

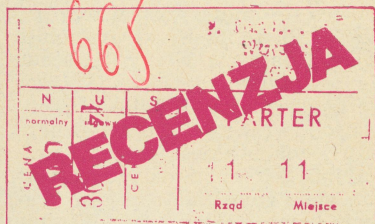
Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie 5 7 -03- 1976
Nr z dn.



BARBARA
OSTERLOFF

»AWANTURA« czyli pochwala aktorstwa

„Wszystko to, co pan tu widział i słyszał — to czysty przypadek. Jesteśmy kobietami do-
brymi i uczciwymi. Ale wesolymi.

Teatr Nowy w Poznaniu: AWANTURA W CHIOGGI Carla Goldoniego w przekładzie Jerzego Jędrzejewicza. Reżyseria: Janusz Nyczak, scenografia: Jerzy Kowarski, kostiumy: Irena Biegańska, muzyka Jerzy Satanowski (fot. Jacek Kulm)

Lubimy się bawić. I teraz też chcemy, żeby wszyscy mogli zawołać: Niech żyją kiodzanki! niech żyją kiodzanki!” To już ostatnie słowa komedii. Awantura w Chioggi skończona. Skłócone ze sobą kobiety zawierają przymierze. Godzą się i mężczyźni. Trzy zwaśnione młode pary połączy ślub. Toffolo, zwany Gamajdą, weźmie za żonę Checę (Joanna Orzeszkowska), Beppe (Michał Grudziński) — Orsetę (Elżbieta Jarosik) a Titta-Nane (Tadeusz Drzewiecki) Lucietę (Halina Łabonarska). Zaś koadiutor sądowy, który przyczynił się do tego potrójnego wesela, opuści miasteczko przekonany słowami Lucietty o uczciwości kiodzanek. I tak oto namiętnościom, zwłaszcza najsilniejszej spośród nich — miłości — staje się w komedii zadość. Jeszcze tylko czeka nas roztańczony finał. Finał, który brzmi w tym przedstawieniu jak pochwała życia, natury i szczerości uczuć. Jest on zabawny i serio zarazem. Zabarwiony przy tym cieniem liryzmu. Jak zresztą całe to przedstawienie, w którym ton liryczny, żeby nie powiedzieć — poetycki, często miesza się z komizmem tej karnawałowej, a więc beztroskiej i pogodnej komedii.

Swoim lirycznym, poetyckim tonem *Awantura* przypomina nieco poprzednie spektakle Nyczaka na tej scenie, zwłaszcza pierwsze z nich: *A jak królem, a jak katem będziesz*. Mówię „przypomina nieco”, bo już sama materia literacka obu tekstów Nowaka i Goldoniego, ich poetyka jest zupełnie inna, więc i tonacja poetycka tych przedstawień jest odmienna. Janusz Nyczak pozostaje jednak w *Awanturze* wierny swojemu upodobaniu do budowania poetyckiego klimatu przez umiejętne kontrastowanie nastrojów, postaci, a także zewnętrzna forma inscenizacji — zwłaszcza jej kształt plas-

tyczny — wreszcie przez muzyczny niemal rytm całości. Zarazem wydobywa z komedii Goldoniego cały jej komizm. W efekcie oglądamy przedstawienie zabawne, z odcieniem liryzmu tylko.

Rozgrywa się ono w dekoracjach i kostiumach opartych na gamie bieli — która stanowi tu kolorystyczną dominantę całości — złamanych beżem, brązem, żółcią i błękitem. Taka tonacja oprawy scenograficznej wnosi klimat pogody odpowiedni dla komedii. Ale pełni też inną funkcję. Jest niebanalnym i konsekwentnym rozwiązaniem jednego z podstawowych założeń reżyserskich spektaklu, a mianowicie odejścia od dosłownego traktowania kolorytu obyczajowego, rodzajowości i realiów z epoki sztuki Goldoniego.

Najbardziej „włoskie” jest w tej *Awanturze* niebo o intensywnym odcieniu błękitu, widoczne pomiędzy białymi ścianami domów, jakby przeniesionych z parnego, pełnego słońca Południa. W kostiumach odnaleźć można pewne elementy wskazujące, że mamy do czynienia z komedią Goldoniego, a nie np. Moliera czy Szekspira, ale są one potraktowane dość swobodnie. Suknie, w które ubrano Lucietę i Checę bardzo skądinąd malowniczo, trudno byłoby znaleźć w podręczniku kostiumologii z nagłówkiem „XVIII wiek”. Już prędzej strój koadiutora z trójkątnym kapeluszem, wyraźnie noszący pewne znamiona stylowości. W całości scenografii widoczna jest więc tendencja do poszerzenia czasu akcji komedii, do wyprowadzenia jej z ram osiemnastowiecznego obyczajowego malowidła.

Sam Goldoni pisał w *Pamiętnikach* o swym utworze, że „treść jego jest bez znaczenia, a cały sukces zawdzięcza odmalowaniu natury”, dodając: „Miałem do

czynienia z tym licznym i hałaśliwym ludkiem rybackim majtków i kobiecinek, których jedynym miejscem spotkań towarzyskich jest ulica. Poznałem ich obyczaje, szczególny język, ich wesołość i złośliwości. Mogłem je dobrze odmalować, a stolica, oddalona tylko o osiem mil od tego miasteczka znała doskonale moje pierwotne wzory”. Zarówno scenografom (Jerzy Kowarski — dekoracje, Irena Biegańska — kostiumy), jak i reżyserowi udało się ustrzec niebezpieczeństwa łatwej rodzajowości i tzw. „włoskiego kolorytu”, który mógł się obrócić w fałsz. Janusza Nyczaka zainteresował Goldoni nie tyle jako spadkobierca i kontynuator dell’arte, czy też malarz obyczajowości osiemnastowiecznych Włoch, ile przede wszystkim jako znawca ludzkiej natury. Zainteresowała go przede wszystkim prawda psychologiczna tej komedii.

Awantura w Chioggi na scenie Teatru Nowego jest komedią namiętności starych jak świat: miłości, zazdrości, nienawiści. Wydobyto tutaj całą jej mądrość psychologiczną, dociekliwość w penetrowaniu ludzkich zalet i wad, a więc to właśnie, co i dzisiaj może być dla nas żywe. Wydobyto, mówiąc najprościej — ponadczasowe prawdy o naturze ludzkiej tkwiące w sztuce Goldoniego. Wielka w tym zasługa aktorów. Oni sprawili ostatecznie, że bohaterowie *Awantury w Chioggi* są na scenie prawdziwi w swych słabościach i przywarach a zarazem komiczni. Dajemy wiarę dręczącej ich zazdrości, tęsknocie, śmiejąc się z nich jednocześnie. A komizm postaci w tym przedstawieniu nie ma w sobie niczego z łatwej zewnętrzności. Rodzi się

Scena zbiorowa



z prawdy namiętności, wypływa z charakteru bohaterów, z ich wnętrza. Przy czym postaci te są na pewien sposób „włoskie” przez swój temperament, spontaniczność, skrajność nastrojów — nigdy jednak przez czysto zewnętrzny, rodzajowy rysunek. Nawet najmniejszy epizod na scenie jest wyrazisty, zindywidualizowany w najdrobniejszych szczegółach. Przykładem woźny sądowy, którego gra Jacek Różański. Mając do dyspozycji kilkanaście zaledwie zdań tekstu aktor dał w pełni komiczną, charakterystyczną figurę, której głównym rysem jest słabość do trunku.

Toffolo-przewoźnik to połączenie nieporadności i sprytu, nieśmiałości i pełnej determinacji odwagi, skłonności do kręactwa i uczciwości, naiwności i wyrachowania. Gra go Wiesław Komasa bardzo czysto i bez, jakże częściej u tego młodego aktora, nadmiernej ekspresji. Główne winowajczynie: Donna Pasqua (Sława Kwaśniewska), Donna Libera

(Wanda Ostrowska), Lucietta, Checca i Orsetta już w samej komedii przeciwstawione są sobie nawzajem na zasadzie kontrastów — z tego przeciwieństwa rodzi się komizm wielu sytuacji. Na scenie wydobyto go w pełni. Każda z pań prezentuje inny typ urody, kokieterii, temperamentu, ma sobie tylko właściwy sposób poruszania się, mówienia, reagowania na sytuacje. Wszystkie jednak, tak przecież różne, są do siebie niezwykle podobne w kobiecej przebiegłości, w wadach i śmiesznościach. Halina Łabonarska gra Luciettę hardą i upartą niczym muł. Ale jednocześnie dziewczynę o gołęmb sercu, spontaniczną, uczciwą, choć lubiącą czasami uciekać się do drobnych oszustw, nie szkodzących zresztą nikomu. Jak wtedy, gdy chowa jeden ze zwracanych narzeczonemu podarków zaręczynowych, wstążki, które jej żał oddać...

Z kolei Checca Joanny Orzeszkowskiej na poły dziewczęca, na ły dziecinna, żywa jak srebro, ma

nie lada temperament. A przy tym główkę nie od parady. Z jednej strony rozbraja naiwnością, z drugiej zaskakuje umiejętnością ważenia własnych korzyści, sprytem w płataniu intrygi. Wreszcie Orsetta — ostra, charakterystyczna rola Elżbiety Jarosik, dla mnie osobiście największa niespodzianka tego bardzo wyrównanego aktorsko przedstawienia. Orsetta zwana panną Kluską nosi się godnie, reaguje z namysłem, powolnie, żeby nie powiedzieć flegmatycznie, ale gdy coś naprawdę ją poruszy — wybucha wulkanicznym temperamentem. Wygląda też chwilami, jakby do pięciu nie potrafiła zliczyć, lecz w sytuacjach wymagających działania ujawnia spryt groźny — bo ścichapek... Scena przesłuchania Orsetty u koadiutora należy do najzabawniejszych sekwencji przedstawienia.

Jest ich w nim zresztą wiele. Bawią zwłaszcza te, w których mieszkanki Chioggi zazdrosne o swych — zarówno tych poślubionych już, jak i tych zaręczonych

dopiero — mężczyźni swarzą się lub — o radości! — rozpętują bójkę. Zdaje się wtedy, że scena nie wytrzyma uczynionego przez nie rozgardiaszu i hałasu. Sprawa on wrazenie spontanicznego aktu zemsty, a jest przecież precyzyjnie skomponowany reżyserko, ma swoją linię rozwoju, gradację i narastający rytm. Właśnie na rytm poszczególnych sekwencji spektaklu, na wyrazistość i formę ruchu scenicznego Janusz Nyczak zwraca w swym przedstawieniu szczególną uwagę. W trudnych reżyserko scenach zbiorowych *Awantury* owocuje ten wysiłek bardzo pięknie. Najbardziej jednak interesują Nyczaka na scenie aktorzy. Ich wysuwa na plan pierwszy, im podporządkowuje swoje reżyserkie pomysły. Efekty tego widać w przedstawieniu, które daje, jakże nieczęsto okazję do głoszenia pochwał ansamblowego, dobrego aktorstwa.

BARBARA OSTERLOFF

ktt

Pan Miecio ćwiczy

Telewizja dostarcza materiału nie tylko do myślenia o teatrze, filmie, a wreszcie o niej samej, ale także o życiu. O poglądach i przekonaniach, jakie panują w naszym społeczeństwie i chociaż nigdzie nie wypowiadają się one jawnie i publicznie, w formie programu, to jednak ekran telewizyjny, nieświadomie nawet, wydobywa je na światło dzienne. Telewizja jest po prostu tak potężnym „strumieniem życia” — że użycie tego lansowanego przez Kracauera terminu — że nawet gdyby ją jak najdokładniej przesiewać i odcedzać, zawsze coś się z tego autentycznego życia w niej ostanie.

Zaczęło się to od drobiazgu. W telewizji wprowadzono — bardzo słusznie zresztą — krótkie migawki o gimnastyce. Po prostu pojawia się co jakiś czas na ekranie jakaś pani magister od gimnastyki i zadaje kilka ćwiczeń dla widzów, aby im się kości nie zastały. Bardzo słuszne i pożyteczne, szkoda, że nie wpadliśmy na to wcześniej. Problem jednak zaczyna się w tym miejscu, że pani magister demonstruje swoje ćwiczenia na modelach — jakiejś nijakiej panience i tęgawym, starszawym i lysawym panu, którego w dodatku ostro strofuję, nazywając Miciem, Bogusiem czy jakoś w tym rodzaju. Pan Miecio czy Boguś ćwiczy w spodniach i wylażącej z tyłu spodni, niezbyt apetycznej koszuli, panienka także, a w dodatku cała rzecz filmowana jest na tle zagraconego, brzydkiego mieszkanka — zapewne pani magister albo pana Micia lub Bogusia. I oto w rezultacie jako pokaz gimnastyczny mamy na ekranie niezgrabne i zażenowane ruchy dwojga brzydkich, niezgrabnych ludzi w brzydkim wnętrzu, w którym pani magister — zarządzając ćwiczenia — w dodatku nie nakazuje nawet otworzyć okna.

Rozumiem, o co tutaj chodzi i proszę mi nie tłumaczyć. Wiem, że intencją, przyświecającą temu pożytecznemu skądinąd programowi jest przekonanie, że adresowany jest on do takich samych brzydkich, niezgrabnych i nieładnie mieszkających ludzi, jak ci na ekranie, to znaczy do nas wszystkich. Być może realizatorzy i projektodawcy tego widowiska uważają nawet, że może to działać zachęcająco. Ze gdybyśmy na przykład oglądali jako mode-

la do ćwiczeń gimnastycznych Olę Korbut albo co najmniej Żywille Florkowską, to większość z widzów machnęłaby ręką, mówiąc sobie: to nie dla mnie. Chodzi jednak o to, czy to rozumowanie jest słuszne. Otóż wydaje mi się, że nie.

Niedawno — jak się dowiaduję — w świecie mody zaczęła kielkować myśl o wprowadzeniu „rozmiarowych modelek”, „rozmiarowych” to znaczy o rozmiarach takich, jakie mają przeciętne kobiety na ulicy: kilkanaście centymetrów za dużo w biodrach, kilka za dużo w biuście i kilka za mało w długości nóg. Pamiętam, że kiedy za granicą oglądałem jakiś pokaz mody, siedzący obok mnie znajomy powiedział w pewnej chwili: „wszystko to bardzo piękne, problem w tym jednak, że takie kobiety jak modelki nie istnieją”. Oczywiście, że „wielka moda” pokazuje swoje projekty na modelkach, które stanowią pewien ideał, pewne optimum, a „modelka rozmiarowa” pokaże nam, jak to wszystko będzie wyglądało naprawdę na naszych paniach. Ale czy — przy okazji — nasze panie nie powinny starać się wyglądać jak modelki? Co by to szkodziło, żeby nie tylko ciuch, ale i jego zawartość stały się przedmiotem naśladownictwa i tęsknoty ubierających się kobiet?

Pan Miecio czy Boguś w telewizji wygląda i ćwiczy na ekranie jak jego widzowie. Ośmiela ich swoją nieporadnością i brakiem wdzięku. Ale równocześnie utwierdza ich w przekonaniu, że wszystko jest w porządku. W końcu wyglądać tak jak on i ruszać się tak jak on można i bez ćwiczeń gimnastycznych przed telewizorem.

W telewizji co chwila pokazują się spikerki. Spikerki są kobietami, z którymi obcujemy najczęściej — obok naszych żon

i współlokatorek. I dopiero niedawno, po długich bojach (zresztą nie bez udziału tych felietonów) telewizja zorientowała się, że właśnie spikerki mogą stać się promotorkami i prezenterkami jeśli nie mody nawet, to przynajmniej jakiegoś minimum estetyki w ubraniu, uczesaniu, makijażu. Nie zawsze się to jeszcze udaje i niektóre z tych pań ubierają się dramatycznie przy swojej estetyce przedmiejsko-prowincjonalnej, ale coś się jednak na tym odcinku dzieje. Okazuje się jednak, że ów wysiłek w sprawie estetyzacji spikerek jest wysiłkiem sporadycznym, przypadkowym i nie wynika z programu, który w telewizji powinien być programem generalnym i obowiązującym.

Telewizja — czy chcemy tego, czy nie — jako instrument społeczny spełnia dwie funkcje: utwierdza i lansuje postawy i obyczaje. Myślę, że nigdzie nie mogłaby egzystować telewizja, która postawiłaby sobie za cel wpędzanie własnego społeczeństwa w kompleks, która mówiłaby mu bezustannie: jesteście brzydki, niezgrabni, niegustowni, potworkowaci. Funkcja utwierdzania, poprawiania samopoczucia jest funkcją, której nie da się uniknąć w telewizorze i z tego zdajemy sobie aż nadto dobrze sprawę, często utwierdzając aż do przesady. Ale owo utwierdzanie bez lansowania, bez proponowania wzorów lepszych, ciekawszych, kulturalniejszych i bardziej estetycznych, może także oznaczać utwierdzanie zacofania. Zapytaliśmy i sapiący pan Miecio czy Boguś z telewizora utwierdza mnie znakomicie — po prostu cieszę się, że nie wyglądam jeszcze jak on. Ale byłoby lepiej, żeby ktoś mi pokazał, jak mógłbym wyglądać, gdybym rzeczywiście przyłożył się do ćwiczeń gimnastycznych.

Rzecz, o której piszę, jest maleńkim wycinkiem wielkiej sprawy, w gruncie rzeczy podstawowej sprawy w sztuce: idealizacji i realizmu, uwznioślenia i naśladownictwa. Oskar Wilde powiedział kiedyś na ten temat pesymistyczne zdanie: „Kaliban nie lubi romantyzmu, bo nie widzi w nim swojej twarzy; Kaliban nie lubi realizmu, bo widzi w nim swoją twarz”. Telewizja jest jednak — na długą metę — instrumentem zdolnym sprawić, aby twarz Kalibana stała się znośna do oglądania.