

605

**T**ak, było po prostu zwyczajnie. I tak właśnie było, chyba najlepiej jak być mogło. Jubileuszom grozi zazwyczaj sztuczność napuszona odświętnością, gra pozorów i zewnętrznych form, która uroczystą fasadą stara się ukryć zjawisko należące już w istocie do przeszłości. Zjawiskom natomiast żywym jubileuszowe sakralizacje i wielkie fety raczej nie sprzyjają, krepują autentyczną dynamikę. Fakt przeto, iż w tegorocznym czerwcowym Toruniu było zwyczajnie, jest ewidentnym problemem niesłabnącej żywotności funkcji i wciąż autentycznych sensów tego teatralnego święta.

W naszym poszarpanym życiu teatralnym, w jego procesie raz po raz zakłócanym przez genialne „konceptcje” organizacyjne, strukturalne, reformy centralizacyjne i decentralizacyjne; procesie, którego rytm, przez ostatnie czterdzieścioletnie przecinają kolejne wstrząsy polityczne, i, rzadsze od nich, rewolucje artystyczne — w takim procesie zjawisko, które trwa żywo przez pełne ćwierć wieku, jest czymś zgola niecodziennym, godnym szczególnie pieczołowitej uwagi. Jubileuszowy XXV Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu dowiódł, że na ową pieczołowitość rzeczywiście zasługuje. Ten najstarszy dziś w Polsce festiwal teatralny zdołał przejść poprzez wszystkie meandry dwudziestego pięciu lat polityki kulturalnej, przemian mapy teatralnej kraju, zapasici codziennego życia artystycznego, potrafił znieść to wszystko i — zachować świeżość. A zdołał to uczynić dzięki swej elastyczności. Powołany ongiś do życia dla ujawnienia zapoznanej wówczas teatralnej potencji artystycznej północnej połowy kraju, przechodził z czasem rozmaite koleje, zmieniał swe formuły i profile. Był promotorem nie przeczuwanych w skali ogólnopolskiej talentów, centrum opiniotwórczym, propagatorem nowych zjawisk i tendencji artystycznych, animatorem środowisk teatralnych. Falował; wraz z całym polskim życiem teatralnym przeżywał lata blasków i lata cienia. I to w stopniu bodaj innym festiwalom niedostępnym. Dzięki swej formule generalnej; zasadzie otwartości. Szansę prezentacji na scenie toruńskiej ma każdy z teatrów północnej Polski. I nie zmienia tego faktu wprowadzona w latach siedemdziesiątych zasada wstępnej selekcji przedstawień zapraszanych w festiwalowe szranki. Podnosi ona jedynie poprzeczkę — nie zmienia zaś charakteru konfrontacji: festiwalu teatralnej codzienności.

# Było zwyczajnie

Andrzej Żurowski

Skomasowana na jego czerwcowej scenie uderzeniowa dawka codzienności życia teatralnego, możliwa jest dzięki terytorialnej formule tego festiwalu. I dzięki niej właśnie jest on jedynym, który obrazu rzeczywistości życia teatralnego nie skrzywiła. Toruń — odmiennie niż inne festiwale — nie wylawia z ciasta codzienności całego polskiego teatru paru tylko najsmakowitszych tematycznie i artystycznie rodzynek. Toruń z puli północnopolskich propozycji scenicznych odsiewa jedynie plewy i zestawem — w tym roku w ośmiu — przedstawień konkursowych odzwierciedla rzeczywistość — autentyczne „siły i środki naszej sceny”.

Jak zwykle, wiele się w Toruniu gadało — w kuluarach, po knajpach, na nadwiślańskich bulwarach — o teatrze, o jego niedomogach, skazach. I tym razem, jak zwykle, najostrzejsi — ich dobre prawo — byli najmłodsi; krytycy, którzy nie zdążyli jeszcze dotrzeć do brągu łagodności. Ten osiąga się zwykle nie przedzej, niż po przebrnięciu przez pierwszych kilkadziesiąt edycji rozmaitych festiwali i pierwszy tysiąc spektakli w Wólce, Paryżu, Toruniu. Dopiero wówczas zaczyna się dostrzegać wartość przeciętności, nawet miernoty. Gdyby nie to, setki bładych wieczorów teatralnych, setki pomyłek i scenicznych marność, gdyby nie to całe szare podglebie — z czegoż by wówczas wyrastać i rozkwitać miały arcydzieła?... Na pustyni rodzi się tylko piach.

Łagodnie przeto — choć z nieuniknionym znuzeniem — traktujemy szarą krzątanicę sceniczną. Po to także, aby na jej tle olśnić nas w pełni mogły blaski dzieł wybitnych; a i po to również, by tym bezlitośniej smagać ewidentną hućpę, nieomyślenia, nadużycia myślowe i artystyczne.

Łagodnie więc traktujemy „teatr propedeutyczny”; ot taki, jaki się tym razem pojawił w *Hamlecie* z

Białegostoku czy *Dobrym wojaku Szwajku* z Grudziądza. Łagodnie, choć z odrobiną znuzenia, które niechaj jednak nie narusza wiary, iż skromne podglebie jest w codziennym życiu teatralnym równie niezbędne, jak środa czy piątek przed świętą niedzielą.

Coś wręcz symbolicznego kryje się w afiszu Teatru Współczesnego w Szczecinie: Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, reżyseria Stanisław Hebanowski i Ryszard Major. Nazwisko Hebanowskiego w czarnej ramce. Znakomity twórca zmarł parę tygodni przed premierą. Przedstawienie dokończył jego o kilkadziesiąt lat młodszy przyjaciel, którego rozwój, niemal od pierwszych kroków, Hebanowski czynnie obserwował z coraz większą dumą i radością. Aż w owym wspólnym — z woli losu — *Godocie* przerzucili kładkę ponad pokoleniami. I znakomite to dzieło sceniczne jawi się tak cenne nie tylko dzięki swym artystycznym pięknościom i mądrości, lecz także w porządku ogólniejszym — jako widomy znak nawarstwiającej się tradycji, ciągłości myśli i form w ich stałym rozwoju. Tego więc, co niezbywalne, aby teatr zaistniał jako dzieło sztuki.

Głęboko pozostała mi w pamięci gdańska premiera *Czekając na Godota* Hebanowskiego sprzed lat trzydziestu. Z tym większym więc niepokojem siedłem na przedstawienie szczecińskie. I z upływem minut z tym większą je odbierałem radością i wzruszeniem. Tak przed laty nowatorska, odmienna od ustalonej przez Rogera Blina i Jerzego Kreczmara — tradycji „czarnej” i „cyrkowej” interpretacji tej sztuki Hebanowskiego koncepcja interpretacyjna *Godota* zachowała całą swą świeżość i głębię. Czekanie jako figura trudnego... optymizmu; wiary, że samo czekanie na choćby niespełnialność, samo — choćby nieosiągalne — marzenie nadaje sens człowieczej egzystencji. Chociażby nawet czekanie

na pustyni — jeżeli wypełnić ją potrafiły uczuciem, głębokim poczuciem wspólnoty z drugim człowiekiem. Wówczas spełniamy się. Spełniamy się w sobie samych i w sobie nawzajem. Niechaj to nawet będą ludzkie strzępy, unurzane w rozpaczy i samotności jak Estragen i Vladimir. Jeżeli pojmą, że sensem istnienia jest samo istnienie — nie kończące się czekanie nie będzie wówczas czasem egzystencjalnie straconym. Znakomity Estragon Zbigniewa

Mamonta rozumie to i czuje. Ten ludzki lach, zautomatyzowany w zewnętrzny rysunku, poruszający się na polu marionetkowo, z precyzją, śmiesznością i smutkiem chaplinowskiego błazna — gdzieś pod spodem, pod pancierzem formy, zachował i niesie przez wypalony świat głębokie ludzkie ciepło, afirmację świata mimo wszystko. Bowiem nie sztuka kochać w blasku słońca.

Świat, przez który brnie Estragon i Vladimir Hebanowskiego i Majora jest „ciemnym Wszędzie”. Wielka pusta płaszczyzna i kędyś w oddali... poblask nadziei. Subtelnie i bez jednoznaczności scenograf Jan Banucha przekłada obydwie te warstwy znaczeń na obraz plastyczny. Pusta przestrzeń, łagodnie unosząca się ku tyłowi sceny, kończy się w jej głębi czymś, co jest może brzegiem morskim, może brzegiem nadziei, marzenia... Stamtąd to, z głębi horyzontu, skąd przychodzi Chłopiec, tryska światło. Rozproszona poświata zza widnokręgu delikatnie przenika mrok naszej wiecznej wędrówki. Jasności nie dostąpimy. Ufniej przeto stąpajmy choćby skrajem cienia...

Godne najwyższego szacunku są lojalności i pokora, z jaką Ryszard Major doprowadził do premiery ro-

botę Hebanowskiego. Szacunku tym większego, że sam Major jest przecież reżyserem njebywale trudnym — niebywale bowiem konsekwentnym w realizacji własnej, tej jedynej, w którą wierzy, estetyki teatralnej. Z perspektywy lat widać dzisiaj wyraźnie, że poprzez kolejne sukcesy i kłeski Major cały czas szedł do przedstawienia, które tak zaistniało w festiwalowym Toruniu — do *Ślubu* Witolda Gombrowicza w gdańskim Teatrze Wybrzeże.

Z półmroku wylania się, wzniesiona przez Jana Banuchę, elipsowata rotunda, ponure gmaszysko z labiryntem drzwi i krużganków. Pośrodku trochę teatralnych krzeseł. Tu przetoczy się cały teatr — karczna i pałac, wszystko zmieści się w tym pejzażu ze snu. W odrealnionej konwencji przewodów aktorskich Major od samego początku kształtuje dojmującą atmosferę halucynacji, chorej fantasmagorii. Brak w niej miejsca na psychologizowanie; styl aktorski jest więc jak najdalszy od tej metody budowania postaci. Bohaterowie działają jak we śnie — znakami, skrótami. Poprzez formę kształtują swe funkcje w świecie

Dalszy ciąg na str. 15



Michał Leszczyński i Zbigniew Mamont w sztuce „Czekając na Godota”



# Było zwyczajnie

sennego koszmaru. Joanna Bogacka rysuje Matkę bez śladu identyfikacji, przy chrobotliwym skrzeku i zrytmizowanym ruchu. Najszerzej formę aktorską rozpina Jerzy Łapiński; postać ojca buduje przy użyciu imponująco rozległej palety deformacji — od niemal identyfikacji z bohaterem po formułę groteskową, po błazeńską wreszcie. A wszystko to czyni jak gdyby „skokowo”, szeregiem skontrastowanych plam — znaków. Henryk Bista nie gra pijanego — gra Pijaka. To nie schlany degenerat, to syntetyczny obraz mentalności zamykającej, figura zła — choroby tylko w kategoriach przenośni objawionej pijaństwem. Bista maską, gestem, sposobem frazowania buduje ponadindywidualną metaforę duszy zbrukanej — i szerzej: metaforę demiurga destrukcji. Utopionego w alkoholu? — Raczej w świecie, który wypadł z ram...

Rodzice są zdegenerowani, „dutkanieci” chorzy — „palicem” Pijaka. Ale to tylko anki kierunkowe — bowiem w istocie to świat został „dutkanieci” wojna, uległ degeneracji. Świat... dom spaskudniał na kształt karczm z sennego koszmaru. Sceniczna narracja Majora uderza nieczęstą precyzją w polifonicznym komponowaniu świata przedstawionego. W jedność struktury łączy się ruch, tempa i rytmy, sytuacje sceniczne i — niezmiernie istotne znaczeniowe — kontrapunktowanie sekwencji półszalonej groteski z komentarzami i refleksjami serio.

Na poły operowe, na poły operetkowo-senne szaleństwo. Filtr Operetki, jej estetyki, jest w tym *Ślubie* ewidenty. Karykaturalna oporowość scen ansamblowych, ponad oczywistą ironię i gorzką drwinę wyznacza równocześnie sensy głębsze i o

wiele ogólniejsze: groteskowo-operowa wizja ślubu ucieleśnia go w swoistą figurę — mówiąc słowami Henryka — „marszu w oparach zady”. Wyznacza optykę widzenia świata — marszu po grzęzawisku we mgle.

Stała gra kontrapunktów pomiędzy brutalną dosadnością dialogów a pogodnie — dworsko — operetkowym unisono ansamblu wyostrza obydwa plany. Rzecz urasta do wymiaru upiornego tańca pozorów i to bynajmniej nie tylko w rejonach fantasmagorii. Sen na jawie; coraz głębiej i głębiej grzęźnie on w koszmar — sen o Władzy. Mimo całej antyrealistycznej deformacji, a może właśnie dzięki niej, ze sceny na scenę wizja ze snu bohatera *Ślubu* przepoczwarza się w wizję koszmaru dojmująco realnego, rzeczywistego. Od fantasmagorii przesuwa się ku groteskowej wizji ogólnych mechanizmów porządku, czy raczej nieporządku świata.

Operowo-operetkowa konwencja groteski Majora wyostrza operetkowo-błazeńskie kontury świata w czas jego rozpadu. W czas dezintegracji idei i jej form zewnętrznych. Bywa, że czas historyczny odwraca chronologię. Wielcy prekursorzy — Witkacy jako autor *Szewców* i Gombrowicz — zdawali się, po zapłodnieniu następców, z wolna acz nieodwołalnie, odchodzić w przeszłość. I oto moment historyczny znowu wyrzucił ich na czoło współczesnego polskiego myślenia teatrem o Polsce i Polakach. Tak właśnie, jak w *Ślubie* Ryszarda Majora — spek-

taflu o niejednoznaczności snu, wieloznaczności świata, jego mechanizmów historycznych i wplecionej w te mechanizmy jednostki. O wieloznaczności każdego elementu tej struktury. Całości, w której biel przenika smuga czerni, zaś czerń prześwituje bielą.

Przedstawienie to jest także moim wielkim spełnieniem osobistym. Przez całe lata obchodziliśmy się z Ryszardem Majorem wielkim łukiem. Przy niejednokrotnym uznaniu dla jego prac, nie miałem pełnego zaufania do Majorowego teatru, do jego formy — estetyki bardzo szczególnej, która zdawała mi się sposobna jedynie do bardzo szczególnych poruszeń. Major zaś nigdy nie miał zaufania do mojej pisaniny. I oto — nie wiem, czy Majora ze mną — mnie jego *Ślub* z Majorem pogodził. Więcej — zbrała. Nigdy bym nie był przypuszczał, że stanie się to poprzez Gombrowicza. Lecz stało się — „dutkanieci” minie.

Tej miary kreacje świata, co wyzwolona gdańskim *Ślubem* i szcześcińskim *Czekając na Godota*, nie rodzą się i nie mogą się rodzić codziennie. A jeżeli aż dwie takie znajdują się na scenie jednego festiwalu — to i festiwal staje się faktem artystycznie spełnionym, i jaśniej znów patrzeć się zaczyna na codzienność. Wówczas zwłaszcza, kiedy komponuje się ona z tak rzetelnymi i solidnymi przedstawieniami, jak *Historia o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, zaprezentowana przez Teatr Dramatyczny w Gdyni. Reżyser Zbigniew Bogdański podjął się zadania nie-

zmiernie ryzykownego — wystawiając staropolskie XVI-wieczne misterium, oparł się nie tylko na opracowaniu dramaturgicznym Kazimierza Dejmka, ale również na scenicznym kształcie jego słynnej nie tylko w Polsce, klasycznej już dzisiaj inscenizacji. W takiej sytuacji niebezpieczeństwo jest podwójne — po pierwsze: widzowie znający Dejmkowy oryginał, siłą rzeczy do niego odnową realizację, po drugie zaś: rekonstrukcji po latach dawnego kształtu scenicznego grozi danie w miejsce żywego widowiska jego już jedynie muzealnej, martwej kopii. Tym większy jest przeto sukces Bogdańskiego — w innym kontekście kulturowym, z innymi aktorami i dla odmiennej już widowni potrafił przenieść w czas dzisiejszy staropolski utwór Mikołaja z Wilkowiecka i klasyczną dla powojennego teatru polskiego inscenizację Dejmka. Wciąż, jak się okazuje, żywą w treściach, młodzieńczą w jej stylizatorskiej formie i nadal pozwalającą aktorom — jak Marii Magdalenie w interpretacji Małgorzaty Talarczyk — przydawać ludzkie twarze tak, zdawałoby się, skonwencjonalizowanym figurom XVI-wiecznego misterium. Cenię sobie to przedstawienie w dwójnasób — jako ten konkretny spektakl i równocześnie, w porządku szerszym — jako krok w procesie teatralnej tradycji. Jako widomy znak kulturowej ciągłości. Znak tego więc, co decyduje o trwałości, a tym samym o sile narodowej sztuki teatru.

Bywają przedstawienia, w których główną satysfakcję daje śledzenie

profesjonalizmu teatralnej roboty. Tak rzecz się miała z przygotowaną przez Teatr imienia Horzycy w Toruniu polską prapremierą sztuki Odöna von Horvátha *Don Juan wraca z wojny*. Mimo jej niewątpliwych uroków, nie cenię ponad miarę tej opowieści o Juanie, który wraca z wojny i chce spokojnie umrzeć, a baby mu umrzeć nie dają. Tym baczniej i z tym większą satysfakcją przyglądałem się sprawnej, precyzyjnej, po prostu fachowej robocie reżyserskiej Marka Okopińskiego. Ponad miakość tekstu, ponad wykonawcze mielizny, potrafił on dźwignąć przedstawienie na piętro rzetelnego teatru.

Kłopot natomiast zaczyna się wówczas, kiedy w przedstawieniu nierzetelnym bądź zdecydowanie chybnym, czy to w przeddzie interpretacyjnym świata przedstawionego, czy w jego artystycznym uformowaniu — kiedy w takim widowskim skrojony na element spektaklu skrojoną z niepodważalną fachowością. Toteż z zakłopotaniem i głębokim zatroskaniem śledziłem wytrawne aktorstwo Janiny Bocheńskiej w *Uliście* według Joyce'a wystawionym przez Wandę Laskowską w Teatrze Polskim w Szczecinie. Ujęcie całości w porządku niemal rodzajowo-psychologicznym, z ustępstwami na rzecz optyki wręcz fizjologicznej, metaforę Wielkiej Wędrowki Blooma-Odyseusza przez labirynt świata i mroki człowieczeństwa osobowości sprowadzało do bieganiny niejakiego Mosze Blooma po dublińskich ulicach. Zgodnie z tym porządkiem interpretacyjnym Molly, miała być wielką figurą wszechogarniającej Kobięcości, stawała się po prostu niedopieczoną nimfomaną. I pewnie ogarnęłaby mnie wściekłość na piaską wulgarność myślową takiego ujęcia, gdyby nie dopadł mnie smutek — refleksja nad wpisana w kondycję zawodu aktora bezsilnością; nad tym, jak to choćby najlepsze

wykonanie, z całą — jak u Bocheńskiej — warsztatową sprawnością, prowadzić musi donikąd, kiedy wpisane zostaje w przedstawienie o generalnie zamąconych pryncypiach.

Bez śladu żalu natomiast, a jedynie z odrobiną wstrętu opuszczałem widownię po *Białym małżeństwie* Różewicza, które w Teatrze Polskim w Bydgoszczy wystawił Józef Skwarek. Sztuka ta w swej wewnętrznej potencji służyć może materialem na gorzką sceniczną opowieść o totalnej szmirze — o szmirowości powszechnie akceptowanych stereotypów, modeli wychowania, załgania mieszczańskiego, o szmirze wreszcie naszych marzeń, wyobrażeń i wzajemnych relacji. W ujęciu Skwarka *Białe małżeństwo* zawęziło optykę w ten sposób, by wmówić widzowi, że cała barwność i esencja świata wyczerpuje się na odcinku pomiędzy udami a pępkiem. Lecz nie udało się — mnie się nie udało. Choć dziwnie wyrosnięte bohaterki — pensjonarki mizdrzyły się i paplały infantylnie, choć i reszta zespołu ostro a obficie buchała babską i męską chucią — nie udało mi się uwierzyć, iż rzeczywiście cała potencja świata wyczerpuje się na owej niewielkiej — choć tak uroczej! — przestrzeni pomiędzy poślądkami a wżórkciem łonowym.

Było więc w Toruniu zwyczajnie. Jedno i drugie przedstawienie niecodzienne, kilka po prostu dobrych, uczciwie zawodowych, o niektórych by czym prędzej zapomnieć. Był jednym słowem teatr — jakim jest, i taki odbił się w toruńskim lustrze festiwalowym. Spojrzeliśmy na siebie i na siebie wzajem bez makijażu. To cenna — smutna chwilami, czasem radosna lekcja. Festiwal Toruński znowu odbędzie się za rok i znowu — oby! — będzie pewnie rycząjnie.

ANDRZEJ ŻUROWSKI