ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

665

Molier odmolierzony

JUBILEUSZE jako gatunek (szczególnie jako gatunek teatralny) — zdaniem Elżbiety Kasprzak-Kalemby — *wydaje się w ogóle oparty na zasadzie paradoksu. Mijający czas upiększa i dodaje blasku lub zsyła zapomnienia.* W przypadku srebrnej jubilatki polskiej reżyserii Izabelli Cywińskiej mamy do czynienia tylko z pierwszym członem quasi-definicji jubileuszu.

Nikomu nie powiodła się jeszcze próba opisania Izabelli Cywińskiej. Wszystko, co do tej pory o niej napisano, ma charakter cząstkowy i nie jest do końca prawdziwe. Wymyka się wszelkim klasyfikatorom i taryfikatorom. Narosło wokół jej osoby mnóstwo anegdot, plotek i ploteczek. Piszący o niej wpadają w pułapkę, która nazywa się stereotypem. Silna, przebojowa, niby generał w spódnicy, ekspansywna, chłonna silnych wrażeń, uparta, reagująca niczym sejsmograf na to, co się wokół niej dzieje. Ale czy tylko taka? Pod maską swoistej nonszalancji kryje się, moim zdaniem, inna Izabella Cywińska, tę inność wydobył obiektyw aparatu fotograficznego Ewy Grabowskiej-Sadłowskiej (portret w jubileuszowej jednodniówce „Zza Kulis"). Widzimy Cywińską zadumaną i uśmiechniętą, stonowaną i poetycką. Myślę, że gdzieś na styku tej „jesiennej dziewczyny" (prywatny tytuł wspomnianego zdjęcia — S. D.), menedżera i artysty wyrasta fenomen teatralny pt. „Iza Cywińska".

Przez dwadzieścia pięć lat wyreżyserowała ok. 60 przedstawień w teatrze i telewizji, większość na deskach obu teatrów poznańskich (jeszcze przed rozdzieleniem scen była przez kilka sezonów etatowym reżyserem). Zdobywała laury na wszystkich bodaj festiwalach teatralnych w Polsce, gdzie się nie pojawiła — inicjowała natychmiast ferment, nie tylko teatralny. Reżyserowała w Białymstoku (debiut — „Dozorca" Pintera), Warszawie („Taniec śmierci" Strindberga, „Szklana menażeria" Williamsa), Nowej Hucie („Ifigenia w Taurydzie" Goethego). W latach siedemdziesiątych stworzyła w Kaliszu zespół, który wszedł do historii polskiego teatru jako synonim najciekawszego teatru pokoleniowego lat siedemdziesiątych. Od 1 lipca 1973 r. dyrektoruje w Teatrze Nowym w Poznaniu.

W powszechnej świadomości jest to nadal teatr zespołowy, kontynuacja modelu kaliskiego, chociaż sama Cywińska zdaje sobie sprawę, że tak nie jest: *Ja wiem, że w tej chwili moja teoria zespołowości, całkowitego oddania się teatrowi — zawiodła. Muszę wymyślić coś nowego, nowy model teatru, który nie burząc moich podstawowych założeń, pozwoli mu egzystować w jakiej takiej harmonii na stałym poziomie artystycznym.* Sądząc po repertuarze i po tym, co się w zespole Teatru Nowego działo przez burzliwe lata osiemdziesiąte, refleksja na temat zespołowości naszła Cywińską chyba zbyt późno.

Z tego, co pamiętam, Cywińska nigdy nie zrobiła złego lub nijakiego przedstawienia. Można się z jej widzeniem teatru zgadzać lub kłócić, ale nie można przejść obok. Toteż moje ulubione przedstawienia powstały w latach siedemdziesiątych: „Oni" Witkacego, „Na dnie" Gorkiego, „Wijuny" Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, „Łaźnia" Majakowskiego, „Zabawa" Mrożka. Już od „Wiernych blizn" wg Grzymkowskiego zaczęły się, moim zdaniem, kłopoty. Swoistym wytłumaczeniem spadku atrakcyjności oferty reżyserskiej Cywińskiej był manewr taktyczny. Oddała ona teatr we władanie jakby uczniom: Nyczakowi, Wiśniewskiemu i Satanowskiemu. I znów o teatrze było głośno. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych Izabella Cywińska ciekawsze rzeczy robiła w telewizji, a nie w teatrze: „Wysocki" Zawistowskiego, „Ciemności kryją ziemię" Andrzejewskiego czy „Słoń" Kopkowa.

I znów zdziwienie. Na swój benefis reżyserski Cywińska wybrała starego, dobrego i poczciwego Moliera. Sięgnęła po Moliera, ale na scenie napisała nową sztukę, którą zatytułowała „Tartuffe".

Odmolierzyła Moliera i w dniu premiery zobaczyliśmy dramat psychologiczny, nad którym unosi się duch Strinbergów i Ibsenów. Jako inscenizator podejmujący się wystawienia siedemnastowiecznej komedii miała pełne prawo do odczytania jej po swojemu, co też skrzętnie uczyniła. Dla Cywińskiej — jak sama mówi — *„Świętoszek" okazał się jakby drugą częścią „Cmentarzy". (...) nie szukałam świadomie drugiego aktu moich rozmyślań na temat jednostki uciekającej się pod opiekę ideologii. Tak się stało. I Orgon, jak bohater Hłaski musi stracić wszystko, by się przekonać, że to, w co wierzył, było zupełnym bezsensem. Człowiek nie może istnieć bez idei, wije się jak powój wokół kłamstwa, szalbierstwa, wmawia sobie coś, wmawia innym, niszczy drugich — w imię czego? — nie umiem pojąć.* Natomiast ja nie umiem pojąć, gdzie ten kluczowy — jak sądzę — moment, o którym mówi autorka „Tartuffa", odnaleźć w warstwie scenicznej utworu.

Cywińska nieznacznie tylko okroiła tekst, zmieniła zakończenie, czyli jakby nic wielkiego się nie stało. A jednak. Wyrzuciła konwencję teatru molierowskiego, pozbawiła bohaterów komediowości, aktorzy snują się po scenie niczym strindbergowskie upiory lub spowolnione introwertyczne postacie rodem z Czechowa. Każdy z nich serio analizuje siebie, swoje miejsce w świecie, rodzinie... Znikł Świętoszek, wszystko to, co się za tym znakiem kultury kryje. Świętoszek, przepraszam Tartuff, jest nie wiadomo kim, facetem, który usiłuje nie wiadomo dlaczego zawojować całym domem, uwodzi żonę, a chce się żenić z córką. Orgon zafascynowany tym dziwnym mężczyzną stara się mu ulegać, poddaje się jego (?) magii.

Fot. Norbert Komar

Uzasadnienie pozasceniczne autorki inscenizacji jawi się jako typowa nadbudowa bez pokrycia. Chociaż się nie godzę na takiego nawet „Tartuffa" (a tym bardziej „Świętoszka"), podziwiam konsekwencję reżyserską, która łamie się dopiero w finale. O ile całość rozgrywa się w konwencji realistyczno-naturalistycznej, o tyle finał kojarzy się z pewnego rodzaju ekspresjonizmem. Tartuffe nie jest aresztowany. Orgon traci majątek i wraz z rodziną podąża w nieznane za Tartuffem — dlaczego — nie wiem. Tu wykorzystano przeszkloną ścianę pokoju, w którym się rzecz rozegrała. Wędrówka obu „zniewolonych (?)" bohaterów odbywa się w czerwonej poświacie.

Ma to być przedstawienie o współczesności, o czym świadczą sensy wypunktowane ponoć przez reżysera i kostiumy. Tylko czy na pewno są one współczesne? Ubrać służącą w spodnie — można, córkę natomiast w białą bluzkę i fartuszek służącej (pokojówki) wykonane haftem angielskim, tylko która dziewczyna tak chodzi ubrana na co dzień? Zupełnie de mode jest strój Pani Pernelle. Wydaje mi się, iż kostiumy — w ramach oszczędności — były kojarzone z różnych parafii i bardziej przypominały te z przełomu wieków niźli dzisiejsze.

Izabella Cywińska wymyśliła swojego Moliera i usiłowała oczarować i zachwycić nim aktorów. Udało się jej to tylko częściowo. Jako karni członkowie zespołu, starali się grać narzuconą antymolierowską konwencję dość konsekwentnie. Tylko Jerzy Stasiuk (Orgon) i w drugiej części przedstawienia Michał Grudziński (Tartuffe) ratowali się typowym Molierem. Smutne to były podrygi i wcale niezabawne. Panowie byli znacznie słabsi niż panie (drażnił np. manierycznie znerwicowany Damis — Paweł Binkowski). Maria Rybarczyk respektując założenia inscenizacyjne i reżyserskie starała się grać swoją Mariannę. Ciekawie wypadła również Danuta Stenka jako Elmira (pierwsza rola tej aktorki po przeprowadzce ze Szczecina).

Cywińska odczytała Moliera przez pryzmat własnych doświadczeń i ukształtowała go według własnych wyobrażeń. Zwróciła uwagę na coś, co być może tkwi u Moliera gdzieś na dnie. Odrzucając to, co najistotniejsze: ideę i tradycję, o którą autor bił boje z urzędnikami i społeczeństwem ówczesnej Francji, zrezygnowała z niebywałej aktualności „Świętoszka" na korzyść nader wątpliwych asocjacji z „Cmentarzami". Powstał spektakl inny, bulwersujący i burzący, oryginalny i nudny, bo śmieszył tylko tych, którzy tekst komedii znali pobieżnie.

Przypuszczam, iż „niedostojna" Jubilatka krytyk się nie boi i chętniej gorzką, ale nie udawaną recenzję niźli lukrowaną i fałszywą laurę przełknie.

STEFAN DRAJEWSKI

Teatr Nowy w Poznaniu: „Tartuffe" Moliera. Inscenizacja i reżyseria Izabella Cywińska, scenografia Paweł Dobrzycki. Premiera prasowa 18.03.1989 r.