

# WARSZTAT TEATRALNY

Przed wojną organizował Leon Schiller w Warszawie przedstawienia tak zwanego „Warsztatu Teatralnego”. Były to popisy absolutnie Wydziału Reżyserskiego PIST (Państwowego Instytutu Teatralnego). Impreza pomyślana skromnie — rodzaj publicznego przeglądu sił, nieoficjalny egzamin smaku, kultury, umiejętności i kunsztu. Lecz imprezy te nabrały od razu szerszego znaczenia; popisy organizowane w niewielkiej sali Teatru Nowego stały się głośne, cieszyły wielkim powodzeniem, ścigały publiczność; pomyślano zasadniczo jako imprezy jednorazowe, wielokrotnie docekaliby się powtórzenia. Sądono, że Warsztat Teatralny zostanie czymś w rodzaju nowego, eksperymentalnego i bardzo interesującego teatru; że, nieskrępowany rygiem komercjalizmu, zaznajomiony polską publicznością z nowymi pomysłami reżyserskimi i nowym, polskim czy zagranicznym, repertuarem. Tego samego dnia recenzenci dwóch pism warszawskich wyrazili w związku z Warsztatem Teatralnym te same tęsknoty i nadzieje. Byli to recenzenci często niezgodni w sądach, recenzenci dwóch różnych pokoleń. Rzecz ciekawa, że treść artykułu była podobna — mimo, że nie zamieniliśmy na ten temat z Boyem ani jednego słowa.

Instytucja „Warsztatu Teatralnego” zaczyna się obecnie odradzać. Myślę, że dziś właśnie jej wzrost byłby specjalnie pożądanym i możliwym. Teatr polski potężnieje, zyskuje sobie rokrocznie szerszą publiczność; cyfra 8 milionów widzów w sezonie 1943/49 budzi jak największe nadzieje. Komercjalizm został przewyżczonej; względy opłacalności i kasowości nie są już ważne. W tych warunkach wypracowanie istotnych kryteriów estetycznych, ich przemyślenie, rozwój, sprecyzowanie i uporządkowanie staje się sprawą coraz bardziej palącą. Warsztat Teatralny, byłby jednym z wielkich laboratoriów, gdzie można by dokonać tej pracy. Entuzjastyczna, chłonna, niepozobawiona świeżości młodzież mogłaby tu próbować swych sił i realizować reformatorskie pomysły. Ale uczyłyby nie tylko siebie — zarazem uczyłyby i nas. Bo teatr jest dzie-

łem zbiorowym nie tylko w tym znaczeniu, iż każde przedstawienie wymaga wspólnego wysiłku. Jest on sprawą zbiorową w szerszym także sensie — wytwarzania atmosfery kulturalnej, organizowania środowiska, inspiracji, bodźców, kształtowania praw wyobraźni. Mając charakter w pewnym sensie laboratoryjny, Warsztat Teatralny chroniłby młodych artystów od poślizgnięcia, a zarazem stałby się jednym ze środków przeciw zawsze aktualnej groźbie skostnienia, zruynowania, atrofii.

Długo ucieszyłem się bardzo, gdym ujrzał przed kilku dniami w Krakowie we wskrzeszonym Warsztacie Teatralnym interesującą pracę młodej reżyserki, **Ireny Babel**, wychowanka Studia Teatralnego za dyrekcji Jerzego Ronarda Bujańskiego, Irena Babel współpracowała później, jako asystentka przy reżyserowaniu wielu wybitnych przedstawień teatru Bronisława Dąbrowskiego. Dzięki zdaniem egzaminowi młoda terminatorka wyzwoliła się na majstra samodzielnego. Byliśmy wszyscy ciekawi wyboru sztuki i metod jej wystawienia.

Pisarz francuski, Peyrret-Chappuis, był bardzo młody, gdy paryski teatr Hebertot zagrał w roku 1938 jego „Frenesie” („Szaleństwo”).

Pisząc tę sztukę miał lat dwadzieścia kilka; wychowany gdzieś na prowincji niewiele widział teatralnych przedstawień. Tym bardziej zadziwił i porwał śmiałością, dojrzałością i siłą swego spojrzenia dramatycznego. Była w tej sztuce mocna, znakomita obserwacja, ciekawy dialog, sugestywna namiętność. Postać starej panny, którą literatura i teatr tak długo poławiali jako idealny przedmiot żarcików, Peyrret-Chappuis niejako zrehabilitował artystycznie; uczynił ośrodkiem i głównym podmiotem dramatu, rozgrywanego jakby „pod ciężarem wielu atmosfer”. Rok później, tuż przed wojną, wystawiono w Paryżu drugą sztukę Peyrret-Chappuis „Le feu Monsieur Pic”, która w r. 1946 zawędrowała i do Krakowa. Mniej porywająca, niż „Szaleństwo”, sztuka ta przekonywała ostrą krytyką francuskiego prowincjonalne-

go światka mieszczańskiego. „Judyta” (w oryginale, jak mi się zdaje: „Holofernes”), którą obecnie wystawiła pani Babel, jest trzecią i ostatnią sztuką autora „Frenesie”. Napisany tuż po wojnie (a może nawet pod koniec okupacji), utwór ten został wystawiony w Paryżu w sezonie 1945/46 — i nie zdobył żadnego sukcesu. Od tej chwili młody autor zamknął; nie słysząc o nim, może zajął się czymś innym.

„Judyta” (czy „Holofernes”) była próbą dość karkołomną. Odnowić raz jeszcze ten mit po tylu innych pisarzach od Hebbla i Giraudoux — na to trzeba było czegoś zupełnie rewelacyjnego. Peyrret-Chappuis sądził, jak się zdaje, że ową niezwykłą nowością mogą się stać reminiscencje wydarzeń drugiej wojny światowej. Obnażyć wewnętrzną słabość owego dyktatora i zdobywcy, nowoczesnego Holofernesa, który wygrywał bitwy namiętnością woli i brakiem skrupułów etycznych, dla którego życie jednostki splecionej z jego losami tak samo nie ma znaczenia jak egzystencja i szczęście narodów — oto temat pociągający i świeży. Holofernes umie wygrywać bitwy, lecz nie potrafi zdobyć miłości żadnej istoty, potrafi obliczyć matematycznie sposoby zdruzgotania obłężonego miasta, lecz nie zna sił duchowego oporu pokonanych. I jego ślepa, zwierzęca siła musi go nieuchronnie doprowadzić do ostatecznego samobójstwa. Ale Peyrret-Chappuis uparł się, by ten temat ująć w paradoksalną formę dialogu dwóch osób: Holofernesa i Judyty. Judytę uczynił przedstawicielką innej siły, równie bezwzględnej, a jeszcze bardziej przewrotnej: egoizmu wykołajonej, wypaczonej przez nieszczęście kobiecości. Taka kompozycja zmusiła autora do ustawicznego żonglowania pomysłami; starał się zaskakiwać widza coraz to nowymi paradoksami, wywodzącymi się potroze ze szkoły Bernarda Shaw, ale bez shawowskiej konsekwencji i celowości. Starczyło więc pełnego tchu tylko na — wybornie napisany — pierwszy akt. Drugi, dużo kapryśniejszy i słabszy ustępuje miejsca już zupełnie pękniętemu finałowi. Dla reżysera jest to sztu-

ka — raczej mało efektowna. Ponieważ rozwój akcji mieści się niemal całkowicie w dialogu dwojga bohaterów, uwaga widza skupia się na grze aktorów, a rola reżysera staje się prawie niedostrzegalna. Ileż więcej materiału reżyserskiego i inscenizacyjnego znalazłaby pani Babel w sztukach Giraudoux, których tak niewiele pokazano dotychczas w polskim teatrze! Ale ta reżyserska skromność była tu zapewne aktem celowym — chodziło może o wykazanie umiejętności w stosunkowo nieefektywnych warunkach. W każdym razie widać było w przedstawieniu inteligentną analizę tekstu, jego rozumną i wrażliwą interpretację, pomysłowość (np. w świetnie zarysowanej scenie Judyty z niewidzialnym narzeczonym, znajdującym się rzekomo w drugim pokoju).

Judytę grała **Mikołajska**. Wydało mi się, że jest to jedna z najlepszych ról tej młodej artystki, po Eurydyce w „Orfeuszu” i Desdemonie w „Otelu”. Sposób prowadzenia dialogu — zwłaszcza w pierwszym akcie — efektowne w najlepszym sensie, reagowanie na słowa partnera, wydobywanie z tekstu zasobów ironii, okrucieństwa, chłodu, tęsknoty i zalotności, umiejętność zaskakiwania naszej uwagi, tworzenia niespodzianek, wymownego milczenia, niezwyklego intonowania słów, półsłówek i spojrzeń, to wszystko było interesujące i nieszablonowe. Jednak sztuka posilkowania się gestem nie dorównała wartościom prowadzenia dialogu. Holofernesem był **Sheybal**, który z niemałą inwencją walczył przeciw — nieodpowiednim w tej roli warunkom zewnętrzny. Z tekstu wynika wyraźnie, że Holofernes ma być mężczyzną dojrzałym; Sheybal zaś posiada powierzchowność raczej chłopięcą. Może należało próbować charakteryzacji? Ale istotną słabość Holofernesa, przy pozorach siły i pod powierzchnią brutalnej pewności siebie — odsłaniał Sheybal inteligentnie, ciekawie i trafnie. Wolałem go, co prawda, w niezapomnianym (a niedocenionym) świetnym przedstawieniu „Kaprysów Marianny” Musseta...

Wojciech Natansen