

W TEATRALNEJ ŁODZI



Fot. St. Dukiewicz

„Nauzyciel tańców” w Teatrze Powszechnym — H. Pawłowicz (Fiorella), H. Taborska (Felicyjana), L. Niemczyk (Aldemaro).

Komunikacja kolejowa z Łodzią jest bardzo wygodna. Jedyny 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. Wyznamy szczerze, że podróżni wdychają na przekór rozkładowi jazdy, by gorliwy pociąg spóźnił się bodaj o godzinę, ba, niechby o dwie! Bo coż tu podać na łódzkim bruku o zimowym przedświecie? Nawet ruchliwy fryzjer dworcowy otwiera swoje salony dopiero o szóstej. Pozostaje — hercata w restauracji. Dobrze, ale kelner wyzywa obywateli, by spieszenie pilni śniadanie i ustąpił miejsca bliźnim, laknącym jadła i napoju. Gazeć jeszcze nie ma. Można usiąść w korytarzu wśród podróżnych i przypominać sobie tabliczkę mnożenia. Trzeba przyznać, że zorganizowany głosił robić co może, by zatrącić nieprzyjemne wrażenie. Wic różnie dziarskie kołomyjki i kujawiaki, ułula na przemian rzewną piosenką w szepcanej wersji francuskiej. Na koniec dziarski speaker poznański proponuje ram ćwiczenia ciała w rytm pogodnie brzęczącego klawikordu. Po tym teatralnym ożewieniu, można się wreszcie ogolić i ruszyć na poszukiwanie niezycnego 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 wypełnione — teatry dramatyczne, o stosunkowo niewielkich widowniach, po 700 miejsc przeleństwa. Łatwo obliczyć, że roczna „przepustowość” tych teatrów wynosi z grubszą 700 tys. widzów. Wynik ten potwierdzają dane statystyczne. Gdy przyjmujemy, że choćby połowa łódzian powinna stać odwiedzić teatr, wówczas przekonamy się, że teatrman łódzki może być w teatrze dwa razy do 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, wyrażają rozbudowy scen, cześć zakulisowych, magazynów i warsztatów, obecnie scentralizowanych przy jednym teatrze. Słowem — trzeba tu jeszcze dużego nakładu pieniędzy i wysiłków, by osiągnąć wymagane umacnienie teatru.

Sceny łódzkie mają za sobą dobrą tradycję, nie tylko przedwojenną, ale szczególnie z okresu dwudziestolecia, że wymienię tylko działalność L. Schillera, Zelwerowicza, Axera, I. Gallia.

Teatr Powszechny prowadził od 5 lat J. Chojnacka, zasłużona artystka i uszczelniona działaczka, związana od dawna z Łodzią. Można dczirzec w tym teatrze długoczną i planową pracę kolektywną, umiarkowanie zorganizowaną zarówno w kierunku artystycznym, jak administracyjnym i społecznym. Ambicją kierowniczką jest wychowanie nowego widza oraz zespołu, cpartego przeważnie na utalentowanej młodzieży. Skład społeczny 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

oczapłej publiczności krakowskiej. Atmosfera przedstawień jest naprawdę żywa i gorąca. Nowego widza przyciąga najwięcej repertuaru komediowego i to klasyczny, a charakterystyczny dla teatru Chojnackiego styl silnie ekspresyjny, impulsywny, przemawiający prosto i gwałtownie do uczuć, zapewnia powodzenie. W planach teatru: „C'estyna” z J. Chojnacką, i próba repertuaru poważnego, więc: „Wesele”, „Maria Stuart”, „Szełspir”, 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 krzepił, ma wyrośniętą widownię i opinie, a wysiłki jego skierowane są na zwalczanie zakorzenionych, drobniemiszkańskich 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 „Horsztyńskiego”. Powożceniem cieszy się też repertuar klasyczny i poetycki („Don Juan”, „Leznie”) — dotąd ponad 50 spektakli). Również sztuki współczesne, jak „Maturzyści”, czy „Domek z kart” osiągały imponującą liczbę ponad 70 przedstawień. W planach teatru: „Noc listopadowa”, „Sokoła żona” i szereg interesujących pozycji, świadczących o artystycznie dojrzałym 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 zachowującym dobre tradycje, oczywiście z zachowaniem własnej indywidualności artystycznej. Plany repertuarowe dyr. Chaberskiego są bardzo rożległe. Więc: „Szpieg” — Grczyńskiej, reportaży o aktualnym zagadnieniu naszej emigracji, — prapremiera „Pameli Guireau” — Balzaka, satyra na egoizm mieszczańskii, dalej nie grana u nas sztuka Hedy Zinner o procesie Dimitrowa, wreszcie — „Kordian”, „Sakuntala” i Ibsen (pozycje „rocznicowe”).

Jestem na „Nauzycielu tańców” w Teatrze Powszechnym.

Niezwykle to bujny i ślicie złoty okres hiszpańskiego baroku, który stworzył wielki teatr narodowy, wydał plejadę znakomitych pisarzy, a między nimi Lope de Vegę, autora nieprawdopodobnej ilości sztuk teatralnych, bo przekraczających cyfrę dwu tysięcy! Jest ta naturalna bujność i w „Nauzycielu”, w którym wyjawia się czysty żywioł teatru, przeniknięty muzyką i tańcem. To barwny kalejdoskop żywojących figur, zanurzonych w romantycznej, namiętnej przygodzie, w zabawnej intrydze o rubasnym nieraz dowcipie, okleiznanym lirycznym nastroszeniem i dworską galanterią. Jest ten teatr w najlepszym znaczeniu popularny i demokratyczny, prosty, nawet naiwny i przez to tak żywy, mimo upływu wieków, i tak żywo przemawiający do dzisiejszego widza.

Grano komedię w poetyckim przekładzie W. Słobednika. Przedstawienie wyreżyserował K. Sykała w jakimś hiszpańskim ognistym tempie i rytmie, osiagając żywołowy wyraz komiki sytuacji, przepojonej równie żywołowym rytmem tanecznym. Csiagnął styl na zakrętach komedii dell'arte i chapliniady: zawrotna karuzela śmiechu; strzelająca jaskrawymi fajerkami wesołości w nagłych zwrotach, przeskokach, dysonansach i kontrastach. Styl ten i tempo stawiały też wielkie — może zbyt wielkie — wymagania aktorom, żądając niebywałej sprawności fizycznej i aktorskiej, na po-

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

Drugą oglądaną 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 cparta na prawdziwym, a bodajże osobistym przeżyciu. Nie ma tu jeszcze śladu ideł „Sturm und Drang” — Fausta — czy teatru weimarskiego. Jest natomiast frywolny cynizm rokoka, choć bez francuskiego wdzięku. Miłość — bez uczuć i wzruszeń, sceptyczny egoizm i — pieniążki, bezceremonialna rozgrywka i dowiecipna rozrywka. Żywa, sytuacyjna intryga, żwawe sytuacje, pikantne qui pro quo, lekka satyra ra mieszczańswo, nieśmiałe oskarżenie feudalizmu — wszystko to w ramach konwencji komedii pseudoklasycznej, bez pogłębienia psychologicznego.

Grano komedię w reżyserii H. Małkowskiej — żywo, w dobrym stylu, z mocną ekspresją komiczną i trafnymi akcentami. Parę miłosną grali sprawnie: artystka tak wytrawna jak M. Malicka, i K. Wichniarz, którego demoniczny bas utrudniał jej wywóz liryzmu i czułościowości. Bardzo charakterystyczną sylwetkę męża-rozpacza i tęgiego łobuza dał Z. Jabłoński. Dobrze wniezce o mieszczańskie atmosfery i stylowej sugestii stworzył J. Szeski. Ubiory zalecały się rzadką zaletą: nie były oślniewające ale dyskretne, jakby codzienne, domowe.

Jesteśmy w Teatrze Nowym na głośnym „Don Juanie” Moliera, 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 Moliera, walczącego o obłąd, zacofaniem i zabobonem, a atakowanego już niebezpiecznie za „Świętoszka”. Dlatego inscenizator uważa „Don Juana” za utwór przez Moliera z ostrożności „zaszyfrowany”, którego ukrytą tendencję należy odczytać. Tendencją tą ma być ukryte natarcie na religie i na życie zagrobowe, za pośrednictwem sceptycznej postaci don Juana, tym wyraźniejsze, że obronę wiary wkłada autor na barki głupawego i tchórzliwego wesołka — Sganarela. Stąd wiłożek, że motyw komandora z konsekwencjami potraktować należy z pobłażliwym sceptycyzmem. Można by się tu spierać



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

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

Wiadomo powszechnie, że temat „Don Juana” zapożyczył Molier 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 Tencio, uwodzielec i bluźnierca, zabójca komandora, zamordowany skrycie, skąd powstała wersja o porwaniu go do piekła — i drugi, o nazwisku Manara, który zaprzedał duszę ciabłu, 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 łasce. Oba tematy stały się impulsem nie kończącego się szeregu adaptacji literackich.

Tak więc wiemy, że „Don Juan” Moliera jest plagiatem, i nie ma co pytać, dlaczego Molier wprowadza duchy i piekło na scenę, gdyż oczywiście nie mógł zapożyczonego tematu obrabować ze szczegółów podstawowych akcji — a nadto, jak mniemam, szczegółów, które bez wątpienia uważał za sceniczne i teatralnie atrakcyjne. Nie wolno bowiem zapominać, że Molier nie był tylko i wyłącznie szermierzem ideł postępu, ale że nań 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 Molierowskiego tekstu nie nasuwa spostrzeżenia, by zmieniono istotny sens sztuki, a zmiany dotyczą szczegółów obyczajowych środowiska i epoki. Teraz — jeśliżby można dopuścić zakonspirowańską tendencję Moliera przy obiorze tematu, to zupełnie uprawnionym pomysłem wydaje mi się zamiar Moliera: oskarżenia o istotne bezboźństwo — 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 broni wiary. Właśnie: wesołek-komediant Sganarel, sobowtór samego Moliera, czyni to w prosty i naiwny sposób, ale z najgłębszym przekonaniem o słuszności. Taki rysuje mi się możliwy pojedynek Moliera z potężnymi wrogami i takie auto da fe. I dlatego motyw komandora należy brać serio jako konwencję teatralną.

Jednak także, 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 Moliera takim, jaki on jest, bez scholastycznych komentarzy. Zabieg Korzeniewskiego, dewaluujący zjawy, ploruny i piekło jest czymś w rodzaju ortopedii, naćającej inny kształt żywym członkom, ortopedji, której lojalniejszy Molier nie zastosoował do zapożyczonego 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, czarujący młodzieńczy i melancholijny w swym anarchozycznym sceptycyzmie, stworzył uroczą i wyważoną postać don Juana, o dyskretnym i powściągliwym, a bardzo sugerywnym wyrazie aktorskim. Miał prawo do wypowiedzenia z całą niecierpliwą zachwyceniem przywołowej dewizy: „Il ne sera pas dit, que je suis capable de me repentir”. Jego kontrastowym przeciwnictwem był Sganarel w wykonaniu Wielkiego Mira — J. Woźszczerowicza w s.y.u. oszalamiającej bufonady, kryjącej niekiedy niepotrzebnie sytuację sceniczną. Poza tym — skupiona gra, szlachetny ton i przekonanie wewnętrzne cechowały dojrzałą artystycznie całość wykonania aktorskiego i oczywiście — reżyerskiego. Zupełnie wyjątkowe otoczenie sceniczne stworzył J. Rachwański, umiejący wysublimować urok przyrody metaforami czy aluzjami, posługując się nowymi środkami technicznymi o zadziwiającej świeżości i inwencji. Równie fascynujący 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 uroczne.

„Ballady i romanse” A. Maliszewskiego, grane w Teatrze im. Jaracza, omawialiśmy z racji przedstawienia w Poznaniu. Łódzka inscenizacja L. Łuszczewskiego jest dyskretna, ściszone i finezyjna, łącząca szczęśliwie stylowość tej uroczej sztuki z jej miłą naturalnością. E. Sobolewka dała podobne otoczenie, kładąc więcej nacisku na stylowe meble, umiejętnie dobrane i uwypuklone na tle dużych płaszczyzn ścian i zasłon. Ubiory nie zdradzają części w naszych teatrach tendencji do wystrojenia aktorów na „cstatni guzki”. Były dobrze zróżnicowane, niektóre miały wygląd domowy, codzienny. J. Walczak — szczupły, nerwowy, o dobrze ucharakteryzowanej głowie i sylwetce, grał młodego Miłkiewicza z ukrytym, nie uwiecznionym zamarem, krytym akcentami twardości i surowości. Z. Perczyńska dała postać Maryli — bardzo wdzięczną i dźwięczną o najwzrost, ciepłych tonach. Bardzo miło zagrała walcę w I akcie, oczywiście nie tylko na klawikordzie: Ale czy taka była romansowa hrabira Futtkamerowa? Wykonanie rzeczy zespołu — bardzo wyrównane. Szczególnie dobre, charakterystyczne role stworzyli: J. Szpunar (Czeczoł), Z. Józefowicz (Rukiewicz), Z. Skowroński (Sikora).

Druga sztuka w tymże teatrze to „Pamięć i tek” Aleksieja Fajko, w nowej wersji z 1955 roku. Ta rzadka sztuka traktuje problem zakonspirowanego wroga ustroju, egoistycznego i cynicznego karłowatego naukowego, którego przesłażują niebezpieczne echa przeszłości. W walce z nim, likwiduje bez pardonu osobę niebezpieczną, a także i niewinny w imię kariery, stając się wielokrotnym zabójcą, co wywołuje znów próby wymuszenia i powłaniania prowadzące do katastrofy. Sztuka ta, napisana w ostrych melodramatycznych skrótach, przy reportażowo-sensacyjnej fabule trzyma widownię w silnym napięciu. Podziwiają ją niej — mutatis mutandis — ponure echa krakowskiej afery Mazurkiewiczza.

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

W rezultacie Łódź teatralna płynie w żwawym tempie, ma dobre teatry i ciekawe, żywe przedstawienia, obliczając młodzież i dobre tradycje, dalej — szersze ambicje i wreszcie potencjalną, ccrasz szerszą publiczność. Wszelkie warunki — by stać się poważnym ośrodkiem teatralnym.

TADEUSZ KUDLIŃSKI