

problemy i dyskusje

KALKOMANIA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

MIROSLAW WAWRZYŃIAK

Istnieje pewna ilość tematów wyrażanych w dziełach artystycznych, które wciąż przewijają się i zapewne nadal będą się przewijać przez epoki. Ich ewolucja polega nie tyle na zmianie treści, ile na przekomponowywaniu zawartych w nich elementów, odmiennej barwie uczuciowej, zmiennych realiach, różnych reakcjach bohaterów. Jeżeli reżyser pragnie trafić do współczesnego odbiorcy, musi zadać sobie trud odnawiania i odpowiedniego zestawiania wymienionych komponentów. Sprawa skomplikowała się o tyle, że zniknęła wyraźna granica pomiędzy gatunkami, a ściślej — pomiędzy komedią i tragedią.

Liczne głosy dowodzą, że obecnie, ze względu na postępującą dezintegrację wartości wszelkiego typu, tragedia stała się w ogóle niemożliwa. Ale nasuwa się pytanie: jaka tragedia? I czy wobec tego możliwa jest np. tylko komedia? — a jeśli tak, to jaka komedia i co w ogóle znaczą owe terminy?

Wszystkie dotychczasowe definicje komedii i tragedii stały się dziś zbyt wąskie, płytkie, nieprzydatne. Wynika to z oczywistej zmiany stosunku współczesnego człowieka do otaczającego go świata. Tym nieuchronnym procesem ewolucyjnym, których szczególnie gwałtowny rozwój datuje się od przełomu naszego stulecia, nie oparł się nawet geniusz Szekspira. Prawdopodobnie niemożność utożsamienia się z sytuacją i bohaterem wyłącznie tragicznym (w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia) powodowała np. na przedstawieniu warszawskiego *Ryszarda II* śmiech młodej publiczności w momencie, kiedy ciało zamordowanego przez siepacza króla jak szmatę ściągano ze sceny. Podobnych przykładów reakcji młodej widowni, niezależnych — jak sądzę — od interpretacji aktorów, można przytoczyć więcej. Świadczy to dobitnie o tym, że w świadomości ludzkiej zachodzą i będą coraz szybciej zachodzić zmiany, nad którymi nie sposób przejść do porządku. Znamienne dla tych procesów będzie porów-



T. Ludowy w Nowej Hucie: „Bliźniaki z Wenecji” Goldoniego. 1. Zygmunt Malanowicz (Tonino) i Jan Güntner (Brighella); 2. Tadeusz Szaniewicz (Strażnik), Zygmunt Malanowicz (Tonino), Stanisław Michno (Arlekin). Reż. Bogdan Hussakowski, scen. Urszula Gogulska

nanie dwóch filmów, nie bardzo zresztą odległych od siebie w czasie, mianowicie *Olbrzyma i Greka Zorby*. Konfrontując sekwencję triumfalnego pławienia się Jamesa Deana w deszczu tryskającej naftą z ostatnią sceną *Greka Zorby*, kiedy Anthony Quinn wygłasza słynną kwestię: „Tańczmy, szefie! Co za wspólna katastrofa!” — można sobie łatwo zdać sprawę, jak wiele zmieniło się w ciągu lat, dzielących chwile powstania tych filmów.

Uwagi te nasuwały mi się po obejrzeniu trzech sztuk, z których dwie (w przeciwieństwie do trzeciej) miały tzw. dobrą prasę. Sztuki te to: *Wędk Feniksany* i *Mandragola* w Warszawie, oraz *Bliźniaki z Wenecji* w Nowej Hucie. Nazwiska autorów — przynajmniej historycznie — są znakomite: Lope de Vega, Machiavelli i Goldoni. Wszystkie trzy pozycje określamy mianem komedii i jako takie powinny bawić współczesną publiczność. Czy jednak tak jest naprawdę? Trudno odpowiedzieć w sposób jednoznaczny. Są w nich oczywiście sytuacje, które wywołują śmiech na widowni. Np. na



Mandragoli część widowni z aplauzem przyjmuje najbardziej dwuznaczne, a właściwie jednoznaczne kwestie i sytuacje. Zabawne, że są to przeważnie kobiety w „nieokreślonym” wieku. Mężczyźni reagują powściągliwiej. Nie o to zresztą chodzi. Tematem *Mandragoli* jest tzw. zdrada małżeńska. Przedstawienie ukazuje jednak przede wszystkim, jak mąż, będący od początku do końca żalosnym głupcem (na domiar pozbawionym sił męskich), sam walenie przyczynia się do przypięcia sobie rogów. Cały czas gra prowadzona jest do jednej bramki.

Czy to jest śmieszne? Nie jestem o tym przekonany. W czasach, kiedy mariaże zawierano z różnych, często merkantylnych powodów i obwarowywano je sztucznymi nakazami moralnymi, niewierność mogła kontentować i śmieszyć jako specyficzny akt odwetu strony upośledzonej w tym związku. Dzisiaj jednak związki pomiędzy ludźmi oparte są na nieco innych zasadach, na których tle zdrada częściej bywa tragiczna lub obojętna, niż komiczna. Zdrada małżeńska wydaje się być dzisiaj częściej gestem desperacji, samotności, zniechęcenia, czy poszukiwania, łączymy w kategoriach psychologiczno-egzystencjalnych, niż tylko prymitywnym odruchem filologicznym. Anachroniczność schematu fabularnego jest więc w *Mandragoli* oczywista. Nie zmienia tego nawet programowa sugestia Tadeusza Pszczołowskiego, że chodzi tu o naukową rozprawę z dziedziny prakseologii. Ten XVI-wieczny „koncert na włosiankę” nie został w Teatrze Polskim ani potraktowany pastiszowo, ani uwspółcześniony poprzez dzisiejsze realia, czy dwudziestowieczne reakcje boha-

terów. Nieśmiała próba uwspółcześnienia skończyła się na ekspozycji i meofferowskich w tonacji dekoracjach, w najmniejszym stopniu nie spełniających roli łącznika pomiędzy epokami.

Nowohuckie *Bliźniaki z Wenecji* również nie wykorzystwały szansy, tkwiącej niejako immanentnie, w tekście Goldoniego. Jak mi wiadomo, twórca spektaklu chciał pokazać, w jaki sposób współczesność wynika z tra-

Na *Wędkę Feniksany* rzucono tyle gromów, że właściwie można je już tylko ewidencjonować. Ale, o dziwo, głównie ganiono przedstawienie za brak tego, przeciw czemu widowisko to usiłowało zaprotestować, tj. za brak utartego szablonu. Wszystkie, czy prawie wszystkie głosy krytyczne, ograniczając się do negacji nie zwróciły uwagi na ogólną koncepcję spektaklu, która — aczkolwiek na scenie Teatru Polskiego nie znalazła właściwego kształtu — była, jak się zdaje, próbą oryginalniejszego potraktowania tekstu Lope de Vega. Inspirował zresztą do tego sam autor w swoim słynnym traktacie o nowej sztuce komponowania komedii pt. *Arte nuevo*: „Prawdziwa komedia ma za cel przedstawić naturalne czyny człowieka i malować obyczaje wieku, w którym ten człowiek żyje i działa...”. Lope de Vega realizował konsekwentnie swoje założenia. Wiadomo dokładnie, że np. *Wędkę Feniksany* oparł na noweli Boccaccia pt. *Salabattini i Sycylianka Iancofiore*, albo oszustka na hak przywiezioną. Autor *Wędk Feniksany* dość beczere-monialnie pomnożył Boccacciowe wątki, zwiększył liczbę osób dramatu do granic normy stosowanej w komedii hiszpańskiej i uczynił je w większości Hiszpanami, popuszczając „niemoralne” sceny, wreszcie — zgodnie z obowiązującą konwencją — dopisał happy end. Jednym słowem dopasował, czy raczej adaptował zgodnie z ówczesnymi gustami włoska nowele nasycając lokalnym kolorvtem tło wydarzeń i w ten sposób maksymalnie zbliżył ją do widowni. Podobnymi praktykami parali się Szekspir i Moliere i to, jak wiadomo, z nienajgorszym skutkiem.

Zamysł inscenizacyjny reżysera *Wędk Feniksany* polegał, jak mi się wydaje, na odcięciu się od tradycyjnej i jednolitej stylowości na rzecz kontrastowania konwencji i stylów. W zamierzeniu miało być to więc czymś w rodzaju crazy-comedy, czyli zwiariowanej komedii, zamkniętej w ramy współczesności. Pierwotnie i konfrontację z rzeczywistością osób, czasów, interesów i mitów miały wywołać specyficzny efekt komediowy. Tak jednak nie stało. Zabrakło bowiem współ-

czesnej gry napięć i kontrastów pomiędzy banalną fabułą a sposobami jej scenicznej realizacji. Zbyt mało podkreślono podział na określone grupy, nie przypisano im szczególnie charakterystycznych cech, co można było zrobić m.in. przy pomocy zarówno akcentów muzycznych jak i rekwizytów. Zamazanie się planów, obyczajowo-narracyjna rozłupność tekstu, posłużenie się przekładem, który operował białym wierszem, nie najszybszym sposobem przeciw dla komedii, oraz malarskie, a przez to nieco statyczne komponowanie scen — spowodowały nużącą monotonię przedstawienia. I w tym przypadku reżyser nie ratował się większymi skrótami, czy nawet eliminacją wątków. W efekcie z *Wędk Feniksany* nie udało się skroić „zwariowanej komedii”.

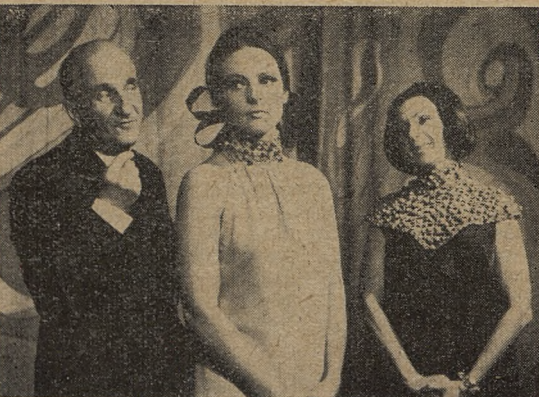
Wypada się zastanowić, czy nie za wielka jest ostrożność (?) naszych reżyserów w traktowaniu starych tekstów. Nie ulega przecież najmniejszej wątpliwości, że pewne ujęcia tematyczne, pewne szablony i konwencje zdewaluowały się do tego stopnia, że nawet najznakomitsze ich kopie nie są w stanie przywrócić im życia. Czy nie lepiej w tej sytuacji, nie oglądając się na drepzczących w miejscu komediopisarzy dzisiejszych, pokusić się o daleko idące interpretacje reżyserskie?

W moim najgłębszym przekonaniu wierność wobec tekstu nie może polegać na wernikowaniu zakurzonych obrazków. Sposób odczuwania, wrażliwość, poczucie humoru zmieniała się na przestrzeni historii. Wierność wobec sztuki jest przecież w gruncie rzeczy wiernością wobec siebie i wobec widowni. A współczesna widownia jaknie komedii. Ale nie tej dobrodusznej, ślizgającej się prawem bezwładu po powierzchni minionych zjawisk, ale komedii na miarę naszej świadomości, poszerzonej o doświadczenia ostatniego półwiecza.

A może ze starymi „pocziwymi” tekstami należy postępować tak, jak postępuje z bożą krówką figlarny chłopczyk: roznieść ją kciukiem na dłoni i deklamować: „Boża krówko, leć do nieba, przynieś mi kawałek chleba...”. Może.

MIROSLAW WAWRZYŃIAK

T. Polski w Warszawie: „Wędk Feniksany” Lope de Vega. Leon Pietraszkiewicz (Osorio), Justyna Kremczarowa (Feniksana), Alicja Sędzińska (Celia), Jolanta Bohdal (Dinarda). Reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski



T. Kameralny w Warszawie: „Mandragola” Machiavelli’ego. Tadeusz Kondrat (Timoteo), Ewa Skarżanka (Lukrecja), Halina Czege-ry (Sostrata). Reż. Jan Kulczyński, scen. Franciszek Starowieyski

Najzrędniejsi recenzenci odczuwają od czasu do czasu potrzebę wytchnienia od ciągłych potajanek i z ulgą oddychają, gdy przyjdzie im zobaczyć kształtne przedstawienie. Dostaliśmy właśnie w Teatrze Ludowym arcysympatyczny i kolorowy spektakl „Bliźniaków z Wenecji” Goldoniego przyrządzony ze smakiem przez młodego, ale coraz wyraźniej gruntującego swe nazwisko w topografii teatralnej reżysera Bogdana Hussakowskiego, w bardzo urokliwej oprawie scenograficznej Urszuli Gogulskiej i przy muzyce Jerzego Kaszyckiego. Myślę, iż przedstawienie to trafi zarówno do stałych i wymagających bywalców teatralnych, jak i do ludzi próbujących dopiero pierwszych kroków na marmurowych posadzkach nowohuckiego teatru. I to najlepiej zaświadcza tak żywotność i urodę tekstów starego klasyka włoskiej komedii dell'arte, jak i wrażliwy słuch autorów spektaklu.

Bo oto owi bywali teatromani mogą się bawić próbami komponowania niemal tak modnego „czystego teatru”, w którym liczy się sam, by tak powiedzieć, żywioł sceniczny, owe arabeski rysowane wokół tekstu, który staje się tylko pretekstem do zabawy; ci drudzy zaś, o których wyżej była mowa, mają jeszcze do śledzenia intrygę akcji, intrygę, oczywiście, nie nazbyt bogatą, przecie zaludnioną uroczymi frantami, ple-

Ryszard Kosiński

Bliźniaki z Wenecji

bejskimi zuchami, pięknymi i ognistymi dziewczętami włoskimi, cwaniami i wydrwigroszami. A wszysko to wymalowane jest kolorowściami włoskiego nieba, muzyczności i poezją latyńskiego południa. Banałnym powikłaniem i tuzinkowej powszedniości, autor przydaje wyobraźni poety i malarza. No i bawimy się już Goldonim lat przeszło dwieście, a końca nie widać. Na terenie zaś polskiego teatru zadbała już szczególnie o to znakomita tłumaczka Goldoniego i w ogóle, można powiedzieć, ambasadora literatury włoskiej — pani Zofia Jachimecka.

Z Goldonim zaś w roku 1967 nie jest bynajmniej najłatwiej. Oczywiście, przekazywanie tekstu w konwencji zwykłego spektaklu komediowego jest nie do pomyślenia, tekst ten bowiem nie daje materiału do — by tak rzec — konwencjonalnej nawet rozgrywki. Jesteśmy bowiem bardziej już wymagający. Odpada także ów cudowny koncert, jaki stwarza materia językowa oryginału. Z dwóch względów: raz — że naszej słowiańskiej mowie daleko do muzyczności i temperamentu włoskiego,

23. IX. 67.
dwa — iż teatr włoski stoi na znakomitych aktorach. O Włochach zwykło się mówić, iż nie mają teatrów, lecz świetnych amfitrionów. Z tymi drugimi mamy sposobność spotykać się w kinach. Z konfrontacjami teatralnymi jest trudniej, przecie szczęśliwcy mają w pamięci niezwykły zupełnie występ teatru mediołańskiego, który właśnie przed kilkoma laty przyjechał do Polski z Goldonim. Po tym przedstawieniu trzeba bardzo uważać, co się robi z klasykiem komedii „improvizowanej”.

Hussakowski zabrał się do dzieła w taki sposób, który daje mu opinię reżysera inteligentnego, trzeźwego stanu rzeczy i obdarzonego dobrą fantazją. Odszedł on świadomie od stylizacji, bo rzecz byłaby po prostu za trudna do udźwignięcia i sporządził spektakl, uruchamiając repertuar współczesnych, powiedziabym, środków aktorskich. Wprowadził w ruch serię przezbawnych gagów, które jednocześnie przylegały adekwatnie do tekstu i przekornie z nim się ścierały; nadał zabawie potrzebne tempo, rafinowanej prymi-

tywności i trochę jakby operowej kompozycji. Scierplem wprawdzie z prerażenia, gdy dojrzałem korowód dzieci na scenie, no ale przeżywało się już nie takie rzeczy w teatrze, że wspomnę sprzed lat olsztyński spektakl sztuki pod tytułem „Trzeba było iskry”, w którym to na scenę wjechała lokomotywa naturalnych rozmiarów. I do szczęścia brakowałoby mi tylko przykrócenia finału, który bardzo się wydał rozwleczonej.

Dobre partnerstwo znalazł reżyser w scenografii Urszuli Gogulskiej, która scenę wyposażyla w kolorowe domki z operetki włoskiej, aktorów zaś ubrała w piękne i dowcipne kostiumy, bardzo malarskie i dlatego właśnie szalenie przylegające do atmosfery Goldoniego.

Zespół zaś był tym razem bez słabych punktów. Zdziwiła nawet sprawność fizyczna aktorów, o którą bynajmniej nie jest tak łatwo na polskiej scenie. W commedia dell'arte zaś rzecz to szalenie potrzebna, jako że „cyrkowe” popisy są ważną komponentą przedstawienia. Ponieważ, którym wprawdzie bohaterom trze-

TEATR

szczały trochę kości, ale to już nie te lata, nie te lata, choć właściwie zabawa toczyła się wśród młodych.

Z uznaniem trzeba mówić o głównym bohaterze spektaklu, Zygmuncie Malanowiczu, kreującym z powodzeniem podwójną rolę Bliźniaków, ulegającym błyskawicznym metamorfom aktorskim wynikającym z konieczności wcielania się w dwie zupełnie inne konstrukcje charakterologiczne, znakomicie przy tym sprawnym fizycznie. Podziwu godna kondycja, pamięć i pracowitość. I w ogóle w tym przedstawieniu wyjątkowo role męskie, a poza Malanowiczem przede wszystkim dwie świetne realizacje aktorskie — Józefa Wieczorka w roli Pankratego i Tadeusza Włodarskiego jako Florinda.

Choć słowa złego nie powiem i na panie. Odnotujmy więc po sprawiedliwości nazwiska pozostałych bohaterów tego przedstawienia, któremu nikt ująć nie przyniosł. A więc po kolei: Irenę Jun (Rozaura), Barbarę Zgorzałewicz (Beatrice), Barbarę Omielską (Kolombinę), Zdzisławą Klucznika (Doktor Balanzoni), Jerzego Piwowarczyka (Lelio), Jana Guentnera (Brighella), Stanisława Michno (Arlekin), Jana Krzywdziaka (Tyburejusz), Tadeusza Szaniewskiego (Truffaldino, Strażnik). Układ tanca Zofii Włodawówny.

No więc jedźcie do Nowej Huty, bo warto.

Diennik Polski - Kosiński -
Bliźniaki

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2

wydanie

42 15. X. 67
Nr z dn.

26

STEFAN
OTWINOWSKI

Notes
KRAKOWSKI

Wakacje, nawet te późne, skończyły się już, w Krakowie gęsto znów i bardzo artystycznie.

Do Krzysztoforów zaprasza Balewicz, zaprasza ustnie na ulicy w biegu, ale i drukowane zaproszenie przysyła. Druk opiewa, że obok wernisażu assemblage'y Terezy Rudowicz w salach wystawowych odbędzie się pierwsze wykonanie muzyki białuralnej Bogusława Schäffera. Nielatwą pracę miał zecer przy składaniu tej karty. Jeszcze nie zdążyłem wejść do Krzysztoforów, a już pani Aneri, utalentowana i na ciemno ubrana, bierze mnie pod rękę i prowadzi na otwarcie własnej wystawy. Ogromnie lubię mozaiki pani Aneri, a poza tym jest to przecież żona Wojciecha Weissa, jednego z najświetniejszych naszych i nie tylko naszych malarzy; poszedłem więc na ulicę św. Jana 3. O tych mozaikach już kiedyś pisałem, ale inwencja artystki zaskoczyła mnie ponownie. Jakże to cuda można robić ze zwykłych kamyczków, z nieforemnych cząstek materii! Tak, trzeba mieć tylko zgrabne ręce i tę najcenniejszą, naiwną wyobraźnię w oczach.

A znowu prezes Kluza ciężko by się na mnie obraził, gdybym nie obejrzał kolejnych ekspozycji w galerii Arkady. Obejrzałem więc: malarstwo Stanisława Krzyształowskiego i Wiktora Apro oraz melancholijne, jednolite w nastroju fotografie, wykonane artystycznym spojrzeniem i obiektywem Jerzego Lewczyńskiego. W pracach Krzyształowskiego podobało mi się poszukiwanie nowej romantyczności świata. Na przykład obraz „Ballada o słońcu” — warto zobaczyć ten zastanawiający i sensowny odwrót od abstrakcji. I warto zobaczyć wszystkie — nieliczne zresztą — obrazy Wiktora Apro. Bo jest to artysta o uroczej rozrzutności kolorystycznej, lubiący, co dziś szczególnie trzeba cenić, anegdotę, a nawet cykl anegdotyczny. Pornografię stosuje Apro ostrożnie, niemal niewinnie. Ale lubi ją. Bardzo miły człowiek.

A tu jeszcze teatr... I to nie jedna premiera, trzeba wybierać. Na początek sezonu wybrałem Teatr Ludowy i Goldoniego. Już raz na tej scenie bardzo się Goldoni udał. Wtedy mówiło się teatr Skuszanek. Tak niedawno, a wydaje się... Grano wówczas „Śługę dwóch panów”, Skuszanka ze swoimi przedstawie-

niem pojechała na konfrontacje festiwalowe do miejsca urodzenia mistrza włoskiej komedii. I nawet w Wenecji — widziałem — podobało się polskie przedstawienie. Teraz znowu sukces. Choć już Skuszanek nie ma, a z dawnych aktorów w tym kolejnym nowohuckim Goldonim gra tylko jeden Szaniecki. „Bliźniaków z Wenecji” reżyseruje Bogdan Hussakowski, reżyseruje z dużą i śmiałą pomysłowością. Pomysłowość reżyserska wybiją się ponad akcję właściwą i grę aktorów. Ale to dobre — wesołość na widowni nie słabnie ani na chwilę. Ekwilibrystyka inscenizacyjna sztukuje i wspomaga zręczność aktorów, aktorów dobrych, ale oczywiście bez techniki i umiejętności komediantów włoskich. Kiedy dziesięć lat temu zjawiał się u nas teatr z Mediolanu i pokazał swoje Goldoniego, sceny polskie przez dłuższy czas, sparaliżowane, przestały grać sztuki weneckiego mistrza. Hussakowski nie należy do strachliwych, robi co może. Ożywia scenę inaczej niż Włosi, ale przecież i aktorom przez swą odwagę dodaje ducha. Malanowicz w dwóch głównych rolach zdawał ładnie egzamin zarówno z wytrzymałości, jak i wdzięku. Kulminacyjny monolog w drugim akcie wypowiedział świetnie, dowcipnie i nowocześnie. Należałoby pochwalić także innych aktorów, ale ja tu na tym skrawku kolumny muszę wypełniać nie tylko teatralne obowiązki — więc wymienię jeszcze tych najbardziej trafiających do moich osobistych możliwości rozluźnienia się i śmiechu: Irenę Junównę, Józefa Wieczorka i Tadeusza Witulskiego. Przedstawienie swą obecnością zaszczęciła znakomita tłumaczka „Bliźniaków z Wenecji”, pani Zofia Jachimecka. Była to zarazem jej pierwsza wizyta w Nowej Hucie. Proszę, ile to pożytecznych, ciekawych inicjatyw może wyzwolić stary Carlo Goldoni.

A wczoraj znowu, przechodząc koło palacu „Pod Baranami” zobaczyłem anons kabaretu Piwnica. Pomyślałem: jutro wybiorę się wreszcie na ten nowy program. Wybrałem się, ale przedstawienia nie było. Kochani, niepoprawni przyjaciele. Ile to z nimi bywało kłopotów, kiedy wzdłuż jednego roku wyglądali i demonstrowali ten swój wybitny humor w naszym Klubie Literatów! Publiczność, jeszcze wtedy przez Piotra Skrzyńskiego nie dość

wychowana, do mnie miała pretensje: a to, że przedstawienia rozpoczynają się z godzinnym opóźnieniem, a to, że nie ma gdzie siedzieć, bo zespół nie licząc się z ilością sprzedanych biletów, swoich gości na gapę wpuszcza przez okno. Powiem, że wielką ulgą dla nas, starych pisarzy, stał się fakt powrotu Ewy, Piotra i towarzyszy na dawne miejsce do piwnicy w Rynku. Zastę! Ale oto w tej dobie, po powrocie z urlopu zastaje na biurku wśród licznej poczty list od p. Bogdana Chachulskiego z Gdyni. List jest znowu skargą na naszych sławnych, ale — jak powiedziałem — niepoprawnych „piwniczników”. Dlaczego ja i tym razem mam cierpieć? Ano dlatego, że w notesie zajmuję się sprawami kulturalnymi Krakowa. W kopercie znajduję także list otwarty do Ewy Demarczyk. Tak, jak obyczajne redakcyjne nakazują, ten drugi list w skrócie na życzenie p. Bogdana Chachulskiego przytaczam. „Czy ma Pani choć odrobinę szacunku dla swoich zwolenników? Chyba nie, na pewno nie; to, co spotkało nas 20. VIII. 67 r. w Teatrze Kameralnym w Sopocie całkowicie zaprzecza. Nie dość, że kałała nam Pani czekać osiemnaście minut na wpuśczenie nas na widownię, to jeszcze przysłała pani ambasadora (bodaż Skrzynecki) do przekazania informacji: skrzypek zwichnął rękę i Ewa powiedziała, że nie będzie śpiewać... Takie załatwienie sprawy jest kpina, żartem, zakrawa na bezczelność! W ciągu kilkunastu minut Pani zwolennicy — w liczbie około 200 — stali się zagorzałymi przeciwnikami, a nadto stracili zaufanie do Estrady Krakowskiej, patrona spektaklu. Boże, chroń od takich patronów! Nie usatisfakcjonował nas zwrot kosztów (a podróż?). Oczekujemy od Pani wyjaśnienia tej ponurej historii!”

Nie wiem, czy na ten list odpowie pani Ewa — ale wydaje mi się, że albo nasza Estrada, albo ktoś z kierownictwa zespołu powinien sprawę wyjaśnić i poszkodowanych wielbicieli Piwnicy przeprosić poważniej i serdeczniej, aniżeli to zrobił, składając ujmujący, Piotrus, jeśli to był on. Można w tym celu skorzystać z pośrednictwa naszej redakcji, albo wysłać list wprost na adres: Bogdan Chachulski, Gdynia 14, ul. Górna 11 m. 6. List ten właściwie na felieton również w intencji dodatkowej: niech nasi najmłodsi adepci estrady, ci jeszcze młodsi od Ewy Demarczyk, uczą się tej prawdy, że droga sławy nie przebiega wyłącznie wśród oklasków i komplementów, lecz towarzyszą jej rozmaite zle niespodzianki, „zwichnięcia”, oraz czujna uwaga publiczności, która raz jest łaskawa, raz sprawiedliwa, to znowu tylko nerwowa, a gdy ją spotyka zawód — potrafi być bardzo gorzka.

STEFAN OTWINOWSKI



BIURO
WYCIŃKÓW
PRASOWYCH

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

GAZETA KRAKOWSKA

A
KRAKÓW, UL. WIELOPOLE 1

30 XII. 67.

wydanie
310

Nr 1 z dn. 1 I. 68

Wprawdzie dopiero w drugiej połowie grudnia omówiono i zatwierdzono plany repertuarowe krakowskich teatrów na sezon 1967/68 — przy czym każda scena zdążyła już zrealizować część zapowiedzianych premier (!) — a tu z końcem roku wypadłoby podsumować dotychczasowy dorobek sceniczny Krakowa... Bo to niby zwyczaj nakazuje bilansować, obliczać straty i zyski — słowem: powtarzać utarty schemat, jako że wszyscy to robią w każdej szanującej się instytucji, czy przedsiębiorstwie.

Teatry, owszem, są w jakimś sensie przedsiębiorstwami. Tyle, że obliczają swój stan posiadania raczej w połowie roku kalendarzowego, w przerwie między sezonami artystycznymi. Fakt ten pozwala traktować każdą próbę tradycyjnego bilansu rocznego w sposób dosyć swobodny i właściwie niezobowiązujący; toteż podsumowania tu nie będzie!

Można natomiast — i to wydaje mi się słuszną intencją — spróbować dokonania wyboru najciekawszego spektaklu roku, którego to spektaklu walory artystyczno-ideowe pozwalają co najmniej przypomnieć — jak wiele zależy tu od trzech głównych składników przedstawienia: od samego utworu dramatycznego, jego opracowania reżyserskiego i wykonawców. W zasadzie sprawa tak klarowna, że aż traci banałem. Wszyscy o tym wiedzą, a mimo to — zestawiając np. kandydatury widowisk teatralnych do miana „mister sceny 1967” w Krakowie — dostrzegamy nagle, że defilujące przed naszymi oczami przedstawienia — albo są tak przeciętne, iż trudno się zdecydować na wybór; albo zdradzają tyle ułomności — że postawienie ich w ogóle w szranki eliminacyjne, przyprawia o zawrót głowy. Nie od sukcesów, oczywiście.

Normalnie o wyborze spektaklu roku winno decydować raczej liczniejsze grono jurorów. Miałyby to oznaczać umowne minimum obiektywizmu (jeśli w ogóle można mówić przy odbiorze wrażeń ze sceny oraz z lektury dzieł dramatycznych o obiektywnym spojrzeniu na nie). Uświadamiam więc sobie, że projektując tu wybór najciekawszego widowiska teatralnego na przestrzeń całego roku — narażę się na zarzut dużej dowolności w ocenie. Rzecz jasna, nie u twórców tego spektaklu — który wysunę na czoło

dwoma scenami. Stwarza to swego rodzaju handicap dla Teatru im. J. Słowackiego oraz Teatru im. H. Modrzejewskiej. Dodajmy jeszcze sprawę nieobojętną w takich „zawodach” — jak skład ekipy aktorsko-reżyserskiej. Ale, rzecz nie polega tylko na ilości premier, ani na zasobności obsad konkurentów. Problem przesuwają się w stronę umiejętności operowania siłami i wykorzystania całej swej sprawności w dziedzinach, które ze

tu ze sceny pierwszej — „Moralność pani Dulskiej” z uwagi na tekst, reżyserię, walory ideowe i artystyczne przedstawienia oraz dobre aktorstwo. Gdyby szło o sam spektakl i jego znaczenie społeczno-educacyjne, czy wręcz o teatr polityczny — postawiłbym kandydaturę „Namiestnika” Hochhutha. Cóż, kiedy to już zasługa reżyserii oraz gry aktorskiej — a nie literatury. Czyli: wrażenia niejednolite. Albo „Kosmogonia” Iwaszkiewicza.

W Teatrze Ludowym rok 1967 był rokiem prób, poszukiwań profilu artystycznego. Najlepiej powiodło się Głodoniemu w „Bliźniakach z Wenecji”. Jako widowisko farsowe z sentencjami moralnymi — zaskakiwało żywiołowością i pomysłami reżyserskimi. Czy to jednak nie za mało w wyścigu po najwyższe trofeum?

„Rozmaitości” miały dobrą groteskę polityczną: „Mali-niarz” Hochwäldera. Pozycja ważka ideowo, ostrzegająca przed nawrotem neohitleryzmu. Może nieco nazbyt cyrkowo potraktowana. Z kropkami nad i. Nierówna aktor-sko.

I jeszcze „Groteska” Bardzo dobry „Płaszcz” Gogola. Ale jeszcze nie wybitny spektakl. Na dodatek — lalkowe widowisko trudno porównywać z innymi.

No więc — głosuję na „Zmierzch” w Teatrze Starym. Nie mam żadnych wątpliwości, że był to spektakl nr 1 minionego roku. Spełniał on w maksymalnym wymiarze wszystkie warunki najciekawszego przedstawienia na krakowskich scenach. Był widowskim, które mogło dać pełną satysfakcję artystyczną oraz ideową. Można powiedzieć, że przedstawienie kryło w sobie „szkiełko mędrca i oko” — oraz miało rzadko spotykaną wymowę moralną.

Tuż zaraz postawiłbym „Moralność pani Dulskiej” — odkrywcą realizację sceniczną, śmiałą w swoich akcentach społecznej satyry na współczesność odmienionej dulszczyzny — tym razem z podtekstem intelektualnym. I wreszcie — „Łaźnia” jako teatr politycznie zaangażowany, aczkolwiek zmącony nieco zabiegami inscenizacyjnymi.

Brakowało w tym roku wspólnego, wielkiego dramatu autora polskiego. Ale to już nie jest wina teatru...

Jerzy Bober

TEATR

SPEKTAKL ROKU

zjawisk teatralnych w Krakowie. Nic to — jak mawiał pan Wołodyjowski — biorę odpowiedzialność na siebie. Gdyż, jak z moich wywodów niedwuznacznie wynika — będę mówił o sobie.

Najpierw procedura wstępna, czyli objaśnienie. Kandydatów dobieierałem długo i żmudnie. Nie dlatego, że był tu aż taki tłok... Po prostu różne gatunki twórczości scenicznego — pod kątem dramaturgii oraz inscenizacji — utrudniały stosowanie jednej (lub tylko podobnej) miarki.

Postanowiłem zatem z każdego teatru wybrać te przedstawienia, które przynajmniej prezentowały jeden z atutów kwalifikacyjnych; wartość tekstu — ideową oraz artystyczną wymowę widowiska już w jej scenicznym kształcie — i jeśli by zabrakło pozycji pretendujących do tytułu „najciekawszej”, wysoki poziom wykonawczy spektaklu.

Nie wszystkie teatry mają w tym przypadku tzw. równy start. Po pierwsze — posiadamy w Krakowie placówki, które dysponują

ślabszych czynią równorzędnych partnerów. Tak, jak w sporcie — gdzie niejednokrotnie „własna szkoła” i styl stwarzają perspektywę zwycięstwa. Np. jeśli nie mam znakomitego zespołu, a dysponuję dobrym zawodnikiem — wybieram tę konkurencję, w której może on uzyskać sukces. Nie walczy zaś tam, gdzie nie ma szans. Powracając do zagadnień teatru — powinien on wystawiać takie sztuki, które jest w stanie zagrać bez kompromitacji, a nawet, bez „nijakiej” przeciętności. Byłoby to rzeczywiście sprawdzian ambicji nie wybiegających ponad możliwości. Ba, teoria ta piękna — lecz w naszych teatrach mało stosowana...

Sprowadźmy zatem sprawę na ziemię. Jak wynika z poprzednich rozważań — najwięcej kandydatur do najciekawszego spektaklu roku — mogą przedstawić dwa teatry: Słowackiego i Modrzejewskiej. Wybieram

Literatura ciekawa, choć dyskusyjna, wykonanie b. dobre, ale — czy istotnie był to spektakl roku?

W Teatrze Starym — oczywiście „Zmierzch” Babla. Wprawdzie data premiery przypada na 29 XII 66 — lecz przedstawienie należy de facto zaliczyć do interesującego nas roku 1967. Świetna literatura, doskonała robota reżyserska, wyjątkowo dobre aktorstwo. Widowisko z wyraźną linią ideową, choć nie z tych bezpośrednio agitacyjnych. Szeroka perspektywa losu ludzkiego, humanistyczna postawa autora — kapitalne ramy obyczajowe. Głęboki sens moralny.

A „Łaźnia” Majakowskiego? Satyra polityczna, sztuka pełna pasji i zaangażowania ideowego, bogactwo wizji artystycznej — co najmniej jedna rola na miarę kreacji. Ale reżysersko spektakl nie utrzymany do końca w równym stylu, zamazujący główną myśl autora. Przedstawienie o zakroju wybitnym, niestety ze zbyt wyraźnymi skazami.

GAZETA KRAKOWSKA

A

KRAKÓW, UL. WIELOPOLE 1

wydanie 30 IX. 67.

234 1. X. 67

W TEATRZE LUDOWYM trwają poszukiwania modeli. Trwają już przez pół sezonu — i eokojnik można by powiedzieć na temat pewnych rozwinętych repertuarowych poprzedniego okresu, bardzo przypominającego wojskowe działania rozpoznawcze terenu, który trzeba zdobyć — to sama metoda, zastosowana przez nowego dyrektora nowohuckiej sceny, wydaje się słuszną. A może nawet jedyną wobec tak złożonych zjawisk, jak konieczność wejścia w dziedzinę po Skuszanca i Krasowskim, a potem Szafnie — przy równoczesnym zdawaniu sobie sprawy z tego, że naśladownictwo nie wchodzi tu w rachubę — i to nie tylko ze względu na własne ambicje artystyczne nowego kierownictwa placówki czy ucieczkę od zarzutu wtórności. Należy bowiem wziąć pod uwagę fakt, że po prostu nie da się powtórzyć modelu teatru, który był związany przede wszystkim z nazwiskami Skuszanki i Krasowskiego. Zrozumieli to sami twórcy tego pierwszego rozdziału dziejów sceny w Nowej Hucie — gdy zrezygnowali z dalszych możliwości prowadzenia teatru w „swoim” stylu.

Z perspektywy lat łatwiej to ocenić, aniżeli w momencie dramatycznego rozstania się z całocią ówczesnego zjawiska teatralnego: miejscem, odbiorcą i zespołem artystycznym. Teatr Ludowy osiągnął wtedy szczytowy punkt rozwoju. Niezależnie od sprzecznych sądów, jakie krążyły wokół jego działalności: — czy był oderwany od swego czyli nowohuckiego widza — będąc ambitnie eksperymentującą sceną dla znawców, czy też stał się szkołą wysokiego poziomu nauczania wśród pojętych, acz nie w pełni przygotowanych do swej roli uczniów? Jedno jest pewne: teatr zdobył sobie rangę w skali krajowej. Był swoistą rewelacją tamtych lat. Podejmował trudne zadania ideowo-artystyczne, co zresztą ułatwiał mu zdarzenia współczesności spotęgowane chłonnością polityczną, zaangażowaną ideowo metafory z zakresu: lud i władza. Czy oznacza to, że obecnie owa chłonność przeżywa depresję? Z pewnością nie. Nabrała jedynie innych wymiarów, w których dawny model teatru nowohuckiego przestał się mieścić.

próbujemy więc zebrać fakty. Teatr, jaki był — nie istnieje. Nawet Szafnia nie usiłował wejść na scenę, którą sam kroczył (jako scenograf) ze swoimi poprzednikami w dyrektorskiej ekipie. Przyjął punkt widzenia, na oko słuszny i prawidłowy: skoro powiedziało się A, trzeba powiedzieć B. Stąd doszedł do wniosku, że po trudnym teatrze należy rozwijać wyobraźnię już podszkolonej widowni dalszym umacnianiem osiągniętego stanu rzeczy. I wszy-

tko by się zgadzało, gdyby ambicje twórcze nie zagubiły proporcji. Wizje malarza wraz z jego tęsknotami do „czystej sztuki” — stworzyły nowy eksperyment, bez liczenia się z... eksperymentowanymi. Ergo — bez przeciętnego odbiorcy. A ten, mimo artystycznej rangi swego teatru, nie nazywał własnej sceny — swoją. Wystarczyło rozszerzyć się po sali i posłuchać wypowiedzi widzów poza tzw. publicznością premierową.

Tworzył się zatem rodzaj błędnego koła. Znałcy i snobi po jednej stronie — z wyjątki widzi, po drugiej. Oczywiście, byłoby poważnym uproszczeniem żądać z tej przyczyny obniżenia poziomu. Ale jednocześnie należało wyciągnąć jakieś wnioski z przedłużającego się stanu pozornej awangardy teatralnej, niezrozumiałej dla olbrzymiej większości widzów. W końcu dla kogo istnieje teatr? Przecież eksperymentować

przekładzie Zofii Jachimeckiej — które to widowisko zasługuje na żywą uwagę. Jest ono bowiem, po serii ostrożnych i nie zawsze celnych poszukiwań — dobrze dobraną pozycją repertuarową, trafnie skierowaną do bardzo rozległej pod kątem wyrobienia i odbioru — widowni.

W czym szczęśliwie łączy ten spektakl sprawy solidnego rzemiosła teatralnego — z budzeniem wrażliwości każdego niemal widza, czyli swej określonej przydatności społecznej? Myślę, że polega to na powiązaniu kostiumowo-bajkowej fabuły utworu Goldoniego — z bardzo współczesną, swobodną interpretacją zabawy w komedię dell'arte. Nieskomplikowana intryga, ba — wręcz banalna historyjka o bliźniakach (lud d w ó h twarzach jednej postaci, z których jedna bardziej naturalna, nieprzystosowana do rzeczywistości — musi zginąć), oprawiona trochę

politejantów polujących na słodkiej; domki jak z piernika kręcą się dookoła osi; czarny typ: Pankracy — zjeżdża w finale do bajkowego piekła — zapadł, gdy pocztowy niezłomny-bliźniak zmierza po farsowej śmierci do nieba — na liście; trumna w esy-floresy traci tragiczną wymowę, bierze udział w zabawie na zasadzie makabreski i nieprawdopodobieństwa; krzepki humor amatorów młodzieży — ma w sobie aluzyjność dnia dzisiejszego, gdy krzywe zwierciadło handlu małżeńskiego — zawiera moralną krytykę mieszczańskiego modelu życia; anachronizm jeszcze do niedawna wcale żywotny...

Przemieszczenie gatunków — operowości, farsy, kłowniady — od czasów najdawniejszych po nasze, zamienia się w tętniący życiem, współczesny obraz postaw ludzkich — pod maskami. Hussakowski ukazuje jakby zaktualizowaną odwieczną komedię dell'arte — która nie zaginęła wraz z gatunkiem scenicznym w XVIII wieku. Ta łączność przybiera kształt drwiącego uogólnienia.

Spektakl w Teatrze Ludowym jest tedy interesujący dla znawców i przeżywalny dla szerokiej widowni. Zaspokaja ambicje artystyczne, a nie zrezygnuje z roli popularyzatora scenicznego. To pożyteczna próba kierunku uderzenia w teatr. Teatru, który zaczyna dbać o swój poziom i chce być dostępny dla mas.

Jerzy Bober

TEATR

OBIECUJĄCE «BLIŹNIAKI»

można i trzeba, byleby nie tracić kontaktu z odbiorcą.

Irena Babel, jak sądzę, pragnęła wyciągnąć te proste wnioski z układu: scena — widownia, jaki zastała w Teatrze Ludowym. Inna sprawa, czy zlepiając naprędce dotychczasowy repertuar — doszła do sprzecywanego poglądu, CO I JAK grać, bez zrezygnowania z ambicji artystycznych oraz społecznego zaangażowania. Pozycje sceniczne zaprezentowane przez nowego dyrektora — jak gdyby wszystkich — „opukiwały” widza z każdej strony. Czy ów rekonensans się udał?

Sądząc z ostatniej premiery — w sensie artystycznym, wydaje się — że osiągnięto już ten stopień, który rokuje dobre nadzieje. Sądząc zaś po pierwszej sztuce „Blues dla pana Charlie” Baldwina — można się spodziewać również wyrazistej linii ideowej w następnych, przygotowywanych spektaklach (np. w „Wiśniowym sadzie” Czechowa z Haliną Mikołajską w roli głównej).

Czas więc przejść do omówienia „BLIŹNIAKÓW Z WENEJI” Carla Goldoniego, w

farsowym, jurnym humorem plebejskim — nie miałyby szansy powodzenia na współczesnej scenie, gdyby ją zagrano z całym piętyzmem dla tradycji klasycznej, więc tylko poprzez dosłowność treściową. Byłby to, zgodnie z historią dramatu — Goldoni w charakterze filozofa sentymentalizującego; nieznosny, cikliwy, niby zabawny — ale i wtórny przy obyczajowych komediach Moliere. Zwłaszcza, że jeden z wątków „Bliźniaków” wyraźnie nasuwa zbieżność ze „Świętoszkiem” — w partii Pankracego, swego rodzaju Tartufoja w domu doktora Balanzoni.

Ale reżyser Bogdan Hussakowski uczynił z komedii Goldoniego wyborną zabawę — dopuszczając do głosu wszystkie możliwe chwytły z tradycji teatru jarmarcznego, improwizowanego — aż po cyrkowe ewolucje, ustawki współczesności, nawet z tożem motorym, a la nowoczesna gondola wenecka. Postacie drugoplanowe noszą pół-maski, pochodzą z prostej linii od Arlekinów i kłownów — przedstawiają więc symbole odwiecznej cyrkowej obyczajowości świata. Współczesna bajka obfituje też w udział dzieci, jakby bawiących się w

przedstawienie pod względem aktorskim wyrównane. Ale na szczególną uwagę zasługuje Zygmunt Malanowicz w podwójnej roli Bliźniaków. Jest zaskakująco sprawny fizycznie, daje dwie, świetnie zróżnicowane sylwetki pod względem psychologicznym. To już poważne osiągnięcia młodego aktora. Zabawne i wdzięczne postacie dziewcząt, z temperamentem prawie włoskim, stworzyły: Irena Jun, Barbara Omieleska, i Barbara Zgorzalewicz. Resztę osób komedii zaprezentowali w maskach i bez masek — Z. Klucznik, J. Wierczok, T. Włodarski, J. Piwowarczyk, J. Günter, S. Michno, J. Krzywdziak i T. Szaniecki.

B. pomysłowe, dowcipne w przenośniach dekoracje i kostiumy — zaprojektowała Urszula Gogulska. Muzykę operowo-operetkową, zgrabnie dobraną — mimo, że nie jest w stylu epoki (ale i po co byłaby ta wterność?) skomponował Jerzy Kaszycki. Układ tańca opracowała Zofia Wierzbowska.

„Bliźniaki z Wenecji” obiecująco zapowiadają więc nowy sezon Teatru Ludowego. A może i nowy styl tej zbyt długo zagubionej w poszukiwaniach swego kształtu artystyczno-społecznego, po Skuszanca — placówki?

Jan Pieszczachowicz

Z teatru

Goldoni z tranzystorem

Teatr Ludowy w Nowej Hucie zainaugurował sezon „Bliźniakami z Wenecji” Carlo Goldoniego, w reżyserii Bogdana Hussakowskiego. Sztuka należy do tych mniej w Polsce znanych i granych, choć mamy kilka jej przekładów, w tym znakomity Zofii Jachimeckiej, wykorzystany przez Hussakowskiego. Wykorzystany zresztą ryzykownie i przewrotnie, ale z ostatecznym wynikiem wdzięcznym i prawdziwie zabawnym.

Spektakl nowohucki Goldoniego jest bardzo młodzieńczy — w dobrym słowa znaczeniu. Reżyser nie uległ pokusie mechanicznego wskrzeszenia fragmentu muzeum teatru, z wszstłimi atrakcjami komedii dell'arte, odnowionej przez Goldoniego. Szablonowe postaci z jarmarczno-ludowej wyobraźni, z czasem uschematyzowane — mimo ele-

mentu improwizacji — nie są dziś, wbrew pozorom, łatwe do wygrania. Improwizacja była jednocześnie aktualizacją: akcja komedii dell'arte wchłaniała w siebie uliczną plotkę i aluzję polityczną, i właśnie dlatego Pantalone, Arlekin czy Kapitan mieli szanse nawiązania kontaktu z widzem. Co jednak robić dziś, gdy aktualizacja musiałaby być „pomieszaniami materii”, rozsadzającą schematy? Hussakowski zdecydował się mimo wszystko na takie ryzyko.

We współczesnych mieszkaniach nowoczesność umeblowania podkreśla np. staroświecka lampa, prymitywny świeć. Reżyser „Bliźniaków z Wenecji” zastosował chwyt odwrotny: u niego staroświeckość jest wypunktowana przy pomocy wtrętów współczesnych. Zalotnik pięknej Rozaury, tańczący w pe-

wnej chwili twista w takt muzyki płynącej z tranzystora; łoże wjeżdża na scenę napędzane... motorkiem; trucizna Pankracego jest proszek „Omo”. Można się, oczywiście, zrywać na takie dowcipy, i pierwszy bym to uczynił, gdyby nie fakt, że wszystko to zrobione jest z wyczuciem, bez szarży, z szelmowskim przymrużeniem oka — zasługa i aktorów, którzy potrafili możliwie naturalnie przejść od burleskowego stylu dell'arte z jego umownością do innej, bardziej eksponowanej umowności aluzji i kpiny. Zresztą, ustawienie aktorów w całym przedstawieniu godne jest uwagi.

Przyjął się w naszych teatrach styl aktorskiej interpretacji klasyki, który nazywałbym „techniką wydmuszki”. Jak z ozdobnego, cepeliowskiego jajka-pisanki, wydmuchuje się zawartość, a skorupkę zdobi bogato aplikacją. Wszystko co jest zwykłe i ładne, i pomysłowe — tyle, że puste. Staje się — jak powiedział Schiller — „wypchanym promieniem księżycy”. Boję się owej manieri; robi nie najlepszą przysługę teatrowi, mimo że zyskuje poklask. Z niepokojem

patrzyłem i na „Bliźniaków z Wenecji”; ulegnie Hussakowski tej modzie, czy też nie? Nie uległ, a przynajmniej nie uległ w stopniu, który by rzutował niekorzystnie na całość. Wybrał drogę pośrednią. Aktorzy nie uślużą być Florindami i Kolombinami, i jednocześnie dezawuować sam sens odtwarzania tych postaci, poprzez podkreślanie ich muzealności, co jest cechą inscenizacji „wydmuszkowatych”. Realizatorzy przedstawienia (wśród nich — duże zasługi scenografa, Urszuli Gogulskiej) starają się odkryć sens i wdzięk bohaterów Goldoniego przez aktorski autokomentarz, aktorzy grają tak, jakby, sami swoich bohaterów pastiszowali, ale tylko z lekką, bez zbytniego rezerwu i przesady.

Tu wyróżnienie należy się niemal wszystkim odtwórcom, ale szczególnie Irenie Jun (Rozaura), Barbarze Omielskiej (Kolombina), Zdzisławowi Klucznikowi (doktor Balanzoni), Józefowi Wiczkowskiemu (Pankracy) oraz Janowi Güntnerowi (Brighella). Szczególnie zabawne postaci stworzyli Güntner i Wiczkorek. Ale największa sympatie publiczności zdobył niewątpliwie

Zygmunt Malanowicz. W podwójnej, tytułowej roli bliźniaków Zanetta i Tonio, błyskawicznie i nieomal zawsze bezbłędnie przedziergał się to w ognistego głupca, to w niemniej ognistego zabijakę. Współ z Wiczkorkiem zademonstrował w finale smakowity kasek czarnego humoru. Przedstawienie ma dobre tempo, ładnie jest zilustrowane muzycznie przez Jerzego Kaszyckiego, który połączył elementy operowe z operetkowymi, i stanowi bezpretensjonalną, teatralnie zrobioną sprawnie i z inwencją zabawę. Ponieważ o nowych rządach Ireny Babel mówi się, że oscylują między programem lekkim i poważnym — zyczylibyśmy sobie częściej widzieć coś na kształt syntezy, tzn. przedstawienia „lekkie” potraktowane „poważnie”, w sensie warsztatu i realizacji.

Carlo Goldoni: Bliźniaki z Wenecji. Przeł.: Zofia Jachimecka. Scen.: Urszula Gogulska. Muz.: Jerzy Kaszycki. Ukł. tańca: Zofia Węclawówna. Reż.: Bogdan Hussakowski. As. reż.: Tadeusz Szaniecki. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Roczny urlop nauczyciela

X. Y. Jestem nauczycielem, mam roczny, płatny urlop. Jakie pobory mi się w tym okresie należą? Czy do poborów tych należy wliczyć również 200-złotowy dodatek?

Sprawy te określa instrukcja Min. Ośw. z 15. V. 58 r. (Dz. Urz. Min. Ośw. nr 10 poz. 136) w sprawie udzielania nauczycielom urlopów płatnych dla poratowania zdrowia. Przez cały okres urlopu nauczyciel otrzymuje uposażenie zasadnicze, natomiast dodatki funkcyjne, specjalne i za trudną pracę oraz wynagrodzenie za godziny nadliczbowe i czynności dodatkowe przydzielone nauczycielowi na dany rok szkolny otrzymuje tylko przez okres 3 mies. trwania urlopu. Tak więc Pański dodatek specjalny przestanie być wypłacany po 3 mies. urlopu. (wl)

Echo - 23.IX. 1969 - „Bliźniaki” - Gieszczyński

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2

wydanie

46

12. XI. 67

Nr z dn.

STEFAN
OTWINOWSKI

KRAKOWSKI

Na księgarskich wystawach sporo nowych tytułów. Przeważnie pamiętniki, dokumenty historyczne, monografie. Kupiłem dzieło o Lwie Tołstoj. Autorem potężnej monografii jest Wiktor Szklowski. Studiuję powoli, porównując; mam w swojej bibliotece kilka książek o Tołstoj. Mniej więcej trzydzieści lat temu dzieła i życie autora „Wojny i pokoju” objawiły mi się jako wzór. Tak, jako wzór do naśladowania. Potem czytałem, że ta forma pełnego przejęcia się myślami genialnego pisarza była zjawiskiem częstym. Młodzi pisarze, zwłaszcza we Francji, habitus tołstoizmu stosowali niemal w całości, praktycznie. Uciekali z Paryża. Niedawno spotkałem jednego z takich Francuzów — ubrany był już normalnie, nawet modnie, pozostał jednak człowiekiem o specjalnej, rzadkiej wrażliwości. Wiele mieliśmy sobie do powiedzenia. Teraz ze Szklowskim rzecz przebiega podobnie, czytam jego książkę, a tak, jakbym z nim rozmawiał. Oczywiście, to on ma mi dużo do powiedzenia, ale i ja bądź co bądź nie milczę.

A wczoraj byłem na „Kosmogonii” Iwaszkiewicza. Wystawił tę sztukę Teatr Słowackiego na małej scenie przy ulicy Filipa. Mówi autor o swoim utworze: „opowiadanie w dwóch aktach”. Opowiadanie! Bardzo ten teatralny tekst przypomina romantyczne i niespokojne opowiadania, zjawia się nam jako jeszcze jedno ogniwo z cyklu „Młynów”, z cyklu lasów i rzeczek, tych lasów, w których musi stać się nieszczęście, inne niż w zwykłych lasach... Istotnie, jest to sztuka o wiecznym czujnym nieszczęściu, o tragedii dawnej i o tej, która za chwilę nastąpi. Iwaszkiewicz w krótkim wstępie do programu cytuje Kierkegaarda, przypomina nam pośrednio, że jest zna-

komitym tłumaczem i komentatorem duńskiego filozofa. Ale kiedy tak z największym skupieniem słuchałem dialogów „Kosmogonii”, przypominał mi się także świetny swego czasu teatr skandynawski, i Przybyszewski, którego nigdy nie lekceważyłem, i teatr rosyjski, w którym wcale niemałe miejsce zajmuje Lew Tołstoj. Nowa rzecz Iwaszkiewicza to dzieło łączące się z wielką kulturą literacką, namawiające widza nie tylko do słuchania, ale i do myślenia, i do kochania, i do rozmowy. Wiele, bardzo wiele zdań działa w tej sztuce tak, jak zdania w książce Szklowskiego. O, prawdziwie to szczęście w czasach radia, telewizji i błyskawicznej informacji mieć pod ręką bibliotekę i ćwiczyć się w rozmowie z książkami. Formalnie jest „Kosmogonia” koncertem na głos męski. Głos Sewera. Sewera gra w krakowskim przedstawieniu Jerzy Kamas. I tę rolę nadzwyczajnie rozwijający się aktor może włączyć w szereg swych niewątpliwych osiągnięć. Przedstawienie odbyło się, jak wspominałem, na scenie przy ulicy Filipa. Może będzie to dobry początek, może uda się sprawa utwierdzenia i kontynuowania tutaj repertuaru kameralnego o wybitniejszej wartości literackiej. Koncepcja usadowienia w tej sali sztuk farsowych raczej zawiodła. Nie umiemy już dziś grać fars, a autorzy polscy, którzy próbują restytuować ten rodzaj, w dzieliśmy niejedenkrotnie, robią to nieumiejętnie, bez powodzenia. W Teatrze Starym grają aktualnie farsę Claude Magniera pod tytułem „Blażej”. Drukowany program teatru przypomina nam chlubną tradycję gatunku i jego karierę we Francji. Owszem, Magnier bierze z tej tradycji wszystko i właściwie nic od siebie nie dodaje. Mamy więc scenariusz klasycznego wzoru i rozległe pole dla reżyserskiej i

aktorskiej pantomimy i galopady. Nad tempem absurdałnej akcji czuwa Bogdan Hussakowski. Reżyser ten pracował niedawno w Teatrze Ludowym nad Goldonim i, widząc to, chciałby z Magniera zrobić prawnuczka Wenecjanina. Nawet mu się to w pewnym sensie udaje — udaje mu się zbagatelizować słaby tekst i przekonać nas, że Anna Seniuk byłaby wzorową aktorką w komedii dell' arte. Mamy więc wreszcie zgrabną, utalentowaną, jak to się kiedyś mówiło: subretkę. Rolę Blażeja zagrał przyjemnie bardzo przystojny młody człowiek, Jerzy Jogalla. Podobał mi się również, nie pierwszy raz, Marian Jastrzębski. Podobała mi się jeszcze Zofia Więclawówna. Inne panie znacznie mniej.

I wreszcie na zakończenie tych notatek mam możliwość nawiązać znowu do Tołstoja. Bo oto pisze do mnie z Bytomia pewien korespondent, a w liście zawarta jest szlachetna troska i pytanie. „Skąd się u pana wzięła ta niechęć do szybkiego podróżowania?” Skąd? Ta niechęć czy to zastrzeżenie, proszę Pana, nie jest aż tak bardzo rzadkie, jakby się mogło zdawać. Też ma swoją tradycję odpowiednio długą. Ja przenoszę ją z pościeli nie tylko ponad autobusy, ale w ogóle ponad wszelkie samochody. Kiedyś, dawno żyli ludzie preferujący dyliżans. Chwalili dyliżans, mówiąc źle o kolei żelaznej. Do nich należał właśnie Lew Tołstoj. Szklowski przytacza jeden z listów autora „Anny Kareniny” do Turgieniewa, kiedy to Tołstoj wy dostał się z obrzydliwego Paryża udając się do Szwajcarii. Cytuję fragment tego listu. „Wczoraj wieczorem o ósmej, kiedy po ohydnej jeździe koleją prześiadłem się do dyliżansu na otwartej przestrzeni i ujrzałem gościniec, księżycową noc, wszystkie te dźwięki i zapachy podróży, cały mój smutek i ból minął, jak ręką odjął, ustępując miejsca cichej, pełnej wzruszenia radości, którą Pan zna. Doskonale zrobiłem, wyjeżdżając z tej Sodomy. Na Boga, niech i Pan wyjedzie gdziekolwiek, byle tylko nie koleją żelazną. Kolej dla podróży — to tak jak burdel dla miłości, równie wygodna, a zarazem nieludzko machinalna i zabójczo monotonna.”

STEFAN OTWINOWSKI