

# Długi wieczór w Szczecinie

MACIEJ NOWAK

Teatr Współczesny w Szczecinie: SEN wg opowiadania Fiodora Dostojewskiego *Diaduszkina son*. Przekład i adaptacja: Lidia Zamkow. Reżyseria: Krzysztof Rościszewski, scenografia: Jerzy Rudzki, kostiumy: Anna Maria Rachel, muzyka: Jerzy Satanowski, choreografia: Henryk Walentyłowicz. Premiera 3 III 1985 (fot. Jacek R. Fijałkowski)

Teatr Współczesny w Szczecinie (sala prób Zamku Książąt Pomorskich): SAMI, ZE WSZYSTKIMI Aleksandra Gelmana. Przekład: Jerzy Koenig. Reżyseria: Andrzej Rozhin, scenografia: Jerzy Michałek, opracowanie muzyczne: Ryszard Szwed. Prapremiera 15 II 1985 (fot. Jacek R. Fijałkowski)

## „SEN” WEDŁUG DOSTOJEWSKIEGO

Czyżbyście poważnie sądzili, że póki literatura ma najslabszą bodaj możliwość nadsłuchiwania choćby z oddali głosu potrzeb społecznych i przyłączania się do niego choćby niewyraźnym, nieśmiałym szeptem — czyżbyście sądzili, że kogokolwiek zainteresujeście najświetniejszymi nawet studiami estetycznymi na temat... no, po prostu tak sobie, à propos de bottes, z racji ukazania się nowej sztuki p. Potiechina, nowego fragmentu opowiadania p. Gonczarowa, nowej powieści p. Dostojewskiego?...

Mikołaj Dobrolubow — *Ludzie zahukani*

Pół Polski mówi o *Zbrodni i karze* Wajdy w Starym Teatrze, drugie pół czyta omówienia tego spektaklu, których autorzy dają do zrozumienia, że *Zbrodnię i karę* czytali, Dostojewskiego znają, a nawet mają o nim wiele do powiedzenia. I w tym oto ferworze, gdy Dostojewski zdaje się być przenicowany na wszystkie strony, w Szczecinie, w Teatrze Współczesnym pojawia się adaptacja *Snu wujaszka* Dostojewskiego, zagrana tak jak w kiepskich teatrach kiepscy reżyserzy wyobrażają sobie dziewiętnastowieczną komedię rosyjską. Na scenie jest i samowar, i skarykaturowany tłum obywateli prowincjonalnego miasta, jest także uciśniona niewinność w osobie panny na wydaniu. O rękę owej nieszczęsnej *Ziny* ubiega się aż dwóch młodzieńców, ona jednak, nie wiedząc z jakiego powodu, decyduje się na samarytański gest — za podszeptem matki postanawia poślubić starego, schorowanego acz bogatego księcia. Z powodu sklerozy pana młodego małżeństwo nie dochodzi do skutku, zaś jeden z dotychczasowych absztyfikantów ponownie prosi o rękę *Ziny*. Oto, z grubsza rzecz biorąc, materiał na złą gogolowską realizację.

Maria Moskalewa, matka *Ziny*, która w opowiadaniu Dostojewskiego jest aniołem zła, bez jakichkolwiek skrupułów piętrzy intrygi, w Szczecinie przeistoczyła się w kochającą i troskliwą matkę. Paweł, jeden z adoratorów *Ziny*, pod piórem Dostojewskiego pospolity kretyń, okazuje się sympatycznym choć znerwicowanym młodzieńcem. W końcu

sama *Zina*, z jakimś ogromnym wewnętrznym dramatem godząca się, ba, wspomagająca otaczającą ją zło, na szczecińskiej scenie grana jest w masce pierwszej naiwnej. Tak opowiedziana fabuła *Snu wujaszka* pełna jest niekonsekwencji, raz po raz rwie się i zaciemnia, zaś jej bohaterowie straszą okrutnymi stereotypami. Gdyby spojrzeć na opowiadanie Dostojewskiego bez świadomości innych, późniejszych jego utworów, być może tego rodzaju interpretacja byłaby usprawiedliwiona; może rzeczywiście trzeba by powiedzieć, że niezbyt oryginalny to tekst. I tak przecież postąpił Mikołaj Dobrolubow w swoim słynnym szkicu *Ludzie zahukani*. Ale był to rok 1861, nie ukazała się jeszcze żadna z wielkich powieści Dostojewskiego, które w zupełnie inny sposób każały spojrzeć na jego wczesną twórczość. To, co w *Snie wujaszka* było tylko śladem, przeczuć, intuicją, interpretować trzeba dzisiaj jako zapowiedź, jako introdukcję do tej przeogromnej panoramy zła, którą roztoczył Dostojewski w swych późniejszych utworach.

Advocatus diaboli w tym momencie zapyta z cynicznym uśmiechem, czy reżyser to jakiś bibliotekarz, zobowiązany do czytania wszystkich utworów autora, którego spektakl realizuje. Na takie dictum odpowiadam równie ironicznie, że nikt nikogo nie zmusza, lecz jedynie uprasza. Wbrew bowiem Szalenie Awangardowym Teoriom dla większości widzów teatr to przede wszystkim literatura. Kto wie, czy owa, zda się stylistyczna, niejednorodność ambicji twórców teatru i oczekiwań publiczności nie stanowi aby zasady, bez której trudno sobie wyobrazić twórczość sceniczną. Wszak nawet u genezy pomysłu reżyserkiego leży fascynacja dziełem literackim, obrazem, dźwiękiem, ale przecież nigdy teatrem. Jeżeli nawet zdarzają się takie przypadki, to rychło okazują się jałową tautologią.

Dlatego też *Sen* odegrany na szczecińskiej scenie sam dla siebie, bez świadomości tego, co w twórczości Dostojewskiego zamykał i tego, co zapowiadał, jest scenicznym kłamstwem. I to kłamstwem po wielokroć: kłamstwem teatru wobec siebie, stwarzającym pozory, że w wypadku scenicznego adaptacji można tekst



„Sen” wg Dostojewskiego. Scena zbiorowa

wyabstrahować z jego literackiego kontekstu, kłamstwem wobec Dostojewskiego, który przecież nie bez kozery nie podjął powstałej jeszcze za jego życia koncepcji przerobienia *Snu* na sztukę teatralną. Jest to w końcu kłamstwo wobec autorki adaptacji scenicznej *Snu wujaszka* Lidii Zamkow. *Sen*, kilkakrotnie powtarzany na różnych scenach, był jej wielkim sukcesem reżyserskim i repertuarowym. Sam fakt przypomnienia dawnej reżyserskiej adaptacji jest wydarzeniem dużej miary: spośród polskich inscenizatorów, których dzieła zaczęły funkcjonować całkowicie samodzielnie, oprócz Lidii Zamkow przychodzi mi do głowy w tej chwili jedynie nazwiska Leona Schillera, Kazimierza Dejmka, Jerzego Jarockiego, Zygmunta Hübnera. Szkoda tylko, że Krzysztof Rościszewski, reżyser szczecińskiego spektaklu nie podolał zadaniom, jakie postawiła niegdyś przed sobą Lidia Zamkow. Jej *Sen* był objawieniem teatralności i fantasmagorii ukrytej w tekście Dostojewskiego.

Idąc tym śladem w Szczecinie również próbowano utrzymać przedstawienie w nadrealnej atmosferze. Dwukrotnie rozsuwały się ściany naturalistycznego salonu, by ukazać w dalekim planie oczekiwania i napiętności szarpące duszami bohaterów. W ostatniej części przedstawienia swoją rolę odegrały również gęsto wiszące na ścianach obrazy; wysuwały się zza nich głowy miejscowych dam, plotkarek, które przybyły na spodziewane zaręczyny Ziny z księciem. Te, same w sobie intrygujące pomysły, w spektaklu nie miały żadnych konsekwencji, żadnego znaczenia. Wraz z utrzymaną w zielonej tonacji scenografią Jerzego Rudzkiego były jedynie mało przemyślanym nawiązaniem do dawnego przedstawienia Lidii Zamkow.

Brzydkim nałogiem recenzentkim stało się ostatnio natrętne

pytanie: po co ten czy ów spektakl został zrealizowany? O ile w przypadku realizacji doskonałych nie ma ono żadnego sensu, o tyle przy przedstawieniach kulawych samo ciśnięcie się na kartkę. Właśnie, po co przygotowano w Szczecinie *Sen*? Skoro nie chodziło tu ani o Dostojewskiego, ani o szczególnie oryginalny pomysł reżyserski, ani o treść moralną, ani też w końcu o oddanie holdu Lidii Zamkow, to w takim razie z jakiego powodu tytuł ten pojawił się na afiszu bądź co bądź dobrego teatru?

Napisałem wcześniej, że szczeciński *Sen* to materiał na złą gogolowską realizację. Złą, bo pozbawioną najważniejszych cech — jednoznacznie ukierunkowanej, zaczepnej, ostrej, choćby i tendencyjnej krytyki. I tylko z takim to Gogolem-szataniem łączyć można wczesne opowiadania Dostojewskiego. Cóż z tego, skoro i ta możliwość interpretacyjna przegapiona została przez Krzysztofa Rościszewskiego.

#### „SAMI ZE WSZYSTKIMI” ALEKSANDRA GELMANA

Po pierwsze, coż to w ogóle jest liberalizm, jeśli nie napaść (rozumna czy błędna, to inna sprawa) na istniejący porządek społeczny? Prawda? Otóż moje odkrycie polega na tym, że rosyjski liberalizm nie stanowi napaści na istniejący porządek rzeczy, jest zaś wystąpieniem przeciwko samej istocie naszych stosunków społecznych, przeciwko tym stosunkom, nie tylko przeciwko porządkowi, ale przeciwko samej Rosji. Mój liberal doszedł do tego, że neguje samą Rosję, czyli nienawidzi i bije swą matkę.

Eugeniusz Pawłowicz w rozmowie z Księciem Sz. — Fiodor Dostojewski, *Idiota*.

Nieumiejętność odnalezienia w *Snie wujaszka* dramatyzmu, wy-

szukania w nim żywych i krwistych postaci, tego wszystkiego, co pozwala tekstowi literackiemu funkcjonować na scenie, to wydarzenie zupełnie wyjątkowe i godne podkreślenia ku przestrodze szaleńców zabierających się do scenicznych adaptacji prozy Dostojewskiego. Równie wyjątkowa, lecz w pozytywnym sensie, jest umiejętność wycucia we współczesnym życiu dramatycznego tętą; nadania mu szlachetnych cech scenicznego dialogu, wprowadzenia w teatralne konwencje tak, by nie utraciło niczego ze swej wieloznaczności i niespodzianki. Niczego, to może rzeczywiście przesada, wystarczy gdy przedsięwzięcie to uda się, powiedzmy, w 80 procentach, tak jak to stało się w sztuce Aleksandra Gelmana *Sami ze wszystkimi*, która doczekała się w końcu polskiej prapremiery.

Historia na pierwszy rzut oka nienową. Andrzej Gołębski, kierownik zakładu budowlanego, cierpliwie i mozolnie konstruuje własną karierę. I gdy osiągnął już isticie wiktoriański standard życia, gdy w mieszkaniu pojawił się niski politurowany stół, fotele klubowe i futrzana narzuta na tapczan, jego jedyny syn, student odbywający praktykę w zakładzie kierowanym przez ojca, w wypadku przy pracy traci obie ręce. No cóż, mówi sobie nasz bohater, nieszczęścia chodzą po ludziach, trzeba będzie wyrzucić na śmietnik gitarę syna, pomyśleć o jakimś przemeblowaniu, oszczędnościach, które łatwiej pozwolą znieść kalectwo. Zbliża się dzień powrotu ze szpitala i oto w przeddzień żona naszego bohatera dowiaduje się, że jej uśmiechnięty, zadowolony z życia małżonek, który z takim opanowaniem przyjął tragedię syna, bezpośrednio przyczynił się do wypadku.

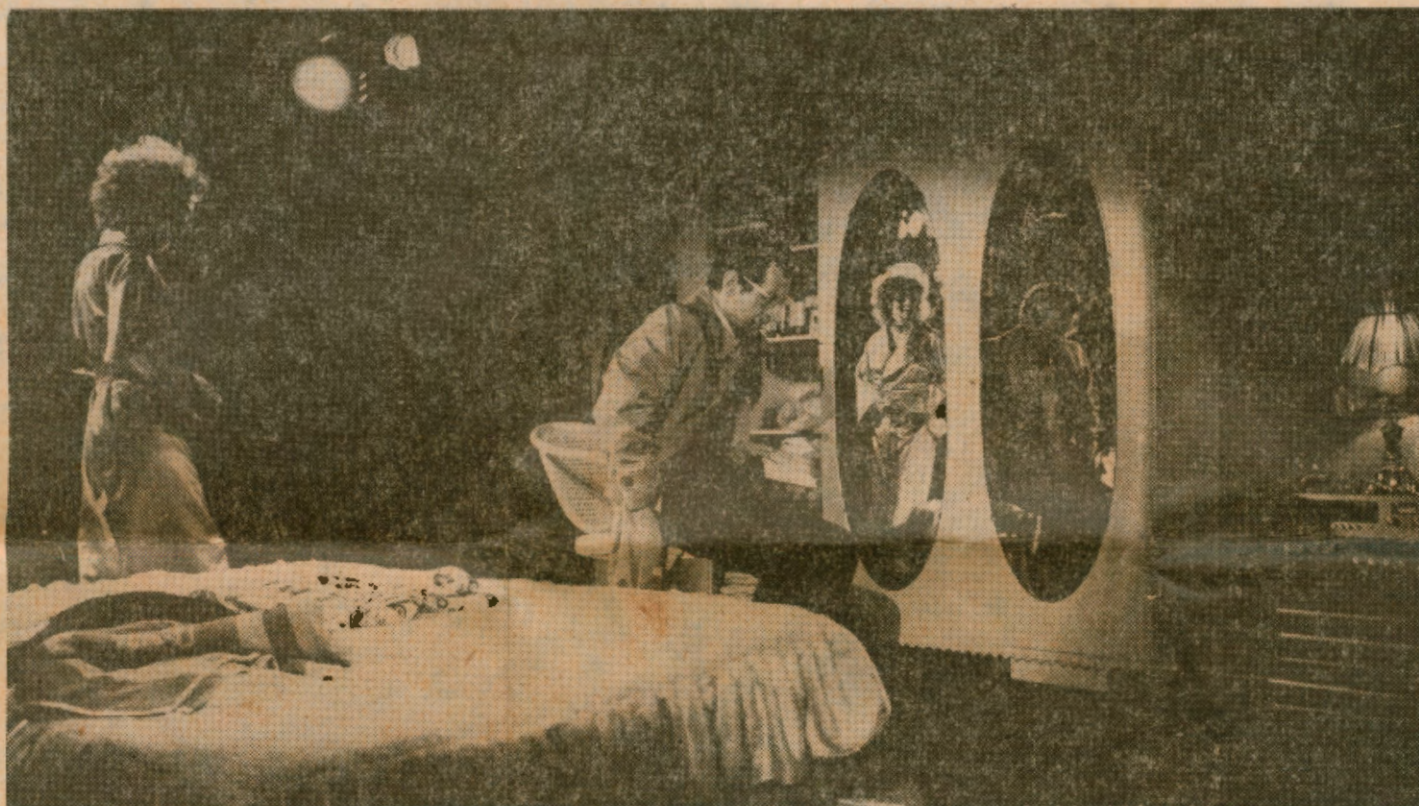
Nadchodził koniec kwartału, plan produkcyjny nie został zrealizowany, co niekorzystnie odbić się mogło na spodziewanym,

obiecującym awansie. Zależniły telefon do „komitetu”, pokorna prośba, by w rezultacie otrzymać obietnicę kredytowania załogłości w zamian za wykonanie w ciągu jednej nocy drogi, po której miał przejechać dostojnik wizytujący okoliczne miejscowości. Andrzej Gołębski nie waha się ani chwili: przez kilka godzin trwa nieludzkie natężenie pracy, lekceważenie wymogów bezpieczeństwa. W efekcie — wypadek, amputacja obu rąk. W rozmowie z mężem Natalia Gołębska stawia sprawę jasno: zrealizowałaś plan kwartalny, zachowałaś dobrą reputację, świadomie placąc za to kalectwem swego dziecka. Wszystko to rychło pograżyłoby się w niemiłym sentymentalizmie, gdyby nie fakt, że nie chodzi tu o obyczajowy obrazek współczesny, lecz o przerażające świadectwo demoralizacji. Rozpoczyna się długa rozmowa, rozmowa-sповідź dwojga ludzi zaplątanych w układy, koterie, ambicyjki, pograżonych w moralnym bagnie, próbujących się wzajemnie oczernić i usprawiedliwiać.

Tego rodzaju hamletyzowanie w wykonaniu jakiegoś zadowolonego z siebie Famusowa, to w naszej rzeczywistości temat dość popularny i wielce wygodny. Dając wrażenie tak zwanej konstruktywnej krytyki, w rzeczywistości nie wykracza zazwyczaj poza zbiór drugorzędnych banałów, które działają ekscytująco przede wszystkim na grono publicystów. Można byłoby nawet wyodrębnić zespół tego rodzaju utworów, które nawiązując w wyraźny sposób do konwencji samokrytyki lat pięćdziesiątych pozbawione są, same przez się, wiarygodności i mocy. Ale może właśnie dzięki temu okazują się pełne specyficznej teatralności.

Wszystko, co rozgrywa się na malutkiej scenie sali prób w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, jest natrętne i przerażająco bezpośrednie. Zapach potu, mydła, mleczka kosmetycznego, papierosowego dymu, fizyczny wręcz kontakt z dwojgiem aktorów, którzy przebijają się, płaczą, histeryzują, krzyczą — wszystko to rozsądza konwencje współczesnego dramatu kameralnego. Momentami wydaje się, że nie można grać tak dosłownie, że szczupła scena nie pomieści już nie tylko napiętności, lecz nawet zwykłej fizjologii postaci. Ale to tylko pozory. Andrzej Rozhin, reżyser tego przedstawienia, świadomie wybrał hiperrealistyczną konwencję. Pozwoliło to z jednej strony na uniknięcie drobnych nieszczęrości, które w sposób nieunikniony przypisane są współczesnej twórczości dramaturgicznej, z drugiej, idąc śladem hiperrealistycznych eksperymentów we współczesnej plastyce, umożliwiło wykazanie groteskowych wynaturzeń otaczającej nas rzeczywistości. Na marginesie zauważmy, jak wielce charakterystyczne to przesunięcie: sztuka Gelmana, wyrastająca z doświadczeń radzieckiej dramaturgii realistycznej, przekracza swe możliwości, swe prawa, wychodząc ku regionom groteskowej herezji.

W tej perspektywie konstrukcja postaci Andrzeja i Natalii Gołębskich nawiązuje do dobrych tradycji literatury rosyjskiej. Kłamiwy płacz i histeria Gołębskiego, jego uległość, małostkowość i tchórzostwo, interes-



„Sam  
ze  
wszystkimi”  
Gelmana.  
Anna  
Januszevska  
(Natalia  
Gołębska),  
Mieczysław  
Fraszczek  
(Andrzej  
Gołębski)

wność i przebiegłość Natalii, wszystko to trafnie wydobyte z tekstu przez dwójkę szczecińskich aktorów, Annę Januszevską i Mieczysława Fraszczkę, a także charakterologicznych, jakie ukształtowała literatura rosyjska dziewiętnastego wieku. Dlatego też nieco drażniąca była w spektaklu Andrzej Rozhina polonizacja realiów, w których rozgrywa się sztuka Aleksandra Gelmana. Za-

bieg to o tyle nie usprawiedliwiony, że niekonsekwentny. Zza burotek z polską wódką, zza leżących na scenie polskich czasopism i szczecińskiej książki telefonicznej wyłaniały się znane z przeszłości rosyjskie charaktery, rosyjskie temperamenty.

Z jakąż pasją krytyczną przedstawiono rzeszę krytyczną, w której żyją Gołębscy, skoro w pewnym momencie Andrzej z bólem wykrzykuje, że zrozumiał, iż nie

można być jednocześnie i człowiekiem, i kierownikiem. To dyrektorskie być albo nie być nie stanowi jednak żadnego etapu w rozwoju świadomości Gołębskiego. Postacie Aleksandra Gelmana, i to jest chyba najwymowniejsze, są bezwolne, niezdolne do jakiegokolwiek ruchu czy samodzielnej myśli. Ich „liberalne” poglądy to tylko pozory, zręcznie maskowana niemożność i konformizm. W chwili gdy Gołębski

dochodzi z żoną do wniosku, że sumienie nie pozwala mu dłużej tolerować wszystkich nieuczciwości, których jest świadkiem jako kierownik budowy, gdy chwyta już za telefon, by złożyć dyrektorowi swą rezygnację, nagle przypomina sobie, że właśnie dzisiaj on sam dostał nominację na dyrektora.

I wtedy już pełnym głosem wybucha przerażający śmiech Chlestakowa.

## Fenomen plocki

w 10-lecie Teatru

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Plocku: *ONI* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Inscenizacja i reżyseria: Andrzej Maria Marczewski, współpraca reżyserska i plastyka ruchu scenicznego: Jerzy Stępiak, scenografia: Jerzy Michalak, muzyka: Tadeusz Woźniak. Premiera 26 XI 1983

*KROLOWA SNIEGU* Jana Christiana Andersena. Adaptacja i teksty piosenek: Mirosława Banaszyńska, inscenizacja, reżyseria i choreografia: Jerzy Stępiak, scenografia: Jerzy Michalak, muzyka: Jan Dowgierd. Prapremiera 21 I 1984

*ROZMOWY Z KATEM* Kazimierza Moczarskiego. Adaptacja: Bohdan Urbankowski, reżyseria: Kazimierz Talaj, scenografia: Teresa Darocha, plastyka ruchu scenicznego: Jerzy Stępiak. Premiera 24 II 1984

*CHŁOPIEC, KTÓRY ODCHODZI* Bohdana Urbankowskiego. Reżyseria: Jerzy Stępiak, Bohdan Urbankowski, scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych, muzyka: Tadeusz Woźniak, inscenizacja i plastyka ruchu scenicznego: Jerzy Stępiak. Premiera 20 X 1984

*DWA TEATRY* Jerzego Szaniawskiego. Reżyseria i plastyka ruchu scenicznego: Jerzy Stępiak, scenografia: Jerzy Michalak, muzyka: Tadeusz Woźniak. Premiera 1 XII 1984

*ROCZNICA MERCEDESA* Jerzego Krzysztona. Opracowanie tekstu i reżyseria: Kazimierz Talaj, muzyka: Andrzej Berner. Premiera 3 VII 1982

*NIE-BOSKA KOMEDIA* Zygmunta Krasińskiego. Adaptacja i inscenizacja: Roman Kordziński, scenografia: Jacek Zagajewski, muzyka: Tadeusz Woźniak, choreografia: Jerzy Stępiak. Premiera 11 II 1985 (Wszystkie zdjęcia: Adam Lukawski)

### ZOFIA SIERADZKA

To na pewno nie jest typowy teatr terenowy. Swoją odrębność nie tylko wytrwale wypracowało, lecz także mówi o niej chętnie i głośno. Nie ma żadnych prowincjonalnych kompleksów. Wręcz przeciwnie. Szokować mogą pewne sformułowania jego przedstawicieli, stawiających teatr w Plocku na równi z słynnymi scenami, a nawet sugerujących ich zdystansowanie.

Takie wrażenie sprawia lektura publikacji przygotowanej z okazji 10-lecia Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Plocku. Zresztą niejedna warszawska scena mogłaby pozazdrościć pięknej szaty graficznej tego okolicznościowego wydawnictwa, imponując również poligraficznym poziomem kolejnych programów teatralnych i zdjęć z przedstawień. Dobrze to świadczy o sztuce reklamy teatru, która, jak wiadomo, jest umiejętnością niesłychanie ważną, choć trudną i niezwykle rzadko sensownie stosowaną.

W okresie, kiedy inne teatry

święcą wieloletnie jubileusze — po wspaniale zorganizowanych lubelskich uroczystościach związanych z wystawieniem *Wesela* w 40-lecie jego pierwszej powojennej premiery — Płock nie zawahał się uczcić swej pierwszej dekady. Chciałabym przyznać mu rację. Dziesięć lat działalności tego typu placówki to już wiele. Jeśli więc docenia się własny udział w życiu kulturalnym kraju, warto o tym przekonać, a przynajmniej poinformować szersze grono. Miarą ambicji plockiej sceny jest utwór wybrany na ten jubileusz — wystawiono bowiem *Nie-boską komedię* Zygmunta Krasińskiego w gościnnej reżyserii Romana Kordzińskiego. Zorganizowano też sesję poświęconą historii teatru plockiego i problemom współczesnej dramaturgii. Z kolei miarą dorobku teatru niech będzie fakt, że prócz uroczystej premiery w dniu 11 lutego 1985 pokazano sześć wybranych spektakli z wczesniejszego okresu działalności. Takie przegląd pozwala już na pewne uogólnienia i wnioski.

A więc pierwsze spostrzeżenie: w tym teatrze robi się wszystko, by publiczność się nie nudziła. Obecna dyrekcja dba bowiem o to, żeby każdy spektakl był pełen scenicznej energii, w miarę barwny, by nie tylko działał się coś na scenie, lecz także by wciągnąć do akcji widzów. W przypadku sztuki Urbankowskiego przedstawienie rozpoczyna się w foyer. Często wykorzystywane są wejścia i przejścia przez widownię. Nie zapomina się ani o