VII. Recenzja teatralne (A.T.Kijowski & Kat – Kijowski A.T)

1. Przestrzeń sceny., „Literatura” 1977 11-11-76
2. Sznurek., „Literatura” 1977 21-04-77
3. Martwa zbrodnia „Literatura” 1977 07-07-77
4. Tarnowski teatr i jego publiczność., „Literatura” 1978 09-03-78
5. Wiosenny warsztat., „Literatura” 1978 03-08-78
6. Zawsze ci sami., „Autograf” 1989 nr 6/7/8
7. Nie opuszczając domu., „Autograf” 1989 nr 9
8. Próba "Wyzwolenia" “Teatr” 1990 nr 5
9. Święta Joanna od zlewozmywaków., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1990 nr 47
10. U nas czyli w Londynie - Kat „Tygodnik Solidarność” 1990 nr 49
11. Teatr to miejsce spotkania., „Tygodnik Solidarność” - Kat 1990 nr 51/52
12. Warszawski salon teatralny., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 1
13. Format programu., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 5
14. Przeciw wyświęcaniu., - Kat Wokanda 1991 nr 5
15. Cuda., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 6
16. Bez programu., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 8
17. Akces do klubu., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 10
18. Papierowy "Ślub" - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 11
19. Potrzeba lotu., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 13
20. Źródła scenicznych odniesień., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 18/19
21. Kształt żywej wiary., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 20
22. Co znaczą brawa? - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 24
23. Ślub" albo fatamorgana., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 25
24. Teatr na dworze., - Kat „Warszawa” 1991 nr 5
25. Łatwość Don Juana., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 27
26. Teatr plastycznych pobudzeń., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 29
27. Dusza ciała., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 34
28. Kanikuła., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 35
29. Wenus z Pragi., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 40
30. Moc Ariela., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 41

31. Godzina prawdy., - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 43
32. Teatr przyczajony - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 45
33. Agent teatralny - Kat „Nowy Świat” 1991 nr 2
34. Myśmy wszystko zapomnieli - Kat „Nowy Świat” 1991 nr 8
35. Popis i rytm - Kat „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 50
36. Czekając na Teatr Narodowy - Kat „Nowy Świat” 1991 nr 14
37. Niezmienne przemiany - Kat „Nowy Świat” 1991 nr 20
38. Przeciw reżyserii - Kat „Nowy Świat” 1991 nr 24
39. Koniec bojkotu - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 4
40. Skandal w Prochowni - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 10
41. O skubany! - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 16
42. Rekwizytor z refleksem - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 28
43. Historia naiwna - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 30
44. Teatr i alternatywa - Kat „Nowy Świat”” 1992 nr 34
45. Nowa epoka gwiazd - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 40
46. Uniwersalne perypetie - Kat „Nowy Świat” 1992 nr 46
47. W lustrze sceny - Kat „Tygodnik Solidarność” 1992 nr 11

PRZESTRZEŃ SCENY

Andrzej Tadeusz Kijowski

Tuż przede mną, niemal koło nóg leży ogromny, omszały kamień. Dalej dużo wolnego miejsca. Między podwyższoną sceną a okolonym krzesłami parkietem zieleni się trawa. W głębi ustawiono rodzaj mansjonu, alkowy czy też estradki z pięknie przez Ewę Starowieyską malowanymi zasłonami. Rozchylając się otwierają one drugi, niby wewnętrzny plan. Poza tym gwiaździste (gdy trzeba) niebo zamyka perspektywę, a rury od jakichś instalacji zastępują drzewo czy huśtawkę.

Na scenie rozgrywa się piękny dialog Leonce'a i Rozetty. Cały obszar parkietu pozostaje w cieniu, przeto należy do widowni. Tak więc bariera oddzielająca świat widzów od świata scenicznego znajdowała się o dobre dziesięć metrów ode mnie. Ale oto ta pusta część widowni rozjaśnia się. Wchodzą na nią Leonce i Valerio. Zbliżają się na dwa, trzy kroki od mojego fotela.

Piękny, liryczny nastrój poprzedniej sceny pryska. Widzę teraz Księcia z bliska — jakoś inaczej. Mam wrażenie, że znaleźliśmy się w innym świecie. Spodziewam się zrozumieć teraz Leonce'a o tyle lepiej o ile dokładniej go widzę. Wygląda jednak na to, że aktor nie wie z czym do mnie przyszedł. Udaje, że nie zauważył zmiany i próbuje grać to samo jak wtedy, gdy znajdował się na scenie. Stara się sprawić wrażenie, że przez cały czas nie wyszedł ze swojego pokoju ani nikogo z zewnątrz doń nie wpuścił. A przecież świat, w którym żyje jako postać sceniczna, wywrócono do góry nogami. Jeszcze przed chwilą oglądaliśmy Leonce'a z jednej, a teraz patrzymy nań z trzech stron. Dla aktora nie może to być obojętne. Jeśli nie potrafi z tej transformacji wyciągnąć wniosków sięgających wnętrza kreowanej przezeń postaci, odtwarzana rola straci wszelki sens.

Marta Piwińska napisała (w progra- [illegible] losy Leonce'a i Leny są meta-

Marta Piwińska napisała (w pro-
mie), że losy Leonce'a i Leny są meta-
forą niewoli człowieka, który nie potra-
fi wyswobodzić się z pęt natury i po-
rządku społecznego. Ktoś inny powie,
że to po prostu apologia przypadku, od-
mieniającego ustalone, a więc nudne
dzieje. Krzysztof Zaleski pojął „Leonce'a
i Lenę" jako romantyczną baśń o lu-
dziach, którzy nie chcieli się znać dopó-
ki byli sobie narzuceni, a pokochali się,
gdy przypadek zetknął ich ze sobą. Sta-
rał się stworzyć widowisko, które moc-
niej wyrażałoby uczucia bohaterów niż
logikę oplątujących ich zdarzeń. Nie
przejmując się zbytnio następstwem sy-
tuacji przeprowadza reżyser aktorów
ze sceny na parkiet, nawet jeśli prze-
bieg akcji nie wymaga zmiany miejsca
(sceny: Leonce — Rozetta i Leonce —
Valerio), albo znów każe im grać na tym
samym miejscu sceny, których tło się
zmienia, (np. kiedy Leonce i Valerio
podróżują po Italii ich pierwsza rozmo-
wa i przybycie do karczmy zostały
zręcznie połączone).

Efekty bywają rozmaite. Aktor tra-
cąc poczucie dystansu względem widza,
traci je również względem kreowanej
przez siebie postaci. Grzegorz Wons
(Leonce) ani Ewa Dałkowska (Lena) nie
umieli znaleźć się na scenie, o której
nie wiedzieli dobrze, gdzie kończy się,
a gdzie zaczyna.

Nie brak przecież w tym przedstawie-
niu momentów bardzo pięknych. Choć-
by ta karczma, wyczarowana przez wy-
latujący zza kulis bukłak wina, scena z
Rozettą czy pantomima kończąca pierw-
szą część widowiska. A na pogubieniu
się głównych bohaterów zyskali drugo-
rzędni. Para służących: Vanina (Maria
Czubasiewicz) i Valerio (Emilian Kamiń-
ski), a także kochanka książęca Rozet-
ta (Krystyna Wachelko-Zaleska) stwo-
rzyli kreacje naprawdę zabawne i pełr
ne życia. Tadeusz Łomnicki gra w tym
przedstawieniu jedynie epizod. - dopisane

„Teatr na Woli" został tak zbudowa-
ny, że można w nim wystawiać sztu-
ki w konwencji théâtre en ronde, jak
również wykorzystywać pudło scenicz-
ne. Do reżysera należy wybór stylisty-
ki określającej sposób gry aktorów i
zasadę ich kontaktu z publicznością.

Podczas przedstawienia Zaleskiego
nie miałem nigdy pewności czy posyła
on aktorów ze sceny na parkiet dla-
tego, że jest to konieczne czy też dla-
tego, że zastał tak zbudowaną scenę i
chciał ją w pełni wykorzystać. Nie wiem
nawet czy dostrzegł swoisty charakter
oddanej mu do dyspozycji przestrzeni
scenicznej, czy też traktował ją jako
ograniczoną całość, nie zdając sobie
sprawy, że jej wielkość i różne usytuo-
wanie wobec widowni uniemożliwi mu
jej opanowanie. ■

Georg Büchner: „Leonce i Lena";
„Teatr na Woli", Warszawa;
Reżyseria: Krzysztof Zaleski (PWST);
Scenografia i kostiumy: Ewa Starowieyska;
Premiera w lipcu 1976.

SZNUREK

Andrzej Tadeusz Kijowski

„Autor kazał przeprosić i powiedzieć że odpowiedzi nie da. — Mówi, że sam nie wie. — Powiada, że jakby wiedział, to by napisał dzieło... — A nie, zwołałby aktorów i nie szarpałby za sznurek". W Teatrze Ateneum na tzw. Scenie 61 Studio Dramaturgicznego grają z powodzeniem *Jaskinię filozofów* Zbigniewa Herberta, w reżyserii Jerzego Kaliszewskiego. Prawie całą scenę zajmuje ogromne, szczelnie owinięte papierem, uformowane w sześcian rusztowanie. To cela więzienna. Wchodzą aktorzy, ciągną za sznurek, którym związano papiery. Opakowanie opada, a spomiędzy żelaznych prętów wyłania się drewniana prycza. Na niej leży grający Sokratesa Ignacy Machowski. Potem rozprawia się długo i filozoficznie. Od czasu do czasu Jerzy Kamas (Platon) i Piotr Pawłowski (Wysłannik Rady) przynoszą ze sobą duże pergaminy i odczytują fragmenty platońskiej *Obrony Sokratesa*. Zbliża się moment egzekucji. Nastrój starają się stworzyć tajemniczo brzmiące przerywniki muzyczne. W końcu, kiedy już Sokrates nie żyje, zjawiają się ci sami, co na początku aktorzy i obalają metalowe rury, które dotąd markowały ateńskie więzienie. Jak to czyżby śmierć Sokratesa — staram się czytać metaforę — sprawiła, że umarł też świat więzień i czas niesprawiedliwych wyroków? A może: prochem jesteś i w proch się obrócisz, napomina Opiekun Zwłok (Jerzy Kaliszewski), kiedy na zakończenie ukazuje naszym oczom trupa jakiegoś zwierzęcia i nawołuje, by tępić: „komary i idealizm"???

Zbigniew Herbert oparł akcję *Jaskini filozofów* głównie na dwóch dialogach platońskich: *Kritonie* i *Fedonie*. Utwór ten jest próbą literackiego opracowania wątku, który posłużył autorowi *Eutyfrona* do apologii Sokratesa. Platon nie napisał tragedii. Nie napisał nawet utworu literackiego osnutego na kanwie ostatnich chwil swojego mistrza. Stworzył wszakże dzieło bardzo dramatyczne. Przeciwstawiał racje filozofów, którzy problemy życia i śmierci rozwiązywali abstrakcyjnie i pojęciowo. Tylko dyskusja interesuje Platona. Tragizm ukryty został poza dziełem. Tragiczny jest człowiek, który tak mocno uwierzył w zawsze względne pojęcia i możliwe do odwrócenia dowody, że gotów był dla nich umrzeć.

We wzorowanej formalnie na tragedii antycznej *Jaskini filozofów* Herbert w ciągu trzech dni poprzedzających śmierć Sokratesa stara się ukazać jego wewnętrzny konflikt. Odrzucić idealistyczne motywacje Platona. Dotrzeć do innej prawdy, której wyrazicielem (też ironia!) staje się herbertowski Platon. On wie, że ateński mędrzec godzi się umrzeć nie tylko z wiary w swoje sofizmaty, lecz po to, by jego śmierć przypieczętowała nie istniejący w zasadzie system sokratycznej filozofii. Sokrates: *... musi umrzeć ze względu na swoją szkołę filozoficzną (...), zanim zapytają o system (...). Reszta należy do komentatorów.*

Teatr, który podejmuje się wystawić tę sztukę, może skoncentrować się na konflikcie, którego wyrazicielami stają się Platon i Wysłannik Rady. Można też zwrócić baczniejszą uwagę na rozterki samego Sokratesa. W pierwszym wypadku należy poszukać takich działań, które umożliwiłyby widzowi zainteresowanie się sposobem, w jaki dojdzie do zwycięstwa platońskiej racji. W drugim wypadku trzeba poszukać środków umożliwiających ukazanie na scenie trapiących Sokratesa wątpliwości. Zainteresować widza sposobem, w jaki podda się on egzekucji. Zaciekawić, czy jego Bóg pozwoli, by w ostatniej chwili załamał się, czy też doda mu męstwa. Tak więc można postarać się o przedstawienie akcji tej sztuki i skoncentrować się na posunięciach osób działających albo też odszukać jej głębszy, bliższy, jak sądzę, intencjom autora sens. Oczywiście najwięcej zależy tu od aktora. Sokrates Machowskiego nie jest w stanie w pełni zainteresować widza. Ale reżyser też mógłby tu coś pomóc. Podkreślić małość czułych słów przyjaciół i bagatelność przekleństw rzucanych przez wrogów. W *Jaskini filozofów* Sokrates umiera niby na tle antycznego chóru. Nie jest to tylko chór uczniów gotowych uskrzydlić wzlatującą duszę mistrza. Spoza więzienia odzywa się chór mieszczan ateńskich — tych, którzy zostają. Każdy z jego członków będzie mógł nadal dotykać rzeczy i grać w kości. Ten chór, on tylko jest władny zapomnieć o Sokratesie lub zbudować jego legendę. I ten chór zostaje przez Sokratesa pokonany. Filozof bowiem zdołał uwikłać go w swoją śmierć. *O nikim się teraz nie milczy, tylko o nim (...) — Niektórzy przebąkują o pomniku.*

Przedstawieniu Jerzego Kaliszewskiego brak konsekwencji. Sztuka została skameralizowana. Partie chóru przejęło dwóch strażników (Zygmunt Sierakowski, Henryk Talar). Teksty licznych uczniów wypowiadają Platon i Laches (Andrzej Bieniasz). Wydawałoby się, że główny nacisk starano się położyć na konflikt Platona z Wysłannikiem Rady. Zabrakło jednak pomysłu umożliwiającego unaocznienie ich walki na scenie. Posłużono się więc odpowiednio dobranymi fragmentami z *Obrony Sokratesa*. Ale słowa, same słowa, choćby nie wiem jak mądre i dialektycznie uwikłane nie ożywią realnych bohaterów. Aktor, który ma czytać nie wynikający z działań tekst, musi popaść w rezonerstwo.

Sztuka Herberta nie jest łatwa do scenicznej reprezentacji. Po to, by naprawdę zabrzmiała ze sceny, trzeba, by reżyser i aktorzy zrezygnowali z fałszywej ambicji wykazania, że znają i rozumieją filozofię Platona. Gdyby Herbert chciał spekulować myślami, napisałby dzieło, a nie ciągnął aktorów... *Jaskinia filozofów* to historia człowieka, który dobrowolnie poddaje się śmierci. Aby to pokazać na scenie, trzeba znaleźć działanie ilustrujące strach, samotność i wątpliwości targające Sokratesem. Może jakiś symbol prawdziwie nośny, a nie pusty i głupi, jak np. opisany już trup zwierzęcy.

Jerzy Kaliszewski i jego współpracownicy przeczytali Platona i pojęli go. Odgadli też intencje Herberta. Myślę, że to wielkie papierowe pudło, w którym zamknięto więzienie Sokratesa i które w trakcie przedstawienia stopniowo rozbijano, miało wyobrażać typową dla Herberta podejrzliwość wobec rzeczy zamkniętych, form scalonych. Symbolizować poszukiwanie pod maską martwych mitów i milczących rzeczy, niepewnej, gotowej narażać się na wszystkie cierpienia, by tylko zyskać pozór określoności, duszy ludzkiej.

Ale to jednak za mało. Po to, by przez dwie godziny zmusić mnie do przyglądania się aktorom, potrzeba czegoś więcej niż rozważań o filozofii Platona i świecie poetyckim Herberta. Trzeba stworzyć postać żywego człowieka, a nie wypowiadać wieloznaczne słowa i szarpać za sznurek. ■

Zbigniew Herbert „Jaskinia filozofów". Reż. Jerzy Kaliszewski, scen. Wacław Kula, muz. Stanisław Radwan. Teatr Ateneum. Scena 61.

MARTWA ZBRODNIA

Andrzej Tadeusz Kijowski

Przedstawienie Macieja Prusa oparte na adaptacji *Zbrodni i kary*, dokonanej przez Alena i Jarosława Vostry, przypomniało mi wiele fragmentów tej książki. Epizodycznych postaci, drobnych wydarzeń. Chętnie obejrzałbym je raz jeszcze. Zwróciłbym uwagę na wspaniale przez Ewę Starowieyską skomponowany teren gry. (Syntetycznie pomyślany przekrój czynszowej kamienicy, w ciepłej, brązowej tonacji, ożywianej przez lustrzane srebro drugiego, pełniącego symboliczną funkcję planu). Posłuchałbym efektownej muzyki Jerzego Satanowskiego. Może udałoby mi się podpatrzeć, jak robi się „żywy" deszcz na scenie. Pojechałbym raz jeszcze do Krakowa, aby posłuchać wspaniale przez Mieczysława Banasika powiedzianego monologu Porfirego: *Tu drgnęło jedno ludzkie serce.*

Krótko mówiąc, delektowałbym się prawdziwie tym spektaklem. A gdybym, nie znając wcale powieści, miał powiedzieć, o co tam chodziło, myślałbym pewnie, że pokazano mi historię człowieka, który popełnił zbrodnię, a wyrzuty sumienia skłoniły go do przyznania się do winy i poddania karze. Zwróciłbym też uwagę na rolę pierwiastka metafizycznego, który uosabia głęboko wierząca w Boga i moralność — upadła Sonia. Na pewno też nie uszłaby mojej uwadze walka między Raskolnikowem a Porfirym. Walka, w której sędzia śledczy osłabia psychicznie zbrodniarza, nie dając mu pewnego oparcia w możliwości zaprzeczania oskarżeniom, lecz rzucając go na pastwę nie sprecyzowanych podejrzeń i wątpliwości.

Wszystko to bardzo interesujące sprawy i gdyby o tym tylko, czy raczej w ogóle o tym opowiadała *Zbrodnia i kara*... Dostojewski odsłania prawdę ludzkich uczuć, pokazując że nie są one niczym większym niż koniecznością zespolenia z innymi. *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego to opowieść o imperatywie moralnym, który nie pochodzi od Boga, lecz jest wytworem zbiorowości. Dlaczego zbrodnia jest w ogóle możliwa? Zbrodnie mocarzy gwarantuje tłum płatnych pochlebców. A pospolici prze-

stępcy wytwarzają sobie grupową kontrmoralność, którą obwarowani mogą spać spokojnie i nie lękać się wyrzutów sumienia. Wielkość powieści Dostojewskiego polega na tym, że odsłonił on, metafizycznie dotąd motywowane, stany ludzkiego serca.

Przedstawienie Macieja Prusa pokazuje człowieka osaczonego. Człowieka, który przyznaje się do winy na skutek osamotnienia, wyrzutów sumienia, a w końcu w chwili, w której samooskarżenie jest jedyną drogą ratunku. Jeśli Raskolnikow przyzna się dobrowolnie, zachowa życie, jeśli nie — Porfiry postawi mu otwarty zarzut. Oglądając *Zbrodnię i karę* taką, jaką pokazał nam Prus, można dojść do wniosku, że postępek Raskolnikowa jest aktem tchórzostwa. Wynikiem zwierzęcego przywiązania do życia. A przecież cała *Zbrodnia i kara* jest opowieścią o tym, jak przekracza się nie sprecyzowane pojęcia: tchórzostwa, odwagi, winy i cierpienia. Dlaczego takie odnoszę wrażenie, patrząc na błąkającego się po scenie, ciężko przestraszonego Jerzego Trelę? Myślę, że wynika to stąd, iż reżyserowany przez Prusa spektakl nie pretenduje do stania się samoistną całością. Nie jest niczym innym niż jakimś pendant do znanej nam skądinąd powieści Dostojewskiego.

Słabo pamiętając akcję i fabułę książki, poszedłem na przedstawienie Prusa z nadzieją, że może raz jeszcze, w inny sposób problematyka *Zbrodni i kary* okaże mi się w całej potędze. Myślałem, że słowa i czyny bohaterów, znaki teatralne i działania sceniczne stworzą rzeczywistość, w której zatracę się równie mocno, jak na kowbojskich filmach przed laty. I myślałem jeszcze, że musi się tak stać choćby dlatego, że widowisko, mając do dyspozycji o wiele więcej środków oddziaływania niż inne sztuki, dużo łatwiej może pochłonąć uwagę widza, wciągnąć go w swój zaczarowany świat. A tymczasem zobaczyłem spektakl, co się zowie literacki. Spektakl dla znawców, którego nie zrozumie ktoś nie przygotowany, ktoś, kto chce poddać się magii teatru i stara się w nim zapomnieć o przeczytanych stronach.

Mogę oczywiście mówić tylko za siebie. Być może, gdybym w ogóle tej powieści nie znał, wyzwolony od kompleksu zapomnianych szczegółów, zdołałbym odczuć to przedstawienie lepiej i prawdziwiej. Lecz wątpię szczerze. Przyznam się na przykład, że zupełnie zapomniałem o tym, iż w powieści Dostojewskiego wyznanie, jakie Raskolnikow czyni Soni, zostaje podsłuchane przez Swidrygajłowa. Otóż w tej scenie, pokazanej na deskach Teatru Starego, pojawia się za oknem czyjś cień, potęguje to bardzo napięcie. Ale brak wyciągniętych stąd konsekwencji osłabia efekt i zawiesza uwagę widza w próżni. Tajemnica tego cienia nie rozjaśnia się do końca, a ja odsłoniłem ją dopiero w domu, sprawdzając w książce, co to miało znaczyć. Trudno powiedzieć, czy winą za tę niejasność obarczyć trzeba reżysera czy też adaptatorów. Zdaje mi się jednak, że prawa reprezentacji scenicznej są nieco inne niż zasady dramaturgii.

Mimo wszystko przedstawienie Macieja Prusa wielu się spodoba. Pięknie określona przestrzeń sceniczna, efektowne chwyty teatralne, prowadzeni pewną ręką aktorzy budują zwartą kompozycję. Niestety jednak ani inscenizatorzy, ani kreujący Raskolnikowa Jerzy Trela nie zdołali stworzyć czegoś więcej niż poprawnej aluzji do znanej powieści. ■

Stary Teatr w Krakowie. Fiodor Dostojewski *Zbrodnia i kara*. Reżyseria Maciej Prus, scenografia Ewa Starowieyska, muzyka Jerzy Satanowski. Premiera w lutym 1977.

TARNOWSKI TEATR I JEGO PUBLICZNOŚĆ

Andrzej Tadeusz Kijowski

W tarnowskim teatrze narzeka się przede wszystkim na publiczność. Nowoczesny budynek wyposażony w przestronne garderoby, posiadający niezłe zaplecze techniczne i dwie sceny (małą i dużą), zdolne pomieścić ponad pół tysiąca widzów, stwarza warunki, których mógłby pozazdrościć niejeden wielkomiejski zespół. Wyrównany, zdyscyplinowany, raczej młody kolektyw aktorski nie boi się pracy i widać, że jest w stanie stawić czoła najpoważniejszym przedsięwzięciom. Cóż jednak z tego, wzdychają artyści, kiedy publiczność wcale nie potrzebuje naszych wysiłków. Mało kto kupuje bilety w kasie, rzadko zdarza się grać przed zapełnioną salą, a ci, co na niej siedzą, to sprowadzeni przez biuro organizacji widowni uczniowie i grupy pracownicze.

Nasz teatr stara się utrzymać średnią repertuarową, mówi dyrektor Teatru im. L. Solskiego, Ryszard Smożewski. Nie możemy sobie pozwolić na obniżenie poziomu, nie możemy pójść na ustępstwa z nawykami kulturalnymi tutejszych widzów. Owszem, bardzo możliwe, że gdybyśmy wystawili np. *Żołnierza królowej Madagaskaru*, pewnego wieczoru mielibyśmy teatr zapełniony po brzegi, ale kto przyszedłby potem oglądać Redlińskiego, Piwowskiego czy Kieślowskiego. Nie wolno nam pójść na łatwiznę, musimy przyzwyczaić publiczność, że do teatru przychodzi się myśleć. A pamiętać trzeba, że większość mieszkańców Tarnowa to ludność napływowa, przeważnie wiejska, nie nawykła w ogóle do kontaktu z instytucjonalną formą teatru. Bywa, że widzowie posilają się podczas spektaklu, bo nie rozumieją, że w teatrze nie wypada zachowywać się podobnie jak przed domowym telewizorem. Bywa też, że mimo iż im się spektakl podoba, nie oklaskują gry aktorów w trakcie przedstawienia, nie wiedząc, że wolno.

Dyrektor Smożewski stara się wychowywać publiczność. Prowadzi różnoraką działalność popularyzatorską. Urządza dyskusje, nawiązuje kontakty z zakładowymi domami kultury. Teatr prowadzi też akcję objazdową. Sam Smożewski reżyseruje niewiele. Interesuje go teatr faktu. Ostatnio wystawiał *Przepraszam, czy tu biją?* Piwowskiego, a obecnie na małej scenie teatru przygotował przedstawienie *Życiorysu* Kieślowskiego.

DOKOŃCZENIE ZE STRONY 1

Jednak główną troską dyrektora jest utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego. Dba więc o to, by zapraszani inscenizatorzy reprezentowali dobrą jakość sztuki scenicznej. By prezentowane utwory zbliżały się do problematyki tutejszego środowiska i poprzez odkrywcze formułowanie istotnych zagadnień kształtowały gust teatralny tarnowian.

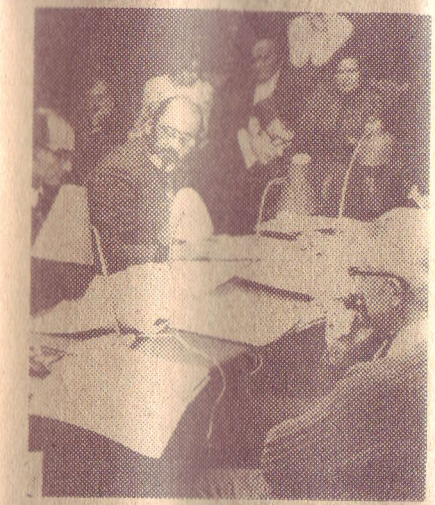
Trzeba przyznać, że wysiłki te nie idą na marne. Na dużej scenie teatru obejrzeć można bardzo przyzwoite przedstawienie *Janosika* Brylla, w reżyserii i choreografii Henryka Dudy. Mimo oczywistych niedociągnięć inscenizacyjnych, przesadnych dosłowności, mimo niepełnego wypunktowania ważnych elementów akcji scenicznej, spektakl ten pozostawia dobre wrażenie. Widać grono aktorów dobrze śpiewających i tańczących, grających żywiołowo i z ochotą. Wdziękiem, nieco przerysowanym nerwem scenicznym i świetnym opanowaniem warsztatu imponuje w tym spektaklu grająca rolę diabła Anna Tomaszewska.

W reżyserii młodego rumuńskiego artysty, Juliana Visa, zobaczyć też można — wystawioną w ramach Dni Kultury Rumuńskiej, wchodzą w program wymiany kulturalnej z teatrem z Sibiu — sztukę Mihaila Sebastiana *Bezimienna gwiazda*. Nie jest to na pewno rewelacja. Reżyserowi zabrakło nieraz konsekwencji i jasnego określenia konwencji teatralnej, ale zbiorowy wysiłek grającej tytułową rolę Elżbiety Kijowskiej, Anny Tomaszewskiej czy pamiętanych lepiej z *Życiorysu:* Stanisława Elsnera-Załuskiego i Jerzego Wąsiuczyńskiego, sprawia, że ta zwietrzała już nieco sztuka zaczyna wciągać i wzruszać.

W dni powszednie spektakle w Tarnowie odbywają się późnym popołudniem i przeznaczone są przede wszystkim dla młodzieży szkolnej. Teatr jest dla większości dorosłych mieszkańców tego miasta formą niezbyt ciekawej, choć szlachetnej rozrywki, której miejsce trwa niewzruszenie po przysłowiowej „sumie w niedzielę". Ten, kto do teatru chodzi, potwierdza w ten sposób swój „wysoki" standard kulturalny, ale nie poświęci dlań przecież wieczornej Kobry.

Najpoważniejszym konkurentem teatru jest w Tarnowie telewizja. Nawet nie kino, w którym osławione *Szczęki*, nie mówiąc o lepszych, choć mniej znanych filmach, nie miały powodzenia. Z telewizją rzecz ma się zupełnie inaczej. Będąc, z jednej strony, matèrialnym wyznacznikiem stylu życia, z drugiej — wyzwolona spod wzoru świątecznej rozrywki — dostarcza atrakcji, bez skrupułów dręczących Ryszarda Smożewskiego. Bo choć pełni on funkcję reżysera w krakowskim teatrze TV, i będzie się starał zapewne również i tam utrzymać poziom, to jego koledzy z redakcji rozrywkowej nie przestaną podsuwać widzom tegoż: *Żołnierza królowej Madagaskaru*, programów Gozdawy i Stępnia czy muzycznych komedyjek. I bardzo słusznie zrobią! Nie rozumiem bowiem, dlaczego w Warszawie duża część publiczności może nie znać innych teatrów poza „Komedią" czy „Syreną", a pierwszych kilkanaście spektakli stołecznych teatrów dramatycznych wypełniać będą niezmiennie: aktorzy innych teatrów, artyści wszelkiej płci i maści, krytycy, koneserzy oraz ich wszystkich rodziny i dziewczyny; zaś obywatele Tarnowa mieliby w wypadku 200-spektaklowego sukcesu w całości zameldować się w teatrze na Mickiewicza.

Rodzi się w związku z tym pytanie, nurtujące także dyrektora Teatru im. Solskiego: czy i komu jest to „przedsiębiorstwo" w mieście potrzebne. Wszakże jeśli go nie chce publiczność, to rzeczywiście lepiej „zamknąć budę", a nie marnotrawić siły, talenty i pieniądze, po to by grać przed pustą salą. I trudno się dziwić aktorom, najbezpośredniej, bo na własnej skórze odczuwającym drętwą obojętność zorganizowanej publiczności, że wychodzą z tej-



KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI — „ŻYCIORYS"

że skóry, gdy choćby najprymitywniejszymi, najzupełniej wynaturzającymi ideę spektaklu gierkami próbują rozbawić, poruszyć — że za wszelką cenę starają się nawiązać z publicznością kontakt. Aktor, choćby najzdolniejszy, może rozwijać swój warsztat tylko wobec publiczności. Bez widzów jego gra nie istnieje i choć nie jest dobrze „grać pod publiczkę", trudno się dziwić pełnej temperamentu Annie Tomaszewskiej, że nie gra dla publiczności, gdy „publiczka" wypełnia salę.

Nie chcę tutaj nikogo obrazić i nie uzurpuję sobie prawa do wartościowania gustów określonych kręgów społeczeństwa. Pragnę tylko zwrócić uwagę na jakiś niebezpieczny rozziew, jaki się w Tarnowie wytworzył między wychowanymi w kulturalnych centrach artystami a rodzimą widownią. Artyści gardzą publicznością, a widzom teatr zdaje się przeważnie zupełnie obojętny. I gdyby powrócić do gorszej pewnie, choć żywszej i zwrotniejszej sytuacji przedwojennej, tarnowska antrepryza splajtowałaby w miesiąc albo... bardzo szybko „obniżyła poziom"..

Sytuacja teatru w Tarnowie jest w jakiś sposób szczególna i symptomatyczna. Szczególna dlatego, że jest to zespół walczący, starający się narzucić coś widzom, teatr, który nie ulega naciskom. Z drugiej strony, fakt istnienia tej instytucji nie wynika tutaj, jak i w wielu podobnych miejscach, z autentycznej potrzeby, lecz zostaje narzucony z zewnątrz. Wobec decentralistycznej w założeniu reformy admini-

stracyjnej, posiadanie teatru staje się przedmiotem aspiracji miejscowych władz, gdyż tradycyjnie przydaje on splendoru i efektownie wygląda w sprawozdaniach. Teatr więc nie pojawia się ze spontanicznej potrzeby, swój instytucjonalny byt wiedzie za dotacyjne pieniądze, przynosi planowe deficyty i stara się robić, co w jego mocy, by to wynagrodzić w wytworzonych wartościach artystycznych. Jednakże teatr, będąc sztuką interakcji społecznej, zaczyna swoją działalność dopiero wtedy, gdy jest akceptowany. Gdy widzowie chcą i potrafią przyjmować określoną postawę estetyczną. Gdy staje się ona ich naturalną potrzebą; słowem, tylko wtedy teatr może spełniać swoje funkcje, gdy wynika ze społecznego podglebia, nigdy zaś wtedy, gdy się go narzuca z zewnątrz.

Casus tarnowskiego teatru każe się zastanowić nad sensownością polityki kulturalnej w tej sferze. Czy i o ile można wychowywać publiczność teatralną, narzucać jej określone typy estetycznych przeżyć? Nie ma wątpliwości, że nie można pozwolić, by jedynym sprawdzianem wartości sztuki stał się jej sukces finansowy. Jednak, z drugiej strony, niezależność zespołu teatralnego od gustu przeciętnego odbiorcy, a ściślej: instytucjonalizacja zarówno zespołu podległego administracji państwowej, jak i organizowanej przez specjalne biura — publiczności, uniemożliwia zaistnienie fenomenu teatralnej wspólnoty i sprawia, że zachodzi ona jedynie pozornie w urzędowych wykazach. Ażeby z tego impasu wybrnąć, trzeba odważyć się na ryzyko.

Teatry są subwencjonowane, przeznacza się na nie pieniądze i traci się je w sensie materialnym. Czy nieobojętne w takim razie, jak zostaną zużyte? I jeśli istnieje choćby cień nadziei, że można lepiej je wykorzystać, czy nie należy próbować!? — Pozwólcie mi na jeden sezon zlikwidować Biuro Organizacji Widowni — woła dyrektor Smożewski. — Niech przychodzą tylko ci, którym jesteśmy naprawdę potrzebni. Może wtedy dojdzie do prawdziwego kontaktu między sceną a widownią. I może nie będzie trzeba nadużywać sztucznych czasem i pozornych chwytów (takich chociażby jak schodzenie aktorów na widownię) — które stryjalizowane i nadużyte wielekroć, stają się czysto formalne — by osiągnąć spontaniczną więź wszystkich uczestników przedstawienia. I może przyjdzie wtedy do teatru również i ten widz, który by doń i tak poszedł, ale w obecnych warunkach, pewny, że prędzej czy

później i tak mu „kaowiec" dostarczy bilety, traci odruch samodzielnej inicjatywy i w efekcie, zjawiając się na spektaklu jako członek biernej grupy, sam staje się równie jak ona bierny i obojętny.

Recepty nie ma jedynej. 10 XII 1977 roku odbyła się w Teatrze im. Solskiego premiera sztuki, na którą kasa w ogóle nie sprzedaje biletów. *Życiorys* Krzysztofa Kieślowskiego nie jest też przedstawieniem. Aktorzy po prostu czytają tekst z egzemplarzy, które w ich rękach stają się aktami sprawy Gralaka. W sytuacji, która przypomina przeniesiony na polski grunt *Protokół pewnego zebrania* Gelmana, dokonuje się zjawisko może i parateatralne, ale za to prawdziwe. Wszyscy słuchają i rozumieją, że rozgrywa się w ich oczach sprawa wielkiej wagi. Był nawet taki spektakl, w którym rozprawy dokonywanej w fikcyjnym świecie przez członków partyjnej egzekutywy, słuchali... członkowie tarnowskiej egzekutywy PZPR. Tekst Krzysztofa Kieślowskiego, równolegle wystawiany w reżyserii autora przez krakowski Teatr Stary, ma może pewne niedomogi dramaturgiczne. Ale tutaj, podany w formie najprostszej z możliwych, prezentowany przez zaproszonego z Krakowa dziennikarza i nieprofesjonalnego aktora, Bogusława Sobczuka — który czyta partie didaskaliów i zwraca uwagę publiczności na celniejsze, paradoksalnie brzmiące sformułowania, prosząc o ich powtórzenie — tutaj tekst ten wywołał efekt, z którym rzadko spotykamy się w teatrze. Zyskał rangę prawdy rzeczywistej, diagnozy i opisu rzeczywistości widzów, tak samo jak i aktorów. I trudno się dziwić, że właśnie po tym spektaklu zaproszona do dyskusji publiczność straciła poczucie czasu i miejsca, blisko trzy godziny rozmawiając z artystami.

Okazało się naraz, że ludzie, którzy w zimnej i wymuszonej atmosferze pozwalali rozgrywać się *Bezimiennej gwieździe*, którzy z obowiązku, mechanicznie niemal oklaskiwali znane — co tu ukrywać — w o wiele lepszym wykonaniu przeboje Gaertner, ci sami ludzie na *Życiorysie* siedzieli jak zaczarowani. Bowiem teatr odważny, pilnie śledzący przemiany gustów artystycznych i ideowych problemów zawsze zwycięży. I można by nawet pokusić się o optymizm, gdyby nie ów głos tarnowskiego licealisty, który rozpoczął dyskusję po *Życiorysie* mówiąc: „Najdziwniejsze, że starsi nie zostali". „To smutne, jacy będziemy" — powiedział ktoś inny. ■

GARDZIĆ — CZY MIEĆ ŻAL?

Pierwszy raz zdarza mi się korygować coś, co napisano o teatrze przeze mnie kierowanym, ale muszę to uczynić, choćby dlatego, że zmusza mnie do tego pewna wrażliwość na — tak to nazwijmy — barwę słowa. Człowiek piszący powinien ciągle uprawiać coś w rodzaju gry w „zimno, ciepło, gorąco". Po to, aby utrafić w słowo najcelniejsze, najdokładniej określające, brzydko mówiąc, sprawę.

I tak p. Andrzej Tadeusz Kijowski w swoim ciekawym i mądrym artykule „Tarnowski teatr i jego publiczność" („Literatura" nr 10 z dn. 9.III.br.) napisał sobie: „... artyści gardzą publicznością" (znaczy: moi artyści). Mieć do publiczności ż a l jest przewilejem wszystkich artystów i nie trzeba tego traktować poważnie, ale gardzić publicznością jest głupotą. Otóż u mnie pracują różni artyści, ale nie ma ani jednego na tyle głupiego, żeby g a r d z i ł publicznością. Panie Andrzeju: g a r d z i ć i m i e ć ż a l, prawda, że jest różnica?

RYSZARD SMOŻEWSKI
dyrektor Tarnowskiego Teatru

WIOSENNY WARSZTAT

Andrzej Tadeusz Kijowski

Przebudzenie wiosny — Wedekinda to sztuka, w której autor poddaje generalnej krytyce pruderyjny model mieszczańskiego wychowania i ukazuje jak atmosfera hipokryzji obyczajowej szkodliwie wpływa na młodzież. Ukazane tu zostały fatalne skutki postępowania z niedorostkami, co wrażliwsze jednostki wpędzającego w kompleksy prowadzące często do wynaturzeń. Trudno oczywiście przypuścić, by w czasach gdy uświadamia się już przedszkolaki, środki antykoncepcyjne sprzedaje się w kioskach ulicznych wraz z gazetami i gumą do żucia, a skrobanek dokonuje w glorii prawa i aureoli świadomego macierzyństwa, mógł ktoś na serio głosić teorie i oskarżenia zawarte w *Przebudzeniu wiosny*. A przecież mimo że zmieniły się i czasy, i obyczaje, niektóre problemy wieku dojrzewania ukazywane przez Wedekinda wcale nie straciły na aktualności. Młodzieńcza naiwność i ciekawość świata, dziś tak samo jak kiedyś spędza sen z oczu rodzicom, którzy rozumieją czasem lepiej niż teoretycy od pedagogiki, że chcąc wychować dziecko w poszanowaniu kulturalnych zdobyczy ludzkości nie można całkowicie puszczać wodzy instynktom, a ochrona cywilizacji przed wyuzdaniem i pleniącymi się zboczeniami polegać musi także na stymulacji popędów.

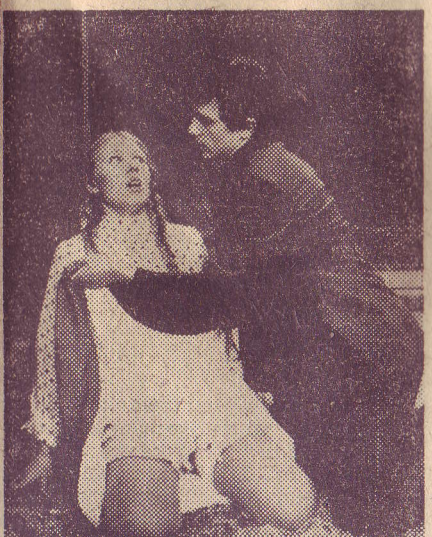
Tragedia Wedekinda jest sztuką zaangażowaną, w której autor wskazuje niewątpliwie negatywne cechy tzw. mieszczańskiej moralności. Nie sposób naturalnie zmienić dzisiaj wymowy dzieła piętnującego model wychowania, czytelnikowi polskiemu dobrze znany chociażby ze *Zmór* Emila Zegadłowicza. Ale biorąc na warsztat tę sztukę warto zastanowić się, czy jest to dzieło na tyle dobre i bogate myślowo, by w zmienionych warunkach nie stało się tylko pamiątką minionego czasu, lecz wcielone w postaci aktorów, przemówiło do widza z nie zmienioną siłą.

Sztuka ta posiada pewne usterki dramaturgiczne. Jest chwilami zbyt patetyczna, bywa przegadana. Dokonany w 1907 roku anonimowy przekład jest już dzisiaj niemożliwy do wypowiedzenia ze sceny. Ze wszystkich tych cech zdawał sobie widać Krzysztof Zaleski sprawę, skoro przetłumaczył sztukę na nowo, dokonał cięć w tekście, połączył niektóre postaci. W rezultacie obejrzeliśmy spektakl zwarty, charakteryzujący się dobrym tempem i prawidłowym rozłożeniem akcentów, którego jedyną konstrukcyjną usterką zdaje się brak zaznaczenia upływu czasu pomiędzy pierwszym i drugim aktem, wskutek czego niejasna się staje samobójcza decyzja Maurycego (Stanisław Górka). Widowisko trzyma uwagę w napięciu, a postać Zamaskowanego Pana, poprzez wyraźną zewnętrzność użytych przez Ryszarda Peryta środków aktorskich, nabiera cech pewnej niedosłowności, co pokazanej sztuce wychodzi raczej na dobre.

Trudno z pewnością rozstrzygnąć, czy z wybranej przez Zaleskiego sztuki można było wycisnąć więcej. Wszystko, co w tym spektaklu pozostało nie dopowiedziane, wszystko co zaznaczało lekki dystans do zdarzeń mogło budzić zainteresowanie. Za mały jednak nacisk położono na role rodziców: Pani Bergman (Zofia Mrozowska) i Pana Gabora (Krzysztof Wieczorek). Powstał spektakl dobry ale nieznaczący, ładny ale myślowo pusty. Spektakl nie wolny od błędów. Niesłusznym posunięciem zdaje się obsadzenie w roli Wendli Marii Mamony. Ta przebojowa, charakterystyczna, pełna werwy i scenicznej samowiedzy młoda artystka, niedobrze czuje się w roli czternastoletniego niewiniątka. Kiedy pojawia się na scenie, panuje na niej, lecz jej dynamiczna obecność nie kryje wbrew pozorom żadnych głębszych znaczeń, a ogromnie utrudnia zbudowanie roli partnerom. Najwięcej traci na tym Cezary Morawski, który w roli Melchiora niezupełnie chyba ze swojej winy wypadł nieprzekonywająco i blado.

To jednak skazy na widowisku pełnym życia, poczucia humoru i młodzieńczej werwy aktorskiego zespołu. Zespołu, w którym mimo że nikomu nie udało się stworzyć głębszych kreacji, poza już wymienionymi zwracają uwagę: Ewa Błaszczyk jako Ilza, Wojciech Kosiński w podwójnej roli Lämmermeiera i Ryszard Olesiński jako dr Prokustes.

Spektakl Krzysztofa Zaleskiego jest przykładem porządnej roboty reżyserskiej na niewdzięcznym materiale dramaturgicznym. Materiale, który można poprawiać i ożywiać, ale trudno wykrzesać z niego więcej, niż weń zostało



FOT. RENATA PAJCHEL

wpisane. W porównaniu z niedawną inscenizacją romantycznej sztuki Büchnera widać u tego reżysera wyraźny postęp w opanowaniu materiału scenicznego. Ale jakże tym ostatnim przedstawieniom daleko do szkolnego *Ślubu*. ■

Frank Wedekind: Przebudzenie wiosny. Przekład: Małgorzata Bissinger i Krzysztof Zaleski. Reżyseria: Krzysztof Zaleski. Scenografia: Wojciech Wołyński. Muzyka: Jerzy Satanowski. Teatr Współczesny w Warszawie. Premiera w czerwcu 1978 r.

6-7-8/89

Autograf

LITERATURA • SZTUKA • KRYTYKA ■ MIESIĘCZNIK • GDAŃSK

Wilno,

recenzje

Bogusław Żyłko Wilno: miasto i mit (Władimir Toporow: *Vilnius, Wilno, Wilna: gorod i mit*) 164
Jarosław Kamiński W dworach litewskich – między rodziną, sąsiedztwem i stolicą (Gabriela z Güntherów Puzynina: *W Wilnie i w dworach litewskich*) 168
Andrzej Tadeusz Kijowski Zawsze ci sami (Tadeusz Słobodzianek: *Car Mikołaj*) 170
Regina Witkowska Motyw wileński w twórczości Róży Ostrowskiej 171
Regina Witkowska Dwa miasta Eugenii Kobylińskiej-Masiejewskiej 173

stereo

Michał Błażejewski „Litanie Ostrobramskie" Stanisława Moniuszki 178

noty

Dzieło podziemne **Tadeusz Chrzanowski** (180), 160 lat Konwentu Polonia ***Kazimierz Żukowski*** (183), Ogień pamięci ***Alina Kietrys*** (184), Proces sądowy w czasach przemian ***Alina Kietrys*** (185), Grafika litewskich artystów ***Paw*** (185), Dwa Stowarzyszenia Opr. ***Alina Kietrys*** (186), *Chrzest Litwy* Wojciecha Gersona ***KCh***(186), Wniosek na posiedzenie Komisji Kultury MRN w Gdańsku(187)

galeria

Jacek Kotlica Stryjec. 190

Ilustracje ze zbiorów **Stefana Figlarowicza** i **Jerzego W. Wołodźki**

W następnych numerach:

Eugeniusz Kabatc Mondello 1979
Günter Herburger Zielone Świątki
Jerzy Limon Koncert na waltornię
Dariusz Bitner Bez śmierci
Grzegorz Musiał, Mieczysław Czychowski, Krzysztof Kamil Stolz, Agnieszka Osiecka, Tadeusz Chróścielewski wiersze
Igor Bełza Puszkin i Mickiewicz w kulturze muzycznej

Zawsze ci sami

Czy któryś z tematów *Cara Mikołaja* Tadeusza Słobodzianka nadaje się do ukazania na scenie? Czy ten tekst dramatyczny umożliwia stworzenie sytuacji scenicznych?

Przestrzeń sceny Teatru Dramatycznego w Warszawie zakomponowana została syntetycznie. Snopki zboża informują, że rzecz się dzieje na wsi. Brama umieszczona nieco po lewej stronie dzieli plany sceniczne, wyznacza kres Bonifaciukowego gospodarstwa, może nawet kres mitycznego świata, którego obrona przed rozpadem jest tematem przedstawienia. Pojawi się jeszcze jedna brama, po prawej stronie. To będą wrota cerkwi, w której odbędzie się ślub samozwańczego cara Mikołaja Regisa, z córką Bonifaciuka, miejscowego gospodarza, u którego zatrzymał się cudem uratowany władca.

Gdyby chcieć interpretować, zobaczyć to czego nie ukazano na scenie można by zastanawiać się czy tekst Tadeusza Słobodzianka nie obroniłby się lepiej na scenie ukazanej w konwencji symultanicznego moralitetu. Po lewej byłoby więc piekło z komunistami, po prawej raj z prorokiem Ilją. Może... W każdym razie przedstawienie Macieja Prusa trudno w jakąkolwiek konwencję sceniczną wpisać. I trzeba od razu powiedzieć, że ani scenografia Grzegorza Małeckiego, ani muzyczny montaż walczyka *Na stokach Mandżurii* ze wschodnimi dumkami, skompilowany przez Marcina Błażewicza, nie pomagają aktorom przemówić do widzów.

Czy to nie wina tekstu czasem? Sztuka Słobodzianka opowiadać chce o niezwykłym świecie wschodniego pogranicza Białorusi i Polski, w którym, jak w skansenie, zachowały się w prawie nienaruszonej formie elementy, jak je nazwał Włodzimierz Pawluczuk, świadomości etnicznej. Kultura wschodniej Białostoczyzny w swojej etnicznej formie opierała się na elementach mitycznych, wśród których ważnym czynnikiem scalającym był symbol cara-batiuszki. Inaczej mówiąc akcja utworu rozgrywa się na peryferiach świata nowożytnego. „Na pograniczu Azji i Europy", jak przedwojenne ziemie wschodnie nazwał Miłosz, gdzie, dokonujące się w całej Europie od osiemnastego wieku zmiany organizacyjne, były tak naskórkowe, że nie zdołały naruszyć tradycyjnej struktury i świadomości społecznej. Słobodzianek w *Carze Mikołaju* stara się więc ukazać dramatyzm tego momentu, w którym formy organizacyjne, wspierające dotychczasową mentalność uległy skruszeniu, nowe systemy władzy były zbyt słabe by zbudować wiarę, oddziaływanie zaś nowożytnych ideologii nie na tyle żywe, by uniemożliwić odradzanie się starym instytucjom.

Ewenement, opisywany przez Włodzimierza Pawluczuka w reportażu *Wierszalin*; (w znakomitym, kulturoznawczym eseju, któremu tekst Słobodzianka bardzo wiele zawdzięcza) otóż epizod ten polega na próbie uratowania, czy wręcz odtworzenia prastarej jedni światopoglądowej poprzez wskrzeszenie symboli, wokół których skupiała się wiara setek lat. Obserwacja cudu, cudu powtórnego zmartwychwstania Chrystusa (Proroka Ilji) i niezwykłego uratowania od rozstrzelania przez bolszewików Cara Wszechrosji, taka obserwacja pozwala ukazać w pomniejszeniu procesy społeczne zachodzące także w makroskali. I o tym właśnie opowiada *Car Mikołaj* Słobodzianka. Opowiada, ale nie ukazuje w walce ani wyraziście nie przeciwstawia racji ludzi, którzy, jak powiada Pawluczuk: „Widząc, iż święci nie mogą czy nie chcą użyć swoich mocy [...] postanowili ich wyręczyć ogłaszając się sami świętymi." Otóż podstawowym, dramaturgicznym mankamentem sztuki Słobodzianka jest fakt, że z refleksją kulturoznawcy zgodziwszy się kazał autor swoim bohaterom egzemplifikować cudze tezy.

Jest więc *Car Mikołaj* analizą kształtowania się nowożytnego społeczeństwa, opartego na konsensusie sił religijnych i politycznych. Opowiada o tym jak, mówiąc językiem Pawluczuka, grupa etniczna przekształca się w naród dopracowując się własnej historii. W reportażu Pawluczuka istotę zagadnienia odkrywa autentyczny dialog jaki badacz przeprowadził z owym Bonifaciukiem. Dowiedziawszy się od autora, że interesuje się Mikołajem Regisem, co podawał się za Cara, z czysto historycznych (a nie politycznych na przykład) względów:

> ożywia się znienacka rozmówca. — Dla historii pan powiedział? O! Rozumiem... — Skwapliwie podsunął mi taboret, sam usiadł na drugim. — Rozumiem — powtórzył klapnąwszy mnie po kolanie. — Więc to pan! Jak on odjeżdżał od nas przed samą wojną, powiedział tak: «Pamiętaj, Bonifaciuk, o tym będzie pisała HISTORIA».
>
> Rzekłszy to, Bonifaciuk wpatrzył się we mnie rozpromieniony. Trzydzieści lat czekał na zapowiedzianego wysłannika historii. Doczekał się.

Jeśli obserwacje znakomitego studium Pawluczuka odkrywają część zagadek świadomości przedhistorycznej, to myśl tekstu Tadeusza Słobodzianka, szczególnie obecna w rozmowach Mikołaja Regisa z Melechem Gajstema, wydźwięk raczej fatalistyczny. Pobrzmiewa tu nieco tołstojowskiej historiozofii głoszącej, iż los wybiera jednostki do odegrania zaprojektowanej roli.

Można o utworze Słobodzianka powiedzieć, iż ukazuje stwarzanie historii. Ale zarazem wiadomo, że historia, która tu powstaje jest żałosnym powtórzeniem, jest marksowską farsą do entej potęgi. A role, które grają bohaterowie tej sztuki po wielekroć już były grane i odtwarzane.

Dostrzegłszy ten czynnik można było pewnie pomyśleć inscenizację *Cara Mikołaja* na sposób egzystencjalistyczny. Ukazując jak sytuacje narzucają ludziom role. Gombrowiczowski dystans do przyjmowanej formy byłby z pewnością znacznym uproszczeniem, ale ukierunkowałby działania aktorów, którzy w prapremierze z warszawskiego Teatru Dramatycznego wyraźnie nie wiedzą, co mają grać.

Jeśli jednak omawiany tekst wart był scenicznego wystawienia, to przyczyny trzeba szukać chyba w arkadyjskiej scenerii opisywanego tutaj świata. Procesy historyczne, odtwarzanie reguł gry politycznej, cała socjotechnika grupy nawet psychologiczne gry człowieka stwarzanego przez innych, to wszystko, co z tekstu Słobodzianka można by pewnie z efektem wydobyć nie stanowi jednak o jego wadze.

Tym, co skłoniło wybitnego inscenizatora i świetnych aktorów do wystawienia tego w sumie mało teatralnego tekstu, musiało być chyba ukazanie w nim ludzkiej potrzeby niezmienności. Chęć powrotu do źródeł. Odtworzenia owego mitycznego, etnicznego, ginącego, przedhistorycznego świata. Świata, który nie był mniej wart przez to, że nie był nowy. Słobodzianek nie

rewolucjonizuje scenicznej wizji ani nie stwarza nowego języka. Ale je nasyca. Zarówno w obrazie jak i dialogach *Cara Mikołaja* jest jakaś gęstość i dynamika. Jest to tekst dość tradycyjny, dowodzący opanowania literackiego rzemiosła. Jest tradycyjny, a co więcej występuje w obronie tradycji. Podsuwa pytanie o słuszność historii i o konieczność postępu.

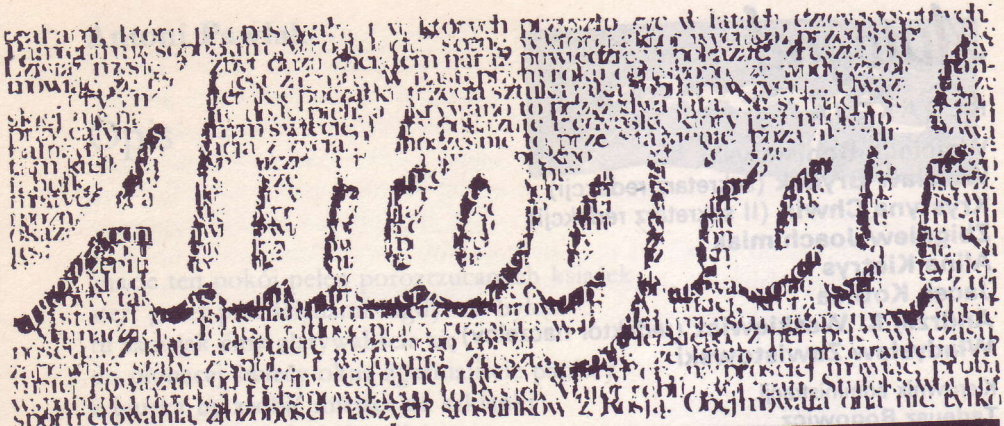
Przyszedł czas żeby sobie to pytanie postawić. Zapytać o wartość trwania i konserwatywnych idei zakrzykiwanych dotąd przez ideową propagandę wszelkich postępów.

Mit Arkadii, mit wschodnich ziem, mit dziedzictwa kultury, zdaje się wracać. Słyszę go w wykładzie Miłosza o delegliwościach naszego wieku, w opowieści Konwickiego o Bohini, a także w tym nieudanym spektaklu zrobionym na podstawie niezbyt scenicznej sztuki, w której jednak bez wątpienia o coś ważnego chodzi.

Czy czasem nie o to, że historia nie istnieje obiektywnie, lecz o tyle, o ile my godzimy się na historyczne myślenie? Że zmiana nie zawsze jest wartością, że święci nie muszą ustępować miejsca bohaterom, a narodowe fanatyzmy, kulturom etnicznym? Że i my wreszcie tyle tylko jesteśmy warci, ile jest w nas stałości czyli wiary? Inaczej mówiąc, o ile można nam wierzyć i na nas polegać, o ile raz dorosłszy pozostajemy zawsze ci sami.

Andrzej Tadeusz Kijowski

Teatr Dramatyczny w Warszawie: Tadeusz Słobodzianek: *Car Mikołaj*, reżyseria Maciej Prus, scenografia Grzegorz Małecki, opracowanie muzyczne Marcin Błażewicz, prapremiera polska 28 grudnia 1988 r.



MIESIĘCZNIK • LITERATURA • SZTUKA • KRYTYKA

GDAŃSK

rok II numer 1 (5), styczeń 1989

Antoni Pawlak Opis 3
Kazimierz Brakoniecki Drugie Zeszyty Jedynego 7
Jan Piepka Niespełnienie, Rosa, Zdumienie, *** (Zatrzymał się ptak), *** (Przy mojej studni wspomnień), Krzyk ptaków, Jałowce, W drodze 18
Andrzej Twerdochlib Patrząc za siebie (Fragment powieści) 21
Mirosław Przylipiak Festiwalowe reminiscencje 30
Heinrich Böll Pożądany reportaż (przełożył Krzysztof Jachimczak) 41
Władysław Zawistowski Krupówki kontra Chramcówki 45

recenzje
Bogusław Żyłko Maski i krytycy (*Maski*, wybór opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek) 50
Grzegorz Buczkowski Czas konkretu (Frank O'Hara: *Twoja pojedynczość*) 52
Mieczysława Siemieniuk-Fręś Jestem miłości żywą wodą (Teresa Ferenc: *Kradzione w raju*) 53
Marian Kisiel Nawet jeśli to kłamstwo (Paweł Dybel: *Ziemscy, słowni, cieleśni*) 54
Ewa Borkowska Poemat Metafizyczny albo Scalić znaczy ocalić (Ernesto Sabato: *Pisarz i jego zmory*) 56
Wojciech Bonisławski, Wanda Obniska Opera: *Makbet* 58
Konrad Mielnik Ewa Pobłocka 59

stereo
Michał Błażejewski „Podróż zimowa" Franciszka Schuberta 60

słońce epoki
Mahmud Junis Ammar Tyś Imamem więc rozkazuj!!! (przełożyła Barbara Wrona) 62

noty
„będę znowu piętnastoletnim chłopcem" ***Stanisław Gostkowski*** (64), PBL i „drugi obieg" ***akw*** (65), Czy chaos i konwencje? ***Eugeniusz Kupper*** (66), (Dwa) „Dni Literatury '88" w gminie ***jk*** (67), Kryzys przestrzeni – kryzys percepcji? ***Artur Kostarczyk*** (68), Ulica Kłopot ***Władysław Zawistowski*** (70), Dylematy konserwatora wojewódzkiego ***K.Ch.*** (71), Laureatka ***K.Ch.*** (71), Galeria „Sulmin" ***Adam Pawlak*** (71), Baśniowy świat Ryszarda Kula ***Grażyna Stankiewicz*** (71), Powroty Wojciecha Zawadzkiego ***AZS*** (72), Kilka słów o spojrzeniu ***Stefan Chwin*** (72), Nie opuszczając domu ***Andrzej T. Kijowski*** (74), Kratkowany zeszyt Mariusza Łukasika ***Aneta Szyłak*** (77), Komunikaty (77), Redakcja przeprasza (77), Listy (77).

galeria
Aneta Szyłak Apollo i Dionizos. O malarstwie Władysława Jackiewicza 79

Nie opuszczając domu

Chcemy by były piękne, czekały na nas w domu z uśmiechem, a może także z obiadem. Ale nieźle, by umiały odezwać się wśród naszych kolegów. Więc, by uniknąć współczesnej wersji mezaliansu, żony wybieramy przeważnie nie gorzej od nas kształcone. Nie mamy też nic przeciw temu, że zarabiają pieniądze. I tak musi być przynajmniej dopóty, dopóki pensja zetatyzowanego pracownika skalkulowana będzie według minimum ekonomicznego osoby, a nie rodziny. To się podobno nazywa równouprawnienie... wszczepione nam w procesie dydaktycznym równie silnie jak wiara w wartość komunistycznej utopii: każdemu według jego potrzeb. Gdzieś w głębi duszy pragnęlibyśmy może by uznawały męską wyższość, mądrość, orientację – szczególnie w sprawach społecznych czy politycznych. W okolicy brzucha marzy się by były ciepłe i domowe. Ale na co dzień widzimy w nich kumpli: z przedszkola, szkolnej ławy, harcerskiego śpiworu.

W sztuce Władysława Zawistowskiego *Stąd do Ameryki*, w chwili gdy wybucha Sierpniowy Strajk w Stoczni Gdańskiej, jeden z

protagonistów tego dramatu — Marek wpada do domu, gdzie żona, w zaawansowanej ciąży, szyje wraz z koleżanką fatałaszki na Jarmark Dominikański. Dziewczyny są zapobiegliwe. Myślą o jutrze. O tym, co do garnka włożyć. Są poważne, czy instynktownie egoistyczne, podczas gdy chłopcom roją się cuda. I czy to czasem nie jest naturalne? Czy choćby po to by żona stanęła z paczką w kolejce pod więzienną bramą nie należy jej zostawić w domu, gdy ruszamy na ryzykowny szlak? Ale wtedy Marek nic nie wiedział o tym. I wciągnął je w strajk. Wychowany w hegemonii ideowej, czy w Partię wierzył czy w Boga, nie wiedział nic o wartości rodzącej się różnicy. Z różnic między demokracją a autokracją, pracą i domem, mężczyzną a kobietą. Tak, pokolenie, o którym opowiada Zawistowski, całe to pokolenie urodzonych gdzieś między 1940 a 1960 rokiem, rocznik autora *Stąd do Ameryki*, mój rocznik, rocznik'54 wychowany był koedukacyjnie w najdosłowniejszym znaczeniu tego słowa. W piaskownicy, przy tablicy, w harcerstwie i w urzędzie zatrudnień, wszędzie panowała teoretyczna przynajmniej równość — równość płci. One otoczone przez podrostków wychowywały się w spodniach, my zapuszczaliśmy włosy do ramion.

Któryś z bohaterów *Stąd do Ameryki* mówi, że wolność i równość to nie są dwa człony koniunkcji lecz alternatywa. To prawda, przecież wolność przejawia się w społecznej zgodzie na różnice. A to, co różne z natury nie może być równe. Różnimy się wzrostem, bogactwem, zdolnościami, siłą. Jesteśmy różnopłciowi. To w skali społeczeństwa. A w skali świata? W politycznej skali mówimy różnymi językami, inne są nasze dziedzictwa kulturowe i wpływ jaki możemy wywierać na historię. Tego się nie zmieni. Człowiek urodzony w Stanach Zjednoczonych, kształcony w Berkeley czy na Harvardzie przez laureatów Nagród Nobla, mówiący bezbłędnie po angielsku, ma sto razy więcej szans odegrania znaczącej roli w kulturze niż najzdolniejszy Chińczyk spod Pekinu czy inny chłopiec z Chyloni. Uwaga świata skupiona jest na jego centrum, a ono, choć bardzo dziś poszerzone, nie sięga pod Pekin, ani nie dociera do Gdańska. Czy musimy rozpaczać z tego powodu?

Prawdy wypowiedziane, choć słuszne w zasadzie, nie są przecież bezwzględne. Zdarza się, a nawet zdarzyło niedawno, że jakiś chłopiec spod Wadowic zostaje Papieżem, że inny „dureń z Wędziagoły" trafia na parnas literacki, a elektromonter z Zaspy otrzyma doktoraty honoris causa i nagrodę Nobla. We współczesnym świecie możliwa jest kariera i międzynarodowa sława. To, co indywidualne i regionalne może nabrać charakteru zbiorowego i powszechnego, więcej — to, co doraźne, może przekształcić się w uniwersalne.

Pęd do tworzenia rzeczy znaczących dla całego świata jest jedną z charakterystycznych cech współczesnej cywilizacji. Posługuje się dziś ona tym samym angielskim językiem, porozumiewa przy pomocy tych samych środków technicznych, rządzą nią podobne w gruncie rzeczy ustroje. A przynajmniej hasła, na których się opiera są wspólne zarówno w socjalizmach realnych jak nierealnych, demokracjach ludowych czy parlamentarnych albo dyktaturach wojskowych bądź proletariackich. Ustrój współczesnego świata opiera się na pojęciach wolności i równości, które mianują się ideałami osiągalnymi na drodze postępu.

Wszyscy chcemy brać udział w postępie. Zwalczać powszechne choroby, oczyszczać atmosferę, wynajdywać nowe źródła energii, sprawdzać efektywniejsze systemy rządzenia, tworzyć dzieła sztuki, które spodobają się całej publiczności. A, że ta publiczność liczy się dziś w miliardy, że autor telewizyjnego serialu ma szanse zwracać się do widzów na wszystkich kontynentach, że świat rozszerzony w przestrzeni zmniejsza się, coraz bardziej pigmeji w czasie — więc i ambicja człowieka wychowanego w światowym systemie odwołań kulturowych zwraca się ku całemu światu. Zwraca się ku szerokiej przestrzeni, czego ceną okazuje się natychmiastowe ograniczenie jej oddziaływania w czasie.

„Cały świat" — czymże jest ta abstrakcja? Mówi się dziś w formie najwyższego komplementu o „światowym zasięgu" czy „międzynarodowym oddziaływaniu". Zatem za dobre uważa się to, co powszechne. A ceną upowszechniania jest uproszczenie. W każdym razie uschematyzowanie. Wychowano nas w schematach i ku schematom. W poczuciu, że nasze życie osobiste samo w sobie nabiera znaczenia, gdy zrealizuje wzór lub stanie się wzorotwórcze. Ten schemat to model konsumpcji i miraż kariery. Oczywiście życia „światowego" i kariery powszechnej: ogólnopolskiej, międzynarodowej, światowej.

Nic w tym nowego. Tyle, że religijny model zasługiwania się Bogu wyparty został przez podobanie się światu. A raj nie oczekuje nas po życiu lecz oddalony jest w przestrzeni, leży za Oceanem w... Ameryce.

Ameryka jest tu tylko hasłem, symbolem dobrobytu, od lat przynajmniej stu szczególnie popularnym w zacofanych gospodarczo krajach Europy. Ale w gruncie rzeczy jest przeciwieństwem miejsca, w którym przyszło się urodzić i wypada żyć. Jest synonimem wolności obiektywnej, to znaczy zwolnienia od ograniczeń czasu i przestrzeni. A konkretnie uwolnienia od nakazów tradycji, walki, poświęcenia. Stąd do Ameryki daleka jest droga. Jak stąd do Utopii, do Raju.

Bo w raju nic nas nie będzie krępować. Jeden z najpiękniejszych filmów jakie znam, opowiada właśnie o wolności i równości niebiańskiej. To *Kości rzucone* Delannoya wg Sartre'a. Żyć dla siebie, dla swojego szczęścia, kariery, bogactwa, inaczej — żyć dla wszystkich, dla świata, który sławy, bogactwa i władzy jest szafarzem, można tylko wtedy, gdy oderwiemy się od zobowiązań rodzinnych, przyjacielskich, środowiskowych. Gdy przestanie nas dotyczyć opinia kilku osób, a zadowoli postrzeganie powszechne. Dlatego karierę robi się poza domem. Z prowincji jedzie się do stolicy. Ze stolicy kraju do stolicy Europy. Choćby ta „stolica" była w gruncie rzeczy zaściankiem.

Wyjazd stąd jest więc formą ucieczki, poszukiwaniem spokoju lub buntem przeciwko zewnętrznemu, społecznemu sumieniu, które otacza nas w domu. W sztuce Władysława Zawistowskiego opowiadającej o gremialnej (niewątpliwie liczbowo, a kto wie czy i procentowo nie większej od Wielkiej) Emigracji lat 1978-1987, najbardziej świadomym jest wyjazd działacza opozycyjnego następujący w jakimś 1984 roku. Zapytany dokąd jedzie, Jacek odpowiada: Czy to ważne? Ważne, że się wyjeżdża stąd. Stąd do Ameryki, stąd do Holandii, stąd do Kanady — to już wszystko jedno.

Kulturowy wzorzec emigracji ma oczywiście w Polsce szczególne znaczenie. Podobnie jak model podziemnej walki z władzą. Spisek i emigracja to wartości, które literatura dziewiętnastowieczna i cały szkolny model wychowania humanistycznego ustawiły na czele wartości ocenianych pozytywnie. I cóż z tego, że wartości te odnoszono do przeszłości, sugerując doskonałość otaczającej rzeczywistości, która właśnie ani spisków, ani emigracji nie wymaga, kiedy pierwszy konflikt z rzeczywistością sprawił, iż poszukująca metod walki o poprawę otaczającego świata młodzież sięgnęła automatycznie do arsenału środków tradycyjnie wartościowych.

Zarówno walka podziemna jak i emigracyjna wymaga oderwania się od codziennego miejsca, od domu, od kobiet. Sceny z Grottgera: ułan na koniku, a one pieśni patriotyczne śpiewają i szarpie przygotowują. Dopóki one pozostają, istnieje miejsce, o które się walczy, do którego chce się wracać. Jak w tęsknym szlagworcie Młynarskiego: bo męska rzecz być daleko, a kobiety wiernie czekać.

Coś się poplątało. Nie tylko w Polsce. Wszędzie. Chłopcy wychowują się razem z dziewczętami. Zniknęły różnice między płciami. Ambicje stały się podobne, bliźniacze są także sposoby ich realizacji. Wszystkim chodzi o dom. Z domu wychodzi się razem (do pracy czy na wycieczkę) i razem do niego wraca. To brzmi dobrze. Tylko, że od ósmej do czwartej, kiedy mąż i żona są w pracy, a dziecko w przedszkolu, nie ma domu! Tęsknota za domem sprawia, że staje się on obsesją. W pracy, wśród walki, na wycieczce — myślimy tylko o tym domu. O tym ognisku, które powinno się palić niepodsycane. I nie ma już ani pracy, ani odpoczynku ani walki! Pozostaje tylko obsesja domu, w którym — skoro zabrakło człowieka — musi być pralka automatyczna, co wyłączy się sama w czasie naszej nieobecności, musi być piec mikrofalowy podgrzewający w kilka minut spreparowane dania z supermarketu. Potrzebny jest samochód czy metro, które najszybciej nas do domu dowiozą.

Gdy tych cywilizacyjnych udogodnień zabraknie, życie staje się

koszmarem. Koszmarem poświęcenia, rezygnacji, koszmarem, z którym trzeba walczyć lub od którego należy uciec. Gdzie? Oczywiście do elektronicznego raju, do Ameryki.

Ten, który nie wyjechał, Marek, chyba najsympatyczniejszy, może nawet zbyt biały charakter dramatu Zawistowskiego, zdaje się czuje, choć nie wie do końca, że po to, by coś robić na serio trzeba także być osobno. Po to, by zachować wartości nie wolno mieszać ich ze sobą. Czym innym jest jego miłość do kobiety (choć nieszczęśliwa), czym innym sukcesy zawodowe, jeszcze czym innym etyka polityczna. Po to by te sfery istniały trzeba umieć się od nich izolować, rozróżniać je, przyglądać im się z perspektywy, choćby górskich szczytów, na które tak chętnie wybiera się bohater i wśród których ginie.

Więc o czym opowiada ta sztuka? O bezsensowności wyjazdu? O niemożliwości ucieczki? Czy o konieczności oddalenia się od miejsca, o które nam chodzi? — O niezbędnym dystansie i o konieczności widzenia rzeczy w dwoistym świetle. Udało się Zawistowskiemu napisać dramat. Czyli sztukę, w której racje są prawie równo rozdzielone. I nie chodzi tutaj o racje „białych" i „czerwonych" ani o dwukolorowe słowa znaną grafią pisane. Chodzi o to, że „czerwoni" nie są zbyt jaskrawi, a na bieli opozycjonistów też doszukać się można plamek. Pisarz nie ocenia wyjazdów. Mówi o tym wprost „głosem autora". Ale stara się rozróżnić ucieczki od ataku, zakopanie się grajdołku od wybicia ponad zaścianek. Śmierć Marka, który z największym dystansem patrzy z biegiem lat na otaczający go świat, nie opuszczając go programowo, wszelki wybór opatrzy dodatkowym znakiem zapytania.

Zapytania o znaczenie, o rolę wyznaczoną nam w scenariuszu życia przez naczelnego reżysera. Rodzimy się w danym miejscu, wcieleniu i czasie. Mądrzy, albo tylko dobrzy bądź jedynie silni. I każdy może swoje życie przeżyć najlepiej.

Czy chcę powiedzieć, że kobiety nie powinny wykonywać prac męskich, a człowiek urodzony w Kutnie powinien w nim dokonać żywota? Oczywiście nie ośmielę się podpisać pod tak ostro sformułowaną, choć jakoś, wśród tego co widzę dokoła, bliską memu sercu tezą. A w każdym razie bliższą od jej odwrócenia, które premiuje pomieszanie pojęć, heteroseksualizm i ogólną entropię. Reguły nie są bezwzględne. A odróżnienie ucieczki przed swoim przeznaczeniem od poszukiwania celu bardzo trudne. Można sprowadzić do paradoksu, to co na początku napisałem: świat koncentruje się dziś wokół centrum, ale peryferia mogą odmienić jego kształt.

I tutaj tkwi dramat. Już nie tylko polski, a może właśnie cywilizacyjny. Dotykając opozycji: związku między polityką a szczęściem rodzinnym, wdał się Zawistowski w polemikę z rodzimą tradycją romantyczną. Pytając o formę realizacji siebie, o zależność od opinii dotknął problematyki egzystencjalnej. Formułując antynomię wolności i równości, pytając o granice unifikacji jednostki w skomercjalizowanym świecie, dotykając względności kariery i zatrącając niebanalnie o kwestię kobiecą zadał autor *Stąd do Ameryki* pytania uniwersalne.

Jest to więc bardzo dramatyczny i, jak tego dowiodła inscenizacja Mikołaja Grabowskiego, także teatralny tekst. Nie wiem czy to utwór wybitny, czy bardzo mądry, lecz z pewnością dojrzały. Zwarty, z czytelną, wręcz filmowo precyzyjną akcją. Niektóre sceny, i ze względu na temat, autentyzm i rodzaj montażu przywodzą na pamięć realistyczne fragmenty trzeciej części *Dziadów*. A dedykacja, czy apel emigrantów, którym oglądany przeze mnie przedpremierowy spektakl się kończył, scenicznie działa z mocą porównywalną z finałami inscenizacji romantycznego arcydramatu. Tak, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że utwór Zawistowskiego sygnalizuje, iż bliski jest moment literackiego owocowania pokłosia Wielkiego Zrywu. *Stąd do Ameryki* zajęłoby w romantycznej analogii może miejsce *Wacława Dziejów*. Owego poematu Garczyńskiego, w którym zawarte było właściwie już wszystko, co Słowacki w *Kordianie*, a Mickiewicz wyraził w *Dziadach*. Gdyby tak było bardzo chciałbym wiedzieć kiedy równoważne teksty pojawią się i czy tutaj powstaną czy też w Ameryce.

Ale nie o analogie czy o świadome aluzje tu chodzi. Chodzi o to, że w Gdańsku, a nie na emigracji, ma współczesny pisarz szansę

spotkać się z artystą scenicznym, co pisarzom romantycznym dane nie było, i wspólnym głosem, uczciwie opowiadać o tym, co ważne tu i teraz, dla nich i dla publiczności. Sukces tego przedsięwzięcia polega na tym, że Władysławowi Zawistowskiemu i Mikołajowi Grabowskiemu udało się stworzyć regionalny spektakl, który opowiada o tym, jak wybić się ponad zaścianek nie opuszczając domu — jak to, co lokalne, przekształca się w uniwersalne.

Gdańsk — Warszawa
czerwiec — październik 1988

Andrzej Tadeusz Kijowski

PRÓBA „WYZWOLENIA"

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Teatr im. Jaracza w Łodzi: *WYZWOLENIE* Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria i układ ruchu: Maciej Prus, kostiumy: Jagna Janicka, muzyka: Marcin Błażewicz. Premiera 24 III 1990.

Jerzy Świątoń (Konrad)

FOT. ROMUALD SAKOWICZ

Moim najważniejszym *Wyzwoleniem* było to, które wyreżyserowała Agnieszka Holland na ekranie *Aktorów prowincjonalnych*. A więc *Wyzwolenie* bez *Wyzwolenia*. *Wyzwolenie*, z którego ocalało tylko kilka najważniejszych zdań: „Chcę, żeby w letni dzień..." recytowane przez Tadeusza Huka, jego udręczone: „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo", czy wreszcie rzucone w twarz dyrektorowi teatru, świtem, po przepitej nocy: „Warchoły, to wy!". Tylko tyle i aż tyle, bo nie wystawiając *Wyzwolenia*, lecz krążąc wokół tego tekstu – Agnieszce Holland i Tadeuszowi Hukowi udało się wówczas zaśpiewać nutka w nutkę melodię sztuki Wyspiańskiego: kantylenę patriotyczną, intelektualną, społeczną i teatralną. Ocalić wreszcie tych kilka lirycznych zwrotów, które zadomowiły się w powszechnej świadomości sprawiając, że ten dziwny utwór, niekoniecznie uważany za arcydzieło, funkcjonuje jak arcydzieło.

Holland w *Aktorach prowincjonalnych* poszła więc drogą skrótów tekstu i uwspółcześniania wymowy *Wyzwolenia* najdalej, szlakiem wskazanym jeszcze przez Osterwę w roku 1925, a wytyczonym dalej przez inscenizację Dąbrowskiego z Zaczykiem z 1957 roku oraz Hanuszkiewicza z roku 1966. Była to droga impresji na temat emocji – poetyckich, muzycznych i symbolicznych. Wyrażanych przez Wyspiańskiego w sposób artystyczny, lecz dramaturgicznie (czyli literacko) nie skomponowanych. Jest to droga, którą postępując – reżyser traktuje tekst Wyspiańskiego jako wizję oczekującą na to, by ją w sposób filmowy (jak u Holland) lub też teatralny – skomponować.

A co to znaczy teatralnie skomponować? To oczywiście zaadresować do obecnej publiczności. Obudzić przy pomocy *Wyzwolenia* doznania mistyczne, towarzyskie, polityczne, to co w obecnych na sali wieczne, ale uśpione, łechtać to, co nas gryzie, lub głaskać to, co modne. Z drogi aktualizacji rozchodzi się wiele ścieżek.

Aluzyjne bogactwo *Wyzwolenia* jest niewyczerpane. Są tam zwroty na każdą społeczną okazję. Więc gdy dziś, po kolejnym politycznym wyzwoleniu, przychodzimy na przedstawienie Macieja Prusa w łódzkim Teatrze im. Jaracza, trudno nie spytać, jak będą funkcjonować w nowej sytuacji tak wymowne w ustach Huka słowa o warchołach z roku 1979 czy brzmiące mi jeszcze w uszach słowa o partii, wypowiadane przez Jerzego Trelę w inscenizacji Swinarskiego w roku 1974. W czasach, gdy „partia rosła w siłę", a nam „żyło się dostatniej", miał swą wymowę tekst: „Niech żyje partia. – Dopiero mówiłeś przeciw partii. – A cóż ty myślisz, że ja nie jestem partią? – A więc reprezentujesz ją sam jeden. – Nie – i tak.". Nie dosłyszałem tych słów na spektaklu w roku 1990. Teraz mocniej zabrzmiały inne słowa Konrada: „My mamy za wiele poczucia solidarności narodowej. I tym nas oszukują, że my powinniśmy mieć to poczucie solidarności narodowej. Bo wszędzie są złodzieje i rozbójce, i oszusty. I gorsi, i lepsi". Oto wielki paradoks. Ten tekst, który w warstwie intelektualnej jest atakiem na „niewolę narodowości", w swym teatralnym wyrazie funkcjonuje od 87 lat jako spektakl patriotyczny. Nieraz gorzki, głęboki, krytyczny, ale przecież nie kosmopolityczny, i zawsze... państwowy. Wynika to stąd, że bardziej niż publicystyką czy dramatem zdaje się *Wyzwolenie* projektem teatralnym. Czyli dziełem, którego kontrapunktowość nie została wpisana ani w akcję, ani w racje postaci, lecz w opozycję między myślą artykułowaną przez Konrada, a sytuacją polityczną, w jakiej się on znajduje wraz ze wszystkimi zgromadzonymi w teatrze. Można więc zapytać, czy kiedy zmieni się sytuacja narodu, gdy między wnioskiem intelektualnym a nakazem moralnym nie będzie sprzeczności, czy wtedy nareszcie będzie można myśl *Wyzwolenia* rozwijać, czy też okaże się wówczas, że była ona błaha. Że ważyła dotąd, dopóki rodziła dylemat: jak być wolnym, gdy trzeba poddawać się dyscyplinie wspólnego działania na rzecz wyzwolenia.

Konflikt *Wyzwolenia* rozgrywa się między myślą Konrada a uczuciem zbiorowym. Jest to konflikt szerszy niż tylko patriotyczny. Dotyczy absolutnej wolności artysty i nieuniknionej powinności ludzi. Ów konflikt logiki i moralności odsłania się w działaniu, w pobudzaniu żywych, aktualnych emocji, jakie publiczność przyniosła ze sobą do teatru. Bowiem tekst Wyspiańskiego nie jest przeznaczony do czytania. Stworzony jest do oglądania i słuchania. A czasem tylko do oglądania. A czasem tylko do słuchania.

Maciej Prus w Teatrze im. Jaracza zrobił widowisko do słuchania. Wykorzystał swoją ulubioną przestrzeń stworzoną przez Swinarskiego do *Dziadów:* z pomostem przerzuconym wzdłuż środka widowni, ponad rzędami. Aktorów ubrał w czerń i biel. Obsadził w roli Konrada brodatego trzydziestoparolatka w sztruksowym stroju, o bardzo wyrazistej wymowie, lecz mniej sugestywnej mimice. Zarówno dekoracje jak i muzykę pozostawił całkowicie ascetyczne. Nie pełnią one żadnej roli symbolicznej ani aluzyjnej, lecz jedynie funkcjonalną. Tekst został skondensowany do minimum. Ale do minimum niezbędnego, w którym nikomu, kto *Wyzwolenie* słyszał, nie zabraknie żadnego ze słów-kluczy. W którym jednak zostały wyeliminowane wszystkie ciemniejsze fragmenty tekstu, wszystkie symboliczne działania sceniczne i aluzyjne odniesienia po-

staci. W rezultacie przedstawienie, trwające tyle, co seans filmowy lub uniwersytecki wykład, rozgrywa się w świecie czysto intelektualnym, w duszy Konrada.

A przecież *Wyzwolenia* nie można czytać rozumowo. Jego literacka analiza też wiele nie da. To jest tekst emocjonalny. Tekst, którego „nie rozumiem, ale to nie przeszkadza, abym mówił". Utwór przeznaczony do pobudzania przeżyć różnorakiej natury: plastycznych, muzycznych i werbalnych. Na te ostatnie Maciej Prus zdaje się w swojej obecnej inscenizacji zwracać szczególną uwagę. Pomijając tym razem, zgoła tylko markując miejsca, które w jakimś ostatecznym kształcie *Wyzwolenia* muszą zostać wypełnione oczekiwanymi przez autora dźwiękami i zaprojektowanymi kształtami, reżyser skupia się niemal wyłącznie na emocjach wywoływanych przez myśli. Emocji patriotycznej, przeczącej kosmopolitycznej logice. Emocji krytycznej, co nie oznacza krytyki emocjonalnej (czyli powodowanej urazami), lecz przeżycia słowne, które publicystycznej czy też poetyckiej wypowiedzi Wyspiańskiego nadają rytm, takt i dźwięk. Tworzą one melodię frazeologiczną, sprawiającą, iż poszczególne zwroty potęgują swoje istnienie, przeistaczając się w słowachwyty czy też w zaklęcia słowne pretendujące do miana arcydzieła. A to znaczy, że raz posłyszane, urastają w mit, zdając się jakby od zawsze znajome.

Otóż badaniem tych właśnie zaklęć słownych zajął się Maciej Prus prowadząc Jerzego Światłonia przez gąszcz krytycznych emocji *Wyzwolenia*. Taka dyskusja, czy raczej jej próba, nie może nie spotkać się z emocją publiczności, emocją pewnie pierwszy raz od pięćdziesięciu lat gotową do współwątpienia.

Zdarzenie z Teatru im. Jaracza nie żywi się tanimi aluzjami. To jest próba, kolejna teatralna próba *Wyzwolenia*. Tym razem czytana. Czy raczej śpiewana. Próba zestrojenia nastrojów słownych Konrada. Próba, na początku której Reżyser (Mariusz Wojciechowski) ujmuje kamerton Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji, rozpoczynając zespołową pracę nad wkomponowaniem cytatów intonacyjnych, nastrojowych, częściowo gestycznych. Konrad wyśpiewuje monologi a capella. Osoby z pierwszego i trzeciego aktu oraz maski ćwiczą swoje arie. A wszystko to – punktowane przez sygnały muzyczne skomponowane przez Marcina Błażewicza – na tle sceny wymalowanej światłami przez Krzysztofa Sendkę.

Wyzwolenie jest po trosze teatrem w teatrze, po trosze rozgrywa się na scenie duszy bohatera. Jest nawiązaniem do Szekspirowskiego *Hamleta*, bez którego nie byłoby *Ślubu* Gombrowicza. Lecz przede wszystkim nie jest literaturą, lecz pomysłem na widowisko. Łączy je to z wieloma sztukami Wyspiańskiego. W tym z *Nocą listopadową*. Utworem, który również nie nadaje się do cichej lektury, lecz który (moim przynajmniej zdaniem) stał się czytelnym scenariuszem, odkąd Zygmunt Konieczny napisał doń muzykę, a Andrzej Wajda, najpierw w Starym Teatrze, a w skomponowanej formie w wersji telewizyjnej, nadał mu kształt plastyczny. Dla mnie obowiązujący. Przynajmniej na długo.

Wajda dał premierę *Nocy listopadowej*. *Wyzwolenie* miało dopiero próby. Kolejną, ważną i udaną jest obecna, którą Maciej Prus odbywa w Łodzi. Jest to próba porównania emocji wyzwalanych przez aktorów z nastrojem obecnym wśród widzów. Próba wyzwolenia *Wyzwolenia* spod presji (obsesji) narodowego wyzwolenia. Próba wyważenia słów. *Wyzwolenie* Prusa, mimo powierzchownych podobieństw (skróty, codzienny strój, rezonerstwo), sytuuje się poza adaptacyjno-aluzyjnym nurtem interpretacji sztuk Wyspiańskiego. Poza tą tradycją, która u końca drogi wydała się w *Aktorach prowincjonalnych* już tylko wariacją na temat atmosfery *Wyzwolenia*. Spektakl Prusa zdaje się próbą powrotu do zwyczaju inscenizowania sztuk Wyspiańskiego. Praktyki pozostającej z szacunkiem dla elementów artystycznych, stworzonych przez autora, lecz szukającej dlań pełnego widowiskowego wyrazu. Ta druga tradycja była obecna w spektaklach Horzycy i u Swinarskiego, a przy końcu drogi spotyka widowiska, czy nawet filmowe obrazy Andrzeja Wajdy. Takie jak *Wesele* czy *Noc listopadowa*.

Próba Macieja Prusa (druga w jego karierze inscenizacja *Wyzwolenia*) zdaje się zmierzać ku opanowaniu słowa. Rozwiązawszy, w sposób zewnętrzny, choć zgodny z przesłankami tekstu, kwestię usytuowanej w samym teatrze przestrzeni scenicznej, skupia się reżyser na próbie sensu. Próbie wyzbytej muzyki, kostiumu i architektury. Rozgrywanej przy stoliku reżyserskim, w codziennych strojach. Próbie czytanej, sprawdzającej, ile tekstu musi zostać, by ocalona została myśl sztuki, a nie dręczący widza słowotok. Tworzy jednak Prus próbę spektaklu, a nie spektakl zamieniony w próbę. Na tekst zaś Wyspiańskiego stara się patrzeć nie tyle jak na wyraz naszych niepowodzeń, co jak na kształt zbiorowej przeszłości. Nie tak, jak na coś, co trzeba przykrawać do współczesności, lecz jak na dzieło, które należy dokończyć szanując jego integralność. Po to, by doprowadzić do spotkania z myślą poetycką Wyspiańskiego umożliwiającą rozrachunek z naszym męczeństwem, z naszą pozą.

Aby jednak do tego doszło, trzeba nie tylko oczyścić emocje krytyczne, co się dziś w Łodzi w znacznej mierze udało, lecz wypreparować także formę plastyczną, a nade wszystko skomponować muzykę, dzięki której publiczność wraz z aktorami zdoła ująć w cudzysłów kwestie niepodległościowe, zażartować z tromtadracji, lecz nie zatracić gestu i poezji. Ocalić zaś samą istotę widowiska ukazującego dramatyczną walkę o wyzwolenie jednostkowej myśli spod dominacji nastrojów większości. I tylko tyle wynika ze słów sprawdzonych w Teatrze im. Jaracza. I jeszcze trochę, gdyż obecna próba Macieja Prusa wygląda na pierwszą próbę generalną przed bliską premierą *Wyzwolenia*.

Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Ewa Mirowska (Muza)

ZASŁYSZANE

Maciej Prus do Andrzeja Wanata, redaktora naczelnego miesięcznika „Teatr", po przeczytaniu recenzji Andrzeja T. Kijowskiego z „Wyzwolenia":

Bardzo proszę, żeby pisali o mnie recenzenci, którzy mają ręce i nogi, bo na głowę już nie liczę.

Goniec Teatralny nr. 10 | 1990

Święta Joanna od zlewozmywaków

Gdyby mi ktoś jeszcze kilka miesięcy temu pokazał skromność po angielsku, tak jak to zrobiła Ewa Bystrzejewska projektując wnętrze kuchni, w której rozgrywa się akcja „Shirley Valentine", powiedziałbym, że nic mnie nie obchodzą problemy zachodnioeuropejskiej gospodyni domowej, że wyjazd do Grecji w celach pozahandlowych też nie jest przedmiotem typowych polskich marzeń.

A dziś? Dziś chyba najbardziej uderzyło mnie to, że owa „ściana", do której przemawia Krystyna Janda w reżyserowanym przez Macieja Wojtyszkę na małej scenie Teatru Powszechnego monodramie Willy Russella, jest także moją ścianą. Że te wspólnorynkowe okapy, niklowane zlewozmywaki, gatunkowe plastiki nie są już kolorowymi obrazkami i przedmiotem marzeń, lecz raczej fragmentem wspólnej cywilizacji. Że te puszki po piwie, które aktorka przestawia, znam nie tylko z widzenia, i że z powodu tego, iż paszport na wszystkie kraje świata jest już powszechnie dostępny (czy może raczej równie jak rozbijane przez Jandę jajka — kosztowny) nic szczególnego nie wynika. Nie jesteśmy ani o łut szczęśliwsi, pijąc Rieslinga w samotności, od tych, co sobie bimbrem humor poprawiają.

A jednak po wyjściu z tego przedstawienia poczułem się lepiej. Przy pomocy Macieja Wojtyszki Krystyna Janda pokazała nam bowiem w sposób bardzo sugestywny, jak niemożliwe staje się możliwe. Jak szare przemienia się w kolorowe. Jak zawekowana w kuchni kobieta, którą całe otoczenie uważa za starą i nieatrakcyjną, może siłą woli przebić mur i odmienić swoje życie.

Sztuka Russella ze swym optymistycznym, na poły bajkowym, dobrym zakończeniem jest prostą, ale bardzo zręcznie napisaną arią dla jednej aktorki. Została znakomicie, z ogromnym wyczuciem polszczyzny scenicznej przez Małgorzatę Semil przełożona, a dyrektorowi Wojtyszce pozwoliła urządzić drugi już w tym sezonie (po „Ordonce" Dałkowskiej) aktorski benefis. Pewnie to dobry sposób na czasy kryzysu. Wystawić spektakl nie kosztowny, lecz szlachetny. Zabawny i mądry zarazem. A przede wszystkim żywy. Żywy tą niezwykłą witalnością osobowości Krystyny Jandy obsadzonej tu w chyba najbardziej jej odpowiadającym *emploi* kobiety prostej, a nawet bezczelnej, lecz bardzo inteligentnej i ogromnie uczciwej. Takiej, jaką były bohaterki „Człowieka z marmuru" i „Przesłuchania". A także Shirley Valentine — postać dzięki kreacji Jandy bogatsza od tekstu, nawet na moment nie pozwalająca widzom odwrócić od siebie uwagi, przyciągająca spojrzenia, wywołująca współczucie i podziw — to wszystko, po co przychodzimy do teatru. I co tak rzadko w nim spotykamy, coraz częściej wychodząc zeń zniesmaczeni i zirytowani. Przymierzając naszą szarą codzienność do jeszcze bledszej odświętności.

Otóż w Teatrze Powszechnym Krystynie Jandzie udało się wyprowadzić publiczność na chwilę ze świata plastikowych torebek i zlewozmywaków w krainę złudzeń i spełnionych marzeń. Udało się też reżyserowi pozyskać sztukę, która jej to umożliwiła, i której wystawienia podejmie się pewnie niejedna jeszcze scena. Niejedna też aktorka zechce prawdopodobnie podjąć wyzwanie aktorskiego mistrzostwa rzucone w Powszechnym przez Jandę. Myślę, że widzowie wielu teatrów na takie zawody czekają.

Kat

Willy Russell: „Shirley Valentine", przekład Małgorzaty Semil, Teatr Powszechny, Warszawa, reż. M. Wojtyszki, premiera 3 XI 1990 r.

Tygodnik Solidarność 25 (144) 21 czerwca 1991

U nas czyli w Londynie

Przyjechali z Londynu i zagrali „Kandyda". Polscy aktorzy, mieszkający na stałe w Anglii i grający w Teatrze Nowym przy POSK (tj. Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym), wykonali z wdziękiem wyreżyserowaną przez Macieja Wojtyszkę muzyczną przypowieść o optymizmie, o tym, że trzeba szukać Eldorado, a mądry człowiek zawsze da sobie radę i wszędzie będzie u siebie. Spektakl bez cienia oddalenia, śladu akcentu czy domysłu amatorstwa. Przedstawienie, które wyróżnia atmosfera szczególnej radości i koncentracji, właściwa najczęściej dyplomowym spektaklom. Z każdej zbiorowej sceny tego muzycznego widowiska wionęło optymizmem i poczuciem równości zespołu wolnego, jak się zdaje, od rutyny i rywalizacji.

Jeszcze przed chwilą byli politycznymi emigrantami. W przeważającej liczbie „przytrzaśniętymi" w Londynie przez stan wojenny. Zorganizowany przez **Urszulę Święcicką**, Teatr Nowy był dla nich jedyną szansą uprawiania zawodu i tratwą na wzburzonym morzu emigracyjnego życia. Różne mają ambicje, plany, rozmaicie sobie radzą. Wszyscy są dyplomowanymi w Polsce aktorami. Niektórych pamiętamy z kraju. **Anna Kaźmierczak** dyplom robiła w „Yesterday" u R. Piwowarskiego, **Dorota Kwiatkowska** grała tytułową rolę w filmie „Tess".

To Urszula Święcicka, ciesząca się w Anglii dobrą sytuacją materialną sprawiła, że w POSK po stanie wojennym zamiast okolicznościowych polonijnych akademii zaczęto robić teatr. To ona przekonała starą, powojenną emigrację, by nie gardzić angielskimi subsydiami, a postawić na najmłodszych przybyszów i na prywatne kontakty z ludźmi mieszkającymi w kraju. Początkowo udało się uzyskać od Anglików stypendia dla aktorów. Wynosiły one 2500 £ rocznie. Dzięki nim stanowiący trzon teatru: **Zofia Walkiewicz, Dorota Zięciowska, Wojciech Piekarski** i **Daniel Woźniak**, mogli poświęcić się wyłącznie pracy w teatrze. Ich losy — opowiada Urszula Święcicka — różnie się potoczyły. **Walkiewicz:** aktorka gdańskiego „Wybrzeża" została w Londynie po Grudniu. Za mąż wyszła za Polaka, który założył firmę budowlaną. Jej zaś udało się wygrać konkurs na reżysera w małej, prywatnej szkole teatralnej w Londynie. Natomiast **Dorota Zięciowska** wnet po dyplomie w krakowiej PWST w '81 roku znalazła się w Londynie, skończyła tam dwie aktorskie uczelnie, zagrała w filmie i serialu telewizyjnym, by ruszyć dalej po sławę do Nowego Jorku, gdzie poznała męża i... teraz czasowo przebywa w Polsce — u mamy. Nie przeszkodziło jej to jednak wystąpić w „Kandydzie".

Na angielskim rynku, zdaniem pani Święcickiej, najbardziej poszczęściło się **Joannie Kańskiej**, której w „Kandydzie" już nie zobaczyliśmy. Od półtora roku bowiem występuje w angielskim serialu tv *„Capital City"*. **Dorota Kwiatkowska** na razie ma mniejsze sukcesy.

Wszyscy muszą dodatkowo pracować. Wykonywać doraźne prace, jak: **Grzegorz Stachurski** czy **Janusz Szydłowski**, pracować w firmie wydawniczej „Orbis" tak jak **Jacek Jezierzański** albo **Wojciech Piekarski**, który w Londynie zrobił kurs ciesielski i jest współwłaścicielem firmy budowlanej. Inaczej rzecz się ma z **Danielem Woźniakiem**, który ożenił się z kobietą prowadzącą interesy bogatemu Hindusowi. No i w końcu **Tadeusz Chudecki**. Właściwie nie wiadomo, czy jego, jeszcze dwa sezony temu asystującego prof. Mai Komorowskiej w warszawskiej PWST i grającego w Teatrze Ateneum, można zaliczyć do emigrantów. Co prawda ożenił się z Włoszką. Wiele więc wskazuje na to, że osiądą gdzieś w Europie. Kto wie, dopowiadam, może to będzie w Warszawie?

Gdyż przykład Chudeckiego to nowy wzór. Rzekłbym już nie emigracyjny, lecz migracyjny. Dowód na to, że ruch ludziom nie zaszkodzi. Teatr pani Święcickiej ożył dzięki zastrzykowi nowej krwi: młodej, polskiej, tutejszej. I dokładnie w chwili, gdy pokolenie Solidarności, które go stworzyło, zaczęło wchodzić w wiek... klęski, zaczęły się nowe czasy. Czasy, w których artyści w Polsce nie są już wolni od troski o finansową przyszłość, w których sala POSK nie będzie już może musiała być oazą słowa polskiego dla emigrantów zapatrzonych w przeszłość, lecz przekształci się w scenę impresaryjną. Teatr, gdzie będzie się pokazywać to, co najlepsze z Polski po to, by to mogli obejrzeć rodacy przebywający za granicą, i po to, by ci, co się za tą granicą pokażą, mieli szansę wystąpić przed światem. By student kończący w Polsce szkołę teatralną nie musiał ograniczać swych ambicji do biedowania w kulisach jakiegoś narodowego teatru, lecz by mógł również pomarzyć o tym, że podbije Europę. I będzie występował u nas — to znaczy w Londynie.

Kat

WOLTER, *Kandyd czyli optymizm*, reżyseria i piosenki M. Wojtyszko, muzyka J. Derfel, scen. T. Kwiatkowska, Teatr Nowy w Londynie, występy na scenie Teatru Powszechnego w Warszawie 9-11 XI.1990 r.

Nie prowadzę interesu

Jest zupełnie absurdalnym twierdzenie zawarte w tekście „U nas, czyli w Londynie" („TS" 49/90) *inaczej rzecz się ma z panem Danielem Woźniakiem, który ożenił się z kobietą prowadzącą interesy bogatemu Hindusowi.* Pracuję także i ja. Mam samodzielne stanowisko wykładowcy w London Academy of Performing Arts. Wystąpiłem w wielu filmach angielskich i amerykańskich (około 15) oraz prowadzę firmę projektowania wnętrz.

Żona moja, którą poślubiłem 20 lat temu w Warszawie nie prowadzi żadnych interesów żadnemu Hindusowi (brzmi to cokolwiek rasistowsko), a jest *executive PA* w poważnej firmie zajmującej się komputerami oraz jest tłumaczką.

Z poważaniem
i szacunkiem
DANIEL WOŹNIAK

Przepraszam pana Daniela Woźniaka i jego żonę.

Kat

Tygodnik Solidarność 2 (121) 11 stycznia 1991

Tygodnik Solidarność **4 (123)** 25 stycznia 1991

Szok

Wizyta naszego Teatru Nowego POSK z Londynu po raz pierwszy w Warszawie przebiegła w atmosferze życzliwości i przyjaźni. Dlatego szokiem był dla mnie artykuł zatytułowany „U nas w Londynie", który ukazał się w „TS" z dnia 7 grudnia, podpisany KAT, powołujący się na moją osobę jako źródło informacji.

Rozmowa, którą odbyłam z autorem artykułu miała charakter prywatny, nie była nagrywana i nie spodziewałam się, że ukaże się w formie wywiadu ze mną. W takim wypadku prosiłabym o autoryzację. Informacje, które autor artykułu otrzymał ode mnie, wyjęte z kontekstu i opacznie zrozumiane przez niego, nabrały innego znaczenia, wbrew moim intencjom. Niektóre informacje są zupełnie niezgodne z prawdą. Na przykład: na emigracji istniało intensywne życie teatralne od 1942 r. i nie wiem dlaczego miałabym powiedzieć, że przed powstaniem Teatru Nowego były tylko okolicznościowe polonijne akademie.

Co do koleżanki Zofii Walkiewicz, jakże inaczej brzmi zdanie: *Zofia Walkiewicz wygrała konkurs na reżysera roku oraz wykłada w prywatnej szkole teatralnej w Londynie* niż — cytuję: *Jej zaś udało się wygrać konkurs na reżysera w małej, prywatnej szkole teatralnej w Londynie.*

Szczególnie przykro zabrzmiało zdanie dotyczące kolegi Daniela Woźniaka, w którym — pomijając zupełnie jego osobę i osiągnięcia — eksponuje szczegóły dotyczące jego żony, które przedstawione są w sposób jak najbardziej dla niego niepochlebny. Nic dziwnego, że Koledzy w Londynie poczuli się urażeni tonem i treścią tego artykułu.

Mnie on również sprawił ogromną przykrość i będę bardzo zobowiązana za opublikowanie mojego listu.

Z poważaniem
URSZULA ŚWIĘCICKA
Kierownik Teatru Nowego POSK w Londynie

Polskie piekiełko w Londynie

Wizyta Teatru Nowego z Londynu była istotnie epizodem przyjemnym. Tekst „U nas — czyli w Londynie" nie miał służyć zakłóceniu dobrej atmosfery. Chodziło mi jednak, o czym pani Święcicka była poinformowana, o ukazanie krajowemu środowisku, na konkretnych przykładach ludzi żyjących za granicą, iż dla artystów Zachód, to wcale nie Eldorado. (By odnieść się do pięknie wykonanych songów tego spektaklu.)

Natomiast rozmowa, którą z panią Urszulą Święcicką odbyłem, nie miała charakteru prywatnego, lecz *stricte* zawodowy. Była za jej wiedzą i zgodą nagrywana i nie ukazała się w formie wywiadu. Posłużyła natomiast jako źródło i dokumentacja informacji do oryginalnego tekstu. Na taśmie, którą przechowuję, pani Święcicka powiedziała między innymi, cytuję dosłownie: *Lata siedemdziesiąte teatru londyńskiego to właśnie taki teatr, jaki pan sobie wyobrażał: amatorski na bardzo niskim poziomie. Takie, takie — u cioci na imieninach.* Tyle nagranie. Czy jest sens, by je w całości odtwarzać?

Przecież nie chcę się upierać. Nie warto. Słyszę, że mój tekst rozpętał polskie piekiełko w Londynie. Nie było to moim zamiarem. Wszak spektakl był ładny, a losy bywały trudne. Więc jeszcze raz przepraszam: wszystkich razem i każdego z osobna.

Kat

Tygodnik Solidarność **51-52 (118-119)** 21-28 grudnia 1990

Teatr to miejsce spotkania

To było kilka lat temu. We Francji po nocy spędzonej u wrót muzeum w Nantes, gdzie koczowałem, by obejrzeć obrazy mego ulubionego Georgesa de la Toura, spotkałem tajemniczą, nie znaną mi dotąd, a bliską „Kizette en Rose" jakiejś Polki, co podpisała się Tamara de Lempicka.

Chyba więc za to najmocniej jestem wdzięczny twórcom „Tamary" w warszawskim teatrze „Studio", że zamówili u Agnieszki Morawińskiej znakomity album zawierający podstawowe dane o życiu i reprodukcje ważniejszych dzieł tej niezwykle utalentowanej, pełnej temperamentu kobiety. Artystki, która nigdy nie wyparłszy się polskości, nie „rozsławiała imienia Polski", lecz życiem swym dowiodła, iż ten, kto się urodził w Warszawie, może mieć wspólne korzenie z ludźmi pochodzącymi z Petersburga, Paryża, Włoch i Ameryki. Może w jednej części świata uczęszczać na bale, gdzie indziej flirtować z d'Annunziem, malować André Gide'a, współtworzyć wojsko kobiet.

To było zanim pozatrzaskiwano drzwi Europy. Zanim opuszczono kurtyny sprawiając, iż na długie lata — dla tych, co mieszkali na wschodzie — paszport okazywał się najcenniejszym dobrem. Tamara Łempicka miała szczęście i instynkt. Udało jej się „dzięki pomocy (nie bezinteresownej) szwedzkiego konsula" wydostać ze zrewoltowanej Rosji w roku 1917, by ponownie w roku

1939, tuż przed samą wojną, namówić swego drugiego męża, austrowęgierskiego barona, na sprzedaż majątków i emigrację do Stanów Zjednoczonych. Nigdy więc nie zabrakło jej ani pieniędzy, ani wolności. Jednak nie otrzymała tego wszystkiego tanim kosztem.

Więc ten, kto dziś chce się o niej czegoś więcej dowiedzieć, też musi zdobyć się na poświęcenie. Kupując paszport upoważniający do wstępu na teren teatru Studio, nie wydajemy wprawdzie kwoty nieosiągalnej dla średnio zarabiającego pracownika, lecz jednak dokonujemy pewnego konsumpcyjnego wyboru. Jest to już bowiem wydatek porównywalny z rzeczami. Wybierając spotkanie z ludźmi ponad izolowanie się od nich wśród gadgetów, wykonujemy pierwszy własny, świadomy i kosztowny krok ku drugim i ku sztuce.

Maciej Wojtyszko i Waldemar Dąbrowski swój spektakl oparli na amerykańskiej inscenizacji Johna Krizanca i Richarda Rose. Istota pomysłu polega na tym, iż akcja rozgrywa się w kilku (dokładnie w pięciu) pomieszczeniach, przy czym wydarzenia rozwijają się nie wokół miejsca, jak to zwykle w teatrze bywa, lecz logiczne ciągi akcji nanizane są na poszczególne osoby. Przypomina to technikę filmową, gdzie kamera śledzi i ukazuje widzom zdarzenia rozgrywające się w różnorodnych miejscach. Z tym że tu nie ma kamery. Lecz widz na własnych nogach musi pobiec za udającą się gdzieś postacią. Musi przesuwać się w porę, jeśli chce znaleźć się bliżej aktora. Kombinować, kiedy i którym z wyjść bohater się oddali.

A jeśli zachwyci go ekspresja Marka Walczewskiego, z pewnością najbardziej sugestywnego spośród całego zespołu odtwórcy d'Annunzia, musi mieć jeszcze sporo siły i refleksu, by nadążyć za nim i nie pogubić się w zakamarkach Il Vittoriale. A więc wielowątkowość i wieloplanowość, przepiękne naturalistyczne dekoracje i kostiumy Izabeli Chełkowskiej-Wolczyńskiej, wreszcie głębokie wciągnięcie widza w bieg zdarzeń, wszystko to upoważnia do nazwania Tamary „powieścią filmową na żywo".

Próby wciągnięcia widzów do akcji, zwracania się do nich bezpośrednio, schodzenia na widownię wydawały się szalenie odkrywcze jeszcze w połowie naszego wieku. Dziś, kiedy minęły pierwsze wzloty, warto przypomnieć, że teatru nie wymyślił Artaud ani nie odkrył go Grotowski. Gdyż teatr europejski wcale nie musi cofać się do źródeł wspólnoty z wysp Bali. Istnieje bowiem tradycja arystokratycz-

nych i plebejskich widowisk barokowych opartych na improwizowanych działaniach aktorów, których występy są elementem uświetniającym spotkanie towarzyskie, gdzie uczta umożliwia rozmowę i dzięki reżyserii przestaje być żarciem oraz piciem, lecz przekształca się w sztukę. *Skoro tylko sztuka się skończyła — a była ona odegrana w innej sali i spotkała się z nadzwyczajnym powodzeniem — zjawił się Orfeusz w or-*

szaku pasterzy i nimf. W kilku wierszach, przy harmonijnym akompaniamencie liry, zaprosił zgromadzonych widzów na pasterską wiejską ucztę, po czym towarzyszący mu pasterze, według jego wskazówek, ruszyli witać gości. Każdy pasterz towarzyszył jednemu z panów, w masce lub bez maski, jak wypadło. Podobnie każda nimfa wzięła jedną z pań pod swą pieczę. I w ten sposób para za parą wszyscy goście byli wprowadzeni do sali przygotowanej w tym celu. Niespodziewany widok tej sali wprawił wszystkich w zachwyt. Gospodarz uczty, który wraz z wieloma ze swej świty był przebrany za pasterza, zdjął maskę z twarzy i wszyscy postąpili za jego przykładem. Następnie po kilku miłych żartach wszyscy umyli ręce i zasiedli w radosnym nastroju przy stole, gdzie byli wystawnie podejmowani przez pasterzy i nimfy, bez najmniejszego zamieszania lub nieporządku. Tak to mniej więcej powinno było wyglądać. I w tym kierunku zmierzało. Choć w cytowanym urywku z połowy szesnastego wieku autorstwa Leone di Somi niewątpliwie większą uwagę zwraca się na relację między aktorem a widzem niż to umie reżyser i potrafią aktorzy wychowani w zasadniczo iluzjonistycznym teatrze. Jednak amerykańska formuła zaproponowana dziś w Warszawie przez Macieja Wojtyszkę zdaje się odnajdywać drogę do tej zapoznanej barokowej sztuki. Sztuki teatru pojętego jako miejsce spotkania.

Funkcja reżysera czy, jak kto woli, mistrza ceremonii, sprowadzałaby się wtedy do organizacji przyjęcia, podczas którego element fikcyjny nie służy całkowitemu oderwaniu ludzi od rzeczywistości, lecz ma jedynie odebrać dosłowność sytuacji i umożliwić obecnym refleksję. Otwarcie się na myśli niedopuszczalne w innym czasie i na ludzi, których nie spotkaliby gdzie indziej. I tak też dzieje się w teatrze Studio. Wieczór, w którym uczestniczyłem, nie miał rzecz jasna tego snobistycznego smaczku, co premierowa recepcja opisywana przez Dariusza Fikusa w Rządowym Organie. Przeciwnie, tym razem znajomych wśród publiczności właściwie nie spotkałem. Spostrzegłem natomiast, że ludzie wybrali się tam większymi grupami, że ubrani byli zasobnie i w zasadzie z gustem, że antraktowy poczęstunek przyjmowano w sposób wskazujący na umiejętność obracania się w sytuacjach coctailowych, jedyna

zaś znajoma twarz, jaką w tym gronie spostrzegłem, należała do pewnego zamożnego fachowca z kręgów postpezetpeerowskich. Jednak popijając szampana, smakując tartinki, degustując wino, próbując polędwicy i indyka, słowem spożywając menu ułożone przez M. Pempela i G. Rawskiego, a wykonane pod kierunkiem W. Burzyńskiego, jakoś łatwiej było nam wymienić ze sobą dwa uprzejme zdania.

ze sobą dwa uprzejme zdania.

A przecież o to właśnie chodzi. Byśmy się ze sobą spotykali. Byśmy ze sobą próbowali rozmawiać. By w naszym gwarnym życiu, wśród masy otaczających nas rzeczy i zdarzeń spostrzec drugiego człowieka, skupić się na sobie, oderwać się od przedmiotów. To temu w swej najgłębszej istocie służy teatr. Takie jest jego estetyczne zadanie. Nieco brukowa historia spotkania włoskiego poety i rewolucjonisty z polską baronessą i malarką w pilnowanej przez faszystów willi stanowi tu tylko pretekst, a jednocześnie sygnał i wspomnienie. Paszport, który za słone pieniądze kupujemy, który musimy stale przy sobie nosić, do którego zaglądają nam faszystowscy celnicy i który chroni nas przed deportacją, jest znakiem tego, co Europie podzielonej granicami i społeczeństwom ujętym w karby uczyniła nowożytna cywilizacja. Zaś sala tego teatru, wraz z paszportem — rekwizytem, który z widza czyni pełnoprawnego uczestnika zdarzeń, staje się strefą wolną, miejscem ucieczki dowodzącym dzisiejszemu mieszczuchowi namacalnie, że video, reklama i kolorowe obrazki wcale nie są jedyną ani najlepszą formą wyzwolenia się z codzienności.

Bo istnieje takie miejsce, co nazywa się teatr. Miejsce, w którym bajka może stać się najprawdziwszą rzeczywistością. A zaproponowany w nim sposób obcowania nie jest wcale zmyślony, lecz jedynie odświętny. To znaczy estetyczny. Stwarzający inny świat: konkretny, kolorowy, zdecydowany i śmiały. Śmiały jak *art deco*. Ów malarski styl baronessy Łempickiej, której obrazy nie bledną wobec barokowej sztuki Georgesa de la Toura.

Kat

TAMARA. Opowieść filmowa na żywo. Scenariusz: John Krizanc, reżyseria Maciej Wojtyszko, produkcja Centrum Sztuki Studio oraz Tamara International, Inc. Banquet Buffet przygotował Holiday Inn.

PS Nie wątpiąc, że pani Dorota Kwiatkowska zagra kiedyś główną rolę, przynajmniej u Polańskiego, muszę sprostować informację podaną w tekście „U nas, czyli w Londynie" („TS" 49/90). Artystka ta wystąpiła oczywiście w „Thaïs" w filmie Ryszarda Bera, a nie w „Tess" Romana Polańskiego.

TAMARA de LEMPICKA, *Kizette en Rose*. Muzeum w Nantes

Warszawski salon teatralny

Dobiegły końca dwudzieste Warszawskie Spotkania Teatralne. Miejsce mego teatralnego kształcenia. Stołeczny salon, do którego wdzierałem się jako licealista i w studenckich czasach akurat wtedy, gdy gierkowska stabilizacja lat 1970-76 pobudziła teatr i sprawiła, że ze wszystkich publicznych spotkań — w teatrze odbywały się najważniejsze. Publiczność spotkań teatralnych była zawsze mieszanką krytyków, dyrektorów, bardziej oświeconej części aparatu rządzącego i grup młodzieży wypełniającej przejścia i frapony. Można więc powiedzieć, że atmosfera tej imprezy zachowuje coś z dramaturgii mickiewiczowskiego „Salonu Warszawskiego". Na pierwszym planie podrygująca elita, gdzieś w tle — zbuntowana młodzież.

Nie wszystkim odpowiadała ta salonowa formuła. Nie zapraszano Grotowskiego, który zresztą o ten zaszczyt nie starał się. Tadeusz Kantor swą „Umarłą klasę" pokazywał w roku 1976 jako imprezę towarzyszącą w galerii na Foksal, gdzie wstęp był znacznie utrudniony. Za to w Salonie władali niepodzielnie dobrze wychowani krakowiacy z Teatru Starego. „Sen nocy letniej", „Wszystko dobre co się dobrze kończy", „Wyzwolenie" — Swinarskiego, „Szewcy", „Matka", „Proces", „Wiśniowy sad", „Garbus", „Rewizor" — Jarockiego oraz „Noc Listopadowa" i „Z biegiem lat z biegiem dni" — Wajdy, to były ówczesne hity.

Nie było spotkań w okresie stanu wojennego. **Gdy nieskutecznie próbowano zniszczyć Teatr Dramatyczny tworząc podejrzany byt Teatru Rzeczpospolitej.** Wznowiono je dopiero w 1987 roku w podobnej jak drzewiej formule. Dziś wraz z dwudziestymi Spotkaniami Teatralnymi Teatr Rzeczpospolitej ogłosił kres swej działalności. Acz z jego pieczątką udało się obejrzeć w ciągu minionych lat kilka ważnych spektakli, to jednak firmę żegnam bez żalu. Co dowodzi, że czasem sama pieczęć szkodzi.

Więc w tych samych miejscach i w podobnych okolicznościach spotykamy się po latach. My — to znaczy publiczność. Ci z dawnych pierwszych rzędów zaglądają jeszcze chyłkiem i robią dobrą minę do nowej epoki. A ci z podłogi pousadzali się dziś na wygodnych stołkach w rzędach rządowych i recenzenckich. Niewzruszony dyrektor Mieczysław Marszycki tasuje po sali drugich mężów oraz byłe żony, a za kulisami zapraszający selekcjonerzy ferują środowiskowe wyroki.

Zatem sukces Warszawskich Spotkań Teatralnych to triumf pewnej elitarnej, snobistycznej formuły niekonkursowego spotkania w salonie warszawskim właściwie skonstruowanej grupy ludzi. Przyjęta zasada jest uniwersalna i jak sądzę możliwa do utrzymania. Jest bowiem znakomicie konserwatywna. Sztuce zaś zachowawczość sprzyja.

Powroty są kuszące. Trudno więc się dziwić, że współcześni twórcy wracają do mody z lat siedemdziesiątych. Nawiązanie do tego stylu czuję w uczesaniu i ubiorze **Jerzego Światłonia** grającego Konrada w **„Wyzwoleniu" Macieja Prusa**, które otwierało Spotkania. Ten kulturalny spektakl nie zdołał jednak porwać publiczności. Więc jeśli po łódzkiej premierze w **Teatrze im. Jaracza** sprzed pół roku można było zachwyt wyrażać z umiarem, to warszawski sprawdzian dowiódł moim zdaniem wyraźnie, że gdyby miała rację Wanda Zwinogrodzka rekomendująca to przedstawienie jako najważniejszy spektakl sezonu — źle by to świadczyło o sezonie.

A jak to z tym sezonem było? W obrazie, jaki wyłania się z warszawskich spotkań, uderza brak spektakli muzycznych, które stanowiły silną kartę imprez ostatnich dwóch lat. Bodaj też po raz pierwszy zawiódł mnie **Teatr Stary**. Zasadniczo wypełniające dwa wieczory przedstawienie **„Braci Karamazow" Krystiana Lupy**, (grane czternastego grudnia w całości, przez siedem i pół godziny z trzema przerwami), było bodaj najdłuższym spektaklem w dziejach teatru polskiego — co warto odnotować w annałach. Zostało jednak niedoreżyserowane. Jeśli bowiem zdecydowano się już na taki ewenement spektaklowy w gmachu Teatru Studio, w którym dopiero co Maciej Wojtyszko pokazał, jak elegancko można przyjmować widza w kuluarach, to trzeba było również pomyśleć o tym, jak zorganizować taką pełną „dniówkę" w teatrze. Należało zadbać o to, co kiedyś nazywało się *intermezzem*. Dostarczyć gościom kulturalnie podanej (choćby i płatnej) przekąski, uprzyjemnić czas przerw słuchaniem muzyki, prawdopodobnie zorganizować jeszcze inne pomysłowe, towarzyskie agitacje. Słowem reżyseria nie sprowadza się tylko do sceny, lecz wymaga stworzenia warunków, dzięki którym zmęczeni ludzie na widowni i w foyer nie przesypywaliby się jak owieczki, lecz poczuli, że są w teatrze, w miejscu, które z jednostek czyni ich grupą.

Zatem Krystian Lupa nie wykorzystał szansy stworzenia jednorazowej wspólnoty teatralnej. Pokazywane zaś przezeń ładne obrazy ukryte za prześwietlonym „krakowskim" tiulem nie usprawiedliwiały wcale tej niezwykłej rozwlekłości, z jaką próbowano opowiedzieć nam historię braci Karamazow. Ilość emocjonalnych wspomnień związanych głównie z pojawieniem się pełnej iskrzącego temperamentu **Beaty Fudalej** i dość wyrazistego Aloszy: **Pawła Miśkiewicza**, nie jest jednak większa od sumy wrażeń, jaką zafundował mi ostatnio w Teatrze Północnym Maciej Karpiński inscenizując historię „Oskarżonego Dymitra Karamazowa" — wprawdzie z nieposkromionymi tyradami Zapasiewicza, jednak w „przepisowym" czasie.

Teatr w tym sezonie wyraźnie szuka. Pyta z czego żyć. Walczy o publiczność. Nawroty do Dostojewskiego wskazują na tęsknotę za pięknymi latami siedemdziesiątymi, za cudownymi „Biesami" Wajdy, za ówczesnymi znakomitymi spektaklami Prusa. Dostojewski w teatrze jest bez wątpienia, dla ludzi edukowanych scenicznie przed dwudziestu laty swoistym mitem inscenizacyjnym. Mitem, który znamy na pamięć i który przepowiadamy dziś, gdy coś na kształt nadziei pojawia się w życiu, a w duszach narasta — pustka.

Bliższy duszy zdaje się zatem **Mikołaj Grabowski** biorący na warsztat (na impresaryjnej scenie krakowskiego **Teatru STU**) Jędrzeja Kitowicza **„Opis obyczajów"**. Prezentacja polskich wad, etiudy na temat naszej bigoterii, pijaństwa, obżarstwa i rozpasania budują pewien plastyczny obraz, gdzie brak wprawdzie dramaturgicznego napięcia, ale w którym istnieje już jakiś wciągający publiczność rytm i myśl budząca w głowie zamęt. A poza tym, czy nie jest to znaczące, że najwięcej polskich aktorów wspina się na szczyt swej sztuki, gdy trzeba zagrać porannego kaca...

Jednak niewątpliwie największe nadzieje można wiązać z dyspozycjami twórczymi **Macieja Wojtyszki**. Nowo powołany dyrektor Teatru Powszechnego, w którym na razie oglądamy zręczne sceniczne perełki, twórca wspomnianej „Tamary" w Studio, na spotkania przywiózł **„Garderobianego"** Harwooda, którego wystawił **Teatr Polski we Wrocławiu**. W tej należącej do autotematycznych, ukazującej świat w teatrze sztuce potwierdza swą klasę **Igor Przegrodzki**. Znakomicie też pokazał się warszawskiej publiczności **Jerzy Schejbal**. Sam reżyser zaś prowadząc aktorów zdecydowanie, wyraźnie określa im zadania i buduje na scenie atmosferę pełną wewnętrznego napięcia. Stanowi więc ten spektakl, ta gra i ta dyskretna, acz stanowcza reżyseria godne wyzwanie dla nieokiełznanych popisów, jakie na scenie warszawskiego Teatru Współczesnego uprawia Tadeusz Łomnicki w równie autotematycznym, firmowanym przez Erwina Axera „Komediancie" Bernharda.

„Opis obyczajów" w Teatrze STU, Kraków — fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

Wyłaniający się z Warszawskich Spotkań Teatralnych obraz minionego sezonu nie wygląda więc tak tragicznie, by Maciej Prus musiał być na jego tle pierwszą gwiazdą. Zdecydowanie ważniejsze wydaje mi się choćby to, co pokazuje Wojtyszko, a myśli Grabowski. Sądzę, że będą mieli oni wiele do powiedzenia w najbliższych miesiącach. Gdyż czas, w który wchodzimy, pod wieloma względami przypomina, a pod licznymi przerasta początek prosperity lat 70. Czuję, że otwierający się przed nami okres nieuchronnej politycznej i społecznej stabilizacji, czas niedojrzały, przynajmniej od razu, do rewolucyjnych działań i nie wymuszający, póki co, konspiracji, będzie teatrowi sprzyjać. Gdyż potrzebne nam będą zderzenia. Klasycznych tekstów z dniem dzisiejszym. Prowincji ze stolicą. Nowego establishmentu i młodzieży.

Na drugim przedstawieniu Spotkań, na **„Damach i Huzarach"** w reżyserii **Janusza Nyczaka** z **Teatru Nowego** w Poznaniu, było za to prawdziwie śmiesznie. Ktoś kogoś na widowni nie poznał po latach. Ktoś inny plotkował, myśląc że nie jest słyszany. Ktoś starał się o sześć lat odmłodzić, a jedna panna złapała kawalera z majątkiem i wszystko skończyło się dobrze. Nawet lepiej, bo poczynając od tego spektaklu przybywało osób, wdzierających się z wejściówkami na Spotkania, na których im zależało.

Kat

Format programu

Nad warszawskim Teatrem Dramatycznym zbierają się chmury. Nie nad nim jednym zresztą. Zewsząd słyszymy, że w czasach wolności nic nam po kulturze. W nos się nam śmieją publicyści, którzy nie sprzeciwiali się poprzedniej władzy, a dziś powiadają ustami Zygmunta Kałużyńskiego w „Polityce", że cała ta nasza wolność jest również wyswobodzeniem się od kultury i od wątpienia.

Ścierają się więc dziś racje tych, co służbowymi samochodami zajeżdżają na premierę, z gniewem tych, którzy oblegają plac Defilad i handlują czym popadnie. Ci ostatni zaś mogą spytać, co przyjdzie im stąd, że w salonach Teatru Dramatycznego na kilku tysiącach bezcennych metrów kwadratowych Maciej Prus przygotuje spektakl takiej powiedzmy „Nie-Boskiej komedii" Krasińskiego. Spektakl, którego niedawna premiera, — powiedzmy to dobitnie — była śmiertelnie nudna, najfatalniej przez wszystkich protagonistów zagrana, rozegrana w niemodnych, źle oświetlonych dekoracjach. Inscenizacja, podczas której nie sposób było rozróżnić najgłówniejszych postaci. Gdzie przez aktów dwa i trzy czwarte wręcz trudno się było domyślić, że wypowiadanym tekstem ktoś z kimś o coś powinien się spierać. Przedstawienie zatem, które uznać muszę za sromotną klapę. Nie pierwszą. I mam nadzieję, że nie ostatnią na scenie tego teatru.

Nie ma co ukrywać. Spektakle słabe, nudne, niemądre zdarzają się częściej od wspaniałych, ciekawych i głębokich. Więc **z faktu, że uznanego reżysera opuściła wena nie można wyciągać wniosków przeciwnych sztuce.** Tu jednak sytuacja jest skomplikowana. Teatr Miasta Stołecznego Warszawy nie zna swojego mecenasa. Toczy się spór o jego własność między ministrem kultury wspierającym wojewodę warszawskiego a zarządem miasta. Nikt nie wie dokładnie, na czym stoi. Nie wiadomo komu wypadnie dopłacać, a kto może na ewentualnej prywatyzacji teatru zarobić. Warto więc może spytać, na czym Teatr Dramatyczny stoi.

Otóż dla mnie, który bywam w nim od lat dwudziestu z górą stoi on na tym, że w nim bywam. I to go różni zasadniczo od teatru Nowego i Północnego, Szwedzkiej 2/4 i Ochoty, Rampy, Rozmaitości i Syreny — mianowanych dziś miejskimi; scen, z których tradycją nie jestem tak silnie związany. Jest to więc tradycja niezmiennej dyrekcji administracyjnej Mieczysława Marszyckiego lecz także kulturalnej linii, którą niezależnie od wzlotów i upadków poszczególnych dyrektorów gwarantowali występujący tu artyści poczynając od Ludwika René i Jerzego Kosińskiego, poprzez inscenizacje Jerzego Jarockiego, kreacje Zbigniewa Zapasiewicza i Gustawa Holoubka — to również tradycja związanych z tą salą Spotkań Teatralnych, o których ostatnio pisałem. Istnieje słowem w tym wnętrzu coś takiego, co zwie się *genius loci* — duch miejsca, który tu został przechowany.

Nigdy nie był to teatr autorski, związany z nazwiskiem tylko jednego twórcy, którego odejście pozbawiłoby go identyczności. Raczej swoista skromność kojarzy mi się z jego repertuarem. Repertuarem, który przypominam przeglądając równo układające się na półce, jedne z najlepszych w Polsce niezmiennego formatu teatralne programy.

Właśnie te programy były dla mnie ważnym, symbolicznym potwierdzeniem ciągłości i trwania. Czymś, czego zmienić nie można, nie uderzając zarazem w format teatru i sceny. A to się właśnie na tej nieszczęsnej Nie-Boskiej stało. Otrzymałem do ręki nieporęczny, choć na pięknym czerpanym papierze wydany bibliofilski druk, za którego edycją czuję jakiegoś sponsora, a którego pojawienie się zrywa ważny element ciągłości dotychczasowych wystawień Teatru Dramatycznego.

Dlatego boję się może więcej niż by należało. Gdyż jest w nas silna chęć zaczynania wszystkiego od nowa. I równie silne pragnienie odcięcia się od przeszłości. Zapominamy przy tym , że kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie. Gdyż ten, kto przekonany o własnym formacie i o wartości swego programu czyni gesty, z których wynika, że od niego wszystko się zaczyna — łatwo może zostać tym, na kim wszystko się kończy.

Kat

Zygmunt Krasiński, „Nie-Boska komedia z nie dokończonym poematem", reż. Maciej Prus, dekoracje Aleksandra Semenowicz, kostiumy Izabela Kordalęwska, muzyka Marcin Błażewicz, Teatr Dramatyczny w Warszawie.

List do redakcji

Jestem stronniczym widzem

Czytam dwie recenzje „Nie-Boskiej Komedii" w reż. Macieja Prusa: „**A jednak całość wywiera ogromne wrażenie, przede wszystkim za sprawą reżyserii. (...) Jest to może najbardziej interesująca z warszawskich premier bieżącego sezonu**" (Wanda Zwinogrodzka „Gazeta Wyborcza" nr 18 z br.).

„**Przedstawienie (...) uznać muszę za sromotną klapę**" i dalej „**uznanego reżysera opuściła wena**" (Kat „Tygodnik Solidarność", 1.II.91).

„**Wypada wierzyć, że (...) Maciej Prus będzie miał czas, by Teatr Dramatyczny podźwignąć. Już widać, że przystąpił do dzieła**" („Gazeta", jw.).

„Tygodnik Solidarność" jest znowu przeciwnego zdania twierdząc, że Prus „**przekonany o własnym formacie**" niszczy tradycję począwszy od zmiany szaty graficznej programu. Tę myśl Kat kończy ewangelicznie „**(...) Kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie**". Wykazuje się poza tym w całej recezji znakomitym rozumieniem zagadnień teatru pisząc, ot choćby, o „**niemodnych dekoracjach**".

Ale to już inny temat. Kat polemizuje z Wandą Zwinogrodzką, choć nie jestem pewna, czy o „Nie-Boską Komedię" mu chodzi.

Podobnie jak Kat, chodzę do Teatru Dramatycznego od 20 lat i teraz zaskoczyło mnie w nim zupełnie coś innego.

Po „Nie-Boskiej..." (31.I) młoda publiczność zaczęła, najpierw pojedynczo, potem większymi grupami, opuszczać widownię już po drugiej odsłonie, wiwatów nie było, oklasków niemal także — ukazujący się po zakończeniu spektaklu aktorzy musieli się szybko i dyskretnie cofnąć za kulisy, bo nie było komu się kłaniać. Widzowie, zmęczeni długim przedstawieniem, chcieli zdążyć na ostatni autobus.

Kilka dni później wybrałam się na „Krzesła" Ionesco, wystawione na Małej Scenie tego teatru. Ze zdziwieniem stwierdziłam, że z ósmego rzędu widzę tylko snop światła na ścianie ponad głowami aktorów. Wiele osób wstało — również z bliższych rzędów, by cokolwiek zobaczyć, by stanąć w przejściu — ale tam stać nie było wolno. Wyszłam więc mocno zawiedziona.

Do jakich dochodzę wniosków po tych rozważaniach? Zabrakło w obu wypadkach myślenia o mnie — o widzu.

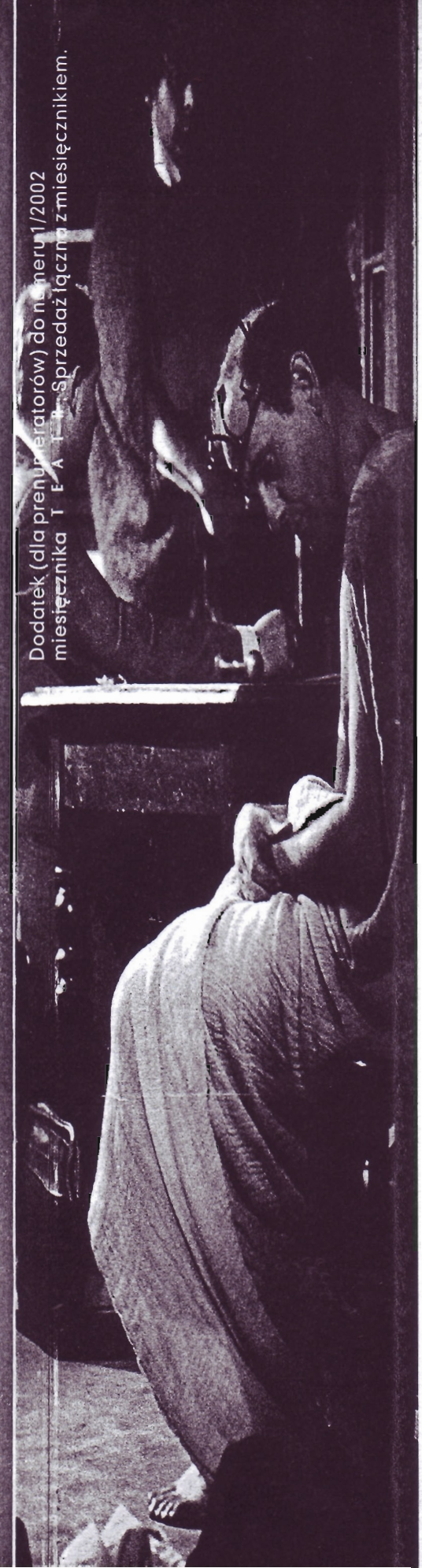
Oczywiście nie zakończę jak Kat nadzieją, że nie jest to ostatnia sromotna klapa tego „teatru". Wręcz przeciwnie, powtórzę za Wandą Zwinogrodzką — mam nadzieję, że „Maciej Prus będzie miał czas, by Teatr Dramatyczny podźwignąć".

Proszę tylko o miejsce w nim dla mnie — widza.

Agnieszka NAGALSKA
Warszawa

15 lutego 1991

GAZETA WYBORCZA



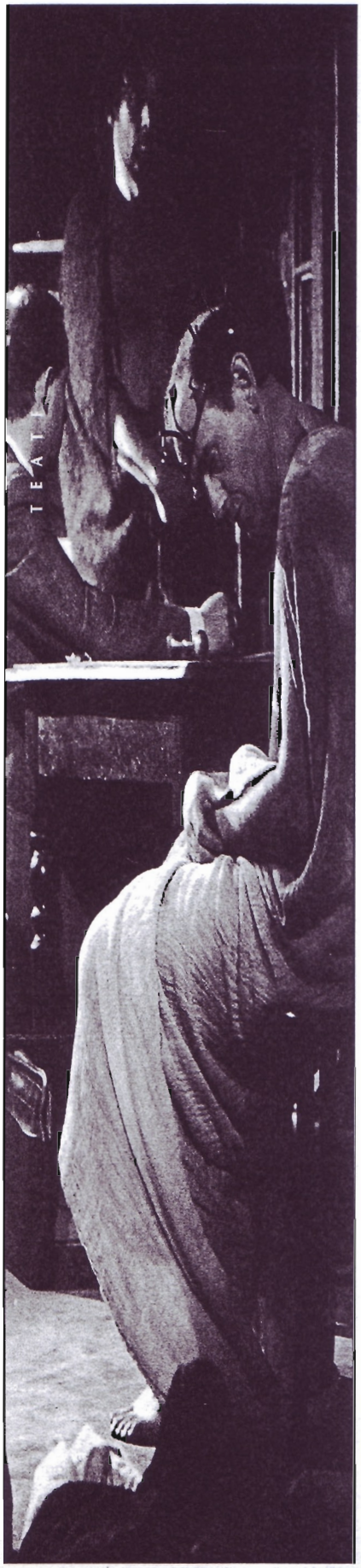
Dodatek (dla prenumeratorów) do numeru 1/2002
miesięcznika TEATR. Sprzedaż łączna z miesięcznikiem.

W TEATRZE I WOKÓŁ TEATRU 1982-2000

cz. 2 1990-2000

Biblioteka
miesięcznika
TEATR
Nr 1

art



W TEATRZE I WOKÓŁ TEATRU

1982-2000

cz. 2
1990-2000

Biblioteka
miesięcznika
T E A T R
Nr 1

art
P·R·O·G·R·A·M

W teatrze i wokół teatru. 1982-2000
cz. 2 1990-2000

Redaktor opracowania cz. 2: Wojciech Majcherek
Korekta: Hanna Partyka

© Copyright by Jacek Sieradzki, Wojciech Majcherek, 2002

© *TEATR*, Warszawa 2002

Wydawca: Art-Program Sp. z o.o., Warszawa 2002

ISBN 83-908871-3-4
ISBN cz. 2 83-908871-6-9

Na okładce:
zdjęcie z lewej strony: *Bracia Karamazow* wg Dostojewskiego w Starym T. w Krakowie (1990). Na pierwszym planie: Jan Peszek (Fiodor Karamazow). Reż. i scen. Krystian Lupa. Fot. Wojciech Plewiński;
zdjęcie z prawej strony: *Magnetym serca* wg Fredry w T. Rozmaitości w Warszawie (1999). Magda Cielecka (Klara), Cezary Kosiński (Albin). Reż. Sylwia Torsh (Grzegorz Jarzyna), scen. Magda Maciejewska. Fot. Jan Rolke.

Skład i łamanie komputerowe: mag Małgorzata Garncarek, tel/fax (22) 750-93-91

Druk: ARGRAF Agencja Wydawniczo-Poligraficzna Sp. z o.o.

luty

● Podrubryczka „recenzja miesiąca" została wymyślona po to, by pośmiać się z recenzenckich gaf. Bywają jednak krytyczne wyskoki, przy których odechciewa się kpić. Oto niejaki anonimowy Kat recenzując *Nie-Boską komedię* w Dramatycznym, powiada: „Przedstawienie zatem, które uznać muszę za sromotną klapę. Nie pierwszą. I mam nadzieję, że nie ostatnią, na scenie tego teatru" *(Tygodnik Solidarność*, nr 5) **Mam nadzieję...** To oznacza, że recenzent czeka i liczy na kolejne klapy. Że cieszy się z porażek teatru. Że uprawia krytykę z nienawiści i tej nienawiści nie ukrywa. To jest **faul,** panie Kacie, za to wylatuje się z boiska. Prędzej czy później,

grudzień

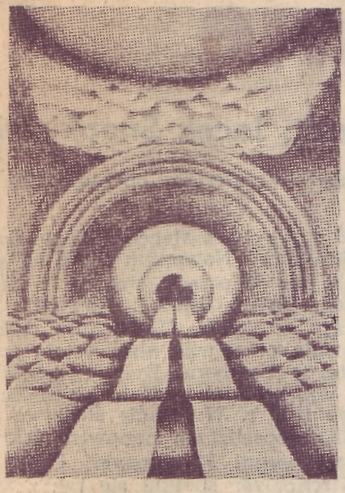
- **Teatr mój widzę biedniutki**

„Kilku teatrom stołecznym grozi likwidacja. (...) dotacja dla scen miejskich wyniosła w tym roku 77 miliardów złotych, czyli o 2.5 miliarda złotych więcej niż w roku ubiegłym. Przy obecnej inflacji jest to bardzo duży realny spadek" – donosi Życie Warszawy (nr 287).

„Musimy podjąć bolesną decyzję – wybrać teatry, które zostaną zlikwidowane" – powiedział dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Alfred Nowak podczas spotkania władz miejskich z przedstawicielami stołecznych teatrów. „Teoretycznie można by zamknąć 5, 6 scen miejskich lub wybrać pomiędzy Dramatycznym a Operetką Warszawską, które pochłaniają łącznie przeszło połowę z 75 miliardów dotacji – wyjaśnił dyrektor. – Fakt, że w stolicy jest za dużo scen, nie oznacza, że trzeba je likwidować – replikował profesor Aleksander Bardini – jeżeli na wszystkie teatry brakuje 30 miliardów, to powinny się skrzyknąć i zacisnąć pasa, aby mogły razem egzystować. – Miasto, które nie ma operetki, nie leży w Europie – oburzał się członek komisji społecznej Andrzej Kijowski. (...) – Dlaczego tak jest, że Teatr Muzyczny z zespołem 156 artystów otrzymuje 22 procent dotacji, a maleńki Nowy aż 10 procent? – pytał dyrektor Operetki Jan Szumniej. **– Nie w tym rzecz, żeby rozstrzygać, który teatr lepszy czy większy – stwierdził Jan Englert. – Miasto musi zdecydować, jakie teatry chce mieć. Ile dramatycznych, ile muzycznych itd. I tylko te utrzymywać."**

Kat zob. Kijowski Andrzej Tadeusz
Kawka Agnieszka II: 30
Kazancew Aleksij I: 122
Kazimierczak Barbara II: 148
Keaton Buster II: 296
Kelera Józef II: 21, 89, 100
Kellner Irena I: 5, 13
Kelm Krzysztof I: 16, 39
Kenar Urszula I: 100, 159
Kennedy John Fitzgerald I: 222
Kern Ludwik Jerzy II: 48, 114
Kertesz Akos I: 52
Kępczyński Wojciech II: 211, 250
Kępińska Elżbieta I: 191
Kępiński Marek I: 29
Kęstowicz Zygmunt II: 25
Kierc Bogusław II: 88
Kieresiński Stanisław I: 102, 137
Kierkegaard Soren II: 48
Kieślowski Krzysztof I: 64; II: 206
Kietrys Alina I: 149, 216
Kijański Tadeusz I: 199, 227
Kijowski Andrzej I: 12, 217
Kijowski Andrzej Tadeusz II: 52, 133

Teatr tygodnia



Przeciw wyświęcaniu

Sali prób warszawskiego Teatru Dramatycznego nadano imię Haliny Mikołajskiej. Zmarłej tuż po czerwcowych wyborach muzy opozycyjnego ruchu, wybitnej aktorki, człowieka rzadkiej prawości i dobroci. Artystki, która przed trzydziestu paru laty odnosiła na tej scenie skucesy. Mikołajska triumfowała jednak także i gdzie indziej, najsilniej bodaj pozostając związana z Teatrem Współczesnym w Warszawie, kierowanym przez Erwina Axera. Ze wstydem więc przyznać muszę, że nie rozumiem dlaczego teraz, czemu tam właśnie i akurat z okazji premiery „Krzeseł" Eugene Ionesco urządzono ów przedpokój pamięci. Lektura opublikowanych w grudniowym numerze „Teatru" wspomnień męża pani Haliny — Mariana Brandysa opisującego wcale nie jednoznaczny stosunek luminarzy aktorskiego środowiska do społecznych poczynań artystki, pozwala nawet zapytać czy to pospieszne wyświęcenie nie ma służyć ukojeniu nieczystych sumień?

W każdym razie widowisko przygotowane przez młodego reżysera Szczepana Szczykno, w dojrzałej obsadzie Zofii Kucówny i Henryka Bisty, stosunkowo mało przywoływało skojarzeń z kreacją Haliny Mikołajskiej w tej sztuce. Gdy ona grała w „Krzesłach" rolę Starej, była przede wszystkim młoda i znajdowała się w szczytowym okresie swej kariery. Z tego, co wiem o spektaklu (miałem wówczas trzy lata!) i o aktorstwie Mikołajskiej, którą dobrze pamiętam ze sceny, jej sztuka zasadzała się na znacznej dyscyplinie.

O kreacji Kucówny i Bisty nie mogę tego powiedzieć. Pani Zofia próbuje wszystkie swoje znakomite tony. Jest rzewna, oschła, zewnętrznie serdeczna, rozentuzjazmowana i uduchowiona. Lecz Szczepan Szczykno nie potrafił pomóc artystce w doborze właściwych diapazonów. Żadnej wskazówki scenicznej nie otrzymał też Henryk Bista, rozgrywający rolę Starego w tonacji płaczliwej i rozdygotanej, podczas gdy, jak sądzę, powinien przebijać się ku swej formie zimnej i zewnętrznej, którą tak świetnie ma opanowaną.

Sztuka nazywa się „Krzesła" — a spektakl sprowadza nas do parteru. Po prostu z nieumiejętnie porozstawianych na widowni krzeseł nie widać akcji scenicznej, rozgrywanej bez oddalenia i podwyższenia, wprost na podłodze. Zamiast niewidocznych aktorów można więc obserwować jak co młodsi widzowie ześlizgują się, by cokolwiek zobaczyć z foteli na podłodze, potem zaś spłoszeni biorą do siebie sceniczne słowa Starego, gdy wykrzykuje do wyimaginowanego tłumu: „Osoby, które nie mają miejsc siedzących, powinny dla wspólnego dobra stanąć pod ścianami, tam z prawej albo z lewej... Nie obawiajcie się państwo, usłyszycie wszystko, wszystko zobaczycie, wszystkie miejsca są dobre!" Niestety. W planie realnym wszystkie miejsca okazały się złe a publiczność nie wyimaginowana.

Źle dzieje się dlatego, że młody adept reżyserii uległ częstej pokusie udowodnienia, iż można inaczej. Nasłuchawszy się w Szkole Teatralnej o koniecznej, primordialnej, teoretycznie niezbywalnej (i jakich tam jeszcze używano epitetów) roli: wyróżnika przestrzeni scenicznej, rampy, podestu, oddalenia — zamiast opanowywać rzemiosło, postanowił szukać oryginalności. To znaczy robić wszystko na opak. Aktorów pousadzać na podłodze, a widzów stłoczyć na podestach.

Bunt jak bunt, smutne tylko, że tak wyraźne zakreślono mu granice. I tak ściśle wszystko wykalkulowano. Gdyż reżyser z własnej lub dyrektora Macieja Prusa inicjatywy najpierw przeprowadza widzów przez słuszne muzeum, potem świeci reflektorami po oczach by wreszcie parze wybitnych, choć dalekich i sobie, i takiemu repertuarowi aktorów kazać wypowiadać w tandetnych dekoracjach tekst któremu brak wymowy.

A przecież inscenizacja „Krzeseł" mogłaby i dziś stać się ważnym komentarzem czy nawet przestrogą. Głębiej odczytana okazałaby się opowieścią o ludziach, którzy godnie przeżywszy swe życie nie muszą go nagle uszlachetniać. Harmonijnie zagrana, stałaby się przepyszną drwiną z dążeń osób, które pragnąc zostawić po sobie ślad wołają chórem tak jak Stary i Stara z „Krzeseł": „Będziemy mieli swoją ulicę". Poruszywszy widownię taka inscenizacja Ionesco przemieniłaby się w ostrzeżenie dla nazbyt pokornych, przesadnie śmiałych, dla sceptyków i wiernych. A przede wszystkim dla reżyserów, dyrektorów, działaczy, życiowych aktorów którzy sądzą, że nikt nie powie, iż król jest nagi, skoro ten król w swym pałacu jakiejś świętej wystawi kaplicę.

Kat

Eugène Ionesco KRZESŁA, reż. Szczepan Szczykno, scen. Agnieszka Zawadowska, muzyka Andrzej Zarycki. Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Sala Prób.

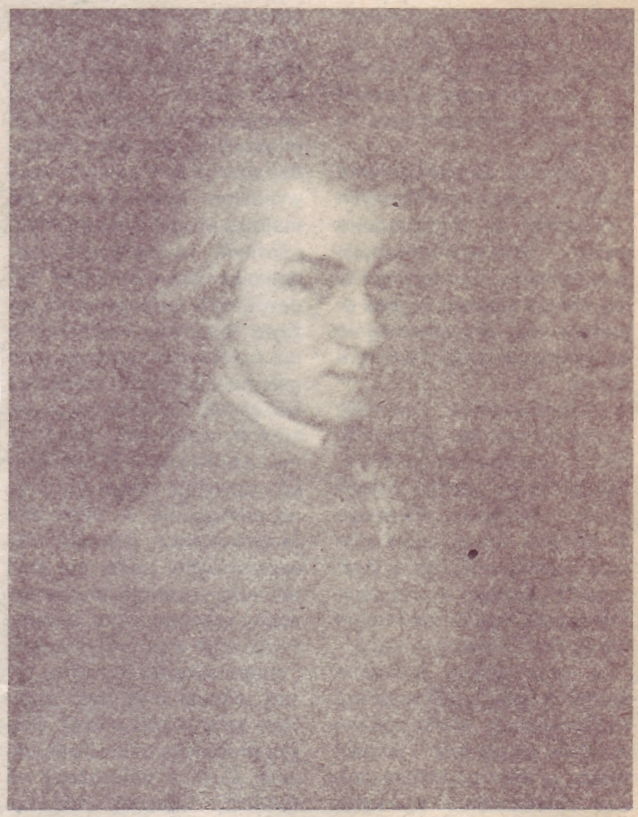
Cuda

Teatr, który mnie ukształtował, odwoływał się zawsze do idei młodzieżowej wspólnoty i kontestacji rzeczywistości. Mogło go dzielić wszystko. Tyle, ile dzieliło prezentacje warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków (STS) czy gdańskiego Bim-Bomu z późnych lat pięćdziesiątych od spektakli Jerzego Grotowskiego albo inscenizacje Adama Hanuszkiewicza od Teatru STU Krzysztofa Jasińskiego czy Ósmego dnia Lecha Raczaka — ale zawsze misją teatru było kłuć nas w bok, drażnić, prowokować.

I na cóż mi on teraz? Gdy do teatru wpadam rozdrażniony, skłuty, sprowokowany. Gdy w pracy, na towarzyskim spotkaniu, wśród przyjaciół czuję się jakbym był cząsteczką lawy wytryskiwanej przez czynne wulkany?

Ano, jeżeli na coś, to chyba by mnie uspokoić. Ukoić moje rozdygotane nerwy. Obudzić zmysł wzroku, otworzyć mi uszy. Przypomnieć, że nasze życiowe sprawy ważne są tylko z mrówczej perspektywy. Że bieda i bogactwo, niewola i władza są stałą antynomią człowieka, że zmieniają się tylko imiona, a miłość i sława pozostają te same.

Musi mnie więc teatr okiełznać, zadziwić. Ukazać, że czasem niemożliwe staje się możliwe. Słowem, że zdarzają się cuda. I to nie tylko takie cuda, co pobudzają emocje zbiorowe, lecz i takie, co koją. Wręcz łudzą, że można wznieść się ponad swą kondycję.



Wolfgang Amadeusz Mozart (1756-91)

Właśnie coś tak niezwykłego w swej estetycznej bezpośredniości zobaczyłem. Otóż w sali na Muranowie, która przed laty stanowiła siedzibę Studenckiego Teatru Satyryków, Ryszard Peryt przygotował kolejne już przedstawienie zadomowionej tam od pewnego czasu Warszawskiej Opery Kameralnej. W wersji oryginalnej wystawiono *Il re pastore* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Spektakl to najwyższej harmonii muzycznej, inscenizacja niewypowiedzianej dynamiki rozpisana na najwyższe głosy: dwa tenory, dwa soprany i jeden — uwaga — sopran kastrata. Powiem to szczerze. Powiem to jak laik. Jak dzikus, którego z muranowskiego buszu wpuszczono do raju: tam pokazuje się cuda! Dziw natury: mężczyznę o nazwisku Dariusz Paradowski, który w ariach koloraturowych idzie w zawody ze znakomitym sopranem Agnieszki Kurowskiej A wszyscy inni też śpiewają jak bogi.

Historia jednego tyrana — o nazwisku tym razem Aleksander Macedoński, co postanowił nieco skorygować bieg historii — obojętnością swej treści koi, a zarazem wzbudza podziw maestrią wykonania, precyzją inscenizacji i urodą pięknych szaro-czarno-złotych kostiumów ukazanych przez Andrzeja Sadowskiego w białych płaszczyznach dekoracji.

To już nie pierwszy spektakl w tym miejscu. Za swoje operowe inscenizacje Ryszard Peryt otrzymał właśnie w minionym roku, najbardziej zasłużenie, nagrodę im. Konrada Swinarskiego. Warszawska Opera Kameralna, która powstała w miejscu dawnego STS, wkroczyła w naszą rzeczywistość z mocą niekwestionowaną. Po prostu każdemu, kto jej elegancki próg przekroczy, wyda się nieprawdopodobne, że mogło kiedyś jej nie być. Gdyż tu przypomina się zupełnie zapoznane, a przecież pierwotne znaczenie słowa sztuka. Przez które rozumie się pokazywanie czegoś niezwykłego. I realizuje się jedno z ważniejszych zadań — szczególnie muzycznego — teatru, jakim jest jego funkcja kojąca.

Kat

W.A. Mozart, *Il re pastore*, reż. Ryszard Peryt, scenografia Andrzej Sadowski, Warszawska Opera Kameralna.

fot. WOJCIECH GLINKA

Bez programu

W wojnie o warszawski Teatr Dramatyczny użyta została broń laserowa. Odbyła się premiera „Metra" — od dawna zapowiadanego polskiego musicalu zrealizowanego przez reżysera i choreografa Janusza Józefowicza ze środków finansującego to przedsięwzięcie Wiktora Kubiaka. Zapewnił on młodym, specjalnie wyselekcjonowanym wykonawcom warunki, dzięki którym — jak głoszą — *mogli skupić się wyłącznie na jednym — na pracy nad spektaklem.* Swoją drogą ciekawe, jakie warunki im ofiarowano? Historia teatru zna wprawdzie wypadki niemal zakonnej koncentracji zespołów, ale zawsze odbywało się to w imię wyrzeczenia się zbędnych pokus.

Przedsięwzięcie „Metro" natomiast, którego sponsorzy zgłosili kontrowersyjną ofertę nabycia Teatru Dramatycznego i Syreny nie występuje w imię ograniczania konsumpcji. Przeciwnie: pieniędzmi szasta, premierowych gości traktuje szampanem, budzi apetyty, a swoje nadzieje na sukces wiąże z wykorzystaniem najnowszego cudu techniki, jakim jest światło laseru.

Można za jego pomocą zadziwić widzów wymalowanym w powietrzu wielobarwnym tytułem spektaklu, zamknąć śpiewającą artystkę w świetlistym kokonie, poprowadzić ze sceny w stronę publiczności perspektywiczny trap, sprawiający wrażenie, że śpiewająca postać schodzi ku patrzącym. Laserowe światło wywołuje wrażenie lotu, zawirowuje zebranych motylimi skrzydłami wielobarwnych tęcz, po których śpiewające postaci zdają się przechadzać w stanie nieważkości, to olbrzymiejąc, to zmniejszając się tak, że scenie albo przysparza to dynamizmu, albo obrazy opatruje się cudzysłowem.

W pierwszym akcie nie w pełni je wykorzystano. Autorki libretta: siostry Agata i Maryna Miklaszewskie zbyt dużo czasu potrzebowały, by wyznaczyć melodramatyczne osie: wskazać dobrego, złego i tych, którym się krzywda dzieje. Jednak po przerwie, gdy stało się jasne, w imię czego się tańczy, gdy oznaczone zostały emocje, a treści odeszły w tło, gdy zapanował rytm, kolor, dźwięk i taniec — zaczęło się zawirowanie.

Właśnie tak: nie sens, nie kształt, lecz z a w i r o w a n i e. Pobudzanie estetycznego apetytu, którego nikt zaspokoić nie zdoła. Ale też nie ma takiego zamiaru. Gdyż musical przyznaje się do swej doraźności. Do tego, że nie jest instytucją jak sztuka, lecz zbiegiem okoliczności jak dobry interes. Że nie potrzebuje sponsora ani sali, lecz zbiorowej chęci sukcesu i poszczególnej zręczności.

Zręczności nie sposób Wiktorowi Kubiakowi odmówić, zważywszy że zdołał sprawić, iż na fotelu — na którym podczas niedawnej premiery „Nie-Boskiej komedii" w tej sali dyrektor Maciej Prus gościł zdającą właśnie ministerialny urząd Izabellę Cywińską — podczas premiery „Metra" zasiadał aktualny Prezes Rady Ministrów. Więc nawet jeśli uważny obserwator dostrzegł, jakich użyto wybiegów, by gorąca owacja zakończyła się na stojąco bądź podsłuchał wypowiedziane przez Jana Krzysztofa Bieleckiego na stronie kąśliwe pytanie: *czy kapitan też musi klaskać?*, w ostatecznym rachunku liczyć będą się fakty: premierę „Metra" na stojąco oklaskiwał premier.

Tak więc przy użyciu niekonwencjonalnych środków ślepienia, w asyście władz miejskich i państwowych dyrektor Maciej Prus, ambitny repertuar, a może dramatyczny teatr w ogóle zostały na własnym polu pokonane. Jego dyrekcja, jak słyszę, popadła w panikę, utrudniając twórcom musicalu występy w zakontraktowanej sali. Tak jakby ktokolwiek, gdziekolwiek w teatrze wyznaczonego terminu premiery dotrzymał! Jeżeli to się uda, jeśli ktoś zdoła zmusić młodzież od Józefowicza, by gdy się tylko nieco ociepli wystąpiła na wykopie warszawskiego metra, sukces im sprawi zdublowany.

Nie powiem, czyj on będzie. Gdyż anonimowy autor programu „Metra" zapomniał połączyć reklamowe biogramy fizycznych uczestników spektaklu z imionami fikcyjnych bohaterów, dziwne stwarzając zamieszanie. Może w tym jednak jest jakaś metoda. Gdyż atak ambitnej, złaknionej sukcesu, budzącej lęk młodzieży, której mieszają się imiona własne z wcielanymi nie opiera się zwykle u źródeł na sile nazwisk. Nie na rozpoznawalnych twarzach jakiegoś Olafa Lubaszenki czy Bogusława Lindy, lecz na zbiorowej mocy zespołu, któremu prócz żądzy zwycięstw nie trzeba żadnego programu.

Kat

„Metro", adaptacja, choreografia i reżyseria Janusz Józefowicz, libretto Agata i Maryna Miklaszewskie, scenografia Janusz Sosnowski, kostiumy: Ewa Krauze, Magda Maciejewska, efekty laserowe: Mike Deissler, Laser by Lasermedia, Los Angeles.

Bez programu

W wojnie o warszawski Teatr Dramatyczny użyta została broń laserowa. Odbyła się premiera „Metra" — od dawna zapowiadanego polskiego musicalu zrealizowanego przez reżysera i choreografa Janusza Józefowicza ze środków finansującego to przedsięwzięcie Wiktora Kubiaka. Zapewnił on młodym, specjalnie wyselekcjonowanym wykonawcom warunki, dzięki którym — jak głoszą — *mogli skupić się wyłącznie na jednym — na pracy nad spektaklem.* Swoją drogą ciekawe, jakie warunki im ofiarowano? Historia teatru zna wprawdzie wypadki niemal zakonnej koncentracji zespołów, ale zawsze odbywało się to w imię wyrzeczenia się zbędnych pokus.

Przedsięwzięcie „Metro" natomiast, którego sponsorzy zgłosili kontrowersyjną ofertę nabycia Teatru Dramatycznego i Syreny nie występuje w imię ograniczania konsumpcji. Przeciwnie: pieniędzmi szasta, premierowych gości traktuje szampanem, budzi apetyty, a swoje nadzieje na sukces wiąże z wykorzystaniem najnowszego cudu techniki, jakim jest światło laseru.

Można za jego pomocą zadziwić widzów wymalowanym w powietrzu wielobarwnym tytułem spektaklu, zamknąć śpiewającą artystkę w świetlistym kokonie, poprowadzić ze sceny w stronę publiczności perspektywiczny trap, sprawiający wrażenie, że śpiewająca postać schodzi ku patrzącym. Laserowe światło wywołuje wrażenie lotu, zawirowuje zebranych motylimi skrzydłami wielobarwnych tęcz, po których śpiewające postaci zdają się przechadzać w stanie nieważkości, to olbrzymiejąc, to zmniejszając się tak, że scenie albo przysparza to dynamizmu, albo obrazy opatruje się cudzysłowem.

W pierwszym akcie nie w pełni je wykorzystano. Autorki libretta: siostry Agata i Maryna Miklaszewskie zbyt dużo czasu potrzebowały, by wyznaczyć melodramatyczne osie: wskazać dobrego, złego i tych, którym się krzywda dzieje. Jednak po przerwie, gdy stało się jasne, w imię czego się tańczy, gdy oznaczone zostały emocje, a treści odeszły w tło, gdy zapanował rytm, kolor, dźwięk i taniec — zaczęło się zawirowanie.

Właśnie tak: nie sens, nie kształt, lecz z a w i r o w a n i e. Pobudzanie estetycznego apetytu, którego nikt zaspokoić nie zdoła. Ale też nie ma takiego zamiaru. Gdyż musical przyznaje się do swej doraźności. Do tego, że nie jest instytucją jak sztuka, lecz zbiegiem okoliczności jak dobry interes. Że nie potrzebuje sponsora ani sali, lecz zbiorowej chęci sukcesu i poszczególnej zręczności.

Zręczności nie sposób Wiktorowi Kubiakowi odmówić, zważywszy że zdołał sprawić, iż na fotelu — na którym podczas niedawnej premiery „Nie-Boskiej komedii" w tej sali dyrektor Maciej Prus gościł zdającą właśnie ministerialny urząd Izabellę Cywińską — podczas premiery „Metra" zasiadał aktualny Prezes Rady Ministrów. Więc nawet jeśli uważny obserwator dostrzegł, jakich użyto wybiegów, by gorąca owacja zakończyła się na stojąco bądź podsłuchał wypowiedziane przez Jana Krzysztofa Bieleckiego na stronie kąśliwe pytanie: *czy kapitan też musi klaskać?*, w ostatecznym rachunku liczyć będą się fakty: premierę „Metra" na stojąco oklaskiwał premier.

Tak więc przy użyciu niekonwencjonalnych środków ślepienia, w asyście władz miejskich i państwowych dyrektor Maciej Prus, ambitny repertuar, a może dramatyczny teatr w ogóle zostały na własnym polu pokonane. Jego dyrekcja, jak słyszę, popadła w panikę, utrudniając twórcom musicalu występy w zakontraktowanej sali. Tak jakby ktokolwiek, gdziekolwiek w teatrze wyznaczonego terminu premiery dotrzymał! Jeżeli to się uda, jeśli ktoś zdoła zmusić młodzież od Józefowicza, by gdy się tylko nieco ociepli wystąpiła na wykopie warszawskiego metra, sukces im sprawi zdublowany.

Nie powiem, czyj on będzie. Gdyż anonimowy autor programu „Metra" zapomniał połączyć reklamowe biogramy fizycznych uczestników spektaklu z imionami fikcyjnych bohaterów, dziwne stwarzając zamieszanie. Może w tym jednak jest jakaś metoda. Gdyż atak ambitnej, złaknionej sukcesu, budzącej lęk młodzieży, której mieszają się imiona własne z wcielanymi nie opiera się zwykle u źródeł na sile nazwisk. Nie na rozpoznawalnych twarzach jakiegoś Olafa Lubaszenki czy Bogusława Lindy, lecz na zbiorowej mocy zespołu, któremu prócz żądzy zwycięstw nie trzeba żadnego programu.

Kat

„Metro", adaptacja, choreografia i reżyseria Janusz Józefowicz, libretto Agata i Maryna Miklaszewskie, scenografia Janusz Sosnowski, kostiumy: Ewa Krauze, Magda Maciejewska, efekty laserowe: Mike Deissler, Laser by Lasermedia, Los Angeles.

Ankieta cd.

● Jakiego rodzaju tekstów Pani/Panu brakuje?

.....

.....

.....

.....

● Jaki jest Pani/Pana

a) wiek: .....

b) wykształcenie: .....

c) miejsce zamieszkania:

.....

.....

Termin nadsyłania odpowiedzi upływa 31.03.1991.

Wśród uczestników ankiety zostaną rozlosowane cenne nagrody książkowe ufundowane przez SW Czytelnik.

Akces do klubu

Nie rozważałem dotąd możliwości wstąpienia do klubu miłośników „Klubu Pickwicka". Dokładnie z tej samej przyczyny, dla której zgłaszał doń akces Stefan Treugutt, który w programie do zrealizowanej właśnie przez Macieja Wojtyszkę adaptacji powiada: *Pickwicysta stanie do bójki, jeśli broni skrzywdzonego dziecka, ale nawet krzesła nie złamie na przeciwniku politycznym — mebla mu szkoda, także ludzkiej głowy.*

Diagnoza krytyka jest jak zwykle bezbłędna. Gdyż cały sens pickwickowski sprowadza się do dystansu wobec społecznych racji: różnorodnych stowarzyszeń, badań, działań. W przeciwieństwie do niego moje, kierowane w części przez profesora Treugutta kształtowanie spełniało się w świecie pozbawionym racji, w którym fakty i literatura występowały w obronie społecznych działań. Głosząc, że *nie czas żałować róż, gdy płoną lasy* trudno było wypowiadać to *w sensie pickwickowskim.* A przecież sformułowania te artykułowano mniej więcej w tym samym historyczno-literackim okresie.

Warunkiem zatem wstąpienia do klubu poczciwych relatywistów jest akceptacja otaczającego nas świata. Jego niedoskonałej lecz najlogiczniejszej z możliwych postaci, której na imię demokracja. Dla mnie ten świat klubów, związków i stowarzyszeń skończył się dokładnie w chwili, gdy — wielbiciel innej angielskiej książki: „Stalkego i Spółki" Kiplinga — przekonałem się, po osiągnięciu pełnoletności, że wszystkie związki są cudze, niczemu nie służą ani nie stoi za nimi żadne prawo.

Więc gdy dziś znów znajduję się na zebraniach, tworzę organizacje czy statuty składam, trudno mi oprzeć się wrażeniu, że cofnąłem się w latach. Nie przemyślawszy w swoim czasie „Klubu Pickwicka", dziś nie potrafię się znaleźć. Gdyż człowiek elegancki nie zapala się, nie unosi, nie protestuje. Strzeże swych racji, pilnuje pryncypiów, jednak nie zakłada, że ma monopol na słuszność. Warunkiem dobrego tonu jest zgoda na świat, który nas otacza. My zaś, polscy zbuntowani romantycy od płonących róż, ciągle się nań nie godzimy. Niewielkie też mieli dotąd w naszej sztuce i w naszym teatrze szanse flegmatycy i relatywizujący ironiści spod znaku Samuela *Pickwicka.*

Obszar ich nie narażonego na społeczną infamię działania kończył się w świecie dziecinnych bajek, abstrakcji, muzyki. W tych właśnie rewirach, w których ostrzył swój reżyserski pazur Maciej Wojtyszko. Autor mądrych scenicznych bajek dla dzieci, sztuki o Mickiewiczu, znakomitych telewizyjnych adaptacji „Ferdydurke" czy „Mistrza i Małgorzaty". Twórca scenicznego „Kandyda", a ostatnio okrzyczanej „Tamary".

Ten obdarzony bodaj najbardziej na dzisiejszy czas wyczulonym słuchem scenicznym reżyser przygotował właśnie w warszawskim Teatrze Powszechnym inscenizację „Klubu Pickwicka". Napisał zabawne piosenki, do których muzykę ułożył Jerzy Derfel. Dwie z nich: „Wybory" i „Powrót do Europy" odpowiadają na zamówienie publiczności, stanowiąc ironiczny komentarz do politycznych zdarzeń. Natomiast znakomicie prowadzeni aktorzy: pełen uroku Kazimierz Kaczor, tryskający inwencją sceniczną Jan Janga-Tomaszewski, a także imponująca poczuciem rytmu i głosowo-interpretacyjnymi walorami Małgorzata Jóźwiak oraz cały znakomity zespół wprowadza nas w inny świat, w którym forma ważniejsza jest od treści, a rację zwycięża elegancja.

Oczywiście dokonać się to może w świecie o słuchu stępionym na romantyczne okrzyki, w którym za to uszy otwierają się na żart znamionujący dystans. Gdzie nie zagrożone są moralne pryncypia, pomocne — dźwięki muzyki. W którym zatem obecne jest to wszystko, co właściwe jest sztuce lalek, postawie edukacyjnej, literaturze dla dzieci i młodzieży, z której wszak Wojtyszko i jego teatr wyrasta.

Wychodzi po to, by wprowadzić nas do dobrze wychowanej Europy. Europy, w której nasi wierzyciele skupiają się w kluby paryskie i londyńskie, nierzadko przypominające, że, jak śpiewają aktorzy słowami Wojtyszki: *Złe maniery to początek / Złego stylu i złych czynów*. Trudno się z tym nie zgodzić. Więc i ja po obejrzeniu warszawskiej adaptacji zacnej angielskiej powieści, skłonny dziś byłbym rozważyć zyski płynące z przynależności do któregoś z tych wytwornych klubów.

Kat

„Klub Pickwicka", adaptacja: Henryka Królikowska i Maciej Wojtyszko, reżyseria i teksty piosenek: Maciej Wojtyszko, scenografia: Katarzyna Kępińska; muzyka: Jerzy Derfel; choreografia: Zofia Rudnicka. Teatr Powszechny w Warszawie.

Papierowy „Ślub”

Kiedy Zygmunt Hübner po wyjeździe z Krakowa tworzył warszawski Teatr Powszechny, powiadał, że zespół konsolidować trzeba przeciw komuś. Dyrektor teatru musi być jak generał: wyznaczać cele strategiczne, nazywać wrogów, zawiązywać sojusze. Praca teatralna tym różni się bowiem od każdej innej sztuki, że dotyczy żywych ludzi. Stąd powstanie teatru jest jak zdobywanie pola, a pierwszy spektakl w nowej dyrekcji stanowi odezwę.

Trzy są chyba najczytelniejsze teatralne odezwy w naszej scenicznej tradycji. Można kadencję zacząć „Zemstą" — propagując teatr aktora, można „Weselem" — głosząc scenę inscenizacji. Trzecią drogę wybrał objąwszy Teatr Rozmaitości Wojciech Szulczyński, na otwarcie swojego teatru wybierając „Ślub". Rozumiem, że przybyły z Krakowa reżyser chciał stworzyć

w Warszawie teatr publiczności, gry międzyludzkiej, interakcji.

Trudno było wyraźniej dać to do zrozumienia. Sadzając widzów w pierwszym akcie na sali, wprowadzając w drugim na scenę, z której w odmętach widowni z trudem dostrzegano aktorów, wreszcie w trzecim akcie ustawiając rzędy krzeseł naprzeciwko siebie, Szulczyński z całą mocą podkreślił, iż teatr jest dla niego sytuacją spotkania, grą między widzami. Miejsca gry i ściany spalonego niedawno teatru pokrywały płachty papierowej dekoracji, spod której aktorzy próbowali przebić się ku sobie i ku widzom. Bezskutecznie. W Teatrze Rozmaitości nie istnieje bowiem jeszcze zespół. Dziś, wspierany pseudogwiazdorskimi kreacjami występujących gościnnie artystów, musi on dopiero określić swe ambicje i wytyczyć cele. Tak samo jak i reżyser musi jeszcze wydoskonalić swój warsztat. Nauczyć się przekładać myśl na przestrzeń teatralnego spotkania.

Ale tego wszystkiego nie można było zrobić z dnia na dzień. To, co możliwe, W. Szulczyński pokazał. Jak na filologa z najlepszej, krakowskiej szkoły przystało, zafundował widzom program ze znakomitymi tekstami księdza Józefa Tischnera i profesora Jana Błońskiego. Program, dla którego samej możliwości nabycia i przeczytania warto się do Teatru Rozmaitości wybrać. Niewątpliwie więcej czerpiąc stąd pożytku niż z niedawno granej tam jeszcze „Gałązki rozmarynu".

Niewątpliwe jest jedno. Jeśli z dotychczasowych inscenizacji „Ślubu" zapamiętywałem Władzia (np. Fronczewskiego), który społeczeństwo zniewala, bądź Pijaka (np. Krzysztofa Zaleskiego), który we własnym spektaklu przeciw temu zniewoleniu występował — na widowisku Szulczyńskiego zaciążyła postać Ojca — Króla grana przez Wilhelmiego. A więc tego, który jak powiada Błoński w programie *przekroczył granicę metafizyczną, poniesiony nieumiarem, «pijaństwem», uznał się za pana życia i śmierci, chciał się narzucić innym absolutnie.*

Ani więc stwórca międzyludzkiego kościoła, niewolący nas słowami Władzio, ani przeciwstawiający mu siłę gestu, zbuntowany cham, lecz prosty instrument, któremu władzę nadano i który pozbawiony jest jakiegokolwiek do siebie dystansu stają się bohaterami tej inscenizacji.

Wyszło więc na to, że zapanował nad sceną Roman Wilhelmi, któremu pozwolono upić się swym ojcostwem i formą z przedmieścia. I jeśli nawet nie wynikało to z formatu jego sztuki, lecz tylko z siły osobowości i pewności siebie, to jednak udało się aktorowi osiągnąć szczególny wymiar scenicznego istnienia.

Można krytykować każdego: pisarza, muzyka, reżysera filmowego. W każdym wypadku ocena odnosi się do gotowego utworu, któremu nie zdoła zaszkodzić. Inaczej z teatrem. Recenzja, która ukaże się po zejściu sztuki z afisza nie ma sensu, gdyż nikt już sądów jej nie zweryfikuje. Ta, co ukaże się wtedy, gdy spektakl jeszcze istnieje odbierana jest jak wsparcie lub atak przez żywych ludzi, stanowiących zespół, których am-

bicje można ożywić, zapał ostudzić, którym można pochlebić, obrazić ich bądź zranić.

Cóż jednak zrobić z premierą, po której nie można grać dalej? Co myśleć o reżyserze, który pracując w remontowanym teatrze oparł koncepcję spektaklu na spowiciu wszystkiego w łatwopalny papier? Wreszcie, co powiedzieć o dyrektorze, opuszczającym teatr w momencie zagrożenia? I cóż ma począć zespół niepewny swego istnienia?

Chyba tylko pamiętać, że, jak mawiał Zygmunt Hübner, tworzenie teatru jest walką. Nie robi się tego ani w papierze ani na papierze, ani nawet uzyskując programowe wsparcie autorytetów. Robiąc to ogólnie w imię czegoś najczęściej trzeba zwrócić się przeciw komuś. Ktokolwiek więc zechce podjąć się roli wyprowadzenia Teatru Rozmaitości z kryzysu nie będzie miał wyboru. Będzie to musiał robić przeciw byłemu dyrektorowi i przeciw takim papierowym ślubom.

Kat

Teatr Rozmaitości w Warszawie, „Ślub" Witolda Gombrowicza, reżyseria: Wojciech Szulczyński, scenografia i kostiumy: Dariusz Kunowski, muzyka: Krzysztof Knittel.

Cezary Nowak i Wojciech Osełko w „Ślubie" Gombrowicza fot. ROMUALD SAKOWICZ

Tygodnik Solidarność nr 14, 1991, s. 16

Papierowy „Ślub”

Kiedy Zygmunt Hübner po wyjeździe z Krakowa tworzył warszawski Teatr Powszechny, powiadał, że zespół konsolidować trzeba przeciw komuś. Dyrektor teatru musi być jak generał: wyznaczać cele strategiczne, nazywać wrogów, zawiązywać sojusze. Praca teatralna tym różni się bowiem od każdej innej sztuki, że dotyczy żywych ludzi. Stąd powstanie teatru jest jak zdobywanie pola, a pierwszy spektakl w nowej dyrekcji stanowi odezwę.

Trzy są chyba najczytelniejsze teatralne odezwy w naszej scenicznej tradycji. Można kadencję zacząć „Zemstą” — propagując teatr aktora, można „Weselem” — głosząc scenę inscenizacji. Trzecią drogę wybrał objąwszy Teatr Rozmaitości Wojciech Szulczyński, na otwarcie swojego teatru wybierając „Ślub”. Rozumiem, że przybyły z Krakowa reżyser chciał stworzyć w Warszawie teatr publiczności, gry międzyludzkiej, interakcji.

Trudno było wyraźniej dać to do zrozumienia. Sadzając widzów w pierwszym akcie na sali, wprowadzając w drugim na scenę, z której w odmętach widowni z trudem dostrzegano aktorów, wreszcie w trzecim akcie ustawiając rzędy krzeseł naprzeciwko siebie, Szulczyński z całą mocą podkreślił, iż teatr jest dla niego sytuacją spotkania, grą między widzami. Miejsca gry i ściany spalonego niedawno teatru pokrywały płachty papierowej dekoracji, spod której aktorzy próbowali przebić się ku sobie i ku widzom. Bezskutecznie. W Teatrze Rozmaitości nie istnieje bowiem jeszcze zespół. Dziś, wspierany pseudogwiazdorskimi kreacjami występujących gościnnie artystów, musi on dopiero określić swe ambicje i wytyczyć cele. Tak samo jak i reżyser musi jeszcze wydoskonalić swój warsztat. Nauczyć się przekładać myśl na przestrzeń teatralnego spotkania.

Ale tego wszystkiego nie można było zrobić z dnia na dzień. To, co możliwe, W. Szulczyński pokazał. Jak na filologa z najlepszej, krakowskiej szkoły przystało, zafundował widzom program ze znakomitymi tekstami księdza Józefa Tischnera i profesora Jana Błońskiego. Program, dla którego samej możliwości nabycia i przeczytania warto się do Teatru Rozmaitości wybrać. Niewątpliwie więcej czerpiąc stąd pożytku niż z niedawno granej tam jeszcze „Gałązki rozmarynu”.

Niewątpliwe jest jedno. Jeśli z dotychczasowych inscenizacji „Ślubu” zapamiętywałem Władzia (np. Fronczewskiego), który społeczeństwo zniewala, bądź Pijaka (np. Krzysztofa Zaleskiego), który we własnym spektaklu przeciw temu zniewoleniu występował — na widowisku Szulczyńskiego zaciążyła postać Ojca — Króla grana przez Wilhelmiego. A więc tego, który jak powiada Błoński w programie *przekroczył granicę metafizyczną, poniesiony nieumiarem, «pijaństwem», uznał się za pana życia i śmierci, chciał się narzucić innym absolutnie.* Ani więc stwórca międzyludzkiego kościoła, niewolący nas słowami Władzio, ani przeciwstawiający mu siłę gestu, zbuntowany cham, lecz prosty instrument, któremu władzę nadano i który pozbawiony jest jakiegokolwiek do siebie dystansu stają się bohaterami tej inscenizacji.

Wyszło więc na to, że zapanował nad sceną Roman Wilhelmi, któremu pozwolono upić się swym ojcostwem i formą z przedmieścia. I jeśli nawet nie wynikało to z formatu jego sztuki, lecz tylko z siły osobowości i pewności siebie, to jednak udało się aktorowi osiągnąć szczególny wymiar scenicznego istnienia.

Można krytykować każdego: pisarza, muzyka, reżysera filmowego. W każdym wypadku ocena odnosi się do gotowego utworu, któremu nie zdoła zaszkodzić. Inaczej z teatrem. Recenzja, która ukaże się po zejściu sztuki z afisza nie ma sensu, gdyż nikt już sądów jej nie zweryfikuje. Ta, co ukaże się wtedy, gdy spektakl jeszcze istnieje odbierana jest jak wsparcie lub atak przez żywych ludzi, stanowiących zespół, których ambicje można ożywić, zapał ostudzić, którym można pochlebić, obrazić ich bądź zranić.

Cóż jednak zrobić z premierą, po której nie można grać dalej? Co myśleć o reżyserze, który pracując w remontowanym teatrze oparł koncepcję spektaklu na spowiciu wszystkiego w łatwopalny papier? Wreszcie, co powiedzieć o dyrektorze, opuszczającym teatr w momencie zagrożenia? I cóż ma począć zespół niepewny swego istnienia?

Chyba tylko pamiętać, że, jak mawiał Zygmunt Hübner, tworzenie teatru jest walką. Nie robi się tego ani w papierze ani na papierze, ani nawet uzyskując programowe wsparcie autorytetów. Robiąc to ogólnie w imię czegoś najczęściej trzeba zwrócić się przeciw komuś. Ktokolwiek więc zechce podjąć się roli wyprowadzenia Teatru Rozmaitości z kryzysu nie będzie miał wyboru. Będzie to musiał robić przeciw byłemu dyrektorowi i przeciw takim papierowym ślubom.

Kat

Teatr Rozmaitości w Warszawie, „Ślub” Witolda Gombrowicza, reżyseria: Wojciech Szulczyński, scenografia i kostiumy: Dariusz Kunowski, muzyka: Krzysztof Knittel.

Cezary Nowak i Wojciech Osełko w „Ślubie” Gombrowicza fot. ROMUALD SAKOWICZ

Ankieta cd.

● Jakiego rodzaju tekstów Pani/Panu brakuje?

.....

.....

.....

.....

● Jaki jest Pani/Pana

a) wiek: .....

b) wykształcenie: .....

c) miejsce zamieszkania:

.....

.....

Termin nadsyłania odpowiedzi upływa 31.03.1991.

Wśród uczestników ankiety zostaną rozlosowane cenne nagrody książkowe ufundowane przez SW Czytelnik.

Potrzeba lotu

Z górą dwadzieścia lat minęło od ostatniej warszawskiej inscenizacji „Peer Gynta". To było w 1970 roku, w reżyserii Macieja Prusa, nad sceną Teatru Ateneum ulatał Roman Wilhelmi. Bodaj pierwszy raz wtedy widziałem go na scenie. A do dziś brzmi mi w uszach każde słowo, każdy gest opowieści o pościgu na koźle za renem.

Czemu przez lata nikt do „Peer Gynta" nie sięgał? Czemu nikt nie zainteresował się tą niesceniczną, romantyczną bajką o strzelcu niosącym radość, oczyszczającym siedlisko czarów z czarnoksiężników i złośliwych tworów, o wielkim łgarzu zmyślającym „niezliczone ciekawe historie". I czemu naraz dziś dwóch młodych ludzi, z dwóch stron świata, na dwóch warszawskich scenach równocześnie próbuje się z kozłem?

Musi być coś takiego w powietrzu. Widać społeczna atmosfera nie chce już żelaznej konstrukcji, czytelnej aluzji, melodramatycznej pointy. Coś w nas domaga się lotu. Na scenie Teatru Nowego z „Peer Gyntem" próbuje się Waldemar Zawodziński. W Teatrze Studio na scenie kameralnej tę samą sztukę wystawia Amerykanin David Schwaizer.

Amerykanin jest starszy. Dysponuje znakomitą obsadą. Porusza się bezbłędnie w nowoczesnym, antykonwencyjnym stylu przejść od bezpośredniości do kreacji. Sam teoretyzując swą inscenizację powiada, że aktorzy *analizują elementy legendy*.

Waldemar Zawodziński podjął ryzyko scalenia. Jego spektakl stara się wprowadzić widza w atmosferę baśni. Służą temu piękne scenograficzne rozwiązania: efektowna studnia, w którą spoglądający na proscenium aktorzy ukazują swe odbicia w lustrze wody wyciętym w górnej części fermu, odsuniętego w głąb sceny. Ten obraz spektakl otwiera. Potem będą prześliczne sceny z ptakami, zabawne kostiumy trolli, aż po finałową plastyczną kompozycję, gdy Solvejga zza hen, hen w głębi sceny ukrytych krosien przemawia do odchodzącego Peera.

Scenograf i reżyser w jednej osobie: nie zdołał jednak scalić poszczególnych obrazów. Nie zapanował nad aktorami, a ukryć trudno, że Robert Rozmus wykrzykujący teksty Ibsena w Teatrze Nowym nie wytrzymuje konkurencji migotliwie wrażliwego i zdystansowanego Wojciecha Malajkata, którego w pewnych partiach wspiera pełen autoironicznej siły komicznej Zbigniew Zamachowski.

David Schwaizer robi bowiem z aktorami, co mu się żywnie podoba. Fragmenty roli Gynta „analizują" wszyscy mężczyźni. Z kolei matką i Solvejgą na przemian jest w tym spektaklu Teresa Budzisz-Krzyżanowska.

„Peer Gynt" na scenie Teatru Studio

fot. ZYGMUNT RYTKA

Nie ulega wątpliwości, że ten spektakl stanowi duży sukces aktorski zespołu Teatru Studio. Wcale jednak nie musi to być sukces koncepcji reżysera. Wiele mówiąc w programach o swych poglądach i planach Amerykanin pokazuje bowiem dobrą technikę i przyzwoitą współczesną średnią. A Zawodziński?

Przypuszczam, że temu młodemu reżyserowi o coś więcej chodzi. Choć jeszcze nie umie tego scalić, choć nie panuje nad aktorami — jednak z jego scenicznej wizji „Peer Gynta" łatwiej było odczytać to, co w Teatrze Studio było najwyżej do domyślenia; że mianowicie jest to bajka o czasie. O jego zwolnieniach i przyśpieszeniach. I o związku między rytmem historii a czasem osobistym. Tym czasem, który Peer spędza w górach i tym, w trakcie którego tańczy, z ludźmi na cudzym weselu. Przychodzą takie chwile karnawału, gdy historia rusza z galopa: zjada króli, bieli włosy trzydziestoletnim ministrom, z których oczu wyglądają trolle ambicji, w których uszach brzmią podszepty zawiści, którym w ciągu minut upływają lata.

Czy to nie takie dziś nadeszły chwile? A skoro historia nasza pędzi na wyimaginowanym koźle za wyśnionym — renem jakże się tu dziwić, że nas teatry chcą unosić w góry?

Kat

Henryk Ibsen: „Peer Gynt". Teatr Nowy w Warszawie, adaptacja, reżyseria i scenografia Waldemar Zawodziński; Teatr Studio w Warszawie, adaptacja i reżyseria David Schwaizer, scenografia: Barbara Hanicka.

Tygodnik Solidarność **18-19 (137-138)** 3-10 maja 1991

Źródła scenicznych odniesień

Brak nam tak silnych scenicznych odniesień, jakie mają np. Włosi dziedziczący tradycję komedii dell arte. Styl, który przypomniał nam ostatnio Rudolf Zioło na scenie Starego Teatru w Krakowie. Czy zrobił to dobrze? Po prawdzie nie wiem. Cóż może bowiem o błazenadach Pantalone (Andrzej Hudziak) czy Brighella (Zbigniew Kosowski), nie mówiąc o wcieleniach Jana Peszka, powiedzieć człowiek, który widział raptem dwa przedstawienia Giorgio Strehlera na krzyż, co — pochlebiam sobie — nie jest u nas wykształceniem elementarnym. Mogę przyznać, że mi się podobało tak, jak cieszy oko lazur włoskiego nieba na wycinance, ale oceny dokonać nie zdołam. Gdyż ocena oparta musi być na porównaniu, a porównywać można tylko to, co dobrze znane.

Myśmy dotąd na formie się nie znali. Dla nas ważne były tematy, zwłaszcza patriotyczno-polityczne i „nuty" z romantyczną na czele. Także z kultury innych narodów to tylko dobrze przyswajamy, co można przetłumaczyć na poruszającą nas tematykę niepodległości narodowej i politycznej przemocy. W „Księżniczce Turandot" oczywiście łatwo to odnaleźć. Ma ona w końcu tradycję radzieckiego wystawienia Wachtangowa z 1922, gdzie była potraktowana jako poszukiwanie formy, a zarazem *marzenia o tym, jakimi będą ludzie, gdy wyzbędą się zła, gdy pokonają złe siły*. Także w interpretacji Rudolfa Zioło staje się „Księżniczka Turandot" opowieścią o przemocy.

I nie jest to wina reżysera. Nie jest to też zasługa aktorów. Po prostu jednostronnie, z pozycji sceny nikt nie zdoła zmienić przyzwyczajeń, narzucić skojarzeń, sprawić by spektakl nie był oglądany poziomo, jak historyjka z kina, lecz by można go było czytać także pionowo; w każdym momencie akcji widząc kto, co i wobec kogo mówi.

Rzecz więc nie w tym, czy spektakl Starego Teatru jest czy nie jest skupiony na tematyce przemocy. Problem leży w tym, że publiczność warszawskich czy krakowskich teatrów nie umie na inne treści zbiorowo odpowiedzieć. Nasz kanon wspólnych scenicznych zachowań jest tak ograniczony, że wysłuchujemy nie tego, co się mówi, lecz to, co usłyszeć chcemy.

Mówiąc Gombrowiczem: *Głupio mówię, ale wy mądrze mnie słuchacie*. To znaczy, że w teatrze ważne jest to, co publiczności znane, a nie to, co aktor chce jej powiedzieć. Znaczy to dalej, że w krótkim czasie nie sposób zmienić teatralnych przyzwyczajeń. A jednak można to zrobić przez lata. Czego byliśmy świadkami. Przed szesnastu laty wystawiono po raz pierwszy w Polsce na scenie zawodowej „Ślub" Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego. Spektakl ten stał się oczywiście patriotycznym manifestem. Triumfalnym powrotem emigranta, z którego poduszczenia wypowiadane były, brzmiące mi do dziś w uszach mówione przez Andrzeja Szczepkowskiego słowa Kanclerza: — *Panuje spokój. Szerokie kręgi społeczeństwa — siedzą. Policję też zaaresztowano.*

W ustach Mieczysława Kalenika, który gra tę rolę w najnowszym „Ślubie" wystawionym przez Tadeusza Minca w warszawskim Teatrze Polskim słowa te brzmią pusto. Zresztą większość aktorów, z grającym Henryka Janem Englertem na czele, fałszuje niemiłosiernie. Starając się wypowiedzieć wielopiętrowy tekst jeszcze inaczej, Jan Englert sprawia wrażenie (cóż stąd, że wiem, iż pozorne), że nie rozumie wypowiadanych słów, które brzmią płasko i... konwencjonalnie. Co ratuje sprawę! Gdyż na szczęście my, widzowie, melodię gombrowiczowskiego teatru znamy doskonale. Słyszymy fałsze, lecz nie zapominamy kantyleny. Nawet gdy aktorski element zawodzi, to wspaniała, świetnie zharmonizowana z duchem mincowskiego obrazowania scenografia Andrzeja Markowicza (strzeliste, stereometryczne organy jak nastroszone dzidy), to czytelna budowa sytuacji i precyzyjne użycie rekwizytów pozwala nam odczytywać ten tekst na wielu poziomach — czyli teatralnie.

Gdyż teatr Gombrowicza, analiza relacji między człowiekiem a grupą, głębokie dotknięcie teatralizacji społecznych zachowań wydaje się najczytelniejszym mitem współczesności. Nawiązujący do romantycznych jeszcze gestów i nadbudowujący na nich współczesną problematykę pozy — jest teatr Gombrowicza, tak powszechnie dziś grany, zarazem doraźnym komentatorem sprawiającym, że nagle *anno* 1991 ani Władzio, ani Kanclerz, ani Henryk, lecz napompowany Król-Ojciec staje się w kolejnym już wcieleniu (ostatnio Wilhelmiego w „Rozmaitościach", a dziś Zapasiewicza w „Polskim") bohaterem numer jeden spektaklu.

Mogąc być czytana doraźnie, pozostaje jednak ta sztuka uogólniającą. Być może, okaże się wnet najczytelniejszym kluczem naszego teatralnego porozumienia. Fakt, że na zbliżającym się festiwalu klasyki polskiej znaczną część wystawień stanowić mają inscenizacje Gombrowicza, zdaje się sugerować, że tu właśnie rodzi się nasza rodzima forma, bije źródło scenicznych odniesień.

Kat

Carlo Gozzi: *Księżniczka Turandot*. Stary Teatr w Krakowie, reż. Rudolf Zioło, scen. Andrzej Witkowski, muz. Stanisław Radwan.
Witold Gombrowicz: *Ślub*: Teatr Polski, reż. Tadeusz Minc, scen. Andrzej Markowicz, muz. Zbigniew Karnecki.

Kształt żywej wiary

Bladzi byliśmy i beznamiętni. Bo zbyt wiele było nam wolno. Nadchodzi jednak czas wyraźny. Czas silnych ograniczeń, stanowczej reguły, a pewnie także buntów oraz gniewu. To się czuje. To się zdarza. To wisi w powietrzu i unosi się nad salą, w której gościnnie w Warszawie wystąpili artyści pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Przyjechali ze swym najnowszym programem zatytułowanym „Cardenio i Celinda", a rozgorączkowany tłum miłośników pantomimy pragnących zobaczyć ten spektakl ukazał, że gdy anioł sztuki ogarnie miasto swym skrzydłem — nie potrzebna jest krytyka, obojętne są nazwiska, tchnieniem wiatru wieść zda się rozgłaszana.

Ci, którzy tańczą w opracowanym przez Tomaszewskiego dramacie napisanym we Wrocławiu w XVII wieku, przez Andreasa Gryphiusa opowiadają historię namiętności, losy zawodu, wprowadzają nas w atmosferę przypadkowości (Fortuny) i ułudy (Vanitas). Spektakl oparty na znakomicie, jakby syntetyzatorowo zharmonizowanej muzyce Händla, Purcella, Schütza, Telemanna i Schnabla plastycznie opracowany został przez Kazimierza Wiśniaka. Trudno doprawdy dociec, kto jest głównym autorem sukcesu: czy muzyka, harmonia ruchu, czy urzekające, mięsiste, nawiązujące do XVII wiecznego malarstwa ogrody rozkoszy, akwaria, kościotrupy i czaszki uformowane przez Wiśniaka. Ma ten balet rytm, ma rewelacyjnych tancerzy jak Marek Oleksy, Tomasz Dajewski czy urzekająca, podbijająca widownię Silwana Krokówna. Ma wreszcie sens. Nie prosty — wręcz metafizyczny.

Nad spektaklem unosi się aura powagi. Fabuła tak silnie skonwencjonalizowana, gestyka emblematyczna, ponadczasowe namiętności wolne od jakiejkolwiek aluzji. A przecież trudno było się oprzeć wrażeniu, że ta historia rywalizacji, oszustwa, zamiany rolami, w której plastycznym przełożeniu obrazowanie boschowskie spotyka się z uproszczonym widzeniem komiksowego science-fiction, że ta historia zatem ukazuje ku czemu prowadzi prostota. Prostota kształtów plastycznych, niewymyślnych działań ruchowych, prostota muzyki buduje harmonię i niezwykły emocjonalny nastrój. Nie ma co ukrywać, że nad spektaklem dominuje atmosfera trwogi.

Żadna płytka interpretacja, żadna historyczna tromtadracja ani publicystyczne żarty nie ostoją się wobec pytań, które artyści Tomaszewskiego zadają bez słów. Patrząc w te dymy, podziwiając fantastyczne barokowe kształty i wizje nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że już nie jestem we władaniu kulturowej cytaty, lecz metafizycznej przepowiedni; że ukazane na scenie piekło zakazów i namiętności w mniejszym stopniu symbolizuje nasze doświadczenia, w większym zaś projektuje nasze przeczucia. Zwrócone wstecz lustro sztuki napotkało bowiem tak silne ogniska skoncentrowanego artyzmu, iż spojrzenie nasze nieoczekiwanie wybiegło w przód napotykając obraz jakiegoś surowego, okrutnego, irracjonalnego świata XXI wieku, w którym nasze dzieci, a może jeszcze i ci z nas, którym dane będzie dożyć progu kolejnego milenium odpokutują niefrasobliwość naszą. Doznają wielkich cierpień i potężnych namiętności.

„Cardenio i Celinda", czyli nieszczęśliwie zakochani, powstała z dostrzeżenia, iż *tak jak światło okazuje całą swą wspaniałość padając na ciemne naczynie, tak też wieczność staje się wyraźna, zestawiona z przemijaniem, boskość w obliczu doczesności, a dobro zrównane ze złem.* „Cardenio i Celinda" wytańczony przez wrocławski teatr pantomimy XXI program tego zespołu przepowiada, że z nadchodzącym XXI wiekiem zbliża się czas ograniczeń, wielkich tragedii oraz żywej wiary.

Kat

„Cardenio i Celinda", Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, scenografia Kazimierz Wiśniak, premiera 28 XI w Nysie. Występy gościnne 12 IV 1991 w sali Teatru Dramatycznego w Warszawie.

Kształt żywej wiary

Bladzi byliśmy i beznamiętni. Bo zbyt wiele było nam wolno. Nadchodzi jednak czas wyraźny. Czas silnych ograniczeń, stanowczej reguły, a pewnie także buntów oraz gniewu. To się czuje. To się zdarza. To wisi w powietrzu i unosi się nad salą, w której gościnnie w Warszawie wystąpili artyści pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Przyjechali ze swym najnowszym programem zatytułowanym „Cardenio i Celinda", a rozgorączkowany tłum miłośników pantomimy pragnących zobaczyć ten spektakl ukazał, że gdy anioł sztuki ogarnie miasto swym skrzydłem — nie potrzebna jest krytyka, obojętne są nazwiska, tchnieniem wiatru wieść zda się rozgłaszana.

Ci, którzy tańczą w opracowanym przez Tomaszewskiego dramacie napisanym we Wrocławiu w XVII wieku, przez Andreasa Gryphiusa opowiadają historię namiętności, losy zawodu, wprowadzają nas w atmosferę przypadkowości (Fortuny) i ułudy (Vanitas). Spektakl oparty na znakomicie, jakby syntetyzatorowo zharmonizowanej muzyce Händla, Purcella, Schütza, Telemanna i Schnabla plastycznie opracowany został przez Kazimierza Wiśniaka. Trudno doprawdy dociec, kto jest głównym autorem sukcesu: czy muzyka, harmonia ruchu, czy urzekające, mięsiste, nawiązujące do XVII wiecznego malarstwa ogrody rozkoszy, akwaria, kościotrupy i czaszki uformowane przez Wiśniaka. Ma ten balet rytm, ma rewelacyjnych tancerzy jak Marek Oleksy, Tomasz Dajewski czy urzekająca, podbijająca widownię Silwana Krokówna. Ma wreszcie sens. Nie prosty — wręcz metafizyczny.

Nad spektaklem unosi się aura powagi. Fabuła tak silnie skonwencjonalizowana, gestyka emblematyczna, ponadczasowe namiętności wolne od jakiejkolwiek aluzji. A przecież trudno było się oprzeć wrażeniu, że ta historia rywalizacji, oszustwa, zamiany rolami, w której plastycznym przełożeniu obrazowanie boschowskie spotyka się z uproszczonym widzeniem komiksowego science-fiction, że ta historia zatem ukazuje ku czemu prowadzi prostota. Prostota kształtów plastycznych, niewymyślnych działań ruchowych, prostota muzyki buduje harmonię i niezwykły emocjonalny nastrój. Nie ma co ukrywać, że nad spektaklem dominuje atmosfera trwogi.

Żadna płytka interpretacja, żadna historyczna tromtadracja ani publicystyczne żarty nie ostoją się wobec pytań, które artyści Tomaszewskiego zadają bez słów. Patrząc w te dymy, podziwiając fantastyczne barokowe kształty i wizje nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że już nie jestem we władaniu kulturowej cytaty, lecz metafizycznej przepowiedni; że ukazane na scenie piekło zakazów i namiętności w mniejszym stopniu symbolizuje nasze doświadczenia, w większym zaś projektuje nasze przeczucia. Zwrócone wstecz lustro sztuki napotkało bowiem tak silne ogniska skoncentrowanego artyzmu, iż spojrzenie nasze nieoczekiwanie wybiegło w przód napotykając obraz jakiegoś surowego, okrutnego, irracjonalnego świata XXI wieku, w którym nasze dzieci, a może jeszcze i ci z nas, którym dane będzie dożyć progu kolejnego milenium odpokutują niefrasobliwość naszą. Doznają wielkich cierpień i potężnych namiętności.

„Cardenio i Celinda", czyli nieszczęśliwie zakochani, powstała z dostrzeżenia, iż *tak jak światło okazuje całą swą wspaniałość padając na ciemne naczynie, tak też wieczność staje się wyraźna, zestawiona z przemijaniem, boskość w obliczu doczesności, a dobro zrównane ze złem.* „Cardenio i Celinda" wytańczony przez wrocławski teatr pantomimy XXI program tego zespołu przepowiada, że z nadchodzącym XXI wiekiem zbliża się czas ograniczeń, wielkich tragedii oraz żywej wiary.

Kat

„Cardenio i Celinda", Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, scenografia Kazimierz Wiśniak, premiera 28 XI w Nysie. Występy gościnne 12 IV 1991 w sali Teatru Dramatycznego w Warszawie.

Co znaczą brawa?

Czy publiczność ma jeszcze w teatrze coś do powiedzenia? Czy jej gust, jej reakcje, śmiech wreszcie, wyrażana w brawach ocena cokolwiek znaczą? Wygląda na to, że coraz mniej. W teatrach, w których gra się bez kurtyny, również jej opadanie i wznoszenie się nie oddziela kolejnych ukłonów, na które aktorzy wchodzą najczęściej w takt muzyki, kręcąc się jak figurki na karuzeli tak długo póki nie zawróci im się w głowie.

Pewien wybitny reżyser, twórca, a przynajmniej propagator owej idei braw nieskończonych, tłumaczył mi kiedyś, że oklaski nie stanowią oceny, są tylko formą podziękowania, w której wyraża się wspólnota. Rzecz jednak szczególna. Gdy zdarzy się sukces, gdy publiczność jest czymś szczerze zachwycona, wtedy oklaski łamią konwencję podziękowania. Zaskoczeni zaś owacją artyści zaczynają kryć się za kulisy, a każde ich kolejne wywołanie stanowi formę tym mocniejszej pochwały.

Publiczność jest tu nieomylna. Tak było podczas warszawskich występów wrocławskiej pantomimy Tomaszewskiego, o których ostatnio pisałem i tak było teraz, podczas wrocławskich pokazów gdańskiego Teatru Lalki i Aktora „Miniatura", który w ratuszowej sali pamiętającej spektakle Laboratorium Grotowskiego pokazał „Turlajgroszka" Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka. W trakcie spektaklu publiczność reagowała żywo, a po nim trwały długie owacje na stojąco.

„Turlajgroszek" to historia naiwna. Oparta na białoruskim folklorze, skomponowana przez Krzysztofa Dziermę na ludową nutę przyśpiewka o tym, jak się poznali, pokochali, pobrali, jak się dziecko narodziło, jak je czort zwodził, jak się diabła pozbyto, a wreszcie na kolanach, groszek turlając — pokutę odbyto. Prościuteńki, brawurowo zagrany ludowy moralitet. Urzeka temperament młodych aktorów: Grzegorza Gajewskiego, Sylwii Graczyk, Zdzisława Reczyńskiego, Aliny Gielniewskiej i Izy Dąbrowskiej. Artyści grają wokół stołu, na którym bez żadnej zasłony ustawiają drewniane lalki. Są to nieanimowane baby, które po prostu bierze się do ręki, unosi, przestawia — tak jak w dziecięcej zabawie. I publiczność też reaguje tak jak w dziecięcej zabawie: śmiechem i oklaskami.

Można oczywiście powiedzieć, że istnieją różne gatunki teatru i rozmaita publiczność. Inne reakcje wywołują spektakle rewiowe, muzyczne, przedstawienia folklorystyczne, a jeszcze inaczej jest w teatrze dramatycznym, który na dodatek adresowany jest nie do tej samej publiczności. Tyle tylko, że opisywany spektakl „Turlajgroszka" oglądała publiczność festiwalowa, złożona w znacznej mierze z kolegów, dyrektorów instytucji artystycznych, krytyków. Ostatnia publiczność, którą można by podejrzewać o temperament.

A jednak wszyscy pewnie zgodnie uznają za najważniejsze wydarzenie artystyczne XXIX Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu „Ślub" w reżyserii Jerzego Jarockiego. Sztuka ta pełna była znakomitych kreacji: Jerzego Treli w roli Ojca, Jerzego Radziwiłowicza grającego Henryka czy Krzysztofa Globisza wcielającego się w Pijaka. Był to spektakl głęboki i mądry. Tyle tylko, że nie piękny, nie wzruszający, nie wywołujący dreszczu na sali.

Spektakl teatralny nie może bowiem przekształcić się w najznakomitsze nawet seminarium literackie. A takie wrażenie miałem, oglądając inscenizację polskiego promotora „Ślubu", którym jest reżyserujący go po raz czwarty Jerzy Jarocki. W spektaklu tym raz tylko, gdy Jerzy Trela przebija się z formy ojcowskiej ku królewskiej, pędząc dookoła stołu z ręką wzniesioną jak skrzydło husara, raz tylko uzyskany został efekt czystej, wywołującej reakcję sali teatralności. Nie zdołał go już powtórzyć Radziwiłowicz, w którego wykonaniu akt „dutknięcia" i obalenia króla wyglądał fałszywie. Co nie znaczy by był to spektakl słaby. Przeciwnie, został znakomicie zagrany. Z trójki świetnie podających tekst protagonistów żaden nie wysuwa się na czoło, ale i żaden nie porywa publiczności. Dotyczy to całego spektaklu, który może się podobać, ale zachwycić nie zdoła.

Było to przedstawienie, po którym publiczność klaskała, aktorzy wchodzili, znowu klaskaliśmy — oni znowu wchodzili. Po czym wszyscy rozeszli się zadowoleni i nic by nie było wiadomo, gdybym wprost ze „Ślubu" nie poszedł na „Turlajgroszka". Tam zrozumiałem, że jeszcze nie straciły swej wymowy, ani nie mogą być obojętne dla recenzenta — publiczne brawa.

Kat

Tadeusz Słobodzianek, Piotr Tomaszuk: *Turlajgroszek. Historia naiwna*. Państwowy Teatr Lalki i Aktora w Gdańsku „Miniatura", reżyseria Piotr Tomaszuk, scenografia Mikołaj Malesza, projekt i wykonanie lalek Mirosław Sołowiej, muzyka Krzysztof Dzierma.

Witold Gombrowicz: *Ślub*. Stary Teatr w Krakowie, reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Jerzy Juk-Kowarski, muzyka Stanisław Radwan.

Tygodnik Solidarność **25 (144)** 21 czerwca 1991

, s. 17

„Ślub" albo fatamorgana

Wygląda na to, że uczymy się „Ślubu" na pamięć. Przyswajamy go jako mit, który ma stać się nie gorzej znajomy od historii Antygony, Hamleta, Gustawa-Konrada czy Kordiana. Z pamięciowego opanowania tekstu przez publiczność wynikają zaś ważne konsekwencje dla aktorskiej gry. Inaczej przecież występuje się przed zgromadzeniem, które sztuki nie zna czy też nie znać może, a inaczej przed widownią, o której wiadomo, że pominięty, przestawiony, niewyraźnie powiedziany fragment dośpiewa sobie sama.

Odmieniany przez wszystkie reżyserskie przypadki: Jarockiego, Makowieckiego, Minca, Szulczyńskiego czy Zygadły „Ślub" wyparł w tym sezonie ze scen dramat romantyczny i narodowowyzwoleńczy. Musi więc być jakaś aktualność w tej historii o popadnięciu w sen. Coś musi skłaniać zespoły do mierzenia się z tą sztuką ukazującą międzyludzkie sposoby przekształcania treści. Można, jak Jan Błoński, interpretować „Ślub" w kategoriach tragedii jaźni. Albo tak, jak Jerzy Jarzębski, widzieć w nim sztukę o konfliktach władzy. Inscenizatorzy „Ślubu" prześcigają się w zamawianiu mądrych tekstów do programu. Zdaje się jednak, że kto chce ten dramat wystawić na scenie, winien zobaczyć go publicznym spojrzeniem. Okiem tej widowni, co zbiera się dziś w teatrze w stanie kulturowego szoku.

Jesteśmy przecież jako zbiorowość tą samą grupą, co przez 40 lat publicznie głosiła, że akceptuje realia, uznaje sytuację, popiera słuszne idee, a protestuje jedynie przeciw wypaczeniom i cenzurze. Powtarzaliśmy, że nie chcemy władzy, nie kwestionujemy sojuszy ani przewodniej roli. Jakieś symboliczne gesty, jakieś jasnogórskie śluby czy przysięgi składane przez robotniczego przywódcę w miejscu, na którym Tadeusz Kościuszko narodowi ślubował, zdawały nam się tylko krzepiącą metaforą, a nie czynem, który prowadzić może wprost do Belwederu.

Aż oto, jak w „Ślubie" Jarockiego, opadły wokół nas ściany. Znaleźliśmy się w jakimś wyśnionym: i obcym, i jakby skądś znajomym świecie. Kiedy podczas festiwalu polskich sztuk współczesnych przechadzam się ulicami słabo mi znanego Wrocławia, przypomina mi on bardziej jakieś prowincjonalne miasteczko w Austrii, Francji czy Niemczech z salonem Renaulta, fast-foodem, z żebrzącymi clochardami — niż kraj moich realiów. Moich peerelowskich Małoszyc.

Otóż doświadczyliśmy tego naocznie i nadal doświadczamy. Poznaliśmy potęgę słów i względność realiów. Dlatego tak ciągnie nas „Ślub". Bo ta sztuka ukazuje, że istnieje bezpośrednia zależność między dźwiękiem wypowiedzianego publicznie słowa a kształtem rzeczywistości. Gdyż to nie rzeczywistość jest dana ludziom, lecz zbiorowe zachowania, gesty, umowy i porozumienia kształtują realia.

Myśmy tego doznali! Jako społeczeństwo jesteśmy jak Henryk. Przemieniliśmy nasz świat i oddaliliśmy odgłosy dawnych wojen. Wybraliśmy sobie rzeczywistość drugą. Jako jednostki rozumujemy często tak jak Władzio, gdy mówi: *Mnie wszystko jedno. Wolę to niż być w wojsku.* Jednak właśnie Władzio ze swoim mundurem i zegarkiem z Antwerpii jest świadkiem naszego przejścia w sen, który stanie się jawą, gdy zapomnimy o porzuconej rzeczywistości. Śmierć Władzia jest domknięciem wykreowanego świata. Jest jak wyrok za aborcję dla lekarza wykształconego w duchu krzewienia idei świadomego macierzyństwa. Po nim już wszystko jest możliwe. I to, że nędza chwyta nas za nogi. I to, że jadąc w nocy samochodem spotkam gdzieś na parkingu w szczerym polu działający bufet z ekspresową kawą. Czyż to nie sen? Nie fatamorgana?!

Powie mi ktoś, że spłycam, że takie obrazy nie służą sztuce, a teatr winien wystrzegać się nachalnych aktualizacji. Takim interpretatorom przypomnę cytowane w programie do „Ślubu" w Starym Teatrze słowa Gombrowicza: — *Krytykom sztuki trzeba poradzić, żeby nie byli z miejsca za głębocy.*(...) *naprzód musi ta historia wzruszyć, zabawić, rozśmieszyć, a potem nabiera rozmaitych „głębszych znaczeń".*

Kat

Fot. Włodzimierz Echeński

TEATR NA DWORZE

W dwieście lat po wybudowaniu na terenie Parku Łazienkowskiego w Warszawie, pod wspólną dyrekcją Marka Kwiatkowskiego (restauratora Łazienek) i Adama Hanuszkiewicza powstał Nowy Teatr Królewski w Łazienkach. Teatr dający przedstawienia pod gołym niebem w piątkowe, sobotnie i niedzielne, nie dżdżyste wieczory.

Letni sezon w tym teatrze otworzono „Cydem" autorstwa, jak go mistrz Adam podpisał, Jana Andrzeja Morsztyna wg Pierréa Corneillé'a. Trochę to dziwiło obecnych na premierze Francuzów. Myślę jednak, że spektakl nagrodził im wiele. Nie ma bowiem chyba w Europie drugiej tak pięknej scenerii, z widokiem Łazienek, podniesionego amfiteatru, pseudoantycznej ruiny budynku scenicznego [illegible]dowanego na wyspie oddzielonej [illegible] widowni kilkumetrową fosą. Z obrazem wielkiego stawu okolonego przepięknymi drzewami, gdzie na tle zachodzącego słońca i wschodzących gwiazd wysmukla się w tle przeciwległego brzegu sylwetka Królewskiego Pałacu.

Adam Hanuszkiewicz postanowił pokazać parkowej publiczności klasycznego „Cyda". I słusznie. Gdyż sztuka ta poddaje się swoistej dyscyplinie, którą narzucają aktorom otwarta przestrzeń i znaczne fizyczne oddalenie sceny od widowni. Gdy więc artyści głośno i wyraźnie, z zachowaniem retorycznych reguł wyrzucają swój tekst w stroną widowni, to patrząc na postawne sylwetki Marka Baciarellego i Tomasza Zaliwskiego trudno się oprzeć wrażeniu, że czas stanął w miejscu, że patrzą na nas te same mury, to samo niebo, woda i drzewa, którym może, [illegible]y były jeszcze krzaczkami dane był słuchać artystów cieszących oczy króla Stasia.

W takim to miejscu i w tych warunkach teatr zostaje przywołany do swej pierwotnej roli. Staje się formą mądrej niedzielnej zabawy dla ludzi, którzy często trafiają doń przypadkiem wprost z popołudniowego spaceru, skuszeni możliwością wypełnienia wieczoru jeszcze jedną formą rozrywki. Można oczywiście powiedzieć, że zabawy na wolnym powietrzmu nie bardzo się w Polsce czy w ogóle w Europie Środkowej i Wschodniej udają z czysto klimatycznych przyczyn. Deszcze i chłody nawet w letnim sezonie uniemożliwiają nam pewną i spokojną zabawę.

Marek Kwiatkowski, dyrektor Królewskich Łazienek zrobił w czasie swej dyrekcji mnóstwo dla ich renowacji. To wszystko, co pamiętam w dzieciństwie, jako zrujnowane, przegniłe, połamane zaczyna przyciągać oczy. Zaczyna funkcjonować. Próbuje żyć swoistym rekreacyjnym rytmem. W Łazienkach czynne są już pałace, można zwiedzać Nową i Starą Pomarańczarnię z odrestaurowanym teatrem, popływać łódką po jeziorze, a na scenie na wodzie oglądać żywych aktorów. Stało się to możliwe odkąd Teatr otrzymał zaplecze.

Jeśli jednak spektakle na otwartym powietrzu mają stać się w letnie wieczory częścią świątecznego rytuału Warszawy, trzeba będzie pomyśleć także i o widzach. Choćby o tym, by mogli oni na chłodzie wypić łyk herbaty w czasie przerwy. Bez spoglądania z zazdrością na przezornie zaopatrzone w termosy bileterki. Włoska firma Zanussi instalująca samoobsługowe maszyny z ciepłymi napojami mogłaby tutaj zbić kokosy. Zapewne też należałoby oświetlić od spodu żywopłoty okalające alejki, którymi późnym wieczorem widzowie muszą nie błądząc trafić do jedynego otwartego wyjścia. Gdyby jeszcze nad widownią i nad sceną dało się w czas słoty rozciągnąć jakiś chroniący od deszczu baldachim, to sądzę, że Nowy Teatr Królewski w Łazienkach mógłby stać się wkrótce prawdziwą europejską atrakcją dla widzów, a jednocześnie znakomitym miejscem scenicznego treningu – dla aktorów. Dla aktorów, o których jakości nie trzeba się będzie wypowiadać. Słabsi tej sceny nie wytrzymają: zmarzną, zaziębią się, stracą głos, a przyszłość należy do tych, co wraz z Nowym Teatrem Królewskim chcą zawojować Łazienki, mając szanse na większe podboje.

Szkoda tylko, że nie wiem, co to jest za król i jaki dwór, na którym aktorzy z Nowego Teatru służą. Czyżby był to pierwszy zespół, co zrozumiał, że jego władcą jest publiczność, o którą trzeba się starać? Szukać jej na polu, gonić na powietrzu czy, jak mówią w Warszawie, spotykać widzów na dworze.

kat

Pierre Corneille *Cyd* albo *Roderyk*, przełożył Jan Andrzej Morsztyn, Nowy Teatr Królewski w Łazienkach w Warszawie, reż. Adam Hanuszkiewicz, scenogr. Marian Chwedczuk i Xymena Zaniewska, muz. Jerzy Satanowski.

Łatwość Don Juana

Krzysztofa Wakulińskiego pierwszy raz zauważyłem na scenie, gdy przed kilkunastu laty Adam Hanuszkiewicz inscenizował „Dziady" w Teatrze Małym. Wakuliński grał wówczas Frejenda, poczciwego z gruntu, autoironicznego opowiadacza, grupowego śmieszka. Wątpię, czy ktoś kiedyś prześcignie Wakulińskiego w tej roli. Wakuliński: aktor wysoki, o pociągłej, przystojnej, nieco charakterystycznej twarzy znakomicie poruszał się i bezbłędnie artykułował. Był — mówiąc sceniczną gwarą — „gotowy". Miał nawet więcej, gdyż natura czy bogowie obdarzyli go swoistym, lekko ironizującym tonem, którego posiadanie może pomóc aktorowi w osiągnięciu zupełnie niepowtarzalnego stylu. Stylu, który mógłby zaowocować z czasem gronem naśladowców i sprawić, że rozpowszechni się na naszych scenach zjawisko godne określenia mianem wakulińszczyzny.

Minęły jednak lata. Wakulińskiego zauważyło wielu. Gra, jak najsłuszniej, główne role w Teatrze Współczesnym w Warszawie, gdzie jako Woland w „Mistrzu i Małgorzacie" był jak zwykle znakomity, jednak kreacji nie stworzył. Nie wzbił się ponad wybitność. Chyba dlatego, że sukces osiągnął bez trudu.

Generalnym problemem Krzysztofa Wakulińskiego zdaje mi się bowiem łatwość. Ale nie łatwość naganna, polegająca na ułatwianiu sobie życia czy unikaniu pracy. Tu chodzi o łatwość filozoficzną, sprawiającą, że tak niewiele trzeba zrobić, by osiągnąć cel widoczny jak na dłoni. Chodzi o łatwość odczuwaną tylko przez ludzi obdarzonych przez naturę jakimiś darami. Do grona artystokratów ducha, pieniędzy, władzy, powodzenia zaliczam więc Krzysztofa Wakulińskiego. Zdaje mi się on artystokratą talentu aktorskiego. Teatr i sceniczna publiczność są dla niego tym, czym kobieta dla molierowskiego Don Juana. Można ją zdobywać, nawet trzeba. Jednak robi się to nieomal z przymusem, z poczucia konieczności, nie mogąc wyplątać się z sideł własnego losu.

I oto dziś na scenie Teatru Współczesnego Krzysztof Wakuliński gra, w znakomitej reżyserii Jana Buchwalda, Don Juana Moliera. Gra go, rzecz jasna, bezbłędnie. Wraz z Adamem Ferencym, przedstawiającym Sqanarella, mamy możliwość w pięknej dekoracji Aleksandry Semenowicz oglądać prawdziwy koncert gry aktorskiej. Spektakl, którego jedynym brakiem zdaje mi się nieobecność zgrzytu, zniknięcie trudności, niemożność natknięcia się na przeszkodę. Łatwość — to główny aktorski problem Wakulińskiego, a zarazem istota kompleksu Don Juana. Trudno było zatem o słuszniejszą obsadę. Trudno było czytelniej postawić problem łatwości, mogącej nas zwodzić bądź otwierać wrota ku jakimś szczytom, których gołym okiem nie widać.

Krzysztof Wakuliński w roli Don Juana

Problem doskonałości dotyczy w jakimś stopniu zespołu Teatru Współczesnego. Sceny, której siła oparta jest wbrew „współczesnej" nazwie na tradycji znakomitego aktorstwa, które reprezentują tu zarówno seniorzy, jak i średnie pokolenie z Krzysztofem Wakulińskim, a także teatralna młodzież mająca szansę debiutów tak niezwykłych, jakim było w tym roku pojawienie się Agnieszki Suchory w roli Wioli w reżyserowanym przez Macieja Englerta szekspirowskim „Wieczorze Trzech Króli".

Nie starczyło w tym sezonie czasu i miejsca, by zająć się tym bardzo pięknym przedstawieniem, które wraz z obecną premierą dowodzi, że gdyby chcieć szukać dla sceny z Mokotowskiej nazwy, to przymiotnik „współczesny" byłby mu bliski o tyle, o ile nowoczesny jest styl gry tego zespołu. Z racji profilu bardziej godziłoby się nazwać go — „klasycznym". Nie ma już takiego teatru w Warszawie, lecz zespół Macieja Englerta z arystokratyczną łatwością wywiązuje się z roli popularyzatora i znakomitego interpretatora klasyki światowej.

Klasyki, której sukces gwarantuje wierność stylu, czytelność obrazu, uznanie dla tekstu i nowoczesna aktorska interpretacja. Choćby taka, jaką z wyższością, z lekkością, nawet z pewnym znudzeniem jakby stworzył w roli Don Juana Krzysztof Wakuliński. Aktor, co do którego nie wątpię, że zagra jeszcze bardzo wielkie role. Lecz stanie się to chyba wtedy dopiero, gdy go jakiś reżyser obsadzi zdecydowanie wbrew jego *emploi*. W roli człowieka głuchego, paskudnego, ślepego, może chromego. W roli, nad którą będzie musiał Wakuliński ciężko popracować. Kto wie: czyżby to miał być szekspirowski Ryszard III?

Kat

Molière: *Don Juan*. Teatr Współczesny w Warszawie. Reż. Jan Buchwald, scenogr. Aleksandra Semenowicz.

Tygodnik Solidarność **29 (148)** 19 lipca 1991

17

Teatr plastycznych pobudzeń

Teatr nie jest już dziś aluzją, jeszcze nie jest rozrywką, teatr jest dziś zadaniem. Trzeba ogarnąć pozostałości, opanować przesadnie rozdęte zespoły, policzyć urzędników, ogarnąć budynki, uwzględnić wreszcie nasze nawyki po to, by stopniowo dojść do racjonalnego kształtu sceny.

Sytuacja dawnego teatru Komedia na warszawskim Żoliborzu jest tutaj symptomatyczna. Przemianowany na Północne Centrum Sztuki obiekt ten dysponuje znakomitą sceną, spadzistą widownią, pięknym (no, powiedzmy raczej: efektownym) plafonem. Teatralne przeznaczenie budynku nie budzi wątpliwości. Ktokolwiek więc byłby jego właścicielem, musiałby oszaleć, by na inny niż widowiskowy cel go przeznaczyć.

Jest też w tym teatrze zespół. W części złożony z ludzi związanych ze sceną, którą kierowała niegdyś Olga Lipińska, w części odnowiony przez obecnego dyrektora i głównego reżysera Marka Weissa-Grzesińskiego. Na początku sezonu inscenizując „Opętanie" Marek Grzesiński obiecał pracę studyjną, obiecał wspólne dochodzenie do prawdy *o sobie i o naszych niepokojach*. W ciągu sezonu poza tym autorskim spektaklem pokazano jeszcze dwie premiery. Maciej Karpiński, kierownik literacki tej sceny i wielokrotny asystent Andrzeja Wajdy, wyreżyserował „Oskarżonego Dymitra Karamazowa" według Fiodora Dostojewskiego, ostatnio zaś Grzesiński pokazał Petera Weissa „Męczeństwo i śmierć Jeana Paula Marata".

Nie ulega wątpliwości, że zespół ten drąży jakiś temat. Problematyka sądu jest tym, co zwiera wszystkie obrazy. Jest to teatr emocji i bujnego kształtu. Scena, na której dotyka się naszych niepokojów czasem udatnie, a czasem w uproszczonej formie. Łatwo ich wyśmiać. Łatwo powiedzieć, że po Grotowskim w sferze zespołowości, po Szajnie w plastycznej ekspresji wysiłki ich są wtórne. Można zarzucić podszywanie się, pseudoambicje, stwarzanie pozoru, że o coś chodzi — tylko, że nikt nie wie, o co.

W sferze myślowej, na poziomie artykulacji istotnie niewiele z Teatru Północnego wyniosłem. Jednak po ostatnich wizytach w tym zakątku Żoliborza pozostało mi coś w oczach. Marek Grzesiński często reżyseruje opery. Ma znakomite wyczucie kształtu i ruchu. Gdy robił „Opętanych", dekorację z lustrzanych tafli wykonał mu znakomity Andrzej Majewski. Dziś w „Męczeństwie i śmierci Jeana Paula Marata" nad ruchem pracuje Emil Wesołowski.

W zespole nie ma gwiazd. Więc Maciej Karpiński spektakl „Oskarżonego Karamazowa" starał się wzmocnić zapraszając Zbigniewa Zapasiewicza, Grzesiński zaś do udziału w „Męczeństwie Marata" gościnnie zaangażował Mariusza Dmochowskiego. Jednak ani oracje Zapasiewicza, ani zdalnie przez suflera w walkmanie sterowane popisy Dmochowskiego niewiele tym spektaklom dają. Jeżeli warte są wzmianki, powodem jest tu raczej to, co się widzi niż to, czego się słucha.

Inscenizacji „Męczeństwa i śmierci J.P. Marata" brak pewnie dramatyzmu, rozpisania na role, jakiegoś sporu, choć wizyjne sceny — takie choćby jak znakomicie z udziałem Joanny Hofman ukazane ścinanie głów — zostawia niezatarte wrażenie.

Zespół Teatru Północnego jest żoliborską sceną gminną. Mieści się w lokalach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Pieniądze dostaje od sponsorów, od firm, a także — jak wszyscy — ze znajdującej się w gestii wojewody państwowej, wyczerpującej się kiesy. Ostatnio spory prawne i kompetencyjne, jakieś kłótnie między instytucjami sprawiają, że nie wiadomo, co będzie dalej. Aktorów tego i nie tylko tego teatru ogarnia lęk.

Wraz z lękiem zaś pojawia się artystyczna desperacja. Chęć wyrażenia niepokoju, przejęcia własną niepewnością, przestrzeżenia przed nadchodzącą zagładą. Oglądając kolejną wersję teatru w teatrze, ukazanie przedstawień inscenizowanych przez znanego okrutnika, markiza de Sade w podparyskim szpitalu w Charenton, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że najgłębszą tego teatru przestrogą jest poczucie irracjonalnej mocy teatru — robionego przez szaleńców dla wybranych.

Zespół Teatru Północnego konsoliduje poczucie zagrożenia. Obawiam się, że wkrótce wszyscy niepewni jutra artyści będą się czuć jak zamknięci w klatce. Jak więźniowie czy też pacjenci sztuki, z której jedynym wyjściem okazuje się spojrzenie w głąb siebie, pobudzenie wyobraźni i ambicji. Dostrzeżenie, że teatr nie jest azylem, lecz po prostu sposobem wypełniania zadań.

Kat

Dusza ciała

Artyści wymienieni w punktach od 1 do 9 posiadają tytuł „Żywy Skarb Kultury" i są czynnikami Japońskiego Stowarzyszenia N. — zostało wypisane w programie dołączonym do warszawskich występów japońskiego teatru Nó, który gościł w Warszawie pod koniec czerwca w sali Teatru Dramatycznego. Liderem tego, przybyłego z Tokio zespołu jest Fusataka Homma, wybitny aktor pochodzący z rodziny od osiemnastu pokoleń związanej z teatrem Nó.

Wiadomości o teatrze japońskim, w ogóle o zdyscyplinowanej i skodyfikowanej sztuce scenicznej Wschodu wywarły ogromne wrażenie na europejskich inscenizatorach XX wieku. Gordon Craig, Paul Claudel, w końcu Jerzy Grotowski działali zainspirowani przez ideę zespołowości, rytmu i mistycznej koncentracji ukazywanej w teatrze chińskim, indyjskim, japońskim. Potrzeba naśladowania, jaką ta fascynacja wywołała, obfitowała wielością zespołów przeważnie młodzieżowych, związanych z uniwersytetami czy fundacjami, które zapatrzone w japoński podręcznik gry teatralnej Zeamiego zatytułowany „Kwiat teatru" czy w traktat o teatrze indyjskim Bharaty starają się głosić stanowczą (acz przeważnie krótkotrwałą) ideologię teatralną, mającą stanowić alternatywę dla europejskiej komercji teatralnej.

Powstały pod koniec lat 50. naszego stulecia Teatr 13 rzędów, Laboratorium Jerzego Grotowskiego już nie istnieje. Jego twórca bawi gdzieś za granicą. Jego współpracownicy, syci chwały zespołu, rozpierzchli się po świecie w poszukiwaniu własnych sukcesów. Nauczają i zarabiają. Tak jakby po kilkunastu latach ćwiczeń i światowych triumfów posiadało się już wiedzę godną upowszechnienia.

Historia japońskiego teatru ma lat 600 z górą. Oparta jest na tradycji i pracy. Nie liczy na doraźny, przelotny sukces, nie na nim też wspiera swój prestiż i pozycję majątkową. Aktorów teatru Nó otacza swą opieką cesarz. Stąd płynie ich godność jako grupy zawodowej. Ludzi teatru w Japonii różni od aktorów europejskich, fakt, że podczas gdy nasi komedianci są tradycyjnie oklaskiwani i pogardzani — tamtych zalicza się do grona najbardziej szacownych obywateli.

Artyści z Tokio pokazują w Europie znacznie skróconą wersję tradycyjnych spektakli. Krótką farsę o rolniku i mnichu zajadającym jego owoce oraz dramat właściwy opowiadający o tym, jak pewna dziewczyna odzyskuje utraconą szatę w zamian za taniec ofiarowany rybakowi. Fabuły jak widać

proste, optymistycznie zakończone. Historie, które umożliwiają ludziom obcowanie z sobą, z przedmiotami i ze sztuką, która ludzi i przedmioty łączy.

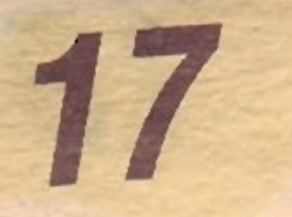
Rzecz bowiem w tym, że teatr Nó zasadza się na szacunku dla konkretu. Czci bezcenną maskę, w której występuje dziewczyna, ceni strój, w którym ukazuje się na scenie lata pracy rękodzielników i kunszt w ciągu dziesięcioleci zdobywany przez aktora. W teatrze Nó artyści ukazują nam znacznie nas samych: rolę naszego ciała, stroju, głosu, poruszenia. Tego wszystkiego na co Europejczyk nie zwraca uwagi, co zdaje mu się doczesnością, cielesną powłoką. Czym skłonny jest kupczyć.

Aktor teatru Nó odsłania duszę ciała. Możliwość jego doskonalenia z pokolenia na pokolenie, z ojca na syna. Spektakl, który przywieźli nam Japończycy jest lekcją szacunku człowieka dla siebie. Szacunku wymiernego nie tylko w oklaskach i w recenzjach. Lecz i w tym, że w kraju, w którym produkuje się najnowocześniejszy sprzęt elektroniczny nikomu nie przyjdzie do głowy, by budynek teatru zamienić powiedzmy na salon samochodowy. I nikt nie kwestionuje finansowej oraz moralnej godności aktorów, uznawanych za „żywe skarby kultury".

Kat

Farsa *Pustelnik i persymony;* dramat teatru Nó, *Szata z Piór* Zespół Teatru Nó Szkoły Hóshó z Tokio, (T. Dram. w W-wie, wyst. 23 i 24 czerwca 1991)

Tygodnik Solidarność **35 (154)** 30 sierpnia 1991


17

Kanikuła

Gdy słońce wchodzi w Zwrotnik Raka, na dworze zaczyna się kanikuła. W czas upalny słowiki śpiewają, noce są długie, w sercach robi się weselej.

Urodziłem się pod tym znakiem: w lipcu obozów harcerskich, nieudanych wakacji, deszczy nad jeziorami, w lipcu, który dla dziecka był zwykle smutny i płaczliwy. Gdy pojechałem za granicę i zobaczyłem stoliki na ulicach, markizy nad wystawami, występy na rynkach czy w parkach, letnie radości zdawały mi się często kwestią klimatu.

Z zafascynowaniem patrzę więc, jak się dzisiaj zmieniamy. Oglądam wystawy z markizami, stoliki, których przybywa na trotuarach, mimo że trzeba je chronić od deszczu, znosić na noc, czyścić — czasem. To wszystko już się jednak opłaca.

Szczególnie wyraźnie widać to w warszawskich Łazienkach, od lat chronionych przez Marka Kwiatkowskiego, który najpierw walczył o pieniądze na renowacje zniszczonych pałacy, teatru, Pomarańczarni, a dziś gdy to wszystko zaczyna działać, gdy Teatr Nowy Hanuszkiewicza gra na scenie **Na Kępie** (jak się ją prawidłowo nazywa), a w Pomarańczarni można urządzić

fot. PRZEMYSŁAW WIERZCHOWSKI

finałowy koncert mozartowskiego festiwalu, dziś Marek Kwiatkowski pilnuje, by się do parku nie włamał straganiarski, odpustowy handelek.

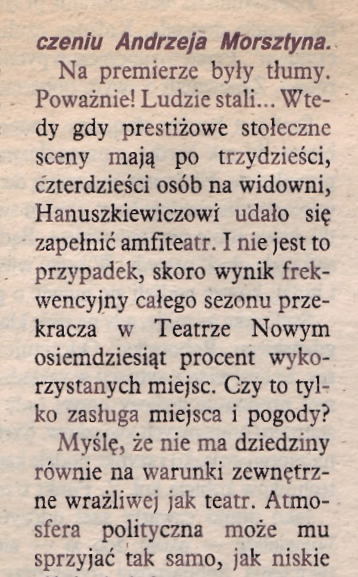
Z tym wszystkim Łazienki kwitną. Po stawie pływa łódka, a w **Teatrze Na Wodzie** pokazano kolejną po *Cydzie*, premierę; tym razem Hanuszkiewicz wyreżyserował *Komedię Pasterską, czyli Amintasa* ***Torquetto Tassa w tłuma-***

czeniu Andrzeja Morsztyna.

Na premierze były tłumy. Poważnie! Ludzie stali... Wtedy gdy prestiżowe stołeczne sceny mają po trzydzieści, czterdzieści osób na widowni, Hanuszkiewiczowi udało się zapełnić amfiteatr. I nie jest to przypadek, skoro wynik frekwencyjny całego sezonu przekracza w Teatrze Nowym osiemdziesiąt procent wykorzystanych miejsc. Czy to tylko zasługa miejsca i pogody?

Myślę, że nie ma dziedziny równie na warunki zewnętrzne wrażliwej jak teatr. Atmosfera polityczna może mu sprzyjać tak samo, jak niskie ciśnienie i deszcz mogą przepędzić widzów. Ale dobry zespół teatralny wie o tym, nie obraża się na swoje czasy, lecz dostosowując się do nich zmienia świat poprzez samo swoje pojawienie. Wygląda na to, że w ciągu dwóch lat pracy Adamowi Hanuszkiewiczowi dało się stworzyć taki zespół.

Ta zgrana teatralna młodzież z Beatą Bandurską, Edytą Jungowską, Tomaszem Krupą, Marią Reiff, Robertem Rozmusem i Robertem Tonderą rozumie, że nowe nadeszły dla teatru czasy. Może i ciężkie, w których aktor musi szukać swojego widza, śpiewać mu, ostro pracować głosem. Gdyż chwile wielkich su-



kcesów zdarzyć się mogą raz w sezonie, na patriotyczną rolę przychodzi moment tylko dla niektórych i nierzadko tylko raz w życiu, na co dzień zaś trzeba pracować. Szukać sponsorów, uczyć się tekstów na pamięć. Gdy jeden spektakl znudzi się publiczności, szybko ofiarowywać jej drugi.

Adam Hanuszkiewicz pokazał w tym sezonie siedem premier. Ten reżyser, który nie

musi się martwić o swoje miejsce w historii teatru, wiedząc, że ma je zapewnione i niewielkie zmiany zdoła wprowadzić do napisanych linijek, może swobodnie bawić się teatrem. Strzelać premierę za premierą. Jedną bardziej udaną, drugą mniej, ale życia nie braknie żadnej. Niewątpliwie ostatnio udają mu się najlepiej spektakle muzyczne. *Z Komedii Pasterskiej* wyszło coś na kształt małego music-hallu z przebojowym *Dobranoc* intonowanym przez Roberta Rozmusa. Piękna dziewczyna — Bożena Szymańska, śpiewający aktorzy — Piotr Gąsowski, Tomasz Krupa i Sławomir Pacek, czegóż więcej trzeba, żeby się podobało?

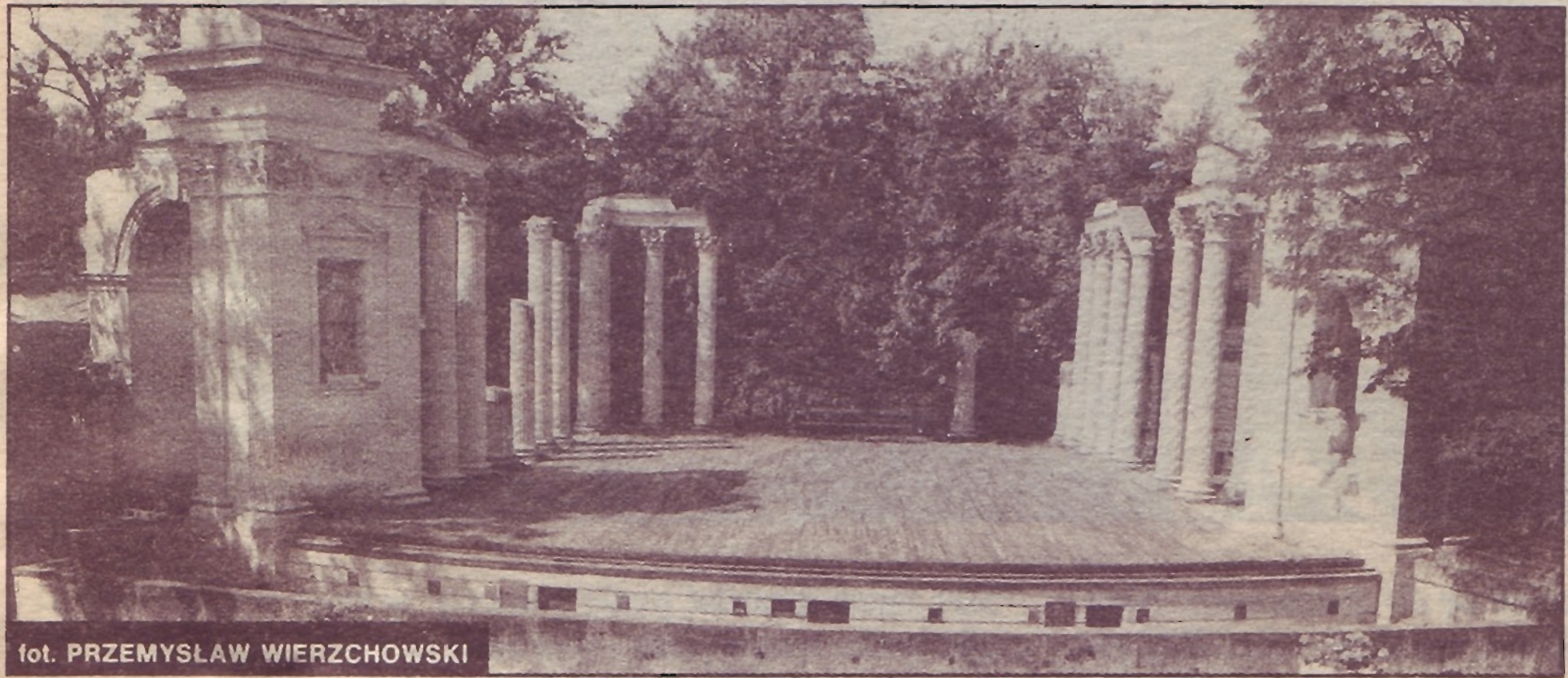
Może jeszcze pogody. Ta na premierze dopisała, ale nie od dzisiaj przecież wiadomo, że w teatrze bardzo wiele zależy od tego, co się wokół dzieje i że wcale nie najwięcej miejsca pochłaniają w nim słowne znaczenia.

Komedię Pasterską pierwszy raz wystawił Hanuszkiewicz żegnając się z Teatrem Narodowym na scenie Teatru Małego w grudniu 1982 roku. Było zimno i smutno, a śmiech przychodził przez łzy. Teatr jednak miał wtedy do zagrania swoją historyczną rolę. Dziś jest gorąco, aż parzy! I sam nie wiem: czy to dlatego, że się ustrój zmienia, czy też może ustrój zmienił się z powodu jakichś plam na Słońcu, które nas wprowadziły w upalniejsze lata? Co sprawia, że nadchodzi, opisywana przez Jana

Andrzeja Morsztyna, kosmiczna kanikuła.

Kat

Jan Andrzej Morsztyn: *Komedia Pasterska,* wg Torqueatta Tassa, Amintas; Insc. i reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Mariusz Chwedczuk, kost. Xymena Zaniewska, muz. Andrzej Żylis. Prem. 12 lipca 1991 r. na scenie Nowego Teatru Królewskiego w Łazienkach.



fot. PRZEMYSŁAW WIERZCHOWSKI

Wenus z Pragi

Państwa Kowalskich stosunkowo słabiej znamy z historii literatury. Nazwisko to, choć tak popularne, pamięta się gorzej od imienia Wereszczakówny, pierwszej, idealizowanej miłości Adama Mickiewicza. A przecież to pani Kowalska, żona doktora z Kowna, miała — jak opisuje Jarosław Marek Rymkiewicz w *Żmucie* i w teatralnym programie, stać się źródłem pierwszych zapałów wieszcza.

Komediowy w gruncie rzeczy epizod wyjścia na jaw domniemanego romansu Mickiewicza z żoną powiatowego lekarza posłużył Katarzynie Ciążyńskiej do zmontowania sztuczki zatytułowanej *Wenus z Kowna*. W doborowej obsadzie wystawiono ją na małej scenie Teatru Powszechnego w reżyserii Macieja Szarego. Epizod był komediowy, lecz sztuka komedią nie jest. Jest już raczej realistycznym, bajkowym romansem spowitym w draperie pięknych dekoracji Doroty Roqueplo. W kilku odsłonach spotykamy znane nam postaci Tomasza Zana i Edwarda Odyńca, świetnie ukazane przez Tomasza Sapryka i Piotra Kozłowskiego. Aktorów tych można słusznie nazwać nadziejami najmłodszego pokolenia teatralnego. Sapryk łączy w sobie znaczną aktorską inteligencję z potężną siłą komiczną, ptasi Piotr Kozłowski zaś, to wcielenie nerwu scenicznego i dużej wrażliwości. Jednak na scenie królują i sztuce zapewniają sukces — Cezary Morawski i Elżbieta Dałkowska w roli doktorostwa Kowalskich.

A sama sztuka? Można o niej powiedzieć, że jest dobrze zrobiona, choć skrojona bez polotu, składa się z odsłon raczej niż z budujących napięcie scen czy aktów. Ogląda się ją jednak przyjemnie, co potwierdza, że współczesny widz podobny jest do greckiej publiczności, która lubiła oglądać na scenie wydarzenia i osoby znane. A tu mamy do czynienia z — w miarę nowym — przetworzeniem mitu Mickiewicza.

Mit Mickiewicza to jednak w głównej mierze temat spisku wolnościowego i celi u Bazylianów. Ciążyńska nie zdołała odeń uciec, fundując w zakończeniu sztuki poważne sceny kwestionujące identyczność gatunkową dramatu. Myślałem, że oglądam komedię bulwarową o życiu znanej postaci, a tu się jakaś *pièce la farmoyante* skroi-

ła. Przez chwilę nawet robi się bardzo poważnie, kiedy odsłonięty zostaje w rozmowie doktora Kowalskiego z Tomaszem Zanem konflikt racji pragmatycznej i idealistycznej, gdy pada ważne pytanie, co będzie, gdy się już te marzenia o wolności spełnią. Czy mniej z tego powodu będzie zachorowań w gminie?

Nowa premiera w Teatrze Powszechnym potwierdza, że trudno wyrwać się z zaklętego kręgu emocji nie zrywając tradycji. Jest to bowiem do pewnej tradycji świadome niewątpliwie nawiązanie. Udało się ono aktorom i scenografowi; może dlatego, że sztuki te najmniej w gruncie rzeczy odbiegły w sensie rzemieślniczym od XIX-wiecznej tradycji, a może nie zginęła w tych dziedzinach tradycja kształcenia.

Twierdzimy, że literatów wykształcić się nie da. Paranoiczne zdają się nam pomysły szkół dla dramatopisarzy. Myślę jednak, że mały sukces i widoczne oczekiwanie na teksty podobne do napisanego przez Ciążyńską mogłyby tej teorii zaprzeczyć. Utwór ten wyróżnia pozytywnie sam fakt, że w ogóle nadaje się do wystawienia na scenie, że dialogi napisane są językiem, którym dobry aktor posługiwać się może bez zażenowania. Są to wszystko jednak zalety elementarne, potwierdzające głęboką zapaść współczesnej dramaturgii.

Czy płynie ona stąd, że żywsze teksty pisane są dzisiaj dla kina? Czy dowodzi, że niemożliwy jest już realistyczny utwór teatralny? *Wenus z Kowna* dowodzi, że jest inaczej. W widzach i w aktorach istnieje spory głód realizmu scenicznego i mitu fabularnego. Ciążyńskiej udało się więc trafić w temat i opanować język — stanowi to o jej sukcesie. Nie udało się jednak poprzez tekst zbudować organizującej spektakl sytuacji scenicznej. Dlatego też *Wenus z Kowna* musi być niesiona przez utalentowanych aktorów i nie polecę tej sztuki słabszym teatralnym zespołom.

No cóż — nikt przecież nie twierdzi, że w Teatrze Powszechnym odkryto jakąś Wenus z Milo, z wieszczym piórem w odrąbanej dłoni.

Kat

Katarzyna Ciążyńska: *Wenus z Kowna*. Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Maciej Szary, scen. Dorota Roqueplo. Prapremiera.

Moc Ariela

Marian Kociniak i Janusz Michałowski w *Burzy* na scenie Teartu Ateneum

W tej sztuce niemal nie ma kobiet. To znaczy występują dwie: Iwona Marciniec, studiująca jeszcze w warszawskiej Szkole Teatralnej, gra córkę wygnanego króla, Maria Pakulnis zaś (wraz z dublerką) zwiewnego ducha — Ariela. Ta sztuka to „Burza", uznawana za jeden z najsłabszych utworów Szekspira — jakoby niesceniczny, z pewnością trudny do zakwalifikowania gatunkowego tekst, w którym rzecz rozgrywa się między mężczyznami. „Burza" nie jest ani tragedią, ani komedią, ani kroniką historyczną — jak zwykliśmy nazywać utwory mistrza znad Avonu. Ma w sobie ta sztuka różne wątki, pośród których motyw oczarowania najmocniej łączy ją zapewne ze „Snem Nocy Letniej". Jednak noc namalowana na scenie Teatru Ateneum przez Wiesława Olko (dekoracje) i Antoniego Porosia (efekty specjalne) bynajmniej letnia nie jest.

W inscenizacji Krzysztofa Zaleskiego, czytelnej i pięknej, perfekcyjnie skomponowanej, mistrzowsko przez wszystkich — z Gustawem Holoubkiem na czele — odegranej, światłem laserowym i dźwiękiem stereofonicznym wspomaganej, nie znać dążenia ani do łatwości, ani do lekkości. Można by oczywiście wydobywać z „Burzy" wątki poetycko-sielankowe, Zaleski skupił się jednak na motywie zagrożenia. I osiągnął cel. Od momentu wygaszenia świateł na widowni, od pierwszego dźwięku bałem się, drżąc zarazem z zachwytu, gdy znad mojej głowy spadł z balkonu na scenę srebrzysty trap, przypominający ni to szkielet okrętu, ni to kosmiczną rakietę, skąd wysypały się sceniczne duchy. Wszyscy prześladowcy Alonzo, jego brat zdrajca i zaborczy sąsiad.

„Burza" jest sztuką o polityce. O politycznej walce, która na tej wyspie zostaje wydestylowana i świadczy, że w tej grze litości nie ma, a przebaczyć może tylko ten, kto trzyma nóż za plecami. Najlepiej rzecz jasna, gdy ta tajna broń jest nieprzyjaciołom nieznana. Taką bronią w rękach Gustawa Holoubka, wcielającego się w rolę wygnańca, wetującego swe krzywdy, jest tajemna władza nad wszechmocnym duchem Arielem i panowanie, jakie

zyskał nad Kalibanem — tubylcem z wyspy. Jednak ta broń, jak i każda inna, nie jest wiecznotrwała. Jest darem opatrzności czuwającej nad pokrzywdzonymi i ofiarowującej im szanse. Sprowadzającej na świat bohaterów, świętych, przywódców niebieskich dywizji, słowem jakąś Moc. Moc, której istotą jest to, że przemija.

Gdyż polityka, będąca w końcu żywiołem prawie wszystkich sztuk Szekspira, jest sztuką pozyskiwania mocy: wyzwalania jej, zdobywania i oddawania. „Burza" w inscenizacji Zaleskiego nie opowiada o zemście. Ukazuje drogę, jaką przechodzi król Neapolu wiedzący, że ceną, jaką trzeba zapłacić za powrót do normalności, czyli do ludzi, jest rezygnacja z przewag, jakie w samotności można uzyskać nad społecznym tłumem. Myślę,że ta wspaniała „Burza" z Ateneum opowiada o wykorzystaniu metafizycznej szansy i konieczności powrotu do realności.

Inna sprawa, że *happy end* wyrzeczenia się nadzwyczajnych mocy i zgody wszystkich bohaterów na poddanie się regułom prawa nie wolny zdawał się w tym spektaklu od nuty wątpliwości. Od pytania, czy zło, które w nas czyha, nie ujawni się wnet, gdy tylko poznamy, że jego ducha nie strzeże ktoś, kto ma w swej władzy coś — choćby tomiała być moc Ariela.

Kat

William Shakespeare: *Burza*. Przekł. Stanisław Barańczak. Teatr Ateneum w Warszawie, reż. Krzysztof Zaleski; dekoracje Wiesław Olko; kostiumy Irena Biegańska, ruch sceniczny: Tomasz Tworkowski; efekty specjalne: Antoni Poroś.

Tygodnik Solidarność 43 (162) 25 października 1991

16

Godzina prawdy

Mało premier. Przynajmniej w Warszawie. Teatry unikają premier, lecz sale muszą być wykorzystane, muszą na siebie zarobić lub zostać utrzymane. Więc w Teatrze Wielkim z wielką pompą i galą odbyła się na poły teatralna, muzyczna i filmowa premiera „Gabinetu Doctora Caligari" inaugurująca Warszawski Tydzień Filmowy.

Utwór ten jest legendą światowego kina. Wytworem współpracy niemieckich scenarzystów, ekspresjonistycznych malarzy z grupy Sturm, muzyka Giuseppe Becce. Nie od razu doceniony przez publiczność, film ten został jednak szybko uznany przez krytykę. Od kilku lat, od chwili zrekonstruowania jego podkolorowanej, „wirażowanej" kopii, zdobi międzynarodowe festiwale filmowe. Wokół dzieła z 1919 roku zrobił się taki ruch, że z dużym hałasem pokazywano go ostatnio w Berlinie, Moskwie, Turynie, Paryżu, a teraz w Warszawie.

W Warszawie pod teatrem oczekiwały zbite tłumy. Co stanowi kolejny dowód, że nawet w tak ciężkich, kryzysowych czasach, nie ginie w młodych ludziach głód artystycznego przeżycia, chęć dostania się, w chwili gdy jest to najtrudniejsze, tam gdzie mało miejsc. Stanowi to chyba jakieś pocieszenie dla artystów, zmuszonych uciekać z coraz bardziej serio zagrożonych, a nie nastawionych na dochód, instytucji kulturalnych, uzależnionych od potężnie okrojonych przez ostatnie korekty budżetowe dotacji ministerialnych bądź podwiązanych pod kieszeń samorządu. Ten zaś, jeśli w ogóle znajdzie jakieś środki na sferę potrzeb publicznych, będzie musiał łożyć przede wszystkim na służbę zdrowia i na oświatę.

W teatrze jeszcze odbierają jakieś ostatnie głodowe pensje, lecz kto rozsądny już myśli jak poradzić sobie, kto dobry pamięta o bliskich, kto zdolny kombinuje, gdzie go chce publiczność, kto operatywny, zdobywa pieniądze, a ten, kto do teatru trafił przypadkiem lub po drodze, idzie dalej ucząc się nowych, a czasem wracając do wyuczonych zawodów.

Znajomych aktorów spotykam w najprzeróżniejszych miejscach: reżyserzy rozglądają się po redakcjach, aktorki organizują kluby, działy reklamy. Z teatrów znikają księgowe, elektrycy, bileterzy; kto tylko umie do pięciu zliczyć, sytuuje się w jakiejś łodzi ratunkowej. Artystyczne urzędy upadają. Następuje naturalna selekcja, ci co trafili do teatru przypadkiem, szukając pola dla aktywności, której nie mogli gdzie indziej realizować, odejdą zeń w pogoni za pieniędzmi czy organizacyjnym sukcesem. Pojawienie się zagrożenia wyzwala natomiast aktywność na wielu polach, wyzwala energię egzystencjalną, która łączy się z inwencją twórczą.

Ale nie wyrokujmy. W tradycyjnie operowej sali oglądaliśmy właśnie strasznie stary utwór mówiący o tym, by nie przepowiadać. „Gabinet Doctora Caligari" jest przecież artystycznym tekstem przestrzegającym przed zadawaniem zbędnej liczby niepotrzebnych pytań. Kto spyta Cezara o swe istnienie z nadzieją, że potwierdzi swoją nadzieję na nieśmiertelność, umrze zaraz. Pozna tę prostą prawdę, że wszystko przemija. Dotyczy to także sztuki: formy oraz instytucji artystycznych. Sztuka filmowa w formie swej celebracji narodziła się ze spektaklu. Za ekranem stało pianino, na którym obraz wspomagał fizycznie obecny artysta. Doszła, jak wiemy, ostatnio do stereofonicznego i kolorowego komiksu „Dick Tracy". I tu nagle okazuje się, że w zakresie techniki czy może raczej potrzeb publiczności zatoczyło się jakieś koło. Potrzeba obcowania ze znanym wątkiem, chęć uczestnictwa w stwarzanym na naszych oczach zdarzeniu sprawia, że spotykają się ze sobą unowocześnienie, przeszłość i stylizacja współczesności. Publiczności zaś obojętne jest, czy ta instytucja nazywa się „kino" czy „teatr", czy działa w układzie etatowym czy „zrzutkowym", czy pod wysokim patronatem prezydenta tego lub owego. Widzowie chcą mieć poczucie, jakie tutaj mieli, że dane im było uczestniczyć w niepowtarzalnym zdarzeniu.

Kat

Teatr przyczajony

Nasze dramaty opowiadają albo o narodzie, albo o społeczeństwie. „Szewcy" Witkacego są klasycznym przykładem tego drugiego gatunku. Są opowieścią o niespełnieniu rewolucji faszyzującego mieszczaństwa i komunizującego proletariatu. Niewiele dowiemy się z nich o pojedynczym człowieku, sprowadzonym do roli marionetki poruszanej w takt dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych przewrotów.

„Szewcy" to także firmowe przedstawienie Macieja Prusa, pokazywane przez niego z dobrym skutkiem od lat przeszło dwudziestu. In-scenizacji najnowszej nie brak więc mistrzostwa (szczególnie dwa pierwsze akty mogą się podobać), choć oczywiście roli Jarosława Gajewskiego (Scurvy) czy Bożeny Miller-Małeckiej (Księżna Zbereźnicka) nie sposób porównywać z niezapomnianym koncertem, jaki przed dwudziestu laty dawali w reżyserii Prusa Roman Wilhelmi i Elżbieta Kępińska w Teatrze Ateneum. Ale aktorstwo i tu jest dobre. Krzysztof Wieczorek (Sajetan Tempe) znajduje się bez wątpienia u szczytu swej artystycznej formy.

Obiecującym debiutem scenicznym okazał się też występ Janusza Witucha w roli II czeladnika.

Tylko dlaczego „Szewcy" dzisiaj? Co oni mianowicie znaczą? Przyznam, że nie wiem. Nie wiem, jaki rodzaj emocji zbiorowej jest w nas dziś do wyzwolenia. I nie sądzę, by była to chęć panowania. Bo „Szewcy" sztuką o panowaniu są z pewnością. Z programu, gdzie autorzy rozwijają pointujący sztukę werset o tak niepotrzebnym w trzecim akcie, dowiadujemy się, że po klęsce proletariuszy do głosu dochodzą obojętni technokraci. Jeśli już nie umiemy mówić o problemach konkretnych ludzi, lecz musimy zajmować się grupami, może by to i była jakaś formuła na „dzień dzisiejszy". Gdyby nie fakt, że wspomagany Panoramą Racławicką i chochołem trzeci akt rozsypał się reżyserowi kompletnie.

Niestety: *potrzeba więcej pracy, by udał się Witkacy wierzcie Rodacy!*

O rozsypaniu nie mogło być mowy dwa dni później, gdy na małej scenie Teatru Dramatycznego, w sali im. Haliny Mikołajskiej pokazano „Ptaśka" — interesującą adaptację znanej powieści Williama Whartona wykonaną właściwie przez trzy osoby Adama Srokę (współadaptatora, scenografa, autora opracowania muzycznego i reżysera) oraz Jacka Sobieszczańskiego (Ptasiek) i Mieczysława Morańskiego (Al). Nie każdego musi ten spektakl zachwycać, gdyż nie każdy lubi *nasze osobiste parszywostki* — jak to nazywał w „Szewcach" Witkacy. Ale między tymi dwoma salkami, między pytaniami o zbiorowość stawianymi na scenie dużej i pełnymi inteligencji próbami młodego Jana Witucha, a przebogatą ekspresją osobowości równie młodego Jacka Sobieszczańskiego zwracającego się do tych, co pragną zgłębić tajnie osobowości zdezintegrowanej, trzeba szukać sposobu na dzisiejszy teatr. Moim jednak zdaniem ani tu, ani tu — gdzieś w środku dokładnie.

fot. ZBIGNIEW RUTKA

Niestety w Teatrze Dramatycznym najwięcej autentycznych międzyludzkich napięć wyzwala wśród publiczności możliwość spotkań w kawiarence „U Aktorów" i w przeobszernych kuluarach. Wyczuwa się wtedy ogromne pokłady rewelacyjnych odkryć, poczucia więzi miłośników teatru autentycznie obawiających się o los tej ważnej artystycznej instytucji. Nie rozumiem, dlaczego z tego nie skorzystać, nie skrzyknąć tych wszystkich (do których się zaliczam), którym drogi jest byt Teatru Dramatycznego, nie stworzyć klubu przyjaciół teatru, nie powołać studia, nie ogłosić konkursu na ważny dla nas dramat. Tyle dramatów jest wokół, że ten dramat musi zostać napisany. Tak jednak przeczuwam, że błądząc po opłotkach — psychologicznej literatury i sentymentalnych wspomnień z okresu, kiedy publiczność naprawdę chciała zachwycać się Witkacym w inscenizacji Macieja Prusa — nie znajdziemy naszego teatru.

A przecież on jest tuż tuż. Czai się za rogiem!

Kat

Teatr Dramatyczny w Warszawie: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*, reż. Maciej Prus; scenografia Grzegorz Małecki, premiera: 12 X 1991 r.
William Wharton, *Ptasiek*, reż. scenogr. opr. muz. Adam Sroka; premiera 15 X 1991 r.

6 NOWY ŚWIAT

2 XII 1991 r. NR 2

Agent teatralny

Najżywszą sceną w „Polowaniu na karaluchy" Janusza Głowackiego jest spotkanie ze współczesnym cenzorem, który w Stanach Zjednoczonych ofiarowuje emigrantowi swe usługi jako literacki agent. Propozycja ta sformułowana zostaje bardzo fachowo, tak rzeczowo, że kto naprawdę chce zrobić karierę na kapitalistycznym rynku musiałby być pozbawiony rozsądku, by ją odrzucić i nie rozciągnąć na Cenzora dobrodziejstw grubej kreski.

„Polowanie na karaluchy" to dramat o emigracji. Napisany przed sześciu laty stracił już swą odkrywczość i świeżość. Inscenizacja Laco Adamica w sferę uogólnień go nie wprowadza. A czy powinna? Czy warta zmitologizowania jest tułanina stanu wojennego? Czy można podnieść do wymiaru literackiego mitu ów niedawny exodus, którego skutki odczuwają teraz boleśnie i ci co się rozpierzchli i ci, co zostawszy w kraju muszą dziś z braku fachowców godzić się częstokroć na współpracę z niedawnymi kolaborantami.

O to właśnie pyta Głowacki w zamieszczonym w programie felietonie zatytułowanym „Kwadratura koła". Pisarz przyznaje, że pogubił się w świecie, w którym: „Oficerowie SB rzucają się na szyję przechodniom błagając ich o przebaczenie, a z kieszeni dyskretnie wystają im biblie".

W tym samym programie (arcydziełko: podczytywałem cały spektakl jednym uchem śledząc mało przekonujące rozterki Marii Pakulnis (Ona) i Piotra Machalicy (On), zawarto rewelacyjny wybór komunałów i andronów, którymi amerykańscy krytycy uzasadniali sukces tej sztuki oraz znakomity tekst Renaty Gorczyńskiej, tłumaczący czytelnikom paryskiej „Kultury" powody, dla których ta sztuka tak podobała się na Broadwayu. Zdaniem Gorczyńskiej odkryciem dla Amerykanów było pokazanie, że emigrantem nie musi być nędzarz ani ezłowiek, który chce się dorobić, lecz że emigracja może być także losem ludzi z cenzusem, którzy pauperyzują się w Stanach Zjednoczonych.

Gorczyńska ma rację a Głowacki talent, który pozwolił mu podbić serca Nowojorczyków. Jednak dla nas odkrycia to nie są.

Kto z nas nie wiódł rozważań na temat wyższości świąt Bożego Narodzenia w paryskim McDonaldzie nad świętami Wielkiej Nocy pod Halą Mirowską w Warszawie? Kto nie szokował naszych zachodnich aliantów rozległością swych polskich możliwości i nie wywoływał w nich, pełnego niedowierzań pytania: — skoro u siebie w kraju mógłbyś tak wiele, to czemu godzisz się ustawić w kolejce do czyszczenia naszych chodników.

Mówiliśmy im o etyce, o tym, że w ważnych redakcjach, w radiowych rozgłośniach i telewizyjnych stacjach zasiadają sami: zdrajcy, karierowicze, niezdolni, cyniczni, bezwzględni, sprawni kombinatorzy i cenzorzy.

A oni patrzyli na nas zdumieni tak jak się na nawiedzone dzieci spogląda, dziwiąc się żeśmy nie dostrzegli, że podobnie jest wszędzie. Że także w wolnym kraju wielkich możliwości karierowiczostwo i cynizm bywają nieodłączne od fachowości i wcale z nią niesprzeczne.

Myśmy dopiero ostatnio odkryli, że fachowiec nie musi być święty, że cnoty moralne nijak się mają do wartości społecznie akceptowanych. Długie lata żyliśmy w komforcie pozwalającym uznać każdego karierowicza za kanalię z tej racji, że wysługując się zwierzchnikom służył zdrajcom kraju.

Co jednak dzisiaj zrobić z kompetentną kanalią wysługującą się legalnej władzy? Co począć z szanownymi autorytetami pozwalającymi (dla prostej wygody) panoszyć się miernocie? Słowem co zrobić z życiem, ze stosunkami międzyludzkimi, z godnością, z całą naszą rzeczywistością, o której zwolna przekonujemy się, że także po zniknięciu narodowego zniewolenia nie okazuje się krainą wiecznej szczęśliwości?

Myślę, że o tym wszystkim opowie następna, może powstająca już sztuka Janusza Głowackiego, której wydanie zorganizuje i przedstawienie załatwi jakiś fachowy artystyczny agent.

Kat

Janusz Głowacki. „Polowanie na karaluchy". Teatr Ateneum, reż. Laco Adamik, scen. Barbara Kędzierska. Premiera polska w listopadzie 1991.

9 XII 1991 r. NOWY ŚWIAT

7

Myśmy wszystko zapomnieli

Po ile oni mieli lat? Biorąc ślub Lucjan Rydel miał lat trzydzieści jeden, jego „kum" Kazimierz Przerwa-Tetmajer miał ich w 1901 roku trzydzieści sześć. Bohaterowie Boyowskiej plotki o „Weselu" byli nieco młodsi od aktorów odtwarzających te role dzisiaj w Teatrze Polskim.

W przedstawieniu Kazimierza Dejmka brak debiutantów. W zabytkowym budynku Teatru Polskiego pokazano spektakl klasyczny — dla szkół: czytelnie przez Krzysztofa Pankiewicza dekorowany, z aktorami chojnie przybranymi. Powstała inscenizacja pozbawiona jakiejkolwiek szaty muzycznej, jednak nie nudna. To „Wesele" choć grane „po bożemu", scena po scenie, z przerwą po każdym akcie ma zupełnie dobry rytm.

Patrząc na ten spektakl z europejskiej perspektywy, z balkonów paryskiej Komedii Francuskiej, gdzie właśnie Wiktora Hugo wystawiają, czy z galerii wiedeńskiego Burgtheater nie mamy się czego wstydzić. A jednak mi żal. Gdy wypowiada się teksty, które prawie wszyscy umiemy na pamięć, gdy wyprowadza się scenę (tańca chocholego rzecz jasna), na którą wszyscy czekamy, chciałoby się wiedzieć co dzisiaj znaczą słowa Jaśka. Czy wyrwaliśmy się już z zaklętego kręgu, czyśmy wszyscy nadal jak pośnięci? Przepraszam, ale bez odpowiedzi na to pytanie nie ma dla mnie „Wesela". Nie ma, bo nie potrafię jeszcze widzieć w nim historycznej sztuczki dla

dziatwy szkolnej, która do teatru przybywa po to, by uniknąć trudnej lektury.

O czym więc jest to „Wesele"? O narodzie nie jest ani o społeczeństwie, ani o naszych marzeniach. Dejmek wyraźnie nie wiedział, gdzie położyć akcent. Nie wiedzieli też tego aktorzy z jednym może wyjątkiem: Haliny Łabonarskiej, która w niektórych kwestiach Maryny zdołała skupić większą uwagę.

Brzmi więc w tym „Weselu" głos rozsądku, akcentują się konflikty między różnymi stanami, słychać także potrzebę, by ktoś „upoetyzował chwilę". „Wesele" jest sztuką o społeczeństwie przytłumioną przez obecność problematyki narodowej. Interpretujemy je ciągle jak dramat niepodległościowy, choć wiele więcej od haseł patriotycznych znaleźć tu można uwag socjologicznych i tekstów psychologicznych.

W dzisiejszym „Weselu" trudno nie usłyszeć rozmowy między Żydem, a Księdzem. Przyznam, że w wykonaniu Ignacego Machowskiego i Lecha Ordona pierwszy raz dotarło do mnie w pełni: kto, ile i za co był winien oraz dlaczego Czepiec mógł czuć się osaczony i oszukany.

Trudno też nie skupić się głębiej na Osobach Dramatu. Przywykliśmy wychodzić z „Wesela" w teatrze w poczuciu niemożności i bezradności. Narodowy akt trzeci, który zadomowił w naszej dwudziestowiecznej literaturze motyw chocholego tańca przesłonił część pierwszą z jej publicystyką społeczną i poetycką wizję drugiej odsłony.

Dejmek zdaje się to odczuwać skoro w jego spektaklu tańca chocholego praktycznie nie ma. Rzecz kończy się na powyjmowaniu kos z rąk. Chochoł (Leon Charewicz) przerysowany i śmieszny praktycznie w tym spektaklu nie istnieje. Gorzej, że nie ma w nim także ani Rachel (Hanna Stankówna), ani Poety (Leszek Teleszyński), ani nawet Dziennikarza (Krzysztof Kumor).

A przecież myśmy już nie tacy młodzi. Oglądając dzisiaj „Wesele" trudno nie patrzeć na ten utwór z perspektywy doświadczeń mijającego wieku, u którego progu ta sztuka powstała. Choć już za późno, by traktować ten utwór jako tekst współczesny, to jeszcze nie pora, by w nim widzieć tylko martwą klasykę. Nie ma więc w tym nic złego, że aktorzy grający bohaterów „Wesela" są od nich starsi wiekiem, szkoda tylko, że spektakl Kazimierza Dejmka nie jest dojrzalszy dorosłością naszą.

Kat

Stanisław Wyspiański, „Wesele", Teatr Polski w Warszawie, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Krzysztof Pankiewicz. Premiera 5 XII 1991 r.

Panna młoda — Olga Sawicka i pan młody — Damian Damięcki.

Popis i rytm

Dobrze jest wtedy, gdy nie usypiam w teatrze. A nie usypiam wtedy, gdy krew się leje i jest straszno, śmieszno lub sentymentalnie bądź łzy mi napływają do oczu; raczej nie usypiam też wtedy, gdy jest mądrze i jeśli nie nudzą zarazem. Słowem — nigdy jeszcze nie spałem na Szekspirze. Co innego z Czechowem, w którego sztukach bardzo mało się dzieje i reżyser, zgubiwszy rytm łatwo może rozłożyć przedstawienie.

Czechow nie Szekspir, kameralna scena Teatru Dramatycznego to nie Teatr Powszechny; przekład Natalii Gałczyńskiej z rosyjskiego to nie modne tłumaczenie Szekspira przez Stanisława Barańczaka, a jednak właśnie na sztuce Czechowa akcja trzyma w napięciu, podczas gdy tajemnice „Snu nocy letniej" zdają się zupełnie absurdalne.

Można by doszukiwać się wielu przyczyn, zasadnicza tkwi jednak w aktorstwie. W popisie jednostki i w rytmie zespołu. Podczas dwu kolejnych warszawskich premier popisów nie brakowało. W Teatrze Dramatycznym skalę swych możliwości ukazała Małgorzata Rudzka. W Teatrze Powszechnym koncert aktorstwa dał Władysław Kowalski.

Kowalski rzadko gra postaci komiczne, pamiętamy go raczej z ról dramatycznych, pełnych ciepła i zamyślenia. Występował w sztukach Czechowa, wspominam go z adaptacji Dostojewskiego i ze sztuk Witkacego, choć grał także Rejenta w „Zemście". Tym razem także (jako Tkacz Mikołaj Podszewka i Priam w sztuce ukazywanej przez rzemieślników) okazał się mistrzem wyrazu sprawiając, że ten swoisty ozdobnik, klasyczne intermedium szekspirowskiego „teatru w teatrze" zdawał się w przedstawieniu Macieja Wojtyszki kwintesencją „Snu nocy letniej".

Rudzka w „Mewie" Czechowa także pokazuje się na wewnątrzteatralnej scenie. Jej otwierający sztukę występ w „martwym" utworze Trieplewa staje się popisem kunsztu: głosowego, ruchowego, intonacyjnego — popisem sprawiającym, że Masza, owa młoda dziewczyna, co pragnie zostać aktorką, urasta w tym spektaklu do najważniejszej osoby czechowskiego dramatu.

Małgorzacie Rudzkiej pomagają jednak partnerzy. W kameralnym spektaklu Andrzeja Domalika jest nie tylko popis, lecz także sytuacje budowane przez aktorów pamiętających o sobie nawzajem. Mariusz Bonaszewski w roli Trieplewa, Adam Ferency jako Trigorin, a także Witold Skaruch sprawiają, że ten spektakl przyciąga uwagę.

„Mewa" — Joanna Bogacka i Mariusz Bonaszewski

Zupełnie inaczej wyglądało to niestety podczas „Snu nocy letniej", gdzie zarówno wybitny reżyser jak i znakomici aktorzy zaufawszy nośności tekstu, jakości przekładu i własnej marce sprawili, że tak naprawdę tylko Władysław Kowalski zasłużył na owację, jaką premierowa publiczność obdarzyła Henryka Machalicę i Joannę Żółkowską, Franciszka Pieczkę i Joannę Szczepkowską, a także Kazimierza Kaczora i młode gwiazdy zespołu: Piotra Kozłowskiego, Tomasza Sapryka oraz Jacka Braciaka.

I to nie dlatego, by Kowalski grał lepiej od swych znakomitych kolegów, lecz dlatego, że on jeden będąc na scenie nie popisywał się przed sobą i publicznością własnym kunsztem. Przeciwnie poprzez swe działania zwracał się do innych scenicznych postaci nadając wyraz scenom, w których występował. Niestety całe przedstawienie pomyślane zostało dokładnie inaczej: oparty na popisie przed widzami spektakl zgubił rytm i dłużył się w nieskończoność sprawiając, że choć w „Śnie nocy letniej" poezji, śmiechu, grozy ani perturbacji nie brakuje — tak jednak nudno było na tym Szekspirze, jakby ktoś tu smętnie rozgrywał Czechowa.

Kat

Antoni Czechow: „Mewa", tłum. Natalią Gałczyńska, reż. Andrzej Domalik, scen. Andrzej Przedworski, muz. Jerzy Satanowski, Teatr Dramatyczny w Warszawie, sala im. H. Mikołajskiej.
William Shakespeare, „Sen Nocy letniej", tłum. Stanisław Barańczak, reż. Maciej Wojtyszko, scen. Barbara Hanicka, muz. Zbigniew Karnecki, Teatr Powszechny w Warszawie.

Czekając na Teatr Narodowy

Miała tam być restauracja. Kiedy w latach siedemdziesiątych budowano warszawskie domy towarowe „Centrum", z supernowoczesnym kinem „Relax" na zapleczu — na parterze pod kinem — architekci zaplanowali elegancki lokal. Trzeba było inicjatywy, daru przekonywania, wreszcie stosunków Adama Hanuszkiewicza, aby salę tę przerobiono na scenę. I powstał teatr, do którego wchodzi się tymi samymi drzwiami co do Domu Towarowego. Teatr elegancki, wyciszony, wygodny.

Tutaj umiano pracować. Nie wiadomo, skąd ten fenomen, że choć wokół nikomu nic się nie chciało, spóźnienia stały się nagminne, a niedotrzymywanie umów było i nadal jest regułą — teatry funkcjonowały punktualnie. Sprawniej nieraz od straży pożarnej, do której czasem porównuje się pracę przy scenie. Trudno też wytłumaczyć, dlaczego w naszym kraju, w którym rzemieślnik zawsze mógł prywatnymi fuchami zarobić więcej niż na państwowej posadzie, w teatrze znalazło się tak wielu zdolnych ludzi, skłonnych za grosze wykonywać najbardziej skomplikowane zadania: tworzyć kontusze, osiemnastowieczne mebelki, wymyślne fryzury.

Można więc dyskutować nad teatrem narodowym, rozważać zasady dobierania zespołu artystycznego. Jednak nikt, komu bliskie są europejskie tradycje, nie targnie się na twór tak kruchy, jakim jest techniczny zespół teatru, ten przybytek kultury pracy.

Tak by się wydawało. A jednak właśnie teatr stał się przedmiotem gier naszych większych i mniejszych polityków środowiskowych, miejskich i państwowych. Warszawa od roku wstrząsana jest coraz to nowymi pomysłami uzdrowicielskimi. Nie są one przeważnie zbyt rozsądne. Nie było w nich jednak nic tragicznego póty, póki spory toczyły się między artystami. Teraz wreszcie przebrała się miara! Kolejne pseudouzdrowicielskie decyzje: o oddzieleniu Teatru na Woli od Teatru Narodowego i o powołaniu tzw. Instytutu Teatru Narodowego zaowocowały (po dymisji Krzysztofa Zaleskiego) postanowieniem o połączeniu Teatru Małego z Teatrem Współczesnym. W efekcie wymówienie od ministra kultury otrzymali długoletni pracownicy techniczni, krawcy, stolarze, perukarze — od lat trzydziestu związani z Teatrem Narodowym.

Nie można tego inaczej nazwać — jest to decyzja barbarzyńcy.

Tych ludzi naturalnie nie spotka żadna egzystencjalna krzywda. Są znakomitymi fachowcami i jeśli będą musieli z teatru odejść bez trudu znajdą pracę. Szyjąc prywatnie garnitury na pewno lepiej niż dotąd zarobią. Tylko jeśli się kiedyś wreszcie teatr wzbogaci i ktoś zechce zatrudnić w nim krawca okaże się, że wyginęli ludzie, dla których najważniejsza była premiera, wiedzieli jak należy pracować i jak uszyć mundur Kordiana. Albo strój Godota — którego pokazem kończy swe poczynanie Instytut Teatru Narodowego. Na scenie Teatru Małego wystawiono „Czekając na Godota" w inscenizacji Antoniego Libery.

Ten spektakl zmusza do myślenia o doraźności czasu i o przypadkowości przestrzeni. W najdosłowniejszym tych słów znaczeniu — skoro ci co pracowali dla sztuk w marnych czasach będą dziś otwierać butiki, a tam gdzie kiedyś wywalczono teatr może się wnet zagnieździć jakaś restauracja.

Kat

hv. 20

Niezmienne przemiany

Prawie nic nie wiemy o starożytnym europejskim teatrze. Poza tym, że chętnie się zmieniał. Wiemy też, że przezywana postępem przemiana, jest wysoko oceniana w kulturze europejskiej. Inaczej niż gdzie indziej. Niż we wschodnich teatrach, w których formy sztuki swoją głębię czerpią z niezmienności.

Oglądając Owidiuszowskie *Metamorfozy* czyli *Przemiany* trudno nie zadać sobie pytania o sens wszelkiej zmiany. Dla *Metamorfoz* Owidiusza amerykański reżyser przekształcił małą scenę Teatru Dramatycznego, sprawiając, że wszystko stało się widoczne. Zrezygnował z piętrzących się tam krzeseł, z których nic spoza piątego rzędu zwykle nie widać. Na salę wpuścił nie więcej niż stu widzów skupionych wokół maty, na której ubrani w kimona aktorzy przedstawiali powstawanie i przekształcanie się świata.

W takt muzyki kołatek, bębenków, delikatnych dzwoneczków aktorzy Teatru Dramatycznego opowiadali nam losy Prozepiny, o okrucieństwach Tereusa, o zakochaniu Pigmaliona.

Oglądaliśmy teatr klasyczny, stanowiący aluzję do rzymskich i greckich wystawień. Najwięcej jednak mający wspólnego ze Wschodem. Reżyserię Michaela Hacketta określić trzeba mianem choreografii. Tak tu wszystko rozgrywa się w ruchu, w pędzie, w okrzyku. My jednak nie znamy teatru czasów Owidiusza. Jedyna forma klasyczna jaka przetrwała we współczesnym świecie to — japoński teatru Nó i Kabuki, Indyjska Katakali, wschodnia walka rozgrywana przy wtórze okrzyków, w zdyscyplinowanej formie, a także na matach.

Michael Hackett jest wykładowcą na Wydziale Reżyserii i Historii Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles. Jest doświadczonym twórcą teatru muzycznego. Dyrektorem kalifornijskiego Laboratorium Poszukiwań Teatralnych. Toteż stworzony przezeń spektakl słusznie można nazwać bardzo czystym, wręcz przeestetyzowanym. W *Przemianach* zaciera się granica między sztuką Azji i Europy, między klasycznym teatrem, a uschematyzowaną walką, między walką a tańcem, rytmicznym dźwiękiem wybijanym na bębenkach, a śpiewaną melodią.

Kto zna historie japońskich dramaturgów, teoretyczne teksty Zeamiego, indyjskie wykłady Bharaty na temat Księgi Teatru Natjaśastry, ten łatwo dostrzeże, iż obecna w opowieści Owidiusza metaforyka wieku złotego, czasu srebra i epoki żelaza, także pod literackim względem ma wiele wspólnego z utworami indyjskich i japońskich dramatopisarzy. Kosmogonia, czyli historia powstawania i przemian tego świata okazuje się bardzo często wspólnym i podobnie artykułowanym motywem.

Więc i te jeszcze kulturowe przemiany, a może przeciwnie: podobieństwa wydobywa warszawskie przedstawienie *Metamorfoz* Owidiusza. Amerykański reżyser spoglądając z dystansu na euroazjatyckie formy wydobył to, co wspólne w kulturze Wschodu i Zachodu. Pokazał nam dziś w Warszawie kwintesencję klasyczności.

Aktorzy sekundują mu w tym w najwyższym stopniu zdyscyplinowania talentu i zawodowego mistrzostwa. Wszystkie grupy, wszystkie baletowe niemal układy artyści Teatru Dramatycznego wykonali z absolutną perfekcją. W poczuciu zespołowości i indywidualnego wyrazu.

Trudno nie podziwiać prześwietlonej uduchowieniem Ryszardy Hanin, posiadającej coraz więcej osobistej siły Ewy Żukowskiej czy młodych, pięknych kobiet: Danuty Stenko i Aleksandry Koniecznej, które szczególnie w epizodzie Tereus i Filomela zdołały poruszyć publiczność.

Kat

Teatr Dramatyczny w Warszawie. Owidiusz, „Metamorfozy", reż. M. Hackett, scen. G. Małecki, muz. M. Hackett i M. Błażewicz.

nv. 24

Przeciw reżyserii

Za kilka tygodni wpłynie (o ile już nie został przedłożony Klubowi Dramaturgów Stowarzyszenia Autorów i Kompozytorów ZAiKS) wniosek o uznanie scenariusza spektaklu „Miasto liczy psie nosy" za autorskie opracowanie Jerzego Grzegorzewskiego. Uznanie tego wniosku pociągnie za sobą skutki finansowe. Autorzy, których teksty użyto w kompilacji nie dostaną groszá. Całą, skromną zresztą pulę, zgarnie reżyser.

Gra nie toczy się o pieniądze. Idzie o zasady. Reżyserię uznano za sztukę samoistną, rządzącą się swoistymi regułami. Inaczej niż w krajach Europy Zachodniej zdecydowaliśmy w Polsce, że także reżyserów można kształcić. Dawać im dyplomy uprawniające do wykonywania zawodu. Istnieją szkoły, przepisy prawne, ukształtował się już obyczaj, pozwalający reżyserowi czynić co mu się żywnie podoba. Nie liczyć się z tekstem dramatu, widzimisię aktora, podporządkowywać sobie wszystkich twórców teatru.

W tym szaleństwie tkwiła metoda. Realizacja marzeń wizjonerów (którzy jak Craig, Brecht, Artaud czy Rosjanie walczyli w początkach stulecia o posłuszny woli reżysera „teatr totalny"), okazała się możliwa w krajach totalitarnych właśnie. Tam, gdzie skupiwszy w jednym ręku środki mecenatu chciano wiedzieć konkretnie, kto za powierzone mu środki będzie odpowiadał. Zgodzono się więc nazywać ich reżyserami. I tych sprawdzano bodaj najdokładniej. Jeśli można było poza zasięgiem cenzury pisać wiersze, malować obrazy, grać na fotepianie, to tak zwanej sztuki reżyserii bez przydziału sali, zgody na zgromadzenie publiczności, środków na opłacenie elektryczności i ciepła uprawiać nie sposób.

Nie znaczy to oczywiście byśmy ich nie oszukiwali. By w tym zawodzie nie kryli się ludzie o skłonnościach przywódczych, których gdzie indziej nie można było realizować, by na totalny zabór publiczność w teatrze nie reagowała powszechną manifestacją. Tak było. Teatr dobrze zasłużył się sprawie niepodległości. Ale czy dobrze zasłużył się sztuce? Czy miał cokolwiek do powiedzenia o miłości, zazdrości, szaleństwie? Czy któryś z tych „afektów" istniał poza doraźnym kontekstem politycznym?

Jakoś tam istniał naturalnie. Szczególnie dotyczyło to teatru plastycznego, którego przybytkiem stała się od chwili przejęcia Teatru Klasycznego przez Jerzego Szajnę scena nazwana „Studio". Naprzeciw warszawskiego Teatru Dramatycznego w salach Pałacu Kultury pokazywano za mojej pamięci: „Gulgutierę", „Replikę", „Dantego" i „Cervantesa". Sztuki, w których rola aktora zredukowana została do aktywnego elementu dekoracji.

Przyznam, że zawsze wychodziłem stamtąd z uczuciem zażenowania. Wstydząc się za upodlonych, pozbawionych elementarnych cech człowieczeństwa, obrażonych w istocie ich talentu aktorów. Oni przecież nie protestowali, przybywali tu z prowincji, pocieszali się obszernością garderób, bliskością telewizyjnego studia, możliwością wyskoku na plan filmowy do Łodzi, wreszcie nadzieją, że grając „nogę od stołu" w przedstawieniu renomowanego reżysera gwarantują sobie przepustkę do historii teatru.

Tak było wtedy, gdy teatr był ważny, a wstęp do niego limitowany. A teraz?

Nie wiem o czym opowiada spektakl „Miasto liczy psie nosy". Jakby o stanie wojennym sądząc po tym, że w tle sceny pojawiają się od czasu do czasu „jeźdźcy Apokalipsy" stylizowani na zomowców. Wiem natomiast, że dekorację do tego spektaklu wykonano fachowo. Muzyka Stanisława Radwana brzmi znakomicie, a Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Krzysztof Chamiec wzbili się na szczyty swej sztuki. Trudniejsze zadanie mieli Wojciech Malajkat i Zbigniew Zamachowski, którym reżyser postawił niezbyt wymyślne zadanie: wzajemnego kopania się w tyłek. Zważywszy jednak okoliczności osiągnęli spory stopień scenicznej obecności. Bo to wspaniali aktorzy! Gdyby im tylko ktoś pozwolił grać oddziaływaliby na nas z nie mniejszą siłą niż Krzysztof Chamiec, który machnąwszy ręką na konwencję spektaklu wcielił się na moment po prostu i szczerze w Króla Lira rozpaczającego nad ciałem wiernej Kordelii. Dla tej chwili warto było trwać w „Studio" przez godzinę. Wolałbym jednak po prostu przyjść tu na Szekspira.

Mówię o osobach, które dopracowały się nazwisk, które do głodowej aktorskiej pensji mają szansę dorobić w radiu, w telewizji, w dubbingu, na filmowym planie. A cóż powiedzieć o reszcie!? Przez cały spektakl zaglądałem w oczy „tańczących kardynałów", „trzech sióstr", „żołnierzy" i „średniowiecznych rycerzy". Czytam w nich smutek. Czytam w nich przerażenie.

Trudno przecież, by nie wiedzieli, że w tym „rządowym", niegdyś prestiżowym teatrze, przed piątym spektaklem najnowszej premiery, panie bileterki (niby obsługa trzeciorzędnego kina) zapraszają widzów do siadania gdzie popadnie, bo nie ma tłoku na sali.

Teatrowi opanowanemu przez reżyserów, przekonanych o tym, że są niezbędni, skrępowanemu przez prawa uniemożliwiające byle komu tworzenie spektaklu — grozi dziś zagłada. Karykaturalny pogrzeb teatru inscenizacji można jeszcze oglądać w Teatrze Studio. Jeszcze przez chwilę, póki...

Póki nie zbuntują się aktorzy. Nie wzniecą artystycznego buntu! Nie położą kresu dyktatowi reżysera w teatrze!

Kat

Jerzy Grzegorzewski, Miasto liczy psie nosy, Centrum Sztuki Studio w Warszawie, reż. i scen. J. Grzegorzewski, muz. S. Radwan.

S. 6.

6 I 1992 r. NOWY ŚWIAT

w. 4

PONIEDZIAŁEK W TEATRZE

Przynajmniej od dwustu lat, żaden rosyjski teatr nie mógł wystąpić w Polsce w oderwaniu od politycznego kontekstu. Fakt, że 3 stycznia, w dziesięć dni po upadku sowieckiego imperium zjawili się w Warszawie artyści z Sankt Petersburga nabiera zatem znaczenia historycznego. Dzisiaj bardzo serdecznie witamy aktorów „Teatru na Fontance". Przybyli oni z przedstawieniem w oryginalnej wersji zatytułowanym nostalgicznie: „Zwuczała muzyka w Sadu", na nasz użytek przezwanym przebojowo: „Brawo Petersburg".

Czym ten spektakl miał być? — Reklama głosi: „doskonały humor, brawurowy taniec, perfekcyjne songi. Trochę nostalgii i dużo rozrywki". Założony w 1981 roku przez zaginionego w tajemniczych okolicznościach Jefima Padwe „Teatr na Fontance" nawiązuje do tradycji petersburskiego Teatru Buff, mieszczącego się w parku Izmaiłowskim dokładnie przed stu laty. W 1892 roku schodziła się doń elegancka publiczność stołecznego Sankt Petersburga, by „jak za dobrych czasów" oglądać spektakle złożone z: cygańskich romansów, prawdziwych rosyjskich pieśni, popisów iluzjonistycznych i pełnych humoru scenek rodzajowych z tamtych lat.

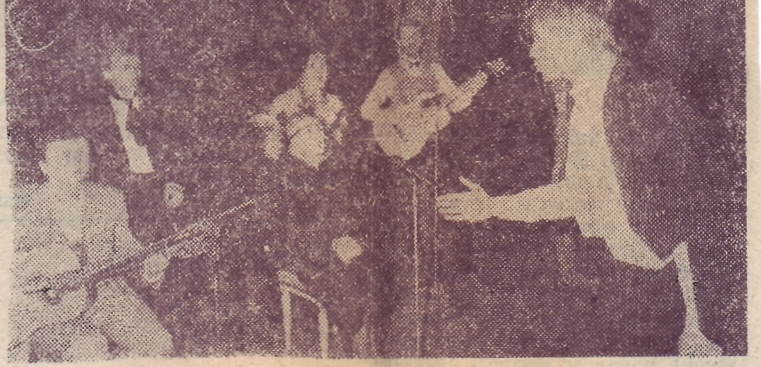
Czym ten spektakl jest? Świadectwem dezorientacji, chęcią ucieczki od wszystkiego, co radzieckie ku temu, co amerykańskie i rosyjskie. Mieszaniną „zadumczywego" romansu, humoru Bustera Keatona, rytmu charlestona i boogie-woogie. Wykonane na elementarnie profesjonalnym poziomie przez aktorów kształconych w leningradzkich uczelniach artystycznych, przedstawienie to pokazuje jak sobie mały Jaś wyobraża Wielki Świat. Właśnie: jako stylistyczny miszmasz, dowolnych przejść od hałaśliwych do sentymentalnych numerów i kabaretowych zwrotów ku publiczności.

„Teatr na Fontance" przyjechał do nas w ważnym momencie. Wystąpił też w miejscu szczególnym. W znakomitej sali upadają-

cego właśnie Północnego Centrum Sztuki. Spektakl ten reklamuje jakaś nowa agencja pragnąca promować to, co wartościowe w kulturze europejskiej i nie tylko. Aktorzy „Teatru na Fontance" zaś zapowiadają i komentują swój spektakl po polsku. Co podoba się publiczności miasta, w którym cyrylica wkroczyła na ulice odkąd rosyjski zniknął ze szkół.

Brzmi to wszystko ładnie. Znaczy niewiele. Chyba tyle, że przyszedł czas weryfikacji. Lata politycznych waśni i ideologicznych zafałszowań odcisnęły się w kulturze. Może to prowokować do ucieczki od stylistyki rodzimej w stronę form cudzych. Ulegamy temu zdaje się w podobnym stopniu i my (z naszym pędem ku komercjalizacji) i tańczący boogie-woogie Rosjanie. Pewnie trzeba przez to przejść. Jak przez dziecięcą chorobę wieku. Z nadzieją, że będzie ona przelotna i — dziecięca właśnie. I, że w mających niemałą tradycję naszych teatralnych kontaktach z Rosjanami, koniec politycznego bojkotu nie otworzy ery artystycznego bełkotu.

Kat



Fot. Ryszard Przedworski

Brawo Petersburg. (widowisko muzyczne), reż. Jefim Padwe, scen. Aleksander Orłow, choreogr. Nikita Dałguszyn, opr. muz. Aleksandra Dobrowina. Występy w Teatrze Północnym w Warszawie.

PONIEDZIAŁEK W TEATRZE

Koniec bojkotu

Przynajmniej od dwustu lat, żaden rosyjski teatr nie mógł wystąpić w Polsce w oderwaniu od politycznego kontekstu. Fakt, że 3 stycznia, w dziesięć dni po upadku sowieckiego imperium zjawili się w Warszawie artyści z Sankt Petersburga nabiera zatem znaczenia historycznego. Dzisiaj bardzo serdecznie witamy aktorów „Teatru na Fontance". Przybyli oni z przedstawieniem w oryginalnej wersji zatytułowanym nostalgicznie: „Zwuczała muzyka w Sadu", na nasz użytek przezwanym przebojowo: „Brawo Petersburg".

Czym ten spektakl miał być? — Reklama głosi: „doskonały humor, brawurowy taniec, perfekcyjne songi. Trochę nostalgii i dużo rozrywki". Założony w 1981 roku przez zaginionego w tajemniczych okolicznościach Jefima Padwe „Teatr na Fontance" nawiązuje do tradycji petersburskiego Teatru Buff, mieszczącego się w parku Izmaiłowskim dokładnie przed stu laty. W 1892 roku schodziła się doń elegancka publiczność stołecznego Sankt Petersburga, by „jak za dobrych czasów" oglądać spektakle złożone z: cygańskich romansów, prawdziwych rosyjskich pieśni, popisów iluzjonistycznych i pełnych humoru scenek rodzajowych z tamtych lat.

Czym ten spektakl jest? Świadectwem dezorientacji, chęcią ucieczki od wszystkiego, co radzieckie ku temu, co amerykańskie i rosyjskie. Mieszaniną „zadumczywego" romansu, humoru Bustera Keatona, rytmu charlestona i boogie-woogie. Wykonane na elementarnie profesjonalnym poziomie przez aktorów kształconych w leningradzkich uczelniach artystycznych, przedstawienie to pokazuje jak sobie mały Jaś wyobraża Wielki Świat. Właśnie: jako stylistyczny miszmasz, dowolnych przejść od hałaśliwych do sentymentalnych numerów i kabaretowych zwrotów ku publiczności.

„Teatr na Fontance" przyjechał do nas w ważnym momencie. Wystąpił też w miejscu szczególnym. W znakomitej sali upadającego właśnie Północnego Centrum Sztuki. Spektakl ten reklamuje jakaś nowa agencja pragnąca promować to, co wartościowe w kulturze europejskiej i nie tylko. Aktorzy „Teatru na Fontance" zaś zapowiadają i komentują swój spektakl po polsku. Co podoba się publiczności miasta, w którym cyrylica wkroczyła na ulice odkąd rosyjski zniknął ze szkół.

Brzmi to wszystko ładnie. Znaczy niewiele. Chyba tyle, że przyszedł czas weryfikacji. Lata politycznych waśni i ideologicznych zafałszowań odcisnęły się w kulturze. Może to prowokować do ucieczki od stylistyki rodzimej w stronę form cudzych. Ulegamy temu zdaje się w podobnym stopniu i my (z naszym pędem ku komercjalizacji) i tańczący boogie-woogie Rosjanie. Pewnie trzeba przez to przejść. Jak przez dziecięcą chorobę wieku. Z nadzieją, że będzie ona przelotna i — dziecięca właśnie. I, że w mających niemałą tradycję naszych teatralnych kontaktach z Rosjanami, koniec politycznego bojkotu nie otworzy ery artystycznego bełkotu.

Kat

Fot. Ryszard Przedworski

Brawo Petersburg. (widowisko muzyczne), reż. Jefim Padwe, scen. Aleksander Orłow, choreogr. Nikita Dałguszyn, opr. muz. Aleksandra Dobrowina. Występy w Teatrze Północnym w Warszawie.

134

nu 10

Odradzam

Skandal w Prochowni

Kierujący, już od lat dwudziestu Teatrem Stara Prochownia Wojciech Siemion, zachowywał się dotąd bardzo inteligentnie — nie zwracał na siebie uwagi. Czasem odnajął salę na jakiś turniej poezji, dobrze współżył z działającym w tym budynku zespołem ognisk wychowawczych, nie pchał się na afisze, unikał skandali. I pewnie nie wybrałbym się tam jeszcze długo, gdyby nie Eugeniusz Priwieziencew, który ogłosił w telewizji, że wystawieniem własnej, nie chcianej przez żaden z polskich teatrów, sztuki „Prostytutki" — w Starej Prochowni właśnie, przekroczy Rubikon finansowego sukcesu.

Ciekawość moja była tak wielka, że nie powstrzymała mnie nawet cena. Za prawo przekroczenia progu Starej Prochowni zażądano ode mnie stu tysięcy złotych. Czyli z górą pięćdziesięciu franków francuskich. Jest to kwota równa cenie biletu w paryskich narodowych teatrach takich jak Odeon czy Komedia Francuska gdzie cena miejsca zaczyna się od 30, 40 franków: suma porównywalna nawet z wartością tańszego biletu w prywatnym paryskim teatrze.

Ceny zachodnie przywołuję nie bez powodu, gdyż stamtąd właśnie powrócił Eugeniusz Priwieziencew, który postanowił pokazać nam w Starej Prochowni jak się zostaje producentem. Kłopot jednak w tym, że poziom prezentowanego widowiska utrzymywał się na wysokości kabaretu przedmieść Hamburga. Z tym zastrzeżeniem, że wkraczający doń za cenę kilku marek kierowca, miałby przynajmniej zagwarantowaną golizne prostytutek, na którą niech nikt naiwny w Starej Prochowni nie liczy. Tutaj obejrzeć można jedynie męski strip-tease odsuwającego kurtynę portiera na wstępie, a później teatralny bełkot przeplatany żałosnymi popisami wokalno-tanecznymi aktorek śpiewających pod przewodem reżysera kuplety i kręcących tyłeczkami w sposób jakiego powstydziłyby się szansonistki w każdym pożądniejszym night-clubie. A wszystko to na pustej podłodze ozdobionej jakimś łóżkiem, ubrane w sos rozgrywającej się w bezmiejscu i bezczasie pseudoobyczajowej historyjki dramatycznej o dwóch przedstawicielkach naj-

starszego zawodu, nie mających co z sobą zrobić w sylwestrową noc. Nie warte by to było wspomnienia, gdyby nie miejsce, w którym rzecz cała się rozgrywa. W końcu każdy może napisać sztuczkę i twierdzić, że jest znakomita. Artystkom, cieszącym się dotąd pewnym uznaniem, wolno stawać do konkursu na role. I nikt nie broni aktorkom takim jak Marta Klubowicz, Ewa Szykulska czy Małgorzata Gudejko kompromitować się artystycznie.

Trudno jednak w czasie, gdy na wagę złota jest każde miejsce możliwe do przystosowania teatralnego, nie spytać jakimi kryteriami artystycznymi kieruje się Wojciech Siemion układając repertuar Teatru Stara Prochownia. Sceny, której podwoje widzę najczęściej zawarte, a gdym je wreszcie sforsował, obejrzałem tam farsę, obrażającą zarówno gust widzów teatralnych, jak i upodobania bywalców domu publicznego. **(Kat)**

Eugeniusz Priwieziencew. „Prostytutki", scen. Jacek Osadowski, Teatr Stara Prochownia w Warszawie.

Odradzam

Skandal w Prochowni

Kierujący, już od lat dwudziestu Teatrem Stara Prochownia Wojciech Siemion, zachowywał się dotąd bardzo inteligentnie — nie zwracał na siebie uwagi. Czasem odnajął salę na jakiś turniej poezji, dobrze współżył z działającym w tym budynku zespołem ognisk wychowawczych, nie pchał się na afisze, unikał skandali. I pewnie nie wybrałbym się tam jeszcze długo, gdyby nie Eugeniusz Priwieziencew, który ogłosił w telewizji, że wystawieniem własnej, nie chcianej przez żaden z polskich teatrów, sztuki „Prostytutki" — w Starej Prochowni właśnie, przekroczy Rubikon finansowego sukcesu.

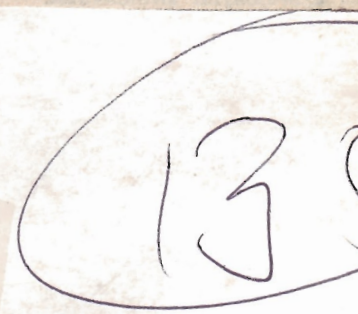
Ciekawość moja była tak wielka, że nie powstrzymała mnie nawet cena. Za prawo przekroczenia progu Starej Prochowni zażądano ode mnie stu tysięcy złotych. Czyli z góra pięćdziesięciu franków francuskich. Jest to kwota równa cenie biletu w paryskich narodowych teatrach takich jak Odeon czy Komedia Francuska gdzie cena miejsca zaczyna się od 30, 40 franków: suma porównywalna nawet z wartością tańszego biletu w prywatnym paryskim teatrze.

Ceny zachodnie przywołuję nie bez powodu, gdyż stamtąd właśnie powrócił Eugeniusz Priwieziencew, który postanowił pokazać nam w Starej Prochowni jak się zostaje producentem. Kłopot jednak w tym, że poziom prezentowanego widowiska utrzymywał się na wysokości kabaretu przedmieść Hamburga. Z tym zastrzeżeniem, że wkraczający doń za cenę kilku marek kierowca, miałby przynajmniej zagwarantowaną golizne prostytutek, na którą niech nikt naiwny w Starej Prochowni nie liczy. Tutaj obejrzeć można jedynie męski strip-tease odsuwającego kurtynę portiera na wstępie, a później teatralny bełkot przeplatany żałosnymi popisami wokalno-tanecznymi aktorek śpiewających pod przewodem reżysera kuplety i kręcących tyłeczkami w sposób jakiego powstydziłyby się szansonistki w każdym pożądniejszym night-clubie. A wszystko to na pustej podłodze ozdobionej jakimś łóżkiem, ubrane w sos rozgrywającej się w bezmiejscu i bezczasie pseudoobyczajowej historyjki dramatycznej o dwóch przedstawicielkach najstarszego zawodu, nie mających co z sobą zrobić w sylwestrową noc. Nie warte by to było wspomnienia, gdyby nie miejsce, w którym rzecz cała się rozgrywa. W końcu każdy może napisać sztuczkę i twierdzić, że jest znakomita. Artystkom, cieszącym się dotąd pewnym uznaniem, wolno stawać do konkursu na role. I nikt nie broni aktorkom takim jak Marta Klubowicz, Ewa Szykulska czy Małgorzata Gudejko kompromitować się artystycznie.

Trudno jednak w czasie, gdy na wagę złota jest każde miejsce możliwe do przystosowania teatralnego, nie spytać jakimi kryteriami artystycznymi kieruje się Wojciech Siemion układając repertuar Teatru Stara Prochownia. Sceny, której podwoje widzę najczęściej zawarte, a gdym je wreszcie sforsował, obejrzałem tam farsę, obrażającą zarówno gust widzów teatralnych, jak i upodobania bywalców domu publicznego.

(Kaf)

Eugeniusz Priwieziencew. „Prostytutki", scen. Jacek Osadowski, Teatr Stara Prochownia w Warszawie.



NOWY ŚWIAT 20 I 1992 r.

PONIEDZIAŁEK W TEATRZE

O skubany!

„Spróbujmy jeszcze raz", komedyjkę Murray Schisgala moglibyśmy obejrzeć w każdym prestiżowym teatrze. Na małej scenie pokazałby ją zarówno Teatr Powszechny, Ateneum w salce na dole, Studio na górze czy Dramatyczny obok — w sali prób. Pokazano ją zaś w Teatrze Kwadrat. W jednej z tych warszawskich scen, które wyspecjalizowane w lekkim repertuarze mniej liczą na dobre recenzje, bardziej opierając się na swojej publiczności.

W dwóch jednoaktówkach wystawianych dziś w Teatrze Kwadrat występują Jan Kobuszewski i Anna Seniuk (gościnnie). Pierwsza z tych komedyjek opowiada perypetię sąsiedzką, rozgrywającą się między bezrobotnym aktorem i policjantką miejską. Jest bardzo zabawna. Stwarza znakomitym aktorom wiele możliwości do wydobycia różnego rodzaju humoru: słownego, sytuacyjnego, postaci, a nawet delikatnego zaznaczenia partii lirycznych. Okazuje się też, że bawią nas cechy wspólne Zachodowi i nam. Słowo „bezrobocie" brzmi dziś żywiej niż dotąd. Publiczność zaś znakomicie się identyfikuje z pełną pozornych zachowań rozmową telefoniczną Jana Kobuszewskiego z potencjalnym pracodawcą.

Spektakl w Teatrze Kwadrat z pozoru nie różni się niczym od widowisk w prestiżowych teatrach. Niczym, poza publicznością. Ludzie, którzy gromadzą się w Kwadracie, to inteligencja. W czasie przerwy słuchałem fachowych rozmów elektroników pracujących w języku Basic i cieszących się, że im tego nie każą w Fortranie zapisać. W czasie spektaklu publiczność reaguje tak żywo, że dopowiada rozpoczynane przez aktorów kwestie. Aktor mówi: „żyć" — „nie umierać", dopowiada trafnie, siedząca za mną pani.

Trzeba klasy Jana Kobuszewskiego i Anny Seniuk, by przyciągając taką inteligentną, wrażliwą i jak dzieci zgłodniałą rozrywki publiczność, nie uciec w tanie chwyty, nie grać z proscenium ku publiczności. Ci doświadczeni aktorzy wiedzą jednak, że pozorne schodzenie ku widzom kończy się zawsze pozostaniem poza obszarem ich wrażliwości. Nie robią więc tego, inwencję pozostawiając reżyserowi.

Druga jednoaktówka Schisgala jest wyraźnie słabsza dramaturgicznie. Niewiele można wycisnąć z perypetii małżeństwa, które po latach pożycia próbuje ratować swój związek za pomocą leczniczej taśmy magnetofonowej, nagranej przez jakiegoś terapeutę. Niewiele — poza finałem. Jan Kobuszewski, z instynktem reżysera czującego swoją publiczność, pod koniec wieczoru wygasza zatem światła każąc mówiącemu z magnetofonowej taśmy Piotrowi Fronczewskiemu zwrócić się wprost ku publiczności. Przypomnieć jej o tym, by przy wyjściu zwrócili uwagę na osobę, z którą przybyli do teatru: przyjaciela, kochankę, żonę — otulając ją serdecznie ramieniem...

Chwyt to tani może, melodramatyczny, a przecież tutaj usprawiedliwiony. Gdyż wszystko co się w Teatrze Kwadrat rozgrywa, znamionuje dobry gust i szacunek dla publiczności. Dla widzów, którzy patrząc z zachwytem na mistrzowskie gagi Jana Kobuszewskiego wołają w trakcie spektaklu z zachwytem, a ja za nimi powtórzę: O skubany!

Kat

Murray Schisgal, Spróbujmy jeszcze raz, reż. Jan Kobuszewski. Teatr Kwadrat w Warszawie.

Fot. Longin Wawrynkiewicz

3 II 1992 r NOWY ŚWIAT

3 II 1992 r

PONIEDZIAŁEK W TEATRZE

Rekwizytor z refleksem

Gdyby ktoś z naszych czytelników wybrał się na „Poczekalnię", będę mu wdzięczny, jeśli sprawdzi, czy wisi na scenie egzemplarz „Nowego Świata". Jeśli nie — w porządku, będzie to dowodzić, iż w teatrze tym przynajmniej rekwizytor ma kabaretowy refleks i potrafi współpracować z organizacją widowni informującą go, jacy pismacy przybywają, na które spektakle.

Zbigniew Korpolewski, twórca kabaretu aktualności nie tylko politycznych „Poczekalnia", takim refleksem niestety poszczycić się nie może. W tekstach monologów: komuna komucha dekomunizacją komunalizuje. Z reakcji widowni zaś wnoszę, że publiczności nie śmieszą już odwołania do przeszłości, ani nie imponuje sam fakt wymienienia wpływowego nazwiska. To raczej normalne, że nie żartuje się z osób anonimowych. Jeśli jednak raz czy drugi zaśmiano się na widowni, to wtedy, gdy ktoś celnie uderzył w czyjąś małostkowość, chciwość, pazerność i inne przywary. Nie wtedy zaś, gdy bez zdania racji ani wydobycia śmieszności wymieniano nazwiska różnych znanych osób.

Nieporozumienie „Poczekalni" zaczyna się chyba od miejsca akcji. Jego funkcję autor w programie wyjaśnił uczenie. Że to niby poczekalnia do Europy, która w naszym kraju „ma znaczenie szersze, powiedziałbym — uniwersalne". Otóż nic bardziej błędnego. Zbudowana na scenie Teatru Syrena przez dekoratora Jana A. Ciecierskiego dość paskudna synteza poczekalni dworcowej, poczekalni w przychodni i przedsionku ministerialnego gabinetu, w kabarecie funkcjonuje niestety tylko w ostatnim z wymiarów. Powodują to teksty, będące, zdecydowanie najsłabszą częścią spektaklu. Po prostu ich autor nie zauważył, jak sądzę, że się coś wokół nas zmieniło w warstwie głębokiej. Że skończyły się żarty, a zaczęły historyczne schody. Że złodziejstwo jest wszechpotężne, karierowiczostwo rozpasane, zagrożenia mordercze.

W takiej chwili satyra może się okazać znakomitą bronią. Ale nie może to być satyra dworska ciesząca się z faktu, że już dziś żaden cenzor nie skreśli dowcipu o specjaliście od napięć, którego mamy wysoko i jak trzeba korki powymienia. A to są szczyty inwencji, na jakie zdołał się wzbić autor „Poczekalni".

Co innego aktorzy, śpiewacy, tancerze. Od strony wystawy kabaret „Poczekalnia" znajduje się na bardzo dobrym poziomie. Grupie tanecznej P 89 rokuję zaś znakomitą przyszłość. Trzeba też przyznać wszystkim artystom Syreny, że bardzo dobrze śpiewają, choć ani teksty, ani melodie prezentowane na tym spektaklu nie były nadto wymyślne. Jeśli nie liczyć występów grupy tanecznej pod wodzą Ewy Kuklińskiej (dobrze śpiewającej, znakomicie tańczącej i świetnie prezentującej się na kabaretowej scenie czarniawej szelmutki), to jedynym przejaśnieniem było pojawienie się — Hanki Bielickiej.

Ta znakomita, bardzo zabawna, ukochana przez publiczność artystka wyspecjalizowała się jednak przez lata w nadawaniu

Hanka Bielicka — Teatr Syrena — „Poczekalnia". Fot. Andrzej S. Rybczyński

sensu płaskim, okrajanym przez cenzora dowcipom. Jej żywioł, to prostoduszna, oparta na kobiecym zdrowym rozsądku i charakterystycznej żywiołowości kpina z tzw. demokracji, którą karmiono nas przez lata. Tego rodzaju treść określa w jakiejś mierze formę ekspresji, z której aktorce wyzwolić się trudno, szczególnie jeśli ze strony autora monologów wsparcia nie dostaje. Występ Hanki Bielickiej jest znakomity. Jednak w jej monologu na funkcjonujący od półwiecza schemat nałożono zaledwie kilka aktualizacji w rodzaju przywołania handlarzy z placu Defilad. A powinno być dokładnie odwrotnie. Można naturalnie obśmiewać szczegóły, takie jak np. zebrania blokowych komitetów obywatelskich, które się nie zmieniły. Drzewo dowcipu wyrastać dziś jednak powinno z zupełnie innego korzenia. Chodzi oczywiście o swobodę, podobną przedwojennym czasom, kiedy to (jak podaje Ryszard Marek Groński w programie) Tuwim umiał nawet w trakcie przerwy dopisać aktualny kuplecik.

KAT

Teatr Syrena w Warszawie; Zbigniew Korpolewski „Poczekalnia", reżyseria Zbigniew Korpolewski, scenografia Jan A. Ciecierski, chorcografia — Ewa Kuklińska i Jarosław Staniek.

NOWY ŚWIAT 5 II 1992 r.

5.13.

XXI Warszawskie Spotkania Teatralne

Historia naiwna

Sztuki noszącej w podtytule przydomek „historia naiwna" wcale nie mam za taką. Bo czy jest coś naiwnego w stwierdzeniu, że pieniądze szczęścia nie dają?

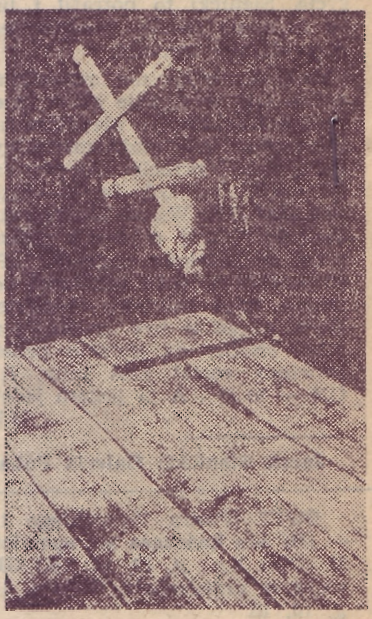
— Kto wątpi niech popatrzy na siebie. Niech policzy ile przed kilku laty mógł zjeść mandarynek, jakim mył się mydłem, ile kilo mięsa mu przysługiwało, gdzie wolno mu było pojechać na wakacje, co mówić. I tak dalej, do końca alfabetu podejmuję się obronić neogomułkowską tezę, że w roku 1982 znajdowaliśmy się na skraju przepaści, a od tego czasu zrobiliśmy zdecydowany krok...

Dlaczego więc tacy jesteśmy nieszczęśliwi? Na to pytanie odpowiadają Tadeusz Słobodzianek i Piotr Tomaszuk sztuką „Turlajgroszek" właśnie. Jesteśmy nieszczęśliwi dlatego, że nie czujemy się kochani. To znaczy docenieni. Mamy wrażenie niedowartościowania. Zgłodniałemu miłości dziecku zdaje się, że zmienią to pieniądze, uznawane za miernik wartości.

Przyśpiewka o tym, że miłość jest niezależna od pieniędzy. *(Nie masz ty pieniędzy, a ja kocham ciebie)* spina klamrą przedstawienie „Turlajgroszka". Jego fabułę można opowiedzieć. To historia dziecka, które wyszedłszy z biednej rodziny uległo złym wpływom, nauczyło się kraść i Boga obrażać, aż mu zadano pokutę każąc na kolanach doturlać złoty groszek do rodzicielskiej biednej chaty. Jednak powrót z majątkiem nie przywrócił miłości rodziców lecz obudził w nich pazerność. Tata i Mama nie pokochali Turlajgroszka. Ból odtrącenia (nie pokochali — to boli) okazuje się prawdziwą pokutą.

Drugi już raz oglądam przedstawienie „Turlajgroszka". Sztukę opublikowaną przed dwoma laty w „Dialogu", zrealizowaną w gdańskim lalkowym Teatrze Miniatura, wystawianą przed rokiem prawie na 29 Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. Dziś (wobec odebrania tandemowi Tomaszuk and Słobodzianek gdańskiego teatru) prezentowaną na XXI Warszawskich Spotkaniach Teatralnych pod szyldem Teatru Towarzystwo „Wierszalin". W tym czasie w obsadzie dokonały się pewne zmiany. Tytułową rolę w miejsce Grzegorza Gajewskiego gra dziś Marek Tyszkiewicz. Zmienił się także Czort w którego obsadzie Ryszard Doliński zastąpił Andrzeja Żaka i Baba, w roli której na miejsce Sylwii Graczyk występuje Jolanta Rynkowska. Zmiany te niewątpliwie podniosły profesjonalizm występu. Chór śpiewający ludowe przyśpiewki zdecydowanie lepiej „stroi", brzmienie głosu i wyraziściej rysuje symboliczne sytuacje. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że spektakl stracił nieco napięcia. Święciucha (Alina Gielniewska), Starzec (Aleksander Skowroński), Harmonista (Lech Olczak) i Chłop (Zdzisław Reczyński) wszyscy znacznie udoskonalili swe role. Jednak tylko grająca Ziarenko Iza Dąbrowska: ptasia, wściekła, zazdrosna — porusza się po scenie wciąż z tą samą żywiołowością.

Zmiany temu spektaklowi nie zaszkodzą. Zrodzony w teatrze marionetek posługuje się lalką



Fot. Ewa Grabowska

w sposób specyficzny. Aktorzy nie animują swych „bab" ani nie kryją się za kotarą. Występują z nimi najprościej, tak jak dzieci bawiące się lalkami: trzymając je w wyciągniętych rękach, kładąc, przytykając, poruszając lub nawet rozmontowując. To one: ludowe baby, wschodnie nuty dumek, oparty na bajkach tekst i czytelna scenografia składająca się ze stołu, świętego obrazu okolonego blaskiem i prawosławnego krzyża stanowią oś tego tekstu. Tekstu stworzonego niewątpliwie do wykonywania zespołowego. Nie zawaham się użyć tego słowa do: **celebrowania** go wraz z publicznością. Myliłby się bowiem kto by sądził, że towarzystwo „Wierszalin" pokazało nam teatr lalkowy. Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek stworzyli współczesną mszę, moralitet teatralny taki, w którym każdy komu bliska sceniczna kultura uczestniczyć powinien przynajmniej raz na tydzień. **Kat**

Piotr Tomaszuk, Tadeusz Słobodzianek, Turlajgroszek, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mikołaj Małesza, muz. Krzysztof Dzierma, projekt i wykonanie lalek: Mirosław Bołowiej.

XXI Warszawskie Spotkania Teatralne

Teatr i alternatywa

Są teatry, do których kupuje się bilet albo otrzymuje zaproszenie i takie, ku którym przebywa się drogę. Moda na te ostatnie zapanowała w latach pięćdziesiątych, a jednym z jej światowych prekursorów było „Laboratorium" Jerzego Grotowskiego z Wrocławia. Nazywano je — alternatywne. Ich inność polegała na tym, że starały się wymknąć komercji.

Stowarzyszenie Praktyk Teatralnych „Gardzienice", które zakończyło właśnie swe występy na XXI Warszawskich Spotkaniach Teatralnych zawiązało się w tej wsi pod Lublinem w roku 1978. Jego założycielem i głównym ideologiem jest Włodzimierz Staniewski, były współpracownik Grotowskiego. Idea tego teatru sprowadza się do przeciwstawienia kulturze masowej wartości małej zintegrowanej społeczności. Takiej jaką można jeszcze odnaleźć na peryferiach. Na wschodnich rubieżach Polski. Tam, gdzie nie ma sensu przybywać z zewnątrz z jakąś centralną propozycją kulturową. Gdzie nie sposób kupczyć wartościami.

Nie ma co ukrywać — nie był to nigdy teatr dla wieśniaków. Raczej miejsce schronienia. Dla artystów, którzy zdecydowali się współżyć ze sobą przez większą część roku na prawie rodzinnych zasadach i dla poszukującej, głównie studenckiej młodzieży. Było to miejsce pielgrzymek zwłaszcza po stanie wojennym, gdy w 1983 roku powstał „Żywot Protopopa Awwakuma". Spektakl osnuty wokół dwóch Mickiewiczowskich fraz z „Ustępu III części Dziadów": *Że ród człowieczy ma być w więzy kuty/ Że trofeami ludzkości są knuty/* („Droga do Rosji") i *Biedny narodzie! żal mi twojej doli,/ Jeden znasz tylko heroizm — niewoli.* („Przegląd wojska"). Druga część pokazywanego w warszawskim Zamku Ujazdowskim dyptyku: Carmina Burana oparta została na tekstach biblijnych oraz średniowiecznych pieśniach wagantów i goliardów.

Jednak to, co łączy bardzo różne zarówno pod względem przesłania jak i środków ekspresji spektakle, to brak czytelnego na pierwszy rzut oka literackiego scenariusza. Jest to może ogólniejsza cecha teatru alternatywnego — fakt, że nie ma w nim protagonistów. Na scenie nie ukazuje się walki, perypetii i klęski lub zwycięstwa bohaterów dramatu, lecz buduje się nastrój. Teatr wspólnoty stawia na to, co w ludziach oddzielne. Stara się wydobyć ukryte, nie kłopocząc się o to, co wspólne.

Teatr alternatywny nie spełnia więc przyrodzonych sztuce funkcji edukacyjnych czy rozrywkowych; już raczej — terapeutyczne. Jego twórcy nie chcą sprzedawać sztuki lecz ofiarowywać wspólnotę. Nie zapraszają nas po to, by popisywać się genialnym opanowaniem ciała, wyczuciem rytmu, plastycznym gustem czy przeżyciem dramatu lecz chcą współżyć z widzami w spektaklu — święcie zacierającym granice sceny i widowni.

Tyle teorii. W praktyce zaś obejrzałem właśnie w stolicy na centralnych Spotkaniach Teatralnych wraz z całą znudzoną warszawską krytyką występy zespołu Włodzimierza Staniewskiego, który przybywszy do Warszawy po światowych sukcesach, podsuwa dyskretnie widzom wycinki z nowiutkiego „The Guardiana".

I bardzo dobrze. Jestem za sukcesem, za fachowością, za wspaniałym opanowaniem techniki mowy, ekspresji ciała; za muzyką, w której dramatyzowaniu Włodzimierz Staniewski jest prawdziwym mistrzem. Ale jestem także za dramatem, w którym spektakl opiera się na czytelnym scenariuszu. Dramatu mi tu brak, choćby takiego jaki pokazali w „Turlajgroszku" przybyli z Wierszalina aktorzy trupy Tomaszek & Słobodzianek.

Są teatry, do których można wejść z ulicy i takie, na które trudno się dostać. Ten ostatni los jest przywilejem zespołów jeżdżących, o których wiadomo, że wszędzie ograniczone są dni ich występowania. Nie ma w tym nic rewolucyjnego. Objazdy są najdawniejszym teatralnym doświadczeniem. Teatr Włodzimierza Staniewskiego od początku, od pierwszych lat swych działań, kiedy to przygotowywał okresowe „Wyprawy", nastawił się na objazd, na kontakt z widzami, którzy do nich przybiegną, a ku którym zespół pokona pół drogi. W takich miejscach tworzy się specyficzna aura uszczęśliwienia żeśmy się wdarli, wyprosili bilet, przeszmuglowali towarzyszy i razem spotkali.

Gardzienice zaczynały od manifestu, od antyteatralnych założeń, wyrosły z pnia kolejnej scenicznej rewolty. Fakt ucieczki od centrum i możliwości egzystowania na prowincji takich dziwów jak Laboratorium Grotowskiego czy Gardzienice trzeba by uzasadniać długo, odwołując się do licznych paradoksów tzw. socjalistycznej kultury — z jej indoktrynacją i dotacją. Myślę jednak, że obecny występ Gardzienic na nie wolnych od komercji Warszawskich Spotkaniach Teatralnych znamionuje pojęć uporządkowanie. Może to wypłynąć na powrót alternatywnego teatru w obszary sztuki — uwolnionej od cenzury i inwestytury.

Kat

Ośrodek Praktyk Teatralnych, Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice", Żywot Protopopa Awwakuma, Carmina Burana, spektakle zrobione przez Włodzimierza Staniewskiego.

W TEATRZE

Nowa epoka gwiazd

Uwielbiam Krystynę Jandę. Od chwili, gdy ją pierwszy raz zobaczyłem w „Człowieku z marmuru": gwałtowną, nadpobudliwą, zaciętą, pełną naiwności i bezceremonialnych zachowań.

Z handlowego punktu widzenia obsadzenie Jandy w roli Margaret z „Kotki na rozpalonym blaszanym dachu" Tennessee'a Williamsa sukces zapewnia murowany. Jej pojawienie się na deskach warszawskiego Teatru Powszechnego gwarantuje najlepszy zestaw gości na premierze i prasowe zachwyty krytyki.

Krystyna Janda jest wcieleniem temperamentu. Nikt nie umie tak jak ona kląć na scenie. Nikt tak jak ona nie potrafi demonstrować swego ciała. Ta aktorka rozsadza ramy. Roznosi scenę. Wyskakuje z ekranu. I choć ciągle nie dojrzała do klasycznego repertuaru, choć właściwie obca jej jest poezja, odniesie sukces w każdej teatralnej roli.

Fenomen Jandy pomaga zrozumieć, na czym polegała dziewiętnastowieczna, tak zwana epoka gwiazd teatralnych. Ano na tym, że przychodziło się doń nie po to, by oglądać reżyserskie sztuczki. Nie po to też, by obcować z literaturą (na której przeżywanie pozostawały miłośnikom długie, nie zajęte przez telewizję wieczory), lecz po to, by popatrzeć na ukochanego aktora.

Epoka gwiazd zaczęła się w europejskim teatrze wraz ze schyłkiem światłej opieki Kościoła czy Dworu i wkroczeniem na widownię płacącego za bilety mieszczaństwa. Niewykluczone więc, że także w naszym odbudowującym się pomalutku komercjalizmie coraz większą rolę będą znowu odgrywać aktorzy.

Takim bóstwem jest dziś niewątpliwie Krystyna Janda. Rzecz jasna, do czasu. Rozsądna Wedeta o tym wie. I ma prawo się bronić. To znaczy domagać się wpływu na artystyczne decyzje. W teatrze, w którym rządzić znów zaczną gwiazdy, powróci hierarchia. Ten kto zapewnia kasę, ma prawo decydować o wyborze sztuki, doborze partnerów, rodzaju ubioru.

Rolę Margaret w sztuce Williamsa na dużej scenie Teatru Powszechnego gra Janda używając tych samych dokładnie środków, którymi posłużyła się przed rokiem występując w reżyserowanej przez Macieja Wojtyszkę na małej scenie „Shirley Valentine". W tamtej znakomitej, aktualnej, żywej, świetnie przełożonej sztuce, odniosła sukces. Więc nowy

Fot. Ryszard Przedworski

impresario Powszechnego Krzysztof Rudziński, któremu po Hübnerze, Wajdzie i Wojtyszce przyszło walczyć o byt tego teatru, zdecydował widać, że mając w zespole taki skarb jak Janda, nie warto trzymać go pod korcem, lecz trzeba wyeksponować możliwości artystki urządzając jej na dużej scenie benefis.

Pomysł naturalny, tylko że wykonania zabrakło. Święcie wierzę, że publiczność gotowa będzie oglądać Jandę wszędzie i długo jeszcze, lecz artystka ma prawo wymagać, by zapewniono jej najlepszą oprawę. Powinna występować w interesującym repertuarze, otrzymać od reżysera pomoc, od scenografa strój i sprzyjającą przestrzeń.

Tego wszystkiego, niestety, w Teatrze Powszechnym zabrakło. Anna Rachel zaproponowała filmowo zakomponowane „ładne" i niemodne, nieprzytulne wnętrze, nie ułatwiające aktorce kontaktu z dużą salą. Reżyser Andrzej Rozhin nie znalazł sposobu artystycznego porozumienia się z zespołem. Środki stosowane przez Jandę nie współbrzmią więc dobrze ze stylem gry proponowanym przez jej bardzo wybitnych partnerów, jakimi są obsadzeni w roli ojca i syna Henryk i Piotr Machalicowie. Wreszcie wybór sztuki Williamsa trudno pochwalić. Tekst ten trąci niebotyczną myszką. Nie ma w nim ani poezji, ani problemu, ani wiecznotrwałego dramatu. A trudno podejrzewać, by kogoś u schyłku stulecia bulwersowało, eksponujące przed trzydziestu siedmiu laty, wprowadzenie do akcji wątku miłości homoseksualnej.

Dopóki Krystyna Janda będzie miała czas i ochotę, by trwonić siły w tym spektaklu, zapewne jej wielbiciele będą oblegali kasę. Obawiam się jednak, że znajdzie się wkrótce impresario teatralny czy filmowy, krajowy albo i obcy, który odbierze Powszechnemu ten diament proponując rolę, dzięki której moja ulubiona artystka będzie się mogła artystycznie rozwijać.

(KAT)

Tennessee Williams, „Kotka na rozpalonym blaszanym dachu", reż. Andrzej Rozhin, scen. Anna Maria Rachel, Teatr Powszechny w Warszawie.

W teatrze
Uniwersalne perypetie

Przyszedł czas, aby grać klasykę. Bo w klasycznych żyjemy czasach. W okresie wielkich przekształceń. Wśród wielkiego społecznego ruchu, w którym zostały wprawione w ruch potężne ambicje, wielkie namiętności, a rzeczy niemożliwych nie ma.

Molierowskiego „Mieszczanina szlachcicem" dałoby się dziś pewnie oglądać we współczesnym kostiumie. Jednak Waldemar Śmigasiewicz inscenizując w gdyńskim Teatrze Miejskim tę sztukę, od zbyt prostych analogii się wzbrania. Zarówno scenografia przygotowana przez Macieja Preyera, jak i napisana przez Jolantę Szczerbę muzyka, nawiązują do ducha siedemnastowiecznej epoki. Trudno zatem patrząc jak Stefan Iżyłowski wciela się w postać pana Jourdaina pragnącego wraz z towarami kupić poczucie własnej wartości, nie zastanowić się nad losem tych, co zyskawszy pieniądze lub władzę sądzą, że podporządkują sobie automatycznie materię opanowaną od pokoleń przez wszystkich krawców, nauczycieli muzyki, śpiewu, fechtunku oraz filozofii.

Żyjemy w dramatycznych czasach właśnie dlatego, że nagła zmiana losu, czyli perypetia stała się naszym udziałem. Możemy patrzeć jak rządzeni stają się rządzonymi, biedni bogatymi, odsuwani odsuwającymi. Możemy przyglądać się, jak historia kołem się toczy i stawiać sobie pytanie, które fragmenty rzeczywi-

stości, tak gniewającej nas dotąd, były wynikiem dewiacji ustrojowej, a co jest przyrodzone naturze ludzkiej i skażonemu porządkowi świata.

To ciekawe, że w czasie gdy tyle się dzieje, nie powstają aktualne teksty, których bohaterami byliby ministrowie w płaszczach z wielbłądziej skóry; wypuszczeni z więzień stróże moralności; królewscy stangreci, którym zdaje się, że wioząc władcę panują nad całym imperium. Może nie trzeba oczekiwać tego od teatru. Dramatyzacją aktualności, inaczej niż w siedemnastym wieku, zajmują się dziś autorzy scenariuszy filmowych. Natomiast tu, na scenie, kontroluje się przestrzeganie formy. Kultury obcowania, której nie kupi się za duże pieniądze.

Prowadzony już od przeszło roku przez dramaturga Krzysztofa Wójcickiego gdyński Teatr

Miejski, stał się miejscem, do którego warto przyjść wcześniej. Przy teatrze działa sympatyczna kawiarnia. Gości zbierających się przed spektaklem wita muzyka utrzymana w stylu molierowskiej epoki. Widać, że ludzie związani z tą sceną nie odreagowują swoich stresów, lecz myślą o tym, jak uprzyjemnić czas publiczności.

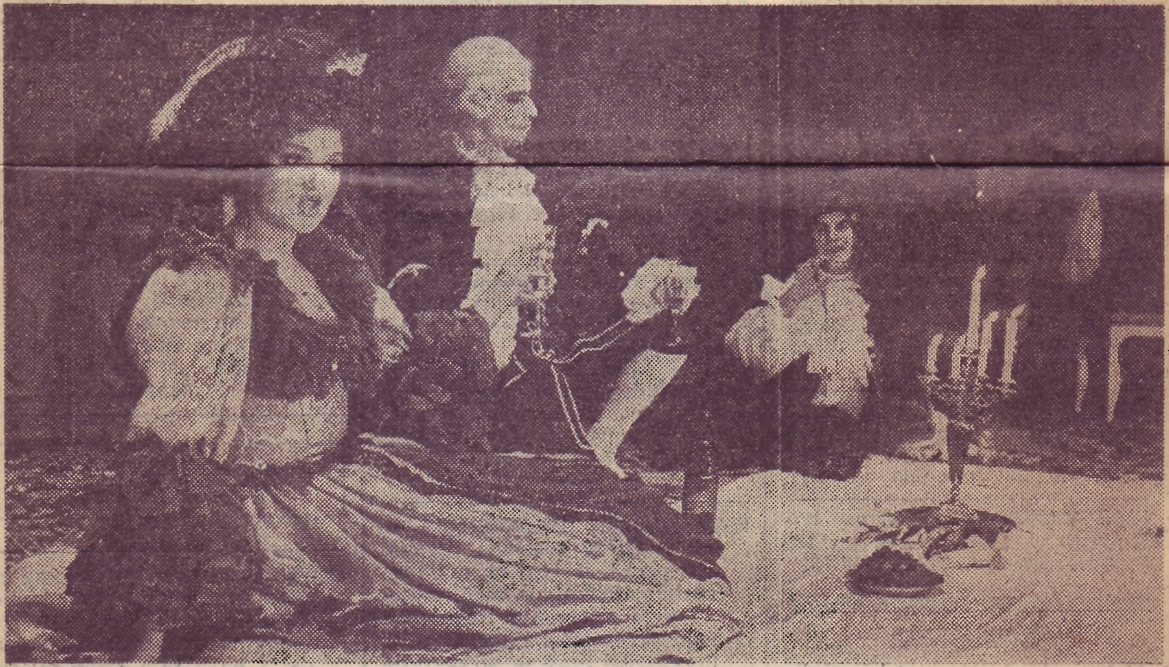
Ma ona swoich ulubieńców. W przedstawieniu „Mieszczanin szlachcicem" zasłużone brawa zbierała pełna komicznej siły Wiesława Kosmalska, a także znakomity w roli krawca Kuba Zaklukiewicz.

Molier opisuje małostki i przywary właściwe ludzkiej naturze w każdym miejscu i niejednym czasie. A jednak są momenty szczególne. Takie jak ten. Okresy historycznych przełomów, kiedy świat jest na osobowościowe przywary wyjątkowo tkliwy. Teraz, gdy puściły okowy terroru, a stosunków między ludźmi nie łagodzi nowa forma kulturowa, może się zdawać, że żyjemy w dżungli, gdzie człowiek człowiekowi jest wilkiem. I gdzie najsilniejsi nawet zaczynają marzyć o jakiejś osłonie. O bezpiecznej, kulturowej formie. O wyjaśnieniu reguł gry.

Ślad także i tej tęsknoty można dostrzec w przedstawieniu Waldemara Śmigasiewicza. Warto więc zdać sobie sprawę, że wszystko co nas otacza, jest zwyczajnym, ludzkim, uniwersalnym złem, którego korzenie głęboko tkwią w europejskiej kulturze, a które czasem w dobro się zmienia. Nie ulega jednak wątpliwości, że dziś łatwiej niż wczoraj ożywić się na widok próżnego niezadowolenia Mizantropów, pozornych dobrodziejstw Świętoszków, czy też póz nagle wyniesionych bogaczy. Interpretując Moliera tak, jak to zrobiono właśnie w Teatrze Miejskim w Gdyni.

KAT

Molier, Mieszczanin szlachcicem, reż. Waldemar Śmigasiewicz, scen. Maciej Preyer, Teatr Miejski w Gdyni, prem. 15 lutego 1992 r.



Fot. Ewa Grabowska

Mam wrażenie, że nigdy nie byłem w prawdziwym teatrze... Gdzie aktor przedstawia nas samych: naszą śmieszność i własne tęsknoty wyrażone tak nieporadnie, jak my byśmy to zrobili, gdyby nam tylko starczyło odwagi, by się publicznie odsłonić.

Po prostu tak się złożyło, że nigdy nie trafiłem na prawdziwe przedstawienie amatorskie, szkolne, towarzyskie. Stworzone przez uczniów dla rodziców, przez znajomych dla kolegów. Spektakl, w którym hierarchia braw zbieranych za popis na scenie zależy w znacznym stopniu od towarzyskiej pozycji aktora jest jakby wcześniej ustalona, co uskrzydla sceniczne występy osób czujących akceptację grupy wypełniającej widownię.

tak lub inaczej wnikała w oficjalne życie artystyczne — dla dobra zaistnienia publicznego podporządkowując się nakazom szkoły, formy, pragmatyki instytucjonalnej.

Zakopiański przykład wydaje się na tym tle ewenementem. „Pastorałkę Staropolską" zagrano w prawdziwej sali, przed prawdziwą publicznością, przyciągniętą plakatami, z której część zapłaciła za prawo wstępu zupełnie prawdziwe pieniądze. Występowali na scenie dorośli, choć bardzo jeszcze młodzi ludzie, z których część, jeśli nie zejdzie ze sceny, z pewnością będzie miała w życiu coś wspólnego ze sztuką.

Przedstawienie to jednak nie wyrosło z niczego. Nie byłoby go, gdyby w Za

W lustrze sceny

Dopiero teraz w Zakopanem, skuszony plakatem zapowiadającym występy Teatru Maska, obejrzałem najprawdziwszą „Pastorałkę Staropolską" w sali widowiskowej dawnego Domu Kultury, odzyskanej ostatnio przez Tatrzański Ośrodek Swojszczyzny. Uczniowie, licealiści, kierowani przez Radosława Figurę, pokazali bożonarodzeniowe jasełka zmontowane z XVI-wiecznych, głównie jezuickich tekstów. Na sali był komplet. Publiczność złożona w większości z rodziców i przyjaciół reagowała bardzo żywo, gdy na scenie spełniał się odwieczny, coroczny rytuał świeckiego komentarza do narodzin Chrystusa; rytuał, z którego to misterium (nie trzeba chyba przypominać) narodził się cały europejski teatr. Zarówno jego kształt dramaturgiczny, jak i formy zespołowe. Z amatorstwa, z rozrywki, z dziecinnej zabawy powstał niejeden tekst, ukształtował się nierzadki talent, wylęgły się organizacje tak silne, jak chociażby działające od początku XV stulecia paryskie Bractwo Męki Pańskiej, którego daleką krewną może się czuć dziś Komedia Francuska.

Rzecz w tym, że sformułowanie „prawdziwy teatr amatorski" jest paradoksalne. Jeśli bowiem prawdziwy, to nie amatorski. A jeśli amatorski — to by znaczyło, że nieprawdziwy. I to jest powód, dla którego nie trafiłem dotąd na amatorski spektakl. Bo nie chciałem bywać w nieprawdziwym teatrze. A przez prawdziwy rozumiało się taki teatr, co ma prawo do sali, plakatu, publiczności, pobrania opłaty za wstęp. Wszystko to wolno było tylko zawodowcom, zespołom oficjalnym, wpisanym u nas do centralnego spisu instytucji artystycznych. To, co było poza tym rejestrem, wydawało się albo niepoważne, lub przynajmniej dwuznaczne i niedoskonałe. Toteż dotąd większość inicjatyw amatorskich z reguły kończyło fiasko. Osoba czy grupa będąca duchem imprezy działało od lat odrodzone teraz Towarzystwo Miłośników Teatru im. Heleny Modrzejewskiej. Towarzystwo, które zresztą dało pierwszą prawną legitymację, zaliczonemu już dziś w poczet państwowych instytucji artystycznych, zakopiańskiemu Teatrowi im. Witkiewicza. Nie byłoby tego spektaklu, gdyby Tatrzański Ośrodek Swojszczyzny nie odzyskał sali przy Kościuszki sprawiając, że pierwszy raz, od 30 lat z górą, odwiedzając Zakopane, trafiłem tam na imprezę wartą obejrzenia. Nie byłoby wreszcie tego spektaklu, a już z pewnością nie zagrano by go na tak przyzwoitym poziomie, gdyby występująca w nim młodzież nie miała stałego kontaktu z miejscowym zawodowym teatrem (im. Witkiewicza).

Okazuje się, stworzony przez Andrzeja Dziuka (jako poniekąd teatr dla kurującej się inteligencji) zespół posiał ziarno na bardzo żyznej glebie i wzbogacił wrażliwość teatralną młodych zakopiańczyków. Lecz, co najważniejsze, te dwa działające dziś w Zakopanem teatry dowodzą, że zawodowstwo i amatorstwo nie są przymiotnikami ani dyplomowymi etykietami. Są to po prostu równouprawnione sposoby sprawienia, by ludzie popatrzyli na siebie z zewnątrz. Czy to przyglądając się nieporadnościom odważającego się pokazać na scenie kolegi bądź też odczytując metaforę jakiegoś scenicznego świata. Za każdym razem jednak nie wpis do centralnego rejestru instytucji, lecz umiejętność podsunięcia nam scenicznego lustra sprawia, że występy można nazwać teatrem prawdziwym.

Kat

Zakopiański Teatr Maska: „Pastorałka Staropolska". Scenariusz, reżyseria, scenografia Iwona Głuszko i Radosław Figura, muzyka Stanisław Lubowicz.

VIII. Recenzja i szkice filmowe

1. Z ducha poezji., „Film” 1978 nr 18
2. Wszędzie i nigdzie?, „Film” 1978 nr 11-06-78
3. Wstęga Moebiusa., „Film” 1978 nr 22-10-78
4. Geniusz sceny., „Film” 1978 nr 05-11-78
5. Nic dodać., „Film” 1978 nr 03-12-78
6. Strefa przygraniczna., „Film” 1979 nr 18-03-79
7. Teatr mimo woli., „Film” 1979 nr 08-07-79
8. Jaki znak twój?, „Film” 1979 nr 21-10-79
9. O tym nie można ani mówić, ani milczeć", „Film” 1979 nr 16-12-79
10. Co to za pani?, „Film” 1980 nr 06-01-80
11. I tak w ciszy na siebie patrzymy., „Film” nr 1980 17-02-80
12. Krucjata dziecięca., „Film” 1980 nr 11-05-80
13. Studio., „Film” 1980 nr 23-11-80
14. „Kino” familijne., „Film” nr 1981 01-02-81
15. Studium wnętrza., „Film” nr 1981 24-05-81
16. Tradycja., „Film” 1981 nr 27-09-81
17. Księga ksiąg., „Kino” nr 1981 nr 9
18. Poderwać się do lotu., „Kino” 1984 nr 1
19. Na odsiebkę, na odkrętkę..., „Kino” 1984 nr 3
20. Kino” realizmu biurowego., „Polityka” 1980 nr 5
21. Cały ten szajs., „Autograf” 1989 nr 2
22. Z zaciśniętymi zębami „„Nowy Świat”” 1992 36

FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
30.IV.1978 ● NR 18 (1534) ● ROK XXXIII
CENA 5 ZŁ

Anna Ciepielewska i Lucyna Winnicka w filmie „Matka Joanna od Aniołów" Jerzego Kawalerowicza

Z DUCHA POEZJI

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Nowele Jarosława Iwaszkiewicza opowiadają o sprawach, które kryją się pod powierzchnią zdarzeń i w niewielkim stopniu wynikają ze wzajemnych relacji bohaterów.

Pewien ksiądz jezuita przyjechał wygnać złe duchy z serca przeoryszy urszulanek, lecz jego samego opętują demony.

Śmiertelnie chory na gruźlicę młodzieniec, pogodziwszy się już ze śmiercią, odkrywa uroki miłości i życia.

Kuszony przez głośne hasła i cichy konformizm chłopiec przeżywa cierpką słodycz pierwszego męskiego uczucia.

Nawiązująca się nić porozumienia między dwoma mężczyznami zrywa się wskutek ingerencji praw natury.

Uczucia synowskie zanikają, ponieważ zabrakło pielęgnacji więzi rodzinnych.

W ten sposób najkrócej można ująć tematykę kilku opowiadań Iwaszkiewicza, które uznano za warte poddania zabiegom adaptacyjnym i nakręcenia według nich filmów.

Bohaterowie Iwaszkiewicza potrzebują się nawzajem, wyciągają ku sobie dłonie; poddają się systemom i nie potrafią przezwyciężyć wiary. Starają się zbliżać do siebie, a jednak życie i wszystkie człowiecze wymysły coraz bardziej ich oddalają. Ksiądz Suryn z „Matki Joanny od Aniołów" czy Stanisław z „Brzeziny" nie rozumieją przyczyn, akceptują skutki, żyją w świecie, który jest im dany. Nie ma tu właściwie bohaterów, którzy działaliby w określonym celu, dramatów ani nierozstrzygalnych konfliktów; nie ma zorientowanej na konkretny wynik akcji. Układający się w logicznym ciągu szereg zdarzeń buduje fabuły proste, w których typowy w swojej codzienności przypadek sprawia ból bezradnemu człowiekowi.

Bohater Iwaszkiewicza nosi w sobie z reguły sprzeczność tęsknoty za arkadyjskim szczęściem i akceptacji biologicznych uwarunkowań życia. Śmierć i miłość to sprawy naturalne i nawet wtedy, gdy swą bezwzględną interwencją burzą harmonię duszy, nie mogą zostać postawione w stan oskarżenia. Przemijalność wszystkiego jest dla Iwaszkiewicza źródłem wielu smutnych doznań, lecz zarazem ona to właśnie gwarantuje trwałość wciąż odżywającego człowieczeństwa. W „Odwiedzinach miejsc ulubionych w młodości", skamandrycki poeta mówi:

„Przeminęło. Zamknięte. Skończone. Na wieki!
Nie wstrzymuję tej wody. Odpływa, odchodzi.
Niechże bieży, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki.
Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi".

Mozaika uczuć, w panoramicznym ujęciu przedstawiona w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza, składa się na obraz człowieka doznającego życia w całej jego surowości, cierpiącego i w tym cierpieniu odnajdującego esencję refleksji nad egzystencją.

Iwaszkiewicz nie wiedzie jednak filozoficznych dyskursów. Pokazuje konkretne zdarzenia, czasem mniej, to znów bardziej realne. Buduje sytuacje międzyludzkie na pieczołowicie określonym tle. Zwraca uwagę na szczegóły rzeczywistości, które kojarzą się jego bohaterom z atmosferą i własnym stanem uczuciowym. Autor „Czerwonych tarcz" opowiada o życiu malując obrazy ludzi i rzeczy w ich wzajemnym uwikłaniu. Z rzadka komentuje, wyrażając swoją sprawę poprzez odpowiednie zestawienie bezpośrednio przedstawionych elementów kompozycji.

Nic więc dziwnego, że twórczość nowelistyczna Jarosława Iwaszkiewicza interesuje filmowców, którzy właśnie poprzez kształty rzeczy starają się dociekać ich istoty. Adaptacja tych opowiadań pozornie niewiele nastręcza trudności. Nie trzeba licznych zabiegów scenopisarskich, by zdarzenia przedstawiane przez Iwaszkiewicza przenieść na ekran. Toteż pełnometrażowe i krótkie telewizyjne filmy oparte na takich opowiadaniach Iwaszkiewicza jak: „Matka Joanna od Aniołów" (reż. Jerzy Kawalerowicz), „Brzezina" (reż. Andrzej Wajda) czy „Kochankowie z Marony" (reż. Jerzy Zarzycki), „Dziewczyna i gołębie" (reż. Barbara Sass-Zdort), „Stracona noc" (reż. Janusz Majewski), „Dzień listopadowy" (reż. Edward Żebrowski) czy „Wieczór u Abdona" (reż. Agnieszka Holland) uderzają poprawnością adaptacji i zewnętrzną wiernością wobec oryginału.

Krytycy zastanawiają się często nad celowością filmowych adaptacji literatury pięknej. Mają one swoich gorących zwolenników i równie zaciętych wrogów. A jednak ciągle nowe tematy literackie przenosi się na ekran. Jeżeli abstrahować od filmów czysto widowiskowych, stwierdzić wypadnie, że kino stara się przyswoić i zaszczepić w dzisiejszym świecie wyrażane kiedyś przez literaturę problemy i idee, które nie straciły dotąd swej aktualności. Robi to na swój sposób: podczas seansu zawiązuje się między widzami i bohaterami więź silniejsza, mniej wymagająca wysiłku, a zatem i więcej mająca w sobie elementu przyjemnej zabawy niż w czasie lektury książki. Wiadomo też, obliczono to nawet w procentach, że stopień koncentracji, jaki uzyskujemy patrząc na poruszające się i mówiące obrazki, jest dużo wyższy w kinie niż w kontakcie z utworem literackim. Wyobraźnia

zwolniona zostaje z obowiązku konkretyzacji świata przedstawionego, który stwarzają za nas twórcy ekranizacji. Z drugiej jednak strony tempo wydarzeń i konieczność ciągłej uwagi nie pozwalają widzowi na snucie refleksji wokół pewnych sformułowań czy zdarzeń. Nie można się zamyślić, powtórnie przeczytać pięknego opisu i wgłębić w znaczenie wypowiedzianych słów. Wyręcza nas w tym kamera filmowa, która własnymi środkami nadaje specyficzną rangę działaniom czy słowom. Ograniczenie czasowe umożliwia rytmizację opowieści, podkreślenie ważnych szczegółów, wydobycie motywów konstrukcyjnych.

Najgłośniejszym filmem według tekstu Jarosława Iwaszkiewicza jest „Matka Joanna od Aniołów". Opowiadanie o nierozerwalnym związku instynktu miłości i potrzeby rozumienia siebie i innych. Iwaszkiewicz podjął próbę opisania zamętu myśli, uczucia i wiary; próbę, z której wyraźnie wynika, że o istocie człowieka stanowi właśnie splątanie tych elementów. Tęsknota do ideału i pożądanie życia stanowią tu przedziwną jedność. W interpretacji Kawalerowicza i Konwickiego „Matka Joanna od Aniołów" stała się opowieścią o buncie człowieka przeciwko zniewoleniu przez zabobonną ideę. W filmie wyłania się na pierwszy plan element walki i konflikt między pragnącymi miłości ludźmi a narzuconymi im pętami. Dzięki takim zabiegom – wysnutym logicznie z tkanki opowieści – jak podkreślenie symbolicznej roli siekiery i drewnianej kraty, wykorzystanie dźwięku dzwonu dla zabłąkanych czy obsadzenie jednego aktora (Mieczysław Voit) w dwóch rolach: Suryna i Cadyka, opowiadanie Iwaszkiewicza nabiera w języku kina nowych, ważkich treści.

Filmowa adaptacja dzieła literackiego musi wywiązywać się z kilku obowiązków niezbędnych dla przetłumaczenia opisu na obraz. Musi określić czas, zrytmizować przebieg wydarzeń, ograniczyć ilość postaci, starając się zarysować maksymalnie pełne i wyraziste charaktery. Wszystkie te zabiegi konstrukcyjne można obserwować porównując filmową i literacką wersję „Matki Joanny od Aniołów".

Po to jednak, by film nie stał się jedynie brykiem umożliwiającym uczniom wykręcenie się za drobną opłatą od lektury, trzeba, by na indywidualność pisarską reżyser filmowy nałożył swoją własną, by próbował wyrazić w filmie również własne problemy. Film Kawalerowicza, pozostając w zgodzie z duchem prawie dwadzieścia lat wcześniejszego opowiadania Iwaszkiewicza, stał się nowym, współczesnym dziełem sztuki. Podobnie Edward Żebrowski, autor „Ocalenia", znalazł wśród nowel autora „Sławy i chwały" opowieść, której problem był mu intelektualnie bliski. Dzięki minimalnym zabiegom adaptacyjnym historia zerwanych więzi rodzinnych i uczuciowych między matką a synem stała się w interpretacji Hanny Skarżanki i Leszka Herdegena konfrontacją postawy aktywnej i kontemplacyjnej, ugodowej i niezawisłej, wyrachowanej i spontanicznej. Nie odbierając „Dnia listopadowego" twórczości Iwaszkiewicza, wprowadził go Żebrowski w świat swojej własnej artystycznej drogi.

Nowele Jarosława Iwaszkiewicza opowiadają o życiu składającym się z drobnych, nieraz mało ważnych wydarzeń. Opowiadają o ludziach i ich rozmaitych problemach. Ani te problemy, ani wydarzenia nie są jednak prawdziwym tematem utworów. Autorowi chodzi bowiem o samych ludzi i ich bytowania. O zasadę życia podporządkowanego imperatywowi trwania. Epicka opowieść prześwietlona zostaje okiem lirycznego obserwatora, który niczego nie sądzi, tylko dostrzega rzeczy takimi, jakimi są, i stara się zgłębić ich wewnętrzną istotę.

Opowiadania Iwaszkiewicza rodzą się z ducha poezji, gdyż brak tu odautorskiego komentarza, dramatycznej wymowy zwycięstw czy porażek, jest za to niedostrzegalna postać niby lirycznego podmiotu, który sytuacje i wydarzenia opisuje, kojarzy i pod rozwagę poddaje. Są to więc utwory niejako stworzone dla filmowego obrazu, łatwo jednak mogące zwieść ku przesadnemu estetyzmowi.

Typowym przykładem tego typu lirycznej adaptacji stał się film Andrzeja Wajdy „Brzezina". Twórca filmów „Wszystko na sprzedaż" i „Człowiek z marmuru" uległ ontologicznej pokusie zawartej w opowiadaniu Iwaszkiewicza. Nie znalazł jednak pozadyskursywnego języka, którym mógłby mówić o tych sprawach. Zwiedziona przez filozofię bytu sztuka staje się tu bezbronna i milcząca. Odbierana jest zresztą również, jeśli tak to można określić, w wewnętrznej ciszy.

Utwory Jarosława Iwaszkiewicza mają to bowiem do siebie, że nie wywołują ani gwałtownego sprzeciwu, ani nie dostarczają intensywnych przeżyć, raczej skłaniają do refleksji, budzą podziw precyzją opisu i konstrukcji, trafnością obserwacji i elegancją stylu.

Filmowa adaptacja utworu literackiego, który wcześniej określił już swoje miejsce w świecie sztuki, może być nową szansą dla pisarza. Dzięki dużo większej sile oddziaływania może ona uwznioślić problematykę, wprowadzić – jak to uczynił Wajda z postacią Maćka Chełmickiego – bohatera do skarbca narodowych mitów. Można zaryzykować tezę, że adaptacja filmowa, niczym papierek lakmusowy, sprawdza odporność utworu literackiego na zabójcze działanie czasu. Kino bowiem, choćby ze względu na swoją łatwość i masowość, jest nieco ściślej związane z teraźniejszością niż literatura. Powodzenie filmu nie zawsze świadczy o tym, że jest on dobry, ale dowodzi żywotności poruszanych problemów. Tymczasem poza jednym naprawdę porywającym filmem Kawalerowicza pozostałe adaptacje nowel Iwaszkiewicza pozostawiły po sobie najwyżej dobre aktorskie kreacje.

Poza pozbawioną tempa i kompozycji adaptacją „Straconej nocy" w reżyserii Janusza Majewskiego nie można jednak odrzucić zdecydowanie żadnego ze zrealizowanych według Iwaszkiewicza filmów. Czy więc szanowane i cenione pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza sprawdziło się również w wersjach filmowych? Powstały utwory dobrze skomponowane, z niebanalną problematyką.

Twórczość Iwaszkiewicza nadal czeka jednak na filmowca, który będzie potrafił nawiązać z nią głęboki wewnętrzny kontakt i odkryć ją dla współczesnego kina. ■

Wszędzie i nigdzie?

ZAPACH ZIEMI. Reżyseria: Dragovan Jovanović. Wykonawcy: Kazimierz Borowiec, Neda Spasojević, Ana Krasojević, Grażyna Szapołowska i inni. Polska – Jugosławia, 1977

Zdaje się, że Dragovan Jovanović w pierwszym polsko-jugosłowiańskim filmie zatytułowanym „Zapach ziemi" zmierzał do odnalezienia zasady rządzącej życiem chłopa. Chłopa, który – czy to będzie w Serbii czy na Mazowszu – pracując na roli widzi wszystkie ziemskie problemy w czystszym świetle i we właściwych proporcjach. W prostych słowach modlitwy, w codziennej pracy i częstych strapieniach miał Łukasz (Kazimierz Borowiec) poznać esencję egzystencji, wyczuć zapach ziemi, po której stąpamy.

Trudno więc zarzucić temu filmowi bezmyślność czy intelektualną płyciznę. Jest to jednak utwór zaskakująco nieporadny. Do końca nie wiadomo gdzie kryje się istota zaobserwowanej przez autora sprawy, widać tylko rozpaczliwe wysiłki, by religijnej, społeczno-politycznej czy psychologicznej tematyki nie przedstawiać przypadkiem w sproblematyzowanej formie. Nie wiadomo więc do końca, co łączy nieszczęścia spowodowane przez przyrodę z koszmarem pożogi wojennej, i trudno odnaleźć powód, dla którego miałby je człowiek traktować jako dopust Boży i przyjmować równie naturalnie jak śmierć syna, narodziny cielęcia czy miłość do żony.

Uproszczona symetria konstrukcji, nierealny patos zdań kierowanych z ekranu ku publiczności raczej niż do partnera; wszystkie te niewymyślne środki pozwalają przypuszczać, że ich prostota miała służyć jakimś ukrytym, artystycznym celom. Najpewniej tak właśnie było, ale łącząc środki oszczędne z prymitywem, w najbrutalniejszym tego słowa znaczeniu – jugosłowiański reżyser wkroczył na chybotliwą kładkę.

Nieporozumienie zdaje się już być zawarte w scenariuszu. Autorem noweli filmowej był Wiesław Myśliwski, który jednak obejrzawszy gotowy obraz wycofał swoje nazwisko z czołówki (mówił o tym w wywiadzie udzielonym naszemu pismu). Może więc – zawierzywszy autorowi „Pałacu" – w kompozycji i dialogach należy szukać przyczyn niepowodzenia?

„Zapach ziemi" powstał we współprodukcji jugosłowiańskiej wytwórni Avala-Film i polskiego Zespołu „Profil". Zwykle dzieje się tak, że artyści łączą swoje wysiłki, gdy samotnie nie są w stanie zrealizować zamierzonego dzieła. W kinie bywa to sprawą pieniędzy, sprzętu, krajobrazu, czasem braku specjalistów: reżyserów, scenarzystów czy aktorów. W tym polsko-jugosłowiańskim filmie nie widać jednak żadnego naturalnego podziału ról i kompetencji. Reżyserem jest Jugosłowianin, zdjęcia (Wacław Dybowski), scenografia (Jan Grandys) i muzyka (Czesław Niemen) są dziełem Polaków. Skład aktorski jest zaś mieszany, co sprawia, że w obydwu wersjach film jest dubbingowany, a to oczywiście nie wychodzi mu na korzyść. Trudno odgadnąć, co skłoniło do podjęcia tej współpracy. Dość, że autorzy „Zapachu ziemi" skazani zostali na uzasadnienie tej decyzji swoim dziełem. Szukali więc tematu dość nośnego, by zdołał zainteresować odbiorców z różnych sfer kulturowych.

Film ten, aspirując do uniwersalności, porusza odwieczne problemy egzystencji, miłości, narodzin i umierania, dotyka zagadnień religijnych, przesuwa się po wierzchu problematyki wiejskiej. Wyraźnie wystrzegano się też wszystkich elementów, które określałyby indywidualny charakter bohaterów, miejsca akcji czy obyczaju, pozbawiając tym samym obraz, w jakiejkolwiek poetyce ujęty, materii problemowej. Pragnąc odnaleźć cechy wyróżniające losy chłopów, jacy by oni nie byli, polscy, serbscy czy chorwaccy, dotknięto problemu wojny, która zakłóca naturalny cykl biologiczny. Powracający z wojny bohater widzi zrujnowaną wieś i znajduje zwłoki najbliższych, po czym wspomina minione zdarzenia. Jak krowa się wzdęła i trzeba ją było zabić, a przerażony syn-pastuszek zginął na polu wśród burzy. Jak wówczas on, osierocony ojciec, popadł w pijaństwo, a ciężko chora żona umarła. Jest w filmie taki obraz: bohater pada na ziemię i rozcapierzonymi palcami przesiewa grunt, który nie chce mu się usunąć spod nóg. Ta niewzruszona ziemia, po której galopuje oklep na koniu Jagoda, druga żona Łukasza (Grażyna Szapołowska), ma się pewnie stać symbolem trwania i ostoją, na której opiera się powołująca ludzi do życia miłość.

Wszystko to wzniośle i z przejęciem wypowiadają aktorzy. Ojciec Łukasza (Ferdynand Wójcik) wygłasza krótką pogadankę na temat, że wojna jest zła. Magda, pierwsza żona bohatera (Neda Spasojević), powiada wprost: „Ciężkie jest nasze życie Łukaszu, ciężkie, ale piękne", a on sam od czasu do czasu zapytuje Boga, czemu tak srogo go doświadcza: modli się i bluźni. Wszystko prawie zostaje tu w krótkim, choć nad wyraz treściwym i banalnym dialogu powiedziane. Nie ma prawie problemu, który nie zostałby w tym niemal zupełnie pozbawionym akcji filmie chociaż potrącony. Nie ma też ani jednej sprawy, która zostałaby tutaj w interesujący sposób przedstawiona. Dążąc do odszukania istoty życia, nie wywęszył reżyser „zapachu ziemi", za to wkroczył na grząski grunt filozoficznych rozważań; oderwawszy się od konkretu, udowodnił, że nie ma nic własnego do dodania na temat problemów od dwóch tysięcy lat rozważanych przez mędrców i artystów.

W rezultacie zupełnie nie wiadomo, o co chodzi. Czy życie jest złe, czy ludzie? Czy bieda winna, czy wojna? Naiwna wiara pomaga czy przeszkadza żyć Łukaszowi? Nie wiadomo, gdzie rozgrywa się akcja tego filmu zawieszonego w próżni i bezczasie.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
22 X 1978 ● NR 43 (1559) ● ROK XXXIII
CENA 5 ZŁ

W naszym cyklu przypominającym drogę twórczą polskich reżyserów pisaliśmy już o filmach Krzysztofa Wojciechowskiego (nr 20), Wojciecha Hasa (nr 23), Janusza Majewskiego (nr 25) i Janusza Morgensterna (nr 28). Dziś próba spojrzenia na całokształt twórczości KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Wstęga Moebiusa

Andrzej Wajda mówiąc o artystycznej roli reżysera zauważył kiedyś rzecz niezwykle ważną i prawdziwą: „W Polsce – powiada – pozycja reżysera wyrosła ponad wszelką miarę. Stało się tak dlatego, że z braku innej działalności artystycznej reżyser stał się z konieczności animatorem najrozmaitszych rzeczy. Reżyser, zwłaszcza taki, który potrafi trafić do widowni, który potrafi zrobić coś, co jest zrozumiałe i czytelne, jest w takiej cenie, jest tak poszukiwany, nagle na niego jak gdyby przelewa się i Szekspir i Sofokles, i wszystko razem. A to dlatego, że nie ma tekstów współczesnych. Gdyby były bieżące teksty, nasza rola od razu by spadła znacznie niżej, nasze postaci usunęłyby się w cień. Bo gdy się opowiada o rzeczach, które dzisiaj się dzieją i które nas wszystkich dotyczą, niewielkie znaczenie ma to jak są wyreżyserowane".

To chyba prawda. I kiedy rozważa się dziś i dyskutuje zasługi artystyczne twórców adaptujących dzieła o tzw. nieprzemijającej wartości, trudno nie spytać jak długo można uprawiać ten proceder rozszczepiania na dwoje każdego włosa Hamleta, każdego poruszenia Kordiana. Film na równi z teatrem eksploruje dziś tereny klasycznej literatury w której poszukuje się obrazowych sposobów mówienia o dzisiejszej rzeczywistości. Taki film może bawić, podobać się lub stwarzać okazję do historyczno-literackich dyskusji. Taki film może stać się masową rozrywką, może edukować Ale trudno odeń wymagać, by porywał.

By porywał tak, jak to potrafi byle obraz pokazujący bohaterów w świecie, który otacza widzów. Jeżdżących tymi samymi samochodami, tłoczących się w kolejkach, kupujących herbatę Ulung na co dzień, a Madras od święta. Uciekających do Morskiego Oka i nudzących się nad jeziorami. Film, który wykorzystuje swoją najsilniejszą broń, jaką jest realizm, nie potrzebuje praktycznie reżysera. Potrzebuje tylko kogoś, kto skadruje zdjęcia, nagra rozmowy i poskleja to wszystko zgodnie z rytmem życia dzisiejszego Polaka. Bagatelka!

Od dziesięciu lat takie właśnie filmy nakręca Krzysztof Zanussi. Sam pisze do nich scenariusze, aranżuje sytuacje, proponuje dialogi, często zdając się jednak na wywiad czy improwizację aktorów. W końcu fotografuje się to wszystko i sprawia, że kompozycja nabiera myślowego sensu i artystycznego wyrazu. Krzysztof Zanussi robi filmy autorskie. W swoich obrazach nie podejmuje cudzej problematyki, lecz ryzykuje i porusza odwieczne problemy miłości, śmierci, szczęścia i sumienia, przyglądając się jak objawiają się one w dzisiejszym świecie.

Jako reżyser filmu pełnometrażowego Krzysztof Zanussi debiutował przed dziesięciu laty, dokładnie w roku 1968 „Strukturą kryształu". I już w tym filmie określony został krąg zainteresowań autorskich reżysera, skupiający się na konfliktach postaw współczesnych intelektualistów. Nosicielami tych problemów są w filmach Zanussiego przeważnie („Bilans kwartalny" stanowi tu jedyny wyjątek) naukowcy. Ale pokazywane na przykładzie przedstawicieli tego środowiska rozterki dotyczą chyba wszystkich żyjących dziś ludzi, których droga ku osobistemu szczęściu prowadzi poprzez meandry zuniformizowanych zadań i dokonań zawodowych i podporządkowanego sferze pracy życia rodzinnego.

Pierwszy film Zanussiego był dziełem z tezą. Negując dość powszechnie akceptowany schemat pozytywnego, prężnego naukowca, sympatie swoje umieszcza autor po przeciwnej stronie, pokazując szczęście człowieka, który postawił na wartości może mniej efektowne niż kariera, a jednak trwalsze, gdyż nie wymagające żadnych

ciąg dalszy na str. 4

Maja Komorowska i Jan Nowicki w „Spirali"

Stanisław Latałło i Edward Żebrowsk w „Iluminacji"

ciąg dalszy ze str. 3

kompromisów. Przybysz ze świata ścigających się konkurentów nie jest w stanie zburzyć spokojnej miłości Anny i Jana. Ludzi, którzy odnaleźli w życiu właściwe proporcje między sferą prywatną i zawodową.

Droga do szczęścia bohaterów „Struktury kryształu" pokazana została w oderwaniu od tła społecznego i wyniesionego z domu systemu wartości. Na te elementy starał się Zanussi zwrócić uwagę w swoim kolejnym, doborowo obsadzonym filmie pt. „Życie rodzinne". Film, który łatwo skojarzyć się może z klasycznym nurtem powojennej sztuki ukazującej degrengoladę niedobitków burżuazji, co nie potrafili włączyć się w bieg historycznych przemian, w swojej nie w pełni zobrazowanej warstwie problemowej dotyczy próżni społecznej, w jakiej wychowuje się współczesna elita intelektualna. W domach studenckich i internatach spotykają się ze sobą synowie burżuazji i chłopskie dzieci, by w toku akademickich dyskusji kształtować dowolne światopoglądy, teorie moralne i hierarchie wartości. Choć ukazana w „Życiu rodzinnym" familia hołduje anachronicznym przesądom, stwarza to Zanussiemu tym lepszą okazję do ukazania, jaką siłę mają nawet irracjonalne wartości przekazywane na bazie związków uczuciowych. Wybór, którego dokonuje Wit, został mu narzucony z całą oczywistością sensu, lecz zrywając z bezsensownie ukochaną tradycją rodzinną, wchodzi bohater w świat uporządkowany i ziejący pustką bezosobowych związków społecznych. W ten sposób powraca Zanussi do zagadnienia proporcji satysfakcji zawodowych i rodzinnych.

Jak ułożą się losy człowieka myślącego ale żyjącego w świecie, który nie zna już instytucji patriarchatu? Zostawionego samemu sobie? Skąd czerpać ma ktoś taki przesłanki wiary, która podtrzymywać go będzie w trudnych momentach życiowych? Wiary w sukces czy wiary w miłość? Z życiorysów wybitnych uczonych czy z religii może? Te wszystkie pytania postawione zostały w „Iluminacji". W filmie tym spróbował Zanussi pokazać drogę życiową współczesnego intelektualisty od matury po doktorat. Mimo przejściowych zwątpień i niepowodzeń biografia bohatera napawa optymizmem. Franciszek nie jest przecież tzw. politechnicznym młotem, ma szerokie perspektywy humanistyczne, wie ku czemu zmierza. Nie zaniedbuje też strony prywatnej. Jest lojalny w miłości, solidarny w polityce. I oto wtedy, gdy wydawałoby się osiąga równowagę, z niczego nie rezygnując realizuje się na miarę swych możliwości, orientuje się, że praktycznie wypełnił już swoje życie. Skończył trzydzieści lat i teraz zgodnie ze słowami lekarza: „zaczyna się jazda w dół". Przed bohaterem staje więc kolejny wybór. Może „co najwyżej zdechnąć w biegu" lub zwolnić tempo, żyć dłużej, ale za to zapłacić wypadnięciem z tej średniej stawki przeciętnie zdolnych, w której ścisk jest duży i tempo ogromne.

Co prawda, zamiast o tempie lepiej byłoby mówić o ilości wydzielanej energii ludzkiej. Jeśliby bowiem przeliczyć wynalazki, odkrycia i racjonalizacje dokonywane współcześnie na liczbę doktorantów wszechnauk, to tempo postępu mogłoby okazać się wręcz żółwie. Ten wyścig, o którego sensowność pytał Zanussi w „Iluminacji" czy w „Strukturze kryształu" wziął reżyser pod lupę w „Barwach ochronnych". Postawione tutaj zostało pytanie o ilość bezproduktywnie zużytej energii ludzkiej, której nie wykorzystuje się na marsz do przodu, lecz na stwarzanie sobie warunków do tego marszu, czyli na rozpychanie się łokciami. Zebrani na obozie naukowym studenci i naukowcy poświęcają ogromną ilość czasu rozważaniom wewnętrznych układów i stosunków między poszczególnymi ośrodkami, a dyskusje o etatach, stypendiach i protekcjach zdają się zaprzątać ich mocniej niż problemy naukowe, którym się poświęcili. Co jest w tym filmie prawdziwie tragiczne, to nie konfrontacja postawy cyniczno-zachowawczej reprezentowanej przez docenta, wątpiąco-moralizatorskiej, którą uosabia magister i kontestacyjnej negacji, którą przesycona jest młodzież, lecz fakt, że wszyscy oni określają swoje charaktery wobec okoliczności zewnętrznych a nie meritum sprawy.

Jako się rzekło już w pierwszym filmie Zanussi określił krąg problematyki i środowisko społeczne, z którego czerpie egzemplifikacje interesujących go zagadnień. Widać jednak, że poruszane problemy dotyczą nie tylko środowisk naukowych, lecz praktycznie uogólnić je można na wszystkich ludzi, którym brak czasu, którzy gonią za pieniędzmi i realizacją planów, którzy spieszą się w pracy, dom rodzinny traktują z codzienną rutyną, a dobre uczynki robią na wagarach. Zrealizowany jeszcze przed „Barwami ochronnymi" „Bilans kwartalny" miał być, jak można przypuszczać, filmem względnie popularnym, ujmującym w uproszczeniu i w szerszym uogólnieniu istotę trybu życia dzisiejszych ludzi. Jednak usunąwszy najżywsze składniki swoich dotychczasowych filmów: konflikt pasji odkrywczej i kontemplacji, Zanussi uprościł swoją problematykę. I stworzył ni to obyczajówkę o małżeńskim trójkącie, ni to film psychologiczny z wizjami rodem z Antonioniego, w którym jest atmosfera, jest jakaś rozpacz i jakaś tęsknota, ale zawiłości uczuć przepełniające serce Marty nie zdają się być najlepszym terenem dla dokonania zamierzonych obserwacji.

W swoich kolejnych filmach autor „Iluminacji" rozwija problematykę, której zarys nakreślony już został w „Strukturze kryształu", a może jeszcze wcześniej – w „Próbie ciśnienia", scenariuszu sprzed lat, według którego nakręcił niedawno film Tadeusz Junak. Tekst tej noweli przyniosły wydane ostatnio przez Iskry „Scenariusze filmowe" Krzysztofa Zanussiego. Jako reżyser i autor osiągnął twórca „Barw ochronnych" tę nie spotykaną już dziś zdaniem Andrzeja Wajdy zdolność wytworzenia własnego stylu. Reżyser „Ziemi obiecanej" mówił: „Patrzcie co się stało. Dawniej reżyser wytwarzał swój własny styl. Był teatr Reinhardta, Stanisławskiego, były filmy Johna Forda, były filmy Marcela Carné – ci ludzie cały czas rozwijali jeden motyw. Dzisiaj od reżysera żądają, żeby za każdym razem był kimś innym, a przecież nie jest beczką bez dna. To jest zasadnicza cecha naszej działalności. Bez przerwy musimy kombinować. Zrobiłem kiedyś taki film, to już nie mogę iść w tym samym kierunku. Ale dlaczego? Może bym następny film zrobił jeszcze lepszy? Właśnie w tym samym rodzaju? Ale już mi nie wolno..."

Nie wolno? Słowa Andrzeja Wajdy wyjąłem z dyskusji na temat kultury masowej. Filmy Zanussiego mogą być najlepszym argumentem na rzecz słuszności tezy Wajdy. Być może nie ogląda ich wielu widzów, którzy chodzą na kolejne obrazy Wajdy (choć po telewizyjnym sukcesie „Za ścianą" można zapytać, czy rzeczywiście Zanussi jest takim ekskluzywnym twórcą). Być może wreszcie pochłonięty problematyką autor „Iluminacji" mniejszą wagę przywiązuje do widowiskowości swoich obrazów, wiedząc, że i tak jeśli uda mu się trafić w sedno sprawy, okażą się dobre. Pisząc „grubą książkę" swojego kina Zanussi poszukuje, błądzi, by od czasu do czasu utrafić w dziesiątkę. Na pewno nie można nazywać jego filmów arcydziełami, za dużo w nich na to niepewności. Wydaje mi się, że najbliżej wielkiego, masowego sukcesu był Zanussi w „Bilansie kwartalnym", ale tam coś się nie udało i w rezultacie powstał bodaj najgorszy z dotychczasowych utworów reżysera. Podobnie w „Życiu rodzinnym" i w najnowszej „Spirali" widać niepokój i poszukiwanie, lecz w rezultacie istota sprawy przemyka między palcami. Ale te słabsze filmy są jakby koniecznym haraczem, który płaci się za „Strukturę kryształu", „Iluminację" czy „Barwy ochronne".

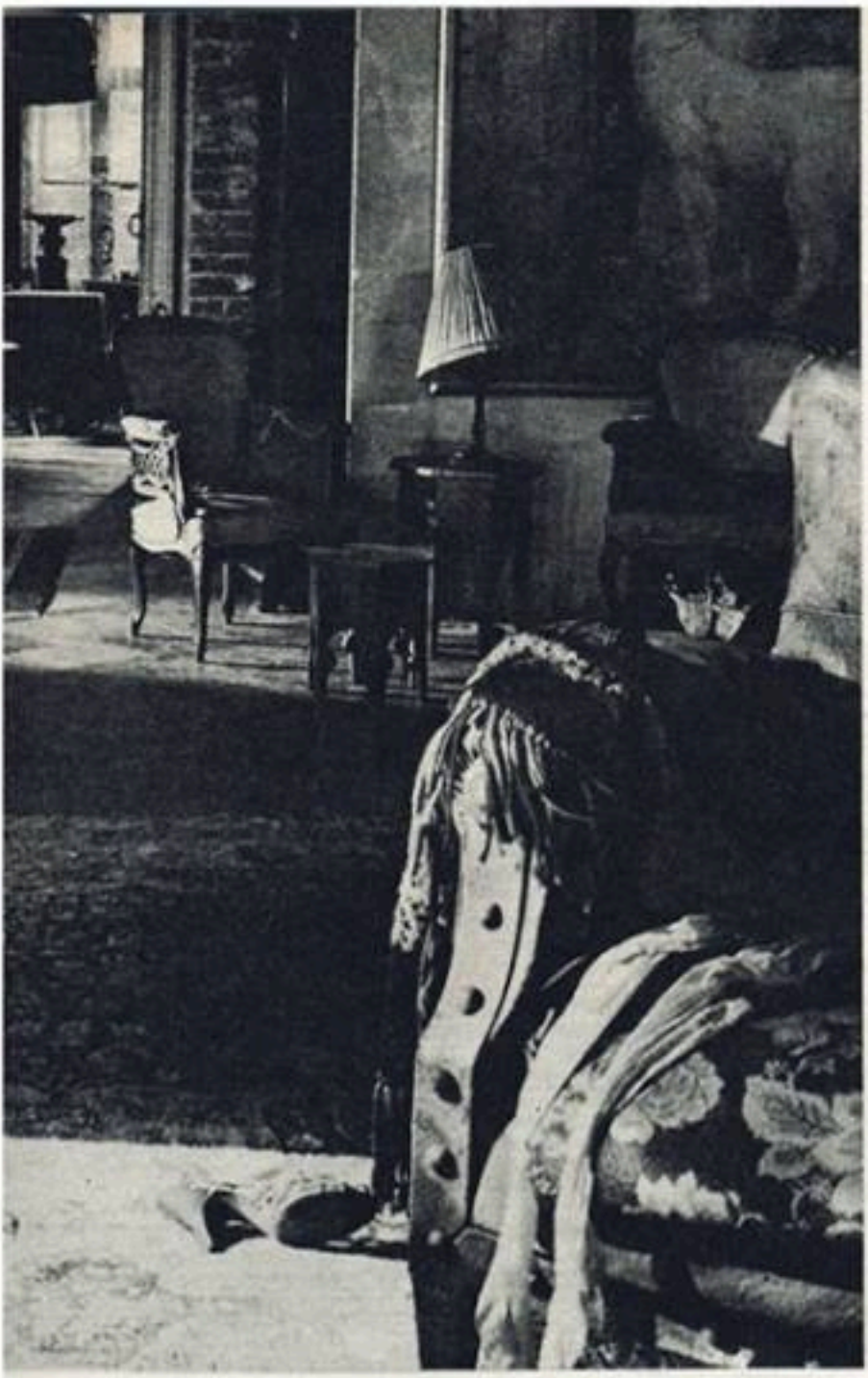
Zanussi analizuje postawy ludzi dzieląc ich lub rozszczepiając na odkrywców i kontemplatorów. Reżyser wielokrotnie daje do zrozumienia, że jego sympatia kieruje się w stronę tych spokojniejszych bohaterów. I gdyby zbilansować pozytywne cechy jego postaci, otrzymalibyśmy: introwertyzm, spokój, miłość do rodziny,

Andrzej Żarnecki w „Strukturze kryształu"

sumienie, kontemplację i zdrowie. Po stronie negatywów odnaleźlibyśmy zaś: ekstrawertyzm, karierę, odkrywczość i... śmierć w biegu.

Przewodnim nurtem myślowym twórczości Zanussiego zdaje się bowiem być uświadomienie konieczności umierania. Zasygnalizowany już w scenariuszu „Próby ciśnienia" jako konflikt pracy i zdrowia, poruszony w „Iluminacji" czy w „Strukturze kryształu", problem ten stał się głównym tematem najnowszego filmu Krzysztofa Zanussiego. „Spirala" jest to studium umierania i lęku przed śmiercią człowieka, dla którego, jak się możemy domyślać, praca i związane z nią awantaże majątkowe stanowiły jedyny sprawdzian wartości. Teraz, kiedy praca jest już niemożliwa i kończy się przeczuwany przez Franciszka z „Iluminacji" proces zsuwania w dół i zdychania w biegu, człowiek bierze to wszystko, co osiągnął w życiu i wycisnąwszy w ręku orientuje się, że w obliczu śmierci nic z tego nie pozostanie. Bohater „Spirali" uświadamia sobie, że żył jak płaszczak, czyli twór dwuwymiarowy, na powierzchni skręconej spiralnie, a więc trójwymiarowej wstęgi, nie orientując się, że posuwając się po niej ruchem ciągłym przechodzi na drugą stronę płaszczyzny.

Wszystkie filmy Krzysztofa Zanussiego ukazują niepostrzeżone przechodzenie człowieka z jednych pozycji na drugie. I choć spory dotyczą



„Życie rodzinne"

zwykle spraw nadzwyczaj realnych: dotyczą dialektyki sukcesu, dwuznaczności sądów moralnych i względności szczęścia; zawsze jednak gdzieś w tle wyczuwa się zadumę nad niepojętym wymiarem ponadegzystencjalnym, w którym irracjonalna konieczność zakończenia życia dopełnia jakąś oczywistość.

Uzasadniając poniechany tytuł roboczy „Barw ochronnych", Krzysztof Zanussi pisał: „»Wstęga Moebiusa« jest uniwersalną metaforą: przedstawia formy geometryczne w postaci przestrzennej ósemki – forma ta ma pozornie dwie strony – w rzeczywistości można ruchem ciągłym przejść z jednej strony na drugą. W elementarnych wykładach z fizyki ten paradoks ilustruje świadomość płaszczaków, czyli tworów dwuwymiarowych, które żyjąc na powierzchni wstęgi nie zrozumieją nigdy, że żyją po dwóch przeciwległych stronach świata. Jako metafora wstęga Moebiusa może służyć do zilustrowania wszelkiej dwoistości zjawisk (niby dwie strony a jedna) i przyznam się, że dwukrotnie chciałem użyć jej w filmie (raz w »Strukturze kryształu« raz w »Iluminacji«). Tak się złożyło, że w obu przypadkach metafora okazała się zbędna".

Zrezygnował z niej Zanussi i tym razem, ale nie wykorzystując jej do końca nawet w „Spirali" dąży reżyser do rozwiązania tej koniecznej dialektyki, tej względności postaw i racji, która ma sens w imię niedocieczonej prawdy bezwzględnej. Poszukiwanie tej treści w klasztorze, w tkance ludzkiej, w dywagacjach moralnych stanowi treść i pasję autora „Śmierci w pośrodku drogi", nie sfilmowanej nowelki, która jest analizą szoku

Magdalena Zawadzka i Zbigniew Zapasiewicz w „Barwach ochronnych"

i zdumienia wobec niespodziewanej i bezsensownej śmierci. I chociaż nie wiem czy Zanussi jest dobrym reżyserem, chociaż nie wszystkie jego filmy podobają mi się w tym samym stopniu, za to niepostrzeżone przejście na drugą stronę kina, po której nie ma już reżyserii, a pozostaje twórczość, za obsesyjne tworzenie „zanussoidów", za inteligencję i wrażliwość współczesnego człowieka, Zanussi jest u mnie w równej cenie jak Bergman i Antonioni i wszystko razem.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
5 XI 1978 ● NR 45 (1561) ● ROK XXXIII
CENA 5 ZŁ

W jubileuszowym roku odrodzenia się polskiej państwowości kontynuujemy cykl publikacji poświęconych przedwojennemu kinu polskiemu. W naszych pisanych po latach recenzjach przypominamy najciekawsze filmy dwudziestolecia, próbując na nie spojrzeć z perspektywy dnia dzisiejszego. Za udostępnienie filmów dziękujemy Filmotece Polskiej.

Geniusz sceny

Nigdy nie widziałem Ludwika Solskiego na scenie. Pozostał dla mnie historią i wielką aktorską legendą. Jeszcze wczoraj mogłem o nim powiedzieć kilka stereotypowych zdań. Że to genialny komik, niezapomniany Wiarus z „Warszawianki", dyrektor krakowskiego teatru, bohater licznych anegdot teatralnych. To prawie wszystko. Ale są przecież książki, wspomnienia, podręczniki. Istnieją tomy recenzji i napisana w 1935 roku monografia Adama Grzymały-Siedleckiego. W końcu najkrótszy i syntetyczny opis tej postaci znaleźć można w opublikowanej ostatnio przez Zbigniewa Raszewskiego „Krótkiej historii teatru polskiego": „W grze Solskiego (...) uderzała cecha równie cenna w odczuciu modernistów, a mianowicie zmysł malarski, wyrazistość konturu. Większej jaskrawości towarzyszyła tu nie mniejsza oryginalność. Solski to przypuszczalnie pierwszy polski aktor, który odkrył artystyczne walory brudu: jako Stary Wiarus w »Warszawiance« wchodził na scenę ochlapany błotem, które chlustano mu na nogi za kulisami". Cóż można dodać więcej? Zbigniew Raszewski mógł oglądać Solskiego w teatrze, ja widziałem nakręcony w 1938 roku film Romualda Gantkowskiego „Geniusz sceny". Dokumentalny obraz, nagrodzony na festiwalu w Wenecji, pragnie ocalić od zapomnienia postać wielkiego artysty teatru. Oglądany dzisiaj, po latach, ukazuje rzeczywistość w miejscu, w którym rozpanoszyła się już idealizująca legenda.

Film Gantkowskiego był przedsięwzięciem bardzo ambitnym. Po raz pierwszy bodaj kamera zmierzyła się z prawie niewykonalnym zadaniem utrwalenia na taśmie filmowej fenomenu indywidualności scenicznej. Dziś, kiedy prowadzi się nie uwieńczone dotąd pozytywnym wynikiem, prace nad opisem dzieła teatralnego, wiadomo, że sfilmowany spektakl sceniczny jest w stanie zachować tylko złudny pozór teatralnego świata. Spektakl teatralny tym bowiem różni się od filmu artystycznego, że teatr stwarza się wobec publiczności, w jej oczach i przy jej udziale, podczas gdy film skleja się na stole montażowym. Podstawą materialną filmu jest celuloidowa taśma, zaś teatru nie ma bez żywego człowieka i wrażliwej widowni. Sztuka aktora scenicznego polega na oddziaływaniu na widza i czerpaniu z publiczności sił do dalszej gry. Owacyjne brawa zatrzymują akcję. Gromkie żądania bisu mogą nawet zmusić bohatera do powtórzenia tyrady. Chłód na sali ziębi przedstawienie, a zapał publiczności udziela się aktorom. Aktor teatralny jest rodzajem medium. Uobecnia bohatera nie przestając być żywą postacią. W filmie zaś aktor stwarza bohatera fikcyjnego, a ostateczny kształt postaci powstaje z kompozycji licznych wariantów tych samych ujęć.

Produkcja: P.A.T. – Biuro Filmowe, 1938. Scenariusz: Adam Grzymała-Siedlecki. Reżyseria: Romuald Gantkowski. Zdjęcia: Albert Wywerka. Muzyka: Karol Lewicki. Dekoracje: Stefan Norris. Występują: Ludwik Solski oraz Elżbieta Barszczewska, Stanisława Engelówna, Zofia Grabowska, Zofia Kajzerówna, Leokadia Pancewiczowa, Maria Malanowicz, Eugenia Ludecka, Irena Wasiutyńska, Wanda Jarnińska, Stanisława Kamińska, Janina Krzymuska, Józef Węgrzyn, Stefan Hnydziński, Kazimierz Junosza-Stępowski, Wojciech Brydziński, Marian Wyrzykowski, Artur Socha, Mieczysław Milecki, Aleksander Bogusiński, Feliks Chmurkowski, Zbigniew Karpiński, Feliks Żukowski, Edmund Biernacki, Ludwik Ciecierski, Władysław Neubelt, Mieczysław Gielniewski, Ryszard Misiewicz i inni.

Technika filmowa nie jest oczywiście w stanie stać się wystarczającym środkiem przedłużenia teatralnego żywota. Może jednak jego kształty przybliżyć i uzmysłowić wydarzenia, w których nie mogliśmy uczestniczyć. Film Gantkowskiego z tego zadania wywiązuje się znakomicie. I choć przepadły niektóre fragmenty, z innych zaś ocalały tylko szczątki, ten dokument wciąga dziś jeszcze i fascynuje. Kompozycja filmu jest prosta i naturalna. Kuluarowe dyskusje i zakulisowe rozmowy przeplatają się z komentarzem Adama Grzymały-Siedleckiego, którego słowa ilustruje kilkanaście obszernych fragmentów ukazujących najwybitniejsze spośród z górą ośmiuset ról kreowanych przez Ludwika Solskiego. Kopia jest stara, z łukami. Chwilami nie wiadomo, w jakiej roli znów aktora widzimy. Ale to też ma swoją magię. Czuję się jak archeolog, który bierze do ręki pradawny dzbanek, przygląda mu się uważnie i zaczyna rozpoznawać jego wiek i miejsce skąd pochodzi.

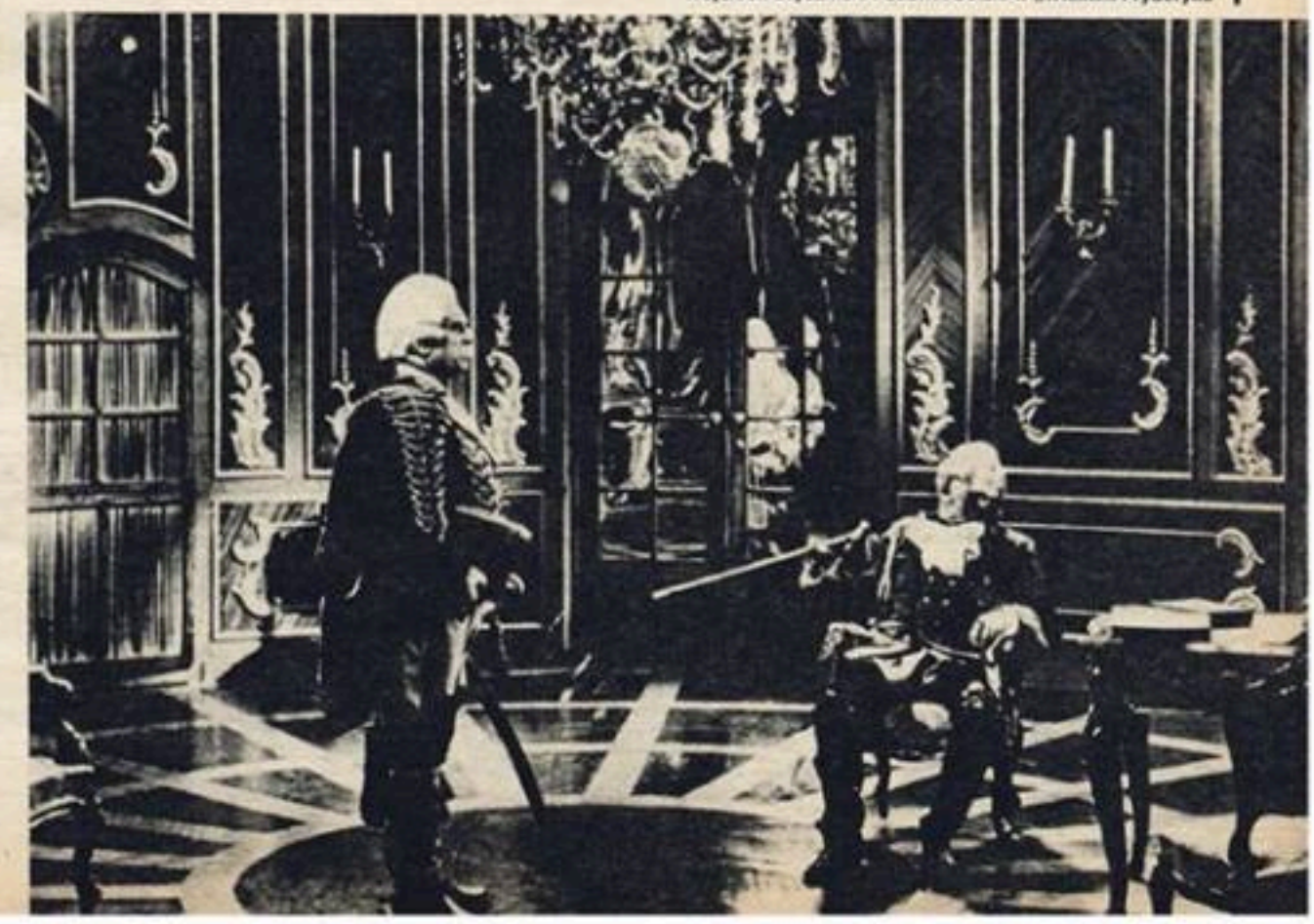
Ludwik Solski, którego role w rok po śmierci artysty zestawił Jerzy Got, grywał wiele w sztukach współczesnych mu modernistów. Liczne sekwencje filmu ukazują go wcielającego postaci Karola Huberta Rostworowskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Adolfa Nowaczyńskiego, Stanisława Wyspiańskiego, ale także epizody z Fredry i Moliera, Słowackiego i Szekspira. Solski gra! Tryska humorem jako Chudogęba z „Wieczoru trzech króli" lub wstrząsa tragizmem jako Juda w „Judaszu z Kariothu". Nie ma dla niego roli, której nie umiałby ożywić. Nie ma też słowa dla opisania jego talentu. Solski gra! Słychać niemilknące owacje, zapał i poruszenie na widowni. Odgłosy podziwu i uwielbienia. Zdjęcia dokumentalne przedstawiają między innymi słynną garderobę artysty w krakowskim teatrze, której ściany ozdabiają podpisy i rysunki wykonane dlań w hołdzie przez najwybitniejszych ludzi epoki.

Trudno ocenić grę Solskiego siedząc samotnie w projekcyjnej sali. Jego postać działa, lecz doprawdy nie wiem czy to wrażenie wywołane jest przez rzadką okazję spojrzenia w oczy legendzie, może przez ponadczasową siłę tego aktorstwa, albo tylko dzięki umiejętnemu stworzeniu przez reżysera bohatera filmowego o nazwisku Solski. Z pewnością Solski, którego oglądam, nie jest takim Solskim, jakim widzieli go ludzie w przedwojennych teatrach. Mniejsza, że musiał podczas zdjęć filmowych przed okiem kamery nieco „fałszować", mniejsza, że jednolite z założenia spektakle zostały tu zmontowane w inną całość. „Filmowy" Solski nigdy nie oddziała z podobną siłą, jaką musiał mieć ten artysta w swoim naturalnym otoczeniu. Ale kino stwarza inne swoiste napięcie, relacjonując artystyczną karierę aktora. Więc czekam na „Warszawiankę". Jestem przekonany, że ją zobaczę, chociaż pewności nie ma. Ciekawość... w końcu jest! – to już ostatni fragment filmu. „Oby dniem wskrzeszenia był..." Wchodzi Solski. No cóż – pewnie zbyt mocno czekałem! Zawód? Nie zrealizowany ideał, czy też w tej kulminacyjnej sekwencji obraz odbił się od nieprzekraczalnej bariery rzeczywistości scenicznej? Trudno to wiedzieć. Tym trudniej, że w innych momentach, kiedy na przykład mogłem porównać dzisiejszą kreację Jana Świderskiego z niegdysiejszą rolą Solskiego w „Wielkim Fryderyku", emanowała z ekranu wspaniała technika i ponadczasowy talent geniusza sceny.

Już po projekcji. W pamięci postać Solskiego, trochę wiadomości, które przecież można znaleźć w podręcznikach, kołacze się po głowie. Po kilku godzinach, kiedy zapomniałem już o filmie, dobiegł mnie czyjś śmiech. Ktoś chichotał jakoś diabolicznie, między wyrazami. – Śmieje się jak Solski, pomyślałem. Poczułem się wiele lat starszy, bogatszy o wiedzę, której nie znajdziesz w żadnym opracowaniu. Legenda Solskiego stała się moją legendą.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Wojciech Brydziński i Ludwik Solski w „Wielkim Fryderyku"



Nic dodać

Psychologiczny dreszczowiec obyczajowy z wątkiem kryminalno-politycznym „Wśród nocnej ciszy" Tadeusza Chmielewskiego to film zupełnie niebywały: zdawać by się mogło, że z połączenia tak różnych cech gatunkowych nic dobrego wyjść nie może, a przecież udało się reżyserowi stworzyć sensacyjny obraz pełen niesamowitości, zagadek i trafnych obserwacji.

Umieściwszy scenerię w realiach pierwszych lat niepodległości kraju, a fabułę wśród najrozmaitszych obyczajowych i politycznych niuansów życia społecznego, reżyser sprawił, że śledztwo w sprawie tajemniczych zabójstw dzieci ogniskuje szereg problemów życiowych i moralnych. Mimo iż akcja rozgrywa się przed 55 laty, film ten porusza żywe i w dzisiejszych czasach konflikty kariery służbowej i szczęścia rodzinnego, sprzeczności interesów społecznych i politycznych. Ukazuje w końcu zawsze pociągające twórców rozterki wieku dojrzewania.

Dokonywane przez nieznanego sprawcę morderstwa, których ofiarą padają dzieci; kłopoty służbowe komisarza Hermana, który zgodnie z tradycyjnym wzorem filmów sensacyjnych kończy śledztwo już po otrzymaniu dymisji, niemal na własną rękę; napięcie wśród zaniepokojonych zbrodniami mieszkańców miasta i nacisk kół rządowych, wykorzystujących tę sprawę dla swoich politycznych celów – wszystko to jednak w niewiele większym stopniu podnosi napięcie niż zobrazowany w filmie kontrast dramatycznych wydarzeń i radosnych, przedświątecznych przygotowań. Kamera pokazuje precyzyjnie, jak atmosfera niepokoju wdziera się na próbę ćwiczącego kolędy chóru, jak zakłóca spokój świątecznych zakupów, jak w końcu uniemożliwia wszelki kontakt między pochłoniętym przez śledztwo policjantem a jego synem zagłębionym w dziecinnych marzeniach o dalekomorskich podróżach. I w końcu ten konflikt między ojcem, skupionym wyłącznie na swej policyjnej pracy, a upokarzanym w swoich synowskich i ludzkich uczuciach dzieckiem wypełni cały świat filmu „Wśród nocnej ciszy". Wiktor odnajdzie ojca w swym własnym ojcu-policjancie, gdy ten z zawodowego obowiązku przybierze rodzicielską maskę, by obezwładnić swoją ofiarę.

Film Tadeusza Chmielewskiego nakręcony został na podstawie powieści znanego czeskiego pisarza Ladislava Fuksa „Śledztwo prowadzi radca Heumann". Trudno jednak nazwać go adaptacją. Mamy tu raczej do czynienia z zapożyczeniem schematu fabularnego. Chmielewski zasadniczo zmienił bowiem tło wydarzeń. Umieszczając je w innym miejscu i czasie, ograniczył i skoncentrował akcję, skontaminował drugoplanowe postaci. Nie dając przewagi żadnemu z elementów: obyczajowo-nastrojowemu, analityczno-psychologicznemu i dramatyczno-moralnemu sprawił, że konflikt między ojcem a synem nabrał wyrazistszych konturów. Film, nie narzucając jedynej interpretacji, pozwala każdemu znaleźć to, czego szuka. Można więc analizować „Wśród nocnej ciszy" jako film obyczajowy, można się tu doszukiwać zawiłości psychologicznych lub skoncentrować się wyłącznie na warstwie

WŚRÓD NOCNEJ CISZY. Reżyseria: Tadeusz Chmielewski. Wykonawcy: Tomasz Zaliwski, Piotr Łysak, Mirosław Konarowski, Henryk Bista i inni. Polska, 1978

sensacyjnej. Jest to film, który nie sugeruje sądów o sobie, to raczej krytyk czy widz może weń wpisać, co mu serce dyktuje. Może też zrodzić się pokusa szukania w nim artystycznych głębi. Myślę jednak, iż byłoby dla filmu krzywdzące wpisywanie mu sensów, do których nikt tu aspirować nie myślał.

Oparty na znakomitej powieści, zrealizowany przez świetnego technika filmowego, reżysera komedii tak popularnych jak „Ewa chce spać" czy „Jak rozpętałem II wojnę światową", film jest doskonałym, a tak rzadkim, niestety, w naszej kinematografii przykładem dobrze zrobionego filmu rozrywkowego z pogłębioną problematyką psychologiczno-moralną.

Jak zawsze w takim przypadku, o rezultacie współdecyduje praca całego zespołu. Także dzięki znakomitej scenografii Teresy Smus-Barskiej (nagroda w Gdańsku), zdjęciom Jerzego Stawickiego i muzyce Jerzego Matuszkiewicza, dzięki świetnie wywiązującym się ze swych zadań aktorom, wśród których wyróżnić trzeba szczególnie Henryka Bistę, udało się Chmielewskiemu stworzyć film, którego nie powstydziłaby się żadna kinematografia. Zgodnie z poetyką sensacyjnego obrazu reżyser przeciwstawił godność i honor reprezentowane przez stróżów prawa patologicznym odchyleniom morderców. I chociaż powieść Fuksa niewątpliwie głębiej penetruje przyczyny i proces kształtowania się dewiacji moralnych, film Chmielewskiego opowiada o człowieku wyznaczonym przez społeczeństwo do karania zbrodni już zaistniałych, który tylko karząc siebie samego umie odkupić zbrodnię, której stał się mimowolną przyczyną.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Strefa przygraniczna

BESTIA. Reżyseria: Jerzy Domaradzki. Wykonawcy: Wojciech Alaborski, Izabella Teleżyńska, Krystyna Janda, Anna Chodakowska i inni. Polska, 1978

Gdzieś na pograniczu Wielkopolski i Kongresówki osiada młody człowiek po zagranicznych studiach, by wytężoną pracą przywrócić posiadłość przodków do minionej świetności. Paweł chce żyć tym samym życiem, co jego dziad i ojciec. Chce kultywować tradycję, a zarazem iść z duchem czasu. Stara się unowocześnić swoje gospodarstwo, przelać w dusze chłopów przepełniające go uczucia patriotyczne. Ożeni się też, jak obyczaj każe, z posażną córką sąsiada, która nigdy nie była mu obojętna. Do swojej matki powie: „Kochamy się i pobierzemy. Nic nie stoi na przeszkodzie". Wszystko układa się znakomicie. Paweł wprowadza do domu żonę, porządkuje gospodarkę, teść ułatwia mu zaciągnięcie kredytów. Młodzi spodziewają się dziecka. Jest jeszcze kochanka: krzepka folwarczna dziewczyna, z którą przeżywa Paweł chwile prawdziwej rozkoszy. I są konspiracyjne narady patriotycznego ziemiaństwa. Nic nie stoi na przeszkodzie! Wszystko jak w bajce, jak w jakiejś Nawłoci.

Tyle tylko, że Paweł wydaje się dziwnie spięty, wciąż poirytowany. Jakby nie mógł przystosować się do wybranej przez siebie roli obywatela ziemskiego, dziedzica i męża. Jakby zabrakło jakiejś głównej sprężyny integrującej jego osobowość. Paweł, który na początku filmu jawi się nam jako doskonale zorganizowany wewnętrznie, nieco pruderyjny i skrupulatny, niezbyt sympatyczny filister, pod wpływem ogarniającej go z coraz większą siłą namiętności do Doroty z folwarku, popada w rodzaj obłędu.

Czy tylko rozbudzony instynkt seksualny zwycięża głos wychowania, konwenansów i uczuć wpajanych przez lata? Tak było niewątpliwie u Tołstoja, na którego opowiadaniu pt. „Diabeł" został oparty scenariusz Władysława Terleckiego. W „Bestii" Domaradzkiego i Terleckiego romans z wiejską dziewczyną, z diabłem który opanowuje stopniowo serce i umysł Pawła, ukazany jest jako etap degrengolady psychicznej bohatera. Egzorcyści uważają, że aby diabeł opętał człowieka, musi wpierw zabraknąć Boga w jego duszy. A Paweł wbrew pozorom nie znał Boga: nie miał żadnej koncepcji życia, żadnych celów ani ideałów. Mechanicznie wypełniał obrządki: pracował, konspirował, ożenił się, ale to wszystko robił bez wiary. Bez tej wiary, która wyznacza cel życia, jednoczy ludzi, stwarza kultury i cywilizacje.

Na przykładzie Pawła pokazują Terlecki i Domaradzki tragedię człowieka niepewnego swych ideałów. Na pograniczu la belle époque i ery światowych wojen, w strefie frontowej dwóch państw, równie wrogich i obcych, żyją ludzie nie ufający administracji, konspirujący przeciw władzy. Ludzie, których pozbawiono wszystkich rodzimych atrybutów organizacji społecznej. Ci ludzie starają się wierzyć w Polskę, ale w głębi serca pytają jak Panna Młoda z „Wesela": „A kaz tyz ta Polska, a kaz ta?" i odpowiadają, jak szukający ostatniej deski ratunku bohater „Bestii": „Musi być Polska! Nieważne, jaka będzie. Byle była!"

Dokonując adaptacji opowiadania Tołstoja Domaradzki i Terlecki przenieśli wydarzenia na teren porozbiorowej Polski. Tej Polski, która nie istniała, a która miała się wynurzyć z odmętów najokrutniejszej wojny, jaką dotąd pamiętała historia. Wojny, podczas której dla narodowej, monarchistycznej czy ustrojowej idei setki tysięcy ludzi po obu stronach frontu stawało oko w oko z nagą rzeczywistością śmierci. Można zapytać, co znaczy dziś taki film? Jaki był sens przenoszenia wydarzeń z carskiej Rosji do rozbiorowej Polski? Czy istotne są jeszcze polityczne i światopoglądowe spory sprzed sześćdziesięciu pięciu lat? Ale można też odczytać film Jerzego Domaradzkiego jako opowieść o jednostce zaatakowanej przez atawistyczne skłonności, której problemy odbijają się, powiększone, w losie zdziczałych narodów, w krwawym zmaganiu państw, które wbrew rozsądnym traktatom i słusznym ideom rozstrzygają ostatecznie swe

problemy, szczerząc kły bagnetów i gwałcąc granice. Kiedy zabiwszy swojego diabła zgłosił się Paweł po wymiar kary do kwaterujących w jego dworze żołnierzy, okazało się nagle, że jego wyzwolone instynkty nie znajdą już hamulca w zawieszonym na czas wojny prawie. Owi pruscy żołnierze, w których przyzwyczaił się widzieć przedstawicieli organizacji, instytucji, a więc jakiegoś ładu, nie mają już nic wspólnego z jakimkolwiek prawem. Delegowani przez oszalałe narody, które nie potrafiąc ułożyć swych stosunków postanowiły zabić diabła, stają się takimi samymi, ulegającymi prymitywnym instynktom mordercami jak Paweł.

„Bestia" Jerzego Domaradzkiego nie jest filmem łatwym. Ogromnie dużo chciał nam reżyser w ciągu tych kilkudziesięciu minut powiedzieć. Nie pominął elementów żadnej wykładni. Rysuje się konflikt naturalizmu i eskapizmu, pojawia się problematyka religijna i narodowa. „Bestię" można czytać w uproszczeniu jako opowieść o trójkącie małżeńskim w okresie dekadencji i fin de siècle'u. Można też powiedzieć, że ukazano tu pograniczne strefy w duszy ludzkiej, gdzie sąsiadują ze sobą natura i kultura.

A jednak ten dobry skądinąd film nie budzi zachwytu. Zabrakło bowiem w „Bestii" jednej sceny czy wybijającej się kreacji, która przemówiłaby nie tylko do inteligencji, lecz także do wrażliwości widza. W swym fabularnym debiucie zatrzymał się Jerzy Domaradzki przy granicy, na której kończy się poprawne rzemiosło, a zaczyna sztuka.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

MAGAZYN ILUSTROWANY
18 III 1979 ● NR 11 (1580) ● ROK XXXIV
CENA 5 ZŁ

Na planie filmu „Chłop, sekretarz i głupek"

Początek własnej drogi twórczej: jakie kino uprawiać i o czym? Marek Koterski, przedstawiciel najmłodszego pokolenia reżyserów, interesuje się teatrem, szuka tam jednak życia.

Początek własnej drogi twórczej: jakie kino uprawiać i o czym? Marek ciel najmłodszego pokolenia reżyserów, interesuje się teatrem, szuka

Teatr mimo

Marek Koterski znany jest głównie jako reżyser dokumentalnych filmów o teatrze. Filmów, które – biorąc sobie za przedmiot spektakl teatralny – podporządkowują zapis scenicznych wydarzeń subiektywnej wizji. Ci, którzy pamiętają V Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich, dziwią się oglądając opowiadający o tym wydarzeniu dokument. Jak to, powiadają, widzieliśmy ot taki sobie festiwal: trochę krzyku, trochę happeningu, kilka zaledwie niezłych efektów, udanych kreacji i ładnych piosenek, a tu wydaje się, że to było dużo lepsze, że coś uciekło naszej uwadze. Sprawa nie polega na tym, że film był kompozycją złożoną z najbardziej udanych elementów festiwalu. W ogóle niewiele występów zanotowała kamera. W filmie Koterskiego ludzie, którzy zjechali się z całego świata, by krzyczeć, protestować, popierać i bić sobie brawa, ukazani zostali z poza artystycznej, pozaideologicznej perspektywy. Kamera pokazuje ich, kiedy grabią ogródek, przygotowują rekwizyty, a potem w świetle reflektorów borykają się ze zmęczeniem, z nie wyszkolonym głosem, z tremą.

Większość związanych z teatrem filmów Marka Koterskiego traktuje o scenach niezawodowych. Poświęcony teatrowi „Sylaba 68" (działa we wrocławskiej Zasadniczej Szkole i Technikum Żeglugi Śródlądowej) film „Naprzód" czy „V Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich (fragmenty)" niewiele jednak mają wspólnego z filmowym dokumentowaniem teatralnych czy parateatralnych zjawisk. Reżyser nie podejmuje ryzykownego zadania zapisu dzieła scenicznego za pomocą kamery. W teatralnych filmach Koterskiego pokazani zostali ludzie nieporadni, nie pogodzeni, szukający formuły, narzędzia, które pozwoliłoby nawiązać kontakt z otoczeniem. A jednocześnie, jak sam o tym mówi, fascynuje go fachowość, potrafi godzinami rozmawiać z grabarzem, dla którego jego zawód jest wykonywaniem określonych niezbędnych czynności, przyglądać się pracy stolarza, który za pomocą hebla i dłuta opanował wszystkie zagadki materiału.

Koterski zbliżał się do kina powoli. Studiował polonistykę i historię sztuki. Przez rok był asystentem profesora Trzynadlowskiego, pod którego kierunkiem napisał i opublikował pracę z pogranicza teorii dramatu i teatru. Ale z doktoratu zrezygnował i nie dostawszy się do Akademii Sztuk Pięknych jako wolny słuchacz chodził do pracowni profesora Eibischa. W czasie studiów działał w akademickim teatrze „Sylaba", a później jako asystent reżysera współpracował z Krasowskim i Skuszanką. W końcu prowadził przez pewien czas we Wrocławiu Teatr Otwartej Sceny. Potem zdecydował się na szkołę filmową.

Autor „Reżysera i aktora" jest niewątpliwie człowiekiem dobrze przygotowanym do ukazywania na ekranie pracy teatru. W swoim najnowszym, tak właśnie zatytułowanym filmie oświatowym, zrealizowanym podczas prób „Snu srebrnego Salomei" w Teatrze Narodowym, pokazał teatr od wewnątrz. Z nieomylnością praktyka wypunktował mało efektowne zdarzenia, w których przejawia się prawdziwa teatralna męka. Zrealizowany z myślą o uczniach, których ma zapoznać z kulisami pracy teatru, „Reżyser i aktor" ukazuje w dwóch częściach niepewność aktorów, wahania reżysera, chaos jakże często zmienianych – z artystycznych powodów – organizacyjnych decyzji. Pracę inspicjenta, maszynistów, suflera, asystentów, zespołu artystycznego i technicznego ukazał Koterski z wrażliwością człowieka, który zna reguły teatralnego fachu. Wielominutowa sekwencja, w której aktorka (Grażyna Szapołowska) i reżyser (Adam Hanuszkiewicz) zmagają się z ograniczeniami głosu i przestrzenią sceny, starając się odnaleźć właściwe brzmienie jednego zdania Księżniczki, należy może do obserwacji dla teatru najbardziej charakterystycznych.

– Układa się tak – przyznaje Marek

**ek Koterski, przedstawi-
a tam jednak życia.**

woli

Koterski – jakbym robił filmy o teatrze. Teraz znów pracuję nad filmem, który zostanie zmontowany z trzech ról Romana Kłosowskiego. Jednak nie pochłania mnie wyłącznie teatr. Mówiąc o alkoholiku, lekarzu czy aktorze – staram się po prostu opowiedzieć o człowieku.

Niemal we wszystkich nakręconych dotąd filmach, zwłaszcza w teatralnych dokumentach, obserwuje Koterski zmagania człowieka z otaczającym go materiałem. Uwaga reżysera koncentruje się na fachowcach umiejących opanować tworzywo, na artystach, którzy poszukują coraz doskonalszych form wyrazu, walczą ze słowem, z ciałem, z przestrzenią. Walczą o kształt materii, by w niej utrwalić myśli. Utrwala wysiłek Hanuszkiewicza i Szapołowskiej – ale również, w filmie „Lekka tkliwość", cichą walkę lekarzy, którzy podczas prostego zabiegu odkrywają nowotwór. Ukazana zostaje codzienność i wysiłek; Koterski akcentuje sens umiejętności, które nadają codzienności kształt i trwanie, ale zauważa również ludzi rozbitych, którym świat wymknął się spod kontroli, którym brak zdolności i woli, którzy szukają pociechy w alkoholu lub kontestacji. Koterski nie obwinia ich ani nie wartościuje, mniej zajmują go również społeczne przyczyny zjawisk. Interesują go przede wszystkim psychi-

czne skutki obserwowanego stanu rzeczy. W absolutoryjnym filmie „Ech", ukazującym Izbę Wytrzeźwień, obiektywne oko kamery zatrzymuje postać pijaka, który – ech! – upił się, ale szarpać się nie pozwoli, i sylwetkę milicjanta, który nie wyjmując papierosa z ust, z obrzydzeniem popycha do umywalni to spodlone stworzenie.

Interesują go jednak przede wszystkim ludzie na swoim miejscu. – Ludzie – jak mówi – pogodzeni ze sobą, ze swoją pracą, ze światem. Nie chodzi mi naturalnie o głupkowato zadowolonych z siebie leni czy karierowiczów. Chodzi mi o szewców, którzy nie pragną być aktorami, ale chcą i potrafią robić buty. O dyrektorów, którzy nie piszą wierszy, lecz ryzykują decyzje. Chodzi mi o prawdziwych grabarzy, prawdziwych stolarzy, prawdziwych lekarzy, nauczycieli i prawdziwych aktorów.

Filmy Koterskiego, choć często opowiadają o teatrze, nie są poświęcone problematyce artystycznej. Autorowi „Ech" daleki jest bowiem wszelki estetyzm czy chociażby fascynacja poetyką sztuki. Jego filmy to przede wszystkim obserwacja. Trudno więc przecenić rolę, jaką w każdym z dokumentów Koterskiego odegrali operatorzy. – Przy absolutoryjnym „Ech" i ostatnio podczas realizacji „Reżysera i aktora" – mówi reżyser – współpracowałem z Andrzejem Popławskim. W Izbie Wytrzeźwień dyżurowaliśmy z operatorem przez kilka dni i nocy, budząc się nawzajem, gdy tylko coś się działo. „Lekką tkliwość", „Festiwal festiwali" i „Naprzód" pomagał mi realizować Andrzej Jaworski. Teraz wspólnie ze Zbigniewem Wichłaczem kręcimy film o Kłosowskim; nazywać się będzie „Chłop, sekretarz i głupek". Do operatorów mam ogromne szczęście; nie potrafiłbym pracować z operatorem, który co innego widzi, którego co innego boli i który śmieje się z innych dowcipów niż ja.

Nie wiem, jak sformułowałby swój program sam Koterski. Ja zrobiłbym to za niego tak: zauważyć wysiłek ludzi, dla których każda praca artystyczna, naukowa czy fizyczna ma sens. Współtwórca kilku teatrów, teraz filmowiec, ma oczywiście pewien krąg problemów szczególnie mu bliskich, wśród których najswobodniej się porusza i na przykładzie których najłatwiej mu pokazać cichy heroizm fachowości. Stąd w twórczości Koterskiego, podobnie jak w jego osobistym życiu, poczesne miejsce zajmuje teatr. Ale stało się to niemal poza wiedzą reżysera, tak samo niechcący, jak przypadkowo zbiera się doświadczenia i jak mimo woli w tę czy w ową stronę kieruje się obiektyw artystycznego dokumentu.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Reżyser Marek Koterski

Kino polskie odmładza się. W bieżącym sezonie na ekranach ukaże się wyjątkowo dużo filmów będących debiutami fabularnymi. Ich autorzy to ludzie trzydziestoparoletni, mający często już spory dorobek w krótkim metrażu czy w TV, ale w wielu wypadkach mało znani szerszej publiczności. W cyklu rozpoczętym tym tekstem przedstawimy reżyserów, od których zależeć będzie w dużej mierze obraz kina polskiego lat osiemdziesiątych.

Jaki znak twój?

O twórczości WOJCIECHA WISZNIEWSKIEGO

Filmy Wiszniewskiego nie są adresowane do intelektu, lecz do wrażliwości.

„Elementarz" czy „Sztygar na zagrodzie" ożywiają drzemiące sentymenty, które poruszono w nas mnemotechniczną formułką w rodzaju: „Nie wystarczą słowa, by dom pobudować, na dom cegły trzeba, jak do masła chleba" (tu i dalej cytuję z pamięci). Przyśpiewki towarzyszą tajemniczym obrazom i komentują akcję „Sztygara na zagrodzie". Struktura „Elementarza" została z kolei oparta w całości na tekście słynnego katechizmu młodego patrioty: „Kto ty jesteś? – Polak mały".

Tworząc oświatowe dokumenty, a więc filmy na zamówienie, autor „Zawału serca" broni się przed niebezpieczeństwem banału wyrafinowaną konstrukcją formalną. Stawiając najprostszą tezę, w rodzaju tej, którą explicite wyraża bohater „Stolarza" w słowach: „I tu mam zapytanie, dlaczego ja, stolarz budujący szafy do nowych bloków, mam takie małe mieszkanie?" – Wojciech Wiszniewski przez kilkanaście minut utrzymuje widza w napięciu po to, by końcowa teza dotarła do widza dzięki kontrastowi między jej oczywistością a zagadkowością przygotowujących ją scen.

Filmy Wojciecha Wiszniewskiego opowiadają o przodownikach pracy, przedstawicielach różnych zawodów, [illegible]ołnierzach. Pokazują ulubiony przez dokumentalistów folklor półświatka spod budki z piwem. Wszędzie jednak stara się reżyser przedstawiać życie ludzkie na szerokim tle społecznym. Życiorys, który opowiada tytułowy bohater filmu „Stolarz", nie dotyczy spraw prywatnych. Jego zakręty ilustrują wpływ atmosfery politycznej na możliwości i sposób wykonywania zawodu. Stolarz, który „w spadku dostał ojczyznę bez ojcowizny", może w zależności od popytu wykonywać eleganckie krzesła, tajne skrytki, trumny lub meble segmentowe. Istnieją pewne naturalne prawa, które określają wpływ sfery politycznej na gospodarczą i wyrażają się w poziomie życia obywateli, ale istnieją też decyzje regulacyjne, które mogą być globalnie słuszne, jednak utrudniają życie człowiekowi instynktownie przystosowującemu się do okoliczności – dowodzi Wojciech Wiszniewski w tym ciekawym filmie.

Przy uderzającej prostocie słów skontrastowanych z obrazem już to metaforycznym, już to enigmatycznym autor „Wandy Gościmińskiej – włókniarki" zdobywa się nieraz na ironię. „W jaki sposób my, młode pokolenie możemy służyć ojczyźnie?" – recytuje umundurowany uczeń, a kamera zamiast odpowiedzi pokazuje mechanicznie klaszczącą młodzież. „A w co wierzysz?" – zapytano dzieci z „Elementarza"; odpowiedzią jest milczenie.

Filmy Wojciecha Wiszniewskiego nie mają ambicji analizowania zjawisk czy stawiania diagnoz. Myślę nawet, że często temat przodownika pracy (najciekawsze, moim zdaniem, dokumenty tego reżysera to „Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy", a także film o Wandzie Gościmińskiej) interesuje autora nie tyle ze względu na bogactwo problemu, którego głębi nie udaje się mu pokazać, ile jako signum temporis, część historii jako takiej, wreszcie jako pewna postać życia zbiorowości. Dokumenty Wiszniewskiego, mimo iż – najogólniej mówiąc – wydaje się go zajmować przede wszystkim polityka, w gruncie rzeczy nie dotyczą polityki w sensie doraźnym. Reżysera interesują raczej idealne oceny i abstrakcyjne wzory. Dramaty indywidualne nie znajdują się w polu jego uwagi, interesują go bardziej zjawiska ogólne, względność wartości, takich jak np. zaangażowanie. Mówiąc krótko: przedmiotem obserwacji Wiszniewskiego nie są ludzie, lecz sprawy.

Jest w filmach Wiszniewskiego sprzeczność. Z jednej strony – pewna zjadliwość wobec bohaterów, wynikająca może ze stylu. A jednak mimo obecnej tam ironii zarówno w „Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy", jak w „Wandzie Gościmińskiej – włókniarce" czy „Sztygarze na zagrodzie" można zaobserwować fascynację człowiekiem nieprzeciętn[illegible]

Bohaterka filmu „Wanda Gościmińska – włókniarka", real. Wojciech Wiszniewski

nym, upartym, pracowitym. Wiszniewski śledzi życie domowe bohaterów, poszukuje symboli i znaków, z których ich tężyzna czerpie pożywienie. I choć towarzyszy mu przez cały czas wątpliwość, czy silne charaktery, wysiłek i nieprzeciętność nie zostały w konkretnych warunkach zmarnowane, jednak widać, że je ceni, chce widza dla tych wartości pozyskać. W tych prostych ludziach, w ich modlitwie, w ich narzędziach pracy i rytualnym szacunku dla chleba twórca „Wandy Gościmińskiej – włókniarki" widzi treść życia i jego nadzieję.

Żywiołem autora „Stolarza" jest teza i uproszczenie. Temperament artystyczny kieruje go w stronę sztuki stawiającej sobie cele przede wszystkim agitacyjne. Ma szanse stać się kiedyś wybitnym propagandystą. Aby jednak nim zostać, musi wiedzieć, jaki program pozytywny ma zamiar lansować. Czyniąc ze swojej sztuki w sposób jawny, a nawet ostentacyjny, środek propagandy, autor „Elementarza" zapewne liczy się z tym, że z biegiem lat zwolennicy jego racji będą te filmy akceptować bez zastrzeżeń i zapewne nieraz bezkrytycznie, a przeciwnicy – potępiać z kretesem. Już

WOJCIECH WISZNIEWSKI

Ma 32 lata. W 1972 ukończył wydział reżyserii szkoły filmowej w Łodzi. Jego praca dyplomowa „Zawał serca" została nagrodzona w Oberhausen. Na festiwalu etiud szkolnych zdobył w 1972 r. nagrodę za film „Jutro".

Po studiach współpracował z wytwórnią „Czołówka" („A ona za nim płakała", „Dowódca kompanii"). W spole „Silesia" nakręcił godzinny film fabularny dla TV „Szafo, przemów do mnie". Wspólnie z Tomaszem Zygadłą i Krzysztofem Kieślowskim pracował przy filmie „Robotnicy". W WFD nakręcił „Ślad".

Współpracuje z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi. Zrealizowany tam w 1975 roku film „Wanda Gościmińska – włókniarka" był nagrodzony w Krakowie oraz na festiwalu filmów o pracy w Lublinie. W WFO nakręcił także filmy krótkometrażowe: „Elementarz", „Stolarz", „Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy", „Sztygar na zagrodzie" (Brązowy Lajkonik w Krakowie, 1978).

Zrealizował w sumie 13 krótkich filmów. Obecnie w WFO pracuje nad filmem o Wincentym Witosie i przygotowuje się do debiutu fabularnego w Zespole „Perspektywa".

teraz, choć poglądy młodego reżysera nie wydają się jeszcze w pełni skrystalizowane, spotkać można w omawianych filmach obrazy, sformułowania, symbole, wobec których nie sposób przyjąć postawy czysto estetycznej, zwłaszcza wtedy, kiedy dotyka kwestii narodowych.

Trudno przewidzieć, jak potoczą się dalsze losy autora „Sztygara na zagrodzie". Można tylko prorokować, że wobec ujawnionego już wybitnie politycznego temperamentu artysta ten nie będzie mógł długo chodzić w pojedynkę, własnymi drogami. Szansą jego sztuki jest jej ścisłe związanie z polityką. Twórca „Elementarza", który na pytanie zadane w tym filmie: w co wierzysz?" – nie udziela żadnej odpowiedzi, będzie kiedyś musiał na nie odpowiedzieć. Na razie Wojciech Wiszniewski w odosobnieniu doskonali swój warsztat. Z nikim się chyba nie identyfikuje, niczyich racji nie głosi. Bawi się formą, ima się krytyki, czeka i ostrzy pazury.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

„O tym nie można ani mówić, ani milczeć"

ELEGIA. Reżyseria: Paweł Komorowski. Wykonawcy: Magda Teresa Wójcik, Jan Bógdoł, Bernard Krawczyk i inni. Polska, 1979

Malownicza sekwencja kończy „Elegię" Pawła Komorowskiego. Można ją nazwać: studium ognia. Przez kilka minut ekran płonie. Kamera wdziera się w piekło. Obserwuje zachowanie materii w zetknięciu z żywiołem. Jej rozpad, grę barw, zmianę stanu skupienia. Autor zdjęć (Jerzy Wójcik) miał tu wspaniałe pole do popisu. Spróbował pokazać na taśmie pożar od wewnątrz. Wypalają się drewniane bale, topi się metal, czerwienieją druty kolczaste. Wszechwładny ogień zgaśnie dopiero wtedy, gdy nie będzie już nic do spalenia.

Film Komorowskiego jest czarno-biały, zakończenie zrealizowano w kolorze. Podkreśla to silnie kontrast i odsłania autorską intencję alegoryzacji wydarzeń wojennych. Opowiadając o bestialskim mordzie, jakiego dokonali hitlerowcy na polskich żołnierzach, autorzy „Elegii" nie próbowali ukryć artystycznych ambicji. Zadufani w możliwości kina, w formie filmowej mówią o sprawach, którym nie sprosta żadna forma. Stosując wytarte triki symboliczne prześlizgują się po powierzchni wydarzeń, których nie sposób sprowadzić do kategorii problemu, konfliktu ani antynomii. Nie sposób bestialstwa ludzkie opisywać za pomocą pojęć czy symboli będących własnością człowieka. Estetyzacja płomieni podobnie jak dosłowność w pokazywaniu gwałtów, oskarżycielskie treści tak samo jak humanistyczne wartości nie są w stanie rywalizować z jedyną właściwą postawą zgrozy, która realizatorom „Elegii" jest, niestety, bardzo daleka.

Pawłowi Komorowskiemu obca jest artystyczna pokora. Nie bacząc na swe możliwości dotyka pokładów zła, wobec których najwybitniejsi twórcy stają oniemiali i wolą o nich milczeć niż je nieudolnie nazywać. Komorowski wie, że nie można milczeć o zbrodniach przeciwko ludzkości. Trzeba je ludziom przypominać, aby nigdy się nie powtórzyły. Twórca „Elegii" zapomina jednak, że mówić o nich nieudolnie, rozwlekle i zbyt często,to zbrodnia większa od milczenia. Stępia wrażliwość, prowadzi do zobojętnienia.

Istnieje tysiąc odmian filmu batalistycznego. Obrazy na poły dokumentalne (np. „O jeden most za daleko"), liryczne opowieści o człowieku rzuconym w nurt wojennych wydarzeń (np. „Ballada o żołnierzu"), sensacyjne dramaty, jak chociażby „Działa Navarony", a nawet komedie w rodzaju „Jak rozpętałem II wojnę światową". Filmy takie wybierają z rzeczywistości wojennej pewne fragmenty życia. Mówią o odwadze, tchórzostwie, pechu, a nawet o okrucieństwie. Ambitniejsi i wrażliwsi twórcy starają się za pomocą środków dostępnych sztuce filmowej uzmysłowić widzom kryjącą się pod tymi ułomnościami i cnotami perspektywę granic człowieczeństwa.

W odróżnieniu od nich Paweł Komorowski w swojej „Elegii" nie zbudował żadnej dramatycznej sytuacji. Nie udało mu się wykreować bohatera, którego oczyma widz spojrzałby na przedstawione zdarzenia. Mimo wysiłków operatora, mimo efektownej muzyki Zygmunta Koniecznego nie udało się stworzyć lirycznej atmosfery. Reżyser zapatrzył się chyba na twórczość filmową Andrieja Tarkowskiego i to w równej mierze z okresu „Dziecka wojny", jak i późniejszego „Rublowa". Niestety, nie wyszło z tego nic dobrego.

Sytuacje pokazywane przez Komorowskiego mogły się zdarzyć i wydarzyły się rzeczywiście. Jednak pragnąc stworzyć coś więcej od dokumentalnego zapisu faktów, nie trzeba pokazywać na ekranie scen godnych horroru. Wywołuje to efekt przeciwny od zamierzonego – otępienie. Widzowie uruchamiają mechanizmy obronne, które uniemożliwiają poważną refleksję i zawstydzenie. I nic tu nie pomoże patetyczna muzyka ani alegoria ognistego żywiołu. Kombinując artystyczne dzieło osnute na tle potworności zbrodni wojennych realizatorzy „Elegii" wykazali brak elementarnego taktu. Pisał o tym Julian Przyboś w wierszu: „Oświęcim":

„Mówię to wbrew sobie
jak zeznanie
wymuszone przez sprawiedliwość.

Nie opisuję, jak to obchodzę ze zgrozą (...)
Nie, nie znajduję tu żadnej, nawet symbolicznej
pociechy – ani nawet bólu.
Tu niemieje sumienie uczuć, gdy jest prawdomówne (...)
W epoce broni ostatecznych i miejsc
po obozach koncentracyjnych, miejsc
usprawnionych turystycznie, krytych przez pomniki (...)
O tym nie można ani mówić, ani milczeć".

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

MAGAZYN ILUSTROWANY
3 II 1980 ● NR 5 (1626) ● ROK XXXV

Listy do redakcji

„O TYM NIE MOŻNA ANI MÓWIĆ, ANI MILCZEĆ"

Recenzja p. Andrzeja Tadeusza Kijowskiego z filmu „Elegia" (FILM nr 50/1979) jest przykładem tendencyjnego dezinformowania Czytelników.

Recenzja pełna jest ogólników, insynuacji, oskarżeń. Brak w niej przykładów, odniesienia do obrazów. Nie wiadomo CO oburza autora, nie wiadomo CO zalicza do horroru. Nie podał poza tym tej podstawowej informacji, że w czarno-białej części „Elegii" czerń ma odcień starej fotografii (wypalonego żelaza? lawy?).

Mój zarzut największy dotyczy nie przemyślanego wykorzystania poezji Juliana Przybosia, co krzywdzi Poetę, film oraz Czytelników. P. Andrzej Tadeusz Kijowski popełnił mianowicie to nadużycie, że w celu zdyskwalifikowania „Elegii" posłużył się fragmentem wiersza w tytule recenzji („O tym nie można ani mówić, ani milczeć") oraz zacytował, zespolone w sposób dowolny, linie wyrwane (bestialsko) z wiersza Juliana Przybosia pt. „Oświęcim". Kaleki twór wypacza całkowicie sens oryginału; proszę to sprawdzić w „Utworach poetyckich" Juliana Przybosia (s. 295–296), wyd. LSW.

„Oświęcim" sam jest w istocie p r z e k a z e m artysty z miejsca zbrodni ludobójstwa; odczytany w całości brzmi jak hołd dla umiaru, szacunku i powagi, z jaką reż. Paweł Komorowski i operator Jerzy Wójcik – twórcy „Elegii" – potraktowali ten historyczny, tragiczny temat ludobójstwa: spalenie żywcem polskich jeńców wojennych przez oddział SS w Podgajach w 1945 roku.

„Istnieje tysiąc odmian filmu batalistycznego" – pisze recenzent, lecz wśród wymienionych przez siebie tytułów nie podaje ani jednego, któremu „Elegia" pokrewna jest przestrogą przed zagrożeniem biologicznym, klęską człowieczeństwa, przed totalną zagładą świata. Pokrewna zatem intencją, przesłaniem filozoficznym. Nie wymienił na przykład „Johnny poszedł na wojnę" reż. Daltona Trumbo, „Za króla i ojczyznę" reż. Josepha Loseya czy „Westerplatte" reż. Stanisława Różewicza; a mógł sięgnąć także do czasów dawniejszych, do filmu niemego, do „Oskarżam" reż. Abla Gance'a.

P. Andrzej Tadeusz Kijowski pisze w zakończeniu: „Kombinując artystyczne dzieło osnute na tle potworności zbrodni wojennych, realizatorzy »Elegii« wykazali brak elementarnego taktu". Pozwolę sobie na małą parafrazę: kombinując recenzję, autor wykazał brak elementarnego taktu zarówno wobec twórców filmu, jak również wobec twórczości nieżyjącego Poety.

KRYSTYNA GARBIEŃ

Istnieje niebagatelna różnica między informacją i opinią. Recenzja zaś, którą z filmu Komorowskiego napisałem, była wyrazem mego własnego zdania na temat tego obrazu. Pani Garbień ma prawo go nie podzielać, a nawet twierdzić, że autorzy „Elegii" wykazali umiar, szacunek i powagę. Ma prawo również do innej interpretacji cytowanego przeze mnie wiersza, z którego – zaznaczając opuszczenia! – cytowałem fragmenty moim zdaniem najbardziej istotne. Autorce listu ma prawo również nie podobać się moja recenzja. Jeśli jednak twierdzi, że jest ona pełna nie umotywowanych insynuacji, powinna taki pogląd uzasadnić. Ja bowiem starałem się na kilku stronach wytłumaczyć, co mnie razi, i na przykładzie konkretnych obrazów dowieść swojej racji.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Co to za pani?

„...CÓŻEŚ TY ZA PANI...". Reżyseria: Tadeusz Kijański. Wykonawcy: Ewa Borowik, Waldemar Kownacki, Lidia Gibas i inni. Polska, 1979

Nowy film Tadeusza Kijańskiego jest oparty na motywach poetyckiej opowieści Tadeusza Nowaka „Obcoplemienna ballada". Próżno tu jednak szukać atmosfery charakterystycznej dla twórczości tego pisarza. Pozornie tak bardzo filmowy świat soczystych jabłek, ciosanego drzewa i wewnętrznego blasku opromieniającego postaci nie sprowadza się przecież do kolorowej fotografii. Autorowi filmu „... cóżeś ty za pani..." wydało się, że kopiując obrazy poetyckie, które u Nowaka pełnią określone funkcje znaczeniowe, będzie mógł przemycić wszelkie, choćby najbardziej niezborne intelektualnie treści.

Miał to być film o wojnie. O bratobójczej wojnie domowej wywołanej przez zewnętrzne moce. A także o tym, że niesie ona nadzieję wyzwolenia i jedności narodowej. Zmusza mężów, aby opuszczali żony i ginęli na froncie za Sprawę. Przy tym wszystkim jednak obraz Tadeusza Kijańskiego chce wzbudzić refleksje nad okrucieństwem bitew, które wyzwalają najniższe instynkty, sieją zniszczenie i śmierć. Jest więc w „...cóżeś ty za pani..." sprzeczność, która mogłaby się przerodzić w konflikt, gdyby reżyser umiał budować akcję, rozwijać fabułę lub posługiwać się dialogiem. Tych cech na próżno jednak szukam w filmie Kijańskiego. Nie mający kompletnie nic do grania aktorzy snują się po planie wypowiadając afektowanym tonem kolejne kwestie monstrualnie patetycznego dialogu lub przybierając monumentalne pozy. Udała się przy tym Kijańskiemu sztuka rzadka. Sprawił, że fatalnie obsadzeni i w ogóle nie poprowadzeni przez reżysera aktorzy, nawet tak świetni, jak Kobuszewski, w ogóle nie zaistnieli w tym filmie.

Twórcom „...cóżeś ty za pani..." nie udało się stworzyć ani jednej postaci. Akcja jest tak źle opowiedziana, że reżyser zmuszony był salwować się wprowadzeniem narratorskiego komentarza. Tylko dzięki niemu można się chociaż w zarysie domyślić, o co w tym filmie chodzi. Wykorzystawszy zarys fabularny „Obcoplemiennej ballady", Tadeusz Kijański wywrócił fabułę do góry nogami i zasadniczo przesunął akcenty. Wątek humanistyczny odczytał jako historyczno-polityczny, a dla przyjaźni poszukał motywacji patriotycznych. Wynika stąd, że ludzie z tej i z tamtej strony rzeki, tzw. cesarscy, nie powinni zabijać się wzajemnie wyłącznie dlatego, że łączy ich ta sama tradycja, mowa ojczysta i więź uczuciowa. Kijański wywraca w ten sposób na opak myśli Tadeusza Nowaka. Skomplikowane problemy moralne próbuje autor „...cóżeś ty za pani..." zastąpić prymitywną agitacją.

W świecie przedstawionym przez Tadeusza Nowaka wojna funkcjonuje na prawach kataklizmu, tragicznej konieczności, uwikłanej w kosmiczny rytm klęsk żywiołowych. Po to, by walczyć ze złem, trzeba je zrozumieć. Po chłopsku odczuwać tętno przyrody. Kijański dowiódł wyjątkowego braku wyczucia artystycznego, dostosowując na siłę formę obrazów poetyckich Nowaka do sprzecznych z nimi treści. Natomiast zastępując pierwiastki ludowe przez narodowe wykazał reżyser zadziwiający brak wrażliwości na polską historię. Mieszając wątki humanistyczne i patriotyczne, brak akcji starając się rekompensować pseudoliryzmem, zmontował autor „...cóżeś ty za pani..." szereg żywych obrazów, które nudzą widza i sieją zamęt myślowy.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

MAGAZYN ILUSTROWANY
17 II 1980 ● NR 7 (1628) ● ROK XXXV

I tak w ciszy na siebie patrzymy...

ZAPOWIEDŹ CISZY. Nowela „Zwiastowanie". Reżyseria: Lech J. Majewski. Wykonawcy: Franciszek Blada, Kazimierz Kaczor i inni. Nowela „Dom". Reżyseria: Krzysztof Sowiński. Wykonawcy: Julitta Sękiewicz, Zbigniew Bielski i inni. Polska, 1978

Lech J. Majewski ma mnóstwo poetyckich skojarzeń. W noweli filmowej pt. „Zwiastowanie" starał się opowiedzieć tragedię człowieka, który rezygnuje z życia widząc, że nie zdoła nadążyć za jego zmianami. Praktycznie rzecz biorąc, wszystkie obrazy tego filmu pretendują do symbolicznej interpretacji. Namiastkowa akcja posuwa się z wolna, podczas gdy kamera z lubością portretuje poważną twarz Franciszka Blady, przygląda się poczynaniom kotka, z detalami pokazuje likwidację starego cmentarza. Rzecz bowiem rozgrywa się na terenie powstającego osiedla. Nowoczesne bloki mają tu wyprzeć stare chłopskie lepianki. Autor „Zwiastowania" sygnalizuje przy tej okazji konflikt interesu społecznego z jednostką, która nie umie myśleć kategoriami ogólnymi. A nawet jeśli je podświadomie akceptuje, nie potrafi pogodzić się z utratą własnego domu. Stary pragnie go bronić.

Rozpoznajemy tematy z „Blizny" Krzysztofa Kieślowskiego, przypominamy sobie wiele dokumentalnych filmów o podobnej tematyce. Mimo zabiegów służących pogłębieniu znaczeń Lechowi J. Majewskiemu nie udało się wyrwać z niewoli schematu. Liryzm przełożywszy nad dramatyzm reżyser nudzi widzów bezlitośnie. Oglądamy na ekranie stereotyp, w którym nie ma cienia dynamizmu.

Bohater filmu jest człowiekiem cichym, zamkniętym w sobie. Ukradkiem stara się spalić krwiożerczy buldożer, a gdy to nie daje rezultatu, postanawia się pod nim pogrzebać. Przygotowaniom starego do śmierci została poświęcona większa część filmu. Reżyser pragnął nadać tragedii niezrozumienia wymowę rytuału. Myli się przecież, kto by sądził, że to się udało. W trakcie potwornie nużącego filmu nieustannie zadajemy sobie pytanie: do czego bohater zmierza?

Pod tym względem Majewski i autor noweli „Dom" Krzysztof Sowiński mogą sobie ręce podać. Oglądając drugą część „Zapowiedzi ciszy" także długo nie jesteśmy w stanie pojąć, o co właściwie chodzi. Na plus jednak obu autorom dwunowelowego filmu dyplomowego trzeba zapisać, że pod koniec coś się wyjaśnia. Dlatego też autor „Domu" znalazł się w lepszej sytuacji. Oglądając jego nowelę przez pryzmat pierwszej części „Zapowiedzi ciszy", łatwiej nam rozszyfrować intencje obu autorów. Niestety, Sowiński ma chyba jeszcze większe od swego kolegi kłopoty z filmową narracją. Mimo usiłowań nie zdołał nawet określić symbolicznych motywów, które mogłyby zatuszować brak znaczących sytuacji i nieporadność dialogów. Bohaterowie „Domu" milcząc popatrują na siebie, a publiczność pytająco spogląda na nich. I tak w ciszy na siebie patrzymy... Miałożby to wyjaśnić ów enigmatyczny tytuł całości: „Zapowiedź ciszy", którego w żaden racjonalny ani metaforyczny sposób nie można sobie wytłumaczyć?

Natomiast przesłanie obrazu w końcu się tłumaczy i trzeba przyznać, że dotyczy ono zagadnień ważnych. W „Zwiastowaniu" starano się pokazać tragiczne piękno ginącej kultury, która musi ustąpić nowym formom życia, w „Domu" zwrócono uwagę na efekty tego wykorzenienia. Krzysztof Sowiński próbował odsłonić niemożność porozumienia się ludzi wyrwanych z naturalnego otoczenia, pozbawionych wspólnych obyczajów. Pokazał bohaterów obcych sobie, ludzi znikąd, ludzi, którzy już nie będąc chłopami nie potrafią się jednak pogodzić z małomieszczańskim stylem życia. Bohater „Domu", technokrata, w którego roli broni się, jak może, Zbigniew Bielski, nie potrafi przeciwstawić otoczeniu żadnych alternatywnych rozwiązań. W jeszcze nie ukształtowanym środowisku ludzie są zdani na samych siebie. Pozbawieni pancerza tradycji i tarczy wspólnych obyczajów, nie potrafią się bez nich dogadać ani zachować w trudnych sytuacjach życiowych.

Refleksje, które można snuć po zakończeniu „Zapowiedzi ciszy", nie są zapewne odkrywcze ani bardzo głębokie. Sądzę jednak, że taka zawartość problemowa wystarczyłaby do nakręcenia całkiem ciekawego filmu. Mógłby on pomagać widzom w uzmysłowieniu sobie i emocjonalnym przeżyciu konfliktów znanych, ale nieczęsto nazywanych po imieniu. Niestety, młodzi reżyserzy, przekonani zapewne, że „to żaden problem opowiadać fabułki", nie próbują zbudować klejącej się akcji. Jeszcze nie wysupławszy się z powijaków trudnego filmowego rzemiosła, już rezygnują z czytelności. Efekt jest taki, że w trakcie oglądania filmu zastanawiamy się, o co może autorom chodzić, a współczuć bohaterom zaczynamy dopiero po projekcji, kiedy zrekonstruowaliśmy sobie sami ich losy.

Myślę, że lepiej byłoby odwrotnie: w trakcie filmu przeżywać zdarzenia, a potem pytać, dlaczego nas poruszają.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
11 V 1980 ● NR 19 (1640) ROK XXXV
CENA 5 ZŁ

Krucjata dziecięca

PORWANIE SAVOI. Reżyseria: Wieniamin Dorman. Wykonawcy: Włodzimierz Gołaczyński, Daria Michajłowa, Leonid Broniewoj i inni. Polska – ZSRR – Bułgaria, 1979

Czy zastanawiamy się czasem, ile lat miał Staś Tarkowski? Kilkanaście, powiecie, i zgodzę się z wami, choć gdyby Sienkiewicz, Verne lub jakiś inny autor przygodowej powieści dla dzieci pominął wiek bohatera, niełatwo byłoby odróżnić jego psychiczną sylwetkę od dorosłych postaci z innych sensacyjnych fabuł. Rzecz w tym, że utwór tego rodzaju opiera się na idealizacji. Czternaście lat Stasia to wiek upragniony i męski, a pozostanie takim nawet wtedy, gdy przerośniemy czas marzeń o przygodach doznawanych w buszu ze sztucerem w dłoni. Pozytywny bohater powieści przygodowej – dzielny, mądry i dobry – jest młodzieńcem bez wieku.

Co by to było, gdyby zachowywał się tak, jak nakazują mu jego lata. Nel Stasiowi pokazywałaby język, a on miałby mutację, krosty i ciągnął ją za warkocze. Byłby to może materiał na dramat przedwczesnej dojrzałości dzieci dorastających do grożących im niebezpieczeństw, ale żadna z ulubionych powieści przygodowych dla młodzieży takich ambicji nie miewa.

Nie ma ich także „Porwanie Savoi", film Wieniamina Dormana oparty na motywach powieści Andrzeja Szczypiorskiego „Lot 627", zrealizowany we współprodukcji polsko-radziecko-bułgarskiej. Miała to być zapewne przede wszystkim przygodowa bajka o wspaniałym chłopcu, który – znalazłszy się w dżungli – potrafił zapewnić opiekę swojej koleżance. Jest więc chłopiec, który staje się mężczyzną, i czarny charakter, który – pojawszy swą podłość – na końcu przykładnie ginie. Jest przemoc i rodząca się miłość, okrucieństwo i męstwo, cynizm i tęsknota. W „Porwaniu Savoi" odnajdujemy nie tylko sprawdzone schematy fabularne, lecz także wykorzystywane z powodzeniem przez kinematografię światową chwyty sensacyjne. Oglądamy pościg samochodem, porwanie samolotu, przemyt, strzelaninę i pożar. Są także zakładnicy. Na schemat porwania, znany z Verne'a czy z Sienkiewicza, nałożono współczesne realia i motywacje. Samolot i samochody wyparły wielbłądy i statek. Zamiast handlu niewolnikami przemyca się marihuanę.

Z pozoru wszystko jest jak trzeba. Dlaczego więc film nie ma tempa, zdarzenia zdają się wymyślone, a bohaterowie, niestety, nie budzą sympatii? Trochę w tym winy aktorów. Reżyserowi nie udało się znaleźć cudownie utalentowanych dzieci, które umiałyby się wcielić w idealnych bohaterów. Włodzimierz Gołaczyński (Janek) i Daria Michajłowa (Tatiana) recytują swoje role, co filmowi sensacyjno-przygodowemu nie dodaje potoczystości. Wątpliwość budzi również koncepcja scenariusza. Isaj Kuzniecow i Andrzej Gorzewski, scenarzyści, którzy z opowiadania Szczypiorskiego wyciągnęli wątek najbardziej sensacyjny, zapomnieli, że bajka ma swoje prawa, z rzeczywistością łączą ją więzy nader delikatne. Zdając sobie sprawę z silnego efektu realiów wtopionych w fantastyczną akcję, autorzy filmu pragnęli uniknąć sławetnej pomyłki Sienkiewicza, który mahdystów walczących o wolność uczynił pozbawionymi skrupułów porywaczami. Nie wpuszczono więc na pokład samolotu np. Palestyńczyków, zamiast tego ukazano na ekranie bezdyskusyjnie negatywne postacie hitlerowskich zbrodniarzy wojennych. Dotyka się wtedy jednak spraw wymagających największej powagi, na którą w filmie sensacyjno-przygodowym nie ma miejsca. Publiczność nie wie, czy ma do czynienia z sensacyjną bajką czy z politycznym dramatem. Brak konsekwencji gatunkowej osłabia napięcie, wywołuje nudę.

Grzeczny piętnastolatek i młodziutka panienka w skupieniu pielgrzymują wśród dzikich ostępów do kryjówki zbrodniarzy wojennych. Nie robi na nich wrażenia pistolet ani noc, ani żmija. Martyrologia czasu okupacji porusza bohaterów bardziej niż doraźne niebezpieczeństwa. Widz tego nie zrozumie. A na pewno nie przy tej okazji. Nie można bowiem wyjaśnić zawiłości etyczno-prawno-politycznego problemu nieprzedawniania zbrodni wojennych w konwencji sensacyjnej przygody.

Bajkom nie szkodzi umowność realiów. Ale też nie wolno pozorować, że mówią o rzeczywistości. Tej rzeczywistości, spod władzy której film Dormana nie zdołał się wyzwolić. Cudowność przygodowych fabuł polega przecież na tym, że pozorując realizm, są zupełnie nierealne. Nic, co się zdarza, nie jest możliwe, choć wszystko jest do pomyślenia. Natomiast „Porwanie Savoi" to film tak prawdopodobny, że to wprost nie do pomyślenia. Schematy zrealizowano co do litery. Zabrakło humoru, wyobraźni i swobody.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Studio

ĆMA. Reżyseria: Tomasz Zygadło. Wykonawcy: Roman Wilhelmi, Anna Seniuk, Iwona Bielska i inni. Polska, 1980

Siłą nowego kina polskiego stało się, w moim przekonaniu, dostrzeżenie w miejscu pracy centrum konfliktu jednostki i biurokratycznego systemu społecznego. Zapewniło to tym utworom gorący odbiór, ale jednocześnie naraziło na nie uzasadnione, moim zdaniem, zarzuty publicystycznej miałkości. Jedno jest pewne: po filmach Feliksa Falka w tym języku niewiele już można powiedzieć nowego. Chyba... chyba że realizm biurowy wzbije się na płaszczyznę realizmu socjologicznego.

„Ćma" Tomasza Zygadły rozgrywa się w pracy i stosunek życia osobistego do zawodowego, podobnie jak u Falka, Holland czy Kieślowskiego, jest jej głównym tematem. Jednak ani szwindle, machlojki, ani personalne układy nie pochłaniają w pełni uwagi reżysera. To wszystko tam jest; ludzie podkładają sobie świnie na trzeźwo i przebaczają po pijanemu. W dzień zatracają się w pracy, a w nocy chcą odzyskać kogoś bliskiego. Bohater „Ćmy" uwikłany jest także w system zależności personalnych, interpretacji ideowych i moralnych grzechów. Gniecie go ucieleśniona w biurze machina instytucji społecznej, której jest podporządkowany. Różnica polega na tym, że pracując w studiu radiowym redaktor Jan buduje ten sam system, któremu ulega. I to buduje go z dobrą wiarą. Rozumiejąc, że nowoczesne społeczeństwo wyrzuca poza nawias jednostki wrażliwe i nie przystosowane, zwraca się do nich w imieniu społeczeństwa za pośrednictwem swojego mikrofonu.

Jan stara się to robić w niekonwencjonalny sposób. Pragnie, by jego działania nie były tylko uspokajającą, optymistyczną „papką" do słuchania. Korzystając z pomocy studia dziennikarz chce jako zwielokrotniona jednostka skontaktować się z tłumem osamotnionych słuchaczy. Traktuje ich serio. Nawet stawia się na spotkanie, które wyznacza mu słuchaczka. Krótko mówiąc: przedkładając interes grupowy nad własny, redaktor Jan lekceważy rady psychologa i zalecenia zwierzchników, rezygnując ze wszystkich profesjonalnych i formalnych barier, które chronią tzw. osoby publiczne przed wyobcowaniem. Efekty nie każą na siebie długo czekać. Prowadząc program nocny gdańskiej rozgłośni radiowej bohater odmienia rytm swojego życia: cały dzień śpi, a budzi się, by iść do studia. Sprawiwszy, że obiektem jego aktywności stały się problemy ludzi nie przystosowanych do życia społecznego, redaktor Jan przystosowuje się do swoich słuchaczy. Znajduje wspólny język z nimi. Słowem, dopuszczając, by społeczeństwo przeniknęło w niego, sam bohater roztapia się w nocy, rozpływa w eterze. Biały dzień ze swymi problemami, układami, obowiązkami, zasadami zdaje mu się koszmarem, który trzeba przegonić jak surrealistyczny sen.

Rzecz jednakże w tym, że istnienie studyjnej rzeczywistości nocnego programu redaktora Jana uzależnione jest od fantomu dziennych majaków. Trudno polubić tego człowieka, to nocne zwierzę, tego „pieprzonego wentyla" – jak go nazywa współpracownik. Redaktor Jan jest bliski rozdwojenia jaźni. Śniąc na jawie zdradza żonę, zaniedbuje kochankę, nawet nie troszczy się o syna. Rzeczywistość oglądana oczyma, wyśmienicie pokazanego przez Romana Wilhelmiego, nocnego motyla odsłania w pełni swój bezsens i swoje okrucieństwo. Realne biuro, jakim jest studio lokalnej rozgłośni radiowej, będąc nadal osadzone w rzeczywistości, staje się groteskową metaforą zinstytucjonalizowanego świata. Zyskuje wymiar zarazem konkretny i uniwersalny.

Skupiając spojrzenie kamery w miejscu, jak sądzę, centralnym, w studiu, w którym kłębią się partykularne interesy zatrudnionych w rozgłośni ludzi przekształcających się w aparat podporządkowujący jednostkę zbiorowości, wskazał Zygadło punkt zapalny współczesnej cywilizacji. Na naszych oczach dokonuje się przeistoczenie miejsca i obecnych w nim osób w oddzielone od życia dźwiękoszczelną szybą narzędzie unifikacji. Na przykładzie redaktora Jana możemy obserwować, jak poprzez zwielokrotnienie i wyolbrzymienie głosu czy wyglądu jednostki przeobrażającej się z prywatnej osoby w publiczną postać dokonuje się ów proces odczłowieczenia ludzkości w systemie społecznym. Studio, takie jakim je oglądamy w „Ćmie", jest falsyfikatorem przeistaczającym wszystko, co w jednostce ciemne, indywidualne i wywrotowe, w jasny, bezosobowy i ugodowy kształt społecznego autorytetu. „Ćma" to opowieść o człowieku, który instrumentowi masowego omamu, jakim jawi się radio, starał się przeciwstawić otwartość i zaangażowanie. Klęska redaktora Jana jest klęską człowieka, który lekceważąc zalecenia psychiatry i socjotechniczne metody musi w końcu ulec dezintegracji osobowości i ratować się poprzez zgodę na grę społecznych pozorów. Szerzej: klęska redaktora Jana jest trenem na śmierć jednostki w społeczeństwie zinstytucjonalizowanym. Rozwiązania antynomii nie ma: człowiek, który się w swoje posłannictwo „całym sercem wsączył", skazuje się na zagładę; a nie robiąc tego sprawia, że działalność publiczna staje się tylko złudą. Kordianowski to motyw, lecz z artyzmem osadzony w realiach naszego miejsca i czasu. Nic więc dziwnego, że w trakcie filmu przewija się ta nuta:

„Otom ja sam, jak drzewo zwarzone od kiści,
Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiędłych liści;
(...)
Boże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,
Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj..."

Modlitwa gdańskich fal, szemrzących o możliwości uczciwego zaangażowania w działalność publiczną, niechaj zostanie wysłuchana.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

ANTYREKLAMA

Prasowe pokazy filmów służą reklamie. Zaproszeni dziennikarze otrzymują informacje, które znajdą się potem w notatkach i ułatwią przygotowanie recenzji z wyprzedzeniem, tak by przy trzytygodniowym cyklu produkcyjnym tygodnika publikacja mogła się ukazać, gdy film wkracza na ekrany. Korzystają na tym widzowie, a w konsekwencji autorzy filmów i ich dystrybutorzy. Tak, że sumy wydatkowane przez Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów na salę z obsługą zwracają się wielokrotnie.

Ale reklama nigdy nie była naszą silną stroną. Niewymierne zyski bladły wobec zupełnie realnych wydatków. ZRF spędzało więc dziennikarskie grono do ciasnej salki dzierżawionej od związków zawodowych przy uliczce Dowcip. Ostatnio zaś, gdy namnożyło się zebrań, związki odcięły dostęp do sali. W efekcie dziennikarzy zaproszonych 11 grudnia 1980 r. na pokaz filmu „Jeśli serce masz bijące" Wojciecha Fiwka najpierw pogoniono po Warszawie, potem zmuszono do przytupywania na mrozie przed zamkniętymi podwojami kina „Oka", by po kilku kwadransach oświadczyć, że pokaz się nie odbędzie, bo... kierownik kina jest nieobecny. No cóż, można i tak. Można sobie zakpić z dość poważnego grona, można ściągać na darmo reżysera, który w tym celu o piątej rano musiał wyjechać z Łodzi, można działać wbrew własnym interesom, bo film dla dzieci bez reklamy nie może liczyć na duże zainteresowanie prasy (szczególnie nieprofesjonalnej!). A raczej można tak było robić, póki przedsiębiorstwu nie zależało na zarobkach. Ale gdy wskutek takich skandalicznych zaniedbań i dezorganizacji obniża się dochody z nie reklamowanych filmów, kierowane przez dyrektora Edwarda Kopyta zjednoczenie powinno zrozumieć, że nadszedł czas, jeśli już nie kultury, to przynajmniej ekonomicznego myślenia. (atk)

Kino familijne

JEŚLI SERCE MASZ BIJĄCE. Reżyseria: Wojciech Fiwek. Wykonawcy: Adam Probosz, Zofia Rysiówna, Alfred Struwe i inni, Polska 1980

Podczas projekcji filmu wojciecha Fiwka i Konrada Frejdlicha „Jeśli serce masz bijące" łza często kręciła mi się w oku. Ja zresztą w kinie łatwo płaczę, równie łatwo się śmieję, a do tego panicznie boję się pokazywanych na ekranie gagów. Reakcje emocjonalne widza nie świadczą naturalnie o obiektywnej wartości utworu. Krytyczna natura każe podejrzewać, że filmy, które takie reakcje wyzwalają, niekoniecznie reprezentują sztukę przez duże „S". Może to i prawda – jednak lubię takie obrazy i tym, którzy potrafią czuć się dziećmi w kinie, gorąco polecam film Wojciecha Fiwka.

Czy na ten seans mam zaprosić także dzieci? Film pomyślany został wyraźnie jako utwór dla młodego widza. Traktując „Jeśli serce masz bijące" jako rodzaj hołdu, „hommage" dla Amicisa, Wojciech Fiwek przyznaje, że jego film ma wiele wspólnego z klimatem moralnym „Serca". Nie adaptując głośnej powieści włoskiego pisarza, realizatorzy wyjaśniają swoje intencje zamieszczając przed napisami czołowymi zdanie: „Pomysł filmu zrodził się z umiłowania arcydzieła Edmunda De Amicisa pt. »Serce«, który wskazywał najmłodszym na całym świecie, jak kochać swój kraj, jak kochać ludzi".

„Serce" było utworem współczesnym. Wydane w roku 1886, w rok później zostało przetłumaczone na polski. Akcja powieści rozgrywa się mniej więcej w tym samym czasie. W tych samych latach (dokładnie w roku 1893) umiejscowione zostały wydarzenia, o których opowiada „Jeśli serce masz bijące". Jest to wzruszająca historyjka o chłopcu, którego ojciec przywiózł na stancję do Krakowa. Kontynuując naukę w szkole, mały bohater styka się z ludźmi ubogimi i interesownymi, natrafia na ślady polskich legend niepodległościowych, wikła się w konflikt z nauczycielem języka niemieckiego, nawiązuje coś na kształt romansu, który nie zdoła przezwyciężyć klasowych barier, uczy się kochać i cierpieć, a wszystko kończy się w miarę szczęśliwie. W warstwie fabularnej autorzy scenariusza zręcznie adaptują sprawdzone schematy dziewiętnastowiecznej literatury obyczajowej dla dzieci: jakiejś Urbanowskiej, Burnett, samego Amicisa. Klimat moralny panuje tu rzeczywiście podobny, choć przepada najbliższy mi chyba w „Sercu" idealny, a jakoś prawdziwy obraz stosunków między dzieckiem i rodzicami. Ale trudno wymagać wszystkiego. Scenariusz „Jeśli serce masz bijące" nie jest adaptacją „Serca" Amicisa, lecz rodzajem filmowego pastiszu czy imitacją utworu, przy czym autorzy jakby abstrahują od faktu, iż powstał on w dziewiętnastym wieku. Utwór ten można ekranizować także dzisiaj. W atmosferze moralnej można zawsze doszukać się aktualności. Film, który Fiwek na tej kanwie stworzył, może się podobać i wzruszać. Akcja rozwija się powoli, ale nie nuży, a dobre kreacje aktorskie Zofii Rysiówny, Władysława Kowalskiego, świetnie poprowadzona rola głównego bohatera Henryczka (Adam Probosz), a zwłaszcza Stasi (Magda Scholl) przydają temu filmowi wiele uroku.

To wszystko prawda. Ale czy to wystarczy, by film spodobał się dzieciom? One coraz częściej nas zadziwiają. Wychowane na telewizji, wiedzą, że żyją w dwudziestym wieku i niewątpliwie dostrzegają, co się wokoło dzieje. Dziesięcioletnie szkraby z końcem dziewiętnastego stulecia opowiadały sobie podania o Bartoszu Głowackim i recytowały wierszyk: „Kto ty jesteś? – Polak mały", a dziś wyśpiewują w przedszkolach: „Wsiądź do pojazdu Hermaszewskiego / Weź z sobą szynkę z komercyjnego / Ściskając w ręce kartkę na cukier / Popatrz, jak Polak ma wszystko w d...". Przepraszam, ale to nie są moje wymysły. Dzieci są bystrymi obserwatorami. Są też wymagające i na pewno bliższe im jest dosadne sformułowanie niż zatruwające głowy dorosłych aluzyjne myślenie. Są też krytyczne, a nawet ironiczne, działają na nie także cyniczne wzory. Jeśli więc autor utworu dla młodych widzów pragnie nie tylko bawić, lecz także stwarzać postaci godne naśladowania, na nic nie zdadzą się kalki z dziewiętnastego wieku. Trzeba pokusić się o stworzenie fabuły i bohatera na tutaj i na dziś. Wiem, że to niełatwo. Twórczość dla dzieci jest zazwyczaj dydaktycznie uproszczoną wersją sztuki zaangażowanej swojego czasu. Sztuka dla dorosłych musi się liczyć z cenzurą prewencyjną, sztuka dla dzieci z zakazami cenzury pedagogicznej, której rację bytu doprawdy trudno mi kwestionować. Mimo wszystko wierzę, że można dziś podjąć próbę realizacji utworu dla dzieci, który byłby przeniknięty tymi samymi treściami wychowawczymi, jakie odczytujemy z ujawnionych obecnie polskich aspiracji.

„Jeśli serce masz bijące" to film, który się dobrze ogląda. Rodzice, którzy wraz ze swoimi pociechami pójdą go obejrzeć, wzruszą się zapewne. Myślę też, że spokojnie wysiedzą na nim dzieci. Nie wiem jednak, czy nie zdziwi ich wzruszenie rodziców. Reakcje pokoleń bywają odmienne. Podobnie jak zdarza się, że dorosłych jedynie bawią historyjki głęboko przeżywane przez dzieci, tak samo to, co w rodzicach ożywia melodramatyczne syndromy, maluchom może się wydać ogromnie zabawne. Ale to w końcu nie jest takie ważne.

Autorzy „Jeśli serce masz bijące" twierdzą, że jedną z ich ambicji było stworzenie kina familijnego, filmu, na który mogliby się wybrać rodzice z dziećmi i który jednym i drugim sprawiłby przyjemność. Ten zamiar został moim zdaniem uwieńczony sukcesem.

Autorzy pobłądzili jednak bez wątpienia, licząc na aluzyjną siłę oddziaływania filmu historycznego. Sądzę, że dzieci jeszcze bardziej od dorosłych potrzebują dzisiaj dobrego filmu współczesnego. Po to, by go nakręcić, trzeba zapewne wyciągnąć wnioski z najwybitniejszych osiągnięć realistycznego kina „moralnego niepokoju", charakterystycznego dla drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Można też pewnie pokusić się o stworzenie uniwersalistycznej bajki. Ale wtedy naprawdę nie trzeba udawać, że mówi ona o dniu dzisiejszym. Kto wie, może na pamiątkę jednego z rozdziałów „Serca" Amicisa można by dziś napisać scenariusz do filmu zatytułowanego: „Odwaga cywilna"?

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

W cyklu przypominającym drogi twórcze polskich reżyserów pisaliśmy w roku 1978 o filmach Krzysztofa Wojciechowskiego (nr 20), Janusza Morgensterna (nr 28), Krzysztofa Zanussiego (nr 43); w roku 1979 o filmach Bohdana Poręby (nr 18), Andrzeja Wajdy (nr 28), Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego (nr 39), Jerzego Hoffmana (nr 43), Kazimierza Kutza (nr 48); w roku 1980 o filmach Jerzego Kawalerowicza (nr 2), Ewy i Czesława Petelskich (nr 8), Janusza Nasfetera (nr 22), Jana Łomnickiego (nr 23), Grzegorza Królikiewicza (nr 29), Krzysztofa Kieślowskiego (nr 30), Stanisława Różewicza (nr 34); w roku 1981 o filmach Marka Piwowskiego (nr 7), Edwarda Żebrowskiego (nr 12) oraz Ryszarda Czekały (nr 14).

STUDI

O filmach TOMASZA ZYGADŁY

M WNET

RZA

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

O filmach TOMASZA ZYGADŁY

Postać Tomasza Zygadły w krajobrazie współczesnego kina polskiego nasuwa myśl, by rozpatrywać jego twórczość w kontekście dokonań rówieśników skupionych wokół kierowanego przez Wajdę Zespołu „X". Trudno też pominąć związki, jakie łączą obrazy Zygadły z klasycznymi już filmami Zanussiego czy – szczególnie w dokumencie – ze sposobem patrzenia Krzysztofa Kieślowskiego. Wcielając Zygadłę do grupy mam jednak poczucie nadużycia, bowiem współtwórca „Robotników" (dokumentu, który w 1972 roku zrealizował wspólnie z Kieślowskim) jest inny. W jego filmach brak tej wyrazistej tezy, tej moralizatorskiej pasji, która upoważniła krytykę do przypięcia obrazom Falka czy Holland etykietki „moralnego niepokoju". Zygadło nie wyostrza problemu, robi filmy realistyczne, w których nie narusza się logiki akcji ani nie kreuje pseudogłębokich metafor. On po prostu ustawia kamerę w kierunku, w którym coś go zainteresowało.

Filmy Zygadły przykuwają uwagę i robią wrażenie. Przypominam sobie twarze dzieci z dokumentu „Szkoła podstawowa". Typy: donosiciel, lizusek, rozrabiaka. Tworzenie się klasowej społeczności. Samosądy i ostracyzmy stymulowane przez wychowawcę, system ocen i program dydaktyczny. Program, który miast okiełznać, ożywia negatywne aspekty więzi grupowej. Brzmią mi w uszach wypowiedzi uczniów pierwszych i najstarszych klas powszechniaka, odsłaniające rosnący wpływ środowiska na jednostkę, która dostrzega swoją indywidualność, pyta o własną tożsamość. A potem rozmowy z „geniuszami" matematycznymi w filmie „Olimpijczycy". Konkret i absolut: utopie nastolatków pochłoniętych przez abstrakcje. Oczywiście tutaj reżyser niczego nie odsłania, raczej wskazuje to, co jest dlań niejasne. I w tym rzecz. Tomasz Zygadło robi filmy autorskie, przeważnie sam pisze sobie scenariusze. A one, już same ich tytuły: „Rebus" czy „Ćma" odnoszą się do jakiejś zagadki, niejasności, tajemnicy.

Należę do pokolenia wychowanego na popłuczynach „polskiej szkoły filmowej". Mówiło się wtedy: nudno jak na polskim filmie, więc oglądaliśmy je przeważnie „za dychę", podczas przedpołudniowych seansów, na wagarach. Odtąd średnia produkcja krajowa skojarzyła mi się trwale z ambicjami przerastającymi warsztatowe umiejętności aktorskie, reżyserskie i scenariopisarskie. Niepo-radność goniła łatwiznę, aktorzy kochali się w kalesonach, intrygę trzeba sobie było samemu dokomponowywać. To były drobiazgi niegodne reżysera-artysty, któremu chodziło co najmniej o romantyzm, o Polskę, o uczciwość czy wiarę. Czasem o socjalizm, częściej o narodową martyrologię. Jeszcze z takim nastawieniem oglądałem „Rebus". Uderzyło mnie, że nie chodzi tu o nic więcej niż reżyser zdoła pokazać. A reżyser jeszcze niewiele potrafi. Umie wymyślić fabułę, poprowadzić dramatyczną, żywą akcję. Może wywołać napięcie i przyciągnąć uwagę widza. To oczywiście mało, ale jednocześnie dużo dla kogoś, kto tak jak ja za największy grzech filmu uważa nudę. Sądzę, że filmowa twórczość Tomasza Zygadły wyrasta z podwójnej inspiracji: z buntu przeciwko nudzie i niechęci wobec oklepanych stereotypów problemowych. Oczywiście łatwiej odrzucić stereotyp niż uchwycić to, co autentycznie dotyczy współczesnego widza.

Roman Wilhelmi w „Ćmie"

„Rebus" pomyślano jak western, co „w samo południe się zaczyna". Do małego miasteczka wrócił z mamra szef bandy. Czekają na niego kumple, przybył też socjolog z Warszawy. Specjalista od małych grup wkręca się do paczki, by prowadzić badania: problemy przywództwa, więzi nieformalne – prawdziwy raj dla badacza, który twierdzi, że socjologiczny opis bywa nie mniej pasjonujący niż najciekawsza powieść. Rysują się konflikty i perypetie: podający się za cinkciarza nauko-

wiec ciągle ryzykuje, że zostanie zdemaskowany, a tymczasem wódz podtatusiał w ciupie. Popada więc w konflikt z bandą, która wyidealizowała sobie nieobecnego szefa i liczy, że on zjednoczy grupę. Były szef pragnie się ożenić, podejmuje pracę, a tymczasem koledzy chcą okraść instytucję, w której ich kumpel pracuje. To też ciekawe problemy: konflikt lojalności grupowej i społecznej uczciwości, socjolog wszystko skrzętnie notuje. On takich problemów nie ma. Zerwie każdą nie-

formalną więź, która przeszkodzi mu w realizacji planów badawczych. Poświęci dziewczynę, nawet do głowy mu nie przyjdzie, że mógłby jakoś pomóc Maniakowi. Nie ta specjalność. Marek nie przyjechał tu aby kogokolwiek resocjalizować. W końcu obaj, socjolog i eksprzywódca bandy stają twarzą w twarz... jak w westernie.

Film Zygadły pokazuje wydarzenia. Nie zgłębia się tu ludzi ani nie określa do końca sprawy. Interpretacja należy do widza, gdyż na ekranie więcej się dzieje niż mówi. Problem można wyczytać z zachowań bohaterów. Autorzy scenariusza (Maria Horodecka i Tomasz Zygadło) pozwalają go formułować jak kto chce. Powiem więc, że osią konfliktu jest moralny niepokój o los naukowca, który pracując dla ogólnego dobra nie umie być zarazem lojalny wobec konkretnych ludzi. Albo wytłumaczę, że „Rebus" odsłania różnice mentalności tzw. inteligentów i ludzi z marginesu społecznego. Mogę stwierdzić, że odsłonięto tu antynomię ambicji zawodowej i uczuć osobistych, bądź wskazać, że Zygadło pokazuje ludzi przez pryzmat określającej ich zinstytucjonalizowanej struktury społecznej. Możliwości wyjaśnienia i określenia jest wiele. Zygadło czerpie z niejasności i z niedookreśleń.

„Ćma" cała toczy się w mroku. „Ćma" i dokument „Poniedziałek 18.XII.", dwa dziwne ślady ukazujące nocną pracę dziennikarza. Aż pióro świerzbi, by pisać o fałszu, który reżyser potępia, o nakazach cenzury, której dziennikarz bezskutecznie się przeciwstawia. Zapewne coś w tym jest. Dziennikarski nocny dyżur nosi w sobie sprzeczność samotności tego, kto „nie śpi aby spać mógł ktoś" i społecznej służby wyraziciela opinii publicznej; manipulatora, w odosobnieniu preparującego wiadomości i wszędobylskiego reportera, który winien być zawsze wśród ludzi i transmitować ich głosy. Noc stawia temu tamę. Gdy świat śpi, gdy z rzadka tylko rozlega się ziewanie przebudzonego telexu, w poniedziałek osiemnastego grudnia w dźwiękoszczelnym gabinecie ukrytym gdzieś w głuchym gmachu agencji prasowej można dokonywać selekcji materiału abstrahując od jego znaczeń. Chciałoby się powiedzieć: obiektywnego sensu. Ukazując pracę dziennikarską Zygadło w ujęciu dokumentalnym i fabularnym odsłania niemożność wyrażenia racji grupowych w taki sposób, by nie zostały wypaczone odczucia jednostek, które ową grupę tworzą. Relacja poszczególnej formuły do zbiorowego odczucia jest podobna stosunkowi jednostki do społeczeństwa. Może być tyle określeń i tyle indywidualności, że nie sposób zbudować prawdziwego zdania ani ukazać prawdy o człowieku. Nocny program radiowy, będący tematem „Ćmy", można chyba uznać za metaforę wszelkiej działalności społecznej, którą – jeśli pozbawić ją dogmatycznych rygorów – zawsze prowadzi się „w ciemno". Może być więc ten film, podobnie jak „Rebus", podobnie jak „Szkoła podstawowa", „Olimpijczycy" czy „Poniedziałek 18.XII." próbą sfotografowania odbijanego przez otoczenie konturu jednostki. Przedmiotem zainteresowania Zygadły jest pojedyńczy człowiek, jednostka niezgłębiona i tajemnicza. Pragnąc dostrzec osobę Zygadło patrzy na to, co ją otacza. Chcąc dotrzeć do wnętrza, studiuje labirynt wiodących doń dróg.

W filmach Kieślowskiego, Holland, Falka, Janusza Kijowskiego chodzi o systemy, autorzy krytykują istniejący układ zależności typizując swoich bohaterów. Zygadło posługując się podobną metodą stara się prezentować charaktery. Interesują go psychospołeczne skutki presji systemu na jednostę. Zygadło żywi jak się zdaje przekonanie, że człowiek istnieje w innych, stąd próba dotarcia do jednostki poprzez analizę zewnątrzsterujących ją czynników. I stąd niemożność odkrycia wnętrza. W filmach Zygadły obserwujemy procesy dezintegracyjne osób, które nie potrafią „być w sobie".

Technika Zygadły – jeśli istnieje – to technika realizmu socjologicznego, poszukiwania jednostki poprzez analizę powiązań społecznych; odsłania ona jednak tylko jedną stronę medalu. Ukazuje ludzi słabych, ulegających presji otoczenia, pozbawionych wiary w siebie. Zygadło obserwuje jednostki podczas ich rozpadu, fotografuje charaktery, których nie ma. Przewrotny to mechanizm. Oglądając „Rebus", a potem „Ćmę" ma się wrażenie kontaktu z filmem społecznym, można dostrzec marginalnie zaznaczoną krytykę struktur naukowych czy informacyjnych, potępienie panujących stosunków, pozornie takie samo jak w innych filmach „moralnego niepokoju". A jednak chodzi tu chyba o co innego: o pokazanie jednostki zdezintegrowanej.

Przewodnim motywem kina realizmu biurowego było demaskowanie skostniałego systemu władzy na szczeblach administracji terenowej i odsłanianie mechanizmów centralizmu, prywaty, nepotyzmu, które nie mogłyby egzystować bez ustrojowej sankcji. Filmy tzw. moralnego niepokoju były w istocie krytyką polityki społecznej prowadzonej w Polsce drugiej połowy lat siedemdziesiątych, odsłaniały w miarę możności jej systemowe uwarunkowania. Były to filmy, w których pokazywano jak zbiurokratyzowany autokratyzm niszczy ludzi i czyni z nich marionety, ale punktem wyjścia nie był problem ani idea, lecz zawsze sytuacja.

Twórcom realizmu biurowego próbowano zarzucić, że wyostrzając istniejący od niepamiętnych czasów konflikt ustroju społecznego i swobód jednostki tracą z pola widzenia człowieka, który w każdych warunkach kocha, miewa nadzieję, coś sobie wyobraża, jest pełen wiary. To prawda, jednak brak perspektywy społecznej oznacza powrót do kreacyjnej nudy. Nie można wrócić także do psychologicznego realizmu. Skończył się na Czechowie. Mam wrażenie, że Zygadło stara się wykorzystać ogólniejszy wymiar krytyki zawartej w filmach realizmu biurowego. Nie chodzi mu o deformacje socjalizmu, które Polski Sierpień odesłał w niepamięć, lecz o odsłonięcie prawdziwego oblicza naszej coraz bardziej zinstytucjonalizowanej cywilizacji, w której nie mają szans przeżycia jednostki, nie potrafiące się przystosować. Człowiek wolny od innych jest czystą utopią. Można marzyć o kontakcie dusz, lecz ludzie stykają się dziś w konwencji narzucanych im ról społecznych. Zatem Zygadło szuka człowieka pod maską roli. Wie, że na nic się zda izolowanie współczesnych ludzi ze społecznego kontekstu. Skoro współczesny człowiek istnieje w drugich, artysta musi szukać jednostki poza konkretną osobą.

Socjologiczny realizm, o który podejrzewam autora „Ćmy", byłby dobrą metodą ukazania złowrogiej dla osobowości konfrontacji jednostki ze społeczeństwem. Realizm socjologiczny mógłby się stać techniką odsłaniania nabrzmiałego w naszych czasach w ogóle, a w naszym kraju w szczególności konfliktu jednostki nieprzystosowanej z uniformizacją, która opanowując krok po kroku różne dziedziny życia zbiorowego prowadzi do krańcowej nieefektywności scentralizowanego systemu społecznego.

Realizm socjologiczny to w końcu jakiś pomysł na twórczość Tomasza Zygadły. Jego filmy – jeśli zgodzimy się, że nie są one bledszym odbiciem kina realizmu biurowego – mogą stanowić zapowiedź czegoś nowego. ■

Tradycja

GORĄCZKA. Reżyseria: Agnieszka Holland. Wykonawcy: Barbara Grabowska, Adam Ferency, Bogusław Linda, Olgierd Łukaszewicz i inni. Polska, 1980.

Jak wybuchają rewolucje? Jak się je rozpoznaje, kiedy jeszcze ich nie ma, i wtedy, gdy toczą się miesiącami pośród codziennego życia, powszednich trosk i zwyczajnych radości? Rewolucja jest klasowym buntem mas społecznych przeciw systemowi władzy. Na właściwym etapie historycznego rozwoju poznaje się ją po zwycięstwie osiągniętym siłą, w imię sprawiedliwości, nad przedstawicielami dotychczasowej władzy – odpowiemy, wygrzebując z pamięci podręcznikowe slogany. Rewolucja bywa – powiada na to Agnieszka Holland swoją „Gorączką" – próbą realizacji nieosiągalnych celów, narzuconą społeczeństwu niezadowolonemu z istniejących porządków, przez bezkompromisowe jednostki. Rewolucją jednak, dowiadujemy się w trakcie tego filmu, choć skłaniają ku niej wzniosłe idee, rządzą pragmatyczne prawa efektywności poświęcenia i skuteczności działania. O tych pierwszych pamięta główny bohater dokonanej przez Krzysztofa Teodora Toeplitza adaptacji „Dziejów jednego pocisku" Andrzeja Struga. Przywódca Organizacji Bojowej Polskiej Partii Socjalistycznej odżegnuje się od romantycznych rozterek i gestów. Podkomendnym uprzytamnia, że planowanie odwrotu jest nie mniej ważne od pomysłu na atak. Nieco egzaltowanej wspólniczce projektowanego zamachu na Gubernatora uniemożliwia efektowną, ale nic nie dającą śmierć. W rezultacie niedoszła terrorystka z 1905 roku trafia w to samo miejsce, gdzie Kordian prawie dziewięćdziesiąt lat wcześniej – do domu obłąkanych. Lecz Leon jest także szalony. Jego pragmatyzm jest pozą mającą pokryć wspólny wszystkim bojowcom idealizm, który ujawniał się w przeświadczeniu, że aktami terroru można dokonać trwałych przeobrażeń społecznych i politycznych.

A czy można? Agnieszka Holland wykazała niezwykły instynkt artystyczny, kręcąc film o pierwszej polskiej rewolucji proletariackiej w 75 lat po jej upadku, gdy fala terroryzmu zalewa świat z jednej strony, zaś w naszym kraju dokonuje się unikalna w dziejach bezkrwawa rewolucja. Mówi ona więcej o współczesności cofając się w przeszłość, niż ktokolwiek zdoła powiedzieć o dniu dzisiejszym, gdy on jeszcze nie dobiegł końca.

Powiem prosto: w ogóle nie lubię problemowych filmów historycznych. Jeśli ktoś chce mnie bawić, przerażać bądź wzruszać w kostiumie, jego wola, ale intelektualnie jestem wrażliwy tylko na współczesność. I za to zawsze ceniłem filmy Agnieszki Holland i jej kolegów skupionych wokół Zespołu „X". Gdyby film ten pojawił się na ekranach, kiedy był kręcony – przed sierpniem 1980 roku – prawdopodobnie usypiałbym na nim tak samo, jak na innych kostiumowych utworach o ambicjach uniwersalistycznych. Decydując się na zrealizowanie filmu o PPS-ie autorka „Aktorów prowincjonalnych" podjęła się bardzo trudnego zadania. Zapewne musiała się przebić przez mur nieufności oficjalnych czynników, które gloryfikując z urzędu, były najczęściej bardzo nieufne wobec polskiej tradycji narodowej o socjalistycznej proweniencji. Istniało też niebezpieczeństwo, że tematyka proletariacka, podobnie jak to bywa z filmami o okupacji, zostanie spontanicznie odrzucona przez widzów, którzy nie zagłębiając się w szczegóły będą skłonni utożsamiać ją z oficjalną propagandą.

Chyba największym osiągnięciem duchowym minionego roku jest przywrócenie wiarygodności wytartym przez propagandystów słowom, takim jak „socjalizm", „proletariat" czy „rewolucja". Dziś często brzmią one zgoła inaczej niż w nowomowie, bywa, że nabierają grozy. Wspominając wydarzenia ostatnich miesięcy trzeba się wsłuchać w ich znaczenie, trzeba się zastanowić nad czynnikami warunkującymi sukces narodowej rewolucji społecznej. Trzeba o tym myśleć spoglądając wstecz i odwołując się do tradycji. Do takiej właśnie, najbliższej chyba sierpniowemu zrywowi polskich robotników, tradycji rewolucji roku 1905 odwołuje się „Gorączka". Ten film – niech raz jeszcze zostanie powtórzone – kręciła Agnieszka Holland nie znając współczesnych analogii. Tym bardziej więc musi uderzać podobieństwo symboli narodowych, religijnych i ludowych zdobiących bramy strajkujących fabryk, analogie charakterologiczne poszczególnych przywódców, a także powszechna świadomość wpływu międzynarodowej sytuacji politycznej na możliwości wewnętrznych przeobrażeń.

Film Agnieszki Holland opowiada o rewolucji przegranej. O rewolucji, która przy użyciu siły starała się zdobyć władzę. Skuteczność takiej akcji wymaga zbiegu wewnętrznych i zewnętrznych czynników, które jednak nie gwarantują sukcesu. Przejmując władzę z dnia na dzień, rewolucjoniści nie są w stanie szybko zmienić struktur administracyjnych. Zwykle więc kopiują stary system, firmując go nowymi ideami.

Przesądza o klęsce rewolucji gorączka spalająca radykałów, nie tolerujących istniejącej władzy i rwących się do niej. W rezultacie odwraca się od niej wiedziona nieomylnym instynktem klasa pracująca. Klasa, dla której wolność i sprawiedliwość społeczna są wartościami ani większymi, ani mniejszymi, lecz dokładnie tak samo cennymi, jak porządek i dostatek. Trzeba o tym pamiętać uczestnicząc we współczesnym życiu politycznym, trzeba ważyć na szali romantyzm i pragmatyzm – te dwie cechy tradycyjnie charakterystyczne dla polskich zrywów narodowo-społecznych. Trzeba oglądać „Gorączkę" Agnieszki Holland jak aktualny obraz.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

KSIĘGA KSIĄG
(„Okno")
ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Iwona Bielska – Basia i Tadeusz Huk – Krzysztof

Księga Ksiąg

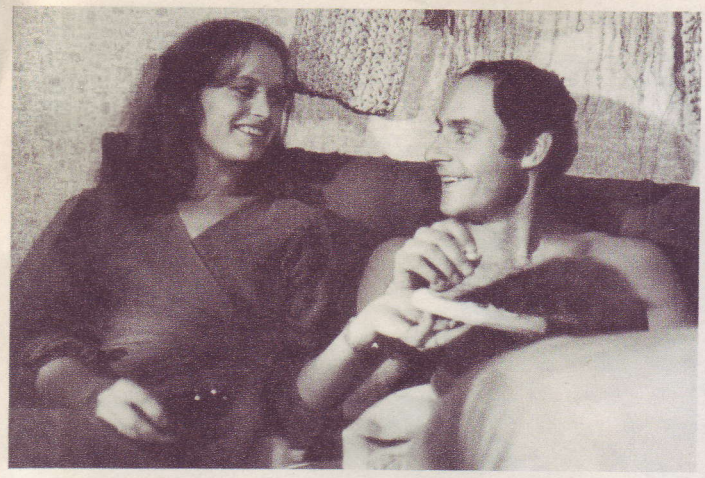
ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Degenerujący się artysta omotany przez przystojną i zamożną rozwódkę, ubrany i domyty, posadzony za kierownicą małego Fiata próbuje się zbuntować, zdobyć się na irracjonalny wrzask spontanicznego protestu. „Okno" Wójcika to opis romansu, który zawiązuje się głównie chyba w wyniku wzajemnej fascynacji bohaterów swoim przeciwstawnym stylem życia. „Fajnie tu u ciebie" – mówi młody pisarz po trzydziestce, przekraczając próg wypieszczonego mieszkania pani inżynier – „tak jakoś babsko". Ona mniej mówi ale widać, że wywarł na niej wrażenie ten „trzeźwy alkoholik", ten „święty bezbożnik", trochę dysydent, trochę kontestator, którego wyprowadzenie z ascetycznej pozy i przywrócenie społeczeństwu może się stać świetnym zajęciem dla samotnej kobiety szukającej ujścia dla przepełniających ją uczuć.

Połączenie tej pary zdaje się ze wszech miar sensowne. Jej grozi staropanieńskie zgorzknienie, on zaś wyraźnie potrzebuje opieki. Toteż determinacja z jaką bohaterka stara się pozyskać względy tak umiarkowanie, zdawałoby się, pociągającego partnera, wskazuje na głęboki i wszechstronny namysł atakującej kobiety. Jak technik oceniający spoiwa konstrukcji, młoda kobieta uważnie obserwuje swojego przyszłego partnera podczas przypadkowego spotkania na przyjęciu. Zdecydowawszy się w końcu, zdobywa go przebojem. Znajduje tu niewątpliwie upust przyrodzona bohaterce potrzeba dominacji. Przekonana o normatywności swojego stylu życia pani inżynier brutalnie narzuca go kochankowi.

A on, on znowu nie ma tak wiele przeciw temu. Kontestacja Polaka tym różni się od protestu zachodniej młodzieży, że odrzucając metody, które mają doprowadzić człowieka do wrót konsumpcyjnego raju, nie neguje samych celów wyznaczanych ludziom przez kulturę przesytu. W Polsce tego rodzaju bunt nie ma racji bytu. „Bardzo lubię dostawać prezenty, na które mnie nie stać" – stwierdza bohater. I nie ma nic przeciwko temu, by zjeść kolację w lokalu, w którym posiłek kosztuje jedną trzecią średniej płacy krajowej. By mieszkać w apartamencie i jeździć samochodem, na zakup którego go nie stać.

Nie mając nic przeciwko dostatkowi, nasz pisarz samotnik instynktownie nie godzi się jednak na pozory i kompromisy. Jako autor odrzuconej z przyczyn cenzuralnych powieści nie godzi się podpisać fikcyjnej umowy, która dałaby mu małe pieniądze i wprowadziła w świat literackiej chałtury. Bohater nie chce zrezygnować z prawa do rzetelnej pracy artystycznej. Nie chce sukcesu innego niż płynący z doskonałości utworu. Pisze więc Księgę Ksiąg – siedem wersji odrzuconej powieści. Rezygnując z samousprawiedliwienia, nie zrzuca odpowiedzialności za swoje niepowodzenia na czynniki obiektywne, na „onych", którzy mu nie pozwolili przedstawić swojego dzieła pod sąd czytelników. Ucieleśnia tym samym werbalny model postawy życiowej. Jesteśmy w kraju, w którym chronicznie powtarzająca się alienacja władzy, zdobywanej przy pomocy tajemniczych zabiegów, podważyła wiarygodność jakichkolwiek odgórnych decyzji. W rezultacie wytworzyły się dwa obiegi wartości: oficjalnych i towarzyskich. I mechanizm ten



Iwona Bielska i Tadeusz Huk

Zofia Jaroszewska – Lola i Tadeusz Huk

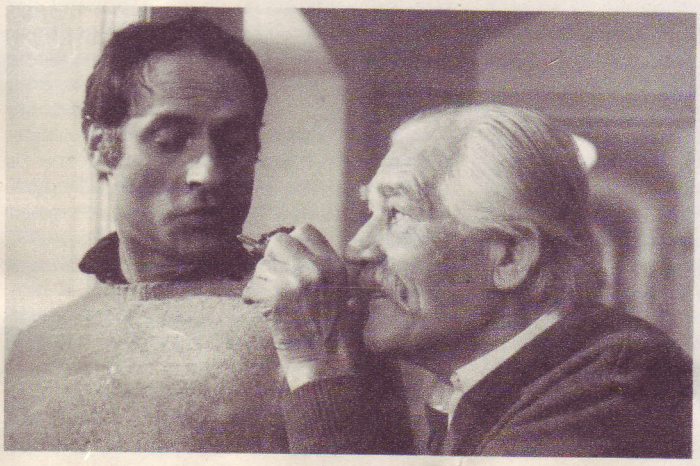
skłania większość środowisk do uznawania za wroga racji społecznych każdego, kto zostaje przez czynniki odgórne nagrodzony. Natomiast wszyscy, którzy doznają ze strony tychże czynników prześladowań, zdają się społeczeństwu jego rzecznikami a zatem osobami zasługującymi na powszechny szacunek. Wytworzyła się w rezultacie swoista psychoza, w wyniku której za dobrego pisarza uchodzi ten, czyich utworów nie można kupić w księgarniach. Dobry reżyser to ten, którego filmy leżą na półkach. Dobry pracownik to zwolniony pracownik. Relacja ta działa dwustronnie: będąc grafomanem, niezgułą, osobą niekompetentną lub nieuczciwą rzadziej ponoszę podobne konsekwencje niż kontrowersyjny geniusz, niewygodny racjonalizator, ekspert mówiący przykre prawdy – nie mając jednak dostępu do obiektywnych źródeł opinia publiczna na wszelki wypadek uniewinnia nas obu. Ale czy to oznacza, że ja też mogę się uniewinnić?

Chyba to pytanie leży u podstaw obłąkańczej pracy, którą podjął bohater „Okna" pisząc swoją Księgę Ksiąg. Gdyby był technikiem, ekonomistą, czy ja wiem – chemikiem, miałby może jakiś procent pewności, co do sensu odrzuconych badań. Ale jaką pewność może mieć artysta, zwłaszcza gdy nie ma okazji przedstawienia utworu pod ocenę społeczną? Skąd uzyskać potwierdzenie swych racji skoro zdarza się, że szeregowi redaktorzy chcąc oszczędzić przykrości drażliwym grafomanom, a sobie długiego gadania, spławiają ich pocieszającym próżność a przecinającym wszelką dyskusję stwierdzeniem: „To interesujące. Mnie osobiście ta książka bardzo się podoba. Ale «oni» się na to nie zgodzą". Tak właśnie zaczyna się „Okno". Jednak bohater nie obnosi się z tym. Nie mając dostatecznej pewności, czy to co napisał jest rzeczywiście niecenzuralne czy też po prostu niewiele warte, woli uchodzić za improduktywa niż za ofiarę prześladowań.

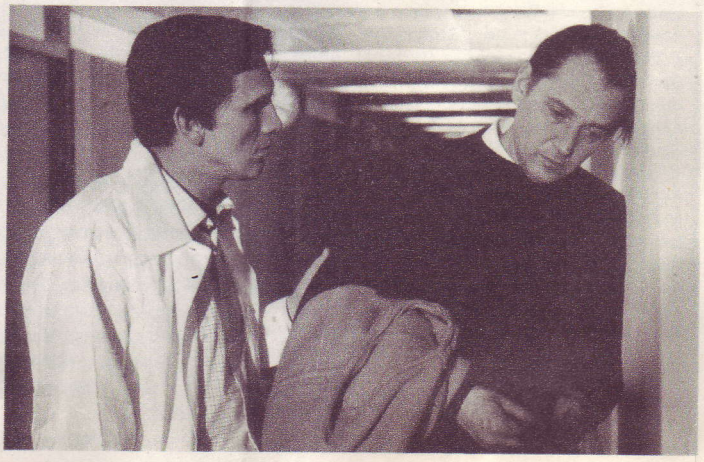
„Okno" Wójcika to film o dążeniu do doskonałości. To film o prawie do nieskrępowanego poszukiwania iskierki nadziei. Kosztem abnegacji, samotności, wyrzeczeń (bo przecież w końcu ucieka od bogatej przyjaciółki) bohater buduje swój świat wolny od resentymentów, od moralnej zgnilizny, świat niezależny. Ten właśnie świat stara się zburzyć świadoma, energiczna i ponętna kobieta, która na siłę pragnie uszczęśliwić wybrańca. Można powiedzieć upraszczając, że warunkiem wolności osobistej jest w „Oknie" wyzwolenie się spod presji życiowych konieczności uosabianych przez kobiety. Niewydawany pisarz i majsterkowicz hobbista (dobra rola Huka i ładny epizod Bińczyckiego) to dwa typy mężczyzn, którym nie wystarczają przyziemne „babskie" troski. Ale zarazem nie są w stanie wyrwać się spod ich wpływu. I stąd, gdy już – jak można przypuszczać, po Polskim Lecie – bohater gotuje obiad, opłaca kolejkowicza i słyszy o rozbieranych na gwałt modrzewiowych daczach, stąd, gdy urzędy przywołują go do oficjalnego działania na niwie artystycznej odnowy, początkowo z rozpaczą, a potem z ulgą przyjmuje uparty pisarz egoistyczny i zbawczy zarazem gest opiekunki, która paląc Księgę Ksiąg, swoją szczęśliwą rywalkę, puszcza z dymem marzenia autora o pełnej swobodzie i wielkim dokonaniu.

OKNO. Reż.: Wojciech Wójcik. Scen.: Ireneusz Iredyński. Zdj.: Jerzy Gościk. Muz.: Zbigniew Górny. Scenogr.: Bogdan Sölle. Kier.prod.: Joanna Kopczyńska. Wyk.: Tadeusz Huk (Krzysztof), Iwona Bielska (Basia), Zofia Jaroszewska (Lola), Jerzy Bińczycki (sąsiad), Zofia Czerwińska (żona sąsiada), Jerzy Czupryniak (Kowalski), Janusz Dąbrowski (Sawak), Jan Englert (psychiatra), Zbigniew Gejger (tajniak), Irena Iżykowska (Gruba), Jan Kasprzykowski (milicjant), Halina Kowalska-Nowak (Smólska), Janusz Kowalski (trębacz), Aleksandra Krasuń-Sochnacka (koleżanka architekta), Marek Lewandowski (architekt), Krystyna L.Lisowska (pensjonariuszka w Skolimowie), Juliusz L.Lisowski (pensjonariusz w Skolimowie), Piotr Loretz (kolega architekta), Ewa Milde (koleżanka architekta), Włodzimierz Nowak (Smólski), Ryszard Pracz (kolega architekta), Wojciech Pszoniak (kier.restauracji), Agata Rzeszewska (koleżanka architekta), Tatiana Sosna-Sarno (koleżanka architekta), Wojciech Standełło (Boluś), Zdzisław Szymborski (pacjent), Zdzisław Wardejn (kolega architekta), Małgorzata Załuska (koleżanka architekta), i inni. Montaż: Jarosław Ostanówko. Prod.: PRF „Zespoły Filmowe", Zespół „Zodiak" 1981.

Tadeusz Huk i Juliusz L. Lisowski – pensjonariusz w Skolimowie



Jan Englert – psychiatra i Zdzisław Szymborski – pacjent



Zuzanna Łozińska (Gertruda) i Michał Bajor (Fred) w filmie „Klakier"

poderwać się do lotu

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Wszystko jest w tym filmie: dobry scenariusz, zręcznie napisane dialogi, świetne aktorstwo; pomysł i przesłanie, zabrakło „Klakierowi" – bagatela – reżyserii. Film rozwija się w nieco zwolnionym, choć miarowym tempie. Akcja zastyga raz po raz. Znaczenia rozmywają się. Sytuacje zmierzają równocześnie ku paru równorzędnym rozwiązaniom. Powoduje to pewną dezorientację widza.

W pomyśle bliski „Wodzirejowi" Falka, film Janusza Kondratiuka sprawia początkowo wrażenie moralitetu. Wydaje się, że reżyser ukazuje nam manowce, na jakie sprowadza ludzi sztuki chęć zysku i łaknienie poklasku. Widz ma prawo podejrzewać, że grupa artystów, wyruszających w objazd na prowincję, chce kogoś wykorzystać, oszukać, wykręcić jakiś szwindel. Sam Klakier – młody impresario o nieprzeniknionej twarzy Michała Bajora – zdaje się być cynikiem montującym aferę.

Oto ona: angażuje się starą, sławną niegdyś aktorkę i wystawia z nią spektakl, rodzaj permanentnego benefisu, obliczonego na ściągnięcie publiki i duży zarobek, kosztem gwiazdy-staruszki. Publiczność jednak nie przychodzi. Scena, w której zespół, nie bacząc na pustą widownię, urządza owację swojej (prawie niewidomej) gwieździe, stwarza wrażenie, jakby kryło się za tym grube oszustwo. Według reguł filmowego suspense'u podobna scena powinna prowadzić do ujawnienia nieczystej gry; spektakl mógłby okazać się zasłoną dymną dla jakiegoś „kryminału". Ale nic takiego nie następuje. Napięcie, narastające od pierwszej sceny, opada, zanim dojdzie do kulminacji.

Nie ma również moralitetu, choć początkowo wydaje się, że Kondratiuk prowadzi film ku takiej koncepcji. Ukazując nam z bezlitosnym dystansem fragmenty spektaklu, który kojarzy się z przedstawieniem „Drzewa umierają stojąc", reżyser zdaje się odsłaniać bezsens, immoralizm i nieporadność całego przedsięwzięcia, z którego nie zdaje sobie sprawy jedynie stara artystka. Już w czołowej scenie stary aktor, od dawna występujący z tą trupą (Włodzimierz Boruński) powiada, że dla niego liczą się tylko pieniądze. Wszystkich interesują jedynie zyski, jakie można wyciągnąć z faktu, że się umożliwia zmumifikowanej gwieździe zbierać oklaski. A jednak ta kwestia nie wydaje się w „Klakierze" najistotniejsza.

Konstrukcyjne załamanie filmu polega na tym, że zaczyna się on od perypetii, gdy tymczasem widz jest przekonany, że ogląda dopiero ekspozycję. Zbyt późno poznajemy główną regułę, którą rządzi się ta gra. Upłynie wiele filmowego czasu, zanim odkryjemy, iż wartością pożądaną są tu nie tyle pieniądze, co publiczne uznanie. Nie wiedzą o tym także bohaterowie „Klakiera". Rozpoznanie następuje w scenie rzekomej ucieczki impresaria, nazajutrz po klapie, jaką odniósł spektakl. Aktorzy, sądząc, że nowy impresario ich opuścił, mimo woli pojmują, że wiąże ich ze sobą coś więcej niż interes finansowy. Jednak rozpoznanie to jest zasugerowane werbalnie i a priori; nie łączy się z dostrzegalną dla widza zmianą losu; nie znajduje należytego odbicia w dramaturgii. Mamy więc prawo czuć się trochę oszukani. Orientujemy się bowiem w końcu, że żadnej „afery" nie było. Daliśmy jedynie się zasugerować fałszywej świadomości bohaterów. Dopiero po scenie kulminacyjnej zaczniemy na nich patrzeć z dystansem.

Film Kondratiuka stwarza mylne pozory sensacyjnego dramatu społecznego, w którym widz identyfikuje się z bohaterami. Tak upozowany, okazuje się przecież nie do końca wyartykułowanym dramatem psychologicznym, którego prawdziwym tematem jest świadomość ludzi teatru. Kondratiuk sportretował ludzi, którzy wyobrażają sobie, że działają wyłącznie z pobudek interesownych, lecz przekonują się, że przeklinane przez nich „objazdy" stały się sensem ich życia. Płytkiego, głupiego życia, z przelotnymi, tanimi romansami, podejrzanymi interesami, małostkami. Życie to niepostrzeżenie nabiera sensu – dzięki pewnej, może uciążliwej, egocentrycznej, a przecież do końca świadomej staruszce. Ona, przy całej swej próżności i pozerstwie, wprowadza otaczających ludzi w świat prawdziwej sztuki. Janusz Kondratiuk pozwala widzowi odczuć obecność sztuki pod cyrkową tandetą spektaklu. Fotografując, niczym dokumentalista, obiektywny wygląd ludzi grających i pozujących, dotyka czasem ich wewnętrznej, duchowej istoty. Jest w filmie parę momentów, gdy nieciekawe zdarzenia ujawniają swój podtekst i gdy dochodzi do głosu sfera wartości. W tych paru momentach film trafia w sferę autentycznych fascynacji reżysera i żywych doświadczeń widza. Kłopot polega na tym, że sfera ta, pełniej niż w czysto filmowych sytuacjach, wyraża się w napomknieniach słownych. O istotę problemu ocieramy się wtedy, gdy stary aktor tłumaczy młodemu impresario, że specyfika przedsięwzięcia wymaga taktu: nie wolno dotykać kwestii starzenia się, umierania. Lub wtedy, gdy uroczo głupia aktoreczka – cudownie odtworzona przez Joannę Szczepko-

wską – usiłuje wykraść nestorce receptę na sukces.

A więc nie ma suspense'u. Nie ma też moralitetu. Eksploatowanie starej aktorki nie zawiera w sobie nic „moralnie nagannego". Trudno bowiem nazwać aferą przedsięwzięcie tak jawne w swoich intencjach. Czy jest oszustem ktoś, kto rozgłasza swoje kłamstwo? Jeżeli tak, należałoby oskarżyć o oszustwo instytucję teatru.

Najsilniejszą stroną scenariusza „Klakiera" jest ukazanie tak typowego dla naszych czasów zwyczaju ukrywania racji szlachetnych pod pozorami cynizmu. Autor filmu obawiał się – i słusznie – jakichkolwiek wzniosłych deklaracji. Nie zamierzał też roztrząsać z całą solennością tak poważnych problemów, jak przemijanie sławy, specyfika środowiska teatralnego, życie iluzją, związek kariery aktorskiej z wrażliwością artystyczną. Dał jedynie chłodne spojrzenie na środowisko z pozoru przeżarte cynizmem, ale powstrzymał się od jakiegokolwiek morału. Niech widz sam dośpiewa sobie sens. Niech sam odkryje, że owo cyniczne przedsięwzięcie jest pożądane przez wszystkich: impresaria, aktorów, publiczność. I przez samą gwiazdę, która o niczym innym nie marzy, jak o pełnej widowni, nawet gdyby przedstawienie miało okazać się pogrzebem.

Nietaktowne posunięcie reklamowe, które zaproponował Klakierowi kolega, specjalista od strip-teasów Włodzimierz Musiał), było w istocie najlogiczniejsze i wbrew pozorom nie złamało wcale reguł gry. Dwaj młodzi impresario zaaranżowali w hallu prowincjonalnego teatru rozmowę, która uświadomiła potencjalnym nabywcom biletów, że mają niepowtarzalną okazję, by „stać się świadkami końca pewnej epoki teatru". Nazwisko nestorki i sugestia owego „końca", rozgrywanego na scenie, spowodowały run na kasy teatru. Trudno jednak zaprzeczyć, że niewybredny chwyt reklamowy odsłonił coś z samej istoty funkcjonowania teatru. To prawda, że impresario zagrał na najniższych instynktach gawiedzi, która ściągnęła do teatru niczym Rzymianie do cyrku, chcąc się nasycić widokiem umierania. A jednak dzięki tej „reklamie" widzowie stali się uczestnikami pewnego rytuału. W kulminacyjnej scenie, gdy aktorka półżywa, w grubej „odmładzającej" charakteryzacji podchodzi do rampy, czując obecność tłumu, a publiczność wstaje z miejsc i skanduje swoje absurdalne: „dwieście lat...!!", tworzy się przecież – może okrutna – ale przecież autentyczna teatralna wspólnota.

Nikt tutaj nic nie traci, wszyscy natomiast coś zyskują. Spektakl służy aktorce, która umierając za życia, wszystkie siły chowa na swe sceniczne istnienie. Służy zbieraninie niezdolnych komediantów o przegranych życiorysach, nadając sens ich egzystencji – u boku gwiazdy. Służy wreszcie publiczności, stwarzając rzadką okazję zjednoczenia się w zbiorowej emocji. Jest bowiem jakaś satysfakcja w przyglądaniu się, jak stary człowiek, który umiłował teatr, przezwycięża przyrodzoną słabość, aby zaistnieć w marzeniu.

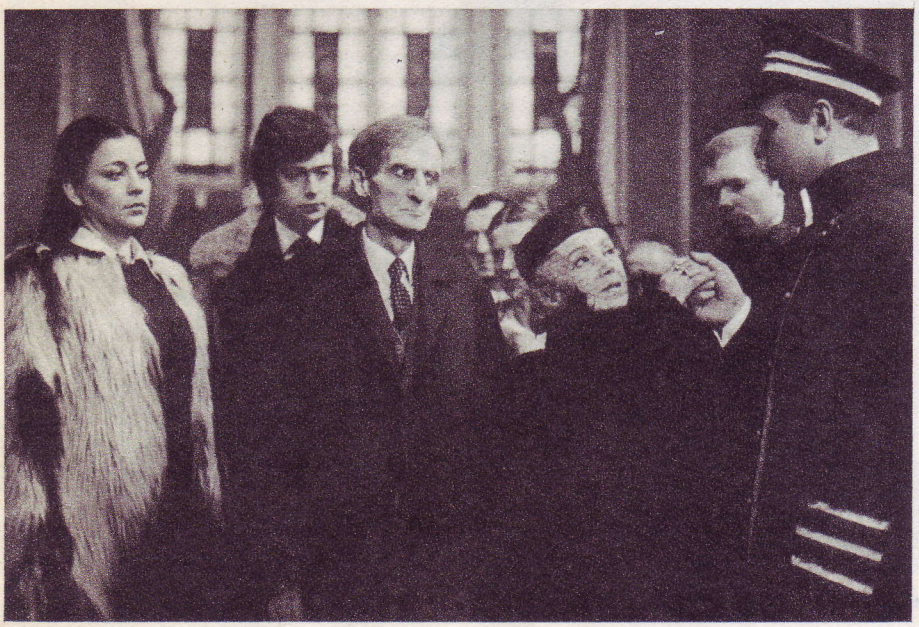
Jednak bohaterowie filmu Kondratiuka nie zdają sobie z tego sprawy. Ani publiczność, ani nawet aktorzy nie wiedzą, co daje im teatr. W teatrze życia codziennego przyjęli cyniczne pozy i trzeba dopiero wstrząsu, aby wypadli z ról.

Zuzanna Łozińska

Włodzimierz Preyss

Włodzimierz Boruński (Gustawek) i Iga Cembrzyńska (pani Miodek)

Teatralny zespół objazdowy Freda w prowincjonalnym hotelu



Joanna Szczepkowska, Włodzimierz Musiał i Leszek Teleszyński

Wstrząs jednak nie nadchodzi. Wrażenie, jakie mogłaby wywołać kulminacyjna scena filmu, byłoby o wiele większe, gdyby nie niezdecydowanie dramaturgiczne, o którym wspomniałem na początku.

„Klakier" mógłby się skończyć co najmniej dwukrotnie, przed finałową sceną. Oglądając film, wymyśliłem sobie dwa równorzędne zakończenia, ku którym prowadzi fabuła. Tak na przykład aktorzy mogliby się obrazić na impresaria, który za pomocą podejrzanego chwytu „zorganizował frekwencję" – i rozjechać się. Otrzymalibyśmy wówczas melodramat, w którym niskie motywy ustępują szlachetnym. Te właśnie, „wyższe" motywy dochodzą do głosu w scenie, gdy stary aktor powiadą, że przy nestorce trzymają go jedynie pieniądze – dla siebie natomiast przygotowuje... monodram. Zwycięstwo sztuki nad interesem – czyli optymistyczny finał w stylu hollywoodzkim.

Ale mogło być inaczej. Film mógłby podważyć wartość całego przedsięwzięcia. W scenie, rodem ze „Zmierzchu bogów" Viscontiego, ociekający makijaż starej gwiazdy odsłoniłby wewnętrzną pustkę kobiety, która nie umiała godnie się zestarzeć. W scenie tej, gdyby była ostatnią i gdyby ku niej prowadziły wszystkie poprzednie, nastąpiłoby zakwestionowanie mocy teatru, potępienie emocji zbiorowych. Stawiałaby ona pytanie o granice artystycznego ekshibicjonizmu: czy są takie warstwy osobowości, których nie wolno obnażać bez wyrzeczenia się godności własnej?

Lecz „Klakier" takich pytań nie stawia. Janusz Kondratiuk wybrał zakończenie jak z Felliniego. Realistyczne i poetyckie zarazem. Pozostawiające kwestię w zawieszeniu. Samochody, wiozące artystów na miejsce kolejnej chałtury, znienacka zatrzymują się o świcie na pustej szosie. Stara aktorka umarła w drodze, do końca wierna swojej misji. Mówiła, że „jest potrzebna". I była potrzebna. Niosła pamięć o przeszłości, miłość teatru, wiarę w siłę sztuki, nadzieję spełnienia. Lecz może najbardziej użyteczna była dla otaczających ją chałturników, którym zdawało się, że ją wykorzystują, to znów, że są przez nią wykorzystywani. W ostatniej scenie aktorzy i impresario z małpą na ramieniu błądzą bez celu po szosie. Wydaje się, jakby Zuzanna Łozińska w roli nestorki pokonała wszystkie słabości scenariusza i przeprowadziła swoją grę do końca, udowadniając, że to ona naprawdę jednoczy zespół i... podrywa wszystkich do lotu.

Andrzej Tadeusz Kijowski

KLAKIER. Reż.: Janusz Kondratiuk. Scen.: J. Kondratiuk, Włodzimierz Preyss. Zdj.: Zygmunt Samosiuk. Muz.: Krzysztof Mayer. Kier. prod.: Henryk Parnowski. Wyk.: Zuzanna Łozińska (Gertruda), Michał Bajor (Fred), Włodzimierz Boruński (Gustawek), Włodzimierz Musiał (Bobojajne), Włodzimierz Preyss (właściciel małpy), Joanna Szczepkowska (Pola), Leszek Teleszyński (Jerzyk), Iga Cembrzyńska (pani Miodek) oraz Nina Darnton, Anna Halcewicz, Mirosława Marcheluk, Anna Podobińska, Alina Sobkowiak, Jolanta Zdanowicz, Jacek Borkowski, Zbigniew Buczkowski, Alfred Freudenheim, Maciej Karpiński, Tomasz Lengren, Krzysztof Materna, Waldemar Walisiak i inni. Prod.: Zespół Filmowy „Silesia", 1982.

„na odsiebkę, na odkrętkę"

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Wzniosłe ambicje dawno rozmyły się w życiu rodzinnym, pogoni za karierą (Leon Niemczyk i Roman Wilhelmi).

„Słowem, wir świata wciąga w swój lej prawie całego człowieka; po jednostce prawie nie zostaje śladu, ona zaś, jeśli jeszcze istnieje, zmienia się nie do poznania, zostaje zeszpecona, okaleczona. Był człowiek – i nie ma go, pozostało tylko marne słabe ciało i ledwie tląca się duszyczka. Lecz nasienie zostało rzucone i w następnym pierworodnym to nowe i uparte zaczyna wreszcie w odczuwalny sposób oddziaływać na środowisko; w ten sposób ród, który odczuł na sobie odwet historii, środowiska, epoki, zaczyna z kolei brać odwet; ostatni pierworodny potrafi już odgryzać się i wydawać lwi ryk; gotów jest uchwycić się ludzką rączyną za koło, które obraca historię ludzkości. I może jednak uchwyci..." Tymi słowami Aleksander Błok wyjaśnił w roku 1919 osnowę swojego, zamierzonego jeszcze przed wojną i przed rewolucją poematu „Wozmiezdie" – właśnie: odwet. „Odwet" Błoka bez wątpienia zainspirował Tomasza Zygadłę, którego film pod tym właśnie tytułem zaczyna się od recytacji ustępu z prologu: „Zizń – bez naczała i konca" w przekładzie Adama Galisa.

Zygadło przejęty ibsenowskim mottem tego utworu: „Młodość – to odwet", pragnął jak się zdaje, naśladując strukturę tego tekstu, stworzyć poetycko-symboliczne dzieło, podkreślające podobieństwa atmosfery duchowej początku dwudziestego wieku i schyłku tego stulecia. Pisał Błok:

„Dwudziesty wiek... Jeszcze straszniejsze
(I jeszcze większe i czarniejsze
Są cienie skrzydeł Lucyfera)"

Tę symboliczną aurę przeniósł reżyser do Polski.

W schronisku na Podkarpaciu – gdzie toczy się akcja filmu – obserwujemy wzloty i upadki dwóch tetryczejących mężczyzn. Ich przyjaźń odbita zostaje w zwierciadle upływających lat, w lustrze młodości i w oczach ich kobiet. Film Zygadły cechuje dążenie do symetrii. Oscylując na pograniczu wizyjności i konkretu „Odwet" staje się manifestem ucieczki od realizmu, o którym bohaterowie wyrażają się wysoce nieparlamentarnie.

Wiele tu pozostawiono domyślności widzów. Trudno rozstrzygnąć z całą pewnością, czy młodzi przyjaciele, których recepcjonistka nazywa Świdrygą i Midrygą oraz inżynierowie Świdrycki i Midrycki, to te same postaci ukazane z

Wstydzą się swoich żon, które upodobniły się do nich (Elżbieta Czyżewska i Ewa Wiśniewska).

... te same postaci ukazane z dystansu 30 lat (Adam Ferency i Wojciech Wysocki)

Symboliczny błokowski odwet reżyser rozumie nader przyziemnie...

dystansu trzydziestu lat (50-tych i 80-tych), czy też akcja filmu rozgrywa się współcześnie, a starzy przyjaciele odnajdują się, biorąc odwet nad młodzieńcami, z którymi spotykają się w poczekalni prowincjonalnego kina przed projekcją filmu „Ćma" niejakiego Zygadły. Jasno natomiast wynika, że ów symboliczny błokowski odwet reżyser rozumie nader przyziemnie jako pranie po mordzie, alkoholiczną balangę i kopulację. Oczywiście i tę tezę uszlachetnić można cytatem z jednego z licznych utworów, do których w „Odwecie" Zygadło nawiązuje:

„To nie konie tak cwałują i uszami strzygą
Jeno tańczą dwaj opoje – Świdryga
z Midrygą (...)
Nasrożyli się do tańca, jak gdyby do boju
Przysporzyli kwiatom zgiełku, łące –
niepokoju
Więc Świdryga pląsał z prawą, więc
Midryga z lewą
Ten obcasem kurz zamiatał, a tamten cholewą
Na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę
– Podeptali macierzanke, błyszczkę i tymotkę!"

Poza nawiązaniami literackimi, określającymi obszar aktualnych lektur Zygadły, niewiele jednak da się z filmu wyłowić. Fabuła rozmywa się w grze dwóch zurzędniczałych panów, którzy spotkali się w tym samym schronisku, gdzie przed laty dawali upust młodzieńczej fantazji – i starają się na gwałt odmłodzić. Z punktu widzenia psychologicznego, dramaturgia tego spotkania jest nawet ciekawa. Zygadło pokazuje, jak trudno przychodzi ludziom w pewnym wieku autentyczne porozumienie. Obaj panowie są pełni kompleksów, i obaw, lecz za wszelką cenę pragną powrócić do dawnej bezpośredniości. Pamięć o młodzieńczych aspiracjach jest w nich wciąż żywa. Ale wzniosłe ambicje dawno rozmyły się w życiu rodzinnym, pracy, pogoni za karierą.

Istotną rolę w grze toczącej się między inżynierami Świdryckim i Midryckim odgrywa – wstyd. Najbardziej wstydzą się swoich żon, które upodobniły się do nich w tym samym stopniu, w jakim oni dali się im opanować. Wsłuchujemy się więc w ich banalne dialogi i intymne wynurzenia. Operując skrótem i zmianą rytmu, właściwymi dla powtórzeń muzycznych tematów, reżyser podsuwa te same teksty rozmawiającym panom (Niemczykowi i Wilhelmiemu), potem zaś każe wykonać je kobietom (Wiśniewskiej i Czyżewskiej). Te same wiersze, które słyszymy z ust inżynierów, wypowiadają następnie towarzyszące im niczym para diablat Świdryga i Midryga (Wojciech Wysocki i Adam Ferency), będące jakby młodzieńczymi odbiciami Świdryckiego i Midryckiego.

Lecz to nie koniec lustrzanych odniesień. Jest coś jeszcze w tym filmie: znacząca aura miejsca – schroniska i recepcjonistki – rusałki, czy Matki Polki, zresztą nie wiem już kogo. Jest także stary motyw polskiej niemożności. Niemożności, której odczucie prowadzi bohaterów do wizyjnego samobójstwa, i wreszcie do wzniecenia gigantycznego pożaru. Hasłem „spalić góry" zaczyna się film, a w ostatniej scenie lasy i góry płoną całkiem niemetaforycznie... I cóż to wszystko znaczy? Brzydkie wyrazy, których zresztą w tym filmie nie brakuje, cisną się recenzentowi na usta. Zygadło, daremnie poszukując odpowiednika filmowego leśmianowskiej, czy

błokowskiej metafory, sprowadza sens swojego filmu do pokazania światu pięści.

Na samym początku grupa biwakującej młodzieży śpiewa znaczącą pieśń o „umiarkowanym postępie". Można by na to zacytować Błoka: „Co dalej? Nie wiem i nie wiedziałem nigdy; mogę tylko powiedzieć, że cała ta koncepcja powstała pod wpływem rosnącej nienawiści do różnych teorii postępu". Kłopot polega na tym, że wszelkie teorie postępu odznaczają się nieodpartą spójnością. I trzeba dobrze się napocić, aby im coś równie sensownego przeciwstawić. A to się Zygadle nie udało. „Odwet" zapowiadał się jako szumne wyzwanie, rzucone rzeczywistości, niestety, jest to tylko pokazanie języka.

Zygadło chciał niewątpliwie nakręcić film symboliczny, wizjonerski, wyrażający coś, co wszyscy czujemy, a czego nie umiemy nazwać słowami. Autor „Rebusa" i „Ćmy" chciał pewnie przy okazji wywinąć się krytykom, uciec z szufladki, do której chciano go zapakować. Rozumiem tę intencję, ale nie jestem w stanie docenić realizacji. Gdyby był to pierwszy film reżysera, pomyślałbym, że mamy do czynienia z wygórowanymi ambicjami, połączonymi zresztą z dużym talentem. Doradzałbym wówczas autorowi, by był bardziej skromny. Gdyby był to jego drugi film, sądziłbym, że po sukcesie pierwszego woda sodowa uderzyła artyście do głowy. Ale kiks pt. „Odwet" zdarzył się Zygadle już po nakręceniu dwóch, moim zdaniem świetnych filmów fabularnych („Rebus" i „Ćma") które ustawiły go w czołówce pewnego (średniego już) pokolenia reżyserów.

Monotonia obrazów, niejasność pseudobarokowych pomysłów, obfitość stereotypów i nachalność symboliki sprawiły, że idee, leżące u podstaw pomysłu, uległy zaciemnieniu, a wysokie inspiracje – zbanalizowaniu. Chciałbym jednak wierzyć, że ten odwet jest ucieczką Zygadły w przód. Ucieczką od powielania siebie. Grymasem wobec widza, któremu dano do podziwiania kino, zrobione „na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę".

Andrzej Tadeusz Kijowski

ODWET. Scen. i reż.: Tomasz Zygadło. Zdj.: Jacek Zygadło. Oper. kamery: Rudolf Palarz. Muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz. Scenogr.: Roman Wołyniec. Kier. prod.: Jerzy Frykowski. Wyk.: Roman Wilhelmi (Świdrycki), Leon Niemczyk (Midroń), Elżbieta Czyżewska (Adzia Świdrycka), Ewa Wiśniewska (Madzia Midroniowa), Adam Ferency (Świdryga), Wojciech Wysocki (Midryga), Dorota Pomykała (recepcjonistka), Haliña Buyno-Łoza (sprzątaczka), Maria Klejdysz, Krystyna Kołodziejczyk, Zofia Czerwińska, Teresa Iżewska, Helena Norowicz, Danuta Balińska, Teresa Belczyńska, Ludmiła Dąbrowska, Zuzanna Helska, Alicja Migulanka, Irena Remiszewska, Janina Zakrzewska (uczestniczki zjazdu), Ewa Kolasińska, Anna Halcewicz (wykonawczynie), Lech Sołuba (wopista), Elżbieta Golińska (panna młoda), Marian Dziędziel (pan młody), Ryszard Dembiński (gość weselny), Bolesław Gromnicki, Marian Zdenicki, Marek Nowakowski, Zdzisław Nowakowski, Zdzisław Lewandowski, J. Przybysz, Włodzimierz Kowalewski oraz Tomasz Zygadło i Jacek Zygadło w rolach samych siebie. Prod.: Zespół „X", 1982.

w poszukiwaniu straconego jazzu

JERZY SCHÖNBORN

... bez udziwnień i przesady

Dystans historyczny, oddzielający nas od pierwszej połowy lat 50-tych ustawicznie się powiększa, a namiętności związane z tym okresem nie gasną i nie ulegają wystudzeniu. Ciągle ponawiane bywa pytanie, jaka jest prawda o tamtej epoce (tak, była to przecież cała epoka, choć trwała tylko kilka lat) nazwanej kiedyś mało precyzyjnie „okresem błędów i wypaczeń". Odpowiedź wymaga rekonstrukcji czasu, który, jak dotąd, nie doczekał się ani szczegółowego opisu, ani pełniejszej oceny. Co więcej, był stale spychany w niepamięć i przesłaniany rozmaitymi zaciemniającymi go kotarami. Sytuację charakteryzuje w jakiejś mierze autentyczna ponoć anegdota o zdającej na uczelnię artystyczną dziewczynie, która na pytanie, kim był Józef Stalin, z rozbrajającą szczerością odpowiedziała, że nie wie. Wtedy egzaminator, znany zresztą aktor starszego pokolenia, stwierdził z gorzkim uśmiechem: „szczerze tego pani zazdroszczę".

07142

W NUMERZE: DLACZEGO świat traci energię? powstała doktryna Cartera? panny z dziećmi muszą kłamać? filmuje się biura? dyrektorzy nie chcieli grać Czechowa? trumna staje się modniejsza niż łóżko?

07142

Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

POLITYKA

NR 5 (1196) ROK XXIV WARSZAWA, 2. II. 1980 R. CENA 4 ZŁ

SZYMON KOBYLIŃSKI

— Mechanizacja, mechanizacja!!!

KINO REALIZMU BIUROWEGO

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

NIECZYSTE sumienie mieszka przeważnie na prowincji. Otoczenie: dyrektor reprezentujący instytucję, w której pracuje bohater, zastrachana i małostkowa społeczność oraz przybysz z zewnątrz — przedstawiciel zwierzchnictwa. Cyniczny i inteligentny technokrata wnosi ożywczy powiew, który wyzwala energię bohatera i stymuluje ją dopóty, dopóki nie przekonamy się, że na wszystkich szczeblach kariery krępują jednostkę organizacyjne prawa. W filmach Feliksa Falka czy Krzysztofa Kieślowskiego reprezentanta instytucji naczelnej perfekcyjnie szkicuje Bogusław Sobczuk, bohaterem jest przeważnie Jerzy Stuhr, natomiast dyrektorzy się zmieniają. Konflikt jednostki i zwierzchnika oraz osobowość aktorska Stuhra odcisnęły niezatarte piętno na filmach, które po moskiewskim sukcesie „Amatora" krytyka opatrzyła mianem nowej fali „moralnego niepokoju".

Minęły już czasy tzw. szkoły polskiej, kiedy to poza sztandarowymi nazwiskami Hasa, Kawalerowicza, Munka czy Wajdy z filmem krajowym kojarzyła się nuda, żenująca sztuczność sytuacji i nieporadność aktorów. Minęły czasy gwiazdorów, wypraw Cybulskiego, potem Olbrychskiego. Dzisiejsi absolwenci szkoły filmowej mają do dyspozycji plejadę doskonałych aktorek i aktorów. Maja Komorowska, Krystyna Janda i Ewa Dałkowska, etatowy „docent" współczesnego kina Zbigniew Zapasiewicz, a także Jan Nowicki, Piotr Fronczewski, Tadeusz Huk czy Piotr Garlicki, to tylko najczęściej pojawiające się nazwiska. Jest w czym wybierać zarówno wtedy, gdy idzie o obsadzenie głównego bohatera, jak i postaci drugoplanowych. Podniosła się jakość kopii. Prawie wszyscy kręcą dziś w kolorze przy pomocy aparatury umożliwiającej rejestrowanie dialogu od razu na planie, a tym samym zachowanie żywej mowy.

Filmy współczesne stać na realizm. Zbliżają się do naszej rzeczywistości i umożliwiają utożsamianie się masowej publiczności z bohaterem. Feliks Falk, Agnieszka Holland czy Krzysztof Kieślowski wkroczyli w kompetencje prozaików. Sami sobie pisząc scenariusze filmowcy ci wyzwolili się z kompleksu odtwórcy czy adaptatora, który chcąc odcisnąć piętno swej osobowości, musi zdrowo namącić i poprzestawiać w materiale literackim. Uwolniwszy się od niepokojów prestiżowych i ambicjonalnych autor filmu może skupić się nad wyrażeniem myśli w przejrzysty i sugestywny sposób. Na sukces składa się zresztą praca całej ekipy. Wymienieni reżyserzy potrafili bowiem skupić wokół siebie grono utalentowanych artystów, którzy potrafią pisać dialogi, wpływają na rozwój scenariusza, ożywiają postaci i sytuacje sprawiając, że rzetelna literatura publikowanych w „Dialogu" scenariuszy „Wodzireja", „Amatora" lub „Szansy" przeistacza się w majstersztyki sztuki filmowej.

Dokończenie na str. 10

Dokończenie ze str. 1

W kinie lat siedemdziesiątych wyraźnie dominuje tematyka realistyczna. Zdaje sobie z tego sprawę jedyny twórca szkoły polskiej, który umiał rozszyfrować nastroje współczesnej publiczności i nie stracił z nią kontaktu. Udało się to Andrzejowi Wajdzie w dużej mierze dzięki temu, że fascynującą go problematykę historii narodu pogłębił konfrontując z realistycznym konfliktem człowieka i instytucji. „Człowiek z marmuru" to wszakże film, który pokazuje jak są złudne przemiany stylu życia i frazeologii wobec niezmiennych układów zależności. Natomiast „Bez znieczulenia" opowiada o pozorach swobody działania jednostki wylansowanej przez instytucje. Rezygnując z poparcia urzędu człowiek traci swoją tożsamość. Bowiem tylko organizacja jest mu w stanie zapewnić możliwość aktywnej pracy, która stanowi o jego roli społecznej. Pod artystycznym kierunkiem Andrzeja Wajdy

KINO REALIZMU BIUROWEGO

powstają też w Zespole X filmy Feliksa Falka, Agnieszki Holland i Tomasza Zygadły.

FOTOGRAFOWAĆ CO JEST

Jednak zaczęło się nie od Wajdy, lecz od Zanussiego. „Struktura kryształu", „Iluminacja" czy telewizyjne „Za ścianą" były to filmy, które przetarły drogę kinu autorskiego. Krzysztof Zanussi konsekwentnie oparł się na własnej twórczości scenopisarskiej. Nawiązał partnerski kontakt z aktorami zdolnymi współtworzyć sytuacje, a nawet improwizować na planie dialogi na zadany temat. Mówiąc słowami najnowszego filmu Krzysztofa Kieślowskiego, w którym genezę kina realizmu biurowego wyprowadza się z „Barw ochronnych", można stwierdzić, że Zanussi umiał zrealizować: *„tę ciekawą koncepcję, by fotografować to, co jest."*

Krzysztof Zanussi akcentuje w swoich filmach przeciwstawności sposobu postępowania i celów. Już w „Strukturze kryształu" postawione zostało pytanie, czy wyznacznikiem szczęścia jest życie rodzinne i zadowolenie, jakiego dostarcza miłość, uczciwość, ofiarność oraz zdrowie, czy też stanowią o nim praca i radości związane z karierą zawodową. Zanussi poddał w wątpliwość ziszczalność stereotypowych życzeń: zdrowia, szczęścia rodzinnego oraz sukcesów w pracy zawodowej. Przy odrobinie dobrej woli konflikt dostrzeżony przez autora „Spirali" sprowadzić można nawet do antynomii postaw społecznych i indywidualistycznych. Jednak w przeciwieństwie do Zanussiego wychowani na jego filmach Falk, Holland, Kieślowski czy Zygadło nie dążą do filozoficznych uogólnień. Kręcone przez nich obrazy pozostają wierne konkretnym zjawiskom lat siedemdziesiątych. Rzeczywistości, w której Zanussi dostrzegł, że cechą dzisiejszego świata jest dominacja wartości społecznych nad jednostkowymi. Uwikłanie w instytucję człowieka, który poza szeroko pojętym biurem, nie widzi dla siebie miejsca na ziemi. W reżyserowanym przez Tadeusza Junaka, opartym na scenariuszu Zanussiego filmie „Próba ciśnienia" bohater nie potrafi wyzwolić się spod presji wartości, które latami wpajały mu instytucje dydaktyczne i naukowe. Zapytany przez swego zwierzchnika: *„Jak by wyglądało pańskie życie, gdyby nie było w nim kariery. Bez uniwersytetu, może w ogóle bez nauki. Bez ambicji, które nadają sens pana działaniom..."* Andrzej musi przyznać, że poza tym wszystkim dostrzega tylko pustkę.

W filmach Zanussiego sportretowany został bohater, który podlega instytucji i nie potrafi się wyzwolić spod jej dominacji. Młodzi reżyserzy poddali wszechstronnej obserwacji sytuację człowieka znajdującego się w pracy. W przeciwieństwie do Zanussiego nie poszukują klasztornego odosobnienia ani wolności w medytacji. Interesuje ich problem homogenizacji społeczeństwa, w którym życie zawodowe zostaje wyzwolone spod dominacji rodzinnej. Młodzi filmowcy nie odrzucają świata, w którym żyjemy. Ale pokazując go takim, jakim jest, muszą dostrzec, że w naszych czasach przeżycia osobiste potrafimy oceniać tylko ze względu na interes zbiorowy.

KARIERA BEZ SZCZĘŚCIA

Kino realizmu biurowego odsłania powody, dla których konflikt jednostki i instytucji musiał zająć tak ważne miejsce w twórczości Zanussiego. Dlatego też nie mógł go pominąć Andrzej Wajda. Z jego realistycznych filmów można wywnioskować, że uzależnienie człowieka od instytucji jest właściwe dla naszego okresu historii. Natomiast obejrzawszy „Wodzireja", „Aktorów prowincjonalnych" lub „Szansę" dostrzeżemy wynaturzenia życia społecznego, które sprawiają, że sytuacje sztuczne i nieumiejętnie kierowane stają się wzorcem myślenia i schematem przeżyć.

Najlepszym przykładem tego rodzaju spojrzenia są bez wątpienia filmy Feliksa Falka. W debiutanckim „W samym środku lata" pozostawał on jeszcze pod bardzo wyraźnym wpływem Zanussiego. Obserwował rozkład małżeństwa, w którym mężczyzna pochłonięty przez ambicję zawodową traci wrażliwość na problemy swojej żony. Jednostka została tu opanowana przez instytucjonalne wzorce. Jednak już w „Wodzireju" pokazano nam obraz konkretnej kostniejącej instytucji, której zwierzchnicy nie są bezpośrednio zainteresowani efektywnością jej działań. Ujawniają więc właściwą wszystkim kierownikom, nie obawiającym się kontroli, skłonność do otaczania się ludźmi uległymi. Feliks Falk pokazał w swoim filmie powody, dla których następuje selekcja negatywna. W jej trybach trzeba wykazać się lizusostwem, donosicielstwem, przekupstwem. Wzbudzić zaufanie. Słowem: chcąc być kimś w ramach instytucji tego rodzaju, trzeba się dostosować i własnoręcznie utemperować ledwie objawiony talent.

Obrazy Falka czy Holland są przykładem bezlitosnej, gorzkiej, ale nie zafałszowanej krytyki, której istnienie samo jest źródłem pociechy i dowodem żywotności społeczeństwa dostrzegającego zagrażające mu niebezpieczeństwa. Prawie we wszystkich filmach nowej fali pod uważnym spojrzeniem kamery odsłaniają się tajniki życia społeczno-zawodowego i negatywny wpływ, jaki wywiera ono na sferę intymną. Jednak sprawy rodzinne pozostają tłem, z którym młodzi filmowcy radzą sobie nie najlepiej. Krzysztof Kieślowski ogranicza się w „Amatorze" do powtórzenia obserwacji poczynionych już przez Zanussiego.

Twórczość Kieślowskiego, której przynajmniej zewnętrzne pokrewieństwo ze scenopisarstwem Aleksandra Gelmana szczególnie łatwo zauważyć, porównawszy grywany w teatrach „Życiorys" z „Protokołem jednego zebrania" (film „Premia"), dowodzi, że w latach siedemdziesiątych odkryta została nowa formuła realizmu pracy. Od sztuki okresu schematyzmu odróżnia te filmy fakt, że problemów ludzi pracy nie zamyka się w wyświechtane pseudoromantyczne, pseudopozytywistyczne czy wręcz melodramatyczne wzorce. Nie tworzy się też papierowych herosów. W „Bliźnie" Kieślowskiego, w „Premii" czy „Sprzężeniu zwrotnym" Gelmana, opowiadających o pracy robotników, wytyczony jest właściwy teren konfliktu między zaangażowaną jednostką a niechętnymi innowacjom administratorami, którzy zresztą mają na obronę swej ostrożności swoiste argumenty. Kieślowski i Gelman natrafili nań w fabryce na zebraniu partyjnym. Falk w „Wodzireju" i Holland w „Aktorach prowincjonalnych" pokazują jak objawia się on w sferach artystycznych. Zanussi w „Barwach ochronnych" rozpoznaje go wśród naukowców, Wajda w „Bez znieczulenia" dostrzega jego obecność w świecie dziennikarzy. Falk w „Szansie" spogląda pod tym kątem na sportowców i nauczycieli, i wreszcie Wajda w „Człowieku z marmuru" i Kieślowski w „Amatorze" dyskretnie odsłaniają jego wpływ na filmowców.

WZORZEC NOWEJ FALI

Łatwo wykazać, że wymienione filmy zostały oparte na identycznym niemal wzorze. W zależności od upodobań można go nazwać schematem lub konfliktem osiowym. Pierwszym terminem zaczynają się już posługiwać przeciwnicy nowej fali, których razi prawda, więc wolą pisać o kreacji. Pomawiają oni wymienione filmy o publicystyczne spłaszczenie, miałkość problematyki i brak ponadczasowych uogólnień. Nie wchodząc w spory na temat miejsca, jakie filmy realizmu biurowego zajmą w historii kina, trzeba podkreślić, że nauczyły one artystów mówić o naszej rzeczywistości. Odsłoniły moralne niepokoje jednostki skonfrontowanej z interesem instytucji, w której pracuje.

Jeśli spojrzeć na filmy minionego dziesięciolecia od „Struktury kryształu" (1969) poprzez filmy Holland, Kieślowskiego i Zygadły, aż po „Szansę" Feliksa Falka (1979), można dostrzec jak osadzona w realiach współczesności etyczno-filozoficzna refleksja Zanussiego przeistaczała się w coraz bardziej konkretną i krytyczną analizę naszej rzeczywistości. Zanussi dostrzegł dwa sposoby życia, z których jeden stawiał na zadowolenie wewnętrzne, drugi zaś na powszechne uznanie. Zygadło w „Rebusie" czy Falk w „W samym środku lata" też analizowali moralne oblicze człowieka, dla którego więzi nieformalne nie mają istotniejszego znaczenia. Jednak już w „Wodzireju" Falka nie człowiek opanowany przez instytucję, lecz sama instytucja poddana została krytyce. Ten film ma wymowę socjologiczną, a nie psychologiczną.

Nieco bardziej powierzchownie starał się pójść w ślady Falka Krzysztof Kieślowski kręcąc „Amatora". Nie wiadomo tu, czy człowiek, czy instytucja jest przedmiotem analizy. Bohater tego filmu pod wpływem ogarniającej go pasji zawodowej traci kontakt z rodziną, a nawet krzywdzi bliskich sobie ludzi. Żadna konkluzja stąd jednak nie wynika. Dyrektor ma swoje racje kontrolując działalność filmowca, którą jego zakład finansuje, żona ma słuszność domagając się od męża większej troskliwości. Filip Mosz całkiem słusznie pragnie uczynić z prawdy publiczną własność i odpowiadać sam za swoje czyny — wszyscy są piekielnie pozytywni i przejęci słusznymi ideami, a jednak kobieta jest nieszczęśliwa, ktoś traci pracę, a bohater już nie znajdzie spokoju.

O ile „Wodzirej" czy „Amator" mówią o instytucji jako o stymulatorze ambicji zawodowych, w „Aktorach prowincjonalnych" Angieszki Holland, a nade wszystko w „Szansie" Feliksa Falka rozpoznano ją jako swoisty system, któremu jednostka musi się podporządkować. Agnieszka Holland sportretowała specyficzne środowisko ludzi chorych z niespełnionych ambicji, przejętych romantycznymi ideałami wielkości, dla których życie osobiste jest daleką pochodną megalomanii. Oto swoisty świat, w którym sprowadzenie sensu życia do pozycji w ramach instytucji zespołu teatralnego nie jest tylko wynikiem złego funkcjonowania tej instytucji, lecz wynika stąd, że spełnienie romantycznego posłannictwa artystycznego możliwe jest dla aktora tylko w drodze zespołowej kreacji. Aktor jest jedynym artystą, który poza instytucją teatru nie może uprawiać swej twórczości. Ulega on organizacji w stopniu nie mniejszym niż bezideowa i zdemoralizowana, apatyczna część pracowników przeciętnego biura.

Wydawałoby się więc, że w środowisku, którego praca jest poddawana przez publiczność stałej kontroli, niemożliwe są pozorne działania, konieczne efekty i trudny do pomyślenia konflikt nonkonformistycznej jednostki z apatycznym otoczeniem. Z kim zatem walczy bohater „Aktorów prowincjonalnych"? Na jakiej płaszczyźnie porozumiewają się z sobą wielkomiejski reżyser z miejscowym dyrektorem? Czym różni się wymarzony prawdziwy teatr od prowincjonalnej instytucji, od której uzależnieni są sportretowani przez Agnieszkę Holland aktorzy? Środowisko aktorskie nie jest wprawdzie tak apatyczne jak inne grupy pracowników biurowych, przez co może wprowadzić w zachwyt patrzącego nań z perspektywy warsztatów robotnika, jednak także i teatr traktowany jako instytucja okazuje się nie zainteresowany w spełnieniu swych naczelnych zadań. Oparłszy się na instytucjonalnej hierarchii wartości reżyser ani dyrektor teatru nie potrzebują stworzyć arcydzieła, by zyskać szacunek świata zewnętrznego. Muszą się natomiast postarać o nagrodę na festiwalu. Ona wyrobi im pozycję i dostarczy środki. Skrępowani przez instytucję, która miała wyznaczyć sposoby ich kontaktu z widzami, aktorzy pragnący ten kontakt nawiązać muszą całą swoją uwagę skupić na zabiegach o względy administracyjne. Wikłają się w skomplikowane układy i odkąd odkryją, że instytucjonalny środek ich ekspresji jest jedynym celem zabiegów, nie mogą zrobić niczego „co by od nas samych zależało".

Autorka „Aktorów prowincjonalnych" odsłoniła wpływ instytucji na osobowość. Dotknęła demoralizacji środowiska i odkryła przyczyny podwójnej klęski życia osobistego, którą odnoszą ludzie wchłaniani przez zespołowe układy, ulegający ambicjom ponad miarę. Film Holland o aktorach stał się zatem portretem społeczności aspirującej do wielkości, która została spętana przez instytucję.

NIEDOPOWIEDZENIA

To prawda, że współcześni filmowcy nie potrafią pogłębić problematyki rodzinnej. Nawet w twórczości Zanussiego obrazy takie jak „Życie rodzinne" czy „Bilans kwartalny" trzeba zaliczyć do mniej udanych. To samo dotyczy „Aktorów prowincjonalnych" i aspirującego do zamknięcia historii kina realizmu biurowego, autotematycznego „Amatora". Od trącącej coraz bardziej banałem obsesji klęski uczuciowej wywołanej przez zawodową karierę uwolnił się nareszcie Feliks Falk realizując „Szansę".

Profesor wychowania fizycznego dostrzegłszy szansę połączenia administracyjnych interesów szkoły z własną karierą zawodową po mistrzowsku grając na słabych punktach instytucji rozbudza w dyrektorze samowładcze skłonności. Skoro z obiektywnych przyczyn nie można podnieść poziomu nauczania, trener Janota dostarcza społeczności satysfakcji zastępczych. Rozbudza namiętności sportowe umożliwiające wzmocnienie pozycji szkoły w innych rubrykach kuratoryjnych wykazów. Feliks Falk opisał w swoim filmie jak tchórzliwa, uboga intelektualnie i wyzbyta ideałów społeczność nie potrafiąc, czy nie mogąc wykorzystać swej organizacji do osiągnięcia pierwotnych celów dydaktycznych, zostaje zdominowana przez zagrożoną w swym istnieniu instytucję, która wyszukuje sobie ideologie pozorne. Nie ma nic złego w tym, że młodzież gra w szczypiorniaka ale: „ja w tym czuję jakąś ideologię" stwierdza w „Szansie" Jerzy Stuhr w roli nauczyciela historii. Fanatyzm rozpętany w szkole przez trenera piłki ręcznej jest przecież tylko umiejętnym mariażem administracyjnego interesu szkoły z ambicjami sportowca pragnącego odbudować karierę.

Feliks Falk wskazał w swoim filmie nową płaszczyznę konfliktu jednostki z instytucją. Kiedy środki administracyjnego nacisku dostaną się w ręce fanatyka, a przyzwyczajeni do uległości wobec zwierzchników ludzie, z tchórzostwa lub z głupoty, nie zechcą stawić im czoła, indywidualność nie ma już żadnego wyboru. Pokazawszy sytuację krańcową, lecz prawdopodobną, autor „W samym środku lata" i „Wodzireja" obnażył w swym ostatnim filmie „Szansa" samozachowawcze oblicze organizacji. Dowiódł, że administracyjna hierarchia wartości może być nie tylko przedmiotem wyboru (jak w „W samym środku lata" czy u Zanussiego), nie tylko może zostać przez bohatera bezkrytycznie zaakceptowana (jak u Kieślowskiego, Holland albo w „Wodzireju"), lecz może także zostać jednostce narzucona. Feliks Falk uprzytomnił nam, dlaczego nie można dziś nakręcić prawdziwego filmu o miłości, pracy ani o sztuce, bez uwzględnienia realizmu biura.

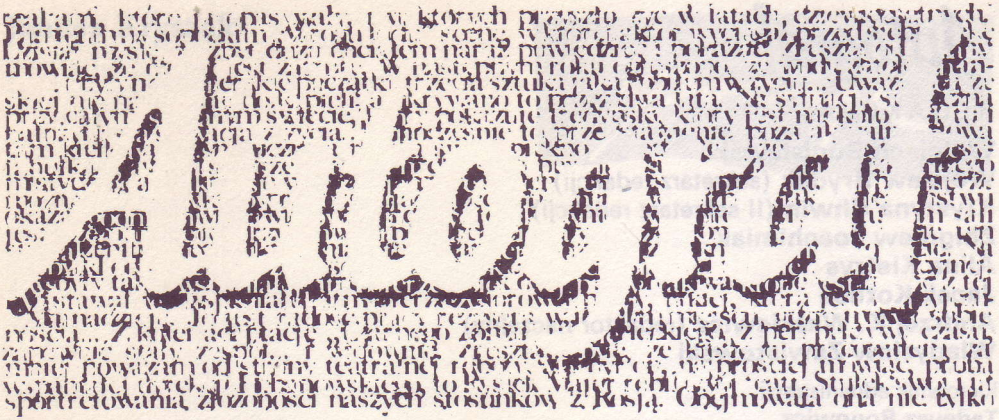
Nazwano ich: falą moralnego niepokoju. Jednak młodzi filmowcy nie moralizują. Nie poszukują interesujących charakterów, których rozterki można by pokazywać na ekranie. W omawianych filmach jednostki typowe określane są przez sytuacje. Nowe kino mało ma wspólnego z tzw. realizmem psychologicznym. Stosowana przez Falka, Holland, Kieślowskiego czy Zygadłę metoda ukazywania wpływu niepożądanych zjawisk na psychikę bohaterów zasługiwałaby raczej na określenie mianem realizmu socjologicznego.

Kino realizmu biurowego jest dalekie od filozoficznej utopii. Wiedząc, że zinstytucjonalizowanie stało się cechą współczesnej cywilizacji, młodzi filmowcy nie odrzucają rzeczywistości, lecz poddają krytyce wynaturzenia stosunków między jednostką a instytucjami. Wskazując punkty newralgiczne, Falk czy Kieślowski pokazują szanse na terapię. Bowiem chorobę trzeba zwalczać tam, gdzie poczyniła największe postępy i sprawia niepowetowane szkody. W różnych biurach i urzędach, gdzie dystanse są takie bliskie, a relacje międzyludzkie niemal bezpośrednie, trzeba szukać i najłatwiej znaleźć, optymalną formę współżycia nie zepsutych do cna wodzirejów i zaangażowanych amatorów.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

„Wodzirej" ukazuje mechanizm selekcji negatywnej

Fot. ZRF



MIESIĘCZNIK • LITERATURA • SZTUKA • KRYTYKA

rok II, numer 2(6), luty 1989 GDAŃSK

Janusz Kryszak Elegia, Tamte lektury, Wczesny ranek, Skóra węża 3
Maria Janion Legenda Jana Witkiewicza – jedynego prawdziwego Wallenroda 7
Horst Bienek Ucieczka, na próżno (przełożył **Andrzej Pańta**) 22
Andrzej Piskozub Dysproporcje w ocenach autora *Dysproporcji* 36
Tomasz P. Krzeszowski Tryptyk 40
Roman Warszewski Najwyższe piętro 42
Stanisław Kaszyński Było to w Copotach, było to nad Bałtykiem 50

recenzje
Mieczysława Siemieniuk-Fręś Świat za progiem (Milena Wieczorek: *Tytus, syn Rembrandta*) 54
Zygmunt Trziszka Awangarda prozy: Płatonow (Andriej Płatonow: *Czewengur*) 54
Tomasz Kubikowski Rozmyślania o Barabaszu (Krzysztof Wójcicki: *Wolność dla Barabasza*) 56
Andrzej Tadeusz Kijowski Cały ten szajs (*Uciekający pociąg*, reżyseria Andriej Kończałowski) 57

peryskop optymisty
Piotr Wojciechowski Instytut Zdrowego Rozsądku 58

stereo
Michał Błażejewski Poematy symfoniczne Mieczysława Karłowicza 60

słońce epoki
Zsuzsa Gál Pieśń pionierów. Na urodziny tow. Rakosiego (przełożył **Aleksander Nawrocki**) 62

archiwum
Stanisław Baliński Listy do Aleksandra Janty-Połczyńskiego 64

noty
Zwrot (w trzydziestą szóstą rocznicę Księgi *Tezy Stalina o języku a metodologia badań literackich* – studium w piętnastu rozdziałach i czterech dopełnieniach) ***akw*** (68), „Punkty Mówione" ***KCh.*** (72), XXIX „Czerwona Róża" ***Eugeniusz Kupper*** (72), Tydzień Kultury Chrześcijańskiej ***KCh.*** (72), Reportaż sprzed pół wieku ***Aneta Szyłak*** (72), Jubileusze: 80-50-10 ***aleph***, ***Wanda Obniska*** (73), Łubu dubu, łubu, dubu. U-Haa! ***Anna Czekanowicz***, ***A. Marek Drążewski*** (74), Lalkarskie festiwale ***Barbara Kanold*** (75), Cappella Gedanensis – aktualności ***Romuald Szyszko*** (76), Gdańskie konteksty ogólnopolskiej wystawy ***Zofia Watrak*** (77).

galeria
Zofia Watrak Cezary Paszkowski 78

Cały ten szajs

Czy ta sensacja udaje ambicje, czy to ambicja podszywa się pod sensację? *Uciekający pociąg* Konczałowskiego z pozoru niczym nie różni się od przeciętnego amerykańskiego kitu o ucieczce z więzienia. Może oryginalnością scenerii. Więzienie znajduje się na Alasce wśród iście syberyjskich śniegów. Może ostrością środków aktorskich stosowanych przez głównego bohatera, który działa razem: zezem, zębów zgrzytaniem, utykaniem. Istotnie John Voight mógłby zagrać Ryszarda III.

Nie przesadzajmy. Nie miałbym takich skojarzeń gdyby mi ich nie podsunęło motto kończące obraz. „Najkrwawsza bestia ma trochę ludzkości" urywa cytat w połowie reżyser opowiadający o tym jak niebezpieczny, wyzuty z uczuć zbieg, z heroizmem gotujący się na śmierć, odczepia od pędzącej lokomotywy drugą, w której pozostaje dwójka młodych. Miałem się wzruszyć i tak się stało. Zaparowało mi okulary. Więc by pozostać w orbicie Szekspira wyznam: „Łza mi się kręci, co dowodzi, że melodramat tu się rodzi".

Akcja *Uciekającego pociągu* rozgrywa się w dwóch planach. Najsilniejszy konflikt zarysowany został między naczelnikiem więzienia, którego autorytet uległ nadszarpnięciu w wyniku wyroku sądu nakazującego zwolnienie z izolatki uporczywie krnąbrnego więźnia, a więźniem, który zorientowawszy się, że naczelnik zdecydowany jest sprowokować sytuację uzasadniającą jego śmierć, decyduje się na desperacką ucieczkę. Tak zarysowana akcja umożliwia wyjściowe przesunięcie akcentów, to znaczy wywołanie u widza sympatii dla ściganego znajdującego się w trudniejszej sytuacji, sytuacji wymagającej odeń ujawnienia walorów pierwotnych.

Chyba większość utworów przygodowych opartych na budzeniu sympatii do przestępcy bazuje na ambiwalencji wartości społecznych i pierwotnych. Więzień jest przestępcą w kategoriach prawnych lecz społeczeństwo okazuje się współwinne bowiem stworzyło, tolerowało lub nawet korzystało z sytuacji, które zmusiły więźnia do popadnięcia w konflikt z prawem. Ścigany: uciekinier, kowboj czy mafioso wyznający konkurencyjny wobec ogólnie obowiązującego, system wartości moralnych mikrośrodowiska przestępczego, budzi sympatię widza głównie dlatego, że te niezbyt skomplikowane systemy są bliższe wartościom pierwotnym: odwadze, lojalności, wierności, miłości, solidarności, które w skomplikowanych systemach, opartych na kryterium własności, częstokroć zanikają.

Otóż bohater *Uciekającego pociągu*, wpasowując się w ramy zakreślone w powyżej skróconej teorii widowiska sensacyjnego, zarazem je rozsadza. Jest twardy, ale to twardość tak bezwzględna, że bliska okrucieństwu. Jest skupiony, ale to skupienie tak obłędne, że sąsiadujące z bezmyślnością. Nie ma w nim żadnych ujawnionych uczuć. Tworzy to kontrast między desperatem a młodzieniaszkiem, co zdecydował się uciekać wraz z groźnym zabijaką i pomocniczką maszynisty, która znalazła się wraz z dwoma kryminalistami w

uciekającym pociągu. Słowem, tym, co w sferze akcji różni film Konczałowskiego od przeciętnego amerykańskiego kryminału jest naturalizm budowanych sytuacji i stosowanych środków aktorskich, jest weryzm nie mający nic wspólnego z panującym w skomercjalizowanym zachodnim kinie stylem realistyczno-sentymentalnym.

Lecz na warstwie kryminalnej akcji nadbudowuje się temat drugi — satyry cywilizacyjnej. Uciekinierzy z więzienia trafili przypadkiem na stacji do ruszającego składu czterech lokomotyw, których maszynista dostał ataku serca i wypadł z kabiny. Pociąg nabiera szybkości i zaczyna pędzić bez kontroli po torowiskach Alaski. Gdy wszystkie dane docierają z wolna do świadomości sennych kontrolerów ruchu, konflikt zostaje zawiązany. Oto już wiadomo, że po torach tasterowanych komputerowym systemem bezpieczeństwa pędzą maszyny przedstawiające znaczną wartość materialną, w których, co się w końcu odkryje, znajdują się trzy żywe osoby. Cywilizacyjny system mierzy się z przypadkiem i przegrywa. Nie ma sposobu na zatrzymanie pociągu. „Dlaczego nie udało mi się go zatrzymać przy pomocy tego gówna!?", klnie, waląc w komputer, twórca informatycznego systemu bezpieczeństwa skierowawszy pociąg na ślepy tor, na końcu którego bohaterów czeka śmierć, a lokomotywy złom.

I tu po raz drugi kończy się film amerykański. Typowy „film drogi", jakie zaczęły się od *Swobodnego jeźdźca*, a skończyły *Konwojem*. Film o niepohamowanym, szaleńczym pędzie. Pędzie wyrażającym bunt przeciw ograniczeniom cywilizacji, radosnym, bezmyślnym biegu, który stróże porządku zmuszeni są zatrzymać. Pęd, jaki wytworzył Konczałowski, pęd naturalistyczny jest niepohamowany, jest wściekły, jest azjatycki. Więc, gdy lokomotywy skręcają w ślepy tor kończą się wszystkie pseudosocjologiczne wymiary, ten pociąg widmo zaczyna zmierzać ku niebu.

A więc kryminał zmienił reżyser w naturalistyczną opowieść o bogactwie i okrucieństwie ludzkiej natury, „film drogi" zaś w opowieść o przewartościowaniu dokonującym się w sytuacji zagrożenia. Jak Alaska ponad Stanami Zjednoczonymi, osobna i dostojna w swych śniegach, tak ślepy tor znalazł się ponad strukturą dynamiczną i logiczną scenariusza. Nastąpiło wyciszenie, a w nim rozegrane starcie dwóch protagonistów (Naczelnika więzienia i Uciekiniera) nabrało tytanicznego wymiaru. Również akt miłosierdzia, odcięcia lokomotywy, w której pozostało dwoje przestraszonych dzieci, odczytywać trzeba poza wszelkim etycznym czy kulturowym kodem. Jest to machnięcie ręki pierwotnego potwora na europejski strach, mieszczańską moralność, amerykańską cywilizację — na cały ten szajs.

Andrzej Tadeusz Kijowski

Uciekający pociąg. Reż. Andriej Konczałowski

Andrzej Tadeusz Kijowski

o filmach Agnieszki Holland

Z zaciśniętymi zębami

Gdybym nie znał wcześniejszych filmów Agnieszki Holland, oglądając „Europę, Europę" myślałbym, że nie potrafi ona wyciskać łez, śmieszyć, przerażać. W filmie tym dominuje kamienny spokój. Jednak widz ani przez moment nie odczuwa nudy.

Historię Salomona Perela reżyserka opowiada bez jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania. Nie próbuje ani heroizować postaci, ani zarzucać konformizmu Żydowi, który w dobie holocaustu z Niemca stał się Polakiem, z Polaka przekształcił we wzorowego radzieckiego komunistę, by wpadłszy w ręce hitlerow-

ców przeżyć wojnę ukrywając się pod mundurem ucznia elitarnej szkoły Hitlerjugend.

Debiut

Pierwszym dużym filmem Agnieszki Holland było „Bez znieczulenia" Andrzeja Wajdy. Młoda reżyserka, która zadebiutowała właśnie wraz z Jerzym Domaradzkim i Pawłem Komorowskim fabularnym obrazem zatytułowanym „Zdjęcia próbne" wkroczyła do kinematografii głównymi drzwiami. Napisany przez nią scenariusz „Bez znieczulenia" opowiada o tym, jak pozorna jest swoboda działania jednostki, której całe cywilne istnienie zostało ukształtowane przez aparat propagandowy. Efekt współpracy Wajdy z Agnieszką Holland dał tak zadziwiający rezultat jako, że doszło do sojuszu warsztatu i inscenizacyjnej pomysłowości mistrza wyczerpującej się już tematycznie „szkoły polskiej" z nową problematyką biurowego realizmu nurtującą rówieśników Agnieszki Holland.

Pokoleniowa muza

Typowym przykładem pokoleniowej współpracy były „Zdjęcia próbne". Ich scenariusz pisali reżyserzy przy współpracy Falka i Kędzierskiego. Z perspektywy lat odsłania się jednak specyficzne znaczenie tego filmu dla twórczości Agnieszki Holland. Nie ma tu jeszcze odniesień politycznych tak czytelnych jak w „Bez znieczulenia". Ukazuje się za to artystę gotowego wszystko, co przeżywa, ofiarować na sprzedaż. Pobrzmiewa tu także ów na poły ironiczny, na poły zaciekle demaskatorski ton jakim we wszystkich swoich filmach będzie Hol-

land z pozornych głupstw i szczegółów budować uniwersalne tematy.

Ze „Zdjęć próbnych" rozchodzą się w metaforycznym i dosłownym sensie drogi grupy twórców kina moralnej odnowy. Drogi, których wspólny szlak aluzyjnej krytyki systemu nie przeszkadza jednak reżyserom określać swoich własnych upodobań. Socjologiczny realizm Tomasza Zygadły, etyczne kino Feliksa Falka, ideowo-polityczne obrazy Krzysztofa Kieślowskiego czy pokoleniowe filmy Janusza Kijowskiego określają kształtujące się indywidualności twórców, których zapewne

krzywdzi uporczywe sprowadzanie do wspólnego mianownika. Szczególnie niebezpiecznie łatwe wydaje się takie traktowanie twórczości Agnieszki Holland: w jakimś stopniu pisarki, po trosze aktorki, reżyserki teatralnej, filmowej i telewizyjnej, która zaistniała publicznie raz jako uczennica Andrzeja Wajdy, drugi raz jako muza kolegów zaczynających uprawiać realizm biurowy.

Ze szkoły Wajdy

Losy artystycznego rozwoju Agnieszki Holland zostały bez wątpienia ukształtowane przez początkową współpracę z Wajdą. Zaczynając robić filmy z określoną ideą, artysta zwykle z obrazu na obraz doskonali swój warsztat, by osiągnąwszy dojrzałość wypowiedzieć w sposób jasny i głęboki nurtującą go problematykę. Agnieszka Holland, pozwoliwszy działać na swym młodzieńczym scenariuszu mistrzowi tak wytrawnemu jak Wajda, obejrzała wkrótce doskonałą realizację swych zamierzeń. Zamknęła się więc przed nią w praktyce możliwość dalszego rozwoju w aluzyjnej publicystyce politycznej. W „Zdjęciach próbnych" zainteresuje ją publiczny wygląd uczuć, to co z prywatności dociera do innych. Pokaże konflikty zewnętrzne, możliwe do rozwiązania za pomocą jednego zarządzenia, zmiany układu, którego funkcjonowanie wywołuje niepowetowane straty moralne.

„Niedzielne dzieci"

Ten film warto zestawić z wyświetlanym przed laty na naszych ekranach szwedzkim obrazem pt. „Jankes". Z pozoru ta sama kwestia moralna. Konflikt wokół możliwości natychmiastowej adopcji dziecka niechcianego przez matkę zaczyna się w polskim filmie na dużo wcześniejszym etapie. Rozterka jest niemożliwa do uniknięcia — pobudza ją idiotyczna organizacja,

chamstwo urzędników, złe warunki życia. I oto film cywilizacyjny i filozoficzny przekształca się mimo woli reżysera, który nie umie być ślepy, w obyczajowy dokument. Warunki otaczającego życia i wrodzona Agnieszce Holland ostrość obserwacji uniemożliwiają ukazanie na ekranie zawiłości uczuć. A czuje się, że chciałaby opowiedzieć wprost o ambicji, miłości, egoizmie. Patrząc na „Niedzielne dzieci" czy „Aktorów prowincjonalnych" widać jak obyczaje i układy niemal siłą przyciągają uwagę reżysera. Warsztat filmowy autorki „Okruchu lustra" cechuje dziwne połączenie werystycznego spojrzenia na środowisko i pewnej estetyzacji sytuacji międzyludzkich.

Kino lat siedemdziesiątych

Łatwo zarzucić mu brak psychologicznej głębi postaci uwikłanych w społeczne układy. Wąski wymiar krytyki, której najdalszym odniesieniem jest polityczna opozycja, z natury rzeczy uniemożliwiająca prezentację duchowych rozterek. „Aktorzy prowincjonalni" opowiadali o sytuacji materialnej i psychicznej aktorów. Są także metaforycznym opisem zniewolonego społeczeństwa, którego obsesją jest niezależność. W trzeciej kolejności traktują o ambicji jednostek i miłości dwojga ludzi, których losy wyznaczają fabułę obrazu. Taka była cena realizmu kina drugiej połowy lat siedemdziesiątych, że detal zdeformowany przez propagandowy oleodruk, gdy go wiernie oddano, przesłaniał złożone problemy. Ten detal podporządkowywał sobie fabuły i schematyczne akcje. Opanował też prawie bez reszty wrażliwość widowni.

Zniewolona przez nią, kręci Agnieszka Holland „Coś za coś", typowy dla Zanussoidalnej maniery, choć uczciwie nakręcony i wciągający obraz pani docent medycyny, która orientuje się, że zawodowa ambicja grozi zniszczeniem więzi intymnych. Pojawia się tu powracający u Agnieszki Holland motyw pragnienia dziecka i konfliktu współczesnej kobiety, odrzucającej bądź odwlekającej macierzyństwo. Jednak budując napięcia i klarownie wykładając swoje myśli, słowem: kręcąc znakomite filmy w warstwie problemów in-

mnych, ciągle nie może Holland zbudować dramatu; wznieść się ponad rzeczowe konstatacje.

W cudzym świecie

Oglądając filmy Agnieszki Holland nie umiem się oprzeć wrażeniu, że ich autorka porusza się w cudzym świecie. Znać to w jej scenariuszach i sytuacjach, słychać w pisanych przez nią dialogach, nawet widać, gdy jako reżyserka pojawi się epizodycznie na ekranie w „Zdjęciach próbnych" bądź wystąpi w „Przesłuchaniu" Bugajskiego. Ta amazonka kina zaprzysięgła sobie, że wszystko o niej i jej filmach będzie można powiedzieć prócz tego, że kręciła je kobieta. Polityczne alegorie „Bez znieczulenia", romantyczne rozterki „Aktorów prowincjonalnych", poetyckie nastroje „Wieczoru u Abdona" czy obyczajowe obserwacje „Niedzielnych dzieci" — wszystko, byle nie sentymentalizm. I trzeba przyznać, że w każdym z tych tematów jest znakomita. Ale chyba nigdzie nie czuje się dobrze, zewsząd ucieka. Zaczynała jeszcze w typowym dla schyłku „polskiej szkoły" poetycko-filozoficznym stylu, wyśmienicie, z wyczuciem myśli i nastrojów adaptując dla telewizji „Wieczór u Abdona" Iwaszkiewicza. Wajda pokazał jej jak się robi polityczną epopeję. Kręci utwory w stylu realizmu biurowego, ale szybko doświadcza na własnej skórze jak łatwo tutaj popaść we wtórność. Ryzykuje więc zagłębienie się w historię zarazem nieznaną i zwulgaryzowaną przez powierzchowną propagandę. Wraz z Krzysztofem Teodorem Toeplitzem adaptuje „Dzieje jednego pocisku" Andrzeja Struga. Kręci „Gorączkę", film o pierwszej narodowej rewolucji proletariackiej i robi to... na kwartał przed wybuchem polskiej rewolucji sierpniowej. Ryzykując możliwość rozminięcia się z zainteresowaniami współczesnego widza nakręciła Holland film niemal niemożliwy — refleksyjną alegorię, którą ogląda się jako ko-

mentarz do rodzących się wydarzeń. I tym razem podobnie jak pracując z Wajdą wykorzystała Holland historyczną okazję, która się więcej nie powtórzy.

W historycznej matni

Rzeczywistość historyczna zwielokrotnia, a kto wie, czy nie deformuje obrazów jakie Agnieszka Holland chciała nam ukazać. „Gorączka" to już trzeci strzał w dziesiątkę społecznych zainteresowań. Wtedy, gdy naszą obsesją byli „oni" manipulujący

propagandą i władzą napisała scenariusz o jednym z nich, który żyje wśród nas. Wtedy, gdy wszystko zwalaliśmy na „układy" nakręciła film o zbiurokratyzowanej ambicji artystycznej. Uprzedzając sierpniową rewolucję zrobiła film o bombie i pokazała do czego ona nie służy. Wreszcie na emigracji, w jakiś czas po śmierci księdza Jerzego Popiełuszki zrealizowała film o jego zabójcy zatytułowany „Zabić księdza".

Agnieszka Holland kręci filmy obiektywne, z pozoru zimne jak kamień, prawie ironiczne. Żadnej tu nie ma egzaltacji, chociaż zwykle chodzi o poruszające sprawy. Artystka raz za razem potyka się o banalne przeszkody, dostrzega je i obnaża, choć wie, że wraz z nimi nie znikną problemy. Nie zostanie rozwiązana kwestia niechcianych dzieci, gdy będzie funkcjonowała służba adopcyjna ani ambicja nie przestanie żżerać aktorów, których sukces mniej będzie uzależniony od urzędowych imprez. Agnieszka Holland wie, że żyjemy w biednym kraju, którego funkcjonalne mankamenty łudzą, iż wystarczy je usunąć, by zapanowało szczęście. Że nie chodzi jej o taką powierzchowną krytykę dowodzi „Okruch lustra", telewizyjny dokument fabularyzowany, który zdawać się może reklamówką ośrodka rehabilitacyjnego profesora Weissa w Konstancinie. Pokazuje się tutaj, że żadna, nawet najsprawniejsza pomoc instytucji nie jest w stanie uczynić kalectwa mniej dotkliwym, a bywa, że zorganizowane zabiegi resocjalizacyjne nie przywracają światu ludzi, którzy tworzą sobie własne światy.

Niech zdechnie baba

Agnieszka Holland chętnie sięga po tematykę egzystencjalną. Chociażby w nakręconych w Niemczech w 1985 r. „Gorzkich żniwach" rozgrywających się w czasie okupacji dziejach żydowskiej uciekinierki z transportu. Narodziny, samobójstwo, kalectwo, te jakże często melodramatyczne chwyty filmowe, stają się w jej rękach narzędziem zaciekłej analizy relacji międzyludzkich. Ale wbrew pozorom tematycznym nie ma w tych filmach ekscytacji.

Nie widziałem jeszcze osobistego filmu Agnieszki Holland. Filmu nie tylko uczciwego, krytycznie mądrego i dobrze zrobionego — bo wszystkie są takie, ale zarazem otwartego. Widzę ją z zaciśniętymi ustami, wskazującą naokoło: to jest ważne, to tragiczne, to głupie — patrzcie.. ale ode mnie wara. Ja się nie odsłonię. Niech zdechnie baba. Ta baba, którą natura uczyniła wrażliwą na szczegół. Szczegół niedomytego garnka, obszarpanego dziecka, własnego wyglądu. Konflikt kobiecej natury i wynaturzającej gonitwy za sukcesem Agnieszka Holland ma wyjątkowe szanse odsłonić kiedyś w całej pełni. Zrobiłaby to doskonale. Właśnie dlatego, że jej filmy nie budzą śmiechu, łez, przerażenia. Nie mają w sobie nic kobiecego.

Kadr z filmu „Europa, Europa".

Kadr z filmu „Europa, Europa".