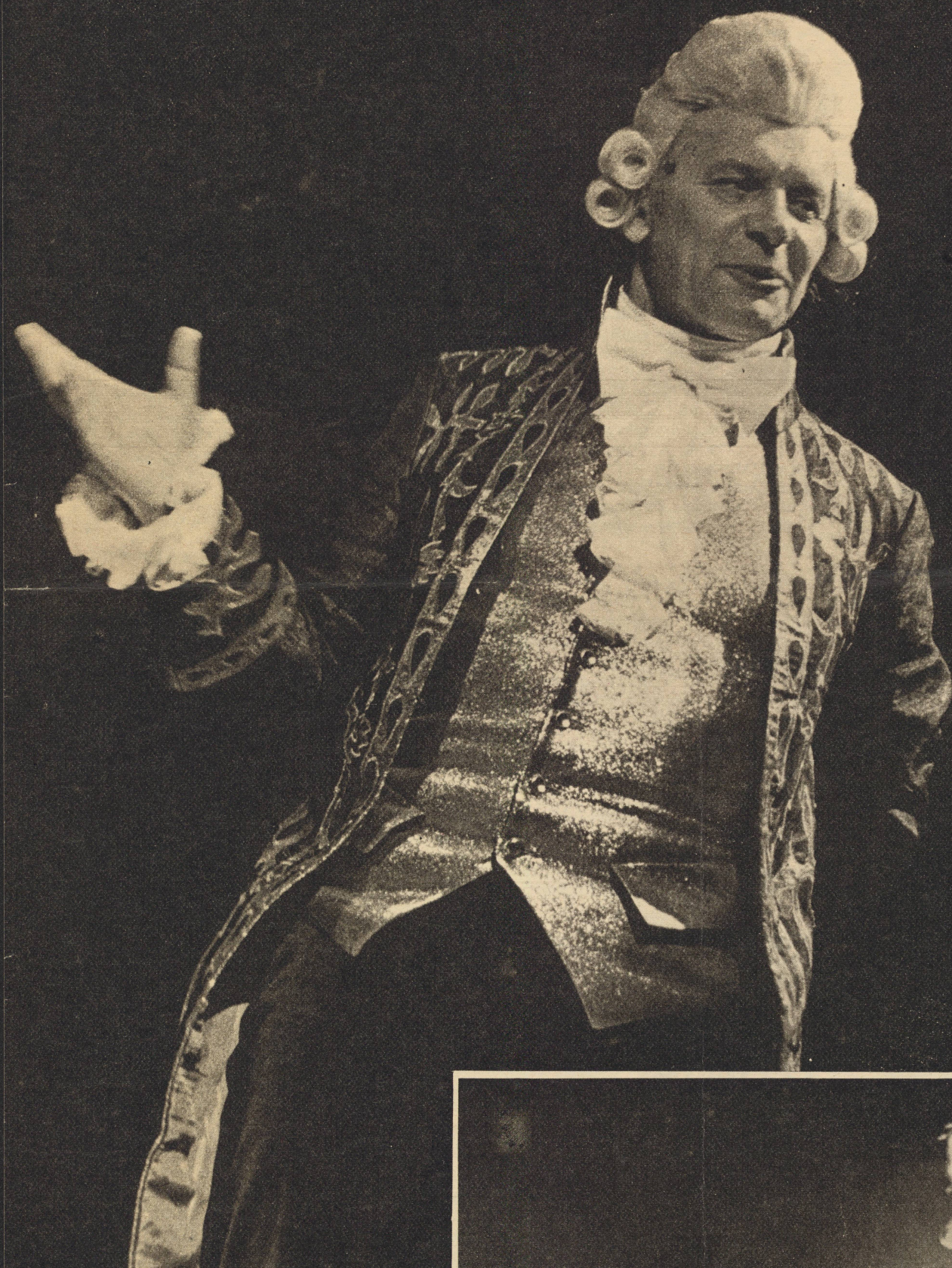


AMADEUSZ



Tadeusz Łomnicki jako Salieri

Fot. PIOTR BARĄCZ

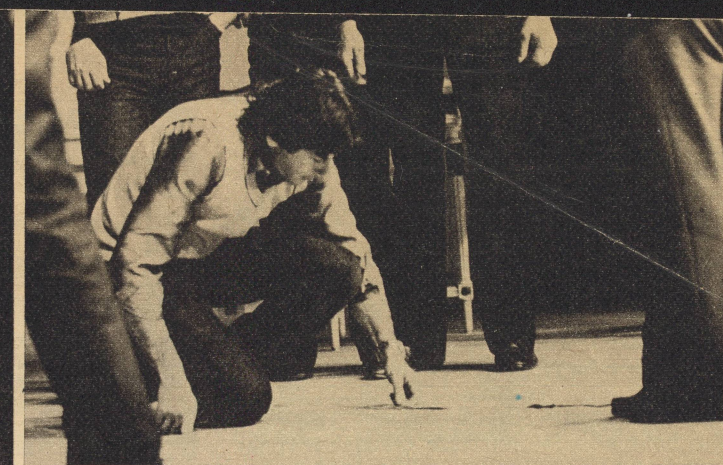


Roman Polański podczas prób „Amadeusza”



Zdjęcia:
KRZYSZTOF
GROSSMAN

Peter Shaffer „AMADEUSZ”. Przekład – Kazimierz Piotrowski. Reżyseria – Roman Polański. Scenografia i kostiumy – Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Muzyka – Mozart.



33

MARIA BRZOSTOWIECKA

Wiele hałasu spowodowała premiera nowej sztuki Petera Shaffera „Amadeusz” w Tetrze Na Woli. Po raz pierwszy w swej karierze Roman Polański reżyserował spektakl sceniczny, grając jednocześnie postać Mozarta, w roli głównej, którą w przedstawieniu prapremierowym kreował Paul Scofield, wystąpił Tadeusz Łomnicki, wreszcie sztuka ta prapremierę miała (w listopadzie 1979) na scenie im. Olivera w Londyńskim Teatrze Narodowym, a reżyserował sam Peter Hall. Rzecz by można, że wszystkie polskie snobizmy zostały w ten sposób za jednym razem usatysfakcjonowane i z nostalgią żegnać dyrektora Łomnickiego, któremu, jak wieść niesie, „Solidarność” Kasprzaka odmówiła zgody na dalsze prowadzenie Teatru Na Woli.

Kto ma rację, trudno wnikać. Żal jednak sceny. Współpracowało z nią tylu oryginalnych twórców, startowało tu wielu aktorów najmłodszego pokolenia, a nade wszystko Teatrowi Na Woli zawdzięczamy na przestrzeni ostatnich lat kilka świetnych spektakli. Między innymi „Gdy rozum spi...” Antonio Buero Vallejo w reż. Andrzeja Wajdy, „Do piachu” Tadeusza Różewicza w reż. Tadeusza Łomnickiego, „Życie Galileusza” Bertolta Brechta w reż. Ludwika René. A także dwie premiery Aleksandra Gelmana – „Protokół jednego zebrania” i „Sprzężenie zwrotne” (to ostatnie w reż. Andrzeja Różhina), „Podróż po Warszawie” w nowym opracowaniu Ryszarda Marka Gronskiego i reż. Andrzeja Strzeleckiego, a nawet „Pralnię” Stanisława Tyma. Złośliwi twierdzą wprawdzie, że na najmłodniejsze choćby sztuki bulwarowe, jak „AMADEUSZ” właśnie, szkoda dewiz, w tym przypadku funtów szterlingów. A może nie szkoda, skoro przez cały lipiec tyle satysfakcji miała spragniona rozrywki Warszawa?

Casus tego spektaklu ku innym jeszcze troskom teatru kieruje uwagę. Nie po raz pierwszy na podstawie literatury kiepskiej i pretensjonalnej teatr odnosi sukcesy. W większości przypominanych wyżej spektakli czołowe role tworzył Tadeusz Łomnicki, ale niezwykle popis swego dojrzałego talentu dał jako

wiedeński kapelmistrz Antonio Salieri. Rzucił na kolana wielbicieli i oponentów. Z premiery prasowej wychodzili ludzie różnych dziedzin tworzenia, pisarze, aktorzy, scenografowie, dyrektorzy teatrów, filmowcy, dziennikarze, nie brakło i autentycznych pomyślników bożych – wszyscy oszołomieni koncertem Łomnickiego. Nie był to koncert solowy, ważne partie mieli w nim Roman Polański jako Mozart i Jan Matyaszkiewicz w roli cesarza Austrii. Obaj jednak zaistnieli aktorsko w drugim planie, gdy pierwszy niepodzielnie wypełnił sobą Salieri Łomnickiego – przejmując bezwstydem starości i maestrią wcielenia wielkiego reżysera intrygi. Mocny, ambitny, zawistny do okrucieństwa, główny strateg życia kulturalnego dworu, gdy dwór to państwo, a przy tym beztalencie. Ta postać ma tyle w sobie grozy co swojskości i to jest kolejny, poza wirtuozerią aktorską, walor przedstawienia.

W trwającym blisko trzy godziny monologu Salieriego odsłania się mechanizm unicestwiania człowieka, którego geniusz wydaje się pierwszemu kapelmistrzowi największym zagrożeniem jego pozycji. Publiczność znajduje tu paralele i praktyki dobrze sobie znane. Sztuka więc satysfakcjonuje widza, bo demaskuje rolę i odsłania groźną siłę zdemoralizowanych do okrucieństwa uzurpatorów, tych, którzy niszczą dokoła wszystko, co mogłoby siłą talentu podważyć przywileje miernoty, jaką stanowią. I okazuje się, że nic łatwiejszego jak zaprzeczyć talentowi niszcząc człowieka – za jego chichot pusty, ekstrawagancje obyczajowe, inność.

I również niemiłosiernie domyślić się, dlaczego właśnie tę sztukę wybrał Roman Polański na swoje pierwsze spotkanie z teatrem. W sztuce, zdaniem angielskich krytyków, „tak pusty i płaskiej, jak historyjka obrazkowa” dojrzał scenariusz pozwalający mu „napisać” na scenie własny dramat reżysera, którego talent nieraz podważano z powodu stylu jego bycia i życia. Dzieło i człowiek, geniusz Mozarta i jego skatologiczne gusta, zaświadczone korespondencją kompozytora z kuzynką Bąsle, i wreszcie Mozart ofiarą” najwidoczniej fascynował twórcę „Tess”, „Chinatown”, „Lokatora”, „Rosemary’s Baby”, który spotkał zapewne niejednego Salieriego, własny jedynie, niespokojny talent i wyobraźnię wnosząc w gąszcz businessu kinematografii kilku krajów.

W swoim teatralnym debiucie reżyserskim Polański stylistycznie pozostał sobą. Poprzez dezynwolturę rozwiązań groteskowych, w scenach orgii w saloonach i ostentacyjnego banału partii końcowych, gdzie melodramat rodzinny miesza się z onirycznym obrazem urojeń – szuka śladów tragizmu artysty w sytuacji osaczenia. Sytuacji znanej chyba od początku historii sztuki i aktualnej... pewnie po sztuki kres.

I wszystko jedno czy tekst Shaffera uznać „pustą i płaską” czy, jak wyrokował inny krytyk „blyskotliwą fantazją teatralną”, Polański niewątpliwie dowartościował ten scenariusz przez ostre punktowanie tych elementów, które uwidaczniają ów kontekst gorzki, ironiczny o tepocie mecenasa i okrucieństwie jego sług oraz bezbronności prawdziwego talentu.

Kontrast całego ludzkiego świństwa z wyższą metafizyczną doskonałością sztuki oddaje kontrapunktowy układ przedstawienia. Kolejne eksplozje krytyńskiego chichotu Mozarta głuszą wspaniale brzmiące fragmenty nagrań jego dzieł. Groteskę i ponury dramat intrygi, obyczajową farsę i długie rzewne sceny umierania ofiary Salieriego, reżyser coraz stopuje, by na tle tych zatrzymanych kadrów z wyciszonym dźwiękiem mogła najciszej tonem brzmieć: serenada Es-dur na instrumenty dęte, Sin-

Dokończenie na str. 14

AMADEUSZ

Dokończenie ze str. 13

foni concertante na skrzypce i altówkę, także fragmenty oper „Urowadzenie z Seraju”, „Wesele Figara”, „Czarodziejski flet”, a na koniec „Requiem”, które na scenie Mozart pisze dla siebie. W ten sposób sztuka doskonała łączy się z kiczem, użytym jakby umyślnie. Np. w scenie modłów Mozarta do zmarłego ojca; horroru, jakim straszy go zaciekły rywal, ekspozycji przedstawienia i konania Salieriego, który krzyczy: Mozart wybacza swemu mordercy, a ściany szepczą, dziwaczne cienie migają w mrokiem wypełnionym wnętrzu. W zakończeniu znowu krew z podciętego brzytwą gardła spływa na białą serwetę i słychać długie gadanie kapelmistrza z duchami umarłych geniuszy i przytomnej publiczności. I tak swobodnie zonglując wśród znacznego scenicznej materii pomieszania, soczystością, bogactwem i dynamiką obrazu bawiąc widza Polański pozwala mu czuć się jak w kinie. Konwencjonalność sztuki teatru nie pozostawia właściwie szans na thriller. Inscenizacja podobnych elementów siłą rzeczy daje efekt komiczny, w przedstawieniu Polańskiego jakby celowo wkalkulowany w tę zabawę. W rezultacie Salieri morderca czy sklerotyk jest już tylko nędznym błaznem. Bo błazeństwo może być po latach tłustych wyłączną schedą tych, którzy wobec własnych karier jedną uznają profilaktykę – wybijać, wyniszczać każdy talent, zanim świat zdąży go rozpoznać. Salieri Łomnickiego tę namiętność dworskiego kapelmistrza oddał z taką precyzją, że nikt nie mógł mieć wątpliwości, co do jej siły rażącej. Wtedy w 1781 roku, kiedy młodzieńki Mozart porzucił służbę u arcybiskupa Salzburga przenosząc się do Wiednia i w 1823 roku, gdy w 30 lat po jego śmierci zaczęły krążyć owe wieści, że najbardziej uprzywilejowany artysta dworu Józefa II to truciciel, jak i wreszcie w sto i więcej lat później.

Za sprawą wybitnego aktora i utalentowanego reżysera udało się teatrowi na kanwie słabej literatury stworzyć żywe przedstawienie, zajmujące i emocjonujące publiczność. A to bezsprzecznie sukces teatru.

x) Nie udowodniono, ale żywota od blisko dwu stuleci jest wersja jakoby sprawcą przedwczesnej śmierci Mozarta był Salieri. Na ten temat czytelnicy polscy znają dwie książki wydane przez PIW-Dawida Weissa i monografię Wolfganga Hildesheimera „Tynset”.

MARIA BRZOSTOWIECKA



Dokończenie ze str. 9

wolających. Bo jeśli chcemy mieć książkę, to oczywiście również papier. Ale i maszyny, księgarnie, zasady kolportażu, sieć wydawniczą, organizację czytelnictwa, biblioteki, politykę wydawniczą itd. itd. Każda z dziedzin kultury przypomina magiczną szkatułę, której otwarcie nie daje oczekiwanego efektu, lecz przeciwnie, przysparza nowych kłopotów.

Z troski o zagrożoną kulturę narodu, z obawy o byt i żywą funkcję tej kultury, z poczucia obywatelskiego obowiązku najwyższe władze państwowe muszą przystąpić do planowania kultury. Odpowiedzieć więc na pytania: jakie uruchomić środki i jakich dokonać działań. Winny więc zostać określone cele, opisane warunki ich realizacji, sprawdzony poziom skuteczności. To wszystko powinno być wzięte z danych o społeczeństwie, bo wbrew pozorom dysponujemy statystycznym obrazem społeczeństwa. Wiedza statystyczna wsparta jest – choć fragmentarycznie – o wiedzę historyczną o poszczególnych zbiorowościach, aktualnych trendach w tych zbiorowościach funkcjonujących, o znajomości przekształceń, którym one będą podlegały, o typach – przedstawicielach zbiorowości. Tak przygotowaną fotografię stanu faktycznego trzeba zestawzić z teoretycznym modelem odbiorcy kultury. I z tej konfrontacji wyprowadzić techniki postępowania. Gdyż dopiero teraz będziemy wiedzieć „komu” i „co”. Bowiern pracę trzeba rozpocząć od ustalenia podstawowego abecadła działania: kto, co mówi, do kogo, z jakim skutkiem. Dopiero znajomość „socjologicznych obszarów” pozwoli na pewność, że przygotowany przez nas plan stanie się propozycją zastosowania właściwych środków oddziaływania. Opracowanie planu winno przechodzić przez kolejne szczeble przygotowania. Od przewidywania, przez prognozy, do właściwego planu, który zawierał będzie już decyzję nakazową. I dopiero wtedy sensowne będzie żądanie pieniędzy.

Proszę mnie dobrze zrozumieć. Nie nawołuję do wstrzymania finansowania poligrafii czy do zaniechania remontów kin. Namawiam i przekonuję do zmiany systemu myślenia o kulturze. By nie myśleć o niej w sposób narzucony nam przez aparat nie-

Kultura jest całością syntetyczną. Na poziomie jednostki składają się na nią: praca – działanie człowieka oraz jego „nadbudowa intelektualna” – cel życia, sposób życia, myśli i uczucia, reguły i wzory.

