

wia różne sztuczki. Przyjemna jest oprawa muzyczna i mimo że scenografia, jak na mój gust, za mało baśniowa i trochę za ciemne światła — przedstawienie zaczyna się dobrze. Dalej jednak coś się psuje. Adaptacja Kestnera różni się znacznie od oryginału. Jest przegadana. Na sali rosną szmery. I tu pierwsza pretensja pod adresem reżysera: można było z powodzeniem okroić tekst. Właściwie to pretensja druga. Pierwszy bowiem zarzut dotyczy nieprze-myślanego potraktowania Snogga jako łącznika z widownią. Grający te role Tytus Wilski bez trudu opanowuje dzieci, skupia ich uwagę, wzbudza sympatię. Lecz w sztuce Snogg jest postacią negatywną. Jak wymaga moral bajki powinien być dla dzieci „brzydki”. Mali widzowie są zdezorientowani. Sytuacje stają się dla nich niezbyt zrozumiałe.

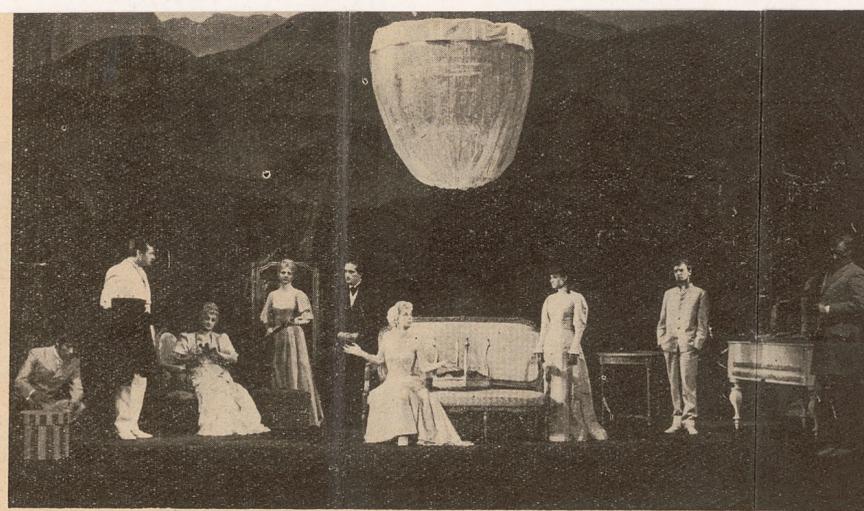
Dzieci chętnie przyjmują najbardziej umowne założenia pod warunkiem, że będą konsekwentnie przestrzegane. Jeżeli bawia się w sklep, to najpierw uzgadniają, kto jest sprzedawcą, kto kupującym. Jeżeli w czerwonoskórych i białych, nie wolno w trakcie zabawy zmieniać koloru skóry. Dlatego w teatrze reagują prawie wyłącznie na akcję. Na dalszy plan schodzi sprawa Dobra i Zła. Jeżeli na scenie ktoś ucieka, a ktoś drugi go goni, ważne się staje dla widowni żeby go złapał, niezależnie od tego, czy to dobrze, czy źle. Malcy krzyczą, podpowiadają gdzie kto się schował. Wszystko jedno kto. Ale to błąd. Przede wszystkim pedagogiczny.

Pod względem układu ruchowego poziom spektaklu jest nierówny. Pantomima tancerza cygańskiego Jemmo (Wanda Swarczewska) jest pomysłowa, dobrze wykonana i wnosi wiele baśniowego klimatu, natomiast taniec związany z czarodziejskimi pantofelkami sprawia wrażenie niedopracowanego. Tytułowe pantofelki powinny być tak o-grywane, żeby czuło się ich czarodziejską samodzielność. Można to było osiągnąć przez wyeksponowanie niezgodności ruchowej pomiędzy uwięzionymi w nich stopami a resztą ciała. Zadanie to zresztą trudne, wymagające dużej inwencji choreografa i precyzyjnego wykonania.

Wszyscy aktorzy biorący udział w przedstawieniu poprawnie wypełniali swoje zadania. Młodzieżka widownia nagrodziła ich szczerymi brawami. Dzieci są czułe, wdzięczne i naiwne. Ale to podwójnie zobowiązuje.

Powodzenie *Kramu z piosenkami*, o których Schiller pisał, że „wielostronne są i młodzieżowe”, zależy w dużej mierze od wyboru i układu tekstów, odpowiedniej T. Ludowy w Nowej Hucie: „Czerwone pantofelki” Andersena, Maria Andruszkiewicz (Karen) i Tytus Wilski (Snogg); na zdjęciu lewym: Janusz Nowicki (Nels), Wanda Swarczewska (Jemmo), Tytus Wilski (Snogg). Reż. Jerzy Sopoćko, scen. Urszula Gogulska

T. Ludowy w Nowej Hucie: „Wiśniowy sad” Czechowa. Scena zbiorowa. Reż. Irena Babel, scen. Krzysztof Pankiewicz



kompozycji całości i poszczególnych scenek, sposobu ich łączenia, wreszcie rytmu i tempa widowiska. *Kram z piosenkami* w reżyserii Jana Skotnickiego i pomysłowym układzie tańców Eugeniusza Papińskiego w miarę rozwoju akcji spiełniał coraz więcej z tych warunków. Nieco rozlęczony pierwszy akt — a szczególnie *Kulig i Skotopaski* — nie prorokował takiej zabawy, jaką pokazano później. *Kulig* potraktowano ze zbyt-nim pietyzmem dla starych obyczajów. Natomiast w *Skotopaskach* dystans spojrzenia był bardzo wyraźny. Przeskok od pietyzmu do ironii (wprawdzie landrynkowej) był bardzo gwałtowny; nie poparty dalszym, równie kontrastowym różnicowaniem kolejnych scenek sprawił, że *Skotopaski* wylamywały się ze stylistyki przedstawienia.

Dalej było już coraz lepiej. *Kłopoty z żołnierzami* nawet w naszych czasach mogą być jeszcze zabawne. Szczególnie podobała mi się Barbara Omielska w *Majgorzacie*, z wyzywającym wdziękiem wykonująca ewolucje taneczne. Najlepszym chyba numerem aktu II była *Emulacja* w bardzo dobrym wykonaniu Anny Wróblówny i Tadeusza Włodarskiego. Natomiast *Poddasze*, rozpoczęte z archaicznej rytuałnością, toczyło się w zwolnionym tempie, przy tym aktorzy, tradycyjnie celebrując obyczaje Moderny, nie przerysowali tej celebracji do tego stopnia, żeby ją uczynić zabawną. Efektowny (ba, ze szpagatem!) finałowy kankan był jedynym popisowym numerem tej sceny. Akt III, prawie ensemblovowy, toczył się w dobrym rytmie i wywoływał brawa rozbiawionej publiczności. Zespół kończy spektakl starą piosenką *Oleandry*.

Zdając sobie sprawę z dużego wysiłku wszystkich twórców widowiska, muszę z satysfakcją podkreślić ruchową i śpiewną sprawność wykonawców, o co nie jest wcale łatwo w teatrach dramatycznych. Z orkiestrą było nieco gorzej. Scenografia Garlickiego nie usiłowała nadać całości jednolitego wyrazu. Były to oddzielne kompozycje „na temat” kolejnych scenek, nie zawsze najtrafniejsze.

Nasuwa mi się pewna refleksja, dotycząca samej koncepcji przedstawienia. Schillerowski zbiorek jest trwałym dokumentem piosenki i obyczajów. Można z niego kroić różne wiflowiska. Na ogół reżyserzy wybierają wersję chronologiczną. Ale sprawa nie kończy się na latach trzydziestych. Sądzę, że schillerowski scenariusz nie powinien być rzeczą zamkniętą, tak samo jak nie jest skończona ewolucja obyczajów i ich wyrazu muzycznego. Można by więc *Kram z piosenkami* poszerzyć, sięgnąć do okresu okupacyjnego i powojennego. Oczywiście na wesoło, bez oklepanych sentymentalizmów. Jak *kram* to *kram*. I nowości powinny być na sprzedaż.

Istnieje rodzaj sztuk teatralnych, w których oprawa plastyczna spełnia rolę podobną do instrumentu, na którym pianista

może wykonać np. koncert f-moll Chopina. Można oczywiście próbować innej instrumentacji: są fujarki, cymbalki, wreszcie sama orkiestra. Jest jednak coś w sztukach Czechowa, co nadaje scenografii szczególnie organizującą rangę. To właśnie ona w wielkiej mierze tworzy specyficzny klimat, ową atmosferę, która z kolei warunkuje sposób interpretowania całości, tłumaczenia działania poszczególnych sylwetek, wreszcie wpływa na wspólnotę przeżyć aktora i widza. *Wiśniowy sad* w sztuce o tym tytule jest poetycką metaforą tragedii, a może raczej melancholii przemijania. Sądząc z enuncjacji programowych tak to sobie też wyobrażali realizatorzy spektaklu.

Alisi po podniesieniu kurtyny z niepokojem zauważyłem dość przypadkowy zbiór mebli, ustawionych w nieprzypadkowe zapewne półkole, na tle poturego rumowiska groźnie i odpychająco mających kształtów. Była to najprawdopodobniej próba uogólnienia, wyrażenia ogólniejszych treści, jeżeli los wiśniowego sadu, będący pretekstem do wyrażenia ogólniejszych treści, nie wzbudzi w widzach przynajmniej współczucia, nie ma już sensu porzytyć bohaterów, nie ma po co wystawiać sztuki.

Przedstawienie, które oglądałem, szło już blisko pięćdziesiąt razy. Dobrze wiem, że po takiej ilości spektakli wiele rzeczy wspólnie wypieszczonych przez reżysera i aktorów gubi się, ucieka, schodzi na fałszywe tory. Widziałem więc, jak w zimnej i martwej przestrzeni trudno było aktorom nawiązywać kontakt, rozgrywać subtelne podteksty, ledwo uchwytnie nastroje, modelować i po-intować poszczególne sceny czechowskiego tekstu. Do dzisiaj nie bardzo mogę się zorientować w stosunkach między występującymi na scenie osobami, a co za tym idzie — w koncepcji przedstawienia. Wydaje mi się, że reżyserka spektaklu, Irena Babel, chciała ukazać przede wszystkim konflikt „nowego ze starym”. Wskazuje na to m. in. ustawienie pary Łopachin — Raniewska. Ale

W tej sytuacji wszystko zostało powiedziane na wstępie. Żaden autor nie wytrzyma takiego zabiegu. *Wiśniowy sad* u Czechowa jest rzeczą piękną. Piękną obiektywnie, bo piękną estetycznie, i piękną subiektywnie przez przywiązanie do niego bohaterów utworu. Jeżeli ten *sad* naprawdę jest piękny — nie tylko dla autorów przedstawienia, ale i dla wszystkich uczestników widowiska — to staje się rzeczywistą metaforą. Musi być tak ukazany, żeby go było naprawdę żal. Subtelny tragizm tej sztuki polega na bolesnej ale nieuchronnej konieczności zniszczenia czegoś, co reprezentuje wartości nie tylko chyba estetyczne. Dlatego, jeżeli los wiśniowego sadu, będący pretekstem do wyrażenia ogólniejszych treści, nie wzbudzi w widzach przynajmniej współczucia, nie ma już sensu porzytyć bohaterów, nie ma po co wystawiać sztuki.

Przedstawienie, które oglądałem, szło już blisko pięćdziesiąt razy. Dobrze wiem, że po takiej ilości spektakli wiele rzeczy wspólnie wypieszczonych przez reżysera i aktorów gubi się, ucieka, schodzi na fałszywe tory. Widziałem więc, jak w zimnej i martwej przestrzeni trudno było aktorom nawiązywać kontakt, rozgrywać subtelne podteksty, ledwo uchwytnie nastroje, modelować i po-intować poszczególne sceny czechowskiego tekstu. Do dzisiaj nie bardzo mogę się zorientować w stosunkach między występującymi na scenie osobami, a co za tym idzie — w koncepcji przedstawienia. Wydaje mi się, że reżyserka spektaklu, Irena Babel, chciała ukazać przede wszystkim konflikt „nowego ze starym”. Wskazuje na to m. in. ustawienie pary Łopachin — Raniewska. Ale



Stefan Rydel (Gajew), Bogusława Kozusznik (Waria), Zygmunt Malanowicz (Trofimow), Halina Mikołajska (Raniewska)

sylwetka Łopachina (ubranego w czarny kostium — czy to symbol, czy zwykła pretensjonalność nuworozysa?) pozbawiona jest głębszych motywacji psychologicznych. Nie jest to ani „Olbrzym” ze znanego filmu zachylający się perspektywami posiadania, ani businessman dążący do celu z bezlitosną konsekwencją, ani chytry i bogaty prostak skrycie zakochany w Raniewskiej.

Niezwykle trudno w *Wiśniowym sadzie* znaleźć wspólny stylizacyjny mianownik dla wszystkich postaci. Oprócz głównej bohaterki najlepiej chyba trafił w styl Stefan Rydel w roli Gajewa, oraz — w niektórych scenach — Bogusława Kozusznik (Waria) i Zygmunt Malanowicz (Trofimow). Firs Zdzi-

ślaw Klucznik za bardzo przechylił się w stronę rodzajowej komediowości, a jego scena finałowa (nie bez „zasługi” sztucznej i otwartej przestrzeni) nie zdołała mnie głębiej poruszyć. W ogóle proporcje tragizmu, wesołości, rodzajowości i farsy nie były właściwie wyważone i zharmonizowane. Z jednym wszelako wyjątkiem.

Wiodącą rolę Raniewskiej grała gościnnie Halina Mikołajska. Już w pierwszych scenach jej kreacja zadziwia bogactwem środków wyrazu; umiejtnością płynnym przechodzenia z nastroju w nastrój. Okazując autentyczną radość z powrotu w rodzinne strony, Mikołajska, jakby mimochodem, znakomicie punktuje dialog wtrętami o konieczności picia kawy, konwencjonalnym za-

dowoleniem z tego, że stary Firs jeszcze żyje, obojętnym skwitowaniem wiadomości o śmierci niani. W każdej sytuacji zachowuje się jak „pani na Wiśniowym sadzie”, ale właśnie owe delikatne, salonowe różnice w podawaniu kwestii, zaznaczone intonacją głosu, rytmem mówienia, grymasem twarzy, czy ruchem aktora, świadczą nie tylko o znakomitym aktorstwie, pokazują również tkwiącą w tej roli subtelna komediowość. Z przyjemnością obserwowałem, jak Raniewska odkrywała przed widzami i przed sobą znaną już przecież prawdę o ruinie finansowej, najpierw tłumacząc Łopachinowi niedorzeczność wyrąbywania sadu, potem ze zdziwieniem oświadczając Piszczkowi, że rzeczywiście nie ma pieniędzy. I nagle wybuch zachwytu nad pięknnością białego ogrodu kwitnących wiśni.

Konsekwentnie budując rolę, Mikołajska oparła ją na zasadzie spontaniczności, wynikającej z określonych sytuacji, z określonych stanów uczuciowych. Taka koncepcja postaci pozwoliła jej na oderwanie się od schematu ściśle logicznych reakcji, umożliwiła wydobycie całej gamy niespodziewanych tonów nawet z niewielkich partii tekstu. I o dziwo wszystko to motywuje się sytuacyjnie i psychologicznie, jak np. znakomicie rozegrany dialog o zmarłym synku, w którym przeplatają się najrozmaitsze uczucia. Mikołajska w idealnej zgodzie z Czechowem wyraża swoje credo w III akcie: „pan widzi gdzie prawda, a gdzie nieprawda, a ja jakbym wzrok straciła, nic nie widzę”. I to jest jej prawda, bardzo ludzka, bardzo kobieca, która każe sprawy przykre czy nieinteresujące po prostu eliminować, a w każdym razie nie przeżywać ich zbyt długo. Największym jednak triumfem aktorki jest to, że pozwoliła bez zastrzeżeń uwierzyć w głęboką prawdę swojej kreacji.

MIROSLAW WAWRZYNAK

W CO SIĘ BAWIĆ W TEATRZE LUDOWYM

MIROSLAW WAWRZYNAK

BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

TEATR
WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/19

wydanie
6 16- 31. III. 68
Nr z dn.



Zdzisław Klucznik (Firs), Stefan Rydel (Gajew), Halina Mikołajska (Raniewska), Tytus Wilski (Piszczek), Józef Fryźlewicz (Łopachin)

W CO SIĘ BAWIĆ W TEATRZE LUDOWYM

MIROSLAW WAWRZYŃIAK

Poszukiwania repertuarowe naszych teatrów stają się coraz bardziej gorączkowe. Jest to gorączka złota i godności, czyli godzenie frekwencji i rentowności z ambicjami. Nagminnie w tej sytuacji występuje mniej lub bardziej szczęśliwy proporcjonalnie podział na klasykę i rozrywkę. Skorzystał z tego modelu także Teatr Ludowy w Nowej Hucie, będący ciągle w stanie penetracji. Aktualnie grane sztuki to *Wiśniowy sad*, *Kram z piosenkami*, *Czerwone pantofelki* i *Bliźniaki z Wenecji*.

Zacznę od *Czerwonych pantofelków* Andersena. Na sali pełno maluchów z I, II i III klas szkoły podstawowej. Hałas potężny. Opiekunki i bileterki z obłędem w oku usiłują utrzymać jakiś porządek. Na scenie kurtynka z brzydkimi, naszytymi na materiał czerwonymi pantofelkami. I oto pojawia się Snogg, kuglarz cygański. Swobodnie nawiązuje kontakt z dziećmi, wita je, uczy chóralnie odpowiadać na powitanie. Dzieci są podatne. Słuchają Snogga. Podoba im się ten cygański kuglarz, który wypra-

wia różne sztuczki. Przyjemna jest oprawa muzyczna i mimo że scenografia, jak na mój gust, za mało baśniowa i trochę za ciemne światła — przedstawienie zaczyna się dobrze. Dalej jednak coś się psuje. Adaptacja Kestnera różni się znacznie od oryginału. Jest przegadana. Na sali rosną szmery. I tu pierwsza pretensja pod adresem reżysera: można było z powodzeniem okroić tekst. Właściwie to pretensja druga. Pierwszy bowiem zarzut dotyczy nieprzemyślanego potraktowania Snogga jako łącznika z widownią. Grający tę rolę Tytus Wilski bez trudu opanowuje dzieci, skupia ich uwagę, wzbudza sympatię. Lecz w sztuce Snogg jest postacią negatywną. Jak wymaga moral bajki powinien być dla dzieci „brzydki”. Mali widzowie są zdezorientowani. Sytuacje stają się dla nich niezbyt zrozumiałe.

Dzieci chętnie przyjmują najbardziej umowne założenia pod warunkiem, że będą konsekwentnie przestrzegane. Jeżeli bawią się w sklep, to najpierw uzgadniają, kto jest sprzedawcą, kto kupującym. Jeżeli w czerwonoskórych i białych, nie wolno w trakcie zabawy zmieniać koloru skóry. Dlatego w teatrze reagują prawie wyłącznie na akcję. Na dalszy plan schodzi sprawa Dobra i Zła. Jeżeli na scenie ktoś ucieka, a ktoś drugi go goni, ważne się staje dla widowni żeby go złapał, niezależnie od tego, czy to dobrze, czy źle. Malcy krzyczą, podpowiadają gdzie kto się schował. Wszystko jedno kto. Ale to błąd. Przede wszystkim pedagogiczny.

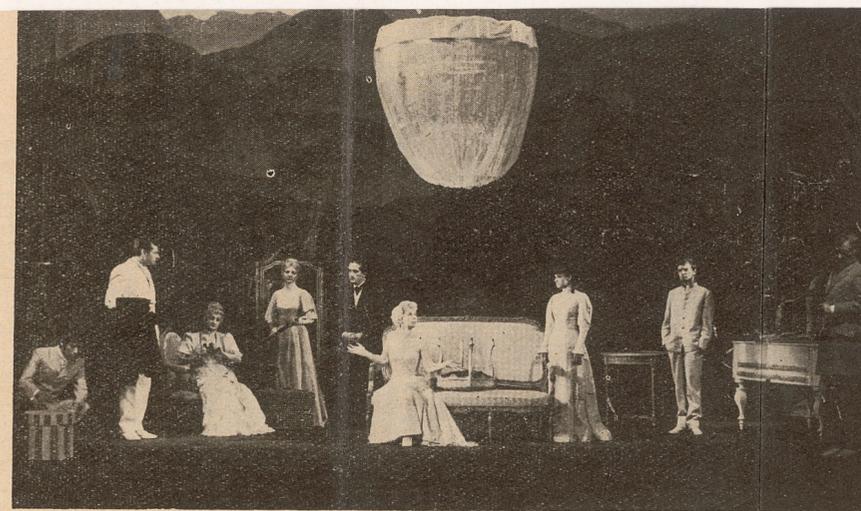
Pod względem układu ruchowego poziom spektaklu jest nierówny. Pantomima tancerza cygańskiego Jemmo (Wanda Swaryczewska) jest pomysłowa, dobrze wykonana i wnosi wiele baśniowego klimatu, natomiast taniec związany z czarodziejskimi pantofelkami sprawia wrażenie niedopracowanego. Tytułowe pantofelki powinny być tak o-grywane, żeby czuło się ich czarodziejską samodzielność. Można to było osiągnąć przez wyeksponowanie niezgodności ruchowej pomiędzy uwiecznionymi w nich stopami a resztą ciała. Zadanie to reszta trudne, wymagające dużej inwencji choreografa i precyzyjnego wykonania.

Wszyscy aktorzy biorący udział w przedstawieniu poprawnie wypełniali swoje zadania. Młodzieżka widownia nagrodziła ich szczerymi brawami. Dzieci są czule, wdzięczne i naiwne. Ale to podwójnie zobowiązujące.

Powodzenie *Kramu z piosenkami*, o których Schiller pisał, że „wielostronne są i miłodźwięczne”, zależy w dużej mierze od wyboru i układu tekstów, odpowiedniej

T. Ludowy w Nowej Hucie: „Czerwone pantofelki” Andersena, Maria Andruszkiewicz (Karen) i Tytus Wilski (Snogg); na zdjęciu lewym: Janusz Nowicki (Nels), Wanda Swaryczewska (Jemmo), Tytus Wilski (Snogg). Reż. Jerzy Sopoćko, scen. Urszula Gegulska

T. Ludowy w Nowej Hucie: „Wiśniowy sad” Czechowa. Scena zbiorowa. Reż. Irena Babel, scen. Krzysztof Pankiewicz



kompozycji całości i poszczególnych scenek, sposobu ich łączenia, wreszcie rytmu i tempa widowiska. *Kram z piosenkami* w reżyserii Jana Skotnickiego i pomysłowym układzie tańców Eugeniusza Paplińskiego w miarę rozwoju akcji spełniał coraz więcej z tych warunków. Niewożwleczonej pierwszy akt — a szczególnie *Kulig* i *Skotopaski* — nie prorokował takiej zabawy, jaką pokazano później. *Kulig* potraktowano ze zbytnim pietyzmem dla starych obyczajów. Natomiast w *Skotopaskach* dystans spojrzenia był bardzo wyraźny. Przeskok od pietyzmu do ironii (wprawdzie landrynkowej) był bardzo gwałtowny; nie poparty dalszym, równie kontrastowym różnicowaniem kolejnych scenek sprawił, że *Skotopaski* wymywały się ze stylistyki przedstawienia.

Dalej było już coraz lepiej. *Kłopoty z zelnierzami* nawet w naszych czasach mogą być jeszcze zabawne. Szczególnie podobała mi się Barbara Omielska w *Maigorzatce*, z wzywającym wdziękiem wykonująca ewolucje taneczne. Najlepszym chyba numerem aktu II była *Emulacja* w bardzo dobrym wykonaniu Anny Wróblówny i Tadeusza Wiudarskiego. Natomiast *Poddasze*, rozpoczęte z archaizną rytualnością, toczyło się w zwolnionym tempie, przy tym aktorzy, tradycyjnie celebrując obyczaje Moderny, nie przerysowali tej celebracji do tego stopnia, żeby ją uczynić zabawną. Efektowny (ba, że szpagatem!) finałowy kankan był jedynym popisowym numerem tej sceny. Akt III, prawie ensemblovym, toczył się w dobrym rytmie i wywoływał brawa rozstawionej publiczności. Zespół kończy spektakl starą piosenką *Oleandry*.

Zdając sobie sprawę z dużego wysiłku wszystkich twórców widowiska, muszę z satysfakcją podkreślić ruchową i śpiewną sprawność wykonawców, o co nie jest wcale łatwo w teatrach dramatycznych. Z orkiestrą było nieco gorzej. Scenografia Garlickiego nie usiłowała nadać całości jednolitego wyrazu. Były to oddzielne kompozycje „na temat” kolejnych scenek, nie zawsze najtrafniejsze.

Nasuwa mi się pewna refleksja, dotycząca samej koncepcji przedstawienia. Schillerowski zbiorek jest trwałym dokumentem piosenki i obyczajów. Można z niego kroić różne wiflowiska. Na ogół reżyserzy wybierają wersję chronologiczną. Ale sprawa nie kończy się na latach trzydziestych. Sądzę, że schillerowski scenariusz nie powinien być rzeczą zamkniętą, tak samo jak nie jest skończona ewolucja obyczajów i ich wyrazu muzycznego. Można by więc *Kram z piosenkami* poszerzyć, sięgnąć do okresu okupacyjnego i powojennego. Oczywiście na wesoło, bez oklepanych sentymentalizmów. Jak *kram* to *kram*. I nowości powinny być na sprzedaż.

Istnieje rodzaj sztuk teatralnych, w których oprawa plastyczna spełnia rolę podobną do instrumentu, na którym pianista

Zdzisław Klucznik (Firs), Stefan Rydel (Gajew), Halina Mikołajska (Raniewska), Tytus Wilski (Piszczek), Józef Fryźlewicz (Łopachin)

może wykonać np. koncert f-moll Chopina. Można oczywiście próbować innej instrumentacji: są fujarki, cymbalki, wreszcie sama orkiestra. Jest jednak coś w sztukach Czechowa, co nadaje scenografii szczególnie organizującą rangę. To właśnie ona w wielkiej mierze tworzy specyficzny klimat, ową atmosferę, która z kolei warunkuje sposób interpretowania całości, tłumaczy działania poszczególnych sylwek, wreszcie wpływa na wspólnotę przeżyć aktora i widza. *Wiśniowy sad* w sztuce o tym tytule jest poetycką metaforą tragedii, a może raczej melancholii przemijania. Sądząc z enuncjacji programowych tak to sobie też wyobrażali realizatorzy spektaklu.

Alieści po podniesieniu kurtyny z niepokojem zauważyłem dość przypadkowy zbiór mebli, ustawionych w nieprzypadkowe zapewne półkole, na tle ponurego rumowiska groźnie i odpychająco mających kształtów. Była to najprawdopodobniej próba uogólnienia, wyrażenia poprzez scenografię metaforę *Wiśniowego sadu*. Ale jak wiadomo tłumaczenie metafory metaforą jest czynsz, co w logice nazywamy „ignotum per ignotum”, w sztuce zaś po prostu bękotem. Scenograf, zamiast stworzyć odpowiednie warunki, załatwił sprawę sam — bez autora, reżysera aktorów. Niezamknięta scena i półkolistie ustawione rekwizyty to metafora świata w ogóle; ohydne cmentarne pnie to symbol śmierci. I rzeczywiście czas sztuki Czechowa, który właśnie zasada się na przysłowiowym „panta rei”, umarł. Znieruchomiał na początku przedstawienia, gdy pora na to powinna przypaść dopiero na koniec spektaklu.



Stefan Rydel (Gajew), Bogusława Kozusznik (Waria), Zygmunt Malanowicz (Trofimow), Halina Mikołajska (Raniewska)

sylwetka Łopachina (ubranego w czarny kostium — czy to symbol, czy zwyczajna pretensjonalność nuworysza?) pozbawiona jest głębszych motywacji psychologicznych. Nie jest to ani „Olbrzym” ze znanego filmu zachylający się perspektywami posiadania, ani businessman dążący do celu z bezlitosną konsekwencją, ani chytry i bogaty prostak skrycie zakochany w Raniewskiej.

Niezwykle trudno w *Wiśniowym sadzie* znaleźć wspólny stylizacyjny mianownik dla wszystkich postaci. Oprócz głównej bohaterki najlepiej chyba trafił w styl Stefan Rydel w roli Gajewa, oraz — w niektórych scenach — Bogusława Kozusznik (Waria) i Zygmunt Malanowicz (Trofimow). Firs Zdzi-

siława Klucznika za bardzo przechylili się w stronę rodzajowej komediowości, a jego scena finałowa (nie bez „zasługi” sztucznej i otwartej przestrzeni) nie zdołała mnie głębiej poruszyć. W ogóle proporcje tragizmu, wesołości, rodzajowości i farsy nie były właściwie wyważone i zharmonizowane. Z jednym wszelako wyjątkiem.

Wiodącą rolę Raniewskiej grała gościnnie Halina Mikołajska. Już w pierwszych scenach jej kreacja zadziwia bogactwem środków wyrazu; umiejętnością płynnego przechodzenia z nastroju w nastrój. Okazując autentyczną radość z powrotu w rodzinne strony, Mikołajska, jakby mimochodem, znakomicie punktuje dialog wtętami o konieczności picia kawy, konwencjonalnym za-

dowoleniem z tego, że stary Firs jeszcze żyje, obojętnym skwitowaniem wiadomości o śmierci niani. W każdej sytuacji zachowuje się jak „pani na Wiśniowym sadzie”, ale właśnie owe delikatne, salonowe różnice w podawaniu kwestii, zaznaczone intonacją głosu, rytmem mówienia, grymasem twarzy, czy ruchem głowy, świadczą nie tylko o znakomitym aktorstwie, pokazują również tkwiącą w tej roli subtelną komediowość. Z przyjemnością obserwowałem, jak Raniewska odkrywała przed widzami i przed sobą znaną już przecież prawdę o ruinie finansowej, najpierw tłumacząc Łopachinowi niedorzeczność wyrąbawania sadu, potem ze zdziwieniem oświadczając Piszczkowi, że rzeczywiście nie ma pieniędzy. I nagle wybuch zachwytu nad pięknnością białego ogrodu kwitnących wiśni.

Konsekwentnie budując rolę, Mikołajska oparła ją na zasadzie spontaniczności, wynikającej z określonych sytuacji, z określonych stanów uczuciowych. Taka koncepcja postaci pozwoliła jej na oderwanie się od schematu ściśle logicznych reakcji, umożliwiła wydobyć całej gamy niespodziewanych tonów nawet z niewielkich partii tekstu. I o dziwo wszystko to motywuje się sytuacyjnie i psychologicznie, jak np. znakomicie rozegrany dialog o zmarłym synku, w którym przeplatają się najrozmaitsze uczucia. Mikołajska w idealnej zgodzie z Czechowem wyraża swoje credo w III akcie: „pan widzi gdzie prawda, a gdzie nieprawda, a ja jakbym wzrok straciła, nie nie widzę”. I to jest jej prawda, bardzo ludzka, bardzo kobieca, która każe sprawy przykre czy nieinteresujące po prostu eliminować, a w każdym razie nie przeżywać ich zbyt długo. Największym jednak triumfem aktorki jest to, że pozwoliła bez zastrzeżeń uwierzyć w głęboką prawdę swojej kreacji.

MIROSLAW WAWRZYŃIAK





Czechowowi zarzuca-
no we współczes-
nych mu czasach, że
nie zajmuje społecz-
nej i politycznej po-
stawy w swych ut-
worach literackich — że nie
można go zaliczyć ani do rze-
du konserwatystów, ani do li-
beratów, ani do rewolucjoni-
stów...

Czy rzeczywiście autor ka-
pitalnych, krótkich opowiadań
satyrycznych i twórcza takich
komedii jak „Trzy siostry”,
„Wujaszek Wania” oraz „Wi-
śniowy sad” — nie wyrażał w
swoich dziełach żadnych po-
glądów filozoficznych i po-
staw życiowych? Oczywiście,
byłoby to prymitywizowanie.
Autor „Podoficera Prizibieje-
wa” — jeśli nawet tworzył
bezwiednie obraz satyryczny
wycinka rzeczywistości w car-
skiej Rosji — to ów ponury
żart społeczno-obyczajowy na-
bierał wymiaru drogowskazau.
Był krytyką społeczną, a tak-
że w podtekście — polityczną
— ustroju ówczesnej Rosji.

Również poetycka mgiełka —
unosząca się nad subtelno-ironicz-
nymi dramatami Czechowa —
zamieniała się w toku akcji w
ciężkie i geste opary, jakie o-
bejmowały pozornie sielski pej-
aż jego sztuk; pejżaż —
gdzie sprawy przyrody i
ludzi przenikały się wzajemnie
tworząc jedną, duszną całość.
„Tajemnica” demaskowania rze-
czywistości tkwi po prostu w
specyficznej atmosferze, w ope-
rowaniu nastrojami — w obna-
żaniu charakterów ludzkich,
związanych z treścią życia,
które na każdym kroku było na-
cechowane niewolniczością —

Jerzy Bober

POTĘGA NASTROJU

TEATR

spod buta terroru społecznego,
chciwością pieniądza z wszyst-
kimi formami wyzysku i ucisku
— lub służalczą i zakłama-
niem moralnym ziemianśko-
mieszczkańskim.

Sztuki Czechowa nie były
rewolucyjne w naszym, obec-
nym rozumieniu tego pojęcia.
Ale ich społeczna, obyczajowa
i moralna wymowa ujawniała
się w tym, co krytycy teatral-
ni określają, jako „czecho-
wowską aurę dramaturgiczną”.
Jeden z przyjaciół pisarza o-
raz jego orędownik na scenie
— Konstanty Stanisławski,
przedstawił niezwykle jasno
kwestię wystawiania sztuk
Czechowa, zresztą akurat
przy okazji pracy nad „Wi-
śniowym sadem” — kiedy pi-
sał, że „przedstawienie mon-
towało się z trudem. Nic w
tym dziwnego, sztuka była
bardzo trudna. Jej urok leży
w nieuchwytnym, głęboko
ukrytym a r o m a c i e...” (pod-
kreślenia moje — JB).

Wten sposób dobrneliśmy
do sedna sprawy — oraz
do aktualnej premiery
„Wiśniowego sadu” w
Teatrze Ludowym z Nowej Hu-
ty. Spektakl ten przygotowano
specjalnie na uroczystości 50-le-
cia Rewolucji Październikowej.

Nie przedstawia on wzniesia
rewolucyjnego, nie prznosi nas w
czas walki proletariatu o swe
prawa. Nie jest też owa, jedna
z najspanialszych komedii
czechowskich, obrazem zde-
cydowanego buntu, skierowane-
go przeciw carskiej władzy i
całemu systemowi przemocy spo-
łecznej. Jednakże „Wiśniowy
sad” — jako głęboka przenośnia
poetycka, poparta spieczami dra-
matu — gdzie starzy, puści
wewnętrznie i marnotrawni
właściciele majątku muszą od-
dać go w nowe ręce, a dawny
sad wiśniowy ulegnie ścięciu,
by w przyszłości wyrósł na jego
miejscu inny sad — zawiera
przeczenie zbliżającej się burzy
społecznej. Może nieświadome,
ale wynikające z wnikliwego
osądu rzeczywistości. Tej rze-
czywistości ludzkiej, która
zamknęła swój świat murem
kwitnących drzew — aby spo-
nich nie widzieć nędzy: moral-
nej, własnej — i nędzy tych,
których niewolnicze ręce pte-
gnowały wszystkie rosyjskie sa-
dy, bez korzystania z ich owo-
ców.

Stąd atmosfera „Wi-
śniowego sadu” staje się uza-
sadnieniem wyboru sztuki
przez teatr — właśnie w roc-
nicę Października. Wybór tym
lepszy, że podbudowany słusz-
nymi ambicjami artystyczny-
mi — które wyraził się pod-

kreślają sens ideowy scenicz-
nej wizji. A to w sumie ma
niebagatelne znaczenie — nie
bójmy się samej nazwy —
propagandowe!

Istnieje przecież jedno „ale”
przy podejmowaniu reali-
zacji „Wiśniowego sadu” w
teatrze, niezależnie od chwa-
lebnych ambicji artystyczno-
ideowych. Jest to sprawa owej
„czechowskiej atmosfery”
spektaklu z jednej strony —
zaś z drugiej strony: niemniej
ważny problem — obsady ak-
torskiej przedstawienia. Zre-
szta, oba zagadnienia wiążą
się z sobą nierozdzielnie.

Spektakl nowohucki zapo-
wiadał się wręcz rewelacyjnie.
Główną rolę „Wiśniowego sa-
du” powierzono bowiem wy-
stępującej gościnnie w Teatrze
Ludowym, znakomitej artyst-
ce warszawskiej (a poprzed-
nio krakowskiej) — Halinie
MIKOŁAJSKIEJ. Powiedzmy
jednak od razu, że sama

luje Czechow swój obraz Rosji?
Właśnie dla podkreślenia na-
stroju, jako nieodzownego ele-
mentu, który wymierza siłę wy-
razu artystycznego całości u-
tworu — na ekranie, tak — jak
w przypadku „Wiśniowego sa-
du” — na scenie.

Niestety — w tym silniej-
szym kontraście z
„Wojną i pokojem” —
główną słabością przedstawi-
enia nowohuckiego jest brak
„czechowskiej aury”. Jak
sądzę, przyczyniła się do tego w
poważnym stopniu scenografia
Krzysztofa PANKIEWICZA —
rozbijająca duszne, cięż-
kie wnętrza sceny, szukająca
zwodnych zwiewności w roz-
postartych tiulach i kropkach
nad i: cementarzysku sadu
oraz dość taniej symbolice
kostiumowej. Wszystko to
rozładnia nastroj, przepusz-
ca go przez umowny salon-
sad, przedobrzeza plastycznie —
i w rezultacie „odczehowia”
cały spektakl.

Przeszkadza to wyraźnie re-
żyserowi, Irenie BABEL — w
prowadzeniu podskórnego,
zawieszistego nurtu przedsta-
wienia: postacie sztuki „nie
siedzą” w niej na tyle mocno,
żeby wciągnąć widza w dra-
mat o szerszym brzmieniu
społecznym, obyczajowym i
filozoficznym. Postacie tracą
oparcie w poetyce Czechowa
— a nie unoszą żadnych od-
krywczych współczesnie —
wartości jakiegos nowego od-
czytania sztuki.

Obsada spektaklu jest nieró-
wna. Stąd brak kontaktu np.
między oszczędnym i utrzy-
manym w nastroju czechowskim,
pięknym i dojrzałym aktorstwem
Mikołajskiej — a jej przybraną
córką, Warią (Bogusława Ko-
żusznik); stąd wyraźne różnice
w stylu gry Jępichodowa (Jer-
rzy Sopoćko), Piszczyka (Tytus
Wilski) — i kupca Łopachina
(Józef Fryźlewicz) oraz studen-
ta Trofimowa (Zygmunt Mala-
nowicz) — na korzyść tych os-
tatnich. Stąd ładnie wyglądają-
ca Ania (Maria Andruszkiewicz)
reprezentuje mniej Czechowa,
aniżeli stary lokaj Firs (Zdzi-
sław Klucznik); stąd odrębność
komediowego charakteru roli
Stanisławy Zawiszanki (gwer-
nantka Szarlotta) i Leonida Ga-
jewa (Stefan Rydel); stąd farso-
wość młodego lokaja Jaszki (Jan
Twardowski) przy rosyjskiej ro-
dzajowości młodej pokojówki
(Anna Wróblówna).

Awięc: pochwała dla tea-
tru za ambicje i wybór
sztuki — lecz niedosyt
w stylu i nastroju samego
przedstawienia. Było ono
zresztą interesujące, tyle — że
jakby bez obecności wiel-
kiego Czechowa.

ELŻBIETA MORAWIEC

26 CZECHOW BEZ PROGRAMU



Halina Mikołajska i Zygmunt Malanowicz

Można śmiało powiedzieć, że twórczość dramatyczna Czechowa przeżywa dziś w Europie — swoją drugą młodość. A to, co tworzy jej dzisiejszą wielkość, to głęboko rozumiana poetyckość jego dramatów. Ale jest i inna szkoła czytania z Czechowa: czytania „pełnym głosem”, wydobywania miast nastrojowych mgiełek i poezji prawd wiecznych — ostrych zarysów rzeczywistości. Tę szkołę reprezentuje teatr i krytyka radziecka, gdzie pozycja Czechowa odpowiada mniej więcej pozycji Moliere’a w Comédie Française. Istota sprawy nie polega na rozstrzygnięciu, która z metod właściwsza; wielość dopuszczalnych interpretacji jest „winą” samego Czechowa, jak każdej wielkiej sztuki. Bo przecież do czechowskich słów: „Niech na scenie wszystko będzie równie proste i równie zawile jak w życiu. Ludzie jedzą obiad, a tymczasem rozstrzyga się ich szczęście, łamie ich życie” — można ułożyć sceniczne obrazy, ilustrujące owo „życie” z drobiazgową wiernością (jak praktykował MCHAT), lub nadać im ten kształt poetycki, o którym pisał Fergusson („The Idea of Theater”) nazywając „Wiśniowy sad” „teatralnym poematem o cierpieniu nad zmianą”. Wybór metody interpretacji kreśli jednak nie tylko sylwetkę pisarza — szacownego klawyszka czy daleko patrzącego wizjonera; kreśli równocześnie program teatru lub bezlitośnie obnaża jego bezprogramowość. Premiera „Wiśniowego sadu”, przygotowana przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie, kazała się spodziewać zdecydowanej linii przedstawienia. Oto teza z programu:

„„Wiśniowy sad”, mówi o czasie, który minął — o sprawach tak dalekich, że niemal nieprawdziwych. Jest to jednak(...) przede wszystkim — literatura współczesnej i ciągle żywej wiedzy o ludzkiej śmiertelności i tragizmie ludzkim, literatura niezwyklej wrażliwości i wielkiego sumienia”.

Propozycja bliska dramatu poetyckiego. A co przemówiło ze sceny? Poza gościnnie występującą Haliną Mikołajską — niewiele.

Ludzkie charaktery i ich działania są u Czechowa zestrojone harmonijnie, tragizm i śmieszność przechodzą płynnie jedno w drugie, jak w lirycznym utworze muzycznym. Przedstawienie nowohuckie stanowiło natomiast przykład kompozycji atonalnej — każda z sytuacji i postaci ciążyła w inną stronę. Owa atonalność była wynikiem usiłowań reżyserki, aby zmieścić w „Wiśniowym sadzie” wiele, zbyt wiele problemów tzw. współczesności.

Przykłady dostarczyć może scena z II aktu — scena-klucz, która przetrąca właściwe Czechowowi poczucie harmonii między realizmem a symbolizmem. Zza kulis dochodzi głuchy dźwięk niby pękniętej struny, budząc w bohaterach niepokój, przecucie naddających nieszczęścia. Nie sposób tego dziś zagrać tak, aby ów symbolizm punktować, rozciągać w czasie — trzeba nad nim przejść szybko, jak nad codziennym wydarzeniem. Reżyserka, świadoma niebezpieczeństw, podkreśliła dysonans między tonacją kwestii Łopachina, wypowiedzianej serio, z pełnym „stanisławszczykowskim” wczuciem się, a kwestią Firsy (o nieszczęściu, czyli zwolnieniu od pańszczyzny) zdecydowanie w tym wykonaniu komiczną. Rozwiązanie krótkowzroczne — scena została uratowana, ale cień komizmu zabarwił przejmującą scenę samotności Firsy z zakończenia.

Bezprogramowość kompozycji przejawiała się przede wszystkim w ustawieniu ról, wygrywaniu wspomnianej już współczesności za wszelką cenę. I tak np. Łopachina potraktowano niemal jak rewolucjonistę. To uosobienie nadchodzących czasów, nowych posiadaczy, burżuazji, o rodowodzie podobnym nieco do naszego Wokulskiego, mia-

ło chyba w zamierzeniu Ireny Babel symbolizować czasy bardzo od Czechowa odległe — co najmniej naddających rewolucji. Krótki monolog Łopachina po wygranej licytacji przypominał swoją temperaturą mowy agitatorów z roku, którego przecież Czechow nie dożył. Wydaje się także, iż intencją reżyserki było zaakcentowanie antagonizmu społecznego między „klasą upadającą” (w osobie Raniewskiej — Mikołajska) i „nową” (w postaci Łopachina — Józef Fryźlewicz). Ani Czechow na to nie zasłużył, ani Józef Fryźlewicz, aktor o znacznie większych możliwościach.

Jeszcze dalej ku współczesności — tym razem tylko teatralnej — posunęła reżyserka Pietię Trofimowa (Zygmunt Malanowicz). Ten student poszukujący idei, zagubiony w rosyjskim dekadentyzmie „nic nie robienia” i filozofowania z końca XIX w., tłumacząc Ani konieczność złożenia uczuć osobistych na ołtarzu sprawy, przybrał — pastiszowo przerysowaną, choć aktorsko interesującą — postać Artura z „Tanga”. Tu koniec odwołań do współczesności. Dla Szarloty Iwanowny (Stanisława Zawiszanka), lokaja Jaszy (Jan Twardowski) i Duniaszy — pokojówki wystarczającym źródłem inspiracji była farsa. Stary lokaj Firs (Zdzisław Klucznik) w I i II akcie ustawiony był „rodzajowo”. Farsowo zagrany był Jepichodow (Jerzy Sopoćko), postać w sztuce wcale nie tak marginesowa, jakby się zdawało. To on przecież „półtora nieszczęścia” (w oryg. niedotiepa, co w dosłownym przekładzie znaczyłoby: niedorabiany), on i przeznaczony na wyrab wiśniowy sad są kryptonimami sytuacji wszystkich postaci tej sztuki.

Z Czechowa pozostała tylko Raniewska. Kreacja Mikołajskiej zacierала różnice między Czechowem-realistą i subtelnym psychologiem a Czechowem-poetyckim. Krótkie, nerwowe frazy, jakby nie dopowiedziane do końca, błyskawiczne zmiany nastrojów (arcydziełkiem scenicznej etudy był monolog o śmierci synka Grisy, rozmowa z Pietią Trofimowem) niby w ucieczce przed czasem, przeszłym i przyszłym, syntetyzujące rosyjskość, kobiecość i dekadentyzm, czyniły równocześnie z postaci Raniewskiej człowiekiem współczesnego. Motyli wdzięk usunął się gdzieś na plan dalszy — pozostało w tej kobiecie, nam szczególnie bliskie, zmaganie się z czasem, ucieczka przed śmiercią. I tak oto — nie naciągając Czechowa do współczesności — Halina Mikołajska potrafiła odnaleźć do niej drogę, podczas gdy zabiegi reżysera, odwrotne w zamierzeniu, odwrotnie także odniosły skutek.

ELŻBIETA MORAWIEC

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Antoni Czechow: „Wiśniowy sad”. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka: Adam Walański. Premiera: październik 1967.

Dla właściciela wiśniowy sad znaczy nie tylko kawałek ziemi i trochę drzew owocowych. Znaczy także kawałek ziemi i jakąś tam liczbę drzew. Element ten pozostaje jednak na dalekim planie. Wiśniowy sad stanowi dla niego wartość niewymierną, nieprzeliczalną na cyfry, pieniądże. Jest tradycją, historią spraw wielkich i małych, kroniką rodzinną, wspomnieniem tego, co było, co się przeżyło, wyrazem zakorzenienia w określonej kulturze, obyczaju. Dla człowieka o naturze kupca wiśniowy sad jest tylko ziemią, którą można dobrze sprzedać, drzewem o określonej kubaturze, na którym zarabia się tyle a tyle. Czechow pokazuje w „Wiśniowym sadzie” dwa typy ludzi, dwa rodzaje mentalności: typ gospodarza i typ handlowca. Nie osądza się ich, nie wywyższa jednych, nie zohydza drugich. Współcześnie wyrażnie z tymi, którzy muszą odejść, zostawić dom rodzinny, wszystko to, co z nim się wiąże, co napełnia go żywą treścią. Wielki pisarz zawsze opowiada się po stronie wykorzenionych, choćby to były wykorzenienia przez ludzi zawinione. Każde wyrwanie z tradycji, ze środowiska, jest nieszcześnie, dramatem, które w pełni ogarnia tylko ten, kto tego doświadczył, przeżył.

Chyba w żadnej sztuce Czechowa nie mówi się tyle o pieniądzu, co w „Wiśniowym sadzie”. Pieniądz staje się tematem nr 1 rozmów salonowych. Jawi się jako znak dobrobytu, stabilności życiowej. Nobilituje. Wyznacza między ludźmi rodzaje konfliktów, determinuje charaktery, życie uczuciowe. Rozstrzyga o przyjaźniach, miłości... trwałości związków. Bardzo plastycznie przeczuta i pokazana została przez Czechowa wizja cywilizacji pieniądza: jej dehumanizacyjny mechanizm... Jest jeszcze w „Wiśniowym sadzie” przy komediowych i satyrycznych momentach jakaś gorzka świadomość nieuchronności i nieodwracalności historii, historii, która się dopełnia w zniszczeniu i ofierze.

Irena Babel rozgrywa „Wiśniowy sad” w historycznych kostiumach i stylowym wnętrzu. Duży salon zastawiony starożywnymi solidnymi meblami. Długi i ruina majątkowa nie odbiły się jeszcze na umeblowaniu. Scenografia Krzysztofa Pankiewicza poza wartością ilustracyjną posiada przede wszystkim walor malarski. Poddaje ton, barwę przedstawieniu, organizuje nastrój — nastrój elegijnego smutku i zamyślenia. Czechow historyczny nie wyklucza Czechowa współczesnego. Wychodzi to najpełniej przy ustawieniu poszczególnych postaci. Ustawienie nie wszędzie staje się jednak wyraźne: czasem bywa połowiczne, niezdeterminowane, jakby przyhamowane wątpliwościami, czy nie za bardzo chce się wyjaśniać teraźniejszość przeszłością. Jednoznaczne dopowiadanie prowadzi do wulgaryzacji i zafałszowań artystycznych. Pozostaje więc jako jedyna forma dialogowania ze współczesnością — dyskretna aluzja.

Nie byłoby chyba dobrego „Wiśniowego sadu”, gdyby rolę Raniewskiej powierzone aktorce średnio utalentowanej. Obsada tej roli ma kluczowe znaczenie w inscenizacji sztuki: niewłaściwy przydział może doprowadzić

TEATR

«Wiśniowy sad»

do kłeski przedstawienia. „Rola Raniewskiej nie jest trudna — pisał Czechow do Olgi Knipper w liście z dn. 25. X. 1903 — trzeba tylko od samego początku trafić we właściwy ton; trzeba znaleźć odpowiedni uśmiech i sposób śmiania się, trzeba umieć się ubrać”. Halina Mikołajska, związana z Warszawą, z Teatrem Współczesnym, gościnnie występująca na scenie nowohuckiej, jest chyba taką Raniewską, o jakiej Czechow marzył. Ten wielokrotniony gest rąk, owo „specyficzne” u Mikołajskiej pochylenie głowy, i uśmiech, jakby przyklejony do twarzy, nie ten, który zdradza, odsłania wnętrze, wydaje człowieka na pastwę świadków. Raniewska (Mikołajska) wydaje się nieobecna w tym, co robi, mówi. Myślą jest gdzieś, może w Paryżu, skąd powróciła, przy człowieku, który ją ograbił, porzucił, a teraz przywołuje do siebie telegramami. Wie, że do niego wróci, że musi wrócić. Miłoścy się nie wybiera. Na szczyty wielkiego aktorstwa wznosi się Mikołajska w scenie, kiedy dowiaduje się, że jej majątek sprzedano na licytacji i że prawo do własności odebrane jej zostało na zawsze. Nie wybuchają spazmem. Osuwa się w milczeniu na fotel, tak trwa dłuższą chwilę. Gest, mimika zamiera. Po twarzy spływają łzy. Duże, prawdziwe. Dostrzec je można tylko z pierwszych rzędów widowni. Przy Mikołajskiej błędą inne postaci. Zwróciły moją uwagę kreacje Stanisławy Zawiszanki (Szarlota), Zdzisława Klucznika (Firs), Józefa Fryźlewicza (Łopachin), Zygmunta Malanowicza (Trofimow). Podobała mi się zwłaszcza Zawiszanka. Bardzo ekspresywna w partiach groteskowych.

Przedstawienie „Wiśniowego sadu” w teatrze nowohuckim odbija korzystnie na tle tego, co się dzieje ostatnio na scenach krakowskich. Nie należy jednak do przedstawień doskonałych. Wielość nie stała się jeszcze jednością artystyczną. Jeśli zanalizuje się poszczególne wcielenia aktorskie, dojdzie się do wniosku, że były dobre, nawet bardzo dobre, ale jakby skomponowane w oparciu o różne teksty. Świadczy to o jednym — innych momentów nie wykluczam — że zespół aktorski Teatru Ludowego, gruntownie wymieniony w ostatnim okresie, nie stał się jeszcze zespołem, organizmem pracującym jednym rytmem.

BRONISŁAW MAMOŃ

Antoni Czechow: „Wiśniowy sad”. Przekład: Artur Sandauer. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka: Adam Walaciński. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

WSPÓŁCZESNOŚĆ
WARSZAWA, UL. KOSZYKOWA 6A

wydanie

Nr 9

z dn.

24. IV.

- 7. V. 68

Mikołajska w Nowej Hucie

W Teatrze Ludowym rolę Raniewskiej w Czechowowskim „Wiśniowym sadzie” grała Halina Mikołajska. Wiele ciekawych słów krajoznawstwa przekazała z tej okazji dyrektorze Teatru, Irena Babel. Szlachetnie i sprawiedliwie. Kilkumiesięczny pobyt wybitnej aktorki podwyższył przecież temperaturę zainteresowania Teatrem Ludowym. A przede wszystkim ściągnął sporo widzów, nawet tych, którzy zdradzili go po eksodusie Skuszanki.

Spektakl jednak rozczarował. Zawładł oczekiwania i spodziewany efekt gościnnego występu warszawskiej aktorki. Złożyło się na to wiele przyczyn. Spróbujmy je wyliczyć i objaśnić. To fakt, że często jesteśmy świadkami kłeszk reżyserskich przy inscenizacjach Czechowa. Tak na scenach dramatycznych, jak i na szklanym ekranie, gdzie mogliśmy nie tak dawno uczestniczyć w kompromitowaniu dramaturgii „Trzech sióstr”. Podejrzewam, że w Polsce chyba jeden Erwin Axer ma zgola wyjątkową cierpliwość wydobycia z pozornie prostych warstw fabularnych utworów Czechowa mądre, ironiczne, gorzkie a jakże często zdumiewająco ostre i przekorne widzenie świata i ludzi. Dlaczego? Bo struktura dzieł Czechowa wymaga absolutnie precyzyjnych instrumentów interpretacyjnych. Jakżeż łatwe wydają się przy sztukach Czechowa czynności reżyserskie. Ale wystarczy jeden fałszywie poddany ton interpretacji aktorskiej, aby zniszczyć skądinąd trafną koncepcję inscenizacyjną. Aktorstwo w sztukach Czechowa, to zgola odrębne zagadnienie. Łatwo tu się potknąć zwłaszcza wtedy, gdy pochopnie omija się te przeszkody.

Słabość nowohuckiego „Wiśniowego sadu” wynika właśnie z tych powodów. Reżyserka, Irena Babel, nie dotarła do całej złożoności dramaturgii Czechowa. Do końca nie zdecydowała się, co ma zagrać Raniewska. Co w tym smutnym, miejscami przejmującym dramacie przedstawiciele klasy odchodzącej ma

nas, współczesnych widzów, interesować i zafrapować. I dlatego rola Mikołajskiej została skrzywiona; nie wydobyla z niej aktorka pełnych możliwości. Ironiczna, nazbyt ironiczna i wyobcowana już w pierwszych scenach powitań i powrotu, do końca zachowała dystans i chłód — który w wielu momentach zabrzmiał fałszywie i nieszczerze. Ostabiło to wymowę wielu sytuacji, kiedy nieszczerze dotyka mieszkańców domu, otoczonego wiśniowym sadem. Postać Raniewskiej jest chyba bardziej złożona. Ulega ona nastrojom, jej reakcje są zmienne, pulsujące i o dużych wahaniciach psychologicznych. Od radości ze spotkania dawnych znajomych, domowników, ukochanych przedmiotów, uwielbianego sadu — do stanów depresyjnych załamania czy przeblisków trzech-wych spostrzeżeń o niszczącym upływie czasu. Jest w nich jakaś egzystencjalna zaduma i rozpacz, że wszystko przemija, niszczy się, odchodzi i kończy się. Proszę zwrócić uwagę, ile razy Raniewska prawie napastliwie, z ironią mówi do Trofimowa, Firsy i Leonida, że się zestarzelili i zbrzydli. Mikołajska zaledwie dotknęła tego problemu, nie wykorzystując go zupełnie, jak wiele innych.

Sporo się przy każdej okazji deklamuje o Czechowowskim nastroju i niepowtarzalnym klimacie jego sztuk. Aby je uzyskać, trzeba dotrzeć do podglebia warunkowań psychicznych jego bohaterów. „Wiśniowy sad” posiada wystarczający materiał dowodowy. W tym wielkość Czechowa, że potrafił skomplikowaną sytuację przeobrażeń społecznych i obyczajowych pokazywać niezmiernie delikatnymi środkami teatru psychologicznego. Przez Raniewską i jej otoczenie — trudno tego nie dostrzec — przewala się historia. To ona tworzy ową atmosferę Czechowowską. Trzeba ją tylko zrozumieć i uchwycić. Jej tchnienie, rozmach, kroczenie naprzód odczuwa się w każdej scenie „Wiśniowego sadu”. Stosując określenie ekonomiczne, Czechow po prostu rejestruje w tym utworze proces kapitalizacji. To właśnie Łopachin staje się jego egzekutorem. Jest groźny i zdecydowany, bo świadomy swej roli. Józef Fryzlewicz dokładnie minał swoją postać, choć trudno odmówić mu konsekwencji w prowadzeniu roli wyznaczonej tonem i gestem pastorskim. Zupełnym natomiast nieporozumieniem według mnie, wydaje się interpretacja postaci studenta Trofimowa (Zygmunt Malanowicz), któremu reżyserka odebrała całą ostrość sądu i poglądów na życie. Jego gorzko („Jest tylko błoto, trywialność, Azja...”), inteligentkie kompleksy — może i śmieszne czasami, ale jakże przejmujące w swej wymowie i ostatecznym rozrachunku — nie zasługiwały na tak daleką kompromitację. Trofimow safandula, niezręczny, błaznek na jednej nutce nieporadności erotycznych, wywołujący tylko śmiech — to duże uproszczenie.

Dlatego inscenizacja nowohucka razła pustką, bo zabrakło jej ładunku emocjonalnego i myśli Czechowowskiej. Nie uchwyciła też owej gorzko — ironicznej komediowości „Wiśniowego sadu”. To truizm. Ale jeżeli reżyser u tego pisarza nie dojrzy prawdziwych proble-

mów, autentycznej sprawy ludzkiej, lepiej wówczas zrezygnować z inscenizacji. Bo „Wiśniowy sad”, powtórzmy raz jeszcze, wtedy wypełnia się na scenie pasjonującym klimatem, który porywa, wzrusza, dławi za gardło, gdy uruchomi się mechanizm działania postaci. Droga do tego, sądzić, nie wiedzie poprzez kompromitację, lecz poprzez współczesną wrażliwość i znajomość sytuacji, w jakiej żyjemy. Ale nie tylko to. Nowohucki spektakl rozgrywał się w scenerii opracowanej przez Krzysztofa Pantkiewicza, który drzewa wiśniowego sadu potraktował metaforycznie — jako skamieniałe stupy. Ież można o tym pomyśleć napisać. Jest świetny. Metafora zwarta, trafna i na pewno — dla „Fantazego”. A jakżeż fałszywa dla klimatu tego utworu, w którym sad jest ciągle obecny, „cały w bieli”, pachnący i ożywiony śpiewem szpaków...

Ten błąd popełnia wielu reżyserów przy Czechowie, nie przestrzegając koniecznych zasad wierności wobec realiów jego sztuk. Zbyt dużo mówi się o testach autora „Trzech sióstr”, o wyglądzie postaci, topografii układzie sytuacji, aby można było zlekceważyć to wszystko. Tym bardziej, że elementy te są integralnym składnikiem dramaturgii pisarza. Łamanie Czechowowskich zasad kończy się zazwyczaj niepowodzeniem.

M. S.

26 Na czym polega niezmienny od lat czar i urok sztuk Antoniego Czechowa? W czym leży tajemnica jego popularności i wpływu, jaki wciąż wywiera (może nie wprost, ale w ramach pewnej formuły humanizmu) na dramaturgów z różnych części globu? Na pytanie to usiłowało odpowiedzieć wielu komentatorów, odpowiada sobie ciągle widz jego dramatów. Wydaje się, iż idzie przede wszystkim o dwa aspekty twórczości wielkiego rosyjskiego pisarza: bliskość życia w jego najintymniejszych przejawach oraz dwoistość widzenia, na które składa się rzadko spotykane połączenie „prozy” i „poezji” życia. Programowemu zainteresowaniu małymi, zwykłymi ludźmi i ich bardzo codziennymi sprawami towarzyszy dostarczanie w nich duchowego piękna, pomieszanego zresztą z brzydota. Pospolite gesty i blache słowa, uformowane w zachwycające precyzją i wdziękiem frazy, zyskują nowe wymiary, odświeżają głębszy sens ludzkich tragedii i radości. Składają się na humanizm uniwersalny i współczujący — nie ła-wo, nie banalnie.

Jan Pieszczachowicz

Humanizm uniwersalny

Czechow pokazuje, że życie jest wprawdzie często okrutne i brutalne, ale szuka przyczyn tego nie w nim samym, lecz w duszach ludzkich, nie umiających odnaleźć własnej drogi, mijających obojętnie lub ślepo piękno i szczęście. Nie brak w jego utworach głupców i kabotynów, mitomanów i egoistów, ale pisarz nie zamierza formułować aktu oskarżenia z prokuratorą bezwzględnością. Jest jednocześnie oskarżycielem i obrońcą, i w rezultacie wyrok nie jest ani skazujący, ani uniewinniający — lecz wyjaśniający motywy. „Wyjaśnianie” należy tu zresztą rozumieć w sposób szczególny; psychologia w sztukach Czechowa jest subtelna, nie wkracza „z butami” i skalpelem chirurga do wnętrza, raczej sugeruje, przypuszcza. Kwintesencją dramaturgii owej jest „Wiśniowy sad”, wystawiony właśnie przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Spektakl nowohucki nadał za zło-

żonością i artyzmem Czechowa — może nie w sposób optymalny, ale godny podkreślenia i pochwał.

Nie potrzeba dodawać, iż specyfika „Wiśniowego sadu” wymaga inscenizacji i gry aktorskiej na poziomie wyższym, niż ten, jaki mógłby wystarczyć np. przy Zapołskiej. Inny jest też diapazon środków wyrazu, postępujących się — by tak rzec — nie tyle i nie tylko tonami, ale pół- i ćwierćtonami, czy wreszcie sceniczną ciszą. Reż. Irena Babel dobrze to wyczuli. Warto zwrócić uwagę na que przerwy, wytrzymywanie widza z wyliczoną precyzją dokładnością w napięciu i „zawieszaniu”, zanim potoczą się dalej losy bohaterów. Jest to cisza zadumy — tak charakterystyczna dla Czechowa. Widać ją i w grze aktorskiej — zwłaszcza u Haliny Mikołajskiej. Jej gościnnie występy ozdabiają sztukę niemalymi walorami artystycznymi.

Mikołajska (Raniewska) dysponuje tak potrzebną w „Wiśniowym sadzie” kameralnością i intymnością starannie wyważonego gestu. Ruch ręki, przechylenie głowy, przelotny uśmiešek ni to melancholii, ni to gorzkości — a jednocześnie wybuchająca raz po raz chęć życia i kochania starzejacej się kobiety znalazły wyraz trafny, pełen dramatyzmu skrywanego często, ale przecież widocznego i właśnie dzięki temu szczególnie widocznego. Życiowa niezarażłość, lekomyślność, zagubienie Raniewskiej i jej pasja przezwyjęta — nie swojej bezsilności po to, by na nowo w nią zapaść, to konstrukcja „nieudacznictwa” życiowego nietuzinkowa, sugerująca mimo wszystko optymizm.

Poziom gry całego zespołu był bardzo wyrównany, i wysiłki Mikołajskiej nie mogłyby tego zastąpić. Zdecydowanie wyróżniała się obsada kobieca, bardzo w całości udana. Dużo wdzięku prezentowała Maria Andruskie-

Z TEATRU

wicz (Ania), ze swoją dziewczęcą naiwnością, raz po raz natykającą się na brutalność otoczenia. Nieszczęśliwą, romantyczną choć trzeźwą Warią była Bogusława Kozusznik. Dobrą klasę pokazała Stanisława Zawiszanka (guwernantka Szarlota Iwanowna), dobre momenty miała Anna Wróblewna (Duniasza). Z panów największą porcją pochwalił obdarzyłbym Zdzisława Klucznika (lokaj Firs) i Józefa Fryżlewicza (Łopachin). Zygmunt Małanowicz potwierdził dobre mniemanie, jakie wyraziłem o nim z okazji „Bliźniaków z Wenecji” Goldoniego. Jako tło przedstawienia służy interesująca scenografia Krzysztofa Pankiewicza, któremu udało się zwiastować kostiumy. Pozostaje tylko wyrazić zadowolenie, że teatr w Nowej Hucie tak szczerze i ambitnie rozpoczął sezon, czcząc tym samym godnie rocznicę Rewolucji (notabene — o wiele lepiej, niż inne teatry Krakowa).

Antoní Czechow: Wiśniowy sad. Tłum.: A. Sandauer (b. dobre). Reż.: I. Babel. Scen.: K. Pankiewicz. Muz.: A. Walaciński. As. reż.: J. R. Nowicki. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.