

ZA I PRZECIWIW

Warszawa

wydanie

2

13. STYCZ 1963

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

38
MIĘDZY NAMI... TEATROMANAMI

Nieczęsto ogląda się widowisko tak potężne jak *Dziady* Adama Mickiewicza. Po wojnie widzieliśmy je w r. 1955 w Teatrze Polskim; potem dopiero w 1962 r. wystawił je znowu Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Ale tym większe czyni za każdym razem wrażenie. Serce bije w nas silniej na dźwięki niezapomnianych strof, a między wzruszenia artystyczne wkłada się jeszcze i uczucie dumy, że to polska literatura wydała dzieło tak oryginalne i takich kosmicznych wymiarów.

CZY GDZIE NARÓD UPADA, CZY KOCHANEK GINIE...

Są też rzeczywiście *Dziady* zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym w sztuce światowej. Jakże odważny, wprost zuchwały wydaje się jeszcze i dziś zamiysł poety! Zraniony kochanek z dalekiej, uciemnionej prowincji uczyni samego siebie, swoje liryczne ja, bohaterem gigantycznego poematu dramatycznego. Poemat ten dzieć się będzie na ziemi i w niebie, na cmentarzysku wiejskim i plebanii, w lochach więzienia i salonach wielkiego świata, i poeta rozegra w nim całe swe życie, wszystkie niepokoje dziecięcia epoki romantycznej: nieszczęśliwą młodzieńczą miłość, wiarę w świat nadprzyrodzonych tajemnic, apoteozę ludu i narodu, prometejskie porywy wolnościowe. Bohater pierwszych dwóch części („*Dziady Wileńskie*”) — Gustaw — przekształci się w Części Trzeciej („*Dziady Drezdeńskie*”) w bohatera wolnościowego,

Napięcie uczuciowie rośnie w *Dziadach* ze sceny na scenę. Odpowiednio wzrasta i waga dydaktycznej myśli.

Już przez kaplicę cmentarną defilują, niby w starym moralitecie, uosobienia pewnych skrajnych postaw moralnych: istoty egzotyczne czy zbyt anielskie, uciekające od szarzyzny życia, albo nie dość ludzkie, jak nie liczący się z współludźmi okrutny dziedzic. Wszyscy oni słyszą z ust Guślarza słowa o prawdziwej kondycji człowieka: „Kto nie doznał gorczy ni razu... Kto nie był ni razu człowiekiem... Kto nie dotknął ziemi ni razu...” W scenie na plebanii rozgrywa się z kolei dramat zropaczzonego ko-

cha; osaczają go moce demoniczne. Również i buntowniczy prometeizm znajduje u Mickiewicza inne rozwiązanie niż u większości wielkich poetów romantycznych. Mickiewicz, czciciel starożytności greckiej, wraca genialną intuicją ku istotnym, religijnym intencjom Aischylosa, pierwszego dramaturga *Prometeusza*. Ukazuje wielkość i piękno prometejskiego buntu, ale, tak jak Aischylos, przyznaje w końcu rację Bogu i prowadzi do pojednania. Kosmiczne niepokoje poety równoważy zachwytem nad prostotą. W noc Bożego Narodzenia Anioł śpiewa nad Księdzem Piotrem:

Kiedym z gwiazdą nadziei
Leciał, świecąc Judei,
Hymn Narodzenia śpiewali Anieli:
Mędrcy nas nie widzieli,
Królowie nie słyszeli.
Pastuszkowie postrzegli
I do Betlejem biegli:
Pierwsi wieczną mądrość witali,
Wieczną władzę uznali:
Biedni, prości i mali.

„DUCHÓW I LUDZI OBCOWANIE”

Dziady Drezdeńskie są dramatem pychy i pokory, ale z większą jeszcze niż w poprzednich scenach siłą kontynuują one również inną nadrzędną antyindywidualistyczną myśl całości: myśl o wspólnocie i współodpowiedzialności żywych i umarłych, o więzi łączącej przeszłość z teraźniejszością. Jest to ta sama prawda, którą Thomas Merton wyraża dziś tytułem swej książki: „Nikt nie jest samotną wyspą”. Przed przeszło wiekiem Mickiewicz znalazł dla niej niezwykle sugestywny wyraz dramatyczny i uczynił ją spoiwem swego misterium o walce sił dobra i zła. I wokół tej właśnie prawdy osnuł też teatr Nowej Huty ostatnią inscenizację *Dziadów*.

Teatr Ludowy Skuszanki jest teatrem społecznym, twórczą obsesją jego reżyserów są problemy zbiorowości. Nic dziwnego, że myśli przewodniej poematu o „duchów i ludzi obcowaniu” umieli oni nadać plastyczny i konsekwentny kształt sceniczny. Oryginalność rozwiązania inscenizacyjnego Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego polega na sposobie potraktowania „gromady”, będącej jakby Chórem w dramacie.

Oto zjawy, które ku nauce i przestrodze ukazywały się dotąd „jak żywe” przed chłopami i Guślarzem zebranymi w kaplicy, stają się w inscenizacji nowohuckiej jakby wyrazem zbiorowej pamięci tej gromady. Tutaj każdy z jej członków wywołuje swym wspomnieniem i uczuciem którąś ze zjaw, ujed-

noznacznie się z nią i przeżywając jej cierpienia przemawia za nią, a reszta gromady wtóruje namiętnie, wciągnięta w ekstatyczny nastrój tego osobliwego seansu. Ten sam zabieg uwewnętrznienia, sprowadzenia wszystkiego do najgłębszych przeżyć ludzkich, powtarzają inscenizatorzy w dalszych częściach dramatu. Olbrzymi tekst zostaje skrócony, znikają pewne postacie klójące się z tą zasadą uwewnętrznienia, snu czy wizji, ale pozostaje gromada: inscenizatorzy konsekwentnie wprowadzają ją na scenę we wszystkich obrazach, stale podkreślając jej obecność.

Daje to wielką jednolitość całemu spektaklowi, którą podtrzymują nadto powtarzające się elementy scenografii (Józef Szajna) i motywy muzyczne (Jerzy Kaszycki). Jeszcze jedna więź łączy przedstawienie: wiara w siłę słowa poetyckiego, ożywiająca cały zespół. W zespole tym, z doskonałym Andrzejem Hrydzewiczem (Gustaw-Konrad), nie ma bardzo wybitnych indywidualności aktorskich, ale jest czysta robota artystyczna, dobrze kierowana i oparta na klarownym podawaniu słowa.

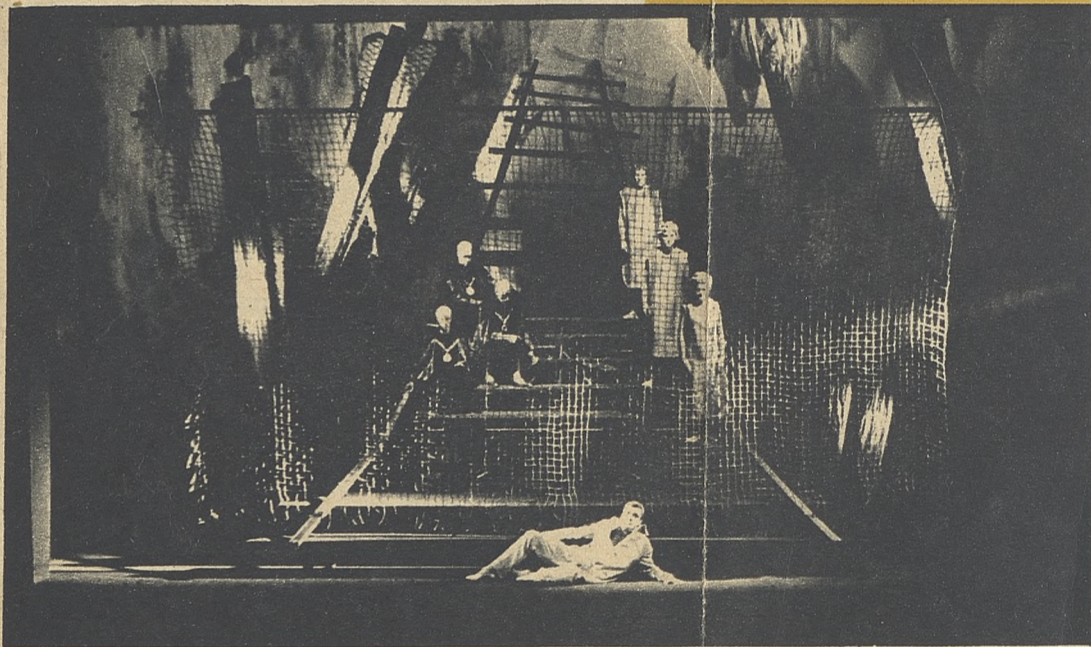
Przedstawienie nowohuckie może wydać się skromne w porównaniu z imponującym rozbudowanym widowiskiem Bardniego (ze scenografią Kosińskiego) z r. 1955. Jest na pewno mniej wierne historycznie, mniej narodowo-polskie, ale za to silniej akcentuje treści polityczne o wymowie powszechnej (aluzje plastyczne do epoki więzień i obozów). Jest bardziej wzięte i bardziej jednolite. Wreszcie, po prostu, lepiej wyraża naszą współczesność.

W nabytej po brzegi sali Teatru Ludowego oglądałem jedno z dalszych premierowych przedstawień *Dziadów*. Publiczność niezwykle zróżnicowana: tu grupy młodzieży szkolnej, tam całe rodziny robotnicze, w najbliższym sąsiedztwie grupa dziennikarzy i aktorów jugosłowiańskich. U wszystkich dostrzegalem to samo skupienie, nastrój wzrastającego napięcia.

Szczególnie ciekawili mnie wrażenia gości zagranicznych. Okazało się, że nie znali powojennego przekładu serbochorwackiego *Dziadów* (*Dušni dan*) Julije Benesicia. Z „akcji” i „dialogu” nie wszystko do nich docierało. A przecież wszyscy odczuwali wielkość dzieła i dostrzegali jedność i logikę zamierzenia reżyserskiego. Uderzała ich też współczesność inscenizacji. Byli oczarowani przedstawieniem. Taka ocena szczególnie wiele mówi. Najpierw o sugestywności spektaklu. Przede wszystkim zaś o niesłabnącej sile oddziaływania polskiego arcydramatu.

e-mis

SCENA Z „DZIADÓW” W TEATRZE LUDOWYM W NOWEJ HUCIE



Konrada i — w proroczym widzeniu — we wskrzesiciela podbitego narodu („A imię jego będzie czterdzieści i cztery”).

Rozgrywają się *Dziady* w trzy noce nabrzmiałe religijną treścią. Szczytowe sceny środkowe *Dziadów Drezdeńskich* dzieją się w Pólnoc Bożego Narodzenia. „W bliskim kościele — podaje poeta w diadaskaliach — za ścianą (więzienia) zaczynają śpiewać pieśń Bożego Narodzenia. Nad Księdzem Piotrem chór aniołów na nutę: „Anioł pasterzom mówi”. Poprzedzające *Dziady Wileńskie* odbywają się w pastarce Zaduszki, Epilog całości w inną jeszcze noc „*Dziadów*”.

Wtedy to Kobięta, za którą błądziło tajemnicze Widmo ze sceny w kaplicy, ta sama, która była przedmiotem rozpaczliwych uniesień Kochanków w scenie na plebanii, pojawia się po raz ostatni, aby ujrzeć i pożegnać bohatera narodowego więzionego na wygnanie. Na jej westchnieniu; „Ach, ulecz go, wielki Boże!” — urywa się arcydramat Mickiewicza, jeden z najbardziej niezwykłych przykładów literackiej kompensacji, sublimacji nieszczęśliwej miłości; autoportret poety romantycznego wystawiona światu na widowisko!

TRZY GODZINY: MIŁOŚCI ROZPACZY, PRZESTROGI

Mówi się o romantycznym indywidualizmie, rozwichrzeniu, filozofii rozpacy — znamy to wszystko z nowej fali romantyzmu, za jaką uważać można współczesny egzystencjalizm. Znajdujemy to w obfitości i w *Dziadach*. O wielkości tego dzieła stanowi jednak nie tylko wstrząsające oddanie nastrojów epoki: Mickiewicz, wyrażając uczucia romantyczne, umiał równocześnie przeciwstawić im — z siłą konstruktywną, jakiej nie znalazł w sobie żaden z geniuszów poezji romantycznej — prosty ludzki sens, zrównoważoną, dojrzałą, pozasubiektywną mądrość.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

NOWA KULTURA
WARSZAWA

wydanie.....

5

3 LUTY 1963

**„RINAŠCIA”
O TEATRZE POLSKIM**

Rinascita drukuje artykuł o teatrach polskich pióra Lamberto Frezzini. Autor szkicu zetknął się z najwybitniejszymi polskimi reżyserami, krytykami, aktorami, obejrzał najciekawsze przedstawienia i na podstawie starannie zebranego materiału opublikował swoje uwagi o sytuacji w teatrze polskim, o śmiałych próbach reżyserkich i repertuarze. Najwięcej miejsca poświęca Dziadom w inscenizacji Skuszanki w Nowej Hucie oraz Dejmka Historii o Chwałebnym Zmarłychwstaniu Pańskim.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

GŁOS WIELKOPOLSKI
POZNAŃ

A

wydanie

Nr 74 z dn. 28. MAR 1963

z dn.

Trzykrotne „Dziady“ Krakowa

Wystawiane gościnnie w Poznaniu przez Teatr Ludowy z Nowej Huty „Dziady“ Adama Mickiewicza powinny stać się zyczynem do dyskusji na temat sposobów inscenizacji. Pierwsze elementy tej „dyskusji“ zaobserwować można było podczas spektakli, gdy niektórzy widzowie opuszczali przed stawienie już po pierwszym i drugim akcie. Miejmy nadzieję, że w najbliższych dniach dyskusja rozwinie się w bardziej właściwych formach, choćby między krytykami teatralnymi i ludźmi teatru. Zgodzić się jednak trzeba, że koncepcja realizacyjna Krystyny Skuszanki i Jerzego Krassowskiego może budzić sprzeciw, a na pewno jest powodem do zasadniczej wymiany poglądów na temat funkcji teatru i jego roli wobec literatury.

Niedawno podczas pobytu Teatru Narodowego, jego dyrektor Kazimierz Dejmek o-

świadczył w wywiadzie prasowym, że teatr pełni funkcję służebną wobec literatury. Jerzy Krassowski jest innego zdania i na konferencji prasowej powiedział, że reprezentuje pogląd, iż teatr nie jest wykładnią literatury, lecz sztuką autonomiczną.

Inscenizacja „Dziadów“ jest dobitnym wyrazem wprowadzania takiego poglądu w życie.

Należy się wdzięczność poznańskiej „Estradzie“, iż dostarczyła nam okazji do dokonania konfrontacji tak skrajnych postaw. Zazdrościć wypada widzom Krakowa, iż takich okazji mają wiele. Jak się dowiedzieliśmy, Teatr Ludowy przystępował do prób „Dziadów“, gdy właśnie z afisza schodziły „Dziady“ w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie. Przewidywano w związku z tym klępkę Teatru Ludowego. Tymczasem przedstawienie „poszło“ już 70 razy przy dobrej frekwencji (poprzednie

w Rapsodycznym też „szło“ bardzo długo).

Co zaś jeszcze bardziej zdziwiająco: obecnie trwają próby... „Dziadów“ w Krakowskim Teatrze Słowackiego. Oto baza do dyskusji na temat różnych koncepcji realizacyjnych, oto starcie teatralnych postaw! W każdym razie trzeba podziwiać odwagę tamtejszych twórców teatralnych oraz publiczność, która — zapewniając frekwencję — pozwala zrealizować tak śmiałe przedsięwzięcia.

Przy okazji kilka danych o Teatrze Ludowym. Prowadzą go od 3 lat Krystyna Skuszanka i Jerzy Krassowski. Z 30-osobowego zespołu aktorskiego (bardzo młodego), który wtenczas zaczynał z nimi pracę do dziś pozostało jeszcze 18, co przy znanej fluktuacji kadr aktorskich jest czymś niezwykłym. Ale dzięki temu właśnie teatr nowohucki ma do dziś w repertuarze „Myszy i ludzi“ wędług Johna Steinbecka, których premiera odbyła się w.. 1956 r.!

Teatr ten w ogóle specjalizuje się w inscenizacjach czy adaptacjach teatralnych wielkich dzieł prozy. Wystawił np. „Generała Barca“ Kadena Bandrowskiego, a obecnie pracuje nad „Braćmi Karamazow“ Dostojewskiego.

Teatr Ludowy miał niepowtarzalną szansę wychowania nowych zupełnie surowych widzów, jakimi byli mieszkańcy Nowej Huty przed tymi właśnie osmiu laty i szansę tę wykorzystał. Zaatakowano widza nowoczesnymi inscenizacjami. I wychowano po swojemu. Dziś ten widz nauczył się chodzić do teatru i podobno niechętnie przyjmuje inne konwencje teatralne (co się sprawdza podczas występów w Nowej Hucie innych zespołów). Dobrze więc, że Teatr Ludowy ma od kilku miesięcy na etacie socjologa, który wszystkie te niezmiernie ciekawe zjawiska bada i opisuje.

Wydaje się, że także ze względu na dyskusyjność swej inscenizacji pobyt Teatru Ludowego w Poznaniu był wydarzeniem i szczęśliwie zbiegł się z Międzynarod. Dniem Teatru. Mają poznaniacy o czym podumać.

MIECZYSLAW SKAPSKI

WYCINKI PRASOWE

GLOBE

BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
P. PRASA TEATR. LUDOWEGO
W NOWEJ HUII
Starykiewicza 7
Tel. 8-59-59

Nr poz.

Gazeta Poznańska

miejskie 27

wydanie

28. III. 63

Nr 74 z dn

26 „Dziady“ wypowiedzią artystyczną
Teatru Ludowego



Wielkim zainteresowaniem publiczności poznańskiej cieszą się gościnne występy Teatru Ludowego z Nowej Huii, który na scenie naszej Opery wystawia wielki dramat mickiewiczowski „Dziady“ według układu tekstu i reżyserii Krystyny Skuszanki. Kreacje sceniczne odtwarzane przez artystów

tego zespołu należą do niezapomnianych przeżyć.

Na zdjęciu scena z II części przedstawienia — „Pan Senator“ Na pierwszym planie, w środku sceny, odtwórca postaci senatora art. dram. Franciszek Pieczka, obok — po prawej — Bronisława Gerson Dobrowolska występująca w roli Pani Rollison. (z)



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

KURIER POLSKI
WARSZAWA

wydanie

B

53

74

29. MAR 1963

Nr.

z dn.

Sukces

„Dziadów”

w Poznaniu

Na zaproszenie Państwowego Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych przybył do Poznania Teatr Ludowy z Nowej Huty, który na scenie Opery im. St. Moniuszki wystawia „Dziady” Adama Mickiewicza. Inscenizacja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem w Poznaniu. Przedstawienia odbywają się przy szczelnie wypełnionej widowni. Wszystkie bilety zostały wykupione i wiele zawiędzonych osób odchodzi od kas.

Ze swoim teatrem nie przyjechała (niestety!) do Poznania Krystyna Skuszanka, pełniąca od 8 lat obowiązki dyrektora i kierownika artystycznego sceny w Nowej Hucie. Pani Skuszanka, która jest dobrze znana Poznaniowi (tu bowiem odbywała studia uniwersyteckie i stawiała pierwsze kroki na artystycznej drodze) — jest obecnie w Warszawie, gdzie przygotowuje na scenie Teatru Polskiego „Sen srebrny Salomei”.



Scena zbiorowa w więzieniu

Fot. W. Plewiński

CZTEROKROTNIE W POZNANIU

Na przedstawieniu „Dziadów”, które pokazał nam w swej inscenizacji przebywający w tym tygodniu w Poznaniu Teatr Ludowy z Nowej Huty, byłem dwukrotnie — na pierwszym i ostatnim z jego czterech gościnnych występów. Ale, choć w czasie obu spektakli można było podziwiać nie tylko to, co działo się na scenie, lecz także dość rzadkie w Poznaniu zjawisko — wypełnioną do ostatniego miejsca widownię, przecież, pomimo sugestii podanej w „Głosie Wielkopolskim”, nie zauważyłem widzów, „opuszczających przedstawienie już po pierwszym czy drugim akcie”. Może redaktor M. S. dostrzegł kilku takich spieszących do odległych domów, czy też — co mało prawdopodobne — przypuszczających że „Dziady” to dobra komedia. Nie rozumiem jednak dlaczego ma za nich odpowiadać cała publiczność obecna na przedstawieniach i dlaczego tych kilku miało być owym „elementem do dyskusji” na temat sposobu inscenizacji dramatu.



Krystyna Skuszanka — od 8 lat dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Ludowego w Nowej Hucie

Owszem — można się zgodzić, co do dyskusyjności koncepcji realizacyjnej „Dziadów”. Nie można się natomiast zgodzić na uogólnia nie sporadycznych wypadków i obarczenie naszych widzów teatralnych brakiem szacunku dla sztuki. Bo widz poznański, nawet ten nie obyty z teatrem, a tym bardziej stały — nie manifestuje swojej niezgodności z kryteriami reżysera, przedwczesnym opuszczaniem widowni. Zwłaszcza, gdy jest na sztuce, na którą z trudem można było zdobyć bilety i w dobrym teatrze jakim jest bezsprzecznie Teatr z Nowej Huty.

I jeszcze jedno: cóż nam da rozgrzebywanie w dyskusji czy teatr pełni funkcje służebną wobec literatury, czy też — jak uważa reżyser J. Krasowski — nie jest wyłącznie wykładnią literatury, lecz kilku sztuk z jakimi mamy do czynienia w teatrze. Ważny jest i liczy się chyba tylko to, czy mamy do czynienia z teatrem, czy antyteatrem; czy teatr aprobuje tekst literacki, czy przechodzi obok niego; czy szanuje poetykę utworu, lub nie. W przypadku Teatru Ludowego nie jest trudno odpowiedzieć na te pytania. Jeżeli wychował on nowego, robotniczego widza i nauczył go chodzić do teatru (ludność N. Huty stanowi poważny procent tamtejszej widowni) to widocznie funkcje te spełnia w sensie pozytywnym.

Dyskusja — owszem, bardzo potrzebna. Ale chyba o tym, jak dobić się w poznańskich teatrach takiego poziomu, takiej reżyserii, takich zespołów artystycznych i takiego repertuaru — jednym słowem tych walorów, jakie zaprezentowały nam oba goszczące u nas teatry (K. Dejmka i K. Skuszanka). Taka dyskusja byłaby bardzo pożyteczna. I na czasie.

J. Tuł.



Andrzej Hrydzewicz jako Konrad. Scena Wielkiej Improwizacji (Część III przedstawienia „Dziady”)

Fot. W. Plewiński

WYCINKI PRASOWE
 BIURO
 WYCINKÓW
 PRAMWYCH
ARCHIWUM
 P. TEATRU LUDOWEGO
 Warszawa
 Pl. Stankiewicza 7
 Tel. 8-59-59
 Nr poz. 38

NOWE KSIĄŻKI
 WARSZAWA

wydanie

Nr -7 z dn. 15. IV. 63

XVIII stulecia. Z tego punktu widzenia pełniejszy wizerunek Mozarta daje jednak monografia Stefana Jarocińskiego (PWM, Kraków 1954).

Szkoda również, że Karol Stromenger, przeznaczając swą książkę dla czytelników nie posiadających muzykologicznego wykształcenia, ograniczył się w *Bibliogra-*

fii do podania autorów i tytułów prac. W takim wypadku szczególnie uzasadnione byłoby opublikowanie na końcu coraz częściej stosowanego krótkiego komentarza bibliograficznego, charakteryzującego poszczególne pozycje i służącego za przewodnik dla zainteresowanych a niezorientowanych czytelników.

Teatr

August Grodzicki

Wacław Kubacki: Na scenie. —
 W-wa 1962 WAiF, 8°, s. 228, 4 nlb.,
 zł 20,00 792

Tom zebranych szkiców teatralnych Wacława Kubackiego nosi tytuł: *Na scenie*. Z przedmowy dowiadujemy się, że jest to pierwszy człon cyklu, którego drugi tom będzie zapewne zatytułowany: „W wyobraźni”. Tytuł przedmowy bowiem brzmi: *Na scenie i w wyobraźni*. Według tego podziału Kubacki grupuje wybór tego, co napisał o teatrze. „*Na scenie — to dzieło cudzego marzenia, twór reżysera i aktora, publiczna i jak gdyby oficjalna wersja sztuki. W wyobraźni — to inscenizacja prywatna, którą podejmuje autor szkicu dla siebie, kolegów-krytyków i pewnej liczby miłośników teatru*”. Tak uprzedzony czytelnik wie, czego ma oczekiwać od tej książki w jej pierwszej, wydanej dotychczas połowie. Są to recenzje i szkice, dwie pozycje odnoszą się do książek o teatrze, wszystkie — oprócz jednej, o balecie Diagilewa — powstały w okresie powojennym.

Wacław Kubacki jest historykiem literatury i krytykiem mającym za sobą wiele tomów studiów, znakomicie zorientowanym w literaturze i sztuce światowej; o zdumiewającej erudycji, która podbudowuje wszystko, co wychodzi spod jego pióra. Poza tym parał się też twórczością dramatyczną, pisząc sztuki o tematyce historycznej. I jeszcze, niejako prywatnie, jest wielkim miłośnikiem i znawcą muzyki, którą zresztą kiedyś zajmował się czynnie zarówno jako wykonawca, jak i kompozytor. Na tak bogatym tle zainteresowania teatralne Kubackiego wydają się marginesowe. Sam wyznaje, że pobudką do podejmowania przez niego prac historyczno-literackich nad dziełami polskich romantyków były z reguły przedstawienia, nieraz na zasadzie sprzeciwu czy rozczarowania, jakie przynosiły. Na od-

wrót, wszystkie jego recenzje teatralne powstawały na marginesie szczegółowych badań czy ulubionych lektur. Każda z tych recenzji jest przede wszystkim małym studium historyczno-literackim, opartym na erudycji, która niekoniecznie ujawniona jest w szczegółach, ale którą czuje się w każdym twierdzeniu i opinii.

Kubacki ma swoją metodę pisania recenzji, której zasady wyklada zresztą we wstępie. Zaczyna się „od konkretnego faktu artystycznego, od przedstawienia i zestawia je z drugim konkretnym faktem, jakim jest tekst dramatyczny”.

Recenzje zebrane w tomie *Na scenie* dotyczą przeważnie klasyki. Z utworów współczesnych Kubacki uwzględnił *Maturzystów* Z. Skowrońskiego, *Dziejową rolę Pigwy* Broszkiewicza i przedstawienie czytane *Kanady* Kurczaba, jeżeli nie liczyć jeszcze *Legendy o miłości Hikmeta*. Widać w tym całkowitą przypadkowość wyboru. Potwierdzają trzy recenzje oper: *Otello*, *Manon*, *Eugeniusz*



Wacław Kubacki

Oniegin, w których Kubacki dokonuje kolejno konfrontacji dzieła pierwotnego z librettem i libretta (wraz z muzyką) z przedstawieniem.

Jeżeli większość studiów zawartych w książce *Na scenie* ma charakter bardzo wartościowych przyczynków literacko-teatralnych, to odrębną a niezwykle cenną całość stanowią w niej cztery recenzje wszystkich dokonanych po wojnie w teatrach zawodowych przedstawień *Dziadów*. Jest to więc już jakaś bieżąca historia teatru polskiego pokazana na dziejach scenicznych arcydzieła naszej literatury odgrywanego nie byle jaką rolę w tym teatrze. I w dodatku historia dokonana przez znakomitego znawcę, którego uwagi nie ujdzie żaden nawet najdrobniejszy fałsz szczegółu historycznego. Recenzje te utrwalają też opis tych przedstawień. Przyszły historyk teatru polskiego czy dziejów scenicznych dzieła Mickiewicza nie będzie mógł ich pominąć. Nawet gdyby wypadało mu nie zgodzić się z niektórymi ocenami ogólnymi.

Kubacki ocenia każdą sceniczną interpretacją *Dziadów* wedle aktualnego stanu badań naukowych nad tym dziełem i wedle wierności historycznej, ideowej, literackiej, jaką reżyser i teatr wobec *Dziadów* zachowuje. Z tego stanowiska wynika zasadniczy protest przeciw wystawianiu wszystkich części *Dziadów* w jednym przedstawieniu. Bo po pierwsze obecny stan badań literackich obala integralność tych wszystkich części jako jednej całości; po drugie takie wystawienie narzuca konieczność skrótów, a skróty zniekształcają dzieło Mickiewicza i jego sens. Należy je grać bez skrótów, na dwóch przedstawieniach i razem z *Ustępem*, a nawet z częścią przedmowy. Wobec tego wszystkie „całościowe” ujęcia *Dziadów* spotykają się z zasadniczym potępieniem Kubackiego. Wyjątek stanowi Teatr Rapsodyczny w Krakowie, ale jest to odmienna konwencja, a poza tym kierownik tego teatru, dr Kotlarczyk ma solidne przygotowanie historyczno-literackie. Dlatego też na najwyższe słowa uznania i zachwyty zasłużyło w oczach Kubackiego katowickie przedstawienie Jerzego Kreczmara, bo ograniczało się tylko do części III i kultura historyczno-literacka tego reżysera jest również ogólnie znana. Tymczasem jednak w takiej ocenie tego przedstawienia Kubacki jest całkowicie osamotniony i wśród krytyków, i wśród... publiczności. Oczywiście i krytycy, i publiczność mogą być pozbawieni smaku historyczno-literackiego. Ale może to Kubacki tylko temu smakowi się poddaje, zapominając o innych koniecznościach teatralnych, o prawie i nawet obowiązku teatru do własnej — może nie pełnej, byle nie sprzecznej — inter-

pretacji dzieła zwłaszcza takiego jak *Dziady*, w których nie wszystko przecież już zostało bezapelacyjnie rozstrzygnięte przez historyków literatury.

Kubacki jest konsekwentny pod tym względem i w innych recenzjach, np. *Miesiąc na wsi* Turgeniewa w Teatrze Polskim w Warszawie budzi w nim pełny zachwyt także wbrew powszechnej opinii innych recenzentów, którzy uznali to przedstawienie za nudne i muzealne. Kubacki wykazuje punkt po punkcie, że wszystko w tym przedstawieniu jest znakomicie wierne pod względem historyczno-literackim. Argumenty są nie odparcie słuszne. Cóż, kiedy mimo to — a może właśnie dlatego — przedstawienie było martwe i bezbarwne.

Nie można odmówić Kubackiemu racji, kiedy szczegółowo wytyka inscenizacjom *Dziadów* różne odstępstwa od oryginału, wynikające zwykle z braku przygotowania historyczno-literackiego reżyserów. Rejestr tych błędów na pewno przyda się jako ostrzeżenie przyszłym inscenizatorom.

Ta metoda konfrontacji historyczno-literackiej daje czasem rewelacyjne wyniki. Dowodem tego recenzja z *Dziadów* Skuszanek i Krasowskiego w Nowej Hucie. Kubacki w sposób nie do odparcia sprowadził na grunt realnej rzeczywistości wszystkie bezkrytyczne zachwyty nad tym przedstawieniem. Wykiął absurdalne pomysły wyłuszczone na serio w programie, wykazał czysto teatralną nonsensowność użytych w tym przedstawieniu motywów muzycznych, zdemaskował dowolne przykręcenie i sfalszowanie myśli poety w części III, podkreślając zresztą wysokie wartości teatralne części II i IV. Znowu argumentacja w szczegółach jest tu nie do podważenia, ale znowu, co do teatralnej oceny całości, można by się trochę pospierać. Nie tu jednak miejsce na dalsze rozwodzenie się na ten temat.

Tych kilka wskazanych punktów świadczy, jak wiele interesującego materiału jest w książce Wacława Kubackiego. Pod adresem wydawnictwa należy skierować pochwały, że w książce, która ukazała się na początku roku 1963, znalazły się artykuły ogłoszone pod koniec roku 1962. Jak na nasze możliwości sprawność to niebywała! Za to niedbałość korekty, niestety, jest również niebywała. Nie mówiąc już o takich nieuchronnych błędach jak „cenzura” zamiast „cezury”, bo tego naszym zecerom i korektorom, zdaje się, wytłumaczyć ani rusz nie można, ale poza tym roi się od pomyłek literowych, przestawień i opuszczeń. A szkoda! Miejmy nadzieję, że tom drugi „W wyobraźni” wypadnie pod tym względem korzystniej.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Marynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

Nr poz. 38

GŁOS OLSZTYŃSKI

A

wydanie

101

30. IV. 63

26 10 najlepszych przedstawień roku 1962 33

Klub Krytyki Teatralnej SDP rozpiął wśród swych członków plebiscyt na 10 najlepszych przedstawień roku 1962. Krytycy polscy uznali za najlepsze spektakle: 1. „Historię o chwalebny m zmartwychwstaniu pańskim” w Teatrze Narodowym w Warszawie, 2. „Kariere Artura Ui” w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 3. „Dziady” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, 4. „Słowo o Jakubie Szeli” w

Teatrze Narodowym w Warszawie, 5. „Don Juana” w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, 6. „Franka V” w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, 7. „Temat z wariacjami” w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 8. „Sprawę” w Teatrze Nowym w Łodzi, 9. „Samuela Zborowskiego” w Teatrze Klasycznym w Warszawie, 10. „Pia-tonowca” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

(js)

N. Kłucki
A. Mickiewicz

"DZIADY"



TEATR
WARSZAWA

wydanie

18 15-3 0. IX. 63

Nr z dn.

"Prasa" K-ce, 1963/62 — 2.000.000.

cyniczny, błyskotliwy, rozny i zimny. Jest smutny, jego śmiech jest pełen gorzkości. W jego wykonaniu temat utraty nadziei dźwięczy niespokojnie, dramatycznie. Komizm i tragizm wiążą się w jego grze w sposób nieoczekiwany i dlatego — szczególnie ostry. W „dziwnym”, „upadłym” Platónowie Holubek szuka wytłumaczenia dla bohatera i pod tym względem wydaje się bliski humanistycznej koncepcji Czechowa. Ale Czechowa tłumaczy on po swojemu, po polsku, odchodząc od lirycznego podtekstu roli, przesłaniając jej dramatyzm i gorzkość — ironią.

O Eichlerównie: „Jej Courage to polska baba-markietanka, która wie co to bieda, która myśli po chłopsku — powoli i z wyrachowaniem. Ziemia, którą wojna niszczy — jest jej ziemią. Dlatego wojna, która zabija jej dzieci — nie może jej samej zniszczyć ani ugiąć.”

We współczesnym polskim teatrze — kończy autorka swoje uwagi — rzucają się w oczy dwa kierunki — monumentalny teatr poetycki i „mikroteatr” — teatr małych i ostrych form parodii i satyry. Młodzi polscy dramaturgowie i reżyserzy szczególnie lubią ów „gorący” materiał — niewielkie, aktualne satyryczne przeglądy, skecze, liryczno-dramatyczne kompozycje. Stąd — wnioskuje recenzentka — popularność teatrów studenckich, a zwłaszcza STSu.

Ta sama autorka pisze w piśmie „Sowietskaja Kultura” o teatrze w Nowej Hucie (Nowa Huta, teatr i widzi). Opowiada o powstaniu kombinatu przemysłowego i teatru, o jego założeniach, repertuarze, spektaklach. Najwięcej miejsca poświęca recenzentka spektaklom *Dziadów* i *Konduktu*, bardzo pozytywnie

ocobydwa. Mimo Teatru Ludowego — tylko 500 miejsc ogłoszone przez tę kameralną Młodość — jest to naturalne — sprzyja z romantyzmem i rewolucji.

tłumaczka polskiej współczesnej w Hagenau za wiedeńskiej „Die (sierpień 1963) entu- artykuł o obejrza- nią w warszawskim arodowym *Historyi bnym Zmartwych- wskim*. Autorka za- stwierdzenia, że Hi- nie się niebawem w n czym dla Austria- *Jedermann*. „Jeśli asza przypadkowo przez Warszawę, nie nie udać się do Tea- lowego, by zobaczyć ten spektakl. Nie uwierzycie, że coś takiego jest dziś jeszcze możliwe. Znajdziecie się nagle w świecie, który jest chrześcijańskim średniowieczem, *legenda aurea*, teatrem jezuickim, z grubymi inter- mediami blażeńskimi, naiwną sztuką ludową — a równo- cześnie rafinowaną techniką 20 stulecia — przy tym wcale nie na modłę konglomeratu. Tege eudu dokonał polski re- żyser, Kazimierz Dejmek”. Autorka nazywa adaptację Dejmka „małym czarodziej- stwem”; przy czym najbar- dziej ją urzeka skończenie ar- tystyczna stylizacja. „Ta pięk- na sztuka — kończy Gerda Hagenau — predestynowa- byłaby do tego, by reprezento- wać za granicą polski teatr”. Sasiadują z artykułem trzy, wypełniające całą stronę i dobrze reprodukowane, zdzie- cia ze spektakli, m.in. ukazu- jące Lecha Ordoña, Barbarę Fijewską, Hannę Zembrzuską, Ewę Bonacką, Joannę Walte- rónę i Krystynę Kamińską. W tym samym numerze czasopisma Herrmann Wanderscheck pisze o berlińskich przedstawieniach sztuk Róze- wicza (*Grupa Laokoona* i *Na- sza mała stabilizacja*, w Schil- lertheater), uznając zagadnie- nie piękna za główny problem obu tych sztuk. W kronice znajdujemy zapowiedź, że „Atelietheater” da premierę *Wariata i zakonnicy* St. Igna- cego Witkiewicza.

Niemal jednocześnie dwa wydawnictwa włoskie wypu- ściły na rynek utwory Sławo- mira Mrożka. Einaudi wydał tom groteskowych opowiadań pt. *Stoń*, a Lerici opublikował dwutomowy wybór sztuk Mrożka, który zawiera *Polic- jantów* i *Męczeństwo Piotra Oheya* oraz trzy jednoaktów- ki, a mianowicie *Na pełnym morzu* (sztukę tę wystawił już Teatro del Globo w Me- diolanie), *Strip-tease* i *Karol*.

18
ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

POLSKIM TEATRZE

Nr poz. 38

Krytycy włoscy piszą o dra- maturgii Mrożka obszernie i z uznaniem. Znany krytyk Nicola Chiaromonte („*Il Mondo*”, 4.VI.1963) nazywa wspomnia- ne jednoaktówki „małymi ar- cydziełami humoru mizantro- pijnego i smutnego”, których tematem, ujętym w skrajnie groteskowe sytuacje, jest nie- bezpieczeństwo, na jakie na- rażona jest jednostka w spo- łeczeństwie. Chiaromonte su- miennie streszcza jednoakt-ówki Mrożka i w konkluzji stwierdza: Mrożek poprzedził te trzy farsy *Uwagami*, w których utrzymuje, iż „te trzy sztuki nie zawierają nic ponad to, co zawierają, nie są metaforą i nie kryją aluzji do niczego konkretnego”. Wier- zymy mu na słowo. Nie ma zaiste potrzeby doszukiwania się aluzji w jego farsach, od- zwierciedlających z rzadko spotykaną elegancją i umia- rem jeden z najbardziej ty- powych aspektów współczes- nej sytuacji człowieka: świa- domość istnienia wśród lu- dzi — na łasce sił, o których trudno powiedzieć, czy bar- dziej są złośliwe, czy absur- dalne.

Recenzent „*La Fiera del Ci- nema*” (lipiec 1963) stwierdza, że Mrożek, „najbardziej inte- resujący spośród młodych dramatopisarzy polskich i niewątpliwie jedno z najbar- dziej oryginalnych zjawisk dramaturgii europejskiej, ma bezsporny talent satyryczny, z którym idzie w parze żywa wyobraźnia”. Za najcelniej- szy spośród utworów opubli- kowanych przez Lerici recenzent uważa *Policję*, ale do najbardziej udanych artysty- cznie zalicza jednoaktówki Mrożka.

„Komedia Mrożka — czyta- my w zakończeniu — pisane językiem żywym i utrzymane w tonie przypominającym za- równo kabaret intelektualny, jak i najnowszą awangardę dramatu, niezależnie od swo- ich intencji satyrycznych i ład- dunku symbolizmu stanowią rozkoszną zabawę teatralną... Świadczą one nie tylko o nie- wątpliwym talencie Mrożka, lecz również o tym, że teatr żywy, a taki właśnie jest teatr polski, wydaje owoce także na polu dramaturgii — i w ostatecznym rachunku umacniają w przekonaniu (do którego daleko dramatopisa- rzom włoskim), że tylko pos-zukiwanie nowego języka dramatu może przynieść w rezultacie odnowę teatru”.

Na przestrzeni od końca czerwca do połowy sierpnia br. londyński „*Times*” wysta- pił z czterema dużymi arty- kułami „specjalnego wysła- nika”, poświęconymi teatrowi w Polsce.

Pierwszy z nich, zatytuło- wany *Nowy rozdział w histo- rii Opery Warszawskiej*, przy- nosi garść informacji o dzie- jach teatru operowego w War- szawie oraz obszernie sprawo-

zdanie z działalności Opery Warszawskiej pod dyrektcją Bohdana Wodiczki. Autor artykułu omawia obecne warun- ki lokalowe teatru i perspek- tywy, jakie otwiera przepro- wadzka do Teatru Wielkiego, zajmuje się stroną finansową przedsięwzięcia i przedstawia wysiłki dyrektora zmierzające do pozyskania nowych wid- zów. Uwagę jego skupia przede wszystkim repertuar — bieżący i planowany. Wyróż- nia w nim *Oedipusa Rexa* Strawińskiego, „w pięknej, stylizowanej oprawie Jana Kosińskiego, która usuwa w cień najnowsze inscenizacje tego utworu w zachodniej Europie”.

W drugim artykule autor — na podstawie statystyki tea- tralnej i przeglądu repertuar- u — stara się uzasadnić roz- powszechnioną opinię, że teatr polski jest teatrem lu- dowym. Prawdopodobnie nie myli się twierdząc, że „kino i sport pozostają faworytami, jeśli idzie o rozrywkę, a do najbardziej ulubionych gatun- ków teatralnych należy ko- media, musical i operetka”. Niemniej zwraca uwagę na poważne osiągnięcia w zakre- sie „poważnego” dramatu. Politykę repertuarową il- lustruje wysłannik „*Timesa*” na przykładzie Teatru Nardo- wego (artykuł jest opatrzony zdjęciem z przedstawienia *Hi- storyi o chwalebny Zmar- twychwstaniu*), a obejrzone w nim przedstawienia stanowią punkt wyjścia do rozważań o aktorstwie Wojciecha Siemio- na: „W ciągu tygodnia można go zobaczyć grającego siedem ról w czterech różnych przed- stawieniach!”.

Największe chyba zaintere- sowanie korespondenta „*Ti- mesa*” wzbudził Teatr 13 Rzę- dów w Opolu, któremu po- święcony jest artykuł trzeci. Autor opisuje peregrynacje uczestników kongresu ITI na przedstawienia tego teatru. Rezultat „odkrycia”: niezna- ny przedtem teatrzyk opolski miał pod koniec kongresu za- proszenia do Belgii, Holandii i do Teatru Narodów. W ar- tykule znajdujemy informacje o historii teatru i o jego za- łożeniach artystycznych, zil- strowanych na przykładzie *Akropolis* Wyspiańskiego i *Kordiana* Słowackiego, a prze- de wszystkim *Doktora Fau- stusa* Marlowe’a. Koncepcja *Faustusa* — powiada autor artykułu — jest nowa i po- budzająca, ale nawet gdyby taka nie była, przedstawienie opolskie pozostałoby zdumie- wającym pokazem wirtuozerii aktorskiej.

Nie obeszło się w artykule bez pewnych uproszczeń i stwierdzeń równie zabawnych co irytujących. Relacjonując cudowną moc Faustusa, który czyni z papieża zwykłego czło- wieka, płaczącego nad swoim łosem, autor wnioskuje: „W tego rodzaju epizodach spek- takl nawiązuje do polskiego katolicyzmu, który nadal jest bardzo wpływowy i żywi du- że zainteresowanie mocami diabelskimi. Najświeższe przy- kłady: Polacy sfilmowali ope-

ZAGRANICA O POLSKIM TEATRZE

Nr poz. 38

Obszerny artykuł pt. *Uwagi o polskim teatrze* zamieszcza w nr. 7 pisma „*Teatr*” Natella Baszindżalan. Autorka omawia szereg spektakli oglądanych w Polsce: *Postępowca* Mrożka w reżyserii Lidii Zamkow (w Teatrze Starym w Krakowie), *Indyka* i *Płatonowa* w Teatrze Dramatycznym, *Matkę Courage* z Eichlerówną w Teatrze Narodowym, *Kondukt* i *Dziady* w Nowej Hucie. Kończy ogólnymi uwagami o STS-ie.

Interesujące są uwagi autorki o aktorach — Holoubku i Eichlerównie. „Gdyby nie Płatonow-Holoubek, spektaklowi groziłaby zapewne anemnia. Holoubek wdziera się w ciszę niezbyt rosyjskiego wnętrza jak czarny ptak, żywy, niespokojnie krążący. Wypełnia on cały spektakl, wlewa gorącą krew w jego żyły. Daremnie szuka oparcia u ludzi. Jest sam. Posługuje się własnym stylem; jest bohaterski, cyniczny, błyskotliwy, rozumny i zimny. Jest smutny, jego śmiech jest pełen gorczy. W jego wykonaniu temat utraty nadziei dźwięczy niespokojnie, dramatycznie. Komizm i tragizm wiążą się w jego grze w sposób nieoczekiwany i dlatego — szczególnie ostry. W „dziwnym”, „upadłym” Płatonowie Holoubek szuka wytłumaczenia dla bohatera i pod tym względem wydaje się bliski humanistycznej koncepcji Czechowa. Ale Czechowa tłumaczy on po swojemu, po polsku, odchodząc od lirycznego podtekstu roli, przesłaniając jej dramatyzm i gorzyc — ironią.

O Eichlerównie: „Jej Courage to polska baba-markietanka, która wie co to bieda, która myśli po chłopsku — powoli i z wyrachowaniem. Ziemia, którą wojna niszczy — jest jej ziemią. Dlatego wojna, która zabija jej dzieci — nie może jej samej zniszczyć ani ugąć.”

We współczesnym polskim teatrze — kończy autorka swoje uwagi — rzucają się w oczy dwa kierunki — monumentalny teatr poetycki i „mikroteatr” — teatr małych i ostrych form parodii i satyry. Młodzi polscy dramatopisarze i reżyserzy szczególnie lubią ów „gorący” materiał — niewielkie, aktualne satyryczne przeglądy, skecze, liryczno-dramatyczne kompozycje. Stąd — wnioskuje recenzentka — popularność teatrów studenckich, a zwłaszcza STSu.

* * *

Ta sama autorka pisze w piśmie „*Sowietskaja Kultura*” o teatrze w Nowej Hucie (*Nowa Huta, teatr i widz*). Opowiada o powstaniu kombinatu przemysłowego i teatru, o jego założeniach, repertuarze, spektaklach. Najwięcej miejsca poświęca recenzentka spektaklom *Dziadów* i *Konduktu*, bardzo pozytyw-

nie oceniając obydwu. Mimo że sala Teatru Ludowego — pisze — liczy tylko 500 miejsc — myśli głoszone przez tę scenę nie są kameralne. Młody teatr nowohucki — jest to zjawisko naturalne — sprzymierzył się z romantyzmem i śmiałością rewolucji.

* * *

Znana tłumaczka polskiej literatury współczesnej w Austrii, Gerda Hagenau zamieściła w wiedeńskiej „*Die Bühne*” (sierpień 1963) entuzjastyczny artykuł o obejrzanej przez nią w warszawskim Teatrze Narodowym *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*. Autorka zaczyna od stwierdzenia, że *Historia* stanie się niebawem w Polsce tym czym dla Austriaków jest *Jedermann*. „Jeśli droga wasza przypadkowo prowadzi przez Warszawę, nie zapomnijcie udać się do Teatru Narodowego, by zobaczyć ten spektakl. Nie uwierzycie, że coś takiego jest dziś jeszcze możliwe. Znajdźcie się nagle w świecie, który jest chrześcijańskim średniowieczem, *legenda aurea*, teatrem jezuickim, z grubymi intermediami błazeńskimi, naiwną sztuką ludową — a równocześnie rafinowaną techniką 20 stulecia — przy tym wcale nie na modłę konglomeratu. Tę sztukę dołożył polski reżyser, Kazimierz Dejmek”. Autorka nazywa adaptację Dejmka „małym czarodziejstwem”; przy czym najbardziej ją urzeka skończenie artystyczna stylizacja. „Ta piękna sztuka — kończy Gerda Hagenau — predestynowana byłaby do tego, by reprezentować za granicą polski teatr”. Sąsiadują z artykułem trzy, wypełniające całą stronę i dobrze reprodukowane, zdjęcia ze spektaklu, m.in. ukazujące Lecha Ordoña, Barbarę Fijewską, Hannę Zembrzuska, Ewę Bonacką, Joannę Walterównę i Krystynę Kamieńską. W tym samym numerze czasopisma Herrmann Wanderscheck pisze o berlińskich przedstawieniach sztuk Różewicza (*Grupa Laokoon* i *Nasza mała stabilizacja*, w Schillertheater), uznając zagadnienie piękna za główny problem obu tych sztuk. W kronice znajdujemy zapowiedź, że „Atelietherater” da premierę *Wariata i zakonnicy* St. Ignacego Witkiewicza.

* * *

Niemal jednocześnie dwa wydawnictwa włoskie wypuściły na rynek utwory Sławomira Mrożka. Einaudi wydał tom groteskowych opowiadań pt. *Stoń*, a Lerici opublikował dwutomowy wybór sztuk Mrożka, który zawiera *Policjantów* i *Męczeństwo Piotra Oheya* oraz trzy jednoaktówki, a mianowicie *Na pełnym morzu* (sztukę tę wystawił już Teatrol del Globo w Mediolanie), *Strip-tease* i *Karol*.

Krytycy włoscy piszą o dramaturgii Mrożka obszernie i z uznaniem. Znany krytyk Nicola Chiaromonte („*Il Mondo*”, 4.VI.1963) nazywa wspomniane jednoaktówki „małymi arcydziełami humoru mizantropijnego i smutnego”, których tematem, ujętym w skrajnie groteskowe sytuacje, jest niebezpieczeństwo, na jakie narażona jest jednostka w społeczeństwie. Chiaromonte sumiennie streszcza jednoaktówki Mrożka i w konkluzji stwierdza: Mrozek poprzedził te trzy farsy *Uwagami*, w których utrzymuje, iż „te trzy sztuki nie zawierają nic ponad to, co zawierają, nie są metaforą i nie kryją aluzji do niczego konkretnego”. Wierzymy mu na słowo. Nie ma zaiste potrzeby doszukiwania się aluzji w jego farsach, odzwierciedlających z rzadko spotykaną elegancją i umiarem jeden z najbardziej typowych aspektów współczesnej sytuacji człowieka: świadomość istnienia wśród ludzi — na łasce sił, o których trudno powiedzieć, czy bardziej są złośliwe, czy absurdalne.

Recenzent „*La Fiera del Cinema*” (lipiec 1963) stwierdza, że Mrozek, „najbardziej interesujący spośród młodych dramatopisarzy polskich i niewątpliwie jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk dramaturgii europejskiej, ma bezsporny talent satyryczny, z którym idzie w parze żywa wyobraźnia”. Za najcenniejszy spośród utworów opublikowanych przez Lerici recenzent uważa *Policję*, ale do najbardziej udanych artystycznie zalicza jednoaktówki Mrożka.

„Komedia Mrożka — czytamy w zakończeniu — pisane językiem żywym i utrzymane w tonie przypominającym zarówno kabaret intelektualny, jak i najnowszą awangardę dramatu, niezależnie od swoich intencji satyrycznych i ładunku symbolizmu stanowią rozkoszną zabawę teatralną... Świadczą one nie tylko o niewątpliwym talencie Mrożka, lecz również o tym, że teatr żywy, a taki właśnie jest teatr polski, wydaje owoce także na polu dramaturgii — i w ostatecznym rachunku umacniają w przekonaniu (do którego daleko dramatopisarzom włoskim), że tylko poszukiwanie nowego języka dramatu może przynieść w rezultacie odnowę teatru”.

* * *

Na przestrzeni od końca czerwca do połowy sierpnia br. londyński „*Times*” wystąpił z czterema dużymi artykułami „specjalnego wysłannika”, poświęconymi teatrowi w Polsce.

Pierwszy z nich, zatytułowany *Nowy rozdział w historii Opery Warszawskiej*, przynosi garść informacji o dziejach teatru operowego w Warszawie oraz obszernie sprawo-

zдание z działalności Opery Warszawskiej pod dyrekcją Bohdana Wodiczki. Autor artykułu omawia obecne warunki lokalowe teatru i perspektywy, jakie otwiera przeprowadzka do Teatru Wielkiego, zajmuje się stroną finansową przedsięwzięcia i przedstawia wysiłki dyrekcji zmierzające do pozyskania nowych widzów. Uwagę jego skupia przede wszystkim repertuar — bieżący i planowany. Wyróżnia w nim *Oedipusa Rexa* Strawińskiego, „w pięknej, stylizowanej oprawie Jana Kosińskiego, która usuwa w cień najnowsze inscenizacje tego utworu w zachodniej Europie”.

W drugim artykule autor — na podstawie statystyki teatralnej i przeglądu repertuaru — stara się uzasadnić rozpowszechnioną opinię, że teatr polski jest teatrem ludowym. Prawdopodobnie nie myli się twierdząc, że „kino i sport pozostają faworytami, jeśli idzie o rozrywkę, a do najbardziej ulubionych gatunków teatralnych należy komedia, musical i operetka”. Niemniej zwraca uwagę na poważne osiągnięcia w zakresie „poważnego” dramatu. Politykę repertuarową ilustruje wysłannik „*Timesa*” na przykładzie Teatru Narodowego (artykuł jest opatrzonej zdjęciem z przedstawienia *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu*), a obejrzone w nim przedstawienie stanowią punkt wyjścia do rozważań o aktorstwie Wojciecha Sigmiona: „W ciągu tygodnia można go zobaczyć grającego siedem ról w czterech różnych przedstawieniach!”.

Największe chyba zainteresowanie korespondenta „*Timesa*” wzbudził Teatr 13 Rzędów w Opolu, któremu poświęcony jest artykuł trzeci. Autor opisuje peregrynacje uczestników kongresu ITI na przedstawienia tego teatru. Rezultat „odkrycia”: nieznanym przedtem teatrzyk polski miał pod koniec kongresu zaproszenia do Belgii, Holandii i do Teatru Narodów. W artykule znajdujemy informacje o historii teatru i o jego założeniach artystycznych, zilustrowanych na przykładzie *Akropolis* Wyspiańskiego i *Kordiana* Słowackiego, a przede wszystkim *Doktora Faustusa* Marlowe’a. Koncepcja *Faustusa* — powiada autor artykułu — jest nowa i pobudzająca, ale nawet gdyby taka nie była, przedstawienie opolskie pozostałoby zdumiewającym pokazem wirtuozerii aktorskiej.

Nie obszło się w artykule bez pewnych uproszczeń i stwierdzeń równie zabawnych co irytujących. Relacjonując cudowną moc *Faustusa*, który czyni z papierza zwykłego człowieka, płaczącego nad swoim losem, autor wnioskuje: „W tego rodzaju epizodach spektakl nawiązuje do polskiego katolicyzmu, który nadal jest bardzo wpływowym i żywi duże zainteresowanie mocami diabelskimi. Najświeższe przykłady: Polacy sfilmowali o-

wiadanie bardzo zbliżone do *Demonów* Johna Whitinga, a w jednej ze sztuk, granych obecnie w warszawskim teatrze lalek, umiera rozbójnik, o duszę którego (w marksistowskiej Polsce!) toczą walkę anioły z diabłami”.

W ostatnim artykule korespondent „Timesa” omawia działalność innych teatrów warszawskich i podsumowuje wrażenia z teatralnej podróży. „Nie da się zaprzeczyć — stwierdza — że życie teatralne w Warszawie kwitnie. Na podstawie własnych doświadczeń twierdzą, iż żadne inne miasto nie może się poszczycić takim dorobkiem twórczym”. W dalszym ciągu angielski krytyk pisze o rywalizacji stołecznych teatrów, o profilu repertuarowym i o najciekawszych osiągnięciach Polskiego, Współczesnego, Dramatycznego i Ateneum. Szczególnie wyróżnia Teatr Współczesny za *Trzy siostry* i *Kariere Artura Ui*, ale sporo miejsca poświęca również działalności Teatru Dramatycznego. Z dużym uznaniem wymienia wystawione na Małej Scenie utwory dramatopisarzy polskich: *Kartotekę* Różewicza, „polskiego Becketta, jak go tu nazywają, w urzekającej scenografii Jana Kosińskiego” oraz sztuki Mrożka. „Jeśli nawet pomysły jego jednoaktówek są nierzadko równie zachwale, jak pomysły Ionesco, niemniej ich styl jest typowo polski, w swojej zadziornej agresywności”.

* * *

Amerykański miesięcznik „Theatre Arts” przynosi w zeszycie lipcowym duży artykuł informacyjny Laury Pilariskiej o teatrze w Polsce. Na wstępie autorka oświadcza, iż uważa teatr w Polsce, a szczególnie w Warszawie nie tylko za dobry, lecz wręcz znakomity. „Jest to teatr, który odwołuje się do intelektu i do emocji, ponieważ cechuje go temperament, wyobraźnia, różnorodność i zaangażowanie”. Teatrowi temu przyświeca nie tylko cel artystyczny, ale wychodzi on także z założenia, że może się przyczynić do uchylecia drzwi między Wschodem i Zachodem.

Autorka podkreśla szeroki wachlarz repertuarowy polskich teatrów, podając dla przykładu, że w ciągu tygodnia można obejrzeć w Warszawie *Hamleta*, *Świętoszka*, *Trzy siostry*, *Requiem dla zakonnicy*, *Zjazd rodzinny*, *Ifigenię w Taurydzie*, *Idiotkę*, *Kariere Artura Ui* oraz różne sztuki polskie, od dramatu do farsy. Jednym z największych sukcesów ub. roku był „średniowieczny moralitet” *Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu*, w reżyserii wybitnego reżysera Kazimierza Dejmka, oraz wystawiona w Pomarańczarni *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego. (Pilariska nie omieszkała wspomnieć, że to ci sami Radziwiłłowie, do których rodziny weszła siostra prezydenta Ken-

nedy’ego!). Klasycy polscy — czytamy dalej w artykule — w każdym sezonie pojawiają się na afiszu, ale główny nacisk spoczywa na polskich sztukach współczesnych. Autorka wymienia tu Sławomira Mrożka, którego sztuki są żywo dyskutowane. (*Polycja* i *Na pełnym morzu* grane były na off-Broadwayu). Z klasyków rosyjskich szczególną popularnością cieszą się Tolstoj i Czechow, jeśli zaś idzie o współczesne sztuki radzieckie, to wiele z nich rozpoczęło zagraniczną karierę w teatrach polskich.

Cechą szczególną teatru polskiego jest oryginalna scenografia. Dekoracja nie jest uważana za coś, co ma tylko określić miejsce akcji, lecz za wykładnik znaczenia i nastroju. Charakteryzuje ją odejście od realistycznych rekwizytów i naturalistycznych form na rzecz bardziej symbolicznej i wieloznacznej zabudowy sceny. Scenografowie polscy lubią efekty przestrzenne. W rezultacie mamy do czynienia raczej z „rzeźbą” sceniczną niż z typową dekoracją. Czasami dekoracja odznacza się surową prostotą, jak to miało miejsce w wypadku *Zmartwychwstania* Tolstoj, które wystawił znany reżyser i „gwiazdor” Adam Hanuszkiewicz. Czasem znów kostium lub jakiś rekwizyt

nadają ton polskim przedstawieniom. Tak np. w krakowskim spektaklu *Wizyty starszej pani* tytułowa bohaterka przez cały czas nosi maskę — symbol okrutnego losu. W *Łysej śpiewaczce* Ionesco służąca ma na głowie pęk piór, co stanowić ma zabawny protest przeciw utartej konwencji. W *Wysokiej ścianie*, dramacie psychologicznym polskiego dramatopisarza katolickiego, nastrój tworzą różne odcienie szarości, których efekt dramaturgiczny wiąże się ściśle z treścią akcji.

Z aktorów uwagę autorki zwracają: Kalina Jędrusik, Alina Janowska i Wojciech Siemion. Próbuje opisać ich artystyczną sylwetkę i genre przyrównuje ona Kalinę Jędrusik do „młodej Judy Garland”, Alina Janowska przypomina jej Elaine May, a Wojciech Siemion — Mike Nicholsa. Jest również mowa o rolach tych aktorów. Kalinę Jędrusik widziała autorka w *Kabarecie starszych panów*, w *Zamku w Szwejci* i w filmie *Jutro premiera*; Siemiona — w *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* i — wspólnie z Aliną Janowską — w *Oskarżonych*.

Artykuł Pilariskiej ilustrowany jest zdjęciami z różnych przedstawień w polskich teatrach.

* * *

W belgijskim piśmie „*Beaux Arts*” (Bruksella) Georges Sion zamieścił obszernie sprawozdanie z warszawskiego kongresu Międzynarodowego Instytutu Teatralnego. Autor omawia przebieg obrad, a następnie pisze o Warszawie i rytmie jej życia teatralnego. „Dookoła kongresu była jeszcze Warszawa, która stanowi zdumiewający przykład odwagi i zdolności rekonstrukcji. Teatr jest tu różnorodny i cieszy się dużym powodzeniem. Co najmniej ze dwadzieścia scen przyciąga widzów. Uczestnicy kongresu próbowali w ciągu kilku wieczorów stworzyć sobie pewne wyobrażenie na ten temat”. Autor wspomina następnie o dwóch spektaklach sztuk Dürrenmatta, o Brechcie i Giraudoux, Goethem i Racinie, oraz o Piscatorowskiej wersji *Wojny i pokoju*, dodając: „stawka była stracona, jak zawsze gdy chodzi o próby transpozycji arcydzieła tołstojowskiego, ale została przegrana na wysokim poziomie. (...) Wszędzie wyczuwa się wysiłek, namiętny zmysł poszukiwań, oddźwięk u widzów. Czasopisma i książki o teatrze, afisze świadczące o bardzo nowoczesnej inwencji, stanowią opatrę dla sztuki teatru, żywej i płodnej.”

TEATR TURECKI

Dopiero w roku 1949 specjalna ustawa powołała do życia Teatr Narodowy w Ankarze. Jest więc on zjawiskiem stosunkowo młodym. Ciekawe, że rozwija się z ogromną intensywnością. Jest to teatr obejmujący obecnie aż pięć scen: Wielką (gdzie są realizowane opery), Małą (teatr dramatyczny, istniejący prowizorycznie od 1947 roku, jako warsztat absolwentów szkoły teatralnej), Trzecią (operetkową), Kameralną oraz Nową (powstała w sezonie 1960—61). Teatr Narodowy otrzymuje 18 milionów subwencji przewidzianych budżetem państwowym. Ceny

biletów są niskie, frekwencja dobra (pół miliona widzów rocznie). Kadry aktorskie teatrów dramatycznych liczą 96 aktorów, zaangażowanych kontraktowo.

Z inicjatywy Teatru Narodowego powołano do życia sceny regionalne: w Bursie i Adanie. W lecie dawane są przedstawienia na wolnym powietrzu. Od roku 1960 odbywają się objazdy Anatolii środkowej i wschodniej (3.900 kilometrów, 2 zespoły). Przed trzema laty turecki Teatr Narodowy wystąpił po raz pierwszy w paryskim Teatrze Narodów, w 1962 r. odbyły się występy gościnne w Atenach

„BUNT” SŁUCHACZY SZKOŁY TEATRALNEJ

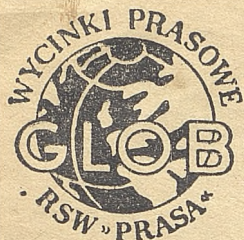
Niedopuszczeni w tym roku do publicznego konkursu absolwenci paryskiego „Conservatoire d’art dramatique” zorganizowali w siedzibie Związku Aktorów Francuskich zebranie, na którym przedłożyli prasie swe bolączki i postulaty. Konferencja ta odbyła się w obecności wybitnego pedagoga tej szkoły, aktora Komedii Francuskiej, prof. Roberta Manuela (którego pamiętamy w Warszawie z pięknego spektaklu *Mieszczanina szlachcicem*). W wyniku dys-

kusji przyjęto rezolucję stwierdzającą, że liczne i różnorakie racje przemawiają za głębokim zreformowaniem wielkiej państwowej uczelni teatralnej, by uzgodnić przyjęte tu zasady nauczania z techniką aktorską naszych czasów. By poprzeć, w sposób poważny, wysiłki zmierzające do tego celu, słuchacze i absolwenci ukonstytuowali się w Stowarzyszenie Słuchaczy Konserwatorium i wybrali prowizoryczny zarząd.

i na Cyprze. Co tydzień odbywa się w Teatrze Narodowym 36 przedstawień. Jaki jest repertuar? Czechow (*Wiśniowy sad*), Molier (*Don Juan*, *Szelmośćwa Skapena*), Hauptmann (*Rosa Berndt* i *Przed świtem*), Szekspir (*Makbet*, *Hamlet*), Andrejew (*Mysł*, którą poprzednio grano w Paryżu), Max Frisch (*Andorra*), Ionesco. Sporo sztuk narodowych, tureckich.

Dawniej, bo już od 1915 roku, istnieje w Stambule Teatr Miejski, z 5 scenami w różnych dzielnicach. Czasem daje po sześć spektakli dziennie (razem z popołudniówkami). Sezon trwa jednak tylko od końca września do połowy maja. Zespół składa się z 200 aktorów, z czego 120 ma kontrakt stały, a 80 „dogrywa”. Przy pięknej pogodzie odbywają się też spektakle niektórych dzieł klasycznych (np. Szekspira) na dziedzińcu historycznego zamku nad wodą (XV wiek).

Nadto działa w Ankarze 12 teatrów prywatnych. Niektóre z nich mają charakter awangardowy (np. Teatr „A-rena” na najwyższym piętrze „drapacza chmur”, w kształcie théâtre en rond. Grane są tu sztuki Alfreda Jarry, Marcela Aymé, Jarosława Haśka i rumuńskiego klasyka Caragiale).



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-53

TRYBUNA LUDU

A

wydanie

57 26. 11. 64

Radzieccy krytycy o przedstawieniach polskich teatrów

„Wrażenia i polemiki”

MOSKWA. (Inf. wł.) Pod tytułem „Wrażenia i polemiki” trzech radzieccy krytycy teatralni — A. Obrzeczowa, A. Gerszkowicz i K. Rudnicki zamieszczają w lutowym numerze miesięcznika „Teatr” relacje z pobytu w Polsce, z widzianych tam przedstawień. Relacja ta podana jest w formie rozmowy, ponieważ autorzy stwierdzają, że oceny ich często się nie zgadzały. Wobec tego pragną oni przedstawić swoje opinie czytelnikowi, który sam je osądzi.

Według powszechnej oceny — piszą radzieccy krytycy — dwa przedstawienia, które widzieliśmy w Teatrze Współczesnym stanowiły czołowe osiągnięcia sezonu: była to „Kariera Artura Ui” Brechta i „Trzy siostry” Czechowa, reżyserowane przez Erwiną Axera.

K. Rudnicki uważa, iż rozwiązanie sceniczne wybrane przez Erwiną Axera i scenografa Ewę Starowieyską jest nieco dziwne. Chłodno-srebrzysty koloryt, przeważający w dekoracjach, bardziej odpowiada sztukom Turgieniewa, albo Alfreda Musset. Przy wszystkich jednak grzechach wobec historycznego i obyczajowego konkretnie nie można nie widzieć powagi z jaką reżyser i aktorzy odnoszą się do dzieła Czechowa. W przedstawieniu czuje się umiłowanie Czechowa.

Nie wszystkie decyzje reżysera wydają mi się słuszne — pisze K. Rudnicki. Postaci sztuki są raczej elokwentne, niż marzycielskie... marzenia czechowskich ludzi potraktowano nieco ironicznie, nie bardzo wlerząc w szczerość ich słów i

autentyzm ich uczuć. Jednakże trzy kreacje zainteresowały krytykę, wydają mi się zastanawiające: to Barbara Działowska w roli Natasy, Zbigniew Zapasiński jako Andrzej Prozorow i przede wszystkim Marta Lipińska jako Irina. Natasa przeciwstawia inteligentnej nudzicie, marazmowi i wędnięciu — mieszczańskie zdrowie duchowe. Natasa byłaby zwyciężką w spektaklu Axera — jeśli by nie Irina.

K. Rudnicki chwaliąc reżyserskie i aktorskie ujęcie tych trzech postaci, pisze: „Wydaje mi się, że Teatr Współczesny odczytał nie wszystko w sztuce Czechowa. Jednakże jeden z ciekawych i świeżych jej wątków wystąpił w axerskim przedstawieniu bardzo wyraziście”.

W odróżnieniu od „Trzech siostr” — uważa A. Gerszkowicz — „Kariera Artura Ui” wystawiona przez polski teatr jako pamflet polityczny, odznacza się niezwykłą jednolitością. Jest to ożywione panopticon kanibalów, potworów. Przedstawienie Axera jest przede wszystkim przedstawieniem kontrastów. Kontrastowość jest swego rodzaju estetycznym prawem, którym kieruje się reżyser tej sztuki. Jest to w dużym stopniu przedstawienie jednego aktora — Tadeusza Łomnickiego w roli Artura Ui. Ale ogólne reżyserskie ujęcie przedstawienia jest także bardzo ciekawe. Tło, na którym grana jest sztuka, jest bardzo skromne i bardzo powściągliwe. K. Rudnicki zachwycił się szczególnie tempem przedstawienia, jego energią. Reżyserska partytura Axera odtwarza w ten sposób

ponurą łatwość fenomenalnej kariery Artura Ui — Adolfa Hitlera. Łomnicki pokazuje egzaltację, ale sam w egzaltację nie wpada. On, aktor, jest spokojny i w jego spokoju wyczuwa się twardą pewność chirurga.

„Hamlet” w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy pozostawiał, zdaniem krytyka A. Gerszkowicza, u widza uczucie żalu: Gustaw Holoubek, który niedawno tak wspaniale zagrał czechowskiego Piatonowa, jest w roli Hamleta współczesnym intelektualistą... Nie widzi się w nim żywego człowieka — jego namiętności, refleksji, wahań, walki. Reżyser umieścił swego bohatera w sztucznie stworzonej próżni. Bardzo natomiast podoba się A. Gerszkowiczowi scenografia Jana Kosińskiego w tym szekspirowskim przedstawieniu.

A. Gerszkowicz widział także przedstawienie „Dziadów” w nowohuckim Teatrze Ludowym.

„Zapewniłem was — pisze on — że w światowej dramaturgii nie ma bardziej złożonego w swej treści utworu, niż „Dziady”. Sądzę, że nawet „Fausta” Goethego albo „Kaina” Byrona łatwiej jest wystawić, niż „Dziady” Mickiewicza. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski znaleźli dla tego przedstawienia własne rozwiązanie. Przepięknie gra Gustawa — Konrada Andrzej Hrydzewicz”.

Romantyka Mickiewicza — dodaje K. Rudnicki — przetłumaczona została w tym przedstawieniu na język niezwykle aktywnego teatralnego działania. Subtelność formy — to

przede wszystkim subtelność maksymalnej prostoty. Znako- mity jest także scenografia.

Dyscyplinę, wstrzemięźliwość chwali także A. Obrzeczowa, opowiadając o „Majorze Barbara” Bernarda Shawa w krakowskim Starym Teatrze. Unikając zbyt jaskrawych barw, groteskowych chwytów, wewnętrznych i zewnętrznych przejawów jaskrawości, teatr pokazał całą ostrość dyskusji, jaką wiedzą bohaterowie Shawa. Dokonał tego poświęciwszy maksimum uwagi słowu, dialogowi, polemice. Aktorzy i widownia koncentrują się tylko na słowie — na mądrym, trafnym słowie Bernarda Shawa. Reżyseria jest tak samo powściągliwa, jak reżyseria Axera, w „Karierze Artura Ui”. Czy jest to rzeczą przypadkiem? — zapytuje A. Obrzeczowa — czy też mamy do czynienia z określoną tendencją rozwoju współczesnego teatru polskiego? Niestety — pisze ona — zebraliśmy zbyt mało materiału dla uogólnień, widzieliśmy tylko niewielką część ciekawych prac polskiego teatru w ostatnim sezonie.

Repertuar teatrów polskich — kończą tę dyskusję trzech radzieccy krytycy — jest bardzo urozmaicony, ciekawy i szeroki. Niestety, nie widzieliśmy współczesnych sztuk polskich — może to tylko przypadek, ale polscy działacze kultury skarżą się na to, że za mało jest takich sztuk.

M.E.

TEATR
WARSZAWA

wydanie

Nr. 8 WYCIĄGI
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE
Nr. poz. 58
26
47
30.IV.64

RADZIECKI TRÓJGŁOS O POLSKIM TEATRZE

Znani radzieccy teatrologowie — A. Obrzeczowa, A. Gerszkowicz i K. Rudnicki, którzy w ubiegłym sezonie bawili w Polsce, opublikowali w 2 numerze pisma „Teatr” swoje wrażenia teatralne w formie rozmowy pt. *Wrażenia i spory*. Zaczęli od Teatru Współczesnego. O *Trzech siostrach* mówił Rudnicki. Przedstawienie wywołało w nim wiele wątpliwości, zaczynając od dekoracji, której „zimnosrebrzysty koloryt” bardziej, jego zdaniem, przylega do sztuki Turgieniewa czy Musseta, niż do Czechowa. Krytyk kwestionuje „historyczność” przedmiotów, nagromadzonych na scenie. Ale największą zdziwienia wywołała w nim interpretacja postaci „bardziej elokwentnych niż marzycielskich”. Czuło się jakby ironię wobec marzeń czechowowskich ludzi, niewiarę w szczerłość ich uczuć i słów.

Trzy role uderzyły i zainteresowały Rudnickiego. Drapieżka jako Natasza, Zapaśnicz — Prozorow i Lipińska — Irina. Natasza wnosi w rozmazaną atmosferę inteligentnej nudy i marazmu ożywczy „promień słońca”, teźyznę i wdzięk zdrowej, mieszczańskiej natury. Wynikł stąd mimochodem dylemat: czy lepiej czekać 200-300 lat, aż się życie stanie piękniejsze, czy korzystać z dobrodziejstw chwili obecnej, jak Natasza. Trudno się dziwić, że Prozorow nie może zrozumieć, o co można mieć pretensje do takiej Nataszy i ma żal do sióstr, które jej pewnie zazdroszczą radości życia czy też braku melancholii. Natasza byłaby najważniejsza w spektaklu Axera, gdyby nie Irina. Irina Marty Lipińskiej, twierdzi Rudnicki, stanowi o moralnej kompozycji przedstawienia. Ma nad Nataszą jedną przewagę: dziecięcą czystość i przywilej szczęścia. Teatr Współczesny — zdaniem Rudnickiego — nie odczytał całej sztuki Czechowa. Ale jeden z jej interesujących i świeżych motywów został pokazany bardzo wyraziście. W spektaklu czuło się „zakochanie w Czechowie”. Wzajemne stosunki postaci były przez reżysera przemyślane dokładnie i precyzyjnie.

Za to *Kariera Arturo Ui* — jak twierdzi Gerszkowicz — odznacza się wyjątkową celowością. Polski spektakl jest politycznym pamfletem, teatr stworzył panopticon kanibłów, nie-ludzi. Spektakl Axera (mówi Obrzeczowa) jest spektaklem kontrastów. Z jednej strony rola Łomnickiego, emocjonalna do granic hysterii, a jednocześnie naturalna nawet w swoich hiperbolach. Z drugiej — świadoma jednobarwność, a nawet bezbarwność przedstawienia, surowość i wstrzemięźliwość środków reżyserskich. Rola Łomnickiego jest stuprocentowo groteskowa, a jednocześnie reali-

styczna. Groteskowe są także inne postacie spektaklu. Rudnicki zachwyca się szczególnie tempem przedstawienia, jego celowością, trafnością, energią. Reżyserska partytura Axera pokazuje łatwość fenomenalnej kariery Arturo Ui i wyjaśnia ową łatwość. Arturo, sam pozbawiony wszelkich uczuć, znakomicie na uczuciach ludzkich spekuluje. Na rozpalaniu w ludziach niehumanicznych instynktów, na zamienianiu ich w pokorne stado „trupich entuzjastów” — polega faszystowska demagogia, dzięki której Arturo-Hitler tak bystro osiąga władzę.

Spektaklowi brak charakterystycznej nerwowości groteski. Nie ma jej w grze Łomnickiego. Łomnicki pokazuje egzaltację, sam w nią nie wpadając. W jego spokoju jest pewność siebie chirurga.

Rozmówcy przenoszą się następnie do Teatru Dramatycznego na *Zjazd rodzinny* i *Hamleta* z Holoubkiem. Sztukę Elliota Obrzeczowa uważa za nieporozumienie, głównie z powodów ideologicznych; o *Hamlecie* mówi Gerszkowicz

z dużymi zastrzeżeniami. Jego zdaniem Holoubek postanowił zagrać „współczesnego intelektualistę”, nasycił postać ironią, jego rola jest hazardowo prowadzoną intelektualną grą. Spotkanie z duchem ojca jest tylko potwierdzeniem jego domysłów, odąd pytanie, jak działać, jest dla niego ważniejsze od pytania, w jakim celu działać. Bezsponsna przewaga intelektualna Hamleta staje się w końcu nużąca. Wrażenie bezpowietrznej przestrzeni, w jakiej działa warszawski Hamlet, powiększa fakt, że Holoubek gra jakby bez partnerów. Bardzo podoba się Gerszkowiczowi scenografia Jana Kosińskiego, choć nie widzi jej związku z inscenizacją i rolą Holoubka.

Zapewniam was — pisze Gerszkowicz — w związku z *Dziadami* w Nowej Hucie, że w dramaturgii światowej nie ma utworu bardziej złożonego w swej treści, trudniejszego do wystawienia. Skuszancka i Krasowski znaleźli własne i trafne rozwiązanie. Bardzo podobał się radzieckiemu krytykowi Andrzej Hrydzewicz jako Gustaw-Konrad. Zdaniem Rudnickiego, romantyka Mickiewicza została tu przetłumaczona na język ak-

tywnego teatralnego działania. Czar formy spektaklu był przede wszystkim czarem jego prostoty. Żadnego zbędnego ruchu, ani zbędnej intonacji. Partytura słowna została zorganizowana jak partytura muzyczna. Scenografia — zwłaszcza owa wzniesiona platforma — pozwalała uwydatnić społeczne kontrasty między występującymi postaciami.

Oszczędność środków i dyscyplinę chwali Obrzeczowa w *Majorze Barbarze* Shawa w Teatrze Starym. Skupiając głównie uwagę na słowie, dialogu, polemice — teatr uwydatnił całą ostrość dyskusji zawartej w sztuce. Reżyseria jest podobnie powściągliwa, jak w wypadku *Arturo Ui*. Czy nie świadczy to o kierunku rozwoju dzisiejszego teatru polskiego? — zapytuje Obrzeczowa. Radzieccy krytycy nie odpowiadają na to pytanie, sądzą, że za mało mają dla odpowiedzi materiału. Uważają repertuar polskich teatrów za urozmaicony, interesujący i szeroki. Mało w nim, niestety, udało się spotkać polskich sztuk współczesnych. Może to przypadek, chociaż polscy działacze kultury także na ów brak narzekają.