

1. URZĄDZENIA KANALIZACYJNE I TEATR

Realizacja dramatów Ibsena (a może, przede wszystkim, „Wroga ludu”) na scenie stanowi niezły pretekst do jeszcze jednej dyskusji na modny dziś u nas temat stosunku literatury do teatru. Dramaturgia Ibsena to czysta literatura. To teatr w słowach. Lub ściślej: w ideach. Dr Stockmann odkrywa, że woda dostarczana wodociągiem do miejskiego uzdrowiska jest zakażona. Fragne uchronić kuracjuszy i obywateli od niebezpieczeństw. Ale rządami władz jego kampania zagrożenia dobrobytu i stabilizacji miasta, co, prawdopodobnie, nie jest pozbawione słusznosci. Przy pomocy wielostronnych środków nacisku i przymusu władze starają się więc stłumować szlachetną akcję lekarza. Jak dotąd, typowa sztuka z gatunku „interwencyjnych”, w której problemy środowiskowe zostały rozpisane w formie dialogów.

Jednak w tym miejscu rzecz się uogólnia. Dr Stockmann dochodzi

lizacyjnych, ale obejmuje mechanizm urządzeń świata, prawa jednostki wobec despotyzmu konwencji społecznych i politycznych, cały spłot zagadnień, aktualnych wciąż pod rozmaitymi postaciami i nazwami. To wymagałoby drugiego — co najmniej — wymiaru, także teatralnego.

Reżyser i scenograf przedstawienia, Marcel Kochanowicz, stara się w owym miejscu osiągnąć to, stosując znany zabieg włączenia widowni w rzeczywistość sceniczną. Siedzimy wszyscy na sali jak uczestnicy zgromadzenia, biorący (w nadziei reżysera) udział w walce, jaką toczy Dr Stockmann przeciw machinacjom wrogów. Lecz siedzimy nieporuszeni i niewzruszeni, z kamiennymi twarzami, jeżeli zaniepokojeni, to chyba głównie tym, czy zdążymy wyjść z teatru, zanim lunie deszcz, czu się w Sopocie tego lata. Tylko tu i ówdzie paru członków zespołu aktorskiego, rozrzuconych przez reżysera po sali, wznosi dość anemiczne okrzyki, co jednak nikogo z widzów nie podnieca do demonstracji

wość podobna do tej, z jaką uczony poprzez zewnętrzną powłokę zjawisk, odrzucając jedną warstwę za drugą, zmierza do wnętrza, do rdzenia, do istoty. Nasuwająca się na pierwszy rzut oka charakterystyka postaci „Zamiany” jest, naturalnie, myląca. Półdziki czerwonoskóry chłopak, dążący do przygody i swobodnego życia, okazuje się neurastenikiem, wybierającym niemal dobrowolną śmierć. Kapitalistyczny kolonizator gardzi osiągniętymi materialnymi zdobyczami. Dla aktorki scena jest tylko namiastką, pochłania ją przemieniona gra wrażeń. Tylko porzucona — choć, w gruncie rzeczy, nie porzucona — żona wydaje się kamienna, niezmienna jak posąg. Ale stanowi ona coś w rodzaju papierka lakmusowego, za pomocą którego właśnie objawia się prawda. Przez cielesny kształt rzeczy poszukujący stara się dojrzeć ostateczności: widmo światła duszy.

Osobiście (wyznaje to ze wstydem) operację taką uważam raczej za daremną, jeżeli nie podejznaną. Elementy, za pośrednictwem których tworzy się tu teatr, nie mają — lub nie mają mieć — konkretnej plastyki, tylko abstrakcyjną mistykę. Ale od mistyki

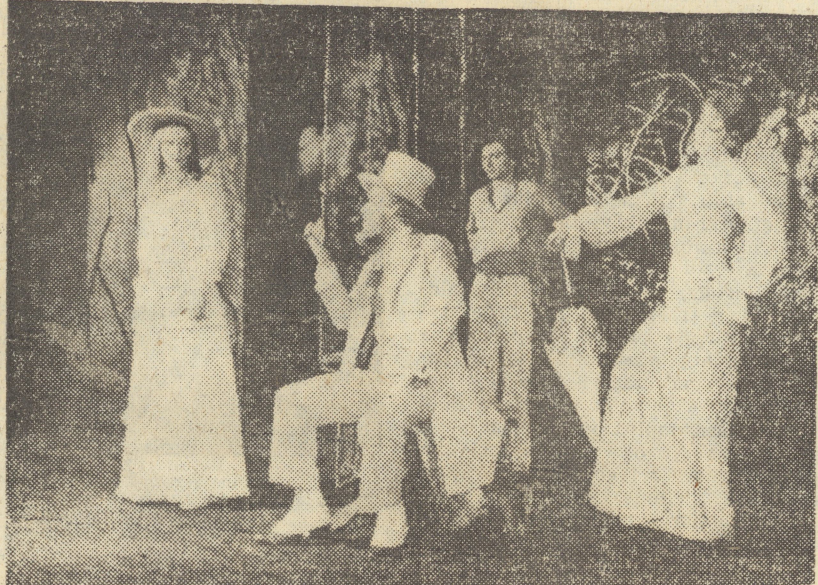
tychłowego motywu zamiany. Ale pod jej stałym, jakby przyklejonym uśmiechem, takim samym jak uśmiech akrobatki na trapezach w czasie wykonywania karkołomnych ewolucji, wyczuwalne są doskonałe namietności i lek. W spokoju i opanowaniu Jerzego Kiszki (Tomasz) kryje się madre zamyslenie, które pozwala owej postaci dostrzec więcej niż każe jej granice tekstu. Krzysztof Gordon (Ludwik) ma sympatyczną zapalczliwość i nieokielzanie dziecka natury, może tylko zbyt pędem w prowadzeniu dialogu, wynikający z chwałebnej skądinąd chęci uzyskania jego naturalności, „prowadzi” czasem do zacierania tekstu.

Najtrudniejsze zadanie przypadło Wandzie Neumann. Marta jest, jak wspomniano, postacią niemal monumentalną, najwięcej w niej stylizacji, najwięcej z symbolu, w którym ma się zawierać harmonia, prawo moralne, niezmienny duchowy pierwiastek. Aktorka umiała ocalić ten wymiar, a przecież być jednocześnie pełną kobietą, z całą jej biologią, z miłością i macierzyństwem. Oto zwycięstwo teatru, czyli prawdy, nad fikcją.

nianych, wojskowych motywów, poddaje jakby tylko rytm. Powstaje rzeczywistość naścońca orfianicznego nie tyle muzyką i melodią, ile dźwiękiem. To zgrzytliwym i szarpającym to sentymentalnym, to wulgarnym. Szaleńcze w swojej obcesyjności wołanie świata.

Druga ważna częścią składową widowiska jest specyficzny ruch i gest aktorów. Reżyser rozbudował z drobniagową dokładnością — której umie jednak nadać charakter improwizacji i która, być może, właśnie z improwizacji wyrosła — kompozycję działań. Nie stara się ona tylko — podobnie jak muzyka — ilustrować tekst. Przeciwnie, często funkcjonuje niezależnie od tekstu, a nawet czasem przeciw tekstowi. Poziada własna motywacja i własną skalę środków, choć zmierzającą do tego samego celu co tekst: do oskarżenia przedstawianego świata. Tak jak w codziennym życiu gest — np. pokazanie języka — niekiedy ostrzeż i lepiej wyraża nasz stosunek do zjawisk niż słowo.

Niewątpliwie, płaci się za to pewną ceną. Jak powiedziano, „Bal w operze” jest jednym z tych utworów Tuwima, gdzie jego ekwilibrystyka



„Zamiana” Claudela w Teatrze Wybrzeże, reż. Jerzy Kreczmar. Od lewej: Wanda Neumann, Jerzy Kiszki, Krzysztof Gordon, Halina Winiarska

do wniosku, że istota zła nie jest zatruta wodą, ale zatrute życie duchowe miasta. Następuje wielki wykład ideowy, w którym sprzecywnie nie zostają zasady filozofii społecznej Ibsena. Masy ludowe, mieszczańskie i drobnomieszczańskie są bezwolnym obiektem manipulacji rządzących, żywią się — jak odpadkami, jak zatrutą wodą — starymi prawdami, które będąc starymi, przestają być prawdami. W obliczu nowej, śmiałej, samodzielnej myśli masy te jednoczą się instynktownie w blok „zwartych większości”, miążdzący każdego pojedynczego bojownika tej nowości. Zbiorowość okazuje się kłęką, jest słabością. Silny jest tylko ten, kto stoi sam. Sztuka, nie przestając być dokumentacją tezy, nadaje jej ostatecznej bez mała symbolicznego charakteru.

I tutaj decydująca mogłaby być rola sceny. Argumentacja wyłącznie logiczna mogłaby zdynamizować obraz, przekładający literaturę na język teatru. Słowo, które nie przestało być jednym z najistotniejszych elementów struktury dramatu jako konstrukcji teatralnej, u Ibsena nie maluje, ale tylko komunikuje. Do zadań teatru należałoby poszerzenie tej ograniczającej funkcji komunikatu.

Teatr Wybrzeże w Sopocie zrealizował na pierwszym planie. Widownia nadmorskiego uzdrowiska śledziła akcję z zainteresowaniem, zwłaszcza że w dobie kłopotów z zanieczyszczeniem naturalnego środowiska problem wydawał się przerażająco aktualny. Sprawnie funkcjonował wymiar kameralny utworu, warstwa drobnej analizy psychologicznej i mistycznych ibsenowskich powiązań dramatycznych, złączonych z rodzinny. Dwaj główni antagoniści ideowi są przecież braćmi. Tego rodzaju, dość typowy dla Ibsena, motyw dawał literaturze sprężę przeszło stu lat drażniący smak wyrafinowania i przewrotności. Kilku aktorów działało z ową stuletnią finezją. Jerzy Kiszki, Teresa Lasota, Stanisław Dąbrowski, Stanisław Izga, Andrzej Szaciłko wcielali się (jak to się w onych czasach mawiało) z doskonałą precyzją w postacie doktora Stockmanna, jego żony, jego brata, jego teścia oraz dziennikarza bez sumienia. Ale środki te wystarczyły tylko do opisu zdarzenia w rodzaju znanym dziś — z nowymi realiami — np. z „Zyciorysu” Kieślowskiego. Do przekazu teatralnego pozostaje jeszcze drugi — co najmniej — wymiar.

Nie jest chyba rzeczą przypadkową, że w konstrukcji dramatycznej „Wroga ludu” w pewnym momencie kameralne wnętrza rodzinne jakby się poszerza. Teren akcji (duży staroświecki salon w domu Kapłana Hostera) zmienia się na „sąle wiecową z wypełniającym ją stopniowo tłumem, pod koniec ogarniającym nawet ulice miasta poprzez dochodzącą stamtąd wrzawę ludzkich mas. Sprawa przestaje już dotyczyć mechanizmu urządzeń kana-

ani przeciw doktorowi, ani tym bardziej za nim. Być może, publiczność polska jest w ogóle zimna i niełatwa do potrażliwienia nią. Ale raczej, że ograniczenie się do takiego zabiegu technicznego to zbyt mało dla osiągnięcia uogólnienia artystycznego, które by mogło poruszyć. Nie powstała temperatura i napięcie towarzyszące zaangażowaniu się w sprawę współczesną. Wspomniani aktorzy pozostają na poprzednim — w swoim rodzaju zresztą wybornym — poziomie.

Najważniejsza jest w tym wypadku postać doktora Stockmanna. Jerzemu Kiszkiowi zabrakło (zapewne reżyser nie był o to zadbał) koniecznego w owym momencie wzlotu, uniesienia, natężenia, może nawet nawiedzenia, właściwego wielkości. Bez tego trudno opowiedzieć się w pełni o owym budzącym może owa postać. Dziś wiadomo, że sukcesy w grze społecznej i politycznej osiąga się jednak druzynowo. Nawet Grotowski z Flaszem realizują apostolstwo duchowego oczyszczania w ramach wielośćwistwa państwowego, a na swoją Górę wędrują z całą gromadą.

2. W MROKACH CLAUDELA

„Zamiana” Paula Claudela (w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza) ma koloryt egzotyki. Rzecz dzieje się w Ameryce, dokąd powraca młody Indianin przywołując żonę z Francji, i gdzie wchodzi w kontakty z bogatym plantatorem oraz jego przyjaciółką, aktorką. Romanse powiązania tej czwórki tworzą podstawy intrygi, która ma wszelkie pozory dramatu psychologicznego i obyczajowego.

Oczywiście, tylko pozory. Egzotyka, psychologizm czy obyczajowość to tutaj maskaradowe elementy gry, prawie jak w „Bzika tropikalnego”, tyle że Witkacy miał poczucie humoru. Do tych elementów należy też język utworu, ustawicznie pseudonimizowanie, metaforyzowanie. Wszystko jest stylizacją, usiłującą ponad pierwszą, pospolitą rzeczywistością faktów dostrzec — lub zbudować — prawdę losów ludzkich, które są z ducha, a nie z ciała, które są wymyślone, jak całe życie, a nie realne, bo czymże jest realność jeżeli nie umowa i pozorem?

Można by to uważać za interesujący gatunek teatru, gdyby nie było z taką śmiertelną powagą i z takim wysiłkiem wypracowywane. Nieszczęsny Claudel mowił się nad tą sztuką nieustannie od 1913 do, co najmniej, 1951 roku (w tzw. międzyczasie miały miejsce dwie wojny światowe) poszukując coraz to nowych interpretacji i rozwiązań formalnych. Ale widocznie wszystko to razem nie dało całkowicie zadowalającego rezultatu, skoro tekst musiał ostatecznie przerobić jeszcze Jerzy Kreczmar.

Polskiego adaptatora, a zarazem reżysera „Zamiany” w teatrze w Sopocie pociągała zapewne cieka-

HENRYK VOGLER

Na scenie Sopotu

jest jeden krok do mistyfikacji. Jak od wzniosłości do śmieszności. Tę, że niezawodny klucz do zasad egzystencjalnych ukryty jest na owym zaskakującym, mglistym, mrocznym śnie, nie wydaje się przekonująca, choć zastanawia fakt, że wielu racjonalistów z lubością bnie w takie mroki. W tym samym teatrze, na głównej scenie w Gdańsku, Stanisław Hebanowski ze wspaniałym przepychem, z namaszczeniem, niemal na kłęczkach, inscenizuje dzieło Tadeusza Micińskiego, zatytułowane „W mrokach, złotego palacu”. Co prawda, i pozytywista Bolesław Prus z napięciem i powagą uczestniczył w seansach spirytystycznych.

Wydawałoby się, że Jerzy Kreczmar w „Zamianie” odprawia podobne, nieco szamanki praktyki teatralne. Ale cały urok, a zarazem perwersyjny troche smak jego zabawy polega na tym, że luźną makrokosmos claudelowskiego Króla-Ducha traktuje reżyser niemal jak zamknięte pole szachowe, na którym cztery figury wykonują precyzyjnie obmyślane posunięcia. Równanie matematyczne czy zadanie szachowe to również produkt abstrakcyjnego myślenia, tylko że nie magika, ale logika.

Scenografia Brunona Sobczaka jest przybudzona, niedbała, jakby nieco nonszalancko zamazana, niby wschodnimi motywy z pojedynczymi szczegółami-znakami: jakimś szalesem, jakąś mżącą mrocznym światłem latarenką i niemal mizerlandowską huśtawką, której funkcja jest, jednak ściśle osadzona w temacie. Wszystko to nie ma większego znaczenia, rzecz mogłaby równie dobrze toczyć się w gołej, pustej przestrzeni. Kreczmar lekceważy programową realia, końcowy pożar, który niejednego młodego reżysera uwiodłyby możliwościami pirotechnicznych popisów, jest ledwo, ledwo zamaskowany. Ujęcie plastyczne stara się sygnalizować, jakoby istota sprawy polegała nie na wiernie zaobserwowanej rzeczywistości zewnętrznej, ale na wymyślonej rzeczywistości duchowego wnętrza.

Jedynie kostiumy próbują podtrzymać temat pozorów. Typowe białe płócienne odzienie i hejm angielskiego kolonizatora, półnagi Indianin jak z westeru, stroje aktorki Lechy jak z teatralnych magazynów, to przykłady owej, trochę rekwizytowej charakterystyki typu psychologicznego.

Jest to symptomatyczne. Bo ów świat abstrakcji wdziera się tędy, poprzez aktorów „Zamiany”, świeże, gorące, cielesne, pulsujące krwią życie. Nie wiem, czy — i na ile — stanowi to celowy zabieg reżysera. W każdym razie cały mdy, galaretowaty obszar claudelowski krajiny, w której można by się uduśić z braku powietrza, przewracają wyborni, świetnie zdyscyplinowani aktorzy jak papierowy domek z kart. Pojawiają się, jak istoty ziemskie ze swoimi ludzkimi właściwościami w księżycowym krajobrazie. U Haliny Winiarskiej (Lechy) wszystko wydaje się rozegranie na zewnątrz, jak demonstracja zwinności i sprawności aktorki, będącej nosicielką

3. „BAL W OPERZE”

Ryszard Major miał pomysł odważny i ambitny. Postanowił „Bal w operze” Juliana Tuwima przetworzyć w odrębną kompozycję sceniczną, przełożyć kategorie poetyckie na, w miarę równorzędne, wartości widowiskowe. Słusznie ujrzał w tym poemacie jego wewnętrzny dramatyzm. Utwór napisany w 1936, zakazany wówczas przez cenzurę i nigdzie w całości przed wojną nie drukowany, nadsyłany jest — jak elektryczność — ekspresją wydarzeń, nakładających się na siebie symultanicznie już nie tylko jak w teatrze, ale nawet jak w filmie. Stanowi rozgrywkę (a więc grę) ze swoim czasem: z rzeczywistością polską ostatnich lat międzywojennych. Bucha i kipi diaboliczna, wręcz inwencja językowa, przy pomocy której pasja, sztyretwo, rozpacz obrazują ze zmysłową plastyką konflikt, podstawę wszelkiej dramaturgii. To satyra, a więc ceremonia satyrowa, obrzęd misteryjny, czyli teatralny, na co wskazuje elementy zawarty już w samym tytule: „bal”, oczywiście, kostiumowy i centralny punkt akcji, „opera”.

Ów teatr ma typowy charakter eksponencyjny z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych, przypominając teatr Brechta z jego prostymi, burdelami, przedmieszkami i posługujący się często apokaliptyczną wizją walącego się świata. Dłoby się tu znaleźć pewne powinowactwa np. ze sztuką Eliasa Canetiego „Wesele” z 1932, gdzie totalna zagała obrazowana jest cytatem z Biblii. Ale równocześnie odkrywamy w tym dzisiaj dość nieoczekiwana nowość. Ostra, jarmarczna niekiedy groteska, brutalizm słownictwa, kompromitowanie utrwalonego tradycją modelu życia państwa i narodu — to niektóre składniki owego nurtu współczesnej literatury, którego twórców przeciwnicy nazywają z obrzydzeniem „sztyretami”. „Bal w operze” nastrojem i treścią idową wydaje się nieco zbliżony do „Operetki” Gombrowicza. Zrozumiałe więc jest oburzenie i kontestacja z 1936. Ale i doświadczenia dziesięć lat później, kiedy — już w Polsce Ludowej — opublikowano pełny tekst, posypały się grochy oburzenia na autora za „pornografię” i „bluznierstwo”. Zapewne także dziś nie zabrakłoby antagonistów, gotowych do zaatakowania z tej racji niezjadającego poety, którego — właśnie po ukazaniu się po wojnie „Bal w operze” — ochrzczono w prasie emigracyjnej „Myśkiewiczem”.

Wszystkie te myśli budzi „Bal w operze” oglądany na scenie w Sopocie. Już to świadczy o sukcesie. Reżyserowi udało się realizacja własnego pomysłu. Powstało samoistne, atakujące dzieło artystyczne, dla którego tekst Tuwima stał się czymś w rodzaju scenariusza. Pierwszym najważniejszym elementem realizacji jest jej umiarkowanie. Tekst jest w całości śpiewany. Ale nie oznacza to jakiegś taniej i łatwej operowości. Muzyka Andrzeja Głowińskiego, która stanowi rodzaj swobodnego kolażu ludowych, kawiar-

językowa osiąga szczególne mistrzostwo. Słowo pod pioresm posty rośnie, kurczy się, zwija, przeobraża, jak żywa istota. To wyjątkowy fenomen literacko-artystyczny, dostarczający w lekkość, swobodę, swobodę, swobodę. Otoż, przy przeniesieniu struktury literackiej o takiej specyfice w inny wymiar, którego istota są przede wszystkim efekty dźwiękowe i działania fizyczne, owa kunsztowność słowotwórcza zaciera się niekiedy, a jej finezję przepada. Ale nie jest to najbardziej decydujące, skoro nowy wymiar godnie je tu zastępuje.

Ze tak się stało, zasługa w tym również — a może głównie? — aktorów. Doskonałe opanowanie przez nich zarówno głosu jak i całego ciała pozwala na sprawnie wykonywanie mnóstwa drobnych, ale trudnych nieraz zadań bez chwili odpoczynku, w nieustającym rytmie i tempie, a mimo to z matematyczną niemal precyzją. Na uwagę zasługuje skromność, z jaką potrafili oni podporządkować się generalnej logice przedstawienia. Jego bohaterem jest bowiem zbiorowość (tak jak i w poemacie, co zresztą jest jeszcze bardziej cechą właśnie ekspresjonizmu) i dyscyplina aktorów realizuje tę zespołową zasadę w pełni. Krzywdzące byłoby zatem wyznaczenie któregoś z tych aktorów ponad innych. Należy oddać sprawiedliwość wszystkim, w kolejności, w jakiej wymienieni zostali w programie: Joannie Bogackiej, Zofii Bajuk, Elżbiecie Kochanowskiej, Halinie Kozłowskiej, Makusze Wójcik, Alinie Lipnickiej, Barbarze Palorskiej, Ewie Szczecińskiej, Zofii Walkiewicz, Andrzejowi Blumenfeldowi, Jerzemu Dąbrowskiemu, Jerzemu Gorzko (adept studium teatralnego), Edwardowi Ozanie, Henrykowi Sakowiczowi, Florianowi Stanisławskiemu, Andrzejowi Szaciłko, Adamowi i Kazimierzowi Treli.

Eventualne zastrzeżenia mogłyby budzić koloryt przedstawienia. Brakowało w nim może trochę jasności, barwności, większej bujności i jasności światła. Oszczędna scenografia Jana Banuchy, ze świetnie dobranymi kostiumami, zamknęła przestrzeń ścianami ciemnymi i ponurymi, jak gdyby chodziło o stworzenie od początku takiego właśnie nastroju — i tym samym po trochu cenzury — przedstawianego świata. Jeżeli rzeczywiście istniał taki zamiar, byłoby to zbytym uproszczeniem. Świat „Bal w operze” gnaje imponująco, w tzw. feerii barw.

I jeszcze jeden drobniag. Ani ruszyć nie mogę się domyśleć, dlaczego przy chóralnym skandowaniu okrzyków „brawo, brawo, brawo” słyszany jest — niezgodnie z zasadami języka polskiego — okazytona, czyli akcent na ostatniej, zamiast na przedostatniej sylabie? Czy chodzi tu o zasugerowanie atmosfery jakiejś ewangelicznej egzotyki?

HENRYK VOGLER