

Klasycyzm i atrakcje

11.09.
1977

Notatki posezonowe

Sezon teatralny dobiegł końca przy bardzo suto zastawionych scenach. Do szczytów, które wymyśliła nasza prasa, można by dopisać jeszcze jeden: szczyt teatralny. Swoistą klęskę obfitości, jaką teatry darzą nas przed wakacjami. Ilość, która, niestety, nie przechodzi w jakość, jest pogonią za planem w jego wielopostaciowym kształcie: liczby przedstawień, premier, wpływów kasowych. Odfajkowawszy te pozycje w sprawozdaniu rocznym można odetchnąć spokojnie. Nastaje czas urlopów i zasłużonych eksportów.

Po powrocie jednego czy kilku najambitniejszych przedstawień z zagranic, przedstawień, które są kroplą w morzu stagnacji, znów będziemy mogli przeoczyć, że teatr polski jest najświetniejszy w Europie, ambitny, prawdziwie artystyczny. A teatr polski to w istocie najosobliwsza w świecie hybryda: w swej masie dawno zatracił cechy przedsięwzięcia artystycznego, żywej sztuki, przekształcając się w komercyjne przedsiębiorstwo, które... nie jest w stanie zapracować na siebie.

Dobrodziejstwo niewątpliwe państwowego mecenatu nad kulturą, spokojna pewność jutra ma i stronę negatywną: wprawila mianowicie teatry bądź w rentierskie błogostan, bądź w swawolne, nieodpowiedzialne figle.

Sztuka jest domeną ryzyka, niepewności, poszukiwania; kiedy jej celem staje się systematyczna produkcja, a jej byt ekonomiczny bez względu na rezultaty gwarantuje mecenas, bzdura zyskuje rangę faktu artystycznego, a martwota — myśli chodzi w blasku szacownej klasyki. Z nielicznymi wyjątkami sezon dostarczył przykładów tego zjawiska.

Autorami swawolnego rozpasania byli najczęściej „młodzi, zdolni”, klasycyzm był udziałem „starych”, czasem nawet sławnych. Teatrem polskim w jego masie rządzą bowiem dwie szkoły: atrakcyjności i powagi.

CO TO JEST TEATR POPULARNY?

Pojęcie „młodzi, zdolni” nie jest, jak by się to zdawać mogło, określane przez wiek, ale przez ambicje, które wciąż są u progu startowego. Naturalna, acz nie pierwszoplanowa przecież chęć przebicia się, „zdobycia nazwiska” staje się tu celem samym w sobie, zasadą pracy wolna amerykanka. Chwytaj się, za co możesz i jak możesz: nieważny autor, tekst, ważne, aby publiczność nie wyszła ze stanu szoku, rozbawienia, aby twoje pomysły odpalały jak race, a nazwisko błyszczało wśród nich. Fundamentalna zasada: nie dopuścić ani do głębszych emocji, ani do refleksji widza. Lista przebojów? Niedługa, ale wyrazista: „Ślepcy” Maeterlincka (reż. Lech Terpiłowski, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze) jako epileptyczny musical o końcu świata, w którym doszczętnie zmarnowano możliwości wokalne wykonawców, „Opera za 3 grosze” Brechta-Weilla (reż. Ryszard Major, aranżacja Andrzej Zarycki, Stary Teatr w Krakowie) czyli studencko-amatorski kabarecik pod hasłem „Qui pro quo” z Mackiem w roli Peachuma, Peachumem w roli Mackiego, reżyserem w roli zabawniś i aranżerem, który zrobił wszystko, aby zniszczyć brzmienie muzyki

Weilla i utrudnić zadanie aktorom (ulubione zabawki elektroniczne: komputerek, telewizor, magnetofon); wreszcie „Przepraszam, czy tu biją?” Piwowskiego (reż. Ryszard Smożewski, Teatr im. Solskiego w Tarnowie), laboratoryjny przykład maszyny teatralnej mielącej wszelkie znaczenie tekstu, łącznie z dramatyczną intrygą, na drobny proszek. Przykładów dałoby się sporo do tej listy dorzucić.

Pogonią za atrakcyjnością stała się motywem działania teatru, który do niedawna głosił bezwzględny prymat społecznej ważkości swej wypowiedzi. Myślę o Teatrze STU Krzysztofa Jasińskiego. Już w „Exodusie” widoczne były załazki ewolucji zespołu ku młodzieżowemu teatrowi rozrywkowemu, którego specjalnością będą muzyczne shows z elementami cyrku i varietà. Dwa przedstawienia zrealizowane w tym sezonie — „Pacjenci” wg Bulhakowa i „Szalona lokomotywa” wg Witkacego — już po przejściu STU na „zawodowstwo”, potwierdzają kierunek tej ewolucji, ale zaprzeczają nadziejom, jakie można z nią było wiązać. Odsłaniają bowiem fałszywą świadomość. Zrodzony w nurcie kontrkultury jak zachodnie off-theatres, zespół Jasińskiego został wchłonięty i oswojony przez kulturę oficjalną. Zaczął istnieć jako zespół rozrywkowy. Dostrzegając negatywy kulturowego procesu, niepodobna przecież kwestionować w polskich warunkach potrzeby teatru muzycznego nowego typu. I tu właśnie szkół. Jasiński nie chce uznać takiego statusu swego zespołu, głosi urbi

et orbi, że tworzy teatr awangardowy, poszukujący. „Pacjenci”, a zwłaszcza „Szalona lokomotywa”, pokazali, że jest to poszukiwanie tekstów, które mogłyby potwierdzić etykietę awangardowości. W istocie „Szalona lokomotywa” ma jeszcze mniej wspólnego z „przeklętymi problemami” Witkacego niż „Pacjenci” z Bulhakowem. Tekst, amalgamat różnych wątków Witkacego (głównie „Sonata Bełzebuba” i „Wścieklica”), jest pretekstem dla — skądinąd udanej — muzyki Grechuty i Pawłuskiewicza, dla plastycznych efektów w stylu retro. Konia z rzędem temu, kto potrafi się dosłuchać w tym przedstawieniu dramatycznych wątków, poza mglistym pojęciem ogólnym. Ale bądźmy szczerzy — tu nie chodzi o słuchanie Witkacego, lecz o słuchanie Maryli Rodowicz i Marka Grechuty. Czemużby tłem ich wystąpień nie miał być prosty, zrozumiały dla widza scenariusz? Dlaczego dobry, perfekcyjny teatr rozrywkowy miałby być bardziej wstydlivy od quasi-ambitnego? Na pewno jest uczciwszy, nazywa rzeczy po imieniu, bez podmianny wartości. Nie nazywajmy „teatrem narodowym” (więc rozmowa Krzysztofa Jasińskiego z Krystyną Nastulanką, „Polityka” z 13 VIII br.) czegoś, co zmierza ku masowej zabawie, nie mówmy, że „wybraliśmy teatr jako sposób życia” gdy jest to przede wszystkim sposób zarabiania na życie.

Epokę „Witkacego w obrazkach”, której wciąż jeszcze holduje Jasiński, w teatrze dramatycznym mamy już za sobą. Zmieniennym znakiem czasu jest tu przedstawienie młodego adepta sztuki reżyserskiej (i scenografa w jednej osobie), Krystyna Lupy. Dyplomowy spektakl „Nadobniś i koczokodanów” w krakowskiej PWST przyniósłby sukces

(Ciao dalszu na str. 7)

Klasycyzm i atrakcje

(CIAĞ DALSZY ZE STR. 1)

każdej scenie. A zadanie było niełatwe wobec istnienia wcześniejszej realizacji Tadeusza Kantora w Cricot 2. Oszczędne w środkach wypowiedzi plastycznej, skupione na grze aktora, objawiło to przedstawienie Witkacego, jakiego dotąd nie oglądaliśmy w teatrze, Witkacego surowego katastrofiste.

Krakowska szkoła reżyserii ma zresztą do odnotowania jeszcze jeden sukces swojego absolwenta. Już „Ijon” Eurypidesa w Teatrze Miniatura dobrze wróżył przyszłości Marcela Kochańczyka (także reżyser i scenograf w jednej osobie). Kochańczyk wykazał się rzadką na naszych scenach umiejętnością rzeczywistej współpracy z aktorem, zdzierania z niego przysroch min i sztańp. Dobra krakowska prognoza potwierdziła się w gdańskim przedstawieniu „Szaleństwa” Peyret-Chappuis. I w jednym, i w drugim dała o sobie znać zdolność komponowania spektaklu z elementów sprzecznych: spontaniczności, która wyradza się w pusty patos, rytuału, który mieści w sobie żywe uczucia. To „podwójne widzenie” Kochańczyka stwarza w jego przedstawieniach wielką ironię, immanentnie wrosniętą w sceniczne dzianie się. Reżyser, podobnie jak Lupa w „Nadobnisiach”, ma znakomite wycucie równowagi i znaczenia tworzy scenicznych, plastyką i muzyką obaj posiłkują się bardzo celowo i powściągliwie. Czyżby rosło nam nowe, twórcze pokolenie reżyserów-scenografów? Oby!

MIEDZY KLASYKA A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Miniony sezon oddał należną część i klasyce i dramaturgii współczesnej. Oglądaliśmy zatem „Kordiana” w warszawskim Teatrze Współczesnym (reż. Erwin Axer), „Króla Leara” w Dramatycznym (reż. Jerzy Jarocki), „Wesele” w Starym Teatrze (reż. Jerzy Grzegorzewski) i w Teatrze „Wybrzeże” (reż. Stanisław Hebanowski), „Fryderyka Wielkiego” w Teatrze Nowym w Łodzi (reż. Kazimierz Dejmek), dwie inscenizacje „Samuela Zborowskiego” — gdańską Hebanowskiego i białostocką Andrzeja Witkowskiego. A z drugiej strony „Kartotekę” we wrocławskim Teatrze Polskim (reż. Tadeusz Minc), „Egzamin” w łódzkim Teatrze Nowym (reż. Wojciech Pilski), „Odejsie głodomora” (reż. Helmut Kajzar) i „Operetkę” w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (reż. Kazimierz Braun), „Odpocznij po biegu” i „Lot nad kukulczym gniazdem” w warszawskim Teatrze Po-

wszechnym (oba przedstawienia — reż. Zygmunt Hübner), „Hamleta we wsi Głucha Dolna” w Teatrze Na Woli (reż. Kazimierz Kutź). Przez wiele scen przewinęła się komedia Łatki „Tato, tato sprawa się rypla”.

Fakt znamienny: w ubiegłym sezonie przebojem byli „Emigranci” Mrożka. Nie mam nic przeciwko komedii w teatrze. I dobrze, że interes dramaturga tak pomyślnie splata się z interesami teatru. Ale interes publiczności nie powinien być traktowany przede wszystkim jako funkcja pełnej kasy: przyjdą, bo lubią rozrywkę. Przychodzą także tłumnie na niełatwą „Kartotekę”, na nieefekowny teatralnie „Egzamin”, bo są to przedstawienia, które stawiają ważne pytania dotyczące losu zbiorowego i jednostkowego sumienia. Ile podobnych przedstawień rodzimej dramaturgii oglądaliśmy w tym sezonie w teatrze? Nawet z „Emigrantów” udało się Jerzemu Golińskiemu wykroić turpistyczny spektakl o dwu lumpach marnotrawiących życie w piwnicy. „Głodomór” Różewicza w reżyserii Kajzara był przedstawieniem wyjątkowo rzetelnym wobec dramatu, ale idea dramatu urodziła się bardziej klasyczna niż w znacznie starszej „Kartoteczce”.

Wśród scen warszawskich prym w zakresie dramaturgii współczesnej wiodł Teatr Powszechny. Ale nie „Mecz” Głowackiego, nadmiernie rozbudowany obrazek „układów” w środowisku sportowym, ani „Odpocznij po biegu” Terleckiego: kameralny moralitet zagubiony przez reżysera w wielkiej przestrzeni scenicznej (z piękną rolą Władysława Kowalskiego jako Sędziego), zadecydowały o randze sezonu w Powszechnym, lecz dwa przedstawienia dramaturgii obcej: „Noc trybada” Enquista, a przede wszystkim „Lot nad kukulczym gniazdem” Wassermana w reżyserii Zygmunta Hübnera. O ile w pierwszym wypadku twórcami sukcesu byli głównie aktorzy, o tyle „Lot” sprawiedliwie dzieli tytuł do chwały między reżysera i wykonawców. Obok „Kartoteki” Minca, „Wesele” Grzegorzewskiego, „Króla Leara” Jarockiego i „Nastasji Filipowny” Wajdy to przedstawienie zajmuje czołowe miejsce w dorobku sezonu.

Hübner nie stara się zmienić oddziały siostry Ratched w metaforę społeczeństwa zniewolonego, nie zaciera psychosocjalnych związków między postaciami. Cokolwiek się dzieje, jest rezultatem postępowania ludzi, nie przedustawnego układu. Ze wszystkich pacjentów tylko McMurphy, wesół przyjaciel całego świata, człowiek niczyj, wyjęty spod prawa, dostaje się na oddział pod karnym przymusem; pozostałych więzi jedynie własny lęk. I właśnie dlatego, że psy-

chicznie złamać McMurphy'ego nie można, szpitalny mechanizm uruchomiony przez Wielką Pielęgniarkę unicestwi go fizycznie. Ale i błędne koło lęku jest teraz rozerwane: Wódz Bromden ucieka. Przedstawienie Hübnera nie daje odpowiedzi na pytanie, czy ta ucieczka będzie wygrana; wystarczy przecież, że wskazuje źródła zniewolenia i drogę wolności, która zawsze jest w nas. Główne role tego przedstawienia — od czasów „Woyzecka” Swinarskiego nie widziany w podobnie lirycznej roli Wielkiego Prostaczka Franciszek Pieczka; Wojciech Pizoniak jako McMurphy, zuchwały i beztrojski, kierujący się instynktem życia, nie zmaconym refleksją o kłęsce czy śmierci; Mirosława Dubrawska przeciwstawiająca



„Egzamin” J. P. Gawlika w łódzkim Teatrze Nowym. Od lewej: Bohdan Mikuc, Zofia Grądziewicz, Aleksandra Krasoń, Bolesław Bolkowski

jego szaleńczym improwizacjom zimną, bezwzględna kalkulację — stają w rzędzie najważniejszych osiągnięć aktorskich sezonu.

Historia-szaleństwo-szatan — ta triada pojęć była bardzo chodliwa na naszych scenach w minionym sezonie. A Zygmunt Hübner należał do nielicznych, którzy się szatanowi opętać nie pozwolili. W „Pacjentach” Jasińskiego — wbrew Bulhakowowi — szatan to złe duchy historii, odpowiedzialne za jej uniformizujące szaleństwo. O dziwo, podobna filozofia przenika Axerowskiego „Kordiana”. Szatan, skrośłony z całym „Przygotowaniem”, rozpanoszył się tam, gdzie go nie było — jest chmurą, która niesie Kordiana do Polski, książęcem wysłannikiem na plac egzekucji. Ale jeśli Kordian jest narzędziem w ręku Szatana, a Szatan potulnym sługą carów — jakż sens ma kuszenie Doktora i Kordiana obrona suwe-

renności ludzkiego czynu: „Każdy człowiek, który się poświęca /, za wolność — jest człowiekiem, nowym Boga tworem”? Jaki sens ma cały dramat? Zagrane po vilarowsku, w kotarach, w epickich „obrazach” (każdy obraz otwierają wygłaszane na scenie didaskalia — wyraz ironicznego dystansu reżysera), przeciwko romantycznej poetyce, przedstawienie Axera może się spodobać widzom, którzy przychodzą do teatru słuchać tekstu. Choćby z zamkniętymi oczami.

Jeśli się dobrze zastanowić, źródło historiozoficznego katastrofizmu Axera, zarówno jak galwanizujących efektów w praktyce „teatru atrakcji”, okaże się wspólne: brak wiary w integrującą funkcję teatru, przeświadczenie o historii dziejącej się daleko poza zasięgiem izolowanej, czysto instrumentalnej kultury. Pozytywnym elementem świadomości poznającej stała się ta pesymistyczna filozofia jedynie w krakowskim

społecznej. Podjęta z biegunowo przeciwnego Swinarskiemu stanowiska.

Czasy dla teatru — także Starego — przysły chude. Obok „Wesele” tylko „Nastasja Filipowna” Wajdy według „Idioty” Dostojewskiego broni zasłużonej sławy tej sceny. Kameralne przedstawienie wiele zawdzięcza poszukiwaniom Grotowskiego i Kantora. Jak można ze sobą ożenić ogień i wodę, naturalistyczną sakralność Grotowskiego i hiperteatralizm Kantora, pozostanie tajemnicą twórczego transformacjonizmu Wajdy. „Grotowska” jest tu zasada improwizacji na kanonie tekstowym, symbolika dobra i zła wraz z nadbudowującą się nad nią sakralną metaforą; od Kantora pochodzi obniżenie ekspresji, które wprowadza postać Myszkina (Jeży Radziwiłłowicz), istniejącą na prawach lustra dla szaleństwa i namiętności Rogożyna (Jan Nowicki). Z tym wszystkim „Nastasja Filipowna” pozostaje własnym dziełem Wajdy, misterium życia, w którym solatają się krzyk złej namiętności i ciche szaleństwo dobroci.

O krakowskim Teatrze im. Słowackiego częściowo była już mowa przy „Ijonie” Kochańczyka. Pozostała część sezonowych blasków skupia na sobie „Dziewięćdziesiąty trzeci” Przybyszewskiej w reżyserii Jerzego Krasowskiego. Przedstawienie aktorsko nierówne, ujawnia jednak bardzo żywą treść myślową, jak dzieje zbiorowe mogą się stać projekcją moralnego zła jednostki, jak niedaleko od fanatyzmu dla sprawy ogółu do poświęcenia ogółu fanatycznej tyranii.

Ryszard Przybylski (autor eseju w programie Teatru Narodowego) i Adam Hanuszkiewicz przekonali mnie do Platonowa, rozgadane Arlekina: rzeczywista pustka w życiu i powódź słów to się bardzo prawdziwie rymuje. Cóż, jeśli Zdzisław Wardejn, Platonow o manierach żigolaka, nie przekonywał nawet swoich scenicznych wielbicieli. W tej postaci nie pozostało nic z czaru mistyfikacji, podwójnej gry, jest wulgarnie jednoznaczna. Piszę o Wardejnie jako o jednym z przykładów oddziaływania mechaniki teatru efektów na osobowość aktorską. Traktowany jako efekt wśród efektów, aktor przestaje współtwórczo myśleć, niezdolny do gry zespołowej.

Co więcej? Z niezmacną wiarą w racjonalne przebiegi dziejów, w oświeceniowy obowiązek rzeczowej edukacji widza, w siłę jasnego scenicznego słowa, pracuje w Łodzi Kazimierz Dejmek. W Gdańsku ze Słowa buduje swe metafizyczne światy Stanisław Hebanowski. Reszta, bez wielkiej nieściłości, jest ilustracją dobroliwej statystyki.

ELŻBIETA MORAWIEC