



„GLOB”

SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 13 42 34

tel./fax 13 44 95

DZIENNIK POLSKI

31-072 KRAKÓW

ul. Wielopole 1

Nr **40** **17-02-94** z dn.

**PRESTIŻOWI GOSCI
W „LUDOWYM”**

26

Znakomity reżyser Rudolf Ziolo, który właściwie nie pracuje poza Starym Teatrem lub stołecznym „Powszechnym”, dał się namówić Jerzemu Fedorowiczowi i rozpoczął w Teatrze Ludowym próby „Balladyny” Juliusza Słowackiego. A jakby tego było dyrektorowi nowohuckiej sceny mało, pozyskał jeszcze wybitnego trębacza jazzowego Tomasza Stańkę, który do spektaklu stworzy muzykę. Scenografia — stale współpracującego z reżyserem — Andrzeja Witkowskiego. Premiera — w kwietniu. (wak)



„GLOB”

SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 13 42 34 tel./fax 13 44 95

DZIENNIK POLSKI

31-072 KRAKÓW

ul. Wielopole 1

92 21 z dn. 04 - 94

26

**„BALLADYNA”
WG STAŃKI**

Rudolf Ziolo przygotowuje w Teatrze Ludowym „Balladynę” Słowackiego, której premiera przewidziana jest na początek maja. Już natomiast gotowa jest muzyka, autorstwa wybitnego jazzmana, Tomasza Stańki. Właśnie w miniony weekend trębacz m. in. wraz z Ewą Wanat (vocal), Tomaszem Szukalskim (saksofon), Zbigniewem Brysiakiem (instrumenty perkusyjne) dokonywał jej nagrań, które wkrótce pojawią się na płycie kompaktowej.
(wak)



„GLOB”
SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 13 42 34 tel./fax 13 44 95

ECHO KRAKOWA

31-072 KRAKÓW

ul. Wielopole 1

85 4 - 05 - 94

Nr z dn.

26

W "Ludowym" i "Bagateli"

Dwie premiery!

TEATROWI Ludowemu udało się pozyskać do współpracy znakomitego reżysera. **RUDOLF ZIOŁO** przygotował na scenie w Nowej Hucie "Balladynę" J. Słowackiego. Autorem scenografii jest **ANDRZEJ WITKOWSKI** (najczęściej z R. Zióło współpracujący) a muzykę skomponował **TOMASZ STANKO** (będzie ona nagrana na specjalnej płycie). Dyrekcja teatru postarała się o świetnego sponsora (Philip Morris Poland) dla tego przedstawienia, więc nic dziwnego, że dyr. Jerzy Fedorowicz ma nadzieję na to, iż "Balladyna" przyciągnie do teatru komplety publiczności, również na wieczorne spektakle. Przypomnijmy, że ostatnia interesująca inscenizacja tego romantycznego dramatu w Krakowie miała miejsce w 1975 r. w "Bagateli" ze scenografią Tadeusza Kantora i Zofią Kalińską w roli głównej. Tym razem Balladyną będzie Barbara Krasieńska, oprócz niej zobaczymy znanych i cieszących się zasłużonym uznaniem innych artystów Teatru Ludowego - m. in. Jądrę Lesiak, Małgorzatę Kochan, Tadeusza Szanieckiego, Krzysztofa Gadacza. Premiera 6 bm. Teatr "Bagatela" zaprasza natomiast na "May-

day" - farsę Raya Coneya, która robi ostatnio prawdziwą karierę na polskich scenach. Coney, który sam jest reżyserem i aktorem, świetnie znany gusty publiczności i od lat pisze farsy uznawane za bestsellery.

"Mayday" jest siedemnastym z kolei jego utworem, podobno jak dotąd najlepszym... Po raz pierwszy w naszym kraju wystawiono ją w warszawskim Teatrze "Kwadrat" z Wojciechem Pokorą w głównej roli taksówkarza Johna Smitha. Pokora polubił rolę i sztukę, którą następnie sam wyreżyserował we Wrocławiu i w Katowicach. Tam właśnie zobaczyła to przedstawienie (i brawurową reakcję publiczności) dyr. Nina Repetowska, która zaproponowała W. Pokorze pracę w Krakowie. "Mayday" będziemy oglądać na scenie "Bagateli" od 8 bm. W roli głównej zobaczymy Krzysztofa Bochenka, a w pozostałych m. in. Dorotę Bochnę, Alinę Kamińską, Łukasza Żurka i Macieja Słotę. Szansę mają także ci, którzy pragną zobaczyć na scenie Wojciecha Pokorę. On sam wystąpi bowiem gościnnie w dwóch przedstawieniach - 9 bm. o godz 11 i 19.15.

(GK)

Bardzo trudno namówić Pana na rozmowę. Czy wynika to z przekonania, że artysta powinien się wypowiadać tylko przez swą sztukę?

— To chyba sprawa charakteru. A poza tym rzeczywiście mam niechęć do eksplikacji pozascenicznej, gdyż sceniczna wydaje mi się wystarczającą strefą kontaktu z widzem, nie potrzebującą stręczycielstwa myśli. Wiem, że to działanie wbrew zawodowemu interesowi: czasem 10-minutowy wywiad w telewizji może więcej zdziałać niż 6-miesięczny mozoł na scenie.

— Pański reżyserski rodowód sięga Leningradu. Już wcześniej Grotowski i Jarocki studiowali w

to wiara w siłę literatury, która zafundowała taką długowieczność teatrów. Nie sposób uprawiać teatru, żeby nie kusić się o interpretowanie literatury — to fascynujące, że różni ludzie mogą ten sam tekst inaczej odczytywać. Posługiwanie się tekstem klasycznym jest też pytaniem o sens robienia teatru: czy klasyka może spowodować nowe, żywsze, terazniejsze spotkanie z widzem i z problemem.

— Zbliżając się do literatury lekturowej, reżyser określa jednak grono swych widzów.

— Zbieżność to nieprzypadkowa, że lista lektur może się pokrywać z listą arcydzieł. Powinna. W ostatnich latach zmienia

trwałość sojuszu z Andrzejem Witkowskim. A to nie tylko wybitny artysta, ale i najbliższy przyjaciel. Z kolei Stanisław Radwan jest jednym z najbogatszych skąpców. Daje z jakości muzycznej — w minimalnej ilości — to co najgłębsze, niezbywalne. To są dźwięki filozofa, a nie kompozytora-gawędziarza.

— Pierwsze Pana spektakle nie były wolne od prezentacji politycznej...

— Takie to były czasy. Ja nawet sobie zrobiłem cezurę odcieczając się od problemów politycznych, czy publicystycznie traktowanych problemów społecznych. Nastąpiło przecież takie przesilenie, reorientacja rzeczywistości.

Wskłuchać się w siebie

RUDOLF ZIOŁO, z zasady nie udzielający wywiadów, zgodził się przed premierą „Balladyny” w Teatrze Ludowym na rozmowę z Małgorzatą Iskrą

rosyjskich szkołach teatralnych. Co jest w nich szczególnego?

— Studiując polonistykę podglądałem kształcenie reżyserów w krakowskiej PWST. Uznałem, że człowiekowi, który wychowuje się w bibliotece, niezbędna jest większa dawka praktyki. A rosyjska szkoła oferuje reżyserowi pełen program kształcenia aktorskiego. Musi on w ciągu pięcioletnich reżyserskich studiów przeżyć równoległe czteroletni kurs aktorski. To była podnieta zawodowa — decyzja mózgu. A decyzją serca ciekawość literacka, fascynacja literaturą rosyjską. I niezamierzony skutek przyspody: antropologiczny zachłyst tym, co w tej strasznej części świata można było w drugiej połowie lat 70. doświadczyć. Poza tym nie można bagatelizować poziomu sztuki rosyjskiej tamtego czasu i nie sposób też przecenić środowiska leningradzkiego.

— Kogo z leningradzkich nauczycieli mógłby Pan uznać za swego mistrza zawodu?

— W szkole panuje system, że ta sama osoba opiekuje się studentami przez cały okres nauki. Od II roku miałem indywidualny tok kształcenia i mogłem się swobodnie poruszać po tej strukturze. Niebanalnie kształcił Lew Dodin — wówczas młody reżyser. Uczylim się też u Towstonożowa. I poza tym — największe dające kontakty z wybitnymi aktorami, których można było angażować do ćwiczeń warsztatowych.

— Pierwsze Pana inscenizacje zostały przygotowane w oparciu o literaturę rosyjską, pewnie poznaną dzięki pobytowi w Leningradzie. Czy koledzy ze studiów — Rosjanie, również przejawiali zainteresowanie utworami — powiedzmy — niepokornymi?

— Przez wiele lat istniał tam drugi obieg literacki i literatura samizdatowa ustawicznie się przemieszczała. Nie mówiąc już o tym, że w pewnym zakresie grały ją teatry typu otwartego. Oczywiście, nie wszystkich ona interesowała. Student szkoły teatralnej to był wszak przekrój całego ówczesnego społeczeństwa. Przedstawienie „Psie serce” rzeczywiście powstało dzięki moim poszukiwaniom w Leningradzie, ale już „Mały bies” był tłumaczony na język polski i w „Golebniku”, wśród polonistów, miał swoich fanów.

— W ostatnich sezonach źródłem Pańskich inspiracji stała się natomiast klasyka.

— Moja postawa jest niezmienna. Może na początku, aby dokonać próby własnego głosu, pewnego wyzwania wiary, szukałem literatury nie czysto dramatycznej, bo sądziłem, że zapewni ona wypowiedź bardziej osobistą. A odruch sięgnięcia do klasyki —

się wiek widza. Licealista, student to najaktywniejszy intelektualnie partner. Poza tym fascynacje teatrem zaczynają się właśnie w tym okresie życia. Jednak nawet adresując spektakl do określonego widza, nigdy nie mamy gwarancji, kto naprawdę usiądzie w fotelu. Nie robię teatru dla młodej publiczności, ale cieszę się, że także ona przychodzi na przedstawienia. Wbrew pozorom współpraca z zespołem muzycznym Closterkeller nie była próbą kokietowania młodzieżowej widowni, ale wynikała z mojego apetytu poznawczego. Nie chciałoby się żyć w próżni, samotnie w kulisach. Mam ciekawość zmian mentalnych, które występują w pokoleniach, mam łapczywość na energię, którą ci młodzi ludzie dyszą, mam ciekawość ich wyobraźni.

— Należy Pan do reżyserów, którzy towarzyszą kolejnym prezentacjom swoich przedstawień. Dlaczego? Czy to rodzaj dyscyplinowania zespołu?

— Ciągnie mnie do tego, co wynika chyba z potrzeby obcowania z aktorami, z którymi przedstawienia zrealizowałem. Zawsze zależało mi na tym, aby nawiązać z zespołem nie współpracacji. Chciałem, żeby spektakl był własnością zbiorową. Pozwalał, żeby moje przedstawienia się zmieniały. Mam całkowite zaufanie, że nie sprzeniewierzą się ideom wypracowanym w czasie prób. Miałem szczęście do spotkań z ciekawymi ludźmi.

— Ale też pracuje Pan w wybranych, nielicznych teatrach, ze stałymi współpracownikami.

— Reżyserowałem na scenach krakowskich: w Teatrze im. Słowackiego za dyrekcji Mikołaja Grabowskiego, później w Starym Teatrze. Przyznam, że warszawski Teatr Powszechny — z uwagi na dyrektora Hübnera — traktowałem jako filię Starego Teatru. Dlaczego w tak niewielu teatrach? Z powodu braku podzielności serca i czasu na inne zespoły.

— Scenograf Andrzej Witkowski i muzyk Stanisław Radwan należą do Pańskich stałych współpracowników. Czy są to partnerzy idealni?

— Nie potrafiłbym interpretować tekstu bez poczucia przestrzeni teatralnej. W przypadku „Balladyny”, którą przygotowuję, nie potrafiłbym podnosić tej bajki do poziomu mitu, gdybym nie zyskał przekonania do potrzeby antropologicznego rozparcia na prawdziwej ziemi, po to, aby całą tę literackość zmusić do uległości wobec namietności ludzkiej, wobec żywiołów. Przy takich decyzjach interpretacyjnych, które zaczynają się od powołania przestrzeni, nie sposób poruszać się z kimś obcym. Stąd

że funkcje interpretacyjne mogła przejąć prasa i inne media. Teatr jest już wolny od presji dawania jałmużny czasom — powinien zająć się samym sobą. I w takim odruchu manifestacji serca i miłości do samego teatru powstała „Turandot”. Za każdym razem zadaje sobie pytanie, nie jaki tytuł chce realizować, ale co chce powiedzieć, do kogo mówić. Trzeba wsłuchać się w siebie i bronić własnej autentyczności, ażeby utrzymać wypowiedź przynajmniej na poziomie uczciwej spowiedzi lub dyskusji.

— A jakie pytania zadawał Pan sobie podczas przygotowywania „Balladyny”, która będzie miała jutro premierę w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie?

— Zastanawiałem się, czy można ów literacki pastisz, tę bajkę podnieść do kategorii mitu. Czy może to być mit polski? A jeśli tak, to czy można się mu przyrzec ironicznym i zobaczyć go w naszym polskim, gnuśnym sosie? I czy można poprzez „Balladynę” wyłonić jakieś kształty portretu Polaka? I czy można się zastanowić nad jałowością polskiej ziemi, gdzie tak łatwo się niszczy, a z takim mozołem buduje. Tę całą pietrową literackość, tę ilość ingrediencji literacko-teatralnych, pastiszu chciałbym scałić na poziomie tajemnicy człowieka, na poziomie charakteru polskiego. Jaka to przyjemność, że z inspiracji lektury można proponować taką interpretację, która by wykraczała poza tekst, a otwierała płaszczyznę refleksji czy prowokacji, jakiej nie proponuje współczesna literatura. Swoją wizję próbuję zarażać młody zespół Teatru Ludowego. Tak rozumiem własną użyteczność. Nie mogę zafundować aktorom czegoś, co byłoby łatwiejsze. Traktuję ich tak, jak swoich najbliższych, zaprzyjaźnionych współpracowników. Zresztą, młody zespół Ludowego od kilku sezonów walczy o pozycję — jest w drodze.

— Panie Profesorze, czy działalność pedagogiczna sprawia Panu satysfakcję?

— Niedawno podjąłem zajęcia ze studentami reżyserii. Nie zbadałem jeszcze własnej użyteczności.

— Czy z biegiem lat zmieniały się Pańskie fascynacje teatralne?

— Teatralnym męczennikiem był dla mnie, i takim pozostał Stary Teatr. W latach 70. był alternatywną katedrą sztuki interpretacji literatury. Reżyserzy interpretowali literaturę nie gorzej niż to robili profesorowie o kilka ulic dalej na uniwersytecie. Fascynował mnie teatr interpretacji, a nie teatr do ćwiczenia charakteru pisma reżyserskiego. Myślę, że im więcej twarzy ma teatr, tym jest żywotniejszy i bardziej potwierdza swą rację bytu.

Gazeta Krakowska

31-072 KRAKÓW

ul. Wielopole 1

107 11-05-94

Nr z dn.

26

PREMIERY

„Balladyna” w Teatrze Ludowym

Groteskowe dzieje Polski

Premiera „Balladyny” Juliusza Słowackiego w reżyserii Rudolfa Zioly, w scenografii Andrzeja Witkowskiego i z muzyką Tomasza Stańki zapowiadała się jako spore wydarzenie sezonu. Jednak mimo iż twórcy sponsorowanej przez koncern Philipa Morrisa inscenizacji Teatru Ludowego proponowali spójną wizję, jej sceniczna realizacja pozostawia spore uczucie niedosytu.

Trwający ponad cztery godziny spektakl, obfitujący w ciekawe pomysły inscenizacyjne, grzeszy niestety brakiem tempa. Następujące po sobie odsłony grane są często na jednym tonie, bez akcentowania kulminacyjnych momentów.

Dość efektowną oprawę romantycznej baśni stanowią pokrywające scenę zwały ziemi. Poza tym ascetyczna scenografia sprowadzona zostaje do kilku niezbędnych elementów.

Żalotne efekty dobrych intencji Kirkora (Krzysztof Gadacz), który błąka się po scenie z anielskimi skrzydłami rodem z jasełek, ukazane zostają w całej swej komicznej tragiczności. W inscenizacji Zioly walczący z tyranią rycerz bliższy jest bohaterom absurdalnego „Teatrzyku Zielona Gęś” Gałczyńskiego niż baśniowym herosom. Groteskowo zarysowana została także postać Balladyny, której reżyser każe przez większą część przedstawienia obnosić po scenie wydatny brzuch. Egzaltowana interpretacja Barbary Krasieńskiej sprawia, że tytułowa bohaterka przypomina zagubioną nastolatkę, której bunt brzmi zresztą dość sztucznie. Jej kochanek Fon Kostryn (Sławomir Sośnierz) wykreowany został na obleśnego samca.

Mimo wszystko jednak historia Kirkora potraktowana została bardzo serio, jako rodzaj symbolicznej wykładni dziejów Polski. Natomiast sposób prowadzenia poszczególnych scen wyraźnie odwołuje do szekspirowskich reminiscencji dramatu Słowackiego. Niestety zbyt często dążenie do metaforyzacji przejawia się w znaczących pauzach, które pozbawiają akcję dynamiczności. Nierzadko w pomysłowo zaaranżowanych scenach (jak choćby ponurej ucieczki na zamku czy przebiegania Grabca w Króla Dzwonkowego) malowniczość bierze górę nad zmysłem teatralnym.

Większa równowaga między efektami wizualnymi a dynamiką scenicznej akcji cechuje fantastyczne odsłony dramatu. Tomasz Schimscheiner jako ekspresywny i pełen wigoru Chochlik oraz Paweł Gędek jako starannie wystudiowany w każdym geście i spojrzeniu Skierka, wspaniale czują się w swoich rolach. Dwa duszki w wymyślnie obdartych kostiumach wyraźnie zdominowały nie tylko swą mimozowatą królową (Ewelina Paszke), ale i pozostałe postaci, przenosząc widzów znad scenicznej sadzawki w tajemniczą krainę Gopla.

Zgodnie z reżyserskim zamysłem finał sztuki, obrazującej dzieje Polski, przeniesiony zostaje w czasy współczesne. Balladyna, która trzykrotnie wydała na siebie wyrok śmierci, znika w spowijających scenę ciemnościach. Reflektory zapalają się jeszcze na chwilę, by pokazać opuszczającą scenę postaci. Zginął szlachetny bohater, zginął tyran — zdają się mówić twórcy inscenizacji — pozostała wolność, na którą u Słowackiego nie znajdziemy już recepty.

AGNIESZKA FRYZ-WIĘCEK



„GLOB”
SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

CZAS KRAKOWSKI
31-015 Kraków, ul. Pijarska 9;

Nr 113 17-05-94
z dn.

KULTURA

WTOREK, 17 MAJA 1994' 9

Po premierze w Teatrze Ludowym

Błada Balladyna

Z wystawianiem w teatrze klasycznych tekstów jest zawsze kłopot. Jak bowiem przybliżyć współczesnemu widzowi romantyczną problematykę, nie popadając w szkolny schemat, równocześnie dotykając go jej głębią i aktualnością. Reżyser Rudolf Ziolo wspólnie ze scenografem Andrzejem Witkowskim dawno już znaleźli sposób na interpretację znanych dramatów, wychodząc z założenia, że najszybciej dotrą one do publiczności wówczas, gdy obnaży się teatralny mechanizm i zabawi konwencjami. Metoda ta na pewno okazała się trafna w „Księżniczce Turandot”, ale zażnęła „Balladynę” Juliusza Słowackiego, której premiera odbyła się ostatnio w Teatrze Ludowym.

Na pustej, pokrytej ziemią scenie wyłonił się jak feniks z popiołów Kirkor (Krzysztof Gadacz). Zakładając sobie na płaszcz skrzydła (husarskie?), od razu uświadomił mi, iż jest aktorem grającym walecznego rycerza. Automatycznie nabrałam do tej roli dystansu i przestałam odbierać jej prawdziwy tragizm.

Z Balladyną Barbary Krasińskiej było jeszcze gorzej. Któż bowiem przejmie się losem uwikłanej w zbrodnie kobiety, gdy grająca ją aktorka sprawia wrażenie niezbyt mądrej, dziwiącej się wszystkiemu istoty? Przez swoją bezwolność psuje

wstrząsającą, pełną napiętności scenę zabójstwa Aliny. Tu także daleko posunięta teatralizacja osłabiła wynikający z sytuacji dramatyzm. Na dodatek coraz bardziej widoczna cięża morderczyni sprawiła, że zastanawiałam się, czy oglądam wielkie dzieło romantyczne czy jakąś realistyczną sztukę, w której na końcu rozkrzyczy się przychodzące na świat niemowlę.

Mimo dłużyzn i zbyt wolnego tempa, można znaleźć w spektaklu kilka ładnych scen, z którymi współgra oszczędna, ale pomysłowa scenografia Andrzeja Witkowskiego oraz świetna muzyka Tomasza Stańki. Przede wszystkim dotyczy to fragmentów fantastycznych dramatu.

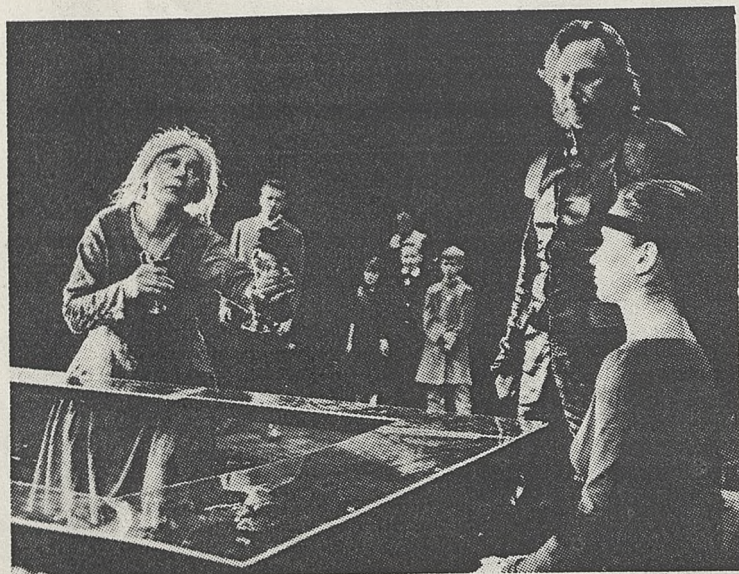
Wylaniająca się z wody, demoniczna Goplana (Ewelina Paszke) znakomicie radziła sobie z niezbyt pracowitym, komicznym Skierką (dobra rola Pawła Gędika) czy z troszeczkę poważniejszym Chochlikiem (Tomasz Schimscheiner).

Przedstawienie kończy się. Na ustawionych krzesłach zasiadają panowie w ciemnych garniturach i kobiety z ciężkimi siatkami. Ciężarna, pozbawiona skruchy Balladyna znajduje się sama na środku sceny. Podchodzi do niej tylko czasami cwany, jak na adwokata przystało, Kanclerz (Roland Nowak). Współczesna sądowa rozprawa, w której do końca nie wiadomo, jaki zapadnie wyrok. Jednak ja już wiem, że zostanie tu skazany przede wszystkim widz na bezmyślność, gdyż łopatologicznie wytłumaczono mu, że Słowacki aktualnym pisarzem jest.

MAGDA HUZARSKA-SZUMIEC

J. Słowacki „Balladyna”. Reżyseria: R. Ziolo. Scenografia: A. Witkowski. Muzyka: T. Stańko. Premiera: 6 maja 1994 r.

NARODU PORTRET WŁASNY



fot. Zbigniew Łagocki

Tej premiery oczekiwano od dawna z lekkim niepokojem, ale i narastającą ciekawością - oto zespół Teatru Ludowego postanowił zmierzyć się z arcydziełem dramaturgii romantycznej. Wybór padł na „Balladynę” Słowackiego, od dość dawna funkcjonującą w repertuarze teatrów jako żelazna pozycja „lekturowa”, niespecjalnie interesująca młodych ambitnych reżyserów. Jednak zaangażowany przez dyrektora FEDOROWICZA zespół inscenizatorów, zaliczających się do czołówki twórców polskiego teatru współczesnego (Rudolf Ziolo - reżyser, Andrzej Witkowski - scenograf oraz światowej sławy jazzman Tomasz STAŃKO, jako autor oprawy muzycznej) sugerował nam, widzom, iż będziemy uczestniczyć w wydarzeniu o wyjątkowej randze. I trzeba przyznać, że w premierowy wieczór udało się Teatrowi Ludowemu nas zaskoczyć, zaszokować, ale też i oczarować niekonwencjonalnością zaprezentowanej propozycji scenicznej.

Jakże zadziwiająco współcześnie

zabrzmiiała ta „Balladyna”. I jakże gorzko i tragicznie. Odarta z wszelkiej folklorystyczno-bajkowej otoczki, unurzana w błocie i piachu. Nawet Chochlikowi (Tomasz SCHIMSCHEINER) i Skierce (Paweł GEDLEK) daleko do powiewnej eteryczności - ich żywiołem jest ziemia, ta ziemia, która staje się nieoczekiwanie głównym bohaterem przedstawienia. Wypalona, jałowa, rodząca ból, rozpacz i beznadzieję. I ludzie - tragiczni, mali, opętani żądzą władzy, rozdarci straszliwymi namiętnościami, a jednocześnie skłóceniami, niezdolni do jakiegokolwiek porozumienia, rozpaczliwie samotni. Owładnięta chorobliwą ambicją matka (Jadwiga LESIAK), tragiczny, oszukany Grabiec (Piotr URBAŃIAK), bardzo ludzka, przepelniona bólem nieodwzajemnionej miłości Goplana (Ewelina PA-SZKE), zgorzkniały, zapiekły w nienawiści Pustelnik (Tadeusz SZANIECKI). I Balladyna (Barbara KRASINSKA) - zbuntowana, niepokodzona ze światem (choć może chwilami nieco nadmiernie ekspresyjna i historyczna), którą jakieś szaleńcze fa-

tum gna od zbrodni do zbrodni, może nawet wbrew jej woli. Nie ma miejsca na rzeczywiste uczucie, na miłość, na prawdę. Łopoczą sztandary i orle skrzydła, padają piękne słowa, a efektem bratobójczej rzezi są tylko kolejne przesunięcia figur na szachownicy władzy. A finał dramatu nie przyniesie zbawionego oczyszczenia - nie będzie boskiej interwencji kładącej kres ludzkim nieprawościom. Wydając wyrok na siebie Balladyna przyjmuje z godnością zasłużoną karę za popełnione zbrodnie, lecz to niczego nie zmieni. Świat będzie się toczył dalej, a mefistofeliczny Kanclerz (Roland NOWAK), obłudny strażnik praw i moralności, na czynie zupełnie obojętnego „ludu gnieźnieńskiego” ochoczo powita kolejnego pretendenta do tronu Lachów.

W spektaklu Rudolfa Ziolo nie ma jasnych barw, nie ma światła, nadziei. Jest kondensacja emocji, napięcie, chwilami wręcz porażających (znakomite sceny uczyły zamkowej, posiedzenia trybunału czy też ukoronowania Grabca na króla dzwonkowego), choć są też partie słabsze, jakby nie dopracowane przez reżysera, nie wypełnione, gubiące się w powolnych rytmach i pustym wielosłowniu.

To trudne przedstawienie, wymagające od widza skupienia i zaangażowania, ale też dające wiele w zamian. Wyjątkowa osobowość inscenizatora, znakomita scenografia, fascynująca, budująca niezwykły klimat muzyka, bardzo ciekawe, w wymienionych wyżej przypadkach, aktorstwo - to niekwestionowane zalety nowohuckiej „Balladyny”. I nawet jeśli opuszczając widowisko nie jesteśmy do końca usatysfakcjonowani, jeśli odczuwamy pewien niedosyt, a zarazem znużenie nadmierną długością spektaklu, to przyznać musimy, iż chwilami obcowaliśmy z naprawdę wielkim teatrem.

Agnieszka ANDRZEJEWSKA

Teatr

26

Smutna twarz reżysera

PAWEŁ GŁOWACKI

„Wychodzi na świat »Balladyna« z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku iładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidywanych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione. (...) Na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki”. Za sprawą owego ariostycznego uśmiechu, a także uśmiechu ironicznego — nieustannie biorących wykreowany świat w lekkie nawias niedowierzania — „Balladyna” wymyka się pompatycznościom. Nie jest ani koturnowo-tragiczna, ani frywolnie farsowa. Swe nieprzyjemne i niechciane prawdy wsącza jakby „pod narkozą”. Śmiejemy się i smucimy na przemian, zachwycając się maestrią formy, i dopiero grubo później wyczuwamy w sobie gorzki ból. O to właśnie chodziło.

W Teatrze Ludowym, gdy kurtyna się rozsunie, a wzrok oswoi z gęstym mrokiem, widz postawiony zostaje wobec kompletnej pustki. Tylko czarne okotowania, czarna ściana tylna z majaczącymi w niej półkami, oraz trociny koloru wiekowej rdzy, skrywające bez reszty deski sceny. Wśród tych trocin stąpają dwie ciemne postacie. Tak mógłby zaczynać się „Godot...”, tym razem jednak to Pustelnik i Kirkor. Kroczą i mówią, mówią i kroczą. Później znów ktoś stąpa i wygłasza, ewentualnie tapla się w wodzie. I tak już, niestety, pozostanie do

końca, do nieodwołalnego grzmotu. Nic się właściwie w tym mateczniku ciemności nie zmieni przez cztery godziny z okładem. Podobny rytm, podobny mrok, podobny ton — zawsze wysoki i zawsze ciężki, i wciąż ta sama trąbka Tomasza Stańki w tle, nostalgicznie kołysząca całością.

Jest bowiem tak w tym spektaklu, że pierwsze piętnaście minut nie tylko stawia problem, ale niestety także go rozwiązuje. Dusza ludzka jest zła i sama siebie gubi — po cóż jednak przypominać o tym tak długo?

„Bo znasz »Balladynę«, gdzie jest dzie się tysięcy celów — i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte...”, pisał Słowacki. Rudolf Ziolo sięgnął po jedną tylko stronę „Balladyny” — tę tragiczną, i tylko po jedno „narzędzie”. W mieniący się niezliczonymi barwami wiersz Słowackiego wpisał ociekającą krwią i złą wolą historię swojskiej Lady Makbet. Na domiar złego wpisał ją bardzo monotonna. Ten spektakl męczy i usypia. Męczy jego jednostajny, spowolniony rytm, usypia jednoznaczność kreowanego świata, w końcu ciążą i postaci — jednowymiarowe, a przez to nieciekawe. Krzywdę niniejszym kilka nieźle poprowadzonych ról, ale cóż one znaczą, gdy Barbara Krasińska w roli tytułowej zawiodła kompletnie? Zgoła nic.

„Balladyna” grana na jednej strunie właściwie przestaje być „Balladyną”.

Znowu odkryję Amerykę, gdy powiem, że jest ona tragedią i komedią równocześnie. Znaczą wszystkim tym, co iskrzy pomiędzy skrajnościami. Nic tutaj nie może być traktowane jako ostateczne, nic nie jest jednoznaczne, skończone, zamknięte, dane do wierzenia. Tragedia znosi się wciąż z komedią, zło igra z dobrem, śmiech z płaczem, wysokie z niskim. Świat „Balladyny” jest nieuchwytny, wymyka się wszelkim prostym racjonalizacjom — dokładnie tak, jak nasza realna codzienność. Aby zaistnieć, ów świat potrzebuje właściwie tylko jednego — ironicznie uśmiechniętego kreatora. Ziolo, by tak rzec, wycofał się z uśmiechu. Wszedł tak głęboko w mroczną tragiczność, że o jakimkolwiek dystansie nie mogło być mowy. I tym sposobem śmiech z nieskończonych pretensji naszego umysłu i ducha do wyjaśniania mechanizmów świata, zamienił się w płacz nad kilkoma postaciami o wybujałych ambicjach.

Aż dziw bierze, że ta przykra jednoznaczność przytrafiła się akurat Rudolfowi Ziolo. Gdzież bowiem szukać w teatrze owego koniecznego ironicznego dystansu, jeśli nie w sferze operowania teatralnością, w sferze gdzie się pokazuje, że się pokazuje? Nie kto inny zaś, jak właśnie Ziolo nie raz już anektował teatralność dla celów zgoła nie zabawowych i to z całkiem niezłym efektem. Owszem, i w „Balladynie” było trochę tego sztafażu, owego swoistego scenicznego eklektyzmu — były wypchane ptaszki, „fru-

wające” na drutach, była naga scena, półki w ścianie, były współczesne krzesła, aluminium, džinsy, swetry, krawaty, garnitury, białe koszule, pozytywka i sztuczne kwiaty. Tym razem jednak całe to panoptikum nie domykało kreowanego świata, nie komentowało go od strony zwykłej realności, niczego nie dopowiadało z zewnątrz. Tkwiło w samym jego środku, jak zwykła scenografia. Nic jednak z takiej plastycznej oprawy nie wynikało, może poza paroma drobnymi śmiesznościami i poważnym zdziwieniem, co to wszystko niby miało znaczyć...

Dwadzieścia lat temu Adam Hanuszkiewicz bulwersował opinię swymi Hondami i zdalnie sterowanymi czołgami dla dzieci. Dziś Rudolf Ziolo proponuje mroczną, długą, monotonną i głęboko tragiczną „Balladynę”. Jak widać, niewiele się zmieniło. Wciąż staramy się brzmieć tylko w jednej tonacji. Zatem pytania postawione ongiś przez Marię Janion w „Obronie »Balladyny«” okazują się wciąż aktualne — wystarczy zmienić bieguny, „komedię i groteskę” zastąpić „tragedią”. „Czy do naszej współczesności należy tylko komedia i groteska? Czy jej niezbywalną częścią nie jest również ironia tragiczna?”

Teatr Ludowy w Nowej Hucie, JULIUSZ SŁOWACKI: „BALLADYNA”. Reż. Rudolf Ziolo, scen. Andrzej Witkowski, muz. Tomasz Stańko.

Usypiająca baśń

Każda baśń jest ze swej natury optymistyczna. Zbrodnia zostaje ukarana, występki potępione, a dobro ostatecznie zawsze zwycięża. Jeżeli istnieje jakaś „miara zbrodni”, której nie udaje się zaradzić człowiekowi, wyręczają go w tym siły nadprzyrodzone. I wszyscy są z tego zadowoleni.

Znacznie gorzej jest wtedy gdy baśń łączy się z czasem historycznym. Powstaje, często nie zamierzony zamęt i przychodzi nam się zastanawiać czy taką rzeczywistość należy oglądać przez „mędrca szkiełko i oko”, czy przez pryzmat romantycznej pieśni ludowej. Wydaje się, że tym dwu czasom: baśniowemu i historycznemu należy się baczenie przyglądać jeżeli chce się wystawić utwór, z pozoru nieskomplikowany, jakim jest „Balladyna” Słowackiego. Przyznaję, że wolę oglądać na scenie jedynie baśniowość „Balladyny” z jej własną romantyką niż łączyć ją z dramatem „Kordiana” i dywagacjami nad kłóską powstania listopadowego. Nie jestem też zwolennikiem włączenia do tego cierpienia króla Leara.

Najnowsza inscenizacja „Balladyny” w reż. Rudolfa Ziolo ma, zdaje się, ambicję stworzenia swobodnego „wyciągu” ze Słowackiego, co samo w sobie nie jest niczym nagannym. Wręcz przeciwnie. Należy takich zabiegów oczekiwać z niecierpliwością. Cóż z tego, kiedy to zainteresowanie słabnie z minuty na minutę, w miarę oglądania, ponad czterogodzinne przedstawienie, które może znużyć największych wielbicieli Słowackiego. Tym bardziej, kiedy

TEATR

towarzyszy mu średniej klasy aktorstwo.

Rudolf Ziolo odnosi sukcesy w „Balladynie” w jej baśniowej części. Konstruowanie akcji i jej naturalne, sceniczne otoczenie jest mu bardzo bliskie. Sprzyja temu również scenografia (ta spoiła, brunatna, jałowa ziemia oraz jezioro z naturalną wodą, po której z zawziętością (?) godną lepszej sprawy tańczą się Chochlik, Skierka i sama Gopłana). Lecz te fragmenty przedstawienia mają swój naturalny urok i logiczne wytłumaczenie.

Znacznie gorzej jest, gdy reżyser wchodzi w nasze, historyczne uwarunkowania i chce zmierzyć się z narodowymi mitami. Zderzenie z „czerepem rubasznym” przypomina zderzenie ze ścianą. Z chodzenia po scenie z orlimi piórami u ramion i mieczem jeszcze niewiele wynika.

Znużenie widowni udziela się aktorom. Obie strony ożywają się w momentach kiedy zaczyna się coś dziać. Z tego przedstawienia pamięta się jedynie kilka fragmentów oraz kilka zgrabnie zagranych epizodów. Wyróżnić można fragmenty ról: Eweliny Paszke (Gopłana), Tomasza Schimschełnera (Chochlik), Pawła Gędika (Skierka) i Tadeusza Szanieckiego (Pustelnik). Z żalem należy odnotować, że młodej i zdolnej aktorce jaką jest Barbara Krasieńska rolę Balladyny zupełnie nie „leżała”. A to źle świadczy o inscenizacji sztuki Słowackiego, kiedy nie wymienia się wśród wykonawców tytułowej Balladyny, Aliny czy Grabca...

MARIAN TOPOREK

JULIUSZ SŁOWACKI, BALLADYNA.
Reżyseria Rudolf Ziolo. Scenografia Andrzej Witkowski. Muzyka Tomasz Stańko. Teatr Ludowy w Krakowie — Nowej Hucie. Premiera — maj 1994.

Trybuna 4/5 czerwiec 94'

PRZEWODNIK TEATRALNY PLUSY I MINUSY

STARY TEATR IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ ALEKSANDER FREDRO "GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE!"

reżyseria: Anna Polony; scenografia: Kazimierz Wiśniak; oprawa muzyczna: Józef Opalski

PLUSY

- Anna Polony w zasadzie umiejętnie prowadzi aktorów, dostosowując role do indywidualnej *vis comica* poszczególnych odtwórców
- koncertowo grający tercet: Bińczycki, Grabowski, Szramel
- błyskotliwe dialogi małżeńskie (Bińczycki–Polony)
- pierwsza duża rola młodego aktora Stanisława Muchy w "Starym Teatrze"; po prawie rocznym oczekiwaniu na teatralnej lawce rezerwowych

MINUSY

- minimalizm reżyserskiej interpretacji, odczytane zostały tylko najbardziej podstawowe zależności między postaciami
- papierowa para amantów
- nieudana, co dziwi w przypadku Kazimierza Wiśniaka, scenografia – wystrój sceny przypominający remizę
- oparcie się jedynie na banalnych gagach komediowych (mężczyzna przebrany za kobietę); to co dla Fredry było jedynie sztafażem, dla reżysera staje się esencją spektaklu
- zdarzają się i aktorskie szarże, próby rozbawienia widzów za wszelką cenę
- istnienia konsekwentnej oprawy muzycznej nie stwierdzono

STARY TEATR IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ DAVID MAMET "OLEANNA"

reżyseria: Paul Lambert; scenografia: Małgorzata Szczśniak; muzyka: Krzysztof Sz wajgier

PLUSY

- udostępnienie polskiemu widzowi współczesnego dramatu amerykańskiego
- wyluskanie z tekstu publicystycznego traktującego o feminizmie ukrytego głębiej dramatu o niemożności komunikacji
- naturalistyczny język postaci, wykraczający poza codzienną konwencję teatralną
- świetnie postawiony duet aktorów charakterystycznych (Beata Fudalej i Jacek Romanowski)

MINUSY

- irytująca dosłowność zabiegów reżyserskich (slajdy – sic!)
- przeniesienie, niestety tylko, za sprawą scenografii, akcji sztuki w polskie realia, przy czym bohaterowie pozostają do gruntu amerykańscy
- ilustracja muzyczna, nie łącząca się z klimatem spektaklu

TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO TRUMAN CAPOTE "ŚNIADANIE U TIFFANY'EGO"

reżyseria: Paweł Miśkiewicz; scenografia: Dorota Korfel

PLUSY

- Miśkiewicz przejął od Lupy zdolność do komponowania komicznych scenek rodzajowych w stylu niedzielnego obiadu z "Ewolda Trzy'ego" – dzięki czemu spektakl ma swój rytm
- reżyser uniknął patosu i melodramatyczności, a przecież w tę stronę mógł pójść, oparty na powieści, scenariusz spektaklu
- celne stosowanie kontrapunktu (esencji teatralności)
- kreacja Hanny Bieluszko (Holly), interesujący Piotr Grabowski

MINUSY

- szlachetne naśladowictwo poetyki spektakli Krystiana Lupy
- scenografia przypomina "labirynt", w którym gubią się widzowie i aktorzy, punkty gry mnożone są w nadmiarze, często powołuje się je tylko do jednego wydarzenia, co przeczy zasadzie funkcjonalności scenografii
- zbyt często uaktywnia się aktorski drugi plan, wzbudzając na widowni salwy śmiechu, ale odwracając uwagę od głównych bohaterów

TEATR LUDOWY JULIUSZ SŁOWACKI "BALLADYNA"

reżyseria: Rudolf Ziolo; scenografia: Andrzej Witkowski; muzyka: Tomasz Stańko

PLUSY

- menadżerskie zdolności dyrektora Fedorowicza, któremu udało się zaprosić do pracy nad spektaklem trio: Ziolo – Witkowski – Stańko
- trafne skrócenie (po pierwszych spektaklach) czasu trwania przedstawienia
- reżyserskie poczucie humoru (uczta w zamku Kirkora jako parodia "Bachantek" Ciullego i socrealistyczna wieś Grabca podczas wykopków – prawdziwe ziemniaki na scenie)
- nowe spojrzenie na interpretację niektórych ról (Kirkor Krzysztofa Gadacza podniesiony do rangi Kordiana, Paweł Gędek jako zakochany w Goplanie Skierka, daleka od stereotypów, drapieżna Alina Małgorzaty Kochan)

MINUSY

- "Balladyna" bez Balladyny – nieciekawa koncepcja roli, opartej jedynie na desperacji bohaterki
- brak zasady rządzącej eklektyzmem kostiumów: dlaczego Kanclerz nosi gamitur, a Fon Kostryn skórę?
- zachwiana równowaga między tonem *buffo* a *serio*; sztuka sprowadzona do postaci jedynie mrocznej tragedii
- operowanie, zgraną do cna, konwencją "teatru w teatrze", reżyserski narcyzm, postmodernistyczny chaos cytatów
- rozwiązania scenograficzne pozostają bez konsekwencji dla działań scenicznych



„GLOB”
SPÓŁDZIELNIA PRACY

26

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 13 42 34 tel./fax 13 44 95

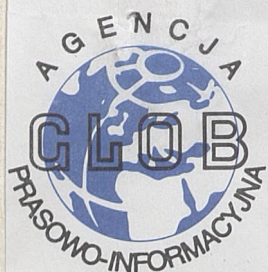
Gazeta Krakowska
30-520 KRAKÓW
ul. Warneńczyka 14.

232 6 - 10 - 95
Nr z dn.

Współczesna Balladyna

Teatr Ludowy, dziś o godz. 11, zaprasza na kontrowersyjną i niekonwencjonalną interpretację „Balladyny” Juliusza Słowackiego. Znany dramat romantyczny w reżyserii wybitnego twórcy polskiego teatru współczesnego — Rudolfa Zioly, jednych zachwyca, innych oburza, ale nikogo nie pozostawia obojętnym.

W roli nowoczesnej Balladyny występuje Barbara Krasieńska, a obok niej Marta Bizoń, Jadwiga Lesiak, Ewelina Paszke, Sławomir Sośnierz, Piotr Urbaniak. Autorem oryginalnej scenografii jest Andrzej Witkowski, a muzykę do przedstawienia napisał światowej sławy jazzman — Tomasz Stańko. Miłośników jego twórczości ucieszy zapewne fakt, że podczas spektaklu będzie można kupić płyty kompaktowe i kasety ze ścieżką dźwiękową do inscenizacji. (RPM)



„GLOB”
SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 13 42 34 tel./fax 13 44 95

DIALOG

02-595 WARSZAWA
ul. Puławska 61

Nr **8** z dn. **08-96**

26

Łukasz Drewniak

NOWY, PARSZYWY ŚWIAT

1.

W teatrze Rudolfa Zioly trwa bal na Titanicu. W kolejnych spektaklach wciąż powraca motyw scen biesiadnych, chwil oszołomienia i zapomnienia, jakich doświadczają bohaterowie. Reżyser przywołuje atmosferę zatracenia się w zabawie, tańcu, pijaństwie, muzyce.

Uczta, a właściwie stypa w *Ballady nie*. Przymusowa obecność zaproszonych gości, których przyszło zbyt mało. Długi stół bez półmisek, puste krzesła i coraz bardziej osamotniona Balladyna. Grabiec, który mówi za dużo. Uczucia miłości i nienawiści ogniskujące się gdzieś w spojrzeniach. Ziolo buduje wrażenie neurotyczności tej sytuacji, nie pozwala na jej rozładowanie. Nad tym światem, mimo przelewanych pucharów wina i póź tryumfu, zawisła nieuchronność końca.

W *Reformatorku* rolę takiej poczekalni, „stacji męki” spełnia burdel, do którego Ola przyprowadza szalonego Małachija. Obskurne, tekturowe przepierzenia, podniszczona sofa. Wszechobecna wódka, którą nalewają sobie krzątające się w codziennym rozgardiaszu panienki. Któraś dopiero co zrobiła zakupy, ma torby wypchane tanimi jarzynami. Inna pudrem zakrywa zmarsz-

czki, właśnie wróciła z jeszcze jednego nieudanego połowu. Klienci panoszą się, obłapiają obojętne kobiety. Obłąkany, pijacy, dziwki. Ludzkie panoptikum, ale i statek szaleńców.

Czwórka wyfraczonych muzyków, jakby nie z tego teatru, próbuje grać jakiś szlagier. Nieporadnie dyryguje nimi kołyszający się w takt muzyki, strzelający palcami pijak. Gość zapamiętuje się w muzyce, chce słyszeć tylko jej brzmienie. Głośnie! Głośnie! Burdel-mama bezskutecznie go ucisza. Czuć dojmującą prowizoryczność, tymczasowość tego miejsca – za chwilę może być nalot obyczajówki. Na pierwszy milicyjny gwizdek ten świat doszczętnie opustoszeje.

W *Woyzecku* będzie to knajpa rozchwybotana tańcem, dudniąca od stóp wybijających takt. Knajpa wyjeżdża na scenę z zapadni, podłoga stopniowo wędruje w górę dźwigając ludzi, stoły i muzykantów. Jakby wyłaniała się z samego piekła. Nigdy jednak nie zrównuje się poziomem z deskami sceny. Postaci są widoczne od kolan, stopami tkwią w jakiejś czeluści. Kapitan i Doktor trącają się kufłami. Ktoś woła: „nasikajmy na krzyż, może jakiś Żyd umrze”, ale jego słowa giną w ogólnym zgiełku. Tu można bluźnić. Prawa boskie zostają zawieszane na czas tej za-

do 3, 39

*Balladyna, Teatr Ludowy – Nowa Huta.*

Fot. Zbigniew Łagocki

bawy. W tańcu zderzają się ciała. Kolorowy tłum wiruje, wszyscy czują się panami życia, jak Tamburmajor, tu wszystko wolno. Duchota – Ziło zacieśnia przestrzeń, komasuje aktorów. Wzmagają się pijackie śpiewki, bójki, coraz więcej szamotaniny. Nerwowy, hipnotyczny rytm muzyki, ludzie zdają się zapadać w trans. Gdzieś tam na zewnątrz przypatruje się im nienawistnie, z zazdrością mściciel Franek Woyzeck. Gdzieś ginie zarżnięta Maria. A oni tańczą.

Woyzeck nie może być z nimi. Do gospody wejdzie dopiero po zabójstwie. Dopiero wtedy, z krwią na rękach jest im równy, jest jednym z nich. Czuje to samo. Nagle nie ma strachu, duszącego za gardło lęku przed śmiercią, są rozgrzane tańcem dziewczki i gorzałka. Życie.

Identyczne zapijanie strachu, sumienia, czasu, zaccadzenie bawiących się

ludzi odnajdziemy u Bułhakowa podczas sceny w Massolicie „u Gribojedowa”, w dzień śmierci Berlioza. Wydaje się, że spektakle Ziło wiele temu opisowi zawdzięczają. Píše Bułhakow: „Tu było piekło [...] tańczyli młodzi ludzie o niewyjaśnionym zawodzie, ostrzyżeni na bokserów, tańczył jakiś wiekowy staruszek z brodą, w którą wplątało się żdźbło szczypioru, tańczyła z nim chuderlawa, zżerana przez anemię dziewczyna, w wygniecionej sukience z pomarańczowego jedwabiu. Złani potem kelnerzy roznosili jesiotra na błyszczących półmiskach z przykrywkami i z wykrzywionymi z wściekłości twarzami warczeli nienawistnie... przepraszam... ktoś krzychał donośnie w słuchawkę: «Pożarski rrraz!» Cienki głos już nie śpiewał, ale wył «alleluja». Błady, wymęczony i zbławowany pianista walił maleńkimi rączkami w klawisze ogromnego fortepianu, grając jak

wirtuoz. Ktoś zaśpiewał po angielsku, ktoś się roześmiał, ktoś komuś obiecał dać w mordę, ale nie dał... I dawno już, dawno rozumiałem, że w zadymionej piwnicy, w pierwszą z szeregu moskiewskich nocy widziałem piekło”¹.

Jest w tej scenie przerażenie tego, który patrzy, który stwarza ten świat. Przerażenie ogromem zła, udręką i beznadziejnością ludzkiej egzystencji.

Krakowski reżyser patrzy na swoje teatralne światy w ten sam sposób.

2.

Od maja 1994 do grudnia 1995 Rudolf Ziolo zrealizował trzy premiery: *Balladynę* Juliusza Słowackiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, *Reformatora* Mykoły Kulisza² w Starym Teatrze w Krakowie i *Woyzecka* Georga Büchnera w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Wybrał trzy, zdawałoby się, odmienne w swej stylistyce i charakterze sztuki, które „zaaranżował”, przykroił do swojej poetyki w ten sposób, że ich dominującą cechą stał się narastający pesymizm w spojrzeniu na świat. Wizja powszechnej apokalipsy potężnie u krakowskiego twórcy z przedstawienia na przedstawienie. Ostatni, gdański spektakl, zrealizowany podług podobnych założeń wyjściowych, co poprzednie, jest najdoskonalszą częścią tego cyklu. Więcej – *Balladyna* i *Reformatorek* wydają się *Woyzeckiem* podszyte, stanowią być może konieczny etap ewolucji, dochodzenia do światopoglądu zbieżnego z Büchnerowskim. Zwraca w nich uwagę wszechobecny ton serio, który w oryginalnych tekstach bywał rozładowywany elementami groteskowymi. U Zioly jest tylko czerń. Może dziwić wybór takiej strategii reżysera, którego najwięk-

sze sukcesy związane są z inscenizacjami utworów o zdecydowanie komediowym charakterze lub przynajmniej utrzymanych w mieszanej tonacji (*Księżniczka Turandot*, *Sen nocy letniej*, *Wariacje goldbergowskie*).

Ponury, solenny i namaszczony nastrój refleksji w każdym z najnowszych spektakli ma zapewne świadczyć, że Ziolo chce powiedzieć coś niezmiernie ważnego i osobistego, pragnie wyrazić niechcianą, niełatwą do zaakceptowania prawdę. Trudno byłoby to uczynić za pomocą dotychczasowych środków inscenizacyjnych, tak charakterystycznych dla jego teatru, toteż reżyser moźolnie stara się przemontować własną poetykę, skruszyć jej podstawy i zastąpić innymi. Jego teatr zmienia się diametralnie.

Premiera *Woyzecka* to dobry moment na próbę uchwycenia kierunku tych zmian. Pamiętając o tekście Grzegorza Niziołka *Świat z cytatów, teatr bez świata*³, który na długo ustawił recepcję przedstawień Zioly, wypunktował ich słabe strony i nazwał rodzaj reżyserskich zabiegów oraz niebezpieczeństw, jakie ze sobą niosą – można dziś określić ewolucję tego stylu jako przebudowanie świata, dążenie, aby jednak teatr był analogonem rzeczywistości, stanowił całość, którą władają jednolite prawa, immanentnie w tym świecie zawarte, a nie narzucone na zasadzie zapożyczenia. Nie znajdziemy w tej chwili w przedstawieniach Rudolfa Zioly oczywistych, natychmiast rozpoznawalnych cytatów, które dotąd stanowiły ich bezapelacyjny fundament. Ziolo już nie bawi się teatralno-literackim centonem, nie otwiera spektaklu na dialog z przeszłością, z konwencją, ale znów tworzy świat w teatrze. Nie jest to już jednak świat, który powstał z teatru, choć nadal nie skrywa swej manifestacyjnej sztuczności. Skojarzenia z twórczością innych reżyserów wynikają tu raczej z podobieństwa klimatu, podobnej sfery penetracji, wspólnego zanu-

¹ Cytat kombinowany z dwóch przekładów *Mistrza i Małgorzaty*: Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego, Ossolineum, Wrocław 1990 (pierwsze zdanie) i z apokryficznego *Czarnego maga* w przekładzie Krzysztofa Tura, Łuk, Białystok 1992.

² Druk. w *Dialogu* nr 10/1981.

³ *Dialog* nr 9/1993.

zenia w tym samym nurcie refleksji, niż z konieczności świadomego komponowania spektaklu w cudzej manierze. O rezygnacji z tej metody zdecydowały porażki *Wujaszka Wani* w Starym Teatrze i nowohuckiej *Balladyny*, porażki eklektyka i erudyty. Na placu boju pozostał tylko zdeklarowany wyznawca potęgi teatru. Sceptyk. I nie ma w tym zestawieniu żadnej sprzeczności.

Rudolf Zioło dochodził bowiem do swego obecnego stylu inscenizacyjnego dwiema drogami, które musiały spotkać się w jednym punkcie. Zioło łączy przecież poetykę afirmacji sztuki teatru, teatru pojętego jako zabawa, gra, radość tworzenia, z negacją świata, który się z tej teatralnej zabawy zrodził, który został „zakłamanym”. Żeby odrzucić sens świata wykreowany w teatrze, trzeba najpierw mocno uwierzyć w jego realność. I tak jak wiara w naturalizm w sztuce prowadzi ostatecznie ku pesymizmowi, tak teatralne zabawy Zioły paradoksalnie również sterują w tym kierunku: skoro sens teatru zostaje sprowadzony wyłącznie do zonglowania umiejętnością scenicznych metamorfoz, nie może on ofiarować widzowi odpowiedzi na żadne pytania. Przynosi jedynie zapomnienie. Jest tylko ersatzem. Nie mówi prawdy o świecie, zamyka twórców i widzów w wymaginowanej rzeczywistości.

A przecież Rudolf Zioło zawsze swymi spektaklami reagował w jakiś sposób na naszą codzienność. Nawet jeśli robił przedstawienie z założenia autotematyczne, był w tym znak zmęczenia natrętными aktualizacjami, powszechnego odwrócenia się widzów i twórców od idei sztuki zaangażowanej. Dziś krakowski reżyser próbuje stworzyć jakiś własny rodzaj realizmu, w którym sceny podpatrzone z życia zostałyby ukazane bez deformacji czy stylizacji, choć za pośrednictwem chwytów stricte teatralnych.

Dotąd założenie dwuznaczności scenicznego świata stanowiło model, dogodny za każdym razem, gdy Zioło eksperymentował z formą spektaklu, igrał

z konwencjami, pozwalając teatrowi mówić najpierw o sobie (*Księżniczka Turandot*). Obecnie, kiedy formułuje ze sceny ostrzeżenia pełne gorczy i stawia diagnozę rzeczywistości, cała potęga maszyny teatralnej służy już nie jawności udawania, ale wzmacnianiu scenicznej iluzji. W ten sposób zostaje podkreślona pieczołowita rodzajowość scen – obrazów z życia, rozmiłowanie w szczególe, detalu i kompozycji wielu planów gry, co wszystko razem składa się dając wrażenie pulsującego rytmu rzeczywistości. W *Balladynie* mamy scenę, w której chłopki ze wsi wygrzebuja motykami kartofle z rozkopanej ziemi. Wrzucają bulwy do wiklinowych koszy. Prostują plecy obolałe od ciągłego schylania się, brudnymi rękami ocierają pot z czoła. W *Reformatore* widzimy charkowską ulicę: robotnik na słupie zakłada elektryczność, bufetowa sprzedaje piwo w kawiarnianym ogródku, który obsiadły burdelowe naganieczki, młody chłopak przejeżdża przez scenę na rowerze, gdzieś dalej stoi sprzedawca waty cukrowej, z cerkwi wychodzą zwolennicy starego porządku, na ławeczce rozkładają szachownicę. W *Woyzecku* reżyser odtwarza z kolei klimat dziewiętnastowiecznego jarmarku.

Wnosząc choćby z tych przykładów, Rudolf Zioło zmienił rodzaj teatralnego cudzysłowu: nie ułatwia on już koegzystencji różnych gatunków w obrębie przedstawienia, lecz uprawdopodobnia jedną wybraną zasadę, w której spotykają się dwie przetworzone przestrzenie: teatru i rzeczywistości.

Reżyser świadomie dokonuje zderzenia świata wziętego w nawias z realistyczną grą aktorów czy emocjami płynącymi z tamtej strony rampy, zamienia sygnały z naszej rzeczywistości, na ich sceniczne komentarze i ekwiwalenty. Zamiast repliki świata jest próba oddania jego atmosfery. Zioło nie zastępuje realio inscenizowanych sztuk akcentami współczesnymi, nie przenosi ich akcji w nasze czasy. Zamiast aktualizacji literackiego bądź historycznego

kostiumu, do teatralnego świata przenikają tylko ornamenty, sugestie, pojedyncze elementy z rzeczywistości. Taką rolę pełni na przykład sprayowy napis „Acid house” w finale *Onych*. Albo elegancki, drogi garnitur Kanclerza (parlamentarzysty lub biznesmana) w *Balladynie*. Pątniczka Agapia z *Reformatora* taszczy ze sobą teksturę, jak żebracy lub rumuńscy Cyganie na naszych ulicach. Orkiestra pułkowa poprzedzona transparentem z tytułem przedstawienia okrąża teatr na placu Węglowym w Gdańsku przed Teatrem Wybrzeże. Teatralny świat jest nieszczelny, otwarty jak okno Starego Teatru w *Snie nocy letniej*. Teatr i rzeczywistość przenikają się, lecz terazniejszość pojawia się nie wprost. To punkt odniesienia. Rudolf Zióło w swoich spektaklach umieszcza współczesnych ludzi, tylko przebranych w dawne stroje, teatralne kostiumy. Jego bohaterowie mają naszą mentalność, dysponują naszą wiedzą o świecie, przeszłości, historii. Ale próbują żyć w tamtym świecie. To spojrzenie z dzisiejszej perspektywy odbiera scenicznym rzeczywistościom wszelką rację, prawo do błędu. Stakanczykowi Zióło nie wolno wierzyć w komunistyczną utopię, „narkomłudna” musi być szalony, musi stać na z góry przegranych pozycjach.

A jednak Zióło mówi przede wszystkim, że nie podoba mu się współczesność. Przeszłość czytana przez naszą terazniejszość tylko poświadcza tezę, że zawsze jest tak samo źle. Człowiek i świat nie ulegają zmianie. *Balladynie* ze spektaklu z połowy lat dziewięćdziesiątych blisko do przedsiębiorczej kobiety interesu i pragmatyczki, a *Woyzeckowi* – do przegranego i nieprzystosowanego outsidera okresu transformacji. Sygnały takiego myślenia o świecie pojawiały się w przedstawieniach Zióło od dawna. Ale dopiero od nowohuckiej premiery wolno mówić o generalnym przesunięciu akcentów.

Odtąd datuje się konsekwencja w strategii reżysera, która musi budzić szacunek, mimo że *Balladyna*, *Refor-*

mator i *Woyzeck* noszą w sobie ślady artystycznego niespełnienia, nie są zamkniętą całością stylistyczną i filozoficzną. Czasem ma się wrażenie kapitulacji wobec wieloznaczności materii dramatu, wymykającej się reżyserowi czy możliwościom aktorów. Dlatego analiza kilku najnowszych spektakli Rudolfa Zióło musi mieć w sobie coś z rekonstrukcji intencji, odtworzenia pierwotnego kształtu reżyserskiej wizji, przysłoniętej elementami dysonansowymi, przypadkowymi teatralnymi zabrudzeniami. Wydaje się, że owa ułomność ma swoje źródło w charakterystycznej dla krakowskiego twórcy nieumiejętności kondensacji scenicznych zdarzeń, powściągnięcia odautorskiego komentarza, niecierpliwości w dopinaniu relacji między aktorami. Realizacjom Zióło doskwiera chropowata faktura poszczególnych scen, dłużyzny, brak tempa i rytmu przedstawień. Zióło rysuje swe światy i bohaterów zbyt jednowymiarowo, kreską, która pasuje do przyjętego tła. Nie ma w jego teatrze miejsca na migotanie znaczeń. Jest, jak napisał Andrzej Wanat⁴ po *Reformatore*, teza przyjęta a priori, w granicach której bogactwo scenicznego świata nie zawsze może i nie zawsze chce się zmieścić. Dlatego przedstawienia te coraz bardziej przypominają niedokończone obrazy o konturach nie wypełnionych kolorem albo płótna zamalowane ledwie do połowy. Z tego pomieszczenia „istniejącego” z „zamierzonym” można jednak odczytać pełny zakres całości, wyobrazić sobie te części, które pozostają ukryte w bieli. Wyłania się z nich wizja bezdyskusyjnie frapująca.

3.

Skażenie świata w spektaklach Rudolfa Zióło polega na banalności zła wywołanego przez głupotę ludzi. Zapelniają go potwory ludzkie, jednoznacznie negatywne, zbydlęcone: Kostryn Sławomira Sośnierz, Sanitariusz Krzy-

⁴ Z tezę i błędem, *Teatr* nr 4/1995.

sztofa Globisza, Tamburmajor Mirosława Krawczyka.

Zioło nie ma dla nich litości. Nie pozwala aktorom bronić, usprawiedliwiać ich postępowania. Świat, który stworzył takich jak oni, musi być parazyty.

Ten świat wprowadzony został w paroksyzm, jakby reżyser był chciwy widoku agonii. Zioło bezustannie posługuje się obrazem rzeczywistości zdegradowanej. W *Reformatorze* pojawia się dom wariatów, zamknięty w głębi sceny wysokim murem, a także rozkopana, zaśmiecona ulica, gdzie obok walącej się cerkwi stoją rządkiem dziwki. W *Balladynie* cała scena – posypana miedzianorudą, gliniastą ziemią – była odrażająca: coraz bardziej lepka, grząska jak bagno im bliżej było do końca spektaklu. Koszarowa surowość murów w *Woyzecku* sprawiała wrażenie tandety, bylejakości, wydawało się, że wszystko za chwilę zawali się, przewróci jak źle ustawiona dekoracja.

Tłumy wypełniające sceniczny świat są dla reżysera stadem. Identyfikuje anonimowym, jak dwie armie pod takimi samymi sztandarami, które kłębią się w bitwie wokół Kirkora. Albo banalnie zwyczajnym, jak ludzie ze wsi w *Balladynie* czy przechodnie z *Reformatora*. Ten właśnie tłum jest prawdziwym bohaterem ostatnich przedstawień Zioły: protagonista ginie w nim, ale i z niego się wyłania. Reżyser podkreśla brak kontaktu między ludźmi – są w tłumie, ale nie razem. Motłoch wsysa ich, przetwarza, ujednolica.

Prawdziwy Woyzeck umierał ścięty na lipskim rynku w obecności wielkich tłumów. Büchner oddał mu łaskę samotnej śmierci. Bardzo pasuje to do wizji Zioły. Największą łaską, jaka spotyka Małachija Stakanczyka, jest to, że może pozostać sam z ciałem córki. Pozostali uciekają z burdelu, gdzie za chwilę przyjedzie milicja.

Prawdziwa samotność jest w tym świecie – odbijającym przede wszystkim czerń – miłosierdziem.

Samotny wśród innych ludzi człowiek znajduje sobie obsesyjny cel: dla Balladyny była nim władza, pragnienie, by za żadną cenę nie przegrać w pojedynku drapieżników. Tak naprawdę Balladyna Barbary Krasieńskiej nie tyle była zachłanna, chciwa i ambitna, co po prostu broniła się. Walczyła metodami swoich przeciwników. Krasieńska grała ją niemal statycznie, całą ekspresję postaci opierając na krzyku, błyskawicznej, za głośnej riposcie. Wyglądało to tak, jakby co chwila puszczały jej nerwy, nie potrafiła wytrzymać straszliwego napięcia, presji. Wszyscy antagoniści z dramatu Słowackiego zostali przez Ziołę ukazani jako gorsi od niej, bardziej przewrotni, pozbawieni skrupułów (złośliwa, grubiańska Alina Małgorzaty Kochan, chytry i przebiegły Grabiec Piotra Urbaniaka).

W *Reformatorze* Małachij Stakanczyk (Jerzy Trela) dostrzegał całą nędzę i obudę świata, ludzi, systemu. Chciał wprowadzić własny zreformowany ustroj, w którym religia zostałaby stopiona w jedno z komunizmem. Każda myśl byłaby sprawiedliwa, każdy uczynek dobry. W wizji „narkomludmała” komunizm doprowadzono by do ostatecznych konsekwencji, wedle których absurd zamieniłby się w raj. Nieważne, ilu ucierpiałoby przy tym ludzi.

I w *Woyzecku* główny bohater również zechce w pewnej chwili zaprowadzić harmonię, odkupić świat przez zbrodnię.

Wszystkie te cele są absurdalne, ale nie niemożliwe. Jednak Zioło nie pokazuje w swoim teatrze spełnienia utopii. Pokazuje środowisko, w którym rodzą się takie idee, takie cele. Równie obłąkane, jak to, co je zrodziło. U Zioły nie ma szansy na utopię. Utopia jest skazana na klęskę i na absurd już w chwili powstania. To świat, w którym wszyscy przegrywają. Przesiąknięty fatalizmem do tego stopnia, że Zioło wydaje się obawiać przede wszystkim tych, którzy chcą dobrze, bo w tak pojętej rzeczywistości każde działanie przynosi

odwrotny skutek. Ogrom dobrej woli, czystej intencji sprowadza zło. Piekło jest wybrukowane szlachetnymi intencjami. Strzeżcie się tych, co chcą dobrze – zdaje się mówić reżyser. Jego Kirkor (Krzysztof Gadacz) jest niebezpiecznym ideologiem, jak Stakanczyk czy Doktor Igora Michalskiego.

Trójkę bohaterów Zioly (Stakanczyk, Balladyna, Woyzeck) można określić tytułem jednego ze spaghetti westernów: *Dobrzy, źli i brzydzy*. Nie ważne, co naprawdę motywuje ich działania, ku czemu zmierzają, skoro wszyscy kończą tak samo.

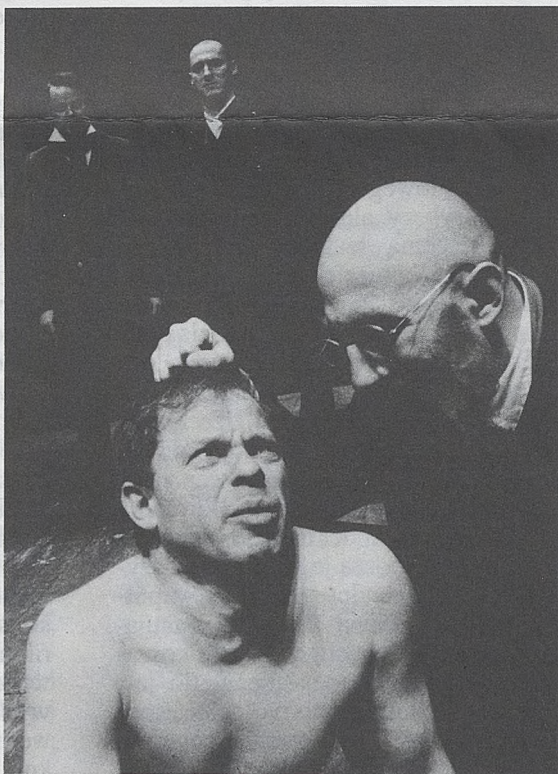
4.

Ziolę fascynują (fascynacja nie jest tożsama z akceptacją) zwyczajni, z pozoru niczym nie naznaczeni ludzie, którzy muszą działać z determinacją, postawieni w trudnej sytuacji, sytuacji bez wyjścia. Woyzeck Mariusza Saniternika jest „jakby normalny”: to tylko powiatowy Otello, a nie szaleniec, nie słyszy żadnych głosów jak u Büchnera. Jego monologi, nocne gadanie do siebie można racjonalnie wyjaśnić. Ten Woyzeck ma jednak zaburzenia percepcji rzeczywistości. Sens i echa pewnych scen docierają do niego z opóźnieniem. Bohater rozpamiętuje przeszłość, ponownie ją przeżywa. Woyzeck jest brzydki, kanciasty, toporny, ale nie głupi. Nic mu się nie udaje, nic nie idzie tak, jak by chciał. Wciąż niecierpliwy, próbuje spieszyć się, nadążyć. Może z tego samego powodu, co morderca-schizol, z którym w jednej celi siedział zamknięty Franz Maurer z *Psów II* Pasikowskiego. Schizol wyliczał swe kolejne ofiary: „wyrwałem chwastą”. Za dużo gadał, nienormalnie szybko, mówił jak nakręcony, jakby nie mógł przestać.

– Dobra, starczy, powiesz mi jutro.
– Niemożliwe, jutro mnie nie będzie.

Ta sama zasada rządzi „pośpiesznością” Woyzecka, Balladyny, Stakanczyka. Choć ani Saniternik, ani Krasieńska, ani Trela nie są w ciągłym biegu (jak choćby Woyzeck Kinskiego u Herzoga), jest w nich jakiś amok, pragnienie zdołania dokądś, bo jutra nie będzie.

Bohaterowie Zioly nie wierzą w inny świat niż doczesność. Z tego rodzi się ból, duchowa nieobecność, agresja. Cechy, które kumulują się w Büchnerskim bohaterze. W pierwszej scenie Woyzeck Saniternika – wielkie, niezgrabne chłopisko o grubych paluchach – goli Kapitana (Jerzy Łapiński). Ten fragment z Büchnera kojarzy mi się ze sceną golenia przerażonego klienta ostrą brzytwą do taktu skocznej muzyki z *Dyktatora*. Chaplin harmonijnie łą-



Woyzeck, Teatr Wybrzeże – Gdańsk.

Na pierwszym planie Mariusz Saniternik, Igor Michalski.

Fot. Ewa Grabowska-Sadłowska

czył dwa rodzaje ruchów – delikatne głaskanie ostrzem po policzkach klienta w partiach lirycznych utworu oraz zamaszyste, zawzięte i maniakalnie pośpieszne ostrzenie brzytwy o pasek, zawsze gdy odzywały się smyczki. Jeśli mały żydowski fryzjer pomyliłby kolejność obu ruchów, zarzątnąłby klienta jak wieprza.

Woyzeck Saniternika nie jest sprawnym golibrodą. Robi to nieporadnie. Jakby ręce były szybsze od niego, brzytwa wyslizguje się z rąk, a on jest myślami gdzieś daleko. Mariusz Saniternik tworzy w tej scenie coś w rodzaju Chaplina à rebours. Chaplina pozbawionego efektu przyspieszonej prędkości klatek filmowych. Albo Chaplina z sekwencji, w której machina do automatycznego karmienia robotników zaczyna przyspieszać, a biedny Charlie nie nadąży przetykać kolejnych kęsów.

I tak jest u Zioly. To nie Woyzeck się spieszy, to wszystko wokół niego podległe jest gwałtownemu przyspieszeniu, cały świat się kręci. Woyzeck funkcjonuje po prostu w innym rytmie niż cała reszta. Stąd bierze się zawrót głowy tytułowego bohatera. On chciałby być szybszy, ale to świat wiruje prędzej. Machina teatralna przypomina rozpędzoną karuzelę – dekoracja błyskawicznie „ustanawia się” na scenie. Zdarzenia, miejsca akcji zmieniają się jak w kalejdoskopie. Wspólnie z Andrzejem Witkowskim (przygotował scenografię do wszystkich trzech premier Zioly) reżyser komponuje od razu gotowe, skończone obrazy sceniczne, w które wchodzi bohater. W *Woyzecku* za każdym razem dekoracje zjeżdżają z nadscenia, wynoszą je zza kulisy maszyniści. Ziolo zabudowuje scenę w półmroku, pod osłoną zastawek imitujących ceglany mur odgradzający koszary od świata. Po rozjaśnieniu tło jest gotowe, akcja musi ruszyć dalej. Rozsuwają się dwie zastawki, Saniternik czeka, aż z lewej kulisy wyjadą powiązane ze sobą żołnierskie sienniki. W innej scenie w mgnieniu oka miejski plac przemienia się w żołnierską kwaterę. W

Reformatörze rozwija się wielka płachta socrealistycznego obrazu, ktoś wstawa na scenę biurko. Za chwilę będzie tu gabinet komisarza ludowych. Aktorzy (Leszek Piskorz i Jan Kochanowski) już czekają na wejście Stakanczyka. W *Balladynie* scena rozsuwa się na połowy, ukazując ukryty pod podłogą basen – jezioro. Dopiero wtedy Gopłana (Ewelina Paszke), Skierka (Paweł Gędek) i Chochlik (Tomasz Schimschneider) mogą zaistnieć jako postaci.

Technika Zioly jest techniką slajdu, polega na założeniu: nie ma nowej sceny bez nowej scenerii. To istotne novum w jego poetyce, dotąd (*Sen nocy letniej*, *Turandot*) to aktorzy nadawali znaczenia pustej przestrzeni, stwarzali świat grą obrazów, gestem, rodzajem ruchu. Teraz spektakl składa się z sekwencji obrazów następujących po sobie. Scenografia jest gotowa sekundę wcześniej – dopiero potem pojawia się postać. Bohater dopasowuje się do tego, co już zastał. Reżyser spycha go na drugi plan. Stakanczyk wydaje się zagubiony w szpitalu wariatów pod wielkim murem, oblicza stopami jakieś absurdalne kroki i odległości. Kirkor w pierwszej scenie *Balladyny* leży na ziemi, wbity w błoto. Jak Kordian, który upadł z Mont Blanc. Jak strącony wygnany anioł. Ma na sobie płaszcz belwederczyka, strzęp pancerza i czarne osmolone anielskie skrzydło.

Woyzeck jak Beckettowski bohater nie ma gdzie uciec. Przytłoczony przez ogromne dekoracje, wchodzi na scenę przez nieliczne wyrwy w monolitycznej w niektórych sekwencjach scenografii. Ceglane mury koszar, wysokie kamienice swym kształtem przypominające ruchome wieże obelężnicze. Stalowe konstrukcje podtrzymujące pokoiki Marii na wysokościach. Woyzeck długo wchodzi na górę po krętych, chybotliwych schodach. Wysoko zadziera głowę, usiłując podejrzeć Marię przez okno. Mimo tego ogromu ciasno tu Woyzeckowi, duszno. Albo nie: traci orientację, jak trzymane w niewoli zwierzę wypuszczone po jakimś czasie na wiel-

ką pustą przestrzeń. Woyzeck jest zaszczuty, ścigany przez irracjonalną pogoń.

Cioran mawiał, że człowiek jest zwierzęciem nie wprost. „To nieuleczalne, chore na śmierć i samotność zwierzę, nędzniejsze od najmarniejszego ze stworzeń, bo te przynajmniej nie mają samoświadomości.”⁵

Rudolf Ziolo ukazuje w przejrzysty sposób, jak postaci zdobywają samoświadomość. Nie dzieje się to stopniowo, w miarę postępu akcji. Nie. Nie ma rozwoju bohatera w czasie, bohater się nie zmienia. Prawda zostaje mu objawiona niespodzianie, w jednej chwili, w akcie niezwyklej iluminacji. Jednak nie ma to w żadnym wypadku charakteru religijnego. Jest za to tak, jakby pędzący do przodu bohater uderzył nagle głową w mur. Dotknął samego rdzenia, spojenia rzeczywistości. Stąd bierze się straszna wiedza Balladyny w błysku pioruna: te trupy były po nic.

Do Stakancyka po śmierci Lubki (Ewa Kaim) dociera zatrważający ogrom własnej klęski, własnego upadku. Szloch nad trupem córki to kapitulacja opętanego proroka, który do końca wybiera szaleństwo i nieme cierpienie, bo nie chce przyznać się, że przegrał. W *Woyzecku* Franek dokonuje prawie rytualnego mordu na Marii. Wiele ciósów, aktorzy dbają o naturalistyczny charakter sytuacji, wstrząsa okrucieństwo w szlachtowaniu ofiary, która do końca rozpaczliwie się broni, nie jest bezwolna, zrezygnowana. Pisał Teilhard de Chardin: „Jedynie prawdziwa śmierć, dobra śmierć jest paroksyzmem życia”. Zabijając Marię Woyzeck poznaje wartość życia, nawet tak parszywego jak to ludzi z miasteczka. Woyzeck ciągnie Marię za włosy, wyłamuje jej ręce. Nie ma w tym złości, ale upór, przekonanie, że tak trzeba.

Zabijając ją, zabija siebie, bo jest taki sam, jak ona, jak świat. Kapitan mówi „on” do Woyzecka: ale tu na scenie są

tylko wyłącznie „oni”. Ziolo dwukrotnie inscenizował ten dramat Witkacego, studium tryumfu „tamtych”, czyli „mas”. Woyzeck w jego spektaklu jednak długo uważa się za innego, lepszego, bardziej wrażliwego niż wszyscy. Do końca broni swego człowieczeństwa. Dlatego poznanie, że jest taki sam jak „oni”, będzie tragicznym samorozpoznanem bohatera, chwilą jego klęski.

Woyzeck zabija, żeby być lepszym, żeby ocalić Marię. W *Ofiarowaniu* Andriej Tarkowski mówił, że trzeba poświęcić to, co się ma najdroższego, żeby ocalić świat, innych. W pełnym sarkazmu teatrze Rudolfa Zioly ofiara z Marii jest bezcelowa. Po zbrodni Woyzeck idzie popatrzeć, czy coś się zmieniło. Wraca do miasta. A tam to samo piekło, co przedtem, zabawa w piekle trwa dalej. Ludzie w karczmie wciąż tańczą. Świat się nie zmienia, więcej – ginie nawet ta mała reszka dobra, która gdzieś w tym świecie ocalała. Mariusz Saniternik przyłącza się do gromady. Stał się naprawdę jednym z nich.

5.

W swej diagnozie reżyser nie odchodzi daleko od klimatu *Psiego serca* Bułhakowa i *Matego biesa* Sołoguba, przedstawień, które przyniosły mu uznanie w latach osiemdziesiątych. To, co powstaje obecnie, przypomina jednak monstrum zsyte przez Frankenstein z fragmentów ciał różnych ludzi. Świat Zioly jest, jak ów stwór, ogromnie nieszczęśliwy, a zarazem obdarzony niezwykłą siłą, siłą, która przynosi tylko destrukcję. Dziś inscenizator *Balladyny*, *Reformatora* i *Woyzecka* zdaje się formułować na nowo wyrażoną w tamtych spektaklach zasadę: „Odi profanum vulgus”. Jego mizantropia nie bierze się znikąd, ale z rozpoznania natury człowieka i świata. Lękiem napawają go „wynaturzenia ludzkiej fauny”. Drzemiące w ludziach nieświadome okrucieństwo. W *Woyzecku* podczas jarmarku dzieci walą kulami w zęby zająca z dykty. To nie tylko wyładowanie

⁵ Cytaty z Ciorana i Ireneusza Kani, jeśli nie zaznaczono inaczej, z tomu: Emil Cioran *Na szczytach rozpacz*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.

agresji czy przerażająca zabawa. Ziolo odkrywa w tej scenie mechanizm ludzkiego postępowania. Psychiczną zasadę swego teatru. Prawda: teatralne światy Zioly są jakby oziębiające, zastygłe w stuporze, ale zło tkwi w nich podskórnym, by naraz niespodzianie eksplodować.

Reżyser za każdym razem podstawia widzom niezwykle lustro jak w owej scenie ze *Snu nocy letniej*, podczas przedstawienia ateńskich rzemieślników. Chłosta obrazami beznadziei, ludzkiego upodlenia. Czerń w jego spektaklach narasta, póki nie wykwitnie gdzieś krwawa plama. Krzyk. Samobójstwo Lubki, śmierć Marii, a także Matki w *Balladynie*. W cyklu Zioly zawsze umiera Lubow, czyli Miłość.

6.

Jarmark w *Woyzecku*: dyrektor objazdowej trupy trzaska pejczem, artyści pomieszały się z widzami, trudno rozpoznać, kto jest kim. Miasteczkowy głupek wspina się na słup wysmarowany masłem. Akrobatka, żonglerzy, inteligentny koń, Murzyn, wreszcie małpa ze szpadą. U Zioly nawet małpa nie jest prawdziwa, być może to tylko przebrany kuglarz, w teatrze gra ją przecież aktor we włochatym kostiumie. Małpa zjeżdża z nadscenium, na linie, jak deus ex machina, który w greckim teatrze objaśniał sens zdarzeń. W *Woyzecku* to małpie wkładają bieliznę, przypasują szablę, ma symbolizować kondycję człowieka. Samego Woyzecka.

Małpa albo wędrowny aktor unosi szablę i wyje wcale nie małpio, ale jak pies. „Zrospaczone spojrzenie goryla. To ssak żałobny. Umykam spod jego wzroku” – pisał Emil Cioran⁶. Właśnie Cioran. Powtórne przywołanie tego nazwiska w kontekście teatru Zioly nie jest bezzasadne. Dopiero od kilku lat dokonuje się spóźniona recepcja autora *Na szczytach rozpacz*, *Złego demiurga* i *Upadku w czas*. Ziolo – świadomie

czy nie – wpisuje swój światopogląd w skrajnie nihilistyczne tezy rumuńskiego filozofa, głoszącego udrękę istnienia. „Jego książki kipią wprost od żółci” – twierdzi Ireneusz Kania. „Życie i śmierć napawają go równym wstrętem.”

Istnieje przełożenie między mrocznymi dogmatami Ciorana a sceptycznym racjonalizmem Zioly (nie ma duchów – są zdziczali, ale ludzcy mieszkańcy jeziora w *Balladynie*, nie ma metafizyki w *Reformatore*, brak boskiego, natchnionego szaleństwa w *Woyzecku*). I jak u Ciorana – jest mądrość, która paraliżuje, która zabija. Każda odpowiedź Zioly na pytanie o sens mogłaby też brzmieć: „nie”. „Nie”. „Nie”.

Jedyny optymizm, jaki można odnaleźć w realizacjach krakowskiego reżysera, to fakt, że wszystko jest nieprawdziwe, dzieje się w teatrze. W życiu byłoby, jest – straszniejsze.

I będzie jeszcze jeden wyłom w tej czarnej tonacji, albowiem Ziolo – zgodnie z formułą Kania – „chłoscząc, jak Cioran, człowieczeństwo, nie zdradza człowieka”; pamięta, że choć porządek świata jest, owszem, niesprawiedliwy, okropny, okrutny, to zawsze jest to jakiś porządek, mała równowaga, chwiejna stabilizacja i zawsze może być jeszcze gorzej. Z tego powodu Ziolo nie obdarza sympatią protagonistów, w jego przedstawieniach to oni burzą kruchy ład symbolizowany przez dom, czyli tratwę pośród chaosu, jak nazywano dekoracje do pierwszego aktu *Reformatora*. Sympatie reżysera lokują się raczej gdzieś na drugim planie: żywsze barwy, odrobinę ciepła można odnaleźć w szkicowaniu postaci epizodycznych, statystów właściwego dramatu. Ziolo nie mówi, że w jego świecie nie istnieje dobro, ono istnieje, ale z premedytacją nie zostaje dopuszczane do głosu. Jak w przypadku dzieciennego Andrzeja (Dariusz Szymaniak) – towarzysza Woyzecka, który wszystko rozumie, ale nie potrafi pocieszać. I głupiego, obłąkanego Karola (Jerzy Dąbkowski), który zaopiekuje się synkiem Marii.

⁶ *Zły demiurg*, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

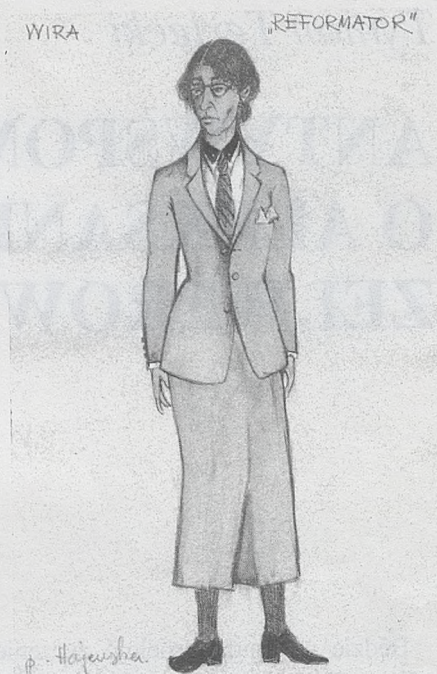
Do tej samej kategorii należy rodzina z dzieckiem, która mimo wszystko próbuje mieszkać w domu zamienionym w burdel, gdzie za tekturowymi przepierzieniami obsługuje się klientów. W pewnej chwili dziewczynka wychodzi ze swego kąca i patrzy na bawiących się gości wielkimi ze zdumienia oczami, ale matka bierze ją za rączkę, chowa na zapleczu. Jej ojciec, młody chłopak, próbuje bronić żony przed agresywnym klientem. Jeszcze nie wszystko stracone, skoro ci ludzie potrafią tu żyć. Reżyser może powtórzyć za Cioranem, że choć „tkwimy wszyscy w otchłaniach piekła, każda chwila wydaje się tu cudem”. Nadzieja, małej promyczek nadziei przychodzi u Zioły w postaci starej kobiety, jak Matka w *Baladynie*, Agapia-pątniczka zdążająca do Jerozolim, Zebraczka przemyskająca się chyłkiem na jarmarku w *Woyzecku*, która będzie opowiadać dzieciom bajki. Wszystkie są niepotrzebne na scenie, jakby nie pasują do świata, który wykreował Zioło.

Napisano, że Szekina, odlupana, żeńska połowa Boga, wędruje po świecie w postaci starej, udręczonej kobiety. Jeśli się ją rozpozna, trzeba jej pomóc, obdarzyć dobrym słowem. Stare kobiety u Zioły spotyka tylko upokorzenie.

7.

Jacek Sieradzki w recenzji z gdańskiego *Woyzecka*⁷ pisał o „Beckettowskim przechyle”, o tym, że najważniejsze dzieła polskiego dramatu i teatru są ciemne, pozbawione znaku nadziei. Jest w nich tylko rozpacz i nic więcej. Sieradzki szukał przyczyny tryumfu beckettopodobnej wizji świata, jej atrakcyjności dla polskich reżyserów. W tym Rudolfa Zioły.

Gdańskiego *Woyzecka* obejrzałem dopiero 18 lutego. Siedziałem na wido-



Kostium Wiry z *Reformatora* w Starym Teatrze.

Rys. Andrzej Witkowski.

wni Teatru Wybrzeże lekko zrozpaczony, bo bez pieniędzy, dokumentów, portfela (skradli mi go w pociągu). Obce miasto, żadnych przyjaciół. Na zewnątrz mróz, silny wiatr. W tej chwili gotów byłbym uznać, pał diabli Becketta, nawet Büchnera za niewybrednego żartownisia. Parę godzin wcześniej widziałem wstrząsające, ociekające okrucieństwem *Seven*, za kilka dni miał odbyć się w Gdańsku marsz protestacyjny „przeciw przemocy”, pamięci Irka, którego chuligani wypchnęli z pociągu. Zaginionego 13 stycznia dwunastoletniego Łukasza B. zamordował Piotr M., lat szesnaście. Zwłoki Łukasza związane sznurkiem i z torbą foliową na głowie znaleziono w komórce niedaleko domu.

A tuż przed premierą *Woyzecka* w grudniu grupa wyrostków przypadkowemu przechodniowi wydłubała oczy.

To nie Beckett, to czasem życie jest takie.

⁷ Polityka nr 4/1996.