

problemy i dyskusje

1960 w M
TEATR

Z ROZMÓW TRZECH KRÓLI O TEATRZE

O „Medei” w Krakowie



Przerywniki Ignacego Witza

KASPER Drodzy przyjaciele, od pierwszego i jedynego dotąd, niestety, spotkania upłynęło sporo czasu. Wybaczcie tedy, że wyjdę nieco „na proscenium” i zwrócę się do publiczności (czytajacej), aby przypomnieć, że kiedyś, u schyłku lata, spotkaliśmy się nad Wisłą i rozmawialiśmy o współczesnianiu Szekspira na przykładzie aktualnych wówczas przedstawień warszawskich.

MELCHIOR Dziś znowu znaleźliśmy się nad Wisłą, tylko że nie u podnóża miejsca gdzie stał warszawski Zamek królewski, lecz u stóp majestatycznego Wawelu. Cieszy mnie, że królewskość miejsca jest zachowana; przeraża — ten diabelny wiatr od rzeki. Może schronimy się do Smoczej Jamy?

BALTAZAR Czy macie ze sobą świeczki? A po drugie, byłe mieszkanie głupiego potwora nie wydaje mi się miejscem dla nas stosownym.

KASPER Panowie, wiatr jednak przychodzi i wschodzi księżyc, przystąpmy zatem do rzeczy. Mamy w świeżej pamięci przedstawienie Eurypidesowej *Medei* w Teatrze Kameralnym. Pamiętamy również liczne recenzje na temat tego spektaklu, w większości bardzo pozytywne, żeby nie powiedzieć entuzjastyczne. Jest o czym pomówić.

BALTAZAR Jeśli już mamy konieczność mówić (ja bym wołał pośpiewać), to tylko o recepcji tego przedstawienia. To jest jedyny temat wart dyskusji.

MELCHIOR Trudno byłoby jednak zakładać, że wszyscy czytelnicy znają przedstawienie. Nie możemy więc obracać się wyłącznie w sferze wniosków, trzeba sięgnąć także do przesłanek. Ale jeśli wolisz, możemy zacząć od recepcji krakowskiej *Medei* u krytyki i publiczności.

KASPER Doskonale. A więc jak już wspomniałem, inscenizacja *Medei*, dokonana przez Lidię Słomczyńską w podwawelskim grodzie, wzbudziła zachwyt wśród części krytyki. Nie spotkałem się z recenzją, która dyskutowałaby z przedstawieniem. Przeczytałem natomiast w tytule jednego artykułu określenie „rewelacja teatralna”. Dlaczego zatem powiedziałem „wśród części krytyki”? No, po prostu dlatego, że nie wszyscy krytycy wypowiadali się o tym spektaklu.

MELCHIOR Gwoli ścisłości muszę ci przerwać. Ukazały się także recenzje krytyczne, na przykład Grenia („Życie Literackie”) czy Wolickiego („Nowa Kultura”).

KASPER Dziękuję ci za to skrupulatne sprostowanie. Jak dobrze nam wiadomo, obok krytyki drukowanej istnieje opinia niedrukowana, opinia środowiska teatralnego. Głosy tej opinii na temat przedmiotu naszej rozmowy są już bardzo zróżnicowane.

BALTAZAR Nie powiedziałeś jednak o opinii, która mnie zawsze obchodzi najbardziej, o opinii widowni. Nie przerywaj. Wiem dobrze, że poznać ją jest najtrudniej. Spróbujmy jednak może przypomnieć sobie, jak reagowała publiczność na przedstawieniu, któreśmy obejrżeli.

MELCHIOR O ile dobrze zaobserwowałem, publiczność była wzruszona, głównie zresztą pod koniec spektaklu. Znam, Baltazarze, twój krańcowo krytyczny stosunek do tego przedstawienia. Ale musimy stwierdzić, że coś jednak w nim ludzi „bierze”.

BALTAZAR Otóż interesuje mnie odpowiedź na pytanie, komu się ono podoba. W jakim środowisku, w jakim kręgu ludzi wywołało uznanie. Recepcja tego spektaklu, taka o jakiej mówiliśmy, wydaje mi się zjawiskiem typowym. *Medea* w krakowskim Teatrze Kameralnym podoba się pewnemu określönemu kręgowi odbiorców. Wyznawcom „nowoczesności” w stylu prezentacji teatralnych przywiezionych niedawno do Warszawy przez teatrzyk z Opola. Określenie moje nie jest dokładne, ale wicieś mnie



więcej o co mi chodzi. Wydaje mi się tedy, że inscenizator *Medei* wybrała tę falę i znalazła wdzięczny odbiór.

KASPER Nie, z tym stanowiskiem nie mogę się zgodzić. Jest za wąskie i w ogóle wydaje mi się fałszywe. Sprawa naszej *Medei* jest i szersza i bardziej złożona, niż to wygląda w ujęciu Baltazara. Przede wszystkim zaś całkowicie nie zgadzam się z zaszeregowaniem tego przedstawienia do zjawisk artystycznych, czy — jak uważa mój „przedmówca” — pseudoartystycznych, o których wspominał. Sądzę, że niesposób wrzucić *Medeę* z krakowskiego teatru do wspólnego worka z tamtymi eksperymentami. Mianowniki zbyt się chyba różnią.

MELCHIOR Baltazar rzucił tezę, która nareszcie wywołała ostry spór. Ze swej strony — znowu gwoli ścisłości — muszę sprzeciwić się jego zdaniu na temat kręgu odbiorców, którym się przedstawienie podoba. Myślę, że jest on znacznie szerszy niż to określił Baltazar. Przypadkowo rozmawiałem o wrażeniach z widowniska z tzw. zwykłymi widzami; z pewnym starszym, poważnym człowiekiem i z młodą panią, którą uważam za rozsądną. Oboje (niezależnie od siebie) powiedzieli, że przedstawienie na nich działało. Sam uważam, że prymitywizuje ono, a nawet fałszuje dzieło Eurypidesa, ale trudno mi było oczywiście w krót-



Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: *Medea* Eurypidesa. Scena zbiorowa, na pierwszym planie Julian Jabczyński (Goniec). Inszenizacja i reżyseria: Lidia Zamkow-Słomczyńska, scenografia: Andrzej Cybulski

kiej rozmowie przekonywać moich sympatycznych rozmówców, że w tej greckiej sztuce sprzed dwu i pół tysiąca lat kryje się więcej ciekawych spraw, i może trochę innych, niż to co zobaczyli na scenie.

BALTAZAR A co w ogóle zobaczyli? Całe przedstawienie wydaje mi się tak zrobione, a raczej tak „niezrobione”, że analiza jakichkolwiek jego treści jest zbędna, a może nawet niemożliwa, jeśli mamy rozmawiać poważnie. W teatrze interesuje mnie, czy mam do czynienia

czych”. Wracam do *Medei* i jej widzów. Drogi Baltazarze, oni jednak coś w tym przedstawieniu zobaczyli. Nie twierdzą, że wszyscy, ale w każdym razie ci, o których wam mówiłem.

KASPER Oczywiście. Mimo, powiedzmy, niedoskonałego skoordynowania artystycznego spektaklu (wynikłego chyba nie tyle z nieudolności warsztatowej, ile z dość upartej metody widocznej w tym „szaleństwie”), jego zamierzenia treściowe są aż nadto jasne. Wyraża je przede wszystkim sposób ujęcia i zagrania ty-

Teraz już rozumiemy: krakowska *Medea* 1960 r. sprowadza tragedię Eurypidesa do sprawy „mieszczańskiej”, w celach — antymieszczańskich.

BALTAZAR Sprowadzenie, a raczej „ściągnięcie” postaci *Medei* do wymiarów mieszczańskich, uczynienie z jej tragedii typowo drobnomieszczańskiego dramatu porzuconej żony — są to rzeczy rzeczywiście widoczne w przedstawieniu. Osobiście nie miałbym nic przeciwko takiej interpretacji, gdyby całość była nie-nagannie i przekonywająco „przeprowadzona” w podobnym duchu.

MELCHIOR Tu znowu nie zgadzamy się ze sobą. Jestem gotów nawet uznać, że zostało to w tej inscenizacji zrobione. I tu dopiero zacząłbym się ze spektaklem sprzeczać. Zwłaszcza z rolą tytułową, której, zamierzone zresztą, wulgaryzmy były dla mnie nie do zniesienia. Kiedy słuchałem niektórych rozmów bohaterki z Chórem, wydawało mi się, że jestem w maglu.

BALTAZAR W moim odczuciu tylko ów właśnie ton z Zapolskiej brzmiał w przedstawieniu autentycznie. Wszystko inne zrobione zostało przez reżysera i aktorkę „nie swoimi środkami”. Czulo się tam jak gdyby „wyrzucenie” z własnej poetyki i w tym właśnie widzę swoisty konformizm całej tej pracy.

KASPER A jednak owe tony drobnomieszczańskie, tony z kuchni (w znaczeniu dosłownym) czy z magła i mnie bardzo drażniły w roli *Medei*. Za chwilę powiem dlaczego. Ale spróbujmy wejść na moment w założenia inscenizatorki i wykonawczynie tytułowej roli, te, które widzimy w widowisku. Oto „historyjka”, jak pisze Vogler, którą rzeczywiście można zaobserwować na którejś z ulic, czy w którejś z nędznych izb polskiego miasteczka, jedno z tych pospolitych wydarzeń, o których donoszą czasem gazety popołudniowe. Zdradzona żona, która zębami i pazurami walczy o wiaromnego męża. Obojętne czy kocha go jeszcze czy nie; walczy o ocalenie rodzinnego stadła, o zachowanie domu i ojca dla swych dzieci. Widzi w tym bowiem rację swego bytu, choćby tylko materialnego. Na pewno nieraz spotykaliśmy takie kobiety i takie sytuacje. Zgadzam się z Baltazarem, że ten ton jest i w przedstawieniu i w roli *Słomeczyńskiej* autentyczny. Nawet bardzo. Twarz krakowskiej *Medei*, sucha i zacięta; niesympatyczna, oschła powierzchowność, pod którą czujemy skłębione i zapiekłe „wnętrze”; głos niemily i nieco schrypnięty, w którym drgają jednak żywe uczucia — wszystko to naprawdę przypomina mi osoby widziane, nawet znane. Więcej — wszystko to wywołuje współczucie dla tej ograniczonej, ale ciężko przecież skrzywdzonej kobiety. Tylko że to jest dopiero punkt wyjścia. *Medea* — u Eurypidesa zresztą kobieta piękna i w dodatku czarodziejka — znalazłszy się w takiej właśnie sytuacji skarży się Chórowi złożonemu z niewiast korynckich, „przybyłych pod jej dom — jak czytamy w tekście — celem okazania jej swego współczucia”. A więc najpierw na oczach Chóru przeżywa swój dramat, ale następnie obmyśla plan zemsty i realizuje ją. *Medea* Eurypidesa jest tragedią kobiecej zemsty — tak głoszą obiegowe, szkolne określenia. Tylko przypomnijmy sobie, jaka jest zemsta bohaterki. Najpierw w wymyślny sposób powoduje śmierć narzeczonej Jazona, następnie zaś morduje własne i Jazonowe dzieci. I dopiero ten ostatni akt zemsty jest punktem kulminacyjnym tragedii.

MELCHIOR Zdaje się, że rozumiem, do czego prowadzisz swój długi wywód. Dzieciobójstwo nie jest faktem powszechnie spotykanym w kręgach drobnomieszczańskich...

KASPER No pewnie, że nie. Ale nie tylko to chciałem powiedzieć. Zamordowanie przez *Medeę* własnych dzieci jest tym momentem, który umieszcza akcje



Scena zbiorowa, na pierwszym planie Lidia Zamkow-Słomeczyńska (*Medea*), w głębi — Chór

ze zjawiskiem w pełni artystycznym, czy też nie. Jeśli nie, to nie mogę rozmawiać o jego treści, gdyż jej nie widzę. Treść jest dla mnie w sztuce sprawą pierwszorzędą, ale też istnieje ona w niej naprawdę dopiero wtedy, kiedy jest przekazana w sposób artystyczny. Takie są moje przekonania.

KASPER Bardzo piękne jest twoje credo i ogromnie surowe. Zapewne masz rację. Należy stawiać wysokie wymagania, wymagania najwyższe, jeśli chce się od sztuki czegoś oczekiwać. Słyszałem już nieraz głosy, odosobnione zresztą, że nasza krytyka teatralna stawia na ogół za małe wymagania. Wiem także, że często zdarza się to i na tych łamach. Sam jednak wyznaję zasady bardziej pragmatyczne. Sądę, że należy przyjąć to co jest rzeczywistością dzisiejszej naszej sztuki teatralnej (jeśli oczywiście nie jest to elementarną nieudolnością) i próbować dyskusji rzeczowej. Wierzę, że są z tego jakieś pożytki.

MELCHIOR Wbrew waszym oczekiwaniom (wciąż patrzyliście na mnie) nie przyłączę się w tej chwili do waszej interesującej wymiany myśli „zasadni-

tułowej roli, którą odtwarza reżyserka przedstawienia.

MELCHIOR Zamierzenia inscenizacji wyłożył również kierownik literacki Teatru, Henryk Vogler, w programie teatralnym.

BALTAZAR Komentarze w programach nie mają istotnego znaczenia, jeśli przedstawienie nie tłumaczy się samo.

KASPER Naturalnie. Nie sądę zresztą, by ktokolwiek, na kogo *Medea* w tej inscenizacji oddziałała, zrozumiał ją dokładnie tak, jak to wyłożono w tym artykule. Jest to tak sprzeczne z istotą tragedii, że po prostu niemożliwe do odczucia. Myślę tu głównie o określeniu przez Voglera motywów działania *Medei* jako motywów właścicielki, posiadaczki, dla której mąż jest „rzeczą”, która sobie kupiła. Kiedy owa „rzecz” wymyka się jej z władania — czytamy dalej w programie — bohaterka Eurypidesa woli ją zniszczyć „niżby ktokolwiek inny miał jej używać”. Oto filozofia plemienia barbarzyńców, starożytnych a także współczesnych. „Oto filozofia systemu społecznego, obyczajowego, etycznego, który w skrócie nazywamy mieszczaństwem.” —

w innych wymiarach, wymiarach nie mających wspólnego z pospolicnością i codziennością (te cechy tak chętnie wymieniają twórcy krakowskiej inscenizacji jako *novum* wniesione przez Eurypidesa), w wymiarach, choćby czysto umownie rozumianych — tragedii antycznej.

BALTAZAR Umowny kostium tragedii greckiej jest w przedstawieniu w Teatrze Kameralnym zachowany...

MELCHIOR Ale nie ma w tym spektaklu wielkiego, ogólnoludzkiego oddechu tej tragedii, który dochodzi do nas — nie ma co do tego wątpliwości — przeskakując owe dwa i pół tysiąca lat jak niewielki strumyk.

BALTAZAR Czyżbyś był w ogóle przeciwny próbom większego zbliżenia do współczesności dramatu antycznego drogą określonych interpretacji scenicznych?

MELCHIOR Nic podobnego. Mogę jednak dyskutować z próbami zewnętrznymi i fałszywymi. Zastanów się, co powoduje, że publiczność na przedstawieniu krakowskim najpierw się trochę nudzi, a dopiero pod koniec jest wzruszona...

KASPER Końcowa partia spektaklu od chwili, gdy oszalała Medea decyduje się na zabicie dzieci, o którym to czynie wie, że będzie jej klęską, a zwłaszcza jej ostatnia rozmowa z Jazonem, zabrzmiała nagle czysto i prosto. Nie chodzi tu tylko o sprawy formalno-warsztatowe. Tam po prostu odpadły zamierzenia interpretacyjne, o których tyle już powiedzieliśmy. I musiały odpaść, gdyż nie wytrzymują one próby akcji tragedii Eurypidesa, zwłaszcza jej finału.

MELCHIOR Ale w ten sposób, biorąc pod uwagę całość widowiska, nie otrzymaliśmy właściwie ani tych ciekawych zdobyczy psychologicznych (to była istotna nowość Eurypidesa w stosunku do jego dwóch potężnych poprzedników), ani wielkiej i całkiem współczesnej katharsis, jaką można by dziś wynieść z przedstawienia Medei. Wynieśliśmy jedynie porcję współczucia dla bohaterów. Oczywiście współczucia, a nie niechęci do mieszczańskiej mentalności bohaterki, jak tego chciał zapewne Vogler. W stosunku do tragedii antycznej takie pojęcia jak „potępienie” czy „obrona” któregoś z bohaterów nie mają chyba większego zastosowania. Istotny jest jedynie węzeł tragiczny i płynący zeń oczyszczający wstrząs, jak to nazywali dawni Grecy.

KASPER Zauważyliście zapewne, że końcowa rozmowa Medei i Jazona rozgrywa się już bez udziału, bez obecności scenicznej Chóru. To zresztą bardzo pięknie rozwiązana scena. Pamiętacie to wyjście Medei z domu, z głębi sceny, po zabicie dzieci: idzie wolno, ze zniuruchomiałą twarzą, ku przodowi, ciągnąc za sobą wstęgę czerwonej materii. Ta wstęga krwi ich dzieci rozdziela na zawsze byłych małżonków. Toczą swą ostatnią rozmowę, brzmiącą jak milknący, elegijny akord, na przeciwnych krańcach sceny, a potem mijają się odchodząc w przeciwnych kierunkach, do nikąd.

Wdałem się w opis, a przecież o czym innym chciałem mówić. Finał rozgrywa się bez obecności Chóru, a więc bez owych ozdóbek formalnych, których nosicielem jest w tym widowisku właśnie Chór. Owszem, kilka rozwiązań sytuacyjnych Chóru zasługuje na uwagę, są one „same w sobie” ładne i pomysłowe. Ale ten ożywiony, będący ciągle w ruchu Chór staje się monotony i natrętny, kiedy jego „spacery” i wieńcowe układy przestają cokolwiek znaczyć, kiedy stają się nielogiczne, bezzasadne, słowem — czysto formalne. Przy tym, kiedy reżyserka mając na scenie Chór wprowadza w pewnym momencie głos płynący z głośnika — zaczynamy być zażenowani.



BALTAZAR Wybaczcie, ale Chór w ogóle wydał mi się w tym przedstawieniu najbardziej amatorski.

MELCHIOR Niezupełnie się z tym zgadzam. Choć trzeba dodać, że składa się on ze statystek, czyli z dziewcząt — jak można wnosić — ze szkoły muzycznej, bardzo ładnie, wielogłosowo śpiewających większość swoich partii, jak w chórach kościelnych... Muzyka Kaszyckiego nie jest zresztą złym elementem tego widowiska, podobnie zresztą jak przekład Stanisława Milera.

BALTAZAR Tak, wszystko to jest dobre „samo w sobie”. Ale czy przy tych wszystkich jaskrawych niekonsekwencjach i nielogicznościach z punktu widzenia zasad dramaturgicznych przedstawienia (nie zaś efektów i pomysłów sytuacyjnych, których widowisku nie brak) można mówić o efekcie całości?

MELCHIOR Okazuje się, że można, bo sporo już tutaj powiedzieliśmy. Jest to w końcu przedstawienie interesujące i zdolnego reżysera, zrobione w poważnym teatrze.

KASPER Dlatego nie zgodziłem się na początku z zaliczeniem go do owych modnych, „piwnicowych” i waziatkich eksperymentów „nowoczesnych” brodaczy, którzy czasem zresztą nie noszą bród. Sprzeciwiłem się temu jeszcze z innego powodu: Medea w Teatrze Kameralnym bynajmniej nie przekształca Eurypidesa na tyle, aby w ogóle stracić kontakt i z Eurypidesem i z teatrem antycznym. Mamy tu raczej do czynienia z przykładem, kiedy twórcy przedstawienia mówią publiczności: to jest Eurypides, to jest antyk, który chcemy do was zbliżyć poprzez pewną naszą propozycję podania głównego wątku.

MELCHIOR Zgoda, tylko że ta akurat propozycja wobec dzieła teatru greckiego

okazała się niestety nieadekwatna. I z tego właśnie wynika rzecz niedobra, bo swego rodzaju mistyfikacja, a nawet fałszyfikat artystyczny. To właśnie najbardziej mnie irytuje: spektakl zachowując Eurypidesowe pozory daje widzowi coś innego, coś mniejszego i mniej ciekawego niż tragik grecki. I to swego rodzaju oszustwo wobec widza wydaje mi się najbardziej niebezpieczne przy tego rodzaju próbach współczesniania.

BALTAZAR Powiedzieliście na początku, że coś jednak ludzi w tym przedstawieniu interesuje.

KASPER Po wszystkich naszych dywagacjach bałbym się stwierdzić, że powodem tego zainteresowania jest jedynie owa własna, „współczesna” propozycja inscenizatorów. Może „bierze” widzów to, co zostało w przedstawieniu z propozycji Eurypidesa?

BALTAZAR No, a co pocniemy z entuzjazmem części krytyki i widzów wobec „nowoczesnej rewelacyjności” spektaklu krakowskiego?

MELCHIOR Jeśli zamierzenia twórców inscenizacji znalazły taki oddźwięk, świadczy to dobitnie o tym, że istnieje potrzeba, istnieje zamówienie społeczne na jakieś nowości w teatrze, pilne i niecierpliwie zapotrzebowanie na jego dzisiejszość. Ze chce się jednak od teatru czegoś innego niż to co było dotąd, innego — czasem za wszelką cenę, bez oglądania się na straty. A przecież trzeba niekiedy zwrócić uwagę na „koszty własne”. Niestety krytycy robią to rzadko. Rzadko także przyglądają się bliżej warsztatowej jakości przedmiotu swoich rozważań.

KASPER Wymaganie od teatru nowości i współczesności jest najzupełniej naturalne i uzasadnione. Istnieją tylko różne drogi i różne sposoby współczesniania teatru, nawet tego teatru, który gra tragedię sprzed dwu i pół tysiąca lat. Należy je od czasu do czasu „przeczyszczyć”.

BALTAZAR Coś w tym rodzaju wynikało może troszkę z naszej rozmowy. A do Jami, w której mieszkał kiedyś żarłoczny potwór, już chyba rzeczywiście nie pójdziemy.

KASPER, MELCHIOR, BALTAZAR

PRACA NAD ROLĄ I JEJ ROZWOJEM PO PREMIERZE

ZOFIA MAŁYNICZ

Zawsze, kiedy na premierze czekam na swoje wejście na scenę, ogarnia mnie tyle wątpliwości co do mojej roli i jej ujęcia, że gram ją, powiedziałabym, dzięki lojalności w stosunku do reżysera i do samej siebie, nie odczuwając jeszcze radości grania.

Kończąc przedstawienie z uczuciem ulgi, jak po zrzuconiu ciężaru, odprężona nerwowo, i z niezupełnie sprecyzowaną oceną mojej pracy.

Ewentualne komplementy popremierowe wzmagają radość odprężenia — brak słów uznania czy milczenie wpływają na depresję; ale ani pochwały, ani nagana nie zwalniają od samokrytycyzmu, który wkrótce po wysiłku premierowym znacznie rośnie.

Oto pokrótce przedstawiony przeciętny stan psychiczny aktora po zagranii premiery. I dlatego uważam premierę za nie w pełni miarodajną dla oceny pracy aktora. Dopiero od premiery zaczyna się drugi — równie istotny — etap pracy nad rolą.

Pełna widownia stwarza aktorowi warunki zupełnie specyficzne, niezbędne dla osiągnięcia pełnego kształtu roli, którego aktor nigdy nie uzyska w warunkach prób; ale z kolei narastanie roli będzie opóźnione, lub wręcz niemożliwe, jeżeli podczas prób nie zrobimy dobrego szkicu roli. Zdajemy sobie wszyscy sprawę z tego, co dają nam próby: dzięki najszerzej pojętej analizie, dzięki poznaniu wzajemnych stosunków pomiędzy osobami współdziałającymi w sztuce — powstaje postać sceniczna; dowiadujemy się, kto to jest i jaki jest, do czego dąży, czego pragnie, kogo kocha, z kim walczy itd.

Budujemy w sobie i z siebie nowego człowieka, i takiego na premierze przedstawiamy publiczności. Mijają pierwsze przedstawienia i jeżeli nadal jesteśmy zmobilizowani wewnętrznie, a już nie odczuwamy premierowych niepokojów, okazuje się, że dochodzi do głosu nowe widzenie granej przez nas postaci, które powoduje nowe zagranie, nie przeczyna-