

Najsympatyczniejszy »Rewizor«

Teatr Narodowy w Warszawie: **REWIZOR** Mikołaja Gogola w przekładzie Juliana Tuwima. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Marian Kotodziej (fot. Renard Dudley)

„Uczyn mi Pan łaskę, daj jakiś temat, choćby jakąś śmieszna albo i mniej śmieszna, ale rosyjską anegdotę. Ręka mi drży, żeby napisać teraz komedię. Uczyn mi łaskę, daj temat, w mig będzie komedia...” — pisał Gogol do Puszkina. W tej prośbie zawarta jest odpowiedź na powtarzające się przez lata pytanie: dlaczego nie ma dobrych sztuk teatralnych? Dlatego, że „nie ma tematów”. Nie można zrobić sztuki z byle czego. Nie można dokonać rewolucji w teatrze składankami, choćby się miało do pomocy bardzo oddanych, bardzo solidarnych i bardzo uzdolnionych reżyserów. Hanuszkiewicz powiada (*Poezja* Nr 2, 1973), że najwięcej nauczył się przy robieniu Bryllowego dramatu — *Rzeczy listopadowej*, ponieważ nie był to dramat ale surowiec, który trzeba było oczyścić i wypluć przed dalszą obróbką. Hanuszkiewicz powiedział mi kiedyś, że nie zrobi *Moralności pani Dulskiej* ponieważ jest to sztuka zbyt dobrze napisana, nie zostawia żadnego pola do popisu. Hanuszkiewicz jest wybitnym reżyserem, który łamie własne zasady, albo — ich nie ma. Artysta z zasadami, tego jeszcze nie było! Hanuszkiewicz nie wystawił *Moralności pani Dulskiej*, ale wysta-

wił *Rewizora*, sztukę napisaną równie świetnie a może nawet lepiej. Dlaczego to zrobił? Czy dlatego, że nie uważa tej komedii za napisaną świetnie? Czy dlatego, że mógł sobie pofolgować nieco i zabawić nad stan tekstu?

Program (drukowany) spektaklu zawiera odpowiedzi na niektóre z tych pytań. Hanuszkiewicz, który lubi ingerować w pomysły scenografów, narzuca im swoje koncepcje generalne, w tym wypadku także tekstami zamieszczonymi w programie posłużył się z prawdziwą pikanterią. Postanowił — jak można sądzić — wystawić *Rewizora* tak, jak sobie to wymarzył sam Gogol, który ostrzegwał: „najbardziej trzeba się obawiać, żeby nie wpaść w karykaturę. Nic nie może być wyolbrzymionego ani trywialnego nawet w najmniejszych rolach. Wprost przeciwnie, aktor powinien się starać, aby być skromniejszym, prostszym i jakby szlachetniejszym, niż jest naprawdę ta postać, którą przedstawia. Im mniej aktor będzie myślał o tym, aby śmieszyć i być śmiesznym, tym bardziej odśloni się śmieszność jego roli”. Po premierze *Rewizora* Gogol był załamany. Zagrano mu Chlestackowa jak wesołka z wodewilu, który stał się „po prostu zwyczajnym kłamczuchem”, kostiumy aktorów karykaturalne, nie pokazano ich pisarzo-

wi przed spektaklem. Jest to więc choroba starsza, niż nam się wydawało. Teatry „nie bardzo się liczyły” nawet z takimi dramaturgami... Ale jak na tym tle wygląda spektakl Teatru Narodowego?

Na pewno nie ma w tym *Rewizorze* nic z trywialności, nic z karykatury, aktorzy starają się być skromni i lepsi od postaci przez siebie odtworzonych. Chlestackow w wykonaniu Pszoniaka jest zarysowany łagodnie, jak chciał do pewnego stopnia chyba Gogol: „U Chlestackowa nic nie powinno być zarysowane ostro... Czasami (Chlestackow) zachowuje się przyzwoicie, czasami mówi nawet z powagą. Pszoniak zachowuje się bardzo przyzwoicie, mówi miękko jak panna, raz nawet zadziera nogę i trwa w pozycji baletnicy. Nie jest to może karykatura Chlestackowa, ale pewne przerysowanie w odwrotnym kierunku. Pszoniak stara się być przyzwoitszy niż kreowana przez niego postać, łąpówki bierze z wdziękiem i wyniosłą radością, wpada powoli w trans, szczęśliwy (scena na huśtawkach, jak w pierwszym spektaklu *Grotowskiego w Rodzinie pechowców* wg Krysztonia) niepomiernie, że mu nagle fortuna sama złoto w kieszeń syple, bajdurzy i łąe tak bardzo, że go to kłamstwo uwzniośla — unosi w niebo razem ze śnionym czarem — przy huku sil-

nika aeroplanu... W tym miejscu sala wybucha śmiechem; reżyser dał nam znać, że sztukę współcześnia czyli uniwersalizuje.

Cały spektakl został zrobiony jakby w manierze realistycznej i w zgodzie z życzeniami Gogola. Horodniczy jest zupełnie normalny, Dmochowski wlał weń całe swoje ludzkie ciepło, lubimy Horodniczego nawet wtedy, kiedy straszy biednych kupców. Wszyscy aktorzy są niesłychanie sympatyczni w swoich gogolowskich wcielaniach, lubi się tych szubrawców, łąpowników, tę, „co tu kryć”, klikie małomiasteczkową, oni wszystko robią tak naturalnie, jakby w ogóle inaczej nie było można. No bo co ma robić kierownik poczty, kiedy się nudzi? Otwiera listy i nasładzać się tajemnicami. Co ma robić kierownik szpitala, jeżeli szpital przeciążony? No proste: starać się, żeby pacjenci opuszczali łóżka i żeby rotacja na cmentarzu była należyta. Kto ma umrzeć — musi umrzeć, a kto ma być zdrowym sam wyzdrowieje bez leczenia. Proste i przekonujące. W tym towarzystwie nawet Osip (Siemion) swój rozum ma i korzysta z sytuacji w sposób spontanicznie wdolny. Cały spektakl przesycono śmiechem, który jest w zamierzeniu Gogola jedyną uczciwą i szlachetną postacią tej sztuki. Tyle, że w Narodowym ten śmiech jest bardziej obecny na scenie niż na widowni. Postaci się do siebie śmie-

ją nieomal bezustanku, widzowie uśmiechają się do własnych myśli jak do tych sympatycznych postaci ze sceny, które tak urządzają własne życie jak stać na to innych... Reżyser musiał sobie postawić zadanie proste i diabelskie zarazem: ukazać bez gniewu społeczność ludzką taką, jaka ona jest w istocie. Nie jest więc zbuntowanym rewolucjonistą — naprawiaczem świata, nie chce „chłostać biczem satyry” (zauważcie Państwo, że „chłostanie biczem satyry” stanowi w naszej naukowej krytyce polonistycznej zwrot równie obowiązujący jak w prasie codziennej „libacja mocno zakrapiana alkoholem”), ale ukazuje prosty, stary, funkcjonujący mechanizm pewnych „układów” w zbiorowości ludzkiej. I pomaga naszej sympatii, stosując niewinne i stare gagi, jak ten z krzesłem, które się podstawi i odstawi tak, żeby osoba nie mogła na nim usiąść albo żeby dwie osoby musiały pacnąć na podłogę. Są to pomysły rozweselające zawsze tak samo jak pan w kalesonach albo jak obrzucanie się „pajami” w filmach amerykańskich. Wszyscy są wtedy szalenie sympatyczni. Sympatyczny jest Łuka Łukicz Chłopow (Aleksander Dzwonkowski), sympatyczny jest Lapkin-Tiapkin (Józef Pierrick), przeuroczy jest Iwan Kuźmick Szpiekin (Gustaw Lutkiewicz), sympatyczne są panie (Bohdana Majda, Eleonora Hardock, Maria Sero-

(dalszy ciąg na str. 9)

Coś z Joyce'a

Teatr Mały (Scena Teatru Narodowego) w Warszawie: **WYGNANCY** Jamesa Joyce'a w przekładzie Zofii i Lucjana Porembskich. Reżyseria: Andrzej Łapicki, scenografia: Kymena Zaniewska (fot. Renard Dudley)

Linia repertuarowa, jaką prezentuje niedawno otwarty w Warszawie Teatr Mały, biegnie, jak dotąd, dość osobliwym zygakiem: od Sofoklesa, poprzez Istvana Örkény'ego — do Joyce'a (dla czytelników nie dość uświadomionych zaznaczmy, że Örkény to pisarz wiernie kontynuujący linię węgierskiej przedwojennej komedii bulwarowej). Oczywiście, rekordy powodzenia w tym zestawie bije, przede wszystkim dzięki Irenie Eichlerównie, owa węgierska *Zabawa w koty*. Ale i na *Wygnanców* Joyce'a dostać się można tylko za pomocą wielu przemysłowych zabiegów. Jednym słowem, teatrzyk spełnia swą rolę: suum cuique.

Warto by jednak przeprowadzić badania nad

motywami, którymi kierują się widzowie cisnący się na *Wygnanców*. Część publiczności niewątpliwie przychodzi zniechęcona nazwiskami wykonawców — artystów znanych, wybitnych, cieszących się powszechną sympatią; wielu warszawiaków oblega kasę ze względu na sam teren — nowy przybytek teatralny, który już zyskał w stolicy zainteresowanie i który zresztą niewątpliwie odznacza się pewną swoistą aurą, szczególnie sprzyjającą zbliżeniu graczy i odbiorców, spełnianiu się owej tajemniczej gry przeistoczeń, w której uczestniczą popólnie, nieprzedzieleni żadną umowną „rampą”, wszyscy obecni. Ale dla znacznej ilości magnesem jest przede wszystkim nazwisko autora. I właśnie ci mogą na tym spektaklu doznać pewnego zawodu.

Oczywiście nie stanie się on udziałem auten-

tycznych „joyce'ologów”, wytrawnych znawców wszelkich najbardziej skomplikowanych włókien owej materii, z której utkany jest gigantyczny makrokosmos, wyłoniony przez człowieka i artystyczną osobowość Joyce'a. Garść tych wybranych luminarzy odnajdzie również i w świecie *Wygnanców* zarysy dobrze sobie znanych wysp i przyłądków, groźnych wulkanów, zdradliwych bezdroży i labiryntów. Lecz takich speców można przecież policzyć na palcach jednej ręki; zebrani razem, nie zapełniliby bodaj jednego rzędu foteli w Teatrze Małym... Ale my wszyscy inni, zwykli śmiertelnicy, którzy zaledwie parę lat temu przeszliśmy — za pośrednictwem Macieja Słomczyńskiego — dopiero pierwszy próg inicjacji w misterium *Ulissem*; my co po jednorazowej — a choćby nawet parokrotnej — lekturze tej epopei trwamy wciąż jeszcze w czadzie i oszołomieniu, obezwład-

nieni burzliwą falą i drażliwością miarę eposowości — czy może raczej antypowieści. Nasze zaskoczenie dotyczy przede wszystkim zastosowanej w tej sztuce formy: środków ekspresji, metody obrazowania, warstwy słownej, gatunku języka. Można powiedzieć, że forma ta — przynajmniej tak, jak się ona przejawia w spektaklu — stanowi jakby specjalnie obmyśloną i starannie wypracowaną przeciwstawienie do elementów stylu Joyce'a: nie tylko tych, jakie znamy z *Ulisessa*, ale także i takich, które cechują inne jego „prolegomena do arcydzieła” (jak je określa w świetnym swym studium krytycznym Egon Naganowski), np. prozę beletrystyczną w *Portrecie artysty* czy w *Dublinczykach*. W przedstawieniu *Wygnanców* — która to sztuka wiąże się chronologicznie najbliższymi z *Ulissem*, powstała bowiem w latach 1914—1915, a więc w okresie, w którym autor podjął

stający zwykłą miarę eposowości — czy może raczej antypowieści. Nasze zaskoczenie dotyczy przede wszystkim zastosowanej w tej sztuce formy: środków ekspresji, metody obrazowania, warstwy słownej, gatunku języka. Można powiedzieć, że forma ta — przynajmniej tak, jak się ona przejawia w spektaklu — stanowi jakby specjalnie obmyśloną i starannie wypracowaną przeciwstawienie do elementów stylu Joyce'a: nie tylko tych, jakie znamy z *Ulisessa*, ale także i takich, które cechują inne jego „prolegomena do arcydzieła” (jak je określa w świetnym swym studium krytycznym Egon Naganowski), np. prozę beletrystyczną w *Portrecie artysty* czy w *Dublinczykach*. W przedstawieniu *Wygnanców* — która to sztuka wiąże się chronologicznie najbliższymi z *Ulissem*, powstała bowiem w latach 1914—1915, a więc w okresie, w którym autor podjął

(dalszy ciąg na str. 8)



Seweryn
Butrym
(Ziemianka),
Wojciech
Pszoniał
(Chlestakow),
Jerzy
Turek
(Bobczyński),
Ewa Pokas
(Siostra),
Tadeusz
Czechowski
(Chory)

Coś z Joyce'a (dalszy ciąg ze str. 7)

już pracę nad swoją wielką powieścią — nie przejawia się najmniejszy bodaj ślad charakterystycznej dla Joyce'a rozbudowanej fantazji; brak owego szczególnego splotu groteski i tragizmu, owej dosadnej, brutalnej poetyki „obszarych” organicznie zrosniętych z najczystsza liryką; nie rozpoznaje się najsłabszego bodaj echa kapryśnego falującego „monologu wewnętrznego”, przerywanego raz po raz najbardziej zróżnicowanymi parodystycznymi odzywkami osób postronnych, dowcipnie trawestowanym podźwiękiem różnych przemówień; wszystkich tych elementów, które — paradoksalnym porządkiem rzeczy — nadają właśnie genialnej prozie joyce'owskiej tak silny i tak dla niego znamienity relief dramatyczny. I nade wszystko brak tu całkowicie wszelkich realiów, konkretów życia, na których — i tu również przejawia się swoisty paradoks twórczości Joyce'a — wspiera się zawsze najbardziej nawet introwertyczna, zindywidualizowana i całkowicie z pozoru rządząca się odruchami wewnętrznymi psychologia jego bohaterów.

W spektaklu *Wygnańców* rozgrywa się przed

nami czysta gra wypręparowanych, oderwanych od wszelkich akcydensów potoczności, postaw ludzkich. Oto czwórka — a właściwie w przedstawieniu trójka protagonistów: mąż, żona, przyjaciel (czwarta z osób dramatu, domniemana przyjaciółka męża, zarysowuje się w tej realizacji tylko jako okonturowana sylweta, znak, figura umowna). Ryszard Rowan, wybitny pisarz, który po wieloletnim pobycie zagranicą powrócił właśnie z żoną do kraju, zastaje tu dawnego towarzysza swojej młodości, Roberta, ustosunkowanego dziennikarza, który rywalizował z nim niegdyś o miłość tej samej dziewczyny; Berta wybrała jednak Ryszarda, poślubiła go i razem z nim wyjechała. Teraz odnajdują się znów we trójkę na dawnym gruncie, i rozpoczyna się między nimi osobliwa gra: gra przyjaźni, miłości, zazdrości. Miłość i zazdrość nie dotyczą tylko osoby Berty: w jakiś szczególny sposób wiążą także ze sobą obydwóch mężczyzn. Owa gra odbywa się, by tak rzec, w jakiejś wyizolowanej próżni, w oderwaniu od realiów życia, od uwarunkowań rodzinnych i społecznych. Ze spektaklu nie dowiemy się

np. w jakim to kraju wszystko się dzieje (być może pada gdzieś nazwa: Dublin, ale rzucona tak niedbale, że uchodzi całkowicie uwagi widza). Słyszemy wprowadzić o tym, że Rowanowie mają synka, ale w całym sprezentowanym tutaj dramacie fakt ten nie odgrywa najmniejszej roli. Spośród elementów „życia zewnętrznego” można odnotować jedynie dwie sprawy, starannie jednak przyporządkowane owej przewrotnej grze uczuć; najpierw dowiadujemy się, że Robert zaaranżował spotkanie Ryszarda z pewnym dostojnikiem państwowym — wicepremierem — który ma mu dopomóc w uzyskaniu odpowiedniego stanowiska (na tę samą godzinę Robert przygotowuje schadzki z Bertą w swoim kawalerskim mieszkaniu); następnie zaś pisze w miejscowej gazecie pochwalny artykuł o przyjacielu. Lecz, jak już nadmieniałam, obydwie te fakty nie służą w najmniejszym stopniu zobrazowaniu dookólnej rzeczywistości; jedyną ich funkcją jest podbudowanie złożonej gry — przyjaźni i zdrady — która łączy ze sobą tercet bohaterów.

O wiele bardziej jeszcze skomplikowana i wie-

loznaczna jest gra, którą uprawia mąż w stosunku do Berty i do Roberta. Popycha żonę w ramiona przyjaciela i żąda od niej bezustannie relacji o każdym etapie odnowionej i potęgującej się pasji miłosnej; przechodzi męki zazdrości i zdaje się czerpać z nich jakąś masochistyczną, przewrotną rozkosz, okupując niejako w ten sposób własne zdrady i przemieszanie. Osobliwy to proces psychologiczny, proces w którym można dopatrzeć się także pewnej nadzrodnej myśli filozoficznej. „Co jest prawdą?” Czy istnieje w ogóle prawda „w stanie czystym”? Czy człowiek zdolny jest dotrzeć do samego dna, do najgłębszych pokładów swych uczuć? Czy można mówić o jakichś nieprzekraczalnych granicach między świadomym naszym pragnieniem a ciemną magmą instynktów? Niebezpieczny to proces, zasadzkami najeżona droga. Kto raz na nią wstąpi, może się dostać w śmiertelny labirynt, z którego nie znajdzie już wyjścia. Tak chyba da się rozszyfrować sens tego dramatu.

Ten sens został wydobyty nader precyzyjnie w realizacji, i w tym chyba bezsporny i największy jej walor. Trzeba jednak stwierdzić, że zostało to osiągnięte środ-

kami odbiegającymi od tych, jakimi operuje sam autor. W oryginalnej sztuka osadzona jest bardzo mocno w realiach świata zewnętrznego; akcja przebiega w całkiem konkretnym Dublinie, w środowisku wyraźnie scharakteryzowanym przez autora, który w didaskaliach nie szczędi wskazywać na temat scenarii wnętrza, architektury i szczegółów umeblowania zarówno w akcie I i III (mieszkanie Rowanów) jak w akcie II (garsoniera Roberta). U Joyce'a występują ponadto jeszcze dwie osoby, których Lapicki — reżyser i adaptator sztuki — nie wprowadził w ogóle na scenę: mianowicie Archie, synek Rowanów, oraz Brygida, stara zaufana „gospośia”. Najważniejsze zaś, że postać owej „czwartej” — Beatricze, kuzynki Roberta i nauczycielki muzyki małego Archie, która w przedstawieniu została sprowadzona niemal do roli statystki — u Joyce'a jawi się jako pełnokrwista, i nader zresztą ciekawa, postać dramatu. Jej ustawienie jako swoistej „rywalki” Berty, przyjaciółki „intelektualnej” Ryszarda, nie tylko wzbogaca sztukę pod względem dramatycznym, ale także stwarza zupełnie inną perspektywę dla owego „trójkąta miłości i zdrady”.

Kopernikańska polifonia

czyńska), sympatyczna jest scenografia z wielkim złotym rublem ucharakteryzowanym na słonce — w centrum tego kosmosu. Jest to w ogóle najsympatyczniejszy Rewizor jakiego można było widzieć w ostatnich latach. Taki tiulowy, mgielkowy, pobożny prawie, kochający człowieka takim, jakim on sobie jest. Adam Hanuszkiewicz dojrzywa w zastraszającym tempie. Tą drogą idąc lada sezon pokaże nam teatr wyśniony, prawdziwy teatr, którego ukrytą mądrością stanie się jawna demonstracja niespójności ładnego, uśmiechniętego zewnętrznego obrazu świata i jego zraczałego wnętrza. Dawno nie mieliśmy okazji śmiać się z samych siebie. Hanuszkiewicz sprawił, że na razie uśmiechamy się w sobie i do siebie, bo coś tam takiego jeszcze wiemy, o czym na scenie nikt nie ośmielił się zająknąć. Zupełnie możliwe, że z tych uśmiechów zacznie pomaleńku wyrastać nowy Gogol. Napisze coś wstrząsająco śmiesznego, świat poczeka sto szybko-konogich lat i potomność to wystawi. I będzie się uśmiechać. Do tych, co przyjdą jeszcze później.

BOHDAN DROZDOWSKI

Teatr im. Horzycy w Toruniu: **KONIEC KSIĘGI VI** Jerzego Broszkiewicza. Reżyseria: Teresa Żukowska, scenografia: Lillana Janikowska, opracowanie muzyczne: Grzegorz Kardaś (fot. J. Gardzielewska)

„Przedstawione tu wydarzenia, wyjąwszy kilkanaście cytatów, są głównie fikcją literacką” — powiada w jednej ze scen sztuki Joannes IV, biskup warmiński. *Koniec księgi VI* nie jest więc, jak to sam autor podkreśla, sztuką historyczną; to raczej rozpisany na głosy traktat moralny. Dysertacja na temat słabości natury ludzkiej — nawet w przypadku gdy człowiek ten jest wielkim uczoneym, a także na temat akceptacji konieczności zadawania cierpienia sobie i otoczeniu przez kogoś, kto „dochodzenie prawdy” uznał za sprawę najważniejszą. I jeszcze o tym, że każda wielka prawda jest trudna dla nieprzygotowanej do niej społeczności, lecz jeszcze trudniejsza dla tych, którzy mają się stać jej głosicielami.

Jerzy Broszkiewicz napisał *Koniec księgi VI* przed 10 laty. Teraz sporo teatrów przypominało ją sobie, poszukując

dzieła stosownego na Kopernikowską rocznicę. Rzecz to zrozumiała, tym bardziej że możliwości wyboru nie są zbyt duże. Teatr toruński przygotował premierę w okolicznościach wyjątkowo uroczystych: znalazła się ona wśród obchodów inauguracyjnych ogólnopolskie uroczystości jubileuszowe w mieście, gdzie przed 500 laty ujrzał światło dzienne jego najślawniejszy obywatel.

Uroczystości jednak się skończyły, a przedstawienie pozostało w repertuarze i gra się je dalej. Nawet z wielkim powodzeniem, bo też w Toruniu nie ma zapewne takiej szkoły, która obejrzenia sztuki o Koperniku nie uznałaby za jeden z podstawowych obowiązków uczniowskich. Byłam właśnie na jednym z takich przedstawień.

Większość widzówi zapelnili dzieci w wieku bodaj 12—14 lat, dzieci miłe, inteligentne, ruchliwe i wesołe. I absolutnie, beznadziejnie znużone, wierzące się rozpaczliwie na skrzypiących niemilosiernie krzesłach, szeleszczące papierkami od słodyczy. Ale choć swym zachowaniem właściwie uniemoż-

liwiały normalną percepcję spektaklu, trudno przecież mieć do nich o to pretensję. *Koniec księgi VI* nie jest sztuką dla dzieci.

Jerzy Broszkiewicz — pisarz nie ukrywający swych powiązań z inną jeszcze dziedziną sztuki: z muzyką — utworowi temu nadał charakter niejako kompozycji muzycznej. Wykonawcy poszczególnych postaci (z trzema tylko wyjątkami) znajdują się cały czas na scenie — jak instrumentalści, członkowie zespołu muzycznego. Ich dialogi i duety nakładają się często na siebie lub przeplatają, tworzą tercety i kwartety, z tym, że każda para wykonawców prowadzi jak gdyby inny temat muzyczny. Temat główny to dialogi Doktora Mikołaja i Jerzego Joachima Retyka, w które wdzierają się inne głosy, czasem nieledwie na zasadzie dysonansu, lub wplata się motywy przeciwnostawny — Joannesa solo bądź z towarzyszeniem Gnafeusa, Płotowskiego czy siostry Beaty. Większości wykonawców partii mniejszych autor powierza przecież jakiś efektowny duet czy nawet „solów-

kę”, jak wirtuozom, którym kompozytor chce dać jakąś satysfakcję artystyczną, skoro nie mógł im tym razem przeznaczyć tematu prowadzącego.

Ta oryginalna, polifoniczna jak gdyby konstrukcja utworu pociąga za sobą pewne konsekwencje, a przede wszystkim wymaga nieledwie wirtuozowskiej precyzji wykonania. Wykonanie prostych na pozór utworów muzyki kameralnej powierza się najczęściej zespołom złożonym z najznakomitszych solistów, i takich właśnie wykonawców, precyzyjnych i „muzykalnych”, domaga się sztuka Broszkiewicza.

W przedstawieniu toruńskim duety, tercety i kwartety — jeżeli już pozostaniemy przy tym muzycznym porównaniu — nie brzmiały zbyt czysto, a to, że wiele tekstu nie docierało do widowni, przypisać należy niestety nie tylko skrzypieniu krzeseł. Ładnie poprowadzili swe role-partie Władysław Jeżewski (Joannes IV) i Grażyna Korsakow (Siostra Beata) a także Zbigniew Mamont (Płotowski), Wanda Rucińska i Teresa Wierzbowska (Matka i Żona Kacpra).

IRENA KELLNER

Sztuka ma niewątpliwie silne naloty post-ibsenowskiego naturalizmu — i to zapewne skłoniło realizatora do rezygnacji z wielu elementów i do ukazania jej w formie wypreparowanego moralitetu. Myślę, że zamysł, w zasadzie ciekawy, poszedł jednak w tym wypadku zbyt daleko: sprawił, że sztuka stała się dość oschłym i nadto chyba uroczystym celebrowanym przewodem intelektualnym; że straciła wiele ze swej świeżości i scenicznego wdzięku. U Joyce'a owa nadrzędna paraboliczność dramatu przebiega tylko poprzez naturalny bieg życia; dobrze, że w realizacji obciosano ją z pewnych niepotrzebnych i natrętnych naturalizmów, ale może szkoda, że nie zostawiono jej żywego i organicznego krwiobiegu; parabola chyba dałaby się i tak ocalić... I może szkoda pewnych przejmujących i głębokich akcentów autobiograficznych w postaci Ryszarda — niewątpliwego alter ego samego Joyce'a.

Spektakl grany jest ciekawie i finezyjnie — zwłaszcza przez Zofię Kucówną, która nawet w warunkach tak rygorystycznej „sublimacji” potrafiła w roli Bertę stworzyć żywą, pełną pasji, temperamentu i wdzięku postać „wiecznej kobie-

ty” — jakiegoś prototypu niezapomnianej Molly z *Uliksesa*. Andrzej Łapicki w roli Ryszarda wydał mi się nieco zbyt enigma-

tyczny, jakkolwiek znakomicie mieszczący się w ramach narzuconego przez siebie samego stylu; dynamicznym Robertem był

Zdzisław Wardej. Joanna Sobieska, jako Beatrix, przesuwa się tylko przez scenę. Realizator był nieublagany.

Ale wieczór jest bardzo interesujący. Zawsze coś z Joyce'a...

LEONIA JABŁONKÓWNA



Zofia Kucówna (Berta Rowan)



Michał Pawliński (Tartuffe)



Anna Nehrebecka (Elmira)

»Świętoszek à la Dostojewski

Teatr Polski w Warszawie, Scena Kameralna: **ŚWIĘTOSZEK** Moliere'a w przekładzie Jerzego Adamskiego. Reżyseria: Helmut Kajzar, scenografia: Daniel Mróz. (fot. Aleksander Jasiński)

Wielu Moliera ten *Świętoszek* kosztował. Za życia i po śmierci. Do umierającego odmówił przyjęcia ksiąg, kwestionowano jego prawo do poświęconej ziemi. Pochowano go w końcu dzięki interwencji królewskiej, nocą, pokryjono. 5 lat uparcie walczył Molier o prawo wystawienia tej komedii, opracowując jej kolejne wersje. Tak że dziś nie sposób odtworzyć, jaki był pierwotny zamysł autora.

Mimo jednak takich czy innych na ten temat sądów, właśnie *Świętoszek* uważany jest powszechnie za najwybitniejsze dzieło Moliere'a. Toteż fakt uczczenia 300

rocznicy śmierci najgenialniejszego komediopisarza wszechczasów właśnie tą pozycją na scenie warszawskiej przyjeśliśmy z satysfakcją i radością. Ale, okazuje się, nie dla Moliere'a spójny jubileuszowych honorów. Teatr świadom roli, jaką sztuka ta pełniła w czasach współczesnych autorowi, zdecydował się na wystawienie jej w nowym, nam współczesnym przekładzie i kształcie.

Nie po raz pierwszy zresztą Molier od tego prowokował. Pamiętamy krakowskiego *Mizantropa* i telewizyjnego *Świętoszka* z Lomnickim w czarnym golfie w roli tytułowej. Obydwie te interesujące propozycje (reżyseria Zygmunta Hübnera) spotkały się wprawdzie z przeciwnymi sędziami, ale poszukiwania bardziej współczesnego

klucza do tak żywej klasyki wszystkim wydały się uzasadnione. Sięgnął zatem teatr po nowy przekład romanisty i profesora Jerzego Adamskiego i powierzył spektakl młodemu gniewnemu reżyserowi, Helmutowi Kajzarowi.

Otóż o ile sam pomysł odnowienia *Świętoszka* zasługuje na zrozumienie i uznanie, to w efekcie okazał się on wręcz zgubny. Jerzy Adamski zaproponował bowiem nie tyle współczesny kształt językowy ile odmienną wersję samej komedii. I to nie jedną, lecz wiele. Pomieszał przy tym różne stylizacje — prozę z poezją, Moliere'a z Fredrą, uczzone i bełkotliwe dysputy ze zwykłą trywialnością i zasugerował rozmaite propozycje nowego odczytania *Świętoszka*. Nie

potrafił jednak pogodzić pozycję wyjściową ze zbyt szeroko sięgającymi skojarzeniami ze współczesnością, od polityki do *Love Story*. W efekcie powstał twór kaleki. A że premiera odbyła się na stołecznej scenie, z udziałem znakomitych aktorów i dla uczczenia wielkiej rocznicy, tym boleśniejsza wydaje się ta porażka.

Przyczyn ma ona wiele i niemal wszystkie tkwią w tekście. Chcąc uwspółcześnić dzieło próbował Adamski obłudę religijną zastąpić fałszywą ideowością, firmującą skrywane korzyści materialne. Dlatego — przyczyniając się do wyrzucenia z domu i wydziedziczenia prawowitego spadkobiercy — *Świętoszek* tak mówi do Kleanta: „Istnieją racje ideowe silniejsze niż moja dobroć i moje przebaczenie. A te racje ideowe zabraniają mi mieszkać razem z tym chłopcem pod jednym

dachem. (...) Kto mnie zna, ten wie, że kieruje mną ideał a nie interes osobisty. Nie chodzi tu o moje osobiste korzyści... Idzie o zysk dla sprawy”.

Tę ideowość *Świętoszka* spotykamy jeszcze w zakończeniu sztuki. Orgon: „Więc do tego doszło, że zdradzić najprostszego ludzkiego zaufanie to obowiązek polityczny?... Ja mu wszystko dałem, a przy tym wierzyłem w jego ideały, w niezłomność jego prawości wyznawanej głośno, demonstrowanej tak uparcie, bo w końcu... pan *Świętoszek* to idealista, ideowiec... Ideowy *Świętoszek*... maska, fałsz, udanie... Ja przeklinam wszystkie ideały, idealistów i ideowców”.

Fałszywy ideowiec zatem. Ale jakich idei wyznawca? Niekonsekwencje tłumacza potwierdza zresztą reżyser, wprowadzając Michała Pawlińskiego kreującego w tym

zza kulis

Sztuka konwersacji

Zyjemy w wieku informacji. Jednostka informacji zawarta w jednostce czasu lub przestrzeni staje się fetyszem naszej cywilizacji. Nawet literaturę oceniać można wedle tego kryterium. Nic dziwnego, że informacje atakują zewsząd skołatana uwagę. Nasilane ponad wytrzymałość, w obłędnej między sobą rywalizacji. Byle szybciej. Byle skuteczniej wbić się w świadomość. Byle trwalej zagnieździć w podświadomości. Byle łatwiej opanować odruch i sposób myślenia. Reklama, informacja handlowa, propaganda, modne publikatory, oświata i zmasowana produkcja przemysłu poligraficznego a także wiele innych źródeł informacji zalewają nas nieustannie potokiem twierdzeń. Twierdzenia te

wzajemnie się przekrzykują i częściowo unicestwiają: stąd nużący hałas. „Szum w kanale”, jak powiadają cybernetycy i ogólna dezaprobatą. Ucieczka od cywilizacji, tęsknota za ciszą jest wyrazem tego przesytu. Cóż dziwnego, że ogarnia on coraz wszechwładniej współczesną świadomość?

A że i teatr jest wymianą informacji i — teoretycznie rzecz biorąc — można go wyrazić systemem bitów, jak włączać się w ten jarmark i mnożyć coś, co zmasowane staje się prawdziwą zmurą? A jednak i scena polega na wymianie spostrzeżeń. Aktor informuje widza, że cierpi, widz, że rozumie. Między sceną a widownią i między widownią a sceną przebiega nieustanny, sprężony ze sobą strumień informacji. Spoistość i natężenie tego potoku bodźców, emocji, wzruszeń i przemyśleń jest miarą jakości teatru. Chwałę np. Maję Komorowską za kreację w *Końcówce* nawet nie zdajemy sobie sprawy, że oddajemy w ten sposób sprawiedliwość mnogości skojarzeń, znaczeń i napomknien jakiej aktorka zawarła w postaci. Ze cała opalizacja treści i formy, ich nieustanna, dialektyczna współzależność i współoddziaływanie, pomnożone o współczesność i współoddziaływanie widowni jest jedną z właściwości tej sztuki. Skoro więc prowadzimy z widzem

nieustanny, cowieczorny dialog, a dialog ten nie tylko nie zamiera ale przeciwnie: jeszcze się wzmaga i nabiera treści, to może wystarczy tego dobrego? Może należy zaufać autorowi, reżyserowi, wykonawcy i widzowi — ma się rozumieć — i ograniczyć do naturalnego języka teatru, jakim jest akcja i gra aktora? Sam jednak widz, nasz dyktator i władca, w stopniu odwrotnie proporcjonalnym do własnego przygotowania i znajomości rzeczy domaga się od teatru dodatkowej informacji. Pragnie bądź komentarza, bądź nawet podstawowych wiadomości o prezentowanej sztuce. O jej sprawcy, a zawartych w niej problemach, o epoce — i my takie informacje chętnie serwujemy. Opatrujemy nasze programy artykułami i felietonami, nasycamy je systemem wiadomości potrzebnych jak się nam wydaje do zrozumienia utworu po czym sprzedajemy je przysparzając sobie dodatkowych kłopotów. Ani nam na myśl nie przyjdzie, że wchodzimy, być może, na cudze podwórko. Że wyreżamy inne dyscypliny czy służby literackie. Wystarczy, gdy ktoś nasz program zauważy albo nawet zacytuje...

Praktyka dodatkowej informacji tak weszła w krew i obyczaj teatru, że stała się jednym z elementów jego oceny. Jedną