

214

1.

To doświadczenie jest wspólne. Łączy zgodnie krytykę i widzów. Nie przybywa, wręcz przeciwnie, coraz bardziej kurczy się ilość twórczych zespołów teatralnych. Nie tylko zresztą w Polsce. Czym można się niby pocieszać, usiłując rzecz sprowadzić do sytuacji kryzysowej. Powinna jednak budzić prawdziwy niepokój sytuacja, kiedy zaledwie dobrze wyreżyserowane przedstawienie staje się raptem wydarzeniem, a poja-

Na zdjęciach: 1. Teatr Ludowy w Nowej Hucie. PIESZO Mroźka. Na zdjęciu od lewej: Grzegorz Forysiak (Syn) i Tadeusz Szaniecki (Ojciec). Fot. W. Flewiński. 2. CRICOT 2. Scena z rewii Tadeusza Kantora NIECH SCZEZNA ARTYSTYCI. Fot. L. Dziedzic. 3. Stary Teatr. TERMOPILE POLSKIE Micińskiego. Od lewej: Kazimierz Witkiewicz (Lucchesini), Anna Polony (Caryca Katarzyna), Krzysztof Globisz (Książę Pantomkin). Fot. W. Flewiński. 4. Teatr im. J. Słowackiego. LEGION Wyspiańskiego. Scena zbiorowa. Fot. W. Górka.



2

wienie się odkrywczą inscenizacji wywołuje niemal euforię. Tymczasem przeciętność zamula wiele scen. Nawet te, które do niedawna jeszcze skutecznie broniły się przed inwazją miernoty i bylejakości.

Spójrzmy więc na teatralny pejzaż Krakowa z tej trochę szerszej perspektywy. Okazji jest co najmniej kilka. Wypada zacząć od jubilatów, czyli Teatru Ludowego i Teatru STU. Trzydziestolecie sceny w Nowej Hucie; ten jubileusz mógłby stanowić pretekst do interesującej dywagacji o fenomenie teatru. Nowohucki zaistniał błyskotliwie i burzliwie w robotniczej, młodej dzielnicy Krakowa w 1955 roku. Zdobył natychmiast nieprzejędanych wrogów, z osławionym Jaszczem na czele i zyskał gorących wielbicieli. I zgasił po kilku sezonach wraz z odejściem jego twórców, Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. Nawet współtwórca nowej estetyki teatralnej Ludowego, Józef Szajna — jako dyrektor nie uratował sceny przed degradacją. Eklektyzm i przeciętność zawiadnęły nią bardzo szybko.

Kolejni dyrektorzy — Irena Babel, Waldemar Krygier, Ryszard Filipki, a obecnie Jerzy Gitycki — prezentowali w minionym trzydziestoleciu lepsze i gorsze przedstawienia, ale żadnemu z nich nie udało się stworzyć teatru ostro zarysowanego, walczącego, który by znów wzbudzał emocje i spory. Jest od lat teatrem kulturalnym obrzeża, dzielnicy, podobnie jak Bagatela (choć ta działa w centrum Krakowa). Zaszarżała i zblakła również rzeczywistość artystyczna głoszącej kiedys Grotowski, wraz z odejściem Jaremba. Samo bowiem pielęgnowanie tradycji — czynione nawet programowo i z pietysmem — nie wystarczy, by stworzyć teatr żywy i odrębny. Iluż zresztą artystom udaje się wypracować własny styl? Zaledwie garstka potrafi wygrać pojedynkę z czasem zmian i przeobrażeń — politycznych, społecznych — i wciąż budować teatr, który naprawdę towarzyszy publiczności. Wspiera ją w momentach trudnych i pomaga zrozumieć rzeczywistość. Nie oznacza to jednak, że innych mamy rozgrzeszać wspaniałomyślnie z pomyłek i potknięć. Zanębiać wywierania presji. I nie dopinguować ich do tworzenia sztuki na miarę ambicji i potrzeb środowiska.

Jubileuszowe nowohuckie „Pieszko” Mroźka, do którego zaangażowano aż trzech krakowskich dyrektorów (Mikołaj Grabowski — reżyseria, Kazimierz Wiśniak — scenografia, Stanisław Radwan — muzyka), można uznać za próbę wyjścia poza dość monotony (upowszechnieniowy!) schemat doboru sztuk i przelamanie złej passy inscenizacyjnej. Wprowadził Grabowski zagrał tylko zewnętrzną, realistyczną warstwę utworu Mroźka (ile w nim tkwi znaczeń i jak jest pojemny udowodnił Jerzy Jarocki w swoim głośnym przedstawieniu ze studentami PWST), to przecież nawet zubożona interpretacja dała jakby inną optykę tej scenie. Posługiwanie się pustą przestrzenią — świetnie zakomponowaną przez Wiśniaka —

przywoływało w pamięci pierwsze wystąpienia nowohuckiego teatru, tak szokujące po latach teatralnego socrealizmu, który tonął w weryzmie i dosłowności. Okazuje się, że tak mało i zarazem tak wiele trzeba zrobić, aby na tej samej scenie, z tymi samymi aktorami powstała zupełnie inna jakość estetyczna. Dokonanie to cieszy, a równocześnie uzmysławia, że niebawem znów zakłęty krąg dnia powszedniego zamknie się wokół tej sceny z obrzeża.

2.

Z dwudziestoletniej biografii Teatru STU można odczytać dramatyczne dzieje ruchu młodych, który wykreował niewątpliwie zjawisko, jakim był teatr otwarty. Kartę tę czas dawno już zamknął. Trwają i działają jeszcze niektóre zespoły tego ruchu, ale już na zasadzie scen profesjonalnych. Wśród nich i Teatr STU. Zarówno twórcy, jak i coraz mniej liczni ich wyznawcy wciąż nie mogą lub nie chcą uwierzyć, że proces profesjonalizacji świadczył jedynie o postępującej korozji tego ruchu i narastającym kryzysie.

To, co od paru lat prezentuje Teatr STU, jedynie potwierdza diagnozę. „Król Ubu”, „Donkichoteria”, „Kur zapiał”, że wymienię jedynie te spektakle, budziły niedosyt u jednych widzów, innych wprost zenowały splaszczonym, czy wręcz niemądrym rozrachunkiem z narodową historią i współczesnością. Zgoła parodystycznym spektaklem okazała się obrzędowa opera obcenienna według poematu Wiesława Dymnego, czyli „Kur zapiał”. Gigant wizualno-muzyczny z wielkimi kukłami Emilii Plater, Józefa Poniatowskiego, Jakuba Szeli, Mickiewicza i innych. Wystąpienie to — w zamiśle ostre i demaskatorskie — nie przyniosło oczekiwanego sukcesu Krzysztofowi Jasińskiemu i zespołowi, który jakby uwierzył, że śpiewając pełnym głosem sprośne rymowanki w stylu „A w ojczyźnie milej, / Niech cię szczęście spotka. / Niech ci będzie słodka / Jak Maryś od przodka, / Jak Kasia od zadka” — walczy ze stereotypami narodowymi, atakuje mity i odbrązawia historię.

W kabarecie świntuszenie bywa zabawne i dowcipne, lecz, jak dotąd, nikomu nie przyszło do głowy, aby takiego „oreża” używać do kompromitowania wad narodowych... Maniera inscenizacyjna Jasińskiego (efekty pirotechniczno-swiecino-plastyczno-muzyczne) zżera od dawna myśl i słowo w tym teatrze. Nie obsługuje ideologii spektakli, lecz ją zastępuje. Rozbuchana wizualność stała się niejako substytutem myślenia. Do obrony nadaje się tylko



MARIAN SIENKIEW



Rok VIII.

Nr 2 (32)



jeden spektakl: mini-opera, oparta na motywach utworów Gombrowicza — „Na bosaka”, którą Jasiński wyreżyserował według ciekawie pomyslanego libretta Edwarda Chudzińskiego. Ale i to przedstawienie przegrywa z rewelacyjnym (cudownie aktorskim!) telewizyjnym spektaklem „Ferdynand” w inscenizacji Macieja Wojtyłki. Ten młody reżyser zaskoczył teatralną inwencją i wyobraźnią również jako współtwórca „Niewiarygodnych przygód Koziołka Matołka” (dla dorosłych) według scenariusza i reżyserii Waldemara Śmigasiewicza (przedstawienie dyplomowe IV roku krakowskiej PWST).

Zbudowano spektakl istotnie dla dorosłych, finezyjny, odkrywający w tekście Makuszyńskiego mnóstwo dowcipu, nie podejrzewanych skojarzeń ze współczesnością i cienkich aluzji. Brylujący pomiędzy zabawą a wcale ostrą kpina i szyderstwem. Zagrana podczas XI Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, obok wprost znakomitego spektaklu „Pif, Paf, Puf...” jugosłowiańskiego Teatru Daska — unaocznili dość bolesną prawdę o miernym poziomie młodych studentek teatrzyków i o stanie świadomości ich twórców. Bo też i na pustym polu po dawnym teatrze otwartym raczkuje obecnie ogromnie niedojrzały korowód nowych scenek, a tuż obok nich działają spętane statutem profesjonalności i porażone artystyczną niemocą zespoły minionej chwały. Zasłużone wielce dla ruchu, lecz jakby po kombatantkiej już stronie.

3.

Tego pewnie nikt się nie spodziewał. I mało kto przewidział. Wydawało się bowiem, że odległość pomiędzy Piwnicą Krzysztoforów, gdzie rezydował Tadeusz Kantor — twórca

awangardowy, a sceną Teatru im. Słowackiego jest zgola nie do przebycia. A jednak... Twórcę Cricot 2 i jego ostatni spektakl „Niech szczeną artyści” właśnie na scenie przy placu Św. Ducha gościł nowo mianowany dyrektor Jan Paweł Gawlik, który uprzednio wzięł Kantorowskie „Wielopole, Wielopole” pod egidę Teatru Rzeczypospolitej. Wiele się przez ostatnie lata zmieniło. Odmienił się też los Cricot 2. Do 1975 r., kiedy to Kantor oślnił „Umarłą klasą”, krakowskie Krzysztofory, działające jakby poza sferą sztuki oficjalnej, usankcjonowanej, ściągały zewsząd tych, którzy odnajdywali tu poczucie odrębności i niezależności artystycznej. Po światowych sukcesach „Umarłej klasy” — Krakowski Ośrodek Cricot 2 przy ulicy Kanoniczej funkcjonuje właściwie jako biuro, archiwum i miejsce konferencji prasowych. Kolejne spektakle Kantora powstawały we Florencji i Norymbdze. Prezentowane z wielkim powodzeniem za granicą, potem w stolicy — odwiedziły też Kraków... Poprzedzone telewizyjno-prasową reklamą, entuzjastycznymi recenzjami, w kokonie adoracji i wielkości.

Pamiętam z jakim lekkim zaczerwieniem prawie całą kolumnę „Przekroju” po premierze „Umarłej



klasy”, obwołując z entuzjazmem narodziny wielkiego spektaklu. Wyprowadziłem nawet bardzo wóczas operatywną koleżankę po piórze z „Życia Literackiego”, Elżbietę Morawiec, która w tygodniu po mnie również dowodziła, że braliśmy udział w niezwykłym wydarzeniu. Nie od razu zresztą i nie tak znów szybko po tych pierwszych wystąpieniach rozpoczęło się szalone wirowanie opinii wokół spektaklu. Miałem szczęście, że jako pierwszy napisałem też o „Wielopolu, Wielopolu”, po oglądnięciu prób we Florencji. Nim rozległo się potężne klaskanie i zaczęto przeszciskać się w superlatywach pochwał.

Po „Wielopolu...” byłem już raczej powściągliwy w używaniu przymiotników. Nie wyobrażałem sobie kontynuacji „Umarłej klasy”. Jej konstrukcja wydała mi się zamknięta, powtórzenia. A manifest „Teatru śmierci” wstrząsającym komentarzem do spektaklu, z którym trudno czynić użytek dla robienia różnych wersji inscenizacji. Ze może to być proceder niebezpieczny, odkryłem po obejrzeniu w poznańskim Teatrze Nowym rewii Janusza Wiśniewskiego pt. „Koniec Europy”, bardzo zręcznego pastiszu teatru Kantora. I pastisz ten również, co wydawało się zgola nieprawdopodobne, odniósł za granicą sukces, nie mniejszy niż spektakle Cricot 2.

Rewia Kantora „Niech szczeną artyści” obejrzana po rewii Wiśniewskiego potwierdziła moje obawy. Zauroczony — jak zwykle — Kantorowskim sztukmistrzostwem w budowaniu wizji plastycznych na scenie nie potrafiłem jednak — przyznaję — doszukać się, ani odkryć w tym spektaklu wiele więcej niż kolejną, efektowną, bardzo autorską kreację teatralną. W której twórca jakby mówił nazbyt dużo o sobie, a zbyt mało o świecie i o człowieku, o nas. Jest to kreacja dość złudna już choćby w samym procesie przywoływania znanej postaci na koniu, wydarzeń historycznych, popularnej i funkcjonującej w świadomości narodowej pieśni, czy knajackiego tanga. Kreacja dużo obiecująca, a przecież w ostatecznej wymowie nazbyt wieloznaczna. Cóż z tego, że szyderczo i kpiarsko przewrotna, skoro nie budzi u mnie głębszych doznań ani przeżyć. Niech mi więc wybaczą artyści Cricot 2 i sam Mistrz, że jednak pozostanę ze swoją adoracją przy „Umarłej klasie”. Seansie, który przejmująco mówił o ludzkiej kondycji i tragizmie przemijania. Był absolutnie doskonałym odczytaniem materii wizjonerskiej prozy Schulza (ludzie-manekiny), pisarstwa Gombrowicza (drwina, ironia i szyderstwo) i Witkacego (wykorzystanie pojęcia „realności” i zasady „swobodnego deformowania życia”).

Jan Paweł Gawlik, który przejął w trakcie sezonu dyrekturę po Mikołaju Grabowskim, zaczął „Legionem” Wyspiańskiego. Sztuka ta nie zrobiła kariery w teatrze. Od prapremiery w 1911 roku (reżyserował Ludwik Solski) przy placu Św. Ducha właśnie — zagrano ją tylko kilka razy. Ogromnie złożony i niełatwo ulegający jednoznacznej interpretacji utwór autora „Wyzwolenia”, poświęcony Mickiewiczowi i jego „Legionowi rzymskiemu” — poddał nowy dyrektor Teatru im. J. Słowackiego publicystycznej obróbce w programie teatralnym. „Legion” według niego jest „opowieścią o fałszywym przywódcy i o fałszywej mitologii pełnej modlitewnych zaklęć — takich, jak: Bóg, Krzyż, Wolność, Cierpienie, Ojczyzna — które nadużywane i zastępujące codzienny trud, myśl i prawo, prowadzą do klęski — ponieważ nie w frazeologii i mitologii narodowej, nie w pustej wierze i pozbowionej podstaw nadziei kryje się ethos i los narodu, lecz w jego pracy i codzienności. (...) Słowa coraz mniej liczą się na świecie wobec wydajności i produkcji...”

„Dla nas «Legion» jest rodzajem pamfletu na romantyzm i złudzenia jego ideologów” — sekunduje Gawlikowi z rozczulającą otwartością autor notki w programie do przedrukowanej lojalnie opinii prof. Pigoń, który „Legion” nazwał „tragedią o Mickiewiczu”, wskazując równocześnie na „tragizm pokolenia przeznaczonoego na zagładę”. Uprawianie doraźnej publicystyki przy pomocy klasyki i to na scenie narodowej, jaką jest w odczuciu społecznym Teatr im. J. Słowackiego, nie wydaje się zabiegiem ani stosownym, ani sensownym. Prowadzi zawsze do zatrwających uproszczeń i niewiele ma wspólnego z twórczym czytaniem dzieła pisarza. Nie wiem, czy inscenizator krakowskiego „Legionu”, Andrzej Maria Marczewski, z podobną nonszalancją próbował potraktować materiał literacki Wyspiańskiego. Oglądając jego spektakl miałem wrażenie, że operowo kształtowane sceny jakby umykają mu spod kontroli i ani rusz nie chcą się ułożyć w całość, którą rządziłyby jakiś porządkujący zamysł. Zamiast rozjaśniać znaczenia i sensy — miesza je i gmatwa, jakby nie rozumiejąc, że im więcej wprowadzi efektów i znaków teatralnych, tym bardziej rozmywa się ideologia utworu. Ani łatwa, ani tak prosta — jak sądzi Gawlik — do wyłożenia.

A więc ta jeszcze jedna porażka inscenizacyjna „Legionu” prowokuje do zadania pytania o sens przedsięwzięcia, które, o ironio, nawet nie zrealizowało pamfletowego myślenia. Podobne wątpliwości budzą dwie premiery w Miniaturze. „Szklana menażeria” Williama w reżyserii Zofii Kalińskiej (chyba po to, aby zagrać coś mało obsadowego) i debiut dramatyczny aktora Teatru im. J. Słowackiego, Jacka Chmielnika, którego „Romanca”, wykorzystująca pomysł teatru w teatrze (reżyserowana i grana przez autora z dwójką partnerów) byłaby, sądzę, bardziej odpowiednia ze względu na rodzaj dowcipu i zacięcie estradowe początkującego

pisarza do... kawiarni „Pod Pawiem”. Zwłaszcza, jeżeli się zważy, iż Miniatura zyskała za poprzedniej dyrekturki swoją rangę artystyczną i zdażyło się tu parę przynajmniej interesujących przedstawień. Przykładem chociażby dwa wystąpienia utalentowanego młodego reżysera, Rudolfa Zioly („Panie serce” Bulhakowa i „Oni” Witkacego). Warto o tym pamiętać przy układaniu repertuaru tej sceny i zapraszaniu reżyserów.

Stary Teatr również potknął się na klasyce. Oczekiwana od dawna premiera „Termopil polskich” Micińskiego okazała się porażką Krzysztofa Babickiego — inscenizatora. To wielkie misterium narodowe, którego czasokres historyczny obejmuje lata 1787—1813, a więc m. in. Konstytucję 3 maja, konfederację targowicką, sejm grodzieński, insurekcję kościuszkowską, rzeź Pragi czy bitwę pod Lipskiem — rozgrywa się w świadomości umierającego księcia Józefa Poniatowskiego. Jest gigantycznym freskiem umieszczonym na skomplikowanej konstrukcji dramatycznej (symultaniczna akcja) i historiozoficznej. Dzieło to mieści w sobie ogrom przemyśleń, stawia pytania o przyczyny upadku Polski, piętnuje zdradców i wady narodowe, ukazuje sens cierpienia, ofiary i śmierci.

Przed reżyserem „Termopil polskich” piętrzy się jednak wprost piekielnie trudne zadanie. Musi zacząć od sporządzenia z tego potężnego materiału scenariusza teatralnego. Ież po drodze pułapek w sferze języka, młodopolskiej stylistyki, Ież trzeba odrzucić, z Ilu pomysłów zrezygnować, aby dotrzeć do istotnych pokładów dramatu Micińskiego. Nie znam adaptacji Babickiego, więc trudno mi ocenić, w którym momencie zaczęła mu się rozlać materia sztuki Micińskiego. Czy już w trakcie opracowywania scenariusza, czy dopiero na scenie. Powstał spektakl ulomny. Rozsypany się na poszczególne sceny. Zdarzają się nawet wyjątkowej urody i gęste od znaczeń, ale całość, włączając drugą część, ulega zamazananiu; wraz z reżyserem zaczynamy się gubić w labiryncie wizji i myśli Micińskiego.

Spektakl przed klęską uratowali aktorzy. Zespół Starego Teatru wciąż bowiem można uznać za jeden z najlepszych w Polsce. Pojawia się tylko pytanie — jak długo jeszcze? Nie przypuszczam, aby dyrektor sceny przy placu Szczepańskim, Stanisław Radwan, nie zdawał sobie sprawy, że coraz częściej podpisuje swoim nazwiskiem mierne przedstawienia. Ze Jerzy Jarocki niepokojąco długo milczy, a wybitny spektakl „Zbrodni i kary” Andrzeja Wajdy osaczają pomalą tytuły — nie do sławy. Po cóż więc przekazywać w pacht kolejne pozycje, na przykład Krystianowi Lupie, który wciąż eksperymentuje, zamiast reżyserować? Nie byłoby lepszym pomysłem rozejrzeć się za reżyserami, których dorobek uzasadniałby podjęcie współpracy ze Starym Teatrem? I z wciąż świetnym zespołem aktorskim, którego umiejętności mogą zostać niefrasobliwie roztrwonione. Jestem w stanie od ręki wymienić przynajmniej parę nazwisk. Nie mnie jednak suflować, jak się odkrywa i angażuje zdolnych reżyserów. Pamiętajmy, że wciąż ulega rozproszeniu to co wartościowe i twórcze w polskim teatrze. Najwyższy czas, by zrozumiała to dyrekcja Starego Teatru. □