

214

O SIEM lat temu w poznańskim Teatrze Nowym pojawił się Janusz Wiśniewski i wyreżyserował „Balladynę” Juliusza Słowackiego. Nie było to, moim zdaniem, przedstawienie do końca udane, aczkolwiek wywołało sporo emocji w środowisku teatralnym. W pamięci widzów z całą pewnością pozostały fragmenty scenografii, i to nie dlatego, że była to scenografia ośniewająca, ale dlatego, że zagrała w późniejszych, głośnych, autorskich przedstawieniach Janusza Wiśniewskiego: „Panopticum à la Madame Tussaud. Wielkie umieranie, czyli czarna śmierć Paris 1680” (1982) i „Końcu Europy” (1983). W najnowszej premierze zatytułowanej „Modlitwa chorego przed nocą” została już tylko rama kolorowych świateł i jedna szafa. Cztery lata czekali wielbiele i antagoniści Wiśniewskiego na ten spektakl. Z poprzednimi, obsypanymi nagrodami krajowymi i międzynarodowymi, zespół Teatru Nowego zjechał pół Europy.

Cztery lata temu Wiśniewski ogłosił koniec Europy i jak pisał wkrótce potem Tomasz Raczek w „Polityce”, archetypy kulturowe, etnosy, ostatnie utraciły sens, stary fascynujący świat odszedł, nie sposób tak żyć. Europa (czytaj: kultura, czynią nawet cywilizacja) nie ma racji bytu. Apokalipsa? Jakże jednak radosna, jakąż optymistyczna apokalipsa. Bo przecież to koniec Europy, a nie koniec świata! Bo przecież w tym widowisku nie poplakuje się, lecz w ekstazie wykrzykuje słowonadzieję: AMERYKA! W jakim kie-



„Modlitwa chorego przed nocą” Janusza Wiśniewskiego

Dwa teatry w jednym



„Ławeczka” — Aleksandra Gelmana

Zdjęcia: Romuald Zieliński

runku pójdzie Wiśniewski w następnym przedstawieniu — zadawał sobie pytanie wszyscy przed najnowszą, styczniową premierą.

Zacznijmy od tytułu, jak zwykle u Wiśniewskiego dość frapującego. „Modlitwa chorego przed nocą” to tytuł prawdziwej modlitwy opublikowanej w „Modlitewniku dla osób starszych, samotnych i cierpiących”. Tytuł i źródło z jakiego pochodzi, już sugerują, z jakich inspiracji wyrasta ten spektakl. Teksty (a właściwie strzępy — wypowiedziane notabene podobnie jak w poprzednich przedstawieniach, na jednakowej frazie intonacyjnej) jakie wykrył autor przedstawienia potwierdzają wcześniejsze sugestie na temat religijnej inspiracji (Teresa Wielka, Księga Psalmów, Księga Nahuma, Grzegorz z Nyssy, Szekspir, Colodi i inni). Rzecz zaskakująca, spektakl sięgający korzeniami (tekstowymi w każdym razie) repertuaru literatury światowej jawi mi się jako spektakl wybitnie polski. Zgadza mi się na wszystkie asocjacje jakie wywołuje: Bosch, Breughel, Swift, konwencje teatru barokowego, jarmarcznego, plastycznego — jeszcze wiele innych, ale polskość, nie znaczy wcale zaściankowość, istnieje nad uniwersalizmem poprzednich propozycji Wiśniewskiego.

Do pójścia w takim kierunku interpretacyjnym skłoniły mnie trzy postaci tego przedstawienia: Obcokrajojciec, Ojciec i Nasza Matka. Obcokrajojciec jest obcym człowiekiem, który przypadkowo znalazł się w tym dziwnym świecie, patrzy i nie może się nadziwić. Ojciec to przede wszystkim wspomniany rodziciel z biblijnej przypowieści „O Synu Marnotrawnym”, a dopiero potem ojciec z baśni o Pinokiu. Postać stworzona przez Wiesława Komasę, nie tylko dzięki charakterystyce, kojarzy mi się jednak nieodparcie z bohaterem prozy nurtu nazwanego „obrachunkami inteligentnymi” (w nurcie tym relacja ojciec — syn należy do bardzo ważnych). Nasza matka nie jest zwyczajną matką, jest przede wszystkim Madonna — Matką Boską — postacią bardzo istotną dla Polaków. Postać Naszej Matki dzięki charakterystycznym ukladom ciała (zgodnie z ikonografią) i kostiumowi oraz wypowiedzianym tekstom

skłania do interpretacji tego niewątpliwie atrakcyjnego teatralnie fresku jako obrazu wszelkich cech narodowych. Jeden z miejscowych recenzentów określił ironicznie Wiśniewskiego współczesnym Matejką. W określeniu tym tkwi okruszyna prawdy. Wiśniewski jakby chciał nas trochę pokrzepić, zabrakło mi w tym przedstawieniu drapieżności, która cechowała jego poprzednie spektakle. Jeśli zamiarem reżysera było, a tak miemam, przedstawienie współczesnej rzeczywistości, to spektakl ten da się porównać z próbą opisu polskiego społeczeństwa i rzeczywistości II połowy XX wieku dokonaną przez Jerzego Andrzejewskiego w „Miazdze”: „Lubię książkę Andrzejewskiego i podoba mi się najnowsze przedstawienie Janusza Wiśniewskiego, ale oba freski, zarówno ten teatralny, jak i ten literacki, nie są w pełni prawdziwe, a zatem nie mogą w pełni zadowolić.

„Modlitwa chorego przed nocą” to trzecia część tryptyku, będąca też swego rodzaju panoptikum. Widziana z perspektywy teatralnej może wzbudzić entuzjazm i wzbudza go. Śmiało też można powiedzieć, że Wiśniewski wypracował własny język i styl teatru. Jest to teatr totalny polegający na sprężeniu plastyki, gestu, ruchu graniczącego na polu z pantomimą, na polu z nowoczesnym baletem, muzyki i słowa. Nie byłoby takiego teatru, gdyby nie zespół wykonawczy. Gra aktorów doprowadzona jest do perfekcji. Chwilami odnosiłem wrażenie (zwłaszcza, gdy umykała w cień muzyka Jerzego Satanowskiego), że wykonawczy perfekcjonizm okrywa mialkość ideową tak atrakcyjnego teatralnie przedstawienia.

Na sukces „Modlitwy chorego przed nocą”, bo mimo moich wcześniejszych zastrzeżeń jest to sukces, składał się wysiłek wszystkich realizatorów i wykonawców. Wyjąwszy drobne zmiany aktorskie, są to ci sami ludzie. Znakomita, wgrzyzająca się w pamięć muzyka jest dziełem Jerzego Satanowskiego, kostiumy zaprojektowała Irena Biegańska, a Emil Wesolowski przygotował choreografię. Zespołowość przedstawienia nie wyklucza powstania kreacji aktorskich, a takimi są niewątpliwie: Syn — Lecha Łotockiego, Oj-

ciec — Wiesława Komasy, Nasza Matka — Grażyny Wolszczak, postaci Jacka Różańskiego czy Sławy Kwaśniewskiej.

W niespełna miesiąc od prapremiery autorskiego przedstawienia Janusza Wiśniewskiego w Teatrze Nowym w Poznaniu odbyła się kolejna, druga w tym sezonie, premiera w reżyserii Izabelli Cywińskiej. Cywińska sięgnęła tym razem po tekst współczesny, ostry, poruszający drażliwe sprawy współczesnego życia. Mowa o „Ławeczce” Aleksandra Gelmana. Widzowie teatralni doskonale pamiętają głośne w latach siedemdziesiątych tego współczesnego dramaturga radzieckiego: „Protokół pewnego zebrania”, „Sprzyśnięcie”, „Mój mąż”, „Podpisanie”. Dramatami tymi włączył się Gelman w nurt, który wkrótce określono „neoprodukcyjnym”. W sztukach tych nie było miejsca na prywatność, ważna była tylko sfera produkcji. Dramaturgia ta miała niewątpliwie ostry charakter, stawiała sprawy znane z literatury socrealistycznej w zupełnie innym, nowym świetle. Z czasem jednak Gelman odchodzi od problematyki „neoprodukcyjnej”. Zaczyna się interesować tą drugą sferą, dotychczas w jego sztukach nieobecna. I tak powstały utwory: „Sami ze wszystkimi” (rzecz wystawiona w sezonie 1985/86 w poznańskim teatrze Scena na Piętrze, z brawurowymi kreacjami aktorskimi Barbary Wrzesińskiej i Zbigniewa Zapasiewicza) i „Ławeczka”.

„Ławeczka” ma swoich dramaturgicznych patronów: Czechowa i Gogola. Czechowowski jest klimat tej sztuki, pauzy, które dają możliwości aktorskiego wygrania się. Ponadto, podobnie jak u Czechowa, i On, i Ona chcą się wyrwać ze świata, w którym tkwią, tęsknią do innego, nowego i, jak im się wydaje, piękniejszego. Z Gogola natomiast jest śmiech. Czarny i przerażający, chociaż częsty. Wychodząc z teatru chciało się zadać sakramentalne gogolowskie pytanie „Z czego się śmiejecie?” Oczywiście z siebie. Bo przecież „Ławeczka” to sztuka nie tylko o dwojgu radzieckich, współczesnych nieudacznikach. On i Ona tkwią w świecie, w którym kłamstwo stało się normą. On (raz Kola, innym razem Alek, a naprawdę Fiedia) tak dalece uwiłkła się w kłamstwo, że już nie potrafi rozróżnić prawdy od fałszu. Ona zaś jest świadoma, że napotkany człowiek gra, ale jest zarazem na niego skazana, nie ma wyboru. Gelman wyraźnie pokazuje, jak trudno w zdehumanizowanym świecie wyjść drugiemu człowiekowi naprzeciw. Wszędzie zło i zakłamanie, przemoc i siła, bohaterowie są z gruntu samotni, rozbici, zamknięci w sobie, a jednocześnie tli się w nich potrzeba otwarcia, szukają drugiego człowieka. Ona ma w sobie więcej wiary i optymizmu: „Wszystko da się zrozumieć, jeśli się tylko chce. I nie wolno czekać aż się samo stanie — trzeba coś zrobić. Bohaterowie Gelmana tęsknią do miłości, dobra, więzi rodzinnych, inaczej — tęsknią do wartości, które w stehniczowanym świecie giną.

„Ławeczka”, podobnie jak „Sami ze wszystkimi”, jest komediogramą dal dwojga aktorów. Jest to niewątpliwie spektakl aktorski. Za całą scenografię muszą wystarczyć dwie parkowe ławki. Między nimi w pustej przestrzeni dużej sceny rozgrywa się cały dramat. Jest jeszcze trzecia ławeczka — miniaturowa, w głębi, sugeruje jakby istniało gdzieś miejsce, w którym bohaterowie od-

najdą się. Nie łądą zadanie stanęło przed młodą aktorką Bożeną Krzyżanowską i Michałem Grudzińskim — utrzymać widownię w napięciu przez około 75 minut. O tym, iż wywiązali się dobrze z postawionych im zadań, świadczyła reakcja premierowej publiczności. Wzbudzała śmiech i jednocześnie zadumę. Aktorzy doskonale nie tylko zrozumieli, ale i wygrali ideę oraz koncepcję dramaturgiczną Aleksandra Gelmana.

Cieszy fakt, że Izabella Cywińska i Michał Grudziński (współreżyseria) wprowadzili na scenę współczesny tekst radziecki, który głośno mówi o kryzysie wartości moralnych etycznych współczesnego świata. Żal tylko, że nie jest to tekst dramatyczny polski.

STEFAN DRAJEWSKI

Teatr Nowy w Poznaniu: „Modlitwa chorego przed nocą”. Scenariusz, reżyseria, scenografia i kostiumy — Janusz Wiśniewski; kostiumy — Irena Biegańska; muzyka — Jerzy Satanowski; choreografia — Emil Wesolowski. Prapremiera 23 stycznia 1987 r. „Ławeczka” Aleksandra Gelmana. Przekład — Jerzy Koenig; reżyseria — Izabella Cywińska i Michał Grudziński; scenografia — Marek Sobociński; muzyka — Zenon Dolata. Premiera 20 lutego 1986.