



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ECHO KRAKOWA

31-007 Kraków
ul. Wiślna Nr 2

wydanie

217 7-11-83

Nr z dn.

26

Za górami, za lasami był sobie Dom Starców. A w tym domu mieszkali niechlujni z braku nadziei i smutni ludzie. Wyposażenie Domu Starców choć na oko dostateczne (efektowne emblematy umieszczone wysoko na ścianach) było nad wyraz nędzne. Koślawe krzesła i stoły kłóciły się z zewnętrznymi pozorami dobrobytu — ozdobną fasadą.

Wszystko zmieniło się, gdy Społeczności Domu przybył nowy pensjonariusz-organizator. Dopiero teraz okazało się, co może dobra organizacja: Nadrzędne cele i wartości porządkujące życie jednostki i ustalające stosunki międzyludzkie, wspólnota dążeń i wzajemna współpraca nowe inwestycje i dalekosiężne plany... Tak! W spopielałej od smutku atmosferze Domu rozgorzał płomień radosnej nadziei, chęci!

Organizacja nie jest receptą na szczęście; okaza się przecież wkrótce Pensjonariusze odczują bardzo szybko „dyrygowanie” współtowarzysza — prowadzyna jako zamach na samostanowienie na wolność osobistą nawet. Bo nikt nie lubi życia pod dyktando.

Sztuka współczesnego pisarza bułgarskiego, Iwana Radojewa, w oryginalny i ciekawy sposób prezentuje niezwykłości prawd i

Z teatru

„Ludojadka“

prawideł życia w Domu Starców. Przy pomocy prostych symboli, drażniących przez swą oczywistość dysonansów i niespójności, chętnie i zręcznie korzystając z niezawodnej obrazowości zasad dialektyki, autor przeprowadza analizę określonych sytuacji i układów społecznych.

Sam pomysł na sztukę miał więc Radojew dobry. Niestety, chcąc żeby trudny tekst (trudny właśnie przez specyficzną retorykę, dowodzenie „nie wprost”) był zrozumiały i czytelny dla każdego, nawet dla bardzo mało wyrobionego widza — wpadł w pułapkę łopatologiczną... Powtarzanie w kółko i na różne sposoby raz powiedzianej tezy obciąża akcją sztuki, daje efekt nieznośnego, kulawego „dreptania” w miejscu i jest ewidentnym, niewybaczalnym grzechem dramatycznym.

Kalektwo bułgarskiej sztuki okazało się w nowohuckiej premierze nieuleczalne. Nie pomogły protezy z pracownice do-

budowanych i wyrazistych charakterów poszczególnych postaci, ekspozycja ich drobnych słabostek, przyzwyczajen i typowych zachowań. Nie pomogło tym bardziej wyciąganie elementów komediowych, tuszujących w zamysle niezgrabność sztuki, a w rzeczywistości jeszcze bardziej wszelkie niedostatki demaskujących... Groteskowe działania aktorskie podkreślają kiepski poziom dowcipu — niewątpliwie najsłabszego punktu sztuki.

Aktorzy grają na wyrównanym i przeciętnym poziomie, nie „zczędząc” przy budowaniu osobowości granych postaci stereotypowych zachowań i nieoryginalnych chwytów aktorskich. Na tym tle wyróżnia się pozytywnie Krystyna Rutkowska, grająca Niemą Jotę: zbuntowaną, rozzwierającą tragiczną pensjonariuszkę Domu Starców, która przekroczywszy granice zgodnej i potulnej cierpliwości... zaczyna mówić! Dzięki niej zakończenie pierwszej części sztuki jest najlepszą sceną.

Podobała mi się w tym spektaklu oprawa muzyczna, a jeszcze bardziej — dekoracje Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego. Ich prace wzbogacają przestrzeń sceniczną o charakterystyczną głębię przez umiejętne tworzenie złudzenia dalekiej perspektywy, lub „rozświetlenie” dalszego planu. W tym spektaklu efekt rozszerzenia scenicznego rzeczywistości uzyskali scenografowie przez operowanie przytłumionym światłem za ogromnym, ukwieconym oknem.

PS. Prapremiera „Ludojadki” zbiegła się z obchodami jubileuszu 35-lecia pracy w Teatrze Ludowym dwóch grających w tym spektaklu aktorek: Eugenii Horeckiej i Bogusławy Czuprynowny.

DOROTA KRZYWICKA

IWAN RADOJEW — „LUDOJADKA”; przekł. Hanna Karpińska, reżyseria — Henryk Głiński, scenografia — Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, opracowanie muzyczne — Jolanta Szczerba; aktorzy — A. Gasdecka, T. Szaniecki, J. Brzeziński, J. Krywczak, Z. Klucznik, E. Horecka, W. Swarczewska, B. Czuprynowna, K. Rutkowska, J. Lesiak, K. Kurza, Z. Wilkówna. Prapremiera — 29 października 1983, Teatr Ludowy.

PANORAMA

40-098 Katowice, ul. Młyńska 1

wydanie

50

Nr

z dn.

11-12-83

26

Scena
z „Mahagony”
Brechta i Weila.
Teatr Współczesny
z Warszawy

Zdjęcie: Józef Wróbel

KRYSZTOF
MIKLASZEWSKI

Wielkość
i upadek



Wielkość i upadek Katowickiego Festiwalu — to transpozycja tytułu „antyopery” Bertolta Brechta i Kurta Weila „Wielkość i upadek miasta Mahagony” — najlepszego spektaklu IV Ogólnopolskiego Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych. Taka figura stylistyczna znajduje głębokie uzasadnienie w układzie artystycznej konfrontacji, dokonywanej nie-artystycznymi środkami. W tym roku, wymyślona przy ministerialnym biurku, zakładała proporcjonalną reprezentację: każdy z siedmiu dni tygodnia prezentować miał na przykładzie jednej sztuki dokonanie dramatyczne innego z krajów naszego obozu.

Taki schematyzm, wykluczający na dodatek popularyzację polskiej sztuki, która z reguły była zawsze wydarzeniem artystycznym Festiwalu („Zegnaj Judaszu” Iredyńskiego w pamiętnej inscenizacji Konrada Swinarskiego w roku 1971 czy „Rzecz listopadowa” Brylla w interpretacji Erwina Axera w roku 1975) czy takie ograniczenie kurczowo trzymające się siedmiu konkursowych spektakli (w 1971 i 1975 było ich 8, w 1979 — 10) i unikające „podwójnej reprezentacji” (w 1971 — były dwa przedstawienia jugosłowiańskie, w 1979 — dwie interpretacje dramatów Czechowa i dwie polskie premiery Teatru imienia Wyspiańskiego), mogły odstręczyć każdego, kto myśli jeszcze kategoriami artystycznymi.

Bo pomyślmy chwilę: to przecież życie i jego potrzeby powołały Festiwal i tylko one stałe mogą go na bieżąco korygować. Wtedy będzie to proces naturalny, prawdziwy, niewymuszony, wynikający z wewnętrznego teatralnego krwioobiegu. Można oczywiście postępować inaczej: wymyślić wszystko przy biurku, nanieść na mapę teatralną kraju i zadać wypracowania wezwanym do Warszawy dyrektorom. Wtedy Festiwal też będzie. Ale jaki? Rozpatrzmy to pytanie w oparciu o trzy przykłady.

Dwa pierwsze związane są z działalnością Teatru Ludowego z Nowej Huty. Idzie o „Wdowy” Kertesza i „Ludojadkę” Radojewa. Inszenizacja tej pierwszej, węgierskiej, zrealizowana na małej scenie Teatru Ludowego „Nurt” była bardzo udana. Młody reżyser — Zbigniew Wilkoński — w kameralnej scenerii znakomicie „dogadał” się z czterema aktorkami. Każda z nich przekonywająco, poprzez przyzmat własnego „ja” prowadziła własną wersję opowieści o mężczyźnie, którego śmiertelnie uświadomiła dopiero ciężar uczuciowych więzów i charakter doznań, związanych z obcowaniem z tym człowiekiem. Spektakl ten został jednomyślnie przez krakowskich recenzentów uznany jedną z ciekawszych propozycji ubiegłego sezonu. Był to więc „pewniak” na katowicki Festiwal. Ale stało się — jak to zwykle u nas bywa — inaczej. Wilkoński tymczasem przeniósł swoją inscenizację do Teatru Polskiego w Szczecinie i tam powtórzył tę interpretację z o wiele gorszą obsadą miejscowego teatru. I ten właśnie spektakl, pozbawiony przyzwoitego poziomu aktorskiego, pojechał do Katowic. Dlaczego?

Otóż Henryk Giżycki, zamiast zadowolonej się udaną pozycją węgierską, pozytywnie odpowiedział na zapotrzebowanie mecenasów. Zamówienie dotyczyło sztuki bułgarskiej. Kto podsunął Ministerstwu sztukę twana Radojewa, uznanego dramaturga, którego pozycja gościła już na poprzednim Festiwalu, pozostanie tajemnicą czytających teksty ministerialnych ekspertów. Wystarczyła dobra rekomendacja przeszłości, by „Ludojadka” znalazła się najpierw na „transferowej liście”, by potem wraz z odpowiednią sumą dotacji przeniknąć do repertuaru Teatru Ludowego. Wprowadzie słowiańskie przysłowie powiada „Pokorne cięło dwie matki ssie”, ale inne mu odpowiada „Chytry czasem podwójnie traci”. I tak było z „Ludojadką”, której materia dramatyczna i warsztat pisarski nie wskazywały wcale na znanego literata.

Nie mówiąc o inscenizacji, która każdą z autorskich niekonsekwencji uwidatniła dodatkowym pomysłem i prymitywną ilustracją. Na krakowskiej premierze skonstatowałem z przerażeniem, że ten spektakl reprezentować może Kraków i Bułgarię jednocześnie w Katowicach. I tak się stało.

„Mahagony” z warszawskiego Teatru Współczesnego jest przykładem przeciwstawnym. Uczciwość artystyczna zakładała tu rzeczywiście zainteresowanie realizowanym materiałem, zaś poziom realizacji świadczył, iż Maciej Englert, kontynuujący trud wielkiego Erwina Axera, jest na dobrej drodze do stworzenia spośród wypróbowanych młodych ludzi prawdziwego ansamblu na miarę mitycznego już zespołu Teatru Współczesnego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Englert angażując Krzysztofa Zaleskiego, który po uroczystym nałożeniu togi doktorskiej polonisty zdążył jeszcze przed ukończeniem reżyserskiego wydziału stanąć w aktorskie szranki z całą ekipą aktorską kina „moralnego niepokoju”.

Przedstawienie Zaleskiego świadomie korzysta z nowego przekładu Jacka St. Burasa, bowiem w tej brechtowskiej przypowieści o legendarnym amerykańskim mieście, w którym jedynym przestępstwem jest nieposiadanie pieniędzy, reżyser zobaczył podwójną szansę. Forma prowokująca parodystyczna, integralnie związana z czasami Wielkiego Kryzysu przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, pobudza myślenie analogiczne współczesnym, znajdującym w historycznym materiale wiele prawd dobrze znanych i egzystujących w naszym życiu po upływie pół wieku. Zaś wybór muzycznej materii, która wraz z osobą niezrównanego Kurta Weila podporządkowała sobie materiał literacko-filozoficzny, trafił w najczulszy punkt marzeń szerokiego odbiorcy. Myśl o prawdziwym musicalu, który w formie zekranizowanych komedii muzycznych i sfilmowanych widowisk rockowych dociera coraz częściej do naszego widza, pobudza wyobraźnię wielu twórców teatru. Zaleski nie zawahał się ani chwili i tak dobrał zespół, by potrafił on zaśpiewać i zatańczyć, nie zacierając żadnego ze znaczeń demaskatorskich środowiska, w którym człowiek sprowadzony do rangi rzeczy podlega procesowi psychicznego terroru i myślowego ucisku. Konkluzja zagubionych we własnym „szczęściu” mieszkańców Mahagony brzmi: „Nie możemy pomóc ani sobie, ani wam, ani innym”. W scenografii, stylizowanej na amerykańską „dramaturgię rodzinną” zostanie poddany sądowi jedyny niezależny, Jim Mahoney, ten z drwali z Alaski, który nie pogodził się z prawami wyzysku i mechanizmem zastraszenia człowieka. Wojciech Wysocki, odtwórca tej roli przypominającej postać Mackie Maichra, Adam Ferency jako jego przyjaciel Jacob Smith, przyplacający życiu swoją niezależność, Stanisława Celińska — Jenny Hill, ukochana Jima i Krystyna Tkacz, ta wdowa Leokadia Begbick, burdelmama i najbogatsza kobieta Mahagony zadziwiają swoimi umiejętnościami. Każde z nich mogłoby już dzisiaj zmieścić się w obsadzie anglosaskiego musicalu. Nic więc dziwnego, że obok myślowo realizacyjnej konsekwencji, jaką przejawiał reżyser, właśnie wykonawcy stali się nośnikami jednej z tez, sformułowanych przez Brechta właśnie w czasie pisania „Wielkości i upadku miasta Mahagony” (tak brzmi pełny, oryginalny tytuł opery). Brzmi ona:

„Teatr naszych dziesięcioleci powinien dostarczać masom rozrywki, pouczać je i rozbudzać ich entuzjazm. Powinien im dawać dzieła tak pokazujące rzeczywistość, aby można było zbudować socjalizm. Powinien więc służyć prawdzie, ludzkości i pięknu”.

Te przykłady stanowią o wielkości i upadku katowickiego Festiwalu. A reszta? Reszta jest milczeniem. Festiwal bowiem trwać musi.



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Krakowska

30-360 Kraków, ul. Wielopole Nr 1

wydanie

Nr 261 z dn. 5-6. XI. 1983

26 TEATR

Henryk Giżycki w Teatrze Ludowym wyreżyserował „LUDOJADKĘ” — współczesnego pisarza bułgarskiego IWANA RADOJEWA, w przekładzie HANNY KAPIŃSKIEJ. Można już nareszcie powiedzieć, że twórczość sceniczna Bułgarów znana jest w Polsce, skoro w roku 1978 w ramach Dekady Teatru Bułgarskiego pokazano u nas kilkanaście sztuk autorstwa pobratymczych Słowian. Najwyżej krytyka polska oceniła — jak dotychczas — „Chryję” Jordana Radiczkowa, tegoż samego autora „Styczeń” i „Próbę lotu” (te dwie ostatnie sztuki miały dobre przedstawienia premierowe w Teatrze im. Solskiego w Tarnowie oraz w Teatrze Starym (Kameralnym) w Krakowie). Radiczkow zresztą przez zręczną budowę intrygi dramatycznej, dobrze wykorzystane wątki wydarzeń niezwykłych, wręcz niesamowitych zaskarbił sobie sympatie widzów polskich.

W „Ludojadce” Iwana Radojewa intryga zbudowana jest w oparciu o zagęszczanie dowcipów, chwytów kabaretowych, estradowych, black'outów. Jeśli do tego dodamy skłonność autora do zatrzymywania akcji lub ucinania jej przez próby melodramatycznych uogólnień — moje przekonanie o trudzie reżyserskim Henryka Giżyckiego będzie w pełni uzasadnione.

Intryga „Ludojadki” zawiązuje się dopiero w momencie wejścia towarzysza Topuzowa w społeczność domu starców, wybudowanego przez tegoż Topuzowa na gruncie, który był własnością brata jednego z pensjonariuszy. Towarzysz Topuzow wszystko może. Wprowadza więc porządek, nadzorca Szaban przestaje ludzi bić po mordzie, towarzystwo starszych pań i panów organizuje zespół śpiewaczy, synek kierowniczkę dostaje skierowa-

nie do sanatorium przeciwgruźliczego. Rosną intrygi, wreszcie sam Topuzow o mało nie zostaje zabity przez mądrego starca, który zna okres jego tyrańskich pociągnięć. Ten ostatni umiera, bo jedna pani spojrzała mu w oczy. Ale jak ten Topuzow umiera! Na schodach, w draperię omotaną.

Giżycki wspólnie ze scenografami JÓZEFEM NAPIÓRKOWSKIM i RYSZARDEM STOBICKIM organizuje

ców domu pomocy społecznej wywołuje prawdziwe napięcie na widowni. Tutaj rzeczywiście Radojew przekracza granicę płytkiej komedii, wchodzi w obręb satyry społecznej. „Ludojadka” ma w sobie niemały ładunek krytyki. Autor sięga po bułgarski humor ludowy. Postacie Asparucha (JAN BRZEZIŃSKI), Danczy Siewnika (JAN KRZYWDZIAK), Siewnika (ZDZISŁAW KLUCZNIK) to prawdziwe rysunki satyryczne. Ci starzy

Jest zdumiewające milczenie, jakie po śmierci Topuzowa otacza jego postać. W tym miejscu można by uznać Iwana Radojewa za zwycięzcę. W gruncie rzeczy sprawa „Ludojadki” rozgrywa się poza sceną. My doskonale czujemy, jaką anachroniczną postacią jest Topuzow telefonujący do dygnitarzy. Topuzow, który ma plecy, znajomości, syna w Niemczech Zachodnich, ma bezczelność, wywyższa brata Sziszmana, a potem, jakby na pokutę, wraca do domu starców. Czy Radojew do końca wykorzystał tę szansę tkwiącą w postaci Topuzowa? Sam tekst nie daje rękoma takiego mniemania. Jednakże Henryk Giżycki zrobił wszystko, ażeby współczesny widz krakowski spojrział głębiej, szerzej, niż proponuje to tekst. A może jestem za surowy, może właśnie w tekście to tkwi?

„Ludojadka”

ekspozycję wielu intryg interesująco, choć miejscami makabrycznie (dwie figurki drewniane mają wyobrażać dwoje starszych ludzi i ustawione są na ślubnym welonie, umocowanym u... szkieletu. Brrr!). Ale bylibyśmy niesprawiedliwi sądząc, że wszystko włożone jest w tzw. pomysły i autora i inscenizatorów. Tytułowa „Ludojadka” to Alojza, praktykantka medyczna. Pojawia się w rytmie egzotycznego tańca na scenie wtedy, gdy podaje starszym ludziom lekarstwa. Właśnie ta postać (gra ją z wdziękiem ZDZISŁAWA WILKÓWNA) ma stanowić kontrpunkt dla rozkrzyczanych, rozdygotanych scen obyczajowych. Giżycki poszedł w dobrym kierunku — rozpedzone kabaretowe fragmenty wycisza postacią Alojzy. Piękną postacią „Ludojadki” jest Sziszman w realizacji aktorskiej TADEUSZA SZANIECKIEGO. Właśnie aktor ów jest jakby główną postacią przedstawienia — mniej może, niż Topuzow, ale jest uczciwszy, nosi w sobie zacieklą pamięć o krzywdzie brata. Mówiąc o tragedii brata — samobójcy, wprowadza nastrój niesamowitości. Wreszcie znakomita scena występu chóru starszych mieszkań-

ców mężczyźni swoim sposobem bycia, filozofią życiową, spokojnym wyważaniem racji najdrobniejszych są przeciwstawieniem Topuzowa. Gra go ANDRZEJ GAZDECZKA, wyraźnie „obok” postaci, którą stworzył autor. Na początku jest tajemniczy, ale w drugiej części przedstawienia jest już „z innej parafii”.

Grupę kobiet — Geny, Anomalii, Joty, Weliczki — kreują ze swobodą WANDA SWARYCZEWSKA, BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA, KRYSZYNA RUTKOWSKA i znakomita jak zawsze, charakterystyczna i poetycka równocześnie EUGENIA HORECKA. Do roli uogólnienia społecznego, nawet politycznego urasta postać Joty, która uderzona przez dozorcę Szabana (dobra rola KRZYSZTOFA KURSY) odzyskuje mowę. I mówi. Mówi rzeczy straszne. Sądzę, że pani Rutkiewicz była lepsza w scenach niemych.

Przedstawienie „Ludojadki” kończy się poetyckim przemówieniem o przemijaniu. Zrezygnowałbym z tej sceny. Recenzent też czasem może mieć pomysły i dobrze byłoby, gdyby spektakl kończył się zamierzonym małżeństwem dwojga starszych ludzi.

Nie sądę. Wprawdzie nazywa się Radojewa twórcą „fali poetyckiej” w dramacie bułgarskim, ale nagromadzenie szczegółów w „Ludojadce”, drobnozgodność sytuacji scenicznych raczej ku temu sądowi nie skłaniają. Giżycki poszedł drogą uogólnień, do których ma prawo realizator sceniczny. Topuzow odrzucony zostaje przez społeczność starców niczym zbędny śmieć. Pytam: czy postać tego bylego dygnitarza musiała odnaleźć w „Ludojadce” takie nagromadzenie warstwy onegdajszej? Tu moje kompetencje się kończą. Historyjki otaczające Topuzowa — te, które poprzedzają jego pojawienie się na scenie i te których bezpośrednim bohaterem jest już żywa postać sceniczna — nie pozwalają do końca rozjaśnić prostej negatywnej oceny sobiepaństwa i zarozumiałstwa. Na to stać było rzeczywiście Henryka Giżyckiego, który — jak się okazuje na scenie Teatru Ludowego — dobrze wykorzystał sygnały zawarte w sztuce Iwana Radojewa.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK

26

Idea powołania Festiwalu jako twórczej konfrontacji dramaturgii krajów socjalistycznych narodziła się w Katowicach podczas dyskusji nad Festiwalem Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej w 1969 roku. Postanowiono wówczas powołać imprezę teatralną, podczas której, co cztery lata, można by przedstawić to co najbardziej wartościowe i znamienne dla dramaturgii i życia teatralnego Bułgarii, Czechosłowacji, Jugostawii, Polski, Rumunii, Węgier i Związku Radzieckiego.

Formuła tak pojętej imprezy, pozornie pojemna i szeroka, w praktyce oczywiście nie jest łatwo do zrealizowania. Samo ustalenie reprezentatywności dzieła jest już kwestią dyskusyjną i różnicy kryteriów. Jeśli więc prześledzić programy 4 minionych Festiwali, to okaże się, że dobór tytułów był na ogół ostrożny, przeważały sztuki napisane w konwencjonalnym języku, za każdym razem też organizatorzy, pomimo najlepszej woli, zmuszeni byli do ustępstw na rzecz klasyki. Toteż Festiwal ten tylko w części spełniał tęsknotę inicjatorów, by scena katowicka ujmowała co cztery lata to wszystko, co najbardziej znamienne, twórcze, nowatorskie, śmiałe i niepokojące oraz oryginalne w życiu teatralnym wymienionych krajów.

Owszem, za każdym razem pojawiały się obok spektakli przeciętnych, ważkie i znaczące, czy jednak „jest ten festiwal równocześnie próbą uchycenia podstawowych wyznaczników dramaturgii tych krajów zarówno w kontekście wzajemnych uwarunkowań, jak i na tle kultury europejskiej; jest próbą ukazania i uchycenia tych wartości, które po roku 1945 kraje socjalistyczne wnoszą do kultury ogólnoludzkiej, jest wreszcie stałym głosem w dyskusji nad kształtem naszej rzeczywistości”, pewny nie jestem, choć taką opinię wygłasza Andrzej Linert w artykule wstępnym zamieszczonym w festiwalowym programie, przekonany, że tak jest.

Sprawa jest bardziej złożona — co innego chcieć, co innego móc. Tak by to za każdym razem, choć tegoroczny IV Ogólnopolski Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych, był, jak sądzę, najstarszy z dotychczasowych, pomimo aż pięciu tytułów prapremierowych — w istocie: pięciu niewiadomych. Zdecydowanie najlepszy okazał się bowiem właśnie znany, dokładnie opisany, grany od ponad roku spektakl „Mahagony” Brechta, pokazany przez Teatr Współczesny z Warszawy. Swoją drogą, przyznam się, że nie jest dla mnie jasne dlaczego to napisane w 1929 roku dzieło reprezentuje dramaturgię NRD — państwo powstałe dokładnie 20 lat później. Lecz



Scena z „Mahagony” Brechta w wykonaniu zespołu Teatru Współczesnego z Warszawy. Zdjęcie: Jerzy Mirski

pieźny i jednorodny w swojej ostrej ekspresjonistycznej wymowie, a sprawność i precyzja zespołu — aktorska i wokalna — jest dziś jeszcze większa niż po wejściu „Mahagony” na warszawską scenę. W tym wypadku zwyciężył na szczęście teatr nad regulaminem.

Cztery następne sztuki łączyło jedno: temat współczesny, poza „Salonem” rumuńskiego dramaturga Everaca reprezentowany przez dramaturgię bardzo miernego lotu. Gdyby na podstawie tych dzieł chciał ktoś wyrazić opinię o stanie dramaturgii w krajach ich autorów, byłoby to wnioski daleko nie potwierdzające zdania z programu, że „decydującym elementem wyboru danego spektaklu jest jego autentyczna wartość artystyczna”. Wszystkie te sztuki mówią w większym czy mniejszym stopniu o starości oraz wartości „Ludojodka” rozgrywa się w ogóle w domu starców, także „Retro” radzieckiego dramaturga Galina prezentuje oparą na karkotomnym, naiwnym pomysłem, sytuację ludzi starych. Czyżby więc kwestia samotności i opuszczenia ludzi w późnym wieku było głównym problemem dramaturgii w tych krajach, żadnych innych kwestii, dylematów i pytań, młodzi skoncentrowani na nienasyconej konsumpcji i starzy, broniący wartości ludzkich, lecz już na marginesie życia społecznego.

Ad gdzie wielkie problemy moralne naszych czasów, konflikty napięcia polityczne... Z prezentowanych sztuk tylko „Salon” wnosi na koniec pewien metafizyczny niepokój, głównie dzięki zaskakującemu finałowi, gdy niedookreślony tytułowy salon okazuje się być symbolem tego co mroczne, zepchnięte w niepamięć i podświadomość; to kwestie i pytania, które jak wiadmo powrócą, by się upomnieć o swoje, choć w pogoni za dosłownym żarciem nie mamy dla tych spraw czasu. Teatr „Współczesny” z Wrocławia znalazł zresztą interesującą, choć szokującą niektórych, formułę teatralną (reżyseria Jacek Wekster), doszukując się w sztuce kilku ważkich myśli i uogólnień, którym nadał sugestywny, drapieżny kształt, przy pełnym zaangażowaniu aktorów.

Natomiast „Wdowy” węgierskiego autora Kertesza, prezentująco najwyżej użytkową sprawność, w wykonaniu zaś szczecińskiego teatru, pomimo dobrych ról Krystyny Demskiej (Hanna) i Marii Bakk (Mama), nie okazały się również koncertem aktorskim, co tylko może dowartościować sztukę, która do pięć nie dorasta naszemu „Domowi kobiet” Nałkowskiej. Z kolei kilka rzetelnych ról, w tym fascynująca Grażyna Korsakow, której popis był samodzielną wartością aktorską, mogło uzasadnić prezentację marnej sztuki wspomnianego Galina przez teatr z Torunia. Także „Ludojodka” bułgarskiego pisarza Iwana Radojewa (choć kilka scen a przede wszystkim zaskakujących, świetnych stwierżeń, wzbudziło aplauz), im bliżej końca stanowiła przykład zmarowania świetnego, jak się wydawało pomysłu. Odnosiło się wrażenie, że będziemy mieć do czynienia z teatrem grozy nie pozbawionym absurdalnego rozwoju sytuacji — nic z tego, rzecz kończy się na pseudopoetyckim finale, sama zaś Ludojodka, efektowna dziewczyna o niebotycznych nogach, z winy autora, jest w tej sztuce zupełnie zbyteczna. Tylko dzięki rzetelnemu aktorstwu nowohuckiego zespołu oraz reżyserii Henryka Giżyckiego, ta niekonsekwentna i niespójna stylistycznie sztuka zyskała akceptację publiczności.

Festiwal katowicki ma mieć formułę przede wszystkim teatru politycznego, pytań i niepokojów moralnych, sporów z rzeczywistością, przy tym teatru otwartego na poszukiwania formalne, odkrywcze i odważne. Dobór pozycji tym razem bardziej niż kiedykolwiek zaprzeczył tej formule. Nie mówiąc już o samej — w istocie zastępczej problematyce — wymienione powyżej sztuki stwarzały również ograniczone możliwości dla inscenizatorów; co bowiem można wielkiego zrobić z przeciętnej sztuki obyczajowej, jeśli na dodatek teatr nie posiada aktorów najwyższej klasy? Tym bardziej niezrozumiała była w tej sytuacji nieobecność polskiej sztuki, chociażby „Obtędu” granego z takim powodzeniem przez stołeczny Teatr Polski.

Za cztery lata — następny Festiwal, jest czas na penetrację tego co reprezentatywne dla dramaturgii krajów socjalistycznych, także na zaproszenie, powiedzmy, dwóch teatrów z tych krajów, dla pokazania nie tylko nowego tytułu, lecz interesującej formuły teatralnej, czy po prostu warsztatu. Należy też umieścić w programie nazwiska osób, które z ramienia wysokich urzędów dokonują wyboru festiwalowych pozycji — warto wiedzieć kto podjął decyzję, imiennie nie anonimowo. Tegoroczny Festiwal pomimo tytułu prapremier okazał się grzeszny i utrudzony do tego stopnia, że większość uczestników pospektaklowych dyskusji faktownie milczała, by dowieść kurtuazji wobec zagranicznych gości.

TADEUSZ KIJONKA

Festiwal z niewiadomymi

nie w tym rzecz — potraktowanie regulaminu w tym akurat wypadku umownie pozwoliło obejrzeć cierplivej katowickiej publiczności przedstawienie istotnie świeższe i to na sam koniec, co zmieniło nieco ostateczne, nie najlepsze wrażenie.

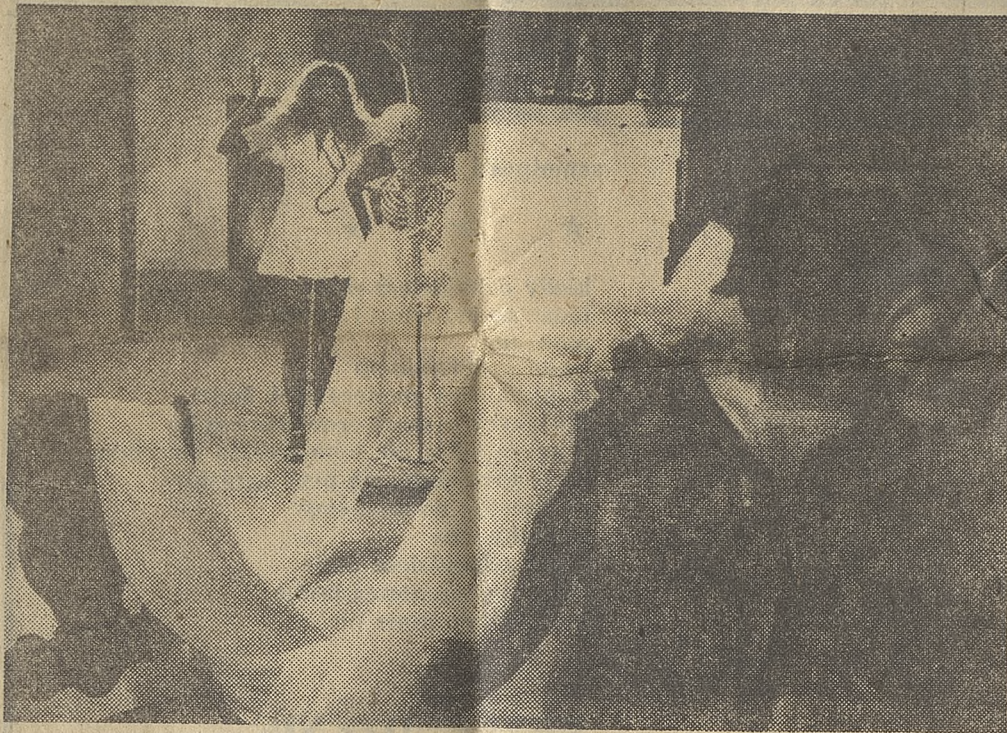
A początek okazał się interesujący i pierwsza z „niewiadomych” stanowiła dobrą zapowiedź Festiwalu. Sztuka czeskiego pisarza Jiřego Sotoli „Podróż Karola IV do Francji i z powrotem”, rzecz napisana przed 4 lata i sprawdzona już na wielu scenach w swoim kraju, choć w tonacji bardziej serio, okazała się w realizacji katowickiego teatru spektaklem pod każdym względem udanym. Połączony pomnikowy dla historii Czech cesarz Karol IV, który w 1348 roku odbył polityczną podróż do Francji dla dokonania podziału Europy, jest tutaj pokazany z przymrużeniem oka, raczej w nocnej koszuli niż od strony fasadowej, co jeszcze bardziej podkreślił reżyser Marek Mokrowiecki, tworząc dowcipny, lekki, teatralnie urzekający spektakl, utrzymany w przewrotnej, groteskowej tonacji. A przecież i parę głębszych myśli pada ze sceny, lecz nie natrętnie, jakby mimochodem. Znakomicie został przy tym zestrojony zespół. Szczególnie Adam Baumann, Liliana Czarska, Emir Bucacki i Czesław Stopka są w swoim „charakterystycznym” żywiole. Pyszna jest scenografia Wiesława Langego — nie poprzez wystawność, lecz mistrzostwo w operowaniu światłem i przestrzenią oraz grą niezauważalnych właściwych elementów.

Godny uwagi spektakl przywiózł łódzki Teatr im. Jaracza, prezentując adaptację głośnej powieści bośniackiego pisarza Mešy

Selimovicia: „Derwisz i śmierć”. Tylko podczas tego spektaklu scena katowicka stała się miejscem ważkich pytań etycznych i dylematów moralnych. Przedstawienie łódzkie wymaga szczególnej koncentracji i skupienia, bo rzecz jest właściwie traktatem scenicznym utrzymanym w formie wielkiego, skondensowanego monologu, a przy tym islamski kostium kulturowy z okresu podboju Bałkanów przez Turków stwarza dodatkową barierę — a może przeciwnie: uwidacznia, że mechanizm tyranii, podboju i zniewolenia człowieka przez obcą przemoc jest zawsze taki sam, niezależnie od uzasadnień ideologicznych i ustrojowych, toteż nie ma uczciwego wyjścia poza bunt lub uległość. Te tragiczną prawdę spektakl łódzki ukazuje z wielką przenikliwością, choć nie zawsze pomiędzy sceną a widownią dochodzi do pełnej wymiany myśli. Nie z winy aktora — Andrzeja Głoskowskiego, który w roli Nurudina dźwiga właściwie cały spektakl, nie schodząc ze sceny, choć może w bardziej ekspresyjnej, plastycznej interpretacji problematyki „Derwisza i śmierci” znalazłaby bardziej drapieżny teatralnie wyraz. Główna przyczyna wynika ze złożoności samej powieści i jej problematyki, trudnej do ogarnięcia w jednym scenicznym rzucie.

Najwybitniejszym przedstawieniem Festiwalu było niewątpliwie wspomniane, brawurowe przedstawienie „Mahagony” w reżyserii i inscenizacji Krzysztofa Zaleskiego, który nadał sztuce wymowę bardziej uniwersalną, uzasadniając naturą samego życia oraz deprawującej walki o byt bezwzględność świata. Spektakl dra-

26



Państwowy Teatr Ludowy — Kraków — Nowa Huta. Scena ze sztuki „Ludojadka” J. Radojewa.

(Fot. Zbigniew Łagocki)



Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi. Scena ze sztuki M. Selimowicia „Derwisz i śmierć”.

(Fot. Witold Górka)

Teatr

Zrodził się ten Festiwal z chęci dokonania konfrontacji na jednej scenie dramaturgii krajów socjalistycznych, z chęci ukazania jej generalnych nurtów rozwojowych, jak i oceny istniejących poszukiwań artystycznych i ideowych. Stawiane na wstępie przez organizatorów i twórców tego Festiwalu pytania dotyczyły najogólniej tego, co określić można wspólnym wielogłosem dramaturgii bułgarskiej, czechosłowackiej, jugosłowiańskiej, wschodniemieńskiej, polskiej, radzieckiej, rumuńskiej i węgierskiej. Wychodząco

oraz w ostatnim dniu Bertolta Brechta i Kurta Weilla „Mahagonny” w wykonaniu Teatru Współczesnego z Warszawy.

Wśród imprez towarzyszących pokazano: Włodzimierza Majakowskiego „W rozpacz i gniewie” (Teatr na Targówku z Warszawy), Antoniego Czechowa „Wiśnitowy sad” (Teatr Zagłębia z Sosnowca), Grigorija Gorina „Zapomnieć o Herostratesie” (Teatr im. J. Kochanowskiego z Opola), Jana Havlasa „Czeskiego muzykanta” (Teatr Zagłębia z Sosnowca), Marina Sorescu — „Jonasza” (Teatr Bagatela z Krakowa).

Ta ostatnia grupa widowisk nie w pełni mieszcząca się w zarysach programowych Festiwalu, pomyślana została zapewne jako dodatek

narodów, lecz także ukazać te uwarunkowania kulturowe, które do dzisiaj determinują występujące między nimi różnice. Takie poszerzenie definicji z jednej strony zmusiłoby kierowników teatrów do penetracji całej literatury, a z drugiej Festiwal wsparty zostałby wartościami sprawdzonymi tkwiącymi głęboko w tradycji i kulturze naszych sąsiadów. Problem sprostowałby się jedynie do zachowania pewnych proporcji, wynikających ze wzajemnego obcowania klasyki i współczesności. Piszę o tym dlatego, że w czasie obecnego Festiwalu do klasyki zaliczyć można było jedynie inscenizację sztuki B. Brechta i K. Weilla „Mahagonny” w wykonaniu Teatru Współczesnego z Warszawy. Sztuka ta, której prapremiera odbyła się w Lipsku w 1930 r., należy do grona

nurtu wyrastającego z pogranicza gatunków i tutaj obok wspomnianej aptymieszczajskiej opery B. Brechta wspomnieć należy prapremierę, a realizację „Ludojadki” Iwana Radojewa w reż. Henryka Giżyckiego.

Przedstawienie to bliskie grotesce i obserwacji obyczajowej, zbudowane zostało w oparciu o poetycki tekst dramaturgiczny. Reżyser dokonując znacznych skrótów, wyciszył „kenty poetyckie, wystrzajac równocześnie wymowę społeczną utworu. Rozrachunkowa tonacja całego widowiska, momentami demaskatorska i oskarżycielska, odwołująca się do konkretnych sytuacji społecznych, nie zawsze zdaje się być przystająca do wartości w tekście realiów. Ten poetycki i wieloznaczny tekst broni się przed jednoznacznością konkrety.

wejście i wejście po nich to nowy obraz kontaktów bohatera spektaklu — Derwisza (Andrzeja Głokowskiego) z władzą. Ten ostatni nie schodząc prawie że ze sceny przez całe niemal przedstawienie, w sposób spokojny i niezwykle oszczędny ukazał nam swoją walkę o życie, walkę o trwałe wartości etyczne-moralne. Jego klęska to wielkie uogólnienie wzlotów i upadków człowieka. Widowisko rozegrane w realiach niewoli tureckiej, ma bardzo wspólnie podniesienia społeczno-polityczne.

W wesołej i pogodnej natomiast atmosferze rozegrane zostały sceny ze sztuki J. Sotoli „Podróż Karola IV...”. Autor autentyczną podróż władcy Czech do Francji w XIV w. potraktował bardzo swobodnie, jako punkt wyjścia do stworzenia przedniej zabawy z dostojnikami

Katowickie konfrontacje

ANDRZEJ LINERT

bowiem z założenia, że łączące nas idee i wspólnie podejmowane działania na polu przebudowy naszego społeczeństwa powinny zaowocować nowymi, oryginalnymi zjawiskami artystycznymi, wyraźnie wyodrębniającymi się na tle dotychczasowej tradycji teatru europejskiego. Tymczasem doświadczenia i dokonania czterech dotychczasowych Festiwali zdają się zaprzeczać oczekiwaniom, obnażając raz po raz ogołnoludzki charakter tej twórczości, czytelnej w równej mierze na Wschodzie, jak i na Zachodzie.

Łącznie w czasie tegorocznego trwania Festiwalu zaprezentowanych zostało 7 przedstawień oraz 5 widowisk w ramach imprez towarzyszących. W grupie tych ostatnich działań organizacyjnych odbyła się również sesja popularnonaukowa zorganizowana przez Zakład Wiedzy o Teatrze Uniwersytetu Śląskiego i Teatru Zagłębia w Sosnowcu z okazji Roku Czeskiego Teatru. Zasięgiem swojego oddziaływania Festiwal objął zarówno oboje sceny Teatru Śląskiego, jak również Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Teatr Nowy w Zabrze, jak i Teatr Miejski w Chorzowie. W ramach prezentacji widowisk festiwalowych ślasy kolejno obejrzel: Jifego Sotoli — „Podróż Karola IV do Francji i z powrotem” w wykonaniu Teatru Śląskiego z Katowic, Iwana Radojewa „Ludojadka” w opracowaniu Teatru Ludowego z Nowej Huty, Paula Everaca „Salon” w inscenizacji Teatru Współczesnego z Wrocławia, Mesy Selimowicia — „Derwisz i śmierć” w adaptacji Teatru im. S. Jaracza w Łodzi, Aleksandra Galina „Retro” przygotowane przez Teatr im. W. Hożycy z Torunia, następnie Akosa Kertasa „Wdowy” w inscenizacji Teatru Polskiego ze Szczecina

kowe wsparcie dla współczesnej literatury dramatycznej naszego bloku. Stąd też obecność takich klasyków jak Czechow, Majakowski i Brecht.

Nie deprecjonując widowisk towarzyszących, skupmy jednak uwagę na przedstawieniach festiwalowych i spróbujmy określić ich podstawowe cechy, szukając równocześnie wspólnego mianownika dla ich artystycznych dokonań. Myślę, że na wstępie warto podkreślić, że Festiwal ukazał aktualną sytuację współczesnej dramaturgii krajów socjalistycznych na naszych scenach. Uzmysłowił, że to co nowe i świeże zdaje się budzić pewne nadzieje. Na siedem widowisk festiwalowych, aż 5 było o pracownikami prapremierowymi. Wydaje się zatem, że kierownicy teatrów nie dowierzając trwałym wartościom utworów już prezentowanych wcześniej na scenach polskich, gonią za nowościami repertuarowymi. Tymczasem jakkolwiek literatura współczesna nie pozabawiona jest walorów poznawczych, intelektualnych i artystycznych, to jednak o jej podstawowej wartości zdecydować dopiero czas. Ryzykownym zatem zabiegiem wydaje się być fakt prezentowania dramaturgii naszych przyjaciół wyłącznie prawie że poprzez dokonania naszej współczesności tej najświeższej daty.

Na marginesie tej uwagi warto postawić pytanie, problem, który najogólniej dotyczyłby możliwości prezentowania na Festiwalu katowickim wielkiej literatury klasycznej poszczególnych państw. Wszak znajomość jej w naszym społeczeństwie jest w większości znikoma. Można bowiem byłoby podobnie jak to jest z bratnim Festiwalem Sztuk Rosyjskich i Radzieckich organizowanym w Katowicach na przemian co 4 lata, również i ten Festiwal poszerzyć o regulę klasyki narodowej i tym samym nie tylko zbliżyć nam kulturę tych

antymieszczajskich oper, wyrastających z buntu autora wobec istniejącej rzeczywistości, w której pieniądź był wartościową podstawową, a jego brak zbrodnią karaną wyrokiem śmierci.

Reżyser — Krzysztof Zalewski dołączył do tekstu Brechta kilka „songów” specjalnie napisanych przez Jacka Burasa, niemniej fakt ten w generalnych zarzyskach nie zmienił przesłania całego utworu. Słowa zawarte w finałowej pieśni: „Jeśli wam mówią, że jutro będzie lepiej, że coś się zmieni, nie wierzcie — jutro zawsze będzie jutro” brzmią dzisiaj równie oskarżycielsko i demaskatorsko, jak „i w latach trzydziestych. „Różkwit i upadek miasta Mahagonny” jest nam dzisiaj szczególnie bliski poprzez doświadczenia ostatnich dziesięcioleci. To sugestywne i starannie przygotowane widowisko posiada jakiś znieśławiający czar. Może z zadowalał o tym wysoki poziom muzyczny całego zespołu, może bliska formie kabaretowej estetyka tego widowiska, a może szczególnie bliski naszej wyobraźni obraz kryzysu lat trzydziestych, wzmocniony dodatkowo falą narastającego faszystwu. Swoją autentyczny udział miał w tym na pewno cały zespół na czele z Krystyną Tkacz — wdową Begłock, Stanisławą Celińską — Jenny, Wojciechem Wysockim — Jimmy Mahoneyem, Adamem Ferency — Jacobem Smithem, Mardineff Trońskim — Mołżeszem oraz Agnieszka Kotulanką, Marią Pakulnis, Polą Raką, Antoniną Girycz i Barbarą Soltysik w roli dziewcząt z Mahagonny.

Gdyby jednak próbować dokonać bardzo ogólnego podziału prezentowanych na Festiwalu widowisk, to generalnie obok dominującego nurtu realizacyjnego, społecznie zaangażowanego w procesy przebudowy społecznej, obecny był nurt dramaturgii historycznej oraz

zacja. Stąd też główny bohater utworu — Topuzow, w intencji samego autora jest człowiekiem z kulą u nogi. Może to oznaczać, iż obarczony jest ciężką nad nim przeszłością, ale równie dobrze może być pojmowany jako człowiek wykluczony ze społeczeństwa. Jego punkt widzenia i jego realia posiadają w utworze naturalną przeciwagę w stanowisku prezentowanych przez Szmizmana (Tadeusza Svanieckiego). W widowisku nowohuckim Szmizman jest uosobieniem prawdy i uczciwości. Odwieczny dyalekt dramatu zawarty w dwóch wykluczających się stanowiskach został niejako na korzyść Szmizmana rozwiązany już przez samych realizatorów. W finale po śmierci Topuzowa wszystko wraca do starych kelein i par zakończonych staruszków może nareszcie urządzić sobie wesele. Marsz weselny brzmi jak marsz triumfalny, a za długim powłóczystym welonem ślubnym idą wszyscy bohaterowie. Wieloznaczności interpretacyjne tkwiące w utworze postawiły przed realizatorami tej sztuki niezwykle kłopotliwe zadania, wynikające z potrzeby lekkiego i niezwykle sprawnego podawania tekstu. W ostatecznym jednak rozrachunku broni się „Ludojadka” dobrym i urozmaiconym tempem akcji oraz rozrachunkową problematyką społeczno-polityczną.

Z kolei do nurtu przedstawień historycznych zaliczyć należy spektakle: J. Sotoli „Podróż Karola IV...” w reż. Marka Mokrowieckiego oraz Mesy Selimowicia „Derwisz i śmierć” w reż. Zorana Risztovicia. Ten ostatni zrealizowany został przez Jugosłowian, dzięki czemu zyskał na oryginalności rozwiązań scenicznych i wiarygodności. Silną stroną przedstawienia jest bowiem w równym stopniu nieklamana egotyka, co i pomyślna konstrukcja scenograficzna z trzema opuszczanymi podestami. Ich ruch to kolejna zmiana akcji w stałej wędrówce bohatera. Każde

dworskich i z kulis wielkiej polityki. To wesołe i lekko zagrane widowisko momentami w tonacji przypomina „Romulusa Wielkiego” Dürrenmatta. Celem jego jest jednak przede wszystkim zabawa i kpina. Reżyser stworzył widowisko sprawne, o jednorodnej stylistyce, w której z umiarem stosowano groteskę, łącząc ją z urodą obrazu starej kroniki historycznej. Mocną stroną tego spektaklu było aktorstwo, a zwłaszcza postaci Karola IV (Adam Bauman) i Karola V (Bernard Krawczyk). Umiejętnie skonstrastowani tworzyli uzupełniającą się parę. Bauman żywiłowy i prozaiczny, poczciwy i sentymentalny, naiwny i sfrustrowany, kontrastował z zimnym, chytrym i przebiegłym królem Krawczyka.

Ostatnią wreszcie grupę widowisk festiwalowych były przedstawienia wyrastające z nurtu realistyczno-obyczajowego. I tu obok sztuki Paula Everaca „Salon” w reż. Jacka Wexlera zobaczyć można było Aleksandra Galina „Retro” w reż. Marka Okopińskiego i Józefa Skwarka oraz Akosa Kertasa „Wdowy” w reż. Zbigniewa Wilkońskiego. Z grona tych trzech widowisk stosunkowo z największym aplauzem przyjęte zostało toruńskie „Retro”. Ciepłe, choć momentami drapieżne, ujmowało widownię festiwalową swoim małym realizmem, lekką tonacją komediową.

„Wdowy” okazały się bardziej kameralne. Rozgrywane na drugiej scenie Teatru Śląskiego nie okazały się najbardziej reprezentatywne dla współczesnego dramatu węgierskiego. Momentem pocieszającym jest fakt istnienia na scenach polskich dodatkowych przykładów interesujących współczesnych dramaturgów węgierskich. Do najciekawszych zdaje się należeć twórczość György Schwajda.

Kończąc podkreślić więc, że festiwalowe przedstawienia były zaledwie wycinkiem tego, co współcześnie oglądać można na scenach polskich.

26

BOŻENA WINNICKA

Łatwo i przyjemnie?

OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL DRAMATURGII KRAJÓW SOCJALISTYCZNYCH odbył się w Katowicach w listopadzie tego roku po raz czwarty. Pomyślany jest jako konfrontacja najciekawszych sztuk i najlepszych przedstawień, które złożą się na obraz dramaturgii bratnich narodów i — nieuchronnie — pokażą obecny stan naszego teatru, rozszerzą zasięg jego poszukiwań repertuarowych, co z kolei pogłębić może nasz sposób patrzenia na świat i człowieka.

Formuła festiwalu, kilkakrotnie dopracowywana podczas minionych lat, pozostaje w zasadzie bez zmian. Jak nas poinformowano, w tej chwili w Polsce gra się ponad 70 sztuk z krajów socjalistycznych. Siedem przedstawień zaprezentowano w Katowicach, utrzymując zasadę: jeden spektakl z każdego kraju. Założeniem tegorocznego festiwalu było pokazanie prapremier, czyli sztuk najnowszych. Zobaczyliśmy ich pięć, a ponadto przedstawienie rzadko grywanej — już klasyki — „Mahagony” Brechta i Weilla oraz „Wdowy” Kertésza, zresztą napisaną sztukę, która z racji wygodnej obsady (cztery panie w różnym wieku) grana była u nas wielokrotnie. Teatry dość zgodnie postawiły na widza. A ponieważ w obiegowym przesłuchaniu publiczność najbardziej lubi sztukę mówiącą o szarym dniu zwykłych ludzi, więc festiwal obrodził w tzw. potocznie obyczajówki. Jak zwykle teatry przywiozły przedstawienia lepsze i gorsze, nie brakło też zdecydowanie nieudanych i dość tandetnych. A oto rzeczywistość.

1. Czechosłowacja. Jiří Sotola: „Podróż Karola IV do Francji i z powrotem”. Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

W roku 1378 Karol IV, cesarz rzymski i król czeski przebywał na paryskim dworze Karola V. Ten historyczny fakt opisał w swojej sztuce Sotola, wymyślił fabułę, postaciom nadał wymiar humorystyczny. Powstała zabawna komedia, coś pomiędzy „Popasem króla Jegomości” Grzymały-Siedleckiego a Planchona słynną inscenizacją „Trzech muszkieterów”. Cesarz popija nocą koniak w kuchni, tajemnicze alkojmy przepłatają się z polityką i nie wiadomo, co bardziej wpływa na bieg historii — żółko czy interes kraju. Sztuce brak wprawdzie puenty, ale jest bezpretensjonalna i dowcipna. Niestety, przedstawieniu brak tempa, ciągnie się zbyt powoli i z wielką celebracją. Scenografia Wiesława Langego umożliwia wprawdzie szybkie zmiany, ale reżyser Marek Mokrowiecki jakby się zatrzymał w pół drogi. Miał parę zabawnych teatralnie pomysłów, trafną stylizację postaci, ale nie umiał narzucić aktorom rytmu. Gdybyż więcej tu było niewymuszonej zabawy i lekkości, przedstawienie miałoby szansę na duże powodzenie.

2. Bułgaria. Iwan Radojew: „Ludojadka”. Teatr Ludowy w Krakowie.

Tytuł zapowiada horror. I rzeczywiście. Jest to bowiem jedna z najgorszych sztuk bułgarskich. Znamy tę dramaturgię wcale nieźle dzięki uporczywej i bardzo teatralnej pracy translatorskiej Donki i Andrzeja Madejów. Dżagarow, Panczew, Radiczow, Chajtow, Radojew — to nazwiska znane nie tylko specjalistom i nie tylko teatru. Na tym tle „Ludojadka” wygląda nader ułomnie i trafiła na scenę z powodów trudnych do wytłumaczenia.

Jest to wszystko: codzienność domu starców i wielki mechanizm władzy, i miłość sześćdziesięciolatki, rozliczenie z okresem określanym jako czas błędów i wypaczeń i małe ciep-

cie pomalowana Zdzisława Wilkówna jako ludojadka. Wyszedł z tego mały realizm z wielką metaforą i okropnym brakiem smaku. A dramaturgię bułgarskiej wyrządzono krzywdę.

3. Rumunia. Paul Everac: „Salon”. Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu.

Ten salon dzieje się w kuchni. Everac pokazuje rodzinę, której życie się nie udało. Ojciec jest inwalidą, matka przedwcześnie postarzała, zgorzkniałą kobietą, córka skończyła filozofię, ale pracuje jako księgowa i nosi nieślubne dziecko. Tylko babcia pociąga z butelki i wspomina generała na koniu i jego przystojnego adiutanta. Jest też salon. Za rozsuwanymi drzwiami, stale zam-



Teatr im. Jaracza w Łodzi. „Derwisz i śmierć”. W środku: Andrzej Głóskowski jako Nurudin.

ko byłej służącej. Mały realizm ociera się o wielką metaforę, sentymentalizm o satyrę, dowcipy z niewybrednej farsy powtarzane są w nieskończoność. A ideologia sztuki jest ciemna jak skóra Alois, czarnej lekarki z Madagaskaru, która w pensjonariuszach budzi srośne myśli...

Przyznać trzeba sprawiedliwie, że teatr zrobił wszystko, aby sztukę położyć. Przedstawienie w reżyserii Henryka Giżyckiego wykonane zostało starannie i z pietyzmem godnym w tym wypadku nagany. Są takie teksty, którym dobrze robi brak szacunku, zwłaszcza gdy ich egzotyka jest w istocie pozorna, bo pokazują sprawy znajome. Akto-ry bardzo się starali o wydobycie koloru postaci, jednak jedynym naprawdę kolorowym akcentem była prapri-

ęta w nim dorobek życia: meble w pokrowcach i worki z jedzeniem. Worki znosi się też do piwnicy. Życie ogranicza się do gromadzenia żywności, gotowania i jedzenia. Długa świąteczna kolacja trwa i trwa, ucztą zaręczynowa córki zamienia się w stypę po śmierci babki. Rodzina i jej goście jedzą, piją, upijają się, trzeźwieją, znowu jedzą. Salon jest realny i metaforyczny. Ma być upiorny i niedostępny.

Sztuka w reżyserii Jacka Wekslera grana jest na scenie, na której siedzą też widzowie, okrążając z trzech stron miejsce akcji czyli kuchnię. Kuchnia jest absolutnie prawdziwa, panie gotują naprawdę i rzeczywiście szykują tę wielką wyzerkę. Akto-ry grają bardzo realistycznie, wykonują masę skomplikowanych czynności kulinarnych i ucz-

tuja z godnym ządności zapalem. Naturalizm okraszony metafizyką ma dać spleźnienie znaczeń, jednak ideologia sztuki jest zbyt mało skomplikowana, aby taka dosłowność mogła ją uatrakcyjnić.

4. Jugostawia. Meša Selimović: „Derwisz i śmierć”. Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi.

Selimović, autor powieści „Derwisz i śmierć”, przerobionej dla teatru przez Zdravko Martinovicia, pochodzi z Bośni, kraju przez wiele stuleci podbitego przez Turków. Egzotyka dla nas temat wschodniej przyprawieści o uczciwym derwiszu Nurudina, którego ludzka godność rozbija się o spiżową bramę okupacyjnej władzy, reżyser Zoran Ristović wraz ze scenografem Radovanem Marusicem utrzymali w konwencji kostiumowej. Jesteśmy w kraju uciemiężonym, gdzie za słowa i byle podejrzenie można zostać uwiecznionym i zamordowanym — po cichu, skrycie, bez sądu i możliwości obrony. Los taki spotyka brata Nurudina i z tragedii osobistej, popartej wiarą w istnienie sprawiedliwości, rodzi się u bohatera konieczność walki z przemocą. Nurudin domaga się sprawiedliwości pokornie i daremnie. Skoro legalne sposoby zawadzą, zaczyna stosować podstępne prowokacje polityczne, które wynoszą go na stanowisko sędziego. Ten swoisty wallenrodyzm okazuje się jednak nieskuteczny. Mechanizm władzy nie tylko miażdży. Zmusza do robenia świństw. I oto Nurudin podpisuje nakaz aresztowania przyjaciela. Nakaz niesprawiedliwy, jak niesprawiedliwa była śmierć jego brata. Koło się zamknęło. Wallenrodyzm okazał się kolaboracją.

Alé kolaboracja może mieć także inną twarz. Twarz drugiego bohatera, Jusufa. To dziecko wojny i upodlenia, przez przypadek i miłość Nurudina wyniesione z bagna, przytłoczone jego szlachetnością i psychiczną urodą. Żywi wstręt i do okupanta, i do swego dobroczyńcy za dobroć, której nie czuje się godny, i za tę jego świętość, której nie umie dźwignąć. Szlachetność mistrza budzi w Jusufie podziw i nienawiść, dlatego Jusuf zdradzi i dlatego potem ratuje człowieka, skazanego przez Nurudina. Upodlenie Nurudina jest klęską Jusufa i zarazem jego zwycięstwem.

Teatr, który nie chciał ślizgać się po powierzchni małych spraw, miłej codzienności, wybrał sztukę pobudzającą myśl i wyobraźnię. Przedstawienie jest poważne, pozbawione ozdóbek. Ton nadają akto-ry. Dzięki ich kulturze, inteligencji i jakowemuś „niedogranu” spektakl osiąga czystość rzadką w naszych teatrach, tak często goniących za łatwym efektem.

Skupienie i cisza, z jaką publiczność oglądała ten nielutwy i nieefektywny przedstawienie, jest dowodem że teatr traktujący widza poważnie może liczyć na sukces.

5. Związek Radziecki. Aleksander Galim: „Retro”. Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu.

Mieszkanie w stylu retro, pełne antyków. W nim stary człowiek, przywieziony ze wsi przez córkę i zięcia. Bardzo nieszczęśliwy. Młodzi zamiast mu kupić (mają pieniądze) lub załatwić (mają stosunki) działkę za miastem, namiastkę wsi, zabawiają się w biuro matrymonialne i chcą starszka ożenić. Znajdują trzy delikwentki, z czego wynika sytuacja tyleż zabawna, co żenująca. Nieszczęście starych ludzi jest

problemem zbyt poważnym, aby można je było zbyt śmiechem z podпиты starych panien. Zmarnowana praca teatru, zmarnowana szansa pokazania bogatej przecież i artystycznie wartościowej radzieckiej dramaturgii.

6. Węgry. Ákos Keriész: „Wdowy” czyli „Jak go kochały”. Teatr Polski w Szczecinie.

Kochały go źle. I nawet nie umiały dobrze tego zagrać.

7. NRD. Bertold Brecht, Kurt Weill: „Mahagony”. Teatr Współczesny w Warszawie.

Ponad 50 lat liczy już sobie Brechtowska Mahagony, wymyślone miasto z wymyśloną historią rozkwitu i upadku. „Mahagony” w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego nie ma ani rozkwitu, ani upadku. W myśl zaleceń Brechta reżyser „potraktował sztukę jako surowiec”. Dziwki i lajdacy z Mahagony mają twarze ubielone, mocno ucharakteryzowane. Zresztą Mahagony — świat, scena — składa się głównie z dziwek i lajdaków. Wszystko w tym przedstawieniu jest wyjakrawione, przerysowane, skonstruowane, jakby uteatralnione. Teatr nie ukrywa, że jest teatrem, owym brechtowskim „rzemiosłem”. Rzemiosłem tym Zaleski umie się posługiwać. Reżyser to świadomy, układający przedstawienie z ludzi i rzeczy bez nadużywania efektów, bez taniej aluzyjności, z zimną logiką. Sceny zakomponowane są czysto, wszystkie elementy grają, znaczą, łączą się w konstrukcję wydobywającą sens i znaczenie. „Mahagony” Zaleskiego jest rzeczą o „świecie spaconym lekiem”, „Łosem człowieka jest człowiek”, twierdził Brecht. A Zaleski dodaje: „i jego podłość”.

Przedstawienie jest zespołowe i wypracowane aż do najmniejszego epizodu. To duża przyjemność oglądać teatr, w którym każdy aktor umie śpiewać, grać, tańczyć, ma swobodę ruchów i techniczne przygotowanie. Duża satysfakcja oglądać przedstawienie, w którym reżyser rozumie tekst, wie, co chce powiedzieć i umie to przeprowadzić na scenie bez efekciarstwa i dosłowności, za to z finezją i rozumieniem stylu.

Tegoroczny festiwal zakończył się więc akcentem optymistycznym. Zakończył się teatrem, a nie „prezentowaniem pozycji repertuarowej”. A teatru brakowało najbardziej podczas katowickich siedmiu wieczorów. W obszarze krajów socjalistycznych jest wiele sztuk zasługujących na uwagę, sztuk, które proponują wartości tematyczne i teatralne, mogące być inspiracją przedstawień prawdziwie twórczych i wysoce artystycznych. Stwierdzić to można choćby podczas lektury „Dialogu”. Teatry wybrały jednak sztuki łatwe i przyjemne, jakby bojąc się wyjść poza formułę małego realizmu. Ze niby widzowie najbardziej lubią obyczajówki? Nie jestem przeciwko nim, ale niechże będą naprawdę o czymś, dobrze napisane i dobrze zagrane. Potwierdza to reakcja katowickiej publiczności. Skupiona cisza na trudnym przedstawieniu „Derwisza i śmierci” jest dowodem, że powaga może zawsze liczyć na zrozumienie. Brawa dla „Mahagony” świadczą, że dobry teatr zostaje właściwie oceniony. Snobizm? Nieprawda. Szacunek dla publiczności oznacza traktowanie widza jak człowieka myślącego. A Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych powinien być konfrontacją dokonana naprawdę artystycznych.