

Jeleniogórski Teatr Terpiłowskiego

Na afiszach można tu spotkać tytuły wielu znakomitych pozycji dramatu polskiego i obcego; nazwisko Adama Hanuszkiewicza powtarza się tu (jako reżysera i jako współautora wielkich widowisk romantycznych). Jeżeli mówi się o teatrze ambitnym — do takich właśnie należy zespół z Jeleniej Góry. Dyrektor Alina Obidniak nie ogranicza swych planów artystycznych jedynie do sceny głównej: szuka współpartnerów dla realizacji widowisk, których kształt współczesny, pewna dyskusyjność realizacji, jest formą animacji zainteresowań widza już może z węższego kręgu. Do tego celu wykorzystuje się tu Scenę Studyjną i zaprasza realizatorów z zewnątrz, takich, którzy szukają bardziej eksperymentalnych form, łączą w sposób niebanalny i nietragedyjny słowo, muzykę, śpiew, melodeklamację — jednym słowem szukają dla swego teatru nowych rozwiązań.

Byłem ostatnio na premierze dwóch takich widowisk: pierwsze to współczesna sztuka Ryszarda Marka Grońskiego „Śniadanie” w reżyserii Wiesława Wodeckiego; drugie — to „Ślepcy” Maurycego Maeterlincka z „układem tekstu, parafrazą sceniczną i animacją” Lecha Terpiłowskiego.

Terpiłowski to duch niepokojny, człowiek, którego można spotkać na północnych i południowych krańcach kraju z nazwiskiem na afiszach albo gdańskiego musicalu, albo we wrocławskiej szkole teatralnej, w której pracuje ze studentami dra-

matu nad teatrem muzycznym i jego problemami i warsztatem. Właśnie z tej warsztatu-pracy z młodymi narodził się jego eksperymentalny teatr w Jeleniej Górze i premiera Maeterlinckowskich „Ślepców” na Scenie Studyjnej.

To nie jest scena w tradycyjnym znaczeniu: całość widowiska dzieje się pośrodku, w kręgu otaczających przestrzęń sceniczną widzów. Między bezwładnie rozrzuconymi elementami scenograficznymi siedzi grupa młodych ludzi-ślepców. Wyprowadzeni ze swojego domu, gdzie wszystko jest znajome, bliskie, pozwalające łatwo poruszać się mimo braku wzroku — znaleźli się na wolnej przestrzeni nad morzem, bezradni w swoim kalektwie, czekający na kogoś, kto mógłby odprowadzić ich do domu. W tym rumowisku kół, skrzyń, części maszyn — wyglądają jak śmieci nikomu niepotrzebne i wyrzucone na to rumowisko.

I właśnie tę tragedię ludzi kalekich, zagubionych, pozbawionych ludzkiego ciepła i współczucia ukazuje Terpiłowski w sposób oryginalny. Tu nie chodzi jednak tylko o samą realizację, nie chodzi o wprowadzenie elementów muzycznych, o wzbogacającą widowisko grę świateł; Terpiłowski stworzył — nie nie roniąc z oryginału — zupełnie nowy spektakl, przemawiający nowymi środkami tym mocniej do widza i słuchacza, o ile silniejsze wrażenie robi słowo podparte muzyką. To propozycja stwarza formę współczesnego moralitetu muzycznego; jest to powrót do „archetypu teatralnego w ogóle, w tym

przypadku — próba odczytania nastrojowości teatru symbolicznego, jak gdyby słyszanego i brzmiącego dla nas poprzez muzykę”. Wybór pozycji — pisze w słowie wstępnym do programu Terpiłowski — wynika zresztą m.in. z niezwyklej wprost muzyczności słowa, jakim po mistrzowski operuje Maeterlinck w prowadzeniu frazy, budując niemal gotowe zdania muzyczne o skończonej architekturze wokalnej”.

„Parafraza ta — czytamy dalej — jako pierwsza w naszej praktyce scenicznej próba połączenia teorii „integralnego teatru wyobrażeń muzycznych” i „teatru muzykującego in statu nascendi”, finalizuje laboratoryjne stadium prac nad możliwością stworzenia, par excellence teatru muzycznego, który respektując istotę sztuki teatralnej byłby równocześnie podporządkowany technice muzycznego myślenia, zaś w swojej projekcji wywodziłby się z różnorodnych działań teatralno-muzycznych i parateatralnych, stymulowanych wyobraźnią i muzyczną uświadomością Grupy Warsztatowej Aktorów Muzycznych Sceny Studyjnej Teatru im. Cypriana Norwida (grupy uformowanej jeszcze w czasie studiów na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu, a poszerzonej obecnie o absolwentów szkół teatralnych). Stąd na przykład wyrowadzenie oryginalnej akcji wokalnej z prozy Maeterlincka i współdziałanie z nią akcji muzycznej w oparciu o już istniejące utwory, które ma-

ją tu funkcjonować jako ta właśnie dramaturgia muzyczna, ukryta w pauzach, między dźwiękami prozy. Wszystko to jednak — dodajmy — bez użycia instrumentarium muzycznego; jedynym instrumentem jest tutaj — głos ludzki. Tekst może mieć w różnych partiach charakter mówiony lub śpiewany, solowy czy też chórally, może ulegać deformacji tam, gdzie jego werbalizm, mało znaczący, pozwala w pełni wyeksponować walory muzyczności prozy Maeterlincka. Albowiem w pewnych określonych partiach, dopuszczalny jest element aleatoryki wokalne (improvizatorstwo jak gdyby na zadany temat).

Wyszędem pod głębokim wrażeniem tego przedstawienia: może właśnie te muzyczne elementy, o których wspomina Terpiłowski, jeszcze silniejsze pozostawiły wrażenia z tych treści, które przekazuje autor. Pomyślałem sobie również, że jeleniogórcy „Ślepcy” — to ciekawa pozycja, którą warto upowszechnić poza to miasto i tylko jedną scenę. Kto wie, czy nie powinien się tą pozycją zainteresować Zw. Kompozytorów Polskich i przedstawić ją, jako imprezę towarzyszącą, na najbliższym festiwalu muzyki współczesnej „Warszawska Jesień-77”. Dzieło Maeterlincka jest powszechnie znane, znajomość języka nie gra tu właściwie żadnej roli, natomiast wymowa oryginalności dzieła, któremu nadano walory „muzykalitytu”, na pewno mogłaby zaciekać naszych zagranicznych gości i warszawskie środowisko teatralne.

Może ktoś z przedstawicieli Komisji Programowej „Jesieni” dałby się namówić na wyprawę do Jeleniej Góry, obejrzał spektakl i zdecydował później, wraz z pozostałymi kolegami-kompozytorami, czy nie warto byłoby przedstawić pracę kolegi-muzyka w stolicy?