

MOTTO:

„Prawdźwym bohaterem sztuki jest paradoks, paradoksy raczej, gdyż sferą, w której buszuje się prawdy nie tyle życiowe ile towarzyskie. Jest to tchny fajerwerk iskerek syjących się przez całą sztukę, i to, bez wielkiej różnicy w formie i treści, z ust lokaja, czy lady, młodej panienki, czy starego kanonika...”

BOY

Epoka wiktoriańska to szczyty potęgi angielskiej. Dopiero wojna burska utworzyła pierwsze szczytyny w tym gmachu zaborczości i egoizmu narodowego posługującego się wyrachowaną kalkulacją, sprowadzoną nie wiem czy świadomie w sławnym powiedzeniu Cecila Rhodesa „Humanizm plus pięć procent od sta”. Zanim jednak rozpoczął się niedostrzegalny zrazu proces rozpadu imperium — Oskar Wilde już nie żył. Zmarł parę lat wcześniej po odsiedzeniu dwuletniego wyroku za homoseksualizm, zaszczuty przez społeczeństwo, podrażnione w swojej pruderii paradoksalną, przewrotną, a tak w istocie precyzyjną myślą wielkiego pisarza. Wilde, ozdoba salonów, jedna z pierwszych gwiazd literackiego nieba, wyrafinowany esteta i przenikliwy eseista, wielki snob i czarujący czło-wiek przegrał ze społeczeństwem zbyt dbałym o całość podstaw swego dobrobytu na to, aby dopuścić do jakiegokolwiek ich zagrożenia nawet przez beniaminka własnej literatury. Jedną z tych fundamentalnych zasad mieszczańskiego i arystokratycznego high-life'u była właśnie pruderia — pruderia i egoizm z jakiej dworował sobie autor „Meza idealnego”. Nie, nie

był on nigdy pisarzem buntu czy heroldem krytyki, nie „chłostał” ani nie „piętnowa” „ostrzem swojej satyry” tego czy owego (robił to znacznie lepiej ze śmiertelną powagą, chociaż przy pomocy dowcipnych metod, następcą Wilde'a, czy inny pisarz brytyjski irlandzkiego pochodzenia G.B.S.). Nie był ani moralistą ani pisarzem społecznym. Był esteta, parnasista i w istocie rzeczy jako jeden z czołowych wyznawców hasła „sztuka dla sztuki” wyorował sobie równie dobrze z prawdy jak i z fał-

Wilde'a, ich sens społeczny ujawnił się dopiero później, w miarę jak oddalała się epoka wyciskająca na jego dziele swój „ślad i piętno”. Dzisiaj dzieła jego są oskarżeniem ówczesnej współczesności — ale nie tym będziemy się tutaj zajmować. Podobnymi analizami obrzydza-no nam życie zbyt długo na to, aby nie znać na pamięć i na wrywyki wszystkich komunalów używanych przy podobnych okazjach. Zresztą w wypadku Wilde'a nawet najbardziej tępi komentatorzy nie mieli wiele odwagi —

gadnienie względności ocen: przyzwyczajeni do chleba powszedniego naszych teatrów przyjmujemy Wilde'a z przyjemnością — nieomal nie dostrzegając dat jakże mimo wszystko pozostawiły swój nikły ślad na jego dziele. Sam nie wiem czy to dobre czy, źle. Pewnie i dobre, i źle. Dobrze, że nareszcie coś z dobrej tradycji europejskiej literatury komediowej, źle, że tak późno. Ale podobno — lepiej później niż wcale. Może.

Drugą niespodzianką w

nudę, nie o śmiertelną powagę, ale o komediową lekkość i precyzyjny gestu, uśmiechu, słowa. Jeśli niektóre komedie i farsy grywane ostatnio na scenie kieleckiej i radomskiej budziły poważniejsze sprzeciwy, to głównie przez brak tych wartości artystycznych, jakie dostrzegam w „Bracie marnotrawnym”. Skromna kampania, jaką korzystając z cierpliwości redaktorów „Słowa Ludu” od paru lat prowadzę na tych łamach, kampania przeciw łatwiznie i szmirze, bynajmniej nie zwraca się przeciw komedii i komizmowi na scenie, ma natomiast ambicje obrony pewnych rygorów sztuki, rygorów artystycznych, o których w pogoni za efektem komicznym nie zawsze się pamięta. Komedia jako gatunek z natury rzeczy stwarza pokusę blażenady (podobnie jak tragedia rodząca na odmianę nieznośną pokusę patosu), ale właśnie dlatego trzeba się im przeciwstawić, dlatego nie trzeba im ulegać. Szczególnie w Kielcach. To po prostu sprawa klasy artystycznej teatru i zespołu. Trudna, jakże często nadużywana we wszelkich dyskusjach — sprawa ambicji.

Realizacja Wilde'a dowiodła, że zespół kielecki stał na bardziej wyrafinowany i dojrzały komizm niż ten jaki widzieliśmy w kilku ostatnich farsach. To bardzo trudny w istocie problem: komedia. Parafrazując czyjeś powiedzenie: komedia to bardzo poważna rzecz. Oczywiście dla teatru. I poważny jest również wybór gatunku

(Dokończenie na str. 2.)

Jan Paweł Gawlik

23.2.57.

# NARESZCIE KOMEDIA

szu, z dobrych i słych tego świata, uprawiał wspaniałą żonglerkę intelektualną, bawił się obnażaniem czy zakrywaniem prawdy, był wielkim, kapitalnym mistrzem paradoksu. Dialog Wilde'a to pasmo błyskotliwych powiedzeń i aforyzmów, jeden z najwdzięczniejszych kruszców literatury. Jak każdy racjonalista żywił naturalną niechęć do wszelkiego fideizmu, kpił z wszystkiego, co nie wytrzymało krytyki zdrowego rozumu. W typie swojej umysłowości był bardziej francuski niż angielski. Gdyby nie Wilde — nie byłoby Shaw'a, a jeden Bóg wie ile od swego angielskiego poprzednika przejęli wielcy pisarze międzywojennej i dzisiejszej Francji.

Komedie, powieści i nowele Wilde'a, to przede wszystkim zabawna żonglerka słów i pojęć. Sprawność języka doprowadził do perfekcji. Tak jak do perfekcji doprowadził również formę swoich utworów, swój literacki warsztat. Wartość poznawcza komedii i prozy

dzieła jego omijano z daleka, zadowalając się pejoratywnym brzmieniem etykiety, jaką przez szereg lat naklejano na jednym z najbardziej żywych pisarzy powiktoriańskiej Anglii. Wraz z plejadą najlepszych twórców angielskich stał się on nagle *persona non grata* na naszych scenach — i dzieła jego okryło milczenie. Pozostała legenda — i z trudem zdobywane, rzadkie właściwe formy jego prac. Jadną z odwilżowych sensacji teatralnych Moskwy przed paru laty była... premiera Wilde'a. Ale zostawmy już te sprawy. Zwróćmy uwagę na lekkość i wdzięk jego komedii. Na urok jego paradoksów. Na ich trwałość. Właśnie — trwałość. Trwałość dzieła Wilde'a najbardziej zdumiewa nas na radomskim przedstawieniu. Nie ma tu mowy o wielkiej problematyce, człowiek bawi się raczej zręcznością jego dramaturgii i giętkością jego słów, niż moralną czy intelektualną zawartością perypetii — jakie za pośrednictwem aktorów stają się udziałem kilku członków angielskiego high-life'u oglądanych przez nas na radomskiej scenie. Doskonałość dramaturgiczna Wilde'a, tematyka jego dzieł traci już myślką — ale nie przeszkadza w odbiorze. Nic dziwnego. Starzeją się szkoły, ale nie starzeją się dzieła. Estetyzm jest doktryną dawno już zdezawuowaną, ale najlepsze dzieła zrodzone w jego kręgu — żyją. Tak jest z każdym przemijającym kierunkiem, z każdą przeżywaną się szkołą artystyczną. W wypadku Wilde'a dzieła jeszcze druga okoliczność — kontrast. Kontrast z śmiertelnie poważną albo żenująco płaską sztuką, do jakiej przyzwyczajono nas przez lata. Paradoks Wilde'a zachował swój blask i swoją świeżość, chociaż jego głębie okazały się pozorne. Ale nawet przy największej deprecjacji jego dzieła (która mu na razie nie grozi) zawsze będziemy mieli do czynienia z błahością, nigdy płaskością komedii. To ważne, i znów pojawia się za-

czoru był — teatr. Brawo, Nareszcie komedia grana ze smakiem, dowcipem i wdziękem. Nareszcie komizm wpływający z finezji, nie kłownady aktorów, Nareszcie pełna niemal zgodność tonu przedstawienia z nurtem komedii. Inwencja reżyserska Ireny i Tadeusza Byrskich znalazła tutaj wdzięczne świadectwo. Najbardziej podobała mi się zmiana tonacji komicznej, przeprowadzona w czasie akcji, owo kilkakrotne zaostrzenie klimatu przedstawienia osiągnięte poprzez wprowadzenie na krótki czas, w paru miejscach, elementów groteski ładnie kontrastujących z normalnym tokiem akcji. Dlaczego jednak obaj panowie są aż w tak oficjalnych stosunkach, że pierwszy akt wygląda nieomal na szantaż? Czy nie zawińł tu nieco przestarzały przekład Bolesława Gorczyńskiego? Gorczyński posługuje się formą „pan”, jako odpowiednikiem angielskiego „you”, Witold Krzemiński, który również przetłumaczył „Brata marnotrawnego”, używa w tym wypadku „ty” — i to wydaje mi się szczęśliwsze. Przecież Algernon i Jack utrzymują ze sobą ożywione stosunki towarzyskie, mają do siebie z pewnością wiele sympatii, inaczej nie odwiedzałiby się wzajemnie i nie zwierali sobie swoich grzeszków. Być może, że w Anglii nawet tamilitarność pokrywa się bardziej oficjalną formą, ale u nas w Polsce, zwrot „pan” w stosunkach między młodymi czyni akcję nieco nieprawdopodobną, a co ważniejsze — zwłaszcza jej kontury, niewinny komediowy podstęp, podnosi do roli jakiegoś szantażu. Dotyczy to koncepcji sztuki, nie jej wykonania. Jeśli o nie chodzi, z radością stwierdzę, że panuje tu umiar, dyscyplina, opanowanie — bynajmniej nie umniejszające żywoci przedstawienia. I wdzięk. Wdzięk komediowych kreacji. Zarówno Noemi Korsan jak i Jadwiga Sulińska, zarówno Stanisław Niwiński jak i Zbigniew Zaremba. Właśnie o to chodzi. Nie o



Oto odtworzony z rysunku M. Rutkowskiego klimat piosenki o smutnej pani w czerni, śpiewanej przez Lucienne Boyer.

Patrz

KRONIKA kulturalna

OSKARA WILDE  
AFORYZMY



komedii, rodzaju i źródła śmiechu, jaki proponuje się widowni. Tym razem był to wybór słuszny. Oby nie efemeryczny.

Aktorsko przedstawienie niestety nieco nierówne, ale w najlepszych rolach — bardzo dobre. A więc Noemi Korsan (Lady Bracknell), która po Giraudoux nie sprawiła zawodu, jakkolwiek odniosłem wrażenie, że tamta rola była precyzyjniejsza. Dowcipna, grająca z dużą swadą, bardzo charakterystyczna, pewnie operująca dojrzałymi, dobrze wyważonymi środkami ekspresji komicznej, stanowiła bez wątpienia jedną z najciekawszych pozycji spektaklu. Z bardzo dobrej strony zaprezentowała się również Jadwiga Sulińska (Cecylia). Ta młoda aktorka pokazała postać opracowaną z dużym smakiem, pełną dyskretnej liryzmu, nieśmiałości i świeżości. Postać o dużej i co ważniejsze — przekonującej sile przeżyć. Grała naturalnie, ciepło, bez szarży, tak niebezpiecznej i tak łatwej w postaci, która jest raczej przedmiotem niż podmiotem komedii. Cecylia nie jest bowiem komiczna sama w sobie jak np. Lady Bracknell, ale jest jedynie nosicielką komiczmu wynikającego z sytuacji, wyzwała go, ale nie tworzy. Utrudnia to grę odbierając aktorce możliwość rozwinięcia czynnej ekspresji komicznej, zmusza natomiast do gry sprzyjającej wyzwoleniu nastrojów komediowych na widowni przy pomocy ładnego sposobu działania scenicznego, który można by nazwać komicznym biernym lub pośrednim. Bardzo trudne zadanie. I bardzo ładnie rozwiązane. Liryzm i świeżość Cecylii mają wyraźne komediowy podkład: nie jest to osóбка przeżywająca jedynie swoje pierwsze wzruszenia na zasadzie „rób ze mną co chcesz”, odwrotnie — sporo w niej swoistego kobiecego sprytu, przekory, dumy i kokieterii, dobrze podporządkowanych ogólnemu planowi i kompozycji postaci. Nieco słabiej wypadła na tym tle

Kazimiera Machlicka (Gwendolena) wyraźnie zaniedbująca ostatnio swój warsztat aktorski. Nie można zbyt często posługiwać się podobnymi środkami ekspresji, nawet jeśli wydają się potrzebne w roli. Przelamywanie ich, selekcja, szukanie nowych, to niestety warunek i.,, cena rozwoju artystycznego. Nie jestem pewien czy Machlicka nie zafała tym razem swojemu doświadczeniu ponad miarę — bardziej czerpiąc z posiadanych zdobyczy niż szukając nowych, Za to du-

## Nareszcie komedia

żo nowych i dobrych rzeczy pokazał nam Zbigniew Zaremba. Tym razem opanowany, wystrzegający się przesady, podobał mi się bardzo, zwłaszcza w pierwszym akcie, gdzie umiar i precyzja gry były bodaj największe. Świetny w typie, w miarę nonszalancki, w miarę ironiczny, zawsze komiczny pokazał nam nagle z najlepszej strony swoje aktorstwo niemilosiernie dotychczas wodzone na manowce w postaciach typu ostatniego Papkina. Odnosiłem zawsze wrażenie, że Zaremba unika wysiłku, że gra najbardziej żywiołowo, kierując się jedynie odzwaniem widowni. Algernon pokazał, że wysiłek artystyczny nie jest mu obcy, że — umie szukać. I znalazł. Gdyby tak jeszcze udało się zmienić ów charakterystyczny, manieryczny już po trzecie gest prawą ręką wyrażający lekceważenie, a używany — zbyt często, poczynając od pierwszej sceny przed lustrem — byłoby to z pewnością z pożytkiem dla całej postaci. Pisze głównie o Algernonie w pierwszym akcie. Potem było nieco gorzej, ale wcale nieźle, a obniżenie lotu wynikało z większej infiltracji tych cech aktorskich, jakie w moim mniemaniu przeszkadzają Zarembie w walce o

rangę jego sztuki. Myślę, tutaj rozumiemy się. Dobry subtelny w typie i doboru środków był również Stanisław Niwiński (Jack). Gra ostrożnie, powiedziałbym — nawet nieśmiało, ale to dobrze, a w każdym razie lepiej, niż gdyby aktor próbował bluffować halaśliwością czy sztańciami się po scenie, nie mając na to pokrycia. Niwiński na to co robił, miał pełne pokrycie i to było ładnie w jego roli. Z dużą kulturą nie wybiegając poza charakter przedstawienia, zagrał pastora Edmund Karasiński. Interesująco postawił Lane'go Wiesław Grabek. Był w miarę rezerwowym, w miarę przypominającym swoim odezwanieniem się mądrość ludową przetworzoną przez przednią inteligencję takiego pisarza jak Wilde. Ironia Lane'go była zabawna, dyskretna i świadoma siebie, zabawnie kontrastująca z pewną rubasznością i plebejskością bohatera. Mniej podobała mi się Ludwika Sniadecka; nazbyt jaskrawa w mimice i geście, oraz Henryk Sakowicz, który — odwrotnie — był mdły i pozbawiony wyrazu.

Scenografia Moniki Żeromskiej bardzo udana przez lekkość rozwiązań i przestrzeń jaką do swoich wnętrz czy plenerów na scenie wprowadza znana malarka. Żeromska łączy tu dowcipnie wiktoriańskie wnętrza ze współczesną potrzebą prostoty, zabytkowy mebel z jasnością i przejrzystością kompozycji. Nie jest to przy tym dekoracja werystyczna — tak często w przedstawieniach tej epoki. Przeciwnie: scenografka potrafi znaleźć ładny kompromis, zachowuje wierność historyczną nie popadając w nadmierny kult stylu, jest w miarę wierna epoce, którą rekonstruuje, epoce w której tworzy. Scenografia Moniki Żeromskiej wydaje mi się ironiczna i komiczna zarazem.

To bardzo dobrze, że nareszcie zobaczyliśmy w Teatrze Żeromskiego dobrą i dobrze zrobioną komedię. Był po temu najwyższy czas,