

Smak miodu i smak octu

Teatr Wybrzeże daje o sobie znać wystrzałami, których echo dociera aż do Warszawy. Kanonada trwa już od dłuższego czasu: od kiedy Zygmunt Hübner objął kierownictwo artystyczne trzech połączonych teatrów Trójmiasta. Młody reżyser okazał się świetnym dyrektorem. Doskonale kojarzy ambicje z potrzebami. Gra sztuki oryginalne, ale nie dziwaczne, trudne, ale jasne. O czym słyszeliśmy w Warszawie? „Jonasz i blazen”, „Kapelusz pełen deszczu”, „Zbrodnia i kara”... A w ostatnich tygodniach jeszcze „Smak miodu” Shelagh Delaney i „Kajus Cezar Kaligula” Karola Huberta Rostworowskiego.

— Te dwa ostatnie akordy odezwały się tonem równie mocnym, ale o całkowicie różnej wysokości. Oba przedstawienia prezentują teatr dużej klasy, bardzo indywidualny, ambitny, teatr dobrych aktorów i reżyserów, teatr myślący — ale tu właśnie, gdy o myśl chodzi, „Smak miodu” i „Kaligula” rozchodzą się zdecydowanie w zupełnie różne strony. „Smak miodu”, sztuka obyczajowa, w reżyserii Konrada Swinarskiego stała się ogromnie inteligentna: skłania nie tylko do przeżyć i wzruszeń, lecz także do głębszych przemyśleń. Natomiast „Kaligula” — sztuka polityczna — operująca językiem politycznym i skłaniająca do politycznego myślenia, po głębszym zbadaniu odkrywa myśl płytką i co więcej brzydką, przykrytą fałszywym wzruszeniem i zbytecznym przeżyciem. Tam — zasługa reżysera. Tu — wina autora.

„Smak miodu” to jest sztuka, na której kobiety płaczą niezależnie od wieku, wykształcenia, profesji i kondyty. Mężczyźni lzy mają w oczach i gniewne zaciskają pięści, bo mężczyźni zwłaszcza w Polsce nie lubią, gdy kobietom dzieje się krzywda. Bogobojnej, spokojnej widowni polskiej pokazano kawałek brutalnego, bezwzględniego życia: odsonięto przed widzami jedną ścianę nędznego pokoju w angielskiej czynszówce, przez który przewija się kilka wybranych typów ludzkich z najniższej lumpowskiej warstwy: alfons, prostytutka na krok przed emeryturą, jej córka przypadkowo urodzona przed osiemnastu laty, marynarz — Murzyn, młody pedzio — uczeń jakiegoś tam szkoły artystycznej podejrzanego kalibru. Nie jest to dno gorkowskie. To nie odpryski społeczeństwa z przyszłością, ale mała cząstka społeczeństwa upadłego — to, co kryje się na dnie pod powierzchnią stojącej, zakisłej wody. Na tym dnie zachowuje się pozy i pozory: jednooki alfons prezentuje maniery giełdowego maklera, prostytutka resztki godności mieszczańskiej damy. Na tym dnie nie ma idei: ludzie tutaj zrzadka i nieśmiało szukają zaledwie szczątków archaicznego uczucia miłości; archaicznego pojęcia dobroci; archaicznego pojęcia macierzyństwa. W takim właśnie momencie szukania smaku tych uczuć ukazuje ich autorka — by przekreślić wszelkie nadzieje na skuteczność i trwałość odkryć.

Taki to świat ukazuje się przed widzami, którzy znają życie zapewne i od tej strony. Reakcja jest gwałtowna. Głębokie współzycie widowni ze sprawami dziejącymi się na scenie wywołuje chwilami uczucie, że teatr stworzył złudzenie prawdziwego życia. Są momenty, kiedy oglądając tę sztukę w tej reżyserii czujemy się jak w kinie. Widz jest osadzony w miejscu akcji,

ustaje, kwartet gra jazz: ta muzyka pointuje brutalnie, ale zarazem lirycznie; a zarazem daje odczuć współczesność dziejącej się sprawy, jej związek z naszym czasem. W ostatniej scenie sztuki młoda dziewczyna Jo, opuszczona przez własną matkę i przez pedzia, który się nią opiekował, ma rodzić. Scena tragiczna i rozpaczliwa — za chwilę z ust dziewczyny wydobędzie się krzyk rodzącej kobiety — Jo skręca się z bólu i otwiera usta — i w tym właśnie momencie saksofon bierze spokojny, głęboki ton, po chwili zaczynają akompaniować mu klarnet i perkusja — sprawa oddala się od nas, robi się bardziej ogólna, nieprywatna, i tym bardziej wstrząsa i przejmie. To jest chwyt brutalny, ale jakże mądry i artystyczny.

Shelagh Delaney, autorka „Smaku miodu”, wymieniana jest obok nazwiska Johna Osborne’a jako jedna z pokolenia angielskich młodych wściekłych. Wolę jednak jej sztukę od tego, co widziałem dotychczas ze sztuk Osborne’a. Mniej pomstuje, a bardziej wstrząsa, poza tym swobodniej posługuje się dowcipem, humorem, ironią, umie znaleźć kontrasty między tragedią a żartem. Może jest trochę zbyt kobieca, ale przecież w nich wszystkich jest tak wiele z naszej Marii Konopnickiej...

„Smak miodu” na Wybrzeżu stoi jeszcze aktorami, jakich mało. Kto to pierwszy powiedział, że dobrze zagrać sztukę, to znaczy dobrze ją obsadzić? Swinarski znalazł w Teatrze Wybrzeże aktorów, jakich do tej sztuki długo musiałby szukać w Warszawie. Zwłaszcza obie kobiety: Wanda Stanisławska — Lothe w roli Heleny (matka) i Elżbieta Kępińska — Kowalewska w roli Jo (córka). Stanisławska wygrała swoją rolę do granic możliwości. Nerwowymi, skrótowymi rysami przedstawiła i związała cały kłębek sprzeczności psychologicznych i życiowych, tkwiących w sytuacji kobiety przekwitającej, ale jeszcze nie rezygnującej, która ma za sobą zmarnowane życie i marnowanie życia przed sobą, obarczonej tradycyjnym ciężarem odpowiedzialności moralnej za wychowanie córki, ale brutalnie przeciwstawiającej się temu ciężarowi. Wspaniale zagrała w sztuce scenę z piosenką — w tej scenie był dramat, i tragizm, i piekielna, bezwzględna „ironia życia”.

Kępińska, tegoroczna absolwentka warszawskiej szkoły, błysnęła olśniewająco. Temperament w połączeniu z półdziecinym wdziękiem młodej dziewczyny, inteligencja i humor w połączeniu ze straszącym, nieświadomym brakiem moralności — oto kontrasty, najważniejsze w jej grze. Wskutek jej interpretacji roli Jo sztuka straciła coś z zamierzonego surowego oskarżenia współczesnej młodzieży o niemoralność. Jo w przeciwieństwie do bergmanowskiej Moniki zyskała sobie sympatię widzów. Ale nie wydaje mi się, byśmy na tym wiele stracili. Wzbożaliśmy się za to o świetną kreację, pełniejszą i ciekawszą od proponowanego w teście wzoru.

Mężczyźni nie są w tej sztuce najważniejsi. Ale i oni spełnili swoje zadanie znakomicie. Zwłaszcza zaś Władysław Kowalski, który cieka-

wie psychologicznie zagrał bardzo trudną rolę Geoffa, młodego pederaasty. W roli Plotra wystąpił Lech Grzmociński, a w epizodycznej roli Murzyna Zbigniew Bogdański.

Tak to dał się poznać na Wybrzeżu smak miodu. Smak octu poznałem w przedstawieniu „Kaliguli” Rostworowskiego. Sztuka bardzo dobrze rozwiązana teatralnie (reżyseria Zygmunta Hübnera), świetnie zagrana (Bogumił Kobiela, Mirosława Dubrawska, Edmund Fetting, Zenon Dądajewski) — wywołuje jednak poważny sprzeciw w interpretacji politycznej i moralnej.

Hübner zmonumentalizował „Kaligulę”. Nadał mu chłód i powagę. Surowość sceny, prostota rozwiązań sytuacji scenicznych, rytmiczność ruchów podkreślały znaczenie słowa, dialogu, nadawały intelektualną wagę przedstawieniu. Tekst brzmiał niezawsze szczęśliwie, mimo starań aktorów, bowiem straszliwy częstochowsko-wyspiański wiersz Rostworowskiego zwalczał bezwzględnie wszelkie wysiłki. Nie dała o sobie zapomnieć przede wszystkim teza polityczna autora. I myślę, że nie było sposobu, aby tego uniknąć. Zagłębienie się w problemy duszy tyrana i despoty jest niewątpliwie zadaniem wdzięcznym i interesującym, także dla postępowego teatru. Tym niemniej konkluzja, osąd moralny i polityczny despotyzmu i tyranii nie może być dwuznaczny. A tak niestety jest w sztuce Rostworowskiego. Kaligula — okrutny i psychopatyczny cesarz — jest w tej sztuce osaczony przez bandę głupców senatorów, którzy chcą go zamorodować, ale nie w imię ulepszenia świata. Senatorowie są tak głupi i odraźni, że raczej należy się spodziewać, iż przeszkadzają Kaliguli w ulepszeniu świata metodami tyranii. Wydaje mi się, że „Kaligula” to błąd repertuarowy: i ze względu na niską wartość literacką sztuki, i ze względu na jej fałszywość, obcość polityczną.

Gdyby nie to, „Kaligula” mogłaby stać się artystycznym sukcesem teatru, zwłaszcza dzięki kreacji Bogumiła Kobieli w roli tytułowej. Ten zimny, nerwowy aktor posiada wspaniałe warunki na pogłębione czarne charaktery. Kobiela z uczuciem potrafi wywołać na widowni chyba tylko strach i odrazę. Poza tym zmusza wyłącznie do rozumowania, do śledzenia swoich reakcji myślowych, zmusza do kojarzenia logicznego, bez wzruszeń. Jego stalowe, przenikliwe oczy i trujący uśmiech nie pozwalają o sobie zapomnieć. Ale w sztuce Rostworowskiego w efekcie kazał i tować się nad sobą, nad losem Kaliguli. Tego nie możemy zrobić.

Widzowie najpełniej sympatyzują z jedną postacią na scenie: z Aemiliusem Regulusem, młodym i prostym człowiekiem, który jedyny w sztuce jest naiwny i sprawiedliwy (grał go dobrze Zenon Dądajewski). Ale śmierć, która spotyka Regulusa z ręki Kaliguli niejako w charakterze łaski i nagrody, niezbyt nam odpowiada.

Tak oto w Teatrze Wybrzeże teatr zwyciężył wraz z autorem, i tak autor przeważył szalę, mimo świetnej pracy reżysera i aktorów.

Andrzej Jarecki

wśród jej bohaterów, bierze w niej udział.

A jednak zabieg wyjęcia przed widzami jednej ściany pokoju, w którym toczy się sztuka Shelagh Delaney, za bardzo może być zarzutem, bym mógł w dalszym ciągu podejrzewać Swinarskiego o dokonanie tego chwytu.

Swinarski chwilami wprowadzie wprowadza sztukę w obszar naturalizmu, przyciąga widza do samej rampy sceny — by potem dowcipem, morałem, ostrym akcentem osadzić go mocno w krześle i dać mu odczuć różnicę między życiem a teatrem, dać poznać dystans dzielący życie od sceny, uświadomić intelektualny walor tkwiący w tym dystansie, moralność tej odległości. Swinarski prowadząc sztukę balansuje na ostrej krawędzi, a nie spada z niej ani razu. Ta krawędź to nie jest kompromis pomiędzy tak zwanym naturalizmem a tak zwaną nowoczesnością w teatrze. To jest w wypadku sztuki Shelagh Delaney najlepsza droga współpracy z autorką — droga inteligentnej interpretacji, droga właściwych, inteligentnych proporcji między przeżyciem, wzruszeniem, a myśleniem.

Jeden przykład: autorka życzyła sobie muzyk w sztuce. Swinarski wprowadza na scenę, za tytułową kótarą, kwartet jazzowy. To jest pomysły! Kiedy akcja sztuki na chwilę



„Smak miodu“. Władysław Kowalski i Elżbieta Kępińska