

DZIENNIK POLSKI

Kraków

A

wydanie

31 6. 11. 65.

Nr z dn.

ARCHIWUM
 P. TEATRU LUDOWEGO
 W NOWEJ HUCIE

55

Nr poz.

3

TADEUSZ KU/DLINSKI

**TYDZIEŃ
 TEATRALNY**



Czy cierpienie uszlachetnia człowieka? Czy też demoralizuje go, zwłaszcza wtedy, kiedy przekracza granicę wytrzymałości, kiedy staje się przewlekłą torturą, zadaną przez okrucieństwo drugiego człowieka? Zagadnienie martyrologii odżyło na nowo po doświadczeniach obozów koncentracyjnych, odbiło się też w naszej literaturze obozowej. Oczywiście, odpowiedź może tu być dwojaka. Znamy przykłady wzniosłego bohaterstwa, jednak w większości spotykamy świadectwa destrukcji obyczajowej i upadku moralnego.

Problem ów dominuje też w twórczości prozatorskiej i dramatycznej T. Hołuja, którego ostatnią sztuką „Puste pole”, ogłoszona przed dwoma laty, doczekała się prapremiery na scenie Teatru Ludowego, w reżyserii i scenografii J. Szajny. Dziwne doprawdy, że to ambitne, bo nowatorskie udramatyzowanie tematu obozowego czekało tak długo na realizację sceniczną. Hołuj traktuje przeżycie obozowe jako trwały kompleks, w postaci złych nawyków, prześladyjących byłych więźniów, postawionych nadto wobec niemożności porozumienia się ze światem wolnym, który wzbrania się przed odpowiedzialnością, uchyla się od upamiętnienia męczeństwa. Granica przecięcia się rzeczywistości dawnej (a powracającej przemożnie) z rzeczywistością bieżącą — a więc przeniesienie wizyjnego koszmaru przeszłości w płaską ironię codzienności — jest osią konstrukcyjną sztuki Hołuja, stając się problemem, atakującym widownię z całą ostrością i bezwzględnością nagiej prawdy. Faktura jest przy tym wielowatkowa i sensacyjna, podbudowana fikcją filmu, kręconego na terenie dawnego obozu i tak wskrzeszającego przeszłość.

Niemożność wyzwolenia się z kompleksu obozowego jest tu środkiem zastępczym dla utrwalenia w pamięci zbrodni ludobójstwa, jest oczywiście, koniecznym memento w dzisiejszej sytuacji międzynarodowej, sterującej ku zapomnieniu, ku zlekceważeniu. Gdyż w pamięci ludzkiej najokrutniejsze nawet wspomnienia ulegają złagodzeniu, błedną powoli wobec dynamizmu życia. Człowiek normalny unika samoudręczania się i ze stanowiska psychologii literatura tzw. czarna jest fikcją. Ale właśnie dlatego jest literaturą, spełniającą swą funkcję mobilizującą.

Autentyzm przeżyć odzywa się w sztuce Hołuja, taki sam autentyzm cechuje też inscenizację Szajny. Hołuj traktuje akcję konkretnie, urealnia nawrót przeszłości kręconym aktualnie filmem, uprawianym szabrem oraz przygotowaniem do przyjęcia pielgrzymki międzynarodowej. Natomiast Szajna eksponuje kompleks obozowy przez zatarcie granicy dwu rzeczywistości — dawnej i obecnej — przez zanurzenie akcji toczącej się dziś w upiornej nurt przeszłości. Następuje jakby „rozdwojenie jaźni” o dojmującym wyrazie, choć wywołujące może wiele nieporozumień na widowni. Pozostaje nastrój o ekspresji istotnie niezwyklej, narzuconej szczególnie obrazem scenicznym o wysublimowanych akcentach okrucieństwa. Ani w dekoracji, ani w kostiumach — łącznie z charakteryzacją — nie ma wierności ani realizmu, ale plastyczne metafory dobitniejsze i groźniejsze niż rzeczywistość. Do spotęgowania wyrazu przyczyniają się prospekty dokumentalne H. Makarewicza, dalej muzyka A. Walacińskiego, świetnie dostosowana do kalekiego obrazu, wreszcie — wstawki pantomimiczne o zaskakującej pomysłowości. Niekiedy owa inwencja sceniczna przeraża się w symbolikę może zbyt obfita.

Rzecz jasna, że owa podwójna rzeczywistość wymaga dorównanego aktorstwa o typie alienacyjnym, kilkuwymiarowym. Osiągnęła tę dialektykę „rozdwojenia jaźni” H. Dobrucka w przekonywującej roli Janki, także — I. Jun, jako aktorka Diana, oscylująca pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Równie ciekawie wypadła postać Dyrektora w interpretacji J. Wieczorka, o nowych sposobach aktorskich dla wyrażenia dwoistości psychicznej, które demonstrował także J. Jogała (Narzeczony). Natomiast B. Smela w roli Leona — mimo silnej ekspresji aktorskiej — nie zdołał wywołać owego drugiego planu psychicznego. Bardzo charakterystycznie wypadła grupa dozorców muzeum oraz — ekscentrycznie potraktowana sitwa szabrowników.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-10

GAZETA KRAKOWSKA
KRAKÓW

wydanie

31

6-7. 11. 85

Nr z dn.

26

Wystarczy przeczytać jedynie spis osób dramatu sztuki Hołuja, drukowanej prawie dwa lata temu w „Dialogu” — i porównać z zestawieniem, które podaje program Teatru Ludowego, aby stwierdzić, co prawda nieznaczne, lecz przecież dość istotne zmiany.

Wystarczy później skonfrontować tekst sztuki z obrazem scenicznym — a wówczas zaobserwowane, nikłe różnice w rejestrze postaci, zaczną się pogłębiać i przybiorą kształty dwóch wizji.

Nie jest to zaskoczenie dla obserwatora wszystkich premier teatralnych nowohuckiej sceny, odkąd jej kierownictwo artystyczne sprawuje Józef Szajna.

Indywidualność twórcza Szajny, jako scenografa i reżysera — jest zbyt silna, by nie podporządkowywała sobie scenicznego tekstu. Stąd przede wszystkim inscenizacja i swego rodzaju literatura „malarzka” — górują nad słowem, czy nawet określają działania sceniczne, zgodne z temperamentem artysty-plastyka oraz jego podwójnie metaforyczną wyobraźnią. Te dwie warstwy przenośni, nakładane na siebie mogą, skąd inąd, tworzyć mnóstwo interesujących rozwiązań „samych w sobie”. Podwójne pointowanie — bywa jednak czasami w teatralnym efekcie grą masek w... maskach. A to, jak wiadomo, bynajmniej nie pomaga widzowi w czynnościach stosunkowo prostych: odczytania wszystkich potrzebnych znaczeń widowiska scenicznego.

Rozumiem intencje reżysera, który pragnie uniknąć tradycyjnego kształtu przedstawienia. Nie chce mówić dosłownie o tendencjach opracowywanego dramatu. Wydaje mu się to banalne i nieodkrywcze. Woli swobodnie interpretować. Ale możemy wtedy mieć do czynienia z fajerwerkami symboli, uogólnień — bez możliwości stopniowego wnikania w autorski proces myślowy.

A przecież sztuka Hołuja, pomimo wieloplanowości scenicznego działania się — prezentuje podczas lektury ciągłość akcji

Jerzy Bober

TEATR

„PUSTE POLE”

i klarowny kształt ideowo-artystyczny. Jest czytelna i nie zawahałbym się powiedzieć — mimo przenikania się obsesyjnych zjaw przeszłości ze współczesnością — bardzo realistyczna. I komunikatywna.

Temat obozowy. Krąg twórczości, z którego Hołuj nie często wychodzi. Zresztą wbrew pozorom — problemy te wcale w upływie czasu nie tracą swej oskarżycielskiej wymowy, skierowanej przeciw faszyzmowi w ogóle, a hitlerowskiej III Rzeszy, przede wszystkim. Byłoby truizmem przypominać, że tematyka obozów koncentracyjnych miała być sprawą już przebrzmiałą i anachroniczną właśnie teraz — kiedy odwetowe siły w NRF wspomagane „zniczulicą” Zachodu usiłują formułką przedawnienia zbrodni przywrócić sobie spokój oraz czyste sumienie wobec świata i w świetle prawa.

Toteż warto przytoczyć tu słowa z dramatu Hołuja, że jest to „lustro. Niech się ludzkość przegłębnie w nim, zanim się wybierze na randkę z zagładą...”

„Puste pole”. Tytuł niemal symbolicznie określa utwór Hołuja. Pustym polem staje się bowiem nie tylko był teren jednego z obozów — ale i wnętrza żywych ludzi, którzy tam pozostali w charakterze pracowników ochrony obiektu muzealnego. Ci ludzie nie mogą i nie umieją się uwolnić od wypalonego na ich osobowości piętna obozowego. Racje wielkiego cmentarzyska przeżarły ich psychikę. Od tych obsesji nie ma ucieczki. Usiłują właśnie tu, w kontakcie z przeszłością — ratować się przed sobą. Przed zwątpieniem, załamaniem, poczuciem bezsilności. Ich dramaty, trwające wciąż od ponad dwudziestu lat — tym więcej dynamizują dramat epoki, w której możliwe było stworzenie tak przerażających fabryk zagłady.

Hołuj akcentuje w sztuce, w jej końcowym akordzie napięcie zimnowojenne, które doprowadzone do szczytu przez budzenie nienawiści między narodami — znów mogłoby przywołać czas nieludzki, nawet gorszy od wziętych razem obozów śmierci podczas minionej wojny.

Wystawienie „Pustego pola” przez Teatr Ludowy ma więc swój sens — zarówno pod względem ideowym, jak i artystycznym. Pozycja niewątpliwie potrzebna.

Lecz — jak pisze J. Broszkiewicz na temat tej prapremiery: „Określenie i odczytywanie owych wątków będzie sprawą wiada i krytyki. Dramat przejdzie przez rozstrzygającą próbę sceny i widowni — rozegra się w ostateczności między nimi”. Obawiam się, że dramat rozegrał się między wizją plastyczną, inscenizacją — i autorem. A nawet, jeśli już cytować Broszkiewicza, skoro „sztukę byłego więźnia obozu koncentracyjnego Tadeusza Hołuja, realizuje Józef Szajna — były więzień obozu koncentracyjnego” — to oprócz wspomnianych poprzednio uwag typu artystycznego, dojdzie jeszcze do głosu język pozaartystyczny: odbudowa przeżyte istotnie rzeczywistości obozowej. Niestety właśnie ta gruntowna znajomość przedmiotu — zamiast wyjaśniać i przybliżyć złożone treści sztuki — komplikuje je, wprowadza jakby umowny szyfr — dostępny wtajemniczonym i przeszkadzający normalnemu widzowi w odbiorze myśli, które przemawiają wprost podczas lektury dramatu.

Aktorzy, w większej ilości — grali zgodnie z wizją reżysera i scenografa. Nie jestem tylko pewny, czy po myśl autora...

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWYM JUCIE

Nr poz. 55

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUTCE
55
Nr poz.

STOS

NOWEJ HUTY

Rok IX Nr 5 (426) Kraków, 6 II. — 12 II. 1965 r. Cena 50 gr

„Puste Pole“ T. Hołuja w Teatrze Ludowym

Kiedy przed kilkoma miesiącami anonsowaliśmy program Teatru Ludowego w nowym sezonie — tytuł planowanej sztuki Tadeusza Hołuja był jedynie tajemniczym dźwiękiem, noszącym w sobie zapowiedź spektaklu, który — znając jego autora — będzie związany bezpośrednio z powojenną rzeczywistością. Tadeusz Hołuj jest bowiem jej aktywnym uczestnikiem.

Już w trakcie prób dowiedzieliśmy się (o czym zresztą w programie powiedział Jerzy Broszkiewicz), że „Puste Pole” jest sztuką współczesną, opartą o przeżycia ludzi, którzy przetrwali obóz koncentracyjny i po 20 latach spotykają się na miejscu kaźni, a każdy z nich...

Ale tu postawimy kropki, by przejść do samej prapremiery. Zastrzegam się, że nie jestem zawodowym krytykiem i tych kilka ekspresji pisanych na gorąco jest spontanicznym odruchem nie tylko widza teatralnego, ale żywego człowieka, któremu jeszcze raz kazano przeżyć najbardziej koszmarny odcinek minionego życia.

Konstrukcja sztuki, scenografia i oprawa muzyczna od pierwszego aktu wprowadzają widza w piekło obozu koncentracyjnego, a powikłania dwu płaszczyzn akcji — składających się na dantejski obraz „Pustego Pola” przez długi czas nie pozwalają widzowi rozgraniczyć tego, co się rozgrywa przed kamerą filmową ekipy kręcącej film w obozie, a co jest istotnie treścią przeżyć mieszkańców obozu po dwudziestu latach pobytu na wolności.

Tadeusz Hołuj — sam były „Häftling” obozu zagłady, próbuje w sztuce odpowiedzieć na zbyt wiele pytań dręczących go jako żywego świadka i tragicznego aktora rzeczywistego, oświęcimskiego pustego pola i tysięcy ludzi, którzy bezpośred-

nie, lub pośrednio przeżywali najczarniejszy wy-cinek dziejów ludzkości — okres hitlerowskiej eksterminacji. Może nawet nie szuka odpowiedzi, ale jeszcze raz stawia problem, który obsesyjnie zjawia się w polu jego widzenia. W „Pustym Polu”, na którym inaczej niż to się stało w rzeczywistości, powinien rozegrać się finał sprawiedliwości ludzkiej — pokazuje Hołuj, w jaki sposób piętno przeżyć obozowych rzuca po dwudziestu latach na psychikę poszczególnych jednostek, uratowanych w szczęśliwy sposób z czeluści krematoriów i niedwuznacznie rzuca jeszcze raz pod adresem twórców obozów oskarżenie nie tylko o dokonane morderstwa na milionach niewinnych ludzi, ale o przeprowadzenie z szatańską premedytacją wiwisekcji psychicznej doprowadzającej do całkowitej deprawacji wielu tych, którzy zachowali życie.

Pokazuje również i tych, dla których obóz zagłady, a może i cała historia tych czasów stały się odskocznią do zrobienia kariery czy osobistego sukcesu, a dawna rzeczywistość jest dla nich tylko mierzwą przeszłości, na której chcą wyhodować własny światek na obraz i podobieństwo swoje.

Sztuka w odbiorze nie jest łatwa; — kto szuka w teatrze rozrywki lub tylko emocji, na pewno będzie rozczarowany, że jeszcze raz te okropności, o których trzeba by już zapomnieć. Otóż właśnie to! Nie wolno nam zapominać. Musimy pamiętać i przypominać, aby zbrodnia nie została pokryta po- piołem milczenia.

I dlatego mamy nadzieję, że nie będzie jednego pracownika huty, który tej sztuki nie zobaczy. Niech ona stanie się inspirator- ką wielkiej dyskusji nad sprawą zbrodni hi- tlerowskich — teraz — gdy politycy Bonn przygotowują wielkie pojednanie ze zbrod- niarzami. (W. S.)

„Puste Pole” — Tadeusz Hołuj.
Prapremiera w Teatrze Ludowym.
Reżyseria i scenografia: Józef Szajna.
Muzyka: Adam Walaciński.

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUTCE
55

Nr poz.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

TYGODNIK PÓWSZECHNY KRAKÓW

wydanie

Nr 7 z dn. 14. 11. 65

TEATR 26 „PUSTE POLE“

Kurtyna opada w ciszy. Dopiero po chwili zrywają się oklaski. Są skąpe i jakby onieśmielone. Wprowadzają jakiś ton niewłaściwy. Wydają się estetycznym nietaktem, zgrzytem, dysonansem. Spektakl pozostawia wrażenie kolosalne. Podgrzany jest do stanu wrzenia. Nie ma w nim miejsc pustych, mniej ważnych, w czasie których oko, myśl i wyobraźnia widza mogą zwolnić rytm percepcji, chwilę wypocząć. Obraz galopuje. Trzeba włożyć maksimum wysiłku, by za nim nadążyć, by nie pogubić wątków, motywów, by ogarnąć go w całej wieloznaczności i bogactwie treści skojarzeniowych. Józef Szajna, reżyser i scenograf w jednej osobie, kładzie nacisk na dokładność obrazu scenicznego, na precyzję rysunku gestu i ruchu aktora. Pewne sceny rozgrywa niemal baletowo, jak Beckett „Koncówkę”, bez słów.

W sztuce Hołuja „Puste pole” najbardziej interesujący jest sam pomysł: pokazanie rzeczywistości obozowej nie wprost, ale poprzez jej wyobrażenia: przygoda obozowa widziana oczami filmowców. To pozwala na zaznaczenie dystansu wobec wydarzeń opisywanych, na zrezygnowanie z roli świadka czy wyznawcy, co mogłoby osłabić siłę samego obrazu żywiołem subiektywnym czy patetycznym. Anegdota „Pustego pola” jest wątku. Na teren obozu — może to być Oświęcim lub Buchenwald, mniejsza o nazwy czy miejsca, nie chodzi tu przecież o jednostkowe zjawisko, ale o syntezy zjawisk — przyjeżdża ekipa filmowców. Zamierzają nakręcić film o ludziach, którzy tu żyli i umierali. Mają już gotowy scenariusz. Zaczynają się przygotowania do pierwszych zdjęć, poszukiwania statystów, fotomontaż. Wśród aktorów znajdują się ludzie, którzy przeżyli obóz na własnej skórze i ci, którzy znają go tylko z książek, gazet. Są świadkowie i prześmiewcy. Hagiografowie i szycerzy. Akcja zaczyna się toczyć podwójnym nurtem, gra, udawanie, teatralizacja spleta się i rozplata z wywołanymi z podświadomości dawnymi gestami i odruchami. Ta podwójność: sztuczność i naturalność, fikcyjność i autentyczność daje efekty wstrząsające dramatycznie; napięcie, jakie zawsze powstaje na osi zderzeń sił przeciwstawnych. Sztuczność, niezwykłość, przesada, przejawiające się w charakteryzacji aktora (czarne usta), w deformacji jego kostiumu, w samej grze (element groteski) wydo-

bywają prawem kontrastu rzadkie, ale także przejmujące momenty niezafalshowanego przeżycia. Dramat człowieka (Leon), który nie może się wydostać z kręgu tamtych spraw i tamtych problemów, którego obóz zniszczył, spopielił do dna. „Kiedyś byłem budowniczym, technikiem budowlanym, ale teraz już nie potrafię. Nic”. Owoce obozu, pozostałości obozu — to sfera zagadnień, która najbardziej absorbuje dramaturga.

Obsada aktorska w „Pustym polu” staranna. Role opracowane w szczególności. Gra cały zespół, a nie soliści. Trzeba by przepisać 27 nazwisk z programu, by oddać wszystkim sprawiedliwość. Najlepiej rozegrano sceny zbiorowe na tle muzyki Adama Walacińskiego, wykorzystującej w zapisie muzycznym takie elementy, jak ujadanie psa, gwizd lokomotywy, śpiew ptaków, kumkanie żab, a więc dźwięki mechaniczne i odgłosy natury, to wszystko, co stanowi materię dla muzyki elektronicznej i konkretnej, a co kojarzy się w naszej wyobraźni z pewną anegdota, np. z obrazami strachu, lęku, przerażenia — w tym wypadku — wiadomego pochodzenia.

Nie słowo, ale muzyka i walor plastyczny obrazu stanowią o urodzie przedstawienia „Puste pole”. One przekazują te treści, których nie może udźwignąć słowo, gdyż językowe sformułowanie niesie już ich zniekształcenie, pomniejszenie, spłaszczenie. Szajna potrafił zetknąć widza z rzeczywistością obozową poprzez skrót malarski, metaforę, aluzję, nie banalizując jej i nie osłabiając zawartego w niej ładunku grozy. Zbudował spektakl urzekający jednolitością artystyczną, oparty o technikę wariacji: powroty obrazów-symboli, np. oblakańcze jeżdżenie taczkami, czy zmechanizowany ruch aktorów, rozwijający się po linii koła, przywołujący na myśl sceny z życia obozowego, utrwalone w filmach Munka. Szajna tekst Hołuja wzbogaca scenami pantomimicznymi, skomponowanymi w oparciu o grę światła i koloru kostiumu i rekwizytu teatralnego, gestu i mimiki aktora, np. pochód wdów z zapalonymi w rękę świeczkami, mający w sobie coś z rytuału zaduszkowego obrzędu. Trudno wliczać wszystkie walory inscenizacji Szajny. Nie można jej przekazać w opisie, trzeba ją zobaczyć, by ulec jej fascynacji. To jedne w tej chwili przedstawienie w Krakowie, którego nie wolno sobie darować, które trzeba zobaczyć, bo pomaga w odzyskaniu zaufania do teatru, o które dziś coraz trudniej.

BRONISŁAW MAMOŃ

Tadeusz Hołuj: „Puste pole”. Reżyseria i scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Adam Walaciński. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

Nr poz.

ZYCIE LITERACKIE
KRAKÓW

wydanie

7

14. 11. 65

Nr z dn.

STEFAN
OTWINOWSKI

List z KRAKOWA

Kochany Wilku,
Teatr Ludowy zaprosił nas na premierę nowej sztuki Tadeusza Hołuj „Puste pole”. Autor, były więzień Oświęcimia, objawia widzom dzieje swojej obciążonej śmiercią psychologii. W wywiadzie, który ukazał się w „Dzienniku Polskim” nazywa swój utwór dramatem psychologicznym. Problem autobiografizmu stał się znowu częstym gościem komentarza krytycznego. Powiedzmy mniej wtajemniczonym w strukturę warsztatu pisarskiego czytelnikom, że dramat czy powieść psychologiczna to właśnie utwory najbardziej uzależnione od osobistych przeżyć autora. Ale „Puste pole” Hołuj jest także dysercją filozoficzną i społeczną. Chodzi; autorowi o jeszcze jedną kwalifikację zbrodni dokonanych we wszystkich obozach koncentracyjnych, we wszystkich więzieniach faszystowskich. W obozach tych nie tylko mordowano i dręczono — obozy obciążały wyobraźnię ludzką w sposób śmiertelny. Ci, którzy ocalili, nie potrafili uratować swojej pamięci. Ta pamięć żyje; jej cierpiąca żywotność jest obrazem, akcją i losem sztuki. Między innymi sztuki Hołuj. Problem w jakiś sposób uwarunkował konstrukcję utworu. Konstrukcję symultaniczną — wie-

lowatkową z pomieszaniem czasów. Rzecz dostała się pod reżyserskie oko Józefa Szajny, wiadomo: niespokojne, pełne inwencji. Teatr Ludowy ma oto swoją nową perspektywę, przede wszystkim dyskusji. Przedstawienie zyska zwolenników i zagorzałych przeciwników — ale na pewno nie pozostanie zjawiskiem martwym. Tym razem wpisuje się na listę obecnych i popierających eksperyment Szajny. Nie byłem w teatrze Nowej Huty bardzo dawno, nikt nie zachęcał, jedynie Greń przekonywał mnie do „Antygony”. Zobaczyłem na własne oczy, jak wielu dobrych aktorów opuściło ten teatr. Owszem, przyszli inni, też dobrzy. Bolesław Smela wrócił przez Nową Hutę do Krakowa, w „Pustym polu” dostał prowadzącą rolę — i słusznie. Też ci ciągle aktor. Z filmu przyszła piękna Joanna Kostusiewicz. Szajna, naturalnie, postarał się o to, żeby żaden z widzów nawet się nie domyślił tej dziewczęcej urody. Nie przez złośliwość — przez konsekwencję, która jest podobno duszą każdego działania, także w sztuce. Reżyser zgasił wdzięk jednej aktorki, żeby przydać niesamowitości innej: Irene Jun. (Zresztą to bardzo dobra aktorka.) Powtarzam: Irena Jun. Tak, tylko czy uszlachetnianie wi-

dzia przez utrudnienie mu wykładu literatury jest najlepszą metodą rozwoju społeczności teatralnej? Pytanie. I powód do jeszcze szerszej dyskusji. Widz. Któż to taki właściwie ten widz teatralny, widz kinowy? Właśnie „z frontu” widza kinowego mam Ci do zakomunikowania interesujące spostrzeżenie. Sły w Krakowie dwa dobre filmy włoskie: „Ręce nad miastem” i „Komisarz”. Zdecydowałem się szybko i tylko dzięki szybkiej decyzji zobaczyłem te filmy. Zdjęli je po kilku dniach, zupełnie nie miały tu powodzenia. Z tego pierwszego podobno młodzież tłumnie wychodziła, oburzona, przed zakończeniem. Były nawet na ten temat notatki w tutejszej codziennej prasie. Ciekawe, bo filmy bardzo dobre. Ile razy biorę udział w dyskusjach czy spotkaniach literackich, publiczność domaga się od nas rzeczy, które mówiłyby o życiu współczesnych społeczeństw, o życiu człowieka wśród spraw świata tego; czyli że chcą dramatu społecznego i prawdziwych ludzi, i charakterów, i konfliktów autentycznych. Chcą starsi i młodsi. A tutaj przedstawia im ekran akcję najprawdziwszą, walkę sił i interesów lub, jak w „Komisarzu”, bohatera niewymodelowanego, wśród zwykłej komedii ludzkiej — i wychodzą. Dodajmy, w „Komisarzu” Sordi stworzył wartości sztuki aktorskiej tej miary, że ja, stary człowiek, musiałem sięgnąć pamięcią daleko, żeby szukać porównań: od czasów świetności Chaplina nie widziałem takiego aktorstwa filmowego. A tu, masz Przyjacielu, wychodzą! Jaki wniosek z tych dyskusji, postulatów i — wychodzenia? Będę optymistą i powiem, że widocznie czytelnik książek, widz kinowy i widz teatralny — to nie ci sami ludzie. Widz teatralny jest może bliższy czytelnika, publiczność kinowa to ludzie z innej parafii. Ich główna siła od kilku miesięcy szturmuje kasę „Uciechy” przy ulicy Bohaterów Stalingradu, żeby zobaczyć „Królową Krystynę”; mniej dla Greta Garbo, więcej dla królowej, a jeszcze więcej dla melodramatu i komfortu, to nic że komfort staroświecki. Powiedział mi spec od ekonomiki sal kinowych: komfort nie tylko jako tło, ale i jako sztafaż musi być! I melodramat, choćby artystycznie zakamuflowany. Artyzm

i wyższa idea nie są ostatecznie wadami, byleby nie miały tendencji dominujących... Tak mówią ci, których interesują finanse przedsiębiorstwa. Z optymizmem czy bez optymizmu trzeba się chyba z tym zgodzić, że odbiorcy sztuki to szereg zróżnicowany, mocno zróżnicowany. Osobiście najbardziej cenię ludzi czytających, preferujących książkę. Też są chimeryczni, ale są to jeszcze ciągle odbiorcy o najgłębszej kulturze osobistej. Przyszedłem się przed kilkoma dniami konferencji aktywu bardzo inteligentnych bibliotekarzy krakowskich. Dokumentowali swe obserwacje dotyczące pracy w rozmaitych punktach miasta. Każdy przytaczał dowody własne. Jakaż rozpiętość gustów wśród czytelników. Owszem, czytają chętnie powieść współczesną; mało jej, więc narzekania, że mało. Ale czy jest to zamówienie jedyne! Rozchwytuje się wszelkie pamiętniki. Czytamy w pismach, że za dużo już tego wspominania. Czytelnik, klient biblioteki woła: za mało. Bibliotekarz narzeka na małe nakłady. Słyszę uwagi metodyka, że pamiętniki stanowią lekturę emerytów. Praktyk oponuje: jednym z zagadnień najbardziej pasjonujących młodzież są dzieje dwudziestolecia międzywojennego, zaczytują się młodzi wspomnieniami z tamtych lat właśnie. Powieść historyczna — poczytność nieustająca. A propos. Przyniła mi list bardzo sympatyczny czytelnik z Gdańska i zamawia u mnie powieść historyczną o Kaszubach. Jest sam badaczem, ale ma 77 lat. Enuncjuje interesujące dane. Namiot Wielkiego Wezyra pod Wiedniem zdobyła jazda kaszubska, włączona do chorągwi Jabłonowskiego. Zapytuje mnie mój korespondent, czy o tym wiedziałem. Oczywiście, nie wiedziałem. Sobieski rozmiłowany był w Pomorzu gdańskim, po obiorze na króla powinien był się rzec starostwa gnieźnieńskiego; zламаł konstytucję — nie rzekł się. Uległ błaganiom ludności starostwa. Czy o tym wiedziałem? Nie wiedziałem. Ale wie chyba Bunsch i może już odpowiednią powieść pisze. Z tego miejsca popieram sprawę najgoręcej, znajdzie czytelników nie tylko w województwie gdańskim. Pozdrawiam Cię, mój Drogi.

STEFAN OTWINOWSKI

Tytuł sztuki Tadeusza Hołuj odczytać można dosłownie: puste pole — w kilkanaście lat po wojnie miejsce byłego obozu zglądady przeraża swoją pustką i martwością, tu, gdzie rozebrały się tragedie ludzkie, porasta trawa, nikomu niepotrzebna, przez szacunek nie zbiera się nawet siano, które dawałoby korzyść niejaką, czas się zatrzymał w dniu wyzwolenia i teraz czas — jak przedtem ludzie — stał się martwy. Można też czytać ów tytuł symbolicznie: puste pole to wypalone wnętrza ludzkie, ci wszyscy, którzy przeżyli, a którzy jednak tam zostali, w tym swoim doświadczeniu okrutnym, którzy nie potrafili już z niego wyjść, wieczni więźniowie własnej

nym narzędziem stylistyki jakiegokolwiek, przyjętej albo narzuconej, czy ta jego pustka nie czeka tylko pierwszej okazji, by się wypełnić treścią, jakąkolwiek treścią — co nam i autor i realizator pokazują na przykładzie najdrastyczniejszym i okrutnym, tak jak okrutne i drastyczne było doświadczenie obozów?

Szajna zataił różnice planów, i w kostiumach, i w sytuacjach scenograficznych, i w stosunkach międzyludzkich. Skomponował na scenie wizję ludzi, którzy — skądkolwiek by przyszli, są tam byli więźniowie, są ludzie na tzw. stanowiskach, są studentki, są inni jeszcze — skoro tylko znaleźli się w warunkach fikcyjnych wprawdzie lecz

naïwnym i nieadekwatnym. Obraz sceniczny jest wierny niektórym elementom sztuki Tadeusza Hołuj, inne wycisza, przechodzi mianowicie trochę obok tego, co w sztuce było jej wątkiem sensacyjnym. Przechodzi obok tego, co prowadziło ku realności, ku konkretowi. Ale czy nie jest dobrym prawem wizji poetyckiej zatarcie sensacyjności na rzecz okrucieństwa, złagodzonych konturów realności na rzecz grozy, która pod nimi się ukrywa? To przedstawienie można przyjąć tylko wtedy, jeśli nie będziemy przykładali do niego mizernych miarek prawdopodobieństwa. To przedstawienie jest tak konsekwentne wewnątrz w swym okrucieństwie, w swej grozie, w swym obrazie reakcji i postępów ludzkich, że nie wymaga sztucznych podpórki prawdopodobieństwa. Jest czystą kompozycją. Ale kompozycją, która bardzo mocno koresponduje z doświadczeniem człowieka XX wieku. I tym się tłumaczy najjaśniej, i tym fascynuje, i przez to staje się paląco aktualne w tym momencie, gdy proces frankfurcki dowodzi, jak wiele w ludziach nie wygasło jeszcze ogni, które rozpałała lagrowa wersja hitlerizmu.

Nie samą ideą sztuką żyje, Szajna skomponował kilka scen znakomych i niezapomnianych, jak odejście dziewcząt do gazu, jak pogrzeb Adasia odbywający się w głuchym rytmie żelaznych taczek. W ogóle ten reżyser jest uczulony na rytmiczność, powtarzalność, jak gdyby z własnych obrazów przenosił to wprost w dziedzinę sztuki scenicznej. Świadczy o tym także jego związanie się z Adamem Walacińskim, którego kompozycje muzyczne mają coraz więcej sugestywności i coraz ściślejsza kształtuje się ich współzależność z akcją sceniczną. Z dużego zespołu aktorskiego wymienić trzeba przynajmniej Hąlinę Dobrucką, Bolesława Smele i Tadeusza Szanieckiego w rolach, które mogłyby uchodzić za prowadzące, gdyby tak apodyktycznie prowadzenia w całym przedstawieniu nie przejął Szajna. Rozważając tylko efekt sceniczny, nie można mieć o to do niego pretensji.

ZYGMUNT GREŃ

ZYGMUNT GREŃ **ARCHIWUM**
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. **55**

Co to jest „Puste pole“?

śmierci, zbyt konkretnie, dotykalnie los kazał im z nią obcować.

Ale można jeszcze inaczej. Kiedy pewnej zimy byłem w obozie oświęcimskim, nie te pola obozowe, puste i przysypane śniegiem, zrobiły na mnie największe wrażenie, nie te barski, nie te stopy odzieży i drobnych przedmiotów zgromadzonych w muzeum — trzeba by zbyt wielkiej, nadludzkiej wyobraźni, żeby z tych fragmentów rzeczywistości odczuć ją całą, pełną, odczuć a nie tylko zrekonstruować sobie logicznie. Gdy mijaliśmy już bramę wyjazdową, obejrzałem się i w ścianach bloku, w którym mieści się teraz urząd czy zarząd muzeum, zobaczyłem kwitnące pelargonie. Myślałem, że takie same — albo podobne — stały w oknach bloku esesmańskiego, także, zapewne, gdzieś w pobliżu bramy wjazdowej. I — wydaje mi się — prawdziwe znaczenie tego „pustego pola” jest właśnie takie: ludzie potrafią hodować pelargonie, zawsze i wszędzie, aby tę pustkę, jaka w nich się znajduje, jakoś wypełnić, te pelargonie potrafią pojednać kata i ofiarę, czymże się w końcu różnią, zaledwie tym, czym swoją pustkę wypełnią, a to bywa przecież tak przypadkowe jak los, jak historia.

Kiedy w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie kurtyna idzie w górę, z głośnika rozlega się przystępny komentarz do tego, co za chwilę ujrzymy na scenie. Ekipa filmowców nakręcających film historyczny z życia obozowego; ludzie zamieszkujący okoliczne domy, którzy po latach jeszcze myszkują po obozowych polach szukając tam skarbów zmieszanych z popiołami; przygotowania do odsłonięcia pomnika pamiątkowego, na którą to uroczystość ściągają do obozu jego byli więźniowie, niektórzy zresztą także po to tylko, by odnaleźć przy okazji, co sami lub co ich przyjaciele ukryli.

Dobrze że jest ten komentarz. Bo scenograf i reżyser w jednej osobie, Józef Szajna, zataił dokładnie wszystkie plany sztuki, a raczej sprowadził je, czy podniósł, do jednego tylko planu poetyckiej wizji: człowiek i rzeczywistość obozowa. Ze tej rzeczywistości nie ma już naprawdę? To nie ma także istotnego znaczenia. Przecież reżyser filmu mówi: zaraz przyjedzie ósmy transport i pójdzie do gazu; statystki przygotowują się do łaźni pod tak samo ostrymi i brutalnymi spojrzeniami mężczyzn, rozmawiają tym samym — co kiedyś — językiem, nie ma nic łatwiejszego do zapożyczenia niż owa stylistyka lagrowa, czy tylko stylistyka, czy z tej stylistyki nie wyłania się przynajmniej na moment skrawek tamtej rzeczywistości, czy ta stylistyka przez moment przynajmniej nie wypełnia także ich myśli, także ich pustki, czy w tym swoim naśladownictwie stylistycznym nie stają się wreszcie kimś innym, innym od siebie, ale jakże doskonale znanym z tamtych czasów? A skoro tak się dzieje, przez moment przynajmniej, czy człowiek nie jest zbyt powol-

bardzo zbliżonych do atmosfery obozowej, w warunkach odtwarzanych i odtwarzających ją zaledwie, natychmiast stali się zdolni im ulec, tylko odegrać je wprawdzie, ale jak znakomicie odegrać, jak głęboko wejść w swoje role, jak przekonywująco.

Można pytać o uprawnienia reżysera do takiej wizji, o to, czy świat współczesny, rzeczywistość potrafią tę wizję usprawiedliwić. Ale wobec wszelkiego rodzaju wizji poetyckiej pytania tego rzędu są czymś



Scena zbiorowa



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

ARSCENIUM
TEATR POLSKI
WROCŁAW
W. ROZEWI
55

Nr poz. 55

KULTURA WARSZAWA

wydanie

10

7. III. 65

Nr z dn.



● Józef Szajna dał w kierowanym przez siebie nowohuckim Teatrze Ludowym prapremierę niezauważonego dotychczas przez teatry dramatu Tadeusza Hołuj „Puste pole”. Wydrukował go prawie dwa lata temu „Dialog”, obecnie znalazł wreszcie swojego reżysera. „Sztukę byłego więźnia obozu koncentracyjnego, Tadeusza Hołuj, realizuje Józef Szajna – były więzień obozu koncentracyjnego” – pisze J. Broszkiewicz w Programie „Puste pole”, to dramat rozgrywający się dzisiaj na terenie dawnego obozu oświęcimskiego. Zjechała tu ekipa filmowa, dla której obóz jest tami plenerem, niczym więcej. Snąją się „poszukiwacze skarbow”. I unosi się w powietrzu wielki, trudny do zdefiniowania, deformujący ludzi kompleks oświęcimski. Hołuj próbuje dokonać obrachunku z przeszłości, chce zarejestrować i unaocnić dzisiejsze refleksy tego, co się działo dwadzieścia parę lat temu. Szajna, dla którego Oświęcim jest stale powracającą obsesją („szajnizm” to przecież w znacznym stopniu przełożone na język plastyki wizje obozowe), próbuje narzucić operującemu fakturą realistyczną dramatowi Hołuj metafotyczną wymowę. Ciekawe, szokujące, bogate w refleksje przedstawienie teatralne.

● Jeszcze jedna prapremiera (z czterdziestopięcioletnim opóźnieniem) Witkacego. Dramat w dwóch i pół aktach „Oni” grany jest we wrocławskim Teatrze Kameralnym. Dopiero niedawno teatr nauczył się radzić sobie z tą dramaturgią, którą długi czas traktowało

się niepoważnie, jako szaleńczy wybrzek zwariowanego malarza i mełnego filozofa. Szyderstwo i kpina, które służyły zabawie, refleksji i „dziejowemu” filozofowaniu jednocześnie, zostały wreszcie zrehabilitowane. Świetne przedstawienie wrocławskie Witkacego przygotował Witold Skaruch, wspólnie z Franciszkiem Starowieyskim (scenograf) i bezbiednie trafiającym tym razem w ton witkacowski zespołem aktorskim.

● Wydarzeniem teatralnym stała się we Wrocławiu także „Balladyna” w opracowaniu reżyserskim Marii Straszewskiej, ze scenografią Zenobiusza Strzeleckiego (Teatr Polski). Przedstawienie polemiczne wobec tradycji, sama Balladyna (bardzo dobra Jadwiga Skupnik) oddemonizowana, o symbolicznie jasnych włosach. Problem nieuchronności zbrodni – zbrodnia wynika jednak nie ze skłonności charakteru, ale skomplikowanej sytuacji osobistej. Wartością przedstawienia jest konsekwentna motywacja postępowania bohaterki i jednolite ujęcie stylistyczne. Motywy baśniowe nie straciły poetyckiego uroku, a przestały być sentymentalne i operowe. Duża w tym zasługa scenografa. Grają m. in. Halina Piechowska (Alina), Adela Zerzybłowska (Goplana), Zdzisław Karczewski (Pustelnik), Ferdynand Matysik (Grabiec), Artur Młodnicki (Von Kostryn).

● Szczeciński Teatr Polski wystawił „Moralność pani Dulskiej” w reżyserii Aleksandra Rodziewicza, który w dniu premiery obchodził jubileusz 50-lecia pracy artystycznej. W roli Dulskiej wystąpiła Maria Nochowicz, Hanki – Danuta Markiewicz, Zbyszka – Andrzej Kopiczyński. Scenografia Stanisława Bąkowskiego.

Stanisław Brejdygant pozazdrościł sukcesu Aleksandrowi Fordowi i przeniósł sienkiewiczowskich „Krzyżaków” na scenę. Jako adaptator i reżyser nie poradził sobie jednak – i chyba nie mógł sobie poradzić – z ogromnym materiałem powieściowym, mimo rezygnacji z wielu wątków i wprowadzenia wielofunkcyjnej postaci narratora. Scenografia Zofii Wierchowicz.

● Ambitne przedstawienie w sosnowieckim Teatrze Zagłębia – tragedia grecka reprezentowana przez zmontowane w fabularną całość „Siedmiu przeciw Tebom” Aischylosa i „Antygonę” Sofoklesa. Próba podania tekstu w formie kameralnej, w wewnętrznym skupieniu i prostocie. Reżyseria Antoniego Słocińskiego. W roli Antyfony – Marta Kótowska.

KiW

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE
55
Nr poz.

GŁOS

NOWEJ HUTY

Rok IX Nr 10 (431) Kraków, 13 III. — 19 III. 1965 r. Cena 50 gr.

Apogeum Teatru Ludowego „Puste pole“ w ogniu dyskusji

Puste Pole — sztuka T. Holuja, wystawiana przez Teatr Ludowy, stała się przyczyną szerokiej dyskusji toczącej się na łamach prasy i wśród tysięcy widzów.

O Pustym Polu — zrealizowanym przez scenografa i reżysera Józefa Szajnę — pisał J. Bober w „Gazecie Krakowskiej”, T. Kudliński w „Dzienniku Polskim”, entuzjastycznie wypowiadał się „Głos Nowej Huty”, zamieścił wzmiankę utrzymaną w sympatycznym i rzeczowym tonie — „Przekrój”, obszernie relacjonował w „Życiu Literackim” Z. Greń, ba, nawet i „Tygodnik Powszechny” włączył się do dyskusji, chwalać spektakl i swym obiektywizmem wzbudzając miłą konsternację, aczkolwiek Szajna, jak sam się wyraził — „nie z tej strony spodziewał się pochwał”.

W Nowej Hucie odbyły się do tej pory dwa spotkania widzów z twórcami przedstawienia — jedno w Kole Przyjaciół Teatru, drugie zorganizowane przez mgr J. Żabickiego w Domu Kultury. Dyskusja, która wywiązała się w czasie spotkań, była podobnie zróżnicowana, jak i wypowiedzi oficjalnej krytyki. Mówiono, że przedstawienie zawiera niezrozumiałe elementy, jest trudne w odbiorze i ograniczające tekst. Nie przeszkadzało to innym widzom entuzjastycznie wypowiadać

się o grze aktorów i o reżyserii. Gratulowano czytelności kostiumów oraz dekoracji i dla odmiany z entuzjazmem odnoszono się do inscenizacji, która, stanowczo twierdzono — wzbogaciła tekst sztuki. Gdy jedni dyskutanci zarzucali, że postacie są groteskowe, drudzy uważali, że nader komunikatywne i prawdziwe. Wynika z tego, że zdania są mocno podzielone, niektóre bardzo krytyczne; szczytowe osiągnięcia w tym zakresie zaprezentował red. J. Bober w „Gaz. Krak.”, pisząc, że „...Szajna... zamiast przybliżyć złożone treści sztuki, komplikuje je... i przeszkadza normalnemu widzowi w odbiorze myśli...” Ciekawe, mocne sformułowanie, bo albo recenzent skierował w ten sposób spektakl pod adresem domu bez klamek, albo — Szajna przetrwała swą epokę...

Wydaje się, że warto się zastanowić, jakie elementy przedstawienia są trudno zrozumiałe.

○
Trawestując francuskie przysłowie można powiedzieć, że w sztuce teatralnej obowiązuje zasada: „Tout comprendre, c'est tout... oublier”. „Wszystko zrozumieć, to wszystko... zapomnieć”.

Jak wiadomo, w przedstawieniach typu „kobra”, cieszących się niezmiernym awansem, wszystko doskonale się rozumie, a potem szybko

zapomina. Inscenizacja Szajny i gra wspaniałego zespołu stwarzają w tym kierunku niejaki trudności. Wylania się z tego wniosek, że widzom grozi na Pustym Polu rzecz straszna: zmuszeni będą PAMIĘTAC. Na szczęście pamiętając i rozważając ten niezrównany spektakl, każdy wcześniej czy później w pewnym momencie uprzytamnia sobie, co właściwie w inscenizacji jest niezrozumiałe.

Dotychczas tematyka obozowa sprowadzała się do tzw. wiernej relacji i tworzenia dokumentu. Szajna zrywa z dokumentem i dla oddania atmosfery obozu sięga po środki artystyczne, marginalizując fabułę oddziaływując przede wszystkim poprzez koncepcję umowności. Przenosi nas w cześć obozowego piekła, z którego wychodzimy zdruzgotani, przerażeni... i w pierwszej chwili zdezorientowani. Któż bowiem może pojąć ponurą, tragicznie groteskową rzeczywistość obozu, zawartą w obłądnym rytmie biegu z taczkami?! Któż zrozumie obozy koncentracyjne — kwintesencję państwowej doktryny, faworyzującej blondynów i pozwalającej zabijać brunetów?

Jeśli tego nie rozumiemy, wszystko w porządku, znaczy — reagujemy prawidłowo.

JERZY OLCZYK

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz.

55

26 XX
 kronika krajowa

MARE TENEBRARUM NA SCENIE NOWEJ HUCI



Scena z „Pustego pola” Hołuja w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Tadeusz Szaniecki (Adaś), Halina Dobrucka (Janka), Bolesław Smela (Leon)

Wskazówki autorskie, jakimi Tadeusz Hołuj zaopatrzył na wstępie swą sztukę, nie lokalizują dokładnie miejsca akcji — jest to teren jednego z byłych obozów koncentracyjnych — dają jednak jego ogólną charakterystykę według norm konwencji realistycznej. Dotyczy to również opisu osób występujących. Sztukę rozpoczyna dialog dwóch mężczyzn, których strój, według didaskaliów, jest wprawdzie dość niezwykły, ale u motywowany sytuacją; są to byli więźniowie obozu, którzy w danym momencie przygotowują się do statystowania w filmie i są już częściowo ucharakteryzowani. Zaraz potem autor wprowadza na scenę tłum kilkunastu dziewcząt, które określa jako „młode, piękne, prawie nagie, jakby wracały z solarium”; to również statystki, mające za chwilę brać udział w scenie gazowania kobiet. Rzecz dzieje się bowiem współcześnie, w czasie nakręcania filmu, ośnutego na tle przeżyć obozowych. Określona jest również pora dnia: jest to, według autora, „chmurne popołudnie”.

W przedstawieniu nowohuckim rozchylająca się kurtyna odsłania nieokreśloną przestrzeń skąpaną w posępnym zmroku, na który infernalny poblask rzucają tylko „reflektory śmierci”. W tym świetle zarysowują się sylwetki w pasiakach, z ogolonymi głowami, biegnące dokoła w obłym rytmie, tocząc przed sobą wózki więziennicze. Na froncie sceny widnieją na ziemi dwa nieruchome kształty ludzkie, rozrzucone w tragicznym i groteskowym geście. Potem zgiecie w wysiłku postacie biegnących odrzucają z trzaskiem wózki i znikają w mroczkach, ciała leżących podnoszą

się, ozywają i rozpoczynają ową wstępną rozmowę. Po ich odejściu ukazuje się kilka pokracznych i przerażających postaci — w pierwszej chwili trudno rozpoznać ich pleć i wiek — również w pasiakach i z nagimi czerepami; ciemny poblask wydobywa na tle ich sino-białych twarzy fioletowe wargi. To są właśnie odpowiedniki owych dziewcząt „pięknych, prawie nagich”.

Zatrzymaliśmy się dłużej nad tym zestawieniem, dajemy bowiem wyobrażenie o mutacji, o przeobrażeniach, jakim materiał autorski uległ w rękach realizatora — Józefa Szajny, reżysera i scenografa tego spektaklu w Teatrze Ludowym. Bijące tu w oczy różnice między stylem zamierzonym przez autora, a konwencją w odtworzeniu scenicznym, rozciągają się na całość przedstawienia. Hołuj rozgrywa swój dramat na dwóch planach: rzeczywistość dnia współczesnego, rzeczywistość powszedniej, „normalnej” egzystencji ludzi dzisiejszych, którzy straszliwą przeszłość znają jedynie z makabrycznej legendy, przeplata się u niego w ciągu całego przebiegu akcji z reminiscencją, z autentyzmem wspomnień ofiar tej przeszłości, którym dane było ją przeżyć, ale które nie mogą się od niej wyzwolić. Jednak w tekście każdy z tych planów utrzymany jest w konwencji realistycznej. U Szajny natomiast obydwa plany stapiają się, przeobrażają w jedną syntetyczną wizję, w rzeczywistość sennego koszmaru; granice między konkretem dnia współczesnego i plazmą wspomnień zaciera się do tego stopnia, że widz, nie znający oryginału sztuki, nie jest chwilami w stanie rozróżnić elementów

jednego i drugiego wymiaru, ztraca się w ujednoczonym nurcie, w straszliwym, wszystko obejmującym nurcie obozowego mare tenebrarum.

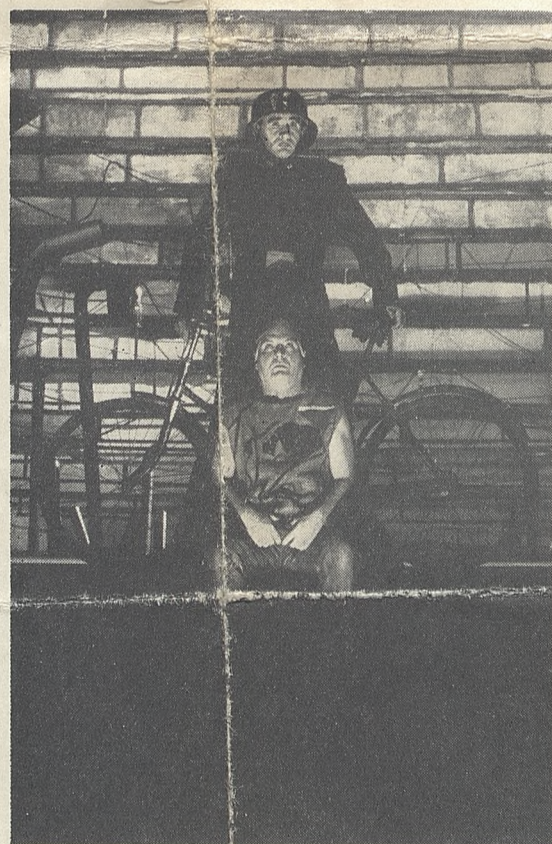
W tym ujęciu gubią się również niektóre zasadnicze założenia, które w swoim utworze autor najwyraźniej pragnął przeprowadzić. *Puste pole* to w zamierzeniu nie tylko pokaz oddziaływania owego jadu niewoli i pohańbienia, który zatrił ciała i dusze häftlingów i nie pozwala im nawet po dwudziestu latach od wyzwolenia włączyć się w normalne społeczeństwo; celem tej sztuki jest także uderzenie ostrzem satyry w niektórych „zdrowych” ludzi współczesnych, w tych, którzy na minionym męczeństwie pragną zrobić interes. Obiektami tej satyry stają się u Hołuja przedstawiciele owych spółek filmowych, dorabiających się majątku i znaczenia na odtwarzaniu ponurej zawartości grobów; reprezentanci różnych komitetów i stowarzyszeń, którzy szykują się, by zabłysnąć oratorską swadą przy wznoszeniu pomników „ku czci”, na bezimennych mogiłach, wśród zastępych krematoriów. Otóż te wątki satyryczne w przedstawieniu nowohuckim ztracają się niemal całkowicie, po prostu nie dochodzą do świadomości odbiorców, porażonych zbyt silnie infernalną ekspresją całości scenicznego obrazu.

Zazwyczaj nie jesteśmy zwolennikami transpozycji posuniętej tak daleko, idącej nawet chwilami w poprzek zasadniczym nurtem tekstu. Ale w tym wypadku oddalenie od niektórych założeń autorskich wyszło chyba na dobre utworowi. Gdyż owe, tak liczne i różnorodne wątki, zarysowujące się w oryginalnym, nie są dostatecznie powiązane pod względem dramaturgicznym; nawet w czytaniu nie tłumaczą się dość jasno, zachodzą na siebie i zaciemniają się wzajemnie. Przy tym poszczególne „chwity” satyryczne wvdają się dość płaskie, operują efektami ogranyymi i często utrzymanymi w nienajlepszym smaku. I chyba to niewielka szkoda, że nie o nich myślił widz, przeniknięty „grozą i współzuciem”, wytwarzanym bezpośrednio przez tragiczną wizję, jaką przynosi mu scena. Wzięcie wstrząsająca, a jednocześnie pod względem teatralnym pełną niezwykłych piękności.

Dużą funkcję w tym spektaklu pełni również muzyka, groźna i ekspresyjna, dyktująca często wewnętrzny rytm poszczególnej „sekwencji” (Adama Walacińskiego). Spośród licznych aktorów na pierwszy plan wybija się Bolesław Smela (w głównej roli Leona) oraz Halina Dobrucka, jako jego bratanica.

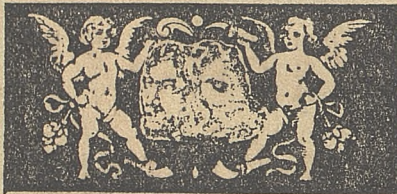
Leonis Jakub
 Kowala

»PUSTE POLE« HOŁUJA w TEATRZE LUDOWYM w NOWEJ HUCI



Inscenizacja, reżyseria i scenografia: Józef Szajna. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Bolesław Smela (Leon); 2. scena zbiorowa, na pierwszym planie Halina Dobrucka (Janka) oraz Monika Lipowska, Wanda Swaryczewska, Joanna Kostusiewicz i Maria Cichońska (Dziewczynny); 3. Jan Brzeziński (SS-mann) i Bolesław Smela (Leon); 4. Bolesław Smela (Leon), Michał Lekszycycki (Lysy), Irena Jun (Diana), Józef Wiczorek (Dyrektor); 5. Jan Krzywdziak (Kukulka), Tadeusz Kwinta (Marian), Bolesław Smela (Leon), Jan Güntner (Feliks), Józef Wiczorek (Dyrektor)

ARCHIWUM P. TEATRU LUDOWEGO W NOWEJ HUCIE
 Nr poz. **57**



Anne Marie Prins

Bawi obecnie w Warszawie przedstawicielka teatru holenderskiego, reżyser, pani Anne Marie Prins, z którą przeprowadziłyśmy krótką rozmowę dla naszej kroniki. Pytania dotyczyły zarówno sytuacji teatru w Holandii, jak i poglądów pani Prins na sytuację teatru polskiego, z którym miała możliwość się dość dokładnie zapoznać. Widziała wszystkie niemal spektakle, które można było obejrzeć w lutym na scenach warszawskich, wyraziła także szereg opinii szczegółowych, z których nie wszystkie, rzecz jasna, są zgodne z opiniami naszej krytyki i naszych środowisk artystycznych. W każdym razie za najciekawsze uznała to, co jest „autentycznie polskie”, więc „Pastoralne”, więc „Historie o chwalebny Zmartwychwstaniu pańskim” oraz „Listy panny de Lespinasse” w STS w wykonaniu Haliny Mikołajskiej, której grę pani Prins uznała za rewelacyjną. Spektakl w STS do tego stopnia zapalił panią Prins, że postanowiła po powrocie do kraju wystawić podobnie listy panny de Lespinasse w programie składanym, który w tak „antyteatralnym” kraju, jak Holandia, ma zwykle największe powodzenie.

Pani Prins uważa, że np. przedstawienie „Po upadku” Millera, jest wielokrotnie lepsze i inteligentniejsze od przedstawienia holenderskiego tej samej sztuki. W Holandii zrobiono z niej po prostu niestrawny melodramat, ale chyba winy trzeba się doszukiwać w tekście. Watorów przedstawienia warszawskiego upatruje p. Prins w grze aktorów, zwłaszcza Swiderskiego i Czyżewskiej. W ogóle jest oszołomiona bogactwem naszego teatru, różnorodnością stylów, sposobów gry aktorskiej, koegzystencją szkoły ekstrawertycznej i introvertycznej. Sama liczba teatrów jest dla holenderskiej reżyserki oszałamiająca, ponieważ w jej kraju istnieje tylko opera narodowa. Jako stały punkt na mapie teatralnej. Reszta zespołów jest komponowana dorywczo co sezon.

Teatry jako zespoły związane z określonymi budynkami — nie istnieją, ale grupy grające spektakle w coraz innych miastach są subsydiowane przez

państwo i dodatkowo przez miasta, w których mają swoją macierzystą bazę. Haga, Rotterdam, Amsterdam i inne wymieniają między sobą zespoły teatralne, udzielając im azylu na deskach istniejących scen, najczęściej w salach adaptowanych dla potrzeb teatru. W takim razie — domyślamy się — musi istnieć w Holandii problem bezrobocia wśród aktorów, skoro nikt nie ma stałego oparcia. Nie, bezrobocia nie ma, „nadwyżki” aktorskiego czasu pochłania telewizja, która co tydzień wysiawia jedną sztukę pełnospektaklową i jedną krótszą, jedno lub dwuaktową. Drugi program TV, podobnie jak u nas, jest w stadium organizacji i przygotowań. TV w Holandii jest zresztą najdziałniejsza w Europie, mają w niej swoje odcinki różne orientacje religijne i polityczne: katolickie, „starzy” socjaliści, demokraci itp., zwalczając się na przemian na antenie. Ostatnio, wskutek drażniącej sytuacji w TV rząd holenderski podał się do dymisji.

Pani Prins, osoba młoda i pełna energii, żywo opowiadająca i przeżywająca poruszane tematy (bogata mimika i gestykulacja) wymienia kilka ciekawszych nazwisk holenderskich autorów teatralnych, które są dla nas, niestety, anonimowe. Trójka autorska — mówi pani Prins — Peter Schat, który pisze muzykę do libretta Lodewijka de Boera i choreografii Koerta Stuifla, pracuje nad dziełem, będącym czymś pośrednim między operą a teatrem; tytuł „Labirynt”. Już teraz, na długo przed premierą w Holandii spodziewany jest duży sukces tego nowego i nowatorskiego dzieła. Zasiadają na uwadze także: Harry Mulisch, Hugo Claus, Dmitri Frenkel Frank; Lodewijk de Boer, najmłodszy z nich (27 lat) jest autorem kilku bardzo dobrych sztuk — „Het Gat” (Nora, Dziura) oraz „De Verhuizing” (Przeprowadzka). Zwracamy na nich uwagę redaktorom „Dialogu”.

Jedyną znaną nam, i to ze słyszenia tylko, sztuką holenderską, jest utwór Jana Staal „Z powrotem do Warszawy”; może warto by przybliżyć ją polskiemu czytelnikowi? Pani Prins jest stypendystką rządu holenderskiego; po powrocie ma nadzieję, że uda się jej wystawić jakiś polski dramat współczesny. Podaliśmy jej kilka tytułów, mając nadzieję, że mając takiego ambasadora w Hadze czy Amsterdamie, będziemy mogli wrócić przeczytać w rubryce „polonica” anonus o polskiej premierze.

(hd)

Wierna pamięć

Te sztuki o Oświęcimiu, jego trwanie w psychice ludzkiej i nieoczekiwanej aktualności problematyki napisał więzień obozu śmierci, Tadeusz Hołuj. Reżyserował ją również były więzień Konzentrationslager, Józef Szajna, zrazem autor sceno-

grafii. Zdawałoby się — gwarantuje to jednolitość wizji i rozległy, głęboki autentyzm. Sprawdza się tylko częściowo: zarówno sztuka Hołuja, jak i jej sceniczny kształt w wykonaniu Szajny, są na pewno autentyczne, ale obie na swój sposób. To, co napisał autor powieści pt. „Drzewo rodzi owoc” jest osadzone twardo w realiach, w psychologicznym prawdopodobieństwie, jest — nieomalże publicystyczne, w dobrym tego słowa rozumieniu. „Puste Pole jest na pozór sztuką współczesną — informuje kierownik literacki Teatru Ludowego w Nowej Hucie, Jerzy Broszkiewicz. — Rzecz dzieje się wiele lat po wysobrodzeniu obozu — na terenie nienazwanym, bezimiennym... Zapewne, jest coś takiego w tekście Hołuja, ale położenie na to głównego nacisku, przesunięcie akcentów z sensacyjności i konkretów na rzecz uogólnionej poetyckiej wizji — to już koncepcja pozaautorska. Można się spierać, czy filozoficzne musi znaczyć zawsze: pokazane na materiale o zatartych konturach, na „terenie nienazwanym i bezimiennym”, jak zresztą od lat dzieje się w teatrze europejskim, ale nie można wizji Szajny odmówić sugestywności, siły, i — nawet w ramach tego, co znamy dobrze ze stylu Teatru Ludowego — oryginalności. Decyduje o tym głównie scenografia, odrealniona, ewokująca grozę przy pomocy zagęszczenia elementów technicyzycznych (sieci drutów, stylizowane słupy, ogrodzenia-kominy, wreszcie bliski elektrycznych lampek połączone z nastawianiem wycia syren). W tle zaś poruszają się bohaterowie w swoich „szmaciarskich” kostiumach — potępiency, zle i dobre duchy blakające się po inferno. Może miejscami zostało to nadmierne zagęszczenie; na scenie robi się aż tłoczno od rekwizytów, a ruch — wielki atut przedstawienia, znakomity komponent dramatyczności — przemienia się w bieganie. Skłonny byłbym widzieć również kilka fragmentów, w których weryzm nie został dokładnie zasymilowany w całość kompozycji, a nie można tego usprawiedliwić prawem kontrastu.

Wydaje się, że reżyser wydobyl maksimum dramatyczności ze sztuki, a nawet — dodał jej sporo od siebie. Umiejętnie zderza trzy rodzaje dramatis personae: ekipę filmowców, nakręcających film historyczny z życia obozu; byłych więźniów, którzy — jak Leon — blakają się tu od lat, lub ściągają na przewidziana uroczystość odsłonięcia pomnika; okoliczna ludność, niezadowolona z zaborstwa jej „lak”, starająca się rekompensować sobie straty, żerując jak hieny na wielkim emerytarzysku. Dzieła się wreszcie bohaterowie na tych, którzy uciec nie mogą od siebie i od przeszłości, i na tych, których przeszłość mimowolnie zaraża. Zaczynają grać siebie, rzutować w czas przeszły, miejsce, gdzie obojętnym być nie można. Są oczywiście i tacy, którzy niemal do

końca niczego nie rozumieją, jak dziennikarz i reżyser filmu — ale i oni biorą nieświadomy udział w powszechnym dramacie. Moment połączenia gry, w której dosłownie chodzi o życie i gry „imitacyjnej”, pod wpływem, należy chyba do najbardziej interesujących w „Pustym polu”. Stanowi o ostrości, gorczy, nawet, jak już słusznie zauważono — okrucieństwie. Dołącza się do tego efekt pomieszania płaszczyzn czasowych, nawroty pamięci — nazbyt wiernej pamięci — jak ze złego snu, halucynacji. Bardzo posępna poezja, nie mająca ochoty czerpać ani trochę z dohrodziejstwa optymistycznej katharsis. I nigdy nie wiadomo, kiedy bohaterowie naprawdę grają, a kiedy przeżywają, kiedy grozi im prawdziwa śmierć od gazu, a kiedy mają tylko udawać strach za pieniądze. Na scenie panuje atmosfera powszechnego zagrożenia: wartości, wiary, życia. Z tym, że jedni mogą uciec, po prostu — wyjechać, inni są do końca niewolnikami.

JAN PIESCZACHOWICZ
Pani Dulka i songi

Krakowski „Teatr 38”, od lat walczący ze zmiennym szczęściem o widza, a z powodzeniem o swe istnienie, uraczył tym razem krakowską publiczność „Moralnością pani Dulskiej”, G. Zapolskiej, w serii adaptacji klasyki literackiej. Przedstawienie w pewnych kotłach nie jest najlepiej komentowane; niczego nie uszanują ci młodzi, niedawno „Stara bań” zamienili na western, a teraz znów ta Dulka z piosenkami, o których lepiej nie mówić, bo są nieomal pochwałą rozpusty! Prawde powiedziawszy, nie mogłem wyjść z podziwu, dlaczego mała salka teatryku świeci pustkami, kiedy można się w niej ubawić — bynajmniej nie prymywnie — lepiej niż w wielu nobliwych państwowych teatrach miasta Krakowa. Oczywiście, jest to wszystko amatorskie, i oby jak najdłuższym takim było — zważywszy, że dawne, bojowe teatryki studenckie coraz bardziej się profesjonalizują. Zespół ciagle odświeża swój skład: Dulka pomysłowo reżyserował student polonistyki Helmut Kajzar, wykonawcy też rekrutują się przeważnie spośród studentów. „Tragifarsa kołtuńska” ogromnie zyskała na skrótkach bardzo radykalnych, co pozwoliło wykonawcom na pokuszenie się o podanie samej kwintessencji dulszyskiej, wszystko traktujące przekornie, drwiąco i z dystansem. Inwencja reżyserska zysała dzielnie wsparcia przez bardzo syntetyczną, uroczą przeszarżowaną scenografię Ewy Zubry. W ogóle, inwencje młodych z „Teatru 38” mogłyby pozażądaniem wiele teatrów zawodowych. „Moralność pani Dulskiej” została wyróżniona potraktowana jako szuka z przeszłości, ale nie tak znów bardzo przebrzmiała, ciągle jeszcze aktualna; Zbyszek Dulski w swoich

ciemnych okularach jest cyniczny, zblazowany i „zbuntowany” bardziej jak bywalec współczesnych kawiarni krakowskich, niż C. K. urzędnik galicyjski, choćby i początkujący. To skonstruowanie: przeszłość — współczesność wypadło dowcipnie i przekonująco, a dla współczesności bynajmniej nie pochlebnie. I wreszcie kamień obrazy dla wielu widzów — nie stroniące od „mocnych słów” i mocnych efektów „kuplety” Wiesława Dymnego, wyśpiewywane przez rodzinke Dulskich, z pyszna piosenką Hanki-kochanki i rodzinnego chóru w finale na czele.

JAN PIESCZACHOWICZ
Jest ratunek

Nowy program Studenckiego Teatru Satyryków pt. „Orły z filtrem” używa motywu z piosenki „Ratunku dla nas nie ma”. Dia-gnoza wydaje się zbyt pesymistyczna, wniosek mało uzasadniony. Przynajmniej jeśli o Teatr ów chodzi, jest ratunek, i to dość prosty, nie wiem tylko, czy STS zechce go użyć.

Trzy są, w mniemaniu naszym powody, dla których program ów jest słabszy niż zasługują na to zabawne, częstokroć zaś wręcz znakomite, teksty. Po pierwsze należałoby dokonać ostrzejszej selekcji zespołu aktorskiego, poczynając sobie ostrzej nieco z młodym narybkiem, po raz pierwszy występującym na scenie. Instytucja, która STS stanowi już niewątpliwie, winna posiadać więcej nieco cech instytucjonalnych, w tym również i stały zespół, zdolny zasygnalować i przekształcić nowych rekrutów. W omawianym programie proporcje te zostały naruszone z nienajlepszym skutkiem dla całości spektaklu. Wydaje nam się, iż niektórzy „najmłodszy” nie zasługują jeszcze na poważniejsze role. Nie sądzę, aby aktorzy starego zespołu „wygrali” się aż tak bardzo i nie mieli nam już niczego do pokazania; tendencje reformistyczne skłonny jestem przypisać chęci „porzucania nowości kwiatem”, bez względu na jego won i barwę.

Sprawa druga, niemniej przecie ważna, jest pewien rys parodystyczny, pogłębiający się w spektaklach STS-owskich od niejakiego już czasu. Zapewne, pomysł parodiowania „tandety”, „provincji”, „trzęsiorzędego kaharetu” czy też „budy jarmarcznej”, jest pomysłem bardzo zabawnym. Eksploatowany nadmiernie z parodii niepostrzeżenie może

stać się stylem, a wówczas — biada parodiującym. Eksploatacja tych elementów właśnie w scenografii, kostiumie, gagach i pomysłach, daje niekiedy efekt po prostu nużący. W końcu, jak już ktoś zauważył, scenograf zbyt gorliwie odtwarzający gustu Pani Dulskiej wpaść może „we własne sidła”. Nie jestem też przekonany, czy Les Girls występujące przy każdej okazji — tym razem w strojach sypialnianych — obronią się samą tylko różnorodnością kształtów. Sprawę trzećią, być może najważniejszą, pomnę, ta bowiem mniej jest od Teatru zależna. Teksty, które nam w programie tym przedstawiono, są na ogół dobre, niekiedy wręcz znakomite. Na specjalną uwagę zasługują i tym razem piosenki Agnieszki Osieckiej — „Garnitur tenis”, „Koszula”, „Pożegnanie z piosenką” i Andrzeja Jareckiego — „Moja warta”, „Ryż dmuchany”. Bardzo dobrym debiutem jest piosenka Marii Chruszczak „Makaron czterojajeczny”, zabawne są skecze Stanisława Tyma, szczególnie zaś „Listonosze”.

Apollo Korzeniowski

W teatrze Powszechnym — wznowienie uroczej komedii Apolla Korzeniowskiego pt. „Dla miłego grosza”. Nie często się nam zdarza zachęcać czytelników do obejrzenia omawianego spektaklu. Wnioski z recenzji czy noty pozostawiamy zazwyczaj ich domysłności. Tym razem jednak rzecz godna jest zalecenia, już to chociażby ze względu na doskonałość tekstu tak bardzo niedocenianego pisarza. Wiersz Apolla Korzeniowskiego jest precyzyjny i giętki, potoczny i chłonny; w najlepszych swoich partiach dorównuje kunsztowi Słowackiego. Słucha się go jak muzyki, a przecież funkcjonalność jego ani przez chwilę nie schodzi na plan dalszy. Prowadzi on akcję bogatą, intrygę złożoną, charakteryzuje postacie autentyczne, żywe, widziane ostro i portretowane prawdziwie. Dwie role tej gorzkiej komedii napisane są znakomicie, z pasją i dociekliwością nie częstą w najlepszych nawet utworach polskiej dramaturgii: Henryka i Anny. Jeśli zważymy, iż wpłeczenie zostały w schemat raczej konwencjonalny, jeśli w schemacie tym Annie przypada rola Amantki, Henrykowi zaś „gorzkiego sceptyka, który przejrzał ludzi na wylot”, tym większy podziw wywołuje bynajmniej niekonwencjonalny, drapieżny i głęboki sposób prezentowania tych konwencjonalnych w założeniu postaci. Iga Cembrzyńska i Adam Hanuszkiewicz rolom tym w pełni oddają sprawiedliwość. Gra zespołu jest wyrównana, obok wymienionych na specjalną uwagę zasługują przede wszystkim Leszek Ostrowski.

Obozowa Apokalipsa

Tadeusz Hołuj: „Puste pole”. Reżyseria i scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Adam Walaciński. Prapremiera na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

Są pisarze, którzy żyją przez całe życie w kręgu jednego tematu. Jest to tym bardziej zrozumiałe, jeśli tym tematem jest przeżycie tak straszliwe, jak obóz, czy śmierć milionów. Wyobraźnia pisarza jest wrażliwa. To, co widział, to co odczuł z przerażającą siłą utrwala się w niej na zawsze i powraca w tysiącnych kształtach, tysiącnych majakach, skojarzeniach i wersjach. To jest właśnie obsesja, z której kręgu nie potafia się nieraz wyrwać zwyczajni śmiertelnicy, a cóż dopiero twórcy, artyści. Obsesją Tadeusza Hołuję jest Oświęcim. Napisał o tym obozie śmierci wiersze, napisał tuż po wojnie swój „Dom pod Oświęcimiem”, szkic publicystyczny, uzupełnienie książki Filipa Friedmana o obozie zagłady, powieść „Koniec naszego świata” i scenariusz do filmu Wandy Jakubowskiej. Jest wybitnym działaczem stowarzyszenia oświęcimiaków. I powrócił do swojego tematu w „Pustym polu”. Tym razem znalazł nową formę: wyobcował sam problem, pokazując go przez pryzmat przeżyć byłych oświęcimiaków, którzy uczestniczą w realizacji filmu o obozie. Jak również przez pryzmat stosunku młodych ludzi, zaangażowanych do filmu, aktorów, reżysera i statystów, do tamtych spraw, tragedii, przeżyć.

Powstała w ten sposób sztuka nie tyle o Oświęcimiu, ile o jego dawnych więźniach, którzy nie potrafili wyrwać się z zaklętego kręgu tamtych koszmarów i stosunku ludzi „z zewnątrz” do ich chorego świata. Tragedię więźnia własnych snów i przeżyć uosabia Leon, który w dwadzieścia blisko lat po zakończeniu wojny wciąż jeszcze jest w obozie i nie potrafi się stamtąd wydostać. Tam też umrze. Postawę ludzi z zewnątrz uosabia dyrektor muzeum, rzeczowy, konkretny, studiujący starannie problemy obozu z pasją historyka, ale przecież nie potrafiący nigdy zrozumieć tych, którzy ten koszmar sami przeżyli. Uosabia ją cyniczny reżyser, gwiazda, która ma wystąpić w filmie o obozie zagłady i wielu innych. Hołuj pokazuje w tej sztuce problemy obozu i oświęcimiaków z perspektywy dwudziestu lat, tak, jak one dziś wydają się. Sztuka nabiera więc szczególnie aktualnego znaczenia w chwili, kiedy we Frankfurcie i innych miastach zachodnich Niemiec toczy się jeszcze procesy oświęcimskich oprawców i katów, trwa walka o to, czy wielu z nich ujdzie kary, a w ich ojczyźnie tyłu Niemców pragnęłyby rzucić na tę wstydliwą przeszłość szczelną i nieprzenikliwą zasłonę.

Było więc wiele powodów,

by wystawić sztukę Hołuję. Nie ma ona tak czystej i klarownej konstrukcji, jak „Dom pod Oświęcimiem” i kiedy opublikował ją „Dialog” przed kilku laty, nie wzbudziła zainteresowania żadnego teatru. Ale bo też ta sztuka musiała trafić na kogoś, żyjącego także w kręgu oświęcimskiej obsesji. Dopiero ten mógł odczytać to wszystko, co dla człowieka z zewnątrz było niejasne, co tkwiło między wierszami, lub służyło tylko wywołaniu zjaw i wizji z tamtych lat grozy, było kluczem, partyturą nieczytelną dla tych, którzy tego nie przeżyli.

Wreszcie znalazł się taki reżyser. Jest nim Józef Szajna, dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Ludowego w Nowej Hucie, reżyser i scenograf w jednej osobie. A zarazem były więzień Oświęcimia. Tekst Hołuję stał się dla niego pretekstem dla stworzenia własnej wizji obozu, jak powraca ona w jego snach, czy rojeniach. To, co raziło nas w wielu innych przedstawieniach Szajny, w jego pracach scenograficznych i reżyserskich, teraz zagrało w całości na jego korzyść. Prace scenograficzne Szajny tchną po największej części ponurym, tragicznym smutkiem. Takie były owe dziwne szmaty, brudne, o nieokreślonym kolorze i kształcie, takie były owe rury, sedesy i inne fragmenty starego pogiętego żelastwa. To przecież Szajna był współtwórcą inscenizacji „Akropolis” w Teatrze 13 Rzędów, to on za-

projektował plastyczny kształt spektaklu, owe rury, taczki itp. I kiedy patrzyłem na przedstawienie „Pustego pola” nasunęła mi się myśl, że Szajna realizuje przez całe życie wariacje na jeden obsesyjny temat: na temat obozu. Że podobnie jak Hołuj i jak ów Leon z „Pustego pola” nie potrafił wyzwolić swej wyobraźni od tamtych przeżyć, które wciąż określają świat jego myśli, doznań i wizji. Takie było jego „Akropolis”, taki był jego „Rewizor”. Tylko to, co było w tamtych sztukach dziwactwem, zrozumiałym tylko dla niego samego, stało się w oparciu o tekst „Pustego pola” przeżyciem dla wszystkich.

Raz jeszcze ożyły przed naszymi oczyma straszliwe obrazy z obozu zagłady, przetworzone w artystycznej i całkowicie przejrzystej tym razem, powszechnie zrozumiałej, choć strasznej wizji artysty. Raz jeszcze wrócił mi do głowy do tego, co tak nieludzkie, że aż niepojęte. A jednak prawdziwe. Przedstawienie jest zwarte, jasne, logiczne, mimo że ma chwilami coś z majaków sennego koszmaru. Wspiera się bowiem o konkret historii i faktów, przekazanych przez tych, którzy ocalili.

Bardzo dobrze gra główną rolę Leona BOLESŁAW SMELA, twardy, mocny człowiek, który widział i przeżył rzeczy nieprawdopodobne i przekraczające ludzką wytrzymałość, a jednocześnie naiwny jak duże dziecko i na swój sposób obłąkany. Człowiek „zarazony śmiercią”, którego obóz wprawdzie nie zabił, ale zatrut. Nie wypuścił go już nigdy ze swoich szponów. Wśród dużego zespołu wymienić należy nadto HALINĘ DOBRUCKĄ, JOZEFĄ WIECZORKĄ, TADEUSZA SZANIECKIEGO, IRENĘ JUN, JERZEGO JOGALLĘ, TADEUSZA KWINTĘ i JANĄ GUNTNERA. Ale bohaterem spektaklu jest tylko Józef Szajna. Reżyser, scenograf, wizjoner Apokalipsy oświęcimskiego obozu. To przedstawienie jest jego wielkim tragicznym popisem i ujawnieniem jego prawdy wewnętrznej. Nareszcie zobaczyliśmy prawdziwe oblicze tego wybitnego i tak bardzo udręczonego, cierpiącego artysty, bez osłony, bez maski. I prawda Józefa Szajny robi w tym przedstawieniu najbardziej wstrząsające wrażenie. Odkrycie Oświęcimia, w którym wciąż żyje ten malarz i reżyser, jest może przeraźliwe. Ale jest także fascynujące.

ROMAN SZYDŁOWSKI



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

WUM
WARSZAWA
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

Nr poz. 55

ŻYCIE WARSZAWY

WARSZAWA, UL. MARSZAŃSKA 3/B

wydanie

Nr 285 z dn. 28-29 XI 65

Warszawskie Spotkanie Teatralne

26 „Puste pole” Hołuja

(W) Przedstawienie „Pustego pola” Tadeusza Hołuja w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie stało się już sławne, nawet nie tylko w Polsce ale i poza jej granicami. Właśnie przedstawienie, a nie sztuka. Józef Szajna, który ją reżyserował, stworzył znakomitą, wizję teatralną w szeregu obrazów o sugestywnej wymowie. Bardzo istotnym tego elementem jest jego własna scenografia, łącząca konkret z symbolem i abstrakcją a także fotografią oraz muzyka Adama Wala-cińskiego. W sumie powstaje przejmująca wizja straszliwości hitlerowskiego obozu koncentracyjnego, przypomnienie i protest, wizja stworzona nie naturalistycznymi, dosłownymi czy dokumentarnymi środkami – bo to w teatrze całkowicie chybia – ale przez metaforę, nastrój, syntetyczny skrót.

Niestety, kiedy z tego teatralnego obrazu przejdziemy do samego libretta, na którym jest on osnuty, uderzy nas od razu pustka i ubóstwo. Sztuka Hołuja dzieje się na dwóch mieszających się ustawicznie z sobą płaszczyznach: obecnej rzeczywistości i wspomnień obozowych. Obóz w Oświęcimiu, dawni więźniowie, przygotowania do uroczystego otwarcia mauzoleum, nakręcanie filmu, hieny cmentarne szukające złota, miłość o nicco

makabrycznych smaczkach – wszystko to pokazane jest w przejściach i przeskokach nie zawsze sensownych i nie zawsze zrozumiałych, w wątkach rwących się, które do niczego nie prowadzą i nic nie wyrażają. Sztuka nie przypomina niczego nowego ani o mechanizmie życia obozowego, ani o oprawcach, ani o ich ofiarach. Przypomina jedynie – i to głównie, jak się rzekło, dzięki kształtowi, jaki nadał jej teatr – że obozy były straszne i straszne pozostawiły skutki w psychice więźniów. Takie ogólnikowe przypomnienie to niewiele, to stanowczo za mało na sztukę.

Z dużego występującego zespołu aktorskiego można wymienić z uznaniem Halinę Dobrucą i Irenę Jun oraz Bolesława Smele, Józefa Wieczorka i Jerzego Jogallę. Wszyscy zresztą byli sprawnie wmontowani w całość przedstawienia, gorzej natomiast było ze sprawnością mówienia. A. G.

W niedzielę – „Don Kichot”

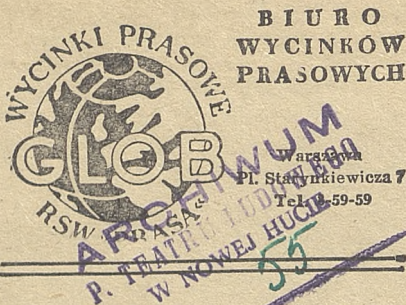
Na scenie Teatru Dramatycznego w niedzielę 28 bm. wystąpi Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego prezentując „Don Kichota z Manczy” Miquela Cervantesa. Adaptacja i reżyseria Lidii Zamkow, scenografia Lidii Mintcz i Jerzego Skarżyńskiego. W roli Don Kichota wystąpi Emir Buczycki, Sancho Panse gra Stanisław Brudny.

„Don Kichot z Manczy” jest ostatnią premierą Teatru Katowickiego.

W poniedziałek – „Kaputt”

W poniedziałek 29 bm. zobaczymy „Kaputt” Curzio Malaparte’go, w adaptacji Grzegorza Galńskiego, reżyserii Krystyny Tyszańskiej i scenografii Danuty Pogorzelskiej, oraz „Moją drogę do Polski” Bohdana Kurowskiego, opracowaną na podstawie wspomnień autochtonki Hajdy Macoch, również w reżyserii Krystyny Tyszańskiej.

Oba spektakle przygotowała czwarta scena Teatru im. Jaracza w Olsztynie, zwana „Marginesem”. Jest to scena małych form, prezentująca także przedstawienia eksperymentalne.



SŁOWO Powszechne
A
WARSZAWA, UL. MOKOTÓWSKA 43

wydanie.....

Nr **285** z dn. **30. XI. 65**

Z teatru

Stefan Polanica

Puste pole

TO „puste pole”, to teren byłego obozu koncentracyjnego, na którym rozgrywa się akcja sztuki Tadeusza Hołuj. Jak wynika pośrednio z tekstu, jest rok 1961. Właśnie kręcił się film o obozie. Słowa, które przed dwudziestu laty zabijają ludzi „na skale przemysłową” przy zastosowaniu „naukowej organizacji pracy” — transport do gazu, selekcja, krematorium — brzmią w ustach filmowych fachowców sucho. „rzeczowo”, chyba tak samo, jak wtedy... Tylko że teraz już nie zabijają nikogo, przeciwnie: ogolone dziewczęta, idące nago „do gazu”, zarabia po kilkadziesiąt złotych jako statystki. Nie zabijają nikogo? Ale ranią boleśnie tych, którzy tu już zostali. Jak Leon (B. Smela), jak jego pomocnicy, pracownicy muzeum, byli lagrowcy Marian (T. Kulnta), Feliks (J. Guenter), Kukulczyński (J. Krzywdziak) i Kukulczyzna (E. Horecka). Bo dla nich te słowa znaczą to, co znaczą: dno zwierzęcego bytowania, hańby i poniżenia a u kresu — unicestwienie: gaz, powiót, komn. Wrośli w ten lagrowy popiół swych dawnych towarzyszy, przysypał im dusze i serca, świat ich nie powiększył się od tamtych czasów, ograniczony drutami kaceru. Dlatego wszyscy inni są dla nich obcy, wrodzy. I Dyrektor muzeum (J. Wieczorek) i Dziennikarz (J. Jogatka) i ta cała ekipa filmowa z reżyserem Łysym (M. Łakuszycki) i znaną gwiazdą Dianą (Irena Jun) i władze (Oficer MO — A. Skupień, Putkownik — Z. Klucznik), i miejscowe „hieny”, grzebiące się w prochach i kościach pomordowanych więźniów w poszukiwaniu wartościowych rzeczy i biżuterii.

Czekają na swój dzień. Właśnie zbliża się termin „wielkiego jubla”: zorganizowana w skali międzynarodowej uroczystość położenia kamienia węgielnego pod mauzoleum. Ale nie uroczystość jest ważna dla nich, lecz ci, co na nią przyjadą, mogą bowiem — wtedy o tym na pewno — być wśród nich nie tylko ich obozowi towarzysze ale i ich kacl. Jeden już przyjechał, znacznie wcześniej. Ma stanowisko, wpływy, stosunki, tytuły. Brakuje mu jeszcze tych dwóch kanistrów zioła i biżuterii, które zakopana w wiadomym tylko jemu „Adastawie” (T. Szaniecki) miejscu. Ale — jak się okaże — nie tylko jemu... Zaczyna się walka.

Reszta nie jest ważna, jak nieważna jest uroczystość, którą Warszawa w o-

statniej chwili odwołuje z powodu groźnej sytuacji międzynarodowej. Nie bardzo zresztą wiadomo — i ze sztuki i z przedstawienia w jeszcze większym stopniu — co naprawdę jest ważne. Wynika to i z dwuznaczności niektórych sytuacji i z dwuznaczności niektórych postaci. Protest przeciw teatralizacji tego, czego nawet zdławionym szepceniem nie sposób wyrazić? Absurdalna alternatywa: pasza dla bydła (dziennikarz) czy „lustro” w którym „ludzkość przegląda nie się, zanim się wybierze na randkę z zagładą”? (Dyrektor muzeum). Nie-współmierne racje i „dziwne materiały pomieszane”. I ten Adaś — były kat obozu, który zajmuje w Polsce, w 1961 roku, eksponowane stanowisko... Patologia zacadenia koszmarem przeszłości czy też wierne i czujne stróżowanie?

NIE ODPOWIEDZIAŁ na te mnożące się pytania i wątpliwości ani autor ani reżyser przedstawienia. Ten ostatni pytajniki te pomnożył jeszcze, konflikty i motywy działania postaci skomplikował, zaciemnił, unieczytelnił — przez interesujący być może teatralnie czy plastycznie kształt przedstawienia, który jednak niczemu nie służy. Być może sztuka zrobiona w rygorach surowego realizmu, z prostotą środków inscenizacyjnych i aktorских, wyselekcjonowałaby jakies problemy, jakies ludzkie sprawy. W tej jednak konwencji pozostało z utworu puste pole reżyserskich i scenograficznych eksperymentów i pomysłów. Sytuacja jest o tyle paradoksalna, że zarówno autorowi jak i twórcy spektaklu sprawy te są dobrze znane nie tylko z lektury i dokumentów. Ale może brak artystycznego dystansu utrudnił im powiedzenie rzeczy najważniejszych? Może taki dystans jest niemożliwy? Jeszcze niemożliwy? Twórczy dramat świadomości własnej bezsilny wobec spraw niewyrażalnych, przerażających wszelkie środki przekazu artystycznego?

Tadeusz Hołuj — „Puste pole”. Gościenny występ Teatru Ludowego w Nowej Hucie w warszawskim Teatrze Dramatycznym w ramach „Warszawskiego Spotkania Teatralnego”. Reżyseria i scenografia Józef Szajna, muzyka Adam Walaczeński.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starykiewiczza 7
Tel. 8-52-50

SZTANDAR MŁODYCH

A
WARSZAWA, UL. WSPÓLNA 61

wydanie.....

285 30. XI. 65

Nr..... z dn.....

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 55

CENNA imprezę zorganizowało Prezydium Stołecznej Rady Narodowej, wzbogacając życie teatralne Warszawy. Impreza nosi nazwę „Warszawskie Spotkanie Teatralne” i rozpoczęła się 25 listopada. Na scenie Teatru Dramatycznego występuje dziesięć zespołów z całej Polski, przedstawiając wybrane pozycje swego repertuaru. Wśród tej dziesiątki jest wiele czołowych scen kraju, takich jak Teatr im. Juliusza Słowackiego z Krakowa, Teatr im. St. Wyspiańskiego z Katowic, Teatr „Wybrzeże” z Gdańska, Teatr Nowy z Łodzi.

Spotkanie warszawskie ma na celu uczczenie uroczystości 700-lecia stolicy, a także 200-lecia Sceny Narodowej. I tak, dzięki jubileuszom, Warszawa zaszła sobie ostatnio na miasto miasta arcyteatralnego. Od miesiąca codziennie prawie mamy nową premierę, nowe przedstawienie. Po prostu mieszka się w teatrze, jak w starożytnej Grecji.

Publiczność ma to szczęście, że chodzi do teatru na zmianę, dziś ten widz, jutro inny. To pozwala zachować świeżość wrażeń. Ale spora grupa zawsze tych samych widzów zjawia się co wieczór na posterunku, wśród nich niżej podpisany. Mogę więc chyba nie tylko we własnym imieniu zadeklarować, że ta uderzeniowa dawka sztuki teatralnej, jaką ostatnio otrzymaliśmy, jest trochę zbyt mocna. Cieszy nas możliwość obejrzenia, w Warszawie na miejscu, tylu dobrych i ciekawych przedstawień. Powinnością jak najczęstiej gościć u nas wybitne przedstawienia z innych ośrodków. Ale biorąc pod uwagę i tak bardzo rozwinięte w stolicy życie teatralne, może lepiej przyjmować obce teatry nie częściej niż raz w miesiącu. A za to dać im możliwość zagrania przywiezionej sztuki kilka razy, nie

tylko dla jednej widowni! Wtedy i wrażenie artystyczne będzie mocniejsze, i efekt społeczny lepszy, i rachunek ekonomiczny korzystniejszy.

Mimo wszystko „Warszawskie Spotkanie” zapowiada się jako impreza ciekawa i wartościowa. Już dwa pierwsze zaprezentowane spektakle dostar-

Andrzej Jarecki

Warszawskie spotkania

czyli nam dość silnych wrażeń. Przede wszystkim inauguracyjny „Las” Aleksandra Ostrowskiego, w wykonaniu zespołu Teatru im. Słowackiego z Krakowa, w reżyserii Władysława Krzemińskiego. Przedstawienie to było tym bardziej ciekawe, że możemy je skonfrontować z inną sztuką tego samego pisarza, graną obecnie pod tytułem „Pamiętnik sztyderycy własnoręcznie przez niego napisany” w warszawskim Teatrze Współczesnym, w reżyserii G. A. Towstonogowa. Obie te sztuki zbudowane są z podobnej materii, w podobny sposób. Z realistyczno-krytycznego obrazu życia pewnych warstw XIX-wiecznego społeczeństwa rosyjskiego — i tu i tam wyrasta obraz groteskowy, przerysowany, podmalowany ostrą drwiną z dystansu obserwatora i karykaturzysty. I trzeba powiedzieć, że lepszy sposób scenicznej realizacji tej głęboko zakorzenionej w realizmie groteski znalazł świetny leningradzki reżyser Towstonogow, debiutujący na polskiej scenie.

Towstonogow pozwolił przemówić pełnym głosem pisarzowi, który niespodziewanie okazał się tak nam bliski. Władysław Krzemiński natomiast w „Lesie”, przez zastosowanie może nowoczesnego, ale tu chyba zbyt zbytecznego eksperymentu „teatru w teatrze” — oddalił treść utworu od widza, kazał nam interesować się formą (nie najbardziej precyzyjną), przez co spłaszczył filozoficzny sens sztuki.

Głównymi bohaterami „Lasu” są dwaj wędrowni aktorzy, Szczęśliwcew i Nieszczęśliwcew (grają ich znakomicie Marian Cebulski i Wiktor Sadecki) — dwaj prowincjonalni udawacze, którzy pod nędzną pozerską powłoką zewnętrznej kryją prawdziwie ludzkie dusze — podczas gdy gardzące nimi drobnozłacheckie i drobniemieszczkańskie otoczenie pod pozorami ludzkich uczuć i wartości kryje nędzną teatralność i życiową zmiarę. Ta myśl, delikatnie przez pisarza przeprowadzona w subtelnej, ironicznej tkance sztuki — w inscenizacji podana została chyba zbyt natrętnie. Ponadto oprócz dwóch wymienionych już ról prowadzących, pozostali aktorzy nie mieli jasno określonych zadań, co dało w efekcie niezbyt gustowną mieszaninę środków ekspresji. Mimo to pozostaną w naszej pamięci i Zofia Jaroszewska, i Eugeniusz Fulde, i Andrzej Szajewski, i Juliusz Grabowski.

Drugi z kolei wieczór „Spotkań” wypełnił znany już szeroko z wieści gminnej i zagranicznej spektakl Teatru Ludowego z Nowej Huty: „Puste pole” Tadeusza Hołujy, w reżyserii i scenografii Józefa Szaj-



teratura, i tylko literatura — ale bo, że teatr to tylko aktor, i nim tylko stoi. Choć było i jest немало różnych ekstremistów, w praktyce wszyscy godzą się w teatrze i na literaturę, i na inscenizację, i na aktorstwo w rozsądnym kompromisie. Ale z dawną żyje wśród artystów sceny tęsknota do teatru czystego, do czystości, wyjątkowości działania środków wizualnych w teatrze.

Gdzieś na tej drodze jest Szajna. Tworzy teatr malarza, teatr działających form malarskich. Ale nie jest to teatr czysty. Zakrada się już u nas malarstwo do teatru, ale otrzymaliśmy po tym w spadku wspaniałe dzieła literatury dramatycznej (Wyspiański, Witkacy). Zakradała się i literatura do malarstwa — ale z tego nic dobrego nie wynikło. Powstawała, ot — lepsza lub gorsza ilustracja słowa. Coś takiego dzieje się w teatrze Szajny. U niego jest to ilustracja ruchoma, sugestywna, niepokojąca, nowocześnie zadzierzasta, przewrotna, rzekomo artystycznie wyzwolona — ale w swojej nlewoi wobec literatury bardzo nalwa, deperwująca łatwością zastępowania słowa obrazem.

Być może „Puste pole” nie wytrzymałoby próby innej inscenizacji, inscenizacji kompromisowej. Ale inscenizacja Szajny grzebie całkiem to, co jest może dobre w tekście literackim — a daje w zamian to, co jest chyba niedobre w malarstwie.

Może, chyba... Jeśli już mam powiedzieć coś pewnego, to jedno jest pewne: najgorzej taka estetyka służy aktorom, zredukowanym do roli kukiełek. A mimo to niektórzy z nich przekazali nam coś ludzkiego z siebie, przede wszystkim Halina Dobrucka i Irena Jun.

Wbrew zdrowemu rozsądkowi, to przedstawienie silnie działa na emocje. I choć ten teatr cofa sztukę, to jednak — jest to teatr.

ny. Przedstawienie to teatr nowohucki pokazywał niedawno na festiwalu teatralnym we Włoszech, zdobywając uznanie międzynarodowej krytyki i zagranicznych widzów. Jest to w istocie rzeczy szalenie sugestywne, niezwykle pod względem formy teatralnej przedstawienie, dające jakby sceniczną ekspozycję psychicznego wnętrza człowieka, który realistyczne obserwacje wycinka życia współczesnego obsesyjnie miesza i przeplata z reminiscencjami przeżyć z czasów pobytu w hitlerowskim obozie koncentracyjnym. Ciekawy, lecz niezbyt klarowny i chyba dość wątpliwy dramaturgicznie i literacko tekst sztuki Hołujy stopił Szajna w jednorodną ekspresjonistyczną wizję, która prawie bezpośrednio zaszczenia widzowi okrucieństwo obozowych przeżyć i ból wspomnień — ból, którego nie koł dzisiejsza stabilizacja. Tyle w tym spektaklu logiki. Reszta jest wizjonerskim, teatralnym, malarskim — szalenstwem.

Nikt i nigdzie nie wydał ostatego wyroku, że teatr to li-

SPOTKANIA Z TEATREM

KRAKÓW i jego mające już sławę, obsypane pochwałami i nagrodami, przedstawienie „LA-SU” Aleksandra Ostrowskiego ze sceny przy placu św. Ducha. Wydarzenie teatralne tej miary, że trzeba byłoby go i warto pokazać wszystkim, obwożąc po kraju, a może i po świecie, jako naszą, mimo braku tradycji inscenizacyjnych Ostrowskiego, prawdziwą rewelację.

Po prostu reżyser Władysław Krzemiński znalazł tu klucz do sztuki. Znalazł go w dwóch przede wszystkim występujących postaciach wędrownych aktorów, którzy o głodzie i chłodzie, w poniewierce i charakterystycznym dla czasów poniżenia przemierzają starą Rosję, płonąć, mimo poniżenia, świętym ogniem miłości dla sztuki, a kochając sztukę w równym stopniu nienawidzą gardzącego ich profesją świata mieszczańsko-kupieckiego. Trudność dotychczasowych inscenizacji polegała m.in. na tym, że obie te ważne postaci aktorów – Nieszczęśliwcowa i Szczęśliwcowa – znajdując się w sztuce poza głównym wątkiem życia w dworze madame Grumskiej przeważnie „pętały” się w przedstawie-

niach i reżyserzy, choć przeczuwali ich ważność, nie wiedzieli co z nimi począć. A gdyby tak – rozmyślał zapewne Krzemiński – poprzez te dwie postaci spojrzeć na całe przedstawienie?... W chwili natchnienia przychodzi mu na myśl commedia dell arte i oto ma klucz. Niech Szczęśliwców i Nieszczęśliwców spotykając się na jednej z rozstajnych dróg i

rozmawiając o teatrze zainscenizują sami to, co wypełnia sztukę. Niech to będzie teatr w teatrze. Niech po chwili, gdy rozmawiając z sobą na proscenium, podniesie się kurtyna, zjadą z góry tworzące improwizowany teatr dekoracje, a w tych dekoracjach niech pokażą sami dwór Grumskiej z jego typami, romansami, kupcami, pieniędzmi, oszustwami i z wszystkimi wilczymi, rządzącymi jak w lesie prawami. Jest to kapitalny pomysł. Świat widziany oczyma dwóch pogardzanych ludzi ulega tym samym satyrycznemu zaostreniu, postacie z kręgu dworskiego poruszają się muszją w tej konwencji trochę jak śmieszne, pociągane za sznurek, kukielki, a obaj aktorzy wkraczają w

ten świat jak aktorzy z commedii dell arte – dla zabawy, dla kpiny. Ten reżyserski klucz jest niemal złoty. A jeśli jeszcze w dodatku błyszczą w tym przedstawieniu takie gwiazdy sceny krakowskiej, jak m.in. **Zofia Jaroszyńska, Eugeniusz Fulde, Wiktor Sadecki, Marian Cebulski** – to tylko ręce składają się do najgorętszych oklasków.

KURTYNA jest zrobiona jakby z tysiąca fotografii z ludzkimi twarzami. Na scenie są natomiast zasieki z drutu kolczastego, migając światelka z wież obserwacyj-

ofiar i oprawców, z mozaiki, w której przeszłość sprzęgła się z pełną ran w psychice byłych więźniów teraźniejszością, z wielu planów, na których Holuj buduje swe widowisko – tworzy Szajna przynajmniej w klimacie piekła, a pewna jego skłonność do niesamowitości znakomicie się tu przydaje. Ustawia na scenie uciętą, wielkie monstrualne ręce z gipsu, przewraca taczki obozowe, tworzy z nich mogiły i zapala świece... Zaduszki. Ponure obozowe Zaduszki. Jest tu cały ciąg znakomitych pomysłów reżyserskich. Scena, gdy nagie, ubrane w trykoty kobiety idą w milczeniu do gazu, scena, w której ludzie-szkielety wprawione zostają w makabryczny taniec... Nad przed-

wiście, taki już tylko miał być los tej wielkiej powieści, na której wychowywały się przecież całe pokolenia, przejmując z niej nie głupotę wszakże, a pewną szlachetność śmieszniejszego rycerza, pewną jego gotowość do poświęceń, a przede wszystkim jego wielkie, wyczytane w starych księgach rycerskich marzenie o świecie ze złotego wieku.

Oczywiście, jak należało się spodziewać, Zamkow nie wybrała historyjki do śmiechu – dla widowni od lat siedmiu do stu siedmiu, jak to modnie obecnie określać. Wiatrak nie kręca się tu opętańczo i Don Kichot nie wpada na nie z idiotyczną furją. Nie ma nawet stada baranów uznanych za nieprzyjaciół. Ze sceny z wiatra-

kie dzwon” czy też omówionego „Don Kichota” – nic już tutaj nie dziwi. Niedługo pozostanie już jedynie do adaptacji... książka telefoniczna. Zarty, zarty... Adaptacje kuszą tym bardziej, im więcej różnych luk mamy w naszej współczesnej dramaturgii, a z kolei „Kaputt” musi kusić przez swe jedyne w swoim rodzaju wejście w twarz wojny, w twarz hitleryzmu, no i oczywiście przez swe polskie partie.

Zasada adaptacyjna jest tu prosta. Malaparte-aktor apowia. Ulega on tu przy tym swoistemu ujednoznaczeniu czy nawet wyszlachetnieniu, mimo iż rola samego Ma-

las, po zeszłorocznej gdańskiej, przeróbka tej wielkiej powieści Hemingwaya. Pozostawiła oczywiście niedosyt, co zresztą w pewnej mierze nieuniknione, i pierwsza przeróbka i pozostawia – mimo wielu plusów – jeszcze więcej niedosytów i druga. Nie ma Hemingway szczęścia do teatru. Podobnie jak sam nie miał szczęścia do dramaturgii. Jedyna, pisana w ostrzeżliwym hotelu madryckim „Pięta kolumna” nosi na sobie tyle śladów... owej strzelaniny, że sam Hemingway uznał ją czym prędzej za nieudaną i jako dramaturg na zawsze już złamał pióro. Pozostały więc przeróbki i pozostała nadzieja, że gesty, zwarty, nasycony dialogiem język prozy hemingwayowskiej zdradza jakby przecież rasowego dramaturga i że może się uda...

Trop, którym w adaptacji i reżyserii poszła w Teatrze Ziemi Mazowieckiej Krystyna Berwińska jest na pewno dobrym tropem. Unikać szumnej widowiskowości i unikać całego przesadnego rozmachu batalistycznego. Zaznaczyć wojnę i jej atmosferę możliwie najskromniej, co tu się zresztą udaje, a wokół sprawy wysadzenia mostu z finału powieści stworzyć kameralne w wymiarze przedstawienie, w którym głównie do głosu ludzkie uczucia i mądra hemingwayowska refleksja moralna nad życiem, nad postawą człowieka, nad jego stosunkiem do życia i podstawowych w tym życiu wartości. Cóż, najmocniej tu dochodzi do głosu miłość Marii i Roberta, którą na szczęście Berwińska potrafiła uchronić od pewnej płaskości, a aktorzy – Barbara Nikielska i Bohdan Grzybiewicz – tchną w nią nawet pewną poetyckość. Przedstawienie wyraźnie kieruje się w stronę romansu, a gubi i zuboża inne postacie do tego stopnia, że zaproszonej gościnnie do roli Pilar Hannie Skorzance niewiele pozostało do zagrania, a z Pabla – postaci mającej dowodzić, jak sprawiedliwa idea wojny ludowej obejmuje nawet ludzi stojących od niej daleko – pozostały tylko strząpy. W rozgrywce teatralnej z Hemingwayem jest więc znów jeden do zera.

JEREMI CZULIŃSKI

W lesie, w obozie, na wojnie

stawieniem góruje ów inferalny klimat i stają się mniej widoczne puste miejsca samego tekstu sztuki. Szajna tu, jak zwykle, dominuje, ale tym razem wyjątkowa na to zgoda.

ADAPTACJA. Powódz adaptacji. Kiedy słyszę „adaptacja” – ktoś w końcu powie – nerwowo zaciskam rękę. Adaptacja wielkiego cervantesowskiego „DON KICHOTA” na scenie katowickiej. Wraz zaś z adaptacją – Lidia Zamkow, która jedyna wśród różnych obaw przed tą adaptacją, mogła tchnąć dobre nadzieje. Jeśli bowiem czegokolwiek w przypadku „Don Kichota”, można było oczekiwać od zazwyczaj nietuzinkowej Zamkow, to tego, że nie potraktuje tej powieści jako zwykłej, jeszcze jednej okazji do zrobienia zabawnej, młodzieżowej historyjki o trochę głupawym rycerzu smętnego oblicza. Czyżby rzeczy-

Szajna i przede wszystkim Szajna istnieje w tym przedstawieniu. Z luźnej, rwącej się w fabule mozaiki obrazów, z luźnych postaci

kami wyjdzie Don Kichot po prostu z kolejnymi tylko guzami i będzie to kolejna kropka, którą Zamkow postawi nad jego głupotą. A więc znów idiota? Więcej. Przedstawienie zaczyna się od sceny, w której Don Kichot uwolnia więźniów prowadzonych na galery, a więźniowie „odwdzięczają” mu się – obrzucają go kamieniami. Jest to „Don Kichot” bardzo smutny. Zamkow skompromituje go doścześnie w tym wszystkim, co jest w nim szlachetnością, a wprowadzając go w świat, pokazuje mu jaki on jest w całej swej brutalności, chce go wyleczyć z jakiegokolwiek optymizmu. O, ludzie, ludzie – zawala pokraczny Sancho. W swoim wyborze i w swoim widzeniu Zamkow proponuje widzenie świata w jego jakby immanentności zła i w pewnej bezradności z nim walki. Czy nie za wiele dopowiadam? Chyba nie. Jest coś niepokojącego, dwuznacznego w atmosferze moralnej tego z jednej strony z pewnością interesującego reżysersko spektaklu, a spornego zarazem i w wizji filozoficznej i słabego przeważnie w swym aktorstwie.

KOLEJNA adaptacja. I to nie byle jaka. Głośne „KAPUTT” Malapartego w Olsztynie. Po adaptacjach „Cichego Donu” „Komu bi-

lapartego w owej podróży, którą jako korespondent odbywał przez piekło wojny i postawa, którą zajmuje z kolei w powieści nie zawsze są jasne. Malaparte-aktor opowiada więc wybrane, najbardziej makabryczne sceny z powieści, a te opowiadania są bardziej i mniej umownie inscenizowane. Scena w niesamowitym burdelu żołnierskim, scena osobliwego polowania na ostatniego łososia, scena – najbardziej zresztą makabryczna w scenerii – wizyty u Franka... Luźne scenki, obrazki. Oczywiście niedosyt i oczywiście tylko cząstka powieści. Jeśli jednak mimo to owe scenki robią wrażenie, to dowodzi to, jak wiele wstrząsającej siły w tej powieści, jak nawet w cząstce potrafi ona poruszyć. Teatr zaś jeszcze dalej od siebie trochę niesamowitej atmosfery i widownia ogląda spektakl na przytłumionym oddychu. Cokolwiek się powie jest to sukces ambitnej, zawsze ambitnej sceny olsztyńskiej.

ŻEBY już adaptacji nie było mało – to jeszcze jedna. Proszę państwa, w Teatrze Ziemi Mazowieckiej – ho, ho – „KOMU BIJE DZWON”. Jest to już druga u

26
Jan Klossowicz

KONFRONTACJE TEATR NAD PUSTYM POLEM

Tak komponować przestrzeń sceniczną, umie chyba tylko Szajna.* Konstrukcja rur, listew i drutów przytłacza i zabuwa scenę, a jednocześnie wydaje się, nie waży nic. Przestrzeń poza nią, za kłębami, przeciętą zwyczajnym teatralnym horyzontem, jest tylko światłem i powietrzem. Jest pusta jak niebo nad polem. Nawet tworzywo, którym się tutaj poszono, traci swoją autonomiczną wartość. Rury od pieca, pseudofilmowe kable, reflektory i rusztowania, zwałone na kupę żelazne taczki, wszystko to nie jest mizdrząca się zbieraniną przedmiotów, nie jest też oderwanym układem plastycznym. To przemyślana w każdym szczególe kompozycja podporządkowana nadrzędnej wizji czy obsesji raczej. Mozaika celowych i niezbędnych metafor.

Rury od piecyków pełnią tu rolę obozowego ogrodzenia, pełnią też rolę filmowej dekoracji — w obrazie Oświećmiam, który jest i rzeczywisty i zbudowany na niby, na nowo: dla nakręcenia filmu. Jednocześnie cała fałszywość filmowej techniki pokazana jest od razu, poprzez zetknięcie z twardą oczywistością obskurnych przedmiotów, które ją tworzą i otaczają. W walce z kablami, reflektorami i drutem, zardzewiałe rury i taczki odnoszą od początku zwycięstwo. W pozornym spokoju obrazu, na który patrzy się po podniesieniu kurtyny, toczy się ta wewnętrzna walka. Sama tak niegdyś zwana „oprawa plastyczna” jest tutaj dramatem i tragedią, jest sama w sobie widowiskiem, dla którego ruch okazał się niepotrzebny.

Ale to teatr, „tu musi się coś dziać”. Zjawiają się kostiumy, z których każdy jest obrazem i rzeźbą. Każdy jest skomponowany z kwadratów i prostokątów wy-

* Teatr Ludowy w Nowej Hucie, *Puste pole* Tadeusza Hołujy, reżyseria i scenografia: Józef Szajna.

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 55



Nr 102.
DIALOG
WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKIE 27

wydanie

Nr 1 z dn. I 1966

RSW „Prasa” Bydg.

czył — tam było światło). Mężczyźni ubrani w kwadraty z juty, o których się wie, że są komicznie-obozowymi pasiakami, galopują przez scenę, pchając przed sobą taczki (jeden Szajna wie, jak z na pozór abstrakcyjnie skomponowanego kostiumu zrobić zarazem kompozycję „na temat” jakiegoś ubioru). Punkt kulminacyjny: kobiety zrzucają żółte peruki i lachy. Są bezwłose, nagie, obrzydliwe, w cielistych trykotach. Z góry opuszczają się rury buchające promieniami. To filmowe reflektory i wloty, którymi sypie się Cyklon. Do koła krąg czarnych esesmanów trzymających w rękach latarnie skomponowane na temat automatów. Z boku miota się podobny do podskubanej indyczki filmowy reżyser.

Uspokojenie, horyzont przygasł. Nie ma przestrzeni, jest ciasno. Pole zmieniło się w izbę. Na środku stoi krowa z papieru. Kobieta bandażuje ją. Metodycznie, od ogona do pyska. Krowa macha łbem.

I znowu, szalony bieg z taczkami, wszystko rozpada się, do góry, na boki. Dekoracja filmowa znika. Znowu puste pole, sterczące rury, wieńce, flagi, uroczystość, ostatni apel. Więźniowie, statystki, filmowcy, esesmani, wszyscy ruszają w koło, w pochód, to w ciemności, to w blasku, bez końca, w kółko. Aż spadnie kurtyna.

Są tu zawarte wszystkie zdobycze, pomysły i obsesje Szajny. Jest szarość, która zdaje się mieć najwięcej światła ze

26
Jan Kłossowicz

KONFRONTACJE TEATR NAD PUSTYM POLEM

Tak komponować przestrzeń sceniczną umie chyba tylko Szajna.* Konstrukcja z rur, listew i drutów przytłacza i zabudowuje scenę, a jednocześnie wydaje się, że nie waży nic. Przestrzeń poza nią, zamknięta przeciw zwyczajnym teatralnym horyzontom, jest tylko światłem i powietrzem. Jest pusta jak niebo nad polem. Nawet tworzywo, którym się tutaj posłużono, traci swoją autonomiczną wartość. Rury od pieca, pseudofilmowe kable, reflektory i rusztowania, zwalone na kupę żelazne taczki, wszystko to nie jest mizdrząca się zbieraniną przedmiotów, nie jest też oderwanym układem plastycznym. To przemysłana w każdym szczególe kompozycja podporządkowana nadrzędnej wizji czy obsesji raczej. Mozaika celowych i niezbędnych metafor.

Rury od piecyków pełnią tu rolę obozowego ogrodzenia, pełnią też rolę filmowej dekoracji — w obrazie Oświęcimia, który jest i rzeczywisty i zbudowany na niby, na nowo: dla nakręcenia filmu. Jednocześnie cała fałszywość filmowej techniki pokazana jest od razu, poprzez zetknięcie z twardą oczywistością obskurnych przedmiotów, które ją tworzą i otaczają. W walce z kablami, reflektorami i drutem, zardzewiałe rury i taczki odnoszą od początku zwycięstwo. W pozornym spokoju obrazu, na który patrzy się po podniesieniu kurtyny, toczy się ta wewnętrzna walka. Sama tak niegdyś zwana „oprawa plastyczna” jest tutaj dramatem i tragedią, jest sama w sobie widowiskiem, dla którego ruch okazał się niepotrzebny.

Ale to teatr, „tu musi się coś dziać”. Zjawiają się kostiumy, z których każdy jest obrazem i rzeźbą. Każdy jest skomponowany z kwadratów i prostokątów wy-

ciętych z barwionej juty. Takie kostiumy zrobiła chyba przedtem tylko Jaremianka, do *Młoty* Witkacego w Cricot II. Kostiumy zaczynają się poruszać, ich głowy zaczynają gadać. Kończy się obraz. Rozpoczyna się inscenizacja.

Czarny esesman jeździ na rowerze. Kobiety z białymi twarzami i żółtymi włosami odgrywiają scenkę (dopiero tu mówię o kolorze — w dekoracji kolor się nie liczył — tam było światło). Mężczyźni ubrani w kwadraty z juty, o których się wie, że są komicznie-obozowymi pasiakami, galopują przez scenę, pchając przed sobą taczki (jeden Szajna wie, jak z na pozór abstrakcyjnie skomponowanego kostiumu zrobić zarazem kompozycję „na temat” jakiegoś ubioru). Punkt kulminacyjny: kobiety zrzucają żółte peruki i lachy. Są bezwłose, nagie, obrzydliwe, w cielistych trykotach. Z góry opuszczają się rury buchające promieniami. To filmowe reflektory i wloty, którymi sypie się Cyklon. Do koła krag czarnych esesmanów trzymających w rękach latarnie skomponowane na temat automatów. Z boku miota się podobny do podskubanej indyczki filmowy reżyser.

Uspokojenie, horyzont przygasł. Nie ma przestrzeni, jest ciasno. Pole zmieniło się w izbę. Na środku stoi krowa z papieru. Kobieta bandażuje ją. Metodycznie, od ogona do pyska. Krowa macha łbem.

I znowu, szalony bieg z taczkami, wszystko rozpada się, do góry, na boki. Dekoracja filmowa znika. Znowu puste pole; sterczące rury, wieńce, flagi, uroczystość, ostatni apel. Więźniowie, statystki, filmowcy, esesmani, wszyscy ruszają w koło, w pochód, to w ciemności, to w blasku, bez końca, w kółko. Aż spadnie kurtyna.

Są tu zawarte wszystkie zdobycze, pomysły i obsesje Szajny. Jest szarość, która zdaje się mieć najwięcej światła ze

* Teatr Ludowy w Nowej Hucie, *Puste pole*, Tadeusza Hołuj, reżyseria i scenografia: Józef Szajna.

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

55
Nr poz. _____

Wszystkich kolorów. Są rury od piecyków taczki, którym zaczyna on teraz (po cząwszy od *Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów) nadawać rolę niemal podstawowego tworzywa scenicznego. Jest kukła zwierzęcia, które z kozy w *Rewizorze* rozrosło się w krowę. Jest, najcenniejsze z pewnością, cudowne pseudonimowanie przedmiotów, zamienianie ich w plastyczne znaki, w metafory, które nigdy nie drażnią symboliką, ale wydają się wręcz oczywiste. Przede wszystkim jednak osiąga tu swoje apogeum jego największa obsesja, obsesja Oświęcimia, lagru, obozu zagłady, cmentarzyska narodów, odbytu świata, gdzie jest miejsce tylko na prawdę i śmierć. Szajna pokazał z całą siłą, że wobec Oświęcimia każda sztuka odtwarzająca, w tym wypadku film — jest bezradna. Nie można na ten temat malować, pisać, nie można kręcić kinowej historii. Ale chciał też pokazać coś więcej. Zobaczył w swoim własnym przeżyciu sprawę wielką — metaforę, w której obóz jest równoważnikiem ludzkiego kosmosu. Zbudował kompozycję, której dwa zasadnicze składniki, to światło i obrzydzenie. Zarzdziała blacha, łachman i niebo. A miał do dyspozycji teatralny horyzont, kulisy, wyciągi, reflektory, aktorów, suflera. Posłużył się teatrem.

Teraz pomówmy o czymś zupełnie innym. W Oświęcimiu, na terenie byłego obozu kręci się film. Jednocześnie trwają przygotowania do wielkich międzynarodowych obchodów. Zaczynają się zjeżdżać byli więźniowie. Dyrektor muzeum oświęcimskiego jest skłócony z komendantem straży — Leonem, który zazdrości zwierzchnikowi jego stanowiska. Atmosfera jest napięta. Mężczyźni są podnieceni obecnością kobiet, które przy zdjęciach obejrżeli nago. Jednocześnie same kobiety popadają po trosze w histerię, wydaje się im, że są rzeczywiście w obozie, że rzeczywiście zostaną zagazowane. Jednym z pierwszych gości przybyłych w związku z uroczystością jest dawny obozowy towarzysz Leona — Adam. Okazuje się, że zarówno Leon, jak i Adam, wiedzą o zakopanym tu skarbie. Adam ma plan z zaznaczonym miejscem. Podczas poszukiwań wybucha sprzeczka, Leon rani Adama, świadkiem tego jest mieszkaniec sąsiedniej wsi, którego Leon wielokrotnie już przyłapywał na płađrowaniu terenu obozu. Adam umiera w szpitalu. Leon przyznaje się do zabójstwa; mówi to swojej bratanicy i dyrektorowi, z którym ona w międzyczasie nawiązała romans. Mówi

to też gwiazdzie filmowej, która go kokietuje. Nikt go jednak nie wydaje. Dopiero na końcu jedyny świadek zabójstwa wzywa milicję.

Historie kryminalne dzieją się często w niezwykłym otoczeniu. Znam jeden „kryminał”, którego akcja rozgrywa się w środowisku archeologów, na terenie wykopalisk. *Puste pole* Tadeusza Hołujy* bije pod tym względem wszystkie rekordy. Sensacyjna akcja jest w nim tak rozbudowana, że zamienia tę sztukę w romans kryminalny, którego akcja rozgrywa się na terenie dawnego obozu śmierci. Nie można nawet powiedzieć, że ta fabuła jest tylko pretekstem. Poza nią, niestety, niewiele się tu dzieje. Ale jest też w *Pustym polu* kilka pomysłów, jakiś słabo zarysowany wątek myślowy, który decyduje o pewnych, istotniejszych wartościach tej sztuki. Już samo zderzenie świata filmowego z niesamowitą, a rzeczywistą scenarią obozu jest pomysłem doskonałym. Historia kręcenia filmu w Oświęcimiu mogłaby być chyba najzjadliwszą tragicomedią naszych czasów; z tłumami statystów kłusujących po kilka razy z rzędu do komory gazowej; z reżyserem dyrygującym esesmanami i psami, z dekoratorami i specami od oświetlenia depącymi po ziemi przesiąkniętej prawdziwą krwią i potem. A do tego jeszcze dochodzi tu sprawa opętanego pierwszego dozorczy byłego obozu, dawnego więźnia — Leona, który może żyć tylko tam właśnie. I zbiorowa historia aktorów wtłoczonych w ramy niesamowitego spektaklu rozgrywanego w autentycznej, najstraszliwszej na świecie dekoracji.

Ale to wszystko jest w *Pustym polu* za ledwie zaznaczone. Jest tłem, a nie treścią, którą stanowi, mimo wszystko, nieszczęsna fabuła kryminalna. Dlatego też istnieją chyba dwie drogi, dwa sposoby inscenizacji tej sztuki. Pierwszy, idący po linii najmniejszego oporu, wydobywający jedynie wątek policyjny, musiałby prowadzić do powstania widowiska płaskiego, wręcz niesmacznego. Drugi polegałby na wydobyciu przede wszystkim atmosfery. Atmosfery podniecenia seksualnego, hysterii, poczucia krzywdy i winy, obsesji wolności i niewoli, potrzeby zadośćuczynienia. Wtedy w *Pustym polu* można znaleźć materiał do teatralnego przedstawienia, do kilku ról, do scenograficznego i inscenizatorskiego popisu. Ale, niestety, kośćcem takiego przedstawienia musi być nadal, opisana wcześniej, kryminalna akcja. Chodzi tyl-

* druk. w *Dialogu* nr 4/1963.

ko o właściwy sposób jej pokazania, o zachowanie proporcji. O przeniesienie sfery uogólnień. Nie wszyscy przecież byli więźniowie są ludźmi o zwichniętej psychice. Nie same hieny biłają się po oświęcimskich polach, nie sami głupcy przychodzą tam szukać artystycznych tematów.

Inscenizacja Szajny jest oczywiście przykładem drugiej z wymienionych tu możliwych interpretacji scenicznych *Pustego pola*. Jednocześnie jednak jest przykładem tak krańcowym, że zmusza do zupełnie osobnego zastanowienia. W wielkim tańcu śmierci, który ogląda się na scenie nowohuckiego teatru, nie sposób właściwie doszukać się sztuki Hołuja. Tandetnej afery kryminalnej można po prostu nie dostrzec, mimo że w jakimś stopniu jest ona odgrywana przez aktorów tego spektaklu. Ale w tym przedstawieniu zanikło nie tylko to, co w *Pustym polu* jest zdecydowanie słabe, nie pogiębione, wręcz drażniące; zanikło także to, co w sztuce Hołuja jest ciekawe, i dramaturgicznie, i myślowo. Zamiast zetknięcia światła ludzi normalnych czy nawet niefrasobliwych z niesamowitą scenerią, z nieustannym memento zbrodni i masowej śmierci, mamy tu od początku do czynienia ze zbiorowym szaleństwem.

W sztuce Hołuja nie ma wyraźnego przenikania rzeczywistości i fikcji; gdyby tak było, stałaby się ona arcydziełem, każdy grałby w niej rolę o dwóch dnoch; przechodzenie z postaci filmowej w realną, z obozowej w rzeczywistą, nieustanne mieszanie się planu rzeczywistego i wyobrażeniowego, to byłaby wspaniała okazja do pracy reżysera i aktora. Tego nie ma w tekście, ale to można z niego wydobyć, dodać, dograć.

Szajna nie spróbował pociągnąć inscenizacji w tę stronę. Nie zastosował wewnętrznej, reżyserskiej ingerencji w tekst, która musiałaby tu polegać na jego wzbogaceniu. Po prostu zlekceważył tekst. Użył go jedynie jako pretekstu do stworzenia autonomicznego widowiska. Dlatego też resztki fabuły dramatu Hołuja wyglądają tutaj aż tak żałośnie. Strzępy kryminalnej fabuły, romanski, polowania na hieny cmentarne, poszczególne zdania, poszczególne zwroty uzyskują czasem nieoczekiwaną siłę, ale są wyrwane z całości, wyobcowane, związane z widowiskiem, nie z dramatem. Co więcej, wspomniana na wstępie, zawarta w scenografii Szajny kłęska nowoczesnej sztuki — filmu — wobec oświęcimskiego tematu, w całości przedstawienia nie jest wyraźnie przeprowadzona. Autorska ironia czy autoironia zo-

staje zepchnięta na bardzo daleki plan. Drażniąca dwuznaczność, która nadaje jej dynamy może walar sztuce Hołuja jest zawsze obecna tylko w obrazie i ruchu. Opisana tu już scena pędzenia do gazu jest zarazem i filmowa, i rzeczywista, dlatego jest wstrząsająca. Ale tam, gdzie aktorzy otwierają usta, dwuznaczność ginie — oni wszyscy u Szajny są w rzeczywistym Oświęcimiu. Nie darmo nawet najbardziej „cywilne” kostiumy są tu rodem z lat wojennych. Dyrektor muzeum wygląda jak niemiecki *treuhänder* z GG, a funkcjonariusze MO przypominają swoimi strojami agentów Gestapo. Nie chodzi tu oczywiście o jakąś zawrotnie szeroką czy wulgarnie mówiąc — karkołomną politycznie metaforę. Chodzi o to, że wbrew temu, co się mówi w tekście sztuki — zagarnięte przez filmowców oświęcimskie cmentarzysko i muzeum jest tu zamienione w prawdziwy obóz. Zostaje postawione na głowie nie tylko autorskie zamierzenie Hołuja; Szajna zaczyna przeczyć sam sobie. Zabija przeprowadzoną we własnej wizji plastycznej koncepcję przenikania planu rzeczywistego z planem filmowym. Z filmu na temat Oświęcimia, kręconego w byłym Oświęcimiu, robi się film nakręcony w Oświęcimiu z lat 1940—1945. Przenikanie planów czasowych przemienia się w zamęt. Jedynie w scenie finału inscenizator w jakiś sposób godzi się z autorem. Ostrzeżenie przed nową wojną totalną zawarte w ostatnich scenach sztuki odpowiada w ogólnych zarysach finałowi inscenizacji. I dla Hołuja, i dla Szajny, w tym wypadku, tak samo nie ważne jest już rozwiązanie fabuły kryminalnej, a ostateczne uogólnienie. Ale całe przedstawienie *Pustego pola* jest jednym pasmem nieustannych uogólnień, wielkich metafor, które nie znajdując oparcia w przypadkowo, zdawałoby się, wybranym i zepchniętym na dno inscenizacji tekście, zbyt często tracą ostrość znaczeniową, jakiej przywykliśmy wymagać od widowiska dramatycznego. Światło i przestrzeń zamienia się w dramaturgiczną pustkę. Teatr w inscenizację. Scena w obraz.

Nie jest to przedstawienie nieudane. Jest to przedstawienie pasjonujące dlatego, że w całości okazuje się tak wspaniałe i tak zarazem wewnętrznie skłócone. To już nie problem takich czy innych pomysłów, takiego czy innego stylu plastycznego i teatralnego, to zagadnienie stosunku teatru do dramatu, reżysera do tekstu, plastyka do reżyserii, inscenizatora do gry aktorskiej. W inscenizacji Szajny jest za-

artykula określona i
wadzona koncepcja
do roli już
bodźce

parta określona i konsekwentnie przeprowadzona koncepcja widzenia teatru — teatru, w którym tekst zostaje zredukowany do roli już nie tworzywa, ale pierwszego bodźca skłaniającego do inscenizacji. W trakcie realizacji widowiska słowo mówione traci na znaczeniu. Liczą się nie dialogi, ale poszczególne frazy. Fabuła, kompozycja dramaturgiczna jest rozbita, nawet nie tyle poprzez tak zwany ołówkę reżyserski, ile poprzez rozłożenie akcentów, poprzez absolutnie nowe i podporządkowane jedynie inscenizatorskim zamysłom wypunktowanie poszczególnych scen. Nawet wśród najzagorzalszych zwolenników teatru integralnego — tekst sztuki, zredukowany do roli jednego z elementów widowiska scenicznego, nie przestaje być uznawany za składnik o stałym walorze konstrukcyjnym. Tutaj ma on tylko znaczenie inicjacyjne; nie podbudowuje inscenizacji, ale istnieje niejako poza nią, czasem wręcz się z nią kłóci. Gubi się wśród tego aktor przyzwyczajony do konkretnych zadań, do ról, do scen, do prowadzenia postaci poprzez spektakl i poprzez dramatyczną fabułę. Szajna proponuje tu pewien typ teatru. I jest to, podkreślam jeszcze raz, pod wielu względami naprawdę wspaniały typ teatru. Ale jest to też teatr na drodze do samookaleczenia. Teatr bez tekstu, tak samo jak teatr z tekstem przypadkowo wybranym i w realizacji odsuniętym poza kulisy, jest bezpowrotnie zubożony i wszystko, co się w nim wymyśli i pokaże, staje się, choćby było najwspanialsze, już tylko nadbudowa, zalepianiem wybitej dziury: konstrukcją, która wisi w powietrzu, nie podparta akcją, nie służąca słowom, oświetlona reflektorami padającymi w próżnię.

Namawianie w tym wypadku Szajny do zbożnego umiaru byłoby nonsensem. Za to, w ogóle, można chyba od niego wy-

magać, przy tak silnej i zdecydowanej koncepcji inscenizacyjnej, próby zmierzania się z tekstami o wielkim ciężarze gatunkowym, o najgłębszej wymowie filozoficznej, pisanymi językiem, który potrafi walczyć z dekoracją i światłem. Wtedy jednak można też wysunąć kilka dodatkowych zastrzeżeń. Wspomniałem tu już o koniecznym w teatrze reżyserskim „wchodzeniu” w tekst sztuki — o niezbędnej próbie wydobycia z tekstu tego, co w nim najbardziej interesujące myślowo, co najbardziej teatralnie żywotne. Ale wówczas inscenizacja musi podporządkować się, w jakimś sensie, dramatowi. Inaczej, kolejnym przedstawieniem bardzo różnych utworów grozi po prostu sztucznie narzucony monotematyzm. Można oczywiście, a nawet trzeba, zachowywać własny styl inscenizacyjny, ale nie wolno w całej dramaturgii szukać tylko jednego tematu, bo będzie się w gruncie rzeczy wciąż powtarzało tę samą inscenizację. Przeciętny czy słaby tekst nie ma tu oczywiście, jak wiadać, żadnych szans i jest z góry skazany na sceniczne całopalenie. Wielka literatura musi jednak okazać się o wiele bardziej oporna i nieprzystępna. Myślę, że mimo wszystko, w ogromnej, plastycznej i inscenizacyjnej inwencji Szajny jest także miejsce na próbę pomnożenia kierunków działania — na pewne poświęcenie wypracowanego w tej chwili i doprowadzonego do swego krańca stylu na rzecz konieczności twórczego kształtowania teatru; teatru, który jednak najmocniej ze wszystkich sztuk związany jest z odtwarzaniem, z ciągłym „wpisywaniem się w dzieła innych”. Najbardziej odrębny, najbardziej własny typ teatru stworzył dotychczas Shakespeare, a w XX wieku — Brecht. Obaj byli ludźmi teatru, w jakimś sensie — „inscenizatorami”, ale przede wszystkim byli przecież dramaturgami...

Gdy nie znajdujesz słów oburzenia, nie zastępuj ich komplementami.

Stanisław Jerzy LEC