



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

DZIENNIK POLSKI

A
KRAKÓW, UL. WIEŁOPOLE 1

205

31. VIII 67

Krystyna Zbijewska

KURTYNA W GÓRĘ!

Wkraczamy jutro w nowy sezon teatralny. Sezon w Krakowie w pewnym sensie „jubileuszowy” — bo 75 rok działalności Teatru im. Słowackiego plus tyleż lat istnienia nazwy „Stary Teatr”, który to teatr, jak na nazwę ową przystało, podejmuje już 170-ty rok swej artystycznej pracy. Taki bywa zwyczaj — w różnych dziedzinach życia — że rozpoczynając okres nowy, spogląda się bilansując wstecz. W tym wypadku nie o daleką przeszłość chodzi, nie o jakąś syntezę sztuki teatralnej Krakowa w ogóle, ale o chwila zastanowienia nad przeszłością najbliższą, nad minionym sezonem. Dobry on był, czy zły?

Trudno dać jednoznaczna odpowiedź na to aktualne i żywotne pytanie. Na pewno były lata lepsze, ale na pewno były też i gorsze. Rozpatrując sezon miniony nie pod kątem samych prezentowanych inscenizacji, lecz szerzej — od strony całokształtu zjawisk, związanych z życiem teatralnym — zaliczyć go musimy raczej do nie najlepszych, mniej pomyślnych.

Systematyczny upadek rodzimej dramaturgii — co wykazały nie tylko najsłabsze właśnie w repertuarze naszych scen nowe pozycje polskie („W czepku urodzona”, „Pamiątkowa fotografia” czy nawet takim sukcesem cieszące się „Derby w pałacu”), ale przede wszystkim ujawnił raz jeszcze dobitnie tegoż roczny krakowski konkurs na sztukę teatralną: zaprzepaszczenie okazji wyjazdu Starego Teatru do Paryża (znowu z powodu braku — poza „Tangiem” — odpowiedniej pozycji rodzimej); systematyczne pomijanie Krakowa w jakże licznych ostatnio w Polsce gościnnych występach teatrów zagranicznych (poza sceną brukselską, której krakowska wizyta pociągnęła za sobą, jak wiadomo, już w najbliższych tygodniach rewizytę Starego Teatru w Belgii); całkowite ignorowanie przez

nasze teatry przybywających do Krakowa turystów zagranicznych (z braku możliwości lokalowych dla prezentacji wielkich widowisk folklorystycznych przedstawienia typu „Krakowiacy i górale” powinny stale znajdować się w repertuarze teatralnym — szczególnie w okresie letnim); dalszy marazm teatralny krakowskiej TV i, co gorsza, jeszcze groźniejsze perspektywy w tej dziedzinie — choćby w związku z zerwaniem Jerzego Broszkiewicza z systematyczną pracą w Telewizji; dalszy exodus wybitnych aktorów do stolicy (Ryszard Filipiński, Janusz Zakrzewski!), wreszcie sprawa bodajże najprzykrejsza: zubożenie Krakowa o jedną scenę o specyficznym (przynajmniej w swym założeniu) charakterze — o Teatr Rapsodyczny (z tą ostatnią sprawą wiąże się zresztą obawa dalszych zakłóceń w życiu teatralnym Krakowa, związanych z fatalną sytuacją techniczną naszych scen) — wszystko to nie napawa optymizmem.

Oczywiście, dla przeciwwagi, można by przytoczyć niemało pozytywów. Prócz kilku znakomitych pozycji scenicznych — a to jest dużo, nie można przecież wymagać, by każde przedstawienie było „wydarzeniem” — wiele da się odnotować w ostatnich miesiącach w Krakowie interesujących pobocznych zjawisk, jak choćby dalsze ciekawe próby w zakresie teatru małych form („Trzynasty apostoł”, „Kariera”); jak ożycie Cricot II witkacowskim przedstawieniem, przez niektórych uważanym za epokowy wyczyn artystyczny, przez innych — za wyjątkowej miary wygłup; jak pozyskanie kilku czy nawet kilkunastu interesujących aktorów przez Teatr Rozmaitości i Teatr Ludowy; jak wieńczone powodzeniem powolne dążenia tego ostatniego do odzyskania nowohuckiego i krakowskiego widza; jak realne starania miasta

o budowę nowoczesnego gmachu teatralnego...

Jednak nie zjawiska poboczne decydują o jakości sezonu teatralnego i randze samych teatrów. A w teatrach było różnie. Rewelacji — typu „Tango” czy „Nieboska” — brakło. Niektórzy co prawda uznawali za takowe „Woyzecka” w Starym czy „Makbeta” w Teatrze im. Słowackiego, ale opinie były tu tak podzielone, a widz tak wyraźnie nie zaaprobował tych scenicznych pozycji, że już z tych względów nie mogły one decydować o obliczu sezonu. Ale były i inne pozycje znakomite, przedstawienia arcyinteresujące. Wymienić tu należy przede wszystkim: „Zmierzch”, „Namiestnika”, „Bezimiennie dzieło”, „Pokoju”, „Taniec śmierci” i — wbrew opinii niektórych krytyków — „Pierścień wielkiej damy”, spektakl niezwykle kulturalny i świetny aktorsko, przy tym nareszcie wprowadzający Norwida na krakowską scenę. Niewątpliwie do czołówek inscenizacji ostatniego sezonu zaliczyć też można zamykającą go „Ifigenię w Taurydzie” na scenie nowohuckiej. Bo to i Goethe (którego „Faust” od kilkunastu lat bezskutecznie znajduje się w planach repertuarowych naszych scen dramatycznych, zrealizowany w międzyczasie przez rapsodyków i przez operę — notabene operowy spektakl „Fausta” to także od strony teatralnej ciekawe wydarzenie artystyczne), i koncepcja spektaklu interesująca, i gra w kilku wypadkach bardzo dobra. A to cieszy szczególnie na tej scenie, cierpiącej w ostatnim okresie na tak poważny impas aktorskich sił.

W ogóle niezły to był rok pod względem aktorskiej pracy i chyba niepotrzebnie popadamy w kompleks ubóstwa aktorskiego w Krakowie. Mamy i my prawdziwe koncerty gry aktorskiej! Rzecz jasna jednak, że o jakości decyduje poziom przeciętny, a ten nie jest najwyższy. Co gorsze, wydaje się, jakby reżyserzy zaniechali pracy z aktorem, w wyniku czego nierzadko rumienić się wypada, patrząc na scenę. A bez dobrego aktorstwa nie ma dobrego teatru. Tej prawdy nie przekreśli żadna teoria o przewadze reżysera czy scenografa we współczesnym teatrze...

Obojętne sprawy artystyczno-warsztatowe równie ważne — sprawy merytoryczne. Jakże treści proponował krakowski teatr swym widzom w minionym sezonie? Niewiele uśmiechu (przeważała „czarna” dramaturgia), równie mało spraw żywych i aktualnych. We współczesnej tematyce nie przekraczamy kręgu minionej wojny czy spraw wojennych w sensie ogólnym. Chciał Stary Teatr wypełnić lukę naszej dramaturgii w tym względzie, przygotowując montaż na temat aktualnej problematyki politycznej, niestety, był to artystyczny, a tym samym i ideologiczny, niewypał. Próby innych scen („Maliniarz” w Rozmaitościach, czy „Bunkier” w Ludowym) — pozycja ciekawa już choćby jako prapremiera współczesnej sztuki węgierskiej) również nie należały do artystycznych sukcesów. Pozostała więc satyra na kultuństwo sprzed pół wieku („Oni”, „Dulska”), czy sprzed wieku („Dom otwarty”). Problemy współczesności ukazują jedynie — i to bynajmniej nie odkrywco — komedijki typu „W czepku urodzona” — co smutniejsze, cieszące się największym powodzeniem u teatralnych odbiorców.

Ale sprawa widza — to temat odrębny i bardzo szeroki...

WSPÓŁCZESNOŚĆ

WARSZAWA, UL. KOSZYKOWA 6A

wydanie

21 Nr 11-24.X.67 2 dn.



„SKIZ”

I TROCHĘ NIEPOKOJÓW

Teatry łódzkie otworzyły nowy sezon w nie najlepszej aurze. Sprawa może wyglądać nieco zagadkowo, jeśli się weźmie pod uwagę, że sezon 1966-67 przyniósł Łodzi kilka udanych realizacji, nowy gmach Teatru Wielkiego, pewne okrzepnięcie Teatru Nowego, który zaczął przypominać sobie dawne dobre czasy — wreszcie coraz wyraźniej widoczną rywalizację artystyczną łódzkich scen. Teatry łódzkie weszły też w nowy sezon z tym samym, co w ubiegłym roku stanem posiadania, bowiem tylko strata Tadeusza Minca, który objął dyрекcję teatru w Gdańsku, wydaje się poważna. Straty aktorskie są raczej niewielkie. Bywało gorzej w innych sezonach. Skąd więc ta nie najlepsza atmosfera? Sądzę, że znacznie przyczyniło się do niej kilka pozycji przygotowanych w ubiegłym sezonie, a pokazanych na premierach prasowych we wrześniu. Jedną z nich jest odgrzebaną i przetłumaczoną przez Stanisława Kaszyńskiego sztuką Holberga „Blacharz burmistrzem”, pokazana przez Teatr Nowy. Wystawienie tej starej ramoty jest chyba z pewnością grubym nieporozumieniem. Teatr im. Jaracza pracujący w ciężkich, koczowniczych warunkach (przebudowa własnego gmachu) otworzył sezon wystawioną na drugiej scenie, w Teatrze 7.15 sztuką Skowrońskiego „W czepku urodzona”. Zdania na temat tej sztuki i jej realizacji mogą być raczej podzielone, ale wszyscy zgodzimy się chyba, że zdarzały się otwarcia bardziej imponujące.

Jedyną jak dotąd premierą, o której warto szerzej mówić, jest „Skiz” Zapolskiej, wystawiony na małej scenie Teatru Nowego w reżyserii Krystyny Szner i w bardzo pięknej scenografii Iwony Zaborowskiej. Można by się, oczywiście, zastanawiać nad polityką Teatru Nowego, który na swej małej scenie, przeznaczonej w założeniu dla tzw. trudnego repertuaru, wystawia tego rodzaju pozycję — ale, niestety, przyzwyczajono już publiczność łódzką do tego typu dziwactw.

Sztuka Zapolskiej pozbawiona jest, jak wiadomo, tak charakterystycznego dla twórczości tej pisarki wyrazistego tła społecznego, to zaś, co współczesnych Zapolskiej oburzało — owa „nieprzyzwoitość”, owo „budzenie seksualnych emocji” — stało się dla dzisiejszej widowni igraszką dość niewinną. Współczesny widz odbiera „Skiz” jako rodzaj salonowej zabawy rozgrywającej się w dość nieokreślonym a bezrównym świecie. Dialog nie zwietrzał, sytuacje komediowe bawią i współczesną publiczność, lubimy dobre charakterystyki postaci, melodramat zaś — choćbyśmy nie wiem jak gorąco się tego wypierali — zawsze jeszcze znajdzie wdzięcznego i wyrozumiałego widza, czytelnika i słuchacza. „Skiz” łódzki będzie się więc podobał publiczności, choć zarówno w warstwie roboty reżyserskiej jak i w stylu gry nie odważono się na jakiegokolwiek zabiegi uwspółcześniające, które — jak inne przykłady uczą — dają dobre rezultaty.

Łódzki „Skiz” otrzymał dobrą obsadę: Lulu gra bardzo mocno w scenach komediowych, a nieco za mocno w dramatycznych Bohdana Majda, Muszkę — tradycyjnie, ale solidnie Izabella Piętkowska, a Witusia Andrzej May, który coraz wyraźniej określa się w repertuarze komediowym. Tola grywa zazwyczaj „amanci”. Tym razem rolę tę powierzono aktorowi charakterystycznemu — Zbigniewowi Józefowiczowi. Eksperyment, w pełni się udał i bez wątpienia ta właśnie rola wybiła się i nadała styl spektaklowi.

Ale w sumie... W sumie niewiele więcej ponad poprawność. A to za mało, aby poprawić nastrój po ostatnich kilku potknięciach i niepowodzeniach. Ale jesteśmy dopiero w początku ambitnie zaplanowanego łódzkiego sezonu teatralnego. Poczekajmy więc na dalsze realizacje.

MAREK WAWRZKIEWICZ

IFIGENIA 1967

Teatr Ludowy w Nowej Hucie goethowską „Ifigenią w Taurydzie” zamknął miniony sezon. Trudny i ryzykowny. Zarówno w doborze repertuaru jak i koncepcji zdobywania widza sztuką popularną i przystępną. Czy linia repertuarowa i założenia Ireny Babel sprawdzają się? Po niedobrych doświadczeniach sezonu ubiegłego czekamy na sezon tegoroczny, rozpoczęty „Bliźniakami z Wenecji” Goldoniego. Będzie on chyba decydującą próbą.

Nowohucka „Ifigenia” swoją prostotą inscenizacyjną i klarownością roboty aktorskiej mieści się niewątpliwie w obranym przez Irenę Babel modelu teatru zapożyczającego widza z klasyką poprzez formy łatwe i upowszechnione. Samo sięgnięcie do opracowania tematu Ifigenii przez Goethego a nie Eurypidesa ma swoje konsekwencje — i wymowę. Reżyser spektaklu, Izabella Cywińska-Adamska, przyjęła funkcjonalne rozwiązanie plastyczne Urszuli Gogulskiej, poprowadziła rolę Ifigenii (Irena Jun) pomiędzy goethowskim spokojem, umiarem i olimpijskością a nerwowością i wrażliwością współczesnej dziewczyny. Znakomity przykład Edwarda Csató dźwięczy w jej ustach piękną frazą, trafnie wzmocnioną pomysłem sprzężenia głosu aktorki z nagranyim tekstem i podłożonym motywem muzycznym Zygmunta Koniecznego. Zastosowany w monologach świetnie oddaje potęgującą się szamotaninę wewnętrzną bohaterki. Jest delikatną aluzją do greckiej tradycji dramatycznej.

Irena Jun w kilku przynajmniej momentach potrafiła z dużą szczerością i siłą wyrazu pokazać dramat wyboru, zagubienie, bezradność i przejmującą samotność w podejmowaniu decyzji. Była dziewczyną, którą sytuacja zmusiła do zmierzania się z własnym sumieniem i ciężarem moralnej odpowiedzialności za podjętą decyzję uwolnienia brata. Postępowanie wpływa u niej więc z determinującą sytuacją — wartość i jakość jej wyboru tworzą się niejako na oczach widzów.

Subtelna budowa roli Ireny Jun nie znalazła jednak wsparcia w grze partnerów. I dlatego atmosfera spektaklu jest dość zimna, tworzona tylko środkami aktorskimi nie uzyskuje napięcia zdolnego porwać i osaczyć swoim klimatem. Konflikty i zawartość myślowa dramatu Goethego w takim ujęciu zabrzmiąły chyba nazbyt optymistycznie i łagodnie. Zbyt łagodnie jak na współczesność, w której żyjemy.

MARIAN SIENKIEWICZ

"Głos M. Hutty"

8-14. VII. 67

EJ HUTY

Nr 27 (552)

Z Teatru Ludowego

„Ifigenia w Taurydzie“

Ostatnia, przedurlopowa premiera w Teatrze Ludowym stworzona przez piszącemu o niej pewne kłopoty. Choćby dlatego, iż z góry musi założyć, jakoby wiedza o antyku przeciętnego widza i czytelnika „Głosu“ nie równała się zeru. Być może, ten i ów czytał „Mitologię“ Parandowskiego, mimo to spróbuje króciutko przedstawić historię Ifigenii i jej najbliższych już nie według prawdziwego mitu lecz na podstawie literackiej wersji Eurypidesa, która stała się punktem wyjściowym dla dramatu Goethego, pt. „Ifigenia w Taurydzie“.

Ifigenia była najstarsza córka Agamemnona, króla Myken. W czasie wojny trojańskiej, gdy zebrane w Aulidzie wojska greckie pod dowództwem Agamemnona czekały na pomyślny wiatr, by pożeglować na Troję — wróżbita wyjaśnił, jakoby zagniewana bogini Artemida (Diana) domagała się krwawej ofiary, którą powinien złożyć wódz ze swej pierworodnej córki. Gdy Ifigenia znajdowała się już na ołtarzu ofiarnym, nastąpił cud: bogini otoczyła ją obłokiem i przeniosła na Taurydę (dzisiejszy Krym), gdzie wśród barbarzyńskich Scytów pozostawała przez długie lata kapłanką w jej świątyni. W miarę czasu, udziałem jej najbliższych stała się makabryczne zbrodnie. Matka morduje wracającego z wojny ojca. Brat, przy moralnym poparciu drugiej siostry mści śmierć ojca, zabijając matkę. Te

rodzinne zbrodnie mają być skutkiem kłótni bogów Olimpu, przeciw którym zawinił kiedyś Tantal, protoplasta Ifigenii. Miotałny wyrzucił siostrę do morza, a Orestes porywa z woli bogów na Taurydę. Rodzeństwo rozpoznaje się. Sprawę komplikuje władza Taurydy zmierzająca do poślubienia Ifigenii. Orestes i jego towarzysze, jako cudzoziemcom grozi śmierć. Jeśli Eurypidesa nie pyta end ostatniej sceny jest wynikiem interwencji bogów, to w dramacie Goethego Wilmars jest on naturalnym wynikiem postępowania bohaterów. Właśnie Goethe pogłębił i uściłnił przebieg wewnętrzne bohaterów zaangażowanych w niegodziwość i zbrodnię. A jego rysunek postaci umożliwił aktorom bardzo bogatą interpretację psychologiczną.

Wydaje się, że „Ifigenia“ w teatrze nowohuckim jest sukcesem artystycznym reżysera i wykonawców. Celujące obsadzenie rol. Irena Jun kreująca tytułową bohaterkę mistrzowsko podaje rytm i melodię jedenaściosłkowca. Nie przylegają do niej opinie różnych komentatorów dramatu Goethego w rodzaju: „kryształowa szlachetność“, nawet „świętość“. Jeśli trzeba by określić jej postawę wobec życia — nazwałabym to aktywnym optymizmem, poślikowanym racjonalnym myśleniem i szczyptą kłębicielstwa przewrotności. Czy to naprawdę było tak trudno za-

szantażować zakochanego mężczyznę swoją szlachetną ufnością, by dopiąć celu? Ostatecznie, król Toas w wykonaniu Józefa Ryżlewicza nie wygląda na nieokreślanego dzikusa. Ma k. dużo godności. Nieruszkina twarz jak maska kryje namietności i gwałtowne uczucia. To on przede wszystkim jest bohaterem, bo odnosi nad sobą zwycięstwo.

Historia Orestesa to w zasadzie drugi wątek w sztuce. Jego długie monologi, w których rozpalają swoją zbrodnią i bezustanku jątrzą rany — choć statyczne scenicznie, posuwają naprzód dramatyzm akcji. Jest to tzw. działanie wewnętrzne. Bohater zmienia się wewnętrznie. Np. dokonana w wyobraźni podstęp Orestesa do otchłani, gdzie zziębiony znajduje pojednanie z ciele swych przodków nienawidzących się i mordujących tu na ziemi. To leczy go z błędnej namiętności pokutnika. W działaniach swoich przestaje zmierzać jak dotąd ku samozagładzie, a raczej sugestywnie wypalił ten monolog w wykonaniu Zygmunta Malanowicza. Zadnych obrazów personifikujących, tylko krystaliczny wiersz Goethego na tle poszumów dźwięków i głosów płynących zrazu rytmem gwałtownym, chaotycznym by przejść do melodii spokojnej i pełnej harmonii. Cała ciekawa ilustracja muzyczna jest dziełem Zygmunta Koniecznego.

Pytadesa — wieznego przyjaciela, rozsądnego w radzie — gra Tadeusz Włodarski. Prawym i zachym Arkasem jest Tadeusz Szaniński. Piękne kostiumy stylizowane pod antyk projektowała Urszula Gogulska. Całość zrealizowała Izabella Cywińska-Adamka a przełożył sztukę z oryginału niemieckiego E. Csató.

Gdy po przerwie urlopowej „Ifigenia“ wróci na scenę — idźcie koniecznie sprawdzić swoją wrażliwość na „spokojne i czyste piękno słowa wielkiego poety i humanisty. Być może optymistyczny finał dramatu i nas bardziej pojednawco ustawi wobec życia, może wprowadzi harmonię do niejednej „rozkojarzonej“ psychiki.

JADWIGA DUSZANOWICZ

26

Na spektakl „Ifigenii w Taurydzie” (Teatr Ludowy w Nowej Hucie) poszedłem z obawą, lękiem. Sezon 66/67 w teatrze nowohuckim należał do najgorszych sezonów w historii działalności tej sceny. Był to sezon przypadkowych inscenizacji i przypadkowych działań, bez określonej linii repertuarowej, bez jej rysu. Jeśli był jakiś program artystyczny, to wyłącznie na nie: zerwać z przeszłością tego teatru, z jego tradycją; zniszczyć jego odrębność, inność, to, co wyznaczało jego profil. Końcowy efekt: nijakość, bezstylowość, nuda. Teatr, który przeistacza się w dydaktyczną pilę, nie może nawiązać kontaktu z widzem bez względu na to, czy widz ów liczy sobie 20 czy 60 wiosen. Pierwszy spektakl za regencji Ireny Babel w Teatrze Ludowym, spektakl, który da się oglądać, z którego nie trzeba wychodzić w połowie, to „Ifigenia w Taurydzie”. Nie należę do entuzjastów dramaturgii Goethego. Na scenach polskich, a także niemieckich — nie miałem szczęścia widzieć dobrego „Egmonta” czy dobrego „Fausta”. Wrażenia z tych widzeń były zawsze te same: nadmierna refleksyjność i przyćmiewość niemiecka, retoryczność frazy, nieteaturalność wizji. W przedstawieniu nowohuckim „Ifigenii” statyczność obrazu staje się jednak elementem dramatycznej ekspresji, retoryczność kunsztem poetyckim, w którym można się rozsmakować. Przekład Edwarda Csátó oddaje klimat oryginału, rytm niemieckiego wersu „Ifigenii...”

Izabella Cywińska-Adamska, reżyser przedstawienia, rozgrywa „Ifigenię...” w konwencji widowiska poetyckiego, przynajmniej ważną rolę muzyce, śpiewowi, recytacji. Kładzie nacisk na syntetyczność wizji, na uniwersalny, ponad czy pozasobisty charakter sytuacji egzystencjalnych. To, co w „Ifigenii w Taurydzie” jest bardzo ludzkie, co wzrusza, bo otwiera w widzu uśpione tęsknoty, to przekonanie, że zwycięża zawsze prawda, dobro, sumienie, że barbarzyńca także może być człowiekiem. „Ifigenia...” kończy się happy endem: oczyszczeniem, przyzwoleniem na powrót do ziemi ojczystej, do swoich. Współczesność nie zna ludzkich barbarzyńców; zna tylko barbarzyńców. Dziś taki humanitarny Scyta Toas, król Taurydy, w ogóle jest nie do pomyślenia. Współczesna „Ifigenia...” musiałaby się zakończyć klęską. Ta utopiina baśń, choć wydaje nam się tak odległa i tak bardzo nie przylegająca do naszych doświadczeń, jak każda baśń, zacządzka nas wiarą, że niemożliwe może być możliwe. Jest w „Ifigenii w Taurydzie” dużo bardzo pięknych aforyzmów o naturze człowieczeństwa, wolności i o warunkach, w jakich tę wolność można realizować. Aforyzmy te są jednak już tylko retoryką, konstrukcją stylistyczną, wydrażoną formą, oddzieloną od znaczenia. 80 lat temu były katechizmem racjonalisty, ufającego w siłę porządkującą rozumu, przekładającego rozsądek nad żywioł irracjonalnych sił w człowieku. Wiek XX podważył jednak zaufanie w rozum nie mylący się, w pełni objaśniający świat i zawsze służący jego rozwojowi. Baśń pozostaje zawsze wyższa nad realność. Wskazuje perspektywę, zagubioną drogę; drogę, która mogła doprowadzić, a nie doprowadziła do miejsca, w którym nie ma błędzeń, pomyłek, wątpliwości.

TEATR

«IFIGENIA w Taurydzie»

Gdybyśmy przez pojęcie „teatralność” rozumieli widowiskowość, musieliśmy powiedzieć, że „Ifigenia...” jest nieteaturalna. Byłoby to jednak bardzo wąskie pojmowanie teatralności. Teatralność „Ifigenii...” wyznacza rytm życia wewnętrznego; to, co się rozgrywa w środku człowieka, w jego sercu, sumieniu. Ifigenia Ireny Jun jest Ifigenią żywą, współczesną w rozdarcjach wewnętrznych, wierności przeznaczeniu i buncie przeciwko niemu. Bardzo sugestywnie wygrywa złożoność psychiczną Ifigenii, przejścia między rozpaczą a nadzieją, rezygnacją a walką. Są w tej grze piana i forte, zawsze właściwie postawione, są milczenia, te „białe kwiaty”, używając języka Norwida, bez których nie można wyrazić prawdziwej dramatyczności. Gest, mimika — oszczędne. Asceza nie stanowi jednak wyłącznego wyznacznika gry. Są sytuacje, które domagają się nadmiaru, przerysowań. Jun ma świadomość, że cisza zostanie niezauważona, jeśli nie ustawi się jej w sąsiedztwie krzyku. Duża kultura mówienia — troska o akcenty semantyczne, o kadencję zdania, o wewnętrzny ruch obrazów — rozstrzyga o tym, że Ifigenię Ireny Jun należy zaliczyć do najdojrzalszych jej kreacji, a może nawet do najdojrzalszej. Śledzenie na przestrzeni kilku ostatnich lat artystycznego wzrostu tej aktorki należy do nieczęstych przyjemności w zawodzie recenzenta.

W tworzeniu klimatu przedstawienia niebagatelny udział przypada muzyce Zygmunta Koniecznego, znakomicie zorkiestrowanej z recytacją i pięknymi dekoracjami Urszuli Gogulskiej, ewokującymi labirynt bez wyjścia, w którym rozgrywa się rytuał ofiary. Nad sceną i po bokach sceny rozpięte siatki, szare, prawie czarne w kolorze, zbudowane ze sznurka i drzewa, skonstrastowane z białą kostiumą Ifigenii, Orestesa. Przestrzeń, na której poruszają się aktorzy ogranicza Gogulska do jednego podestu w kształcie koła pochylonego w jedną stronę. To ograniczenie przestrzeni scenicznej koresponduje z założeniami reżysera traktującego „Ifigenię w Taurydzie” jako widowisko przede wszystkim poetyckie.

Czy Teatr Ludowy w Nowej Hucie za kadencji dyr. Ireny Babel odzyska swoje dobre imię i rangę artystyczną, jaką zdobył w okresie działalności Skuszanek, Krasowskiego i Szajny, pokaze rozpoczęty sezon. Drugi rok przestoju spowodowałby śmierć tej sceny.

BRONISŁAW MAMON

Jan Wolfgang Goethe: „Ifigenia w Taurydzie”. Przekład: Edward Csátó. Reżyseria: Izabella Cywińska-Adamska. Scenografia: Urszula Gogulska. Muzyka: Zygmunt Konieczny. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Krystyna Zbijewska

26 Jest z czego wybierać

W myśl zasady „koniec wieńczy dzieło” przygotowały nam krakowskie teatry, na zamknięcie sezonu pozycje nie byle jakie. Oto przed nami: zapomniany całkowicie przez nasze sceny Norwid — „Pierścień wielkiej damy” w Teatrze im. Słowackiego, Szekspir — nader rzadko grywany „Cymbelin” (Stary Teatr) i Goethe — „Ifigenia w Taurydzie” (Teatr Ludowy). Wielka, największa klasyka — i to w codziennym wydaniu.

W ogóle ostatnio krakowskie teatry klasyka ośmiały. Jeśli, oczywiście, za klasyka uznamy Stanisława Ignacego Witkiewicza, który równie dobrze mógł być traktowany jako pisarz — awangardowy, a w każdym razie na pewno jako prekursor współczesnej awangardy surrealistów. Witkacy dostarczył Krakowowi — twórcom teatru i widzom teatralnym interesującego materiału na temat możliwości scenicznego odczytania, scenicznej interpretacji jednego pisarza, na temat samodzielności i suwerenności sztuki teatralnej. „Oni” i „Bezimiennie dzieło” — dwa przedstawienia, dwa światy. Dla wyjaskrawienia kontrastu dodać tu jeszcze można ciotowską happeningową „Kurkę wodną”...

Wydaje się, że to małe studium teatrologiczne potwierdziło raz jeszcze oczywistą prawdę, że dzieła antyrealistyczne przekazywać należy ze sceny z pełnią realizmu. Dopiero wtedy z całą siłą przemówi abstrakcja, przemówi tekst, dopiero wtedy ujawni się w pełni filozofia i myśl utworu. Tak jest z Mroźkiem, i tak z Witkacym. Stąd znakomity odbiór i pełna satysfakcja widza na przedstawieniu „Bezimiennego dzieła”. Realizował spektakl Bronisław Dąbrowski, który już w roku ubiegłym zaprezentował w Krakowie Witkiewicza — przedstawieniem dyplomowym „W małym dworku” w PWST. Tym razem artysta raz jeszcze ujawnił się jako interesujący interpretator sztuki teatralnej twórcy. Pomogli reżyserowi aktorzy. „Bezimiennie dzieło” — to z pewnością jedna z najlepszych pozycji scenicznych kończącego się krakowskiego sezonu teatralnego.

W bogatym wachlarzu klasyki, jakie serwują nasze sceny u schyłku sezonu, nie brakło i epoki, zwanej przełomem wieków. Teatr Kameralny przypomniał jednego z najrepreszentatywniejszych pisarzy tej doby, autora, którego tak twórczość, jak i życie prywatne, skandalizowały Europę przed laty kilkadziesiąt, autora poprzez piękną Dagny osobiście włączono w orbitę polskiego życia literackiego: Augusta Strindberga. Niedawno sięgnęła do Strindberga telewizja, pokazując jedną z najpopularniejszych jego sztuk „Ojca” (świetne studium pary małżeńskiej: Łapicki-Mrozowska). Kraków zaprezentował mniej znany w historii polskiej sceny twór upamiętniony słynną kreacją

Karola Adwentowicza z 1921 r.: „Taniec śmierci”.

Krakowski widz ze szczególnym uczuciem przyjmuje tę pozycję jako ostatnią pracę teatralną wybitnego naszego artysty teatru, Władysława Krzemińskiego. Śmierć zabrała go w trakcie roboty nad przekładem i opracowaniem tekstu własnie „Tańca śmierci”. A więc nowa inscenizacja na małej scenie Teatru im. Modrzejewskiej jest jakby artystycznym testamentem tak silnie związanego od lat z tą placówką artysty.

Współczesny widz w specyficznym sposobie odbiera Strindberga. Ten trącający już dziś porządnie myślką twórca ze swoją demoniczną teorią walki płci, wyzwała w dzisiejszym odbiorcy głębokie refleksje — nie tyle filozoficznej, co... literackiej natury. Oczywiście, psychiczne wyniszczanie się małżeńskiej pary, nienawiść, obojętność i samotność we dwoje, to temat, niestety, wiecznie aktualny. Ale nowi, bliżsi nam twórcy pokazali go już w dużo ciekawszy i nowocześniejszy sposób (narzuca się tu przede wszystkim paralela z „Kto się boi Virginii Woolf” Albeego; przychodzi na myśl sztuki Millera). Toteż ciekawsze i żywsze są dla nas treści uogólniające „Tańca śmierci” — problem „powagi czy farsy” naszego życia, problem „ludożerstwa” w społecznym obcowaniu, problem tragicznej ludzkiej samotności. Trójka bohaterów, związana życiowymi losami w twierdzy na dalekiej wyspie, to jakby preludium do Sartre'owskiego piekła — do jego „Przy drzwiach zamkniętych”. Można by w dziele Strindberga szukać rodowodu kilku jeszcze literacko-filozoficznych utworów, przeprowadzając absurdalną tezę, że współczesny abstrakcjonizm korzeniami tkwi... w naturalizmie.

Fakt, że „Taniec śmierci” jest dziś scenicznie żywy, pobudza do niewesołych refleksji, to zasługa, oczywiście teatru, który potrafił w zatechcie nieco dzieło tchnąć żywoczy prąd aktualności. Gdyby jeszcze teatr (konkretnie: reżyser Hussakowski) zdecydował się być na mniejszy pietyzm w stosunku do samego twórcy literackiego, pozwalając sobie na poważniejsze skreślenia — i sztuka i sam spektakl zyskałby z pewnością na wartości i wymowie. W obecnym kształcie, fascynując jakże „nowoczesną” częścią pierwszą, nuży miejscami ku końcowi. I gdyby nie dobre aktorstwo nużyłoby jeszcze bardziej.

Ale śledzenie gry pary protagonistów: Kapitana — Kazimierza Fabisiaka i Alicji — Zofii Niwińskiej jest artystyczną uctwą samą w sobie. I to aktorstwo jest chyba najcenniejszą wartością spektaklu, tym bardziej, że głównej parze sekundują wszyscy niemal partnerzy. Szczególnie Anna Seniuk stwarza w „Tańcu” nową, bardzo uroczą — jakże wdzięczną i jakże naturalną — sylwetkę sceniczną. Oczywiście, wainie wspomaga przedstawienie utrzymana w stylu epoki, pełna nastroju, oprawa plastyczna Lidii i Jerzego Skarżyńskich i również harmonizujące z pełną napięcia atmosferą sztuki — choć bynajmniej nie utrzymane w stylu epoki — tło muzyczne Zygmunta Koniecznego, stanowiące „krzyk za martwą ciszą”, o którym mówią bohaterzy „Tańca”.

Snując refleksje o literackich paralelach i wieczności spraw ludzkich, można by — choć w sposób na pewno nieco karkołomny — znaleźć podobieństwo treści, idei między „Taniem śmierci” — a błądą z pozoru, sympatyczną komedią współczesnej pisarki amerykańskiej, Marie Chase — „Harvey” (Teatr Rozmaitości — reżyseria Haliny Grylaszewskiej). Dowcipna ta i właściwie zabawna sztuka, w swym podtekście kryje bowiem prawdę podobną: ludzką samotność, człowieczą chęć utrzymania się na powierzchni życia. Strindberg jako ratunek w tej walce o własne ja aplikuje — niszczenie innych. Pisarka współczesna proponuje — marzenie, pogodną rezygnację, szukanie ideału. Bo chyba tylko tak, poprzez symboliczne odczytanie, rozumieć można ową zabawę z wizją dużego białego królika...

Ten filozoficzny podtekst sztuki potrafił wydobyć odtwórca głównej roli Elwooda Down — Marian Gamski — nowy nabytek „Rozmaitości”. Śmiesz, ale i wzrusza, mimo niepotrzebnie stosowanej niekiedy dosłowności w interpretacji tekstu. Podobnie ujął swą rolę Eugeniusz Fedorowicz jako Doktor Chumley. Bardziej ku farsowości skłaniają się pozostali aktorzy z dobrą w tym gatunku scenicznym Ireną Orską na czele. Dodatkowy walor ciekawego przedstawienia — to piękna, a równocześnie znakomicie spełniająca funkcjonalną rolę dekoracja Jerzego Jeleńskiego.

Mają w czym wybierać krakowskie teatromani!

Piękna i dobra?

S tary grecki mit o ponurych zbrodniach Atrydów, nad którymi zawisła klątwa bogów (relikt wierzeń Hellady przedklasycznej) rozjaśnia się — zapewne w późniejszej epoce powstała — historią Ifigenii. Mit o cudownym uratowaniu Ifigenii przez Artemidę w Aulidzie i przeniesieniu jej na Chersonesz Taurydski symbolizował, być może, rozprzestrzenianie się greckiej filozofii życia. Ifigenia to symbol siły kultury Grecji klasycznej ogarniającej swymi wpływami także i kraje barbarzyńskie. W tym aspekcie mitu Ifigenia jest odpowiednikiem zbawicielki, wnoszącej światło nowej radosnej wiary w naturalną dobroć ludzkiej natury niezależnie od tego, czy uosabia ją Scyta czy Grek, jest personifikacją greckiej *kalokagathii*. Drugi, bardziej dramatyczny aspekt mitu jest wyrazem przemian, jakie nastąpiły w historii wierzeń Greków i kształtowania się modelu społeczeństwa — od matriarchalnego do patriarchalnego. Imię Ifigenii, kapłanki Artemidy taurydzkiej, jest bowiem synonimem imienia samej bogini. Orestes, brat Ifigenii, często bywa utożsamiany z Apollem, bratem Artemidy (wg Roberta Gravesa „Mity greckie”, Warszawa 1967). Połączenie tego bosko-ziemskiego rodzeństwa po dramatycznych przejściach odpowiada połączeniu rudymentów matriarchalnego typu społeczeństwa i kultu z patriarchalnym w jedną harmonijną całość. Oznacza równocześnie zmazanie ciągu zbrodni, jaka była udziałem rodu Tantala i ludzkości przezeń symbolizowanej, zbrodni, której motorem był strach przed bogami i żarliwa wiara w działanie ich klątwy. Oznacza zatem wyzwolenie się człowieka spod władzy ciemnych sił wyobraźni (tak dobrze znanych nam z własnej literatury romantycznej) na rzecz rozumu, kierującego odtąd jego postępowaniem. Już nie ślepy instynkt i strach, ale świadomy swej siły rozum jest motorem ludzkiego działania. Ten aspekt mitu — wiary w człowieka, w siłę jego wyzwolonej umysłowości i zgodnego z nią czynu, w zwycięstwo tych pierwiastków w życiu ludzkim — jest tonem górującym ponad innymi w dramacie Goethego; wedle słów poety: „nagi instynkt nie przystoi człowiekowi”, a „w życiu wszystko sprowadza się do czynu”. Czyli innymi słowy wypowiedziana myśl: „ten tylko wolność zasłużył i życie, kto je zdobywa wciąż na nowo”.

Ale, jak się wyżej powiedziało, piękna myśl „Fausta” powraca w „Ifigenii” wyrażona innymi słowami i innymi środkami dramatycznymi. „Ifigenia w Taurydzie” jest dramatem retorycznym, w którym — znów wedle słów autora — „jest bogactwo życia wewnętrznego przy ubóstwie zewnętrznego”. Odzywa się w nim klasycystyczny umiar

Olimpijczyka, a nie romantyczny duch okresu „Sturm und Drang”. Tego rodzaju dramat zawsze stanowi dla teatru trudność: nie da się przełożyć na bogactwo efektów, którymi nasz teatr zwyki podkreślać swoją autonomię i swoje panowanie nad tekstem. Ciężar sztuki spoczywa na dialogu, na scenie króluje tekst. Właściwe jego odczytanie, rozłożenie akcentów myślowych, które nie byłyby pustostawem przy całym swoim klasycystycznym patosie — oto zadanie teatru.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym, reżyserowane przez Izabellę Cywińską-Adamską, wydobyło zarówno urodę „formy” jak i najistotniejszą „treść” dramatu Goethego. Znamiona stylizowanego klasycyzmu nosiła scenografia Urszuli Gulguskiej, która ustawiła w centrum sceny — niby daleką reminiscencją starogreckiego teatru i zamkniętego cyklu ludzkiego życia — biały krąg podwyższenia, skąd aktorzy podawali kwestie dialogu. Aby zaś synteza plastyczna walorów ideowych sztuki była pełna, ów świetlisty krąg — dobra, jasności i harmonii, miejsce, gdzie bogowie czuwają nad ludźmi ze specjalną troską — otaczały postrzępione ciemne kształty metalowych siatek, niby muru świątyni Artemidy, poza którym zaczyna się wolność Ifigenii i zarazem wszelkie zło i ciemne siły świata, jakie musi ona przezwyciężyć. Autentyczne postacie głównych bohaterów — surowego, dzikiego barbarzyńcy i subtelnej wrażliwej Greczynki — przerysowane nieco w pierwszej części spektaklu nie traciły jednak swego człowieczeństwa, stanowiąc o wysokiej temperaturze konfliktu. Irena Jun, kreując postać Ifigenii, przechodziła od miękkiego liryzmu do wysokich tonów tragizmu; jej twarz upodabniała się do antycznych masek z tragedii. Tragizm Toasa (Józef Fryźlewicz) był mniej zewnętrzny, przeżywany głęboko.

Czym można usprawiedliwić celowość tej stylizacji na antyk, widocznej we wszystkich warstwach spektaklu? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba pokrótce przypomnieć jeszcze jedną ideę dramatu Goethego, od której wolny był młody pierwowzór. Ifigenia Goethego jest bohaterką stojącą na moralnym rozdrożu: aby uratować swego brata, Orestesa, od szaleństwa i śmierci, aby spełnić „dobry uczynek”, musi równocześnie popełnić zło, zdradzić swego wieloletniego opiekuna i dobroczyńcę, Toasa, z którego gościnności korzystała przez wiele lat. Goethe zachował tu typową dla greckiej tragedii klasycznej sytuację bohatera, kiedy żaden wybór nie jest wyborem właściwym. Ale wizja szczęśliwej słonecznej Arkadii, do której powrócą Ifigenia i Orestes, zbyt była kusząca, aby pozostawić cię winy na głównej bohaterce dramatu. Ifigenia

Goethego dokonując wyboru — między dobrem świadczonym bratu i krzywdą wyrządzoną Toasowi — nie dokonuje go właściwie. Wyznając królowi podstęp, obmyślony wspólnie z kompatriotami — Orestesem i Pyladesem — dla zorganizowania ucieczki, oddaje siebie i swych najbliższych w jego ręce, oczekując — niby święta — cudu od niebios. I cud istotnie następuje: Toas dobrowolnie zezwala na emigrację całej trójki. Odzywa się tutaj niewątpliwie echo humanistycznej wiary Goethego w ludzką skłonność do dobra, ale jest i niebezpieczny trawers w kierunku happy-endowej bajeczki o królownie, która odczarowała serce okrutnego rycerza, a zatem przekreślenie dramatyzmu sytuacji wyboru moralnego, który zawsze oznacza winę. W historii ludzkości, a zwłaszcza naszych czasów, które dokonały weryfikacji wielu prawd, a szczególnie ostro tej o słonecznej Arkadii ludzi bez winy, bohaterka pokroju Ifigenii nie może istnieć. I stąd właśnie płynie mądrość stylizacji nowohuckiego spektaklu, który demonstruje raczej historię pięknego gestu niż czynu. I stąd — jako ostatni akcent spektaklu — na tle oddalającej się w kierunku szczęścia pary rodzeństwa dominuje smutna, tragiczna ludzka twarz Toasa, człowieka, który jako jedyny w tej sztuce dokonał rzeczywistego wyboru. Wieloznaczność, współczesność nowohuckiego spektaklu w tym właśnie końcowym akcencie znalazła swoje potwierdzenie. Na naszych oczach umarł bóg i narodził się człowiek — wolny i samotny. W jednym przedstawieniu zmartwychwstał mit łaskawych bóstw i skazany został na śmierć.

Nie sposób oprzeć się jeszcze jednej refleksji, jaką narzuca to przedstawienie. Oto zazdrościć możemy Ifigeniom zrodzonym w literaturze niemieckiej, że natrafiają na szlachetnych władców-barbarzyńców. Zazdrościć możemy Ifigeniom, że zachowują ludzką czystość, nie hańbiąc się zdradą pomimo nacisku historii. Charakterystyczne, że polska literatura romantyczna możemy Ifigeniom zrodzonym w literaturze niemieckiej, że natrafiają na szlachetnych władców-barbarzyńców. Zazdrościć możemy Ifigeniom, że zachowują ludzką czystość, nie hańbiąc się zdradą pomimo nacisku historii. Charakterystyczne, że polska literatura romantyczna możemy Ifigeniom zrodzonym w literaturze niemieckiej, że natrafiają na szlachetnych władców-barbarzyńców. Zazdrościć możemy Ifigeniom, że zachowują ludzką czystość, nie hańbiąc się zdradą pomimo nacisku historii.

ELŻBIETA MORAWIEC

ŻYCIE LITERACKIE
Nr 818 Str. 7



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2

wydanie

Nr

40 1. X. 67

26



„Ifigenia w Taurydzie” w Nowej Hucie. Na zdjęciu J. Fryźlewicz, I. Jun i Z. Malanowicz