

Po bardzo długich przygotowaniach i mnóstwie obiecujących zapowiedzi zainaugurował nareszcie

Józef Szajna programową działalność swego teatru STUDIO spektaklem pt. „Witkacy”. Czy cieszy nas to wydarzenie? Pytanie jest kłopotliwe i na razie byłoby może lepiej nie dawać odpowiedzi jednoznacznej. Mimo że początek wypadł niefortunnie i że nie otrzymaliśmy żadnej z oczekiwanych satysfakcji — nie wolno chyba zlekceważyć od razu ambicji utalentowanego plastyka, który czuje się powołany do rewolucjonizowania wszystkich zastanych form teatralnych. I obiecując nam stworzenie awangardowego „teatru otwartego”, teatru „nowej narracji”. Ideę teatru otwartego głosi współcześnie wielu inscenizatorów, ale Szajna formuluje ją po swojemu: „Teatr otwarty — to poetyckie wizje obszaru, na którym ma się rozegrać dramat istot ludzkich, to rzeczywiste miejsce spiętrzeń i wyobrażeń artystycznych”. Jak to nieraz bywa w teoretycznych wypowiedziach Szajny, tak i ta formuła może oznaczać wszystko, aż do zawrotu głowy włącznie. Uchwycimy się więc raczej innej jego tezy, wyrażonej dla odmiany nad podziw klarownie: „Trzeba dzisiaj pisać przedstawienia, a nie sztuki teatralne” — bo tę właśnie tezę realizuje Szajna w pryncypialnie i z arbitralnością, która nie każdemu musi przypaść do smaku. A zresztą nie o smak tu chodzi, lecz o istotę rzeczy. Ostatecznie bez dobrego tekstu literackiego nie „pisać” swych przedstawień nawet sam Szajna, chociaż Bóg raczy wiedzieć, na co mu do jego „plastyki wyobraźniowej” potrzebne są utwory Goethego czy Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jako inicjacja? Czy może jako argumentum a contrario?

Jedno jest pewne: Szajna proponuje nam teatr działań plastycznych, zaś na przykładzie spektaklu „Witkacy” wolno by nawet zaryzykować domniemanie, że ma to być teatr Czystej Formy, a więc w jakimś sensie rozwinięcie teorii estetycznej, sprzeciwianej przez Witkiewicza myślowo, nie zrealizowanej jednak w praktyce. Co nie powiodło się teoretykowi Czystej formy i powieźć się nie mogło, bo miał w sobie za dużo treści do wypowiedzenia — tego teraz dokonał Szajna na kanwie czterech jego utworów: „Oni”,

„Gyubal Wahazar”, „Szewcy” i „Nowe Wyzwolenie”. Dokonał zatem operacji niezwyklej i z fachowego punktu widzenia pewnie mistrzowskiej, tylko że w trakcie zabiegu pacjent wyzionął ducha. Postrzępione teksty, rzucone w obłąkańczy wir efektów wizualnych i dźwiękowych (muzyka Bogusława Schäffera), utraciły cały swój przewrotny urok. Ulotniła się magia języka, wyparował dźwięk, nie pozostało nic z owej podniecającej gry intelektualnej, w którą Witkiewicz wciągał zawsze swych słuchaczy. Słowa są tu bodaj najbliższym elementem ogólnej kompozycji i właściwie mogłyby ich nie być.

W świecie teatralnej wyobraźni Szajny nie ma także, jak się wydaje, miejsca dla żywych ludzi. Wystarczyłyby te niezliczone kukły i manekiny, które wyrastają ze ścian sceny i widowni, strasząc widokiem martwych masek i obnażonych kikutów. Gdyby udało się je lepiej animować i zmusić do większej sprawności ruchowej, żywy aktor stałby się może w ogóle niepotrzebny. Na razie jest jeszcze potrzebny, ale musi udawać doskonale zmechanizowaną kukłę o cyrkowej czy baletowej

różnych kolejach losu, dobrze znający świat i daleki od jakiegokolwiek awangardowości. Zalicza się go obecnie do realistów, ale jego realizm ma zabarwienie poetyckie i stanowi jedynie sposób obrazowania; służy on pisarzowi jako najprostsz kluczek do wrażliwości słuchaczy, celem zaś artystycznym jest pobudzenie do refleksji nad życiem, nawet najzwyczajszym, najpospolitszym, a przecież jakże skomplikowanym i niewarstwowym i nieobliczalnym.

„Kuchnia” uchodzi za jedną z najlepszych sztuk Weskera. Prozaiczny tytuł ma sens dosłowny, rzecz dzieje się bowiem w kuchni wielkiej restauracji, ale autor pragnie, by ukazany przez niego mikroświat traktować jako odskocznię do myśli bardziej uniwersalnych. Nie darmo w przedmowie do tej sztuki napisał: „Dla Shakespeare’a świat był sceną. Dla mnie jest kuchnią” (cytuje za programem teatralnym). Kuchnią, czyli miejscem, gdzie człowiek musi ciężko zapracować na swą egzystencję, gdzie szaleńcy pośpiech wyciska z ciała wszystkie siły, otepia i oglupia, przemieniając człowieka w automat, nastawiony wyłącznie na bezbłąd-

dawno nie widzieliśmy tak świetnego przedstawienia. Jest to przede wszystkim wielki sukces reżyserski Janusza Warmińskiego, jego koncepcji interpretacyjnej, inteligencji i techniki. Techniki oszalałającej. 31-osobowy zespół wykonawców (w tym sporo aktorów doangażowanych z innych teatrów, jako że własne zasoby nie wystarczyły) działa z precyzją idealnego zegara. Każdy ma tu ściśle wyważony udział w narastającym rytmie, a kiedy kuchnię ogarnia szaleństwo, obrazy migają nam przed oczami w tempie błyskawicznym, osiągając niebywałą wprost dynamikę.

W wieloosobowej obsadzie aktorskiej nie ma punktów słabych, są tylko bardziej lub mniej eksponowane role. Wyrzekając się tedy z żalem chęci wymienienia wszystkich (brak miejsca!), porzeczamy tylko na prominentach: Romanie Wilhelim, którego talent rozwija się i wzbogaca z każdą nową rolą, oraz Jerzym Kamasiem, który ukazał bardzo ciekawą, a całkowicie dotąd nieznaną rysę swego aktorstwa.

Komedia kryminalna „Podwójna gra”, widniejąca obecnie na afiszu teatru KOMEDIA, nie potrzebuje reklamy. Jak wiadomo, każdy „kryminal” — książkowy, teatralny czy filmowy — byle zręcznie namotany, może liczyć na powodzenie we wszystkich kręgach społeczeństwa, toteż żoliborski teatr ma niewątpliwie zapewnioną frekwencję na wiele wieczorów.

Autor „Podwójnej gry”, Robert Thomas, jest popularnym w Paryżu dostawcą repertuaru dla teatrów bulwarowych i w tym zakresie dorobił się renomy fachowego majstra, który umie zaintrygować i zabawić publiczność. Te jego umiejętności prezentują się w „Podwójnej grze” całkiem efektywnie. Intryga roi się od powikłań sytuacyjnych i osobowych, myli tropy, bałamuci fałszywymi poszlakami, aby nareszcie w końcowym rozwiązaniu zaskoczyć wszystkich domorosianych detektywów na widowni.

Przedstawienie reżyserowała Krystyna Schnerr, scenografię projektowała Xymena Zaniewska-Chwedczuk, grają: Igor Śmiałowski (w podwójnej roli), Jolanta Skowrońska, Jadwiga Hordorska i Bogdan Niewinowski oraz w epizodach: Zbigniew Kawiecki, Bolesław Kostrzyński i Henryk Zandecki.

HALINA PRZEWOSKA

WIECZORY TEATRALNE

TRZY PREMIERY

zręczności. W tej całkiem nowej dla naszych aktorów konkurencji (raczej sportowej niż artystycznej) palmę pierwszeństwa podzieliła między sobą Anna Milewska i Antoni Pszoniak. Wszystkim pozostałym wykonawcom, a są wśród nich i wybitni artyści, nie udało się — mimo samozaparcia — unicestwić swej aktorskiej i ludzkiej osobowości.

Smakosze talentu Szajny dojrzą, być może, w tym widowisku lwi pazur mistrza, dla szerszej publiczności jednak jest ono tylko dziwaczne, męczące i niezrozumiałe.

Prosto natomiast i po ludzku nawiązuje się nić porozumienia między sceną a widownią na przedstawieniu sztuki Arnolda Weskera „Kuchnia” w teatrze ATENEUM. W latach pięćdziesiątych Wesker należał do najbardziej „gniewnych” wśród młodych dramaturgów angielskich; dziś, kiedy warszawska publiczność zawiera z nim znajomość, jest to już pan w średnim wieku, doświadczony w różnych zawodach

nie wykonywanie nakazanych czynności. Dopiero kiedy wreszcie piekielna maszyna kuchenna ustaje, w bezduszne automaty zaczyna powoli powracać ludzka osobowość. Budzą się potrzeby, marzenia, tęsknoty — u jednych prymitywne, praktyczne, u innych subtelniejsze, nieokreślone — takie, na jakie kogo stać w jego rozwoju duchowym. Zunifikowana jeszcze przed chwilą mała społeczność międzynarodowa (Anglicy, Irlandczycy, Francuzi, Niemcy, Włosi) różnicuje się teraz i rozpada na poszczególne indywidua, antagonistyczne bądź przyjazne, bierne bądź zbuntowane.

W sztuce Weskera nie ma fabuły ani intrygi, lecz mimo braku tych atrakcyjnych podnięt trzyma ona widza w stale rosnącym napięciu, nie pozwalając na moment obojętności. I pomyśleć, że źródłem tylu emocji może być udrammatyzowana praca ludzka. Zresztą trudno powiedzieć, ile z tych pasjonujących wrażeń zawdzięczamy autorowi tekstu, a ile teatrowi Ateneum, bo doprawdy