



Zygmunt Bielawski (Saint-Just) i Igor Przegródzki (Robespierre)

ki wydaje się najogólniejszy wniosek wynikający z wrocławskiego widowiska. Piszę widowiska, a nie sztuki Przybyszewskiej, ponieważ w tym wypadku to trochę nie to samo. Przedstawienie Krasowskiego ujmuje te sprawy z perspektywy dzisiejszej, poprzez doświadczenia późniejsze, z natury rzeczy bogatsze od doświadczeń Przybyszewskiej. Nieco inaczej wyważa też Krasowski proporcje pomiędzy postaciami Dantona i Robespierre'a. Wyważa je równomierniej, sprawiedliwiej. Rzecz całą głęboko i wstrząsająco obiektywizuje.

Nie wdaję się tutaj w szczegółowy opis przedstawienia. Zrealizowane z dojrzałą sprawnością, nie stanowią wszakże popisu efektownych pomysłów. Jest oszczędne, raczej stonowane, dąży do prostoty i klarowności układów sytuacyjnych w wielkich scenach zbiorowych. Najgorętszą troską reżysera było precyzyjne poprowadzenie głównej sprawy dramatu. To prowadzenie (mimo ogromnej obsady) musiało się oprzeć na rolach Stanisława Igara (Danton) i Igora Przegródzkiego (Robespierre). Są one w przedstawieniu postawione i zagrane znakomicie. I to w gruncie rzeczy decyduje o sukcesie artystycznym całości.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAŁ

MAŁY PRZEGLĄD TEATRÓW ŁÓDZKICH

IRENA KELLNER

Kornel Makuszyński, krytyk teatralny i pisarz niegdyś wielce lubiany i popularny, dziś trochę zapomniany (z wyjątkiem dzieci!), wydał przed wojną zbiorek żartobliwych opowiadań pt. *O duchach, diabłach i kobietach*. Traktując tytuł dosłownie, można by go uznać za motto, czy raczej motyw przewodni obejrzanego przeze mnie niedawno cyklu przedstawień teatrów łódzkich (a gdy się zastanowić, można łatwo dojść do wniosku, że i spośród tych, których nie widziałam, niejedno dałoby się do niego dopasować).

Bo cóż widziałam? *Kartotekę* — słusznie zrozumianą przez realizatorów jako nieustanną rozprawę z duchami przeszłości i ich konfrontację z teraźniejszością, *Sonatę Belzebuba* Witkacego — tutaj tytuł mówi sam za siebie, *Białą diablicę* Webstera — prapremierę polską sztuki XVII-wiecznego pisarza angielskiego, w której z powodu demonicznej niewiasty w małowniczy sposób umiera na scenie około 10 osób (łącznie z bohaterką) i wreszcie *Psa ogrodnika* — komedię, w której rządzi wszechwładnie kaprys zakochanej kobiety.

Teatr Nowy wystawił na Małej Scenie *Kartotekę* Różewicza w 6 lat po warszawskiej prapremierze w Teatrze Dramatycznym. Pamiętam dobrze tamto przedstawienie i pamiętam jak je wówczas przyjęto. Dla jednych

było prawie objawieniem polskiego anty-dramatu; u drugich budziło sprzeciw i niezadowolone z tych samych przyczyn, dla których pierwsi przyjęli je z największym uznaniem. Od tego czasu minęło 6 lat. I, rzecz zadziwiająca, można już chyba zaryzykować twierdzenie, że przepływ czasu oddziałał dobroczynnie na sztukę i, przede wszystkim, na obydwie grupy odbiorców. Byłam na zwykłym przedstawieniu *Kartoteki*, prezentowanym publiczności „zwyczajnej”, a więc bez



Teatr Nowy w Łodzi: „Sonata Belzebuba” Witkiewicza. Ludwik Benoit (Teobald Rio Bamba), Aleksandra Krasoń (Krystyna Ceres), Andrzej May (Istvan Szentmichalyi), Ewa Zdzieszzyńska (Babcia Julia), Ryszard Dembiński (Baron Sakali). Reżyseria: Stanisław Kokesz, scenografia: Henri Poulain

zaproszeń. Obok ludzi dojrzałych i nawet wiekowych było sporo starszej młodzieży. Nie było mowy o zaskoczeniu; widownia reagowała znakomicie, wykazując pełne zrozumienie sensu utworu oraz przyjmując z aplauzem jego kształt sceniczny. Jeżeli ktoś był zdziwiony, to właśnie niżej podpisana: okazało się, że *Kartoteka* jest już utworem klasycznym.

Jan Skotnicki, reżyser łódzkiego przedstawienia, odczytał pierwszy dramat Różewicza jako „strumień świadomości złożony z faktów zarejestrowanych przez pamięć, własne strachy, przerażenia, własne wady, własną obojętność”, a także jako „spór z elementami tradycji narodowej, które kształtowały psychikę Bohatera” (*Notatki do próby analitycznej*, wydrukowane w programie). Przedstawienie ma realność snu i zmienność obrazów, tak charakterystyczną dla widzenia sennego. Wszystkie postacie są całkowicie realne, choć nie realistyczne; nie ma tu obyczajowości. To postaci ze snu zachowują się jak żywi ludzie a nie żywi ludzie udają duchy (wyjątek stanowi oczywiście ustawienie postaci Starców).

Mniej udana wydała mi się scenografia Ewy Czuby, zbyt realistyczna, dosadna. Jan Kosiński skomponował kiedyś dla Teatru Dramatycznego mały poemat scenograficzny, złożony z drewnianego parkanu oklejonego afiszami, słupa latarni (ze śmietnikiem), kilku starych gratów i ogrodowego parasola. Scenografka łódzkiego przedstawienia chciała pokazać chyba zbyt wiele i ten nadmiar szczegółów — butelki w kawiarni, neony itp. — wprowadza mimowolnie element łatwej lecz niewiele znaczącej rodzajowości, której autor nie lubi, a reżyser i wykonawcy szczególnie się ustrzegali.

Bogusław Sochnacki jest Bohaterem skupionym, zapatrzonym w „strumień świadomości”, zmęczonym i smutnym, pełnym niepokoju, lecz najcenniejsze w tej roli są chyba akcenty nadziei: przeszłość i teraźniejszość mogą być tematem snu, ale przyszłość może być tylko tematem życia. Bolesław Nowak (Wujek i Nauczyciel), Janina Jabłonowska (Matka), Maria Białobrzaska (Olga i Żywa Pani), Krystyna Karkowska (Tłusta Kobieta) najtrafniej chyba spośród wykonawców ról epizodycznych zrozumieli i przeprowadzili założenia inscenizacyjne przedstawienia.

Podczas gdy na *Kartotece* panuje całkowite porozumienie pomiędzy obydwiema stronami rampy, na przedstawieniu *Białej diablicy* nieporozumienie narasta w miarę rozwoju akcji. Teatr im. Jaracza, pozbawiony wskutek generalnej przebudowy sceny macierzystej, wystawił w sali MDK im. Tuwima arcykrwawą tragedię Webstera w inscenizacji i oprawie scenograficznej młodego i zdolnego reżysera, Jerzego Grzegorzewskiego i w najlepszej obsadzie. Podjęto tu ryzyko, którego rezultat można było chyba jednak przewidzieć. *Biała diabolica*, zainscenizowana w teatrzyku studenckim jako coś w rodzaju makabreski komicznej, mogła by być interesująca. Potraktowana serio i w dodatku opatrzone w programie „społecznym” komentarzem budzi efekty niezamierzone: nudzi (bardzo) i śmieszy (trochę). Oczywiście nie jest to wyłączną winą reżysera. Webster nie jest Szekspirem i nawet *Tytus Andronikus* pozostaje utworem znacznie głębszym i bogatszym od *Białej diablicy*.

Tragedia Webstera należy, jak wiadomo, do tzw. dramaturgii zemsty, a postać tytułowa weneckiej kurtyzany Vittorii jest, zdaniem Nicolla, „jedną z najpamiętniejszych chociaż i najbardziej antypatycznych bohaterów w dziejach dramatu”.

Spłóśnienie okropnych mordów, popełnianych najpierw dla zaspokojenia żądzy potem



Teatr Nowy w Łodzi: „Kartoteka” Różewicza. Scena zbiorowa. Reżyseria: Jan Skotnicki, scenografia: Ewa Czuba

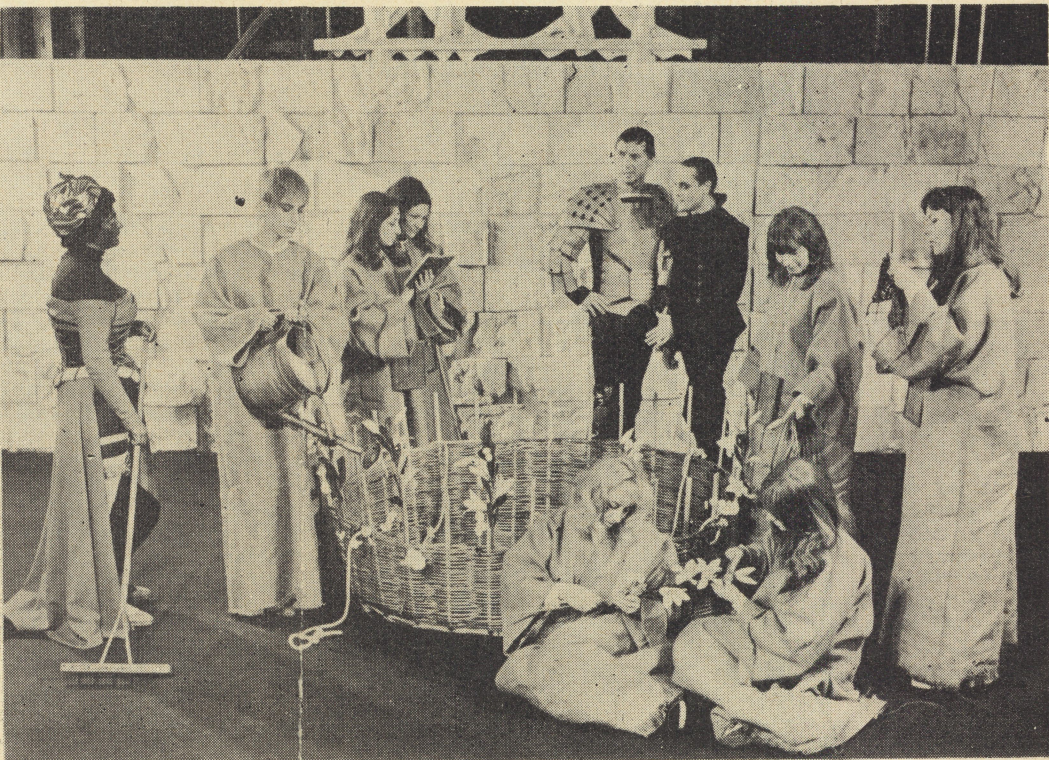
z zemsty przez ludzi tak złych, że poza tym nie mają właściwie żadnych innych ludzkich cech (wyjątek stanowią tylko Flaminio i Lodovico) musi podzielać na widza otepiająco, tym bardziej, że cała ta historia jest dziś tak oderwana od rzeczywistości — historycznej, społecznej, psychologicznej i moralnej — iż staje się czystą abstrakcją.

Przedstawienia nie ratują najlepsi aktorzy Teatru im. Jaracza z Jerzym Przybylskim, Krzysztofem Chamcem, Jerzym Walczakiem i Józefem Zbirogiem na czele. Trudno doprawdy zyskać sympatię publiczności wcielając się w tak odrażające figury jak bohaterowie *Białej diablicy*. Upraszczając można by powiedzieć, że widz dzisiejszy znosi obecność na scenie Jagona i odda sprawiedliwość grającemu go aktorowi, gdyż Jagon jest jeden; utwór, w którym występowałiby sami tylko Jagonowie, jest dla normalnie reagującego człowieka nie do zniesienia, chyba że potraktuje się go jako piramidalny wyglup z cyrkiem i fajerwerkiem. Dlatego też zapewne od *Białej diablicy* Łódź woli *Sonatę Belzebuba*.

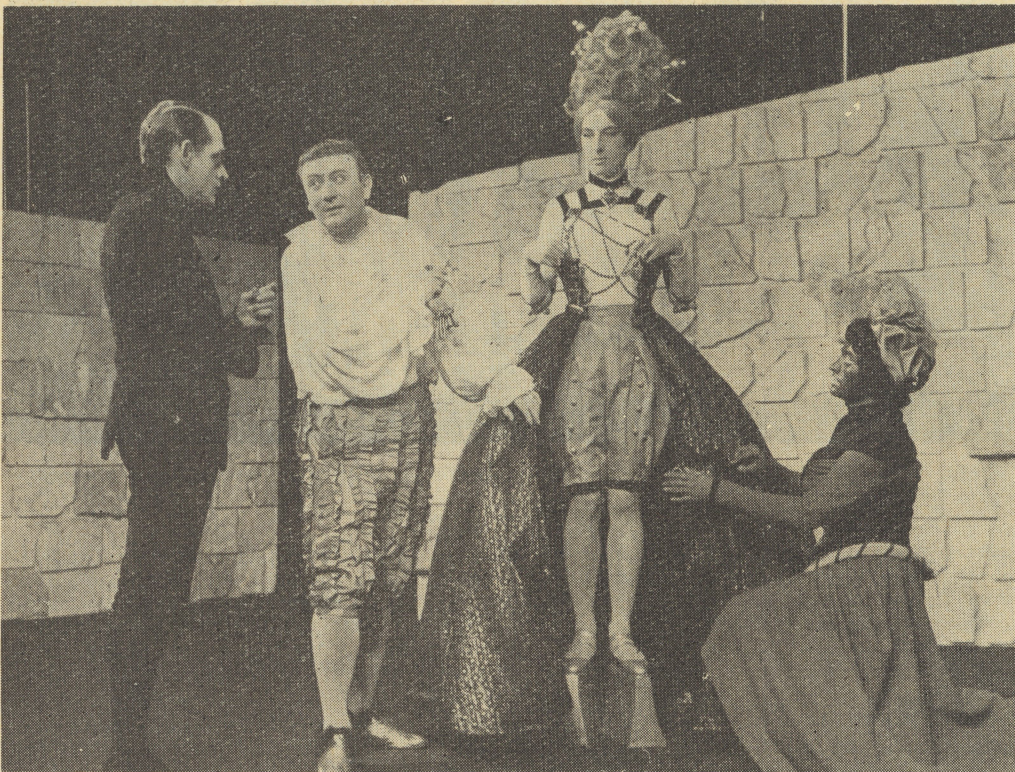
O przedstawieniu *Sonaty* w Teatrze Nowym prasa łódzka pisała w samych superlatywach. Jest to pierwsze po wojnie przedstawienie Witkacego w Łodzi i fakt ten tłumaczy owo powszechne zauroczenie. Spektakl ten bowiem rozmachem i fantazją nadrabia i tuszuje niedostatki, przeoczone w powodzi zachwyty. Przede wszystkim dekoracje Henri Poulaina, których zamierzona kiczowatość tak smakowała miejscowym recenzentom. Wydaje się, że kicz sam w sobie nie jest zabawny; zabawna może być parodia kiczu. Elementy parodii, zaznaczone wyraźnie w kostiumach dowcipnych i chara-

kterystycznych, zostały zaledwie zasygnalizowane w dekoracji do części pierwszej, a w dekoracjach do części drugiej w ogóle trudno je dostrzec. Trudno też oprzeć się wrażeniu, iż debiutujący w teatrze reżyser małych form filmowych, Stanisław Kokosz nie bardzo potrafił sobie poradzić z sataniczną *Sonatą*.

Przed rokiem, z okazji białostockiej inscenizacji *Sonaty Belzebuba* (twórcą jej był Jerzy Zegalski), Jan Kłossowicz zastanawiał się w *Teatrze* nad trudnościami, jakie nastreca już samo zakwalifikowanie utworu, które przecież musi stanowić punkt wyjścia jego realizacji scenicznej. Kłossowicz w ostatecznej konkluzji dopatrywał się tu autoparodii, „kpiny z własnych teatralnych i artystycznych zamierzeń i teorii Witkacego”. Tych wszystkich wątpliwości nikt chyba w Łodzi nie przeżywał, dzięki czemu — i nie po raz pierwszy zresztą — zagrano sztukę Witkacego jako farsę, trochę groteskową, a wielce makabryczną. Poddawszy aktorom tę tonację można już było pójść na całego i tak też się stało ku zadowoleniu publiczności. Bohdana Majda w roli uwodzicielskiej śpiewaczki osiąga szczyty demonizmu, w czym w akcie I wydatnie pomaga jej kostium, a w akcie II — fatalnie przeszkadza. Wismukły Andrzej May (Istvan) ma twarz niesamowitą — jak z portretu Witkacego, opatrzonego precyzyjnym wycięciem skonstruowanych przez malarza narkotyków — i to niestety musiało wystarczyć, gdyż ograniczone środki wyrazu nie pozwoliły młodym aktorom na wyjście poza schemat kilkunastu dość banalnych póz i gestów. Bardzo śmieszny jest natomiast Ryszard Dembiński w roli zdegenerowanego Barona, podobnie jak para pod-



Teatr im. Jaracza w Łodzi: „Biała diabolica” Webstera. Alicja Cichecka (Zanche), Ewa Mirowska (Vittoria), Zeliśława Malska i Elżbieta Szmoniewska (Dziewki pokutnice), Krzysztof Chamiec (Orsini), Jerzy Walczak (Flaminio), Irena Burawska, Krystyna Froelich, Bożena Darlakówna i Iwona Słoczyńska (Dziewki pokutnice). Reżyseria i dekoracje: Jerzy Grzegorzewski, kostiumy: Krystyna Wiśniewska



„Biała diabolica” Webstera. Jerzy Walczak (Flaminio), Sławomir Misiurewicz (Camillo), Ewa Mirowska (Vittoria), Alicja Cichecka (Zanche)

starzających kochanków w interpretacji Ewy Zdzieszzyńskiej i Ludwika Benoit.

Metamorfozy Belzebuba, który najpierw przedstawia się jako pełen gałanterii i staromodnie odziany plantator brazylijski, następnie zasiada w majestacie księcia piekieł, z którego w końcu rezygnuje aby rozpocząć wymarzoną karierę artysty i wirtuoza, prezentuje w dobrym farsowym stylu Janusz Kłosiński, objawiając przy tym imponującą sprawność fizyczną.

Baronowa Sakalayi jest postacią raczej drugoplanową. Tym większa zasługa Hanny Bedryńskiej, która — bodaj jedyna w przedstawieniu — uderzyła we właściwy ton: wyrzekła się farsy na korzyść delikatnie zaznaczonych akcentów parodii.

Pies ogrodnika przynosi zapewne mniej problemów inscenizacyjnych niż trzy omówione poprzednio utwory. Śliczna to komedia, nie pozbawiona kpiny zarówno z „dobrze urodzonych”, jak i z tych maluczkich, którzy — by wspiąć się wyżej — gotowi są wiele poświęcić. Przedstawienie w Teatrze Powstalców jest takie właśnie jakie być powinno — dowcipne, kpiące, lecz nie nazbyt serio potraktowane: po prostu miły pretekst do dobrej zabawy. Przy jego okazji warto zwrócić uwagę na wybornego komika, którego oglądamy w roli Tristana. Szczerze ludowy lecz bez szarży, dowcipny i pełen wielkiego wdzięku Stanisław Marian Kamiński wart jest chyba roli Arlekina w słynnej komedii Goldoniego.

IRENA KELLNER

MAŁE TEATRY POEZJI

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Zeszłoroczny „Zjazd hodowców róż” — jak nazwaliśmy szczeciński przegląd teatrów małych form — zaowocował i dał początek nowej imprezie w naszym życiu kulturalnym. Między 18 a 23 marca br. odbył się w ramach Szczecińskiego Tygodnia Teatralnego II ogólnopolski Przegląd tych teatrów. Ma on być odtąd organizowany co roku przed świętami wielkanocnymi.

Decyzja chwalebna i chyba słuszna; siusznosc potwierdzają liczby: w ub. roku zgłosiło się do przeglądu 13 zespołów, a obecnie już ponad 40. Między pierwszym a drugim przeglądem dokonał się więc prawdziwy skok, świadczący o tym, że inicjatywa szczecińska trafiła na właściwy moment.

Ale tu zaczynają się kłopoty, ujawnione przez ostatni przegląd. Ilość zgłoszeń przesadziła o potrzebie wstępnych eliminacji, w wyniku których do przeglądu stało 15 zespołów. Jak wykazała późniejsza konfrontacja, odsiew był operacją trudną; niektóre okazały się za wielkie na „małą” formę. Chodzi nie tylko o różną jakość spektakli, o ich rangę artystyczną, ale o pomieszczenie gałunków, o zbyt wielką płynność granic, dzie-

lających tę formę od teatru tout-court, czy od nie cieszącej się u nas najlepszą sławą estrady.

Rozumiem, że organizatorzy chcieli uczynić przegląd jak najbardziej reprezentacyjnym zarówno pod względem geograficznym (świadczą o tym zasięgi ruchu) jak i pod względem rodzajów. Zgromadzili więc w ramach 5-dniowego festiwalu spektakle z 13 ośrodków, od Krakowa i Warszawy zaczynając, a na Białymstoku i Częstochowie kończąc, i upchnęli w nich normalne sztuki pełnospektaklowe obok programów kabaretowych i przedstawień, które właśnie pod względem formy nie chciały się zmieścić w założonych granicach. Konkretnie: *Radosne dni* Becketta obok „mikrokabaretu” MPiA z Krakowa pt. *Gdzie jest szlagier?* i montażu publicystycznego Bratkowskiego i Smołewskiego *Dallas w samo południe*.

Nie ma potrzeby dowodzić, że sztuka Becketta należy do repertuaru normalnych scen; tak eksploatował ją w Paryżu Barrault, wystawiając w Odeonie, podobnie było w Warszawie, czy w Łodzi. Spośród sztuk całospektaklowych wyróżnia ją tylko obsada. Ra-

dosne dni to monolog. Ryszarda Hanin wykonała go pięknie, cieniuąc subtelnie rolę i kreśląc ją precyzyjnie; jest to jedna z najlepszych kreacji tej interesującej aktorki. Ale czy to rzeczywiście „mała forma”? Czy wystarczy fakt, że spektakl został zrealizowany „samodzielnie” przez aktorów, „poza planem” teatru?

Albo *Gdzie jest szlagier?* — ów krakowski mikrokabaret. Tu nieporozumień co do formy już nie ma. Istotnie jest mała, nawet „mini”. Nie poddaję się sugestii, że nakładką jest Miejskie Przedsiębiorstwo Imprez Artystycznych, czyli „Estrada”, co nastraja podejrzliwie. Tym razem nieumiejętność zamieniła się w niewność. Jeden z wykonawców usiłował naśladować Sempolińskiego w jego repertuarze, a drugi udawał konferansjera; całość została zrealizowana według recepty, służącej za pretekst do pobierania 15 procent dodatku za tzw. działalność rozrywkową. W „małych formach” nie ma miejsca na tak wielkie „mini-numery”.

Marta Stebnicka sęgnęła również w przeszłość, nieco dalej niż jej kolega z krakowskiego „mini-kabaretu”; poszperała w starych tekstach, pamiętnikach, sztabuchach i skomponowała program pełen wdzięku, finenzji i elegancji, który też się zalicza do kabaretu a jednak znakomicie się mieści w granicach „małych form”.

Powie ktoś, że to kwestia rangi, czy jakości. Może, ale nie tylko. Teatr małych form — obojętne w jakim rodzaju — powinna cechować ambicja odkrywczą. Zwłaszcza w zakresie literackim. Kilka lat temu przedstawiono na małej scenie warszawskiego „Ateneum” widowisko-reportaż Ryszarda Smołewskiego pt. *Pięć pytań i nic więcej*. To był właśnie teatr małej formy. Ale autor nazwał go teatrem faktu, jako że była to próba przeniesienia reportażu na scenę. Sądzę, że dał się zwieść kielkującej właśnie modzie na nową etykietkę.

Obecnie razem z Bratkowskim, na podstawie jego scenariusza *Dallas w samo południe*, zrealizowali widowisko publicystyczne, rozbudowane do wielkości amerykańskiego „show”. W spektaklu bierze udział kilku wykonawców, śpiewa się tam i tańczy, naśladując amerykański styl widowiskowy, ale wszystko to jest pozbawione wdzięku i zamierzonej chyba „gryzającej” ironii. Spektakl przypomina przysłowiowego małego Jasia i jego wyobrażenia o Ameryce. Lecz i ten „mini-show” nie da się upchnąć w małej formie. Myślę, że gdyby reżyser zrezygnował ze sztafetu teatralnego, z owego opakowania, prostackiego zresztą i tandetnego, gdyby rzecz uprościł — stworzyłby z pewnością interesującą publicystyczną „małą formę” i zyskałby na wyrazie artystycznym.

Wydaje się, że teatr małych form, realizowany w warunkach estradowych (a tylko wówczas ma sens, bo chodzi przecież o jego przydatność społeczną, o możliwość jak największego zasięgu), jest z góry zdeterminowany pewnymi ograniczeniami: skromnością i prostotą środków pozaaktorskich, ascetyzmem teatralnym, ubóstwem, które staje się cnotą. Wszelkie próby sztucznego uateatralniania odbierają mu poetycki wdzięk.

Potwierdza to wiele przykładów. Irena Jun z Krakowa wystąpiła w montażu poezji Ritsosa i Seferisa pt. *Sonata księżycowa*. Wiersze piękne, subtelne, liryczne i filozoficzne. Aktorka ukazuje się na scenie w rozwichrzonej peruce, na krześle wisi marynarka. Recytując tekst, zaczyna w pewnym momencie wyrabiać cuda z tą marynarką, odwraca ją podszewką do góry, wkłada na siebie. Te operacje rozpraszają uwagę, drażnią sztuczną zabiegów i ich niezamierzona śmiesznością. Sytuacja raptownie się zmienia, kiedy rzuca wreszcie tę marynarkę, ściga perukę z głowy, staje przed nami w zwyczajnej czarnej sukni i mówi piękne wiersze, pięknym głębokim głosem. Wówczas zaczyna się dzieć coś osobliwego, rozpoczyna się magia teatru.

Aktorka nie zawierzyła swemu głosowi, umiejętnościom, poezji, którą wygłaszała; świadoma tego, iż główną siłą teatru małych form jest aktor, który musi nie tylko obronić się przed widzem, ale go zaatakować, usiłując jego uwagę, pokierować jego wyobraź-