

O poznańskiej »Klątwie«

Najpierw chłodno...

Teatr Polski w Poznaniu: KLĄTWA Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria: Izabella Cywińska-Adamska, scenografia: Zbigniew Bednarowicz, muzyka: Ryszard Gardo, plastyka ruchu: Józefa Sławudka. Premiera 15 lutego 1969 r. (fot. G. Wyszomirska)

Kiedy przed trzema miesiącami oglądałam *Klątwę* Swinarskiego w Starym Teatrze, nie czułam dla tej inscenizacji zachwyty. A przecież im dalej od krakowskiej premiery, tym wydaje się lepsza i bardziej przekonująca.

Realizacja owa nie kryła braków utworu, nie tłumaczyła też obecności dramatu na scenie niczym więcej niż przekornym kaprysem inscenizatora, który i z tego tekstu postanowił wykroić współczesny, żywy teatr. I wykroił. Bo niezależnie od wszystkiego, miało to przedstawienie walor, który w pełni ocenić będzie można dopiero z perspektywy następnych realizacji scenicznych dramatu: nie pozostawiało obojętnym. Nie tylko emocjonalnie.

Sama *Klątwa* nie obchodzi już nas tak bardzo, jak zwykle się ostatnio mówi. Efektowne opinie o tragedii na miarę Edypowej nie wydają się dziś oczywiste. Nawet krytyczne sformułowanie Irzykowskiego — „Cała trudność wyniknęła stąd, że założenia tragedii są tak bardzo wsteczne a mimo to wrażenie z niej wypływające jest potężne” — zdaje się być prawdziwsze w części pierwszej niż drugiej. Choć oczywiście w jakiś sposób wzrusza nas owo poczucie fatalizmu, jakie cechuje *Młodą* i *Księdza*. Wzrusza, czy może po prostu angażuje nerwy...

Autor artykułu zamieszczonego w programie do poznańskiej *Klątwy*, Andrzej Wanat, jest zresztą całkowicie odmiennego zdania: „Nie od tak dawna istnieją warunki po temu, by *Klątwę* rozumiało wielu, by otrzymała należną rangę w dziejach polskiego dramatu. (...) Dziś po latach, po doświadczeniach literackich ostatniego półwiecza, łatwiej już o poznanie uniwersalistycznej pełni tego dzieła”.

Jest to oczywiście rzecz upodobań, wydaje się wszakże, że ogólny efekt przedstawienia, z okazji którego wydrukowano powyższe słowa, dostarcza argumentów sceptykom raczej niż entuzjastom.

Izabella Cywińska-Adamska przygotowała przedstawienie starannie. Dramat otrzymał ekspresyjną, syntetyczną oprawę plastyczną, którą starano się określić jego klimat. Na scenie jest więc tylko skrawek spieczonego, brązowego gruntu, takież pagórek, kawałek płotu, prosty krzyż na „wale” i ponad tym



Scena zbiorowa, pośrodku Kazimiera Nagałówna (*Młoda*); na zdjęciu dolnym w głębi Henryk Michałca (*Ksiądz*)

niebieskie niebo z przepływającymi (bez powodu: susza!) obłokami.

To samo odejście od realistycznego szczegółu cechuje reżyserię. Znajduje ono wyraz głównie w interpretacji gromady, która urosła tu do roli stale towarzyszącego akcji komentatora i przepowiadacza wydarzeń. Nawet postaci w dramacie zindywidualizowane, jak *Dziewka* (Eleonora Hardock), *Parobek* (Leszek Dąbrowski) czy *Dzwonnik* (Zbigniew Starski), są po prostu członkami Chóru, wywoływani jedynie w odpowiednich momentach do odegrania swych epizodów. Zrezygnowano też w zasadzie z ukazania psychicznych ewolucji bohaterów — nawet w owym niewielkim stopniu, w jakim czyni to autor. *Ksiądz* i *Młoda* — poruszający się wśród ponurych zaśpiewów Chóru i stale powracającego motywu „Oddalcie, coście ziemskie wzieni na się! — Wyżeńcie het na pola!” — od początku znają swój Los (w każdym razie już od milczącego spotkania, które poprzedza w Poznaniu rozmowę *Księdza* z *Jaśkiem*).

Toteż oburzenie *Henryka Machalicy* na buntujący się tłum — ten protest katolika wobec pogańskiego przesądu — jest nieszczere a jego zaangażowanie w zewnętrzną akcję pozorne.

Tak samo *Młoda* *Kazimiera Nogałówny* już od pierwszego kwesui wie o konieczności ofiary i od razu daje poznać swój kompleks grzechu i winy. Już zresztą w akcie I Chór stłumionym głosem szepce kwestię o gołab-

kach, jakby ilustrując wizję zrodzoną w głowie dzieciobójczyni.

I na akcie I w zasadzie mogłoby się przedstawienie zakończyć. Lub raczej, od początku realizowane w najwyższej tonacji, winno być od razu zwieńczone szalonym finałem. Na scenę z *Matką* (Bronisława Frejtażanka) czy *Dziewką* nie ma tu w zasadzie miejsca. Zaś pomysł rozbicia przedstawienia atraktem wydaje się szczególnie niefortunny.

Wynikł on prawdopodobnie z obawy, by spektakl nie skończył się zbyt szybko. *Klątwa* w Poznaniu trwa dwie godziny wraz z przerwą. Ale sprawy rozgrywane się na scenie i tak nie są w stanie pochłaniać przez cały czas naszej uwagi. Patetyczne i ostateczne konflikty *Klątwy* nie są aż tak pasjonujące.

MARTA FIK

...potem głucho

W połowie lutego odbyła się w poznańskim Teatrze Polskim premiera *Klątwy*. Fakt w dziejach tej sceny, niezależnie od końcowego rezultatu, już sam przez się znaczący: jest to bowiem pierwsze w ogóle przedstawienie tego dramatu w Poznaniu. Zdaje się jednak, że poza tym faktem, będącym raczej przypadkową zasługą realizatorów, nie dałoby się niczym usprawiedliwić tego przedstawienia. Może tylko jeszcze: setną rocznicą urodzin Wyspiańskiego, ale to przecież także zasługa mimowolna. Ani koncepcja reżyserska, ani też aktualne siły i środki poznańskiej sceny nie usprawiedliwiają podjęcia tak odpowiedzialnego zadania.

W zamierzeniu reżyserki Izabelli Cywińskiej-Adamskiej, miała to być *Klątwa* przeciwko Wyspiańskiemu i — jednocześnie — przeciwko Konradowi Swinarskiemu. Metodą polemiki stała się zawsze bezpieczna stylizacja, która objawiła tutaj całą swoją zewnętrzność, połowiczność, brak jakiegokolwiek twórczego ryzyka. W rezultacie powstał spektakl idealnie bezosobisty i jałowy, w którym odczytuje się bez większego trudu, że reżyserka nie zrozumiała tekstu Wyspiańskiego, ani krakowskiego przedstawienia. W miejsce polemiki i partnerstwa, bo o tych w tej sytuacji nie mogło być mowy, pojawił się na poznańskiej scenie artystyczny i poznawczy banał; cała polemika natomiast została wymieniona na efekty i efekciki teatralne. Bo też nie o tekst Wyspiańskiego tutaj chodziło i nie o wpisana w ten tekst sytuację mityczną z wielką tragiczną ofiarą „świętej grzeszniczki” — *Młodej*, o której nieprzypadkowo przecież mówi *Pustelnik* w scenie finału: „Jakaż moc nieogarniona Przeklętą tę uświęca!"; miał to być spektakl na temat ciemności i zabobonu. Sytuacja moralna, wzniosły tragizm i święta groza emanujące z tekstu Wyspiańskiego wymienione zostały w przedstawieniu na oczywiste banały, znane publiczności już z lekcji historii dla klasy czwartej szkoły podstawowej. W ten sposób przedstawienie teatralne mogło zastąpić szkolną czy-



„Teatr” 8 / 16-30 04. 1969r.

tanke albo, co bliższe prawdy, czytanka mogła zastąpić przedstawienie.

Podaję, że sprawa Młodej, problem względności i tragizmu postaw moralnych, tragicznego instynktu ludzkiego życia (który niesie z sobą ten dramat) znalazły się całkowicie poza polem wrażliwości i zainteresowań realizatorów poznańskiej *Klątwy*. Stąd też od początku zaczęły się mnożyć i nawarstwiać w tym przedstawieniu absurdy: reżyserskie, scenograficzne, aktorskie. Nieporozumieniem pierwszym był, jak powiedziano, sam fakt zdecydowania się na jej wystawienie. Nieporozumieniem drugim: narzucona spektaklowi zasada stylizacji, której opiera się przecież sama faktura tekstu. Stylizacja miała objąć wszystkie elementy wypowiedzi teatralnej. Stąd: płynące nad sceną (tylko zupełnie nie wiadomo po co?) białobłękitne obłoczki; higienicznie prezentujące się kostiumy, martwe jednak i pozbawione smaku; „umowne” grudy ziemi; wreszcie — bliska efektem raczej farsowym scena finału, kiedy kamienie wykonane z papier-maché odbijają się jak dziecięce piłeczki od umierającej pod ich „ciosami” Młodej i uderzających nią aktorów, którzy na to zupełnie nie reagują. Tragiczna scena finału staje się mimo woli numerem z farsy, a publiczność może na nią reagować tylko śmiechem, co też gorliwie czyni.

Nieporozumieniem trzecim jest aktorstwo. Przy maksymalnej dobrej woli trudno tutaj kogokolwiek wyróżnić: Młoda (Kazimiera Nogajówna) wprawdzie poprawnie recytuje tekst, ale za to nie potrafi się ruszać; Książ (Henryk Machalica) nie wiadomo dlaczego ma przypominać Księdza Piotra w scenie modlitwy pod krzyżem; Matka (Bronisława Frejtażanka) wystylizowana została na figurę z Maeterlincka, a przecież Matka to z polskiej wsi, podobnie jak gromada przywiązana do ziemi. Pustelnika gra Wirgiliusz Gryń (kiedyś Marchońt w przedstawieniu Okopińskiego), aktor wysoki i mocnej postury; w tekście natomiast: „Wchodzi Pustelnik w habitie zgrzebnym zakonu św. Franciszka, przepasany sznurem z pętlcami; starzec zgarbiony wpół, wsparty na kij, głowa obnażona, lysa zupełnie; oczy zapadłe i jakby niewidzące...” Można by długo wymieniać... Jeszcze Chór przez cały prawie czas (znowu nie wiadomo po co?) obecny na scenie. W tekście wejścia Chóru są nieprzypadkowo kontrapunktowane scenami kameralnymi.

Kolejne nieporozumienie stanowi muzyka do spektaklu (Ryszard Gardo): wyznacza ją jeden, monotonicznie powracający, motyw Chóru: „Rola schnie się, gleba pęka, kłos bujny mdleje — Bożych Sądów groźna ręka; serce truchleje”. Wszystko byłoby jeszcze w tej muzyce do zniesienia, gdyby nie to, że aktorzy nie mają po prostu słuchu, na skutek czego są zupełnie bezradni w tej inkantacyjnej partii tekstu. O czymś takim jak świadomie przez reżysera sformatowany rytm przedstawienia, trudno tutaj w ogóle mówić.

Pomimo założenia polemicznego nietrudno też odnaleźć w tym spektaklu karykaturalne, mimo woli, kopie z krakowskiej *Klątwy*. Przykładem: scena początkowa i scena procesji. Wszystko to balansuje pomiędzy pustą koturnowością i historycznym balaganem. Aktorzy w zdecydowanej większości nie potrafią się ruszać na scenie. Scena Młodej z Dziewką (Eleonora Hardock), z wzajemnym szarpaniem się za włosy i kulaniem po scenie, to chyba szczyt złego smaku. Gdzie w tym wszystkim, oparta na umowności, zasada stylizacji? Gdzie obecny w *Klątwie* Wypiańskiego „cień króla Edypa”, o którym pisał cytowany w programie Jean Fabre?

Trudno wyliczyć wszystkie dowody i motywacje. Można by je mnożyć, przypuszczam, w nieskończoność. Bo jest to po prostu bardzo złe przedstawienie, z którego wieje od początku do końca nudą i martwością. *Klątwa* w Teatrze Polskim trwa dwie godziny, a publiczność ma przez cały czas uczucie, że to się chyba nigdy nie skończy, że nie ma mękom nudy końca. W konsekwencji: totalna nuda pożera w tym przedstawieniu szczytki teatru i nie ma, zdaje się, na to rady. Tak się stać musiało. Tylko po co i komu potrzebna jest ta *Klątwa*?

ZBIGNIEW OSIŃSKI



Jedna ze scen końcowych — na pierwszym planie Lech Górzyński (Książ Edward) i Kazimiera Starzycka-Kubalska (Królowa Isabella)

»Edward II« Marlowe'a

Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Słowackiego w Koszalinie (scena w Słupsku): EDWARD II Christophera Marlowe'a, Przekład: Jerzy S. Sito, adaptacja i reżyseria: Maciej Prus, scenografia: Marian Szulc. Premiera 28 lutego 1969 r. (fot. A. Majchrzak)

W lutym 1969 roku Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Słowackiego obchodził swoje piętnastolecie. Od 28 lutego do 2 marca można było na obu scenach (w Koszalinie i w Słupsku) obejrzeć siedem przedstawień. Wśród nich znanego już *Zielonego Gila* Tirso de Moliny w reżyserii Jowity Pleńkiewicz, nowe przedstawienie *Krakowiaków i górali* w reżyserii dyrektora teatru Andrzeja Ziębińskiego oraz dwie sztuki reżyserowane przez Macieja Prusa: *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego i *Edwarda II* Marlowe'a.

Maciej Prus nie ma jeszcze dyplomu reżysera. Oba przedstawienia ma przedstawić do oceny profesorom Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie jako warsztat. Jedno z nich na pewno jest ciekawą pracą reżyserską. Spełnia kilka warunków na poprawne, dobre, nawet świetne, choć bardzo przedziwne przedstawienie.

Reżyser sięgnął po dramat wielki i pasjonujący, choć rzadko goszczony na polskiej scenie. Przywołał go do teatru w brzmiającym, nośnym, barwnym i mocnym przekładzie Jerzego S. Sito. Ma opanowane rzemiosło. Umie nadać przedstawieniu dobre tempo. Potrafi uporządkować kolorystycznie scenografię i kostiumy, wie, jak wykorzysta wieloplano- we i wielopoziomowe zabudowanie sceny, składające się z wysokiego pomostu i potrójnych schodów. Chce obmyślać niezwykle sytuacje sceniczne i ekspresyjne rozwiązania inscenizacyjne. Zdradza przy tym — w kraju licznie granych co roku kronik i dramideł historycznych — nie byle jaką inwencję. Ma głowę rozpaloną od pomysłów. Jest wyczulony na współczesne potrzeby w zakresie moralizowania i wie jak bardzo współczesny człowiek wstydzi się wzruszenia. Dlatego słowem Marlowe'a „Nie umiem płakać, będę uczył innych” — zaniem spokojnie dopełni się na scenie zbrodnia — towarzyszy parada kończących przedstawienie aktorów, parada migocząca barwą, ruchem, muzyką i dzwoneczkami.

Przedstawienie — zadziwiające fachowymi umiejętnościami reżysera, skrzące się od jego inscenizacyjnej inwencji, żywe, barwne, potoczyste — wiegają, pozwala jednym tchem spędzić teatralny wieczór, ale pozostawia niedosyt. Widz opuszczając salę oszołomiony fizycznymi działaniami aktorów wiązanych,

wleczonych, bitych, kopanych, klutych, mając w oczach fizyczne zmęczenie aktorów, barwność scen, pyta naiwnie — po co to wszystko? dla jakiego celu? I nie znajduje odpowiedzi, choć przedstawienie wywarło na nim wrażenie. Atakując wzrok, słuch, nie poruszyło myśli.

Otóż właśnie. Czemu służył fizyczny wysiłek aktorów, ich nieustanne nurzanie się w trocinach pokrywających podłogę sceny, po co wspinali się na wysokie pomosty, po co prezentowali swe umiejętności? Czemu służył niewątpliwy talent reżysera, jego inwencja, pomysłowość, widoczny dobry gust, wyobraźnia teatralna i żywy umysł zdradzający się raz po raz w celnym wybiciu ważnych kwestii lub oryginalnym rozegraniu scen pojedynków, zalecanek i miłosnych skarg? Jeżeli mimo wysłuchania świetnego i mądrego tekstu, mimo wzruszenia, jakie niosła ze sobą finałowa parada aktorów kłaniających się publiczności (gdy jeszcze Edward II konał na scenie) zadajemy sobie takie pytania — to z dwóch powodów.

Przede wszystkim dlatego, że w tym przedstawieniu reżyser przeszkadzał aktorom w wykonywaniu ich najważniejszego w teatrze dramatycznym obowiązku — w mówieniu wiersza. Aktorzy przeszkadzali reżyserowi, bo poza rozgrywaniem sytuacji scenicznych przez niego ustawionych i wykonywaniem różnych działań fizycznych mieli jeszcze coś na scenie do powiedzenia w imieniu autora dramatu, i to nie poprzez sytuacje sceniczne czy pantomimiczne, tylko przez recytowanie tekstu. Powstało w ten sposób fascynujące teatralnie i nie najlepsze przedstawienie — mimo iż wszyscy pracowali uczciwie, dobrze, z najlepszą wolą i nierzadko z talentem (jak Włodzimierz Kłopotki w roli Edwarda II, Kazimiera Starzycka-Kubalska w roli Isabelli, Lech Górzyński i Kaja Kijowska).

Aktorzy nie byli w stanie równocześnie udźwignąć tekstu i poddawać swe ciało wymyślnym torturom gry. Reżyser nie bardzo dawał sobie radę równocześnie z nawałą kuszących pomysłów czysto teatralnych i z wymową dramatu. Nie zawsze był w stanie zwalczać pokusy i zrezygnować z powtarzania wymyślonych chwytów w coraz to innych układach sytuacyjnych, nie potrafił ograniczyć ich ilości, by dać miejsce tekstowi i aktorowi.

Inna sprawa, że wykonawców na miarę dramatu Marlowe'a nie ma jeszcze w Słupsku. Prawdopodobnie niedługo będą. Pod warunkiem, że pełni najlepszej woli i utalentowani, choć jeszcze niewprawni w scenicznych zapasach, aktorzy słuscy będą mogli w dalszym ciągu pracować pod tym samym kierunkiem i administracyjnym, i reżyserskim. Pod warunkiem, że młody reżyser okiełzna swój talent, a ponad mnożenie fascynujących teatralnie pomysłów, reżyserskich