

po *Odpocznij po biegu* i *Nocy trybad*. Niemal rola w rolę, epizod w epizod.

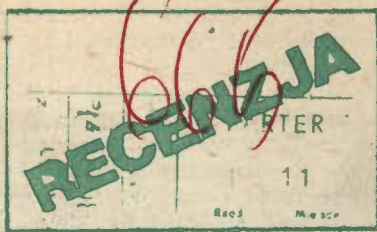
Niemal, bo można jednak zastanawiać się nad tym np. czy nijakość i swoista „mięczakowość” Doktora Spiveya nie wymagała bardziej zdecydowanych środków aktorskich, czy chorobliwe zachowania pacjentów „nieuleczalnych” nie są teatralnie zbyt jednostajne i uproszczone. Ale być może są to niekiedy ważne wrażenia laika, do czego nie przyznaje (wydrukowane w programie podziękowań) pracowników szpitala w Dr. nicy za konsultację onieśmiela). Faktem jest natomiast, że galeria pacjentów oddziału — tego „kukulczego gniazda”, nad którym na krótko pojawił się swobodny ptak — McMurphy, dzięki: Mariuszowi Benoit (Scanlon), Janowi T. Stanisławskiemu (Cheswick), Piotrowi Cieślakowi (Martini), Rafałowi Mickiewiczowi (Ruckly), Maciejowi Rayzacherowi (Fredericks), Andrzejowi Szalawskiemu (plk. Matterson) i wymienionym poprzednio aktorom — jest znakomita.

Nie wszyscy mieli tu do zrealizowania równie interesujące zadania aktorskie, niektórzy dysponowali kilkoma zdaniami tekstu, a musieli, będąc właściwie cały czas na scenie, obudować go działaniami tyleż różnorodnymi co charakteryzującymi trafnie postać. Jak było to trudne, widać zwłaszcza w roli Macieja Szarego, całkowicie niemej, poprowadzonej konsekwentnie i budzącej uznanie. Także Andrzeja Szalawskiego, grającego pułkownika — erotomana unieruchomionego na inwalidzkim łóżku. Z pań oglądamy w tym przedstawieniu, poza Mirosławą Dubrawską, Grażynę Marzec jako Siostrę Flynn, pensjonarską wręcz w zachowaniu, a gdy trzeba twarda, Jolanę Lothe — Candy Starr o miękkim sercu i dość swobodnych obyczajach, Joannę Zólkowską — Sandrę, jej przyjaciółkę po profesji, raczej infantylną w sposobie bycia niż wyzywającą.

Oraz w wyraźnie zarysowanych rolach jeszcze: Andrzeja Grażewicza (Pielęgniarski Warren), Edmunda Karwańskiego (Pielęgniarski Turkle) i Andrzeja Wasilewicza (Pielęgniarski Williams). Są one również egzemplifikacją działania wszechobejmującego systemu — personel podlegający Wielkiej Pielęgniarsce odgrywa się na pacjentach, rekompensując w ten sposób własne upokorzenia i strach. Widać to znakomicie w momencie, gdy Williams zasiada w finale za pulpitem Wielkiej Pielęgniarki i zmusza pacjentów do przerwania gry w karty słodkim i groźnym „Dobranoc”...

Warszawa zyskała więc przedstawienie interesujące, przenikliwe i mądre — znakomite przy tym od strony czysto teatralnej. Sądzę, że obok *Króla Leara* w Teatrze Dramatycznym zasługuje ono w pełni na miano jednego z największych wydarzeń nie tylko z perspektywy stołecznych teatrów i nie tylko w skali minionego sezonu.

BARBARA OSTERLOFF



„Otwórz drzwi”

(Warszawa —
Toruń —
Tarnów)

MAGDALENA
RASZEWSKA

RODOWÓD

Otwórz drzwi Krzysztofa Choińskiego — bestseller ostatniego sezonu w kategorii polskich sztuk współczesnych — ma długą listę przodków. Bez ryzyka możemy wpisać w ten rejestr *Taniec śmierci* Strindberga, *Miłość i gniew* Osborne'a, *Dwoje na huśtawce* Gibsona, *Kto się boi Virginii Woolf?* Albee'go, *Play Strindberg* Dürrenmatta... Każda z tych sztuk była odbiciem problemów swojego czasu, wywoływała zainteresowanie i dyskusje.

Gdy na początku lat sześćdziesiątych ścierali się w sztuce Osborne'a na scenie szczecińskiej Mirosława Lombardo i Józef Skwark, problem potraktowano jako daleki i dość egzotyczny. Gdy w kilka lat później w Ateum Kępińska i Cybulski odgrywali piekło wzajemnego uwikłania w sztuce Gibsona, okazało się, że temat przystaje do rozpoczynającej się właśnie „eksplozji rozwodów”. Niedługo potem w Teatrze im. Jaracza w Łodzi okrutny dialog Albee'go prowadzili Maria Koziańska i Jerzy Przybylski. W r. 1970 w warszawskim T. Współczesnym Strindbergowsko - Dürrenmat-

OTWÓRZ DRZWI Krzysztofa Choińskiego. Teatr Powszechny w Warszawie. Reżyseria: Janusz Bukowski, scenografia: Marcin Stajewski. Premiera 7 VIII 1976; Teatr im. Solskiego w Tarnowie. Reżyseria: Bernard Ford-Hanaoka, scenografia: Ryszard Grajewski. Premiera 13 II 1977; Teatr im. Horzycy w Toruniu. Reżyseria: Marek Okopiński, scenografia: Antoni Tośta. Premiera 30 III 1977.



towską „walkę w dziesięciu rundach” toczyli Krafftówna i Łomnicki. Dziś, na Małej Scenie Teatru Powszechnego przez dwie godziny słowami Choińskiego dokonują obrachunków rodzinnych Elżbieta Kępińska i Leszek Herdegen.

TEMAT

Sztuka Choińskiego wyrosła na fali modnych dyskusji o wychowaniu młodzieży, ale nie ta

1. T. im. Solskiego w Tarnowie. Zygmunt Marczewski (On) i Maja Wiśniewska (Ona). Fot. Cz. Knapik
2. Teatr Płocki. Barbara Martynowicz (Ona) i Jerzy Moes (On).
3. T. im. Osterwy w Gorzowie. Wacław Welski (On) i Aleksandra Grzędzińska-Chamiec (Ona). Fot. Z. Łacki

kwestia jest jej zasadniczym problemem. Gdyby dramat miała streścić główna jego — choć nie-

obecna na scenie — bohaterka, wyglądałoby to tak: mam wykształconych, inteligentnych rodziców. Mam bardzo dobre warunki materialne. Rodzice mi niczego nie odmawiają. A jednak jestem nieszczęśliwa. Pozwalają mi na wszystko. Nigdy nie kontrolują. Ale mnie się zdaje, że oni mnie po prostu nie kochają. Obchodzi ich tylko to, żebym była zdrowa i miała co jeść. Nigdy nie porozmawiają ze mną poważnie. Nie interesują ich moje sprawy, tylko stopnie w szkole i zachowanie przy stole. Mogę nie wrócić na noc i nikt tego nie zauważy — dom jest tylko hotelem. A ja chciałabym porozmawiać z mamą. Chciałabym, żeby ojciec interesował się tym, co robię i tym co lubię. Nie wiem już co robić, jestem taka samotna, nie mam się komu zwierzyć, do kogo zwrócić o pomoc.

Tak właśnie brzmią listy, które w dużej ilości napływają do pism młodzieżowych, a szczególnie do przeznaczonych dla nastolatka *Filipinki*. Taki też jest popularny schemat powieści dla młodzieży. W sumie jest to zjawisko niepokojące i dobrze, że Choiński dał możliwość obejrzenia tej kwestii oczyma rodziców. Ale to nie jedyny problem tej sztuki.

FABUŁA I POPULARNOŚĆ

Otwórz drzwi jest dialogiem rodziców Naty, która popełniła samobójstwo nie mogąc właśnie znieść swego kulturalnego domu i nie potrafiąc poradzić sobie sama ze swoimi problemami. Właściwie nie jest to dialog, lecz dwa płynące równolegle monologi, w których Ona i On oskarżają się wzajemnie o nieumiejętne postępowanie z rodziną. Monologi, bo żadne racjonalne argumenty nie trafiają do adresata. Próba szukania winnych śmierci ich córki jest skazana z góry na niepowodzenie — rodzice nic o niej nie wiedzą: jakich miała przyjaciół, co czytała, co lubiła, co ją interesowało, jakie miała usobienie.

Winnych szuka się oczywiście poza domem — ojciec i matka robili wszystko, by było jej dobrze. Tylko że to „wszystko” prawdopodobnie było inne w ich pojęciu, a inne w rozumieniu Naty. Tak więc dyskusja rodziców o córce zmienia się w dyskusję o nich samych, staje się potokiem oskarżeń, wielką kłótnią małżeńską, awanturą na całą klatkę schodową. Ten wątek z kolei przypomina listy z rubryki „Serce w rozterce”, drukowanych w *Zwierciadle*. Jednak mimo wszystko, mimo tych bardzo schematycznych powiązań, sztukę Choińskiego ogląda się z zainteresowaniem, choć trochę z pobłażaniem. Ogląda się ją tak, jak czyta się liczne artykuły o problematyce rodzinnej — historyjki z morałem, z wyraźnym morałem. Jest to więc jak gdyby sztuka o nas samych — o widzach. W tym tkwi jedna z tajemnic popularności tego dramatu.

Drugą jest przynależność gatunkową — polski realistyczny dramat współczesny dla dorosłych i dla młodzieży, kameralny, małoobsadowy — jednym słowem tzw. dramaturgia użytkowa

tak, jak *Egzamin* Gawlika, *Stracone wakacje* Kuśmierka czy *Pieć* Olbromskiego. Obie razem są powodem, dla którego między sierpniem 1976, a marcem 1977 odbyło się 5 premier tej sztuki: w Gorzowie, w Płocku, w Tarnowie, w Toruniu, w Warszawie.

Na plus można jeszcze zapisać Choińskiemu sprawność w konstruowaniu akcji, gładkość dialogu, choć często dialog ten jest przelewaniem z pustego w próżne, a za słowami nie kryje się wiele treści. W sumie jednak otrzymujemy portrety trzech osób: matki, zajętej życiem zawodowym i dbającej o porządek w domu, ojca, unikającego domu i rodziny (oboje już dawno zobojętnieli wobec siebie i zasklepili się w swoich sprawach tak dalece, że teraz oto patrzy na siebie ze zdziwieniem) oraz Naty, typowej nastolatki, o której my wiemy tylko, że była taka jak wszystkie podlotki, może tylko bardziej wrażliwa i mniej wytrzymała.

PREMIERY

Wydawałoby się, że wystawienie prostego i nośnego tekstu nie powinno teatrom naszczęcać większych trudności. Zasada wszystkich trzech (Warszawa, Toruń, Tarnów) oglądanych przeze mnie inscenizacji była taka sama: na małych scenach, w scenerii przedstawiającej mieszkanie, pokój z kuchnią, zasobne, mniej lub bardziej nowoczesnie urządzone, z głównym akcentem dekoracji, który stanowiło duże okno. W tym wnętrzu Ona i On, oboje przed czterdziestką, modnie ubrani. Ale na tym kończą się podobieństwa. Każde przedstawienie jest o czymś innym i opowiadając tę samą fabułę, mówi o zupełnie innych ludziach.

PORTRETY RODZINNE WE WNĘTRZU

Warszawska prapremiera. Na Małej Scenie. Ona — ładna, modnie ubrana, jeszcze młoda, bardzo zmęczona, przybita. On — interesujący, kpiący, ironiczny, gwałtowny. I ich rozmowa — pierwsza od dłuższego czasu, pierwsza od śmierci córki. Nie wiemy, czy Nata popełniła samobójstwo przed kilkoma dniami, tygodniami, miesiącami — ale wiemy, że Natalia i Paweł pierwszy raz rozmawiają o córce i przy okazji po raz pierwszy od lat także o sobie, a raczej przede wszystkim o sobie. Jest to dramatyczny rozrachunek nieudanego życia, tragedia obojętności i samotności. Padają ciężkie, obraźliwe słowa, a jednocześnie pojawia się próba pojednania, nadzieja na porozumienie. Jest to rozmowa, jaką przeprowadza się raz w życiu. I albo wszystko się zmienia — albo trwa jak dawniej. Jakby rozmowy nie było. Tak chyba będzie w tym przypadku.

W Teatrze Powszechnym jest to przedstawienie o rodzicach, nie

o Nacie. W Teatrze im. Horzycy — przeciwnie. W rodzinnej rozmowie najważniejsza jest Nata, kłótnia małżeńska jest tylko marginesem (tekst został skrócony niemal o połowę). Zresztą o ile w warszawskim przedstawieniu była to raczej dramatyczna rozmowa a nie klasyczna kłótnia, o tyle w Toruniu jest to małżeńska awantura, zrobiona na zimno i z rozmysłem. Ona — tragiczna, spięta i gorzka, zaniedbana, zapiekła w swojej boleści i żalu. On — antypatyczny, niewinny. Nie dzieli ich obojętność lecz nienawiść, z widoczną przyjemnością zatruwają sobie życie — może nie stale, może tylko od czasu do czasu, w momentach złego humoru, ale patrząc na nich, w nich właśnie widzi się przyczynę samobójstwa córki i współczuje się Wojtkowi, który ma być podmiotem ich nowych metod pedagogicznych. Śmierć Naty nie jest dla nich tragedią, nie przeżywają jej. Jest tylko wydarzeniem w ich nudnym życiu, które daje im nowe powody do kłótni. Smutne studium oziębłości i egoizmu.

W Teatrze Powszechnym Ona i On odbywają rozmowę jedyną w życiu. W Toruniu kłóca się jak co jakiś czas — dla zrobienia sobie na złość. Natomiast w T. im. Solńskiego w Tarnowie kłóca się — a raczej sprzecza — codziennie, mają to wkomponowane w plan dnia. Ona — żona-jędzka, która wszystko wie lepiej, a przy tym sentymentalna; On — chodząca naiwność, skrzywdzony, zahukany. Oboje kłóca się z nawyku, na marginesie innych zajęć, po prostu żeby coś mówić, żeby mimo wszystko nie stracić kontaktu, bo w gruncie rzeczy oboje są sentymentalni i jeszcze się kochają, tylko nie potrafią się już porozumieć. Nata właściwie w ich życiu nie miała żadnego znaczenia, jej śmierć niczego nie zmieniła; żyją w kołowrocie codziennych zajęć i o tym wydarzeniu w mawale nowych zapomną jak o innych. Jutro będą się sprzeczać tak samo.

TEATR MA POMYSŁY

Nie mieli pomysłów scenografowie, bo sama sztuka i małe sceny raczej rozbudowanej scenografii nie wymagały. Niewiele też pomysłów mieli Janusz Bukowski i Marek Okopiński. U Bukowskiego oglądamy po prostu jedno tragiczne popołudnie. Ona pracuje w domu, On wraca, Ona przygotowuje jedzenie. Właściwie na scenie dzieje się niewiele, istotą przedstawienia są słowa. Elżbieta Kepińska i Leszek Herdegen w pełni „przystają” do postaci stworzonych przez autora — jesteśmy w stanie uwierzyć, że byli wobec Naty właśnie tacy, jak mówią: nowocześni, tolerancyjni itd.

Wbrew pozorom owa przystawalność nie jest oczywistością, bo nie udało się jej osiągnąć ani Tatianie Pawłowskiej i Wojciechowi Szostakowi w przedstawie-

niu Okopińskiego w Toruniu, ani Maji Wiśniowskiej i Zygmuntovi Marczewskiemu w przedstawieniu Forda-Hanaoki w Tarnowie.

Nienawidzące się małżeństwo w inscenizacji toruńskiej nie mogło być wobec córki takie, jak mówią bohaterowie — słowa rozmijają się zupełnie z prezentowanymi przez aktorów postaciami. O ile w Warszawie na scenie niewiele się dzieje, a istotą jest słowo, o tyle w Toruniu nie ma na scenie niczego. Nie ma akcji scenicznej, nie ma bohaterów. Aktorzy usiłują budować jakieś postacie, ale udaje się im to w bardzo niskim stopniu. Przedstawienie trwa tutaj tylko godzinę; utrzymanie widza w napięciu przez godzinę wymaga pewnych umiejętności i od reżysera, i od aktorów. Niestety...

Swoistym curiosum jest w tym gronie tarnowskie przedstawienie Bernarda Forda-Hanaoki. Reżyser, nie wierząc sile tekstu, lub nie dowierzając umiejętnościom aktorów (i słusznie), rozbudował ponad miarę akcję sceniczną. A więc Ona wraca z pracy do domu obuczona zakupami, rozkłada je w kuchni, przygotowuje sobie obiad, robi kawę, pracuje (proszę mi pokazać kobietę, która mając dywan na podłodze chodzi po domu w kozaczkach, a pisze na maszynie i adiustuje teksty na tapczanie).

Potem urządza małe misterium — przegląda pamiątki po córce: zabawki, tomiki wierszy z zakładkami, nastawia płytę z ulubioną melodią córki. Wraca On — z bukietem kwiatów, których nie śmie wręczyć. Znowu zaczynają się działania kuchenne (autentyczna jajecznica). Dalszy ciąg dyskusji rozgrywa się z kolei na tle sprzątanania i mycia, krzyczy się z pokoju do pokoju, przekrzykuje się szum wody w łazience, myje się głowę, przebiega w piżamie. Scena z życia codziennego. Zwykle popołudnie urozmaicone ożywioną wymianą zdań. W rezultacie — ani problemu, ani tragedii, raczej „popołudnie kobiety pracującej”, której działania skutecznie zabijają myśli i uczucia; rozbawieni widzowie mają ochotę udzielać porad kulinarnych.

ZAMIAST WNIOSKÓW

O słabościach współczesnej dramaturgii napisano tomy. O bezradności teatru wobec niej — jeszcze więcej. Można dodać kilka zdań. Gdy pojawia się sztuka, która wymaga tylko kunsztu aktorskiego dwójki aktorów i przemyślanej reżyserii bez wspierania ich maszyną teatralną, jakże często teatr nie potrafi tego zapewnić. Obnażyli tę słabość teatru już *Emigranci* Mrożka, potwierdziła sztuka Choińskiego. A przecież w teatrze — „słowo prym wiedzie...”

MAGDALENA RASZEWSKA