

26

ZYGMUNT GREŃ

...naszych wielkich czasów

1.
Tytuł jest Różewicza, który pisał w wierszu „Początek”: „Kończy się jakaś epoka / Zaczyna się / nowa epoka i artyści czują się chwilami / zobowiązani / do stworzenia dzieła godnego / naszych wielkich czasów / niezwykłych...”

Niewątpliwie sam Różewicz poczuł się kiedyś zobowiązany do stworzenia takiego dzieła, godnego epoki; myśle o „Kartotece”, pierwszym utworze dramatycznym poety, który to utwór wszedł już dziś, by tak powiedzieć, do antologii światowego dramatu nowoczesnego. Oto spostrzeżenie Wojciecha Natanson: „W „Kartotece” elementem zasadniczym był konflikt czasów, nie biegnących uporządkowanym korytem chronologii, ale pletzących się jak w kaskadzie czy po umyślnym spiętrzeniu wód. Podobnie jak inżynier przez owo spiętrzenie uzyskuje ogromne zdyminowanie wodnej energii, tak autor „Kartoteki” przez nalożenie „czasów” (młodości, dzieciństwa, dojrzałości), dramatyzuje niezatłumione rachunek doznań”.

W „Kartotece” Różewicz chciał jeszcze sprostać pisarskiej odpowiedzialności, powiedzieć wszystko. Zarówno świat — polski, oczywiście — wyprowadzić na scenę, jak jego współczesnego bohatera; a zarazem pokazać tego bohatera rozbitym, zdeintegrowanym, nie w rozwoju chronologicznym, jak nazywa to Natanson, lecz w wewnętrznym przemagananiu się jego doświadczeń, pokazać, że jest on dzisiejszym „jedermannem”, tak typowy w swych impulsach i swej biografii, którego osobowość nowa stwarza się dzięki rozbitciu wszystkich klasycznych prawideł konstruujących osobowość dawniej.

Miał więc Różewicz zamierzenie dwójakie: przedstawić „nasze wielkie czasy” i ich bohatera, oraz tak klasycznie pomyślaną ideę utworu poddać działaniu nowoczesnej dramaturgii, nowoczesnych teorii na temat osobowości, nowoczesnych sposobów wypowiedzi autorskiej etc. Premiera „Kartoteki” odbyła się w marcu 1960 w Warszawie, była wydarzeniem. A dziś, po latach blisko dwunastu?

Bezimiennie bohatera, do którego inne postacie zwracają się wszystkimi imionami polskiego kalendarza, grał wówczas Józef Para. I oto Para, obecnie dyrektor Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, wystawia „Kartotekę” we własnej reżyserii i powtarzając swoją rolę. Powtarzając? Czy po dwunastu latach można cokolwiek powtórzyć? Czy bohater (aktor), starszy o dwanaście lat, jest jeszcze tym samym bohaterem (aktorem)?

Najpierw o tekście. Słucha się go jak sztuki klasycznej, z pewnym zdumieniem, że po prapremierze okrzyknięto u nas autora papieżem teatralnego nowatorstwa. Dramat jest epicki i charakterystyczny; tzn. z elementów charakterystycznych, bardzo celnie zaobserwowanych i opracowanych precyzyjnie, złożona jest całość, której sens nie wynika z ich sumowania, lecz jest jak gdyby nowa jakością (tlen + wodor = woda; jest to przykład pewnego pro-



Scena z „Sennika współczesnego” w Teatrze Ludowym

cesu, a nie ocena). Ponadto tekst mówi jeszcze o czymś niezmiernie ważnym. Dziś Różewicz walczy z teatrem tzw. tradycyjnym, niektóre swoje sztuki buduje wyłącznie z didaskaliów, z opisów, jakby chciał przez to powiedzieć, że aktor jest mu niepotrzebny. W „Kartotece” stworzył dla aktorów znakomite role; czym dowiódł, że gdyby chciał zająć się budowaniem a nie burzeniem... Stworzył całą grupę barynie zindywidualizowanych ról charakterystycznych oraz wielką rolę prowadzącą: bohater musi płynnie przechodzić z okresu młodzieńczego do dojrzałości, z sytuacji odległych od siebie lub imaginacyjnych do współczesności... Czy tę rolę, jako swoisty monodram, zadaje się już podczas egzaminu końcowego studentom szkół aktorskich?

A przecież istotna wartość utworu leży gdzie indziej. Jest to mianowicie uchwycenie, jak gdyby zatrzymanie na moment w ewolucyjnym rozwoju, pewnej sytuacji psychologicznej, bardzo polskiej, ale zarazem nieobcej europejskiemu odbiorcy: sytuacji kombatanta pokonanego... upływem czasu. Kiedy to wszystkie rzeczy zostały mu odjęte, ponieważ życie, w swym nieustannym rozwoju, domaga się racji nowych, a on dysponuje tylko swymi, dawnymi, heroicznymi, ale z wolna coraz bardziej mitologicznymi. W tym bohaterze wszystko jest na raz: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość; dlatego jednak tak jest, ponieważ nie dysponuje on żadną możliwością wewnętrznego rozwoju, żadną energią wewnętrzną, duchową a przynajmniej biologiczną, która pozwoliłaby mu zapanować nad mnogością impulsów zewnętrznych, jakim egzystencja jego została poddana i jakie nią w istocie samowolnie kierują. Jego największym przeżyciem pokoleniowym stała się wojna, partyzantka, obozy; wszystko, co przed-

tem i potem, jest poniżej tego apogeum, a więc pozbawione znaczenia — można to wymiennie nazywać prawdą, kłamstwem lub zmyśleniem, bezkarnie i dowolnie opatrywać znakiem dodatnim lub ujemnym; wszystko to bowiem jest pozbawione tego tajemniczego namaszczenia, tego sacrum, o którym pamięć bohater przechowuje w sobie, zdając sobie zresztą od czasu do czasu sprawę, że jako tego rodzaju kaptan wygląda dość śmiesznie.

Przedstawienie bielskie oglądałem w Katowicach. I tego bohatera, Józefa Parę, starszego o dwanaście lat. Co się okazuje? Ze utwór jak gdyby zyskał na barwności i nateżeniu. Ze doświadczenie świetnego aktora, jego dojrzałość — przysłużyły się tylko dramatycznie. „Kartoteka” robiła czasem wrażenie skępcu, wydłużonego, rozpianego na głosy. Józef Para nie skępcz w niej odnalazł lecz dramat. Gorzki i surowy dramat człowieka, który minal już młodość, a mija właśnie wiek męski. I tak utwór, który mógł uchodzić za drwinę z trzydziestolatka, staje się dramatem człowieka około pięćdziesiątki. Wcale nie sentymentalnym, przeciwnie, nie pozbawionym ironii dramatem. Ale jest to już ironia nieco wyższego rzędu: jakby losu, jakby historii, jakby samej natury człowieka. Para-reżyser wydobyl z dramatu to, co w nim niezmiennie aktualne.

2.

Niedługo po „Kartotece” przyszło mi obejrzeć w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie adaptację „Sennika współczesnego” Tadeusza Konwickiego, jaką przygotował i wyreżyserował Waldemar Krygier. Nawiasem: jest to pierwsza premiera jego dyrektora, a setna ponoc Teatru Ludowego. Oto tradycja pieczołowicie podkreślona; zarazem z foyer zniknęły plakaty reklamujące dawne,

krajowe i zagraniczne sukcesy teatru...

Być może, pamiętałem tamto przedstawienie, bielskie; być może, naprawdę niektóre przepowiednie tego „Sennika” bliskie są zapisom z „Kartoteki”. Albo inaczej: nie przepowiednie, nie wróżby, lecz same sny, ich opis, są bliskie materiałom zgromadzonym w „Kartotece”. Ale gdy tak się zabawiamy obydwoma tytułami, już to zaczyna nagle pokazywać różnice — i to wcale nie żartobliwe lecz poważne. Znów w tym dwójakim sensie, że tym razem poważnie mówimy o poważnych różnicach.

Różewicz jest oschły, rzeczowy, precyzyjny. Konwicki, co podkreślił Krygier, a może po prostu wykazała próba sceny, jest sentymentalny, emocjonalny, jakby się starał być ciemny i zwikłany, choć nie, mówi wcale o sprawach trudniejszych niż Różewicz. A więc właśnie taka pomiędzy nimi różnica, jak między „kartoteką” a sennikiem. W której z tych form zapis jest dziś bliższy rzeczywistości, współczesności? W każdym razie kartotek — i w obiegu i na przechowanie — mamy tymczasem na pewno więcej niż senników...

Bohater Konwickiego wraca śladami swej okupacyjnej przeszłości, ponieważ ciąży na nim wina, tak to odczuwa, jak gdyby podwójna: jako partyzant zabił człowieka; a zarazem



„Kartoteka” Różewicza. Od lewej: Ludmiła Dąbrowska, Józef Para, Robert Mrongowius.

świadomie strzelał niecelnie, gdyż chciał się zabić... Szuka więc tego, który ocalał. Dlaczego szuka? To nie jest jasne: chciałby przebaczenia, rehabilitacji? Tymczasem, znalazłszy, byłby skłonny zabrać mu żonę...

To wszystko jest niejasne, ledwo szkicowane, odbywa się na tle — ludzi, którzy ze wschodu przesiedlili się nad Sołę. Ale wszyscy oni tacy jak bohater. Każdy nie na swoim miejscu, każdy pokrzywdzony: i milicjant, i dróżnik, i robotnik drogowy, i ekspedientka. Każde z nich to rozumie, daję poznać, że alienacja nie jest dla nich czymś słowem. A wśród tego akcent dramatyczny: zapadła decyzja, aby na rzecze zbudować tamę, dolina zostanie zalana, ludzie wraz z dobytkiem znów będą musieli powędrować. Reżyser podkreśla tu (w swej wypowiedzi drukowanej w ulotce) znaczenia symboliczne:

„Spektakl powinien zaakcentować znaczenie aktywności za wszelką cenę (...) w powieści Konwicki, a ja na scenie — dowodzimy wyraźnie, że Śmierć Doliny oznacza Wybudowanie Tamy. A to, co się kryje między tymi znaczeniami się dążeniami, które angażują wszystkie siły człowieka, jest sprawą ludzką”.

Krygier daje więc do zrozumienia, że oto mamy do czynienia ze swoistym... produkcyjniakiem, co jest chyba pewną złośliwością wobec autora. Sam na scenie tego „produkcyjniaka” nie pokazuje, raczej coś przeciwnego: lenistwo, nierobstwo, pijaństwo, rozpustę — czyli siedem (polskich?) grzechów głównych, podanych wszakże, jak już wspomnieliśmy, pewnym sosem sentymentalnym. Każdy bowiem na scenie siebie doskonale rozumie i nam każe rozumieć. Właściwie powinniśmy przez trzy godziny tylko się wpatrywać w losy ekspedientki, która idzie za męża ze starego pryka, milicjanta, którego maltretują zgodnie żona i nałóg alkoholiczny etc. etc. A może to nie wzruszenie chciał wywołać reżyser lecz ironię, drwinę: inkustował przecież rzecz bogato solidną muzyką operową... Ale znów te wyciennienia sceny, te reflektory punktowe, te subtelne sosiszania i wypieszczania kwestii — nie są chyba z języka scenicznego ironii?

Nie wiem doprawdy. Zdumiewałby mnie sentymentalizm właśnie u Krygiera, twórcy Teatru 38. Ale zdumiewałaby też ironia, wydobywana z utworu tak niespoijnymi metodami. A może tajemnica po prostu w tym, że reżyser chciał co innego pokazywać — tak zwaną prawdę życia, brutalną, dosadną, a sentymentalizm i oleodruk po prostu wynikał z tego ubocznie, nie uwzględniony, niejako w rachunku?

Autor zdaje się mówić w swojej książce, także w sztuce: w duszach ludzkich jest mroczno, tajemnicze i zawikłane są ich dzieje i nadzieje. Ale Konwicki i w powieści mówił to językiem dość prostym, mało sugestywnym — a dla takich treści powinien był jednak wykorzystać raczej doświadczenie modernistyczne niż własne. I otóż na scenie ten rozdźwięk wystąpił jeszcze ostrzej. Niespojność obrazu i jego treści. Wier reżyser ratował, co mógł muzyką, ekspresyjnym światłem.

Rzuca się w oczy duża praca Krygiera z zespołem aktorskim, który jest prowadzony precyzyjnie zarówno w scenach zbiorowych, jak i w duetach, a w niektórych rodzajowych obrazkach atakuje nas znakomitym humorem. Niestety, w tydzień po premierze widzowie nie otrzymali jeszcze programów, tylko ulotkę. Kto robił scenografię? kto muzykę? Kto grał? Rozpoznałem większość pań i tylko dwóch panów. Eugenije Horecką, Marię Andruszkiewicz, Barbare Stesłowicz. Oraz Edwarda Rączkowskiego i Jana Güntnera. Ich role były trochę marginesowe, charakterystyczne, ale dzięki temu wytrzymałe w dobrych napięciach i barwach.

3.

Przeglądam te notatki z dwóch przedstawień i widzę, że wypadła je jakoś zakończyć. Przecież nie optymistycznym westchnieniem, że narzecie mamy dobre sztuki współczesne. Bo „Kartotekę” mamy już od dawna, a „Sennik” jednak dobrą sztuką nie jest. Po prostu dlatego, że w zawilosci i mroku topi sprawę, o których wreszcie należałoby powiedzieć wyraźnie i głośno; jeśli w ogóle ktoś chciałby jeszcze o nich mówić. Różewicz także jest przeżarty — myślę o jego twórczości — mitologią i doświadczeniem minionej wojny. Ale stara się od nich uwolnić, przewyciężyć je. Konwicki przeciwnie, rozstrzuwa mroki jednostkowej duszy na świat cały. A przecież ten świat jest już dziś gdzie indziej, daleko. Dlatego asnykowski „uwiedlonych laurów liść” miałby być wciąż świadkiem... czy piętnem „naszych wielkich czasów”?

ZYGMUNT GREŃ

26
STEFAN
OTWINOWSKI *Notes*
KRAKOWSKI

Czytelnik z miasteczka, któremu to miasteczku poświęciłem kiedyś czuły szkic literacki, dziękuje mi za pamięć i pisze, że chciałby wiedzieć, jakie filmy „liczą się teraz w Krakowie” i dlaczego od dłuższego czasu nie w felietonach nie nadmieniam o kinie. Również dyrektor Mandec-ki zauważył tę moją opieszałość i zaraz też podał mi zaproszenie do kina „Kijów”. Z zaproszenia skorzystałem w całości pełni: w ciągu jednego posiedzenia zobaczyłem sześć filmów krótkich, jeden nieco dłuższy i dwa długie. Jeśli dodamy do tego prelekcję — ciekawą! — profesora Jerzego Toeplitza, uzyskamy w sumie cztery i pół godziny. Profesor Toeplitz przyjechał specjalnie z Warszawy, żeby uczcić Kraków, gdzie przed siedemdziesięciu pięciu laty publiczność nasza miała możliwość obejrzeć pierwszą projekcję filmową. Tu dodam z osobistym wzruszeniem, że będzie prawie lat czterdzieści, kiedy zacząłem się interesować filmem w Warszawie, chodziłem wtedy do pewnego klubu i tam również o sztuce filmowej mówił bardzo interesujące rzeczy Jerzy Toeplitz. Proszę mnie źle nie zrozumieć, nie cytuję tego po to, żeby powiedzieć, o ile to profesor starszy jest ode mnie, lecz o ile bardziej wykształcony! I żeby czytelnikom moim, kinomanom, uświadomić fakt istnienia klubów filmowych i dyskusji filmowych od wielu, wielu lat. No, ale do rzeczy, a więc do kina „Kijów”. Po prelekcji i po wyeksponowaniu na ekranie Teatru Miejskiego — dziś im. Słowackiego — gdzie odbyła się ta pierwsza historyczna projekcja, zobaczyliśmy owe wyznaczące epokę filmy braci Lumière z Lyonu. Wśród króciutkich obrazów znalazł się pierwszy film fabularny „Oblany ogrodnik”. Związła przygoda daje nam satysfakcję trwającą dwie minuty.

Z dawnych dokumentów polskich zobaczyliśmy reportaż o krakowskich tramwajach, obraz z lat dwudziestych. Ktoś siedzący za mną westchnął głośno: Boże, nie się w tym Krakowie nie zmieniło! Nieprawda

— tramwaje chodzą teraz wolniej i rzadziej, i dlatego tłok jest bez porównania większy. Po tramwajach dano „Barbarę Radziwiłłównę”, film, żeby podkreślić wszystkie akcenty krakowskie, realizowany częściowo na Wawelu w reżyserii Józefa Leitesa. Po „Barbarze” wysłaliśmy odśpinać do przestronnych kuluarów Film komentowany był żywo, chwalebno wszystkich aktorów, a także w pewnym sensie i dawną technikę: każde słowo dochodziło do ucha słuchacza. Na zakończenie wieczoru nowy dramat Krzysztofa Zanussiego „Życie rodzinne”. Dobra robota reżyserska, honorująca inteligentnie piękną sztukę aktorską. O filmie tym nie będę się rozpisywał, ma on bowiem liczne omówienia w całej prasie. Powiem tylko mojemu korespondentowi „z głębokiej — jak sam określa prowincji”, że utwor ten wszedł właśnie na krakowskie ekrany i na pewno będzie się „liczył”.

Retrospektywę spotkałem i w innych placówkach artystycznych. Teatr Rozmaitości wystawił sztukę Jasnorzeuwskiej-Pawlikowskiej „Powrót mamy”. Prapremiera odbyła się w roku 1935. Wtedy przez krytykę teatralną przyjęta została szerokim i żywym komentarzem. Jeden tylko Irzykowski, kiedy mówi o problemie utworu, wyraz ten oślabia cudzym słowem. Ale owszem, złośliwy autor „Lżejszego kalibru” przyznaje pewną rangę sztuce i stawia ją wyżej od „Zalotników niebieskich” i „Egipskiej pszenicy”. A oto cytat z recenzji Irzykowskiego: „Mysłę, że postać tego młodego Adriana jest większą sensacją niż cały „problem” «Powrotu mamy». Czy pani Jasnorzeuwska broni, czy nie broni rodziny, czy jest jeszcze «boyistką», czy nią być przestała — te sprawy dyskutowane żywo podczas premiery i w prasie, nie są tak ważne, jak ubóstwienie przez nią «typka», którego jedni nazwą chamem, drudzy stuprocentowym mężczyzną”. Tyle Irzykowski — a co my, po latach, moglibyśmy sądzić o utworze? Spóźnił się, w jaki sposób Rembert kompromituje przyjaciółkę swego ojca, robi

i dziś wrażenie, no, może nie w tym stopniu, iżbyśmy uważali, że „w brutalności scena ta nie ma sobie równej”, ale przecież po dawnemu „mrozi”. Zapewne mroziłaby nawet więcej, gdyby aktor grający syna był w swym wieku i w swym chamstwie bardziej przekonujący. Zbigniew Bator gra — zresztą gra nieźle — człowieka, raczej chłopca „bez właściwości”, a więc i bez premedytacji. Nie wierzymy ani w jego dotychczasowe sukcesy erotyczne, ani w jego skłonność do cynizmu. Moment zwrotny w sztuce przez chwilę „mrozi”, ale wnet szok mija i znowu wszystko, co się na scenie dzieje, jest tylko komedia, żeby nie powiedzieć, farsą. Problem wywie-trzał? Odpowiem pośrednio: w innych żyjemy konwencjach społecznych i obyczajowych — inaczej więc wyglądają dzisiejsze sytuacje amoralne. Sytuacje te niejako dzieją się, nie potrzebujemy ich aranżować, tak jak Adrianek zaaranżował swoje grubiaństwo dla obrony praw mamy. W przedstawieniu uwaga widzów skupia się zresztą nie na synu, lecz na ojcu Rembercie. Rolę tę gra Mieczysław Górkiewicz tak zabawnie i sympatycznie, że owa katastrofa, jeśli nawet przelotnie zaskakuje, to jej konsekwencje już ani trochę nas nie wzruszają. Przeciwnie, skłonni byłibyśmy współczuć właśnie Górkiewiczowi, to jest, prze-praszam, Adrianowi Rembertowi starszemu.

A znowu kierownictwo Teatru Ludowego proponuje „Sennik współczesny”. Powiem od razu, że gdy się patrzy na przejmujący utwór Konwickiego, to czasy scenicznego pisarstwa Jasnorzeuwskiej odchodzą w przestrzeń już nie lat dziesiątek, lecz w zamierzczłe wieki. Samo zaś przedstawienie w adaptacji i reżyserii Waldemara Krygiera bardzo jest interesujące. Świetne, szerokie zaplanowanie akcji, z sensownie działającym światłem i sugestywną, kontrastową muzyką. Reżyser, jakby mając w swej podświadomości(?) zawsze towarzyszący literaturze Konwickiego zmysł filmowy, ze sceny swego teatru zrobił dla nas żywy ekran. Tak, Łaskawi Czytelnicy, jeśli od teatru wolicie film — jedźcie koniecznie do Nowej Huty! Zapewniam Was, że zobaczycie tam sceny z naszego życia atakujące wyobraźnię ostrą wizualnością niczym w filmie Zanussiego. Nie potrzebuję chyba dodawać, że historyczna perspektywa Konwickiego ma ten wymiar, że po wyjściu z teatru już nie artystyczne, ani też estetyczne porównania staną się dla Was ważne...

GŁOS NOWEJ HUTY

Nr 6 (791) Kraków, 12. II. — 18. II. 1972 r. Cena 50 gr

Historia i dzień dzisiejszy Teatru Ludowego

Kiedy 8 marca 1955 roku ówczesny minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski podpisał decyzję o utworzeniu Teatru Ludowego w Nowej Hucie, nikt nie spodziewał się zapewne ani narodowej dyskusji o jego profilu repertuarowo-stylistycznym, jaka wybuchła już w roku 1958, ani tym bardziej funkcjonowania teatru Krasowskich jako symbolu nonkonformizmu i ożywej świeżości. Zrodzony przeciwko prymitywizmowi poetyki scenicznej socrealizmu starał się Teatr Ludowy otrząsnąć z płaskiej utylitarności, a formułować program o służebności wobec tych ruchów i fermentów współczesnej myśli, które winny stać się bliskie i zrozumiałe każdemu widzowi bez wyjątku. Zdziwionym znakomitym przyjęciem Teatru przez nowohucą i krakowska publiczność krytykom i publicystom Skuszanka wyjaśniła swoją metodę „kulturalnego ataku”: „Jeżeli nasz widz obojętny jest na sprawy tradycji, to należy zaatakować go wprost problematyką życia współczesnego, nabrzmiałego wielkimi konfliktami, których on sam jest bohaterem i które na pewne

nie są mu obce”. („Teatr” 1958 nr 19).

W czasie 7-letniej dyrekcji Krasowskich (1955/6—1962/3) szczególną aktywnością twórczą wyróżnił się kierownik literacki Teatru, powieściopisarz i dramaturg — Jerzy Broszkiewicz. W tym czasie miały w N. Hucie miejsce dalsze prapremiery jego sztuk „Dziejowa rola Pigwy” i „Bar wszystkich świętych”. Znaczącą dla polskiego teatru premierą był sceniczny debiut Bogdana Drozdowskiego („Kondukt”, „Klatka”), otwierającego drugą falę satyry obrachunkowej lat sześćdziesiątych. Ambitne poszukiwania problemowo - repertuarowe dalszych dwóch lat przyniosły znaczące, bardzo udane próby adaptacji epiki (obok Steinbecka i Kadena pojawiło się „Burzliwe życie Lejzorka Rojsztwańca” Ilji Ehrenburga), wybitne inscenizacje wielkiego romantycznego repertuaru (obok Słowackiego ciekawa wersja „Dziadów”), próby dramaturgii egzotycznej i światowej klasyki komediowej.

Okres trzeci działalności Teatru Ludowego wyznaczyła dyrekcja Ireny Babel 1966/67—1970/71). Repertuar eklek-

tyczny miał wypełnić „teatr dla publiczności”. Sezonowy układ repertuaru, mający za sobą wzrastający czynnik frekwencyjny, zamykał się w schemacie quasi-musical, czterech klasyków, dwie, trzy sztuki współczesne znanych i uznanych autorów. Bez ryzyka, nerwów — teatr dla Nowej Huty. I podkreślając „robienie teatru dla Nowej Huty” — mimo kilku ciekawych prób („Róża”, „Otello”, „Dwa teatry”) — oznaczało to — po drastycznych pociągnięciach Szajny, równie drastyczną rezygnację z ambicji i tradycji nowatorsko-myślowych dwóch poprzednich dyrekcji. „Dziś Teatr Ludowy stał się teatrem peryferyjnym i dzielnicowym” — pisał Zygmunt Greń.

Spojrzenie wstecz na trzy dyrekcje i trzy style prowadzenia placówki teatralnej w Nowej Hucie zbiega się z przyszłościową troską nowej dyrekcji, która z początkiem tegorocznego sezonu nowołażą została w osobie Waldemara Krygiera, reżysera i scenografa, absolwenta krakowskiej ASP i moskiewskiego GITIS-u, znanego w środowisku teatralnym jako założyciela

(Dalszy ciąg na str. 7)

Historia i dzień dzisiejszy Teatru Ludowego

(Dokończenie ze str. 6)
kierownika „heroicznego” okresu popaździernikowego w krakowskim Teatrze 38 i bliskiego współpracownika Jerzego Grotowskiego.

Krygier, przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie — jak wynika nie tylko z teoretycznych deklaracji, ale i konkretnych propozycji scenicznych — wyzwoleń instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbiorze. Jego „Dwa teatry”, „Damy i huzary” oraz „Sennik współczesny” wywołały żywe i kontrowersyjne dyskusje.

Teatr powołał w listopadzie do życia Scenę NURT 71, która nawiązując do „prapoczątków romantycznych” życia teatralnego Nowej Huty, orientować się głównie będzie na lansowanie zjawisk wartościowych, nieznanych. Debiuty polskie i prapremiery ważnych pozycji obcych wyznacza kierunek działania Sceny. Setna pozycja w postaci „Sennika” i cztery dalsze próby otworzyły nowy okres Teatru Ludowego. Dyrekcja, ze-

spół aktorski i wszyscy pracownicy Teatru zapraszają do pełnych polemicznej pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli. Zdajemy sobie sprawę iż nie daleka przyszłość naszego Teatru zależy tylko od nas samych i Was, Drodzy Widzowie.

KRZYSZTOF
MIKLASZEWSKI

Premier w Krakowie mamy nie-
 mało — ale cóż z tego, skoro
 znów brak takich, które by
 składniały recenzenta do natych-
 miastowego podzielenia się z Czy-
 telnikami swoim entuzjazmem,
 czy choćby żywym zainteresowa-
 niem. Zeby choć jakiś skandal, jak
 np. za dobrych czasów Teatru 38
 bywało, kiedy to znudzony pust-
 ką na scenach państwowych i
 miejskich widz mógł obejrzeć —
 dajmy na to — western wg „Sta-
 rej baśni”. Dziś w tym zasłużo-
 nym teatrzyku brak koncepcji (i
 przedstawień) straszny... Ale oto
 w oknie wystawowym „Klubu pod
 Jaszczurami” zobaczyłem groźnie
 wyglądający afisz, który głosi, że
 Teatr STU — znany z głośnego
 „Spadania” — pokazuje „Sennik
 polski”. Czyżby konkurencja dla
 Waldemara Krygiera, co w Tea-
 trze Ludowym w Nowej Hucie
 wystawił przydługawy wyciąg z
 „Sennika współczesnego” Konwic-
 kiego? Zobaczmy.

W przyćmionym świetle — ru-
 sztowania pod ścianami i leżące
 na środku sali ich elementy. Z
 tych elementów na oczach scho-
 dzących się powoli widzów, w
 gwarze i wśród krzątania, po-
 stawia scena-podium. Po ruszto-
 waniach skacze (i pozuje) skąpo
 przyodziany młodzian o Chrystu-
 sowym wyglądzie, jakby szukał
 dogodnego miejsca dla odegrania
 swego męczeństwa, wykazując
 przy tym nie mało troski o este-
 tykę, graniczącą z pozerstwem (a-
 luzja do Grotowskiego?). Ten
 „happeningowy” prolog zaczyna
 stopniowo sadowiących się widzów
 intrygować. I wreszcie zjawia się
 bohater — Kordian Słowackiego,
 ze swoim słynnym monologiem,
 za Mont-Blanc wygłaszanym. A

Jan Pieszczachowicz

Polskie sny i koszmary

więc — nie o Konwickiego wyla-
 cznie będzie chodził. Wkrótce o-
 kazuje się, że również nie o Słow-
 wackiego, bo autorzy scenariusza
 — Edward Chudziński i Krzysztof
 Miklaszewski — uszyli tę suknię
 Dejaniry dla sumienia widza z
 tekstów: Mickiewicza, Wyspiań-
 skiego, Kadena-Bandrowskiego,
 Gombrowicza, Andrzejewskiego,
 Mrożka — wszystko zakończone
 songiem płora Leszka A. Moczul-
 skiego. Powstał „collage” z tego,
 co w naszej tradycji literackiej
 najbardziej kontrowersyjne w
 kwestiach, dotyczących narodowej
 duszy, charakteru, losu, sumienia
 (a co zostało już przemielone przez
 dziesiątki literackich, publicy-
 stycznych i innych młynów na mąkę
 banału). Wylaniają się polskie sny
 — i polskie odwieczne koszmary,
 brzmiające bynajmniej nie histo-
 rycznie.

Wyznam, że wielokrotnie nagra-
 dzane „Spadanie” mniej mi się
 podobało od „Sennika polskiego”.
 Może dlatego, że było zbyt w du-
 chu „Strassentheater” — modnego
 na Zachodzie „kontestatorskiego”
 stylu teatru studenckiego, naj-
 chętniej dającego improwizowane
 spektakle na ulicach (stad nazwa:
 „teatr uliczny”). „Sennik” wyda-
 je mi się bardziej spójny drama-
 turgicznie i myślowo, bardziej na-

wet — wyrafinowany w prezento-
 waniu niuansów. Trzeba sobie bo-
 wiem uświadomić, że scenarzyści
 oraz zespół Krzysztofa Jasińskiego
 wpadli na pomysł tyleż prze-
 wrotny, co twórczy (niechby na-
 wet w sposób kontrowersyjny):
 skonfrontować ze sobą autorów i
 teksty, zawierające przeciwie różne
 treści, z różnych epok — aby udo-
 wodnić, iż w naszym narodowym
 myśleniu od romantyzmu po dzień
 dzisiejszy tkwią pewne utopie, po-
 rywy, złudzenia i kompleksy, któ-
 re jakby opierały się dialektyce
 historycznych przemian — lub mo-
 że te przemiany sprzyjały ich we-
 getowaniu? Oto cała galeria:

Polski Kordian, z kultem „pod-
 ziemnego” samotnictwa, gotów się
 dać ukrzyżować na każde zawo-
 łanie — bez zwracania uwagi, ko-
 mu i co to da. Polski Chochoł,
 który odezwił się zawsze, ilekroć
 idzie o wprowadzenie nowego —
 i odezwił się jak „advokat dia-
 bla” (zdemaskował go w najnow-
 szej wersji Górnicki w swej pu-
 blicystyce na łamach „Życia War-
 szawy”). Polskie marzenie o Czy-
 nie „jako takim”, w magmie ja-
 łowych sporów i dyskusji i wtedy,
 gdy grunt pali się pod nogami.
 Polska wiara w Zachód — i nie-
 wiara w to, czy jesteśmy dostate-
 cznie zachodnioeuropejscy (lub od-

Z teatru

wrotnie — mniemanie, że rodak
 znał Wisły to brat-lata Francuza
 czy Anglika). Polskie „kochajmy
 się” — nie tylko przy kieliszku,
 ale i w myśleniu o polityce i na-
 rodzie, gdzie trzeźwość i czuj-
 ność wszak potrzebna. Polski cho-
 robliwy kult dla różnych przeszło-
 ści — kiedy o przyszłości niewło-
 cznie myśleć trzeba, owo Kade-
 nowe „warzenie zupy na starych
 kościach” z „Generała Barcza”.
 Pogarda dla myślenia, pokładanie
 całej nadziei w „rębajlach” (sfor-
 mułowanie Irzykowskiego). Ma-
 nia politykowania — i jednocze-
 śnie niechęć do polityki i polity-
 ków, bo przecież wystarczy „mieć
 Ojczyznę w sercu” i mówić wszyst-
 kим i wszystkim w imię tej
 serdecznej idei: „nie”. A przy o-
 kazji — puszenie się, ze szlachec-
 kiego ducha pochodzące, szum-
 ność, najwyższe „C” przy najbli-
 żej okazji. Długo by tak można
 wliczać.

Polskość i Polska w przedsta-
 wieniu Teatru STU — to history-
 czno-współczesna „wieża Babel”,
 gdzie każdy mówi co innego —
 choć o tym samym, gdzie słowa
 są czasem jak licznym ukrywają-
 cym myśli, gdzie odwieczna kłót-
 liwość nie pozwala do końca i
 konsekwentnie domyśleć niczego.
 Patos zamienia się zbyt łatwo w

szyderstwo, szyderstwo — w pa-
 tos. Dziecięca ufnosć graniczy z
 zaciętym „nie pozwalam” — za-
 nim zostanie wyjaśnione, o co na-
 prawdę chodzi. Niechęć do nowo-
 go znajduje tysiące wzniosłych ar-
 gumentów.

„...myśli wielkiej trzeba z nie-
 ba lub błękitu” — mówi Kordian
 w swoim monologu. Myśl wielka
 jest nam potrzebna tu, na ziemi
 i nie z błękitu, a z rzeczywistości
 — i nie po to, by nią żonglować,
 lecz aby dyskutować, racjonalizo-
 wać, wcielić — zdają się mówić
 realizatorzy przedstawienia w Tea-
 trze STU. A nie będzie to moż-
 liwe, jeśli nie uświadomimy sobie
 jasno, co w nas tkwi i co nowe-
 mu pomaga, a co przeszkadza. Ze-
 by nie było tak, jak mówił jeden
 z bohaterów „Sennika współczes-
 nego” Konwickiego: „My bez za-
 dnej polityki, my prości, my każdy
 rząd lubimy”.

Czy wpadłem w bezkrytyczny
 zachwyt po obejrzeniu „Sennika
 polskiego”? Nie. Jest rzeczą oczy-
 wistą, że z autorami spektaklu
 można się spierać, czy wyważyli
 argumenty i racje (przy czym e-
 wentualny zarzut „szargania świę-
 tości” raczej bym odłożył do la-
 musa — tu nie o to chodzi). Ale
 dziś, kiedy mówimy o twórczym,
 dyskutującym angażowaniu się w
 rzeczywistość — tę współczesną,
 i tę historyczną — jestem za spo-
 rem ostrym (co nie znaczy — de-
 magogicznym) i bez ostonek, jaki
 proponuje Teatr STU.

Dodam tylko, że muzykę do
 przedstawienia skomponował
 Krzysztof Szwałgier, plan scenicz-
 ny — Marlan Mazur. Wykonawców
 jest wielu, niech więc darują, że
 ich nie wymienię.

26
Gdyby mi ktoś kazał wyróżnić spośród granych ostatnio spektakli w teatrach krakowskich — ten najlepszy, a zarazem wnoszący wybitniejsze wartości do prawdziwie twórczego dorobku scenicznego na przestrzeni półrocza w nowym sezonie — wprawilby mnie w stan zakłopotania. Zaczął się bowiem wspomniany sezon dość nijako w zakresie propozycji dramaturgicznych, zaś pod względem opracowań reżysersko-inscenizacyjnych również wniósł niewiele rozwiązań z rzędu zapierających dech na widowni.

W zasadzie trzy przedstawienia mogłyby pretendować do miana bardziej interesujących, ale dwa z nich w sumie nie dawały pełnej satysfakcji — ani wymagającemu odbiorcy, ani przeciętnemu zjadaczowi chleba teatralnego który chciałby zrozumieć przynajmniej większość działań scenicznych, jakie przyszło mu zaobserwować podczas jednego wieczoru w teatrze...

Najłatwiej dałoby się określić te widowiska jako kontrowersyjne. Mowa o *Księdzu Marcku* Slowackiego na scenie pod wezwaniem tego znakomitego autora — i o *Senniku współczesnym* Konwickiego-Krygiera w Teatrze Ludowym. Ba, ale cóż znaczy słowo „kontrowersyjny” w odniesieniu do tak wieloznacznego pojęcia, jakim jest sama sztuka sceniczna oraz jej interpretacja reżyserska i aktorska? Na ogół wszystkie niewygodne w osądach spektakle najwygodniej nazywa się kontrowersyjnymi. Ze niby interesujące, może nawet świetnie zaprawione tzw. sosem teatralności „samej w sobie” — a przecież niewolne od zastrzeżeń. I tak dalej...

Powiedzmy otwarcie, że co innego znaczy kontrowersyjny charakter np. „Biesów” Dostojewskiego w przekazie scenicznym Wajdy, czy daleko ostrzejsza ingerencja reżysera w tok przedstawienia II aktu „Wesela” Wyspiańskiego na przykładzie inscenizacji Lidii Zamkow (w teatrze i telewizji) — a co innego kształt teatralny „Księdza Marka” — mistyczna magma, choć z przymrużeniem oka, procesja narodowych przywar i cnót, skąpiana w obsesjach religijnych autora, pomnożonych o apokaliptyczne wizje Golińskiego. Zaś całkowicie różną od tamtych „kontrowersyjność” należałoby przypisać Krygierowi z „Sennika współczesnego” — politycznej wykładni bardzo złożonego procesu przemian (a może zastój?) w psychice współczesnych Polaków. Współczesność jest tu zresztą pojęciem-workiem, a sprawy generalizacji pewnych działań oraz obrazu mentalności na aktualnym tle scenicznego materiału, wykrojonej z powie-

ści Konwickiego — istotnie mogą wydawać się kontrowersyjne poprzez ich ujęcie reżyserskie.

Jednakże ani *Ksiądz Marek*, ani *Sennik współczesny* nie dorównują swoim „kontrowersyjnym” poprzednikom: *Biesom*, *Weselu*, *Szewcom* (Witkiewicza i Jarockiego) szekspirowskiej fali przekory w *Snie nocy letniej* (Swinarskiego), *Zegnaj Judaszu* Iredyńskiego i Swinarskiego, czy wreszcie *Za kulisami* Norwida w opracowaniu Brauna.

Jedno może przedstawienie Teatru im. H. Modrzejewskiej *Wszystko dobre co się dobrze kończy* Szekspira—Swinarskiego dałoby się utrzymać w wysokiej randze artystycznej, nawiązującej do całego ciągu ubiegłosezonowych sukcesów Teatru Starego. Ale akurat to wi-

najwięcej walorów rozrywki nie naskórkowej. Tyle, że skróconej dość znacznie z tekstem autora.

W ięc jak to jest? Zabawa kosztem wierności wobec utworu, czy nuda na rachunek tradycji inscenizacyjnej? Dodatki do starych, wypróbowanych sztuk — owe pioseneczki, przetasowania tekstu, cięcia i komponowanie własnych „wariacji na temat” — czy znalezienie wyłącznie w stylu gry doskonałej obsady aktorskiej przedstawienia: odpowiedzi na współczesne pytania, zawarte w klasycznych już treściach dramatów? Rzadko który reżyser decyduje się na ten ostatni wariant. Nie dowierza ani autorowi, ani publiczności. Nie szuka oparcia w samym aktorze, obawia się „normalnego” charakteru

pic generalny odwrót od każdego eksperymentowania — na rzecz konwencjonalnych kształtów widowiska teatralnego. Tu nie ma recept i niewzruszonych kanonów. Ale istnieje różnica w podejściu do konkretnej sztuki, do wypuklenia jej znaczeń filozoficznych, ideowych, obyczajowych — które przesadzają o trwałości dramatu na przestrzeni lat i wieków, o jego funkcjach społecznych oraz artystycznych w odniesieniu do odbiorcy, bez względu na epokę powstania utworu. Są bowiem sprawy zawsze „współgrające” z potrzebami współczesnego widza, które — wydobyte na pierwszy plan spektaklu — decydują o wyciszeniu jednych brzmień a ugośnieniu drugich, nie naruszając przecież oryginalnej struktury dramatu.

I właśnie owa umiejętność stosowania tych akcentów określa, czy spektakl będzie nowoczesny, czy tylko wtórny wobec poprzednich dokonań. Każde swobodne przeróbki, wписywanie własnych myśli i obrazów w gotową materię literacką musi graniczyć z metodą fałszowania dzieła. A każde zdobnictwo warstwy zewnętrznej przedstawienia stanie się czysto formalnym, lepszym lub gorszym zabiegiem w okół treści, eksperymentarstwem powierzchownym, hołdem dla mody.

Przykłady można mnożyć. Przedstawienia tradycyjne, statyczne, nie poruszające wyobraźni widowni — to *Notatnik* w Teatrze Kameralnym, *Drogi Antoni* w Teatrze im. Słowackiego, *Powrót mamy* w Rozmaitościach. Natomiast „eksperymentalne” w swej warstwie wierzchniej (*Szklana menażeria* w Ludowym) przypominają prawdy o zmianie opakowania dla podniszczzonego towaru. Wreżcie operacje przeciwko intencjom oraz słowu autorskiemu, z niejednym ciekawym pomysłem — odbiegającym jednak od założeń pierwowzoru — przynoszą współczesnianie na siłę — może i efektowne, szokujące — ale nie wiadomo czemu odbywające się kosztem klasyka. Gdy można było sięgnąć po parafrazę lub współczesną odpowiedź na pytania nurtujące nas w obrębie tej samej problematyki (*Śluby panięskie* w Teatrze Starym).

No więc — pół sezonu minęło, półśrodki teatralnego wyrazu pozostały. Bardzo wolno rozkręca się korowód repertuarowo-inscenizatorski. A może to najlepsze figury taneczne czekają nas dopiero w końcowej fazie scenicznego roku? Tak czy owak — obecny sezon nie zdążył jeszcze nawiązać do bardzo efektownego dorobku poprzedniego okresu. Chyba że jest w tym smutna prawidłowość lat tłustych i chudych? Ale nie wyrokujmy na wyrost. Życie w teatrach toczy się przecież dalej...

Jerzy Bober

TEATR

Półśrodki półsezonu

widowisko nie nasuwa specjalnych uwag ze względu na kontrowersje problemowe. Choć ma jedną scenę zbyt drastyczną, jak na mój gust i smak.

A co z resztą? Reszta — acz nie jest milczeniem — stosunkowo za mało mówi o ambicjach repertuarowych. Nagle, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, trysnęło źródło komediiowe. Byłoby to pocieszające, gdyby... Aż trzech autorów francuskich (w *Rozmaitościach*, Teatrze Ludowym i Starym), dwóch Fredrów (w Ludowym i Starym), jeden Shaw i jedna Pawlikowska (*Rozmaitości*). Klasyka i współczesność. Tradycyjna farsa i nowoczesne poszukiwania wzmocnień humoru u starego ojca komedii polskiej.

Farsy, jak się okazało, grać nie umiemy. Jeśli w sukurs nie przychodzi np. aktorstwo Malickiej (Anouilh), prawie nikt nie wie co z tym farsowym fantem zrobić. Co prawda, ludzie śmieją się na widowni, lecz nie jest to śmiech wywołany najlepszym gatunkiem humoru. Zaś w satyrycznym odkryciu frywolności Fredry („*Śluby panięskie*”) zdolny aktor i obiecujący reżyser sam sobie psuje zabawę chcąc zmieścić za wiele w jednym widowisku. A mimo to — właśnie jego spektakl mieści

widowiska — jakby z góry przesądzając sprawę, że tylko on jeden wie, co i jak lepiej powiedzieć, aniżeli zdołał to napisać autor...

Już tylko w Teatrze TV — właśnie w tym „ostatnim krzyku” nowoczesnej techniki — spotyka się przedstawienia zgodne z tokiem akcji oraz intencjami dramaturga. Niekiedy nawet — o zgrozo! — bez tła muzycznego. A mimo to, dzięki aktorstwu i wczuciu się w problematykę dzieła — spektakle wcale nie są kopiami tradycyjnych ujęć. Przeciwnie, mają charakter nowoczesny, często aluzyjny do spraw żywo nas obchodzących, są czytelne a nie spłycone intelektualnie. I, na szczęście, nikt z twórców tych widowisk nie leka się posadzenia o staroświeckość, gdy ani mu w głowie udziwniać, belkotać, mrugać, macieć i kryć się za karkołomnymi symbolami znaczeń, które o wiele prościej zostały wyłożone w sztuce. Ale zasada prostoty wydaje się większości reżyserów niendkrywcza. A może za trudna, jeśli inscenizator nie ma niczego do powiedzenia widowni przy pomocy klasycznego dzieła? Jeśli nie umie przybliżyć odbiorcy ideologii utworu i jego artystycznych wartości bez dokładania własnych, mglistych wyobrażeń o rzekomo ukrytych dotąd, współczesnych brzmieniach dramatu?

Oczywiście, nie należy popadać w przesadę twierdząc autorytatywnie, że musiały nastą-

Sennik? Współczesny?

T. Ludowy w Nowej Hucie: *SENNIK WSPÓŁCZESNY* Tadeusza Konwickiego. Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier. Premiera 10 listopada 1971 (fot. W. Plewiński)

„Krygier przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie (...) wyzwolenia instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbioru”, pisze w programie reklamującym nową dyrekcję nowohuckiego teatru jego kierownik literacki Krzysztof Miklaszewski.

Premierze *Sennika współczesnego* towarzyszą więc fakty, nadające jej znaczenie w sposób niejako obiektywny. Setna pozycja w repertuarze liczącej już 17 lat sceny — stać się ma zarazem w życiu tego teatru punktem zwrotnym. Realizacją teoretycznych założeń ujętych w ambitną deklarację, obejmującą „wykorzystanie doświadczeń eksperymentu Szajny, zasymilowanie zdobyczy Krasowskich i zdroworoządkową syntezę z popularyzatorską pasją Ireny Babel”.

Zadanie tyle trudne co piękne i budzące szacunek dla optymizmu artystów dostrzegających w dotychczasowej twórczości Krygiera poważne szanse na wprowadzenie go w życie. Przylko zmacić ich spokój twierdzeniem, że inauguruje nową epokę przedstawienia *Sennika współczesnego* nadziei tych nie potwierdza.

Powieść Konwickiego, jej popularność, niedysiejsza sława, problematyka — filozoficzna, historyczna i społeczna, aktualność i ponadczasowość, musi wydać się ambitnemu reżyserowi nęcąca. Ale *Sennik współczesny* jest wbrew pozorom materiałem wobec teatru szczególnie opornym. Forma związana jest tu w sposób zda się nierozzerwalny z treścią, charakterystyczna narracyjność nie poddaje się prostym adaptacyjnym zabiegom, słowo ma nie tylko swój sens — także kształt, ciężar, kolor i zapach. Przywoływana niejednokrotnie przez krytykę romantyczna i młodopolska genealogia *Sennika* mniej w tej sprawie wyjaśnia niż (też niedoskonała) analogia z międzywojenną powieścią spod znaku Schulza. Tak jak tam dialogi czy monologi wyrwane z kontekstu nie mają już owych znaczeń, jakie nadaje im autor, choćby starano się zewnątrznie nie zmieniać w nich nic. Tym co decyduje bowiem o wartości tej prozy jest może mniej jej problematyka, tak u Konwickiego obsesyjna, lecz przede wszystkim klimat, atmosfera duszna i męcząca, subiektywność koszmarnego mająku, osiągnana jednak nie poprzez konstruowanie dziwnych sytuacji a stylizację, tak trudną do zrekonstruowania przy pomocy środków innych niż literackie.

Wspomniana już adaptacja Wieszczyckiego, starała się tę sprawę bodaj zasygnalizować, czyniąc ekspozycją przedstawienia finałowy monolog Pawła, w Nowej Hucie w ogóle nie uwzględniony. U Krygiera o „snach” bohatera świadczyć ma jedynie fakt, iż już w pierwszym epizodzie spektaklu (rozmowa Reginy z Malwiną Korsak) śpi on na scenie, towarzysząc w ten sposób rozgrywającej się akcji.

Poszczególne obrazy utrzymane są w charakterze jakiegoś syntetycznego realizmu, oscylującego ku specyficznej rodzajowości. Ponieważ reżyser pamięta jednak o „drugim akcie” owego realizmu, przeplata całość scenkami o charakterze metaforycznym (wspomniany epizod retrospektywny oraz *Powódź z „sądem Bożym”*) lub chętniej — symbolicznymi wstawkami z unieruchamianiem upozowanych postaci, nastrojowym światłem i odpowiednią ilustracją muzyczną. Całość jest przekładanym zacierpiętym z współczesnego MChATu, pewnym pastiszem socrealizmu oraz ilustracją owego dość taniego symbolizmu zwanego słusznie czy niesłusznie „szaniawszczyzną”. W tych ramach mieści się wielość stylizacji (melodramat ożeniony z groteską, realizm z umownością), która nie zastępuje wszakże bogactwa środków zastosowanych w powieści.

Rozegrany w niezmiennej scenerii (a przecież sceneria jest w książce nie tłem lecz współbohaterem), oszczędnej i uniwersalnej staje się *Sennik* zaledwie streszczeniem powieści, której wszak streścić nie podobna. Burząc jej strukturę, co w każdej adaptacji nieuniknione — nie zaproponowano w zasadzie żadnej innej, która mogłaby tamtą zastąpić. Zgubiono nawet głównego bohatera typując do tej roli w finale przedstawienia — po prostu Reginę. Chcąc bowiem uczynić z powieści „rzecz o umiejętności rezygnacji”, kończy Krygier swój spektakl sceną zaręczyn ekspedientki z torowym Dębickim. Jest to nie tylko wbrew Konwickiemu, na którego bezzasadnie powołuje się reżyser, ale i wbrew własnemu stwierdzeniu, pozostającemu z pierwszym w sprzeczności, iż „spektakl powinien zaakcentować potrzebę aktywności za wszelką cenę”.

Myśl przedstawienia jest zresztą równie niejasna jak programowa inscenizatorska wypowiedź. Zaś brak konsekwentnej konwencji scenicznej odbija się i na aktorstwie, prezentującym wszelkie możliwe style. Obronna ręka wychodzi jedynie Eugenia Horecka (Malwina Korsak), Główko (Jan Güntner) i Szafir (Edward Rączkowski; zresztą postać ta została w przedstawieniu uproszczona).

Eugenia Horecka (Malwina Korsak), Lech Bijalą (Korsak), Andrzej Wiśniewski (Pac-Kowalski), Mieczysław Franaszek (Krupa), Roman Marzec (Paweł), Jan Güntner (Główko), Jan Krzywdziak (Dębicki)



Najmniej przekonująco ustawiona zostaje główna protagonistka Justyna, prezentująca (poza urodą) jedynie manierę i fałsz. Sztuczność jest zresztą cechą charakterystyczną całości; nic tu nie jest autentyczne, nawet dyskursy społeczne i filozoficzne są dęte. „Setna pozycja w postaci *Sennika* i dwie dalsze próby otwierają nowy okres Teatru Ludowego. Dyrekcja, zespół aktorski i wszyscy pracownicy Teatru zapraszają do pełnych polemicznych pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli” głoszą kierownicy sceny. Na nowej drodze należy im życzyć powodzenia. Trudno jednak angażować swe polemiczne pasje w stosunku do przedstawienia, w którym naturalnie brzmi tylko głos suflera.

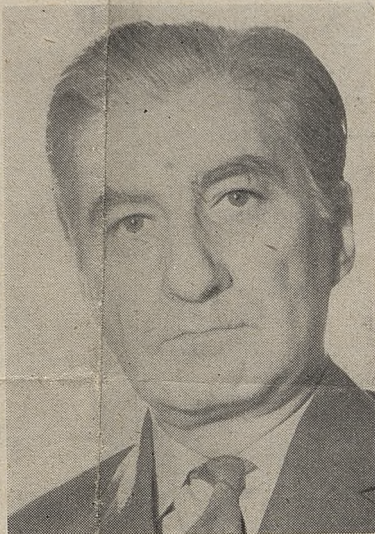
MARTA FIK

26 STEFAN OTWINOWSKI O KOLEGACH

Mam podzielić się z czytelnikami *Teatru* swoimi refleksjami na temat oglądanych polskich sztuk współczesnych. Trudno mi spełnić tę prośbę, gdyż ostatnio w Krakowie nie obrodziły premiery polskich pisarzy... Ale chętnie przypomnę te przedstawienia polskich autorów współczesnych, które utrwaliły się w mojej pamięci na przestrzeni minionych kilku lat. A więc wyraziste, bo problemowe, przedstawienie sztuki Janusza Krasińskiego *Wkrótce nadejdą bracia*; dalej *Moja córka* Różewicza — ze względu na niezwykle i bardzo celny sposób przeniesienia przez Jerzego Jarockiego na scenę scenariusza pisarza; *Chłopcy* Grochowiaka na scenie Teatru Słowackiego — sztuka ta została zrealizowana z wielką szkodą dla autora, bo jest to przecież utwór o charakterze kameralnym. I wreszcie adaptacja bardzo bliskiej mi powieści Tadeusza Konwickiego — *Sennik współczesny* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie... Poza Krakowem bardzo rzadko oglądam przedstawienia polskich sztuk współczesnych. I to jest symptomatyczne. Nikt mnie po prostu na te premiery nie zaprasza. Namawiają, obligują, zobowiązują dyrektorzy, reżyserzy, aktorzy, przyjaciele i znajomi, abym obejrzał na nowo odczytaną klasykę, odświeżone *Wyzwolenie* czy *Don Carlosa* — ułatwiają mi nawet wygodny dojazd na premiery sztuk klasycznych sporządzone według tej recepty... Nie zdarza mi się jednak korzystać z takich ułatwień przy oglądaniu na scenie sztuk kolegów — autorów...

W Krakowie nie jest najlepiej z premierami polskich autorów. Rozumiem i znam kłopoty dyrektorów jak też teatrów. Ale wydaje mi się, że sceny krakowskie, tak często chwalone za odkrywcze inscenizacje sztuk klasycznych, zbyt mało dbają o interesy współczesnych pisarzy. Przy okazji pragnąłbym upomnieć się o małą scenę przy ul. Filipa, której Teatr im. Słowackiego nie może odzyskać. Spełniała ona niewątpliwie ważną rolę w popularyzacji polskiej dramaturgii. Duża scena tej roli, z wielu względów, odegrać nie może.

Po wojnie było inaczej. Za dyrektora Juliusza Osterwy pełniłem funkcję kierownika literackiego teatrów krakowskich. Na premiery polskich autorów współczesnych przeznaczaliśmy małą salę Starego Teatru. I pokazaliśmy dziewięć sztuk. Czy wszystkie były dobre i warte prezentacji? Każda z nich prowokowała na pewno do myślenia. Dzięki tej scenie stworzyło się ogromne zainteresowanie, kontrowersyjne źródło możliwości dla krytyki. Scena ta była nie tylko miejscem próby autora, ale i aktorów. Ileż tu odbyło się debiutów młodych aktorów. Tą drogą wchodził do teatru przyszli wybitni aktorzy: Miłkołajski, Słaska, Holoubek, Hanuszkiewicz...



STEFAN OTWINOWSKI
(fot. W. Szostak)

Po wojnie (3—4 pierwsze lata) ruch artystyczny był żywy i autentyczny. Polegało to przede wszystkim na wzajemnej, ogromnej ciekawości samych artystów. Ciągłe szukano nowych twarzy, nowych nazwisk, sprawdzano możliwości wstępujących twórców. Obecnie od razu, po pierwszej udanej roli czy ciekawej reżyserii, następuje nieomal kanonizacja... Teraz całą uwagę skupia na sobie reżyser. Gdy jest chwalony, to przez wszystkich, bezkrytycznie, nikt nie ośmieliłby się wyłamać z tego mechanizmu reklamy.

Krytyka po wojnie pomagała, bo ciągle domagała się nowych odkryć problemowych i „zmiany warty”. Wtedy miała odwagę krytykować nawet tych największych. Dyskutowano i polemizowano z Schillerem, Osterwą. Ileż ja jako kierownik literacki odebrałem publicznych cięgów, ale też i ja decydowałem...

Zupełnie również inna obowiązywała praktyka teatralna. Młody aktor po pierwszej udanej roli nie zostawał od razu wielkim, natomiast wszyscy mieli szanse się sprawdzić. Praktyka dublur (jedną rolę w teatrze krakowskim grało dwóch-trzech aktorów) była rzeczą oczywistą. Któremu z reżyserów chciałoby się teraz podjąć taki „niewdzięczny” obowiązek? Ale też wówczas nie zdarzało się, aby reżyser obsadzał ciągle tych samych — „swoich” — aktorów. Od tego był dyrektor. Osterwa dbał o to, aby wszyscy grali.

Ciągle dyskutujemy problem: reżyser — autor współczesny. Narosło mnóstwo wokół tego nieporozumień. Chciałbym tu przytoczyć fakt z własnej praktyki. Leon Schiller reżyserując moją *Wielkanoc* nie skreślił w niej ani jednego zdania. Przy największym pietyzmie dla tekstu — zrobił swoje przedstawienie. Był to teatr Schillera, nie mój. Ale była to robota tak doskonała, że nie podjąłem z nim polemiki na próbach generalnych.

Wciąż wierzę w teatr, który będzie miał szacunek dla tekstu, dla literatury. Tak, jak nie wierzę w klęskę teatru. Ale też głoszę koncepcję teatru jak najbardziej różnorodnego. Aby uzdrowić sytuację polskiej dramaturgii w teatrze, trzeba pamiętać o jej słabościach. Uważam, że słabością nieomal kliniczną polskiego współczesnego pisarstwa scenicznego jest dialog. Nie cytuję nazwisk. I największych, i najsłabszych obejmuje ta diagnoza. Dlatego reżyserzy tak łatwo „radzą” sobie z naszymi tekstami i po zabiegach chirurgicznych, po cięciach, amputacjach, transplantacjach mogą nam zarzucić słabość po prostu immanentną. Tego typu zarzutów z tych samych powodów nie można postawić Albee’emu czy Millerowi.

Jeżeli wołamy o problem, zwłaszcza społeczny czy polityczny, który by obchodził i interesował szeroki krąg widzów — to powinniśmy doskonalić sztukę dialogu. Nic tak dobrze nie broni problemu jak dialog. Nie wiem, czy wszyscy zgodzą się z moją tezą, ale właśnie Różewicz uchwycił wiele istotnych problemów teatralnych dzięki świetnym dialogom. Dlatego tak m.in. zainteresowałem mnie na scenie *Sennik współczesny* zrealizowany przez Waldemara Krygiera. Słuchałem go z wielkim zainteresowaniem. Bo sztuka, oparta na powieści pozwoliła mi śledzić myśl pisarstwa Konwickiego. A jego pisarstwo jest pisarstwem problemowym. Oczywiście w teatrze problem *Sennika współczesnego* został połowicznie uchwyciony. Jednak Krygier swoją inscenizacją potrafił związać moją uwagę z tekstem literackim. Nie zaliczałbym tego przedstawienia do poronionych. Wolę taką niedoskonałość niż świetne przedstawienie o efektownej formie, ale puste.

Sennik Krygiera to na pewno inna sztuka niż powieść Konwickiego. W teatrze został wyeksponowany problem społeczny. Krygier chciał pokazać mechanizm przystosowywania się człowieka do nowych warunków, w sferze politycznej i społecznej. I wydaje mi się, że reżyser tę problematykę trudności przystosowywania się do nowych konieczności życiowych, dramat człowieka wynikający z procesu rozwoju historycznego uchwycił i przekazał. A już na pewno swoim teatralnym *Sennikiem* pokazał problem, którego daremnie szukać w innych sztukach polskich. Nie wchodząc w szczegółową ocenę walorów teatralnych tego spektaklu, o których szerzej pisałem w *Życiu Literackim*, chciałbym raz jeszcze podkreślić, że ta inscenizacja pobudziła mnie do refleksji o polskim społeczeństwie, raz jeszcze powrócił w mojej świadomości temat losu Polaka... Chciałbym tu również przeprowadzić pewną paralelę pomiędzy nowohuckim *Sennikiem* a oglądanymi przed kilku laty *Chłopcami* Grochowiaka. Otóż *Chłopcy* demonstrowują sytuację, w której dokonuje się sprawdzenie funkcjonowania naszej egzystencji. Ale u Grochowiaka sprawa jest zbyt łatwa. Jest to wyjście na pozycje, które psychologicznie zostały już przedyskutowane. *Chłopcy* — to dra-

mat oczywisty. Sceniczny *Sennik*, mimo wielu zastrzeżeń realizacyjnych, ujawnia konflikt człowieka.

Moje własne koncepcje teatralno-dramaturgiczne, jak też próby ich realizacji (*Pacjent*, *Szansa*) w jakimś sensie rozmiągają się z tendencjami współczesnych inscenizatorów. Na przykład Konrad Swinarski — mogę powiedzieć, że nie wychodzę z jego przedstawień obojętny, zawsze obdarzy mnie jakimś nowymi treściami intelektualnymi. Ale nie ukrywam, że jego zainteresowania nie są zbieżne z moimi zainteresowaniami jako dramaturga. Bo też i ten typ reżyserii nie jest koegzystentny z autorem, takim jak ja, który widzi swój teatr poprzez problem ocalony w autorskim dialogu. Bo teatr nie jest zjawiskiem immanentnym. To jest sprawa, która się tworzy w najrozmaitszy sposób i poprzez najrozmaitsze fakty wstępne. Samo zjawisko sceny jest zjawiskiem bardzo ważnego przystanku. Ten przystanek jest organizowany dla wielu dróg, dla rozmaitych podróży. Podróżni-artycy rozkładają swoje manatki — i tym chcą zainteresować widzów. Ja chcę zainteresować problemami, które chciałbym wykreować w dialogu. Dialog bowiem jest częścią organiczną teatru i wszelkie nowe zjawiska, doktryny, konwencje nie są w stanie go wyeliminować. Obecnie przeżywamy impas pozorny. Wystarczy jednak zacytować, raz jeszcze, zjawisko teatru Albee’ego lub Millera, aby stwierdzić, że i taki teatr świetnie egzystuje.

Ja wiem, że reżyser typu Swinarskiego chce naszą współczesność pokazać drogą trochę okrężną. Zjawiska te możemy również pokazywać wprost. I jest to nie tylko moja sprawa. Rzecz w tym, aby nam tego nie utrudniano. Apeluje w tym miejscu także do reżyserów. Potrzebna jest pomoc krytyków. Teatr, którego jestem zwolennikiem — wychwylił to Zygmunt Greń recenzją mojego *Pacjenta* — idzie w sukurs nowoczesnemu aktorstwu. Kreacje Kreczmarowej i Machulskiego w warszawskim *Pacjencie* są tego, przynajmniej dla mnie, jakimś przekonywującym dowodem. I w tym właśnie momencie stawiana się sztuki dramatycznej widzę w reżyserze partnera, który pomoże mi w rekreacji teatru aktor-skiego.

Mówiąc czy pisząc o współczesnym teatrze ciągle tracimy z oczu naszą tradycję. Smutne to i niebezpieczne. Rozbijając więc typ ankiety *Teatru* raz jeszcze chciałbym wrócić do nie tak odległej historii. Teatr Osterwy. Był to przede wszystkim teatr aktor-ski. Osterwa zostanie w historii teatru jako wielki wychowawca aktorów. Nie zapominajmy o tym, że wielkość współczesnego polskiego aktorstwa z jego szkoły i z jego zasług się wywodzi. A miał przecież tak niby prostą receptę na to: nie niszczył aktora, popierał autora. Potrafił godzić koncepcję teatru autora z koncepcją teatru aktora.



BIURO
WYCIŃKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 22-59-58

TYGODNIK PÓWSZECHNY
KRAKÓW, ul. Wisła Nr 12

wydanie

Nr 8 z dn. 20-02-1972

Jaka będzie przyszłość tego teatru? Czy wygrzebie się z kryzysu, w który wtrącił go rząd Ireny Babel? Czy odzyska publiczność, którą miał za dyrekcji Skuszanki i Krasowskiego? Chodzi nie tylko o odzyskanie, ale o zatrzymanie jej na dalsze przedstawienia, na te gorsze także, o pozyskanie wiernej publiczności. Niebagatelną rzeczą w tym względzie jest stworzenie klimatu zainteresowania wokół tego teatru, troski o jego losy nie tylko najbliższych przyjaciół, władz miejskich, ale wszystkich, którzy teatr kochają i do teatru jeszcze chodzą.

Od października 1971 r. teatrem nowohuckim kieruje Waldemar Krygier. Nowe kierownictwo artystyczne i administracyjne ma sytuację niełatwą: bo niby był teatr, a właściwie go nie było. Trzeba go tworzyć od nowa. Nie wystarczy przyjąć określonej możliwości budżetu ilości aktorów, trzeba ich jeszcze natchnąć jednym myśleniem. Mówi się najkrócej: trzeba zmontować zespół, który wypracowałby własną koncepcję teatru w środowisku miejskim, zdominowanym przez dwie grupy społeczne: robotników i inteligencję techniczną. Trudność w tym, że właściwie nie ma do czego nawiązywać. Pięćdziesięcioletni okres działalności Ireny Babel był w tym względzie okresem martwym. Nie tylko nie zarysował możliwości takiej koncepcji, ale zmarnował kapitał poprzedniego kierownictwa. Do Skuszanki i Krasowskiego, do ich koncepcji teatru politycznego nawracać nie bardzo można. Dziś to już nie chwyci. Zmieniły się czasy i zmieniły się z nimi potrzeby społeczne i estetyczne widza.

Dobry kierownik artystyczny w teatrze, to tak jak dobre drożdże przy wypieku chleba. Bez nich nawet z najlepszej mąki robi się zakalec. Ale każda doświadczona gospodyni wie, że bez dobrej mąki nie ma smacznego chleba. Nawet najlepszy artysta nic nie doka-

że, kiedy ma tandetne tworzywo, a nie-artysta z materii najbarwniejszej zrobi towar nieciekawym i seryjnym. Pytanie o przyszłość Teatru Ludowego w Nowej Hucie jest pytaniem nie tylko o talenty reżyserskie obecnego dyrektora, ale także — a może przede wszystkim — o jego umiejętności organizatorskie, legitymujące się posiadaniem sprawnego technicznie zespołu, wewnętrznie „dotartego”, mogącego podjąć każdy utwór z wielkiego repertuaru.

TEATR

Z WIZYTĄ W NOWEJ HUCIE

Ostatnio oglądałem w Teatrze Ludowym dwa spektakle: „Sennik współczesny” i „Szklaną menażerię”; obie rzeczy zrealizował Waldemar Krygier. Nie widziałem wcześniejszych przedstawień Krygiera na scenie nowohuckiej: „Dwu teatrów”, „Dam i huzarów”; mam więc za mało materiału, by snuć jakieś ogólniejsze konkluzje odnośnie do jego warsztatu reżyserskiego. Ograniczam się wyłącznie do odnotowania wrażeń wyniesionych z obu spektakli. Nie pora jeszcze na bilanse generalne i wyroki. Przy odbiorze „Sennika współczesnego” dominu-

jącym wrażeniem, którego doznawałem, była nuda. Ani jednego ciekawego obrazu, ani jednej wybitniejszej kreacji aktorskiej. Z bogatej artystycznej powieści Konwickiego w przeróbce scenicznej ocalało niewiele: parę niespójnych z sobą scen rodem z różnych parafii. Były tam fragmenty, z których można by zbudować dramat psychologiczny, komedię obyczajową, moralitet polityczny. Ale z tych fragmentów nie złożono jakiegokolwiek całości. Co pozostało w przedstawieniu Krygiera z ostrości politycznej, wdzięku narracji i poetyckiej wieloznaczności prozy Konwickiego? Parę rodzajowych obrazeczek, ilustrujących powszechnie znaną prawdę, że Polak pije wódkę i świętuje przy każdej nadarzającej się okazji.

Lepiej od „Sennika współczesnego” na scenie nowohuckiej broni się „Szklana menażeria”. Są w tej sztuce role do zagrania, których nie było w „Senniku”, role jakby odrysowane z życia, nie przetworzone jeszcze artystycznie, żyjące bardziej związkami z rzeczywistością niż życiem samodzielnym, autonomicznym. Spektakl jest ilustracją piekielka rodzinnego, w którym nastąpił rozkład wzajemnych uczuć, związków i interesów. Jest to krytyka skrupy pozbawionej wewnętrznej treści. Przedstawienie ustawiono w konwencji naturalistycznej, w konwencji małego realizmu: zwierciadła odbijającego drobne przejawy szarej codzienności. Tandetność i melodramatyczność efektów scenicznych została tu przez Krygiera obniżona w sposób arcydoskonały. Czy świadomie — nie umiem odpowiedzieć.

BRONISŁAW MAMON

Tadeusz Konwicki: „Sennik współczesny”. Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier.
Tennessee Williams: „Szklana menażeria”. Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.