

czyli świat ludzkości, opowieść księżycowa, bunt i śmierć Hala, fantasmagoryczna sekwencja finałowa — wszystko dość luźno się z sobą łączy, brak nawet głównego bohatera, a jedynym łącznikiem pomiędzy częściami staje się tajemniczy, czarny monolit. Co on oznacza? Czyżby to było ostrzeżenie przesłane człowiekowi przez istoty znacznie rozumniejsze, które go wabią poza granice jego możliwości, czyli do katastrofy? Francuski miesięcznik „Cinéma 68” zamieścił na ten temat bardzo ciekawą dyskusję, oto dwie najciekawsze uwagi. „Monolit przedstawia pamięć umarłej cywilizacji — pisze Marcel Martin — ma on kształt prostopadłościanu, kształt pamięci komputera. Tamta cywilizacja zgazygnowała swoją wiedzę w tym bloku. Jest to może ostrzeżenie dla ludzkości, postanie filmu, który nie jest ani dziecinny, ani antropomorficzny, ale jest lekcją skromności daną człowiekowi przez ukazanie innych cywilizacji, które znikły.” Jacques Grimard: „Może są w systemie słonecznym inne prócz Ziemi planety, gdzie kwitnie życie o miliardy lat starsze od życia na naszej planecie? Może zamieszkuje je istoty mają już za sobą nie tylko wszystkie fazy, które myślimy przeszli, ale i późniejsze? Może też kiedyś, jak my dziś, doszły do granic możliwości i przekroczyły je, i nie spotkała ich za to żadna kara. Te istoty wszechpotężne mogą wiele wiedzieć o nas, a ponieważ są silniejsze, nie bać się nas, wierzyć nawet, że nie jesteśmy tacy źli, bo to są mądre istoty. Jeżeli są życzliwe, może od czasu do czasu trochę nam pomagały. Te akty pomocy są w filmie — to owe monolity, które umożliwiają człowiekowi nauczenie się władania kością, później kierowania pojazdem kosmicznym. I oto człowiek wylatujący w przestrzeń. Istoty umieściły na Księżycu sygnał alarmowy, który ludzie na pewno odnajdą, gdyż powoduje on zakłócenia magnetyczne. Ludzie kopią dół i światło padające na monolit powoduje dzwonienie: istoty pozaziemskie zostają uprzedzone. Kierunek sygnału zostaje przez człowieka ustalony, to Jowisz — i oto wylatuje ekspedycja na tę gwiazdę. Ekspedycja spotyka trzeci monolit, który tworzy rodzaj bramy w przestrzeń, pocisk wchodzi w granicę istot pozaziemskich. Jakie pytanie sobie one stawiają? Chcą się przekonać, czy człowiek zasługuje na nową pomoc, aby mógł wykonać następny krok w rozwoju” (za A. Jackiewiczem, „Kino” 1970 nr 12). Jak z powyższego wynika, „Odyseja” Kubricka jest dziełem wieloznacznym, operuje językiem dość trudnym, ale za to możliwym do zrozumienia przez widzów z różnych kręgów kulturowych, których łączy żywa wyobraźnia i podatność do wzruszeń, których zachwyci światło Ziemi widzianej z Księżyca oraz świadomość znalezienia się w przestrzeni między gwiazdami wypełnionej ciszą. W odniesieniu do sekwencji finałowej będącej najpierw przepływem barwnych kineform (podróż bohatera przez ów korytarz gwiezdny porównuje się do „podróży” i halucynacji narkotycznej), a potem obrazem obumierania bohatera jako starca i narodzin nowego człowieka — użyto sformułowania wyższa al-

gebra metafor. Tyle, że w tej algebrze nie sposób dojść do ostatecznego i jednoznacznego wyjaśnienia nagromadzonych metafor, gdyż film Kubricka nie przestrzega zasad tradycyjnej stylistyki. Nie wiemy na przykład, czy to, co następuje po wielkim zbliżeniu oka bohatera jest jego wizją subiektywną (tak przynajmniej być powinno zgodnie z ustaloną konwencją), czy też obiektywnym obrazem jakiegoś nowego wymiaru, w którym nie działają znane nam prawa czasu i przestrzeni. Nie wiemy nawet, czy to wielkie oko jest w ogóle okiem bohatera, wessanego raptem w nieskończoną, wirującą otchłań, pełną zjawiskowych krajobrazów, stających się światów i eksplodujących galaktyk. I w końcu wychodzi na to, że bohater odnajduje się w apartamencie w stylu fałszywego Ludwika XVI, a jego starczy zewłok staje przed owym czarnym monolitem i obserwuje narodziny nowego człowieka. Tego w kinie jeszcze nie było.

KABARET Reż. Bob Fosse (1972)

Jeżeli dawniej uważaliśmy, że najlepiej poczekać kilka lat, aż głośny film stanie się, to obecnie poczynamy wreszcie hołdować prawu szybkich zakupów: im głośniejszy film, to znaczy im droższy, tym szybciej winien wchodzić na nasze ekrany, bo tylko wtedy przyciągnie widownię.

„Kabaret” zrealizował amerykański tancerz i choreograf Bob Fosse, znany nam już z musicalu „Środka Charity”. Słowo kabaret w tytule sygnalizuje główny problem filmu: kabaret to po prostu samo życie, życie jako teatr, jako komedia, jako „istne” kino. W sensie najprostszym taki obraz życia stanowią losy bohaterów filmu, ich równie niewydarzone co śmieszne miłości. Kontrastowo natomiast funkcjonuje w stosunku do tła historycznego, do wydarzeń politycznych, związanych z początkami faszyzmu w Niemczech. Ten sposób prezentowania wydarzeń nazwano techniką ściszonego szokowania. Oto scena masakrowania przez trzech zbirów właściciela lokalu, której towarzyszy melodyjka sentymentalnego ländlera. Oto cikliwa scena w knajpiowym ogródku, w której blond szczeniak intonuje pieśń „Jutro należy do nas”, w której narastanie faszyzmu zostało ukazane w artystycznie bezbłędnym skrócie, w sposób jasny i prosty.

I w tym miejscu zaczynają się z „Kabaretem” kłopoty. Wydaje się bowiem, że zastosowanie formuły szopki politycznej, z jej ironią i wisielczym humorem nie daje najlepszego klucza do problematyki faszyzmu, zwłaszcza że ten klucz dopasowano dawno po fakcie. Kabaret polityczny tylko wtedy ma sens, gdy podejmuje sprawy aktualne, natomiast wypadki ex post są tylko obrazem odwagi pozornej. „Kabaret” mimo to jest świetnym filmem, a to głównie dzięki znakomitemu aktorstwu (nie tylko Lizy Minelli) oraz dzięki bezbłędnej reżyserii, która z różnorodnych elementów stworzyła spójne i fascynujące widowisko. Fascynujące do tego stopnia, że próbowano doszukać się w nim znaczeń, których nie posiada. (KM)

Edm
W
ST

w pe
w pe
jeste
szcze
się n
anal
lec
tekst
mim
ktoś
widz
nie u
przy
skąd
byłb

a badanym porozumienia

którego skrajna forma znana jest tym
którzy studiując szóstą i siódmą księgę mojesza
doświadczali iż stawali się badanym
diabłem



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

NURT

POZNAŃ, UL. GRUNWALDZKA 19

wydanie

Nr 2 z dn. 11 1974

FZGraf. RSW „Prasa” Bydż., zam. 43/71.

Ewa Piotrowska

GRUDNIOWE PREMIERY

Janusz Michałowski w roli Taretkina-Kopyłowa. „Śmierć Taretkina” Suchowo Kobylina. Reż. I. Cywińska
Joanna Orzeszkowska — Hela i Wiesław Komasa — Piotr w „A jak królem a jak katem będziesz” T. Nowaka. Reż. J. Nyczak Teatr Nowy w Poznaniu. Fot. G. Wyszymirska

W 1923 roku powołano w Poznaniu nową scenę Teatru Rozmaitości, która spośród rozmaitych efemerycznych organizmów teatralnych przedwojennego Poznania, nie licząc oczywiście stałych scen Teatru Polskiego i Teatru Wielkiego, okazała się naj-



trwalsza. Siłą zabiegów organizatorskich Mieczysława Rudkowskiego dyrektującego 11 lat tej placówce, jej istnienie utrzymało się w teatralnym pejzażu miasta i trwało w nim chwalebnie ze zmiennym jednak szczęściem do artystycznego oblicza. Trzy wszakże





sprawy w dziejach tego teatru nie dają się zlekceważyć — że przez scenę tę przewinęła się gościnnie cała plejada gwiazd przedwojennego teatru, że wprowadzano na scenę sporą ilość sztuk polskich autorów współczesnych, i że w codzienności tego teatru zaistniał w roku 1927 Edmund Wierciński ze sporym gronem Redutowców. Występowali wówczas w zespole tego teatru m. in. Jacek Woszczerowicz, Jerzy Zawieyski, Feliks Krassowski. Wówczas to wystawiono „Sen” Felicji Krużewskiej, po który sięgnął teraz Stanisław Hebanowski w Gdańsku, „Maski” Crommelyncka, „Śnieg” Przybyszewskiego, „Papierowego kocka” Szaniawskiego, „Łyżki i Księżyc” Zegadłowicza, „Chłopów” Reymonta, „Metafizykę dwugłowego cielęcia” Witkacego, „Grę” Pirandella.

Do tych tradycji sięgała ta scena w okresie Okopińskiego i Hebanowskiego, do tych tradycji chce także nawiązać Cywińska ze swoim zespołem. 20 grudnia oddano widzom (teatrowi oddano go 28 listopada i wtedy wieczorem odbyła się pierwsza próba) odnowiony i przebudowany Teatr Nowy przy ul. Dąbrowskiego i fakt ten zdominował życie teatralne Poznania w grudniu 73 r. Szum wokół „Nowego” zdominował zresztą cały kulturalny Poznań, i nie ma się czemu dziwić, bo nie co dzień obchodzi się 50-lecie sceny. Wobec zbliżającego się stulecia poznańskiej sceny narodowej w Teatrze Polskim, nie powinno umknąć naszej uwadze 50-lecie drugiej sceny,

„Giganci z gór” L. Pirandella. Reż. I. Cywińska, scen. K. Wiśniak. Scena zbiorowa. Zdjęcie obok — Halina Łabonarska w roli Elzy. Fot. R. Zielazek. Str. 37. Scena ze spektaklu „A jak królem a jak katem będziesz”. T. Nowaka. Fot. G. Wyszomirska.

oddanej na tę rocznicę po prawie dwuletniej przerwie w odnowionej szacie. Cywińska zdaje sobie sprawę z odpowiedzialności za Teatr Nowy, a wyraz temu dała zapraszając na patronów sceny Kucównę i Hanuszkiewicza, którzy we współczesnym naszym teatrze zajmują miejsce znaczące — jest w nim wciąż jeszcze synonimem nowego. Hanuszkiewicz zagrał swoją rolę satysfakcjonująco, grał ją zresztą także w kulisach, jakby nie chcąc rozczarować zachwyconej nim (może trochę zanadto) naszej premierowej publiczności. Czekamy teraz na głębsze satysfakcje z jego strony — na „Dzieje Wacława” Garczyńskiego w jego reżyserii — będzie to piąta premiera w nowym Teatrze Nowym.

Tymczasem inauguracji dokonały trzy premiery — Tadeusza Nowaka „A jak królem, a jak katem będziesz”, w reżyserii Janusza Nyczaka — studenta II roku warszawskiej PWST, znanego poznaniakom z działalności w studenckim teatrze „Nurt” (m. in. „Operetka” Gombrowicza), „Giganci z gór” Pirandella i „Śmierć Tarełkina” Suchowo Kobylina w reżyserii I. Cywińskiej. Najważniejszą i najistotniejszą dla tego teatru miała być premiera „Gigantów z gór” — mitu Luigi Pirandella. Każda epoka formułuje własne mity,



dokonuje w nich syntezy czasów, syntezy problemów najistotniejszych dla autora. Ostatnia, niedokończona sztuka Pirandella stała się prekursorską wobec niepokojów naszych czasów, obaw o dehumanizację cywilizacji, pauperyzację sztuki. Filozofia sztuki to dziedzina otwierająca bogactwo problemów niezwykle skomplikowanych, i jej synte-

za dokonana w micie Pirandella jest siłą rzeczy artystycznym uproszczeniem.

Sztuka jest starciem trzech postaw wobec sztuki i świata — artystowskiej sztuki dla sztuki, wiary w społeczne posłannictwo artysty, i technokratycznego zapotrzebowania wyłącznie na rozrywkę. Cywińska usiłowała przekazać nam swoją wiarę, czy raczej

świadomość konieczności tworzenia dla ludzi i wśród ludzi, świadomość, że te wszystkie trzy racje muszą zespolić się, że posłannictwo Ilzy będzie do-
tąd niszczące i bezsilne, dopóki Gigantom prawda jej sztuki nie będzie potrzebna. Ta polemika z artystowską Arkadią, i ta przestroga przed technokratyzacją jest ideą sprawczą wystawienia sztuki. Scenografia Kazimierza Wiśniaka w bawarskim stylu baśni Grimma, wydaje się nie tak wieloznaczna jak jego znakomite propozycje teatralne (np. w poznańskim spektaklu „Śmierci Marata” De Sada), urokliwa, ale zbyt powolna stereotypom. Inaczej zupełnie funkcjonuje piękny plakat jego autorstwa wykonany do tej sztuki. Sielankowa baśń o Ce-

do symbolicznych motywów naszego dramatu narodowego.

Skłonność do symbolicznej syntezy ważkich problemów współczesności łączy obie te sztuki. Przy tendencji do czy-
stej ewokacji teatralnej jest to teatr o ambicjach podejmowania węzłowych spraw współczesności, ukazania człowieka w jego rzeczywistości historycznej, społecznej a przede wszystkim moralnej. I dlatego „Giganci z gór” i „A jak królem, a jak katem będziesz”, to premiery ważne. Zaprezentowano nam teatr wyolbrzymionej emocji, żywiołowego rysowania postaci, kontrolowanego jednak warsztatem, zadziwiająco dojrzałym zwłaszcza u Haliny Łabonarskiej — młodej aktorki kaliskiego zespołu kreującej rolę Ilzy. Piotr,

proporcjonalna. Oby tak się nie stało.

W grudniu mieliśmy także premierę „Opowieści lasku wiedeńskiego” Horvatha w Teatrze Polskim, wyreżyserowaną przez Andrzeja Witkowskiego w efektownej widowiskowo scenografii Henryka Regimowicza. Sztuka cieszy się ogromnym powodzeniem, nie może jednak w pełni satysfakcjonować krytyka. Wymierzona przeciw mieszczaństwu nie potrafiła wyjść w gruncie rzeczy poza mieszczańskie fascynacje, chociaż z pewnością chciała być zwierciadłem, w którym zwielokrotniłyby się one i nabrały akromegalicznych rozmiarów. To panoptikum mieszczaństwa bawi dziś mieszczan doskonale. „Opowieści lasku wiedeńskiego” to sztuka wyreżyserowana i zagrana mistrzowsko, ze znanstwem praw teatru i praw publiczności — melodramat ze stripteasem, operetkową muzyką i happy endem.

Dużym problemem naszych teatrów wojewódzkich jest ich sytuacja kadrowa, która w sposób bezwzględny limituje dokonania artystyczne. Bez kilku przynajmniej indywidualności aktorskich, bez zespołu o dostatecznie zróżnicowanych i bogatych możliwościach nie sposób realizować ambitną politykę repertuarową.

Wojciech Boratyński wystąpił w Gnieźnie z dwoma premierami: Stanisława Tyma „Pocztą się nie myli” i „Don Juanem” Moliere, z których to drugie przedstawienie zasługuje na uwagę. Sztuka traktowana często jako dobra zabawa w romansowe perypetie przedstawiona została konsekwentnie jako starcie bezkompromisowej, kontestatorskiej wówczas filozofii racjonalistycznej z całym balastem zastanych wartości. Niezależność intelektualna, cynizm i bezduszność w imię prawdy przeciw naiwności i głupocie, przeciw sielankowej egzystencji przyzwolonej konwencjami, których fałsz obnaży Don Juan kolejnymi łatwymi podbojami. Spektakl załamał się na styku Don Juana i Sganarella, który zbyt bardzo był rodzajową postacią sceniczną, zbyt mało partnerem w starciach z Don Juanem.

Ożywienie kulturalnej atmosfery miasta liczy się nie tylko spektaklami teatralnymi ale ogólniejszą funkcją kulturową, nie notowaną w ostatnich latach w wielkopolskich instytucjach teatralnych. Przypomina się tu aktywność teatralna poetyckiej grupy „Wierzbak”, która w sezonie 56/57 organizowała popremierowe wystawy plastyki połączone z katalogami będącymi jednocześnie tomikiem poezji. Ówczesne ogólnopolskie festiwale poetyckie skupiały w progach Teatru Polskiego wielu miłośników żywego słowa na recitalach aktorsko — autorskich. Z równie bogatym programem tej działalności wystąpił Teatr Nowy inaugurując Galerię Nową i „Poniedziałki poetyckie”, ale także Gniezno dało ostatnio bardzo ciekawą wystawę grafiki Witkacego.

Ewa Piotrowska



bulastych i katastroficzna wizja Gigantów jest równoważona postacią jakby spoza mitu — racjonalisty, sceptyka i proroka w jednej osobie: Kotrona, Janusza Michałowskiego. Dojrzałe, intelektualne aktorstwo Michałowskiego, którego szczytowy popis oglądaliśmy w doskonałym spektaklu „Śmierć Tarellina” zdominowało trzydniowy maraton w Nowym.

Powieść i adaptacja Tadeusza Nowaka podporządkowuje porządek czasu historycznego ponadczasowemu obrzędowi. Prawami obrzędu rządzi się świat tej sztuki — zgodnością z wierzeniami ludowymi wyjaśnia Nowak postać Józka-Śmierci, ujmując też całą rzecz w ramy obrzędu inicjacji syna. Jest to rzeczywistość rytualna także w swej

teatralnej warstwie, sięgająca Drobnego, Stróż Pachomow i „Odejsie Kaina” Wiesława Komasy ukazały go jako aktora o bardzo żarliwym, impulsywnym sposobie budowania roli, a Joanna Orzeszkowska w roli Heli przypominała możliwości znane z kaliskiego „Eryka XIV” Strindberga. W „Śmierci Tarellina” oklaskiwaliśmy świetną rolę Rasplujewa Tadeusza Drzewieckiego. W ten wyrównany dobry ensemble młodych indywidualności z sukcesem weszli poznańscy aktorzy: Lech Łotocki (odtwórca roli Józka-Śmierci) i Michał Grudziński (Hrabia, Mojżesz).

W teatrze Cywińskiej liczy się siła emocjonalnego zaangażowania, która dziwnym prawem teatralnej przekory bywa często u widza odwrotnie