

IGRASZKI Z MUSSETEM

A więc mamy jeszcze jeden teatr w Krakowie! Tym razem o nazwie, która powinna by niejednego wprawić w niejakie zakłopotanie: „Teatr Poezji”. Można by nad tym skojarzeniem dwóch gatunków podyskutować. Wydaje się, że jest w tym albo o jeden termin za dużo, albo o wiele terminów za mało. Czy można sobie wyobrazić prawdziwy teatr, który by nie był jednocześnie siedzibą i teatrem poezji? A z drugiej strony czy można „przydzielać” teatrowi jedną tylko dziedzinę sztuki: poezję — odejmując mu inne, np. malarstwo czy muzykę? Nie przesadzajmy wyników takiej ewentualnej dyskusji. Czekajmy na realizację repertuarowe witanie przez wszystkich z sympatią nowej placówki, które by wyjaśniły założenia i linię ideowo-artystyczną lepiej niż enuncjacje programowe.

„Debiut” Teatru — premiera komedii Musseta „Nie igra się z miłością” — pozwala snuć tylko pewne przypuszczenia co do kierunku, w jakim zamierza on iść. Teatr Poezji — o ile można z jednego przedstawięcia wnioskować — zdaje się wychodzić z założenia, że istnieją pewne kategorie utworów dramatycznych, którym co najmniej nie sprzyja pełnowymiarowa, dokładna i wyrazista w środkach wykonawczych transmisja sceniczna, a które swój blask i siłę oddziaływania uzyskują dopiero przy oszczędnej eliminacji elementów. Skrót i umowna metafora mają w tych wypadkach celniejszą wymowę niż gadulstwo obfitej ilości środków wyrazu.

Jeżelibyśmy nawet chcieli dyskutować z takim założeniem, to trzeba w każdym razie przyznać, że realizowane jest ono w tym przypadku konsekwentnie i z dużym smakiem artystycznym. Inscenizacja odczytuje Musseta tak jak go dziś umiejscawiamy na kartach historii literatury i teatru. Jako czuły instrument liryczny, instrument o kilku strunach pięknietych — bo przegryzionych rdzą zwątpienia — i wskutek tego rozstrojony: uczucie zawsze współdziewięcy tu z ironią. To dziecię wieku panowania burżuazji, która wszystko co ludzkie potrafiła zamienić w rentę — ulokowała ca-

ły swój pozostały mu jeszcze kapitał wiary i nadziei — w miłości. Ale i ta drobna reszka humanistycznych wartości ulega bankructwu. W tym znaczeniu teatr Musseta jest nie tylko — jak go określa Boy — teatrem miłości, ale i teatrem rozpacz. Miłością rządzi kaprys, bożek, któremu Musset poświęcił tyle swoich żalonych komedii. W tej logice bezsensu mieści się cała filozofia pewnej formacji społecznej. „Nie igra się z miłością” to komedia dell'arte okresu mieszczańskiego, teatr ludzi świadomie stylizowanych na marionetki jak Blazjusz, Bridain czy baron, dramat celowo parodiujący grecką tragedię poczynając od jej formalnych elementów, jak np. chóru, aż do szyderstwa z klasycznego Losu: Kamilla na początku zamierza porzucić świat, ale zmienia decyzję kiedy pozna miłość. Pozna ją jednak po to, aby ona z kolei spowodowała — porzucenie świata. Sprawa kończy się więc sytuacją początkową, ale ileż w pośrodku nieoczekiwanych, niemotywowanych — klasyczną motywacją — spięć uczuciowych?

Tę ironiczną postawę romantyka, dla którego „świat jest teatrem, a w nim wszyscy grają komedie” wydo-byla inscenizacja i reżyseria Maryny Broniewskiej. Kształt sceniczny mussetowskiej komedii miał w Teatrze Poezji wymiar dowcipnej igraszki, gdzie groteskowość przeplata się z tklivością, a bohaterzy igrają miłością jak dzieci pociskiem, z którego siły wybuchowej nie zdają sobie sprawy. Ten charakter podkreślała scenografia Tadeusza Kantora, której konstrukcja była syntezą celowej logiki architektonicznej i trochę paradoksalnej umowności.

Oczywiście, przy tym założeniu ulotniło się wiele z brutalnej siły mussetowskiego realizmu zawartego szczególnie w „Nie igra się z miłością”. Osobiście sądzę, że można właśnie tę komedię mówić głośno, w pełnym świetle i w autentycznej scenarii historycznej, nie gubiąc nic z jej poetyckiej świetności, co więcej, odnajdując w niej, dzięki temu, kawał realistycznej obyczajowości Francji Ludwika Filipa. Na przykład mussetowski chór przypominał w pomysłach Broniewskiej raczej zespół arkadyjskich Filonów, jakieś swoiste francuskie „Mazowsze”, niż gromadę autentycznych chłopów, których tekst pozwala przecież na zarysowanie bardzo drapieżnej sprawy społecznej. To samo odnosi się do księży-pijaków i obżartuchów, do bigotki panny Pluche czy pajacykowatego barona, z których — przy innym, oczywiście, założeniu inscenizacyjnym — można wydobyć wspaniałą, czystą, balzakowską wprost, komedię.

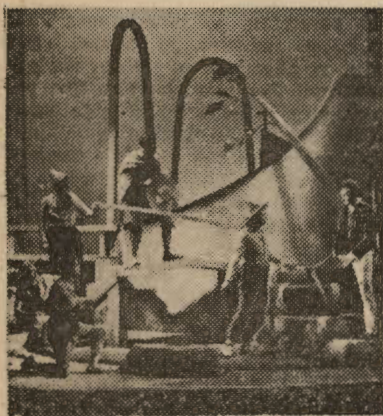
Osobny rozdział to sprawa aktorów, którym powierzono interpretację tej komedii. Są to aktorzy wychowani w szkole „rapsodycznej”, w szkole „aktora recytującego”. Przejście ich do teatru — chociażby to nawet był Teatr Poezji — jest operacją dość bolesną. Wymaga ogromnego rozszerzenia środków ekspresji, rozbudowywa-

nia postaci do pełnych wymiarów psychologicznych. W omawianym przedstawieniu nie nastąpiło to na razie w dostatecznej mierze. Aktorzy zachowując na ogół doskonałość dykcyjną (rzadko w których teatrach można spałkać się z taką czystością głosu i giętkością jego wibracji) byli jeszcze wewnątrz jakby związani, nie nastąpiło u nich to rozluźnienie które konieczne jest dla swobodnego panowania nad postacią, nad jej działaniami fizycznymi i modulacjami uczuciowymi, szczególnie subtelnymi i precyzyjnymi u Musseta. Część odpowiedzialności za to wziąć musi zresztą na siebie koncepcja inscenizacyjna. Przy przyjęciu metody „igraszkowej” — ożywionego teatru lalek — uzasadniona była pewna, trochę nawet mechaniczna, sztywność sylwetki, sprowadzenie typu do groteskowego schematu (np. Stanisław Gronkowski jako baron albo Róża Siemińska jako panna Pluche). Odrzucenie naturalistycznych konwencji Teatrów Dramatycznych posunął tu Teatr Poezji tak daleko, że zrezygnował nawet z prawdopodobieństwa podstawowych warunków zewnętrznych barona czy też Bridaina (Zdzisław Zazula). Tylko w takim razie po cóż biedny Jan Adamski musiał się męczyć przez kilka miesięcy z zapuszczaniem bardzo autentycznej brody Blazjusza?

Najlepiej w młodym, ambitnym, z zapałem przystosowującym się do nowych warunków zespole — wypadł Mieczysław Voit. Nie zdołał on jeszcze, rzecz prosta, wydobyć wszystkich finezji, kameleonowych odcieni postaci Oktawa, ale miał ogień świeżej, niezepsutej młodości, wiele szczerzego dramatyzmu, a ów wybuch z ostatniej sceny drugiego aktu, gdzie Musset w usta Oktawa wiożył słowa autentycznej namietności z listu Georges Sand — przekonywał swą siłą tym bardziej, że aktor doszedł do niego dyskretnym i rozważnym stopniowaniem efektów deklamacyjnych. Wiele prostego, prawdziwie ludowego wdzięku potrafiła wydobyć z postaci Rozalii Krystyna Hanzel, która podawała wprawdzie tekst jeszcze trochę sucho i nazbyt mechanicznie, ale w swoim dziewczęcym skropowaniu trafiała we właściwy tu najwyś ton. Natomiast Barbara Horawianka nie zdołała jeszcze przełamać stylu czystej recytacji rapsodycznej i dać postaci Kamilli pełnej wewnętrznej dramatyzacji.

Widzimy, że te igraszki Teatru Poezji z Musselem wzbudzić muszą niejedną wątpliwość i niejedno dyskusyjne zastrzeżenie. Ale jednego nie można przedstawieniu na pewno zarzucić: bezbarwności, apamiętności, chłodnej, akademickiej poprawności, która nie chcąc się narazić na nagane naraża się na obojętność. Odwaga stawiania i rozwiązywania pewnych problemów artystycznych pozwala z najwyższym zainteresowaniem i nadzieją oczekiwać dalszego rozwoju ambitnego teatru.

HENRYK VOGLER



Scena z aktu I