

# TEATR





»BRYTANIK« RACINE'A w TEATRZE NARODOWYM w WARSZAWIE



Irena Eichlerówna (Agrypina)



Igor Smiałowski (Narcyż) i Ignacy Gogolewski (Neron)



Ignacy Gogolewski (Neron) i Grażyna Staniszevska (Junia)



Irena Eichlerówna (Agrypina) i Józef Lotysz (Brytanik)

Reżyseria: Wanda Laskowska, scenografia: Zofia Pietrusińska



## RACINE W WARSZAWIE

### LEONIA JABŁONKÓWNA

„Duma Agrypiny pozbawiona jest uzasadnienia, cnota Burrusa — wytycznych, miłość Brytanika — rozeznania, nikczemność Narcyza — pretekstu, wierność Junii — stałości, okrucieństwo Nerona — przewrotności”. Tak brzmiał ponoć werdykt o sztuce Racine’a, ukuty przez zgromadzonych na premierze w Hôtel de Bourgogne ówczesnych teatralnych „szkali”: krytyków, pisarzy, przedstawicieli całej błyszczącej socjety paryskiej sprzed lat dokładnie trzystu (pierwszy spektakl *Brytanika* odbył się w r. 1669).

Nie powinna nas zbytnio dziwić ani oburzać złośliwość tego sformułowania. Oczywiście w niemalym stopniu płynęła ona z zawiści i odruchu samoobrony wszystkich owych, pyszniących się dotąd swym blaskiem, gwiazd literatury i sztuki, zagrożonych pojawieniem się z nagłą na firmamencie artystycznym wspaniałego słońca rasynowskiego. Ale niezależnie od wszelkich tego rodzaju pobudek osobistych — występujących zresztą nieodmiennie przy podobnych okazjach w różnych epokach i pod różnymi szerokościami geograficznymi — nie można odmówić owym zarzutom pewnego uzasadnienia. Podchwytowały one bardzo zręcznie to, co w istocie stanowi rys szczególnie charakterystyczny dla tego utworu; rys, który w naszych oczach nadaje mu najwyższą, nieprzemijającą wartość, ale który z punktu widzenia pojęć ówczesnych, w stosunku do ustalonych wówczas kanonów estetycznych i uświęconych reguł konstrukcji dramatycznej, musiał się wydać nieudolnością, albo co gorzej, zuchwałą kpiną. To była przecież epoka, kiedy w sztuce obowiązywała jednolitość charakteru: człowiek wyobrażany był jako pewien monolit — zwłaszcza w tragedii (w komedii geniusz Molière przełamał w części tę zasadę). Monolit, jeżeli nie w działaniu, to w każdym razie w swojej strukturze moralnej, w kierunkowości i w temperaturze swych uczuć, w swoich ogólnych tendencjach, w gatunku swego temperamentu. Jeżeli błędził i cofał się ze swej drogi, wynikało to z przyczyn od niego niezależnych, z narzuconych mu przez los okoliczności. Jeśli obdarzony był szlachetnością i odwagą, to musiały one objawiać się zawsze i wszędzie, we wszelkich okolicznościach jego fikcyjnego życia; jeśli na początku sztuki dał wyraz jakimś złym skłonnościami, to w finale musiał okazać się potworem; jeśli pokochał, a był człowiekiem honoru, to nigdy żadna najdrobniejsza pokusa miłosna nie miała dla niego nawet chwilowego powabu. Chyba, żeby już z założenia ucieleśniać miał nie-stałość i zmienność — ale w takim razie te cechy byłyby nieodłącznie z nim zroś-

nięte, klasyfikowałyby go właśnie jako typ Don Juana.

Trudno się dziwić niechęci, czy wręcz wzburzeniu, jakie przy takim systemie pojęć, w okresie wszechwładzy tego rodzaju teorii artystycznych, musiała wywłać nowa tragedia o młodym Neronie i jego złowieszczej matce. W istocie, żadna z głównych postaci tego utworu — z wyjątkiem może notorycznego zdrajcy Narcyza — nie ma w sobie nic z jednolitości posągu; żadna z nich nie jest takim jednorodnym, zamkniętym w ustalonym raz na zawsze kształcie, odzwierciedleniem pewnego wzorca charakterologicznego. Owe przytoczone tu u wstępu zarzuty podziły w sztuce w imię pewnego ideału, który w naszej dzisiejszej terminologii można by określić jako ideał konsekwencji. Otóż *Brytanik* jest sztuką niekonsekwencji. Oczywiście dotyczy to postępowania i reakcji osób tragedii, nie jej autora. Autor z premedytacją i właśnie z zadziwiającą konsekwencją odbiera konsekwencję swym bohaterom. Po prostu daje im pełnię życia; w miejsce sztucznie skonstruowanych archi-typów, stwarza osobowości wymyślone i nierealne, a jednak tchnące niepowtarzalną prawdą, pełne sprzeczności i kontrastów, zaskakujące chwilami swym irracjonalizmem — jak każda ludzka istota.

Oto przewrotna i krwawa Agrypina: popełniła cały szereg zbrodni po to, by utworować drogę do tronu synowi, którego chce mieć w rękę, jako swoje bezwolne narzędzie; a jednocześnie przyjduje mu za opiekunów i kierowników dwóch ludzi, znanych powszechnie z mądrości i cnoty, ludzi o których wiadomo, że będą starać się usilnie o zniwelowanie jej złowrogiego wpływu. Z chłodną precyzją swej świetnej inteligencji konstruuje plany taktyczne — i wciąż popełnia niewybaczalne błędy. Pogardza synem, traktuje go jak niedojrzałego wyrostka, a przecież się go lęka; a może nawet ulega w stosunku do niego złudzeniom macierzyńskiej miłości? Jest niewątpliwym potworem; ale potworem przejawiającym raz po raz bardzo ludzkie odruchy — może nawet bezradność kobiecą...

A oto Burrus, rzecznik cnoty, szacowny mentor młodego władcy; w dziwnym zaślepieniu pochwała porwaną przezeń niewinnej dziewczyny, narzeczonej innego; broni swojego pupila nawet wówczas, gdy jego niegodne zamiary dla wszystkich wkoło stają się oczywiste; do ostatniej chwili nie umie poznać się na jego prawdziwej naturze. A przecież obdarzony jest nieskazitelną prawością i bystrym rozumem. Lecz właśnie dzięki takim „niekon-

(dalszy ciąg na str. 4)



### NA OKŁADCE:

Irena Eichlerówna (Agrypina) i Ignacy Gogolewski (Neron) w „Brytaniku” Racine’a w Teatrze Narodowym w Warszawie (fot. E. Hartwig)

### W NUMERZE:

#### NOWE PRZEDSTAWIENIA

	Str.
Leonia Jabłonkówna — <i>Racine w Warszawie</i> . . . . .	3
Marta Piwińska — „ <i>Klub Pickwicka</i> ” w <i>16-dz. Teatrze Powszechnym</i> . . . . .	5
Andrzej Wróblewski — „ <i>Koszalin czyli o trudnościach adaptacji</i> ” . . . . .	6

#### ZA GRANICĄ

Zygmunt Greń — <i>Wyspa i kontynent (I). Pierwsze starcie</i> . . . . .	9
Kronika: <i>Debiut i ciąg dalszy, Polaków tam nie było, Jubileusz Sceny Polskiej w Cieszynie</i> . . . . .	12

#### Z ŻAŁOBNEJ KARTY

Jerzy Macierakowski — <i>Pamięci Ewy Kuniny</i> . . . . .	13
---	----

#### PRASA I KSIĄŻKI

Witold Filler — <i>O teatrze na Ziemach Zachodnich</i> . . . . .	14
W.N. — <i>Trzydziestolecie teatru szkolnego</i> . . . . .	14
Tadeusz Polanowski — <i>Fraszki teatralne</i> . . . . .	15

#### FELIETONY

List z widowni: <i>O ograniczaniu się</i> . . . . .	8
List ze sceny: <i>Odpowiedzi</i> . . . . .	14

#### KRONIKA KRAJOWA . . . . .

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Edward Csató (red. naczelny), Maria Czamerle (zast. red. nacz.), Leonia Jabłonkówna, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral, Jerzy Macierakowski, Wojciech Natanson (sekr. redakcji), Mieczysław Radomski i Andrzej Wróblewski.



sekwencjom" nie wyobraża tylko zdawkowego zausznika, zarysowanego według powszechnie stosowanych wówczas — a zresztą także i dużo później, niemal do czasów najnowszych — schematów scenicznych; ale jest także wyrazicielem jakiejś prawdy o sprzecznościach ludzkiej natury.

Nie mówiąc już o postaci Nerona. Neron w tej sztuce to zresztą zjawisko samo dla siebie. Już choćby tylko przeprowadzenie tak zuchwałego i ryzykownego zamysłu, aby w wymiarze skróconego czasu scenicznego, operując akcją polegającą właściwie tylko na paru dialogach, ukazać cały niesłychanie skomplikowany proces przeobrażania się, spustoszenia moralnego, przebiegający w psychice nie w pełni jeszcze zdeterminowanej młodzieńczej osobowości: namacalnie, z kliniczną dokładnością, jak pod mikroskopem, unaocznic rozprzestrzenianie się gangreny psychicznej, monstrualny rozrost nowotworu: obludy, pychy, okrucieństwa, samozakłamania; już tylko to jedno osiągnięcie wystarczyłoby chyba do zapewnienia autorowi *Brytanika* miejsca pośród największych tego świata.

A przy tym owa urzekająca prostota i oszczędność środków! Niesłychana dyscyplina artystyczna, mistrzostwo konstrukcji, które pozwala zwinąć i nieskoordynowaną, zdawałoby się, burzę ludzkich uczuć i namiętności, zamknąć w granicach jednego zneutralizowanego wnętrza mieszkalnego, skoncentrować w kilku-nastu rozmowach, niwelując w zasadzie wszelkie perypetie zewnętrzne, jakie przywykło się uważać za właściwą akcję sceniczną (jedyne tego rodza-

ju „wydarzenia” w tej sztuce — porwanie Junii na początku i otrucie Brytanika w finale — przebiegają za sceną i dowiadujemy się o nich tylko z relacji) i przy tym wszystkim osiągnąć maksymalne napięcie dramatyczne, stworzyć kwintesencję teatru... Zjawisko jedyne w swoim rodzaju.

Ale paradoksalnym zarządzeniem, właśnie te elementy utworu, które stanowią o jego najwyższej wartości i wyznaczają mu rangę arcydzieła, stwarzają zarazem największe niebezpieczeństwo dla jego przekazu scenicznego. Właśnie ów klasyczny umiar, mistrzowska zwięzłość, prostota niemal ascetyczna środków wyrazu w *Brytaniku* ograniczają niezmiernie jego szansę do przemówienia pełnym i niezmaconym głosem ze sceny. Gdyż teatr nie jest tu w stanie wesprzeć żadnymi elementami pomocniczymi jedyńskich nosicieli tego głosu — aktorów. A nieczęsto można znaleźć w jednym zespole — nawet spośród najlepszych — dwójkę aktorów, mogących sprostać niezmiernym trudnościom, jakie następują centralne role: Agrypiny i Nerona. O nich tu chodzi przede wszystkim. Nieszczęsny Brytanik, mimo że z imienia postać tytułowa, jest tu tylko ofiarą, bezwolnym pionkiem w tej drapieżnej partii, jaką rozgrywają ze sobą Dama i Król. I choć Król w końcu daje śmiertelnego mata Damie, to jednak w porządku tragicznym musi ustąpić jej pierwszego miejsca. Ona to właśnie, Agrypina, dźwiga funkcję głównego bohatera w tej sztuce. Neron zarysowuje się raczej jako „osoba dramatu” we współczesnym rozumieniu, aniżeli jako bohater tra-



gedii w sensie klasycznym. Utwór odsłania z genialną przenikliwością jego charakter, daje nam pełną wiedzę o jego osobowości; ale nie o jego losie. Zwycięska walka, którą stacza na naszych oczach, to tylko jeden z etapów jego życia: reszta wiadoma jest z historii, ale w obrębie fikcyjnej rzeczywistości, zawartej w ramach utworu, pozostaje niedopełniona. Jediną postacią w *Brytaniku*, która jest zarazem podmiotem i przedmiotem tragedii, tą

która i działa i działaniu podlega, która walczy i ściągą na siebie klęskę, i której proces życiowy na oczach widzów zostaje przypieczetowany nieodwołalnym wyrokiem — jest Agrypina.

Bez kongenitalnej odwrótczyni Agrypiny nie ma na scenie *Brytanika* — choćby wszystkie inne role w spektaklu jaśniały blaskiem najznakomitszego aktorstwa.

Otóż my w Polsce mamy w tej chwili Agrypinę. Nie wiem, kto pierwszy w Teatrze Narodowym uświadomił sobie tę prawdę i zrozumiał, że mając w zespole Eichlerównę, można i trzeba koniecznie wykorzystać tę szansę i pokazać w Warszawie arcydzieło Racine'a; w każdym razie okazał się przenikliwym znawcą. Bo to, że Eichlerówna jest wielką aktorką, nie uprawniałoby jeszcze w pełni takiej decyzji: w Agrypinie zdarzały się już porażki nawet najznakomitszym gwiazdom scen paryskich. W tym wypadku nie wchodzi w grę sama tylko ranga talentu i świetność kunsztu aktorskiego; tu sprawa dotyczy gatunku i jakości elementów, które się na ten kunszt składają; istnienia pewnych szczególnych dyspozycji, temperamentu, nawet pewnych rysów pozaaktorskich, czysto osobistych. Eichlerówna jest predestynowana do roli Agrypiny. Obdarzona jest pewną tajemniczą władzą, władzą dwoistą: uwznioślenia, nobilitowania niejako pospolitości, i jednocześnie uczłowieczania demo-



Zdjęcie górne: Ignacy Gogolewski (Neron) i Irena Eichlerówna (Agrypina); zdjęcie dolne: Ignacy Gogolewski (Neron) i Andrzej Szczepkowski (Burrus)



nizmu, udzielania prawdy i naturalnej oczywistości temu, co zdaje się być nadludzkie i niezwykłe. Ta magiczna właściwość pozwala jej z lekkością i swobodą pokonywać trudności, jakie stawia przed aktorem współczesnym poezja Racine'a: ową ambiwalencję rozedrganej, będącej niejako w stanie permanentnego wrzenia, rozżarzonej napiętnością, materii treściowej, i chłodnej, nieskazitelnej w swym umiarze, klasycznej doskonałości formy.

Kiedy Eichlerówna siedzi w krześle tronowym wyprostowana i nieruchoma, hieratyczna i wyobcowana, o groźnej i zastygłej masce, z opuszczonymi ciężkimi powiekami — myślimy, że będzie to Agrypina zmonumentalizowana i posągowa, wykuty w marmurze pomnik władcy. Ale nagle rozwiera powieki i wystrzela płomieniem oczu. Nieopisana furia tego spojrzenia zatyka oddech. Kamienny posąg przeobraża się w żywiota, w ucieleśnioną energię; a jednak ta przeciwstawność wyraża organiczną jedność. Gest jej podniesionego ramienia wykreśla linię doskonale geometryczną na wzór schematycznego wizerunku z egipskich sarkofagów; za chwilę dłoń wykonuje ruch zaledwie dostrzegalny, finezyjny i pełen łagodnej miękkości, jak odbicie z konturu najsubtelniejszej miniatury. A jest to przecież ta sama ręka...

W jakiś niepojęty sposób umie połączyć uogólnienie, nadrzędność wyrazu, z charakterystycznością, z wydobyciem pojedynczego, zaskakującego swą niepowtarzalnością szczegółu. Eichlerówna stać nawet na to, by wbiec ze sceny ciężkim, kołyszącym się krokiem zaszczutego zwierzęcia — i nie stracić przy tym królewskości. Jest odpychająca w swym zimnym wyrachowaniu, w zbrodniczym cynizmie, w swej nieprzepatwej pysze i wzgardzie — i zarazem urzekająca, mimo wszystko głęboko ludzka; niemal żalonna w swej pognębionej kobiecości, w swych zawiedzionych nadziejach; twarda do końca i nieugięta, wyzbyta łez a patetyczna, niewzruszona a wzruszająca w swojej boleści, w swoim śmiertelnym znużeniu zranionego macierzyństwa, pogrzebanej młodości, kończącego się życia. Jest Agrypiną.

I ma znakomitego partnera. Podkreślano już w recenzjach, że Neron Gogolewskiego zbudowany jest na innej zasadzie niż Agrypina, że reprezentuje odmienną „szkołę” aktorską. W istocie ta interpretacja opiera się raczej na drobiazgowej i przenikliwej analizie psychologicznej, ujętej jednak w karby nowoczesnego stylu gry. Sugestywność i konkretność przekazywanego wizerunku, autentyzm i prawidłowość procesu psychicznego, przychwyconego nie-



jako in statu nascendi, osiągnięte są tu nie tyle na drodze tzw. przeżywania, uczuciowego identyfikowania się odtwórcy z wyobrażoną postacią, co poprzez wyostrzoną wrażliwość, intuicję i jasnowidztwo diagnosty, zafascynowanego wizją pewnego „przypadku” klinicznego. Nie ma to zresztą nic wspólnego z zaznaczaniem jakiegoś „dystansu” w grze, w znaczeniu, jakie się często dziś nadaje temu pojęciu. Gogolewski nie stoi „na zewnątrz” w stosunku do swego bohatera; przejrzał Nerona, podpatrzył jak na rentgenowskiej kliszy wszystkie tajemnice jego organizmu i przekazuje je z jakąś drapieżną pasją odkrywcy. Ten Neron

ma w sobie gibkość i elastyczność współczesnego złotego młodzieńca, podrywacza z tzw. dobrej rodziny, który za moment przekształca się w „mordercę bez poborów” naszej epoki. A mimo to jest jakoś dopasowany do swej królewskiej matki w ujęciu Eichlerówny. Ich wielka scena z IV aktu to koncert, oparty na kontrapunkcie, grany przez dwa instrumenty o różnej barwie, ale dopełniające się i znakomicie zestrojone.

Dwie główne role tej miary przesadzają o wartości *Brytanika* na scenie. Spośród pozostałych postaci postawiłabym najwyżej Burrusa w wykonaniu Andrzeja Szczepkowskiego. Myślę, że mało stosun-

kowo efektowną rolę potrafił nasycić prawdą i dużą siłą ekspresji. Narcyza zagrał Igor Śmiałowski z kulturą i umiarem, ale wydaje mi się, że zbyt jednotonowo. Wolałabym więcej światłocieniowej głębi, większego zróżnicowania faktury w tej jednolitej powierzchni „czarnego charakteru”. Brytanik (Józef Łotysz) i Junia (Grażyna Staniszweska) mieli wdzięk młodości i grali z przejęciem, ale w tonacji z trochę odmienną sztyki. Nie można ich za to zbyt winić: do Racine'a trzeba dorosnąć. Zwłaszcza przy takiej Agrypinie i takim Neronie.

LEONIA JABŁONKÓWNA

## »KLUB PICKWICKA« w ŁÓDZKIM TEATRZE Powszechnym

MARTA PIWIŃSKA

Z WIELU mądrych myśli zawartych w *Klubie Pickwicka* warto sobie przypomnieć — przy oglądaniu łódzkiej adaptacji dzieła Dickensa — uwagę Sama Wellera o tym, że wzajemne ustępstwa są osłodą życia. Rozsądne to spostrzeżenie pozwoli uniknąć rozważań nad sensem (lub bezsensem) adaptacji w ogóle i adaptacji *Klubu Pickwicka* w szczególności. Pozwoli ograniczyć się do napisania, że — po pierwsze — zarówno udana jak nieudana adaptacja powieści nie będzie nigdy jej pełnym obrazem i że — po drugie — fakt ten zupełnie nie przeraża teatrów, które przenoszą, przenoszą i prawdopodobnie będą przenosiły powieści na scenę bez

względów na mniej lub bardziej łagodne perswazyje krytyki, że może jednak lepiej tego nie robić.

Ustąpiwszy więc faktom, na które i tak nie ma się wpływu, należy jednak dodać, że *Klub Pickwicka* na scenie Teatru Powszechnego jest w tej, budzącej tyle wątpliwości, dziedzinie adaptacji pozycją dosyć uzasadnioną z paru względów. Ma sens społeczno-kulturalny, jako inscenizacja związana ze 150-leciem śmierci Dickensa, oraz pedagogiczny, jako przedstawienie przeznaczone szczególnie dla młodego widza. I wreszcie — ma sens artystyczny, co nie jest także bez znaczenia.

Łódzki Klub Pickwicka

świadczy, że Jan Kott bywa prorokiem i we własnym kraju. Przedstawienie powstało wyraźnie pod sugestiami szkicu o *Groźnym Dickensie*. Marian Stańczak, scenograf spektaklu, pokazał na scenie nie tylko uroki starego Londynu, dyliżanse i nadęte własnym snobizmem kluby, ale i bardziej ponure obrazy: sugestywnie okratowane więzienie za długi, uliczne dzieciny pod latarniami etc. Wprawdzie balansował już na granicy malowniczości nędzy operowej, ale czyż tak właśnie nie jest u samego Dickensa, który swoje najbardziej ponure obrazy stylizował niemal na niesamowite powieści grozy? Dickens groźny nie przesłonił jednak Dickensa