

ECHO KRAKOWA

A

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

Nr 54 - 5 -03-1971

z dn.

Jan Pieszczachowicz

Wśród snów i rzeczywistości

Z teatru

Kiedy podnosi się kurtyna Teatru Ludowego w Nowej Hucie, widzimy inną kurtynę, tak dobrze znaną widzom Teatru im. Słowackiego od wielu dziesięcioleci, namalowaną ongiś przez Sie-miradzkiego. Jest to oczywiście szkicowa kopia, ale wszystkie pompatyczne alegorie, które z biegiem lat stały się dostojne i historyczne, dobrze są widoczne. Na te tej kurtyny rozgrywa się część akcji sztuki Jerzego Szaniawskiego „Dwa teatry”. Szkoda, że w programie, w którym jest nawet wypracowanie licealisty o ubiegłym sezonie teatralnym, zbrakło informacji dla młodego widza niezbędnej, a motywującej taką niezwykłą scenerię: że to właśnie w Teatrze im. Słowackiego grano tuż po wojnie sztukę Szaniawskiego, że wzbudziła ona gorące spory i dyskusje, stając się swojego rodzaju artystycznym rozrachunkiem znanego dramaturga z okupacją i klasą humanistycznych idealistów. Były „Dwa teatry” przez lat wiele argumentem w dyskusjach o życiu i sztuce, aż kapryśni krytycy, zafascynowani Becketttem i Ionesco orzekli, iż Szaniawski jest pocziwy, ale starszowiecki i nie nie ma współczesnemu widzowi do powiedzenia. Aż tu niespodzianka: „Dwa teatry” grają jednocześnie teatry nowohucki i tarnowski, a na dokładkę na scenie Teatru Ludowego rzecz całą realizuje Waldemar Krygier, legenda teatru studenckiego i kierownik Teatru 38 w okresie jego największego rozkwitu. Ponieważ wszyscy jeszcze pamiętamy owe bulwersujące opinie publiczną przedstawienia, o których zacytował Jan Alfred Szczepański pisywał w

centralnym organie niezmiennie z mieszanymi uczuciami złości, grozy i niesmaku — z tym większym zainteresowaniem oczekiwaliśmy, co zrobi Krygier z Szaniawskim na deskach teatru zawodowego.

„Dwa teatry” nie bez słuszności uważane są za kwintesencję filozofii życia i teatru pisarza, jego credo, na nowo sformułowane po latach kłeski. Dość powikłana i niejednoznaczna to filozofia, zasadzająca się na starciu dwóch koncepcji teatru (i postaw życiowych, by sprawy nie zawęzić): realistycznej i wizyjnej, oznaczających codzienną rzeczywistość oraz sferę metafizyki, podświadomości, snu i marzenia. Reprezentują obie tendencje dwaj dyrektorzy teatrów: Małego Zwierciadła i Teatru Snów. W odradzającym się po wojnie życiu widział pisarz miejsce dla obydwu tych postaw, sposobów podchodzenia do życia. Rozumnie Szaniawski ów związek dialektyczny: „Ja sam nie przeciwstawiam tych dwu koncepcji — realistycznej i wizyjnej — jako dwóch gatunków odrębnych i wzajemnie sobie przeczących. Chodzi raczej o jedną koncepcję teatru, gdzie dwa czynniki są tylko dialektycznymi przeciwstawieniami tego samego zjawiska”.

To deklaracja — a jak jest na-

prawdę? Sprawa się komplikuje. Uważny widz zauważy bowiem bez trudu — co potwierdza cała twórczość autora „Adwokata i róż” — że mimo wszystko jest on po stronie dyrektora Teatru Snów. W Małym Zwierciadle grane są dwie naturalistyczne jednoaktówki — zresztą znakomite w swoim rodzaju miniaturowe dramaty — którym dyrektor nadaje formę zamkniętą, posługującą się uławnymi wyznacznikami moralnymi. Usiłuje w ten sposób uratować optymistyczną wizję życia — a podkreśla jedynie okrutne i bezwzględne prawo biologiczne zachowania gatunku, zwierzęcego wręcz instynktu trwania, niezbyt przychylnego dla marzycieli. Rzeczywistość wymyka mu się z rąk, zdradza go jego własne wizje i współpracownicy (Lizelotta), zniewoleni czarem Teatru Snów. Młody autor, którego pomysły poetyckie wydawały się dyrektorowi Małego Zwierciadła nierealne, ginie w walce; autor katastroficznej sztuki o zburzeniu miasta, (co zostało uznane ongiś przez dyrektora za pomysł „niesmaczny”), kontempluje ruiny Warszawy. Teatr nierealistyczny wojna zamieniła w straszną rzeczywistość. I dyrektor Małego Zwierciadła idzie do Teatru Snów, by wprowadzać tam

swoj ład — a w rzeczywistości skapitulować.

Gorzka to filozofia, w której ściera się chęć przekroczenia bezwzględności i okrucieństwa rzeczywistości bezkompromisowej, brzydkiej — w swojej prawdzie — z ciepłarnianą, chorobliwą nie-co, marzycielską, ale legitymującą się m. in. ofiarą krwi krainą snów. Ow moralny niepokój okazuje się i dziś aktualny, a tekst Szaniawskiego brzmiał chwilami tak aktualnie, że aż zaskakująco. Nie zwieterzał również jego subtelny, nieco melancholijny dowcip.

Reżyseria wydała mi się sprawna i nie bez polotu, choć miała jedną kardynalną wadę: długi. Krygier nadużywał tak znamiennej dla Szaniawskiego „ciszy scenicznej”, przeciąga wzruszenia i nastroje. Ale mimo to udało mu się wytworzyć (no, może miejscami nie zawsze w pełni) klimat, w którym Szaniawski brzmiał autentycznie, a przy tym nie tracił myszką. To bardzo ważne — i bardzo trudne. Pomogła wam scenografia projektu również Waldemara Krygiera — ładna, pomysłowa i funkcjonalna („ładna” brzmi tu zresztą trochę banalnie, idzie także o komponowanie dramatyzmu, co szczególnie widoczne jest w

jednoaktówce „Powódź”). Można by również z reżyserem podyskutować na temat interpretacji poszczególnych fragmentów, choćby finału, moim zdaniem trochę clikowego — ale w sumie jest to udany debiut reżyserski (na terenie Krakowa oczywiście, bo Krygier reżyserował już przedtem) i pozwala się spodziewać następnych interesujących spektakli.

Gorzej jest z grą aktorską. Niestety, Szaniawski jest trudny do interpretowania, i właściwie tylko niektórzy wykonawcy podołali ciężarowi swych ról. Rola Edwarda Rączkowskiego (Dyrektor I — Małego Zwierciadła) jest zarysowana dość interesująco, ale wątpliwe, czy charakterystyczny „genre” tego aktora był w tym przypadku odpowiedni. Zygmunt Józefczak (Dyrektor II) dysponował potrzebnym dla jego roli wdziękiem młodości, co nie ukryło wszakże braku doświadczenia. Bardzo ładnie prezentowała się Grażyna Barszczewska, i nawet nie za bardzo dawała się ponieść afekcji. Podał mi się duet Wanda Swaryczewska (Matka) i Barbara Omielska (Pani), choć Swaryczewska zdaje się przesadziła nieco w swojej „kamienności”. Zupełnie nieźle prezentowały się role: Stanisława Michno (Woźny) oraz Jana Krzywdziaka (Ojciec). Ale mimo że całość gry aktorskiej niezupełnie zadowala, jest to przedstawienie godne obejrzenia.

Jerzy Szaniawski: Dwa teatry. Reż. i scen.: Waldemar Krygier. As. reżysera: Barbara Zgorzalewicz i Zygmunt Józefczak. Muz.: Mieczysław Malecki. Teatr Ludowy.

MIJA już 25 lat od krakowskiej premiery *Dwóch Teatrów* Jerzego Szaniawskiego. Sztukę wystawił wówczas, dziś nie istniejący teatr dramatyczny, prowadzony przez Karola Adwentowicza. Dyrektor zagrał wtedy rolę dyrektora scenicznego teatru „Małe Zwierciadło”. Później, w roku 1957 dyrektor Bronisław Dąbrowski również wystąpił w tej roli na scenie Teatru J. Słowackiego. Wreszcie *Dwa Teatry* po raz trzeci mogłem obejrzeć w Teatrze Ludowym, a więc znów na terenie Krakowa, choć w jego najmłodszej dzielnicy — Nowej Hucie. Tu reżyserem oraz inscenizatorem widowiska jest *Waldemar Krygier*, jeden z twórców studenckiego „Teatru 38”.

Trzy różne przedstawienia trudno dziś nawet porównywać z sobą. Prapremiera ekspozycyjna przede wszystkim tragedię powstania warszawskiego. *Dwa teatry* stanowiły jakby przełom w dotychczasowej twórczości pisarza i można je było uznać za jego najwybitniejsze dzieło sceniczne. Wbrew doczepianej znakomitemu autorowi etykiety mglisto-ideowo-pogardliwej szaniawszczyzny.

Spektakl Dąbrowskiego nie bardzo wychylał się poza barierę tradycji pierwszego wystawienia *Dwóch teatrów*. Myślę, że i nad tym przedstawieniem zaciążyła niezbyt przychylna Szaniawskiemu opinia — liberalnego moralisty, którego wciąż niełatwo było zaszukować w rejestrach uproszczonego realizmu.

Co najciekawsze, to fakt, że obecny kształt sceniczny tej sztuki, zdaje się — przynajmniej w pewnym stopniu — przywracać Szaniawskiemu właściwe miejsce w naszej historii dramatu, głęboko humanistycznego twórcy, który przez swoje mądre widzenie sercem odkrywał całą barwność świata i rzeczywistości — bez prymitywnego podziału na kolory czarne i białe.

Ta ucieczka od schematu jednoznaczności moralnej w ocenach postaw bohaterów dramatu, owe nutki ironii oraz pobłażania dla cech natury ludzkiej, by tym konsekwentniej stawiać sobie pytania: jak żyć, jak złudzenia konfrontować z prawami rzeczywistości i jak wzniecać dyskusję pomiędzy pokoleniami na temat marzeń i ich realizacji — dopiero dzisiaj nadaje sztuce Szaniawskiego znaczenie ważkiego pod względem społecznym i moralnym dialogu ze współczesną widownią. Właśnie widownią socjalistyczną — bo o szerokie wymiary humanizmu socjalistycznego, na swój specyficznie przekorny sposób, dopomina się autor *Dwóch teatrów*.

Muszę przyznać, że wybierając się do Nowej Huty na spektakl, zadawałem sobie również szereg pytań. A jedno z nich absorbowало mnie najwięcej: czy przypadkiem ta szlachetna i co nieco rozlewna liryczność — w tendencjach — sztuka, nie rozdrobni się na cliche nastroski, półsennie obrazki w przesłodzonym klimacie dobrotliwego moralizatorstwa?

Předstawienie nie potwierdziło tych obaw. A nawet, po raz pierwszy w zestawieniu z poprzednimi premierami, doznawałem nowych, nieoczekiwanych wzruszeń. Po 25 latach sztuka wydała mi się dojrzała i bardziej klarowna. Nic w niej nie zalaływało przykrą wonią naftaliny, ani mglistymi aluzjami. Co więcej, wzmożła się jej współczesna warstwa znaczeniowa. Tchnęła przewidującą mądrością spojrzenia pisarskiego — na sprawy, które w nas dojrzały.

Jerzy Bober

„DWA TEATRY” W TRZECIM TEATRZE

Życie jest większym lub mniejszym teatrem. Małym czy Dużym Zwierciadłem. I teatr, ten nasz własny, jakże często obsadza nas w „życiowych” rolach — z umowności czyni faktyczne dramaty, każe wymykać się spod szablonów działania, czytać prawdy i półprawdy, zawarte w ludzkiej grze, szczerze lub kabotyńskiej, patetycznej oraz podszytej iskrą drwiny. Jakże rozległy teren życiowej sceny rozciąga się z sugestywną siłą w *Dwóch teatrach*, które sami zbudowaliśmy w sobie — pozwalając im przenikać się wzajemnie i kontrastować ich wpływ na nasze postępowanie, na sens moralny osobistych poczynañ.

Być może przypisuję spektaklowi więcej treści, aniżeli chcieli za jego pośrednictwem przekazać widowni realizatorzy sztuki na scenie. Być może, trzeba było obejrzeć w ciągu ćwierćwiecza aż trzy przedstawienia dramatu Szaniawskiego, żeby to ostatnie odkryło miejsca dotąd niedostrzegane w wyobraźni i na obszarze podporządkowanym kontroli rozumu. W każdym razie dramaturgia *Dwóch teatrów* stała się, w moim odczuciu

teraźniejszym, zaskakująco logiczna a zarazem poetycko przejmująca.

Krygier z miejsca narzuca odbiorcy przekonanie, że spektakl będzie się toczył w bardzo umownej atmosferze. Horyzont sceny zajmuje jakby kopia kurtyny Siemiradzkiego, zaś światła rampy przypominają scenografię staroświecką: lampki naftowe. Ale płonie w nich światło elektryczne. Jest to zatem współczesne odwołanie się do odwiecznych wrażeń zmysłu: że niby przeszłość wciąż jest obecna w nas, choć ta obecność bardziej polega na pozorach i formach, niż w odniesieniu do treści.

Również ów powierzchowny, mały realizm Teatru „Małe Zwierciadło” przybierze u Krygiera kształt ćwiczeń, wprawek, etud. Toteż

czne, ich ostrość — prawda, że dość rodzajowa — lecz jednak ostrość.

Inszenizator przetasował nieco kolejność scen w sztuce. Otwiera ją jednoaktówka „Matka”, co pozwala późniejszym kwestiom dźwięczyć bardziej przekonująco. Staje się odskocznią teorii do praktycznych potwierdzeń działania scenicznego dyrektora „Małego Zwierciadła”. Jego ograniczonej funkcji — wobec symbolicznego Dużego Zwierciadła, gdzie realizm znajduje swe poszerzenie w sprawach i konfliktach, które nie kończą się wraz z opadnięciem kurtyny w teatrze. I w życiu.

Bardzo dobrze rozwiązał Krygier sceny w „Teatrze Snów”, gdzie główną rolę powierzył grze światła. Na tym tle toczy się dyskusja młodych ze starymi o koncepcji jakiegoś teatru świata, o koncepcji — jak żyć lepiej, nie tracąc niczego z dorobku przeszłości, lecz chcąc dotrzymać kroku współczesnym warunkom egzystencji. Artystycznej i społecznej.

Nie wiem, czy spektakl dotrze do świadomości widza tymi wszystkimi znaczeniami treści i formy, które zgrupował w widowisku reżyser. Jest ich chyba za wiele. Ale, jeśli tylko cząstka z nich pobudzi wrażliwość odbiorcy, to już sporo. Bo przedstawienie należy do przedsięwzięć ambitnych i wartościowych. Wiąże w sobie poezję i mądrość sceptyka, nieco staromodnego — z pozorną suchością relacji współczesnego obserwatora przemian świata.

Ta dwoistość „wizji” — udzieliła się trochę aktorom. Stąd ich role momentami bardzo dobre, odkrywały również i tzw. puste miejsca w działaniach osób dramatu. Dotyczy to zwłaszcza obu sceniczych dyrektorów: *Edwarda Rączkowskiego* (Dyrektor I) i *Zygmunta Józefczaka* (Dyrektor II). Z tym, że Rączkowski mógł zarysować w sposób charakterystyczny — i zarysował — pełnię psychologii odtwarzanej postaci. Sugestywnie zagrała małą, a przecież ważną rolę *Lizelotty* — *Grażyna Barszczewska*, interesujący był jako stary woźny — *Stanisław Michno*, a *Barbara Zgorzalewicz* zgrabnie zaprezentowała zakochaną w dyrektorsze Laure. Dobre epizody przypadły w udziale *Maciejowi Staszewskiemu* (Chłopiec) i *Tytusowi Wilskiemu* (Autor).

Z jednoaktówek ciekawiej wypadła „Matka”, gdzie najlepszą partię zagrała *Barbara Omiełska* (Pani). Mniej przekonująca była „Powódź”, zbyt wysterylizowana z drapieżności dramatycznej. Tu zamysł inscenizacyjny nie wytrzymał próby życia. Scenografię projektował także *Waldemar Krygier*, a spektakl opracował muzycznie — *Mieczysław Matecki* (sugestywny *leitmotiv* teatralnych złud — z filmu Chaplina).

nie będzie tu żadnej rodzajowości wiejskiej — jak w „Powodzi” czy w „Matce” — lecz zostaną odegrane tzw. czyste sytuacje dramatyczne, ludzkie. Nawet modne kostiumy w sposób wyzywający będą podkreślać swym uniwersalizmem, że nie zewnętrzne sprawy są tu najważniejsze. Bo to jest niejako teatr-lustro, w którym przeglądają się twarze i wnętrza ludzkie.

Zrezygnuje też reżyser z przedstawienia „Krucjaty dziecięcej”, symbolu powstania. Gdyż nie samo powstanie, ale w ogóle zniszczenia — okrucieństwo wojen i katastrof, tragedii burzenia wszelkiego dobra — są myślą przewodnią tego spektaklu. A także znajdują się tu przejawy komedii udawania i przypadku. I wreszcie — obraz przekazywania dobrych i złych doświadczeń — młodemu pokoleniu z „Teatru Snów”.

Koncepcja trafna i bardzo współczesna. Tym niemniej, jak przy każdym naginaniu „pod tezę”, giną tu (zwłaszcza w jednoaktówce „Powódź”) akcenty najbardziej dramatyczne.

ECHO KRAKOWA

A

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

8 1

6 -04- 1971

Nr

z dn

Z listów do redakcji

Głos widza w sprawie „Dwóch teatrów“

„Z niesprawiedliwością czy z niepogłębiłą oceną musi się spotkać każdy większy artysta, na to musi być przygotowany, gdy chce służyć sztuce”... tak pisał Szaniawski o Juliuszu Osterwie, mając na myśli wiele krzywdzących sądów, jakie spotkały wybitnego artystę i reformatora sceny. Ale w tych słowach krył się także osobisty żal Szaniawskiego do krytyków. Niejednokrotnie w nieprzemyślanych, powierzchownych sądach określano jego sztukę, a oceny te bez poczucia odpowiedzialności za słowa powtarzano i utrwalano. Trzeba było dopiero aktorów i to tej miary jak Zelwerowicz, Osterwa, Jaracz, by ukazywać nieprzeciętne wartości sztuk Szaniawskiego i przyczynić się do jego sukcesów na scenie.

Ostatnio jednak właśnie teatr w Nowej Hucie nieodpowiednio przekazuje jego sztukę. Gdyby Szaniawski widział to przedstawienie, byłoby to dla niego boleśniesz niż oceny krytyków, bo dla teatru zawsze żywił najgłębsze uczucia.

„Dwa teatry” — sztuka, która odniosła sukcesy na wielu scenach, która wzbudziła entuzjazm w Szwajcarii, gdzie ze

zdumieniem i podziwem ujrzało w niej prekursorski, nowoczesny teatr, winna być przekazana w tej formie, w jakiej precyzyjnie, z mistrzostwem sobie właściwym w każdym przemyślanym zdaniu, najoszczędniejszym a jakże wyrazistym zarysie postaci, głębi przemilczeń i specyficznym humorem ukształtował wybitny autor.

„Dwa teatry” Szaniawskiego należą do tych sztuk w swej zwartej konstrukcji, które nie potrzebują reżyserskiego ołówka ani przypraw pseudonowatorskich; bo są same w sobie nowoczesne. Kazimierz Wyka pisał: „Szaniawski przemawia do nas, którzy nauczyliśmy się milczeć i znamy wagę zwieźłości i skrótów”.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym za pośrednictwem poszatowania i przedstawiania tekstu zamazuje to, co najistotniejsze, usuwa plastyczną realizację bohaterskiej „krucjaty dziecięcej” w Teatrze Snów, niszczy piękną wizję odbudowy Warszawy, nie pozwalając przemówić Szaniawskiemu w najgłębszym akcentie końcowym, odrzuca subtelny wyraz miłości dyrektora Małego Zwierciadła do Lizeloty, spłyca jego postać i sztukę zamienia w banalną komedię. Nie zaszkodzi to starszemu pokoleniu, które widziało „Dwa teatry” na dobrych scenach. Niektórzy pamiętają wstrząsające wrażenie z premiery w Krakowie w r. 1946, gdy rolę dyrektora Małego Zwierciadła grał Adwentowicz, a przedstawienie zgodnie z intencją autora było hołdem dla Warszawy.

Szkodę natomiast przynosi takie przedstawienie najmłodszemu pokoleniu, które ma też prawo do tego, by widzieć sztukę we właściwym kształcie, stworzonym przez wybitnego artystę, a nie wypaczonym przez ambicję reżysera. Twórczość tej miary autora, jakim był Szaniawski, obroni się sama i przed krytyką i przed takim teatrem, ale krzywda dzieje się najmłodszej części społeczeństwa, której w ten sposób przekazuje się arcydzieło literatury.

Z. S.

(Nazwisko i adres — znane redakcji)

JÓZEF MASLIŃSKI

Drugi teatr Szaniawskiego — gdzie, jaki?

Za co wolno nie kochać autora Szaniawskiego Jerzego? Przez czterdzieści lat odpowiadał: za szaniawszczyznę. Ale przychodzi kochany autor Natanson i raz jeszcze adefinitywnie (on zawsze stał przy swoim) powtarza: to klasyk. Czy to znaczy, że powstanie konfederacja narodu w obronie świętości (patrz: zabytki, rezerваты przyrody itp.), czy też do klasyka wolno jeszcze postrzelać?

Nigdy nie umiałem przejąć się tym, co Szaniawski tak po prostu, z takim słodkim przejęciem dla nas pisał. Fachowiec, niewątpliwie. Ale jego „tutki”, to jednak nie tyle co krótkie opowiesci Czapka, zaś „Adwokat i róża” to chyba znacznie mniej niż „Pan inspektor przyszedł” Priestleya. Umyślnie obracam się w pokoleniu równolatków. Ale jeśli szukać klasyków (z taryfą ulgową), to ileż lepszy, drapieżniejszy nasz Rittner. Zestawie jego „W małym domku” (tak skonstruowane przez Witkacego) z „Mostem” Szaniawskiego! Albo najlepsza sztuka Szaniawskiego, „Zeglarz”, jakież nie błada i schematyczna w postawieniu problemów mitu wobec krwistych konkretów „Głupiego Jakuba” Rittnera. Tam rzeczywiście po wyjściu z przedstawienia jest nad czym pomyśleć — nad losami konkretnych ludzi i nad słuszością postępowania. Szaniawski natomiast nieustannie poluje na taki właśnie „głębszy sens”, rozgadnia nienowe refleksje, mało mówi, ale robi porozumiewawcze miny, dopisuje się do współczesności, lecz kiedy trzeba wypowiedzieć się naprawdę — rzeczywiście niewiele ma do powiedzenia i stosuje unik, „dyskrety”, tudzież bardzo już wujazzkowate, zdarte sposoby symbolistów. Jak na przykład w „Dwóch teatrach”. Butelka ciepłej lemoniady — smak nie ten, ale i nóg nią w łóżku nie ogrzejesz. Niektórzy jednak to lubią: swojskie to i „zawsze coś”, a lekkostrawne i przystępne. Tani koszt, bez większej fatygi umysłowej, było się przez dwie godziny głębokim, wrzliwym i filozoficznie nastrojowym...

Jakim szkolnym wypracowaniem (za panią matką-pacierz) jest „Matka” z „Dwóch teatrów” wobec „Wujaszka Wani” Czechowa. Albo jak pusty (bo na biologicznej tautologii moralnej zbudowany) dramat Andrzeja z „Powodzi” wobec społecznego, w żywym konkretnie współczesności rozgrywanego dzieła dramatu Jana w „Pierwszym dniu wolności” Kruczkowskiego. Cóż by miał w takiej, w każdej pulsującej dla nas sprawie do powiedzenia Szaniawski? To bardzo wygodny pisarz, ale dla siebie.

Cóż więc począć z tym klasykiem od ersatzów? Wystrząść jego wąte symbole i przez aluzje do współczesności alegoryzować? Czy też przeciwnie, traktować je jako miejsca wyżarte przez mole, wycinać lub czerować? Podobno w Poznaniu „Ptaka” przybliżono do hippiesów, kwestionując zresztą autorską poezję w imię realności. Podobno Erwin Axer jest nareszcie zadowolony ze swej inscenizacji „Dwóch teatrów”



„Dwa teatry” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Od lewej: Barbara Omielska (Pani) i Wanda Swaryczewska (Matka).

w Leningradzie. Nie wykluczam, że może się to udać reżyserowi — jak przysłowiowy bulion z gwoździ. (Iluż to chodzi na wolności tylko dlatego, że mieli dobrego adwokata.) Lecz klasyk jest autentyczny wtedy tylko, gdy ostoi się samostnie, bez cudzych natchnień i pomocy. Klasyk, to nie nastroje i wszechpojemne aluzyjki. To treści warte w świadomości pokoleń.

„Dwa teatry”. Czemu Lizelotta, ozdoba zespołu „Małego Zwierciadła”, nie gra w reprezentacyjnej dla tego teatru „Matce”? A bo autor nie chce jej popolitować, porywa ją (jak do filmu...) w inne, symboliczne regiony. „Prawdziwą” rangę uzyskuje się dopiero tam... (I to bez żenujących porównań dwóch stylów gry!) Albo czemu Dyrektor bawi się w Freuda? Żeby podnieść autorytet tego, co będzie na końcu. I tam się z Dyrektora zrobi durnia, który dziwi się wszystkiemu jak dziecko: i temu, że ludzi w snach przeszłość nęka, i temu, że zmarli żyją w pamięci żywych. Subtelny Szaniawski i takie chwytły? A co zrobić, skoro fantazmat ma być wywyższony ponad realność życia i sztuki. Czy jednak naprawdę, czy nie za wiele przypisujemy Szaniawskiemu? Teatralizacja pojęć i zwidów, to była poważna sprawa w moralitetach średniowiecznych. To się skończyło. Symboliści zrobili z tego bibelot, piękną bajeczkę — jak w „Niebieskim ptaku”, grywanym już dziś tylko dla dzieci. Przyjdzie Dobra Wróżka i Porywacz, i Kot Mruczyślaw, i Czajniczek... I tak sobie rzeźnie pogadamy o wszystkim i o niczym. Oto rekwiizytoria artystyczna, z której zapożycza się Szaniawski, by wziąć udział w poważnej z nami rozmowie. Chwila słabości, panie sędzio, nie więcej.

Bo żeby wyśubić choć trochę materiału na swój „Teatr snów”, obrał Szaniawski nie tylko aktorkę z roli, a Dyrektora z rozsądku, pozbawił również teatr „Małe Zwierciadło” sensu i godności. A więc i rangi partnera w dyskusji. „Dalsze ciągi” monopolem jakiegoś teatru nierealistycznego? Cóż za bujda. Jeden z prawodawców teatru realistycznego, współdyrektor MChATu, Niemirówicz-Danczenko, podkreślał wielokrotnie z dumą, że z jego teatru ludzie wychodzą zamyśleni, przeżywając w sobie owe dalsze ciągi, nazywał to: „drugie dno” spektaklu. Podobne przeżycia wynosiliśmy wszyscy — widzowie różnych przedstawień w różnych teatrach. Szaniawskiego hodowała Reduta — w klimacie czci dla MChATu. Więc... Tajemnica deprecjacji „Matki” i „Powodzi” (przedwojennych słuchowisk radiowych Szaniawskiego) oraz ich chytrutkiej nowej symbolizacji poprzez tekst dopisany po wojnie jest prościutka: nie umiał podjąć tematu Powstania, a przecież pragnął się do tej aktualności dopisać... Czy tak grubym ścięciem sfatygrowany zabieg można uznać za rzetelny intelektualnie? Oto „szaniawszczyzna” in flagranti. Pomniejszać wszystko z wszystkim, bez szacunku dla realnych uwarunkowań czasu historycznego. Poprzez nastroje — w był liryczny, w aluzje (z całą ich dowolnością), w kontemplowanie tautologii moralnych i egzystencjalnych — masła maślane

go. Przeżywajmy w bezczasie. Pisał Kazimierz Wyka:

„Teatr liryczny Materlinke. Przybyszewskiego czy Szaniawskiego dlatego kuleje w swojej artystycznej skuteczności, że wydobytą ze szkatuły lirycznej pożyczką nadmiernie zaciążyła nad jego czasowym układem”.

I trzeba tym pożyczkom patrzeć na ręce, jak się to dzieje. Co ma wspólnego odrzucona przez Dyrektora-realiste sztuka o epigonie ibsenizmu, architekcie, który wysadził miasto by zbudować piękniejsze (i stracił przy tym ukochaną), z jakimkolwiek konkretem tragedii Warszawy? Nic. Wielki Le Corbusier mawiał o Paryżu „zbiorowisko oślich ścieżek do wodopoju” i budował Dzielnice Świata. To jeden konkret, drugi to Hitler. Gdzie tu wolno doszć symbolistyczny melodramat? Nigdzie, jeśli się szanuje ludzką zdolność myślenia.

Drugi autor, Chłopiec z deszczu, przynosił „Krucjatę dziecięcą”:

Idą dzieci jak przed wiekami, niosą jakas tęsknotę, jakąś chęć czynu... „A potem: bil się”

Tu można by na siłę podstawić konkret: Józef Czechowicz? Ale przecież tamta formacja to zupełnie co innego niż wytracane pokolenie Chłopców, którzy pisali pierwsze swe sztuki i bili się — pokolenie Baczyskich i Gajcych. Wytesknili sobie taką wojenkę?! Oni ją wszczęli?! Dajcie spokój, od takiej gadaniny flaki się przewracają. Ale to hold — ktoś powie. Moi drodzy, złożyć hold — też trzeba rozumnie. (Nie wnikać w trudności czasu, to sprawa historyków literatury, zaś sztuka grana dzieje się teraz i dla nas.) Słowa coś znaczą i to obowiązuje układacza słów. Słowo krucjata ma określony sens i prosimy nie robić nam w atrybowanej sprawie wody z mózgu. Bynajmniej nie chcemy być na ten temat nastrojowo ukołysłani.

Długo można by mnożyć przykłady na ten szlafrokowy realizm i na pożerającą w nim tkaninę myśli irracjonalistyczne mole. Ale po co. Słusznie pisała Melania Kierczyńska, że Szaniawski różne uczucia, tęsknoty i przeżycia wylacza z realności i oddaje w arenę irracjonalizmu „zwykłą w tej sztuce metodą zamaskowanego identyfikowania rzeczy bynajmniej nie identycznych”. I to ogledne sformułowanie jest najważniejsze. Wystarczy o tym pamiętać, a cała z nastrojów i symboli utkana bajeczka rozlatuje się jak domek z karc. Już rozumiemy, po co mu był ten „Teatr snów”: żeby jakoś dowartościować swoje osiągnięcia w realizmie, które uznał (słusznie) za nadzbyt skromne. Uciekł się do „magii teatru”, do sposobów, które w czasach jego młodości robiły wrażenie... Nas jednak doświadczenia życia i sztuki nauczyły wymagać więcej. (W tej sprawie wojna stanowi cezurę nieprzekraczalną.) Realista, symbolista, kreacionista, czy kto tam jeszcze — nie ma taryfy ulgowej dla żadnej manieri: trzeba mieć coś istotnego do powiedzenia i umieć to uporządkować w sposób wytrzymały krytyce. Dopiero wtedy „reszta jest milczeniem”, nie wcześniej. Wcześniej jest kokieterijna maniera.

Waldemar Krygier w Nowej Hucie postanowił przysposobić „Dwa teatry” do współczesności. Przetasaował nieco kompozycję, stusował tani wątek sentymentalno-romansowy: Lizelotta stała się raczej personifikacją potrzeb artystycznych Dyrektora. Tuszuując błędy aktualizacji — ile się dało, obszedł bokiem nieudalą wątek powstaniowy, obcinając wizję (żywy obraz), a zachowując tylko fonię — opowieść w świetle punktowca. Nie umiera też Dyrektor, tylko śni, zaś dyrektor od snów, którego Horzyca z Adwentowiczem wypuszczali we fraku (jak z „Zemsty Nietoperza”), jawi się lekki i sprawny, jak młody nauczyciel gimnastyki. Słowem, żadnych bytów urojonych, dyskusja o sensie i roli teatru, o „drugim dnie” spraw nierozstrzygalnych, o społecznej roli pamięci. Słuchana, dodajmy, przez widownię w ogromnym napięciu. Teatr snów stał się jakby dyskusją pospektaklową — uteatralizowaną, po której Dyrektor, naprostowany co do swych błędów i wypaczeń, tym zważając się do roboty — wzbogacony artystycznie. Nie dziwie się tym, którzy znając sztukę od lat, wychodzili teraz rozpromienieni: odzyskana pożyteczna reperturowa...

A więc sukces? Połowiczny. Krygier jako reżyser był wrogiem szaniawszczyzny, nie Szaniawskiego. (W swej lojalności dopuścił nawet niedopatrznie: i tu Lizelotta nie gra Pani, choć to aż się prosi logicznie.) Nic nie dodał, prócz odrobiny

(Dokończenie na str. 13.)

(DOKOŃCZENIE ZE STR. 7)

ny jasności i optymizmu. Nie inscenizował na przykład teatru snów jako modnej maszyny estradowo-lirycznej z gitarą, trykotami etc. (co jeszcze zapewne nas czeka w którymś teatrze...). Miał rację: materiału brak na to, żeby z epigona wykroić prekursora. Za to tenże Krygier jako scenograf wykazał tyle beztrójskiej nonszalanckiej, że całość nabrała posmaku felietonu scenicznego. Jak kiedys w studenckim „T38”. Odnajdujemy „de grubis” o co chodzi.

Otóż „Matkę” gra się bez ścian, na tle kurtyny Siemiradzkiego, której olbrzymie postacie unicestwiają prawie optykę aktorów. „Powódź” idzie bez chały, na kusym podścielku, na tle wielkiej przestrzeni horyzontu, ale — żeby nie było za dobrze — bożne kulisy zdobią wersalskie drzewa strzyżone, jakby na gwałt pożyczone z dekoracji do Marlvaux. Pani i Lizelotta wystrojone jak z sezonowej preclony na bazarze, brak tylko metek Laure, starzejąca się sentymentalną gospoś, gra (najzupełniej poprawnie) urodziwa młódka i skromniświaty Dyrektor musi udawać, że nie widzi jej kiecki, rożniętej jak do kabaretu. Chłopak zaś, któremu trzeba wypchać jałmużnę, zadaje szkyu w popielinie najnowszej mody. Czyżby Krygier powrócił ze

studiów reżyserskich jakim go znałimy, inteligentnym dytlanem? Jeśli tak, to zawiódłby nasze oczekiwania: z Grotowskim, Jarockim było inaczej.

Cóż więc prezentuje ten felietonowy spektakl-dyskusja? Teatr zagubiony na giełdzie współczesności. Dyrektor, były realista, chwytł się różnych mód, autorów, scenografii. Te jakieś nowe prądy... Ratuj się, jak potrafisz. W stolicy grają na kurtynie, no to dawaj kurtynę Siemiradzkiego! Zmęczony człowiek. Aż tu raz przysnił się stroskanemu studentowi (z Jaszczyrów?) i powiedział: li: my pana kochamy, a pan co? Ten pokrępiający sen dodał mu otuchy i sił do dalszej działalności... Tytuł felietonu chyba z Dickensa albo Prusa? Nawrócony?

Czym chała bogata, tym rada.

Reżyser Krygier nie uprzedził aktorów, co im szykuje Krygier-scenograf. Można więc podziwiać, jak oni ratują swoje serio, potykając się co chwila o sytuacyjno-kostiumowe kontury i figliki. Edward Rączkowski odrzucił dla roli Dyrektora swe przebojowe środki ekspresji — na rzecz realizmu psychologicznego, w którym zbyt rzadko dopuszcza się go do głosu. (A warto by: że przypo-

mne tylko „Myszy i ludzi”) W niesprzyjających okolicznościach stara się być inteligentem, autentycznie myślącym na scenie (a nie, jak często bywa, pozować na takiego). Bądź co bądź, trzyma w napięciu widownię. Wanda Swaryczewska w rolę Matki włożyła skupienie i siłę moralną. Jan Krzywdziak wzorowo zagrał Ojca w „Powodzi”. Bohatersko i w ładnym stylu wybroniła Barbara Zgorzalewicz swoją Laure. Przynajmniej wspomnieć należy A. Bednarza (Andrzeja), J. Güntnera i S. Michne (dwaj Woźni) i T. Wilskiego (Autor). O ile dobre ustawienie Dyrektora II (Zygmunt Józefczak) jest zasługą reżysera, o tyle na jego konto zapisać przyjdzie zwulgaryzowanie roli Pani: to nie była osoba, którą się latami wspomina, tylko osóбка do wspominek w tzw. męskim towarzystwie.

JÓZEF MASLIŃSKI

PS. Figle inscenizacyjne odstąpiły zabawnym szczegółom: Anna w „Powodzi” zawsze była obdartą chłopką. Jakoś nikomu z realistów nie przychodziło do głowy, że ratująca się przed powodzią włoży na siebie wszystkie swej najlepsze ciuchy! Ot i realizm...

Teatr Ludowy nierzadko w ostatnim czasie korzysta z usług młodych reżyserów. Ich współpraca kończy się zazwyczaj na realizacji jednego przedstawienia, a szkoda, bowiem młodzi wnoszą — przynajmniej wnosić powinni — ożywienie, prowokować do dyskusji, przelamywać wreszcie zastale schematy inscenizacji.

Z drugiej uszake strony pomysłowość, nowatorstwo, czy sprzeciw wobec autora zdają się mieć raczej bytu jedynie wówczas, gdy wspiera je zamysł organizujący nowe, aktualne, być może nie przewidziane nawet przez piszącego walory.

Waldemar KRYGIER reżyser i zarazem scenograf „Dwóch teatrów” SZANIAWSKIEGO dał się już poznać, jako twórca ciekawy. Jego działalność w jednym z najambitniejszych niegdyś teatrów studenckich krakowskim „Teatrze 38”, którego był współtwórcą i w którym stawiał pierwsze reżyserskie kroki stanowi tego najlepsze potwierdzenie.

Dlatego też obserwator studenckiego ruchu teatralnego z niejakim zdziwieniem przyjąć może usytuowanie autora „Profesora Tutki” w sferze zainteresowań człowieka, który dopiero co ów ruch opuścił. Niemniej Krygier — profesjonalista miał prawo oddalić się od formuły proponowanej przez teatr studencki, jednakże pozwalał z nadzieją oczekiwać na interesujące odczytanie najbardziej bodaj ważkiego dzieła w dorobku Szaniawskiego.

W momencie powstania sztuka obciążona była znacznie rozleglejszą warstwą znaczeniową. Na pierwszym planie wyrastały refleksje odnoszące się do niedawno zakoń-

W Teatrze Ludowym

„Dwa teatry”

nej wojny i przedłużone o nieśmiało zaznaczoną wizję lepszej, piękniejszej przyszłości.

Obecnie problem wojny przedstawiony w charakterystycznej dla autora, ściszonej tonacji i bez doraźnej aktualności kryje się w zespole rozważań na temat koncepcji teatru, przemijania czasu, miłości, śmierci, odpowiedzialności...

Takim przynajmniej jawi się nam na scenie Teatru Ludowego. Krygier przedstawia układ scen, ingeruje w tekst, co ma prawdopodobnie rozjaśnić, na pewno zaś ukierunkować publiczność w odbiorze idei wyłożonej w starciu postaw dyrektorów „Teatru Snów” i „Małego Zwierciadła” streszczając się w traktowaniu teatru, jako organizmu scalającego realizm odzworowujący życie z metaforą i podświadomością, świat realny z światem kreowanym.

Nie idzie tu zresztą wyłącznie o dyskusję dotyczącą sztuki. Wyraźne są skojarzenia z całym naszym życiem w jego wieloznaczności, skomplikowaniu i balansowaniu na krawędzi jawy i nierzeczywistości. Aby jednak wszystko nie stało się zbyt proste Krygier rozgrywa fragmenty akcji na tle kurtyny Siemiradzkiego znanej z Teatru im. Słowackiego ale niewiele tłumaczącej zwłaszcza młodemu widzowi.

Nie najszcześniejsze jest uwspółcześnione (?) ustawienie interpretacji aktorskiej, a także kostiumy raczej odległe od scenerii w jakiej Szaniawski umieścił jednoaktówki „Matkę” i „Przystań”. Nie najszcześniejsze ponieważ mało uzasadnione i nie wiadomo czemu służące.

Jeśli tylko taką drogą prowadzi do nadania treściom zawartym w „Dwóch teatrach” wymiaru uniwersalnego nie przynosi to splendoru reżyserii, a wyraźnie krzywdzi autora.

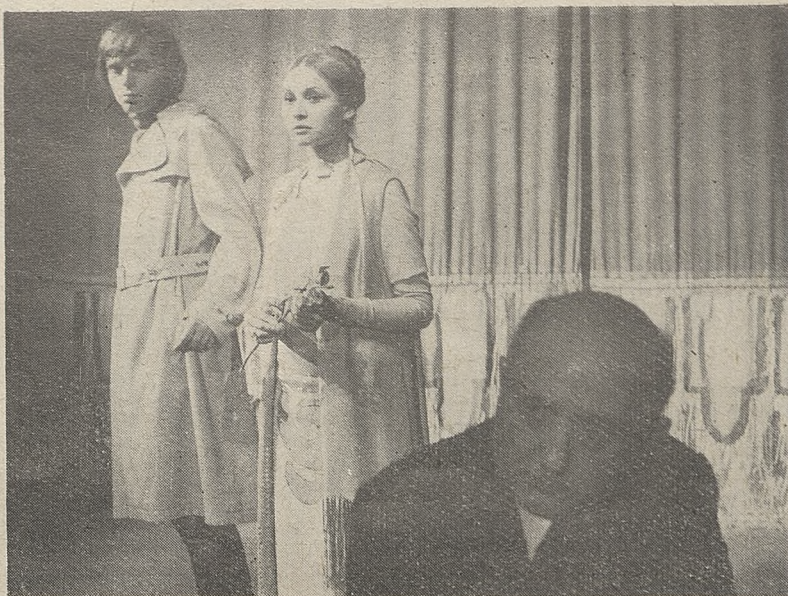
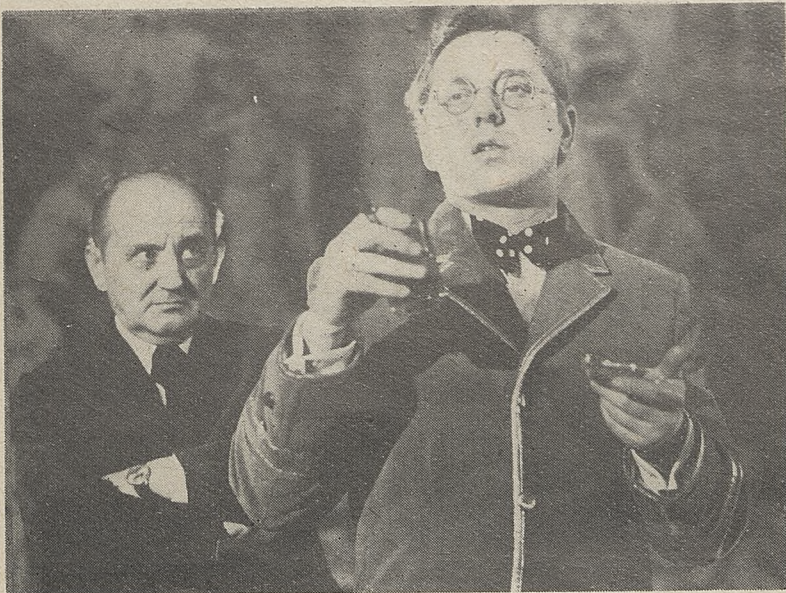
Zadowolić mogła natomiast umiejętność wyzyskania humoru tkwiącego nieodmiennie w twórczości Szaniawskiego. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że często zapomnia się jak wspomniałym operował dowcipem. Wykonawcy podporządkowali się w zasadzie koncepcji reżysera, co nie zawsze dawało dobre wyniki.

Edward Rączkowski aczkolwiek starał się przekazać szeroki wachlarz przeżyć dyrektora „Małego Zwierciadła” był trochę za mało dyrektorem. Uwidaczniało się to w jego rozmowach z żywo prowadzącym swą postać Woźnym — Stanisławem Michno oraz Laurą — Barbarą Zgorzelewicz.

Zygmunt Józefczak miał dobre momenty w roli dyrektora „Teatru Snów”, podobala się Lizelotta — Grażyna Barszczewska, a także nieskomplikowany Montek — Ryszard Mayor.

Ciekawie przedstawił się Krygier, jako scenograf, prezentując oryginalną, oszczędną dekorację, wzbogaconą efektami świetlnymi.

ANDRZEJ DOBROWOLSKI



Po lewej: Edward Rączkowski (Dyrektor I) i Jan Güntner (Woźny); po prawej: Maciej Staszewski (Chłopiec), Grażyna Barszczewska (Lizelotta), Edward Rączkowski (Dyrektor I); na dole: scena z „Powodzi” — Jan Krzywdziak (Ojciec), Aleksander Bednarz (Andrzej), Danuta Jamroz (Anna), Andrzej Wiśniewski (Kapitan)

Szaniawski w Krygierowym zwierciadle

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: DWA TEATRY Jerzego Szaniawskiego. Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier, opracowanie i wykonanie parafrazy fragmentu muzycznego: Mieczysław Małeckie. Premiera 27 lutego 1971 r. (fot. W. Plewiński)

Warto czytać *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego jako artystyczne credo, wyrosłe z polemiki z krytyką, dosyć negatywnie reagującą na zawarty w przedwojennej twórczości dramaturgii model myślowo-stylistyczny. W tym dramacie idee, powstałym tuż po kataklizmie II wojny światowej, jednocześnie odautorska akceptacja mgłowicowo-symbolistycznej „poetyczności” i hołdującego rygorom dramatycznej materii „konkretności”, odsłania istotne dla tej zbitki założenie. Świetnie uchwycił je kiedyś Zygmunt Greń: „Życie jest niejasne, niezrozumiałe, nagle rodzi się w człowieku wspomnienie, tęsknota — i nic nie burzy na pozór, ale trwa, rozrasta się, toczy serce, duszę. (...) Tęsknota ta jest rzeczywistością, sprawdzalną w codziennym doświadczeniu każdego, i jednocześnie nieprawdziwa, sfalszowana”.

Głos Szaniawskiego we wciąż aktualnym sporze o stosunek teatru do rzeczywistości wyznacza kierunek rozprawy z typem małego realizmu teatralnego. „Trudno powiedzieć w teatrze: tylko »stań-dotąd« (...) I ty, i twój autor, którego wystawiasz, i widz w teatralnej sali idzie czasami dalej, gdzie indziej niż myślisz” — mówi Dyrektorowi „Małego Z zwierciadła” Lizelotta. Zagadnienie przekazania symbolu, „ucieleśnienia abstrakcji” (określenie Leonii Jabłonkówny) w tworzywie teatralnym staje się więc problemem naczelną wagi. Mimo warsztatowej precyzji w stosowaniu tak ulubionych środków składowych tej dramaturgii, jak nastrojowe nieodwołanie i aluzyjne przemilczenie, symboliczny sygnał i kameralne wyciszenie, modernistyczna pasja uchwycenia głębszego sensu zwyczajnych zachowań, prowadzi zresztą często do głośnego wypowiedziania banałów i oczywistości, rozwadniania znanych refleksji, pozorów rozstrzygnięć moralnych, czy też już mocno wyblakłych „rewelacji” psychologicznych, jednym słowem do tego wszystkiego, co kryje się pod zbiorczym, pejoratywnym pojęciem tzw. szaniawszczyzny.

Warto jednak zauważyć — równoważące te nieodkrywcze konsekwencje przyjętej formuły pisarskiej — wcale odkrywcze cechy, sprawdzalne doskonale w *Dwóch teatrach*. Pod przeżyta już nieco stylistyką kryje się bowiem okraszona refleksją ciekawa wiedza o sprawach ludzkich. „Postawa olimpijska”, prowokująca swoim spokojem i „obiektywnością”, rodzi odautorski dystans, pełen autoironii i przekory, prowadzący do swobodnej

żonglerki literackimi stereotypami. Tę autotematyczną grę ukształtowała właściwa Szaniawskiemu obsesja nieautentyczności języka. Jej bezpośrednią przyczyną jest interpretacyjny luz i otwarty charakter przywołanych postaci. Wreszcie przemieszczenie poetyczności z realizmem a komediowości z dramatyzmem stanowi o wewnętrznej dialektyce napięć, powstałych ze zderzenia rozmaitych jakości estetycznych.

Wydobywając te toniki, często lekceważone i pomijane, można — nie pograżając się w stylistyce utworu bez reszty — odświeżyć Szaniawskiego i przetransponować jego zapis uczuć i nastrojów na chłodniejszy, bardziej wstrzemięźliwy język współczesnego teatru. Tak postanowił uczynić Waldemar Krygier, kiedyś założyciel Teatru 38, współpracownik Jerzego Grotowskiego, absolwent moskiewskiego GITISu, scenograf i reżyser. Świadom wielu anachronizmów stylistyczno-psychologicznych sztuki zdecydował się na przetasowanie kompozycyjne i interpretacyjne przesunięcia. Pomiął nieudany choć istotny wątek „krucjaty dziecięcej”, który sprawiał zawsze wrażenie dopisanej na siłę aktualizacji. Stonował naiwną temperaturę sentymentalno-romansowych partii. Postanowił wreszcie dołączyć swój głos w sporze o rozwiązanie końcowej pointy spektaklu. Dyskusja o sensie i roli teatru, którą wydobyl na plan pierwszy, nakazała dać sceniczny wyraz przeświadczeniu o swoistej jedności obrazu „Małego Z zwierciadła” i refleksji „Teatru Snów”, a także eksponować na zasadzie powracającego leitmotiwu marzenie sennie, tak ograniczenie zróżnicowane z realistycznym tworzywem dramatu, że stanowiące proste jego przedłużenie.

Stworzenie klimatu i wydobywanie nastroju — to dwa, sformułowane jeszcze w okresie studenckiego startu, Krygierowe cele, które i w tym spektaklu przyświecać się zdają inscenizatorowi. Nieustannej aktywizacji widza służy z jednej strony koronkowa konstrukcja gry wyciszeń i interpretacyjnych niuansów. Z drugiej zaś — ostry kontrast, widoczny zwłaszcza wtedy, kiedy Krygier-scenograf zaczyna utrudniać życie Krygierowi-reżyserowi, rezygnując z ilustratywności przedstawionej na scenie sytuacji. Dopuszczenie do głosu ironicznego dystansu, który nakazuje Dyrektorowi „Małego Z zwierciadła” snuć freudowskie analizy snów na tle imitacji kurtyny Siemiradzkiego, czy też nasycanie poszczególnych scen żywiołem delikatnego, bo zmieszanego z liryzmem, pastiszu, nakazują traktować Krygierowi *Dwa teatry* jako konsekwentnie przeprowadzony rodzaj gry czystą teatralną metaforą, gry, próbującej uchwycić istotę tajemnicy widza i widowiska.

Krygierowski Dyrektor „Małego Z zwierciadła”, podobnie zresztą jak w inscenizacji Marka Okopińskiego z roku 1968, jest jedynym protagonistą. Jego zaś kolejni rozmówcy z otoczenia nie wydają się ani na chwilę partnerami rozmowy. Czynią cały czas wrażenie nosicieli tekstu, który każdorazowo staje się bodźcem do podjęcia przez bohatera wewnętrznej dysputy ze swoimi teoriami, wątpliwościami i słabościami. Wielka rola Edwarda Rączkowskiego (największa od czasów Romulusa i Lejzorka Rojtszwańca), swobodnie operującego całą gamą przeżyć od groteskowej rodzajowości do lirycznego tragizmu, wzmacnia tylko to wrażenie.

Zdecydowawszy o sprowadzeniu wielogłosowej sztuki do głównego monologu człowieka teatru pozostawił Krygier sprawę finału, rozegranego w urzekającej, prześwieczonej, zgeometryzowanej przestrzeni, otwartą (zgodnie zresztą z receptą złotego środka Axera i Kreczmara z roku 1968). Krygierowski Dyrektor, podobnie jak i w Teatrze Współczesnym, nie budzi się, ale i nie umiera. W swoim śnie wydaje się jeszcze bardziej autentycznie ludzki aniżeli Kreczmarski prototyp bohatera walczącego, wyrażającego sprzeciw, zdecydowanie i konsekwentnie zbuntowanego. Dyrektor Rączkowski jest równocześnie śmieszny i groteskowy w swym niezdecydowaniu artystycznym i swojej życiowej beznadziei.

Inszenizacja Krygiera stanowi więc udaną próbę przywrócenia naszemu teatralnemu repertuarowi pokrytych — zdawałoby się — niemożliwą do usunięcia patyną *Dwóch teatrów*. Mimo wyraźnych potknięć w najsłabszych zresztą tekstowo „pirandellowskich” partiach i kilku niekonsekwencji, które tłumaczy tylko poetyka marzenia sennego, przekonuje, że dręczący Dyrektora „Małego Z zwierciadła” (czytaj: Szaniawskiego) utajony kompleks winy, zawarty w panicznym lęku przed rzeczywistością, może stać się ciekawym przyczyńnikiem w dyskusji nad rolą i znaczeniem teatru w życiu człowieka współczesnego.

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

