



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

ŻYCIE LITERACKIE

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

Nr **24** — z dn. **16-06-1974**

Na zdjęciach rodzinnych wszyscy się pięknie uśmiechamy, choć rodzinne życie nie zawsze tylko do uśmiechów pobudza. Krytyk podejmujący omówienie działalności jakiegos teatru ustawia teatr do takiej zbiorowej, rodzinnej fotografii. Dzieci w rodzinie bywają różne: ładniejsze, brzydsze, mądrzejsze i niezbyt mądre. Podobnie z teatralnymi sezonami i spektaklami. Jaki z tego powstaje obraz ogólny? I na podstawie obrazu sądzić — spektakli najlepszych czy najgorszych, ambicji repertuarowych czy niepowodzeń realizacyjnych? Jak w teatrach wielkich, a jak — w małych, prowincjonalnych? Wiadomo, że na sukces (czy niepowodzenie) małego, prowincjonalnego teatru składa się znacznie więcej czynników pozaartystycznych niż w teatrze metropolii. Ten sukces musi być przede wszystkim porównaniem z publicznością: bardziej niż w Warszawie czy Krakowie, musi nim być w Tarnowie czy Grudziądzu. Nieprzypadkowo zestawiałem ze sobą te miasta: o obu teatrach „mówi się” ostatnio bardzo dobrze. Ale słysząc też głosy, że bywa to teatr prowadzony ponad stan potrzeb kulturalnych, teatr „za trudny”, który miejscowego widza znudzić, chociaż krytyka maluje laurki. Z polowiczek prawdy takich sądów wynika bardzo istotne pytanie: o realny i sprawdzalny społecznie stan potrzeb kulturalnych różnych środowisk.

Wydać się, biorąc pod uwagę „siły i środki” scen prowincjonalnych, że ich szansą mogłoby się stać mądrze i szeroko rozumiany regionalizm — raczej niż uniwersalizm, na który często starcza ambicji — rzadko sił. Regionalizm wynikający przede wszystkim ze znajomości aspiracji i nieświadomością tęsknot kulturowych różnych ludzkich zbiorowości. Mechanizm funkcjonowania powiatowej kultury stoi u nas wciąż jeszcze zasada „zastaw się, a postaw się” i jest pomniejszeniem, często karikaturnym, modelu kultury metropolii. A przecież kultura dopóty jest autentyczna, dopóki — tworzona dla żywych, a nie statystycznych ludzi — wyróżnia się cechami odrębnymi, swoistymi. Co nie oznacza przecież, że teatr prowincjonalny ma być czymś w rodzaju etnograficznego skansenu.

Tarnów jest starym i wciąż rozwijającym się środowiskiem wielkoprzemysłowym, jest też sporym skupiskiem inteligencji. Jaki model teatru zapropionować w tych warunkach? Wśród siedmiu teatralnych pozycji repertuarowych tarnowskiej sceny („Czekając na Godota” Beckett, „Pokój na godzinę” Landovskya, „Zamach” Brezy i Dygata, „Nowe szaty króla” Szwarca, „Damy i huzary” Fredry, „Mimika” Bogusławskiego, „Powsinogi beskidzkie” Zagadłowicza) nie ma ani jednej „Trędowatej”; rysuje się natomiast konsekwentna linia programowa: bawiąc — uczyć, przekazywać wartości uniwersalne, skomplikowane, w formie komediowej, której atrakcyjność jest społecznie najszerza.

Spektakl „Czekając na Godota” oglądałem w Krakowie, wyliczony z naturalnej atmosfery tarnowskiej widowni. Wydaje się jednak, że realizatorzy wybrali drogę bardzo szczęśliwie. „Godot” Hussakowskiego jest z ducha cyrku i musicalu, z ducha niemego filmu. Ale beckettowskie gagi — bo czymże innym, jeśli nie numerami z cyrku, są te zdejmowania butów, wymiana meloników, najwne zdziwienie światem — beckettowskie gagi o świecie i kondycji ludzkiej, grane przez tarnowian au ralenti, zyskują ciężar zdarzeniowości intensywną i jedyne, stają się na oczach widzów metaforą naszej powszedniej i beładnej krzątaniny w oczekiwaniu na coś: cud, ideę, zbawienie. Spektakl Hussakowskiego poprzez znak plastyczny bardzo czytelnie wypunktował symbolikę dramatu, odświeżając do Ukrzyżowania i przypowieści o dwu łotrach. Vladimir i Estragon czekają na swojego Godota nie pod wyschniętym drzewkiem, które zazieleniło się w II akcie, ale pod drewnianym krzyżem — szubienicą: lotry, których bylejakosć życia sprządała z podniosłości, tragicznej sceny na tania, nędzną estradkę. I zbawca, co nigdy nie nadejdzie. (Tu warto nawiasowo dodać, że imię tytułowego i nieobecnego w sztuce bohatera, przekształcone angielskie „God” — bóg, czytane wspak układa się w 2 słowa: to dog — do psa, zepsiałe, pieskie życie. A piosenkę o psie śpiewa przecież Vladimir w 2 akcie!) I chłopiec, półnagi, białe ubrany posłaniec Godota — jak angelos, zwiastun zła, nowiny.

ELŻBIETA MORAWIEC

Szkic do portretu teatru tarnowskiego

Aktorzy wywiązali się ze swoich zadań dobrze. Zwłaszcza Estragon (Jerzy Wasiuczyński) umiejętnie zestroił nastrój egzystencjalnego smutku z groteskową klaunadą, nadając przy tym postaci pewne cechy indywidualne — gniewną drażliwość, humorzystość. Sugestywnie, z dużą ekspresją (a przecież ekspresja tej roli jest prawie wyłącznie fizyczna) zagrał Lucky'ego Łukasz Pijewski. Publiczność krakowska bawiła się dobrze, może aż za dobrze. Cóż to zresztą znaczy — za dobrze? Że na Beckettcie śmiać się nie wypada? Na Beckettcie śmiać się można i trzeba. Śmiech łączy.

„Zamach” Brezy i Dygata przygotowany przez teatr tarnowski na XXX-lecie mógłby za dwa lata obchodzić trzydziestolecie swego po-

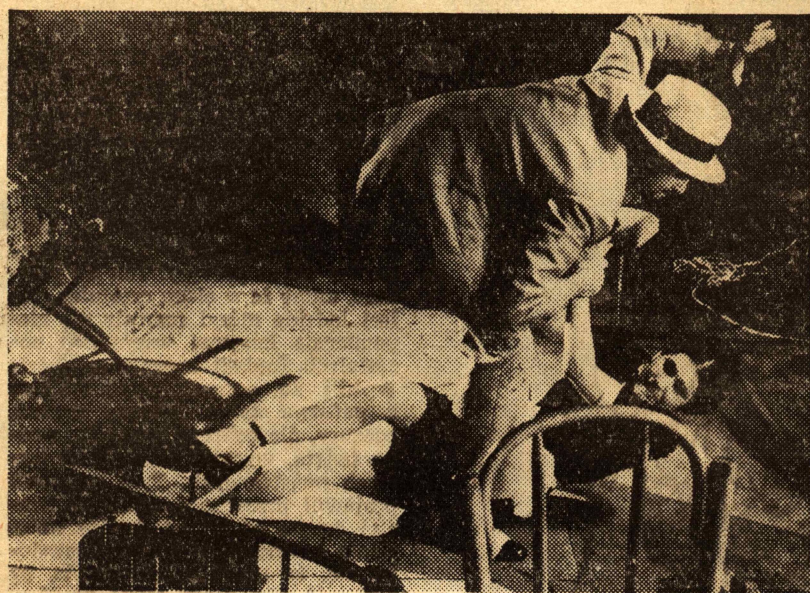
lewizyjnej. Tyle że autorzy pisali „Zamach”, kiedy o telewizji w Polsce nikomu ani się śniło, a bohaterką jego uczynili warszawską kawiarnię okupacyjną, która serwowała dowcip polityczny i mniej strawne dla Niemców dania. Dziś, po latach, wydaje się, że jedynie wytrawne aktorstwo mogłoby „Zamach” ocalić dla sceny. Te typki pamiętne z pierwszych powojennych filmów i literatury — geszeftciarz Marczak, dobrze urodzony „bezet” Mytkiewicz, zgrywający się w karty do nitki, wszystkowiedzący riksarz — wymagają nie lada techniki aktorskiej, aby nie popaść w tanią farsową szampę. A tego właśnie, wytrawnego aktorstwa, w tarnowskim spektaklu zabrakło. Reżyser „Zamachu”, Jerzy Goliński, starał się skon-

ieczny telefon Mewy o pomyślnym zakończeniu akcji przestąpił patos tej sceny. Koncepcja na pewno słuszną, przystającą i do klimatu sztuki, i do naszej odpornej na slogany wrażliwości. Ale aktorzy, jak się rzekło, nie sprostali rolowi. Nie zagrali także, co już nie jest ich wyłączną winą, w jednym stylu i tonie. Afektację słowa i gestu riksarsza Todzia i barmanki Ani w I akcie mogłoby tłumaczyć nikłe doświadczenie sceniczne młodych aktorów (Lucyna Mielczarek zdołała zresztą w ostatnich scenach zapanaować nad rolą). Ale dlaczego Marczak z Mytkiewiczem odstawił w II akcie bieganinę po scenie numerkiem z farsy? Widownia się śmiała, choć wątpliwe, czy był to potrzebny śmiech. W roli dra Schmidta, dyrektora Arbeitsamtu, zagrał efektem nie najwyższego lotu naśladowczy talent aktora jako kaleczącego polszczyznę Niemca.

Niestety, niewiele dobrego da się powiedzieć o trzecim spektaklu, „Powsinogach beskidzkich” Zagadłowicza, zrealizowanym na małej scenie przez Andrzeja Malca i Łukasza Pijewskiego (adaptacja i reżyseria Jerzego Wasiuczyńskiego). Po pierwsze nie był to spektakl, lecz dwuosobowy seans recytacji na romantycznym tle rozłupanej wierzby (scen. Zdany Jasińskiej), z mechanicznym i przypadkowym pomyslanym ruchem aktorów po pomyslanym i widowni. Po drugie — kaleczono w nim rytm i akcenty myślowe wiersza, nadużywając lirycznej manieri ekspresji. Z rzadka tylko mogły spod tych efektów błysnąć — tę zykowa inwencja autora, naturalne ciepło i wdzięk dziwnego, rosochatego słowa. A przecież bardzo nie liczna i bardzo młoda publiczność z małej salki tę właśnie dziwnosć słowa doskonaliła, z aplauzem chwylała.

Jaki więc jest tarnowski teatr — dobry czy przeciętny? Ambicje repertuarowe ma niemałe, rozeznanie kulturalnych potrzeb środowiska — z pewnością trafne. Ale zespół jest młody, brak mu warsztatu, doświadczenia. Czy zdołają zdobyć je w Tarnowie? Zapewne przecież to miasto, zwykła rzecz koleją, będzie dla nich tylko przystankiem w drodze: jak wszystkie teatry prowincjonalne są stacją przesiadkową dla wybitnych i wysochną, duchową emerytura dla miernych. Dopóki ten stan rzeczy, sankcjonowany przez istniejącą strukturę teatru, będzie trwał, tak długo o żadnym prowincjonalnym teatrze nie będzie można napisać lepiej niż „przeciętny”.

ELŻBIETA MORAWIEC



„Zamach” Brezy i Dygata w teatrze im. Solskiego w Tarnowie. Na zdjęciu: L. Mielczarek i M. Litewka.

wstania i scenicznej prapremiery (I-III 1946, w Teatrze im. Słowackiego). Zbladły mocno po latach wdzięki tej sztuki napisanej pod dyktando pamięci okupacyjnej Warszawy, Warszawie ciętego dowcipu i codziennego bohaterstwa. Ale intencje realizatorów można zrozumieć — nie chcąc jubileuszowego, fasadowego patosu wybrali sztukę lekką i sensacyjną. A właśnie wątek sensacyjny — odpowiedź na pytanie, kim jest Mewa, akowski dowódca, kierujący planami zamachu — dla dzisiejszych widzów nie jest już ani trochę sensacyjny. Frankowski, właściciel kawiarni, tak wyraźnie od początku deklaruje swoją apolityczność, że dziecko przejrzałoby tę konspirację. Zwłaszcza dziecko ery te-

trapunktować dwa nurty akcji — dramatyczny i obyczajowo-komediowy; na banalne kawiarniane rozmowy i prześmieszki nakładał rytm kroków niemieckich patroli; rozgrywając równocześnie akcję na dwu, trzech planach uwypuklał złożoność i wielowarunkowość okupacyjnego życia, gestem inkrustował spektakl piosenką — tą codzienną, z lepszych, przedwojennych czasów, szlagierem Ordonki, „Piosenką dla matki”; i tą zrodzoną już przez wojnę: „Dziś do ciebie przyjść nie mogę”, zawadiackim kupletem o tchórze. Unikał monumentalizowania tematu walki podziemnej; ledwo przebrzmiały słowa śpiewanej chóralnie „Warszawianki”, w którą w finale wdzierają się jak echo odległe „Heili heila”, a już lako-