

# OD „TERMOPIŁ...” DO „LETYCJI...”

JERZY SOKOŁOWSKI

Teatr Polski w Bydgoszczy: **TERMOPILE POLSKIE** Tadeusza Micińskiego. Adaptacja, inscenizacja i reżyseria: Andrzej Maria Marczewski, scenografia i kostiumy: Józef Napiórkowski, muzyka: Tadeusz Woźniak. Premiera 10 XI 1989.

Teatr Studyjny '83 Im. Tuwima w Łodzi: **WOYZECK** Georga Büchnera. Reżyseria: Jacek Zembrzuski, scenografia: Danuta Morawetz. Premiera 21 X 1989.

Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy: **ZATRUTA STUDNIA** Jacka Kaczmarskiego. Scenariusz i reżyseria: Andrzej Blumenfeld i Andrzej Ferenc, scenografia: Paweł Pośrednik, muzyka: Jacek Kaczmarski, Zbigniew Łapiński, Przemysław Gintrowski, Lluís Llach, Marian Szałkowski. Premiera 25 XI 1989.

Teatr Narodowy (Mała Scena) w Warszawie: **BRAT NASZEGO BOGA** Karola Wojtyły. Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Grażyna Zubrowska. Premiera 24 XI 1989.

Teatr Współczesny w Warszawie: **LETYCJA I LUBCZYK** Petera Shaffera. Reżyseria: Maciej Englert, scenografia: Ewa Starowieyska. Prapremiera polska 14 XII 1989.

Zbliża się półmetek sezonu teatralnego, a nowe premiery wydają się świadczyć o dziwnym pomieszaniu materii programowej. O współzależnościach między coraz trudniejszą sytuacją materialną teatrów, a możliwością realizacji repertuaru bardziej ambitnego (np. wieloobsadowej klasyki narodowej i światowej) tak dużo już napisano, że nie warto do tego problemu wracać. Jak wiadomo, stan ten spowodowany jest w poważnej mierze kryzysem gospodarczym kra-

ju. Zmalało społeczne zainteresowanie teatrem i w ogóle uczestnictwo w kulturze, które dla przeciętnego inteligenta staje się coraz większym luksusem. Obniżenie się frekwencji w teatrach daje o sobie znać nie tylko na prowincji. W repertuarze dominują dziś sztuki kameralne, małoobsadowe, nie wymagające wielkich nakładów. Teatry kierują się często w wyborze utworów ich charakterem rozrywkowym lub tematyką stanowiącą do niedawna repertuarowe tabu. I nic w tym dziwnego. Widz znękaný codziennością oczekuje od teatru rozrywki lub sztuki mówiącej wprost o meandrach historii, o współczesności, teatr zaś będąc w ciasnym gorsecie finansowym nie kwapi się do coraz kosztowniejszej realizacji klasyki.

Tak jest, jak jest.

Ale to jeszcze nie powód do rozdzierania szat. Znajdujemy się na rewolucyjnym zakręcie i wszystkie przeobrażenia, w których uczestniczymy, nie mogły pozostać bez wpływu na myśl programową teatru. Zobaczmy więc, jaki kształt artystyczny prezentują przedstawienia realizowane w obecnym sezonie. Trudno tu o zbytni optymizm, bowiem nawet w teatrach zasobniejszych, z silnym zespołem aktorskim, dość często wieje ze sceny przeciętność i szarzyzna. Z tym większą uwagą należy odnotować te inicjatywy programowe, które na tle naszego życia teatralnego wyróżniają się ambicjami repertuarowymi, przywracającymi zachwianą równowagę między kulturową i edukacyjną funkcją teatru a jego komercjalizującą się doraźnością.

Chciałbym więc przekazać tu swoje refleksje, jakie nasunęły mi się po obejrzeniu kilku przedstawień. Nie są to oczywiście szczegółowe i wnikliwe analizy, choć w pewnej mierze pozwalają na ocenę programowej myśli teatru, jego intelektualnego i artystycznego zaangażowania.

\* \* \*

Najpierw więc o *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Nieczęsto dziś teatry sięgają po dzie-

„Termopile polskie” Micińskiego w T. Polskim w Bydgoszczy. Scena zbiorowa (fot. Renata Pajchel)



ła klasyki narodowej o tym typie trudności wykonawczych i interpretacyjnych, jakie towarzyszą wystawieniu *Termopil*. Tym większe uznanie dla Micińskiego, że podjął zadanie, do którego — warto o tym pamiętać — przygotował się już w 1982 r., prowadząc Teatr Rozmaitości w Warszawie. Zrealizowane wówczas z niemalym nakładem sił i środków przedstawienie — druga inscenizacja tego dzieła po prapremierowej w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w roku 1970 — nie doczekało się wtedy publicznej prezentacji. Na różnych szczeblach ówczesnej władzy uznano, że dramat, który mógł wywoływać antyrosyjskie nastroje, nie powinien być grany. Tchórzostwo i serwilizm sprawiły, że decydenci nie potrafili właściwie ocenić charakteru historyzoficznej wymowy dzieła Micińskiego. Dzieła, w którym sprawa caratu wobec Polski, udział Rosji w rozbiorach to tylko elementy bogatej panoramy zdarzeń, ukazującej różne racje ideowe i polityczne. Realizację warszawską, którą miałem możliwość oglądać na próbach generalnych, przenikały rozważa, przenikliwość i odpowiedzialność artystyczna, wydobywające nie tylko poetycki charakter utworu, lecz również jego historyzoficzne przesłanie, dotyczące wewnętrznych przyczyn upadku Polski, warunków jej odrodzenia i prawidłowości procesu historycznego.

W tym samym kierunku zmierza obecna bydgoska realizacja dramatu. Ze scenami świadczącymi o poetyckim geniuszu Micińskiego sąsiadują sekwencje, w których metafizyczna wizja autora okazuje się manieryczna w warstwie zarówno językowej, jak i obrazowej, momentami sprawia wrażenie bełkotu. Z ogromnego tekstu odtworzonego przez Teresę Wróblewską z zachowanych częściowo redakcji misterium o Księżu Józefie Poniatowskim i opatrzonego tytułem *Termopile polskie* — Marczewski na szczęście zdołał wykroić scenariusz, który dotrzymując wierności zasadniczym wątkom i problemom tuszuje natrętny symbolizm, mistycyzm, kosmologiczne akcenty panslawizmu i „Chrystusowy lucyferyzm”. Adaptacja wyróżnia się dramaturgiczną spójnością i literackimi walorami tekstu. Marczewski stworzył monumentalne widowisko, zachowując romantyczne i patriotyczne przesłania dzieła.

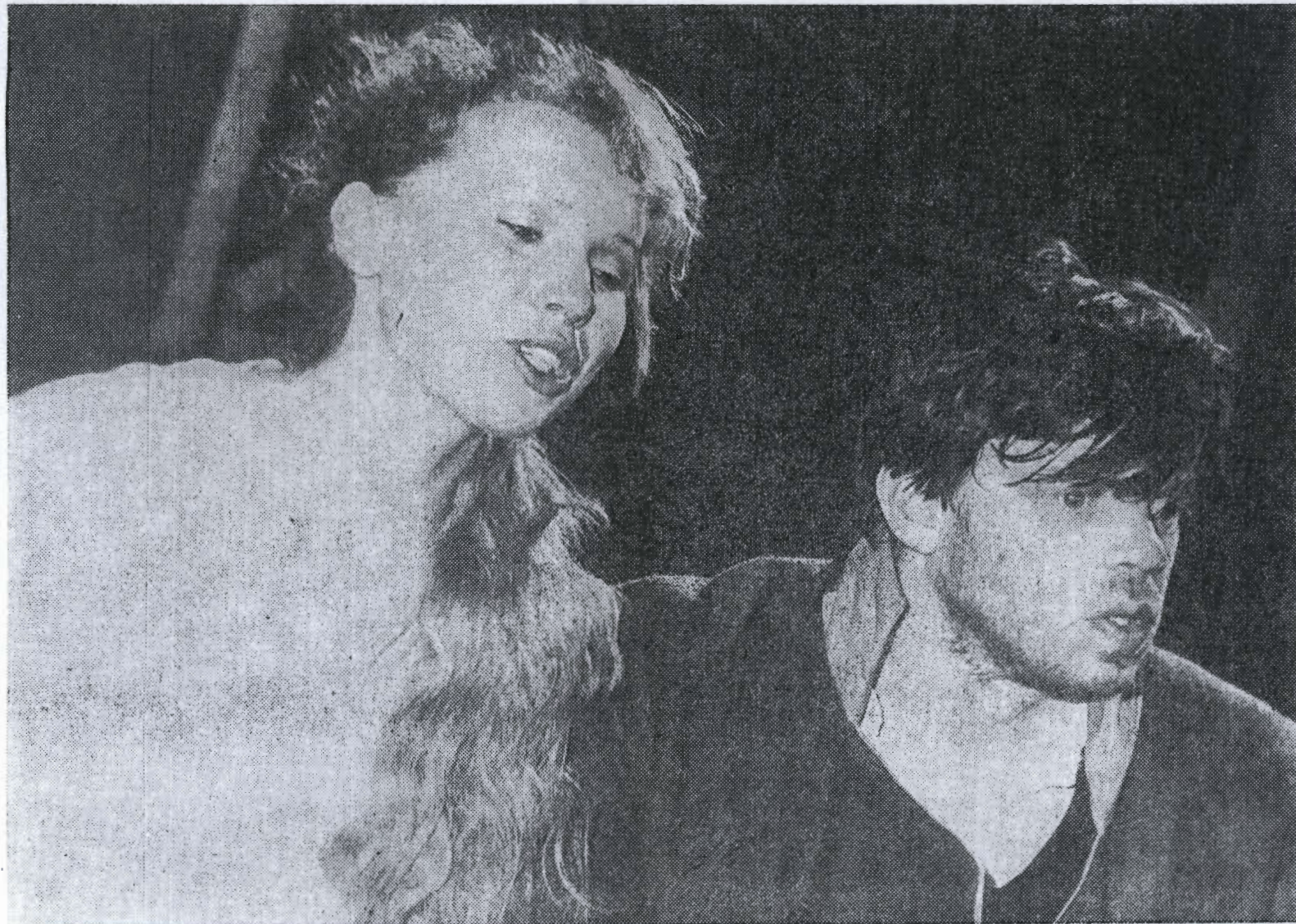
A jest to dramat historyczny dość szczególny. Jego zasadę konstrukcyjną Miciński wyłożył bardzo przejrzyście: „Wszystko jest szalonym pędem myśli w głowie tonącego Księcia. I jak we śnie wizje miewają charakter niezwykle plastyczny w ciągu niewielu sekund — tak i tu akcja rozgrywa się w okamgnieniach”. Misterium rozpoczyna się w momencie — ukazanej w *Prologu* — śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego na polu bitwy pod Lipskiem, a wszystkie następujące po niej sceny dramatu rozgrywają się w „Teatrze Mrącej Głowy” Księcia Józefa i stanowią retrospektywną projekcję jego świadomości, przez którą przesuwa się z szybkością przedśmiertnej wizji obrazy z własnego życia i dramatycznych dziejów polskiej

historii na przestrzeni 26 lat. Od pobytu Księcia Józefa w Kijowie, spotkania Katarzyny II ze Stanisławem Augustem w Kaniowie, poprzez uchwalenie Konstytucji 3 Maja, zawiązanie się Targowicy, Sejm Niemy w Grodnie, insurekcję kościuszkowską aż do obozu Suworowa i rzezi Pragi. Zawieszenie w dramacie praw rządzących w czasie realnym pozwala na ukazanie przedstawionych zdarzeń w panoramicznym ujęciu i metaforycznym skrócie.

Te elementy utworu: misteryjność, plastyczna wizja zdarzeń, poetycki charakter dzieła, metaforyczny sens poszczególnych sekwencji, wielowarstwowe ujęcie prawdy historycznej znalazły przekonujący wyraz w przedstawieniu Marczewskiego. Bydgoska inscenizacja jest przejrzysta, choć dramat nie jest łatwy zarówno w lekturze jak i w odbiorze scenicznym; monumentalny spektakl toczy się w dobrym rytmie, to inscenizacja o wielkiej urodzie teatralnej. Środki ekspresji zbliżone do techniki filmowej, skomponowana całość na zasadzie teatru otwartego — precyzyjnie ukazują poszczególne płaszczyzny akcji, ową jednoczesność „okamgnień” w chwili śmierci bohatera. Dobrym partnerem w realizacji tego zamysłu okazał się scenograf Józef Napiórkowski, który misteryjny, a zarazem metaforyczny charakter utworu umiał wydobyć poprzez syntetyczną, ascetyczną kompozycję przestrzeni. Scenografia operuje wielością skojarzeń. Podwieszona na tylnej ścianie sztandary stanowią niezwykle efektowny znak plastyczny o wymowie nośnego dramatycznie symbolu. Równie ważnym elementem oprawy plastycznej są piękne i wierne historycznie kostiumy, a także malarskie operowanie światłem, jego zmienną tonacją, która potęguje nie tylko nastrój, lecz i tworzy silny komponent scenicznego wyrażenia. Mniej przekonuje natrętna w swej dynamicznej wibracji, dość banalna muzyka Tadeusza Woźniaka do songów z teki poetyckiej Micińskiego. Wydają się one zbędnym elementem w spektaklu, choć Joanna Tadla jako Krakremija wykonuje je z ekspresją i dobrym przygotowaniem wokalnym.

Niezwykle ważny dla warstwy artystycznej spektaklu staje się tu problem aktorstwa. Ten dramat racji, idei i emocji jest dla aktorów zadaniem trudnym, jakiego zespół bydgoskiego teatru, choć w pełni zawodowy, dysponujący niemalym doświadczeniem i dyscypliną warsztatową, od dawna nie miał. Zrealizowano je połowicznie, choć warto podkreślić, że liczną galerię postaci dramatu, zarówno role główne jak i epizodyczne, aktorzy zagrali z wielką koncentracją. Nie wszystkim oczywiście dostawało tej siły talentu, skupienia, bezbłędnej dykcji i technicznej sprawności co Józefowi Fryźlewiczowi. Rola Króla Stanisława Augusta jest bez wątpienia jedną z większych kreacji w bogatym dorobku twórczym aktora. Nadświadomość tragedii narodu połączona z bezradnością wobec toczących się wypadków tworzy tragiczną sylwetkę władcy, uwikłanego w fatalizm polskich dziejów, fatalizm ówczesnie mający swe źródło w sprzyśnięciu

„Woyzeck” Büchnera w T. Studyjnym '83 im. Tuwima w Łodzi. Maria Ralf (Maria) i Mariusz Saniternik (Woyzeck). Fot. Romuald Sakowicz





„Zatruta studnia” — piosenki Jacka Kaczmarskiego w T. Dramatycznym w Warszawie. Scena zbiorowa (fot. Marek Chromicki)

Targowiczan i w ukrytych machinacjach europejskich dworów i rządów zmierzających do ostatecznego rozbioru Polski. Ważną dla funkcji ideowej spektaklu rolę Wity grała w skupieniu Jadwiga Andrzejewska. Wyraziste i dobrze prowadzone role tworzą: Wojciech Kalwat — Arzanow, Piotr Milnerowicz — obrzydliwy zdradca Suchorzewski, Bohdan Czechak — szlachetnie interpretujący postać Ignacego Potockiego, Andrzej Juszczyk — Suworow oraz Krystyna Bartkiewicz jako może zbyt ekspresyjna Caryca Katarzyna. Na szczególne wyróżnienie zasługuje rola Mnicha w wykonaniu Hieronima Konieczki. Nestor bydgoskiego teatru, aktor obdarzony wielką kulturą sceniczną, borykający się od pewnego czasu z niedyspozycją głosową, w pięknym monologu interpretowanym z wielką dramatyczną siłą i dyskretnym patosem pokazał, jak nawet w epizodycznej roli aktor może stworzyć kreację wysokiego lotu. Tej siły nie dostawało niestety wykonawcom wielu innych ról, ważniejszych niż postać Mnicha.

„Brat naszego Boga” Wojtyły w T. Narodowym (T. Mały) w Warszawie. Na pierwszym planie: Krzysztof Chamiec (Adam) i Krystyna Mikołajewska (Pani Helena). Fot. Karina Zopieńska



Niezatarte wrażenie pozostawia zamysł i kierunek interpretacyjny przedstawienia. Głównym bohaterem stała się tu Polska w brzemniennym dla niej ciągu zdarzeń historycznych. Spektakl zawiera surowy osąd wad narodowych i tych sił wewnętrznych, które pograżyły kraj w anarchii. Dostrzec można to zarówno w ujęciu postaci Targowiczan, jak i w scenie Sejmu Niemego w Grodnie. Marczewski stara się też wykazać, że wszelkie próby naprawy uniemożliwiła agresywna polityka mocarstw ościennych z Rosją carską na czele.

W podjęciu głównych historiozoficznych i politycznych wątków dzieła w ich artystycznym przetworzeniu należy upatrywać sukcesu bydgoskiego Teatru, który w trudnych dzisiejszych warunkach nie zrezygnował z ambicji twórczych i podjął się ważnej realizacji scenicznego tak skomplikowanego utworu, jakim są *Termopile polskie*.

W całkowicie inny świat będący studium ludzkiego szaleństwa przenosi widza *Woyzeck* Georga Büchnera — jedna z pierwszych w nowym sezonie premier Teatru Studyjnego w Łodzi, kierowanego od niedawna przez Andrzeja Pawłowskiego. Kameralna scena łódzka udowodniła tą prapremierą, że zasługuje na znacznie większą uwagę ze strony krytyki i miejscowych miłośników teatru. Być może najtrudniej być prorokiem we własnym gnieździe. A Teatr Studyjny w Łodzi ma nie tylko ambicje stania się centrum sztuki — organizatorem wystaw plastycznych, koncertów i spotkań literackich — lecz przede wszystkim realizatorem przedstawić w roboczo nazwanym cyklu „modele teatru”. Cykl ten ma ukazać wpływ różnorodnych teorii z zakresu estetyki i poetyki teatru na kształtowanie się współczesnej myśli interpretacyjnej, którą ta scena zamierza wyeksponować inscenizując dramaty z różnych epok, stylów i scenicznych gatunków. Realizacja *Woyzecka* podjęta przez reżysera Jacka Zembruskiego poprzedziła niejako ten cykl przedstawić studyjnych, które pełny wyraz artystyczny znalazły w inscenizacji *Pokojówek* Geneta, a także Szekspirowskiego *Makbeta* (oba spektakle wyreżyserował Andrzej Pawłowski).

Zembruski z obszernej materii Büchnerowskiego dramatu wykroił scenariusz spektaklu, który trwa zaledwie godzinę. Poprzestawiał kolejność pewnych wątków, ale nie zatął głównej myśli utworu, psychologicznej motywacji losu tytułowego bohatera, uwikłanego w moralny i społeczny dramat. Występujący gościnnie w roli *Woyzecka* utalentowany, pełen wewnętrznej prawdy Mariusz Saniternik swoimi zewnętrznymi warunkami idealnie przystaje do postaci bohatera znajdującego się na skraju obłądki. Tworzy głęboko przemyślany portret wiejskiego osiłka, człowieka nieszczęśliwego, zagubionego w żołnierskim drylu, nie przystosowanego do życia i panujących

konwenansów. Prostolinijność swego Woyzecka Saniternik łączy z sugestywnym, niezwykle wnikliwym oglądem rzeczywistości, która staje się dla niego obca i wroga. Naruszone uczucie ludzkiej godności doprowadza w końcu bohatera do szaleństwa. Zbrutalizowany świat niszczy jego miłość do Marii (bardzo udany debiut młodej aktorki Marii Raif). Zabójstwo ukochanej nie jest tu aktem patologicznej zazdrości, lecz przede wszystkim wyrazem buntu zaszczerzonego przez społeczeństwo człowieka. Ten egzystencjalny motyw, psychologiczna wiwisekcja obłędu bohatera, dramatyczny nastrój i dynamiczny rytm tworzą przedstawienie ostre, prawie brutalne, o wielkiej sile teatralnego wyrazu.

W modnym obecnie nurcie różnego rodzaju montażu piosenek, tekstów do niedawna zakazanych mieści się premiera *Zatrutej studni* w T. Dramatycznym m.st. Warszawy. Jest to spektakl oparty na tekstach poetyckich Jacka Kaczmarskiego, interpretowanych i śpiewanych przez młode pokolenie aktorów. Znajdujący się do niedawna na indeksie autor kontestacyjnych utworów, powstałych w kraju i na emigracji, miał prawo spodziewać się (podobnie jak młodzi entuzjaści jego odważnych i mądrych tekstów), że stołeczny teatr znajdzie właściwy artystycznie wyraz dla kształtu widowiska.

Utwory, które Kaczmarski śpiewał z towarzyszeniem gitary, zostały przez autorów widowiska (Andrzej Blumenfeld i Andrzej Ferenc) rozłożone na głosy i „wzbogacone” o banalne układy choreograficzne. Zamiarowi uszczenienia piosenek, mówiących o trudnych, a niejednokrotnie tragicznych wydarzeniach z naszej najnowszej historii, przyświecała zapewne myśl stworzenia żywego, dynamicznego i atrakcyjnego widowiska teatralnego. Niestety, refleksyjne teksty Kaczmarskiego, z bardzo osobistym autorskim przesłaniem, nie są tworzywem do zbiorowej interpretacji. Ani w scenariuszu, ani w jego realizacji nie było spójnej dramaturgii, zabrakło też wyrazistej interpretacji wokalne i muzycznej. Ambitne zamiary przypomnienia tych utworów rozmyły się w reżyserskiej nieporadności i w niedostatkach aktorskiego rzemiosła. Dopiero występująca w finale Zofia Rysiówna, która z wielkim kunsztem aktorskim i dramatyczną siłą wypowiedziała tekst *Trzech listów*, przekonała zawiedzionych widzów, czym mógł snać się wieczer tekstów Kaczmarskiego.

Na małej Scenie Teatru Narodowego Krystyna Skuszanka po raz drugi zmierzyła się z tekstem *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły. Jak pamiętam, przed ośmiu laty reżyserka wystawiła prapremierę tego dramatu w Teatrze im. Stowackiego w Krakowie. Warszawska premiera zbiegła się z kanonizacją Brata Alberta, którego Papież Jan Paweł II wyniósł na ołtarze. Ile w obecnej decyzji repertuarowej było wewnętrznego artystycznego impulsu, autentycznego twórczego zaangażowania, a ile doraźnej potrzeby wyjścia naprzeciw spodziewanemu zainteresowaniu ciągle żywą i nośną moralnie problematyką dzieła — trudno rozstrzygać. Nie to jest ważne. Istotna jest formuła artystyczna obecnej inscenizacji, wyraźnie ustępująca tamtej, krakowskiej.

W monumentalnym prapremierowym spektaklu dominowała tonacja dramatyczna z uniwersalnym i wyraźnie moralitetowym przesła-

niem, z rozłożeniem akcentów na wszystkie postacie dramatu. Teraz temat jest potraktowany kameralnie, tekst został wydatnie skrócony, a na pierwszy plan wysunął się „dramat wnętrza” tytułowego bohatera. Tylko dzięki temu, że rolę Brata Alberta kreuje tak doświadczony aktor, jakim jest Krzysztof Chamiec, bronią się zarówno sam utwór jak i jego przesłanie etyczne. Chamiec obdarzył Brata Alberta prawdą psychologiczną, refleksją moralną. Aktor przejmująco ukazał, jak trudna była droga dojrzewania Adama Chmielowskiego, powstańca z 63 roku, malarza i teoretyka sztuki aż do chwili doznania łaski, gdy wewnętrzny imperatyw moralny nakazał mu zrezygnować z życia artysty i poświęcić się Bogu, nieść posługę bliźniemu, obdarzyć miłosierdziem i miłością najuboższych i wydziedziczonych. Krzysztof Chamiec udowodnił, że czasem jeden aktor może uratować spektakl.

Słuszność myśli wyrażonej przez Petera Shaffera, że „scena, wyłącznie scena, pozwala zweryfikować wielkość aktorstwa”, potwierdza wystawiona przez T. Współczesny w Warszawie jego sztuka pt. *Letycja i lubczyk*. Ta współczesna angielska komedia pióra znanego u nas autora takich sztuk, jak *Czarna komedia*, *Equus* i *Amadeusz*, napisana została na dwie wielkie role kobiece. Reżyser Maciej Englert powierzył je Mai Komorowskiej i Zofii Kucównie. Dwie starsze się, panny prezentują początkowo przeciwstawne charaktery, usposobienia, temperamenty, psychikę i odmienne poglądy na otaczającą je rzeczywistość i historię, lecz obie znajdują w końcu oryginalny i wspólny sposób na życie. Zwariowana i neurasteniczna Letycja Mai Komorowskiej, która swoim fantazjowaniem przeciwstawia się codziennej szarzyźnie, zdehumanizowanej współczesnej cywilizacji, oraz kostyczna Charlotta w interpretacji Zofii Kucówny przemieniająca się pod wpływem swej podopiecznej z surowej, pełnej zasad urzędniczki w zwariowaną współuczestniczkę mitomańskich seansów, to wspaniałe kreacje aktorskie.

Mistrzowski duet tuszuje ponadto pewne mielizny i potknięcia dramaturgiczne utworu. Ważniejsze zadanie ma Letycja. Dawno nie widziałem Mai Komorowskiej w tak znakomitej roli, w mieniącej się odcieniami farsy, groteski i komedii buffo, a jednocześnie pełnej zadumy nad sensem życia.

Śmiech i dobra zabawa rzadko goszczą na widowiskach naszych teatrów. Maciej Englert udowodnił, że komedia może być dla widza nie tylko wytchnieniem i okazją do oderwania się od codziennych zmagania, lecz również wdzięcznym materiałem do stworzenia bardzo porządnego przedstawienia. Trzeba jednak mieć w teatrze takie indywidualności, jak Maja Komorowska i Zofia Kucówna.

Pięć różnych przedstawień w pięciu różnych teatrach. Obok rzetelnych osiągnięć twórczych kilka mniej udanych realizacji. Jeśli tak wygląda dzień powszedni naszego teatru, pesymizm wyrażony na wstępie wydawać się może zbyt pochopny. Jest tak, jak jest. Wnioski z obejrzanych przeze mnie spektakli sugerują, że jest jednak lepiej niż się na ogół sądzi. Totalny upadek polskiego teatru jeszcze nie nastąpił. I miejmy nadzieję, że mimo poważnych, postępujących zagrożeń — nie nastąpi.

„Letycja i lubczyk” Shaffera w T. Współczesnym w Warszawie. Maja Komorowska (Letycja) i Zofia Kucówna (Lotta). Fot. Paweł Kwiek

