

TEATR

Gdybyśmy dzisiaj rozpisali ankietę-referendum (a jest to ostatnio modne!) na temat: co wiesz o Paulu Claudelu? — śmiem twierdzić, że większość odpowiedzi pozostałaby... bez odpowiedzi. Jedynie wśród znawców poezji i teatru nazwisko francuskiego pisarza (1868—1955) kojarzyłoby się z konkretnymi tytułami dzieł poetyckich oraz mało grywanymi u nas dramata. Te ostatnie zresztą omijały skrzętnie krakowskie sceny przez 36 lat...

A przecież Paul Claudel: członek Akademii Francuskiej, dyplomata bywały w świecie, finezyjny poeta i dramaturg, któremu uczeni w piśmie przypisują rolę twórcy „teatru totalnego”, mógłby śmiało pretendować u progu naszego stulecia do miana duchowego ojca Becketta, czy Ionesco. Gruntownie wykształcony na wzorach kultury klasycznej, umiał połączyć prawie wszystkie techniki teatru i dramaturgii dla wpręgnięcia ich we własne widze. Głównie w walkę namiętności, demonów w duszy ludzkiej (i ciele) — patrząc na to przez pryzmat nieba i piekła. Dosłownie oraz w przenośni. Między Biblią i tragediami greckimi, a moralitetem współczesnym. W muzycznym rytmie, w gładkości strof i baroku języka.

Nie jest to literatura — wbrew pozorom prostej anegdotyczności dramatów — ani lekka, ani łatwa. Nie ma też owych aluzyjnych odniesień, które wprowadzałyby współczesnego widza w stan ekstazy przy pomocy nachalnych analogii z dniami dzisiejszym. Ale

jest w dramaturgii Claudela specyficzna atmosfera moralna, szukanie prawdy i wolności osobistej w gąszczu powszechnego zakłamania oraz zniewolenia człowieka przez ucisk i pieniądź, co w sumie nadaje jej wymiary ponadczasowe. I wartość filozoficzno-społeczną, o której nigdy nie wolno zapominać.

Piszę te słowa w związku ze sztuką „ZAMIANA” (w pięknym tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza) wystawioną na scenie „NURT” TEATRU LUDOWEGO w Nowej Hucie. Fabułę tego utworu można by sprowadzić w sposób uproszczony do faktu sprzedaży żony przez męża bogaczowi, za dolary — bo rzecz dzieje się w Ameryce ub. wieku — i za iluzję wolności, acz przy boku „odstąpionej” żony bogacza. Sprawa jednak ma bardziej skomplikowane motywy. Grę namiętności z udziałem demonów. Które nawet kobietę młodą i ufną w miłość oraz zasady moralne równie młodego męża, z demona dobra czynią powolną ofiarę zła. Niby w przypowieści biblijnej i antycznych tragediach. Lub w przewrotnym moralitecie. I do tego w blasku poezji. Tej „czystej” — a także i podszytej fałszem. Jak w życiu, choć to życie stężone w tak gęstej materii oraz ekspresji, że aż przechodzące granice prawdopodobieństwa. Ale za razem wkałkulowane przez autora w artystyczne koszty jego odczuć teatru.

A teatr to — jak nadmieniałem — mało dziś przystający do powszechnych wyobrażeń, żeby tworzył lustro: proste, wklęsłe lub wypukłe, dla odbicia gorączkowej rzeczywistości społecznej. W sensie doraźnym, czy tylko symbolicznym.

Lecz mimo to, jeśli już ktoś po-

DEMONY na arenie

szukający na scenie sublimacji przeżyć po burzliwych konfliktach, oderwie się na moment od teraźniejszości z jej podtekstami publicystycznymi oraz aluzyjną satyrą, wówczas owionie go technienie „czystego” teatru. O dziwo, bez cukierkowych przyciszeń lirycznych, za to w całej jaskrawości form niemal jarmarcznych, za którymi ukrywają się wręcz kosmiczne treści. Żywiły odwieczne władające światem i ludźmi.

Wrażenia z tego swoistego cyrku życia potęguje jeszcze inscenizacja Włodzimierza NURKOWSKIEGO, wsparta scenografią Anny SEKUŁY i muzyczną oprawą Jolanty SZCZERBY-KANIK. Młody, zdolny reżyser (b. oryginalna interpretacja „Bolesława Śmiałego” Wyspiańskiego w Teatrze Ludowym) zamienił Claude-lowskie realia sceniczne (plaża, wnętrza mieszkalne) w jeden teren akcji: arenę, wypełnioną płaskiem. I tu właśnie rozgrywa dramat ludzi-dzikich zwierząt, kłownów i manekinów, z dynamiką taneczno-cyrkową. Kontrastując jedynie karkołomne sytuacje antyczną pozą bezruchu sprzedanej żony, bohaterki utworu — cieniem wana linią izolacji jakby na pustyni, czy w popiele jej spalonej wiary. Tyle, że unikając przerysowań w stronę młodego sentymentalizmu. W ten sposób ucieka od taniej afektacji, wzmagając

natomiast gorzki smak odczłowieczenia postaci, zostawionych na pastwę instynktów. Jak w błędnym kole. A zważywszy, że znalazł jednocześnie odpowiednich wykonawców tych zadań w tocznej grze wyolbrzymionych namiętności — w osobach Zdzisławy WILKÓWNY (piękna rola młodziutkiej żony, oddana z naturalnym ciepłem, ale i pod niedostrzegalnym działaniem bakcyla zła), Barbary STESŁOWICZ (demon przewrotności kobiecej pod maską wyuzdanej aktorki z tuzinkowego romansidła), Aleksandra BEDNARZA (w dojrzałej kreacji śmieszno-tragicznego „bogacza” o niejednoznacznym charakterze, tyleż negatywnym co pozytywnym) i wreszcie Krzysztofa J. WOJCIECHOWSKIEGO (w najtrudniejszym tu wcieleniu „dzikiego zwierzęcia” uganiającego za złudną wolnością i jej ceną pieniężną, co kończy się nie tylko osobistym dramatem) — trzeba uznać, że spektakl osiągnął niemal pełną harmonię między założeniami inscenizacyjnymi a wymową artystyczno-ideową przedstawienia. Przyczynia się to do sukcesu i Claudela, i teatru. Może nie na miarę teatru ogromnego i przeciętnych oczekiwań, lecz te efekty już nie całkiem zależą od samego teatru...

Jerzy Bober

Claudel

w Nowej Hucie

ANNA
SOBAŃSKA

Teatr Ludowy w Nowej Hucie:
ZAMIANA Paula Claudela w przed-
kładzie Jarosława Iwaszkiewicza.
Reżyseria: Włodzimierz Nurkowski,
scenografia: Anna Sekuła, muzyka:
Jolanta Szerba-Kanik. Premiera
27 VI 1981

Wystawienie *Zamiany* Claudela właśnie w nowohuckim Teatrze Ludowym, prowadzonym przez Henryka Giżyckiego należy potraktować jako ewenement repertuarowy. *Mimika* oraz *Krakowiacy i górale*, *Pan Tadeusz*, a w sezonie 1979/80 *Konrad Wallenrod*, *Betlejem polskie*, *My niżej podpisani*, *Czarna komedia*, *Kot w butach* i *Nadspodziewany początek bankietu* — oto pozycje, jakie prezentowano tutaj publiczności i w jakich występowali zatrudnieni w Ludowym artyści.

A jednak czworo wykonawców *Zamiany* spisało się nieźle na premierze, ciekawe natomiast

czy po wakacyjnym wznowieniu spektaklu dopisze publiczność. Czy słyszała o Paulu Claudelu, niezwykle rzadko przecież grany w Polsce? Czy zwabi ją reklama zdjęciowa (tymczasem zdjęć brak), a może jakaś ulotka ze streszczeniem intrygi o tytułowej „zamianie” pomiędzy dwiema parami małżonków? I czy potem, na miejscu podda się teatrowi poetyckiemu, jaki przygotował na scenie kameralnej Włodzimierz Nurkowski wraz z Anną Sekułą i Jolantą Szerbą-Kanik?

„Ameryka wschodnia. Plaża na brzegu zatoki otoczonej skałami i zalesionymi wzgórzami” — to u Claudela. W przedstawieniu jest inaczej: scenografia od razu zapowiada uniwersalność dramatu — w bezpośredniej bliskości widza znajduje się wypełniony piaskiem okrąg. W przestrzeni „zaklętego koła”, z małym podestem w tyle, wybiegającym w kulisę, poruszać się będą aktorzy. Wszelkie realia amerykańskie pojawią się wyłącznie w rozmowach, także o posuwających akcję nieszczęsnych wydarzeniach (zabójstwo Ludwika i podpalenie domu Tomasza) będzie się tylko napomykać.

Widzom pozostają dialogi i długie monologi, ciekawa obserwacja zachowań i postaw czwórki bohaterów, bezustanna konfrontacja czterech odmiennych rodzajów światopoglądu, moralności, także typów psychofizycznych. Każda z postaci dowolnie zestawiona z inną stanowi jej opozycję. Marta to uosobienie mądrości, dobroci, ideał żony — lecz równocześnie praktyczna realistka, kobieta egocentryczna, kochająca i cierpiąca. Lechy — Modliszka, Aktorka (i w życiu, i na scenie) — w

głębi duszy nieszczęśliwa, samotna. Ludwik, mąż Marty — pół-Indianin dziki, powolny instynktom, impulsywny, duże przekupne dziecko, artysta, oderwany od życia marzyciel. Tomasz, mąż Lechy — trzeźwy pragmatyk, człowiek czynu, inteligentny, stanowczy, spokojny, któremu zasady etyczne dyktuje interes i pieniądź.

Aktorzy spróbowali to zagrać. Wraz z reżyserem wyprowadzali z kolejnych opozycji puenty, demonstrowali ewolucję wzajemnie oddziałujących na siebie postaci, doprowadzając do końcowego przesłania o konieczności ładu świata, o wyłączności chrześcijańskiego kanonu moralnego (Marta jest tu jedyną Europejką, osobą wierzącą w Boga i ona właśnie „uzdrowia” Lechy i Tomasza). Przekonywała w spektaklu powściągliwość Marty (Zdzisława Wilkówna) i Tomasza (Aleksander Bednarz), skonstruowana z barwnością, ekspresją czy krzykliwością ról (także kostiumów) Ludwika (Krzysztof Wojciechowski) i Lechy (Barbara Stesłowicz).

Idealna symetria zakomponowanych przez Claudela układów: charakterów, symboli, dialogów, sytuacji — przedstawiona przez reżysera oraz plastyka dodatkowo w formie „czworokąta wpisanego w koło” i uzupełniona odpowiednimi motywami dźwiękowymi — niesie jednak ze sobą, oprócz walorów dramaturgicznych i teatralnych, równej bodaj miary schematyczność. Przesłanie Claudela jest tyleż szlachetne, co w dzisiejszym odczuciu nieco kaznodziejskie.

Tej schematyczności ulegają niekiedy i wykonawcy, to jasne, choć z satysfakcją obserwuje się inwencję reżysera (realizację

także) w obmyślaniu, zdawałoby się ograniczonych, zadań aktorskich możliwych w obrębie koła, w dodatku na piasku. Bezruch i skupienie przeplatają się z wybuchami słów, uczuć, z krzykiem i wspierającym go biciem w bęben, a hieratyczna posągowość — z nadekspresją czy niemal baletowością gestu i ruchu.

Claudel pewnie by akceptował taką ascezę i funkcjonalność scenografii oraz pracę światła, którym to zagadnieniom zawsze poświęcał wiele uwagi. Wszak dekorację uproszczono tu do maksimum, a jej efekt plastyczny, zwłaszcza zaś naturalnego tworzywa jakim jest piasek, wydobywają światła reflektorów prowadzonych w przedstawieniu z laboratoryjną dokładnością (od koloru piasku odbija na przykład czerwień koszuli Indianina czy — w jednej z ciekawszych scen — mieniący się barwami kostium-przebranie motyla, w jakim wabi chłopca Lechy; spokojnie wtapia się w odcienie piachu biel sukni Marty). Wszystkie te rezultaty, służące ostatecznie eksponowaniu słowa, były jednak możliwe dzięki kameralnym, atelierowym warunkom i atmosferze, jakie ma scenka Nurt, szczęśliwie teraz reaktywowana i udostępniona Claudelowi.

Przedstawienie ma swoje rytmy, tempo, naprzemian wznośzącą się aż do kulminacji i potem opadającą linię emocji i napięcia. Naturalnie, dzieje się tak i za sprawą samego tekstu, tzn. fragmentów typowo kolokwialnych połączonych z niekiedy rozległą frazą i biblijną niemal stylistyką, tworzącymi aureę specyficznej poetyckości i melodyjności. Reżyser Włodzimierz Nurkowski bardzo okroił tekst, ale pewne partie nadal brzmią deklamatorsko, nieprawdziwie (zwłaszcza Marta ma wiele takich partii) — i nie zawsze chyba z przyczyny aktorów.

Słowo Claudelowskie, w którym zawsze widziano nadrzędną wartość, czytano jak precyzyjną partyturę dla reżysera (jak u nas Fredrę) i dla aktorów, którzy winni ją odśpiewać, wedle życzenia autora, jako kwartet na głosy — tym razem chyba straciło zwykłą moc kreatywną a pozostało w spektaklu głównie wrażenie poetyckiej, nazbyt koturnowej stylizacji. Ale to już zapewne nie wina teatru, lecz sprawa innych czasów, zmienionych kryteriów literackich i przewartościowań artystycznych, którym stale podlegamy.