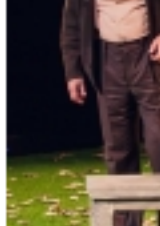


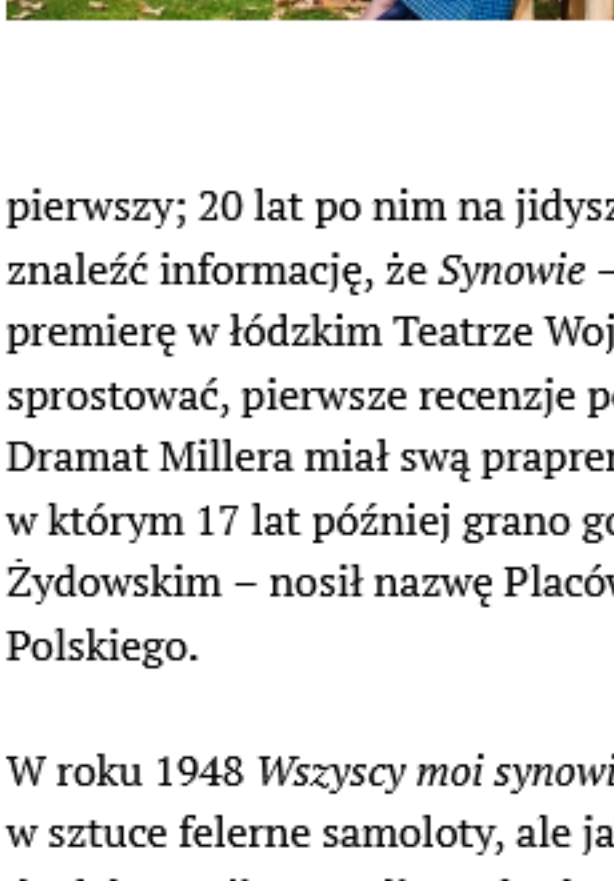


## Synowie wrócili



TOMASZ MOŚCICKI

Krytyk teatralny, dziennikarz. Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST.



**Niespodzianka. Przygotowując się „do lekcji”, sprawdziłem, na ile dziesięcioleci *Wszystych moi synowie* Arthura Millera zniknęli z repertuarów. Wyszło na to, że na ponad cztery dekady. Jeśli w błędzie – uprasza się o zażalenia i reklamacje.**

Ponad 40 lat nieobecności „współczesnej tragedii amerykańskiej” w polskich teatrach. A miała przecież ta sztuka swój heyday. W 1949 roku przełożona (i prapremierowo wyreżyserowana) przez Ryszarda Ordyńskiego, obiegała sceny w sporej części Polski. Zrobiła też karierę wśród tłumaczy. Dziś słuchamy przekładu Jacka Poniedziałka, lecz Ordyński był

pierwszy; 20 lat po nim na jidysz przetłumaczył ten tekst Chewel Buzgan. W źródłach można znaleźć informację, że *Synowie* – taki tytuł otrzymało to przedstawienie – mieli swą premierę w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego 15 stycznia 1949 roku. Informację należy sprostować, pierwsze recenzje pochodzą bowiem z prasy warszawskiej z listopada 1948 roku. Dramat Millera miał swą prapremierę najwyraźniej w stolicy i właśnie w tym samym teatrze, w którym 17 lat później grano go już nie po polsku, ale w jidysz. Zanim stał się Teatrem Żydowskim – nosił nazwę Placówka, był filialną warszawską sceną łódzkiego Teatru Wojska Polskiego.

W roku 1948 *Wszystych moi synowie* Millera spadli ludowej władzy z nieba – nie jak opisywane w sztuce felerne samoloty, ale jak prawdziwa manna niebieska. Czas był już bardzo trudny, do dekretacji socrealizmu brakowało półtora roku, ale owa władza zdążyła już pokazać

Polakom swoje prawdziwe oblicze. Informacje w gazetach zastąpiła propaganda. Jeszcze rok wcześniej można było przeczytać o sukcesach amerykańskiej nauki, o pomocy niesionej przez USA zrujnowanej Polsce, po naszych torach jeździły podarowane nam w 1947 roku amerykańskie lokomotywy giganty Ty246, zwane w narodzie „trumankami”. Końcówka roku

1948 to już zupełnie inna rzeczywistość. Najłagodniejszym określeniem Zachodu jest w tej propagandzie „ginący świat”. Szybko zmienia się też teatralny repertuar. Władza postanowiła bowiem wziąć pod swe opiekunictwo skrzydła także teatr, który do tej chwili wyraźnie migał się od obowiązku budowania „świećlaney przyszłości”. Pierwsze próby

szczeplenia soc-sadzonek w polskim teatrze przynosiły efekty podobne do starań tow. Łysenki, który – jak pamiętamy – chciał „nakłonić” pomarańcze, żeby rosły i owocowały w specjalistom, biletowa, a więc nieorganizowana publiczność omijała szerokim łukiem, i to nawet nie z powodu propagandowej truczyny, ale po prostu dlatego, że oglądać się tego najwyraźniej nie dało.

I oto w tej artystycznej bryndzy pojawiła się sztuka Millera. Trudno było o lepszy prezent dla władzy. Autor niekierujący lewicowej inklinacji. Zła Ameryka. Pogoń za zyskiem, a dla

można poświęcić ludzkie życie. Krzywoprzysięstwo. Rodzina żyjąca w kłamstwie. I to zdanie starego Kellera: „za to należałoby wsadzić do więzienia pół Ameryki”. Sztuka z 1947 roku przez amerykańskie władze uważana była za wyrotową i demoralizującą, przeto

niepolecana (czyt. zatrzymana) do wystawiania w Europie – ze szczególnym uwzględnieniem Austrii i okupowanej przez aliantów części Niemiec. Warto przypomnieć kilka co

smakowitszych tytułów recenzji opublikowanych po przedstawieniu Placówki: *Ludzie z banknotów dolarowych* – to Karolina Beylin, ćwierkająca nowym językiem z kolumn „Expressu Wieczornego”. *Amerykański patriotyzm i amerykański business* – wtórował jej Jan Dobraczyński w „Słowie Powszechnym”. *Chris Keller odkrywa Amerykę* – pisał w „Odrodzeniu” Artur Maria Swinarski. Lektura tych recenzji pokazuje, jak miłą niespodziankę

sprawili propagandzistom wybitny amerykański dramaturg. *Wszystych moi synów* obnoszono tryumfalnie po naszych scenach przez cały 1949 rok, a w repertuarach sztuka ta pojawiała się i przez dwie następne dekady.

A potem chyba lepiej było jej nie grać. Historia amerykańskiego groszoroza, który dla

brudnego zysku wypuścił ze swej fabryki wadliwe części silników lotniczych, skazując

dwudziestu jeden pilotów na pewną śmierć, i uniknął więzienia, wkopując w całą sprawę

swojego współnika – niespecjalnie nadawała się już do pokazania na scenie. Osobliwie, iż

polska awiacja lat 50. także mogła stać się tematem podobnej sztuki. *Dziennik 1954*

Tyrmanda zachował dla nas smakowitą, choć i makabryczną anegdotę o krajowym locie ze

stolicy do Katowic. Gdy wzbіл się w niebiosach srebrzysty ptak, z kokpitu załogi wyszedł

młodzieniec w zielonej koszuli i czerwonym krawacie, oznajmiając struchlałym pasażerom,

że w zasadzie samolot nie nadaje się do lotu, a jednak dziarska brygada ZMP uruchomiła go

– „i widzicie towarzysze, lecimy”. Rejs skończył się podobno natychmiast. Na pokładzie

znalazł się wysoko postawiony czynownik, który nakazał powrót na Okęcie.

Później zaczęły spadać z nieba wytwory radzieckiej myśli technicznej – u nas w latach 80. aż

dwa Iłuszyny 62. Z dość podobnych zresztą powodów, dla których zginęli lotnicy u Millera.

To walek turbiny silnika nie z tego materiału, to w łożyskach brakowało połowy kulek...

Wszystych moi synowie, tylko *à la manière russe*.

Tragedia Millera zabrzmiałaby z pewnością szyderczo i antypaństwowo, godząc w sojusze i

podważając aksjomat o prymacie słusznej rosyjskiej myśli technicznej, stawianej nie na

zysk, lecz na człowieka – nad bezwzględny amerykański kapitalizm.

A w końcu o dramacie Millera zwyczajnie zapomniano.

Udając się do Teatru Dramatycznego na Scenę na Woli, ciekaw byłem, co też znaczy ten tekst

w czasach „teatru politycznego i zaangażowanego”. Czy to dalej sztuka czytana jako

*propagitka*, po wierzchu, czy może z Millera uda się wyciągnąć coś ciekawszego niż krytykę

kapitalizmu. Ulga. Przedstawienie Wawrzyńca Kostrzewskiego wyszło zdecydowanie poza

slogan o ludziach zrobionych z dolarów. Esej Jana Gondowicza, zamieszczony w programie,

trafnie uzupełnia przedstawienie Kostrzewskiego: pokazuje związki dramaturgii Millera z

Ibsenem, przypominając metaforycznie Odlewacza Guzików z *Peer Gynta*; tego, który ma

przetopić kalekie, nieudane ludzkie dusze w coś lepszego. Nowe ujęcie sztuki Millera to

raczej rzecz o ludziach nieudanych, małych i słabych, „tych co upadają”.

Akcja sceniczna – na środku teatralnej sali widownia tworzy prostokąt niczym ring, z którego

nie da się uciec, na którym ma odbyć się cała konfrontacja. Przestrzeń umowna, w niczym

nieprzypominająca zamożnego amerykańskiego domu. Co ciekawe – na ten brak związków z

amerykańskimi realiami narzekali recenzenci przedstawienia z 1948 roku, których drażniła

umowność dekoracji. Pisali, że to raczej podwórkowa warszawska kamienica w brudnożółtym

świecie, a nie bogaty dom krwiopiczy i wyzyskiwacza. Na Woli całą dekoracją jest ogromny,

zaledwie heblowany surowy stół, nad nim dwa solidne konary kanadyjskiego dębu (u Millera

w ogrodzie Kellerów rosłą topole). Płowe liście na gałęziach, liście zaścieniają podłogę.

Wczesna, pewnie pogodna jesień. Ta scenografia to też ulga. Po kilkunastu latach scenografii

złożonych mebli z Office Depotów, „dizajnerskich” metalowych stelaży i pleksiglasowych

ścianek, co skutecznie zrujnowały dorobek polskiej plastyki teatralnej – widok nawet

martwych liści sprawia, że człowiek czuje się w teatrze jakoś żywszy.

I w tym wszystkim rozgrywa się przedstawienie Kostrzewskiego. Wypadło z tekstu kilka

postaci, co Millerowi nie zaszkodziło, a wręcz przeciwnie – skondensowało przegadany

miejscami dramat. Przybył za to Bert w interpretacji Krzysztofa Szczepaniaka. W dawnym

teatrze powiedzielibyśmy, że to Prologus wprowadzający nas – tu dosłownie – lekkim

taneicznym krokiem i wystudiowanymi ruchami tancerza w imaginacyjny dom Kellerów.

Prologus zmienia się później w głos wewnętrzny postaci, partnera ich monologów, w których

na jaw wychodzą ich lęki i obsesje.

Czy *Wszystych moi synowie* to przedstawienie doskonałe? Do ideału troszkę brakuje, ale jest

ono ważne choćby z tego powodu, że reżyser zaproponował powrót do formuły teatru, która

od wielu lat znajduje się w odwrocie – teatru dialogu scenicznego, teatru konfliktu. Teatru

kilkorga ludzi, którzy wchodzą na scenę, by w naszej obecności coś na tej scenie „zalać”,

poprzez tworzone postaci opowiedzieć historię. Odbywa się to na Woli z różnym skutkiem.

Adam Ferency swojego Joe Kellera pokazuje

jako człowieka wciąż energicznego,

jowialnego, wciąż pełnego sił – choć może

ukrywającego słabość przed światem. Że

naprawdę może być inaczej – pokazuje

Ferency bardzo dyskretnie – nieznacznym

przygarbieniem sylwetki, wciąż pełnym

głosem, w którym pobrzmiwają

nieprzejmające, chrapliwe nuty,

zapowiadające, że Keller stoi już u progu

starości – sam o tym wie i mówi to w

przedstawieniu Kostrzewskiego bardzo twardo i bez złudzeń: po sześćdziesiątce szansy już

nie dostaje. Można oczywiście dyskutować nad poprowadzeniem roli starego Kellera. U

Millera człowiek władczy, w pełni panujący nad sytuacją – po odkryciu wszystkich

popelnionych podłości rozpada się psychicznie, jego samobójstwo jest rzeczą konsekwentną

i logiczną. Ale melodramatyczna. W przedstawieniu Kostrzewskiego samobójstwo Kellera

jest niespodzianką. Krótkie „zaraz wracam” – i nie ma powrotu. Strzał spoza sceny,

zaskakujący nawet dla znających tekst Millera.

Świetna rola Annie Denver. Może dziwić chłód tej młodej dziewczyny. Martyna Kowalik nie

pozbawiła jej wdzięku i uroku młodości, ale to urok skażony świadomością tego, co stało się

naprawdę. Można odnieść wrażenie, że Annie, posiadająca najwięcej informacji o tym, co

naprawdę stało się w domu Kellerów, stara się panować nad tymi wydarzeniami. Elegancka,

uprzejma i nagle bardzo (może nawet zbyt) chłodna w „perypetii” – scenie ujawnienia

pożęgalnego listu Larry’ego, jej narzeczonego – zdecydowanie najlepsza rola

przedstawienia.

To – wraz z Bertem Szczepaniaka – aktywa przedstawienia. Nie mieści się w nich niestety

rola Haliny Łabonarskiej. Za dużo w niej nadruczliwości, ilustracyjności gestów,

niepotrzebnego patosu w kluczowych chwilach roli, tam gdzie ściszenie, ograniczenie

ekspresji, półgłos, nawet ciepło zadziałyby znacznie mocniej. Często mniej w teatrze

znaczy więcej.

Chris Keller Mateusza Webera, dobrze poprowadzony, z prawidłowo rozłożonymi akcentami

– zyskałby jeszcze na jednej „drobnej” rzeczy – wyrazistości scenicznej mowy. To już

choroba naszych czasów: nieustanne mówienie „w kamizelę”, półekspresja, niekończenie

zdania – jakby to miało prawdopodobnie to, co się mówi. Skutek jest odwrotny – mowa

sceniczna nie jest mową „życiową”. Stary praktyk Adam Ferency wie to bardzo dobrze i

dlatego jego Joe Keller brzmi prawdziwie – mimo że mowa Ferenciego jest kompozycją:

emocją ubraną w sceniczną formę.

George Deever Piotra Bulwiczewa jest przypadkiem zgola innym. Młodym aktorom dawano

kiedyś radę: „Żeby nauczyć się, co na scenie Przecież z rękami – jedź na dwa sezony na

provincję”. Rozumiemy oczywiście, że Teatr Dramatyczny leży cokolwiek opodal głównego

nurtu stołecznego życia teatralnego, ale jako żywo prowincją jeszcze nie jest. Stąd też pora

na opanowanie ciała, które w tej roli zdaje się prowadzić życie niezależne od głosu aktora.

Przedstawienie Wawrzyńca Kostrzewskiego budzi szacunek dla rzadkiej dziś już, a widocznej

w nim chęci pracy z aktorem. Klarowne i logiczne (co dziś zaczyna uchodzić już za najwyższą

pochwale) – kiedyś była to podstawowa norma zawodowa!) – nie jest wolne od kilku

reżyserskich potknięć – jak choćby scena walki ojca i syna. Walki dosłownej, bo Adam

Ferency chwytą biednego Mateusza Webera w uścisk anakondy i trzyma go tak przez dobre

trzy minuty, w teatrze ciągnące się niby kwadrans. Nic się w tym czasie nie dzieje i

zaczynamy prosić w cichości ducha: „puść pan wreszcie biedaka albo proszę go wreszcie

dotudzić!”. Akt scenicznej przemocy zadaje się wedle reguł Machiavellego: razez, krótko a

dobrze. Nie jest też najszcześniejszym pomysłem w tak „analogowym”, razez, krótko

multimediiów, przedstawieniu wyposażanie postaci niematerialnej, jak ów Bert-Prologus, w

mikroport. Miało to na celu akustyczne odseparowanie go od żywych, nadanie mu odmiętnej

perspektywy, umieszczenie w innym wymiarze, ale... spokojnie można się było bez tego

odbyć bez „podkreślenia wężykiem” obcości postaci granej przez Szczepaniaka. Bez szkody

dla przedstawienia można też zdjąć z kilku scen ilustrację muzyczną, zapowiadającą „teraz

się zacznie!”. Wydarzenia na scenie mają wystarczającą siłę i wyraz bez potrzeby

wzmacniania ich innymi środkami, bo to teatralne masło maślane.

Zabytkowy już dziś dramat Millera powrócił na scenę. Mimo swojego sędziwego wieku – w

przeciwieństwie do produkowanej ostatnio masowo „dramaturgii zaangażowanej” wciąż

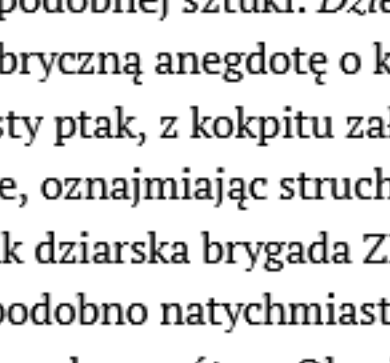
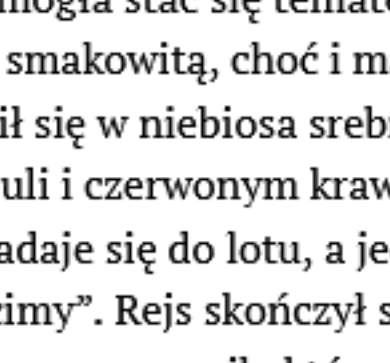
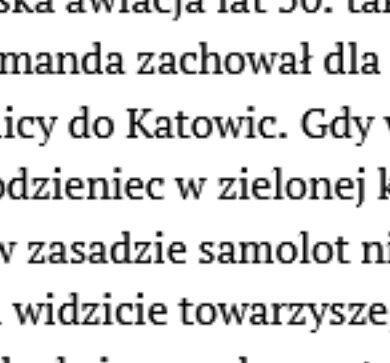
brzmi zaskakująco dobrze i współcześnie. Czy szykuje się jego powrót do repertuarowego

obiegu?

2-01-2015

### GALERIA ZDJĘĆ

**WSZYSCY MOI SYNOWIE, REŻ. WAWRZYNIEC KOSTRZEWSKI, TEATR DRAMATYCZNY M. ST. WARSZAWY**



ZOBACZ WIĘCEJ



Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy. Scena na Woli im. Tadeusza Łomnickiego

Arthur Miller

*Wszystych moi synowie*

przekład: Jacek Poniedziałek

reżyseria: Wawrzyniec Kostrzewski

scenografia i kostiumy: Aneta Suskiewicz

muzyka: Piotr Łabonarski

obsada: Adam Ferency, Halina Łabonarska, Mateusz Weber, Martyna Kowalik, Piotr Bulwiczew, Krzysztof Szczepaniak

premiera: 12.12.2014

TAGI: Jacek Poniedziałek, Piotr Łabonarski, Aneta Suskiewicz, Arthur Miller, Wawrzyniec Kostrzewski, Warszawa, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy,



### SKOMENTUJ

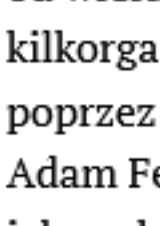
Autor lub zaloguj się

Treść komentarza

**Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem**, wpisz wynik działania: jeden razy osiem jako liczbę:



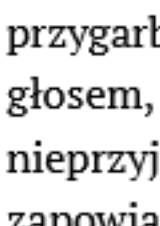
### KOMENTARZE ( 2 )



ruda | 2015-01-18 10:43:55

» Cytuj

a mnie się Halina Łabonarska jako matka najbardziej w tym spektaklu podobała, zaś Martyna Kowalik jako Ania nie ujęła za bardzo. może w innych dniach oglądaliśmy ten spektakl i w innych formach byli aktorzy? a może to gusta inne. ale siła teatru, okazuje się, duża.



jkz | 2015-01-04 22:51:08

» Cytuj

na końcowe pytanie odpowiem: n e i !