

ECHO KRAKOWA

A
KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie 8 4 10 -04- 1972

Jan Pieszczachowicz

Karnawałowy Dostojewski

Z teatru

Kim jest dziś Dostojewski w kulturze światowej? Czy jest to jedno, tak osobne, nieporównywalne? Jest to jedyny bodaj pisarz rosyjski, który aż tak głęboko wszedł w krwiobieg myślenia sztuki współczesnej — i owa „jedynność” jest ogromna, imponująca. Głosy, jakie pojawiły się w związku z kolejną rocznicą śmierci pisarza w roku ubiegłym, były pełne nabożeństwa. Dostojewski to wielki święty literatury współczesnej, o którym pisał Arseniusz Tarkowski („Polityka”, 1971/20):

„Byliśmy bez Dostojewskiego innymi ludźmi. To Dostojewski wpoił w nas moralne poczucie odpowiedzialności za siebie i za innych, przed sobą i przed wszystkimi. Jak wszyscy wielcy myśliciele, Dostojewski jest współtwórcą naszej osobowości i naszego charakteru. Dawno już przestał być pisarzem. Stał się powietrzem, którym oddychamy i bez którego, choćbyśmy chcieli, nie moglibyśmy żyć”.

Fascynacja owa jest udziałem nie tylko ludzi pióra: wśród manifestujących czynnie swe zainteresowanie znajdziemy i ludzi teatru, i filmowców. Zainteresowanie koncentruje się na „Biesach”, „Braciach Karamazow” i „Idiocie”. „Biesy” oglądaliśmy w inscenizacji Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym. „Idiota” wyreżyserował Waldemar Krygier w Teatrze Ludowym. Zrobił to po raz drugi, jako że w pamięci ludzi teatru do dziś żyje jego inscenizacja tej powieści w „Teatrze 13 Rzędów” w Opolu w roku 1961, która podzieliła krytyków na entuzjastów i oburzonych „szarganiem świętości”.

Zabiegi, jakich dokonał Krygier na „Idiocie”, dla wielbicieli tego dzieła mogą się wydać na pierwszy rzut oka nie do przyjęcia. Wystarczy powiedzieć, że znikła Nastazja Filipowna, że wiele postaci zostało zredukowanych, sceny — skomponowano w kolejności ustalonej przez reżysera. Otrzymałyśmy pigułkę z Dostojewskiego. Chociaż nie, byłoby to sformułowanie krzywdzące Krygiera: mamy do czynienia ze skondensowaną wizją powieści, wizją funkcjonującą niejako równoległe do utworu, choć żywiącą się jego sokami. Jest to obraz sugestywny i selektywny, skupiający się na pewnych motywach powtarzalnych, obsesjach, na nastroju wreszcie. Krygier tworzy w swojej adaptacji klimat z Dostojewskiego — i zarazem obraz tego, co o Dostojewskim i „dostojewszczyźnie” myśli się potocznie. Jego konstrukcja oznacza zarazem wyznaczenie wiary i sprzeciw — i ta ambivalencja w traktowaniu dzieła wielkiego pisarza wydała mi się najbardziej interesująca. Tyle adaptacja. A realizacja?

Muszę przyznać, że największe obawy żywiłem o wykonawców. Nie żeby Teatr Ludowy zupełnie nie dysponował dobrymi wykonawcami — ale że trzeba tu nie tylko wykonania, ale i twórczej kreacji. Obawy zostały w dużej mierze rozwiane; Krygier po-

pracował ze swoimi aktorami solidnie, narzucił im ten rodzaj dyscypliny, który nie kępuje własnej inwencji. A najważniejsza, że udało mu się dwie główne role: księcia Myszkina (Czesław Wojtała) i Rogożyna (Aleksander Bednarz), dowodzące że tylko uczenie pływania na głębokiej wodzie daje dobre rezultaty. I Wojtała, i Bednarz są aktorami młodymi, mimo że ten ostatni ma na swoim koncie już kilkadziesiąt ról. Czesław Wojtała — zgodnie z konstrukcją postaci u Dostojewskiego — swoją żarliwą naiwnością i fanatyzmem w traktowaniu ludzi i świata (fanatyzmem szczególnego rodzaju, graniczącym z anarchią uczuciowo-myślową) wciąga widza w mroczne głębie filozofii Dostojewskiego, w tajemnicę „duchy rosyjskiej”, której problemy okazały się powszechnymi. Aleksander Bednarz jest wystylizowany — może nawet z pewną przesadą — na demona zła, jakiegoś Hamleta skrzyżowanego z Mefistofelem. Obaj tworzą oś, na jakiej rozgrywa się dramat miłości i śmierci, dobra i zła, pragnienia więzi z ludźmi i samotniczych odruchów, szaleństwa i przynębiającej powagi. Dużą rolę odgrywają w stworzeniu tła postaci kobiece: Lizawietta Prokofiewna (Bogusława Czupryn) i jej córki: piękna i kapryśna Aglaja (Danuta Jamroz), figlarna Ale-

ksandra (Barbara Zgorzalewicz) i Adelajda (Wanda Swarczewska). Zwłaszcza rola Jamroz wydaje się być udana i „prosto z Dostojewskiego”. Odnosić również należy Księżną Bielokońską Krystynę Feldman, bardzo arystokratyczną i „comme il faut”. Eugeniusza Pawłowicza grał R. Marzec, Iwana Pietrowicza — Jan Krzywdziak, Kołę — M. Staszewski, zaś R. Mayor, L. Swigoń, L. Bijald i A. Wiśniewski tworzyli dobraną kompanię zainteresowanych Myszkinem.

Wszystko, co napisałem, nie rozwiązuje jednak problemu zasadniczego: koncepcji przedstawienia i jego kształtu. Zaczniemy od scenografii Krygiera: nie nazbyt udana. Bardzo dobry pomysł z lampkami karnawałowo-ogrodowymi i wątpliwy nadmiar błyszczącej folii drzew i ogrodowego „oltarzyka”. Poprzednia adaptacja „Idiota” Krygiera opierała się na sytuacji rozmów przy stole — obecna jest roztańczona, pełna ruchu, kalejdoskopowa. Reżyser stara się stworzyć feerię zdarzeń, myśli i uczuć ludzkich, zatopioną w zmiennych nastrojach, pełną gwałtownych spiek i przeskoków. Rozpad więzi międzyludzkich, meki duszne bohaterów, tragizm obcości wśród innych, namiętne poszukiwanie sensu życia, asceza i rozpasanie, świętość pomieszana ze zbrodniczością przybrane zo-

stały w szatę groteski, nawet — burleski, spontanicznej ekscentryczności karnawału, blazenady. W ten sposób zrealizowano interpretacyjny pomysł badacza Dostojewskiego — Michała Bachtina, który wysunął tezę o „karnawalizacji” „Idiota”, widocznej szczególnie w przypadku księcia Myszkina, relatywizującej wszelkie zastane związki. Teza nader interesująca — i chyba jest to na tle dzisiejszego teatru niezły klucz do scenicznego Dostojewskiego. Krygier wcielił ją w życie w sposób dość dosłowny: bal maskowy, korowody taneczne, wodewilowy charakter niektórych scen, robienie „kupy” (pomysł znany z Gombrowicza, Kadena-Bandrowskiego i szkolnych zabaw), elementy pantomimiczne tworzą całość interesującą, ale trochę nierówną. Sceny bardzo dobre sąsiadują z takimi, które przypominają trochę komedię bulwarową, jakiś „Stomkowy kapeluszyk” Labiche’a lub zgola cyrkowe popisy kłownów. Nie, to nie jest zarzut godzący w całość przedstawienia — warto tylko zastanowić się, czy nie należało owej „karnawałowości” wprowadzać bardziej wyważając środki wyrazu. Krygier trochę ich nadużył — stąd może z pola widzenia zniknęły mu pewne niuanse, podciągnięte pod wspólny mianownik karnawału. Mimo to przedstawienie jest jako propozycja bardzo interesująca, a jeśli skłania do dyskusji — to do dyskusji twórczej.

Fiodor Dostojewski: Idiota. Przeł.: Jerzy Jędrzejewicz. Adaptacja, reż. i scen.: Waldemar Krygier. Ruch sceniczny: Jacek Tomasiak. As. reż.: A. Wiśniewski. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Rzecz prosta, po „Biesach” Wajdy trudno w czasie dostępnym jeszcze bardzo żywym wspomnieniu tej znakomitej wręcz inscenizacji w Starym Teatrze, zadziwić nową i równie twórczą teatralizacją jakiegoś dzieła Dostojewskiego.

Nie wdając się w rozważania, czy Wajdzie udało się spektakl na zasadzie wyjątkowo sprzyjających okoliczności, zespolenia wielu szczególnie trafnych pomysłów filmowo-teatralnych z równie celną obsadą aktorską przedstawienia, a zwłaszcza wydobycia niemal bezbłędnie atmosfery filozoficznej groteski, bez uproszczeń artystyczno-intelektualnych całości widowiska — warto jeszcze raz podkreślić, że było to wydarzenie sceniczne o rzadko spotykanej sile wymowy. Dręczące kłębowskiem myśli, obrazów, spieć sytuacyjnych, swobodnej interpretacji wątków powieściowych, które — mimo koniecznych skrótów — stało się czytelną próbą przeniesienia do współczesności całej mocy i niemocy świata *Biesów*. A także świata rozterek samego Dostojewskiego. Logika i mistyka, ironisty i dekadenta — światu, choć bynajmniej nie łatwego w odbiorze, pisarza.

Konfrontacje z *Biesami* narzucają się więc w każdym przypadku brania dziś na warsztat teatralny jakiegokolwiek utworu Dostojewskiego. Nie uląkł się ich jednak *Waldemar Krygier*, kiedy sięgnął po wcześniejszą od *Biesów* (o dwa lata) powieść genialnego Rosjanina: *Idiota*. Krygier zresztą wystawił już w r. 1961 przysposobione przez siebie na scenę, to samo dzieło w opolskim teatrze „13 Rzędów”. A zatem konfrontacja nie tylko z wizją *dostojewszczyzny* u Wajdy, ale również z własną koncepcją widowiska sprzed ponad 10 lat. I trzeba przyznać, że nowa premiera *Idioty* w Teatrze Ludowym jest chyba najbardziej interesującym przedstawieniem, jakie podczas swojego dyrektowania w Nowej Hucie zaprezentował Krygier-reżyser. Brak mu wprawdzie (przedstawieniu) rozmachu i wprost kosmicznych wymiarów spektaklu Wajdy, jest

także mniej klarowne oraz niejednolite stylistycznie — ale w ramach przyjętych przez adaptatora i inscenizatora założeń ideowo-artystycznych, zawiera w sobie wcale pokątną ilość elementów dobrego teatru. A nierzadko — teatru bardzo dobrego.

W stosunku do poprzedniego opracowania scenicznego „*Idioty*” — odszedł Krygier od statycznego rozgrywania „akcji” dramatu (przy stole, jak w biblijnej Ostatniej Wieczerzy) do rozwiązań w ciągłym ruchu, w korowodzie karnawałowym. Ten pomysł inscenizacyjny pozwala narzucić widzowi obraz maskowań bohaterów sztuki oraz ich demaskacji. Jednocześnie zaś umożliwia ciągłe zmiany sytuacyjne — łącząc luźne sceny (które są dowolnymi skokami po materiale powie-

życiu i śmierci, miłości i osamotnieniu. Koncepcja — jako całość — sensowna. Oczywiście, trudno tu mówić o pełnej wierności dziełu powieściowemu. Adaptacja pomija całkowicie (nie licząc ostatniej sceny z zakrytym ciałem) postać Nastazji, *kobiety fatalnej* w życiu głównego bohatera.

Dramat namiętności, nieprzystosowania, zbrodni, walki z wiatrakami — toczy się, jakby wyprzedzany z zależności Myszkina od wielkiego, prawdziwego uczucia. Krygier świadomie zalicza je do mitów, a więc rezygnuje z pokazania scen Myszkin-Nastazja. Dopiero symbol śmierci, nieco operowy — przewrotny, zaznacza niepotrzebną obecność ciała osoby scenicznego dla głównego nurtu dramatycznego: rozprawy z mitomanią, z bezsensownością

brnej folii i takież podium, arena dramatycznych spieć — czyniły wrażenie pretensjonalne. Mało zrozumiałe dla przeciętnego widza. Powie ktoś, że trzeba znać Dostojewskiego, a wówczas i sceneria, i zagęszczony plan akcji nie będą stanowiły przeszkód w prawidłowym odbiorze widowiska. Wolalbym tu nie wyrokować, choć mam poważne wątpliwości, czy tak skrótowy — a przecież trwający blisko 3 godziny — spektakl zbliża widzowi zarówno prawdy, które chciał przekazać poprzez *Idiotę* sam autor — jak i te uogólnienia, które z powieści przeniósł na scenę inscenizator, podmalowując scenograficznie ich tło.

Předstawienie warto obejrzeć. Nawet, żeby się pospierać z teatrem na temat Dostojewskiego, znanego dokładnie z lektury. I z *Biesów* i ze *Zbrodni i kary*, i z *Braci Karamazowych*. Warto także zobaczyć nową twarz aktorską w Teatrze Ludowym — *Czesława Wojtałę*, który w roli Myszki demonstrował oszczędne środki wyrazu scenicznego, a przecież z ekspresją należąca nie tylko wytrawnemu warsztatowi, lecz i ze zrozumieniem skomplikowanego nastroju *dostojewszczyzny*. Naiwnego fanatyzmu i swoistej mądrości w błazństwie.

Również i zespół aktorski pokazał się tu przeważnie z dobrej strony — co świadczy wymownie o tym, że jeśli praca reżysera z wykonawcami ról przebiega prawidłowo, to i rezultaty nie dają na siebie czekać zbyt długo. Nareszcie *Aleksander Bednarz*, jako demon Rogożyn (Parfien Siemionycz) mógł odejść od schematów rosyjskich „dusz zaczadzonych”, które wyglądały podobnie w każdej kolejno granej sztuce — od Czechowa do Gorkiego, a *Danuta Jamroz* potwierdziła, że miękkość liryczna niekoniecznie musi być przesłodzona, gdy w grę wchodzi namiętność. Jej Aglaja była z ducha Dostojewskiego, z wyobraźni i przekory, z chorobliwych obsesji i zdrowych tęsknot dziewczyny, zaplatającej w groteskową rzeczywistość. Na granicy nie przerysowanej groteskowości — w dość okrojonych z pogłębienia psychologii rolach — utrzymywały się: *Bogusława Czupryn* (Lizawietta Prokofiewna) oraz *Wanda Swaryszewska* (Adelajda) i *Barbara Zgorzalewicz* (Aleksandra). Na ogół poprawne wejścia epizodyczne zaprezentowali: *Krzysztof Feldman*, *R. Marzec*, *J. Krzywdziak*, *M. Staszewski*, *R. Mayor*, *L. Swigoń*, *L. Bijala* i *A. Wiśniewski*.

Jerzy Bober

TEATR

INTERESUJĄCY „IDIOTA”

ciowym) kompozycyjną kłamrą jakiegoś groteskowego tańca potępieńców, wśród których znalazł się — niby na maskaradzie — jeden „głupiec boży”, nowy don Kichot — śmieszny i smutny Myszkin, nie przystający do ludzi, ani do ich świata. Ów obcy, jakby na ironię: „dobrze urodzony”, ba — książę (których zresztą w ówczesnej Rosji można liczyć na kopy) jest idiotą. Błaznem nieomal. Maniakiem mówiącym prawdę. Misjonarzem i opętańcem. Mistykiem i realistą. Nie mieści się w starannie opatrzone etykietkami szufladkach systemu społecznego, politycznego, moralnego, obyczajowego. Musi ponieść klęskę. Wiadomo: idiota...

Krygier ukazuje więc rodzaj stylizowanej zabawy karnawałowej, pozornie śmiesznej i barwnej — a przecież męczącej, ponurej w ostatecznym rachunku ludzkich egzystencji. Przeradzającej się miejscami w tragifarsę o

nia proroków i nawiedzonych wśród szaleńców — z pozoru normalnych ludzi.

Znaleźć tedy można sporo ciekawych pomysłów w teatralnej wersji *Idioty* na scenie nowohuckiej. Ale są i puste miejsca, trochę na pokaz, dla spiętrzenia efektownych skojarzeń, dość dalekich od samej powieści. Przede wszystkim pewne skłonności do demonizowania (i tak demonicznych) postaci-symbolów. Ta przesada w malowaniu na czarno charakterystyki poszczególnych postaci — odbiera im ludzkie cechy działań psychologicznych. A przecież teatr wywieziony z prozy Dostojewskiego, to nie teatr kukieł. I bezosobowych też. Nie sprzyjał również Krygierowi-reżyserowi Krygier-scenograf. Parkowe drzewa ze sre-

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie
1 9 7 -05- 1972
Nr z dn.

ELŻBIETA SALAMON

ZŁOTE JABŁKO?

„Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajduje swego odpowiednika w formie dramatycznej. Wierzę nawet, że określonym formom sztuki odpowiadają określone szeregi myśli poetyckich, że określonej myśli nie można wyrazić w innej nieodpowiedniej formie”.

Fiodor Dostojewski

Adaptacja przyswaja teatrowi nieteatralną literaturę, gdy teatr uznaje istniejącą dramaturgię za niewystarczającą. Tak przynajmniej jest dzisiaj. Dramaturgia współczesna przeżywa kryzys. Teatr posługuje się adaptacją, aby zapłacić luki we współczesnej tematyce w zakresie obyczajowym, moralnym czy politycznym. Żadna inna sztuka nie wyrasta w tak wielkim stopniu z zamówienia społecznego jak adaptacja. Ale za-

spokojenie zamówienia społecznego okazuje się sprawą trudną: adaptator, sięgając po złote jabłko do obcych ogrodów, naraża się pisarzowi, reżyserowi, czytelnikowi. Musi się ustosunkować do utworu literackiego, a zarazem do czytelniczych wyobrażeń o nim. Czy ma być im wierny? Czy też winny one pozostać tylko impulsem, bodźcem do własnej twórczości adaptatora?

Jedno dzieło literackie może stać się przedmiotem wielu adaptacji; adaptacja — materiałem wielu przedstawień. Między dziełem literackim a adaptacją, a przedstawieniem zachodzą różnice, ale takie, które nie wykluczają pewnych przyporządkowań koniecznych. Te przyporządkowania pozwalają mówić o tożsamości adaptowanej sztuki wystawianej na różnych scenach, np.

„Idioty” Dostojewskiego czy „Lalki” Prusa; my, widzowie, tej tożsamości się domagamy, kiedy żądamy wierności adaptacji wobec oryginału. Myślę, że podstawą tej tożsamości jest zachowanie w adaptacji zasadniczego zrębu warstwy brzmieniowo-znaczeniowej. Czego wymagamy od adaptacji teatralnej — wierności w zakresie fabuły? wierności intelektualnej? wiernego klimatu emocjonalnego? wierności idei?

Kiedy oglądałam interesującą skądinąd adaptację „Idioty” dokonaną przez Krygiera w Teatrze Ludowym (Dalszy ciąg na str. 14.)

ŻYCIE LITERACKIE
Nr 1053 str. 5

ZŁOTE JABŁKO?

(Dokończenie ze str. 5)

wym w Nowej Hucie, uderzyło mnie zubożenie warstwy znaczeniowej. Dialogi, jakie wygłasza książę Myszkina na scenie, w porównaniu do zapamiętanych z lektury wydały mi się mało inteligentne, płytkie, powierzchowne; rozumiem, że Krygier nie mógł spotęować jakości intelektualnej, która właściwa jest naturze języka, jakim mówią postacie Dostojewskiego, bo to jest dla adaptacji niemożliwe; można mu jednak mieć za złe zubożenie tej jakości, właśnie niewierność intelektualną, która wycisnęła piętno na głównej postaci. Książę Myszkina reprezentujący w oryginale świadomość kryptomoralizatora, który samym sposobem swojego mówienia otwiera postacie wyzwalając utajone w nich dobro albo zło, na nowohuckiej scenie został zredukowany do roli ideologa wygłaszającego po salonach polityczno-społeczne oracje. Ideolog nie może mieć nadmiernie rozwiniętego życia osobistego — więc postać Anastazji Filipownej w oryginale cen-

tralna, została zupełnie wykreślona. Wierność fabule zniknęła. Zobaczyliśmy kilka epizodów — prawda, teatralnie zręcznie spiętych; pytanie, czy wiernie realizujących główną ideę powieści. Jeżeli jest to jeszcze Dostojewski, to rozmiękczone. Adaptator jest chirurgiem, który dokonuje operacji na żywym organizmie dzieła literackiego, przez co nieuchronnie naraża się pisarzowi; i to nie tylko dlatego, że adaptacja ze swej istoty, stanowiąc przekład jednej struktury artystycznej na drugą, wyjściową zubaża; dlatego natomiast, że z reguły, zwłaszcza gdy jest zła, odsłania ukryte wady dzieła adaptowanego. Nikt nie potrafi zaszkodzić Szekspirowi na scenie, każdy może zaszkodzić Dostojewskiemu.

Adaptacja stanowi rzeczywisty lub potencjalny scenariusz przedstawienia. Nie zawsze jednak adaptatorem jest reżyser, a reżyser adaptacji staje zazwyczaj wobec większych trudności. Działa z dużą dozą ryzyka. Scenariusz adaptacji określony jest jedynie w warstwie znaczeniowej.

natomiast wszystko inne z dzieła adaptowanego: charakterystyka rzeczywistości otaczającej bohaterów, psychologia, charakter, także wygląd ich postaci, skondensowane są pod postacią didaskaliów, ukryte. Muszą one zostać przez reżysera ożywione na scenie. Dobrze lub źle. W tym drugim przypadku, gdy przedstawienie jest już gotowe, adaptator może podjąć spór z reżyserem występując jako obrońca dzieła literackiego, a reżyser może się bronić jako rzecznik potrzeb i możliwości teatru, realizator własnej wizji. Spór ten może zostać zakończony pomyślnie tylko wtedy, kiedy adaptator jest rasowym dramaturgiem, a reżyser twórcą teatralnym z prawdziwego zdarzenia. W krakowskim przedstawieniu „Biesów” w Teatrze Starym adaptatorem tekstu literackiego był Albert Camus, a reżyserem Andrzej Wajda. Camus okroił, oczywiście, powieść Dostojewskiego, ale w ten sposób, że wybrał epizody oraz zdarzenia z powieści, które realizowały idee absurdu. Idea absurdu jest idea

wyższą, aniżeli idea sprzeczności, którą realizują postacie Dostojewskiego. Camus dokonał stężenia Dostojewskiego, a Wajda dokonał stężenia Camusa. Reżyser krakowski go przedstawienia maksymalnie uwyraźnił słowo, dialogi postaci, jednocześnie dokonał radykalnego dookreślenia ich wyglądu (zastosował technikę filmowego pokazywania nie całych postaci, lecz torsu, torsu stosując do tego odpowiednią technikę światła).

Wierność idei nie może oznaczać prostego przeszczepienia, które nie jest zresztą możliwe, ponieważ idea przewodnia w utworze literackim stanowi jedno z miejsc niedookreślonych, przez co właśnie jej wyeksponowanie stanowić może bodziec, zachętę dla własnej twórczości adaptatora, jak w przypadku camusowskich „Biesów”. Podobnie jest ze sprawą atmosfery emocjonalnej; to, że utwór literacki jest smutny, bolesny czy drażliwy, ukryte jest między wierszami, stąd stanowić może również bodziec dla reżyserskiej inwencji. Niestety, nie zawsze. Byliśmy świadkami adaptacji „Sennika współczesnego” Tadeusza Konwickiego w Nowej Hucie. Książka niewątpliwie trudna, jakby wstydzająca się okazywania uczuć bohaterów,

które są celowo zagadywane potokami codziennej drętwej mowy. Na scenie zjawili się papierowe postacie mówiące książkowym językiem, adaptator jakby zapomniał, że język postaci teatralnych jest *oratio actionis*, podczas gdy język bohaterów powieściowych jest *oratio recta*; kalka językowa okazała się zabójcza. To, co w książce smutne i bolesne, na scenie stało się obojętne lub groteskowe, a w znacznych partiach — dla widza bez historycznego przygotowania — wręcz niezrozumiałe.

I wreszcie trudność niebagatelna, którą musi adaptator brać pod uwagę: szablony percepcji. Tekst przysposabiany na scenę, jeśli jest nim znane dzieło literackie, pozateatralne, powieściowe czy też będące legendą historyczną, jest uprzednio zawsze w pewien sposób skonkretyzowany w świadomości społecznej. Adaptator musi się do tej stereotypowej konkretyzacji ustosunkować. Może ją zaatakować. Cóż za radością byłoby zobaczyć na własne oczy Meursaulta z powieści „Obcy” Alberta Camusa, zniestawionego przez popularny film francuski; albo bohaterów „Doli człowieczeń” André Malraux, na których nałożono u nas prymitywne uniformy kondo-

tierów! Adaptacje zabiegają zazwyczaj o zgodę z konkretyzacją postaci utrwaloną w świadomości społecznej. Nie atakują, wtedy jednak wszelkie odchylenia narzucają się i są rażące. Przypominam sobie przed kilku laty wystawianą adaptację „Lalki” w Tarnowie. Fiasko, jakie poniosło tamto przedstawienie, wywodziło się stąd, że zabrakło w nim... Lalki, Izabeli Łęckiej. Lalki, bo aktorka uosabiająca ją na scenie dała jej wygląd zgoła nie pięknej, anemicznej kobiety, nie odpowiadający konkretyzacji tej postaci utrwalonej w powszechnej wyobraźni. Lalka sceniczna była „gorsza” od wyobrażonej.

Nasza epoka ma taką dramaturgię, na jaką zasługuje, teatr nasz ma taką adaptację, jakiej często nie chciałby mieć. Rzecz w tym, że trudności adaptacji teatralnej są tak wielkie, iż dzieło sztuki wychodzi z niej tylko raz na wiele lat, a adaptator, który zawsze chciałby być sojusznikiem teatru, nieoczekiwanie staje się rzecznikiem dyktatywnym estetycznego. Łupem wyprawy po złote jabłko z obcych ogrodów staje się nader często ulegalki.

ELŻBIETA SALAMON

GŁOS
NOWEJ HUTY

Nr 14 (799)

8. IV. — 14. IV. 1972 r.

50 gr

W Teatrze Ludowym

Nowohucka wersja „Idioty”

„Idiota”, napisany w 1868 roku, należy do najbardziej fascynujących powieści Fiodora Dostojewskiego. Jak wiele utworów „ojca współczesnej powieści” doczekał się i on 5 przeróbek filmowych i kilku inscenizacji teatralnych. W Polsce „Idiota” miał dotychczas dwóch inscenizatorów: Waldemara Krygiera i Stanisława Brejdygant. Krygier po udanej próbie w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (1961) po 11 latach powraca na deskach Teatru Ludowego do inspirującego go i niepokojącego materiału powieściowego.

Ciąg inscenizacyjną sceniczną interpretacją powieści uczynił Krygier odkrytą w materii utworów Dostojewskiego przez radzieckiego literaturoznawcę Michaiła Bachtina zasadę karnawalizacji. „Karnawał to synkretyczna forma widowiskowa o charakterze obrzędowym. Karnawał — to widowisko bez ramy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów. — pisze Bachtin. Na czas karnawału zostają zawieszane prawa, zakazy i ograniczenia utrzymujące porządek zwykłego, pozakarnawałowego świata. Unieważnia się wszelkie dystanse między ludźmi. Zachowanie, gest i słowo człowieka uwalniają się spod presji wszelkich sytuacji hierarchicznych. Karnawałowym kontaktom i zestawieniom podlega to wszystko, co przedtem było w sobie zamknięte, rozdzielone i odizolowane. Karnawał zbliża, łączy, jednoczy i w weselnym związku kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i pospoliczność, wielkość i nicność, mądrość i głupotę. Karnawał — to święto czasu, który wszystko niszczy i wszystko odnawia. To żywe światoodczucie, znajdujące swój konkretno-zmysłowy wyraz w przeżywanych i odgrywanych obrzędach uroczystości masowych”.

Postać głównego bohatera powieści — księcia Myszkina, tego ochrzczonego przez środowisko mianem „idioty”, staje się zasadniczą siłą wpływającą na karnawalizujące zachowanie się partnerów. Myszkina to jeden z bohaterów Dostojewskiego, o których Maciej Szybist napisał w programie do sztuki: Człowiek siebie nienawidzący, człowiek z sobą rozmawiający o własnej małości i podłości, o własnej niedoskonałości i grzeszności, człowiek grzeszny i cierpiący z tego powodu, że grzeszy, człowiek miłośni, którego miłosierdzia nikt nie chce, a świat go odrzuca jako idiotę, gdyż chce czynić dobrze, choć nie zawsze dobro daje dobro.

Myszkina jest dla Krygiera jedynym bohaterem. Otaczająca go rzeczywistość oglądana jest wyłącznie z jego punktu widzenia. Krygier, by przeprowadzić polemikę myślowo-teatralną z bohaterem Dostojewskiego, polemikę z ideą mesjanizmu, „zbawicielstwa”, jaką ucieleśniać zdaje się książę, poszedł tak daleko, ale i konsekwentnie, aż wyrugował nie tylko postaci i wątki drugorzędne, ale i także postać Nastazji Filipówny, postać pierwszoplanową, o którą przecież cała gra i rozgrywka idzie.

„Tragizm Myszkina — jak formułuje to Szybist — polega na tym, że stara się on przelać tę nowoczesną i diabelską w istocie granicę indywidualności, jaka oddziela go od świata. Atakuje on tę granicę, czyniąc go samotnym i nieszczęśliwym”. I to jest zasadniczy cel i sens współczesnej interpretacji „Idioty”.

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Przepisuję z programu Teatru Ludowego:
„Decydujące staje się zagadnienie tylko jedno: czy teatr jest dobry czy niedobry. Jeśli jest dobry, jeśli jego spektakle tłumaczą się artystycznie (...) wtedy możemy być spokojni o jego egzystencję — i o sens tej egzystencji w każdym środowisku”.

Cytat ten godny jest ze wszech miar uwagi, rzadko się bowiem zdarza, aby teatr sam proponował skalę, według której chce być oceniany, by przestał się chować za tzw. trudności obiektywne i wskazywać na widza lub na radę narodową lub na kilka ministerstw jako na przyczyny własnej niedojrzałości, nieporadności.

Istotnie, niejedna miłość do sceny, ślepa na sugestie zdrowego rozsądku, żądała rozgrzeszenia dla artystycznej miernoty w imię kaganaka oświaty, którym ponoć owa miernota oświeca drogę rzeszom maluczkich do królestwa Melpomeny. Wielcy, mniejsi i średni eksperymenciatorzy traktowani byli znacznie surowiej. Paniczny lęk przed Marysią Sierotką, która wraz z gaskami zjawia się pewnego dnia na widowni i niczego nie rozumie, nakazywał dyktować twórcom poszanowanie tradycji, pokorę, prostotę, rezygnację, nieufność wobec nie sprawdzonych nieucukrowanych klasycznie estetyk. W imię wyśnionego Absolutu, którym stał się teatr popularny, powszechny, masowy, teatr dla każdego, oskarżono artystyczny eksperyment o elitarność i solipsyzm.

Teatr może stać się własnością wielu, ale nigdy nie będzie należeć do wszystkich. Rozdzieranie szat nad zbłąkaną owieczką, która ogląda w kinie „Parasolki z Cherbourg’a”, a nie na narodowej scenie wystawioną „Odrapaw posłów greckich”, jest gestem równie fałszywym, sztucznym, jak owe gromy rzucane na krnąbrnych reżyserów i scenografów, w imię środowiska „niezdolnego pojąć”, w imię aspektów wychowawczych, w imię mar pohańbionych wieszczów. Neoficka gorliwość, z jaką staramy się zapełnić widownię bliżej nieokreślonymi rzeszami bliżej nieokreślonych prostaczków, gorliwość wsparta generalizującymi przepisami na teatr powszechny, stać się tylko może i, niestety, coraz częściej się staje alibi dla artystycznych klęsk Melpomeny. Teatr wystawia Bogusławskiego, Fredrę, Zapolską, strojąc cierpiętnicze grymasy mające świadczyć o ciężarze pedagogicznych serwitutów, jakie nań nałożyła „siła wyższa”. Tymczasem sprawca owych cierpień, mityczny widz surowy, naiwny, uparcie odmawia wzięcia udziału w pedagogicznym doświadczeniu, odrzuca teatr przykrojony na miarę wyobrażeń o ewangelicznej prostocie. Jeśli „naiwność” obdarzona została

MAŁGORZATA RUDA

Kłopoty z popularnością teatru

przez naturę słuchem teatralnym, wbrew najgorszym przewidywaniom zniesie i „Wesele” Zamkow i „Fantazego” Swinarskiego.

Obowiązek publicystyki kulturalnej, obowiązek klubów miłośników teatru, obowiązek szkół i uczelni polega nie na wygłaszaniu kazań przeciwko artystowskiej rozpuście, lecz na pracy nad rozszerzeniem i pogłębieniem wyobraźni teatralnej, tak aby niezależnie od sympatii i antypatii dla stylistyk znalazło się w niej miejsce na zrozumienie teatru Axera i Zamkow, Kreczmara i Hanuszkiewicza, Jarockiego i Swinarskiego.

Dziwnym i niezrozumiałym zrządzeniem losu wołanie o teatr powszechny, w intencjach demokratyczne i kulturotwórcze, w rzeczywistości prowadzi do kastowości w najwęższym, najgorszym tego słowa znaczeniu. I do artystycznej chałtury, która rodzi się z cichej zgody na teatr prosty dla prostych, uczony dla uczonych; ten drugi od repertuarowej i inscenizacyjnej awangardy, ten pierwszy świadomie poprzestający na artystycznej arlebardzie. Złudzenie, że proces teatralnego wychowania przyniesie rezultaty, jeśli będziemy karmić widza wystygłymi poetykami, chronić go przed szokiem, przed nieznanymi możliwościami estetycznymi, długo i starannie oswajając z nowoczesnością (starzejącą się tak szybko), jest grzechem pierworodnym kultury masowej przygotowującej rzeszę głodne „Podwiczorków przy mikrofonie” a nie sztuki. Granice bowiem między tymi, którym teatr jest potrzebny i tymi, którzy go odrzucają, nie są granicami klasowymi ani pokoleniowymi, nie oddzielają od siebie środowisk zawodowych, lecz ludzi wrażliwych i niewrażliwych na „teatralne tworzywo”. W tym i tylko w tym sensie teatr gra dla „publiczności znawców” (p. J. Mukařovskij „O dzisiejszym stanie teorii teatru”).

Naukę języków obcych pobierać można w klasie dla początkujących lub dla zaawansowanych. Edukacja teatralna wtłoczona w te same ramy wydaje mi się filantropią niedorzeczną, zbędną. Nie widzę rozsądnego powodu, dla którego należałoby zabraniać Teatrowi Rozmaitości wystawiania dramatów Ionesco, a Teatrowi Staremu komedij Bałuckiego, jeśli tylko te przedstawienia ofiarują nam frapującą stylistykę lub myśl żywą, jeśli reżyser, scenograf i aktorzy składają będą daninę

nie nowoczesności i tradycji, elitarności i popularności, lecz po prostu sztuce. Tylko wtedy, teatr ocali sam siebie przed ideowym i artystycznym bankructwem, jeśli uwierzy, że sceniczne dzianie się jest przedmiotem bacznej obserwacji dokonywanej nie przez grupę zastraszonej profanów, zachwyconych i olśnionych świątynią, do której ich wprowadzono, nie przez dobrotliwe sentymentalne, cierpiące na krótkowidztwo istoty gotowe ukochanemu artyście wszystko wybaczyć i na każdą jego propozycję potulnie się zgodzić, lecz przez publiczność, której sama obecność jest już znakiem pewnego wyboru i oczekiwania, przez publiczność, z którą teatr ponad przedstawieniem rozegrać powinien nieuniknioną walkę o światopogląd, moralność, estetykę — o rząd dusz. Publiczność w niczym nie przypomina zastraszonej i stremowanej biedulki. Zajmuje swoje krzesła na balkonie i na parterze, doskonale świadoma, że stanowi przedmiot tajemnego pożądanego wszystkich bez wyjątku artystów. To ona jest primadonną. Czyż przychodząc tutaj nie zrezygnowała z kilku seansów filmowych, z wieczoru przy telewizorze, z kawy, wódki, dansingu, kabaretu, koncertu, wernisażu, odczytu, spektaklu w innym teatrze? Czyż nie należy się jej najwyższa nagroda? Publiczność rzadko bywa wspaniałomyślna, częściej szantażuje i wyśmiewa. Jest naturalnym sprzymierzeńcem i równie naturalnym wrogiem gotowym wykorzystać natychmiast chwilę nieuwagi i słabości.

Publiczność przynosi do teatru swój dzień powszedni, swoje od pierwszego do pierwszego, swoje małe i duże kariery, swoje dziesięć lub piętnaście przykazań, swój lęk i swoją beztrochę, publiczność „swoje wie”, publiczność wie wszystko — nawet to, że teatr umiera. Publiczność jest wolna, ponieważ żyje tylko w jednym powszednim wymiarze. Co może jej dać teatr? Teatr kokietujący na prawo i lewo, ściągający z życia, literatury, pochylający się nad zmiłą i nad archydziałem, uwikłany w kilkanaście estetyk, parę światopoglądów, socjologię, politykę, sztukę dla sztuki jednocześnie? Myślę, że chwilę zwątpienia. Wszak jeszcze wciąż można i trzeba wiedzącym uzmysławiać niewiedzę, szydercom powaga, ideologom piekło niewiary, niedowiarkom prawdę, sensualistom bogactwo abstrakcji, abstrakcjonistom racje realizmu. Mądry teatr

Aleksander Fredr
„DAMY i HUZARY”

Fiodor Dostojewski
„IDICTA”

J. B. Molière
DON JUAN

A. Fadiejew
„KŁĘSKA”

zarach”, „Idiocie”, „Don Juanie”, „Kłęsce” sprowadzają się do kilku chwytów powtarzanych wielokrotnie. Motyw muzyczny, patetyczny lub żartobliwy, wprowadza widza w klimat i sytuację dramatyczną lub komediową, znaczący moment kulminacyjny. Reflektor rzuca błyski ściśle umotywowane estetycznie i moralnie; chwile grozy przeżywamy pogrążeni w ciemnościach, cieszymy się na scenie zalanej potokami światła, liryczne zamyślenie lub wahanie nie śmie przekroczyć kręgu punktowca. Ponadto światło drży ostrzegawczo, rzuca dramatyczne snopy, lub znacząco i nastrojowo zmienia kolory. Aktorzy, którym rozdzielono rekwizyty i — jak się domyślamy — polecono „ograć je” między jedną a drugą kwestią dialogu, robią dramatyczne lub komiczne „w wyrazie” przerwy i inscenizują obrazy pantomimiczne; mną czapkę, drepczą wokół strzelby, zapinają pasek, buty, rzucają kapeluszymi, wachają sztuczne kwiaty — słowem wykonują nieskończoną ilość gestów magicznych, które mają im pomóc w zawiądnięciu sceną i widownią. Ów programowo ubogi, skromny język inscenizacyjny w rzeczywistości bezwzględnie podporządkowuje aktora, odbiera mu prawo do samostanowienia. Nie aktor lecz rekwizyt, muzyka i światło stwarzają charakterystykę emocjonalną postaci. Aktor jest lepiej lub gorzej zaprogramowanym automatem do wygłaszania pewnej ilości zdań, kukielką wykonującą określone zadanie ruchowe. Określony w ramach emploty powieła je na użytek kilku (wielu?) przedstawień. W ten sposób Roman Marzec ucieleśnia rozwichrzenie wewnętrzne i spontaniczność młodości, Aleksander Bednarz melancholijne zniechęcenie, Mieczysław Franaszek wiejskie błaznowanie, zaś Maria Andruszkiewicz i Janusz Szydlowski mają wszelkie dane, by zostać w przyszłości parą etatowych amantów — wszystko jak w starym dobrym teatrze... Tylko, że rutyna osiągnięta w tak zawrotnym tempie nie zastąpi umiejętności warsztatowych, co najwyżej pozwoli „rozwiązać scenę”, będzie posłuszną reżyserskiej batucie.

Opuścmy na chwilę krainę wzniostych programów i sprawdzmy ją w rzeczywistości. Teatr Ludowy w Nowej Hucie jest teatrem, nad którym od lat odprawiano egzorcyzmy, który bez przerwy posadzano już to o wygórowane ambicje, już to o ich brak. Teatr Ludowy ma prawo do niezadowolonych i kompleksów, do nieufności, ponieważ bito go i wtedy, gdy miał pomysły, i wtedy, gdy pokornie realizował zgrzebną program teatralnej oświaty. Teatr Ludowy jak żaden inny w Polsce był atakowany, poucany i wyśmiewany, nie więc dziwnego, że się zbuntował, że nie chce dać się zastraszyć i dumnie poleć jako ofiara dyskusji nad „popularną Melpomeną”.

Ale obserwując przedstawienia realizowane dziś przez ten zespół trzeba stwierdzić, że Teatr Ludowy popadł w kłopoty, których chciał uniknąć. Uciekając przed tanią popularnością niebezpiecznie przybliżył się do granicy, poza którą rozpęściła się grząska kraina niespełnionych ambicji, gdzie przestają obowiązywać już kryteria tzw. dobrego, ale i złego smaku. Ponieważ Teatr Ludowy nie chce dać się sprowadzić do roli teatralnego Kopciuszka, więc próbuje kokietować publiczność i krytykę intelektualną poza. Adaptuje Dostojewskiego zastaniając się Bachtinem, ma ironiczny stosunek do „Idioty”, do Fredry, do „Don Juana” i ambicje, aby odkryć w jednym sezonie przynajmniej trzy zupełnie nowe pozycje repertuarowe. Oczywiście, Teatr Ludowy ma prawo do poszukiwań i ironii — rzecz w tym, aby to prawo wynikało nie ze słusznej teorii, lecz z udanej praktyki. Teatr Ludowy chce być teatrem aktorskim. Stąd zrozumiałe ograniczenie w wielości rozwiązań inscenizacyjnych, które w „Damy i Hu-

Stylistyka teatralna opierająca się z jednej strony o widowisko telewizyjne lub studencki kabaret (à la „Damy i Huzary”), a z drugiej strony o wielką sentymentalną operę musi mieć trudności z dotarciem do odbiorcy. Nie zachwyci, nie przerazi teatr, który ilustruje prawdę zbyt prawdziwie. Doskonałe marzenie o doskonałym teatrze, teatrze, którego szacunek dla widowni będzie szacunkiem myślącej instytucji dla myślącej zbiorowości, wciąż jest marzeniem zasługującym na realizację. Śmiem twierdzić, że nie publiczność tutaj przeszkadza. Ona jeszcze czeka.

MAŁGORZATA RUDA

WIDNOKRĄC

TYGODNIK SPOŁECZNO-KULTURALNY

UKAZUJE SIĘ
Z „NOWINAMI
RZESZOWSKIMI”
Nr 24 (559)
17 czerwca 1972 r.

Niedziela, 4 czerwca

DZIS wrocławski Teatr Współczesny, ten sam, w którym przed dwoma laty oglądałam Różewicza „Stara kobieta wysiaduje”; przywiózł Ardena „Szczęśliwą przystań” — prapremierę polską, wystawioną w lutym 1971 r. Na scenie otwartej, na gigantycznej batucie — szpitalnym łóżku podrygują starcy w upiornych maskach, z wmontowanymi częściami sztucznych kości, sztucznych zastawek, sztucznych żołądków. Czekają na powrót sprawności. Są jak dzieci: przebiegłe, złe, niekochane dzieci. Są symbolami chytrłości, chciwości, pocziwości. A wokół starców tańczy lekarz — szarlatan i niczym romantyczny Faust warzy w retortach eliksir młodości, którą uszczęśliwić chce swoich podopiecznych. Tylko, że wszystko zmierza ku temu, iż w tej szczęśliwej przystani — klinice dla ludzi starych — samotność starców wywoła odruch protestu i starzy ludzie uczepią się kurczowo godności płynącej z ich wieku, przeraża się powtarzania raz jeszcze następnych osiemdziesięciu lat swego życia — zamienia lekarza w chłopczyka z misiem, a nam każą pójść do domu z gorzko, choć optymistycznie brzmiącym sloganem: „Bądźcie pogodni w swojej starości”...

Ostre, gorzkie przedstawienie, ciekawe formalnie, w którym maski przyslaniają twarze aktorów, czyniąc z nich symbole, w których proza przechodzi niespodzianie w wiersz, wiersz w śpiewany song, w którym bełkot ludzi głupich miesza się z poezją myśli samotnego człowieka, satyra z liryką, ironia z groteską. I w którym, mimo wszystko, ocala się człowiek. A dokonuje tego dramaturg, znany ze swoich odludkowych posunięć, zamknięty gdzieś na prowincji angielskiej w świat własnego domu, odcinający od wszystkich mass-media, od telefonu nawet, autor 16 kontrowersyjnych sztuk, w których stawia pytania o los ludzkości — i nie rozwiązuje ich. Bo wychodzi z założenia, że trzeba „mieć punkt widzenia, ale nie narzucać go publiczności, jedynie sugerować go od czasu do czasu”. I dokonuje tego bezbłędnie Teatr im. E. Wiercińskiego, z reżyserem Andrzejem Witkowskim, świetnie czującym groteskę, maski, songi oraz klimat tej sardonicznej farsy. Idę więc pogodna do domu.

Poniedziałek, 5 czerwca

Absolwenci IV roku PWSP w Krakowie grają „Wiśniowy sad” Czesława. Lubie klimat „Sadu”, lubię to smutne zdanie, że „cała Rosja to jeden wielki sad”, lubię podglądać teatr zmagający się z Czechowem, jakkolwiek dzieje się to na ogół w granicach lekkiej nudy. Tym razem także. Było kulturalnie i dosłownie — „Wiśniowy sad” więc okazał się ramotką z epoki, ozdobioną „pomysłem” czytania didaskaliów przez śliczną aktoreczkę — Szarlotę. Tragizm świata Raniewskich oraz smutek nieudaczników zginął w miłośności przedstawienia, któremu patronował sam Bronisław Dąbrowski opieką pedagogiczno-reżyserską.

Wtorek, 6 czerwca

Zagrano nam to „Solo na perkusji” Barlangi, a raczej Tyma, bo jakkolwiek nie znam oryginału — to znam polską rzeczywistość i wierzę, że Tym pozmieniał co się dało, z humorem i przewrotną ironią. Teatr Satyryków STS w Warszawie rzeczywiście dał satyrę, czyli obraz zdeformowany pt. „Wszystkiemu winna prasa”. Oczywiście, że z nerwem zrobiony, że z publicystycznych zadziórów utkany, że worek aluzji wysypujący i biliśmy brawa na każde solo, i... śmialiśmy się z siebie, pewni, że to nie nas — tylko tego Jończyka — Kowalskiego dotyczy. A kiedyśmy się nieco baczniej rozjeździ po sali, to aż dziw brał, że wszystkie Jończyki, jakich znam, także się śmiali serdecznie! Wicem się zastanowiła, pośmiałam i już przy samym słowem popisie instrumentalnym,

a raczej wcześniej — bo przy arcy-polskim zebranku zrobiło mi się wstyd i gorzko, gdy Jończyk siedzący nieco dalej dławiał się śmiechem.

Przedstawienie zrobił Jan Stanisławski, zrobił dobrze, sprawnie, sparodiował nawet „Na czworakach” albo też skopiował pomysł teatru nowoczesnego z „Aktu przerywanego”, czyli osnuł fabułę na konwencji teatru w teatrze, szalał aktorsko na scenie Krzysztof Kowalewski, z wybornym poczuciem humoru, do tego samego nas nawołujący usilnie — przeto spektakl skłaniał do zadumy (co z góry przewi-

piękny mężczyzna — schematyczne wręcz wyobrażenie o angry manie. Kate była jeszcze młoda, trochę nijaka. Deeley wybierał między Kate a Anną i zdawało się nieważne, którą by wybrał — ważne, że szukał, rozpaczyliwie szukał porozumienia z którąkolwiek.

Erwin Axer wraz z Teatrem Współczesnym w Warszawie za rok przywozi mi to samo przedstawienie — bardzo inne, wyciszone, ot, jakąś szarą godzinę z życia ludzi mało ciekawych, acz życiem udręczonych. Snuje tę godzinę wolno, prowadzi aktorów po meandrach doznań nie-

Piątek, 8 czerwca

Teatr im. J. Osterwy z Lublina na wąskim skrawku sceny wystawił „Kartotekę” Różewicza. Nową „Kartotekę” uzupełnioną tekstem różewiczowskim, publikowanym w ub. roku. Trochę nieruchomej publiczności przeniosło się na scenę, ulica weszła nie tylko do pokoju, ale niemal do łóżka Bohatera; łóżka ustawionego pod wielką lampą operacyjną. W ścisłu, w brzydocie obnażonej sceny rozebrała się ta „Kartoteka” — metafora człowieczego losu współczesnego, wielki moralitet o sa-

zblakłe, nieaktualne. „Dom kobiet” Teatru im. J. Słowackiego sam był po prostu przedstawieniem nijakim, grany poza naszą ciekawością rzeczy i spraw, wychodzących spod mądrego pióra Nałkowskiej. Ani nie grany jako dramat psychologiczny, ani nie szukający relacji na drodze „od człowieka do człowieka”, ani też wystawiony z odrobiną dystansu do epoki, która, cała, tak bezpowrotnie minęła i wydaje się być z najdalszej przeszłości. Dom panius i jakieś nikogo nie obchodzące romanse — ot, co wyniosłam ze spektaklu Ireny Babel. I żał mi, że akurat tak się stało, bo lubię sobie czytać „Dom kobiet”, z którego wyziera i ostry szpon najbardziej „męskiej z kobiet” i zimne, przenikliwe oko obserwarki nieubłaganej. Poza tym spektakl aktorsko ledwie że poprawny, choć parę nazwisk — Bełkowskiej, Gryglaszewskiej, Kościakowskiej więcej obiecywało...

Niedziela, 10 czerwca

Gospodarz sceny Teatr im. W. Siemaszkowej prezentuje „Żeglarza” Jerzego Szaniawskiego w reżyserii Stefana Wintera i od razu powiem, że jest to „Żeglarz”, czyli potrzeba mitu. Bardzo jednoznaczne przedstawienie. Bardzo realistyczny Szaniawski. Wyzbyty dwuznaczności. Ironista — ale ironista satyryczny. Nietajemniczy. Uporządkowany. Można i tak, ale w takim razie gdzież tu mówić o niepowtarzalnej atmosferze teatru Szaniawskiego, skoro sprawa kapitana Nuta obraca się wokół faktów i sam kapitan jest starym pocziwina, który uciekł z okrętu i nawet się nie wstydził, do wszystkiego mając pobłażliwy stosunek staruszka? Widziałam pracowite aktorstwo w tym sprawnie biegnącym przedstawieniu. Zastanawiam się tylko, dlaczego tak niewiele obchodzi mnie prawda, owe dwa rodzaje prawdy, owe dwa punkty widzenia? I przypomniał mi się dzień, kiedy przed południem otworzyłam przypadkiem telewizor i w „Dziejach dramatu” usłyszałam niezapomniany głos Jacka Woszczerowicza, głos przedziwnie frazujący kwestie, w najmniej oczekiwanych momentach zawieszony — po czym pośpiesznie kończący słowo, głos budujący swoją własną tajemnicę, nie wyjaśniający do końca, co nim kapitanem Nutem rzadziło wtedy, gdy uciekał z zatopionego statku...

Poniedziałek, 12 czerwca

Trzeba przyznać Abramowowi, że napisał swój „Klik-klak” świetnie, utkał w tę farsetkę szczerze zabawną mnóstwo humoru, nie po gardził oklepami dowcipem — acz smacznie odświeżonym i mieliśmy dwie godziny dobrej zabawy. Oczywiście że nie byłoby jej bez Marii Malickiej i Mariana Jastrzębskiego, bez Jana Guentnera i Juliusza Grabowskiego, a nawet bez Jerzego Fedorowicza.

Wyreżyserował „Klik-klak” Jerzy Markuszewski i to tak, by pointować najdrobniejszą aluzję do współczesności. By z obyczajowej farsetki wyłowić najłżejsze akcenty polityczne. Chwył to niezawodny, bo publiczność lubi być łapana w takie sieci, niemniej „Klik-klak” ma się tak do sztuki politycznej, jak na przykład „Ślomykowy kapeluszyk” do „Mizantropa” i pozostanie zabawną opowieścią o podstarzałej pani, która na katafalku będzie jeszcze czarującą kobietką.

Tu westchnąć mi wypadnie: „ach, gdzież są, gdzież są niedgysiejsze śniegi” i wspomnieć np. „Woyzecka” z Teatru Starego im. H. Modrzejewskiej — po czym pójść do domu i oddać się zadumie, co też warte były XI Rzeszowskie Spotkania Teatralne?

Nazajutrz

Nazajutrz zaś skonstatować, że mamy nareszcie wolny wieczór, pożalować, że to tak krótko trwało i że rok minie nim się znowu spotkamy. W tym miejscu

Krystyna Świerczewska

XI Rzeszowskie Spotkania Teatralne

SPRAGNIONEJ DZIENNIK ŁAGODNY

dział Stanisław Tym pod adresem krytyki teatralnej) i zaczął zastanawiać się w kapitalnej poince finałowej, którą zagłuszało solo na perkusji Macieja Zawadki, co Maciej Rayzacher, jako szary obywatel chciał powiedzieć...

Środa, 7 czerwca

Przed 11 laty w Opolu wystawił swoją adaptację „Idioty” Waldemar Krygier — głoszą, dyskutowana, w której paru aktorów grało kilkanaście ról, oszczędnie, z wyraźnym poszukiwaniem atmosfery polifonicznej powieści Dostojewskiego. Spektakl był wówczas ważnym przyczynkiem do eksperymentalnej działalności Krygiera, owego „teatru rozpasanego”. Po 11 latach przeniósł tę swoją adaptację w warunki Teatru Ludowego w Nowej Hucie. I wyszło coś z pogranicza commedii dell'arte — czyli teatru ruchu. Niewiele z teatru myśli. W dodatku tak zagęszczony, jak proza Dostojewskiego. Miałam dobrą wolę w sobie, słuchałam resztek po Dostojewskim, gdzieś tam echem nieśmiały przetaczała się opowieść o idiotcie — bożym człowieku, udręczonym własnym miłosierdziem. Myszkin Czesława Wojtyły przypominał mi Adama Cieślaka w „Apokalipsis” Grotowskiego — ten styl, acz może nie tamten żar, Aleksander Bednarczyk — demoniczny Rogożyn, brak Nastazji Filipowny — wszystko to pośpiesznie zapisuję, zawiedziona, bo wspominać chcę tylko dwie sceny: kameralne, wyciszone, dziejące się na pustej scenie, gdy blask światła ślizga się po srebrnej cynfolii i czyni z niej tysiącem barw grającą ikonę. Tę pierwszą, u Rogożyna, gdy braterstwo osiąga się w cierpieniu niemal masochistycznym i tę drugą, nad trupem Nastazji Filipowny, gdzie udręczona dusza ludzka pogrąża się w potępieniu strach, bądź w śmiech szaleństwa. Te dwie sceny jak błysk rozdarły niezbornosć spektaklu i dały bodaj przeczuć, jaką otchłań można by budować środkami teatralnymi z dostojewskiej prozy.

Czwartek, 8 czerwca

Równy przed rokiem widziałam w Aldwych Theater prapremierę światową „Dawnych czasów” Harolda Pintera, którą reżyserował Peter Hall — inscenizator stawiany obok Petera Brooka. Spektakl był piękny: w nadmorskim cottage'u troje ludzi zaplątanych w przeszłość walczą o siebie, przeciw samotności. Annę przychodzącą gdzieś z tej przeszłości pełnej cieniów i nie-domówień grała żona Pintera — aktorka o staroświeckiej urodzie i groźnej słodczy, Deeleya, dzięki placzącemu w finale, grał

uchwytnych, próbuje schwycić czas, nierealne uczynić realnym, wkrześć parę zdarzeń umarłych, wstrząsnąć życiem leniwie toczonym przez małżeństwo, w którym nawyki i przyzwyczajenia są dostatecznie mocne, by przysionić całą resztę. I jest ta drezcząca godzina wspomnień o starych czasach, jak proustowski

motności. Bohater umierał, zmarł, wstawał, pukał w kaloryfer filizanką po malej czarnej, był sam, stale sam. A tłum falo-wał, przeszłość się zjawiała, przyszłość odpowiadała milczeniem, teraźniejszość obnażała miłkie poglądy. I znowu było trochę tak jak w „Apokalipsis cum figuris” — tyle że Bohater



Teatr Satyryków STS — „Solo na perkusji” — Krzysztof Kowalewski i Andrzej Fedorowicz.

strumień świadomości, w którym skojarzenia zaledwie rodzą zdania, który wciąga coraz dalej, coraz niebezpieczniej, bez możliwości powrotu do wyjściowego status quo.

Czysty, delikatny spektakl, który stawia nas w opozycji do bohaterów, w którym właściwie nie ma żadnych rozwiązań, bo nie może być, w którym ludzie obnażają się w udręce, pożerani pamięcią i czasem. Mikołaj-ska, Mrozowska i Wołłejko podarowali nam tę godzinę aktorstwa skupionego, intensywnego, z delikatnością poruszając się w drugiej, zewnętrznej sferze dramatu pinterowskiego, o której pewna pani powiedziała, że gorszy maluczkich. Ja zaś odniosłam wrażenie, że maluczy nawet nie bardzo zauważyli miłość dwóch kobiet w dawnych czasach — śledząc smutek przemijania wszystkiego, co człowiecze...

Kazimierza Borowca, autentyczną szczerością, świeżością swego aktorstwa nie udźwignął ciężaru wielowarstwowej roli, narzuconej mu koncepcją Kazimierza Brauna — inscenizatora i reżysera z fajerwerkami pomysłów, obleczonej w konkretny kształt moralitetu.

Po tym okrutnym przedstawieniu jakaś pani powiedziała nonsens, że było ono jak ów przed laty szajnowski „Rewizor”. Nie było, proszę pani, bo „Rewizor” był nowym zabiegiem formalnym na starych przywarach ludzkich, a „Kartoteka” jest o nas samych, po ciemku poruszających się w cywilizacji tu i teraz trwającego świata!

Sobota, 9 czerwca

Ot i padło to zdanie, że „między człowiekiem a człowiekiem jest ciemność”, a było nijakie,

● XI RZESZOWSKIE SPOTKANIA TEATRALNE ●

W STRONĘ WSPÓŁCZESNOŚCI

Krystyna Świerczewska

Już po raz jedenasty jutro rozsunie się kurtyna dla zaproszonych teatrów i po raz jedenasty będzie okazja wejrzeć w sprawy teatru spoza naszego terenu. Od kad pamiętam tę imprezę o prościutkiej nazwie „Rzeszowskie Spotkania Teatralne”, pamiętam również towarzyszące jej spory, dyskusje oraz próby zmieniania jej kształtu; sama kiedyś pisałam, że mogłaby być festiwalem z nagrodami, pompą prasową, fachowym jury. Tylko że lata bieżą, festiwale się starzeją — o niektórych wręcz mówi się, że zmierzchy rządzą nimi niepodzielnie — a Rzeszowskie Spotkania Teatralne trwają, przyciągają publiczność, wywołują wśród niej żywy oddźwięk i trwają tak zapewne dzięki swojej niezmiennej formie, wyraźnemu adresowi — są dla publiczności miasta — oraz ambicji organizatorów, by co roku zapewnić repertuar najdoskonalszy, układający się w logiczną całość, podporządkowany najpierw kryteriom arty-

stycznym, by zgromadzić wokół imprezy wierne i przyjazne jej teatry. Jak trudne jest to zadanie — w tym roku niech świadczą fakt, że po raz pierwszy zabraknie nam na liście gości Teatru Polskiego z Wrocławia, który bawi za granicą i Teatru im. Wyspiańskiego z Katowic, w którym zmiany kadrowe oraz choroby aktorki skomplikowały przyjazd zespołu do Rzeszowa. Organizatorzy pomyśleli jednak o rekompensacie, toteż z Wrocławia po raz pierwszy gościć będzie w Rzeszowie znakomity zespół Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego, powróci od paru lat nie oglądany zespół Teatru Ludowego z Nowej Huty i... ponieważ nie ma rzeczy niemożliwych, przesunięcie terminu Spotkań o jeden dzień pozwoli na ich zakończenie obejrzeć spektakl o jeden dzień pozwo- ni, który obecnie bawi w Londynie, po czym wprost z Londynu przyjedzie ze swą sztuką do nas... Powtarzać co roku, że rozmia-

ry sceny rzeszowskiej ograniczają możliwości doboru sztuk — byłoby niecelowe — jakkolwiek co roku ów problem się wyłaniał, bierze, gdy z powodów czy- sto technicznych głośnie, a wymagające przestrzeni scenicznej spektakle nigdy nie będą miały szans na realizację w czasie Spotkań.

Jutro, 4 czerwca, zainauguruje XI Rzeszowskie Spotkania Teatralne nasz nowy gość, oczekiwany z wielką niecierpliwością — Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego z Wrocławia sztuka Johna Ardena — „Szczęśliwa przystań”. Wrocław- ska „Szczęśliwa przystań” była przed rokiem polską prapremierą sztuki 42-letniego dramaturga, który żyje z dala od zgiełku londyńskiego, w hrabstwie Yorkshire w domu bez radia, telewizji, telefonu i zadziwia krytyków za

(Ciąg dalszy na str. 2)

Str. 2

WIDNOKRĄG

W STRONĘ WSPÓŁCZESNOŚCI

(Ciąg dalszy ze str. 1)

każdym razem, gdy przyjdzie ocenić którąś z 16 sztuk napisanych przez niego — wieloznacznych, trudnych, eksperymentujących w zakresie formy, politycznych w treści. Bo jak sam powiada w jednym z wywiadów — „każda sztuka, która traktuje o ludziach w społeczeństwie, jest sztuką polityczną”. W „Szczęśliwej przystani” napisanej w 1960 roku dla Teatru Studenckiego w Bristolu raz jeszcze sięga Arden po mit faustowski o eliksirze młodości, odromantycznia ten mit, rewolucje go, bo „za ileś tam lat dzieje starości znów się powtórzą” i znowu wróci samotność, i znowu zdarzyć się może starość bez godności. Walczy więc w tej gorzkiej komedii, w której mieszają się elementy farsy z groteską i tzw. komedią humoru, o prawo człowieka do starości spokojnej, przyjmowanej na zasadzie biologicznej konieczności, bez szarpiących buntów.

Wrocławską „Szczęśliwą przystań” reżyserował dyrektor i kierownik artystyczny teatru — Andrzej Witkowski, scenografie opracował znakomity scenograf — Franciszek Strowiejski, a muzykę — Stanisław Radwan.

W poniedziałek — 5 czerwca — zagości w Rzeszowie spektakl dość niezwykły, po raz pierwszy bowiem publiczność rzeszowska będzie miała okazję zobaczyć na scenie młodzież z Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, która jako szkolne przedstawienie przygotowała „Wiśniowy sad” Antoniego Czechowa. Ten „młody spektakl” jednej z najznakomitszych komedii Czechowa, pełnej gorczy i zwątpień, przypuszczam, że może być bardzo ciekawą okazją do porównań, skoro tak niedawno gościł u siebie „Wiśniowy sad” Teatru Ludowego z pamiętną kreacją Haliny Mikołajskiej. „Wiśniowy sad” reżyserował Bronisław Dąbrowski — dyrektor i kierownik artystyczny Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

We wtorek — 6 czerwca — Studencki Teatr Satyryków z Warszawy — a więc też właściwie teatr młodych, jakkolwiek już nie pierwszej młodości i obrosły w historie spektakli kontrowersyjnych, ostrych, wojujących przywiezie ze sobą adaptację sztuki rumuńskiego dramaturga Aurela Barangei — „Solo na perkusji”. Adaptację tę opracował Stanisław Tym. Ten satyryczny atak na przywary naszej współczesności reżyserował Jan Stanisławski, scenografie zaprojektowała Maria Chrzastecz, muzykę opracował Tadeusz Frejzner, a solo na perkusji wykonuje Maciej Zawadzka. Ze zabawa będzie dobra — wierzę, tak jak nie wierzę, że Stanisław Tym żyje w zgodzie ze sparafrazowaną na własny użytek kartezjańską dewizą — „Nie myślę, więc jestem”, którą to dewizę przewrotnie pomieścił w programie do sztuki.

W środę — 7 czerwca — Waldemar Krygier, dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Ludowego z Nowej Huty zaprezentuje nam własną adaptację „Fioletu” Fiodora Dostojewskiego. Wystawiona przez 11 laty w Teatrze Trzynastu Rzędów w Opolu, przyjęta wówczas z ogromnym zaciekawieniem — jest obecnie nową próbą powtórzenia spektaklu w nowych warunkach, z nowym zespołem i dla odmiennej publiczności. I nie jest, bynajmniej wiernym przeniesieniem na scenę skomplikowanej prozy Dostojewskiego, lecz swobodną fantazją teatralną na wybrane motywy z powieści, próbą scenicznego wizerunku „dostojewszczyzny”, szukaniem poprzez „teatr rozpa-

matu tej prozy. Po głośnych „Biesach” krakowskich Andrzeja Wajdy — trzeba mieć wiele odwagi, by sięgać w tak krótkim czasie znowu po Dostojewskiego; Waldemara Krygiera odwaga nie opuszczała — bodaj nigdy, jeśli przyjdzie wspomnieć jego działalność w studenckim środowisku Krakowa, głośnie spektakle „Teatru 38”. Jest on zresztą nie tylko autorem adaptacji, ale reżyserem i scenografem w jednej osobie; zobaczymy zatem spektakl autorski Waldemara Krygiera, z Czelawem Wojtąłą grającym księcia Myszkina oraz Aleksandrem Bednarzem jako Rogożynem.

W czwartek — 8 czerwca — zagości u nas również po raz pierwszy Teatr Współczesny z Warszawy z głośną polską prapremierą sztuki Harolda Pintera „Dawne czasy”. Najznakomitszy bodaj z dramaturgów angielskich, równieśnik Ardena, Pinter zawsze wywoływał kontrowersyjne sady krytyki i publiczności, dlatego może, że potrafił wpisywać w naturalistyczną niemal fabułę poetycką wizję przełamać, poetycką dwuznaczność; świat realny miesza ze światem tajemniczego wnętrza człowieka. W „Dawnych czasach” stanowił niemałą metodę: dwuznaczna fabuła przyjaźni dwóch kobiet jest pretekstem do wędrowki w przeszłość, do tworzenia poezji zdarzeń, pamiętanych bądź nie-rzeczywistych. Niektórych szokuje ta fabuła, jakkolwiek nie ona jest ważna, lecz to, co ukryte pod nią — próba dotarcia do wnętrza ludzkiego, próba sformułowania jeszcze jednej ostrej prawdy o człowieku. Przedstawienie warszawskie reżyserował sam Erwin Axer — nazwisko tyleż świetnie zapisane w historii inscenizacji Teatru Współczesnego — ile ściśle związane z poszukiwaniami repertuaru par excellence obchodzącego współczesnego widza. Scenografię do „Dawnych czasów” zaprojektowała Ewa Starowiejska, a grają w nich dwie przyjaciółki Zofia Mrozowska i Halina Mikołajska oraz zaplatanego od bardzo dawnych czasów w ich życie jednego mężczyzny — Czesław Wollajko.

W piątek — 9 czerwca — Teatr im. Juliusza Osterwy z Lublina przywiezie „Kartotekę” Stanisława Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna. Jest ten spektakl w połowie bodaj nową prapremierą „Kartoteki”, jako że jego reżyser połączył dwa różewiczowskie teksty w jedną zwartą całość: ów tekst z roku 1961, znany i wielokrotnie grany (w tym sezonie także w Rzeszowie) z nowym tekstem, opublikowanym w październiku 1971 r. we wrocławskim miesięczniku „Odra”. Spektakl lubelski, zaakceptowany i uznany przez Różewicza, miał swoją dobrą prasę i miał swoich „przemilczaczy” — jak to złośliwie twierdzą twórcy przedstawienia. Zasadnicze jednak w nim jest to, że jest sztuką w połowie nową, nową próbą różewiczowskiego teatru. Scenografię do „Kartoteki” zaprojektowała Jadwiga Pożakowska, a główną rolę gra Kazimierz Borowicz, znany rzeszowskiej publiczności z monodramu wystawianego na Małym Scenie „A jak królem, a jak katem będziesz”.

W sobotę — 10 czerwca — Teatr im. J. Słowackiego z Krakowa zaprezentuje „Dom kobiet” Nałkowskiej w reżyserii Ireny Babel i ze scenografią Barbary Stopki.

Głośną przed 40 laty sztukę Nałkowskiej, z owym słynnym zdaniem że „między człowiekiem a człowiekiem jest ciemność”, będącą jakimś dramatycznym pendantem do jej własnego domu, w którym królowały trzy kobiety, można odczytać dziś jako do-

kument epoki, która cała przemieniała, ale przede wszystkim trzeba smakować kunszt cudownego języka Nałkowskiej, jej wspaniałego zmysłu dramatycznego. A także smakować aktorstwo ról znakomych, psychologicznie mądrze podbudowanych.

W niedzielę — 11 czerwca — „Żeglarz” Jerzego Szaniawskiego, czyli premiera rzeszowska, przygotowana przez Teatr im. W. Siemaszkowej. Spektakl reżyserował i gra w nim rolę kapitana Nuta — Stefan Winter, obchodzący w „Żeglarzu” jubileusz swojej pracy scenicznej. Ta subtelna przypowieść o rozbijaniu mitu, pokazująca człowieka niejaką monoli, ale człowieka ze skazami, ułomnościami i obnażająca mechanizm działania ludzkiej pamięci jest zapewne jedną z najbardziej znamienitych sztuk dla twórczości autora „Dwóch teatrów”, który świat swoich bohaterów zawsze osnuwał poezją, odrobina smutku oraz filozoficzną zadumą nad złożonością ludzkiego losu. Scenografię do „Żeglarza” zaprojektowała Irena Perkowski.

I na zakończenie Spotkań — 12 czerwca, wspomniany już na wstępie spektakl Teatru Starego im. Heleny Modrzejewskiej z Krakowa, który przywiezie tym razem głośną polską prapremierę sztuki Jarosława Abramowa — „Klik Klak”. Przedstawienie to reżyserował Jerzy Markuszewski, znany dotychczas przede wszystkim z owocnej współpracy z warszawskim STS-em, scenografię zaprojektował do niego Kazimierz Wiśniewski, a grają w nim nasi dobrzy znajomi z rozlicznych spektakli prezentowanych już na Spotkaniach — Maria Malicka i Marian Jastrzębski — tym razem występujący gościnnie na scenie Teatru Starego. Poza tym sztuką Abramowa, o wyraznych akcentach pamfletu i satyry była prezentowana przed paru tygodniami na wrocławskim przeglądzie polskiej dramaturgii współczesnej.

Przeglądając ten zestaw spektakli, składających się na całość XI Rzeszowskich Spotkań Teatralnych właśnie od strony repertuaru — uderza przede wszystkim jego współczesność. I nie przypadkowe jest także włączenie się w ten nazwisk Dostojewskiego czy Czechowa, jeśli zważyć, że to od nich właśnie zaczęła się literatura, która w dalszym ciągu niepokoi swoją bezlitosną penetracją osobowości ludzkiej. Szaniawski, Arden, Różewicz, Pinter — to już bez mała antologia dramatu współczesnego; spektakle STS-u czy Teatru Starego — to ciągle uzupełnienia tej antologii, próby najświeższe — a więc aktualność w teatrze. Z optymizmem przeto zainaugurujemy jutro XI Rzeszowskie Spotkania Teatralne — imprezę mądrą, wymagającą wielu starań ze strony organizatorów, obliczoną na rozumny rezonans w rzeszowskim środowisku teatralnym, dorocznym obyczajem próbującą dostarczyć rzeszowskiemu widzowi nowych tematów do przemyśleń nad sensem współczesnej sztuki teatralnej oraz jej autentycznymi relacjami z życiem. Jeśli dodać, że towarzyszyć jej będą środowiskowe spotkania z niektórymi twórcami przedstawień oraz aktorami biorącymi w nich udział — to dadzą one szansę nawiązania autentycznego dialogu teatru z publicznością.

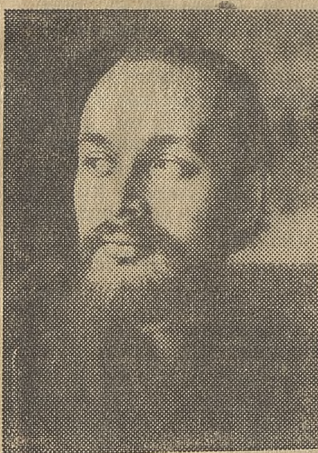
KRISTYNA ŚWIERCZEWSKA

Na zdjęciu: scena z „Żeglarza” Jerzego Szaniawskiego w Teatrze im. W. Siemaszkowej ze Stefanem Winterem w roli kapitana Nuta oraz Henrykiem Gońdą w roli Jana.

Gazeta Krakowska
KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1
A magazyn

wydanie

Nr 24 2 dn. — 28 -05-72



Aleksander Bednarz

„Nareszcie Aleksander Bednarz, jako demon Rogożyn (Parciem Siemionycz) mógł odejść od schematów rosyjskich „dusz zaczadzonych”, które wyglądały podobnie w każdej kolejno granej sztuce...”

Tak napisał recenzent o Pana ostatniej roli. Uważam, że taka ocena jest poważnym wyróżnieniem, ale na taką ocenę składa się wiele czynników, chyba nie tylko doświadczenie?

— Gram na scenie od 10 lat. Pracowałem z takimi reżyserami jak Zamkow i Swinarski, jakże różnymi, jednak mającymi coś wspólnego w podejściu do estetyki teatru. Miało to niewątpliwie wpływ na kształtowanie mojego warsztatu, ale równocześnie wyzwoliło we mnie dążność do pójścia własną, indywidualną drogą.

Od 3 lat jestem w Teatrze Ludowym, a fragment recenzji dotyczy spektaklu „Idioty”, reżyserowanego przez Waldemara Krygiera.

— Czy nowe kierownictwo Teatru Ludowego to temat, na który może się Pan wypowiedzieć?

— Krygier tworzy teatr autorski. Jest reżyserem i scenografem, nierzadko autorem adaptacji. Podejmuje próby kształtowania nowego teatru — tworzy coś, czego nie spotkałem u innych: oszczędność, niemal ascetyczna, środków i stawianie na aktora.

— Teatr autorski i indywidualność aktora, czy nie ma w tym sprzeczności?

— U Krygiera właśnie aktor, jego ciało, jego głos, tworzą architekturę sztuki. Stawia to ołbrzymie wymagania wobec aktora, bo przestaje on być marionetką na scenie; musi myśleć, musi dążyć do wyzwolenia się z pewnych utartych pojęć. Musi on inteligentnie — ale indywidualnie — przekazać widzowi to, co zamierza powiedzieć reżyser, który rysuje tu główny temat, a aktor ma swobodę propozycji.

— Jest Pan nie tylko aktorem, ale także autorem sztuk, granych na scenach teatralnych. Co może Pan powiedzieć o swojej twórczości?

— Pierwszą moją próbą autorską była sztuka: „Dzień dobry Mario”. Prapremiera jej odbyła się w Lublinie, potem była ona grana na otwarciu sceny kameralnej w Teatrze Ludowym. Było to pierwsze potwierdzenie moich dążeń do teatru autorskiego. Swoją dotychczasową twórczość traktuję jako wprawki, jako pierwsze litery, bo jest to coś, co mógłbym określić jako „pi-

sane na scenie”. Drugą pozycją jest makabryczna farsa „Babcia Adelcia na własnym pogrzebie”. Jest to kpina z pewnych tradycji ludowości, przeniesionych we współczesność, jak np. stypa. „Babcie Adelcie” wystawił Teatr 38. Studenci okazali się wspaniałymi aktorami, choć po raz pierwszy stanęli na scenie. Może właśnie dlatego, że nie mieli oporów estetycznych, jakie ma każdy zawodowy aktor, może właśnie dlatego zagrali tak, jak sobie to wyobrażałem?

I wreszcie trzecia moja sztuka — nie, to niedobre określenie — „Przerwa w snach” grana będzie w Lublinie. Powiedziałem, że nie można tego nazwać sztuką, bo znajduje się tam mało słów, natomiast istotna jest integracja muzyki i plastyki.

— Dlaczego Pan zaczął pisać? Nieczęste to zjawisko wśród aktorów.

— Role, które grałem, były to role ludzi dojrzałych. Odczuwałem jakiś niedosyt wyrażania siebie, swego pokolenia. Po prostu samo aktorstwo mi nie wystarcza, nie wystarcza zmaganie się z ludźmi, charakterami, problemami, które narzuca sztuka, czy reżyser. Człowiek myślący zaczyna dążyć do rozszerzenia swego uczestnictwa w sztuce. Ludzie różnie pojmują to uczestnictwo; dla jednych jest to robienie kariery, chałtura — dla innych chęć stworzenia czegoś. Osobiście, odczuwam pewien niedosyt, jaki wiąże się dla mnie z zawodem aktora. Dlatego zacząłem pisać.

— Wracając do spraw Teatru Ludowego. Proszę mi powiedzieć jak to się dzieje, że robicie ciekawe przedstawienia, próbujecie rzecz pokazywać inaczej, jednak ludzie nie garną się do Waszego teatru?

— Wydaje mi się, że sprawą decydującą jest tu położenie geograficzne. Jesteśmy „z boku”, nie ma do nas dobrego dojazdu, odległość nawet z poszczególnych dzielnic Nowej Huty jest duża. Jestem pewien, że te same sztuki, które wystawiamy u siebie, pokazane w miejscu dostępnym, miałyby komplet widzów i większą ilość przedstawień. Myślę jednak, że widz zacznie chodzić do naszego teatru, bo dostrzeże, że warto, ale tylko wtedy, jeśli ten teatr będzie znakomity!

Rozmawiała: HALINA GUGAŁOWA



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

DZIENNIK POLSKI

KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1

A

wydanie

Nr 134 z dn. 7 -06-1972

W Rzeszowie trwają od kilku dni doroczne „Spotkania Teatralne”. Prócz gospodarza — Teatru im. Siemaszkowej, który w ramach „Spotkań” prezentuje „Zeglarza” Szaniawskiego, udział w festiwalu biorą teatry z Wrocławia, Warszawy, Lublina i Krakowa. Kraków reprezentowany jest najbogaciej, bo aż czterema przedstawieniami. Ujrzą więc rzeszowianie: „Dom kobiet” Nałkowskiej, „Klik-Klak” Abramowa, „Idioty” Dostojewskiego (w dniu dzisiejszym!) i przedstawienie dyplomowe PWST „Wiśniowy sad” Czechowa.

Miałam ostatnio okazję oglądać dwie inscenizacje „Idioty” Dostojewskiego. Dwie bardzo różne inscenizacje: na scenie nowohuckiej i na scenie łódzkiej. Różne przede wszystkim w samej formule adaptacji. Spektakl łódzki (Teatr Nowy — adaptacja i reżyseria Stanisława Brejdyganta, który uprzednio prezentował już swoją teatralną wizję „Idioty” w Poznaniu i Warszawie) — to niejako sceniczna opowieść wielkiego dzieła Dostojewskiego. Wydobycie zeń węzłowych — bardzo zresztą i w samej powieści — „teatralnie” potraktowanych — fragmentów i ukazanie na scenie w formie migawkowej z nadaniem jednej z postaci funkcji zbliżonej do narratora. Rola tę spełnia na łódzkiej scenie kreatura Lebediew, gospodarz Myszkina, swymi podstępными intrygami zatruwający i do ostateczności komplikujący jego nieszczesny żywot.

W nowohuckiej adaptacji i inscenizacji Lebediew znika zupełnie. Ba, „wykreślono” tutaj ze scenicznej narracji postać

Krystyna Zbijewska

A jednak Dostojewski!

główną, wokół której rozgrywa się cała fabuła, wszystkie konflikty bohaterów „Idioty”: Nastazję Filipowną. Już to samo dowodzi o posługiwaniu się twórcy nowohuckiego przedstawienia (Waldemara Krygiera) całkowicie odmiennym niż w Łodzi „kluczem” w teatralnej robocie. Nie chodzi w niej o fabułę czy nawet dziwne i tragiczne losy Księcia Myszkina — nowoczesnego Don Kichota. Ani tym bardziej o ukazanie dusznej atmosfery życia carskiej Rosji. Chodzi o ukazanie losu człowieka. Włóczę: losu ludzkości, wpłątanej w kotłownię wzajemnych zależności, powiązań, konfliktów i starć. Nie wiści i miłości, wzniosłości i podłości, głupoty i mądrości, okrucieństwa i miłosierdzia.

I owo wprowadzenie widza w samo jądro ludzkich namętności sprawia, że spektakl nowohucki, tak z pozoru daleki od klimatu powieści, tak w swym karawauowym ujęciu niebezpiecznie balansujący na pograniczu groteski czy nawet kłownady — nie ztraca głównej idei i powieści, i całej twórczości Dostojewskiego: zafascynowania człowiekiem, obsesyjnego wręcz demaskowania jego grzechów i upadków przy równocześnie głębokiej

litości dla ludzkich słabości i nieszczęsnego bytu człowieka.

W Krygierowskiej wizji scenicznej „Idioty” jest coś z konstrukcji „Wesela” Wyspiańskiego. Na tle zabawy, tańców i maskaradowej przebieranki niby w szopce przesuwają się przez scenę (czy ściśle: scenę na scenie, bo scenografia wyraźnie nawiązuje do teatru w teatrze) — grupy, korowody taneczne, pary ludzkie, które w dramatycznej rozmowie, w pełnych napięcia dialogach, tragicznych czy komicznych spięciach prowadzą na kanwie powieści „Idioty” odwieczną grę między dobrem a złem, między życiem a śmiercią. Misteryjny „taniec śmierci” z dalekiego średniowiecza, smutna, a także piękna i wzruszająca walka z wiatrakami rycerza z La Manchy, czy szamotanie się współczesnego człowieka, uwikłanego w sprawy i konflikty, zagrażające jego szczęściu, a może nawet jego istnieniu?

Takie potraktowanie „Idioty” urzeka swą teatralnością. I może przy scenicznych adaptacjach wielkich, wielowątkowych dzieł, obudowanych setkami tematów, postaci, rekwizytów epoki, tego typu wprowadzenie całkowicie odmiennie poetyki, zaprezentowanie własnych scenicznych „wariacji” — ma swój artysty-

czny sens. Bo nigdy nie może być mowy o wiernym przeniesieniu powieści — nawet mniej bogatej treściowo i psychologicznie — na scenę czy na ekran. Zawsze — jak wyraził to niedawno w wywiadzie prasowym Jan Świdorski — adaptując dzieło epickie na scenę „gubi teatr po drodze diamenty”. Zdecydowana, dobrowolna rezygnacja z owych „diamentów” i szukanie własnej, oryginalnej, a interesującej koncepcji scenicznej do przekazania treści i idei, które wydają się żywe i dla dzisiejszego odbiorcy, może mieć sens i wartość.

W scenicznej realizacji owej własnej, krygierowskiej, koncepcji „Idioty” bardzo dobrze „znaleźli się” nowohucki aktorzy, co oczywiście, jest również zasługą adaptatora i reżysera w jednej osobie. Przede wszystkim z uznaniem powitać należy „nową twarz” Teatru Ludowego: Czesława Wojtałę, który w nielatywnej roli Myszkina umiał wydobyć oszczędnymi środkami aktorskimi całą prostotę, „nieżyłociowość” i szlachetność zarazem tytułowego bohatera sztuki. Zaniedbanie ukazania na scenie objawów choroby Myszkina uogólnia niejako jego postać; a uogólnienie jest założeniem całej inscenizacji. Przeciwnieństwem Mysz-

kina jest Rogożyn — Parfien Siemionycz: agresywny, narysowany ostrymi konturami przez Aleksandra Bednarza. Byłaby to postać z rodziny Stawroginów czy Wierchowieńskich — naczelnych „bieszów”, gdyby u podłoża jej demonizmu nie znalazło się szczerze uczucie, gorąca miłość.

Bardzo ciekawy korowód dam stworzyły generałowa Lizawieła Prokofiewna (Bogusława Czuprynówna) — nie pozdawkawiona wdzięku mimo swej dziwaczności i jej trzy córki (Danuta Jamroz, Wanda Swaryczewska, Barbara Zgorzałewicz). Szczególnie najmłodsza, Aglaja, znalazła w Danucie Jamrozy świetną interpretację, umiejącą ukazać skomplikowaną psychikę tej głównej bohaterki adaptacji: jej dzikość, połączoną z nieśmiałością, miłość z dumą bez granic, wesołość i beztroskę ze szczerym cierpieniem.

Godzi się wymienić i pozostałe, epizodyczne raczej, role spektaklu: Krystyna Feldman — Księżna Bielokońska, Roman Marzec — Eugeniusz Pawłowicz, Jan Krzywdziak — Iwan Pietrowicz, Maciej Staszewski — Kola, Ryszard Mayor — Antip, Leszek Świąg — Doktoreńko, Lech Bijal — Keller, Andrzej Wiśniowski — Hipolit; wszystkie one przyczyniły się do stworzenia ogólnego nastroju i atmosfery ciekawego przedstawienia.

Byłoby ono jeszcze bardziej interesujące, gdyby Krygiera — adaptatora i reżysera wspomógł Krygier-scenograf. Niestety jarmarczno-błyszcząca oprawa plastyczna „Idioty” z przesadną nadgorliwością wylaamywała się z atmosfery tego, co określać się zwykło mianem „dostojewszczyzny”.

ZA i PRZECIW

WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 4

wydanie

Nr 17 z 23 -04- 1972

PZGraf. RSW „Prasa” Bydgoszcz, zam. 53/71.

Powtórne narodziny teatru

Teatr Ludowy w Nowej Hucie zaliczany był w swym zaraniu, za dyrekcji Krystyny Skuszanki, do czołowych scen kraju. Później bywało różnie. Można było oglądać w Nowej Hucie interesujące spektakle, nigdy już jednak indywidualność kierownika artystycznego nie rzutowała tak silnie na zespół, aby o placówce nowohuckiej można było mówić jako o scenie odgrywającej poważniejszą rolę w życiu kulturalnym Polski. Wydarzeń artystycznych w Teatrze Ludowym przez niemal dziesięciolecie prawie nie było. Teatr żył właściwie dawną sławą. Tracił powoli publiczność, zyskując sobie opinię trzeciorzędnej sceny krakowskiej.

Od kilku miesięcy znów zaczyna być o Teatrze Ludowym głośno. Po prostu zaczęło się na jego scenie znów coś dziać. Inscenizacje wnoszące ferment twórczy spowodowały ożywienie na widowni. Teatr powoli zaczął zyskiwać widzów, pragnących zobaczyć przedstawienia, o których się mówi. Znów rozgorzały dyskusje wokół propozycji scenicznych, które można przyjmować lub odrzucać, ale nie sposób być wobec nich obojętnym. A więc znów zapanała aura podobna do tej sprzed piętnastu lat. Stało się to za sprawą nowego dyrektora i kierownika artystycznego — Waldemara Krygiera, reżysera i scenografa, o niezwykle interesującej osobowości twórczej i nie mniej ciekawym dossier artystycznym. Był bowiem Krygier związany niegdyś z teatrem Jerzego Grotowskiego, później prowadził krakowski Teatr 38, aby po odbyciu studiów reżyserskich w Moskiewskim Instytucie Teatralnym wrócić do Krakowa, tym razem do Teatru Ludowego.

Od października ub. r., a więc w ciągu kilku zaledwie miesięcy swej nowohuckiej dyrekcji, Krygier reżyserował przedstawienia „Dwóch teatrów” Szaniawskiego, „Dam i huzarów” Fredry, „Sennika współczesnego” Konwického oraz „Idioty” Dostojewskiego. W tym samym okresie we-



Scena zbiorowa ze spektaklu według „Idioty” Dostojewskiego w reżyserii Waldemara Krygiera



Czesław Wojtala jako księżę Myszkina

szła również do repertuaru sztuka Maksyma Gorkiego „Zykowowie” w reżyserii Jerzego Sopoćki oraz dwie propozycje dramatyczne „Dzień dobry Mario” Aleksandra Bednorza i „Samokrytyka” Leona Pawlika na małej scenie, znajdującej się na zapleczu teatru, o nazwie „Nurt 71”.

Krygier nie chce być tylko sukcesorem Skuszanki, Szajny czy Ireny Babel na fotelu dyrektorskim. Pragnie — jak wynika z dotychczasowych jego realizacji scenicznych — iść drogą własną, oryginalną. Dużą wagę przywiązuje do spraw recepcji.

Powszechnie uważa się, że momentem zwrotnym w pracy Krygiera w Nowej Hucie jest inscenizacja „Idioty” według Dostojewskiego, że w tym właśnie spektaklu Krygier wypowiedział się najpełniej, ukazując swój model teatru w sposób niemal przykładowy. Właśnie tu widać, że Krygier jest zwolennikiem psychologicznego drążenia wnętrza aktorskiego, uwielbiającym wręcz skromność zewnętrzną, wręcz ascetyczną funkcjonalność środków wyrazowych. Reżyser ten nie epatuje więc widza stroną formalną przedstawienia. Choć lubi mieszać autentyzmu i umowności na scenie, zawsze jest to podporządkowane treści.

Podobno Teatr Ludowy jest jedyną sceną w Polsce nie przedstawiającą u progu sezonu swych planów. O repertuarze — zdaniem Krygiera — można mówić wyłącznie po zakończeniu sezonu. Pozostawia więc dyrektor reżyserom (a jest ich dwoje etatowych w teatrze) zarówno swobodę wyboru jak i wypowiedzi.

Powoli zaczyna ożywiać się Nowa Huta pod względem teatralnym. Znów zaczęły się dyskusje w gronie miłośników Teatru Ludowego z udziałem reżyserów i aktorów nad spektaklami, zaczęły pojawiać się piękne programy teatralne, afisze, plakaty, ulotki. Teatr wyraźnie wychodzi naprzeciw widzowi. Pragnie go powtórnie zdobyć. Wszystko wskazuje na to, że zabiegi, którym patronuje Krygier uwieńczone zostaną powodzeniem.

Premiera nowohucka „Idioty” odbyła się w końcu marca br. Jest ona niezwykle ważką, być może nawet przełomową w historii scenicznej powieści Dostojewskiego, dlatego, że inscenizator postanowił w spektaklu sprawdzić niejako teoretyczne rozważania znanego uczonego radzieckiego Michała Bachtina na temat karnawalizacji jako zasady nadrzędnej w sposobie odczuwania świata przez księcia Myszkina. Mimo wyeliminowania wielu postaci i wątków, adaptacja jest bardzo bliska idei zawartej w powieści przez Dostojewskiego, choć reżyser wcale nie szedł fabularnym śladem pisarza. Dla inscenizatora najistotniejsze były sytuacje życiowe, w których kolejno wypróbowywał się Myszkina. Po raz pierwszy na scenie udało się też oddać polifoniczność pracy Dostojewskiego.

Ma Kraków szczęście do inscenizacji Dostojewskiego. Po rewelacyjnych „Biesach” w reżyserii Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze otrzymaliśmy kolejną sensację artystyczną. Tym razem w Nowej Hucie. Warto chyba, aby ze swym spektaklem odwiedził Krygier i inne miasta Polski. I w swych wojażach nie pominął stolicy.

ZBIGNIEW PODGÓRZEC

ŻYCIE LITERACKIE

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

17
Nr

23 -04-1972
z dn.

STEFAN OTWINOWSKI *Notes* KRAKOWSKI

Mniej więcej przed rokiem pisałem na tych szpaltach o „Wilku stepowym”. Powieść ta i w ogóle twórczość Hermanna Hessego mocno oddziaływała na moją wyobraźnię. Przyswoiłem sobie to pisarstwo przed czterdziestu laty, wraz ze mną kilku moich przyjaciół rozmilowanych w odurzaniu się literaturą... Jeden z nich tak się przejął bohaterem „Wilka stepowego”, że całe swe życie zapalał według tego powieściowego wzoru. I stał się na długie lata człowiekiem nieufnym, zbuntowanym, stroniącym od ludzi i zasad społecznego, a nawet towarzyskiego życia. Dziś, kiedy dobiega siedemdziesiątki, zmienił wreszcie swój sposób bycia i, o dziwo, praktykuje chętnie akty miłosierdzia, opiekuje się nieszczęśliwymi, odwiedza chorych, kocha zwierzęta. Tyle o moim przyjacielu, żyjącym na Żoliborzu, wróćmy do Hessego. Gdy przed rokiem zastanawiałem się nad pisarzami, filozofami fascynującymi mnie w latach mej literackiej młodości, nigdy nie sądziłem, że obecnie dzieła ich są jeszcze dla kogoś żywotne. Są! Przeglądając w czasie minionych świąt prasę literacką francuską, zachodnioniemiecką, zauważyłem często powtarzające się nazwisko Hessego i komentarz mocno rewindykujący twórcę. Również nasze „Forum” odnotowuje fakt wielkiej poczytności Hessego we Francji: „w tej chwili w różnych wydawnictwach ukazało się pięć jego

książek”. Proszę. A więc jeszcze jedna fala powraca. Powroty, wieczne powroty, jakby powiedział mój żoliborski przyjaciel.

Jeśli zaś chodzi — wróćmy do informacji — o krakowskie powroty, to powrócił Dostojewski. Po „Biesach” mamy z kolei na scenie Teatru Ludowego przeróbkę innej powieści, mianowicie „Idioty”. Adaptował, reżyserował i scenografię wykonał Waldemar Krygier. Mówiło się kiedyś: powieści Dostojewskiego to właściwie nie powieści — to pulsujące tragedią i komedią dramaty. Tak się kiedyś mówiło, dziś się po prostu te powieści gra na scenie. I jeszcze jak! Aktorzy pod batutą Krygiera zamieniają się co chwila w baletników, scena chwieje się i wiruje, muzyka zaś z nastrojowej przechodzi nieoczekiwanie w taneczną, i dopiero!... Bardzo „zabawna” i ciekawa inscenizacja, chociaż oczywiście nie wszystkim się podoba. Na przykład Józef Maśliński, stanisławszczyk, nie zgadza się z Krygierem. Nie zgadza się z Krygierem, ale dyskutuje ze mną i mnie nie daje od kilku dni w redakcji normalnie pracować. Widzicie więc, że nie tylko Hesse pozostaje żywotny, lecz i Dostojewski, i Krygier nawet, choć przecież tak młody.

Rolę, co się zowie, „prowadzącą”, rolę księcia Myszkina powierzył reżyser Czesławowi Wojtał, aktorowi jeszcze nie wybitnemu, ale z „wnętrzem” i wiele swą grą zapowiadającemu. Przeto możemy darować mu pewne braki interpretacyjne, a także wypowiedź zamieszczoną w programie teatralnym. Warto jednak w związku z ową wypowiedzią przestrzec kol. Wojtała przed używaniem słów w rodzaju: urokliwy, urokliwa. „Urokliwa technika” — cóż to ma znaczyć? Można ostatecznie zaryzykować zwrot: urokliwa baba, ale i tu lepiej będzie powiedzieć po prostu: wiedźma.

W Starym Teatrze natomiast — Strindberg. Zgoda. Też klasyk, do którego nasza młodzież „nawiazuje”. Zaprezentowano nam najpierw jednoaktówkę krótką, potem jednoaktówkę długą. Ale i tak o dziewiątej było po wszystkim, więc co do czasu nie mam zastrzeżeń. Scenografia i kostiumy — zwłaszcza w „Silniejszej” — wspaniałe. W wykonaniu Kazimierza Wiśniaka. Wykonanie aktorskie — o, to już znacznie gorsze. Rola najlepsza w całym wieczorze — rola milcząca, więc specjalnie trudna — Elżbiety Karkoszki. Inne nie wyróżniają się ani koncepcją, ani sposobem interpretacyjnym. Przedstawienie typowo średnie.

Treść zarówno „Silniejszej” jak „Więzi”, trzeba powiedzieć, bardzo strindbergowska. Nie daje tedy żadnych złudzeń, ani też żadnych dowodów na to, by autor myślał kiedykolwiek z optymizmem o międzyludzkich stosunkach. Według racji, czy może doktryny Strindberga, kobiety są złe — ale na przykład solidarność mężczyzn to również ohyda. Warto więc wybrać się do Starego Teatru — wszystko jedno czy się jest kobietą czy mężczyzną — warto posłuchać jeszcze jednej mocno przekonującej wersji o sobie i o swym „gatunku”.

A teraz zajmijmy się naszym krakowskim klasykiem i poprzez nasze pismo rozszerzonym apelem redaktor Krystyny Zbijewskiej. Chodzi o Wyspiańskiego. Chodzi o Węgrce. „Czy ta nazwa — powtórzmy słowa zasłużonej działaczki — tak silnie związana z największym krakowskim poetą teatru, może ugrzęznąć w pietruszce, sałacie, hodowli kurcząt? Czy ten tak znakomicie w dzisiejszym wielkim Krakowie położony kawałek ziemi, o bezpośrednim połączeniu autobusowym z Placem Kleparskim, nie powinien stać się miejscem budowy jakiegoś, jakże potrzebnego w naszym mieście artystów, domu pracy twórczej?” Oczywiście. Wszyscy, a więc pisarze, plastycy, aktorzy, wszyscy powinniśmy zrobić ten wysiłek, żeby inicjatywa „Dziennika Polskiego” nie pozostała jedynie w sferze najszlachetniejszych marzeń.

STEFAN OTWINOWSKI