

TEATR I TELEWIZJA

Teatr odetchnął z ulgą: telewizja nie zagraża jego egzystencji. Z panicznym strachem obserwował kiedyś budowę studiów telewizyjnych, zakładanie systemu łącz, otwieranie kolejnych stacji przekątnikowych, z rozpaczą śledził rosnące cyfry planów produkcyjnych fabryk telewizorów. Wydawało się wtedy, że teatr telewizji odbierze teatrowi żywemu widza, że w dniach, w których telewizja prezentuje swoje darmowe spektakle, widownia opustoszeje, że zamknąć trzeba będzie wysłużone sale teatralne. Strach budziło widmo konkurencji, strach budziła „kultura masowa”, której jednym z symboli stał się telewizor. Nie pierwszy raz zwątpiono w siłę sztuki żywej, w jej racje bytu. Podobne uczucia ogarnęły część ludzi teatru w okresie nobilitowania ruchomych obrazków nazywanych kinem do rangi sztuki, podobną panikę budziła wśród muzyków kariera gramofonu i taniej, dobrej technicznie płyty wolnoobrotowej, co miało z kolei podważyć rację bytu sal koncertowych. Stało się — wbrew panice — odwrotnie. Sale koncertowe zaczęły odwiedzać słuchacze obcujący w domu z dobrą muzyką. Teatr oglądali widzowie, którzy zetknęli się już ze sztuką widowiskową, znali aktora, mogli nauczyć się patrzenia na rzeczywistość fikcyjną, która nie powtarzała rzeczywistości prawdziwej. Nie strzelano już do aktorów grających bohaterów negatywnych.

Teatr odetchnął z ulgą. Telewizja znalazła sobie miejsce obok teatru, nie potrafiła zrobić tego, co robił dotąd teatr, nie umiała zastąpić teatru. Oczywiście, nie było to zwycięstwo zakończone bezwarunkową kapitulacją. Coś się jednak — i to coś bardzo ważnego — zmieniło. Coraz większe wątpliwości budziła zasadność przypisywania teatrowi funkcji sztuki masowej, coraz bardziej wątpliwe wydawały się racje istnienia teatru nie-twórczego czy teatru mającego jedynie ambicje poczytowego upowszechniania. Ale nawet w tym wypadku trzeba było wprowadzać korekty do początkowo panicznych diagnoz. Bezsensowne okazało się na przykład pytanie, czy racje istnienia mają nadal sceny objazdowe. Pytać trzeba było raczej o to, jakie powinny być sceny objazdowe. Fakt istnienia telewizji i pojawienia się masowych środków przekazu sprawił, że przyspieszone zostały procesy przemian wewnętrznych współczesnej sztuki teatru. Procesy — albo konieczność zastanowienia się nad charakterem tych procesów. Nie do pomyślenia jest już dzisiaj dyskusja (kiedyś się zdawało, że była to ważna czy nawet twórcza dyskusja) nad tym, jaki teatr powinien działać w Nowej Hucie. Teatr ambitny czy teatr masowy — czyli, jak to wtedy ze sobą utożsamiano, teatr łatwy. O produkowanie teatru „łatwego” zatroszczyła się bowiem telewizja. Pytamy się już nawet, czy telewizja ma obowiązek produkowania wyłącznie łatwego teatru. Czy każda jej premiera ma służyć jedynie upowszechnianiu. Odpowiedź jest często przecząca.

Panika ustąpiła. Wraz z normalizacją zasad współżycia teatru i telewizji do normalnych rozmiarów wrócił sam problem. I wtedy okazało się, że w zasadach współ-

życia teatru i telewizji jest jednak pewien problem. Zupełnie inny. Nie walki o widza, ale walki o ludzi współtworzących teatr i telewizję. Okazało się, że tu właśnie konflikt nie jest wcale pozorny.

Ludzie teatru spłoszeni wizją milionów odbiorników telewizyjnych nie uciekali bowiem nigdy ze studiów i z reżyserek telewizyjnych. Nawet w okresie najgorętszego zagrożenia teatru (czy, jak możemy już dziś powiedzieć, strachu przed zagrożeniem) pisali dla telewizji, grali w telewizji, reżyserowali. W ośrodkach, które miały studia telewizyjne, telewizja stała się drugim miejscem pracy. Jak przedtem radio, film, estrada. Telewizja jako miejsce pracy stała się atrakcyjna. W telewizji można było zarabiać i w telewizji można było zdobywać tak potrzebną (i tak naturalną) w zawodach artystycznych popularność. Telewizja stała się więc rzeczywiste konkurencją dla teatru. Zabierała mu tych, którzy teatr tworzą. Przede wszystkim aktorów.

Czytamy więc w wywiadach z aktorami, że chętnie wprawdzie grają w telewizji, ale że nie wyobrażają sobie życia bez swojego macierzystego teatru. Słyszymy od kierowników scen, stołecznych przede wszystkim, że „zespoły” stały się dziś pojęciem fikcyjnym. Pamiętny artykuł Konrada Swinarskiego w *Dialogu* o pracy reżyserskiej w teatrze stołecznym był głośnym (i prawdziwym, niestety) lamentem nad demoralizacją środowiska aktorskiego — w czym udział znaczny ma telewizja właśnie. Grotowski z rezygnacją mówi o powrocie do zwyczajów teatru z epoki przed Stanisławskim, kiedy aktor miał co tydzień premierę, kiedyś we własnym teatrze, dziś w różnych miejscach miasta i Polski. Erwin Axer już bez oburzenia nawet pyta, czy jest zasadne, że teatr z własnych, skromnych środków utrzymuje aktorów potrzebnych filmowi i telewizji; i wzdycha za kilkoma teatrami upoważnionymi do płacenia specjalnych gaź tym, którzy graliby przez kilka miesięcy jedynie na scenie macierzystej.

Ten konflikt jest rzeczywiście drastyczny. I jest to jednocześnie konflikt, na który nikt nie znalazł rady, choć wszyscy są zgodni, że prowadzi do oplakanych skutków. Bezradni są wszyscy. Bezradny jest teatr, narazony na rabunek, który uniemożliwia mu normalną pracę twórczą; bezradna jest telewizja, która nie ma możliwości innego zdobywania aktorów; bezradne są instancje nadrzędne, które przy pomocy żadnego, najbardziej nawet drakońskiego zarządzenia nie są w stanie zmienić istniejącego stanu rzeczy. Bezgłośnie poddaje się temu gwałtowi sztuka teatru, coraz częściej przymuszona, aby godzić się, że jej kapłani stają się wolnonajemnymi rzemieślnikami-fuzerami.

Nic na to nie poradzimy, dopóki zachowany zostanie model obecny współżycia teatru i telewizji. Czy można go zmienić? Czy możliwe są jeszcze zespoły teatralne? Czy teatr potrafi znaleźć jakieś naturalne, nieinstytucjonalne tym razem środki obrony? To ostatnie pytanie powinno być rozumiane w sposób dramatyczny: czy potrafi ocalić jako sztuka, a nie tylko jako tanie zaplecze kadrowe dla przemysłu telewizyjnego?



NA OKŁADCE:

Scena ze „Zmarłychwstańca” Tolstoja w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach (fot. W. Plewiński)

W NUMERZE:

	str.
Teatr i telewizja	3
NOWE PRZEDSTAWIENIA	
Marja Czernerle — Z powodu „Zmarłychwstańca” o Lidii Zamkow	4
Wojciech Natanson — Dwa Fredrowskie przedstawienia w Krakowie oraz „Narwik”, Irena Keilner — Rzecz o narodzinach pisarza; Bogdan M. Jankowski — Gdański „Trubadur”	6-10
Konstanty Puzyna — Powrót Chrystusa	11
FELIETONY	
e.a. — List ze sceny: <i>My i oni</i>	10
PROBLEMY I DISKUSJE	
Bożena Frankowska — W trosce o widza 2000 roku	13
Jan Koprowski — Kilka uwag o teatrze współczesnym	14
Bogdan Danowicz — Lekcja Byrskich w Poznaniu	15
Student o warszawskiej „Nieboskiej”	18
ZA GRANICĄ	
Małgorzata Komorowska — Koniec parryjskiego sezonu (I)	20
Krytycy radzieccy o występach Teatru Klasycznego	21
J. Zubkow o polskim teatrze	22
Wanda Krajewska — Kenneth Tynan	22
PRASA I KSIĄŻKI	
Jkg — Jeszcze jeden Schillerowski „Pamiętnik Teatralny”	23
(vit.) — Teatr na półkach księgarskich: Aktorowie w podróży	26
„SWISTEK TEATRALNY”	
Miesięcznik ilustrowany pod redakcją Teatralnego	24
SEZON 1968/69 W TEATRACH DRAMATYCZNYCH I MUZYCZNYCH	25
KRONIKA KRAJOWA	26
Z ZAŁOBNEJ KARTY	26



Scena zbiorowa

Z POWODU «ZMARTWYCHWSTANIA» O LIDII ZAMKOW

MARIA CZANERLE

Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach: ZMARTWYCHWSTANIE Lwa Tolstoja w przekładzie, adaptacji i reżyserii Lidii Zamkow. Scenografia: Jerzy Moskał, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 14 czerwca 1969 r. (fot. W. Plewiński)

Zaczyna się od sali sądowej, w której sekretarz sądu odczytuje akt oskarżenia: „Dnia 17 stycznia 1895 roku w hotelu »Maurytania« zmarł nagle przyjezdny Fierapont J. Smielkow, kupiec kurgański. Okoliczności, w których nastąpiła śmierć, nasuwały podejrzenie, że Smielkowa otruto, aby obrabować go z pieniędzy, które miał przy sobie. Podejrzenie zostało potwierdzone przez wyniki śledztwa...”

Rozprawa sądowa, którą pokazuje pierwszy akt, zajmuje się potwierdzeniem wyników śledztwa. Na ławie oskarżonych siedzą Kartinkin, Boczkowa, Masłowa, trzy na wpół rodzajowe postacie, pozornie otepliałe, nieruchome, ale kiedy mowa o ich udziale w zabójstwie — każde z nich reaguje niepomowianym, rzucają się na siebie i krzyczą, jak ludzie całkiem prości.

Nawet Masłowa, przecie panna edukowana, próbuje tu, podobnie jak w scenach więziennych, sposobem bycia upodobnić się do otoczenia. Może na solidarności z tymi między których zepchnął ją los, polega jej bunt społeczny? Przyodziana w więzienny wór, co nie zawsze ułatwia jej zadanie, Masłowa występuje tu z woli reżyserki co najmniej w

Ewa Decówna (Masłowa)



kilku postaciach. Prócz Katuszy — ofiary systemu i Katuszy, która w sądzie odgrywa z Niechludowem retrospektywną scenę ich romansowej przygody sprzed lat i jej ciąg dalszy obecnie, jest Ewa Decówna-Masłowa jeszcze kimś w rodzaju konferansjera czy komentatora akcji. Przedstawia i charakteryzuje sędziów w scenie procesu, a potem więźniarki w więzieniu, ponadto zaś — do spółki z Niechludowem — wygłasza autorski komentarz na temat postaci i zdarzeń, jakie się właśnie pokazują.

Wprowadzenie autorskiego komentarza do inscenizacji *Zmartwychwstania* nie jest pomysłem Zamkow. W przedstawieniu MCHA-Towskim pełnił rolę komentatora niezrównany Kaczalów; jakby wyłączony z akcji stojąc między widzami dzielił się z nimi uwagami na temat ludzi, będących bohaterami dziwnego zdarzenia, jakie się na scenie rozgrywa. Kaczalów wypowiadał komentarz autora, który w przedstawieniu Zamkow mówią Katusza i Niechludow.

A swoją drogą przekorny wydaje się pomysł powierzenia roli głównego komentatora postaci najbardziej poszkodowanej i całkowicie nieświadomej głębszego sensu dramatu, którego się stała bohaterką. Zamkow postawiła na Katuszę: ta prostytutka i alkoholiczka, popisująca się przed więźniarkami swoim powołaniem u Niechludowa i innych, dźwiga w spektaklu największą ilość autorskich komentarzy, czyli wie o świecie więcej niż „intelektualista” Niechludow, tyle co sam Lew Tolstoj! Ewa Decówna gra obydwie postacie z przejęciem i przekonywająco.

Komentarz Zamkow rozbija melodramatyczną konwencję utworu, „błache na pozór” przeżycia nabierają dzięki niemu głębszego znaczenia, postacie jak z melodramatu zyskują na powadze, a samo przedstawienie wydaje się bardziej ostre i można by rzec — współczesne. Nie chodzi w nim przecie — jak wydaje się mówić komentarz — o historię w rodzaju *Tredowatej*, skoro autor tak szanowny i wielki przypisywał owym przeżyciom tak doniosłe znaczenie i tyle mu one dostarczyły filozoficzno-społecznych uwag. Historia Niechludowa i Kati służy tu — wiadomo — egzemplifikacji mechanizmu, w którym się takie procesy rozgrywają. Mechanizm to prawie gogolowski: w żadnym innym dziele nie zbliżył się chyba Tolstoj tak bardzo do autora *Martwych dusz* i *Rewizora*, nie posługiwał się tak satyryczną techniką portretowania postaci w zależności od ich społeczno-biurokratycznej przynależności i funkcji.

Zamkowie uwidoczniła ten mechanizm w sposób niezmiernie teatralny, choć wieloraka i bujna teatralność służy tu scenom epartym

na znacznej dyscyplinie. Wydaje się, że — świadomie czy bezwiednie, ale chętnie — korzysta Zamkow z arsenału środków teatru politycznego lat dwudziestych; malarskość sytuacji i ostrość ekspresjonistycznych efektów cechowały teatr owych czasów, który najbardziej rzucającymi się w oczy sposobami pragnął wyrazić sprawy najbardziej oczywiste i ważkie.

Zamkow nie boi się scen drastycznych i hałaśliwych, jakich się zwykle unika w modnym i bardziej eleganckim teatrze. W *Zmartwychwstaniu* największe pole do reżyserskiego popisu dawały sceny więzienne. Piętrowe nary ze zwieszonymi rękami nieruchomo spoczywających kobiet ożywały w sposób raptowny jak mrowisko za dotknięciem kija; gnieźdzące się w narach więźniarki urządziły sceny infernalne, pełne szamotania i wrzasku. Efektownie wyzyskano w tych scenach motywy cerkiewnych pieśni i cerkiewnego rytuału, który na roznamiętione własnymi krzywdami kobiety sprowadzał jak gdyby ukojenie: pod pozorami modlitwy organizowały więźniarki swoją naiwną, więzienną konspirację.

Nawet w scenografii (Jerzy Moskał) tych obrazów, mającej formę tryptyku, zachowano styl rytualny, jakby dla zaznaczenia faktu, że takiemu społecznemu porządkowi patronowała cerkiew. Złociste drzwi pośrodku, niby skrzydła zamkniętego ołtarza, służyły z wyraźną drwiną zarówno scenom więziennym, jak i tym, których akcja rozgrywała się w sferach arystokracji i wysokich urzędników. Do krzyża odwołuje się ostatni obraz „etapu”: dziwna, ahstrakcyjnista figura, jedyny zaciekwawiający element dekoracji tej sceny, okazuje się na koniec zwykłym drewnianym krzyżem, który w czasie postoju zesłańcy obwiesili niby wieszak przywdzielił. Ten krzyż dobrze harmonizował z kończącymi spektakl słowami Niechludowa, który „wyjmuje z kieszeni małą książeczkę — Ewangelię i czyta”: „...Miłujcie nieprzyjaciół waszych, dobrze czyńcie tym, którzy was mają w nienawiści a módlcie się za prześladowającymi i spotwarzającymi was. Abyście byli synami Ojca Waszego, który jest w niebiesiach, który sprawił, że słońce jego wschodzi nad dobrymi i złymi, a deszcz zrasza sprawiedliwych i niesprawiedliwych”.

W tym bardzo reżyserskim spektaklu wielką zasługą aktorów wydaje się być karność i zaangażowanie, z jakim wykonują swe role, wymagające wiele wyrazu i ekspresji. Ofiary i ciemniźciele, postaci salonowe i kryminaliści, prawie wszyscy, z wyjątkiem figur centralnych, zostali ukazani w sposób nieco rodzajowy i przesadny, przypominający właśnie zwyczajne ekspresjonistyczne teatru. Zwłaszcza w półświatku, z którego wywodzi się Katusza, narodziła się mała galeria charakterystycznych sylwetek: Kartinkin (Misiurkiewicz), Boczkowa (Sabina Chromińska), kapitalna „Madame” Kitajewa (Janina Burke), no i gromadka więźniarek bezosobowo personifikujących poszczególne kategorie przestępstw. W towarzystwie salonowym najpiękniej sprezentowała się Bogumiła Murzyńska — dzięki niej epizod Niechludowa i Mariette, rozegrany w łożu na proscenium, stał się małym wydarzeniem.

Lidia Zamkow tworzy teatr mocny, brutalny, współczesny. Wybiera z literatury dzieła, w których mówi się o jakichś sprawach zasadniczych i ludzkich, po czym próbuje w ich treściach doszukać się żywego stosunku do spraw właśnie aktualnych. Chętnie korzysta z arsenału różnorodnych środków teatralnych, ale teatralizując stare utwory z pomocą nowszych sposobów nie robi tego wyłącznie dla uzyskania efektu, jak się to zdarza reżyserom nieco młodszych generacji. Dopasowuje środki w celach wyraźnie określonych — co nietrudno zauważyć na podstawie uzyskanych wyników. Niekiedy — jak w przypadku niedawnego *Wesela* — mają przedstawienia Zamkow charakter bulwersującego eksperymentu; można go przyjąć lub

„Teatr” Nr. 19/69

odrzuć, ale zawsze da się wytłumaczyć, dlaczego i z jakim zamiarem pokazano tu dzieło dobrze skądinąd znane w sposób tak manifestacyjnie odbiegający od teatralnego obyczaju.

Od dramatu antycznego do radzieckiego dramatu rewolucyjnego szlakiem przygód sławnych bohaterów i bohaterek biegają przygody teatralne Zamkow. Można by powiedzieć, że interesują ją sprawy ważne, związane z losem człowieka w zmieniających się układach społecznych i ustrojowych. W dziełach wielkich klasyków odnajduje w zależności od czasu sprawy osobiste i publiczne, osobliwie ze sobą powiązane i godne jej zdaniem uwagi. W zależności od czasu, bo w czasach ściszonych emocji dochodziły chyba wyraźniej do głosu jej zainteresowania kameralne o odcieniach niezmiernie osobistych. Jej Matka Courage i Medea tłumaczyły zapewne więcej właściwościami kobiecej natury bohaterki niż chcieli tego autorzy. Doprowadzona do ostateczności kobieta — taka właśnie drobna lecz mocna jak Zamkow (która grała obydwie te role) potrafi wszystko: zamordować jak Medea własne dzieci mszcząc się na wiarołomnym mężczyźnie i jak Matka Courage stać się wojenną cwaniarą, która w trosce o swe szczeniata próbuje wojnę przechytrzyć.

Zamkow-reżyser potrafi także tak poprowadzić Zamkow-żonę Makbeta, by groźna Lady Makbet okazała się kobietką cichą i pełną kompleksów, która z uczucia do męża, by dopomóc jego ambicjom, bierze na siebie zabójstwo Duncana i wszystkie jego konsekwencje. Organizuje zbrodnię i morduje niby w miłosnym transie, jakby to były czynności podniecające seksualnie. Nawet w scenie obłędu, którą rozgrywa na łożu, nie przestaje być miłośniczką Makbeta: obłęd staje się formą miłości, tak samo jak rodzajem miłosnej prowokacji stają się trzy młode wiedźmy, które niby trzy sobowtóry Lady Makbet wzięły na siebie znaczną część jej funkcji inspiratorki zabójstwa.

Zamkow — jak to widać może najwyraźniej w *Makbecie* — przenosi wielkie i pełne zbrodni afery, w jakich zwykły się ujawniać problem władzy, ze sfer olimpijskich w rejony zwyczajnie ludzkie. Ukazanie ludzkich powodów, jakie się kryją za zdarzeniami, które okrzepły w legendy, jest niewątpliwie ważną cechą jej reżyserskich inicjatyw. Nie zawsze środkiem uczłowieczającym historię bywa — jak w *Makbecie* — kobieta. Pod tym względem Zamkow przeszła dosyć znamiennej ewolucję, którą może najłatwiej zauważyć na przykładzie dwóch utworów antycznych, jakie w odległości paru lat wystawiła: *Medei* Eurypidesa i *Edypa króla* Sofoklesa. O ile w *Medei* ciężar mitu i sens, jaki z niego wynika, wzięła na siebie poszkodowana w swych uczuciach kobiecych i ludz-

kich kobieta, to sprawa Edypa ma już bardziej rozległą perspektywę i głębsze wytłumaczenie.

We wzajemnym stosunku chóru obywateli tebańskich i napiętnowanego wyrocznią Edypa zobaczyła Zamkow piękno ludzkiego przemyślenia przeciw niesprawiedliwości bogów. Chór w *Edypie* pełni już funkcję całkowicie odmienną niż owe gimnastykujące się w sposób ekspresyjny kobiety, stanowiące orszak Medei. Tam była to nieco „świeclicowo” pomyślana odpowiedź na pytanie, jak współczesny teatr wyobraża sobie chór antyczny; w *Edypie* było to już zarówno intelektualnie jak teatralnie przemyślane „działanie”, którego treści stanowiły o interpretacji utworu. Młodzi Tebańczycy, odziani w rdzawy kolor krwią nasiąkłej ziemi, jakby spieczeni zarażą — to byli rówieśnicy i towarzysze młodego Edypa, którzy na jego dramat reagowali w sposób pełen zaangażowania i emocji. Ich zachowanie było rytualne i ludzkie, nawet jego teatralność — wokarno-taneczne formy, w jakich wyrażali swe uczucia — miała naturalność obrzędu, w którym ludzkie przeżycia wiążą się w jedno z rytuałem, jaki narzuciła tradycja.

Zamkow przetransponowała, jak się zdaje, na swój sposób propozycje greckiego *Pireikon* Theatron z Aten, który chyba właśnie w tym czasie — pomiędzy jej *Medeą* a *Edypem* — bawił w Polsce i w którym zdarzył się niby teatralny cud: ludzka potrzeba poetyckiego wyrażania swych uczuć przybrała tu formę spontanicznie organizującego się obrzędu, jakim w pewnych uroczystych sytuacjach staje się ludzkie życie.

Ale odprawiający obrzęd Tebańczycy nie przypadkiem w spektaklu Zamkow byli tacy młodzi (chórystów grali studenci krakowskiej szkoły teatralnej). W ich zawodzeniach było przerożenie światem, była niewiara i nieufność, prawie bunt przeciw wyroczni, równie niesprawiedliwej, co niemilosiernej. Taką gamę uczuć mogą wyrażać tylko młodzi. Tragedia młodego Edypa, który w trakcie dramatu wygrywa uczucia najrozmaitsze — względem boga i ukochanej Jokasty, wobec podwładnych towarzyszy i własnych dzieci — znaczy zapewne coś innego aniżeli tragedia starca, który wyrocznie bogów przyjmuje ze ślepego posłuszeństwa, jak starzy przyjmują wyroki losu, chorobę i śmierć. Młodzi Tebańczycy sprawili, że dzieło o praworządnej tyranii bogów stało się hymnem na cześć człowieka i ludzi.

W teatrze Zamkow wszyscy bywają młodzi. Nawet starcy zachowują się jak ów zgięty we dwoje dziad w jej przedstawieniu *Wesela*, który we właściwym czasie wypręży się i przeobraża w młodego, mocarnego Szelę. Biologiczna młodość służy dynamizacji postaci i jej aktywizacji — w ujęciu Zamkow



Scena zbiorowa, na pierwszym planie Emir Buczański (Niechłudow) i Ewa Decówna (Masłowa)

pomyślonej wszechstronnie. Bo chodzi nie tylko o aktywność erotyczną, której różne warianty — o podłożu z reguły seksualnym — przedstawiają prawie wszystkie jej spektakle. W parze z podnieceniem seksualnym idzie wzmoczona potencja życiowa, wyrażająca się zazwyczaj na niwie spraw publicznych.

Bo sztuki wystawione przez Zamkow nie są — jak już wspominałam — obojętne wobec problemów tego świata. Ich bohaterowie prawują się i cierpią za jakieś sprawy zasadnicze, moralne, polityczne, społeczne. Robią to w sposób rozmaity: z pasją filozoficzną wskazującą na nieprzestarzały charakter zawartych w sztuce problemów, pasją pełną aluzji do doświadczeń współczesnych, jak właśnie w *Edypie*, jak w *Makbecie*, czy w innym sensie w *Weselu*; albo też z pomocą steatralizowanych ilustracji losu ludzkiego w różnych formacjach i czasach, ilustracji pełnych dynamizmu niby retrospektywnie ujęty akt oskarżenia tego świata. *Matka Courage* i *Ameryka* Kafki, *Na dnie* i *Zmartwychwstanie* — to tylko seria przykładów tej kolekcji, której bohaterem jest człowiek-ofiara losu, ale losu historycznego. Obojętne, w jakiej postaci — trzydziestoletniej wojny jak w *Matce Courage*, kryminalnego procesu obrazującego stosunki w Rosji carskiej u schyłku ubiegłego stulecia jak w *Zmartwychwstaniu*, czy *Ameryki* lat dwudziestych jak w uscenizowanej powieści Kafki — osacza ów los człowieka i czyni zeń swą ofiarę. A z kogoż, jak nie z gromadki takich ofiar, przetrąconych przez

1. Krzysztof Mislurkiewicz (Kartinkin), Sabina Chromińska (Boczowska), Ewa Decówna (Masłowa), w głębi Henryk Tarczykowski i Eugeniusz Nowakowski (Obrońcy). 2. Bogumiła Murzyńska (Malette) i Emir Buczański (Niechłudow)





Scena zbiorowa ze „Zmartwychwstania”

życie i mających na swą obronę tylko wątlą filozofijkę — składa się towarzystwo w *Na dnie* Gorkiego, sztuce, która posłużyła Zamkow do jednej z najbardziej zaciekawiających i twórczych inscenizacji.

Jakby na przeciwnym biegunie owych dzieł, których społeczny fatalizm i smętną poezję życia Zamkow teatralizuje wielorako, znajduje się sztuka z innej rzeczywistości społecznej, którą inscenizowała kilkakrotnie, uzyskując za każdym razem odmienne wyniki — *Tragedia optymistyczna*. Różnice tłumaczyły się czasami, w jakich powstawały przedstawienia, z których każde miało inne układy sytuacji, inną wymowę zdarzeń. W ostatniej inscenizacji z 1965 roku w Teatrze im. Słowackiego pokazana została rewolucja, której uczestnicy zapragnęli uniknąć błędów, jakie świadomie czy bezwiednie popełniali bohaterowie utworu w poprzednich przedstawieniach. Rewolucję *Optymistycznej* robili w 1965 roku żywi ludzie, błądzący i prostujący własne błędy w walce przekonań i racji, w próbie argumentów i sił. Nawet kobieta-komisarz (Kościałkowska) wydawała się krucha i słaba, bez wigoru i mocy. Była tylko po prostu uczciwa i miała odwagę, by wziąć na własne sumienie ciężary doświadczeń i zbrodni (wyrok na Prowodyra Anarchistów i zaufanie do carskiego oficera), które w tym historycznym momencie trzeba było zaryzykować.

Może to sprawa przypadku — ale chyba nie tylko — że znaczna ilość utworów, którymi interesuje się Zamkow, pochodzi z tej samej epoki, co prawda niezwyklej, bowiem teatralność teatru zbiega się tu w sposób szczególnie z teatralnością życia publicznego. Tendencje reformatorskie teatru spłotyły się jakby z problematyką wielkich reform społecznych, jakie dokonywały się właśnie na znacznych obszarach świata, tworząc tak niepowtarzalne zjawiska artystyczne, jakimi na różnych szerokościach geograficznych były teatry Meyerholda i Piscatora. Zamkow najwidoczniej urzeka zarówno tematyką, jak poetyką teatru owych czasów; świadczy o tym kolekcja sztuk pozornie tak różnorodnych, jak dzieła Brechta, Wiszniewskiego i Kafki, które stosowana przez nią estetyka jakby włączyła do jednej rodziny.

Bo Zamkow tworzy teatr pełen społecznej pasji i ciekawości losu człowieka, który w różnych procesach uczestniczy. Własną pasję poznawczą wspomaga pasją warsztatową. Jej teatr nie boi się żadnej estetyki, nie co teatralne nie jest mu obce. Naturalizm i ekspresjonizm potrafią tu w zgodzie współżyć ze środkami teatru umownego, z teatrem egzotycznym, antymieszczańskim i antyiluzjonistycznym. Pomysły teatralne Zamkow mają pozory przedniej zabawy w teatr; ale na tej zabawie pełnej wizualnych niespodzianek można się nieraz zadumać i zaniepokoić.

Niespodzianką, która wywołała żywe zaniepokojenie (obok żywego zapalu), było jej niedawne *Wesele*. Zdawało się, że Zamkow popełniła tu podwójne przestępstwo: sprzeciwiła się estetyce dzieła i jego teatralnej tradycji i postąpiła na przekór sobie, swojej reżyserskiej naturze. Ona, która tyle zwykle „wymyśla”, żeby było teatralnie i ciekawie, zrezygnowała w tym dziele — jakże teatralnym — ze wszystkich pokus teatralności. Wy-

rzekła się jego naturalnej i utwierdzonej przez tradycję urody, która tylu już przed nią inscenizatorów uwiodła, nie szczędząc im zazwyczaj sukcesów. Nie ułatwiła sobie zadania — oczyściła przedstawienie ze wszystkich uroków, z tanecznego rytmu, w jakim rozgrywa się akcja, z nastroju i zjaw, jakie ten rytm wyczarował. Pokazała z dużą konsekwencją, jak się to mogło dziać naprawdę na tym niezwykłym *weselu*. Zracjonalizowała i urealniła akcję, wiążąc w logiczny węzeł jej zdarzenia i wątki. Obnażyła zawarte w utworze społeczno-ideowe konflikty, uwydatniła charaktery postaci, przedstawiła dramat wewnętrzny *Wesela* bez Matejkowskiej tradycji, zmieniła naturę dzieła, zbrutaliowała jak gdyby jego sens.

Czy miała do tego prawo? Zamkow takiego pytania chyba nigdy sobie nie stawia. Ma do dzieła stosunek niekonwencjonalny i intymny; jak w zapamiętaniu miłosnym, w którym obraz osoby kochanej staje się przedmiotem jedynej interpretacji. Zapewne — jest to cecha każdej twórczości, lecz Zamkow narzuca swoją wizję z niekobiecą energią, jakby składając oświadczenie: „Tak ja to dzieło widzę, sprawiedliwi są ci, którzy je widzą podobnie”.

Bohaterem teatru Zamkow jest Leszek Herdegen. Na wzór poetyckiego waganta grasuje tu w różnych postaciach, jakby łagodził klimaty i uszlachetniał pejzaże wzburzone ręką Zamkow. Jest zarówno Makbetem jak Edypem, Kucharzem w *Matce Courage* i Mackie Majchem w *Operze za trzy grosze*, jest lumpenproletariackim bandziorem w *Ameryce Kafki*, Aleksym w *Optymistycznej*

i Poetą w *Weselu*. Łączy jak gdyby te postacie, najbardziej do siebie niepodobne, w jedną poetycką rodzinę, która na wszystkie kłęski, wielkie i małe, będące udziałem ludzkiego losu na ziemi ma tylko jedno remedium: poczucie poezji życia.

Jest przecie w cywilu poetą, a w teatrze występuje bez maski; w żadnej roli nie przestaje być sobą, nawet charakterystyczne postacie gra jak gdyby bez charakteryzacji. Jakby każdego z bohaterów obdarzył chiał właściwościami swej prywatnej ludzkiej natury; sposobem bycia waganta, który na rytmy tego świata reaguje ruchem zwolnionym jak na filmowej taśmie; „filozoficznym” uśmiechem, jakim z jednakowym spokojem kwituje dobre i złe, wesołe i smutne przygody swoich bohaterów. Poezja ozlaca wszystko — wydaje się mówić Herdegen — potrafi łagodzić nieszczęście owiewając je czarem melancholii, niby aurą rzeczy odwiecznych, nieodłącznych od ludzkiego bytowania.

Herdegen jest też głównym bohaterem teatru erotycznego, który w twórczości Zamkow wydaje się taki ważny. Jego teatralne romanse, nasycone poezją i seksem, bywają tak niekonwencjonalne, że wydają się chwilami perwersyjne. Nie tylko w *Operze za trzy grosze*, gdzie „rozpusta” należy do poetyki dzieła. Herdegen ma swoje wielkie sceny „łożkowe” w sztukach, gdzie takie sytuacje zależą raczej wyłącznie od inicjatywy reżysera, jak w *Makbecie* i *Edypie*. Z wirtuozerią rozgrywa jako Poeta w *Weselu* przepiękną scenę miłosnego przekomarzenia się z Rachelą, wygrywa swoje męskie przymioty jako Kucharz wobec Matki Courage, i chyba tylko jako Aleksy wobec Kobiety-Komisarza (w *Optymistycznej*) zachowuje uczucia bardziej wstrzemięźliwe.

* * *

Nie wspominałam o aktorze grającym w *Zmartwychwstaniu* Niechludowa, bo w tym właśnie przedstawieniu Niechludowem powinien być Herdegen. Emir Buczacki spełnił swoje zadanie w sposób poprawny, ale teatr Zamkow przyzwyczaił nas do czego innego. W takich spektaklach, rozżarzonych i wynalazczych Herdegen bierze zwykle na siebie funkcję siły harmonizującej dynamikę działań reżyserskich. Jego rola bywa wtedy jak rzeka płynąca przez rozszalały krajobraz, która swoim spokojnym nurtem ucisza i łagodzi jego wybujałą różnorodność.

MARIA CZANERLE

Dwa Fredrowskie przedstawienia w Krakowie

Teatr im. Słowackiego w Krakowie: ZEMSTA Aleksandra Fredry. Reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Kazimierz Wisniak, układ intermediiów: Zofia Węglawówna. Premiera 8 czerwca 1969 r. (fot. W. Plewinski).

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: SLUBY PANIENSKIE Aleksandra Fredry. Reżyseria: Irena Byrska, scenografia: Barbara Stopka. Premiera 27 kwietnia 1969 r.

Oglądałem w Krakowie dwa przedstawienia fredrowskie: *Zemstę* w Teatrze Słowackiego i *Sluby* w Nowej Hucie. Z równym zainteresowaniem obserwowałem widowiskę, jak i to, co się działo na scenie.

Myślę bowiem, że Fredro jest klasykiem nie tylko literackim, ale i teatralnym. Klasyk to twórca, którego wartość dla chwili dzisiejszej pomnażają doświadczenia pokoleń. Otóż wielkość i siła oddziaływania komedii fredrowskich od samego początku formowała się w teatrze. Komedie te były pozycjami narodowego repertuaru, zanim zjawyły się wielkie realizacje naszego dramatu romantycznego. W 1865 roku postanowiono w Krakowie podnieść teatr z upadku; wybrano *Zemstę* i *Sluby*. Pawlikowski zaczynał

swą działalność stylowym spektaklem *Slubów*, wtedy przelotowym. W 1945 roku odezwał się głos, odsadzający Fredrę od repertuarowej przydatności; pierwszym, który temu stanowisku gorąco w prasie zaprzeczył, był Jaracz.

Bronisław Dąbrowski, realizując obecnie *Zemstę* w Krakowie, dał jej „ramy”. Na początku i na końcu aktorzy grający główne postacie tworzą rodzaj żywego obrazu, zastygając w unieruchomionej postawie w stylowym sklonieniu głów. Akcję przepieciono intermediami, w których murarze maszerują za sługami Cześnika, tuż po stoczony potyczce; poprzednio cegły fruują w powietrzu, jak baloniki na balu. Ma to swój urok, jak ilustracje w ulubionych książkach, szkice kreślone na marginesach.

Jednak istota rzeczy — to problemy aktorskie. Najwięcej uwagi skupia Papkin. Rola nietatwa, zadania skomplikowane, na których się potykali nawet i najwięksi aktorzy. Z drugiej strony są i przykłady osiągnięć, na lata pamiętnych (Woszczerowicz, smutny poeta własnego losu; gutaperkowo elastyczny Solarski; brawurowo szarżujący Leszczyński). Marian Cebulski jest jako Papkin zabawny,