

słów, pieśni czy ruchu, zgodnie z intencją autora lub kompozytora.

Reżyser, aktor, scenograf, technik — to instrumenty, czasem cenne instrumenty. Naszym zadaniem jest wyrazić w pełni to, co miał na myśli autor. Na tym polega nasza praca. Jeżeli nie będziemy trzymać

się tych ram, jeśli wprowadzimy do dzieła pierwiastek ludzki, gwiazdorstwo, osobiste nienawiści i miłości — rychło zorientujemy się, że śpiewamy na niewłaściwą nutę.

Jako scenograf występuję w obronie wolności i prostoty — kończy Sean Kenny.

HAROLD CLURMAN O TEATRACH WARSZAWSKICH

Znakomity reżyser amerykański Harold Clurman, współtwórca (w 1931 r.) słynnego Group Theatre, spędził niedawno parę dni w Warszawie i pisze o tym, co widział w teatrach (*The Nation*, 27.VII. 1963):

„Milionowa Warszawa ma dwadzieścia teatrów. Ich repertuar jest bardziej urozmaicony niż repertuar scen radzieckich (Clurman bawił uprzednio w Związku Radzieckim — przyp. red.). W pierwszym teatrze, do którego zajrzałem — niewielki budynek, z salą na 400 miejsc — przekonałem się, oglądając zdjęcia z przedstawień, że sztuki Becketta, Pintera, Wildera, Anouilha, O'Caseya, Brechta, Grahama Greene'a i francuskiego dramtopisarza awangardowego Schehadé były tu już grane w ciągu minionych dwóch czy trzech sezonów.

„W następnych numerach będę miał przypuszczalnie okazję omówić kilka polskich sztuk współczesnych (niektóre wykazują wpływ teatru absurdu), bowiem pięć z nich ukazało się w przekładzie francuskim w warszawskim periodyku teatralnym *Dialog*, który pod wieloma względami jest najlepszym periodykiem teatralnym w Europie, a być może i na świecie. Na razie ograniczę się do sztuk dobrze mi znanych. Pierwszą z nich było niezwykle oryginalne przedstawienie *Trzech siostr*, w reżyserii Erwina Axera, dyrektora Teatru Współczesnego, którego zasługą jest szeroki wachlarz repertuarowy tej sceny.

„Dwa najbardziej uderzające elementy tego spektaklu, to jednorodność dekoracji i przytłumiony ton gry aktorskiej. Dekoracja utrzymana w odcieniu beżowym, z delikatnym wzorem w kształcie listków, sprawia wrażenie ażurowej. Nawet plener z brzozami w akcie czwartym rozwią-

zany został w ten sposób. Co się zaś tyczy aktorstwa — nie gonilo ono za efektami, ani za popisowością.

„Przedstawienie w całości przypomina gobelin utkany z wzajemnych powiązań ludzkich, zaznaczanych głównie poprzez sposób, w jaki postaci słuchają siebie nawzajem i jak na siebie patrzą. Żadna z postaci nie zajmuje centralnej pozycji w rozwoju akcji; wszystkie wplecione są w jedną, jedyną tkaninę uczucia i znaczenia, wyraźnie czytelną dzięki odbieranej przez widza grze oczu. Pozornie drugoplanowe postaci, jak Solony, są równie żywe i decydujące dla całości, co reszta. Jest to jakby połączenie «psychologizmu» Stanisławskiego (dawny styl!) z Brechtowską obiektywizacją.

„Scena rozpaczy doktora Czebutyki — w której stary lekarz wyznaje, że na niczym się nie zna i swoją ignorancją przyczynił się do śmierci pacjentki — pokazywana zazwyczaj jako rodzaj *tour de force* emocjonalnego aktorstwa, była tu zagrana tak mimochodem (prawie humorystycznie), że ktoś, kto nie zna polskiego, mógłby sądzić, iż została wypuszczona. A przecież poruszyła widownię, podobnie jak całe przedstawienie, podobnie jak porusza ją w innych przedstawieniach, gdzie grana jest z emocjonalną pasją.

„Najwięcej barw miało w tym przedstawieniu aktorstwo Tadeusza Łomnickiego, jednego z czołowych aktorów warszawskich, który grał rolę Solonego. W jego interpretacji Solony jest utajonym zbirzem, jadowicie zakochanym chamem, kryjącym swą chorą duszę pod maską wody kolońskiej, miętówek i «byronicznych» wierszy.

„Para starych służących, Anfisa i Fierapont (małe role), była wspaniale prawdziwa; powiedziano mi później, że aktorzy grający te postaci są «gwiazdami» ze-

społu. Bardzo młody Tuzenbach był godny podziwu w swojej subtelności i wrażliwości, choć przeoczona została komiczna nieudolność tej postaci. Spośród siostr, wybijała się jedynie Masza. Kulygin był wprawdzie raczej blady i z polską subtelnością niż z gruntu rosyjski, niemniej — wzruszający. Wierszynin był za ledwie poprawny. Sceny miłosne były dyskretne i lekkie jak piórko, a patos sztuki ledwie zaznaczony. Świat Czechowa był już tylko wspomnieniem smutnej przeszłości, ale ciągle jeszcze przejmującym w miarę jak zanika.

„Podziwiałem raczej takie odczytanie sztuki niż zapaliłem się doń, ale nie zapomnę tego spektaklu.

„*Kariera Artura Ui* Brechta to drugie przedstawienie Erwina Axera, powtórzone ostatnio w Leningradzie. Oglądałem sztukę (jest to «historia» dojścia Hitlera do władzy, pokazana alegorycznie jako historia gangstera z «Chicago») w Berliner Ensemble, gdzie była grana w stylu groteskowej komedii. W Warszawie był to brutalny, Kafkowski koszar, w dekoracjach jakby z ołowiu i stali.

„*Łomnicki, Solony z Trzech siostr*, był tutaj Ui-Hitlerem. Zagrał tę rolę z gwałtownie stylizowaną szorstkością, bardziej przerażająco niż śmiesznie. Kiedy wygłasza swoje końcowe przemówienie w paroksyzmie straszliwej energii — przy czym wznosi się na niebotyczne wyżyny wokalnego wirtuozostwa — wydawało mi się, że idzie tu o efekt świadomie farsowy — ale nikt, ku mojej chwilowej konsternacji, nie śmiał się. I wtedy zrozumiałem, dlaczego: dla Polaków Hitler nigdy nie był śmieszny. Był potworną rzeczywistością, której wspomnienie mogło budzić tylko trwogę. Podczas okupacji hitlerowskiej każdy, kogo schwymano z książką w języku angielskim lub kto ośmielił się grać Chopina, był niezwłocznie rozstrzelany.

„W Teatrze Narodowym (w Polsce wszystkie teatry są państwowe) ogląda-

łem *Brytanika Racine'a*. Obawiałem się, że to będzie piła. Tymczasem spektakl był bardziej interesujący niż w Komedii Francuskiej. Dekoracje, wykonane jakby z zastosowaniem taszystowskiej techniki malarskiej, były barbarzyńsko majestatyczne i fizycznie niepokojące; kostiumy, podobnie jak charakteryzacja, były utrzymane w odcieniach złotym, pomarańczowym i ciemnobrązowym, co dodawało im niesamowitego uroku.

„Irena Eichlerówna (warszawska matka Courage) grała Agrypinę. Ta najwybitniejsza polska aktorka jest potężną indywidualnością sceniczną i rozporządza głosem o wyjątkowym brzmieniu, operując nim z całkowitą swobodą. Wokół niej, młodzi aktorzy — Neron, Brytanik, Narcyz — byli przystojni, żarliwi i naturalni. Przedstawienie nie było deklamacją Racine'a, ani zabytkiem muzealnym. Miało ono właściwy kaliber, jako bezczasowe wyeksponowanie konfliktu między wolą (czy polityką) a namiętnością.

„Jedynym moim rozczarowaniem w Warszawie było przygotowane przez Teatr Współczesny przedstawienie sztuki Ionesco *Król umiera*, które oglądałem na próbie generalnej. Dekoracje i kostiumy były niesłychanie wymyślne i w koncepcji zupełnie nie odpowiadały tej sztuce. (Takie dekoracje i kostiumy byłyby z zachwytem przyjęte przez recenzentów nowojorskich.) Również aktorstwo było nieodpowiednie i nie na poziomie, za co winę ponosi chyba raczej reżyser niż zespół.

„Muszę dodać, że oryginalny tekst Ionesco, który przeczytałem tu po raz pierwszy (przedstawienie sztuki oglądałem w Paryżu i pisałem o nim w *The Nation* ubiegłej zimy) należy do najwybitniejszych utworów tego autora: jest zarówno dowcipny, jak wzruszający. Sztuka ta nie jest, jak początkowo sądziłem, odą do śmierci, ale hymnem do życia, wyłaniającym się z mętnej głębi egzystencjalnego niepokoju.”

MROŻEK PO WŁOSKU

Wydawnictwo Lerici w Mediolanie opublikowało w dwóch tomach (po 1000 li-rów) przekłady sztuk Sławomira Mrożka. Tom pierwszy zawiera przedmowę auto-

ra oraz *Na pełnym morzu* (graną już w Teatro del Globo w Mediolanie), *Strip-tease* i *Karola*; w drugim tomie znalazły się *Policja* i *Męczeństwo Piotra Ohey'a*.