

Po premierze „PIESZO” w Teatrze Ludowym

Przejmujące misterium



„Pieszo” Mrożka — scena zbiorowa

Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

Przestrzeń, w której funkcjonują bohaterowie dramatu Mrożka, opublikowanego po raz pierwszy w sierpniu 1980 roku, nie jest tu najważniejsza. Nieboskłon, horyzont, pole — pusta przestrzeń, z początku gdzieś w pobliżu linii frontu, potem zaś — przystanek kolejowy, aż wreszcie w epilogu sztuki — ogołocona z atrap, z wirującą w pewnej chwili sceną obrotową.

W tej przestrzeni pojawiają się postacie, przychodzące z różnych miejsc, z różnym doświadczeniem życiowym. Połączeni w parę, w których jedna postać zawsze dominuje nad drugą, tworzą w sumie miniaturowy model polskiego społeczeństwa na przełomie czasów wojny i pokoju. A więc Ojciec i jego 14-letni Syn, markietanka w osobie Baby i jej córka, Dziewczyna w stanie błogostawionym, porucznik Zieliński i jego „adiutant”, Drab chodzący z siekierą, Superiusz — walczący z „przeciętnością” inteligent i wędrująca z nim Pani, głosząca nieprzerwanie komuną, oszukujący samego siebie Nauczyciel oraz najbardziej tajemnicza postać dramatu — ze szkrzypcami Grajek, będący alegorią losu, na co wskazywać mogą biała laska ślepego i ciemne okulary, postać ubrana w żołnierski szynel.

Bohaterowie Mrożka spotykają się gdzieś pomiędzy dwiema liniami frontu. Z jednej strony —

uciekające wojska hitlerowskie, z drugiej — napierające oddziały Armii Czerwonej. Ale twórcę dramatu „Pieszo” nie interesuje określanie miejsca akcji do końca lub też precyzowanie akcji. Buduje, stwarza metaforę — pokazując pewną grupę Polaków, która znajduje się nie tylko pomiędzy Rosjanami a Niemcami, co dla twórcy jest mniej ważne, ale przede wszystkim — między wojną, dobiegającą końca a pokojem, który nadciąga. A tym samym — pomiędzy znanym, dawnym porządkiem społecznym a nie znanym jeszcze nowym ładem. Z jednej więc strony koniec „starego” i początek „nowego” świata. A więc stan przejściowy, poczucie nietrwałości.

Jest zatem „PIESZO” niczym innym jak tylko próbą przedstawienia początku naszej powojennej współczesności. Próba gorzka, groteskowa, nasyciona paradoksami, ujawniająca jej korzenie.

Na tę inscenizację wielu widzów ostrzyło sobie zęby. Po pierwsze — dramat Mrożka sam w sobie jest dostatecznie silnym magnesem, po drugie — garnitur tegich inscenizatorów w niedalekiej przeszłości związanych z nowohucką sceną. Reżyserii podjął się znany powszechnie Mikołaj GRABOWSKI, jeszcze nie tak dawno szefujący Teatrowi im. J. Słowackiego, scenografią — również znany, o ugruntowanym nazwisku — Kazimierz WISNIAK, muzykę zaś stworzył dyrektor Starego Teatru, słynny kompozytor Stanisław RADWAN. Trójka o międzynarodowych wręcz nazwiskach i 11-osobowy zespół aktorski Teatru Ludowego, zespół pozbawiony tego rodzaju gwiazd. I od razu trzeba przyznać, iż widzów spotyka podwójna niespodzianka. Do reżyserii, nader sprawnej, umiejętnie dozującej akcję tego współczesnego, gorzkiego „Wesela”, toczącego się między wojną a pokojem, dołączają przejrzyści, komunikatywni, ascetyczni wręcz oprawa scenograficzna oraz sugestywna, podkreślająca sceniczne działania postaci muzyka. Tego ostatecznie można było oczekiwać, tego przedsięwzięcia podjęła się bowiem artystyczna trójka z wysokim znakiem jakości!

Do wysokiego pułapu dostosowali się aktorzy i to bez reszty wszyscy! Począwszy od Henryka GIZYCKIEGO w roli inteligenta Superiusza, inicju-

jącego pozostającą w pamięci scenę nocnego obrzędu „stypy, wesela i chrzcina” przez Maję WISNIEWSKĄ (Pani), udanie wcielającą się w kiczowatą, powierzchniową swą postaci, Tadeusza WIECZORKA (Nauczyciel) — grającego bezradnego bohatera, Barbarę STESŁOWICZ (Baba), jako żywo „chodzącą za handlem” kobietę. Następnie duet Zbigniew ZANIEWSKI (porucznik Zieliński) i Władysław BULKA (Drab) — w roli prostych cwaniaczków, i Małgorzata KROCHMAL (Dziewczyna). Tadeusz POŹNIAK w roli Grajka sugestywnie kreuje nie do końca określoną postać-allegorię, i wreszcie dwie postacie odczuwające powagę końca wojny jako granicy dzielącej dwa światy. Ojciec, w którą to rolę, rolę człowieka przeciętnego, bezradnego, udanie wcielił się Tadeusz SZANIECKI oraz jego Syn, którego gra Grzegorz FORYSIAK, postać zdominowana przez Ojca, dla której nadchodzące „nowe” staje się zarazem symbolem dorosłego życia. Forysiak komunikatywnymi środkami aktorskimi określa bojaźń postaci przed prawdą o życiu w dorosłym wydaniu. W dalszej drodze, w ojcowych butach, towarzyszyć mu będzie formuła, wzięta od Ojca: „Człowiek ma być uczciwy i tyle. Z kronikarskiego obowiązku odnotować należy także występ i Zdzisławy WILKÓWNY w roli Bajdery.

W „Pieszo” czas historycznych wydarzeń przebiega obok sceny i niewidzialny, acz słyszalny pociąg nie zatrzyma się, aby zabrać oczekujących ludzi. Dla nich zostaje li tylko pójście piechotą. Wszak wędrując przez życie, od „starego” do „nowego”, nie sposób tej wędrówki odbyć inaczej niż tylko pieszo.

Pamiętając o tym, warto na nowohucki spektakl, zwrócić uwagę nie tylko zagorzałych miłośników Mrożka. Do „Ludowego” niekoniecznie zatem trzeba wędrować pieszo, ale po prostu na „Pieszo” należy być! I to nie tylko dlatego, że to spektakl w ramach jubileuszowego sezonu teatru; to jest, krótko mówiąc, sprawne i bardzo udane wystawienie przejmującego dramatu Mrożka!

ANDRZEJ DOMAGALSKI

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Z TEATRU

Uprasza się Mrożkiem nie bawić!

26

Recept na okazały jubileusz jest co najmniej kilka. W uroczystościach najważniejsze bywają dwie role: kata i ofiary. Partia katowska wymaga — niestety — długich prób ansamblowych, ofiarą zaś jest zwykle jednostka. By przełożyć to na język teatru: zespół pod wodzą swego dyrektora przygotowuje utwór klasyka. Klasyk jako żywy trup na ołtarzu sztuki, który będzie okadzony ze wszystkich stron przez oficjeli, potrafi zadowolić wszystkich.

Po pierwsze — duże to ułatwienie dla decydenta, który — jeśli nawet zapomnieli odnowić prenumeraty „Dialogu” — nie musi już posyłać dziecka na książkową giełdę. Po drugie — w wypadku używanego ze szczególną perwersją „Wesela” Wyspiańskiego — możliwość to pełnego, rodzinnego portretu rzadko spotykającego się przy robocie zespołu. Po trzecie wreszcie — to wyrozumiały gest wobec widowni, która — jeżeli nawet tekstu słuchać nie będzie — otrzyma szansę zatopienia się we własnych „wspomnieniach niebieskiego mundurka”, kiedy to za Panią Matką-Polonistką musiała wielokrotnie powtarzać, że „nie upadł, bo był ścisł” czy też „bardzo proszę, motumpante” (duszenie Fredrą jest w strukturach jubileatyzmu równie często aplikowane).

Jubileusze prześmiewali głównie krytycy. Boy i Słonimski nie zostawiali suchej nitki na Solskim, który był rzadkim specjalistą od jubileuszów... własnych. W latach pięćdziesiątych Kotta-marxistę denerwowały te zbytki. W latach sześćdziesiątych o „być albo nie być” konwentykli, dla

których pretekstem stawała się sztuka, walczyły ze sobą znaczące gwiazdy seminarium magisterskiego Wyki z Błońskim i Flaszem, Puzyną i Greniem, Kijowskim i Olgierdem Jędrzejczykiem.

Z jubileuszy wszelkiego typu żyją jednak głównie felietoniści. Ale — mimo to — niżej podpisany, dając przykład tzn. „nie chcąc gadać niepotrzebnych rzeczy”, powie wreszcie, o co chodzi. Właściwie: o kogo. Był bowiem prześmiewcą szczególnie, który kpinę np. z jubileuszowych uroczystości wyprowadzał na szczyty dialektyki. Człowiek ten nazywał się Sławomir Mrożek. Ale i jego dopadło przekleństwo jubileuszu. I to w miejscu, w którym najmniej by się tego spodziewał: w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Jubileuszową padliną miała być natomiast sztuka najbardziej prześmiewcza: „Pieszo”.

O utworze tym napisano wiele. „Czysta synteza «korzeni» naszej współczesności” (Jan Koniecpolski), a jednocześnie „polska wieża Babel na skalę dotychczas nie spotykaną” (Tadeusz Nyczek). „Najbardziej przejmujące z polskich odwiecznych i współczesnych misteriiów” (Piotr Kuncewicz), bo jest nim „synteza polskiego doświadczenia historycznego ostatniego półwiecza i księgi doświadczeń rodzaju ludzkiego: genezyjskiej księgi miłości i śmierci, erosa i wojny” (Elżbieta Morawiec). To wielki krag tematyczny dramatu, opublikowanego po raz pierwszy w sierpniu 1980 roku, to wielka droga, po której na przełomie historii poprawdzi Mrożek swoich bohaterów, by zrozumieli, że „złość, głupota, paranoja, małostka, kłamstwo i niewiara — dzisiaj a niegdyś róż-

nią się (jak napisał Mrożek w jednym z „Małych listów”) tylko sposobem zagęszczenia i sposobem ekspresji”.

Przenikliwości Mrożkowego spojrzenia wyszedł naprzeciw wspaniały człowiek teatru. W scenicznej interpretacji spotkania kilku par ludzi, których związek polega na wyrażonej dominacji jednej postaci nad drugą, inscenizator okazał się prawdziwym Napoleonem Teatru. Potrafił nie tylko ożywić wszystkie stereotypy zawarte w postaciach, ale również ich lot uczynić „sposobem na życie”. Ten reżyser nazywał się Jerzy Jarocki. I on to właśnie zamknął swymi dwiema próbami sceny (krakowski dyplom aktorów i warszawski spektakl w Teatrze Dramatycznym) możliwość nowych odkryć. Stąd tragedia recepcji „Pieszo” w Polsce.

„Piętno” Jarockiego było i jest tak silne, że każda interpretacja próbująca odmiany (często tylko „dla odmiany”) staje się uproszczonym substytutem autorskiego zapisu. „Pieszo” w interpretacji Jarockiego stało się artystycznym kanonem i punktem odniesienia dla innych prób. Stąd nieporozumienia i kłeski poszczególnych następców.

W Nowej Hucie, planując jubileusz, zaplanowano również sukces sceniczny. I to sukces za wszelką cenę. Stąd też — mająca wymiar symboliczny „jedności dusz dyrektorskich” — „ściepa” realizacyjna. Na wędrowną z Mrożkiem zdecydowali się bowiem wszyscy czterej dyrektorzy krakowskich teatrów. W jedności siła — zakrzyknęli i Mikołaj Grabowski, w międzyczasie zepchnięty ze stolca, zaczął reżyserować Henryka Giżyckiego i je-

go aktorów (Giżycki podjął się świetnej roli Superiusza), Kazimierz Wiśniak rysował projekty, a Stanisław Radwan pisał muzykę.

Szkoda, że ta „kreacja kolektywna” (tak określano kiedyś ambitne próby teatru otwartego) pozostała tylko w sferze „akcyjności” jej przeprowadzenia. Bardzo nieprecyzyjnie prowadzonym postaciom wyszła naprzeciw bardzo estetyzująca wizja przestrzeni, a zagubieniu dialektycznej sprzeczności każdej sytuacji towarzyszyła ugrzeczniona w polifonicznym zapisie koncepcja muzyki. A przecież Radwan był autorem wspaniałych kompozycji w spektaklu Jarockiego.

Nie rozumiejący „przepastności” Mrożkowego tekstu Grabowski w finale, który w oryginale tekstowym jest hiperrealistyczną kpiną i nie potrzebuje ani „u-dziwnienia”, ani „chwytu”, ani „pomysłu”, nakazał zerwać całą podłogę i ujawnić trzewia sceny. Co więcej — niezadowolony z tego pomysłu, uruchomił obrotówkę, po której ściągają się aktorzy. Dzięki temu Zdzisława Wilkówna (Bajadera) ma szansę pokazać swoją uwodzieńską klasę, ale trud świetnej i jedynej w tym spektaklu pary: Tadeusz Szaniecki (Ojciec) i Grzegorz Forysiak (Syn), mimo ostatniej, wstrząsającej zawsze sceny (zamiany butów), zdaje się iść na marne.

Wszyscy zabawili się Mrożkiem. Na jubileuszu było nadzwyczaj wesoło. Wszyscy zabawili się dobrze. Szkoda tylko, że nikt się nie zastanowił, jaki sens ma taka zabawa Mrożkiem. „Pieszo” bowiem farsą nie jest. Uprasza się zatem przyszłych organizatorów jubileuszów: nie bawcie się Mrożkiem! Bo się po prostu nie da.

26

Dwudziesty piąty wrocławski festiwal miał się odbyć w zeszłym roku. Został odwołany, albowiem nie było go z czego skłócić, zaś posługiwano się niewielkim tylko stopniem uratowania sytuacji. Opóźniony o rok przegląd już z góry prezentował się na tyle zniechęcająco, że trzeba było uprzedzić spodziewane kwękania; w inauguracyjnych przemówieniach znalazła się wzmianka o braku dobrej pogody dla dramaturgii współczesnej. Istotnie przez cały festiwal mieliśmy zachmurzenie duże z opadami mżawki i bardzo nieliczne przejaśnienia; co gorsza wygląda na to, że zaciągnęło się na dłużej.

PO XXV FESTIWALU POLSKICH SZTUK WSPÓŁCZESNYCH

ZACHMURZENIE DUŻE...

JACEK SIERADZKI

WNIOŚKI przywiezione z Wrocławia nie mogą być w tej sytuacji nazbyt radosne. Jeżeli z dwóch sezonów nie udaje się — niezależnie od delikatnie mówiąc dyskusyjnych decyzji selekcjonerów, o czym będzie jeszcze mowa — więc nie udaje się zestawieć polskiego, współczesnego repertuaru tak, by chociaż część pozycji dotykała zagadnień istotnych, korespondując z tym, co obchodzi, gnębi i boli odbiorcę — to znaczy, że zatoka nielubowa, w której tonie dramaturgia nie jest stanem przejściowym. Ze ołtarza jest dziura we współczesnym festiwalu, której nie zalała się ani repertuarem bulwarowym, ani klasycznym, ani piosenką aktorską, ani nawet niezawodnymi widowiskami dla dzieciaków.

GDZIE TE DRAMATY?

Elżbieta Wyszyńska przedstawiła we Wrocławiu sporą listę utworów dramatycznych ostatniego piętnastoletnia drukowanych w „Dialogu”, a nigdy nie sprawdzonych na scenie. Teatry boją się gotowych tekstów; jakie często wolą coś, co nazwać by można dramaturgią reżyserską: montaż, składanki, adaptacje. Rezultaty wcale jednak nie bywają lepsze.

Oglądaliśmy oto podczas Festiwalu adaptację „Osmego dnia tygodnia” Marka Hłaski przygotowaną przez Teatr Dramatyczny z Warszawy. Adaptator Jacek Jaroszyk wykreślił po prostu z prozy Hłaski poszczególne dialogowe sceny, reżyser Marek Wilewski niekonsekwentnie usiłował nadać im swoisty balladowy nastrój, scenograf Marcin Stajewski zgromadził w centrum sceny wszystkie miejsca akcji: pokój Agnieszki, bar, ławkę na przystanku tramwajowym. Powstało przedstawienie nawet spójne, tyle że nie znający pierwowzoru widz nie bardzo miał się skąd dowiedzieć, kiedy konkretnie toczy się akcja. Kim jest pijany Grzegorz i skąd ma brzo, za co Piotr poszedł do więzienia i ile tam siedział, co ciąży przemownie nad tą rzeczywistością? Oczywiście w dialogach Hłaski tych informacji nie było, skoro opowiadanie miało portretować klimat zalekanych, pełnych obszarów tabu, lat pięćdziesiątych. Ale w tym właśnie rzecz, że teatr nawet nie próbował szukać scenicznego ekwiwalentu owego klimatu. Stał się bezwzględnie wobec struktury literackiej operującej tylko akcją, co niedomówieniem, opowiedział ponadczasową anegdotę o młodych, duszących się w biedzie i braku perspektyw. Olga Sawicka zagrała bunt Agnieszki oszczędnie, celnie, młodym środkiem, tyle że — podobnie jak całe przedstawienie — całkowicie ahisteryczne.

Na podobne kłopoty natrafiła zrealizowana w Łódzkiej Teatrze im. Jaracza adaptacja powieści Wiesława Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”. I tutaj twórcza spiekulacja Jerzy Hutka, nie potrafił znaleźć ekwiwalentu tego, co w powieści najeśniej: narracji. To obyczajowe, że wszystkie nieporadności Szymona Pietruszki, jego nieokreślenie, upór, i brak manier wyrażone z tożsamością kunsztownego, misternego opowiadania, obnażone na scenie zamieniały się rychło w wielki kabarecik, to także końcowe, sumujące życie rozmowy bohatera z przewodniczącym gminy i proboszczem podlegającym w publicystyczne schematy. „Kamień na kamieniu” przepadł w oczach wrocławskiej publiczności z krzesłem; szkoda, że zgubiła się przy tym świetna rola Wiergiłusa Grynia, ciepłego, mądrego, złośliwego

go i narowistego Szymona Pietruszki.

Obie adaptacje ugrzeziły na tym, na czym regularnie grzęźnie dramaturgia: na nieumiejętności stworzenia oryginalnej, koherentnej teatralnej wizji. Szkoda więc, że nie widzieliśmy we Wrocławiu inscenizacji, która tę przeszkodę umiała obejść. „Zapisz to Miron” z Teatru Powszechnego w Warszawie (nieobecność pierwsza). Ryszard Majer montując spektakl z późnej prozy Mirona Białoszewskiego nie rekonstruował Teatru na Tarczyńskiej ani nie szukał sposobów na poezję. Udało mu się coś całkiem innego: pokazać życie wokół poety — te mrówkowce, kolejki w sklepach, baby na schodach, przychodnie, mieszkania przyjaciół — tak jak je widział Białoszewski; nie odnotował tej rzeczywistości, za wzorem Mirona redukował ją w spektaklu do składników podstawowych i niezbywalnych, choć niewymyślnych, potocznych. Forma spektaklu idealnie przylegała do twórczości jego bohatera; tu adaptator istotnie doskonale zastąpił dramaturgów. To jednak tylko rzadkie przejaśnienie na zachmurzonym niebie dramaturgii.

PODZWONNE DLA ZAWODOWCA

Gdy w grudniu 1985 r. tak przedwcześnie — 46 lat — urwała się twórczość Ireneusza Iredyńskiego, można było w nie napisanym nekrologu stwierdzić: odszedł ostatni zawodowy dramaturg. Tak, spośród wielu autorów tylko Iredyński łączył niewątpliwie ambicje twórcze z niesłusznym pogardzaniem, rzemieślniczym statusem dostawcy repertuaru teatralnego. Znakomicie opowiadał zawodowy warsztat dramaturga. Pisał świetnym dialogiem: żywym, współczesnym językiem, gdzie nie wszystko musi być wyłożone wprost, expressis verbis, ale napięcia — psychologiczne, sytuacyjne, także informacje charakterystyczne postaci — są dla uważnego czytelnika doskonale widoczne.

W ostatniej fazie twórczości Iredyński lubił jakby bawić się swoim kunsztem warsztatowym: przywoływał pewne konwencje, imitował je doskonale, by je od niechcenia łamać, podrabiał rozmaite języki, zonglował stereotypami, uzyskując — poprzez nagie zderzenia — całkiem ciekawe efekty. Były to zabawy w dobrym stylu, należy do nich oglądana na festiwalu „Kreacja”. Te ironiczne parafrazę aktu stworzenia uśmiechniętego w realiach dzisiejszego, skomercjalizowanego rynku dzieł plastycznych, Feliks Falk wyreżyserował na scenie łódzkiego Teatru im. Jaracza z pełną, realistyczną pieczołowitością, dbając o szczegóły i prawdopodobieństwo psychologiczne. Rola malarza nazwanego Nikt oscylująca od trzeźwej autoironii do niepowstrzymanego obiedu, pięknie zagrał Ryszard Kotys.

Nie pokazano na festiwalu innej dramatycznej zabawki Iredyńskiego: „Dziwaczynki” chyba słusznie; jest całkiem blaha, nado reżyser warszawskiego spektaklu zrobił wszystko, co w jego mocy, by dzieło zepsuć. Na premierę czekają jeszcze inne dramaty z ostatniego okresu: „Głosy umarłych”, „Seans”. Z rzeczy zrealizowanych wszakże wizerunek zmarłego dramaturga mógł w sposób istotny dopełnić spektakl z Teatru Polskiego w Warszawie: „Ołtarz wzniesiony sobie” (nieobecność druga). Zrealizowany w listopadzie 1981 r. i po miesiącu zawieszony, powrócił na afisz dopiero jes-

sienia 1985 r. Do przedstawienia Jana Bratkowskiego i do samej sztuki Iredyńskiego można mieć mnóstwo pretensji, wytykać nieprawdopodobieństwa psychologiczne i chęć sprowadzenia biografii powojennego Polaka do tzw. zakrętów historii. Niemniej mechanizm postępującej degeneracji człowieka, bez kregostupa w trybach biurokracji przedstawiony jest tu wystarczająco

swój teatr w teatrze tak, aby raczej poszczególnych jego uczestników zderzały się ze sobą i kompromitowały się wzajemnie; w efekcie racjonalny optymizm Leibniza (Andrzeja Kozaka) uległ całkowitej katastrofie, a Mefisto (znakomity: drwiący, gorzki, zadumany, mądry Krzysztof Globisz) triumfował. Ta sztuka była niewątpliwie najciekawszym zjawiskiem wrocławskiego festiwalu, a

teatrem. A z faktu, że się na scenie pokazuje brutalnie przeprowadzoną rewizję nie wynika jeszcze współczesny teatr polityczny.

Ale czy to wszystko? Mielśmy jeszcze przecież „Określenie” Stanisława Tyma (nieobecność trzecia) i to w trzech scenicznych wersjach: premierze przygotował Teatr im. Osterwy w Lublinie, potem sam autor wyreżyserował sztukę w Teatrze Na Woli, wreszcie ostatnio zagrano ją w Gdyni. To bardzo rzadki ptaszek na naszym zachmurzonym niebie: metaforyczny komediodramat. W „Rozmowach przy wycieczkach lasu”, popularnej sztuce z połowy lat siedemdziesiątych Tym wymyślił sobie filozofujących drwali — „Określenie” jest dalszym ciągiem „Rozmów...”. Drwale wierni wartościom elementarnym takim jak zdroworozsądkowa hierarchia wartości, wzajemny szacunek, grupowa solidarność, trzeźwa ocena własnego miejsca w porządku świata, spychani są przez agresywną rzeczywistość na obszary fikcji, marzeń. Wraz z nimi Tym chroni tam osobliwy kanon dzieł literackich i tradycji kulturowych bliskich pokoleniu STS-owców. Sztuka jest nierówna, miejscami naiwna, karkołomna, osobisty ton ukryty pod dowcipami uwiergotnia ją ale i obciąża; reżyser prapremiery Andrzej Rozhin szalenie jej pomógł poprzez zaufanie; umiał przekonać widownię, by słuchała treści, które przeczytane wydałyby się jej zapewne dydaktycznym nudziarstwem.

Odnosić trzeba także ekspansję dramatycznych dzieł Bogusława Schaeffera: we Wrocławiu oglądaliśmy na imprezach towarzyszących jego serii kameralnych „Audencji”, to jednak tylko cząstka jego obecności na scenach. W Teatrze im. Słowackiego w Krakowie Jan Peszek w „Scenariuszu dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego” wznosił się na niebotyczne wyżyny olśniewającej techniki aktorskiej, pokazał spektakl fascynujący — i pusty. W Teatrze Nowym w Poznaniu Izabela Cywińska wykreśliła z „Zorzy” bardzo zgrabny i śmieszący do rozpuku polityczny kabarecik; w Teatrze Nowym w Warszawie inscenizujący „Grzechy starości” Bohdan Cybulski osunął się w trywialność. Niewysoko cenię twórczość tego króliczo płodnego autora; podejrzuwam, że jego dramaturgia jest plastycznym ciastem niezbyt podatnym na teatralne modelowanie, lecz całkowicie pozbawionym własnego posmaku. Tak czy owak agresja twórczości Schaeffera na sceny jest dość symptomatyczna: łatwo dostrzec dziury, które sobą wypełnia.

ZGUBIONE „WCZORAJ”

Jedną z najtrafniejszych inicjatyw ostatnich festiwali było wpisanie w tradycję wrocławską na stałe tzw. nurtu retrospektywnego. Inicjatywa narodziła się, sądzę, z prostej konstatacji, że sceniczne życie tekstu dramatycznego, o ile jest to utwór ważny, nigdy nie ogranicza się i nie powinno się ograniczać do prapremiery. W końcu te ważne, istotne dramaty powinny pozostawać jak najsilniej w żywym obiegu teatralnym.

Niestety w tym roku ów „nurt” znalazł się na festiwalu w stanie prawnie szczerakowym. Obejrzelśmy „Na czworakach” Tadeusza Różewicza z Teatru Polskiego we Wrocławiu, spektakl godny uwagi przede wszystkim ze względu na wspaniałą rolę Igora Przegródzkiego. Nie oglądaliśmy w Polsce takiego aktorstwa wprowadzonego ze ślaskickiej, chaplinowskiej bufonady, aktorstwa o niewiarygodnej, kobalodycznej giętkości i witalności, budzącej od czasów wielkich ról Tadeusza Łomnickiego. Poza Przegródzkim są jednak we wrocławskim spektaklu wyłącznie wyświechtane chwytliwy podstarzałego teatru; tyrada służącej Pelasi: „Ady panowie dejcie się już spokój z tym teatrem lapurdru” — jest dość wyzerpującym autokomentarem.

Drugie wznowienie — „Okapi” Stanisława Grochowiaka z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej — jest tylko przykrym świadectwem niekompetencji osób kwalifikujących. Takich przedstawień amatorsko wyreżyserowanych, z byle jak, bez gustu skleconą scenografią, z aktorstwem w stylu „ratuj się jak kto umie” jest w kraju sporo, nie ma jednak powodu przywołać ich na festiwal. Zespołowi z Bielska uczyniono pewną krzywdę.

A przecież znów nieprawda, że nie było w czym wybierać. Na swoje trzydziestelecie Teatr Ludowy w Nowej Hucie otrzymał oryginalny prezent od dyrektorów teatrów krakowskich: Stanisław Radwan napisał muzykę, Kazimierz Wiśniak zrobił scenografię, zaś Mikołaj Grabowski (wówczas szef Teatru im. Słowackiego) wyreżyserował na nowohuckiej scenie „Pieszo” Sławomira Mrożka (nieobecność czwarta). Jeden z najbardziej trapiących utworów tego pisarza został tu przedstawiony czysto, przejrzysto i z inscenizatorską skromnością, choć nie bez smacznych szczegółów (przejście z rzeczywistości wojennej do powojennej; najpierw zabójone podkłady kolejowych torów, później tylko gołe deski świetlicowego parkietu). Prawda, zawiedli aktorzy. Ale był to spektakl nieobojętne rozstrząsający sprawy owego „wczoraj” w znacznym stopniu determinującego nasze „dzisiaj”.

W Białymstoku, na inaugurację swej dyrekcji Jacek Andrucki wystawił rzadko grywany dramat Jerzego Andrzejewskiego „Prometeusz” (nieobecność piąta). Gorzka przypowieść o tyranizmie Zeusie, ubezwłasnowolnionym, zdemoralizowanym Olimpie i wiecznym, bezradnym, uporczywym człowieczym buncie reżyser zamknął w ramy krótkiego, motorycznego spektaklu szarpanego łomotliwym akompaniamentem kontrabas i perkusji. Sztajfał grecki zastąpiła symbolika współczesna: wojenna, więzienna. Piękną poetycką sylwetką opiekunkiej Temidy stworzyła grająca gościnnie Halina Winiarska; reżyser zwiędził jej rolę „Przesłaniem Pana Cogito” Herberta.

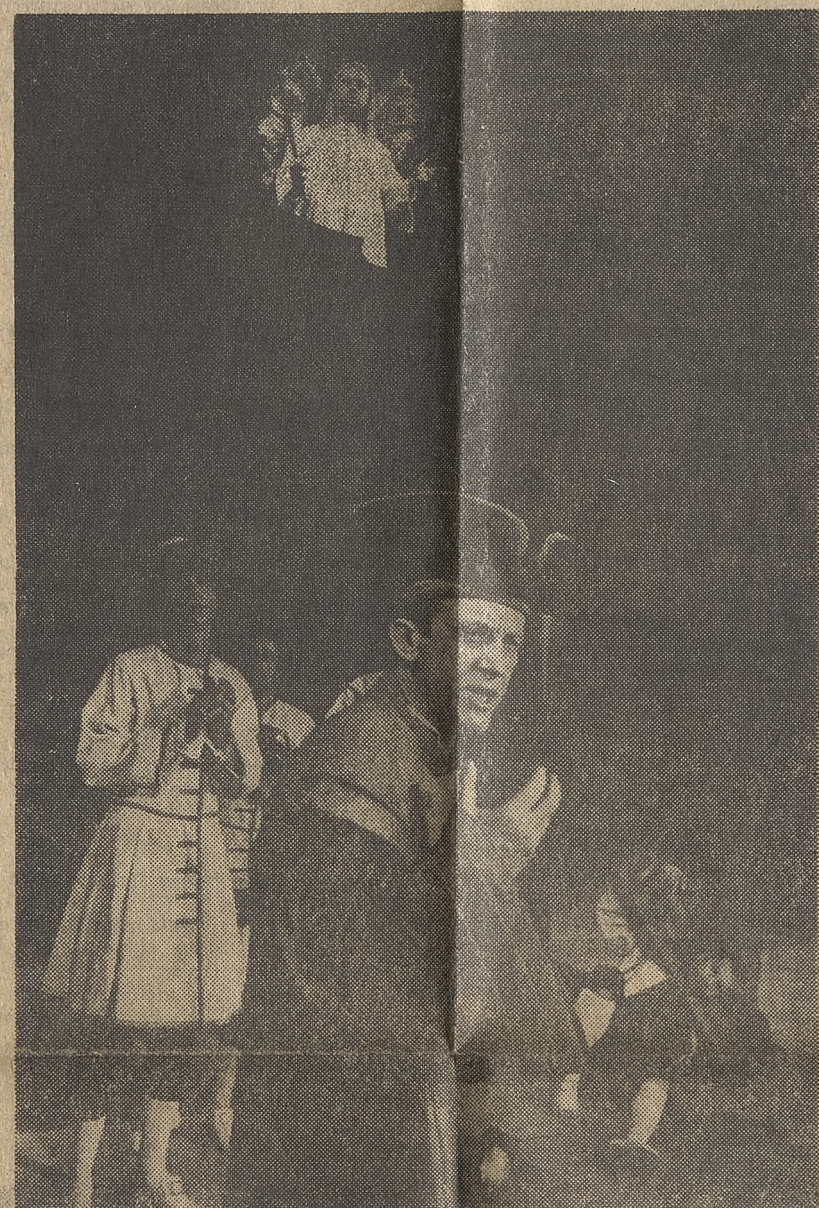
W Teatrze Polskim we Wrocławiu grano podczas festiwalu — dlaczego nie w jego ramach, do diabła? — „Dwie głowy ptaka” Władysława Terleckiego. Dramat w barwie jednolicie czarnej, dramat o psychologicznym mechanizmie załamania się, o zwątpieniu, zdradzie, dramat człowieka, który przyjął do wiadomości, że jego ruch przegrał. Do spektaklu Ewy Markowskiej można mieć rozmaite pretensje, także do aktorów (choć warto odnotować ciekawą rolę Jerzego Schejbala); nie jest to spektakl konkurencyjny wobec prapremiery inscenizacji Andrzeja Łapickiego. Niemniej Terlecki w rozdrapywaniu narodowych ran posuwa się tak daleko, że choćby ze względu na tę bolesność tematu spektakl zasługiwał na pokazanie. Czyżby chcieli widom i sobie oszczędzić nieprzyjemnych snów?

NIE STRZELĄC DO WŁASNEJ BRAMKI

Mówiąc tu o stanie współczesnej dramaturgii polskiej na scenach całego kraju, a nie tylko na festiwalu wrocławskim, pozwoliłem sobie przy pięciu tytułach zanotować słowo nieobecność. Wyobrażam sobie doskonale, że tytuły te mogłyby uzupełnić lub zastąpić inne pozycje w repertuarze przeglądu. Co by się wówczas stało?

Na pewno nie strasznego i nie zachwycającego. Z pewnością nie popadlibyśmy w euforie. Wytłaklibyśmy przedstawionym spektaklom rozmaite wady i braki, biadałabym nad ich niedostatkami. Niemniej jedno jest pewne: rozmawialibyśmy wówczas o teatrze, który swoją twórczością usiłuje próbować grać na temat rzeczywistości go otaczającej. O teatrze, który chce rozmawiać z widzem o istotnych, obchodzących ich wzajemnie sprawach, który próbuje — na sposób przynależny swojej sztuce — uczestniczyć w życiu. Ta miła świadomość nie została jednak nam, obserwatorom wrocławskiego festiwalu dana.

Selekcjonerzy, którzy tak skutecznie i doszczętnie wyparli festiwal z jakichkolwiek treści nieuladownych, konfliktowych strzelali gołe do własnej bramki; trochę nie wypada mieć im pretensji do innych graczy o nieskuteczność w grze. Nie ma dobrej pogody dla dramaturgii, to pewne. Chmury nie rozwieją się jednak, jeżeli premiowane będzie raczej zamydlenie konfliktów niż wyciąganie ich na wierzch, jeżeli „Nie da się już robić porządnego teatru, tylko jakieś żałosne widowiska ku czci” — jak powiada w sztuce Tadeusza Bradeckiego osiemnastoletni aktor Croft na nie chińskich łóżkach.



„Wzorzec dowodów metafizycznych” Tadeusza Bradeckiego w jego reżyserii

Fot. Wojciech PLEWINSKI

dobitnie, by stanowić poważną, pozbawioną aluzyjnego podniecenia przestrożę.

IGRASZKI DRAMATURGICZNE

W roli debiutujących autorów wystąpił na wrocławskim festiwalu dwaj krakowscy aktorzy, obydwaj profesjonalisci w swoim fachu, bijący już na starcie konkurentów — cywilów zającością teatralnej maszyny. W „Romance” z Teatru im. Słowackiego była to wartość absolutnie podstawowa: Jacek Chmielnik napisał zgrabny, wewnątrz teatralny żart polegający na łamaniu konwencji scenicznej interwencjami z widownią. Młody autor, reżyser i wykonawca w jednej osobie imponując zgrabnie podrobił styl mussetowskich scen miłosnych, wyreżyserował też awanturę znużonego widza tak, że wszyscy się nabraliśmy, niemniej sztukę, w której jest także sporo mielizn i dowcipów ciągniętych na siłę można oceniać wyłącznie w kategoriach sztubackiego żartu.

Inaczej z debiutem dramatycznym Tadeusza Bradeckiego: jego „Wzorzec dowodów metafizycznych...” jest, smiem twierdzić, jedną z najinteligentniej napisanych sztuk ostatnich lat. Bradecki sięgnął do tradycji libertynskich, do wolterowskiej powiaści, ale przepuścił je przez sceptyczne doświadczenia następnych wieków. Skonstruował

i przedstawienie mogło być doskonałą, inteligentną zabawą. Niestety teatr zawodził; podtrzymuje to, co napisałem po premierze, że reżyser nie wykorzystał możliwości sztuki i w ogóle niedokładnie ją przeczytał (sam ją przedtem napisał, ale to nie ma nic do rzeczy). Spektakl toczył się wolno, ospale, ponuro, bez wdzięku. Byłoby wspaniale, gdyby jeszcze jakiś reżyser zechciał wzbudzić sztukę na warsztat; ktoś, komu nie byłoby żal każdego słowa i dowcipu, kto nie pozwoliłby celebrować przyćmiewających grepsów, kto nie pogubiłby się w kilkupiętrowym finale jak reżyser Bradecki, choć autor Bradecki przeżyłby te piaszczyste poróżnienia. Bardzo bym chciał, by „Wzorzec dowodów metafizycznych...” zajął pełnym blaskiem na któreś z naszych scen, choć znając teatralne obyczaje, marną mam nadzieję.

Debiuty Chmielnika i Bradeckiego wyczerpują właściwie zestaw prapremier wrocławskiego festiwalu. Z obowiązku odnotować tylko należy „Wyspy Galapagos” zmarłego przed czterema laty Helmuta Kajzara z Teatru Polskiego w Poznaniu. Z faktu, że Kajzar ogłosił kiedyś manifest teatru meta-codziennego nie wynika, że śmiertelnie nudne, „życiowe” rozmówki o niczym są właśnie takimi

PRZEKRÓJ

31-012 Kraków, ul. Reformacka 3

Nr z dn.
2 1 3 4 - 4 -05-00

26

1.
To doświadczenie jest wspólne. Łączy
zgodnie krytykę i widzów. Nie przy-
bywa, wręcz przeciwnie, coraz bar-
ziej kurczy się ilość twórczych zespołów tea-
tralnych. Nie tylko zresztą w Polsce. Czym
można się niby pocieszać, usiłując rzecz spro-
wadzić do sytuacji kryzysowej. Powinna jed-
nak budzić prawdziwy niepokój sytuacja, kie-
dy zaledwie dobrze wyreżyserowane przedsta-
wienie staje się raptem wydarzeniem, a poja-

Na zdjęciach: 1. Teatr Ludowy w No-
wej Hucie. PIESZO Mroźka. Na zdję-
ciu od lewej: Grzegorz Forsysak (Syn)
i Tadeusz Szaniecki (Ojciec). Fot. W.
Plewński. 2. CRICOT 2. Scena z rewii
Tadeusza Kantora NIECH SCZEZNA
ARTYSTY. Fot. L. Dziedzic. 3. Stary
Teatr. TERMOPILE POLSKIE Micińskiego.
Go. Od lewej: Kazimierz Witkiewicz
(Lucchesini), Anna Polony (Caryca Ka-
tarzyna), Krzysztof Globisz (Książę Pa-
tomkin). Fot. W. Plewński. 4. Teatr
im. J. Słowackiego. LEGION Wyspiań-
skiego. Scena zbiorowa. Fot. W. Górka.



wienie się odkrywczym inscenizacji wywołuje
niemal euforię. Tymczasem przeciętnie zamula
wiele scen. Nawet te, które do niedawna je-
szcze skutecznie broniły się przed inwazją
miernoty i bylejakości.

Spójrzmy więc na teatralny pejzaż Krakowa
z tej trochę szerszej perspektywy. Okazji jest
co najmniej kilka. Wypada zacząć od jubila-
try, czyli Teatru Ludowego i Teatru STU.
Trzydziestolecie sceny w Nowej Hucie; ten
jubileusz mogłoby stanowić pretekst do intere-
sującej dywagacji o fenomenie teatru. Nowo-
hucki zaistniał błyskotliwie i burzliwie w ro-
botniczej, młodej dzielnicy Krakowa w 1955
roku. Zdobył natychmiast nieprzejednanych
wrogów, z osławionym Jaszczem na czele i zy-
skał gorących wielbicieli. I zgasił po kilku se-
zonach wraz z odejściem jego twórców, Kry-
styna Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. Na-
wet współtwórca nowej estetyki teatralnej
Ludowego, Józef Szajna — jako dyrektor nie
uratował sceny przed degradacją. Eklektyzm
i przeciętność zawiadnęły nią bardzo szybko.

Kolejni dyrektory — Irena Babel, Waldemar
Krygier, Ryszard Filipski, a obecnie Jerzy Giżycki
— prezentowali w minionym trzydziściu lepsze
i gorsze przedstawienia, ale żadnemu z nich nie
udało się stworzyć teatru ostry zarysowany, wal-
czącego, który by znów wzbudzał emocje i spory.
Jest od lat teatrem kulturalnego obrzeża, dzielnic-
y, podobnie jak Bagatela (choć ta działa w centrum
Krakowa), Zaszarża i zblakła również rzeczywistość
artystyczna głośnej kłódki Groteski, wraz z odej-
ściem Jaremuś. Samo bowiem pielęgnowanie tra-
dycji — czynione nawet programowo i z pietze-
mem — nie wystarcza, by stworzyć teatr żywy i
odporny. Iluz zresztą artystom udaje się wypracow-
ać własny styl. Zaledwie garstka potrafi wygrać
pojedynkę z czasem zmian i przeobrażeń — poli-
tycznych, społecznych — i wciąż budować teatr,
który naprawdę towarzyszy publiczności. Wspiera
ją w momentach trudnych i pomaga zrozumieć rze-
czywistość. Nie oznacza to jednak, że innych mamy
rozczeszać despotycznym rękawem i potknąć.
Zaniechać wywierania presji. I nie dopinguwać ich
do tworzenia sztuki na miarę ambicji i potrzeb so-
dowiska.

Jubileuszowe nowohuckie „Pieszko” Mroźka,
do którego zaangażowano aż trzech krakow-
skich dyrektorów (Mikołaj Grabowski — reży-
seria, Kazimierz Wiśniak — scenografia, Sta-
nisław Radwan — muzyka), można uznać za
próbę wyjścia poza dość monotony (upowsze-
chnieniowy!) schemat doboru sztuk i przeła-
manie tej passy inscenizacyjnej. Wprawdzie
Grabowski zagrał tylko zewnętrzną, realistycz-
ną warstwę utworu Mroźka (ile w nim tkwi
znaczeń i jak jest pojmowany udowodnił Jerzy
Jarocki w swoim głośnym przedstawieniu ze
studentami PWST), to przecież nawet zubożo-
na interpretacja dała jakby inną optykę tej
scenie. Posługiwanie się pustą przestrzenią —
świetnie zakomponowaną przez Wiśniaka —

przywodziło w pamięci pierwsze wystąpienia
nowohuckiego teatru, tak szokujące po latach
teatralnego socrealizmu, który tonał w weryz-
mie i dosłowności. Okazuje się, że tak mało
i zarazem tak wiele trzeba zrobić, aby na tej
samej scenie, z tymi samymi aktorami po-
wstała zupełnie inna jakość estetyczna. Doko-
nanie to cieszy, a równocześnie uzmysławia,
że niebawem znów zakłęty krąg dnia powszed-
niego zamknie się wokół tej sceny z obrzeża.

2.

Z dwudziestoletniej biografii Teatru STU
można odczytać dramatyczne dzieje ru-
chu młodych, który wykreował niewątpliwe
zjawisko, jakim był teatr otwarty. Kartę te-
czas dawno już zamknął. Trwają i działają
jeszcze niektóre zespoły tego ruchu, ale już
na zasadzie scen profesjonalnych. Wśród nich
Teatr STU. Zarówno twórcy, jak i coraz
mniej liczni ich wyznawcy wciąż nie mogą
lub nie chcą wierzyć, że proces profesjonaliz-
acji świadczył jedynie o postępującej korozji
tego ruchu i narastającym kryzysie.

To, co od paru lat prezentuje Teatr STU,
jedynie potwierdza diagnozę. „Król Ubu”,
„Donkichoteria”, „Kur zapiał”, że wymienię
jedynie te spektakle, budziły niedosyt u jed-
nych widzów, innych wprost żenowały splasz-
czonym, czy wręcz niemądrym rozrachunkiem
z narodową historią i współczesnością. Zgoła
parodystycznym spektaklem okazała się obrze-
dowa opera obściskania według poematu Wie-
sława Dymnego, czyli „Kur zapiał”. Gigant
wizualno-muzyczny z wielkimi kukłami Emilii
Plater, Józefa Poniatowskiego, Jakuba Szeli,
Mickiewicza i innych. Wystąpienie to — w
zamysłu ostre i demaskatorskie — nie przy-
niosło oczekiwanego sukcesu Krzysztofowi Ja-
sińskiemu i zespołowi, który jakby uwierzył,
że śpiewając pełnym głosem sprośne rymo-
wanki w stylu „A w ojczyźnie miłej, / Niech
cie szczęście spotka. / Niech ci będzie słodka /
Jak Maryś od przodka, / Jak Kasia od zadka”
— walczy ze stereotypami narodowymi, atakuje
mity i odbraża historię.

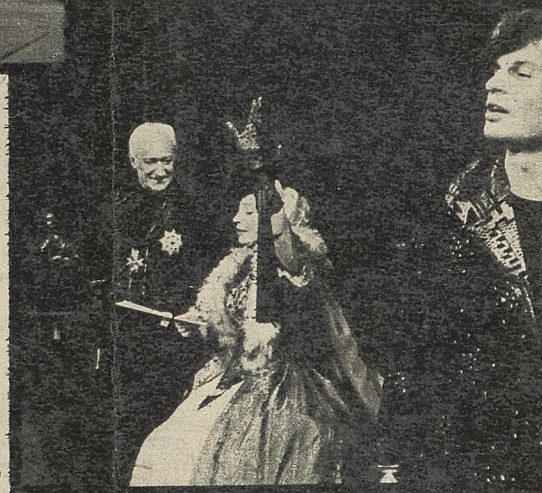
W kabarecie świątynie bywa zabawne
i dowcipne, lecz, jak dotąd, nikomu nie przy-
szło do głowy, aby takiego „oreja” używać do
kompromitowania wad narodowych... Maniera
inscenizacyjna Jasińskiego (efekty pirotechni-
czno-swiątynno-plastyczno-muzyczne) zżera od
dawna myśl i słowo w tym teatrze. Nie obsłu-
guje ideologii spektakli, lecz ją zastępuje. Roz-
buchana wizualność stała się niejako substy-
tutem myślenia. Do obrony nadaje się tylko



MARIAN SIENKIEWI



Rok VIII. Nr 2 (32)



jeden spektakl: mini-opera, oparta na moty-
wach utworów Gombrowicza — „Na bosaka”,
którą Jasiński wyreżyserował według ciekaw-
ego pomysłu libretta Edwarda Chudzińskiego.
Ale i to przedstawienie przegrywa z rewe-
lacyjnym (cudownie aktorskim!) telewizyj-
nym spektaklem „Ferdynand” w inscenizacji
Macieja Wojtyłki. Ten młody reżyser zasko-
czył teatralną inwencją i wyobraźnią również
jako współtwórca „Niewiarygodnych przygód
Koziołka Matołka” (dla dorosłych) według sce-
nariusza i reżyserii Waldemara Śmigasiewicza
(przedstawienie dyplomowe IV roku krakow-
skiej PWST).

Zbudowano spektakl istotnie dla dorosłych,
financjy, odkrywający w tekście Makuszyń-
skiego mnóstwo dowcipu, nie podejrzewanych
skojarzeń ze współczesnością i cienkich aluzji.
Brylujący pomiędzy zabawą a wcale ostrą
kpiną i szyderstwem. Zagrany podczas XI
Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, obok
wprost znakomitego spektaklu „Pię, Paf, Paf...”
jugosłowiańskiego Teatru Daska —
unaocznili dość bolesną prawdę o miernym
poziomie młodych studentek teatrzyków i o
stanie świadomości ich twórców. Bo też i na
pustym polu po dawnym teatrze otwartym
raczkują obecnie ogromnie niedojrzały koro-
wód nowych scenek, a tuż obok nich działają
spętane statutem profesjonalności i porażone
artystyczną niemocą zespoły minionej chwały.
Zasłużone wielce dla ruchu, lecz jakby po
kombatanckiej już stronie.

3.

Tego pewnie nikt się nie spodziewał. I ma-
ło kto przewidywał. Wydawało się bowiem,
że odległość pomiędzy Piwnicą Krzysztofów,
gdzie rezydował Tadeusz Kantor — twórca

awangardowy, a sceną Teatru im. Słowackie-
go jest zgoła nie do przebycia. A jednak...
Twórcą Cricot 2 i jego ostatni spektakl „Niech
szczęzną artyści” właśnie na scenie przy placu
Św. Ducha gościł nowo mianowany dyrektor
Jan Paweł Gawlik, który uprzednio wziął
Kantorowskie „Wielopole, Wielopole” pod egi-
dę Teatru Rzeczypospolitej. Wiele się przez
ostatnie lata zmieniło. Odmienił się też los
Cricot 2. Do 1975 r., kiedy to Kantor oisnił
„Umarłą klasę”, krakowskie Krzysztofori,
działające jakby poza sferą sztuki oficjalnej,
usankcjonowanej, ściągali zewsząd tych, któ-
rzy odnajdywali tu poczucie odrębności i nie-
zależności artystycznej. Po światowych sukce-
sach „Umarłej klasy” — Krakowski Ośrodek
Cricot 2 przy ulicy Kanoniczej funkcjonuje
właściwie jako biuro, archiwum i miejsce
konferencji warszawych. Kolejne spektakle Kan-
tora powstawały we Florencji i Norymberdze.
Prezentowane z wielkim powodzeniem za gra-
nicą, potem w stolicy — odwiedziły też Kra-
kówek... Poprzedzone telewizyjno-prasową rekla-
mą, entuzjastycznymi recenzjami, w kokonie
adoracji i wielkości.

Pamiętam z jakim lekkim zaczerwieniem prawie ca-
łą kolumnę „Przekroju” po premierze „Umarłej



klasy”, obwołując z entuzjazmem narodziny wiel-
kiego spektaklu. Wyprowadziłem nawet bardzo wów-
czas operatyną koleżankę po płótnie z „Zycia Li-
terackiego”, Elżbiety Morawiec, która w tygodniu po
mnie również dowodziła — brałszy udział w nie-
zwykłym wyrażeniu. Nie od razu zresztą i nie tak
znowu szybko po tych pierwszych wystąpieniach roz-
poczęło się szalone wirowanie opinii wokół spek-
taklu. Miałem szczęście, że jako pierwszy napisałem
też o „Wielopolu, Wielopolu”, po oglądnięciu prób
we Florencji. Nim rozległo się potężne klaskanie
i zaczęto przeciągać się w superlatywach pochwał.

Po „Wielopolu...” byłem już raczej powściągli-
wy w używaniu przymiotników. Nie wyobra-
załem sobie kontynuacji „Umarłej klasy”. Jej
konstrukcja wydała mi się zamknięta i nie do
powtórzenia. A manifest „Teatru śmierci”
wstrząsającym komentarzem do spektaklu, za-
razem dokumentem przemysłu artysty, z któ-
rego trudno czynić użytek dla robienia róż-
nych wersji inscenizacji. Ze może to być pro-
ceder niebezpieczny, odkryłem po obejrzeniu
w poznańskim Teatrze Nowym rewii Janusza
Wiśniewskiego pt. „Koniec Europy”, bardzo
zręcznego pastiszu teatru Kantora. I pastisz
ten również, co wydawało się zgoła niepraw-
dopodobne, odniósł za granicą sukces, nie
mniejszy niż spektakle Cricot 2.

Rewia Kantora „Niech szczęzną artyści” obej-
rzana po rewii Wiśniewskiego potwierdziła
moje obawy. Zauroczony — jak zwykle —
Kantorowskim sztukmistrzostwem w budowa-
niu wizji plastycznych na scenie nie potrafi-
łem jednak — przyznaję — doszukać się, ani
odkryć w tym spektaklu wiele więcej niż ko-
lejną, efektywną, bardzo autorską kreację
teatralną. W której twórca jakby mówił na-
zbyt dużo o sobie, a zbyt mało o świecie i o
człowieku, o nas. Jest to kreacja dość zbudna
zbyt choćby w samym procesie przywoływania
znanej postaci na koniu, wydającej w świadom-
ności narodowej pieśni, czy kłajackiego tan-
ga. Kreacja dużo obiecująca, a przecież w
ostatecznej wymowie nazbyt wieloznaczna.
Cóż z tego, że szyderczo i kpiarsko przewrotna,
skoro nie budzi u mnie głębszych doznań ani
przeżyć. Niech mi więc wybaczą artyści Cri-
cot 2 i sam Mistrz, że jednak pozostanę ze
swoją adoracją przy „Umarłej klasie”. Sean-
sie, który przejmując mówił o ludzkiej kon-
dycji i tragizmie przemijania. Był absolutnie
doskonale odczytaniem materii wizjonerskiej
prozy Schulza (ludzie-manekiny), pisarstwa
Gombrowicza (drwina, ironia i szyderstwo) i
Witkacego (wykorzystanie pojęcia „realności”
i zasady „swobodnego deformowania życia”).

4.

Jan Paweł Gawlik, który przejął w trak-
cie sezonu dyrektację po Mikołaju Gra-
bowski, zaczął „Legionem” Wyspiańskiego.
Sztuka ta nie zrobiła kariery w teatrze. Od
prapremiery w 1911 roku (reżyserował Ludwik
Solski) przy placu Św. Ducha właśnie — za-
grano ją tylko kilka razy. Ogromnie złożony
i niełatwo ulegający jednoznacznej interpre-
tacji utwór autora „Wyzwolenia”, poświęcony
Mickiewiczowi i jego „Legionowi rzymskiemu”
— poddał nowy dyrektor Teatru im. J. Sło-
wackiego publicystycznej obróbce w programie
teatralnym „Legion” według niego jest „opo-
wieścią o fałszywym przywódcy i o fałszywej
mitologii pełnej modlitewnych zaklęć — takich,
jak: Bóg, Krzyż, Wolność, Cierpienie, Ojczyzna
— które nadużywane i zastępujące
codzienny trud, myśl i prawo, prowadzą do
klęski — ponieważ nie w frazeologii i mito-
logii narodowej, nie w pustej wierze i pozba-
wionej podstaw nadziei kryje się ethos i los
narodu, lecz w jego pracy i codzienności. (...)”
Słowa coraz mniej liczą się na świecie wobec
wydajności i produkcji...

„Dla nas «Legion» jest rodzajem pamfletu na
romantyzm i złudzenia jego ideologów” — se-
kunduje Gawlikowi z rozczyliwą otwartością
autor notki w programie do przedrukowanej
lojalnie opinii prof. Pigonia, który „Legion”
nazwał „tragedią o Mickiewiczu”, wskazując
równocześnie na „tragizm pokolenia przezna-
czonego na zagładę”. Uprawianie doraźnej pu-
blicystyki przy pomocy klasyki i to na scenie
narodowej, jaką jest w odczuciu społecznym
Teatr im. J. Słowackiego, nie wydaje się za-
biegiem ani stosownym, ani sensownym. Pro-
wadzi zawsze do zatrważających uproszczeń
i niewiele ma wspólnego z twórczym czyta-
niem dzieła pisarza. Nie wiem, czy inscenizator
krakowski „Legionu”, Andrzej Maria Mar-
czewski, z podobną nonszalancją próbował po-
traktować materiał literacki Wyspiańskiego.
Oglądając jego spektakl miałem wrażenie, że
operoowo kształtowane sceny jakby uymykają
mu spod kontroli i ani rusz nie chcą się uło-
żyć w całość, którą rzadziłby jakiś porządku-
jący zamysł. Zamiast rozjaśniać znaczenia i
sensy — miesza je i gmatwa, jakby nie rozu-
miejąc, że im więcej wprowadzi efektów i zna-
ków teatralnych, tym bardziej rozmywa się
ideologia utworu. Ani łatwa, ani tak prosta —
jak sądzi Gawlik — do wyłożenia.

A więc ta jeszcze jedna porażka inscenizacyjna
„Legionu” prowokuje do zadania pytania o sens
przedsięwzięcia, które, o ironio, nawet nie zreali-
zowało pamfletowego myślenia. Podobne wątpli-
wości budzą dwie premiery w Miniaturze „Szklana
menażeria” Williamsa w reżyserii Zofii Kulińskiej
(chyba po to, aby zagrać coś mało obsadzonego)
i debiut dramatyczny aktora Teatru im. J. Sło-
wackiego, Jacka Chmielnika, którego „Romanca”,
wykorzystująca pomysły w teatrze (reżysero-
wana i grana przez autora z dwójką partnerów)
byłaby, sądzi, bardziej odpowiednia ze względu na
rodzaj dowcipu i zacięcie estradowe początkującego

pisarza do... kawiarni „Pod Pawiem”. Związka,
jeżeli się zważy, iż Miniatura zyskała za poprzę-
dniej dyrekcji swoją rangę artystyczną i zdarzyło
się tu parę przynajmniej interesujących przedsta-
wień. Przykładem chociażby dwa wystąpienia uta-
lentowanego młodego reżysera, Rudolfa Zioly („Pse-
serce” Bulhakowa i „Oni” Witkacego). Warto o tym
pamiętać przy układaniu repertuaru tej sceny i za-
prasaniu reżyserów.

Stary Teatr również potknął się na klasyce.
Oczekiwana od dawna premiera „Termopil
polskich” Micińskiego okazała się porażką
Krzysztofa Babickiego — inscenizatora. To
wielkie misterium narodowe, którego czaso-
kres historyczny obejmuje lata 1787—1813,
a więc m. in. Konstytucję 3 maja, konfедера-
cję targowicką, sejm grodzieński, insurekcję
kościuszkowską, rzeź Pragi czy bitwę pod
Lipskiem — rozgrywa się w świadomości umie-
rającego księcia Józefa Poniatowskiego. Jest
gigantycznym freskiem umieszczonym na
skomplikowanej konstrukcji dramaturgicznej
(symultaniczna akcja) i historiozoficznej. Dzie-
ło to mieści w sobie ogrom przemysłu, sta-
wia pytania o przyczynny upadku Polski, pię-
tnuje zdradców i wady narodowe, ukazuje sens
cierpienia, ofiary i śmierci.

Przed reżyserem „Termopil polskich” piątrzy się
jednak wprost plekleśnie trudne zadanie. Musi za-
cząć od sporządzenia z tego potężnego materiału
scenariusza teatralnego. Ież po drodze pułapek w
szerze języka, młodopolskiej stylistyki. Ież trzeba
odrzuć, z ilu pomysłów zrezygnować, aby dotrzeć
do istotnych pokładów dramatu Micińskiego. Nie
znam adaptacji Babickiego, więc trudno mi oceniać,
w którym momencie zaczęła mu się rozlać mate-
riał sztuki Micińskiego. Czy już w trakcie opracow-
ania scenariusza, czy dopiero na scenie. Powstał
spektakl ulotny. Rozsypany się na poszczególne
sceny. Zdarzają się nawet wyjątkowej urody i gę-
ste od znaczeń, ale całość, zwłaszcza druga część,
ulega zamazanui; wraz z reżyserem zaczynamy się
gubić w labiryncie wizji i myśli Micińskiego.

Spektakl przed kłaską uratowali aktorzy.
Zespół Starego Teatru wciąż bowiem można
uznać za jeden z najlepszych w Polsce. Poja-
wia się tylko pytanie — jak długo jeszcze?
Nie przypuszczam, aby dyrektor sceny przy
placu Szczepańskim, Stanisław Radwan, nie
zdawał sobie sprawy, że coraz częściej podpi-
suje swoim nazwiskiem mienne przedstawienia.
Ze Jerzy Jarocki niepokojąco długo milczy, a
wybitny spektakl „Zbrodni i kary” Andrzeja
Wajdy osaczają pomalą tytuły — nie do sław-
y. Po cóż więc przekazywać w pacht kolejne
pozycje, na przykład Krystianowi Lupie, któ-
ry wciąż eksperymentuje, zamiast reżysero-
wać? Nie byłoby lepszym pomysłem rozszerzyć
się za reżyserami, których dorobek uzasadniał-
by podjęcie współpracy ze Starym Teatrem?
I z wciąż świetnym zespołem aktorskim, któ-
rego umiejętności mogą zostać niefrasobliwie
roztworzone. Jestem w stanie od ręki wymie-
nić przynajmniej parę nazwisk. Nie mniej jed-
nak suflować, jak się odkrywa i angażuje
zdolnych reżyserów. Pamiętajmy, że wciąż
ulega rozproszoniu to co wartościowe i twórc-
we w polskim teatrze. Najwyższy czas, by
zrozumiała to dyrekcja Starego Teatru.

W drodze

JOANNA GODLEWSKA

ich droga się nie skończy. Nad kolejnymi konfiguracjami postaci, zdarzeniami zawisała — to chyba najlepsze słowo — muzyka Radwana, bez której trudno już będzie wyobrazić sobie jakiegokolwiek przedstawienie *Pieszo*. Muzyki nie powinno się opowiadać, objaśniać, powiem więc tylko, że fragmenty, w których brzmiał jakby sygnał syreny przerywany chwilowymi uspokojeniami — były po prostu znakomitym przekładem, odpowiednikiem muzycznym istotnego sensu *Pieszo*.

Maja Wiśniowska (Pani) i Henryk Giżycki (Superiusz)



Rozmaici bywają podróżni i rozmaite podróżowania sposoby. Jedni — a niewielu ich — jadą w wygodnych wagonach, ciągniętych przez parowóz dziejów. Okna mają szczelnie zamknięte, nie czują wiatru, obserwują tylko uważnie, w którą stronę wieje, i tak manewrują, by ich pociąg nie wyskoczył z szyn. Inni — czyli większość — muszą iść pieszo, powoli, z trudem, zataczając się, wszystkie wysiłki skupiając na tym, by znowu nie uciec od klębiących się huraganów. Na swoją obronę mają piersi kilka starych, pocziwowych zasad — rozpaczliwie bezużytecznych w świecie, przez który wędrują. To o nich jest *Pieszo* Mrożka — migawka z kilku przystanków na niekończącym się szlaku, przykładowy portret paru pielgrzymów, którzy szli, nim szuka się rozpoczęła, i będą szli, gdy padnie już ostatnia kwestia.

Z tego widać dokładnie i wyraźnie, jaka nie powinna być inscenizacja *Pieszo*. A mianowicie — teatralnie zaokrąglona. Nie może stać się skończonym, kompletnym obrazkiem, fotografią z przeszłości, wywołującą mniej lub bardziej sentymentalne konstatacje. Inscenizacja *Pieszo* nie powinna publiczności psychicznie wyzwać, oczyszczać — jak nocne rodaków rozmowy przy wódce, po których wstaje się może z kacem, ale za to z poczuciem wewnętrznej lekkości. *Pieszo* nie może pełnić podobnej funkcji, nie może skłaniać do zrezygnowanego, grupowego kiwania sobie głowami: „Tak to już jest, i trudno...”

Bezradność jest tematem tej sztuki — ale nie oznacza to przecież, iż ona sama ma wywoływać czy utrwaląć poczucie

spektakl na dwie części. Na dwie epoki. Część pierwsza, jeszcze wojenna, jest teatralna. Tę jedynie oglądamy. Przy najostrejszych scenach, choćby scenie zarzynania żandarma — jesteśmy wstrząśnięci, ale pozostajemy tylko świadkami. W części drugiej — obejmującej *Epilog*, czyli dziejącej się już w świecie określanym jako normalny — stajemy się uczestnikami.

Zapalają się światła na scenie i widowni, publiczność jest nieco skonsternowana, niektórzy myślą, że to koniec, a okazuje się, że to początek. Grajek (Tomasz Poźniak) stoi w głębi, gra *Międzynarodówkę*, maszyniści zbierają rekwizyty, zrywają pokrycie sceny, podjeżdża do góry płótno z wymalowanymi chmurami. Zostaje biała ściana, gołe deski podłogi. Część wojenna wydaje się w tej jasności wspomnieniem bóli porodowych, teraz — Niemowlę szykuje się do życia. Ojciec (Tadeusz Szaniecki) i Syn (Grzegorz Forsysiak) zderzą się na swym szlaku z Panią (Maja Wiśniowska) i Nauczycielem (Tadeusz Wieczorek), już aktywistami. Pojawia się na obrotowej części sceny Superiusz (Henryk Giżycki) i Bajadera (Zdzisława Wilkówna), odziana, jak chce Mrozek, w szaty ze snu scenografa o ope-

retce; oboje pojawiają się obłani fioletowym i różowym blaskiem. Ten strój, dancinowe światła, kołująca podłoga — to wszystko wydaje się tandetną, bo wynikłą ze spotkań z tandetnym pięknem, wizją pieszych. Może myślała, że to właśnie czekałoby ich, gdyby poszli tam, dokąd odszedł Superiusz.

Zamiast szarych szmat, beretów działaczy — cekiny, zamiast bezlitosnego, równego światła — kolorowe smugi, zamiast ciężkiej drogi bez końca — wirujący krąg. Ale taka ucieczka nie jest dla wszystkich; nie jest dla tych, którzy mają w sobie spokojny, choć zdesperowany upór, którym upór ten każe wierzyć, że droga może jednak dokądś prowadzić, którzy mimo zmęczenia wędrówką nie zostawili gdzieś na tej drodze odziedziczonych przykazań.

To, co starałam się przed chwilą opisać, odczytałam przede wszystkim z reżyserskiego ustawienia sytuacji, scenografii, muzyki. I w układach scenicz-

nych udawało się Grabowskiemu zachować równowagę pomiędzy symbolem a dosłownością; gdy jednak rzecz polegała głównie na działaniach wykonawców — całą tę równowagę szlag trafiał.

Wina aktorów jest to, że spektakl osuwał się zbyt często w satyryczną rodzajowość; i to rodzajowość budowaną chwilami za pomocą uprzykrzonych numerków teatralnych. Nie wiem, może poddawali się fluidom płynącym z widowni — bo od początku nie ulegało wątpliwości, że publiczność chce się bawić, że chce się wy-bawić, że przyszła tu właśnie, jak na owe wódczane pogawędki, o których pisałam na początku. A przecież *Pieszo* należy do tych sztuk, które gra się — a przynajmniej powinno — przeciw widowni, przy których nie wolno łapać wysyłanych przez nią sygnałów.

W rezultacie sporo scen chybiło celu. Jednym z najbardziej irytujących niewypałów stało się uśmiesznienie pierwszego spotkania Ojca i Syna z Porucznikiem Zielińskim (Zbigniew Zaniwski) i Drabem (Władysław Bułka). Od początku było jasne,

że wszyscy tu tylko stroją miny — Ojciec udaje, że się boi, Porucznik tylko straszy, że może komuś zrobić krzywdę. Nie twierdzą, że postać Zielińskiego nie ma być groteskowa czy nawet momentami komiczna, ale bez podkładu groźby, który tkwi pod śmiesznością — można sobie tę figurę w ogóle darować.

Tadeusz Szaniecki (Ojciec) zaczął dobrze i miał niezłe chwile (choćby scena tańca z Babą przy ognisku), ale za bardzo zabrnął w „prostą ludowość”, rodem z teatrzyków ogródkowych. Zająwszy się wyłącznie dość powierzchniowym wizerunkiem psychologicznym Ojca, zbudował zręczną opowieść o konkretnym, jednostkowo istniejącym człowieku — a zagubił znaczenie tej postaci jako elementu świata *Pieszo*, jako podstawowej przesłanki, która pozwala postawić temu światu diagnozę.

Rola Superiusza była, według mnie, jedną wielką pomyłką. Henryk Giżycki wygłaszał tekst całkowicie bez przekonania, nie próbując nawet wyjaśnić, kim właściwie jest Superiusz.

Ton odpowiedni znalazły dwie

tylko aktorki: Barbara Stesłowicz i Małgorzata Krochmal. Barbara Stesłowicz była żywcem wzięta z ludowych opowieści, była portretem Typu, ale zarazem postacią osobną. Była symbolem kobiety ciężko doświadczonej, w której życie wyrobiło bezwzględność i pazerność, a jednocześnie była tylko jedną z takich kobiet i miało się świadomość, że różni się nieco od innych bab tego rodzaju.

Dziewczynę Małgorzaty Krochmal uznałabym za najlepszą rolę przedstawienia. Jest to partia w sztuce niewielka, ale przecież jedna z najtragiczniejszych. Ta właśnie postać jest jedyną (poza symbolicznym trupem — Grajkem i mordowanym Niemcem) egzemplifikacją dotykanej, fizycznej krzywdy. Dziewczyna — na której pogodzili się śmiertelni wrogowie — nosi wojnę w sobie, a później będzie żyła do końca w jej cieniu, z jej pamięcią, która przybierze kształt człowieka. Małgorzata Krochmal była prostą, w sposób naturalny prostą, wiejską dziewczyną, sporniewieraną, pełną wstydu, kurczącą się z przerażenia na widok mężczyzny w mundurze. A przy

tym — i zagrane to było pięknie, nie natrętnie — instynktownie ochraniającą swój brzuch, przyszłe dziecko, jakby z niewypowiedzianą głośno myślą, że dość już śmierci. I może nie tylko dziecko myśli ta obejmowała; gdy gdzieś niedaleko mordują okrutnie żandarma, Dziewczyna, zgwałcona po raz pierwszy przez niemieckiego policjanta, wyrwa się w tamtą stronę. Postać, którą stworzyła Małgorzata Krochmal, mogłaby chcieć pomóc temu, który ją zniszczył.

Te dwie, nie najważniejsze przecież, role oczywiście nie uratowały sytuacji. I przedstawienie Grabowskiego pozostało chyba jedynie szkicem jego zamierzeń, projektem nie dokończanego obrazu.

A najgorsze, że tylko Babie i Dziewczynie wierzyło się, iż naprawdę pójdą dalej pieszo. Reszta postaci, a przede wszystkim główni piechurzy, Ojciec i Syn — tacy, jakimi stworzyli ich aktorzy — robili wrażenie, jakby umiała wskoczyć... no, może nie do tego najważniejszego pociągu, ale jednak do jakiegś ciuchci.



Teatr Ludowy w Nowej Hucie uczcił swoje trzydziestolecie dramatem Sławomira Mrożka „Pieszo”. Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

PO JEDEN Z NAJNOWSZYCH, bo zaledwie przed sześciu laty opublikowany dramat Sławomira Mrożka, sięgnął zespół Teatru Ludowego w Nowej Hucie, by uczcić swe trzydziestolecie istnienia. Sam pomysł wystawienia „Pieszo”, w sytuacji kiedy świeże są jeszcze w pamięci

widzów wrażenia wyniesione ze znakomitej inscenizacji krakowsko-warszawskiej Jerzego Jarockiego, jest przedsięwzięciem na miarę tego teatru. Teatru, w którym powstały wielkie inscenizacje: Józefa Szajny, Tadeusza Kantora, Krystyny Skuszanki, Jerzego Krasowskiego,

Ireny Babel. Również zastufone dla polskich scen nazwiska zaangażowano do pracy nad tym spektaklem w reżyserii byłego dyrektora Teatru im. J. Słowackiego — Mikołaja Grabowskiego, z muzyką dyrektora Starego Teatru w Krakowie — Stanisława Radwana, w opracowa-

TEATR

„Pieszo”

do

nowego

ANNA SZOT

niu scenograficznym dyrektora Teatru „Bagatela” — Kazimierza Wiśniaka. Dyrektorska obsada nie ominęła i aktorów, wśród których jedną z najważniejszych ról — postać Superiusza — kreuje dyrektor Teatru Ludowego, Henryk Giżycki.

Na tle dekoracji wyobrażającej nieboskłon, i w dali szyny kolejowe, w noc długą jak sama wojna, przesuwają się polskie cienie. Jak w szopce idą wszyscy w jednym kierunku z prawa na lewo. Każda z postaci niesie z sobą inną opowieść o wojnie, inną relację z poniewierki losu, który teraz każe im się wszystkim spotkać na malej stacyjce w oczekiwaniu na pociąg — wielką szansę, nadzieję, dopełnienie losu. W moralitecie Mrożka zagubiona nie wiadomo gdzie stacyjka staje się miejscem uniwersalnym — Polską, racje wypowiedziane przez jednostkowe postaci bohaterów dramatu stają się głosem społeczeństwa w przekomowej sytuacji końca wojny i początku nowego politycznego ładu. Na pociąg, który jest tu symbolem szansy, czeka grupa ludzi zróżnicowanych pod wieloma względami. Obok Ojca (gra tę postać Tadeusz Szaniewicz), wracającego z tułaczki do domu wraz z synem (Grzegorz Forysiak), czeka na pociąg Superiusz — wzorowany na postaci Witkacego intelektualista, wieszczący koniec epoki indywidualizmu filozof należący do czasów, które właśnie nieodwracalnie mijają. Jest na stacji także Nauczyciel — przedziwna mieszanina przedwojennego inteligenta i powojennego zaangażowanego socjalisty, są NSZ-towcy (Porucznik Zieliński — Zbigniew Zaniewski i Drab — Władysław Bułka), którzy w zależności od sytuacji zmieniają orientację.

Mrożek gromadząc w jednym

miejsu te różne postaci, podobnie jak Stanisław Wyspiański w „Weselu”, stworzył sytuację realności wyższej rangi, spięcie dramaturgiczne wielofunkcyjne i syntetyczne.

Nowohuckie „Pieszo” grane jest w całości, bez żadnych skrótów w tekście. Teatr Grabowskiego jest teatrem fabularnym, znaczących zdarzeniami następującymi po sobie, niż odwołującymi się do wyobraźni widza sytuacjami symbolicznymi. „Włożenie głowy w obrożę tekstu”, które tak po inscenizacji „Wesela” w reżyserii Lidii Zamkow, zalecał wszystkim reżyserom Kazimierz Wyka, nie zawsze daje najlepsze rezultaty. Wiąże się z ryzykiem, jakie podejmuje reżyser w stosunku do aktorów grających w jego spektaklu, którzy udźwigną z myśli autora tyle, ile dyktuje im własne doświadczenie życiowe, świadomość estetyczna i inne predyspozycje. Spektakl zamierzony na „wygranie wszystkiego” z tekstu wymaga obsady składającej się z aktorów, którzy równo przenosić będą wszystkie treści dramatu. „Pieszo” wystawione w Nowej Hucie jest nierówne. Wybijają się w tym spektaklu postacie Ojca i Superiusza. Mało przekonujący natomiast jest Syn, bodaj czy nie najistotniejsza u Mrożka, a tym samym i u wiernego mu Grabowskiego postać misterium.

Bohaterami „Pieszo” w reżyserii Grabowskiego są chłopcy: Ojciec i Syn. To dla nich w gruncie rzeczy jest to misterium. Oni są także, a może przede wszystkim widzami spektaklu, w którym rzecz idzie o polską rację stanu. Później ten trop odczytania Mrożka przez Mikołaja Grabowskiego załamuje się. Najważniejszy ze swoich racjami staje się Superiusz. Jest

to, zgodne z tekstem Mrożka, ale z powodu nierównej gry aktorów w spektaklu — zgodne w sposób nie pogłębiony. Wierność literze tekstu osłabia w tym przypadku spektakl. Staje się on poprawny, ale nijaki.

Dziwią także w tym przedstawieniu niektóre rozwiązania inscenizacyjne, niczemu w semantyce spektaklu nie służące, jak chociażby granie epilogu spektaklu na pozbawionych wszelkiej dekoracji nagich deskach scenicznych przy roboczym świetle, z wykorzystaniem głównej bohaterki ostatnich inscenizacji nowohuckich — sceny obrotowej, bez której żaden spektakl w Teatrze Ludowym niestety obejść się nie może. Czemu ma służyć taniec Bajadery z Superiuszem i Nauczycielem na wirującym spodku, na który aktorzy wskazują z widoczną trwogą, dalibóg nie wiem.

Nie znaczy to jednak, że jubileuszowe przedstawienie o pociągu, do którego kolejny raz w naszej trudnej historii nie udało się Polakom wsiąść, jest pozbawione wartości. W ostatniej sekwencji spektaklu na pustej scenie zostają samotni Ojciec i Syn. Nie dla nich „nowe życie” oferowane przez Zielińskiego, gdy nie chcą się wyprzeć starego życia; nie dla nich program „edukacji, reedukacji i kolaboracji” proponowany przez Panią i Nauczyciela. Zostają na scenie sami. Do domu, który w tym momencie staje się Ojczyzną, Ojciec z Synem muszą iść pieszo. Ciężko, ale uczciwie bez skrótów, nie roniąc niczego z przeszłości. To „pieszo” jest moralnym przesłaniem wielkiego dramatu Sławomira Mrożka. Samotność Ojca i Syna w ostatniej scenie dramatu prowokuje do pytań.

ŻYCIE LITERACKIE

ul. Wiślna 2
31-007 Kraków

Nr z dn.

1 8 2 0 04-86

26

BOŻENA WINNICKA

„My musimy pieszo”

Otworciu Teatru Ludowego w Nowej Hucie towarzyszył nieklamany entuzjazm. Całkowicie zresztą zrozumiały. Sześć lat przedtem zaczęto budować nowe, socjalistyczne miasto na terenach podkrakowskich wsi, miasto robotnicze opodal wielkiego kombinatu. O Nowej Hucie układano wiersze i piosenki, deklamowane i śpiewane na akademiach ze szczerym przejęciem przez młodzież w zetempowanych kosczałach. Wybudowano też budynek teatralny, aby pracownikom kombinatu zapewnić godziwą i właściwą rozrywkę. Zanim jeszcze zapadła decyzja o utworzeniu tu teatru, znaleźli się podobno i tacy rajcy miejscy, którzy radzili ulokować tu operetkę albo teatr szkolny. W końcu jednak ambicje zwyciężyły i tak powstał Teatr Ludowy. Trzydziestoltnia jego biografia jest osobliwa. I znamienita.

Na początku był to teatr — fenomen. Pusty, nowy budynek powierzono ludziom młodym, choć już sprawdzonym i pozwolono im robić teatr, jaki chcieli. A mierzyli wysoko. Mieli niewiele ponad trzydziestkę, skompletowali młody zespół i postanowili w pełni wykorzystać dane im możliwości. Krystyna Skuszanka — dyrektor i kierownik artystyczny, Jerzy Krasowski — główny reżyser i Józef Szajna — główny scenograf mieli od początku program, sformułowany jasno i kategorycznie.

„Nowa Huta czeka na teatr. Mamy do czynienia z widownią nie obciążoną w swym dużym procencie nieznaną historią teatru. Mamy jedyną w swoim rodzaju, niepowtarzalną szansę ukształtowania jej smaku i pojęć estetycznych według naszego rozumienia sztuki teatralnej” — pisała Skuszanka w „Życiu Literackim” w manifestie pod znamennym tytułem „O artystyczne oblicze teatru”.

I tak na betonowej pustyni, na której stał wtedy budynek, przy pustej, szerokiej ulicy, nie opodal knajpy „Gigant”, powstał teatr żywy, oceniany jako wybitne zjawisko artystyczne.

Teatr Ludowy rozpoczął działalność 3 grudnia 1955 przedstawieniem „Krawiarków i górali”. Potem przyszły następne głośne spektakle, określające wyraźny profil teatru. Inscenizacje klasyczne, rzadko wtedy grywanej, adapta-

cje powieści w braku odpowiedniej dramaturgii. Krasowscy mieli program estetyczny, wielkie ambicje, pasję mówienia do współczesnych nowym stylem teatru. Nie uznawali kompromisów. Wiedzieli, że w sztuce nie zawsze są one zdrowe. W polityce kulturalnej też. Klasykę interpretują na nowo, wbrew stereotypom; we współczesnym repertuarze szukają sztuk mówiących o problemach istotnych, o mechanizmach władzy, dylematach człowieka, jego samotności, o stosunku do historii. Teatr Krasowski odpowiada na społeczne zamówienie. Ludowy oznacza więc teatr o ludziach i dla ludzi. W dodatku jest nowoczesny. Mówi skrótem, metaforą, aluzją, wbrew socrealizmowi. Wspomaganą nową plastyką teatralną i wielką wyobraźnią. Szajny i Kantora tworzą teatr głośny, skupiający uwagę. Ale potrzebna jest nowa dramaturgia. Znajdują ją w ścisłej współpracy z Jerzym Broszkiewiczem, wkrótce kierownikiem literackim teatru. Jedyny to chyba u nas wypadek tak istotnego związania pisarza ze sceną.

Na początku był to więc teatr-fenomen, teatr-symbol. Tak określili go Zygmunt Greń w szkicu „Teatr czy symbol”:

„Teatr Ludowy powstał u progu Października i jego myślą żywił swoją działalność. Była to dyskusja o sprawach władzy... Spór o humanizm... Sztuki brzmiały znaczeniami zupełnie nieoczekiwanymi, promieniowały atmosferą intrygi politycznej, rozpinały metaforę na temat losu politycznego człowieka, stawiały pytania o związki — czy konflikty — pomiędzy władzą i jej postulatami a moralnością i jej kryteriami”.

Ale jak to zwykle u nas bywa, minęły trzy lata i zaczęła się nagonka. Pisano więc, że jest to teatr dla snobów i „subtelnych estetów z piwnic”, nie zaś dla ludzi i robotniczej widowni. W obronie przed Zoilami występują niektórzy krytycy. Na przykład Jerzy Pomianowski w „Nowej Kulturze”:

„O kwadrans drogi tramwajem, w Nowej Hucie na koziej łące stoi teatr, w którym grupa inteligentów, młodych ludzi po wojnie w tym kraju wykształconych, wzięła na serio to, co im przez kilka lat mówiono z katedry. Przed trzema laty na widowni mieli puchy. Uwierzili

jednak, że ludzi trzeba do sztuki i myśli przysposobić z całym zaufaniem do ich pojętności. A także do przyszłego znaczenia, jakie mieć będą te wiejskie kawalerzaki i hoże dziopy. Wszystko to stać się miało dopiero proletariatem. Tymczasem byli tylko siłą roboczą, a jeżeli będą czymś innym, to także dzięki istnieniu tego teatru. Ten teatr nobilituje ludzkie umysły, daje im to, co zapewnił miał socjalizm ludziom pracy: sztukę na serio, bodziec do myślenia, prawo do rozumnej i świadomej zmiany świata, poczucie prawomocności własnych przekonań i emocji. Dziś ten teatr ma wierną widownię. Nie oszukał jej mętniaką poetycznością ani nie zatkał gęby sztukami dla pocziwego ludku. Inteligenci z tego ludowego teatru uwierzyli na serio w karkołomne hasło, że ta gromada półchłopków to spadkobiercy wszystkich skarbów świata i wszystkich skarbów sztuki. Tymczasem jakoś się nie zawiedli, chociaż nie ma sensu mówić o zdobytych masach i milionach wzruszonych entuzjastów od, panie dzieju, miłota i puga. To dopiero początek, ale krzywa rośnie. I błada nam, jeżeli pozwolimy i tę próbę zadeptać, tych także zniechęcić”.

Krasowscy bronią się przed zadeptaniem, jak mogą. W pismach literackich zamieszcza Skuszanka wyjaśnienie, odpierające zarzut pustej widowni. Wylicza tę rosnącą krzywą widzów, którą z roku na rok systematycznie wzrasta. Przy malejącej dopłacie do jednego widza:

„Dopłata państwa do 1 widza kształtująca się w roku 1956 na przeciętnym poziomie 40 zł wynosi w roku 1958 — 24 zł... Mówiąc o dopłacie państwa do widza, podkreślić należy, że w wypadku Teatru Ludowego w sposób zasadniczy podnosi ją suma, jaką obciążony jest teatr z racji amortyzacji nowego budynku i wysokiego podatku lokalowego: rocznie 670 tys. zł, co podnosi dopłatę do 1 widza o 9—10 zł”.

Krasowscy dyrektorowali w Hucie osiem sezonów. Potem odeszli do Warszawy, a miejsce ich zajął Józef Szajna. Teatr nadal jest głośny, ale traci powoli publiczność. Utraconą widownię usiłuje odzyskać Irena Babel, kolejny dyrektor sceny. Tworzy teatr popularny, stawia na młodego widza, do niego się odwołuje, do niego adresuje przedstawienia. Jednak teatrowi brak głoś-



„Pieszo” Mroźka w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Od lewej: Tadeusz Szaniecki (Ojciec) i Grzegorz Forsysiak (Syn)

nych sukcesów, do których już zdążył wszystkich przyzwyczaić. Z kolei więc Irena Babel zarzuca się to, do czego namawiano Krasowskich — zbytnią popularność teatru, repertuarowy eklektyzm. Dyrekcje zaczynają się zmieniać. Trzy sezony Waldemar Krygier, cztery sezony Ryszard Filipiński. Szósty sezon dyrektorem Teatru Ludowego jest Henryk Giżycki. Różne były propozycje artystyczne i polityczne kolejnych dyrekcji, różnie też były oceniane. Biografia Teatru Ludowego to przykład po-

wolnego, ale zdecydowanego wytracania ambicji, rezygnowanie z „nobilizowania ludzkich umysłów”. O świetnej przeszłości teatru przeczytać można w starych numerach gazet i dawno wydanych tomikach recenzji. Zachowała się żywa w pamięci ludzi, którzy temu teatrowi towarzyszyli, a teraz opowiadają o nim dzieciom lub... wnukom. Dziś „ludowy” oznacza łatwą, popularny repertuar, orientujący się na gust mało

(Ciąg dalszy na str. 12)

„My musimy pieszo”

(Ciąg dalszy ze str. 5)

wymagającej publiczności. Repertuar podany w formie równie dziś tradycyjnej, iż klasna była ta, przeciwko której butowali się niegdyś Krasowscy. Oczywiście z poprawką na te trzydzieści lat podczas których wiele się przebiegało w teatrze zmieniło.

Trzydzieści lat temu, pewien młody, mało jeszcze znany krakowski dziennikarz entuzjastycznie opisywał w „Dzienniku Polskim” inaugurację Teatru Ludowego:

„Na zakończenie niech mi wolno będzie wzruszyć się, że przyszło mi pisać recenzję z pierwszego przedstawienia pierwszego teatru zawodowego w pierwszym mieście socjalistycznym”.

Recenzent nazywał się Sławomir Mrozek. I właśnie sztukę Mroźka „Pieszo” przygotował Teatr Ludowy na swe jubileuszowe święto. Reżyserował Mikolaj Grabowski w scenografii Kazimierza Wiśniaka, z muzyką Stanisława Radwana. Tak to krakowscy twórcy dołożyli swoją cegiełkę do trzydziestolecia Teatru Ludowego. Powstało jedno z lepszych przedstawień tego teatru, co jeszcze nie znaczy, że jest ono dobre.

Wbrew pozorom „Pieszo” nie jest sztuką łatwą. Choć napisana jest prosto i zrozumiale, kryje jednak wiele pułapek, wcale nieprosty do rozwiązania. Metaforyczność sąsiaduje tu z bardzo konkretną i określoną dosłownością. Dwie części sztuki dzieją się w ostatnich momentach ostatniej wojny, epilog tuż po niej. W wojennej wędrówce idą pieszo ludzie. Historia dzieje się poza nimi. Muszą się jakoś w niej zna-

leźć, przed nią uchronić, określić swoje miejsce w tym nieznanym, nowym życiu, które nadchodzi, a wobec którego są bezradni, zdani na siebie. Wędrują parami: Ojciec z Synem, Superiusz z Panią, Porucznik Zieliński z Drabem, Baba z Dziewczyną. Te postacie są określone, konkretne. A przecież są także symbolami postaw, mentalności pewnych grup społecznych. Wędrują osobno, wrodzy lub co najmniej nieżyczliwi sobie nawzajem. Połączyć ich w grupę zdoła tylko bimber, ta — jak mówi Superiusz — „Peau de Pologne”.

Wszystko, co dzieje się na scenie, jest obrazkiem z tamtych lat. Pozornie. Jest także, lub przynajmniej może być, metaforą naszej rzeczywistości. Ironiczna i gorzka. W epilogu nie pokazuje się już handlująca bimbrem Baba, jako że sztukę napisał Mrozek przeszło sześć lat temu. Porucznik Zieliński będzie teraz obywatelom Zielińskim i wraz z Drabem uda się na zachód. Pani i Nauczyciel podejmą dzieło „kolosalnego programu edukacji, reedukacji i kolaboracji”, jako że „my, inteligencja jesteśmy niezbędni w dziele utwierdzenia, podnoszenia i upowszechnienia”. Samobójczą śmierć wybierze Superiusz, filozof, pisarz, prerafinowany esteta, prawdziwy inteligent, niepotrzebny i zbyt techniczny ornament w świecie przasnej, zwycięskiej unifikacji. Ojciec i Syn pozostają sami i samotni. Program przekazany Synowi: „Człowiek ma być uczciwy i tyle” brzmi zbyt naiwnie, by mógł być rozumiany wprost.

„Pieszo” w Nowej Hucie rozgrywane jest na pustej scenie. W głębi horyzont rozmawiany w ciemne, kiełbasie chmury. Przed nim tor kolejowy. Podłoga pokryta szaro-burym naciąganiem. Potrzebne sprzęty aktorzy wnoszą zza kulis — ławkę, beczkę, na której przysiadzie Superiusz. W części dru-

giej horyzont jest ciemny, nie widać chmur. Cezure lat powojennych znaczą Mrozek „Międzynarodówką” graną na skrzypcach „przez czas potrzebny na usunięcie dekoracji ze sceny... Dzień jasny, słoneczny”. W przedstawieniu ponury, ciemny horyzont zastąpi teraz lśniąca, biała ekran. Maszyniści usuwają tor kolejowy, zdzierają naciąg z podłogi. Pod nimi jasne deski. Jest rzeczywistość „dzień słoneczny”. Dalsze wędrowanie odbywać się będzie po tych deskach, po których niewątpliwie łatwiej iść niż po brylastej, ziemistej podłodze. Ten żartobliwy pomysł życziwa, premierowa publiczność nagrodziła gromkimi brawami. Nie podzielałam zachwytów, sprawa wydaje mi się bowiem zbyt jednoznaczna. Scena piątkowa, to nad bimbrem Polaków wędrujących zbratanie, poprzedzona jest u Grabowskiego także żartem: nad płonącym piecykiem, w czerwonych światłach śpiewają cichutko wszyscy razem, nagle uciszeni i wzruszeni, tym chóralnym śpiewem, a nie wódą połączoną z Bajaderą na kręcącej się obrotówce w bardzo kolorowych światłach, oświetlających wabiącą Ojca i Nauczyciela Kleo. Zdzisława Wilkówna w płomiennej sukni z diugim boa na szyi wygląda istotnie bardzo efektownie. Kicz jest więc ponadczasowy, zwycięży wszystko i przetrwa — nienaruszony i triumfujący. Zdecydowany sprzeciw budzi postać Superiusza, ustawiona przez Grabowskiego i grana przez Henryka Giżyckiego jako uciechająca i pocieszna karykatura Witkacego. Jest to pomysł co najmniej chybiony i zbyt już prymitywny, zwłaszcza że Giżycki też karykaturę jeszcze wystrza robiąc z Superiusza zadufanego kabotyńskiego durnia.

Przekornej Mroźkowej ironii brakuje w przedstawieniu Grabowskiego,

inscenizowanym bardzo prosto i bardzo wprost. Jest to spektakl o polskich drogach, polskich losach w czasie wojny i tuż po niej. Zamiast metafory pokazuje Grabowski na scenie to, co powinno być ukrytym jej znaczeniem. Można i tak, więc zgłaszanie pretensji o pewne uproszczenia nie ma chyba większego sensu. Do tego spektaklu jest wyraźnie piękny. O ile część pierwsza ma rytm, dynamikę, jest aktorsko zrobiona i wyrazista, o tyle druga wraz z epilogiem wyraźnie siada. Jakby reżyserowi zabrakło czasu na jej wypracowanie z aktorami i musiał ratować się sposobami czysto zewnętrznymi. Aktorzy w pierwszej części prowadzeni pewnie, zaczynają gubić się, szukają ratunku w rubasznej szarży, popadają w rodzajowość. W drugiej części spektaklu nie broni się więc ani Baba (Barbara Stesłowicz), ani Porucznik Zieliński (bardzo dobry w pierwszej, ostro zagraną scenie Zbigniew Zaniewski). Ojciec Tadeusza Szanieckiego jest wystarczająco prosty i ciepły, a Syn (Grzegorz Forsysiak) jak trzeba naiwny. No cóż, „Pieszo” jest sztuką pozornie łatwą i prostą. Ale żeby z niej zrobić mądre przedstawienie, potrzeba Superiusza reżyserii.

Trzydziestoltnia biografia Teatru Ludowego jest więc rzeczywistością niecodzienną. Na razie stwierdzić można tylko to, że nie zamiera on odzyskiwać swego dawnego, wysoko przez Krasowskich wyrubowanego poziomu. Zadowala się rangą teatru na uboczu, nie reagującego na trendy i mody, dalekiego od jakichkolwiek sporów czy problemów. Tak to spełnił się postulat Jaszcza sprzed lat blisko trzydziestu: tworzyć w Nowej Hucie teatr bez „zawilich symboli i metafor”, bez „skomplikowanej formalistyki teatralnej”, za to „komunikatywny i zrozumiały”. Oto jest. Ma swoją publiczność, wysokie frekwencyjne wskaźniki. Może więc rację ma Mrozek, że „my musimy pieszo”.

BOŻENA WINNICKA

ŻYCIE LITERACKIE
Str. 12 Nr 16 (1778)

„Piesz” na jubileusz Teatru Ludowego

NOWOHUCKI TEATR LUDOWY na swoje 30-lecie wystawił „Piesz” Sławomira Mrożka. Premiera prasowa miała uroczystą oprawę: okolicznościowe przemówienia, odznaczenia, kwiaty. Jak to zwykle u nas bywa. Krakowska prasa przypominała historię teatru, trochę nawet heroiczną, wspominała poprzednich dyrektorów: Skuszanek, Szajnę, Irenę Babel, Krygiera, Filipskiego, wyliczyła sukcesy obecnego dyrektora, Giżyckiego. Odkryło się. Wróciły już dni powszednie teatru.

A dlaczego „Piesz” na jubileusz? Może dlatego, że z propagandowej radości budownictwa socjalistycznego pierwszych lat powojennych, tak drapieżnie i groteskowo ukazanej w trzeciej części sztuki, wyłoniła się Nowa Huta? Może dlatego, że nie tak daleko stąd, w Borzęcinie, urodził się ironiczny piewca naszej rzeczywistości, Mrozek? Zostawmy żarty.

Dobrze, że w programie teatralnym zacytowano fragment wypowiedzi Mrożka z 1981 roku: *My nie chcemy stwarzać historii nikomu. Wystarczy nam własna, ale naprawdę własna, to znaczy przez nas samych stwarzana. Wystarczy nam to, co się należy każdemu: być sobą.*

W sukurs dyrektorowi Giżyckiemu przy wystawianiu „Piesz” pospieszyli jubileuszowo trzej inni dyrektorzy: Mikołaj Grabowski (do niedawna dyrektor Teatru im. Słowackiego), Kazimierz Wiśniak (kierownik artystyczny „Bagateli”), Stanisław Radwan (dyrektor Starego Teatru).

Owszem, powstało z tej teatralnej konfederacji jedno z najlepszych przedstawień w Teatrze Ludowym w ciągu ostatnich lat. Może nie tak świetne, nie tak drapieżne, jak „Piesz” sprzed pięciu lat w warszawskim Teatrze Dramatycznym, w reżyserii Jerzego Jarockiego. Ale wtedy były inne czasy i inni aktorzy na scenie. Na warszawskiej scenie było autentyczne błoto, błoto też wychodziło równym prostokątem ujętym w ramę w widownię. Z tego właśnie prostokąta wiało ciężko na scenę Zapasowicz w roli Ojca. Gruby jakiś, kanciasty, zmordowany, uosabiający wyrażenie zmęczenia i zagubienie, mądrość i spodlenie wojennego wędrowania. Tutaj nie ma błota.

Ojca gra **Tadeusz Szaniecki**. Jest jakby z większej bryły, cieplejszy, bardziej swojski, intymniejszy, ściśszony. Świetna rola tego wiernego Teatrowi Ludowemu aktora. Dobrze mu towarzyszy **Grzegorz Forysiak** w roli Syna. Zależniony czternaście lat, ale bezpieczny przy boku Ojca, zielony życiowo, lecz chłonący chciwie przewalającą się przed jego oczyma groźną rzeczywistość, dojrzuwający gwałtownie do jej rozumienia. Bardzo dobra ich scena z niema, wysoką, łysogłową postacią w długim szynelu, późniejszym Grajkim, także scena z drugiego aktu, kiedy wszyscy się stowarzyszą w krótkotrwałej wisielczej euforii, kiedy Ojciec ku przerażeniu Syna dobiera się w pijanym widnie do Baby, aby po chwili oprzytomnieć, bronić Syna przed Drabem i biec w kierunku niewidzialnego, oczekiwanego pociągu. Również godna przeżycia i zapamiętania jest scena zamiany butów między Ojcem i Synem, będąca znakiem dojrzałości Syna, znakiem przekroczenia progu dorosłego życia.

Pouczające są porównania, choćby i cząstkowe, poszerzają wyobraźnię. Superiusz Holoubka w warszawskim spektaklu, z woli reżysera i z właściwości aktorskiego talentu, zajmował większą przestrzeń teatralną, urzeczywistniał się na większej skali, jego arystokratyczna i paradoksalna umysłowość rozpiniała się szeroko, od intelektualnej przewrotności do cyrkowej błazenady, od duchowego

wyrafinowania do brutalnego egoizmu w zderzeniu się z życiowymi niewygodami. Giżycki buduje postać Superiusza nie tak bogatą, za to bardziej skupioną, ostrzejszą, niemal bez dystansu wobec galopady dziwnych myśli i słów, ale chyba także postać czytelniej naznaczoną piętnem tragizmu, wpatrzoną w tajemnicę życia, której się nie da zagadać nawet najbardziej zwariowaną elokwencją. Giżycki z pewnością zaliczy tę rolę do swoich sukcesów.

Można powiedzieć, że nowohuckie „Piesz” nie ma złych ról, zentujących, jakie zdarzały się tutaj. Być może, jubileusz to sprawił, że staranniej dobrano obsadę i sięgnięto po znanego, zdolnego reżysera. Groteskowo-tragiczna scena, w której uczestnicy wojennego pieszego wędrowania w poszukiwaniu nowego świata, nowej przyszłości, do jakiej ma ich zawieźć symboliczny pociąg, szaleją w pijacko-tanecznej zabawie, a Syn patrzy z przerażeniem na wyczyny Ojca, zaś Superiusz ostrzy desperacko brzytwę — jest teatralnym majstersztykiem, stwarza napięcie, wywołuje uczucie grozy; może rywalizować z realizacją warszawską. Owa wojenna wersja „Tanga” tworzy znakomity obraz dramatyczny. Szkoda jedynie, że Powieźnik Ziemliński **Zbigniewa Zaniewskiego**, drań absolutny, oczywiście, jest tak kukielkowato wymuskany, tak komiksowo spłaszczony. Razem z **Drabem Władysławem Bulki** tworzą parę karykaturalnie nierzeczywistą. Pozostali aktorzy: **Maja Wiśniowska** (Pani), **Barbara Stęśłowicz** (Baba), **Małgorzata Krochmal** (Dziewczyna), **Tomasz Poźniak** (Grajek), **Tadeusz Wieczorek** (Nauczyciel) — z wycuciem swego miejsca i roli wpisują się w całość spektaklu. Tylko po co reżyser kazał **Zdzisławowi Wilkównie** (Bajadera), po zdarciu ze sceny wojennej powłoki, na ruchomym kole z desek, odstawiać lunatyczne plasy wśród goniących za nią innych osób dramatu? Żeby ironicznie wyrazić radość z wejścia w powojenną rzeczywistość?

Akt trzeci „Piesz” jest dramaturgicznie najsłabszy. W tym zlepku skeczów schematycznych, typowych zachowań i charakterów ociera się już niebezpiecznie o agresywny stereotyp, mogący przerodzić się w kicz. Przed pięciu laty w Teatrze Dramatycznym akt trzeci był bogatszy, bardziej urozmaicony teatralnie, scenograficznie. Powietrze drżało szumem i hukiem samolotów. Znad sceny, pod sufitem, leciały w stronę widowni na żyłkach małe samolociki, leciały gęsto, równo, po mału, zdobywco. Były chyba zielone, z czerwonymi gwiazdkami na skrzydłach. Za każdym ciągnęła się smułka z czerwonego papieru. Kiedy już przeleciały, zostały po nich te czerwone girlandki zasnuwające niebo. Ludzie podnosili głowy, rozumieć, śmiali się łagodnie. Postaci na scenie, ich język wzięty z nowomowy powojennej, propagandowo-gazetowy bełkot byłych inteligentów, przedzierzgniętych w aktywistów nowej rzeczywistości — wszystko to wzbogacone reżyserskimi pomysłami zdawało się pod tak zasnutym w równe pasemka niebem całkiem na miejscu. Teraz ta część przedstawienia jakby się skurczyła do kilku przygaszonych znaków, przystrojonych scenicznie tańcem pstrokatej Bajadery.

Nowohuckie „Piesz” ma czysto zarysowane typy postaci. Ma ciąg momentów, które w syntetycznej paraboli znakomicie oddają sytuację ludzi wędrujących po scenie życia, w strefie przejściowej, w oczekiwaniu na coś, co ma nadejść i okazać się lepszym, a okazuje się czymś boleśnie mizernym. Tak wygląda rozrachunek z przeszłością i teraźniejszością.

KAZIMIERZ KANIA

Teatr Ludowy w Krakowie: „Piesz” Sławomira Mrożka. Reżyseria: Mikołaj Grabowski, scenografia: Kazimierz Wiśniak, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera — marzec 1986.



Teatr Współczesny w Warszawie — „Kolacja na cztery ręce”. Na zdjęciu: Mariusz Dmochowski jako Bach i Czesław Wołłejko jako Haendel.
Fot. JACEK ŁOMNICKI
PAWEŁ KWIEK

Krystyna Świerczewska

XXV Rzeszowskie Spotkania Teatralne

PIESZO DO CZŁOWIEKA

Otworzyło Spotkania przedstawienie Teatru im. Wandy Siemaszkowej sztuką Edwarda Radzińskiego: „Łunin czyli śmierć Kubusia Fatalisty” — sztuką mądrą i pięknie napisaną, w której pobrzmiewają echa polskiego romantyzmu, echa kordianowskie. Przy tym sztuka trudna do wystawienia, bo dziejąca się jakby w dwóch planach — tym rzeczywistym, który mieści ostatnie trzy godziny życia onegdajszego dekabrysty Łunina i wypływającej z nich ekspozycji rachunku sumienia: dialogu z samym sobą, co warte było życia, miłość, polityka, działalność buntownicza, społeczeństwo. Łunin — postać historyczna, posłużył Radzińskiemu do obrachunku moralnego. Przybrany w diderotowy tytuł i kostium Kubusia Fatalisty — służy przewyższającego myślą swego pana, sztygającego z dostojnego munduru monarchy — przegrywa życie, bo nie dość kochał i nie dość był zbuntowany. Osadzony w bagnach Syberii na dwa dziesiątki lat do końca mówi swoje „nie” panującemu porządkowi, osaczony złowróżbnymi myślami:

„Chciałem odegrać rolę Brutusa, zaś w imię praworządności przeznaczono mi rolę kozła ofiarnego”.

... nas podzielono — na tych, którzy siedzieli i na tych, którzy nas wsadzali. Jedni otrzymują krzyże, drudzy będą na krzyżach rozpięci”.

Mroczny jest ton rozmyślań Łunina o porządku władzy, o sytym, ale milczącym społeczeństwie, o przyzwoleniu sytych na dziejące się wokół nieprawości. Pisz listy z zesłania, eseje, rozsyła po kraju, by dowiedzieć się przed śmiercią, że robi to za milczącym przyzwoleniem władzy, że niegroźna ta pisanina dla niej, że dawni przyjaciele milczą, że odsuwają się od jego myśli jak od zadumionych, że czas jego poświęcenia jest zarazem czasem świętego spokoju dla niegdyś bliskich mu ludzi.

A więc przegrana?

W rzeszowskim przedstawieniu Wiesław Lange — scenograf wytrawny organizuje przestrzeń sceny światłem, skupionym na ciemnych planszach mundurów, z krążkiem złota w miejsce głowy. Wrota do celi stanowią dwie olbrzymie ikony; w miejsce ich rąk, złożonych nabożnie, wiszą grube łańcuchy. Przez te osobliwe drzwi wchodzi żandarmi i mordercy.

Zza tych mundurów wynurzą się nazwani w sztuce Pierwszy Mundur, Drugi Mundur, Mundur Monarchy, Ona — to nie są duchy przeszłości, to są projekcje myśli Łunina, jego dociekliwa, bo już ostatnia przed śmiercią, analiza zaistniałych ongiś faktów, zdrad, podłości, miłosnych przeżyć.

I tu trzeba zorganizować architekturę przestrzeni — to musi być w przedstawieniu czytelne i nie może być dosłowne. Stanisław Wieszczycki — reżyser przedstawienia nie do końca poradził sobie z tym zabiegiem budowania architektury przestrzeni: są sytuacje, gdzie z Mundurów robią się realne

osoby, niektóre Mundury grają do widza, mizdrzą się, stają się partnerami tu i teraz istniejącymi realnie. Taka postawa Mundurów zamazuje sens sztuki, jest przeciw niemu, z Kubusia Fatalisty zostaje ni w pięć ni w dziewięć przyklejony do sprawy Łunina tytuł Diderota. Bo Mundury przestały być myślą, elementem analizy samego siebie.

Są dwie role w przedstawieniu, które zasługują na wyróżnienie: ta tytułowa, którą gra Jerzy Gorzko, z rozmachem, ekspresyjnie, ale momentami prawdziwie wzruszająco i rola Munduru Monarchy, zagrana w trzech wcieleniach carów Aleksandra i Mikołaja oraz Wielkiego Księcia Konstantego przez Jacka Lecznara. Lecznar strzeże się, by nie wyjść poza symbol; to jest rola Munduru Monarchy, którą robi człowiek odczłowieczony. Jerzy Gorzko natomiast nie schodzi ze sceny, dźwiga rolę — giganta; dlaczego jednak trzy czwarte tej roli rozgrywa „w parterze”, na kolanach, czołgając się, w przedziwnych zwisach z barłogu — dalibóg, nie wiem, kogo za to obciążyć.

Mimo te pretensje „Łunin” był przedstawieniem interesującym, ambitnym i jako pierwsze przedstawienie XXV Rzeszowskich Spotkań Teatralnych narzucił im szlachetny ton teatru intelektualnego.

Potem obejrzelśmy „Hamleta” i „Kolację na cztery ręce”, a po nich czekaliśmy na mistrza nad mistrze, ubiegłorocznego laureata Spotkań — Henryka Tomaszewskiego i Teatr Pantomimy z Wrocławia. Tomaszewski zaprezentował nam swój scenariusz „Akcja — Sen Nocy Letniej” według Szekspira i zaraz na wstępie powiem, że rozczarował mnie gorzko tym scenariuszem. Bo oto w cyrku — niczym jasełka — moderne Spodek z oślimi uszami daje występ: najpierw jako gwiazdor w garderobie, oblegany przez fanów preży swe ośle muskuły, potem na arenie, witany rykiem fanów, daje pokaz możliwości intymnej części ciała, bluzgając łukowatą strugą czerwonej cieczy z czerwonego kwiatu, wpiętego w rozporek skórzanych portek. Przed kilkunastu laty w Londynie z lekka czerwieniły mu uszy na spektaklu „Oh Calcutta!”: zamiast kwiatu tłum gólasów trzymał przy genitaliach gumowe rozpylacze i krzyżowały się te wytryski po scenie, aktorzy gadali dowcipne świństwa ze scenariusza napisanego przez znakomitego krytyka teatralnego Kennetha Tynnana. Cóż zrobić, gdy dziś, oglądając Szekspira, tak niedobrze skojarzył mi się pomysł Tomaszewskiego na Spodkę z tamtą tandetą, głośną na cały świat?

Spektakl Tomaszewskiego jest dziwny właśnie w swoim scenariuszu. Bo oto między szekspirowską akcją fantastyki dziejącej się w Arkadii wkłada Tomaszewski artykuł publicystyczny na temat zagrożenia ekologicznego środowiska i społeczeństwa konsumpcyjnego, ogłupianego mas mediami. Pomiedzy knajpiane stoliki, przy których

młodzi piją colę i piwo, układając stosy plastikowych puszek, ni stąd ni zowąd wkracza Oberon z Tytanią, a na ślubie trzech par ryczy telewizja i kwitnie pijaństwo. Po wszystkich działaniach miłosnomariażowych zostaje śmietnik, wjeżdżają opony samochodowe z zasadzonymi w nich wątlami roślinami i jest to wszystko jakoś zenująco — ponuro — żalosne.

Spektakl jest długi; pierwsza część trwa przeszło półtorej godziny, spektakl jest przegadany i dosłowny w swoich założeniach publicystycznych. Gdy go oglądałam, pytałam zdumiona, gdzie podziła się ta cudowna zawartość relacji mistrza, choćby z „Króla Artura” czy „Brata marnotrawnego”?

Nie oglądałam występu Teatru im. Jarczaka w Łodzi z „Panem Jowialskim” Fredry, w reżyserii Krzysztofa Bradeckiego, który cały toczy się w pogłosie gęgających gęsi i z zawieszoną nad sceną wierzbą, na której w pewnym momencie pojawiają się gruszki... Jakie to było przedstawienie — nie powiem więc od siebie; z wypowiedzi widzów wnosię, że bardzo różnie odbierane i, niestety, nie najlepsze aktorsko.

Takie też było „Piesz” Sławomira Mrożka, przywiezione przez Teatr Ludowy z Nowej Huty. Właśnie nie najlepsze aktorsko, przy mądrej inscenizacji reżysera Mikołaja Grabowskiego i ascetycznej scenografii Kazimierza Wiśniaka, która tak wspaniale obnażyła marność iluzji, złudzenia teatralnego. Ten chwyt Grabowskiego, by na oczach widza zlikwidować teatr, obojętnie scenę z pokrywających ją mat, rozebrać tor kolejowy, zapalić zwykłe ostre światła robocze, a potem w tej obnażonej scenerii zlikwidowanych dekoracji powiedzieć, że piesz idziemy każdy do swojej własnej uczciwości — „liczy się tylko człowiek uczciwy” — to był pomysł wstrząsający i okrutny. Teatr przestał być teatrem, dialog skurczony do minimum, szyderczy ton frazesów państwowo-twórczych, przejmujące rzępole nie skrzypka — oto finał naszego pieszego dochodzenia do ojczyzny, która się rodzi z magmy sądów fałszywych, niepokojuw szczyrzych, przecuć, nieznanego.

Nie na darmo Grabowski przed paroma laty był autorem „Transatlantyku”, spektaklu wspaniałego. „Piesz” — to jakby ciąg dalszy tamtych sporów o, ojczyznę — syn-czynę. To Gombrowicz dopowiedziany Mrożkiem.

Na zakończenie więc dostaliśmy gorzki spektakl, ale przecież w jakiś sposób odpowiadający temu przedstawieniu z pierwszego dnia i samemu Łuninowi, zaplątanemu w świat podzielony między faryzeuszy i milczących uczciwych, samotajacemu się między racjami Kaina i Abela. A także Sokratesa i Buddy. Cara i katorżnika. Były to bowiem dwa przedstawienia, które odpowiedzieć chciały na pytanie, czym jest człowieczeństwo. I szły mozolnie, piesz do człowieka.

Pieszko, pod pachę z historią

Szczególne znaczenie sztuki scenicznej Sławomira Mrożka pt. „Pieszko” polega na osobliwym połączeniu sytuacji realnej, sprawdzalnej historycznie, również w wymiarze obyczajowym i sytuacji jakby groteskowej, która rodzi się w oparciu o rzeczywiste działania człowieka. Jest to realizm swoisty, gdzie metafora o charakterze społecznym, politycznym wyrasta z wyraźnych przesłanek zawartych w samej akcji, w samej fabule dramatycznej.

Mówimy często o głębi satyry — w wypadku Mrożka, ściślej — jego sztuki „Pieszko” satyra ta polega wyraźnie na spleceniu tragicomicznych wątków, kiedy śmierć jest na wyciągnięcie ręki, wolność bynajmniej na piechotę się ku nam wówczas nie zbliżała, wybierając śmigłe samoloty, czołgi T-34, ładowne ciężarówki często z zamontowanymi wyrzutniami typu katiusza... Tak, tak. Jeszcze to pamiętam, jeszcze dzisiaj na widowni jakieś dziesięć, dwadzieścia procent ludzi pamięta dobrze tamten czas. Kraków może ma najmniej tu do powiedzenia, został zdobyty przez manewr okrążający, Armia Radziecka przyszła tu od zachodu. Ale tam w rejonie Jasła, nad Wisłą również, potem cieciami linii frontowej w kierunku północno-wschodnim od Warszawy działy się różne rzeczy. Ludzie szli wypędzeni przez Niemców ze swych siedzib, potem wracali, aby w opłotkach swych obejść znaleźć jakiś sprzęt czy bodaj pierzynę wynieść z domu. Od jesieni roku 1944 do ofensywy styczniowej roku 1945 działo się to Mrożkowskie „Pieszko”. Cztery-pięć miesięcy to niby niedługo. Ale już się ustaliły sposoby oszukiwania frontowych oddziałów hitlerowskich, handlowali ludzie bimbrem, jacyś dziwni facci w łachmanach szli tu, to tam, chłopcy ze ściśniętym gardłem patrzyli jak potężne wozy opancerzone zajeżdżały im zasiane ozimina pola. Dokonywała się wówczas dziwna metamorfoza oczekiwań, zbliżała się nowa Polska, już wyciągająca do nas swe ramiona ponad linią frontu, przez ulotki i ostre działania wielu oddziałów partyzanckich od AL do AK. Mity o natychmiastowym dojściu do władzy tych, którzy w swej większości wypadków wybrali orientację londyńską spełniły na niczym. Trzeba było wybierać. Na razie, wówczas, w tym terminie świata zamkniętego sztuki „Pieszko” silił się tam i sam, dziwiąc

się różnym zjawiskom fasonowej tromtadracji, chociaż sami często jej w okrutnych latach niewoli ulegaliśmy...

Ten wstęp jest potrzebny do zrozumienia istoty przedstawienia, które na swe trzydziestolecie dał Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie. Rzeczą wyreżyserował Mikołaj Grabowski, scenografię zaprojektował Kazimierz Wiśniak, muzykę skomponował Stanisław Radwan. Trójka, nie powiem, dobrana, rozumiejąca się i wzajem uzupełniająca pod batutą reżysera.

Przedstawienie Mikołaja Grabowskiego jest nader interesujące, chociaż niewolne od pewnych skaz. Najpierw musimy powiedzieć słów kilka o niewątpliwych osiągnięciach, które mają generalne znaczenie dla całości spektaklu bardzo interesującego.

Sprawa pierwsza: jak grać „Pieszko”, które pokazuje tę wędrującą Polskę końca roku 1944 i początku roku 1945? Odpowiedź Mikołaja Grabowskiego jest prosta: grać realistycznie, dać rysunek szczegółowo dopełniony zarówno w kresce jak i w barwie, możliwie wiernie rekonstruować to, co dotarło do pokolenia reżysera przez teksty historyczne, zdjęcia, opowiadania. W tym względzie Grabowski okazał się mistrzem i wśród zespołu Teatru Ludowego odnalazł doskonałych rzeczywiście interpretatorów owego zamysłu. Przekrój społeczeństwa polskiego, tej części kraju, którą okupant nazwał Generalnym Gubernatorstwem, w teście Mrożka wypadł znakomicie. Na scenie nowohuckiej rej wodzili trzej aktorzy — Tadeusz Szaniecki jako Ojciec, Grzegorz Forysiak jako Syn i Zbigniew Zaniewski jako Porucznik Zieliński. Dodałbym tutaj — choć z pewnym wahaniem, o czym potem — Tadeusza Wleczorka w roli Nauczyciela. Ta czwórka aktorów — proszę mi wybaczyć ten podział, ale tak to po prostu odebrałem, tak to czuję — narzuciła niejako swój warsztat pozostałym koleżankom i kolegom. Szaniecki w rysunku obyczajowym postaci właściwie zagrał jedną ze swych największych ról. Nic tam nie było z mizdrzenia się, zaś sytuacja właśnie historyczna, która włożyła tego małego człowieka w mordercze tryby wojenne ukształtowała ów umysł błyskawicznie: uciekinier-utrącajusz, mały zakłamaniec poklepujący dziwkę i pijący gorzałę, chce jeszcze być

przykładem dla swego syna. Widziałem niejedną realizację „Pieszko”, w której rolę tę dość dokładnie niszczone, ponieważ aktorzy okazywali niejaki zgorznienie, dystansowali się wobec zapijaczanego ojca. Tymczasem Grzegorz Forysiak przepięknie całą sprawę zbudował — był przerażony jeszcze przerażeniem dziecka, ale przecież czuło się, że nie jest przeciwko ojcu, że sam piekielnie szybko dojrzewa, staje się dorosłym przez te kilka godzin wędrówki pod ostrzałem artyleryjskim. Zbigniew Zaniewski jako Porucznik Zieliński i Tadeusz Wleczorek jako Nauczyciel wręcz znakomicie zderzyli swoje racje pijańskie, watażkowskie i mędrkującego belfra bardzo wyraziście. Nie można w tej sztuce uciekać od owych grubych krech, jakimi autor maluje swoistą część Polaków. Pozostałe role, oczywiście na miarę pomysłu reżyserskiego zagrane, były nieco wyciszzone. Aktorzy w tym miejscu jak gdyby przechodzili ku rysunkowi pastelowemu i nawet doskonała para Baba i Dziewczyna (Barbara Stesłowicz i Małgorzata Krochmal) mimo szokujących zadań scenicznych była jakby wyciszona. Superiusza zagrał Henryk Giżycki tak, że kompletne zaskoczenie jego rolą podziemną wywołało prawdziwe zdumienie na widowni. Małgorzata Wiśniowska jako Pani, Władysław Bulka jako Drab i oryginalny w swej sylwetce jako Grajek Tomasz Poźniak wykonali swoje roboty starannie, ale w stylu zaznaczonym już wyżej.

Dostatecznie mocno wrosliśmy już w czasie premierowego wieczoru w akcję, przyzwyczailiśmy się niejako do świstu kul armatnich i do tej biedy wojennych wędrowników, kiedy reżyser przełączył wszystko swoistym kabaretem na uruchomionej scenie obrotowej. Sygnalizować to miała Zdzisława Wilkówna jako Bajadera, niestety odmiana zawodniackich bohaterów okresu okupacji na socywykrzykiwaczy lat powojennych była przez tę feerię ruchu i melodii nieco mniej przekonywająca.

Metafory, jakie buduje i autor, i reżyser, i widz na szczęście nie przepadły w tym spektaklu, który godnie przyczynił się do obchodu 30-lecia zasłużonej sceny.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK