

Teatr Powszechny w Warszawie:
BARBARZYŃCY Maksyma Gorkiego
w przekładzie Anny Kamińskiej
i Jana Spiewaka. Opracowanie tekstu i reżyseria: Aleksander Bardini, scenografia: Jan Banucha (fot. Jerzy Fedak)

POWRÓT GORKIEGO I COŚ JESZCZE

ąca z wielu względów. Oto nasz wrócił do znakomitego rza, wybornego dramaturga-listy, autora *Na dnie*, *Mat-Jegora Butyczowa*. Wrócił? tak, choć nigdy chyba dobrze się z nim nie rozstał. Raz grywał Gorkiego częściej (na przykład w okresie Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Rakich w roku 1949), to znowu, jak w okresie ostatnich powiedzmy, piętnastu.

szę o tym Jerzy Koenig w ym felietonie *Znowu Gorki*ieszczonym w programie dstawienia *Barbarzyńców*: ele się na to złożyło przy- i. I to, że przez lat kilkanaś- innego typu literatura, na- my ją umownie »antywersy- na«, interesowała teatr pol- I to, że Gorki był mało ięcznym materiałem dla naj- naitszego rodzaju zabiegów enizacyjnych, reprezentował r, którego recepta wydawała prymitywnie naiwna: »tekst ić głośno i wyraźnie, i nie iść na krzesła«. I to, że spo- amacili nam historycy litera- tury, przygotowując portret Gorki- go na kształt monolitu ze spiżu i brązu, częściej zwracając uwa- gę na stanowczość, optymizm i »monumentalność« gestu, niż na półuśmiech niepewności, ironii czy nawet współczucia. Ale przecież nigdy się nasz te-

atr od Gorkiego nie odżegnywał. Od początku, to jest od chwili polskiej prapremiery *Mieszczan* w teatrze krakowskim, która od- była się wkrótce po prapremierze moskiewskiej. W okresie ostat- nim, o którym pisze Koenig, grywało się u nas Gorkiego istot- nie rzadziej. I może tylko *Na dnie* wracało raz po raz na któ- rąś ze scen. Była w tym zresztą jakaś prawidłowość. *Na dnie* uznaliśmy za dramat prekursor- ski w stosunku do o ileż później- szej literatury egzystencjalnej, odkrywaliśmy w nim swoisty »beckettizm«. Ale obok tego istot- nie wielkiego dramatu znajdo- waliśmy w spuściźnie pisarza, właśnie w ciągu tych lat ostat- nich, sztuki mniej znane, jak *Falszywa moneta* czy *Zykowo- wie*, odkrywając w nich jakby »innego« Gorkiego.

3.

Dlaczego jednak ta premiera Gorkiego tak nas zafrapowała? Bo zafrapowała niewątpliwie i publiczność, i krytyków. Będąc dwukrotnie na przedstawieniu obserwowałem również widownię — autentycznie zaciekawioną, wyśmienicie reagującą, dającą brawa przy otwartej kurtynie zarówno aktorom jak i... tekstowi. Można odpowiedzieć po prostu — przedstawienie jest znako-

mite. Ale jest w tym wszystkim coś jeszcze. Chyba coś ogólniej- szego. Wydaje mi się, że obser- wujemy niezwykle ciekawe zja- wisko, które można nazwać swo- istym nawrotem do sztuki realist-ycznej. Powrotem realizmu („komponowanego” oczywiście) oczekiwanym i to oczekiwanym jakby z pewną — nieuświadom- ioną nawet w pełni — tęskno- tą.

Czyżby chodziło o płodozmian? O odpoczynek od symboli, nad- realizmu, deformacji? A może wchodzi tu w grę naturalna po- trzeba zobaczenia w końcu na scenie, po dłuższej przerwie, ży- wych, unerwionych, zwyczajnie odczuwających i normalnie — jak w codziennej rzeczywistości — myślących ludzi? Potrzeba, podkreślam to, przez nikogo nie zadekretowana, ale właśnie nat- uralna, humanistyczna, zwyczaj- nie ludzka? Potrzeba przejawia- jąca się zarówno u publiczności, jak i u artystów sceny, dająca o sobie znać po obu stronach ram- py?

4.

Przedstawieniem *Barbarzyńców*

Miroslawa Dubrawska (Pritykina)
Jan T. Stenislowski (Drobiazgin),
Monika Solubianka (Wiesjolcina)

nasz wybitny pedagog, reżyser i aktor (jest nim przecież Aleksan- der Bardini również) potwier- dził raz jeszcze, jak świetnym jest majstrem i to zwłaszcza w dziedzinie »literackiego« re- pertuaru realistycznego. Pokazał też, jak znakomicie potrafi pro- wadzić aktorów, a przede wszyst- kim, jak mądrze i szeroko potra- fi patrzeć na sztukę i na życie. Swoją robotą kazał nam Bardini przypomnieć sobie najlepsze o- siągnięcia naszego teatru sprzed lat piętnastu czy dwudziestu (kiedy to sam reżyserował dużo, głównie na obu scenach Teatru Polskiego). Zaprezentował teatr o jakim w ostatnim okresie nie- mał zapomnieliśmy (przypominał nam o nim od czasu do czasu warszawski Teatr Współczesny, ale w wydaniu nieco gorszym niż przed laty).

Teatr sprzed lat piętnastu, dwudziestu, dwudziestu pięciu? Więc co, staroświeczyzna? A mo- że po prostu inna jakość, wyższa od tej dzisiejszej, eksperymen- talno-nowoczesnej. Daj nam Bo- że więcej takiej »staroświeczy- zny«! Jurek Koenig powiedział mi po obejrzeniu *Barbarzyńców*: „Wiesz, siedziałem na widowni i czułem, jak staję się wielbicie- lem teatru tradycyjnego”. Wiel- bicielką tego teatru, w takim właśnie wydaniu, okazała się również publiczność. Po długim, trzygodzinnym spektaklu widow- nia dziękowała aktorom dugo- trwałymi oklaskami.

A może w ogóle gdzieś się my- limy z tą nowoczesnością i sta- roświeczyzną, może taki właśnie teatr, jaki zaprezentował w sztuce Gorkiego Aleksander Bardini i zespół Teatru Powszechnego

będziemy już niedługo nazywać prawdziwie nowoczesnym?

5.

W audycji radiowej na temat przedstawienia reżyser powie- dział, że na szczęście dla siebie nigdy dotąd nie oglądał *Barba- rzyńców* na scenie. Ja ogląda- łem. Dwukrotnie. Za pierwszym, jak i za drugim razem były to przedstawienia teatrów radziec- kich goszczących w Polsce. Pol- skich inscenizacji nie widziałem. Robiła je głównie Lidia Zamkow: w Teatrze Wybrzeże, potem w Krakowie i trzeci raz w Telewi- zji.

W roku 1954 pokazał *Barba- rzyńców* w Warszawie moskiew- ski Teatr Mały. Napisałem wte- dy dla *Sztandaru Młodych* re- cenzyję zatytułowaną *Przeciw burżuazyjnej inteligencji*. Sądzę, że ten tytuł dosyć trafnie odda- wał nasze ówczesne odczucia, a tuszę nieskromnie, że może i mó- wił coś o intencjach przedsta- wienia. Chyba było ono wyraź- nie ukierunkowane przeciwko obu inżynierom przybyłym do miasteczka budować kolej i do nich to właśnie odnosiło tytuł sztuki. Mało się wtedy zastana- wialiśmy nad tym, co reprezen- tują sami mieszkańcy owej okoli- cy powiatu, gdzie nawet muchy brzęczą jakoś powiatowo. Byliśmy przeciwko Czerkunowi i Cygano- wowi jako inteligentom wysługu- jącym się wielkiemu kapitałowi (obojętnie — prywatnemu czy państwowemu, carskiemu...).

Po latach na tej samej scenie Teatru Polskiego w Warszawie *Barbarzyńców* zaprezentował zna-

komity leningradzki Teatr Wiel- ki im. Gorkiego pod dyрекcją Georgija Towstonogowa. Jakże inne to było przedstawienie, jak- że inne niosło nam odczucia. Wyważyło treść i intencje sztuki Gorkiego zupełnie inaczej — tak chyba jak to autor zamierzył — w jednakiej mierze skierowane było przeciwko obu środowis- kom, wykazywało barbarzyńskość zarówno jednych, jak i drugich.

Warszawskie przedstawienie Bardiniego w interpretacji sztuki wydaje mi się zbliżone do świet- nego spektaklu Towstonogowa, którego zresztą nasz reżyser nie oglądał.

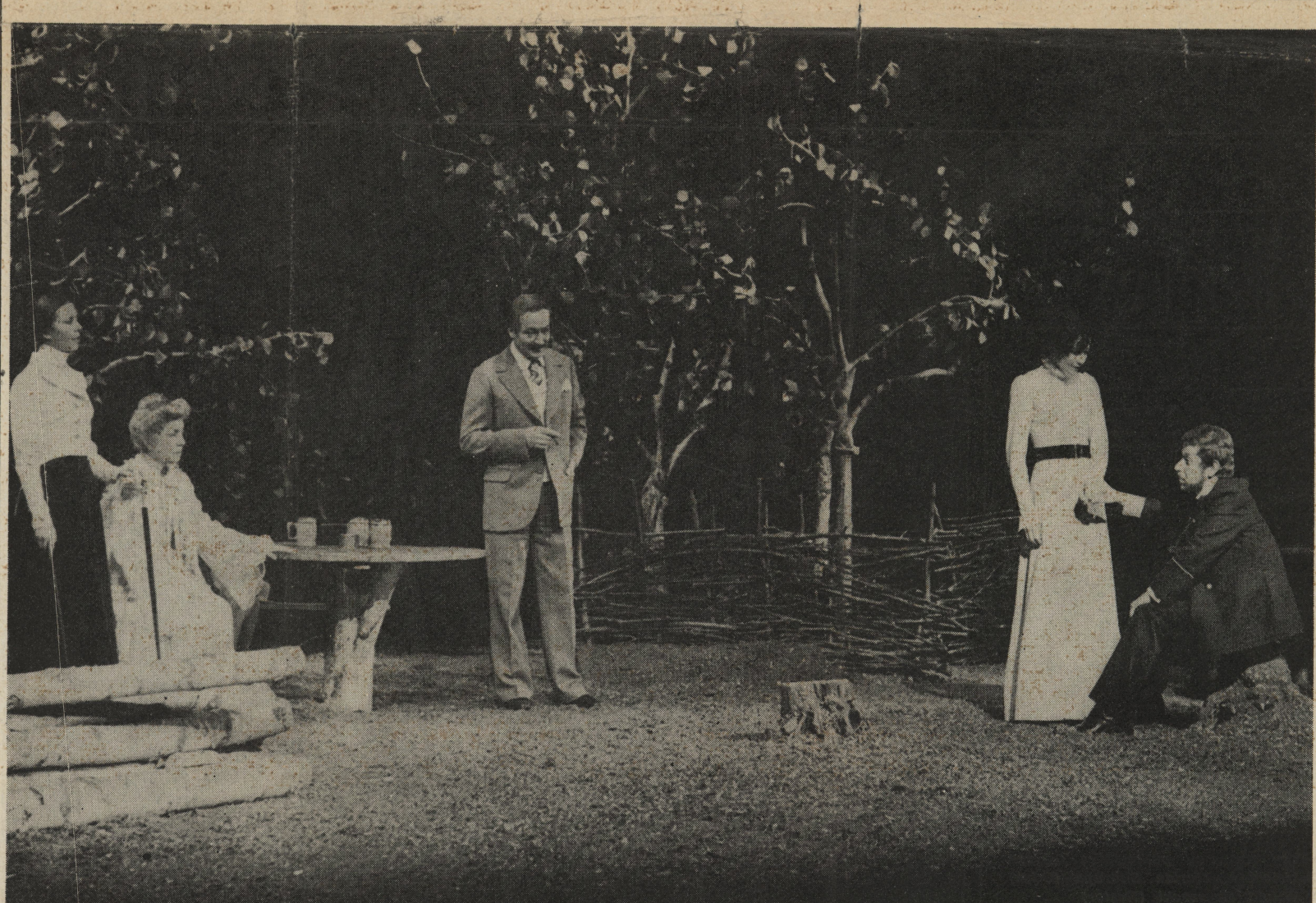
6.

Bardini przede wszystkim zna- komicie wyczał się w tekst Gorkiego, wzorowo go zanalizo- wał. Musiał przy tym stwierdzić, że sztuka jest bardzo dobrze zbu- dowana, że wątki świetnie się w niej wiążą i ząbają, a postacie nakreślone są ostro, wyraźnie, bogato. Z tego stwierdzenia wy- prowadził oczywiście wnioski dla spektaklu. Uwyraźnił w nim tę właśnie klarowną budowę u- tworu, zestroił wszystko i zhar- monizował, dbając nade wszystko o właściwe uwydatnienie wza- jemnych stosunków pomiędzy postaciami. A nie tych stosun- ków układa się w *Barbarzyńcach* w misterną i delikatną siatkę, niczym nić pajęczą tworzącą pa- jęczynę. Każda pajęczyna ma swoją logikę konstrukcyjną — podobną logiką odznacza się owa siatka stosunków między posta- ciami w spektaklu Bardiniego.

Gdybym miał odpowiedzieć, co było pasją i motoryczną siłą

kształtującą to przedstawienie, powiedziałbym, że ciekawość człowieka. I w ostatecznym wy- miarze — współczucie dla jego doli, jego losu. „Losu nie można zmusić... — mówi się w pewnym miejscu pół żartem w *Barbarzyń- cach* — to los zmusza ludzi...” Zachwycające jest to wyprowa- dzenie ostatecznych konsekwen- cji z tekstu Gorkiego. Prze- cież ta sztuka mówi w koń- cu, że wszyscy jesteśmy barba- rzyńcami. Posłuchajmy tylko słów Katii, którą tak wspaniale gra w Teatrze Powszechnym Jo- anna Żółkowska (jest ta mło- dzieńka aktorka zjawiskiem na scenie zupełnie niezwykłym). „Zal mi ojca... Kocham go... wiem: jest nieokrzesany, okrut- ny... a jednak! Wszyscy ludzie są nieokrzesani, okrutni... Pan tak- że, Stiepanie Daniłowicz, pan także...” A jeden z głównych bo- haterów, inżynier Czerkun grany przez Władysława Kowalskiego, powie na końcu z głuchą rozpa- czą: „Tu nie podobna uchronić siebie, niech pani to zrozumie... nie podobna! Przemoc tego ży- cia... tego błota...” Odpowie mu na to gniewnie Lidia Pawłowna, jedna z najładniejszych, naj- czystszych moralnie postaci: „Wszędzie — godni politowania, wszędzie — chciwi...” — „Ludzie muszą pragnąć czegoś wyjątko- wego!” — mówi wcześniej ta sama bohaterka, pięknie zagrała

Marta Lawińska (Lidia Pawłowna),
Barbara Ludwińska (Bogajewska),
Stanisław Zaczek (Cygano), Ewa
Dalkowska (Anna Flodorowna), Wła-
dysław Kowalski (Czerkun)





ANDRZEJ WŁADYSŁAW
KRAL

1.

Cieszy niezmiernie, iż znowu można napisać dobrze o przedstawieniu warszawskiego Teatru Powszechnego. Znowu, to znaczy po raz drugi od czasu inauguracyjnej *Sprawy Dantona*. I zrównoważyć ostre słowa, jakie padły niedawno (również spod czołonek mojej maszyny do pisania) z powodu *Nie-Boskiej komedii* na tej scenie. Dziś będzie mowa o *Barbarzyńcach* Maksyma Gorkiego, którymi praski teatr zakończył sezon, drugi w nowym okresie jego działalności.

2.

Premiera ta wydaje mi się znamienna. Znamienna i pou-

Teatr Powszechny w Warszawie: BARBARZYŃCY Maksyma Gorkiego w przekładzie Anny Kamińskiej i Jana Spiewaka. Opracowanie tekstu i reżyseria: Aleksander Bardini, scenografia: Jan Banucha (fot. Jerzy Fedak)

POWRÓT GORKIEGO I COŚ JESZCZE

czająca z wielu względów. Oto teatr nasz wrócił do znakomitego pisarza, wybornego dramaturga-realisty, autora *Na dnie*, *Matki* i *Jegora Bułyczowa*. Wrócił? Ano tak, choć nigdy chyba na dobre się z nim nie rozstał. Raz grywał Gorkiego częściej (na przykład w okresie Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w roku 1949), to znowu rzadziej, jak w okresie ostatnich lat, powiedzmy, piętnastu.

Pisze o tym Jerzy Koenig w ładnym felietonie *Znowu Gorki* zamieszczonym w programie przedstawienia *Barbarzyńców*: „Wiele się na to złożyło przyczyn. I to, że przez lat kilkanaście innego typu literatura, nazwijmy ją umownie »antywersytetowa«, interesowała teatr polski. I to, że Gorki był mało wdzięcznym materiałem dla najrozmaitszego rodzaju zabiegów inscenizacyjnych, reprezentował teatr, którego recepta wydawała się prymitywnie naiwna: »tekst mówić głośno i wyraźnie, i nie wpadać na krzesła«. I to, że sporo namacali nam historycy literatury, preparując portret Gorkiego na kształt monolitu ze spiżu i brązu, częściej zwracając uwagę na stanowczość, optymizm i »monumentalność« gestu, niż na półśmiesze niepewności, ironii czy nawet współczucia”.

Ale przecież nigdy się nasz te-

atr od Gorkiego nie odzęgnął. Od początku, to jest od chwili polskiej prapremiery *Mieszczan* w teatrze krakowskim, która odbyła się wkrótce po prapremierze moskiewskiej. W okresie ostatnim, o którym pisze Koenig, grywało się u nas Gorkiego istotnie rzadziej. I może tylko *Na dnie* wracało raz po raz na którąś ze scen. Była w tym zresztą jakaś prawidłowość. *Na dnie* uznaliśmy za dramat prekursora w stosunku do o ileż późniejszej literatury egzystencjalnej, odkrywaliśmy w nim swoisty »becketyzm«. Ale obok tego istotnie wielkiego dramatu znajdowaliśmy w spuściźnie pisarza, właśnie w ciągu tych lat ostatnich, sztuki mniej znane, jak *Falszywa moneta* czy *Zykowie*, odkrywając w nich jakby »innego« Gorkiego.

3.

Dlaczego jednak ta premiera Gorkiego tak nas zafrapowała? Bo zafrapowała niewątpliwie i publiczność, i krytyków. Będąc dwukrotnie na przedstawieniu obserwowałem również widownię — autentycznie zaciekawioną, wysmienicie reagującą, dającą brawa przy otwartej kurtynie zarówno aktorom jak i... tekstowi. Można odpowiedzieć po prostu — przedstawienie jest znako-

mite. Ale jest w tym wszystkim coś jeszcze. Chyba coś ogólniejszego. Wydaje mi się, że obserwujemy niezwykle ciekawe zjawisko, które można nazwać swoistym nawrotem do sztuki realistycznej. Powrotem realizmu („komponowanego” oczywiście) oczekiwanym i to oczekiwanym jakby z pewną — nieświadomą nawet w pełni — tęsknotą.

Czyżby chodziło o płodozmian? O odpoczynek od symboli, nadrealizmu, deformacji? A może wchodził tu w grę naturalna potrzeba zobaczenia w końcu na scenie, po dłuższej przerwie, żywych, unerwionych, zwyczajnie odczuwających i normalnie — jak w codziennej rzeczywistości — myślących ludzi? Potrzeba, podkreślam to, przez nikogo nie zadekretowana, ale właśnie naturalna, humanistyczna, zwyczajnie ludzka? Potrzeba przejawiająca się zarówno u publiczności, jak i u artystów sceny, dająca o sobie znać po obu stronach rampy?

4.

Przedstawieniem *Barbarzyńców*

Mirosława Dubrawska (Pritykina)
Jan T. Stanisławski (Drobiazgin),
Monika Solubianka (Wiesjolinka)



nasz wybitny pedagog, reżyser i aktor (jest nim przecież Aleksander Bardini również) potwierdził raz jeszcze, jak świetnym jest majstrem i to zwłaszcza w dziedzinie »literackiego« repertuaru realistycznego. Pokazał też, jak znakomicie potrafi prowadzić aktorów, a przede wszystkim, jak mądrze i szeroko potrafi patrzeć na sztukę i na życie.

Swoją robotą kazał nam Bardini przypomnieć sobie najlepsze osiągnięcia naszego teatru sprzed lat piętnastu czy dwudziestu (kiedy to sam reżyserował dużo, głównie na obu scenach Teatru Polskiego). Zaprezentował teatr o jakim w ostatnim okresie niemal zapomnieliśmy (przypominał nam o nim od czasu do czasu warszawski Teatr Współczesny, ale w wydaniu nieco gorszym niż przed laty).

Teatr sprzed lat piętnastu, dwudziestu, dwudziestu pięciu? Więc co, staroświeczyzna? A może po prostu inna jakość, wyższa od tej dzisiejszej, eksperymentalno-nowoczesnej. Daj nam Boże więcej takiej »staroświeczyzny«! Jurek Koenig powiedział mi po obejrzeniu *Barbarzyńców*: „Wiesz, siedziałem na widowni i czulem, jak staje się wielbicielem teatru tradycyjnego”. Wielbicielem tego teatru, w takim właśnie wydaniu, okazała się również publiczność. Po długim, trzygodzinnym spektaklu widownia dziękowała aktorom długotrwałymi oklaskami.

A może w ogóle gdzieś się mylimy z tą nowoczesnością i staroświeczyzną, może taki właśnie teatr, jaki zaprezentował w sztuce Gorkiego Aleksander Bardini i zespół Teatru Powszechnego

będziemy już niedługo nazywać prawdziwie nowoczesnym?

5.

W audycji radiowej na temat przedstawienia reżyser powiedział, że na szczęście dla siebie nigdy dotąd nie oglądał *Barbarzyńców* na scenie. Ja oglądałem. Dwukrotnie. Za pierwszym, jak i za drugim razem były to przedstawienia teatrów radzieckich goszczących w Polsce. Polskich inscenizacji nie widziałem. Robiła je głównie Lidia Zamkow: w Teatrze Wybrzeże, potem w Krakowie i trzeci raz w Telewizji.

W roku 1954 pokazał *Barbarzyńców* w Warszawie moskiewski Teatr Mały. Napisałem wtedy dla *Sztandaru Młodych* recenzję zatytułowaną *Przeciw burżuazyjnej inteligencji*. Sądzę, że ten tytuł dosyć trafnie oddawał nasze ówczesne odczucia, a tuszę nieskromnie, że może i mówił coś o intencjach przedstawienia. Chyba było ono wyraźnie ukierunkowane przeciwko obu inżynierom przybyłym do miasteczka budować kolej i do nich to właśnie odnosiło tytuł sztuki. Mało się wtedy zastanawialiśmy nad tym, co reprezentują sami mieszkańcy owej okolicy powiatu, gdzie nawet muchy brzęczą jakoś powiatowo. Byliśmy przeciwko Czerkunowi i Cyganowowi jako inteligentom usługującym się wielkiemu kapitałowi (obojętnie — prywatnemu czy państwowemu, carskiemu...).

Po latach na tej samej scenie Teatru Polskiego w Warszawie *Barbarzyńców* zaprezentował zna-

komity leningradzki Teatr Wielki im. Gorkiego pod dyktando Georgija Towstonogowa. Jakże inne to było przedstawienie, jakże inne niosło nam odczucia. Wyważyło treść i intencje sztuki Gorkiego zupełnie inaczej — tak chyba jak to autor zamierzył — w jednakiej mierze skierowane było przeciwko obu środowiskom, wykazywało barbarzyńskość zarówno jednych, jak i drugich.

Warszawskie przedstawienie Bardiniowego w interpretacji sztuki wydaje mi się zbliżone do świetnego spektaklu Towstonogowa, którego zresztą nasz reżyser nie oglądał.

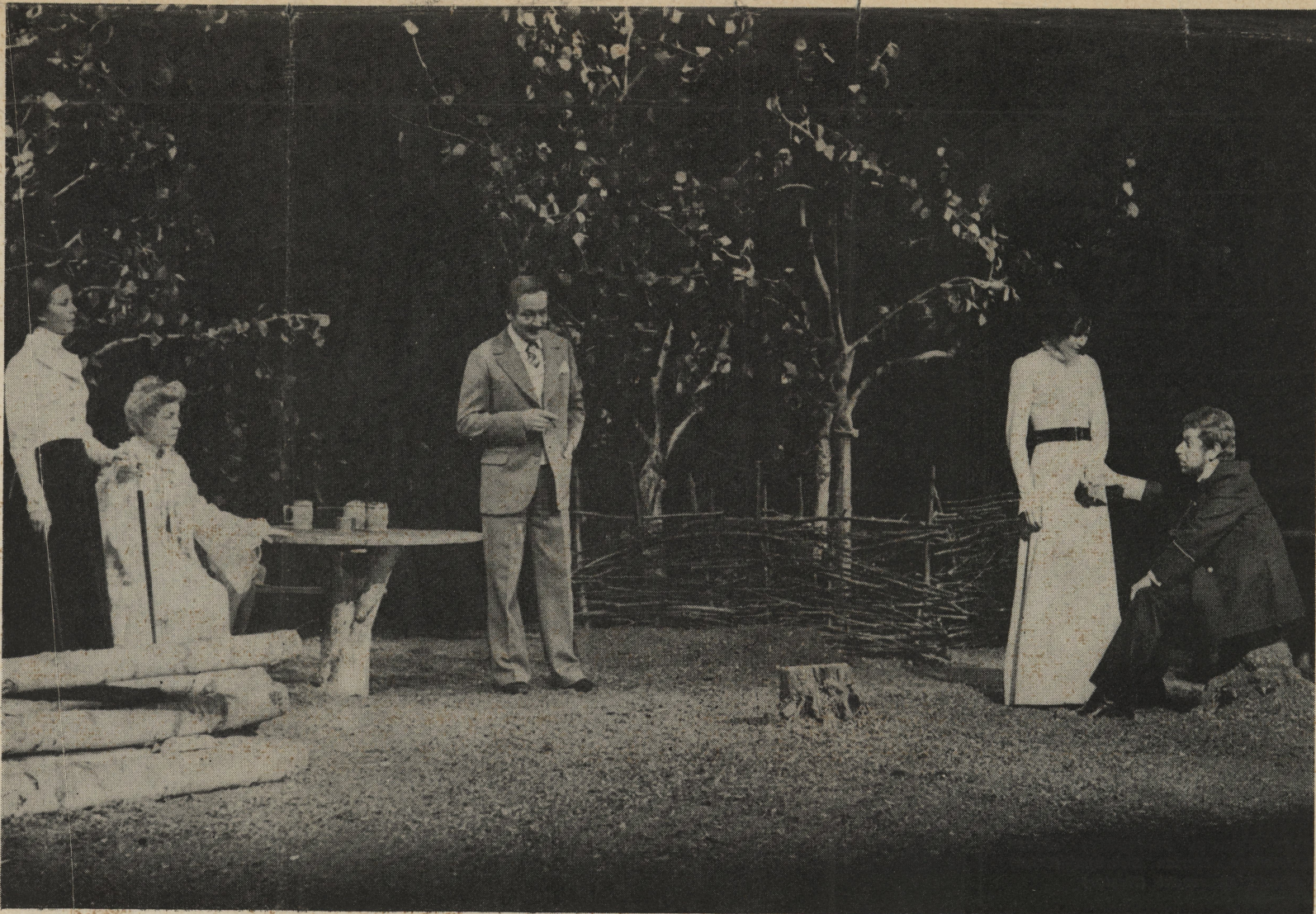
6.

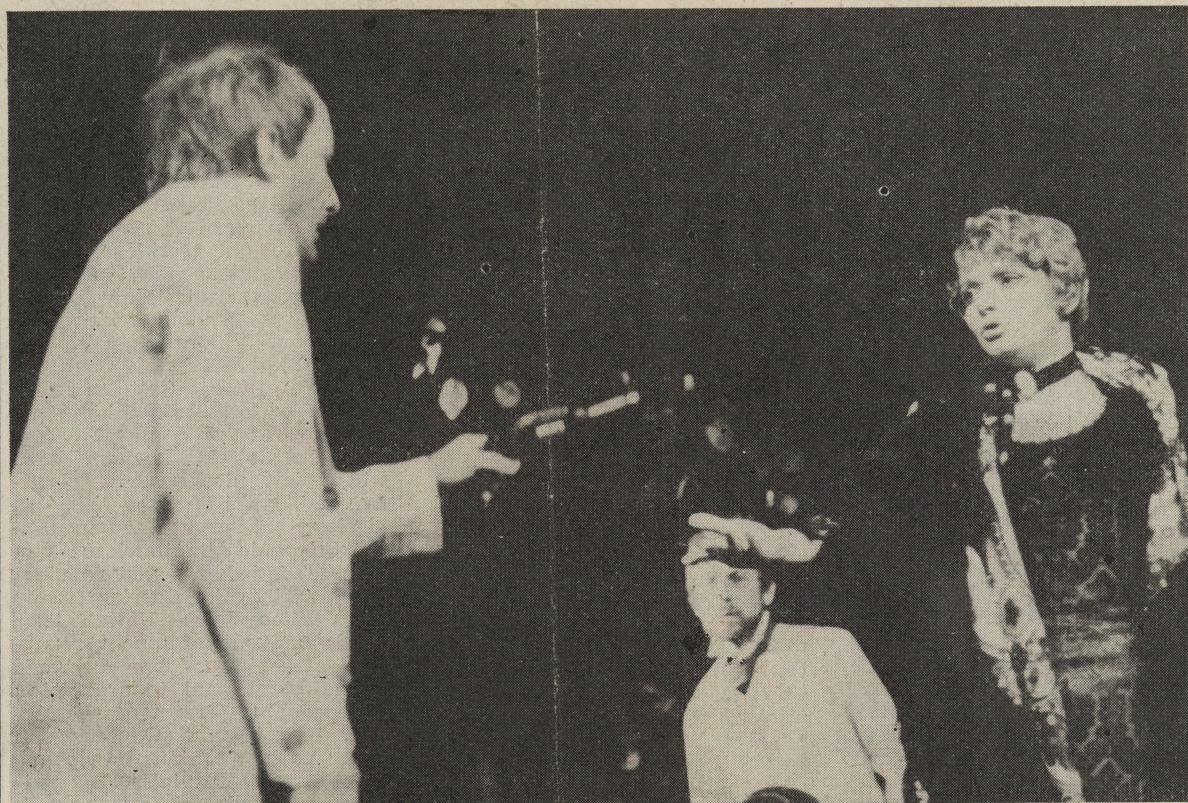
Bardini przede wszystkim znakomicie wczytał się w tekst Gorkiego, wzorowo go zanalizował. Musiał przy tym stwierdzić, że sztuka jest bardzo dobrze zbudowana, że wątki świetnie się w niej wiążą i ząbają, a postacie nakreślone są ostro, wyraźnie, bogato. Z tego stwierdzenia wyprowadził oczywiście wnioski dla spektaklu. Uwybrał w nim tę właśnie klarowną budowę utworu, zestroił wszystko i zharmonizował, dbając nade wszystko o właściwe uwydatnienie wzajemnych stosunków pomiędzy postaciami. A nic tych stosunków układa się w *Barbarzyńcach* w misterną i delikatną siatkę, niczym nie pajęczą tworzącą pajęczynę. Każda pajęczyna ma swoją logikę konstrukcyjną — podobną logiką odznacza się owa siatka stosunków między postaciami w spektaklu Bardiniowego.

Gdybym miał odpowiedzieć, co było pasją i motoryczną siłą

kształtującą to przedstawienie, powiedziałbym, że ciekawość człowieka. I w ostatecznym wymiarze — współczucie dla jego dole, jego losu. „Losu nie można zmusić... — mówi się w pewnym miejscu pół żartem w *Barbarzyńcach* — to los zmusza ludzi.” Zachwycające jest to wyprowadzenie ostatecznych konsekwencji z tekstu Gorkiego. Przecież ta sztuka mówi w końcu, że wszyscy jesteśmy barbarzyńcami. Posłuchajmy tylko słów Katii, którą tak wspaniale gra w Teatrze Powszechnym Joanna Żółkowska (jest ta młodziutka aktorka zjawiskiem na scenie zupełnie niezwykłym). „Żal mi ojca... Kocham go... wiem: jest nieokrzesany, okrutny... a jednak! Wszyscy ludzie są nieokrzesani, okrutni... Pan także, Stiepanie Daniłowicz, pan także...” A jeden z głównych bohaterów, inżynier Czerkun grany przez Władysława Kowalskiego, powie na końcu z głuchą rozpaczą: „Tu nie podobna uchronić siebie, niech pani to zrozumie... nie podobna! Przemoc tego życia... tego błota...” Odpowiedź mu na to gniewnie Lidia Pawłowna, jedna z najładniejszych, najczystszych moralnie postaci: „Wszędzie — godni politowania, wszędzie — chciwi...” — „Ludzie muszą pragnąć czegoś wyjątkowego!” — mówi wcześniej ta sama bohaterka, pięknie zagraña

Marta Lawińska (Lidia Pawłowna),
Barbara Ludwiżanka (Bogajewska),
Stanisław Zaczek (Cyganow), Ewa
Dalkowska (Anna Fiodorowna),
Władysław Kowalski (Czerkun)





w spektaklu przez Martę Ławińską.

Tekst Gorkiego raz po raz skrzy się aforyzmami, rzucanymi przez postacie na ogół w tonie na pół żartobliwym. Celuje w nich zwłaszcza inżynier Cyganow grany w Warszawie szczególnie interesująco przez Stanisława Zaczuka. Cyganow ma doświadczenie i wiedzę. „Ale on jest taki... rozwiązyły” — powie żona Czerkuna, Anna (zadziwiająco dojrzała rola stawiającej pierwszy kroki na scenie Ewy Dałkowskiej). „Wiedza jest cenniejsza od moralności” — rzuci jej na to mąż. Pozwolę sobie zacytować jeszcze jeden aforyzm, jaki pada w *Barbarzyńcach* ze sceny, bo bardzo jest ładny. A brzmi on: „Dla człowieka pracy pesymizm jest tak samo zbyteczny jak białe rekawiczki”. Aktorzy w naszym przedstawieniu tak to wszystko podają, że widownia natychmiast chwytła i reaguje bezbłędnie.

Mógłbym wiele jeszcze wyliczyć walorów spektaklu. Reżyseria Bardiniego odznacza się finezją, ma wiele niuansów, moż-

na rozkoszować się wieloma szczegółami. Tu wszystko jest „zrobione”, wszystko pomyślane, nie ma ani jednego „puszczonego” miejsca, kwestii, reakcji. Reżyser dokonał też świetnego opracowania tekstu; myślę zarówno o skrótach nadających mu lapidarność, jak i o poprawkach w przekładzie, który brzmi ze sceny bardzo współcześnie. Nie będę już się rozwodził nad różnicowaniem nastrojów, wydobywaniem humoru czy wyrazistym pointowaniem poszczególnych aktów. Wszystko to jest zrobione w spektaklu Bardiniego.

Wojciech Pszoniak (Makarow), Władysław Kowalski (Czerkun), Anna Seniuć (Monachowa)

7.

Zrobione przez reżysera i zrobione przez aktorów. Od strony aktorskiej przedstawienie jest dopięte i dociągnięte w każdej dosłownie roli. Wymieniłem już Żółkowską, Ławińską, Kowalskiego, Zaczuka. Wymienić by trzeba wszystkich — jak głosi jeden z recenzentów banalów. Cóż, banalów tak trudno się ustrzec, czasem bywają nawet na miejscu i coś znaczą. Więc nie wymienię wszystkich, ale przecież nie sposób pominąć roli Anny Seniuć, która jako Nadieżda Monachowa w sobie tylko wiadomy sposób wydobywa zarówno śmieszność postaci, jak i prawdziwy, autentyczny liryzm. Nadieżda w finale sztuki strzela do siebie z rewolweru — więc żarty muszą się gdzieś skończyć... Nie sposób nie podkreślić roli Bronisława Pawlika (Monachow), roli znakomitej, prawdziwie choć dyskretnie wzruszającej. A grają jeszcze w spektaklu i to grają wybornie: Barbara Ludwiżanka, Mirosława Dubrawska (w roli charakterystycznej), Mieczysław Pawlikowski, Wojciech Pszoniak, Gustaw Lutkiewicz, Andrzej Szalawski, Kazimierz Dejunowicz. Tak jak autor nie dzielił w *Barbarzyńcach* postaci na role i epizody, tak i Bardiniego nie czynią takich rozgraniczeń. Wszystkie postacie są ważne, każda ma swoją cegiełkę w świetnie zbudowanej całości.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

ZOFIA SIERADZKA

Tylko kilka świątecznych dni dzieliło te dwie narady. Pierwszą — myślę o Walnym Zjeździe SPATiFu — śledziło wielu zainteresowanych, druga (zlokalizowana w Jachrance nad Zalewem Zegrzyńskim) skupiła uwagę stosunkowo wąskiego grona specjalistów. Ale właśnie dopiero Narada Ekspertów w Sprawie Publiczności Teatralnej — zorganizowana pod patronatem Centralnej Rady Związków Zawodowych i Ministerstwa Kultury i Sztuki — stanowi w jakiejś mierze dopełnienie wszystkich środowiskowych dyskusji, poświęconych problemom rozwoju i doskonalenia tej dziedziny sztuki. Nie wchodząc już bowiem w istotę sprawy: co robić, by mechanizmy teatralne lepiej funkcjonowały — wybrana grupa pracowników naukowych, specjalistów w zakresie badań nad polską widowścią, zastanawiała się, jak istniejący dorobek sceniczny lepiej wykorzystać dla pełniejszego rozwoju kulturalnego całego współczesnego społeczeństwa.

W toku dyskusji zgodzono się bowiem, że mimo stałych, od lat 30 prowadzonych akcji, mających na celu upowszechnianie teatru, statystyka — przy całej jej zawodności — wykazuje pewną raczej nie zmieniającą się liczbę publiczności teatralnej. Ale przecież nie cyfry są tu najistotniejsze. I w całej kampanii o pozyskiwanie tzw. nowego widza nie o masowość widowni chodzi. Nie jest bowiem ważne, aby podstępnie wciągnąć do teatru nowicjusza, lecz by takiego widza dla sztuki teatru pozyskać na trwałe. Aby wyszedł ze spektaklu nie tylko zadowolony, ale zafascynowany, aby wyniósł zeń coś dla siebie i dla drugich. Jednym słowem, aby taka przypadkowa często wycieczka do teatru nie pozostała w fazie obowiązków, społecznych czy towarzyskich, ale stała się inicjacją naturalnej wewnętrznej potrzeby. By rozbudzała zainteresowania i rozwijała wrażliwość.

Co najmniej zastanawiający wydaje się zatem fakt, że mimo najpiękniejszych haseł i towarzyszących im chwalebnie akcji — przy ogromnym autorytecie naszego teatru w całym społeczeństwie — niewiele się w tej dziedzinie w tak długim okresie zmieniło. A tzw. organizowanie widowni często wyrządza więcej szkód niż korzyści. (Przypominam, że zastanawialiśmy się nad tym problemem w 4 numerze naszego pisma z br.) Niemalą winę ponoszą tu same teatry. Organizowana widownia nie tylko bowiem ułatwia im życie, poprawia statystykę i finanse, ale jakże często, niestety, pomaga wypełniać salę właśnie na przedstawieniach mających mniejsze powodzenie, a więc, powiedzmy sobie szczerze, na tych albo mniej udanych, albo zbyt trudnych dla nie przygotowanego widza. Związka że organizatorzy widowni nie dbają o właściwe informowanie widza o tym, co oczekuje go w teatrze — stąd późniejsze rozczarowania, przechodzące nawet do teatralnych anegdot. Krążące, autentyczne zresztą,



fol. Z. Kantorski

KŁOPOTY Z WIDOWNIĄ

opowieści o widzu rozczarowanym wspinał *Operetkę* Dejmka i rozpaczliwie pytającym, dlaczego wciąż śpiewają o tych nieszczęsnych krzeselkach, w w końcu wcale nie są śmieszne. Oczywiście, nie jest możliwe, aby każdy widz opuszczał zadowolony każde przedstawienie. Należałoby jednak unikać sytuacji, w których czuje się on po prostu oszukany czy znudzony wskutek niezrozumienia zjawiska.

Niemalą winą trzeba by tu obarczyć również programy teatralne, które stanowią często bądź świadectwo nadmiernych i źle ulokowanych ambicji kierownika literackiego, bądź rezultat jego absolutnego braku czasu i zainteresowania danym tematem. Dlatego — obok nazbyt już naukowych i niemal książkowych wydawnictw programowych — otrzymujemy jedynie zwykłe kartki z obsadą aktorską pozbawione nawet podstawowych informacji o autorze i granej pozycji.

Fachowcy zaproszeni przez Zarząd Towarzystwa Kultury Teatralnej na naradę do Jachranki — a głównie naukowcy przeprowadzający swoje obserwacje w różnych środowiskach i regionach Polski i mający tu nierzadko wybitne osiągnięcia — mieli jednak za zadanie nie tylko u-systematyzować zaistniałe braki w tej dziedzinie, ale również

przygotować konkretne wnioski zmierzające do uzdrowienia sytuacji. Cztery wyjściowe referaty: red. Andrzeja Hausbrandta z pesymistycznym podsumowaniem obecnego stanu badań, dr. Kazimierza Kowalewicza na temat potocznego odbioru teatru, dr. Tadeusza Kudlińskiego pt. „Formy kształtowania widza teatralnego” i interesujące rozważania prof. Jerzego Adamskiego z warszawskiej PWST, który starał się uchwycić najistotniejsze problemy, związane z upowszechnianiem teatru — zapoczątkowały ciekawą dyskusję. Głosy naukowców uzupełniali nieeliczni, ale za to z dużym na tym polu doświadczeniem praktycy teatralni. Wspólnie opracowane konkretne wnioski i postulaty postanowiono przekazać odpowiednim instancjom, z Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz Instytutem Kultury na cele, zobowiązując organizatora całej imprezy, czyli Towarzystwo Kultury Teatralnej, do dopilnowania, by uchwały te przeszły ze stadium dyskusji do realizacji.

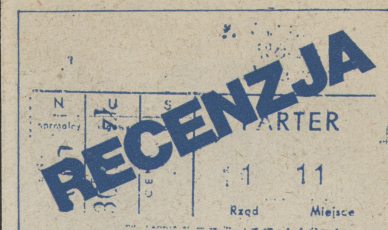
Podstawowy problem, jak przygotować widza do pełnego przeżycia teatralnego: czy przez pogłębianie jego wiedzy, czy przez rozbudzanie wrażliwości — zyskał bowiem nową aktualność wobec zbliżającej się reformy naszego szkolnictwa. Nowy program przewiduje już na-

ukę o teatrze, co wobec niedostatecznego przygotowania teatralnego naszych pedagogów rzeczywistość może niepokoić. Zobowiązano zatem odpowiednie instancje do kształcenia i doskonalenia wybranej kadry, zwracając się również z apelem do Telewizji, by na wzór innych tego typu programów samokształceniowych, wprowadziła specjalny kurs wykładów z wiedzy o teatrze. Bo choć fachowa wiedza nie jest niezbędnym warunkiem dla teatralnego przeżycia, przecież jakieś minimum jej wydaje się konieczne przynajmniej w wypadku tych, którzy te zainteresowania mają w młodzieży rozbudzać. Podjęte uchwały postulowały również stworzenie skoordynowanego, wieloletniego i systematycznego programu interdyscyplinarnych badań nad problemami związanymi ze współczesną widownią.

Z roku na rok rośnie ranga naszego teatru w kraju i poza jego granicami. Możemy się chlubić tymi osiągnięciami, ale wciąż nie potrafimy właściwie wykorzystać jego szerokiej możliwości poznawczych i wychowawczych, jego daru uskrzydlenia ludzi, rozbudzania ich fantazji, otwierania na piękno. Niewątpliwie sztuka ta wymaga pewnych predyspozycji psychicznych, skoro właściwie odebranie przedstawienia musi być jednoznaczne z jego przeżyciem. Bardzo ciekawe wydały się tu zwłaszcza rozważania prof. Adamskiego na temat konieczności każdorazowego wytworzenia między sceną a widownią nastroju umożliwiającego wspólne przeżycie sztuki. Otóż zdarza się często, że w przypadku tzw. widowni zorganizowanej, szkolnej czy zakładowej, wspólnota pozateatralna, więź łącząca tę publiczność jeszcze przed wejściem na salę, jest na tyle silna, że po prostu przeszkadza czy wręcz uniemożliwia wytworzenie owego niezbędnego łącznika między sceną a widownią.

Zgoda, że aby właściwie odebrać spektakl nie potrzeba specjalnej wiedzy fachowej w tej dziedzinie sztuki. Trzeba jednak interesować się życiem i umieć posługiwać się pewnymi symbolami. Tych, którzy są mniej w magię teatru wrażliwi, należy zatem w jakiś sposób przygotować do teatralnego przeżycia. Trud ten na pewno się w pełni opłaci i to nie dla polepszania statystycznych wykazów, ale dla możliwie wszechstronnego kształtowania współczesnego społeczeństwa, gdzie rola sztuki wciąż wydaje się nie doceniana.

Warto chyba zatem choćby tak skrótkowo przekazać środowisku aktorskiemu podstawowe niepokojące wpływy zarówno z badań nad statystyką, jak i z sondażu widowni. Często bowiem prawdziwy miłośnik Melpomeny nie może się do teatru dostać w czasie, gdy wyprzedana widownia świeci pustkami. A skoro problem tak żywotnie dotyczący środowiska teatralnego obserwatorzy, zarówno naukowcy z danej dziedziny wiedzy, jak i działacze ruchu kulturalnego przedstawiają raczej alarmująco — na pewno warto go szybko rozpatrzyć. Chodzi już bowiem nie tylko o naszą jutrzejszą widownię, ale w pewnej mierze również o całą przyszłą społeczność.



OLGIERD JĘDRZEJCZYK

Autor,
autor!

„Trzy rozmowy pułkownika Odysa” Estreichera. Marian Skorupa (Odys) i Witold Gruszecki (Nestor)

