



6
Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

TEATR
Warszawa, ul. Jakubowska 14

Nr 9 z dn. -09-86

na
ka
a)
na
cz
a).
ot.
on

Myszkowski



swej sfrustrowanej bohaterki. Polityka oglądana przez firanki buduaru. Dajmy temu spokój. Tym bardziej że z obfitej twórczości dramatycznej Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej dla współczesnego teatru nie ocalało właściwie nic (z wyjątkiem bibelotów takich jak *Rezerwat*), o czym przekonać się łatwo czytając niedawno wydany i skądinąd bardzo potrzebny zbiór jej utworów teatralnych.

Baba-Dziwo powraca jednak od czasu do czasu na nasze sceny, co tłumaczyć należy przede wszystkim niewielką ilością efektownych ról przeznaczonych dla wybitnych aktorów starszego pokolenia. W Teatrze Kameralnym Validę Vranę gra Nina Andrycz — jest to zapewne wystarczający powód do wystawienia najgłośniejszej ramoty Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej.

Nina Andrycz gra Validę Vranę tak, jak zwykle grywała swoje bohaterki. Charakterystyczna intonacja i dziś już egzotyczna kresowa dykcja aktorki, ilustracyjność gestu i mimiki, statyczność sylwetki, unikanie skomplikowanych podtekstów, a przy tym precyzja w przekazywaniu intencji, subtelny, sceptyczny dystans wobec świata i nuta prościutkiej, ale jednak szlachetnej refleksyjności składają się na postać dyktatorki, która z maską surowej zewnętrzności ukrywa sentymentalną kobiecą duszyczkę. Piszący te słowa patrzył na grę Niny Andrycz z szacunkiem i niekłamana zawodową ciekawością. Bo tak, jak gra Andrycz, nie gra już nikt.

O przedstawieniu w Teatrze Kameralnym można by pisać w ten sposób, w jaki niegdyś pisywano o benefisach znanych aktorów. Nina Andrycz jest w tym spektaklu ważniejsza od autorki sztuki, reżysera i partnerów. Dla niej ustawiane są frontalne sytuacje i dla niej przychodzi do teatru wierna artystce publiczność. Można by więc pisać jak o benefisie, gdyby nie jeszcze jedna warta pamięci kobieca rola tego przedstawienia. Ireny Szczurowskiej — Baronowa Lelika Skwaczek.

To świetna postać. Znakomity i dobrze przez aktorkę ograany kostium (arcydzielko Łucji Kos-

sakowskiej), zdeformowana sylwetka, delikatność w rysunku postaci przy jednocześnie wyrazistym jej okonturowaniu, prawda i umiar we wszystkich działaniach scenicznych. Biedny groteskowy pokurcz (wywiedziony ze świata Witkacego), który długo ukrywa swą nienawiść do Validy Vranę dla zachowania poczucia bezpieczeństwa i równowagi.

Poza tym, co napisałem, przedstawienie nie zaleca się niczym szczególnym. Jest wprawdzie bezpretensjonalne, ale stylistycznie niejednorodne (realistyczna, niekiedy nazbyt rozbuchana, rodzajowość epizodów miesza się z groteską), wyreżyserowane powierzchownie (zwłaszcza w war-

stwie dialogowej — Anna Nehrebecka przymuszając się do ekspresji większość kwestii zaczyna „od zera”) i schematycznie. Wolę przecież taki spektakl od tuzina niezwykle ambitnych i równocześnie ledwie poprawnych przedstawień, z których także niewiele wynika, ale nie ma w nich również niczego godnego uwagi. A tutaj przynajmniej występują Nina Andrycz i Irena Szczurowska.

ANDRZEJ WANAT

Teatr Polski w Warszawie (Scena Kameralna): *BABA-DZIWO* Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Reżyseria: Mariusz Dmochowski, scenografia: Łucja Kossakowska. Premiera 16 I 1986

„Zemsta” w Krakowie

Szukając przyczyn niepowodzenia *Zemsty* przygotowanej przez Andrzeja Wajdę w Starym Teatrze należy chyba zwrócić uwagę na pewne niemożności, jakie ujawnia sam tryb przygotowywania spektakli w naszych teatrach. To nie unik z mojej strony, albowiem musi dawać do myślenia fakt, że praca wybitnego reżysera z wybitnymi aktorami nad realizacją wybitnego tekstu przyniosła w rezultacie nie nieudany spektakl, ale — brak spektaklu. Robiło to wrażenie, jakby widowisko ostrzelano z broni ciężkiej, a z katastrofy tej ocalały jedynie kostiumy oraz zamysł jednej postaci. I to wszystko. Ta sromotna klęska, by kontynuować bitewną metaforykę, jest, jak się zdaje, znaczącą przestrogą.

W przypomnianym tu układzie zależności: reżyser — tekst — aktor, jaki powstaje podczas realizowania spektaklu, brak bowiem istotnego ogniwa: kogoś, kto pełniąc wobec reżysera, scenografa, aktorów rolę usługową, wykonywałby za nich pracę o

prowadzi do nieprzejęcia się konstrukcją rzeczywistości proponowaną przez autora, a w rezultacie — do jego unieważnienia. W przypadku Fredry jest ono szczególnie charakterystyczne dla naszego dzisiejszego doświadczenia. I to właśnie stało się, jak sądzę, bezpośrednią przyczyną fiaska krakowskiego przedstawienia.

Zemsta w reżyserii Andrzeja Wajdy to spektakl nieudany, gdyż nie o *Zemstę* tu idzie, lecz o okazję do zaprezentowania kilkunastu świetnych aktorów w kilkunastu komicznych sytuacjach, w których oglądać ich nie przywykliśmy. Dodatkową komplikację czyni pomysł podwójnych obsad każdej roli i dowolnego z nich komponowania obsady całego spektaklu. Ale na Boga: *Zemsta* to nie tylko doskonała dramatyczna konstrukcja służąca eksponowaniu aktorskich indywidualności — to także pewna wizja świata, jeden z elementów narodowej tożsamości. Charakterystyczne, że zlekceważenie tego typu, na pozór banalnych, prawd odebrało krakowskiemu spektaklowi całą szlachetność, którą wnieść powinni byli tak świetni wykonawcy, jakimi dysponuje Stary Teatr. Aktorzy nie zbudowali postaci, gdyż brakło im po temu materiału, a swe sceniczne istnienie dopełnili własną prywatnością. I to graniczyło już z sadyzmem: wygrywał ten, komu natura nie poskąpiła *vis comicae*, przegrywał z kretesem ten, czyje dowcipkowanie nie jest jego mocną stroną. W tej sytuacji bezwzględny, niemal na śmierć i życie, pojedynek gladiatorów stało się zestawieniem w roli Papkina Jerzego Stuhra i Jerzego Radziwiłowicza — wynik musiał być znany od początku.

Ale to wciąż jeszcze nie doprowadziło do unicestwienia tego spektaklu: wyczynianie błazeństw stanowić może zasadę konstrukcyjną widowiska teatralnego. Zniszczenie krakowskiej *Zemsty* przyniosło dopiero dominujące nad sceną ogromne malowidło — kopia siedemnastowiecznego obrazu, który przedstawia Władysława IV odbierającego hołd Michała Borysewicza Szeina po zwycięstwie pod Smoleńskiem. W rezultacie na scenie trwają dwa równoległe, nieskoordynowane przedsta-

Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Podstolina), Jerzy Stuhr (Papkin) i Andrzej Kozak (Rejent Milczek). Fot. Stanisław Markowski



„Baba-Dziwo na Foksal

„Psychopatologia dyktatury”, „Baśń okrutna i śmieszna”, „Komedia o paraliżującym strachu”... Kiedy czytam takie i podobne nadęte tytuły recenzji z kolejnych przedstawień *Baby-Dziwo*, chce mi się śmiać z przesady krytyków. Z armatą na wróbla... Ta sztuka nigdy nie była zbyt mądra ani przenikliwa. Dziś, jeśli w ogóle może jeszcze pobudzać do refleksji, to chyba tylko nad polityczną naiwnością wielkiej poetki, która pięć lat po spaleniu Reichstagu, po Anschlussie i Sudetach, po wojnie hiszpańskiej i zajęciu Czech szukała źródeł totalitaryzmu jedynie w sferze miłosnego niespełnienia swej sfrustrowanej bohaterki. Polityka oglądana przez firanki buduaru. Dajmy temu spokój. Tym bardziej że z obfitej twórczości dramatycznej Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej dla współczesnego teatru nie ocalało właściwie nic (z wyjątkiem bibelotów takich jak *Rezerwat*), o czym przekonać się łatwo czytając niedawno wydany i skądinąd bardzo potrzebny zbiór jej utworów teatralnych.

Baba-Dziwo powraca jednak od czasu do czasu na nasze sceny, co tłumaczyć należy przede wszystkim niewielką ilością efektywnych ról przeznaczonych dla wybitnych aktorek starszego pokolenia. W Teatrze Kameralnym Validę Vranę gra Nina Andrycz — jest to zapewne wystarczający powód do wystawienia najgłośniejszej ramoty Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej.

Nina Andrycz gra Validę Vranę tak, jak zwykle grywała swoje bohaterki. Charakterystyczna intonacja i dziś już egzotyczna kresowa dykcja aktorki, ilustracyjność gestu i mimiki, statyczność sylwetki, unikanie skomplikowanych podtekstów, a przy tym precyzja w przekazywaniu intencji, subtelny, sceptyczny dystans wobec świata i nuta prościutkiej, ale jednak szlachetnej refleksyjności składają się na postać dyktatorki, która za maską surowej zewnętrżności ukrywa sentymentalną kobietą duszyczkę. Piszący te słowa patrzył na grę Niny Andrycz z szacunkiem i niekłamana zawodową ciekawością. Bo tak, jak gra Andrycz, nie gra już nikt.

O przedstawieniu w Teatrze Kameralnym można by pisać w ten sposób, w jaki niegdyś pisywano o beneficjach znanych aktorek. Nina Andrycz jest w tym spektaklu ważniejsza od autorki sztuki, reżysera i partnerów. Dla niej ustawiane są frontalne sytuacje i dla niej przychodzi do teatru wierna artystce publiczność. Można by więc pisać jak o benefisie, gdyby nie jeszcze jedna warta pamięci kobieca rola tego przedstawienia. Ireny Szczurowskiej — Baronowa Lelika. Skwaczek.

To świetna postać. Znakomity i dobrze przez aktorkę ogrywany kostium (arcydzielko Lucji Kos-

Irena
Szczurowska
(Baronowa)
i Nina
Andrycz
(Valida).
Fot.
Leon
Myszkowski



sakowskiej), zdeformowana sylwetka, delikatność w rysunku postaci przy jednocześnie wyrazistym jej okonturowaniu, prawda i umiar we wszystkich działaniach scenicznych. Biedny groteskowy pokurcz (wywiedziony ze świata Witkacego), który długo ukrywa swą nienawiść do Validy Vranę dla zachowania poczucia bezpieczeństwa i równowagi.

Poza tym, co napisałem, przedstawienie nie zaleca się niczym szczególnym. Jest wprowadzie bezpretensjonalne, ale stylistycznie niejednorodne (realistyczna, niekiedy nazbyt rozbuchana, rodzajowość epizodów miesza się z groteską), wyreżyserowane powierzchownie (zwłaszcza w war-

stwie dialogowej — Anna Nehrebecka przymuszając się do ekspresji większość kwestii zaczyna „od zera”) i schematycznie. Wołę przeciw taki spektakl od tuzina niezwykle ambitnych i równocześnie ledwie poprawnych przedstawień, z których także niewiele wynika, ale nie ma w nich również niczego godnego uwagi. A tutaj przynajmniej występują Nina Andrycz i Irena Szczurowska.

ANDRZEJ WANAT

Teatr Polski w Warszawie (Scena Kameralna): *BABA-DZIWO* Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Reżyseria: Mariusz Dmochowski, scenografia: Lucja Kossakowska. Premiera 16 I 1986

„Zemsta” w Krakowie

Szukając przyczyn niepowodzenia *Zemsty* przygotowanej przez Andrzeja Wajdę w Starym Teatrze należy chyba zwrócić uwagę na pewne niemożności, jakie ujawnia sam tryb przygotowywania spektakli w naszych teatrach. To nie unik z mojej strony, albowiem musi dawać do myślenia fakt, że praca wybitnego reżysera z wybitnymi aktorami nad realizacją wybitnego tekstu przyniosła w rezultacie nieudany spektakl, ale — brak spektaklu. Robiło to wrażenie, jakby widownia ostrzelano z broni ciężkiej, a z katastrofy tej ocalały jedynie kostiumy oraz zamysł jednej postaci. I to wszystko. Ta sromotna klęska, by kontynuować bitewną metaforę, jest, jak się zdaje, znaczącą przestrogą.

W przypomnianym tu układzie zależności: reżyser — tekst — aktor, jaki powstaje podczas realizowania spektaklu, brak bowiem istotnego ognia: kogoś, kto pełniąc wobec reżysera, scenografa, aktorów rolę usługową, wykonywałby za nich pracę o

prowadzi do nieprzejęcia się konstrukcją rzeczywistości proponowaną przez autora, a w rezultacie — do jego unieważnienia. W przypadku Fredry jest ono szczególnie charakterystyczne dla naszego dzisiejszego doń stosunku. I to właśnie stało się, jak sądzę, bezpośrednią przyczyną fiaska krakowskiego przedstawienia.

Zemsta w reżyserii Andrzeja Wajdy to spektakl nieudany, gdyż nie o *Zemstę* tu idzie, lecz o okazję do zaprezentowania kilkunastu świetnych aktorów w kilkunastu komicznych sytuacjach, w których oglądać ich nie przywykliśmy. Dodatkową komplikację czyni pomysł podwójnych obsad każdej roli i dowolnego z nich komponowania obsady całego spektaklu. Ale na Boga: *Zemsta* to nie tylko doskonała dramatyczna konstrukcja służąca eksponowaniu aktorskich indywidualności — to także pewna wizja świata, jeden z elementów narodowej tożsamości. Charakterystyczne, że zlekceważenie tego typu, na pozór banalnych, prawd odebrało krakowskiemu spektaklowi całą szlachetność, którą wnieść powinni byli tak świetni wykonawcy, jakimi dysponuje Stary Teatr. Aktorzy nie zbudowali postaci, gdyż brakło im po temu materiału, a swe sceniczne istnienie dopełnili własną prywatnością. I to graniczyło już z sadyzmem: wygrywał ten, komu natura nie poskąpiła vis comicae, przegrywał z kretelem ten, czyje dowcipkowanie nie jest jego mocną stroną. W tej sytuacji bezwzględny, niemal na śmierć i życie, pojedynek gladiatorów stało się zestawieniem w roli Papkina Jerzego Stuhra i Jerzego Radziwiłowicza — wynik musiał być znany od początku.

Ale to wciąż jeszcze nie doprowadziło do unicestwienia tego spektaklu: wyczynianie błazeństw stanowić może zasadę konstrukcyjną widowiska teatralnego. Zniszczenie krakowskiej *Zemsty* przyniosło dopiero dominujące nad sceną ogromne malowidło — kopia siedemnastowiecznego obrazu, który przedstawia Władysława IV odbierającego hołd Michała Borysewicza Szeina po zwycięstwie pod Smoleńskiem. W rezultacie na scenie trwają dwa równoległe, nieskoordynowane przedsta-

Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Podstolina), Jerzy Stuhr (Papkin) i Andrzej Kozak (Rejent Milczek). Fot. Stanisław Markowski



wienia: teatr historii i teatr dziewiętnastowiecznej komedii. Można w tym widzieć próbę wzbogacenia konfliktu dramatycznego *Zemsty* o pewne wnioski natury historiozoficznej. Ale kontekst patetycznej i dumnej przeszłości, wielkiego wojskowego i politycznego tryumfu nad Rosją, jakim była wojna smoleńska, jest zabójczy nie tylko dla Cześnika i Rejenta, Wacława i Papkina, lecz w ogóle dla Fredry jako komediopisarza. Uwydatniając głupstwo problemów, którymi żyją bohaterowie *Zemsty*, podważa się zarazem sens tego typu obserwacji i przeżywania rzeczywistości, które proponuje dzieło Fredry. Spektakl *Zemsty* przestaje istnieć, bo brak po temu pretekstu: czymże miałyby być sztuka o sporze o mur wobec rozlewistej rzeki historii?

Jeśli z tych zgłiszczy chciałoby się coś ratować, to przede wszystkim koncepcję postaci Wacława granego przez Krzysztofa Globisza. Z gęstymi lokami na głowie, w drucianych okularach, z założoną palcem książką w dłoni, z której odczytywał miłosne wyznania, chwilami ugrzeczniony i słodki, chwilami kugucio czupurny, był krakowski Wacław świetną parodią romansowego kochanka. A raczej — mógłby być, stanowiąc istotny etap w scenicznych dziejach Fredrowskich Wacławów, gdyby nie

mało przystojne przeszarżowanie, uleganie błazeńskiej atmosferze całego widowiska. Z popieliska *Zemsty* w Starym Teatrze ocalić trzeba też kostiumy. Szczególnie — Podstoliny; elegancka, a przy tym w kroju i zdobieniach dość powściągliwa suknie z tafty w biało-czarne, drobne prążki oraz kapelusze w stylu Gainsborough, z szerokim rondem. Efektowność tego stroju pozwalała wierzyć w autentyczność uczuć, które rozbudziła w młodym Wacławie leciwa matrona.

Zaiste niewielkie to korzyści dla Fredry i niewielka pociecha, skoro w ostatecznym rozrachunku krakowski spektakl zda się głosić jego nieistotność. Wprawdzie natrętne byłoby dziś współcześnie sformułowanej przez Stanisława Koźmiana w *Rzeczach teatralnych* myśli o wieku XIX, że „Fredro uratował Polskę od pogrobowej posępności”, to jednak wydaje się, iż jest to autor godny nieco większej troskliwości, nieco większego wysiłku skupionego na jego zrozumieniu.

MACIEJ NOWAK

Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie (Scena Kameralna): *ZEMSTA* Aleksandra hr. Fredry. Reżyseria: Andrzej Wajda, scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Premiera 22 VI 1986

„Non stop” po latach

Ostatnia premiera warszawskiego Teatru Małego przypominała autora często wystawianego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ale ponieważ od 10 lat nazwisko Macieja Z. Bordowicza zeszło z afiszy, podaje parę faktów z jego artystycznej biografii.

Jak większość naszych dramaturgów, najpierw dał się poznać jako poeta (debiut na łamach *Współczesności* w r. 1958). Równocześnie ukończył szkołę aktorską i zajął się reżyserią. Był pierwszym chyba aktorem,

który systematycznie pisywał dla teatru. Dwie jego jednoaktówki wystawiły studenckie „Hybrydy”, natomiast na zawodowej scenie zadebiutował w r. 1965 w warszawskim Ateneum sztuką *Idący o poranku*, nagrodzoną uprzednio na Konkursie Debiutu Dramatycznego, organizowanym przez tenże teatr. Debiut reżyserował Kazimierz Dejmek.

Po tak obiecującym początku nastąpiła seria kolejnych sztuk, potwierdzających talent — co prawda rozwichrzony — młodego autora (rocznik urodzenia 1941). Wykazały one niewątpliwą umiejętność budowania sytuacji dramatycznych, tworzenia charakterów, łatwość prowadzenia scenicznego dialogu. Tematyka i stylistyka tych dramatów była bardzo różnorodna, od realistycznego obrazka do metafory. *Psalm*

(opublikowane w *Dialogu* w 1965 r., z prapremierą w Częstochowie w reżyserii Augusta Kowalczyka) sięgały czasów okupacji i przedstawiały próbę załatwienia po latach partyzanckich porachunków. *Akty*, podobnie utrzymane w stylu jakby współczesnego westernu, skupiały się także wokół dramatu postaw moralnych i szczególnie interesującego autora problemu względności ludzkiej siły i słabości. Dużym powodzeniem na naszych scenach cieszyła się zwłaszcza dwuosobowa sztuka *Jam session*, w której starszą siostrą parafraza — udręczona przez sublokatora i głośnie dzwięki jazzu, świadoma, że obok w pokoju leży ich syn, kaleki po wypadku samochodowym — rozpamiętuje swoje zmarnowane życie.

Na podobnej zasadzie zbudował Bordowicz *Non stop*, oparty na reportażu Krzysztofa Kąkollewskiego. W dziennikarskich wędrowkach Kąkollewski spotkał się, bodaj w Krakowie, z autentyczną historią dwu staruszek, które w roku 1945 zamknęły się w swoim mieszkaniu i przez wiele lat nie opuszczały go na znak protestu przeciwko powojennej rzeczywistości. Bordowicz pisał *Non stop* z myślą o Zofii Małynicz i Janinie Romanównie, które rzeczywiście wystąpiły w warszawskiej prapremierze w Teatrze Kameralnym w r. 1969. Po sukcesach krajowych sztuka trafiła na liczne sceny za granicą, m.in. do paryskiego Théâtre de Poche Montparnasse w r. 1972.

Ale krótko po niej autor jako dramaturg zamilkł. Zajął się raczej reżyserią — w Warszawie i terenie — wydał kilka tomików poezji, pisał słuchowiska radiowe i scenariusze telewizyjne oraz powieści kryminalne. Obecnie przypominał go Teatr Mały, powierzając mu również reżyserię *Non stopu*.

Wybór sztuki wydaje się zro-

zumiały, intencje jego wyraźnie sprecyzowane. Dawną opowieść o dwu staruszkach protestujących przeciwko nie odpowiadającej im rzeczywistości można odnieść do współczesnej sytuacji ludzi nie zgadzających się z obecnym kierunkiem politycznych przemian, tych z tzw. wewnętrznej emigracji. Ale *Non stop* zbyt mocno osadzony jest w realiach tamtego czasu, by dla dzisiejszych postaw szukać w nim jakichś głębszych motywacji.

Bordowicz — reżyser wyraźnie podkreśla w przedstawieniu dwa czasy dziającej się akcji. Na scenie wygląda to tak, jakby młodsza z siostr, Antonina — grana przez Bohdanę Majdę — ponownie opowiadała nie widzianemu przez nas reporterowi historię swojego powojennego życia, ilustrując ją scenami z czasów, kiedy starsza z siostr, Aniela, jeszcze żyła. Stąd właśnie Aniela w Teatrze Małym wygląda dużo młodziej od swej siostry. I choć to ona z woli autora gra tę bardziej bezwzględną w swym oporze i uporze, w wykonaniu Małgorzaty Lorentowicz widzimy ją pełną życia, ruchu i kobiecości. Antonina Bohdana Majdy jest od początku bardziej wobec rzeczywistości uległa i raczej bez większego przekonania podporządkowana decyzjom starszej siostry, która zawsze kierowała jej życiem i do końca nie zamierza tego układu zmieniać.

Myśl spektaklu jest więc dostatecznie czytelna, ale choć obie aktorki robią wiele, by tę dawną historię ożywić i ubarwić, pozostajemy jednak z silnym wrażeniem niedosytu...

ZOFIA SIERADZKA

Teatr Mały w Warszawie: *NON STOP* Macieja Z. Bordowicza. Reżyseria: Maciej Z. Bordowicz, scenografia: Jerzy Gorazdowski. Premiera 5 VI 1986

Powrót Schnitzlera

Najpierw *Anatol* w łódzkiej Teatrze im. Jaracza przed dwoma laty. Teraz — *Korowód* w Starym. Wygląda na to, że po cichu i z wolna powraca na nasze sceny Artur Schnitzler. Czy rzeczywiście — powraca? Dajmy spokój eufemizmom: po latach nieobecności — przerywanej tylko wyjątkowo — na dobrą sprawę dopiero z a c z y n a pojawiać się na nich. Oba przedstawienia są polskimi prapremierami bodaj najciekawszych, fin-de-siècle'owych sztuk Schnitzlera.

Dwie realizacje, które dzieli stosunkowo niewielki odstęp czasu... Nie jestem pewien, czy wolno z tego faktu wyprowadzać jakiegokolwiek ogólne wnioski. Mogą okazać się pochopte. To w końcu zaledwie ułamek ułamka teatralnego repertuaru; odpowiedzialnością za ten mały come back wiedeńskiego autora można więc z powodzeniem obciążyć przypadek, szarą eminencję naszego życia teatralnego. Ale pewne wątpliwości pozostają. Bo dlaczego akurat Schnitzler? Dlaczego właśnie jego utwory próbowano ostatnio wydobyć z niepamięci?

Wynik „archeologicznej” pasji kierowników literackich i reżyse-

rów? Bez przesady: ani *Anatol*, ani (zwłaszcza) *Korowód* nie kryją się w „neolitycznych” warstwach światowej dramaturgii; opisane w każdej historii dramatu są na wyciągnięcie ręki. Moda na secesję? Najwyraźniej już przecież minęła. Podobnie jak obyczajowe tabu, które kiedyś mogły stanowić — i rzeczywiście stanowiły — istotną przeszkodę dla potencjalnych realizatorów. Znaczenia tej ostatniej okoliczności nie należy zresztą lekceważyć: pikanteria *Korowodu* dla wielu widzów jest zapewne nadal jego główną atrakcją, z czego musieli sobie zdawać sprawę twórcy przedstawienia.

Ale tak wybór utworu, jak i sukces kasowy krakowskiego *Korowodu* — sukces bezsporny, sądząc po długości kolejek po bilety — wynika, jak sądzę, z czego innego. Przypuszczam, choć może to być tylko złudzenie, że są one objawami długo tłumionej tęsknoty — i publiczności, i teatru — do tego wszystkiego, co dla twórczości Schnitzlera charakterystyczne. Do jednolitego, wyrazistego, poddanego surowej dyscyplinie stylu pisarskiego, stylu zarazem klarownego i kunsztownego, dalekiego od wszelkiej trywialności i rozwichrzenia. Dzięki niemu m.in. *Korowód* nie jest „bulwarówką”, choć dzieli wiele zalet z „dobrze zrobionymi” sztukami rozrywkowymi.



Andrzej Buszewicz (Zolnierz) i Elżbieta Karkoszka (Dziwka). Fot. Stanisław Markowski

przejaw podporządkowania się widzów proponowanej przez teatr zabawie kawiarnianą konwencją. Ale w dobrych kawiarniach nawet klezmerów nagradza się kurtuazyjnymi okłaskami; tu okłasków nie było, publiczność wraz z pierwszym dzwonkiem karnie pomaszzerowała na widownię. Osamotniony, nie miałem odwagi zdobyć się na brawa i ja. W programie o udziale w przedstawieniu sympatycznego tria nie znalazłem nawet wzmianki. Wnoszę, że z tego, może znów zbyt pochopnie, że na powrót Schnitzlera ani nasz teatr, ani jego publiczność nie są najlepiej przygotowani.

PAWEŁ KONIC

Stary T. im. H. Modrzejewskiej w Krakowie: *KOROWÓD* Artura Schnitzlera. Przekład: Maria Kurecka. Reżyseria: Mieczysław Grąbka, scenografia: Janusz Wrzesiński. Prapremiera polska 4 V 1986

Pan Jourdain w Teatrze na Wyspie

Wielki Moliere, Leszek Czarnota, Zbigniew Bednarowicz i Teatr na Wyspie w Łazienkach — oto kilka atutów, jakimi Teatr Rzeczypospolitej zachęcał warszawiaków do obejrzenia gościnnego występu Teatru Polskiego z Poznania. *Mieszczanin szlachcicem* obiecywał na przykład mądrego, ironicznego komedio-farsę o Panu Jourdain, snobie i przedrzeźniaczu wielkości, nazwisko Czarnoty — sprawny, wypielonny ruchem, zabawą i humorem spektakl, nazwisko Bednarowicza — wysmakowaną, lekko stylizowaną oprawę sceniczną. I po części tak było, tyle że na ni-

nie spełnia nadziei widzów. Niemal wszyscy aktorzy grają z tzw. dystansem, zarysowują kontury postaci. Mam im w tym wypadku do zarzucenia nie brak misternego „cieniowania” roli (choć i *Korowód* grany wedle wskazań Stanisławskiego nie byłby z góry skazany na niepowodzenie). Schnitzler to jednak nie Gogol z *Ożenku* i wrażenie „typowości” postaci osiągać tu trzeba nieco odmiennymi środkami.

W krakowskim przedstawieniu

zdarzają się również innego rodzaju pomyłki. Oryginalna tragicomiczność utworu przeistacza się czasem w farsę (reżyser wymyśla takie ozdobniki, jak rytmicznie prostujące się wahadło zegara, czy korek strzelający z butelki szmpana — symbole kulminacji niewidocznej gry miłosnej bohaterów...), czasem w parodię melodramatu, a czasem w melodramat tout court. W kilku epizodach zagubiona zostaje wysmakowana logika Schnitzlerowskiej konwersacji (językowa maestria Schnitzlera gubi się już w przekładzie), zbyt wcześnie i zbyt łatwo przewidzieć można finał. Przejście od stolika do łóżka odbywa się bez dodatkowych ceregieli. Przesadzam, zapewne, ale niewiele, niestety.

Jednak publiczność przyjmuje przedstawienie gorąco. I ma trochę racji, bo na przykład odważna szarża Anny Dymnej, Słodkiej dziewczuszki w scenie z flegmatycznym Mężem, Wiktoorem Sadeckim, i w scenie z kaptynem Poetą, Jerzym Stuhrem, naprawdę zasługuje na brawa. Ale ja resztę dobrego nastroju straciłem dokładnie w połowie spektaklu.

W antrakcie, na małej estradzie ustawionej w foyer, wyfrasczeni starsi muzycy z autentycznym zapalem starali się wskrzesić dawnych wiedeńskich wspomnień czar. To, że nikt nie zwracał na nich najmniejszej uwagi, uznałem początkowo za



Mariusz Puchalski (Pan Jourdain) i Grzegorz Mrówczyński (Dorant). Fot. Rafał Jasionowicz

da i przesadna radość bycia na scenie.

Niejednorodnie stylistycznie widowisko wodewilowo-operetkowe (z różowym baletem, a jakże), nużące, straszło wykonawstwem (z wyjątkiem np. Janiny Jan-kowskiej — Pani Jourdain) i śpiewem. Było dużo ruchu, zamieszania, sztucznej wesołości, zawieruszyło się tylko słowo Mo- liera.

Nową wartość przedstawienia stanowić miało pokazanie go w plenerze — zapadający zmrok, potem dookólna ciemność kon- trastująca coraz to mocniej ze światłem i barwą spektaklu. Lecz ten efekt wizualny nie był już zasługą poznąską. Ilumino- wany Teatr na Wyspie z maja- czającymi na tle ciemnego nie- ba sylwetkami potężnych drzew i tak wygląda bardzo pięknie. Daje wytchnienie od wulgarno- ści i złego smaku, jakimi raczył nas choćby ten *Mieszczanin...* (część widzów była zachwycona).

Ale mimo kształtu i poziomu trudno jednak poznać spe- takl nazwać „teatrem plebej- skim”, do którego to nurtu dzia- łalności Teatru Polskiego Grze- gorza Mrówczyńskiego zalicza się — po inscenizacji *Łyżek i książki* (!) — właśnie *Mieszca- nina...*

ANNA SOBAŃSKA

Teatr Polski w Poznaniu: *MIESZ- CZANIN SZLACHCICEM* Moliere. Re- żyseria i choreografia: Leszek Czar- nota, scenografia: Zbigniew Bednar- owicz. Premiera 10 I 1985. Występ pod patronatem Teatru Rzeczypospolitej w Warszawie 5-6 VII 1986

„Faust” w Łazienkach

Niedzielne czerwcowe popo- łudnie w Łazienkach. Na tarasie, przed Pałacem na Wodzie, spa- cerowicze gromadzą się wokół plakatu, który zaprasza na lalko- we przedstawienie *Doktora Jo- hanna Fausta*. Obok zegara sło- necznego, który już dawno po- kazał zapowiadaną godzinę spe- taklu, rozpoczyna się mozolne przygotowywanie, rozkładanie te- atru. Powoli zbija się budkę jarmarczną, przypominającą te- atrzyki w stylu Guignola, jakie dziś jeszcze można spotkać w paryskich ogrodach i parkach. Dzieci niecierpliwą się na ra- mionach rodziców, fotoreporte- rzy nerwowo obchodzą miejsce wybrane na przedstawienie.

Oczekiwanie na Fausta się dłu- ży. Zanim kurtynka pójdzie w górę, trzeba jeszcze starannie ustawić perkusję. Stołek, niczym z sali koncertowej, przesuwają się w prawo i w lewo, wyeleganto-

wany muzyk sprawdza jakość instrumentu. Próba koncertu?

W końcu zdenerwowany, młody aktor Maciej Robakiewicz rozpo- czyna opowiadanie historii dokto- ra Fausta. Wchodzi do budki, rozsuwa kurtynę i w niedużym okienku odsłania nam świat nie- mieckiego uczonego. Budka z aktorem ukazuje wieloplanową, pełną detali, malowaną deko- rację. Pośrodku rozkładany jak szopka dom Fausta, po bokach malowane obrazki, zmieniające się w zależności od fragmentu przedstawianego życiorysu Fa- usta. Taka scena pozwala na swobodne przemieszczanie się w przestrzeni i czasie. Faust może wędrować po piekle i innych ta- jemnych miejscach. Nad akto- rem pojawiają się ponadto ma- lutkie, trudno czytelne napisy, informujące o aktach i poszcze- gólnych częściach przedstawienia.

Dzieci czekają na lalki. A lal- ki są wymyślne, fantazyjne, bar- dzo kolorowe. I niestety — słabo widoczne, trudno je rozróżnić, ich twarze mało charakteryzują postaci. Jak poznać, czy to Me- fistofeles, czy inny diabeł? Nie- mniej, na przykład za szybą wy- stawową, tworzyłyby piękną ko- lekcję.

Z początku wszyscy, nie zra- żeni tytułem, spodziewali się teatru dla dzieci. Kiedy jednak aktor przedstawia lalkę — du- cha lotnego „Pierdołkę”, rozczar- rowani rodzice odciągają chicho- czące dzieci na lody. Ci, którzy pozostali, nie mogą się jednak zbyt przejąć ani rozbawić dzie- jami Fausta. Opowiadana w Ła- zienkach historia nie jest też mo- ralistyczną powiastką. Ożywienie następuje wówczas, gdy Faust wybiera się na Wawel. Malowany na obrazku król, do którego przy- był, to z pewnością Zygmunt August. Prosi on o wyczarowanie Aleksandra Wielkiego. Faust spełnia jego życzenie i na obraz- ku po drugiej stronie okienka pojawia się starożytny bohater. Dworacy chcą obejrzeć człowieka na księżycu. Obrazek zmienia się i teraz oglądamy Twardow- skiego. Następna prośba dworu, to pokazanie współczesnego czło- wieka na księżycu. Obrazek z Twardowskim zamienia się na wizerunek kosmonauty. Złośliwi pytają: Hermaszewski?

Z częstych łacińskich zaklęć oraz malowanych na tylnej ścia- nie alchemicznych znaczków nie wynika jeszcze magiczność, ta- jemniczość opowiadanej historii. W teatrze tym bowiem wszystkie elementy istnieją jak gdyby od- dzielnie. Pomysłowa scenografia, piękne lalki, świetny tekst, a wszystko razem mało spójne, niejasne, a nawet nudne. Zawsty- dzony aktor mówi bardzo cicho, nie może przebić się przez na- turalny szum otoczenia, zagłu- szający niuanse i smaczki prze- kładu tekstu Anonima, a małej scenie z małymi elementami de- koracji publiczność nie może przyjrzeć się dokładnie.

Czyżbyśmy nie potrafili zna- leźć się w teatrze parkowym, innym niż tradycyjna sala? Czy może praw takiego teatru nie rozumieją twórcy przedstawienia?

EWA KARMAŃSKA

Teatr Nowy w Warszawie: *DOKTOR JOHANN FAUST* Anonima. Prze- kład: Grzegorz Sinko. Reżyseria: Zbigniew Mich, scenografia: Andrzej Malec, lalki: Joanna Braun. Premie- ra 8 VI 1986

ZA GRANICĄ

BOY GOBERT

JERZY KOENIG

Maria Stuart Schillera, *Korio- lan* Szekspira, wieczór Tomasza Manna: trzy razy oglądaliśmy Boya Goberta, aktora, w Polsce. Był wtedy jeszcze w hambur- skim Thalia-Theater. Odwiedza- liśmy się nawzajem parokrotnie z warszawskim Teatrem Drama- tycznym. Przedstawienia war- szawskie pokazywaliśmy w Hamburgu w 1975 roku — *Na czworakach* Różewicza i *Ślub* Gombrowicza, w 1977 roku — *Król Lear* Szekspira i *Rzeźnia* Mrożka. Wszystkie w reżyserii Jerzego Jarockiego. Prócz tego przyjeżdżał jeszcze kilka razy do Polski, sam albo przysyłał swo- ich ludzi: Gerharda Blasche, Eberharda Witta, Otmara Her- rena. To była jego ekipa dyrek- cyjna, wraz z którą prowadził najpierw hamburski Thalia- Theater — w latach siedem- dziesiątych, potem, od roku 1980 do 1985, zachodniobermberskie Schauspielbühnen, największą scenę państwową niemieckiego obszaru językowego.

Próbowałem mu wtedy opo- wiedzieć przebieg przedstawi- enia *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, w reżyserii Konrada Swinarskie- go w krakowskim Starym Tea- trze, próbowałem tłumaczyć proste zawilości Breśanowskiego *Przedstawienia „Hamleta” we wsi Glucha Dolna* w Teatrze na Woli, z Tadeuszem Lomnickim, w reżyserii Kazimierza Kutza, obejrzelśmy razem *Ballady* Adama Hanuszkiewicza w Na- rodowym, z ekipą Gobertowską byliśmy na premierze warszaw- skiej *Ambasadora* Mrożka w

Teatrze Polskim, w reżyserii Ka- zimierza Dejmka. Dla odmiany w Hamburgu siedzieliśmy razem z Gobertem i Holoubkiem na premierze *Dobrego człowieka z Seczuanu* Brechta, w konkuren- cyjnym Schauspielhausie, w re- żyserii Giorgia Strehlera, po któ- rej Gobert zniknął gdzieś na miejsce z Helmutem Schmidtem, krajanem hamburskim.

Teraz, w maju, byliśmy razem w Theater an der Wien, gdzie obejrzelśmy Mozartowską *La finta gardiniera* z brukselskiej Opery Narodowej, w insceniza- cji i scenografii Karl-Ernsta Hermanna. Tego wieczoru rozmawialiśmy potem długo w noc w jakiejś starej knajpcie wie- deńskiej o teatrze, życiu, polity- ce, sztuce, wspólnych przyjaciół- ach, o Wiedniu, Berlinie, Pol- sce, obiecując sobie następne spotkanie w Warszawie, w dru- giej połowie listopada, w czasie warszawskich Międzynarodowych Spotkań Teatralnych. Miał wte- dy mieć trochę wolnego czasu, po premierze *Kto się boi Wir- ginii Woolf?* Albeego, w swoim nowym teatrze, w wiedeńskim Theater in der Josefstadt, w któ- rym rozpoczynał swoją dyrekcję 6 września premierą *Trzech siostr* Czechowa, w reżyserii Ernsta Wendta. Bardzo chciał znowu być w Warszawie, którą znał, lubił, w której teatry wie- rzyl i gdzie miał paru przyja- ciół.

Boy Gobert nie był ani głoś- nym, ani modnym człowiekiem teatru. Był popularny i lubiany, to prawda. Znano go jako akto-

Od prawej: Jerzy Koenig, Gustaw Holoubek i Boy Gobert



Przypominamy
o odnowieniu
prenumeraty
„TEATRU”
na rok 1987