

W TEATRALNEJ ŁODZI



Fot. St. Dukiewicz

„Nauczyciel tańców” w Teatrze Powszechnym — H. Pawłowicz (Florella), H. Taborńska (Felicyjana), L. Niemczyk (Aldemaro).

Komunikacja kolejowa z Łodzią jest bardzo wygodna. Jedyne nocny pociąg odchodzi z Krakowa w sam raz po kolacji, nie za wcześnie i nie za późno. Choć tylko osobowy, bieży tak żwawo, że jest w Łodzi już przed piątą rano. Wyznajmy szczerze, że podróżni wdychają na przekór rozkładowi jazdy, by gorliwym pociągiem pociągnęli się do Łodzi, by, niechcący o dwie! Bo coż tu powiedzieć na łódzkiem bruku o zimowym przedświecie? Nawet ruchliwy fryzjer dworcowy otwiera swoje salony dopiero o szóstej. Pozostaje — herbata w restauracji. Dobrze, ale kelner wzywa obywateli, by spiesznie pili śniadanie i ustąpili miejsca bliższym, łaknącym jada i napoju. Gazez jeszcze nie ma. Można usiąść w korytarzu wśród podróżnych i przypominać sobie tabliczkę mnożenia. Trzeba przyznać, że zorganizowany głośnie robi co może, by zatrzyć nie miłe wrażenia. Więc różne dziarskie kłopoty i kłopoty, utula na przedziarną rzewną piosenką w szeptańskiej francuskiej. Na koniec dziarski speaker poznański proponuje nam ćwiczenia ciała w rytm pogodnie brzmiącego klawikordu. Po tym teatralnym orzeźwieniu, można się wręczyć ogolić i ruszyć na poszukiwanie nieznanego hotelu, czy zamkniętych jeszcze sklepów i biur.

Łódź liczy ponad 700 tys. mieszkańców, w tym około 150 tys. pracowników fizycznych. Jest to więc duże miasto o przeważnie robotniczym charakterze. Posiada trzy — stale zapelnione — teatry dramatyczne, o stosunkowo niewielkich widowiskach, po 700 miejsc przeciętnie. Łatwo obliczyć, że roczna „przepustowość” tych teatrów wynosi z grubsza 700 tys. widzów. Wynik ten potwierdzają dane statystyczne. Gdy przyjmujemy, że choćby połowa lodzian powinna stale odwiedzać teatr, wówczas przekonamy się, że teatrman łódzki może być w teatrze dwa razy dób roku. Jest to oczywiście niewiele i dlatego powiększenie ilości miejsc teatralnych jest sprawą palącą. Buduje się też duży, nowoczesny gmach, mający pomieścić operę i dramat. Opera gra na razie w teatrach dramatycznych, których budynki przeważnie przestarzałe wymagają rozbudowy scen, części zakulisowych, magazynów i warsztatów, obecnie scentralizowanych przy jednym teatrze. Słowem — trzeba tu jeszcze dużego nakładu pieniężnego i wysiłków, by osiągnąć wymagane umasowienie teatru.

Sceny łódzkie mają za sobą dobrą tradycję, nie tylko przedwojenną, ale szczególnie z okresu dziesięciolecia, że wymienię tylko działalność L. Schillera, Zelwerowicza, Axera i Galla.

Teatr Powszechny prowadził od 5 lat J. Chojnacka, zasłużona artystka i uspełniłnicznia działaczka, związana od dawna z Łodzią. Można ostrzec w tym teatrze dużego, planową pracę kolektywną, umiejscowienie zorganizowaną zarówno w kierunku artystycznym, jak administracyjnym i społecznym. Ambicją kierowniczką jest wychowanie nowego widza oraz zespołu, opartego przeważnie na utalentowanej młodzieży. Skład sołjalny widowni świadczy wyraźnie o przyciągnięciu do teatru szerszych mas. Żywa i szczerza reakcja łódzkiej publiczności świadczy dobrze o jej rozbudzeniu teatralnym, i różni ją korzystnie od

ospalej publiczności krakowskiej. Atmosfera przedstawień jest naprawdę żywa i gorąca. Nowego widza, przyciąga najwięcej repertuar komediowy i to klasyczny, a charakterystyczny dla teatru Chojnackiej styl silnie ekspresyjny, impulsywny, przemawiający prosto i gwałtownie do uczuć, zapewnia powodzenie. W planach teatru: „Cestyna” z J. Chojnacką, i próba repertuaru poważnego, wiec: „Wesele”, „Maria Stuart”, „Szelepi”, sztuki współczesne polskie i obce. Teatr Nowy zorganizowany przed siedmiu laty przez zespół młodzieży — wychowanków L. Schillera — pod wodzą obecnego kierownika K. Dejmka — utrzymał ten charakter teatru młodego, artystycznie świeżego i szukającego nowych dróg, zarówno teatralnych, jak i społecznych. Po trudnych początkach zespół o krzepł, ma wyrozoną widownię i opinię, a wysiłki jego skierowane są na zwalczenie zakorzenionych, drobniemiejskich gustów publiczności robotniczej, na intelektualne wyrobienie wrażliwości i smaku. Z doświadczeń tego teatru wynika upodobanie nowego widza do repertuaru narodowego, o czym świadczy np. wielkie powodzenie „Horsztyskiego”. Powołaniem cieszy się też repertuar klasyczny i poetycki („Don Juan” i „Luznia” — dotąd ponad 50 spektakli). Również sztuki współczesne, jak „Maturzyści” czy „Domek z kart” osiagają imponującą liczbę ponad 70 przedstawień. W planach teatru: „Noc listopadowa”, „Skola żon” i szeregi interesujących pozycji, świadczących o artystycznym dojrzalym wyborze.

O Teatrze im. Jaracza niewiele na razie powiedzieć można, gdyż dyrekcję objął dopiero w bieżącym sezonie E. Chaberski (zarazem rektor miejscowej akademii teatralnej) — artysta o wielkim doświadczeniu, kulturze i smaku. Można chyba bez ryzyka oczekiwać po nowym kierowniku, że poprowadzi ten teatr na poziomie zachowując jego dobre tradycje, oczywiście z zachowaniem właskiej indywidualności artystycznej. Plany repertuarowe dyr. Chaberskiego są bardzo rozległe. Więc: „Szpieg” — Gorczyńskiego, repertaż o aktualnym zagadnieniu naszej emigracji, — prapremiera „Pameli Guirezu” — Balzaka, satyra na egoizm mieszczański, dalej nie grana u nas sztuka Heddy Zinner o procesie Dimitrowa, wreszcie — „Kordian”, „Skautala” i Ibsen (pozycje „rocznicowe”).

Jestem na „Nauczycielu tańców” w Teatrze Powszechnym. Niezwykle to bujny i iście złoty okres hiszpańskiego baroku, który stworzył wielki teatr narodowy, wydał plejadę znakomitych pisarzy, a między nimi Lope de Vega, autora nieprawdopodobnej ilości sztuk teatralnych, bo przekraczających cyfrę dwu tysięcy! Jest to naturalna bujność i w „Nauczycielu”, w którym wyjawia się czysty żywioł teatru, przeniknięty muzyką i tańcem. To barwny kalejdoskop żywych figur, zanurzonych w romantycznej, namiętnej przygodzie, w zabawnej intrydze o rubasznym nieraz dowcipie, okiełznanym lirycznym nastrojem i dworską galanterią. Jest ten teatr w najlepszym znaczeniu popularny i demokratyczny, prosty, nawet naiwny i przez to tak żywy, miło upływu wieków, i tak żywo przemawiający do dzisiejszego widza.

Grano komedię w poetyckim przekładzie W. Słobodnika. Przedstawienie wyreżyserował K. Sykala w jakimś hiszpańskim ognistym tempie i rytmie, osiagając żywiłowy wyraz komiki sytuacyjnej, przepojonej różnie żywiłowym rytmem tanecznym. Osiagnął styl na zakrętach komedii dell'arte i chapliniady: zawrotna karuzela śmiechu, strzelająca jaskrawymi fajerkami wesołości w ragłych zwrotach, przeskokiach, dystansach i kercastach. Styl ten i tempo stawały też wielkie — męże zbyt wielkie — wymagania aktorom, żądając niebywałej sprawności fizycznej i aktorskiej, na po-

ziomie meyerholdowskiej „biomechaniki”. Bo to — taniec, szermierka, niemal akrobacja, co krok — to skok, co ruch — to rzut, jakieś gwałtowne zwiokrotnienie życia, pozbawionego przyciągania ziemskiego, opętane tańcem i radością. Dopelnili tego obrazu — dobra muzyka T. Paciorekiewicza, niewidzialna praca choreografa N. Lerskiej, ciekawa plastycznie dekoracja obrotowa J. Szeskiego, rozwiązująca pomysłowo i dowcipnie toczący się film, wreszcie śmiało skomponowane ubiory. Ciężar wykonania aktorskiego spoczywał na L. Niemczku (Aldemaro) i na jego partnerce — H. Pawłowicz (Florella). Podziwiać można młodzieńczą werwę i namiętną pasję, z jaką para ta szalała na scenie do utraty tchu. Do figur komicznych brakło większych talentów. Jednak wyróżnić można dobrą charakterystycję ról H. Taborskiej (czułostkowa intrygantka) i H. Abbe (komiczny na smutno służący).

Drugą oglęcaną w tym teatrze sztuką są „Współwinni” — młodzieńcza komedia, którą Goethe napisał jako swawolny, kochliwy student prawa i początkujący autor pieśni w stylu rokoka. Jest też i komedia ta wzorowana na francuskim teatrze, jakkolwiek oparta na prawdziwym, a bedajże osobistym przeżyciu. Nie ma tu jeszcze śladu idei „Sturm und Drang” — Fausta — czy teatru weimarskiego. Jest natomiast frywolny cynizm rokoka, choć bez francuskiego wdzięku. Miłość — bez uczu i wrzeseń, septyczny egoizm i — pieniądze, bezceremonialna rozgrywka i dowcipna rozrywka. Żywa, sytuacyjna intryga, żwawe sytuacje, pikantne qui pro quo, lekka satyra ra mieszczańską, nieśmiałe oskarżenie feudałizmu — wszystko to w ramach konwencji komedii pseudoklasycznej, bez pogłębiaenia psychologicznego.

Grano komedię w reżyserii H. Maikowskiej — żywo, w dobrym stylu, z mocną ekspresją komiczną i trafnymi akcentami. Parę miłosną grali sprawnie: artystka tak wytrwala jak M. Małicka, i K. Wichniarz, którego demoniczny bas utrudniał nieco wylewy liryzmu i czułostkowości. Bardzo charakterystyczną sylwetkę nieszczęśliwego i tegoż dobrego dał Z. Jabłoński. Dobre wnętrze i sugestia artystycznej atmosfery i stylowej mieszanki stworzył J. Szeski. Ubiory zalecały się rzadką zaletą: nie były olniewające ale dyskretne, jakby codzienne, domowe.

Jesteśmy w Teatrze Nowym na głośnym „Don Juanie” Mollera, w przekładzie, inscenizacji i reżyserii B. Korzeniewskiego. O ile dobrze zrozumiałem zamysł interpretacyjny, wyłożony uczenie w programie, to Korzeniewski za najważniejszą przesłankę uważa postępową postawę Mollera, walczącego z obłudą, zafaniem i zaboobonem, a atakowanego już niebezpiecznie za „Świętoszka”. Dlatego inscenizator uważa „Don Juan” za utwór przez Mollera z ostrożności „zaszyfrowany”, którego ukryta tendencja należy odczytać. Tendencją tą ma być ukryte natarcie na religię i na życie zagrobowe, za pośrednictwem septycznej postaci don Juana, tym wyraźniejsze, że obronę wiary wkłada autor na barki głupawego i tchórzliwego wesolka — Sganarela. Stąd wniosek, że motyw kmandora z konsekwencjami potraktować należy z pobłażliwym septycyzmem. Można by się tu spierać

o wiele szczegółów — więc np. że Moller w „Świętoszku” dał świadectwo swemu antyklerykalizmowi, ale nie atezłowi, że spraw religii bronili nie tylko Sganarel, ale i inne postaci sztuki itd. Ale nie w tym rzecz.

Wiadomo powszechnie, że temat „Don Juana” zapożyczył Moller z teatru hiszpańskiego, gdzie po raz pierwszy opracowano go dramatycznie, zapewne w związku z istniejącym misterium ludowym i z legendą o rzeczywistym „Don Juanie”. Było ich w istocie dwóch, jeden — nazwiskiem Tenorio, uwodziciel i bluźnierca, zabójca komandora, zamordowany skrycie, skąd powstała wersja o porwaniu go do piekła — i drugi, o nazwisku Manara, który zaprzedał duszę diabłu, w zamian za moc czarodziejską, a odkupił się przez pokutę. Oba te różne wątki traktują o podstawowych pojęciach chrześcijańskich: o grzechu pychy, karze zagrobowej i lasce. Oba tematy stały się impulsem nie kończącego się szeregu adaptacji literackich.

Tak więc wiemy, że „Don Juan” Mollera jest plagiatem, i nie ma co pytać, dlaczego Moller wprowadza duchy i plekło na scenę, gdyż oczywiście nie mógł zapożyzczonego materiału obrabować ze szczegółów podstawowych akcji — a nadto, jak mniemam, szczegółów, które bez wątpienia uważał za sceniczne i teatralnie atrakcyjne. Nie wolno bowiem zapominać, że Moller nie był tylko i wyłącznie szermierzem idei postępu, ale że nacje wszystko był człowiekiem teatru i że szukał teatralnie sprawnych tematów, szczególnie ze stanowiska aktorskiego rzemiosła. Jeśli wybrał „Don Juana” — w określonej historycznie sytuacji — pytać wolno, dlaczego wybrał tę właśnie sztukę o założeniach chrześcijańskich — dla zwalczania religii? Pytanie drugie: jeśli ją przerobił, to co dodał od siebie?

Na drugie pytanie muszę odpowiedzieć, że lektura Mollerowskiego tekstu nie nasuwa spostrzeżenia, by zmieniono istotny sens sztuki, a zmiany dotyczące szczegółów obyczajowych środowiska i epoki. Teraz — jeśli można dopuścić zakonspirowaną tendencję Mollera przy obojętnym temacie, to zupełnie uprawnionym pomysłem wydaje mi się zamiar Mollera: oskarzenia o istotne bezbożństwo — przez osobę „Don Juana” — sfer arystokratycznych, tych właśnie, które obłudnie oskarżały autora „Świętoszka” o walkę z religią, podczas gdy same skrycie z nią walczyły. I nie dziwi mnie, że to Sganarel bronii wiary. Właśnie: wesolek-komediant Sganarel, sobowtór samego Mollera czyni to w prosty i naiwny sposób, ale z najgłębszym przekonaniem o słuszności. Taki rysuje mi się możliwy pojedynek Mollera z potężnymi wrogami i takie auto da fe. I dlatego motyw komandora należy brać serio jako konwencję teatralną.

Jednak takie, czy inne „rozszyfrowanie” utworu zawsze będzie ryzykowne, gdyż oparte na domyśle, w który wkładamy więcej z nas samych niżby się zdawało. I bezpieczniej jest grać Mollera takim, jaki on jest, bez scholastycznych komentarzy. Zabieg Korzeniewskiego, dewaluuujący zjawy, pioruny i piekło jest czymś w rodzaju ortopedii, naciągającej inny kształt żywym członkom, ortopedii, której lojalniejszy Moller nie zastosował do zapożyzczonego tematu. Nie ma w jego tekście najdrobniejszej wzmianki, jakoby karę i potępienie

don Juana należało traktować drwiąco.

Tak przyszykowanego „Don Juana” grano zresztą świetnie szczególnie w 3 pierwszych aktach. G. Lutkiewicz, czarującą młodzieńczy i melancholijny w swym anarchicznym septycyzmie, stworzył uroczą i wyworną postać don Juana, o dyskretnym i powściągliwym, a bardzo sugerywnym wyrazie aktorskim. Miał prawo do wypowiedzenia z całą nieczułą zuchwałością przyrlołowiowej dewizy: „Il ne sera pas dit, que je suis capable de me repentir”. Jego kontrastowym przeciwieństwem był Sganarel w wykonaniu Wielkiego Mima — J. Woszczerowicza w stylu oszalałającej bufonady, kryjącej niekiedy niepotrzebnie sytuację sceniczną. Poza tym — skupiona gra, szlachetny ton i przekonanie wewnętrzne cechowały dojrzalą artystycznie całość wykonania aktorskiego i oczywiście — reżyserkiego. Zupelnie wyjątkowe otoczenie sceniczne stworzył J. Rachwalski, umiejący wysublimować urok przyrody metaforycznej czy aluzjami, posługując się nowymi środkami technicznymi o zadziwiającej świeżości i inwencji. Równie fascynujące były ubiory a już szczególnie kostiumy don Juana, nie tylko malarsko i rysunkowo piękne, ale idealnie zgrane z sylwetką bohatera i aktora. Przedstawienie w całości uroczę.

„Ballady i romanse” A. Maliszewskiego, grane w Teatrze im. Jaracza, omawialiśmy z raeji przedstawienia w Poznaniu. Łódzka inscenizacja L. Łuszczewskiego jest dyskretna, ścisłozna i finezyjna; łącząca szczęśliwie stylowość tej uroczej sztuki z jej miłą naturalnością. E. Sobółtowa dała podobne otoczenie, kładąc więcej nacisku na stylowe meble, umiejętnie dobrane i uwypuklone na tle dużych plaszczyn ścian i zaslon. Ubiory nie zdradzają części w naszych teatrach tendencji do wystrojenia aktorów — „ostatni guzik”. Były dobrze zróżnicowane, niektóre miały wygląd domowy, codzienny. J. Walczak — szczupły, nerwowy, o dobrze ucharakteryzowanej głowie i sylwestce, grał młodego Michałowicza z ukrytym, nie uzewnętrznionym zarem; krytym akcentami twardości i surowości. Z. Perczyńska dała postać Maryli — bardzo wdzięczną i dziewczęcą o najwyczaj, ciepłych tonach. Bardzo miło zagrała walca w I akcie, oczywiście nie tylko na klawikordzie. Ale czy taka była romanśowa hrabina Puttkamerowa? Wykonanie reżyzy zespołu — bardzo wyrównane. Szczególnie dobre, charakterystyczne role stwoczył: J. Szpunar (Czeczot), Z. Józefowicz (Rukiewicz), Z. Skowronski (Sikora).

Druga sztuka w tymże teatrze to „Człowiek z teką” Aleksieja Fajko, w nowej wersji z 1955 roku. Ta rzadziełka sztuka traktuje problem zakonspirowanego wroga ustroju, egoistycznego i cynicznego karierowicza naukowego, którego prześladowają niebezpieczne echa przeszłości. W walce z nim, likwiduje bez pardonu osoby niebezpieczne, a także i niewinne w imię kariery, stając się wielokrotnym zabójcą, co wywołuje znów próby wymuszenia i powikłania prowadzące do katastrofy. Sztuka łą, napisana w ostrych melodramatycznych skrótach, przy reportażowo-sensacyjnej fabule trzyma widownię w silnym napięciu. Podziwiewuję w niej — mutatis mutandis — ponure echa krakowskiej afery Mazurkiewicza.

Jest w tej sztuce znakomita teatralnie para szantażystów: Redukin i Pamfilowna, przypominająca klasyczne typy teatru Gogola czy Szczecina. Grali tę parę z wdziękiem upadłych aniołów: W. Kwaskowski i E. Zdzierzynska. O. Jaczewicz interpretował główną postać Granatowa, którego czarny charakter oddał z niejakiym wymuszeniem. Dobrą postać matki, damy ci-de-avant, zagubionej w nieoczekiwanych konfliktach stworzyła Z. Molska. Trudno tu opisać bardzo liczny zespół pozostałych wykonawców: rodziny Granatowa i środowiska naukowego. Wymienię jedynie nazwiska: F. Żukowski, L. Łuszczewskiego, Z. Józefowicza, którzy stworzyli dojrzale postaci i charaktery. Reżyserowała sztukę sprawnie B. Radziszewska.

W rezultacie Łódź teatralna płynie w żwawym tempie, ma dobre teatry i ciekawe, żywe przedstawienia, obiekującą młodzież i dobre tradycje, dalej — szerszą ambicję i wręcznie potencjalną, czeraz szerszą publiczność. Wszelkie warunki — by się się poważnym ośrodkiem teatralnym.



„Don Juan” w Teatrze Nowym — G. Lutkiewicz (don Juan), J. Woszczerowicz (Sganarel).