TEATR TELEWIZJI

Pół na pół

GRZEGORZ SINKO

PARADYZJA Janusza A. Zajdla. Reżyseria: Marian Leszczyński. Emisja 7 IX 1987.

PIPPO SPANO Heinricha Manna. Przekład: Gabriela Mycielska. Reżyseria: Teresa Kotlarczyk. Emisja 9 IX 1987.

PAMIĄTKI SOPLICY Henryka Rzewuskiego. Adaptacja i reżyseria: Mikołaj Grabowski, scenografia: Jacek Ukleja, muzyka: Józef Rychlik, realizacja telewizyjna: Mieczysław Małysz. Emisja 14 IX 1987.

SYLWIA Wacława Bilińskiego. Scenariusz telewizyjny: Kamila Klein-Majdecka, reżyseria: Ryszard Ber, scenografia: Krystyna i Jerzy Masłowscy. Emisja 21 IX 1987.

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA Witolda Gombrowicza. Reżyseria: Zygmunt Hübner, scenografia: Jan Banucha, realizacja telewizyjna: Barbara Borys-Damięcka. Emisja 23 IX 1987.

SŁOŃ Aleksandra Kopkowa. Przekład: Klemens Białek. Reżyseria: Izabella Cywińska, reżyseria telewizyjna: Andrzej W. Strzelecki, scenografia: Marek Sobociński, kostiumy: Barbara Wolniewicz, muzyka: Jerzy Satanowski. Emisja 28 IX 1987.

Pamiątki Soplicy w reżyserii Mikołaja Grabowskiego miały prapremierę w Teatrze im. Jaracza w Łodzi w r. 1980 (rec. *Teatr* nr 15/1980). Obszerne uwagi o sztuce zamieścił też *Teatr* (nr 11/1981) z okazji nagrodzenia przedstawienia na VII Opolskich Spotkaniach Teatralnych. Również w r. 1981 reżyser otrzymał Nagrodę im. Konrada Swinarskiego za swe prace z poprzednich dwóch lat, w tym właśnie za *Pamiątki*. Przedstawienie zostało zarejestrowane w r. 1983 w łódzkim studio telewizyjnym i trudno powiedzieć, dlaczego czekało ono cztery lata na emisję. Rzewuski w swej gawędzie ma na sarmacką przeszłość spojrzenie wprawdzie ciepłe, ale nie bezkrytycznie, zaś adaptacja wyraźnie zaznacza ów krytycyzm. Pokazanie patriotyzmu konfederatów barskich czy samobójczej śmierci Rejtana nie zmienia faktu, że ogólny obraz życia szlacheckiego i jego bohaterów jest dla dzisiejszego widza wręcz przerażający. Małgorzata Ruda we wspomnianym już artykule z okazji Spotkań Opolskich kazała nam na łamach *Teatru* leczyć się z Rzewuskiego — Gombrowiczem. Na takie dictum, w dobie obowiązującego pod surowymi rygorami uznania Witolda Gombrowicza za nauczyciela i przewodnika narodu polskiego, nie ma odpowiedzi; można tylko nieśmiało przypomnieć, że we właściwym czasie leczyliśmy się Stanisławem Augustem, że leczenie to przyniosło wkrótce dobre rezultaty, a wreszcie — że Rzewuski z Grabowskim nie są aż tak groźni, jak się wydaje zelantom „synczyzny".

Na ekranie telewizyjnym, gdzie podobnie jak w kinie istnieje możliwość montażu i gdzie narracja może się zmieniać w ciąg oddzielnych epizodów, nie można było docenić zalet czysto teatralnej roboty Grabowskiego. Do niemal pustej izby w dworku Seweryna Soplicy wprowadził on postacie, o których jest mowa w opowiadaniu, oraz zainscenizował całe wydarzenia, do których narrator się włącza nie opuszczając sceny. Kilka stale obecnych rekwizytów zmienia przy tym swą funkcję zależnie od potrzeby. Całe to świetnie pomyślane teatralne uzasadnienie techniki montażu przechodzi nie zauważone na ekranie, gdzie nie jest ono widzowi potrzebne. Również tylko jako wstawki montażowe odbierają telewidzowie melorecytacje i chóralne śpiewy, gdy w teatrze łączyły się one z efektem przekraczania rampy — bezpośredniego zwracania się do publiczności. Nie oznacza to, by przedstawienie straciło na ekranizacji, tyle tylko że wygląda ono tak, jak gdyby było od początku przeznaczone do takiego ujęcia, natomiast reżyser poniósł stratę, skoro odmienny środek przekazu nie pozwolił w pełni docenić jego czysto teatralnych umiejętności.

Przedstawienie *Iwony, księżniczki Burgunda* jest powtórzeniem w studio spektaklu z Teatru Powszechnego w Warszawie z r. 1983 (*Teatr* nr 2/1984). Sztuka jest chyba najpowszechniej dostępna ze wszystkich utworów dramatycznych Gombrowicza: bez całego bagażu wiedzy o ideologii i przesłaniu autora tłumaczy się sama jako pełna dowcipu absurdalna komedia. W tym właśnie kierunku, nie zamykając zresztą widzom drogi do refleksji, poszła reżyseria Zygmunta Hübnera i praca jego aktorów. Świetne role komediowe skłaniające się ku humorowi nonsensu dali tu Zbigniew Zapasiewicz (Król Ignacy), Mirosława Dubrawska (Królowa Małgorzata) i Mariusz Benoit (Szambelan); na ich tle nieco blado wypadł Aleksander Machalica (Książę Filip). W interesujący sposób dowartościowała kamera rolę Darii Trafankowskiej (Iwona). W sztuce Gombrowicza postać ta jest tylko katalizatorem, który wyzwala zachowania i działania innych postaci oraz zmusza je do formułowania opinii i poglądów. Zgodnie z tym, Trafankowska ujęła swą rolę jako proste trwanie, bez ujawniania jakichkolwiek motywów. W zbliżeniu na ekranie okazało się w szczegółach, w jaki sposób cel ten został osiągnięty: mimika nie świadczy o braku „wnętrza" postaci, a tylko o odmowie jego ujawnienia.

Inscenizacje przygotowane przez Teatr Telewizji reprezentował we wrześniu *Słoń* Kopkowa w reżyserii Izabelli Cywińskiej. Sztuka miała prapremierę w Płocku w r. 1975 (rec. *Teatr* nr 19/1975), następną inscenizację miała w r. 1976 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, a potem obiegła Łódź, Wałbrzych, Gorzów, Szczecin, Białystok i Radom. Obecna inscenizacja jest przykładem doskonałej reżyserii teatralnej, która równocześnie sprawdza się na ekranie, oraz zbiorem wybitnych ról. Nosicielem sensu sztuki jest kołchoźnik Moczałkin — znalazca złotego słonia; ten sens, bardzo wieloznaczny i złożony, wydobył w pełni ze swej roli Janusz Michałowski. Rola jego żony Marfy w ujęciu Kazimiery Nogajówny, nie tracąc ani na chwilę komizmu, była przy tym bardzo zróżnicowana. Dobitną ilustrację panujących stosunków oraz ról, jakie ludzie odgrywają w tych stosunkach, dali Jerzy Stasiuk jako przewodniczący kołchozu i Wiesław Komasa jako komsomolec — jego doradca i zarazem cichy nadzorca. Całe przedstawienie było bez jednej luki w obsadzie, która konsekwentnie realizowała założenia reżyserii.

Przy omówieniu przedstawienia nie sposób pominąć szczególnych okoliczności jego odbioru. Oglądaliśmy *Słonia* w pół godziny po wystąpieniu telewizyjnym na bardzo wysokim szczeblu, które (niczego nie narzucając ani nie doradzając, jak za-

(dokończenie na str. 28)

KSIĄŻKI

Nowy Schiller

JOANNA GODLEWSKA

Gdy ukazały się dwa pierwsze, opracowane przez Jerzego Timoszewicza, tomy pism zebranych Schillera, w omówieniach i recenzjach rozważano raczej skomplikowane koleje losów inscenizatora *Dziejów grzechu* niż to, co mówił on w swych tekstach o sztuce teatru. Gdy w poświęconym Schillerowi numerze naszego pisma pytaliśmy ośmiu reżyserów, należących do różnych pokoleń i reprezentujących rozmaite orientacje artystyczne, co oznacza dla nich hasło „Schiller" — okazało się, iż wszyscy, jak jeden mąż, większą uwagą obdarzają Schillera-człowieka niż Schillera-artystę i teoretyka. Gdy w Instytucie Sztuki odbywała się sesja, zorganizowana z okazji stulecia urodzin Schillera, najżywsze emocje wywołały nie rozprawki dotyczące twórczości scenicznej, lecz wystąpienia, które rozważały przed- i powojenne poglądy polityczne, meandry wzajemnych odniesień pomiędzy Schillerem a władzą.

W tak skonstruowanej hierarchii zainteresowań „późnych wnuków" nie ma nic specjalnie osobliwego. O ile bowiem idee teatralne Schillera, proponowany przezeń i propagowany sposób myślenia o teatrze stały się niemal oczywiste, weszły do kanonu prawd i zasad — o tyle biografia Schillera, jak mało czyja, skłania do zadawania wciąż na nowo pytań o miejsce, rodzaj wyborów artysty, wplątanego w tragigroteskowe polskie dzieje; do zadawania pytań, na które ciągle nie ma jednoznacznych odpowiedzi — bo pewnie ich być nie może — a które każda generacja musi rozważać na swój rachunek.

I po zamknięciu trzeciego, świeżo wydanego, woluminu tekstów Schillera — *Theatrum militans*, obejmującego lata 1939—1945 — znów ma się ochotę myśleć o jego historii prywatnej, a nie o historii teatru. Tyle że w nieco innej może, niż dotąd, tonacji.

Schiller, jak już pisałam wyżej, stał się pretekstem do snucia rozważań niezwykle istotnych, lecz takich, w których on sam gdzieś się zagubił, funkcjonując jedynie jako „wyraz losu artysty". I to „wyraz" często irytujący, prowokujący — swoją agresywnością, autoreklamiarstwem, nielojalnością — do wyciągania pospiesznych, niesprawiedliwych wniosków. Ale bo też teksty pisane do wybuchu wojny powstawały przeważnie w gorączce; z jednej strony w szlachetnej walce o własne idee, lecz z drugiej — w starciu z konkretnymi przeciwnikami, których należało pognębić, w potyczkach o siebie, o należne, a kwestionowane prawa. Były to, innymi słowy, artykuły działacza. Nawet gdy za główny temat obierały przeżycia, wspomnienia, czyniły wrażenie całkiem nieosobistych. *Theatrum militans* natomiast, na tle większości tekstów z tomów poprzednich, wydaje się niemal biografią intymną. Potwierdzającą domysły, jakie nasuwały się przy oglądaniu niektórych zdjęć, potwierdzającą teoretyczną, ale nie odczutą dawniej wiedzę — o tragizmie postaci Schillera. I o jej sile.

„Schiller spędził wojnę w kraju — nieugięty, nieprzekupny, niezłamany. Zszedł na dno nędzy

(dalszy ciąg na str. 28)

Pół na pół

(dokończenie ze str. 27)

pewniał sam przemawiający) chwaliło to właśnie, co bohater Kopkowa nazywał burżujskim życiem umiejscowionym w USA. Z drugiej strony, przynajmniej dla części widzów, istnieje obecnie możliwość posmakowania owego życia, które przestaje w ten sposób być baśnią czy przedmiotem zachwalania lub potępienia, a staje się doświadczeniem. Inaczej przedstawiają się też sprawy w kraju, gdzie otwarły się możliwości zużytkowania złotego słonia — symbolu kapitału w wymiennych środkach płatniczych. Z samym tylko odłamanym złotym ogonkiem Moczałkin mógłby całkiem spokojnie mieć wielkie używanie w PEWEX-ie, a i dla zainwestowania całego słonia znalazłyby się drogi nieco może kręte, ale w każdym razie nie prowadzące (jak u Kopkowa) na Wyspy Sołowieckie. Marzenia Moczałkina stają się w takiej sytuacji sprawą jak gdyby drugoplanową dla odbiorców sztuki, natomiast na pierwszy plan wysuwają się elementy dotyczące wiejskiej rzeczywistości bohatera: burżujskie życie polega w gruncie rzeczy na negacji zasady „tylko bez portek można być uczciwym człowiekiem" i na proteście przeciwko „życiu bez nijakiego efektu". Dla bohatera sztuki „życie w portkach" i z „efektem" łączy się tylko z panowaniem kapitału i na tym polega ukryty w śmiechu, przesłonięty groteską głęboki smutek sztuki.

Trzy pozostałe wrześniowe pozycje Teatru Telewizji to, niestety, nieporozumienia. O ile wystawienie w marcu noweli Heinricha Manna *Branzilla* miało sens jako pokazanie problemu niekoniecznie związanego z epoką powstania dziełka, to w wypadku *Pippo Spano* takiego sensu nie widać. Konieczność poznania zła, a potem cierpienia, jako warunek autentyczności dzieła artysty stanowi bardzo już trącący myszką problem z czasów „moderny", zaś samo przedstawienie nie wyróżnia się niczym, skłaniając tylko do jednej uwagi: to, że w Katowicach nie są znane zwyczaje panujące na rautach i przyjęciach oficjalnych nie usprawiedliwia pokazywania lokajów, którzy roznoszą wina — na schodach.

Sylwia, według powieści Wacława Bilińskiego *Wyjaśnienie*, budzi wątpliwości, podobnie jak *Pippo Spano*, ze względu na swoją treść. Osnuta jest na motywie, który, mimo osadzenia sztuki w latach 1980—81, stanowi odwieczny składnik tematu „upadek możnych": chodzi o opuszczenie bohatera w przeciwnościach losu przez żonę i przyjaciół. Co do samego upadku, sztuka ogranicza się do stwierdzenia, że i wśród prominentów znajdują się sprawiedliwi, którzy są gotowi w męczeńskim geście przyjąć odpowiedzialność zarówno za własne, jak za cudze winy. Problem dotyczy w gruncie rzeczy jednostki i jej życia wewnętrznego, a nie polityki, tym bardziej że właśnie w świetle polityki jest on zupełnie wyjątkowy. Rasowi politycy nigdy się nie kajają ani nie popełniają samobójstw, lecz piszą apologetyczne wspomnienia, adresowane do współczesnych lub do potomności, o ile pozwala im na to czas wolny od przygotowań do powrotu na arenę; dość tu poczytać w prasie wyznania czołowych działaczy sprzed niewielu lat czy ukazujące się gdzie indziej rozmowy z politykami z lat dawniejszych. Choć posługuje się rekwizytornią polityczną, sztuka nie jest utworem politycznym: jeśli minister Olechnowski czuje się oszukany w swych najlepszych chęciach, jakie przyświecały jego działalności, to nasuwałoby się pytanie nie tyle kto, ale co właściwie go oszukało?

Adaptacja zarysowała postacie powieści bądź melodramatycznie, bądź schematycznie, to też brak powodu do zajmowania się zaprezentowanym aktorstwem. Do refleksji skłania jedynie opatrzenie programu ostrzeżeniem „Tylko dla dorosłych", spowodowane zapewne przez obecność na ekranie biustu jednej z artystek, zasługującego zresztą na duże oklaski. Odwołano się tu do klasyki — do czcigodnego Tartufe'a, który przed rozpoczęciem rozmowy z Dorymą wyciągał z kieszeni chusteczkę, by „pierś przysłonić, co sterczy nieskromnie", bowiem

Duszy spokój widokiem takim zmącić można.
I w ten sposób najłatwiej myśl przychodzi zdrożna.

Sprawozdawca wprawdzie podziela raczej poglądy Moliera niż Tartufe'a, ale musi zamilknąć wobec stojących za tą postacią autorytetów.

Nieporozumienia z *Paradyzją* wedle powieści Janusza A. Zajdla są przede wszystkim natury teatralnej, gdyż nad problemem sztuki pokazującej, że ustroje totalitarne są niedobre, nie ma powodu dyskutować. Warto natomiast przypomnieć, że literatura fantastyczna nadaje się do dramatyzacji i ekranizacji, jeśli nad elementem referowania przeważa w niej to, co można pokazać naocznie; dlatego właśnie zrobiły w kinie karierę przygody Guliwera na wyspie Liliput i w Brobdingnagu, a nie na wyspie uczonych czy w krainie filozofujących koni. W teatrze, bardziej jeszcze niż w kinie, obok możliwości wizualizacji decyduje również obecność akcji dramatycznej. Tymczasem w *Parayzji* nie ma ani jednego, ani drugiego. O panującym reżymie, jego prawach i instytucjach głównie się opowiada, zaś element zawieszenia i sensacji nie stanowi ramy dla rozwinięcia akcji. Wprowadzony jest zresztą na poziomie literatury dla młodzieży: ponurą tajemnicę antyutopii Zajdla poznajemy z podsuniętego bohaterowi akrostychu. Autor adaptowanej powieści nie był pod względem tkwiących w niej możliwości dramatycznych Huxleyem ani Orwellem, zaś autor adaptacji (skromnie podpisujący się tylko jako reżyser) nie wziął tego pod uwagę i ze swej strony nie umiał podjąć odpowiednich środków zaradczych.

W repertuarze wrześniowym Teatru Telewizji zaznaczyła się tendencja zasługująca na najwyższą pochwałę: podjęto próbę (oby kontynuowaną!) stworzenia całorocznego festiwalu najlepszych przedstawień z minionych sezonów (*Pamiątki Soplicy*, *Iwona*). Inspirowanie nowych inscenizacji sztuk uprzednio sprawdzonych legitymuje się doskonałym wynikiem (*Słoń*), natomiast w odniesieniu do prapremier wskazana wydaje się ostrzejsza selekcja z odrzuceniem rzeczy błahych (*Pippo Spano*), czy też źle poddających się dramatyzacji (*Paradyzja*) lub wreszcie omijających sedno zapowiedzianej sprawy (*Slywia*). Na razie blaski i cienie układają się w proporcji pół na pół, co nie jest wprawdzie źle, ale jednak uprawnia do domagania się zmiany. ■

ZOFIA SIERADZKA

Festiwal w Awinionie, zainicjowany przez Jeana Vilara w 1947 r., po czterdziestu latach nieprzerwanej działalności rozrósł się do rozmiarów niewiarygodnych. Początkowe prezentacje odbywały się na dziedzińcu Pałacu Papieża, który nadal pozostał honorową sceną imprezy. Stopniowo jednak zaczęto dla potrzeb festiwalu wykorzystywać kolejne, szczególnie liczne w tym przepięknym mieście zabytki starej architektury kościelnej i świeckiej; dziedzińce dawnych klasztorów, kościołów i przytułków, wnętrza kaplic, szkół itp. Dziś takich scen, na których prezentuje się oficjalny program festiwalu, jest ponad dwadzieścia. Biegnący równolegle przegląd spektakli „Avignon-off" proponował w tym roku ponad 300 tytułów (w tym 3 razy Witkacy) i pokazywał je w kolejnych 73 miejscach. W tym oczywiście znajduje się kilka teatrów stałych, występujących w zmiennym repertuarze. Do Awinionu w pełni lata ściągają z całej Francji liczne zespoły zawodowe i amatorskie, te znane i te dopiero debiutujące. A za nimi kibice, turyści, kolorowy tłum różnojęzycznej młodzieży. Występy artystów ulicznych ożywiają od wczesnych godzin południowych do rana wszystkie pobliskie place i skwery.

Awinion żyje festiwalem. Nie można przejść paru kroków, by nie wręczano nam najrozmaitszych w formie zaproszeń na kolejny spektakl. Rozdają je sami artyści, którzy swym niecodziennym strojem czy zainscenizowaną scenką próbują zainteresować widzów. I nie wiadomo, co bardziej podziwiać: czy ową niepowtarzalną atmosferę teatralnego szaleństwa, jakie ogarnia miasto, czy precyzję organizatorów potrafiących pogodzić czas i lokalizację takiej wielości i rozmaitości artystycznych propozycji. Zaiste — w tym szaleństwie musi być metoda!

W roku bieżącym festiwal w Awinionie trwał od 9 lipca do 6 sierpnia. Rozesłany do zainteresowanych osób program o-

Nowy Schiller

(dokończenie ze str. 27)

nieteatralnej w Oświęcimiu, z którego wrócił wstrząśnięty i pogłębiony. Można było o nim mówić, jak o Dantem: oto człowiek, który za życia oglądał piekło" — pisał Tymon Terlecki.

Nikt z tych, którzy kwestionują opcje Schillera zarówno w dwudziestoleciu, jak i po wojnie, nie ośmielił się poddać w wątpliwość absolutnej czystości moralnej postawy Schillera-człowieka i Schillera-artysty w piekle — podczas okupacji, w Oświęcimiu. Wynikałoby z tego, że o jakimkolwiek „krętactwie" w postępowaniu Schillera, nawet nieumiejętnym czy żałosnym, mowy być nie może. To raczej jego naiwność, którą zaliczyć należy do gatunku najszlachetniejszych, naiwność tragiczna, sprawiała, że najpiękniejszych wyborów etycznych dokonywał właśnie w sytuacjach ostatecznych. Gubił się zaś w półcieniach, a choćby i tam, gdzie słowo — jak bardzo przecież wierzył w słowo! — mistyfikowało dotykalną rzeczywistość.

Przejście przez piekło doprowadziło Schilera nie do nienawiści, lecz do miłości, nie do chaosu i rozpaczy, lecz do uspokojenia. „Wiara w Boga i miłość Boga każą logicznie wierzyć w Człowieka i miłować Człowieka". Wraz ze swym nawróceniem? powrotem do wiary? Schiller wyzbył się dawniejszej napastliwości, a głównym przedmiotem zwątpienia, oskarżeń uczynił swe wczorajsze życie — z właściwą sobie krańcowością: „Wówczas, za sprawą mądrze działającej łaski, wychłostany cierpieniami nieznośnymi, osaczony nieustannymi niebezpieczeństwy, ujrzałem w oka mgnieniu całego życia mojego nicość, lekkomyślność, nieodpowiedzialne marnotrawstwo danych mi sił, bezwartość i bodaj bezcelowość wszystkich prac moich — winy niewybaczalne, których ani naprawić, ani z sumienia wymazać nigdy już nie zdołam...".

Ale świadomość własnych pomyłek skłania go, by z tym większą pasją tworzyć nowy program dla teatru; program płynący z połączenia istoty chrześcijaństwa i wysublimowanej treści komunizmu — bowiem „nie zachodzi żadna logiczna sprzeczność między dążeniem ludzkości do gospodarczego i społecznego zorganizowania świata na zasadzie ideologii rewolucyjno-proletariackiej, zmierzającej do absolutnej bezklasowości, a Jego prawdziwą, czystą, nie sfałszowaną dla celów propagandy politycznej, nauką". Sednem nowego teatru, jego podporą winien być aktor heroiczny, gotów na wszystko dla wiary i idei, którą głosi — jak owi rzymscy mimowie-męczennicy, jak ów Ardalion, którego imię przybrał Schiller-oblat benedyktyński. Taki teatr będzie służył zbiorowości — narodowi, społeczeństwu, posłuszny jednej, podstawowej zasadzie: miłości bliźniego. Przy szkicowaniu wizerunku teatru przyszłości Schiller, oczywiście,