



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

ŻYCIE LITERACKIE KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

9

2 -03-1969

26

1.

ZYGMUNT GREN

DOBRY CZŁOWIEK. FILIP

W Krakowie nie pokazywano dotychczas sztuk Brechta w nadmiarze. Piękne przedstawienie „Kaukaskiego kredowego koła” w reżyserii Ireny Babel — bodajże przed piętnastu laty. Potem „Matka Courage” i „Opera za trzy grosze”, przedstawione przez Lidę Zamkow. W Teatrze Ludowym, jeszcze za dyrekcji Skuszanek, Józef Maśliński wyreżyserował „Pana Puntile”. I to chyba wszystko. Jak na piętnaście lat, to niewiele. Niewiele również jak na Brechta, dramatopisarza ale i głośnego twórcę współczesnego teatru.

Ostatnio Teatr Rozmaitości wystawił (reż. Józef Wyszomirski, scen. Janusz Warpechowski) „Dobrego człowieka z Seczuanu”, jedną z najlepszych sztuk tego autora. Brecht, jako człowiek teatru, stworzył pojęcie tzw. efektu obcości, nietożsamości aktora i jego roli scenicznej. Ale w niewielu własnych sztukach udało mu się osiągnąć jedność dramaturgiczno-teatralną, w której ta zasada obowiązywałaby również bohaterów, a więc świadczyła zarazem o nietożsamości człowieka i jego roli życiowej. Z kryterium estetycznego stawiała się problemem moralnym. Tak właśnie jak w „Dobrym człowieku”.

Jest to sztuka aktorska — ale na kilka odmiennie nastrojonych instrumentów. Szen-te, bohaterka, to dziewczyna słaba, żyjąca na koszt mężczyzn, lecz tak szlachetna, dobra, że ci przebieglejsi i mniej uczciwi potrafią sobie jej kosztem świetnie układać życie. Gdy nabyła trafikę, a wkrótce wszystkie towary rozdała za darmo frantom, spostrzegła, że jest u kresu; uratowała ją wcielenie się w postać nieistniejącego kuzyna. Ten surowo rozliczał łajdaków, ale i z nim natychmiast zaczęło się liczyć. Tak rozpoczęła Szen-te podwójne życie: dobroci i bezwzględności. Nawet miłość, oglądana tym podwójnym spojrzeniem, dramatycznie zmieniała swoje barwy.

Ta popisowa partia solowa ostro kontrastuje z całą grupą instrumen-

tów: mieszkańcy Seczuanu. Na ogół ludzie biedni, często doświadczani okrutnie przez los. Nie pominą jednak żadnej okazji, żeby wziąć odwet na tym, komu się powiodło. Odpłacą równym okrucieństwem za to, którego sami doświadczyli, odpłacą — niewinnej Szen-te. W tych momentach przemawia ze sceny, ze sztuki, zgroza. Osaczenie, zaszczucie, brak łałwego, popisowego, bajecznego rozwiązania tego motywu. Reżyser powinien tu być dla publiczności bezlitosny.

Trzeci ton poddaje wążwoda Wang, komentator sztuki i równocześnie ofiara, ten mianowicie, który dobroci nie potrafi przekształcić maskaradowo w bezwzględność i okrucieństwo. Jak śpiewa Szen-te:

„Kto w naszym kraju / Pragnie być użyteczny, / Musi mieć szczęście. / Tylko z pomocą siłnych / Można dopomóc słabym. / Dobry dobrego / Nie wyciągnie z biedy, / Bogowie zaś są bezsilni”.

Tak czy inaczej, człowiek, który występuje w życiu tylko w jednej roli, nie potrafi zmieniać skóry i uciekać od siebie — przegrał.

„Dobrego człowieka” wystawił u nas przed laty Teatr Dramatyczny w Warszawie ze znakomitymi rolami Mikołajskiej i Dzwonkowskiego — Szen-te i Wanga. Od „Dobrego człowieka” rozpoczął swoją działalność słynny moskiewski teatr „Na Tagance” — brawurowo przekształcając w moralitet współczesny starochińską przypowieść wystylizowaną przez Brechta.

Przypominam te świetne przedstawienia, aby o realizacji krakowskiej mówić z należytym umiarem. W sposób skromny i bezpretensjonalny przekazywała tę sztukę. I dała dwie role teatralne. Młodzieńka aktorka, Elżbieta Karkoszka, gra-

ła Szen-te. Ale lepiej radziła sobie w swym męskim wcieleniu, jako kuzyn Szui-ta: miała tu do wygrania pewną ostro zarysowaną charakterystyczną rolę — określone zadanie aktorskie. Jako Szen-te była zbyt wiotka, jak gdyby nie wyobrażała sobie dostatecznie jasno, kim mogła być owa chińska dziewczyna. Więc i dla nas pozostawała tylko jej cień. Drugą rolę był Wang Mariana Nowickiego. Nieco rubaszny, bezradny, umiający w sposób taktowny wzruszyć i poruszyć widownię.

2.

„Dobrego człowieka” może aktualizować teatr, stare podanie aktualizował również Brecht. Autor zachował jednak ramy stwarzające dystans. Trudno powiedzieć, że wobec historii Szen-te był obojętny; ale był dostatecznie odległy — w czasie i przestrzeni — by ją właśnie przybliżać przy pomocy przewrotnych aktualizacji.

Błogosławieństwa takiego oddalenia nie miała sztuka Janusza Krasińskiego „Filip z prawdą w oczach”, którą wystawił Teatr Ludowy w Nowej Hucie (reż. Irena Babel, scen. Joanna Braun). Autor starał się ten dystans, sobie i publiczności, stworzyć. Na wstępie prosił, by nie szeleścić papierkami. Potem wymyślił, że rolę katalizatora wobec parton-

ków i postaw ludzkich będzie spełniał Filip, koń, który — zdaniem jego właścicielki — organicznie nie znosi kłamstwa. Wreszcie nadał swojej sztuce wewnętrzny rytm: groteski i demaskatorstwa. W lekturze wydawało się to interesujące, pobudzało wyobraźnię. Niestety, dla sceny, dla Teatru Ludowego, okazało się zbyt wątpliwe; chociaż realizatorzy starają się prześcignąć autora w pomysłowości.

Przedstawienie rozpoczyna kabela strażacka. Na środku sceny zbudowano coś w rodzaju ogromnego bebna, w jakim mieszczą się losy na loteriach fantowych. Łebem się obraca, otwiera — cóż z niego wypadnie? Zawsze jakieś świństwo, kradzież, przekupstwo, podłość. Przyganić trzeba jednak autorowi, że nie są one zbyt urozmaicone i bogate, a więc życiowe — być może, w trosce o jedność akcji, o jej fantazyjność, a nie zbyt ścisłą korespondencję z rzeczywistością. Fantazyjność potrafi przekonać sceniczenie, jeśli tę rzeczywistość wyprzedza, karykaturuje w pewnym powiększeniu. Nuży natomiast, jeśli jest od niej wtlejsza, błędsza i mniej wielostronna. Krasiński, który w repertuarze czy powieści potrafił powiedzieć dużo gorzkiej prawdy, tutaj powiedział jej o wiele mniej, co chwila cofał się w łagodzący dowcip, jakby

się lękał, że z pudła rezonansowego sceny ta prawda może zabrznieć zbyt groźnie, głośno... Tymczasem scena istotnie jest mocnym rezonatorem ale... od pewnej granicy. Nie dociąga do tej granicy ani bezprawne wycinanie drzew w starym parku, ani rozbieranie funkcjonującej cegielni na budowę nowego bloku, ani magistrackie kumoterstwo. Teatr sztuce dał, co miał — i w dodatku jeszcze strażacka orkiestrę. Nie było tego wiele. Tak jak i autor, starał się o tonację buffo. Raz wywołał oklaski przy otwartej kurtynie: gdy ktoś zapewnił bohaterkę, że nie powinno jej stać się nic złego, mimo iż wszystkim notabłom miasteczka mówi prawdę w oczy...

Na tym bowiem polega sztuka Krasińskiego: Chojnowska, właścicielka Filipa, mówi wszystkim prawdę o tym, co się dzieje w miasteczku. Ścigają ją, prześladują. Przeważnie udaje jej się wyłgać: nikomu nic nie mówiłam, rozmawiałam tylko z Filipem — więc przedmiotem nienawiści staje się pocziwy koń.

Jest w tym coś z owego nieistniejącego kuzyna w „Dobrym człowieku”. Że uczciwemu człowiekowi trudno się ostać, jeśli nie ma zastępczego losu lub przynajmniej mądrego konia. Tyle, że w „Filipie” powiedziano to dowcipami. A w teatrze te dowcipy mogą wydać się jeszcze bardziej płaskie. Tak zwykle bywa z dowcipem w sztuce teatralnej: chroni autora, ale aktora także nie zobowiązuje. Dlatego najlepsze komedie najmniej bywają... dowcipne.

ZYGMUNT GREN

teatr

FILIP NA PARADZIE

Wojciech Natanson

Nawet jej imienia nie poznamy do końca. Wszyscy w miasteczku mówią po prostu: pani Chojnowska. Mimochodem się dowiadujemy, że dwoje jej dzieci zginęło podczas wojny. Chojnowska przechowuje ich wspomnienie, tak bolesne, że obywa się bez słów. Jedynie portrety na ścianie świadczą, że wiernie o nich myśli. Wspomina też swego ojca, który przekazał pani Chojnowskiej dwa przykazania: że nigdy nie wolno bić konia i że zawsze należy mówić prawdę. Wszystko inne wydaje się nieważne dla bohaterki tego utworu. Ta nieco Dickensowska postać przesuwająca się przez życie — jak we śnie. Całą miłość skupia obecnie na ukochanym koniu, któremu dała ludzkie imię Filip, którego traktuje jakby był jej dzieckiem, który pomaga jej spełniać zawodowe obowiązki. Gdyż pani Chojnowska zapewnia w tym miasteczku ważne zadania komunikacyjne: przewozi pasażerów z odległej stacji kolejowej do centrum.

Chojnowska jest człowiekiem osobliwym, choć prostym. Część tej dziwności stara się przekazać ukochanemu Filipowi. Wychowuje go w zamilowaniu do szczerości i uczciwości. Tych dwoje poruszać się będzie w świecie sobie obcym i wrogim. Być może, iż właścicielka konia podsuwa część swych własnych myśli jedynej istocie, do której ma zaufanie. Niewykluczone, że osobliwość owego konia jest tylko wynikiem jej marzeń. Że Filip to „zwykły koń” (jak przypuszcza jeden z obserwatorów), z normal-

nymi porywami czy apetytami. Ale Chojnowska nigdy się na to nie zgodzi. A jej wizja jest tak silna, iż nawet cyniczni mieszkańcy niecierpliwego miasteczka zaczną dostrzegać w Filipie niektóre cechy ludzkie. Przynajmniej o ile chodzi o zabawę. A także o żartobliwe, na temat tego konia, legendy.

Chojnowska nie szuka konfliktu. Ma poczucie swej słabości, nie chce się nikomu narazić. Wie, że można ją ugodzić w miejsce najczulsze, w przywiązanie do Filipa, którego wrogowie mogliby zniszczyć. Dlatego właścicielka konia zgodzi się podpisać zobowiązanie, że nie zdradzi nikomu brudnych tajemnic miasteczka, ani kombinacji jego czołowych osobistości. Od tej chwili zacznie się wewnętrzny konflikt Chojnowskiej — jej rozdarcie między dwoma nakazami sumienia.

Przemilczanie prawdy jest zdradą wobec samej siebie i obowiązków, przekazanych przez ojca. Mówienie staje się jednak zdradą wobec przyjętego zobowiązania. Chojnowska rozwiązuje ten kompleks w ten sposób, że nie do ludzi mówi, ale do swego konia, Filipa. I już nie jej jest wina, że tego dialogu słuchają dybający na te słowa, świadkowie. Tylko że wciągając ukochanego Filipa w ową grę, Chojnowska naraża go na niebezpieczeństwo. Nie mogąc bezpośrednio zniszczyć niewygodnej orędowniczej szczerości — wrogowie będą się starali dosięgnąć jej konia. Nie uda im się to; lecz nawet zwycięstwo Chojnowskiej stworzy, w finale sztuki, sytuację — w której oboje staną się niepotrzebni. Miasteczko, uzdrowiwszy swą gospodarkę, pozbywszy się nieuczciwych prodyrów, zakupi sobie jako środek

komunikacyjny — nowoczesny autobus. A pani Chojnowskiej i jej koniowi pozostanie, co najwyżej, funkcja przewożenia dzieci.

Tę nieco melancholijną, zarazem dowcipną i zabawną komedię Janusza Krasińskiego wystawił Teatr Ludowy w Nowej Hucie, w reżyserii Ireny Babel. Dojrzano w niej materiał odpowiadający stylowi nowohuckiego teatru. Jest to styl barwnego, z rozmachem pomyślanego, widowiska. Ponieważ Chojnowska mówi na wstępie o defiladach, do których jej konik ma zamiłowanie, reżyseria przyjmuje to za punkt wyjścia. Gra muzyka strażacka, w jej rytmie wszyscy, występujący w sztuce aktorzy, przedstawiają widzom — grane przez siebie postacie. Filip jest wśród nich obecny: ukryci w końskiej skórze członkowie Zespołu Pieśni i Tańca przy ZDKHiL, rytmicznie i baletowo, wybijają tempo. Filip jest tutaj stale na czymś w rodzaju — parady. Scenografka, Joanna Braun, przygotowała w środku sceny zarys kolorowej estrady w kształcie kulistym — co przypomina dziecinne zabawki. Na tej przestrzeni rozegra się większość scen. Pasuje to dobrze, gdy akcja utworu przenosi nas do ludowej gospody czy do magistrackiego biura. Trochę jednak dezorientuje, gdy na takim tle rozegrać się ma epizod w stajni, gdzie w pewnej chwili mieszka pani Chojnowska.

Inne sceny przesuwają się na pierwszym planie; jest tu nawet efekt z latarni magicznej (czy „La-

terna Migica”), gdy przez przesuwanie tła, i grę reflektorów, markuje się wrażenie jazdy. Oczywiście nie chodzi tu o iluzję rzeczywistego ruchu; raczej o zabawę osnutą na prawach antyiluzyjnego widowiska bawiącego się własnym mechanizmem. Wrażenie to się uzupełnia dziecinny- mi domkami, którymi scenografia zapelnia w pewnej chwili obraz sceny. Z domków tych wyglądają, podczas pożaru, mieszkańcy miasteczka, szczególnie — dzieci.

Aktorzy, grający w tym spektaklu — również zachowują styl teatralnej burleski. Tworzą figury narysowane kilku kreskami, mniej lub bardziej ostrymi. Tym razem, nawet dyskretny i bardzo „ciepły” komizm Edwarda Rączkowskiego, przybiera w roli Przewodniczącego odcień lekko karykaturalny, przeskakując od pewności do niepokoju. Groteskowej niesamowitości przydaje Bronisław Cudziech figurze hochsztaplera magistrackiego. Rozkrucha. Rysy dobroduszości dają strażakom, Jackowi i Wackowi, nie przeciągając struny pijackości. Tadeusz Brich i Lech Bijald. W scenie procesu przeciw Chojnowskiej — o podpalenie własnego mieszkania — reżyserka rozmieszcza część aktorów na widowni, jako obserwatorów tej osobliwej sprawy, reagujących oklaskami czy śmiechem. Na tym tle przesuwają się Krystyna Feldman grająca rolę pani Chojnowskiej; dyskretną tonu tworzy kontrast z groteskowością małomiasteczkowego świata.

Ow kontrast został osiągnięty, co było założeniem spektaklu. Wyobrażam sobie jednak także i inną koncepcję, w której stosunek Chojnowskiej do Filipa, a z drugiej strony do ludzi miasteczka, byłby gorętszy i ostrzejszy. Wydaje mi się bowiem, że inne teatry pójda obecnie śladem zespołu nowohuckiego i wystawią tę sztukę. Prawda i kłamstwo, o które tu chodzi, odgrywają w „Filipie” rolę odrębną, niepodobną do tej, która im gdzie indziej przypadła. Kłamstwo jest tu środkiem rozbijania ludzkiej wspólnoty, podcinaniem życiodajnej gałęzi, orężem destrukcji. Organizowanie zatajeń i terror, zmierzający do przemilczeń, uniemożliwiają współzycie. Walka o szczerość jest więc wyrazem instynktu życia. Łączy ten utwór Krasińskiego z resztą jego twórczości. Instynkt życia, w osobliwej i krańcowej sytuacji, w ramach dramatycznej ale i komediowej sytuacji, stanowił centralny problem „Czapy”. Walka przeciw obsesji lęku i ściągania, z równie silnym wyczuciem komediowości, to istota sztuki „Wkrótce nadejdą bracia”. Potrzebom egzystencji, bardziej godnej i czystej, służy również „Filip z prawdą w oczach”, który reżyserowi proponuje nie jedno, lecz szereg — pobudzających i godnych uwagi — rozwiązań.

Janusz Krasiński „Filip z prawdą w oczach”. Reż. Irena Babel. Scenografia: Joanna Braun. Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Prapremiera.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

TEATR

WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie

12-16-30-08-1969

Prawda Filipa...

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: **FILIP Z PRAWDA W OCZACH** Janusza Krasińskiego. Reżyseria: Irena Babel, scenografia: Joanna Braun, muzyka: Zygmunt Konieczny. Prapremiera 8 lutego 1969 r. (Fot. Wojciech Nlewiński)

Jury pewnego konkursu na sztukę teatralną w Warszawie ogłosiło, że nie przyznaje żadnej nagrody ani wyróżnienia. Tym samym konkurs został anulowany. O czym to świadczy? Może o słabości naszej dramaturgii współczesnej. Może o nieprzydatności metody poszukiwań, którą stanowią konkursy. A może o zbyt surowym, czy nie dość uważnym stanowisku jurorów. Wszystkie te — i inne jeszcze — odpowiedzi wydają się dopuszczalne.

Przyszło mi jednak na myśl, że działalność wszystkich naszych teatrów bywa po trosze podobna do nieustającego konkursu na nową sztukę. Kierownictwa artystyczne są czasem szczęśliwsze od jurorów, wspomnianych przed chwilą. Odnajdują utwór wartościowy, pieczołowicie się nim zajmują, przygotowują premierę, szukają dalej. Inne — surowsze, czy mniej przenikliwe — ogłaszają, że niczego nie znalazły. I wyciągają stąd wniosek, że sztuk nie ma.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie szukać potrafi. Kilka polskich prapremier odbyło się

na tej scenie, kilka dalszych się tu projektuje. Proponowany sposób realizacji może być dyskutowany. Budzi czasem wątpliwości, skłania do szukania nowych rozwiązań. Myślę jednak, że wszystko jest lepsze od załamывania rąk i biernego, bezczynnego oczekiwania.

Przykładem interesującym jest prapremiera *Filipa z prawdą w oczach* Janusza Krasińskiego. Problem prawdy w literaturze, plastyce, teatrze, filozofii i nauce nigdy nie stracił znaczenia. Ale ten autor traktuje sprawę inaczej niż poprzednicy. Nie zastanawia się nad istotą tej formy myślenia; nie stara się „wytyczyć linii granicznych” między prawdą a kłamstwem. Prawda stanowi w jego utworach element umożliwiający istnienie. Składnik żywotny, bez którego niepodobna normalnie pracować, a nawet oddychać. Walka o prawdę jest więc po prostu walką o czyste i swobodne życie.

Paradoksalnym zbiegiem rzeczy podjąć ją trzeba niemal samotnie. Potenci małego miasteczka oszukują, kradną i lżą; za ich przykładem idą inni. Dwie tylko istoty (samotnie i niemal przeciw wszystkim) bronią interesu wspólnego. Jedną z nich jest prosta, smutna, słaba i niezbyt odważna starsza kobieta, pani Chojnowska. Drugim obrońcą prawdy staje się Filip — ukochany koń pani Chojnowskiej, traktowany przez nią jak przyjaciel, powiernik, pupil.

Tu zaczynają się problemy, które musi rozwiązać inscenizator tej sztuki. Jak pokazać Filipa? Czy tylko zasugerować jego istnienie? Pozostawić go domyślności widza? Jego wyobraźni? Irena Babel, wystawiając sztukę w Nowej Hucie, posłużyła się znanym trickiem: dwaj tancerze z zepsutą skórą Domu Kultury, przybrani w końską skórę, pozwalają na żartobliwe, dowcipne i widowiskowe rozwiązanie sprawy.

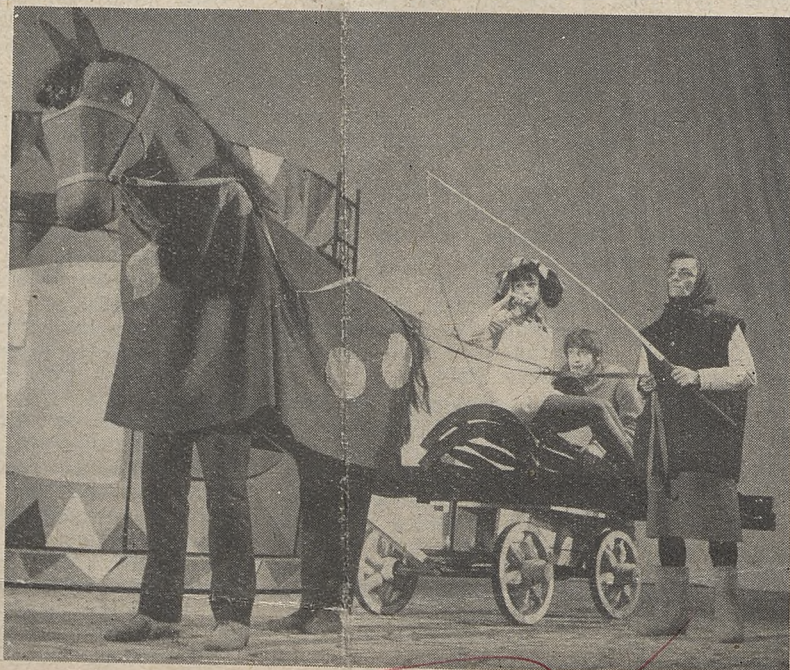
Było to zgodne z duchem tej inscenizacji, z jej stylem. Widowiskowość i komediowość są tutaj celem. Irena Babel nie wystawia na pierwszy plan problemów sztuki. Osamotnienie głównej bohaterki, jej trochę mimowolna a jednak zacięta walka, jej sojusz z Filipem, jej końcowe, nieoczekiwane zwycięstwo i trochę melancholijna pointa — wszystko to usuwa się na plan dalszy. Krystyna Feldman jest bardzo opanowaną, niemal przytłumioną wykonawczynią roli Chojnowskiej. Przedstawiciele strony przeciwnej to raczej wesołe kukiełki, niż niebezpieczni przeciwnicy. Przewodniczący (Edward Rączkowski) obwieszony orderami, maleńki, i trochę piskliwy, jest zabawny, ale nie wzbudza niepokoju. Dziennikarz, przychodzący pani Chojnowskiej z nieoczekiwaną pomocą (Jerzy Sopoćko) pozwala przypuszczać, że raczej dla interesu niż z przekonania przyłączył się do walki. Dwaj strażacy (Tadeusz Brich i Lech Biłajd) litują się nad marznącą właścicielką Filipa, ale pomagają jej przy pomocy kra-

dieży, a więc wbrew niej samej. Profesor psychiatrii (Jadwiga Gibczyńska) udaremnia próbę uznania Chojnowskiej za wariatkę; przedstawicielka medycyny nie da się wciągnąć w grę kłamstw. Ale ta scena, ładnie w Nowej Hucie rozegrana przez skonstrastowanie z brutalnym Felcerem (Zdzisław Klucznik), stanowi epizod przelotny. I może z tego powodu nie wpływa na całość wrażenia.

Decydujące znaczenie ma rozwiązanie plastyczne. Scenografka, Joanna Braun, ustawia na scenie rodzaj kolorowej estrady pozwalającej na szybkie zmiany dekoracji. Z trzech stron zabudowana, przeobraża się kolejno w restaurację małomiasteczkową, biuro Przewodniczącego, szopę, w której mieszka Chojnowska itd. Na pierwszym planie przejeżdża bryczka z Filipem; z boków pojawiają się w niektórych scenach domki innych mieszkańców miasteczka. Rozwiązanie pomysłowe, ale trochę zbyt uproszczone, by zaspokajało potrzeby widowiskowej komediowości; budzące przy tym pewne wątpliwości przez zbyt spłaszczenie przestrzeni i niezbyt szczęśliwe doboru kolorów. Niemniej czytelne i klarowne.

Filip z prawdą w oczach dopiero zaczął swą wędrówkę. Myślę, że będziemy niebawem mogli śledzić dalsze jej etapy.

WOJCIECH NATANSON



Maria Andruszkiewicz
(Dziewczyna), Jerzy
Schejbal (Chłopiec),
Krystyna Feldman
(Chojnowska)



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

DIALOG
Warszawa, ul. Puławska Nr 61

wydanie

Nr 8 z dn. 11 IV 1969.

Elżbieta Morawiec

KONFRONTACJE

BAJKA O CUDOWNYM KONIU

Dzieje awansu konia Filipa ze sztuki Krasińskiego *Filip z prawdą w oczach** są dość skomplikowane. Na początku był żywy koń, potem — Moryc, dalekoplany bohater reportażu Mariana Brandysa *Na granicy***.

Rzecz działa się w Gubinie, miasteczku nad zachodnią granicą, które dwukrotnie powracało do życia, wynurzywszy się z fali wojny: zrzuciło z siebie najpierw „okres szabrowników”, potem balasty „okresu minionego”. Miasteczko pozostało i u Krasińskiego. Również dzieje wojenne „mamy” Jabłońskiej, bohaterki reportażu Brandysa, dokładnie pokrywają się z dziejami Chojnowskiej ze sztuki Krasińskiego: obu kobietom wojna zabrała dzieci, obie pozostały całkiem samotne, ale ze światem najgłębiej związane. Pani Chojnowska, najpierw bohaterka słuchowiska radiowego Krasińskiego, potem jego sztuki scenicznej, tak jak „mama” Jabłońska odwozi swym wehikułem pasażerów z małej prowincjonalnej stacji do prowincjonalnego miasteczka.

Poszczególne etapy opracowywania tematu widać w sztuce dokładnie. Nakładają się na siebie — plan pierwotnego reportażu, plan radiowego słuchowiska, plan sztuki teatralnej... Ow reportaż — najbliższy temu, co się nazywa „życiową prawdą” — całkowicie jednak innym posługiwał się dramatyzmem, niż dramatyzm utworu przeznaczonego na scenę, radiową czy teatralną. U Brandysa mama Jabłońska (a także jej niezwykle koń,

Moryc) to nie tylko postać uzupełniająca koloryt lokalny miasteczka; barwnych typów było tam więcej. Los wojenny tej kobiety, „gubińskiej Mutter Courage”, żeby przywołać sformułowanie Brandysa, był dramatyczny jak tylko życie dramatyczne być potrafi. Ale był także — ciągle w reportażu — optymistycznym akcentem, świadectwem niezniszczalności życia, które powróciło przecież do nadodrzańskiemu miastu. Dobrotliwy cień mamy Jabłońskiej, ciepło jej ludowego humoru — były więc niejako bohaterami pozytywnymi reportażu, choć ona sama nie ściagała miejscowych szabrowników, nie zajmowała się naprawianiem zła. Natomiast niewątpliwie, choć Brandys tego faktu *expressis verbis* nie zanotował, była narratorem — szeroko i rozlewnie wprowadzającym przyjezdnego dziennikarza w historię miasta, w jego przeszłość i teraźniejsze kłopoty. I taką ją zachował autor w swojej opowieści o pewnym miasteczku: naszkicował postać w kilkunastu zaledwie zdaniach, rozsiadanych w tekście niby mimochodem, nadając całości spokojny epicki ton.

Krasiński udratyzmował to, co u Brandysa było epickie, mamę Jabłońska przemianował na „sprawiedliwego prostaczka” i detektywa w jednej osobie — sprawiedliwego, tropiącego nadużycia gospodarcze. Dopisał do reportażu Brandysa inny reportaż — znacznie oddalony w czasie od wydarzeń, relacjonowanych kiedyś przez mamę Jabłońską stołecznemu dziennikarzowi — i otrzymał w rezultacie półsatyrę, ćwierćbajkę i ćwierćmoralistyczną przypowiastkę. Pani Chojnowska w swoim nowym wcieleniu stała się biczem bożym na złodziejstwo Prezesa,

KONFRONTACJE: BAJKA O CUDOWNYM KONIU

127

Felczera i innych lokalnych osobistości. Jest to moment realistyczny, a zarazem moralistyczny — istnieją kliki, szerzy się społeczna „znieczulica”, ale są jednostki czułe na dobro społeczne, które podejmują walkę o prawdę, narażając się na szkany. Ale w bajkach i moralistycznych przypowiastkach dobro musi zwyciężyć — więc pani Chojnowska, właścicielka cudownego, prawdomównego konia, także osiąga swój szlachetny cel: wygrywa walkę ze złodziejami mienia państwowego, z pomocą stołecznego dziennikarza. Mimo, że klika gruszek w popiele nie zasypia — to usiłując skierować powiatową świętą do zakładu psychiatrycznego, to jej grożąc „konsekwencjami”, to wreszcie chcąc spalić jej domostwo razem z prawdomównym koniem. W bajce występują również złe dzieci, które dokuczają Chojnowskiej, i dobrzy Strażacy, Jacek i Wacek, którzy pomagają jej jak mogą. Pozostałe sytuacje i osoby też są typowe — tylko z nieco innego gatunku typowości, z pogranicza satyry, która dawno już satyrą być przestała, i realizmu równie starego kroju. A więc Sekretarka, mizdrząca się do Prezesa, Prezes mizdrzący się do Sekretarki itp. itd. Te oklepanki znane do znudzenia mają osłaniać pozornie moralny problem sztuki, mają jej nadawać rodzajowy koloryt a przy tym ponadkonkretnie, ponadczasowe znaczenie.

Dlaczego jednak problem wydaje się tylko pozornie moralny? Otóż pani Chojnowska działa w myśl zasad, które „ma po ojcu”, jak sama mówi: „Nie bij nigdy konia i zawsze mów prawdę”. Rzecz w tym, że słówka „zawsze” i „nigdy” nie zawsze wyznaczają w sztuce podniosłą moralną problematykę. Iluż by wielkich dzieł musiało zabraknąć w literaturze świata, gdyby jej bohaterowie kierowali się takimi niezłomnymi zasadami! Jeśli ktoś działa według pewnego kodeksu etycznego tylko dlatego, że dano mu słowo honoru na temat słuszności tego kodeksu, że tak nas uczył dziadek, tata czy mama, dekalog wreszcie — to ów ktoś nie jest jeszcze człowiekiem moralnym, lecz tylko człowiekiem z zasadami. A to wielka różnica. Można przecież i zabijać w myśl pięknych, odziedziczonych zasad, historia ludzkości zna takie kodeksy etyki zabijania. Wielkie moralne pytania rodzą się na skrzyżowaniach zasad dekalogów, a nie na prostych ścieżkach.

Innymi słowy: problem moralny powstałby, gdyby pani Chojnowska wierząc

w prawdę, z jakichś tam — moralnie ważnych — względów powiedzieć jej nie mogła, np. dlatego, że zagrażałoby to przyszłości jej dzieci. Ale Chojnowska dzieci nie ma — zginęły w czasie wojny. Jak dzieci prawdziwej, gubińskiej Mutter Courage. Znamienne: to, co u Brandysa, choć dyskretnie, powściągliwie powiedziane, miało swoją dramatyczną wagę — znaczyło drogę bohaterki od śmierci do życia — u Krasińskiego jest zupełnie martwym powtórzeniem, na nic nieprzydatną ornamentyką w płaskiej sylwetce jego bohaterki. Więc pani Chojnowska ma tylko konia. Jak w bajce. Cudownego konia, który mówi tylko prawdę. Jest w *Filipie* scena powtórnego spotkania bohaterki ze stołecznym Dziennikarzem. Pani Chojnowska na żądanie Przewodniczącego podpisała zarządzenie, w myśl którego zobowiązała się nie rozpowszechniać żadnych prawd o mieście wśród osób postronnych bez porozumienia z „władzami”. Wobec tego przekazuje swoje prawdy nie Dziennikarzowi, nie, jest przecież uczciwą kobietą; ale jest również kobietą nie pozbawioną ludowej chytryści. Rozmawia przeto ze swym koniem, Filipem.

I teraz już wiemy, że Filip jest konieczny w tej sztuce. Tylko on mówi prawdę — milcząc. Obnażają się w jego milczeniu małe półprawdy tej niby bajki, niby przypowieści moralnej. Bo i czystość akcesoriów, na pozór nieważnych, a przecież dających świadectwo gatunku, stoi w *Filipie* pod znakiem zapytania. Jak gdyby autor czuł okrutną pustkę, jaką scena wydobędzie z jego dzieła. Tekst roi się więc w didaskaliach od szczegółowych wskazówek w rodzaju: „Restauracja Relaks. Lokal szustej kategorii.” Lub gdzieś indziej w opisie mieszkania Chojnowskiej: „W rogu żelazny piecyk (...) oraz kuchenny stół, na którym dział się może zupełnie wszystko, aby tylko wiele.” (podkr. moje, E. M.). Obie wskazówki znamienne.

Co wynika z pierwszej? Aby na to odpowiedzieć muszę posłużyć się Szaniawskim. Jest w *Ptaku* scena, w której ojcowie miasta, przerażeni obecnością niezrozumiałego zjawiska, znajdują dla siebie ratunek: „Trzeba go (ptaka) pomniejszyć, sprawić, że będzie mały, o ty!”... Z satyrą Krasińskiego jest podobnie — jeżeli już, to niech będzie tycia, ot, „lokal szustej kategorii”. Po takim zabiegu adres satyry staje się jeszcze bardziej — żaden, choć ma ona wyraźne pretensje do swo-

* druk. w *Dialogu*, nr 7/1968.

** Marian Brandys, *Na granicy*, Nowa Kultura 1958.

jego „gdzieś w Polsce...” Wniosek drugi, natury estetycznej: zarówno bajkę jak przypowieść cechuje pewne szlachetne ubóstwo stylistyczne, nie wolno w nich mnożyć bez potrzeby realiów, sytuacji, rekwizytów (vide baśnie sceniczne Szwarca). Więc po co te wskazówki, że wiele ma działać się na stole? Wskazówki co prawda gołosłowne żadnego nie mające pokrycia w rzeczywistej akcji, ot, jak się rzekło, aby zapełnić próżnię. Próżnię, co powstała na drodze od radiowego teatru dźwięku do sceny teatralnej, operującej tworzywem nieskończenie bogatszym.

Teatr, przynajmniej trzeba, okazał się na tyle bogaty, że wybrał zwycięsko ze spektaklu *Filipa**. Mając do wyboru perspektywę chłostania nikogo (bo gdzie istnieje „lokalne szustej kategorii”?) „załatwiania” satyry dawną już obumarłą — albo perspektywę nie bardzo mądrej, lecz kolorowej, dziecinnej zabawy dla wszystkich — wybrał tę ostatnią. Podobnie, jak to zrobił niedawno w *Po górach, po chmurach* Brylla. Scenograf *Filipa*, Joanna Braun, zbudowała na scenie budę jarmarczną w kształcie walca, rażącą oczy barwami jaskrawych czerwieni, zieleni, błękitów, jakie znamy z objazdowych „wesołych miasteczek” i dziecinnych rysunków. W otwartych drzwiach budy śledziła widownia kolejne obrazy *Filipa*. Scenografia trafnie poddała właściwy ton: naiwność.

W stylu naiwnym zbudowała także przedstawienie reżyserka, Irena Babel. Otwiera je króciutki prolog, w którym wykorzystano didaskalia obrazu pierwszego *Filipa*. Prolog wygłaszają dwaj Strażacy, Jacek i Wacek, prezentując widowni, jak w szopce, kolejnych bohaterów przedstawienia. Prezentowani aktorzy wychodzą na scenę i przywdziewają charakterystyczne dla odtwarzanej postaci,

bądź typu, elementy stroju: „zła” sąsiadka na jaskrawo fioletowy kubraczek narzuca „lisa”, kelnerka wkłada biały fartuszek itp. Kolorystyka kostiumów, ich fason są reminiscencją satyry rysunkowej „minionego okresu”. Naiwność teatru, pastisz plastyczny okazują się tu dosyć demaskatorskie wobec tekstu: ten adres plastyczny odsyła satyrę *Filipa* w dawno minione „nigdzie”.

Jarmarczności spektaklu dobrze służą — jako przerywniki po kolejnych trzy-nastu obrazach — „występy” orkiestry strażackiej. Barwny bęben kręci się jak szkiełka w kalejdoskopie, aktorzy poruszają się jak marionetki, Filip (pierwszy „nieprawdziwy” koń na tej scenie, „obsługiwany” przez dwu aktorów) w zadumie kręci głową, widzom jest w miarę wesoło, w miarę się nudzą. Nie identyfikują się z żadną z postaci występujących na scenie — i słusznie, boć to „dramat ucieszny” — nie utożsamiają zarysów rzeczywistości scenicznej z żadną realną. Aż do momentu, kiedy w obrazie dwunastym, w scenie sądu nad Chojnowską, reżyserka sprowadza część aktorów na widownię, sugerując w ten sposób, że widz istotnie uczestniczy w jakimś procesie osądzania rzeczywistości. Rozbija to jednak jednolitą dotychczas teatralną interpretację utworu Krasińskiego.

I trochę psuje przedstawienie. Ten przeskok od konwencji buffo do konwencji serio jest jednak znamienity: teatr znajduje się ciągle, jak Artur z *Tanga*, w stanie poszukiwania idei. Dobrze to może świadczy o teatrze, lecz źle o dramaturgii, która ciągle mu nie dostarcza dostatecznie kalorycznej strawy.

Oczywiście, trudno dzieło Krasińskiego oceniać kategoriami *Wesela*. Jeśli już przystoją mu jakieś parantele, to raczej z *Fircykami* w *złotach*. Z tą różnicą, że *Fircyki* zazwyczaj błyszczały walorami języka, autentycznym humorem. Język Krasińskiego jest tym razem bezbarwny, dowcipy podobnie. Część z nich przycięła, i słusznie, reżyserka przedstawienia.

* Janusz Krasiński *Filip z prawdą w oczach* — Teatr Ludowy w Nowej Hucie, reżyseria: Irena Babel, scenografia: Joanna Braun, muzyka: Zygmunt Konieczny, premiera: 8.II.1969 r.

Te stajnie Augiaszowe pełne koni trojańskich!

Stanisław Jerzy LEC