

Kultura

plastyka
teatr
film

2400 lat po napisaniu przetrwała się w interesującej propozycji odczytania klasyki.

Dla Kochańczyka podstawą do scenicznych rozważań stała się drobiazgowo analiza twórczości i postaci życiowej Greka. I tak: jeżeli Aj-schylosa uważa się słusznie za ojca tragedii, Sofoklesa zaś za Szekspira *teatru greckiego*, to postawa Eurypidesa — rozczarowanego intelektualisty — przypomina postać angielskiego kpiarza, Bernarda Shawa. Co ciekawsze, że z tej trójki najmniej zna-

teatr

Wyobraźnia czy rzemiosło?

Krzysztof Miklaszewski



„Ijon” Eurypidesa w reż. Marcela Kochańczyka. Krzysztof Jędrysek — Ijon i Anna Lutosławska — Kreuza. Teatr „Miniatura” w Krakowie

Fot. WOJCIECH PLEWINSKI

wyobraźnia czy rzemiosło?

Krzysztof Miklaszewski

Bez ulgowej taryfy

Skala różnorodności artystycznych, przyswojonych przez publiczność, odkryć, które dokonały się przeważnie poza usankcjonowanym przez cenzurę profesjonalizmu kręgiem wtajemniczonych, dokonała istotnej zmiany optyki u odbiorcy. I tak na przykład profesjonalna scena przestała z czasem spełniać dla polskiego widza funkcje jedynego i najważniejszego miejsca spotkań z propozycjami teatru. Istotne dokonania Grotowskiego i Kantor, twórczy rozwój scen studenckich, przechodzących obecnie na status „niezależnych”, a także gwałtowna erupcja „nowej fali” teatru telewizyjnego, kształtowanej głównie przez filmowców, zmusiły teatr zawodowy do wyciągnięcia kolejnych, niezbędnych w ogóle dla artystycznego „przetrwania”, wniosków. Stąd dzisiaj tyle w teatrze polskim miejsca dla nowych koncepcji, stąd tyle „otwarcia” dla nie sprawdzonych, jeszcze myśli, stąd tyle zaufania dla nie opierzonych jeszcze twórców.

Stanowiący naszą chlębę i uznany przez świat twórczy liberalizm polskiego teatru posiada jeszcze twarz drugą: oto w tym, dopuszczającym wiele możliwości, twórczym konglomeracie propozycji dochodzi do wymykających się myślowej kontroli wielu konkretyzacji zwyczajnego artystycznego oszustwa, myślowej fuchy, teatralnego grafomaństwa, zręcznego kompilatorstwa czy nawet przykrytej mistyfikacją kradzieży pomysłów.

Świadomość dialektycznego sprzężenia pozytywów i negatywów tak szeroko „otwartej struktury” polskiego teatru, powiedzmy to od razu — struktury w swej ekspansji unikalnej na całym świecie, wymaga stałej, pełnej troski kontroli krytycznej i rady. By jednak oddzielić bujnie przy tak dynamicznym rozwoju panoszące się chwasty od prawdziwego kwiecica, wielokrotnie niesłusznie nieoplewionego, niezbędna jest krytyczna postawa, unikająca grzeszcioślowych, jubileuszowych laurów dla kiepskiego teatru, ulgowych perswazji dla niewypału znanego inscenizatora i pomyłki dobrego aktora, czy też lzawo-protekcjonalnej ufności wobec debiutantów. Taryfa ulgowa, stosowana powszechnie przez naszą krytykę teatralną, tworzy bowiem nie tylko złowieszczy mechanizm lansowania miernoty, ale — co ważniejsze — dezorientuje całkowicie odbiorcę.

Kiedy na tak zarysowany mechanizm funkcjonowania polskiego teatru nałożyć powyższy krytyczny autopostulat, wtedy okaże się, iż szczególnie ważną wartością przywiązywać do scenicznych początków debiutantów. Okazją taką zdarza się obecnie w Krakowie, gdzie powstały przed trzema laty Wydział Reżyserii Dramatu PWST zaowocował już trzema pierwszymi wizytówkami — warsztatami absolwentów III roku.

Żeby jednak w nonkonformistycznej pasji krytycznej pozostać sprawiedliwym, nie wystarczy zasłonić się słynnym powiedzeniem Konstantego Stanisławskiego, iż reżyser to nie tylko akuszer nowego spektaklu. Trzeba też zadać sobie pytanie, jak to oczekiwania odbiorcy spędzać mają sen z oczu debiutującemu studentowi szkoły. I jeszcze jedno: zanim przystąpi się do oceny, warto sobie uświadomić, iż w związku z opisanym stanem teatru polskiego i świadomością jego odbiorcy, odpowiedź nie może być jednoznaczna. Naprzeciw bowiem młodego reżysera wychodzą od razu dwa pozornie sprzeczne typy oczekiwań. Pedagodzy, wyczuwający nie tylko na kontekst pleniącej się bujnie „pseudowawangardę”, ale i naturalnie zapatrzeni w swoje doświadczenia, wyobrażają sobie te spektakle, kształtowane częściowo na ich obraz i podobieństwo, jako wypełnienie przez studenta określonego programu kwantum sprawności. Widz natomiast, dla którego problem podstawowych sprawności stanowi w ogóle „conditio sine qua non” odbioru, zainteresowany jest wyłącznie stopniem ich myślowej i formalnej odkrywczosci, jednym słowem: twór-

czą, subiektywną wyobraźnią reżysera, odróżniającą go od wielkich i mniejszych poprzedników.

Krytyk zaś — jak zwykle — chciałby widzieć w debiutanckich próbach przynajmniej zaczął zespoleńia tych obydwu oczekiwań. W interesie polskiego teatru interesować go musi bowiem prognoza przyszłościowa „nowej twarzy”. Owo oczekiwanie jest tym silniejsze, iż ostatnie kilka lat ukazało dowodnie jak „cudowne” kiedyś „dzieci” Szkoły Korzeniowskiego w wieku już „rozwojowym” nie proponują teatrowi niczego naprawdę interesującego.

Lekcja zbyt trudna

Jak bardzo o niepowodzeniu decyduje może niefortunny wybór, pokazuje debiut Krystiana Łupy. A na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, iż Lupa wybrał słusznie, a co więcej — ambitnie, wybrał bowiem „Rzeźnię” Sławomira Mrożka.

Zgodzić się trzeba z Martą Fik, że „Rzeźnia” to jeden z ważniejszych tekstów Mrożka. Jest „Rzeźnia” dramatem o przemianach sztuki współczesnej; ukazuje jak sztuka poprzez zarzucenie reguł sublimacji przychyliła się do tego, co okrutne i brzydkie. Co więcej — owa świadomość rozdwojenia kultury opowiedziana zostaje językiem Freuda, ukazując poszczególne etapy drogi wiodącej sterroryzowanego przez Matkę Skrzyпка, od domowego muzykowania poprzez sławę wirtuoza aż do rzucenia się w ramiona Zwycięskiej Rzeźni z jej koncertami „na dwa woły, obuch, nóż i siekiere”. Mrozek w autokomentarzu do „Rzeźni” pyta retorycznie i odpowiada zarazem: „Prawda jest w rzeźni, dlatego nie pokazać jej ludziom?”

Zgodzić się jednak trzeba także, iż „Rzeźnia” posiada strukturę radiowego monologu Skrzyпка, rozłożonego na głosy jego wyobrażeń i postaci i że jako słuchowisko, pozbawione charakterystycznych dla Mrożka didaskaliów, stawia reżyserowi szczególne wymagania: to, co autor rozpiął na głosy, na scenie winno być pokazane. Wreszcie, jako dramat serio „Rzeźnia” wymaga innego inscenizacyjnego sztafażu aniżeli znane Mrozkowe groteski. Zrozumiał to doskonale Jerzy Jarczyk, proponując fascynującą możliwośćami własną transkrypcję sztuki w warszawskim Teatrze Dramatycznym.

Krystiana Łupę zawiodły dwa zabiegi: interpretacyjne wyrafinowanie, nakazujące wzięcie całości w ironiczny cudzy głos i aranżacja przestrzeni, planująca przewrotne wykorzystanie genius loci małej sceny. Ta opisana już w „Kulturze” przez Annę Schiller, choć nie nazwana do końca przewrotność do kwadratu zawiodła Łupę na manowce nie najlepszego kabaretu. Brak podziału scena — widownia okazał się bowiem tylko dodatkowym obciążeniem interpretacyjnym. W takim entourage'u zaistnieć nie miała prawa podstawowa metafora Mrożka uwidaczniająca problem granicy sztuki i życia. Z aktorów, którzy zawiedli na całej linii, pogłębiając niezrozumienie intencji inscenizacyjnej, ocalał jedynie Jerzy Nowak, bezlitośnie obnażając szkolne braki Jana Pawła Korombła (Skrzyпка) przeżywającego w każdym podejściu do doświadczonego partnera.

Inszenizacja „Rzeźni” w Teatrze „Miniatura” stała się bolesnym przykładem, jak czysto stolikowy koncept nie ma żadnych szans scenicznych w tak skomplikowanej teatralnej szaradzie, za jaką uznać trzeba słuchowisko Sławomira Mrożka.

Szansa aktorskiego ekwiwalentu

Obecna już na scenie polskiej i popularna dzięki niesionym treściom sztuka Ignacego Dworcieckiego stała się tematem teatralnej rozprawy studenta Edwarda Lubaszki, znanego aktora Teatru Starego. Wprawdzie tekst „Człowieka znikąd” w kategoriach sztuki teatralnej znacząco bardzo niewiele, a struktura reportażowa nie wroży łatwego zadania zespołowi aktorskiemu, to jednak nieschematyczny rysunek społec-



„Ijon” Eurypidesa w reż. Marcela Kochańczyka. Krzysztof Jędrysek — Ijon i Anna Lutosławska — Kreuza. Teatr „Miniatura” w Krakowie

Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

nej rzeczywistości i pasja publicystyczna dyskursu o wartościach postawy nonkonformistycznej sprawiają, że reżyser na ślad Dworcieckiego trafić musi.

Sprawa przybyłego z prowincji do uświęconego rewolucyjną tradycją stołecznego zakładu energicznego inżyniera, który próbuje na nowo rozruszać podlegający mu odcinek, do jego przybycia pracujący fatalnie, a na dodatek fałszujący statystyczne wyliczenia, jest sama w sobie pasjonująca i bardzo polskiemu widzowi potrzebna. Ale materia uproszczonej publicystyki „Człowieka” — mimo, że sztuka o sprawach drażliwych opowiada głośno i bez ogródek — ustępuje i „Premii”, i drukowanym w „Dialogu” sztukom Szukszyna, nie mówiąc już o filmowych wersjach „Twojego współczesnego” czy „Dzień w dniu jednego roku”.

Lubaszko próbował — idąc wzorem swego mistrza Jerzego Jarczyka — nadać spektaklowi nerwowo, poszarpany rytm zestawionych na zasadzie przyležitosti poszczególnych fabularnych epizodów i zawierzyć podporządkowanym temu rytmowi aktorem. Przedstawienie dzięki temu uzyskało potoczyste tempo, ale w swej migawkowej informatywności pograżyło jednocześnie najszerszą sferę dramatu Dworcieckiego — sferę osobistych przeżyć bohatera, która — mimo wszystko — rzutować miała na poszczególne motywacje zachowań. Dlatego roman-sowe zakusy Czeszkowa, jego rodzinne niepokoję jako męża i ojca pobrzmiewają papierową sztucznością. Zastępując nawet, jak z poszczególnych scen wyparowała niezbędna rodzajowość zachowań i budująca atmosferę sensualność reakcji. Ze było to w jakimś stopniu możliwe, świadczy znakomicie poprowadzona w stylu zakładowych party, scena balu, kilkoma zaledwie pociągnięciami charakteryzująca i bohaterów, i ich wewnętrzne uwikłania.

Aktorzy, posłuszni niesłuchanie szybko biegnącemu naprzód rytmowi sprawy Czeszkowa, zapominali niestety o tworzeniu pełnokrwistych postaci. Jedynie Bolesław Smela jako dyrektor Płuzin i Kazimierz Borowiec jako zakładowy sekretarz partii rozwinęli niezawodną, podążającą za praktyką swych radzieckich kolegów, podziwianych i w filmie, i w telewizji, metodę głębokiej realistycznej analizy. Dlatego scena sądu nad Czeszkowem wypadła tak przekonująco.

Egzamin pierwszy przyniósł więc Lubaszence jako reżyserowi tyleż zysków, co strat, w zakresie pracy z aktorami bowiem pozostała cała sfera niedookreślonych, które zadecydowały i o utracie dynamiki akcji, i o całym szeregu „pustych motywacji”. A szkoda, bo dwie opisane sceny pokazywały właściwą drogę ocalenia dla teatru interesującego materiału.

Prapremierowe odkrycie klasyka

Zdawać by się mogło, iż Marcel Kochańczyk stoi przed zadaniem najbardziej niewdzięcznym. Otóż zdecydował się wraz ze swoimi szkolnymi opiekunami, na prapremierowy pokaz „Ijona” Eurypidesa. Tymczasem realizacja Eurypidesowego dramatu na scenie Teatru im. Słowackiego „Miniatura”, w blisko

ny Eurypides okazuje się współczesnemu odbiorcy najbardziej bliski. Decyduje o tym jego nieklamana pasja odbrązowienia mitów uświęconych i przewrotność w łamaniu ustalonych konwencji teatralnych.

W „Ijonie” czyli „Bożym synu” widać zarówno charakterystyczną dla Eurypidesa tendencję poddawania wątpliwość legend starożytnych poprzez przypisanie cech czysto ludzkich postępowaniu Apolla, który uwłódszy ateńską królową Kreuzę ukrywa powite przez nią dziecię w świątyni, a potem bawiąc się komplikacjami losu ziemian, chce się uchylić od odpowiedzialności. Prehistoria ta opowiedziana w charakterystycznym dla autora „Medet” i „Projanek” prologu i finałne rozwiązanie w stylu deus ex machina, doprowadzające dramat do nieuzasadnionego logicznie końca ukazują w zestawieniu z rozwijającą się dzięki intrygom znużonego boga tragedii omyłek pełnię Eurypidesowej przewrotności. Zrozumiał to doskonale Kochańczyk wychwytyjąc wszelkie aluzje i sensy polityczne zawarte w błażej fabulce o podrzutku.

Scenograficzny element stanowi bogato zaprojektowane drzwi do świątyni, które wieńczy galerijka. Takie ograniczenie zabudowy przestrzeni sprzyja temu samemu wnętrzu, które zabiło „Rzeźnię” Sławomira Mrożka. Tu — na dole rozgrywa się kabaret polityczny ludzkich działań, tam — na górze, groteskowy kabaret boskich decyzji.

Niestety, aktorzy nie zawierzyli słuchowi reżysera, który odczytał Eurypidesa odkrywczo i wielowarstwowo i zagrali, głównie w bardzo ekspresywnych partiach Ijona (Krzysztof Jędrysek) i Kreuzy (Anna Lutosławska), swoje szkolne jeszcze wyobrażenia o tragedii antycznej. Ton kabaretowy utrzymali Julian Jabłończyński — jako dający się łatwo oszukać mąż Kreuzy i Hugo Krzyski — jako pełen zbrodniczych pomysłów piastun bohaterki, a grająca jedną z dwóch plotkarskich chórzystek — Elżbieta Dankiewicz — jako jedyna udowodnić próbowała rację uwag reżyserkich.

Mimo że „Ijon” w „Miniaturze” to przykład trafnego analitycznego myślenia, które w wyniku niedogadania się reżysera z aktorem, funkcjonuje dosyć wątle, to odkrycie reżyserkiej indywidualności Kochańczyka zarysowało się bardzo wyraziście.

Zamlast polny

Stanisławski, indagowany przez uczniów o niezbędne cechy reżysera wymieniał zwykle trzy: zdolność obserwacji, umiejętność myślenia i sposób budowania swego dzieła tak, żeby budziło wśród widzów myśli potrzebne terażniejszości. To tak mało, a jednak czasem zbyt wiele — zwykły dodatek.

Sławomir Mrozek: Rzeźnia. Reżyseria i scenografia: Krystian Łupa; Eurypidesa Ijon. Reżyseria i scenografia: Marcel Kochańczyk. Muzyka: Zygmunt Koneczny — premiery Teatru „Miniatura” — Małej Sceny Teatru Słowackiego w Krakowie; Ignacy Dworciecki: Człowiek znikąd. Reżyseria: Edward Lubaszko. Scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyński — premiery w Teatrze Starym w Krakowie.