

(dalszy ciąg ze str. 7)

rozszerzyć i pogłębić swoją wiedzę o twórcy *Turonia*, lecz przede wszystkim ważna książka o dramaturgii Stefana Żeromskiego. „Starałem się opowiedzieć dzieje ciężkiej walki, którą Żeromski niemal przez całe życie toczył o dostęp do sceny. Walka ta, już po jego śmierci, zakończyła się przynajmniej częściowym zwycięstwem *Sulkowskiego*, *Róży*, *Przepióreczki*, *Turonia* i *Grzechu*.” — pisze Natanson.

Jest to stwierdzenie zbyt skromne. Drugim bowiem ważnym nurtem tej książki jest szczegółowa i kompetentna analiza dramatów Żeromskiego. W ośmiu esejach, z których każdy poświęcony jest jednemu dramatowi, Natanson z erudycją i właściwą swemu pióru swobodą opowiada o powstaniu każdego z utworów i analizuje ich treści; rysuje drogę na scenę. Autor nie tylko pamięta prapremierę *Grzechu* w warszawskim Teatrze Kameralnym w 1951 r. z Aleksandrem Zelwerowiczem w roli Jaskrowicza i widywał przed wojną Osterwę w rolach *Sulkowskiego* i *Przełęckiego*, ale zna wszystkie wybitniejsze inscenizacje Żeromskiego na przestrzeni kilku dziesiątków lat. Jego analizy krytyczne są pełne odwołań do licznych spotkań z Żeromskim na scenie i porównań różnych interpretacji. (WSP; wyd. II; cena 23 zł)

Wypiański Wojciecha Natanson ukazał się w PIW-owskiej serii „Małe portrety literackie”. Wyszył w niej pozycje poświęcone Kochanowskiemu, Fredrze, Krasińskiemu, Żeromskiemu, Sienkiewiczowi, Reymontowi i Kraszewskiemu, a wydawca zapowiada dalszych dziewięć tytułów.

Książka świetnie ilustrowana, co z przyjemnością odnotowujemy, jest monografią przeznaczoną dla szerokiego kręgu odbiorców (15 tys. nakładu). Zawiera podstawowe informacje o życiu i twórczości autora *Akropolis*, dotyczące jego pisarstwa i działalności artystycznej.

„Historycznie rozumując — pisze Natanson — trudno nie dostrzec, że z (...) koncepcji [Wypiańskiego], wyrosła nasza awangarda międzywojenna, a za jej pośrednictwem także i najnowsza. Program konsekwentnej i świadomej konstrukcji dzieła sztuki, sformułowany przez *Zwrotnicę*, jest już zarysowany w *Wyzwoleniu*. Walka poezji nowatorskiej z dawną — również się tam już mieści. Szukanie coraz nowych dróg, świadomie wytyczanych, to hasło bliższe zarówno Wypiańskiemu, jak formiście, kapistom, Witkacemu, Chwistkowi. Szukanie „prześrzeni powietrznej”, jako niespodzianki i zaskoczenia, da się odnaleźć u Józefa Czechowicza. Można więc powiedzieć, że Wypiański jako nieustanny, przez całe swe twórcze życie, eksperymentator i nowator, dotrzymuje kroku tym, co po nim przyszedł i którym torował drogę.” (PIW; cena 20 zł)



Barbara Patarska (Maria), Krzysztof Gordon (Janosz Kisz), Zbigniew Lobodziński (Antal), Ryszard Moskaluk (Mąż), Elżbieta Kochanowska (Zona), Jan Sieradziński (Hłob)

porcji pomiędzy realistyczno-rodzajowym i metaforyczno-symbolicznym planem sztuki pozwoliło zachować w inscenizacji niezbędną osnowę anegdotyczną, a równocześnie sięgnąć ponad fabułę do wielkich pytań egzystencjalnych i filozoficznych.

Zarysują się one tak, jak zobaczy w swym widzeniu świata główny bohater sztuki Janosz Kisz*. Od aktora bowiem kreującego tę rolę — a właściwie gigantyczny monolog, dzielony dialogami, blisko trzygodzinny, zależy wymiar problemów Sarkadiego: problemów jednostki wobec sił świata, który się — wedle tej jednostki — rozsypuje w drzazgi.

W polskiej prapremierze Kisz kreuje Krzysztof Gordon. Toteż podejmując próbę konkretyzowania problemów Sarkadiego, piszę właściwie o Gordonie i o tym jak on widzi fenomen Zła.

Sztafaż realistyczny Gordon stosuje w stopniu niezbędnym dla uwiarygodnienia anegdoty. Jego wciąż pijący Kisz nie upija się i nie bierze po pijanemu — jest pijany raczej doświadczeniem, więc i cała, narzucona mu przez fabułę, nieustanna pijatyka staje się metaforą okrutnego, egzystencjalnego doświadczenia, którego on sam jest przedmiotem i podmiotem zarazeń. „Bohater sztuki (...) pisał Miklós Bélaádi — szuka prawdy (...). Treścią tego poszukiwania jest to, że prawdę można poznać jedynie w stanie ascezy — dlatego, też imię świętego stojącego na ścieżce znalazło się w tytule.”

„Szymbon na coś czekał, tylko na co? Na to, czego pragnął i co chciał zrobić?.. Mój świat się rozpada, a ja nie mam prawa stawać temu na przeszkodzie.” Nie ma prawa, bo „szuka prawdy”. Te dwa ostatnie słowa Gordon wyraźnie punktuje, bo one określają jego „przekłętą” misję z wyboru. Przekłętą? Na czym zatem polegać ma tragiczny poszukiwanie? (Wszak historyczny Słupnik był postacią pełną poświęcenia, ale nie tragiczną, bo za cenę cierpienia świadomą dołknęcia Prawdy.)

* Pisownię nazwisk postaci sztuki jak również nazwiska autora podajemy zgodnie z programem Teatru Wyrbrzeża.

RECENZJA

ANDRZEJ ŻUROWSKI

Gordon i „przekłete problemy” Sarkadiego

Któregoś dnia, młody człowiek, z zawodu artysta-malarz, z powołania poszukiwacz prawdy, z zamiłowania pijaczyna zdaje sobie sprawę, że jego świat — po prostu — mu się rozwalil. Wyrzuty z pracy, opuszczony przez kochankę, zaplątany w własnej inicjatywy w niefortunny i skomplikowany damsko-męski układ zostaje zamordowany bezsensownie i niepotrzebnie. Tak opowiedziana fabuła sztuki *Szymon Słupnik* (1960) Imrego Sarkadiego, wybitnego pisarza węgierskiego, może sugerować, że mamy do czynienia z historyjką obyczajową. Tak jednak można streścić *Szymona Słupnika* tylko w zewnętrznym planie anegdoty. Bowiem wśród motywów przewodnich twórczości Sarkadiego jednym z zasadniczych, a w *Szymonie Słupniku* podstawowym, jest analiza problemu „Zła”. W teatrze trafne, wyważenie pro-

Teatr Wyrbrzeże w Gdańsku (Scena Kameralna w Sopocie); SZYMON SŁUPNIK, Imrego Sarkadiego w przekładzie Camilla Mondral. Reżyseria: Krystyna Meissner, scenografia: Jadwiga Pezarkowska (fot. T. Liank)

realistyczny bez rodzajowości i charakterystyczności — taki właśnie Kisz Gordona pozwala aktorowi ponad fabularnym konfliktem przeprowadzić uogólniającą metaforę, której ucieleśnieniem jest bohater.

Skondensowana nadekspresja Kisz, a właściwie znak przyspieszonego rytmu myślowej i emocjonalnej reakcji bohatera rosną do wymiaru symbolu, jak w scenie retrospekcji prowadzenie bohatera na granicy kabotyńskiej zgrywy i rzeczywistej irytacji, autentyczny urok chłopaka w pierwszej scenie z Zużi (Joanna Bogacka), na największych obrotach ustawiona scena ślania łóżka z Marią (Barbara Patorska) i zaraz potem — dla kontrastu — policzek wymierzony przez dziewczynę a po nim pocałunek.

Siłą tego spektaklu, o wyrażnie dominującej roli protagonisty, jest zespolowość w kształ-

towaniu wszystkich planów widowiska. Od scenografii Jadwigi Pożakowskiej poczynając — wnętrza pracowni Kisz — pokoju przeciw realistycznego, lecz w bezładnym nagromadzeniu rekwizytów i w kolorycie całości, osadzającego akcję w szczególnym klimacie zagrożenia i rozpadu.

Jest w sztuce jeszcze postać o szczególnym znaczeniu dla Kisz i całej jego sprawy. To niejaka Vincowa — sprzątaczką, intrygantką, stręczycielką. Ucieleśnienie rynsztoku, podłości, po prostu — Zła. „Jest nieuchronna jak sama śmierć” — mówi o Vincowej Kisz. „To czemu jej pan nie wyrzucił?” — pyta partner. Kisz rozkłada ręce — „Człowiek jest fatalistą...” A walka z nieuchronnością — to nonsens. Vincową gra Anna Chodakowska. Z pozoru charakterystyczną. Lecz w nagromadzeniu elementów tej charakterystyczności ze sceny na

scenę stającą się samym Złem z całą jego nieuchronnością. Bez tego partnerstwa, jakie daje Gordonowi Chodakowska, Kisz zawisłby w próżni, utraciłby punkt odniesienia, miarę problemów, w imię których podjął straceńczą walkę.

Krystyna Meissner role drugoplanowe i epizody — jakże rzetelne, np. Andrzeja Nowińskiego, Ryszarda Jaśniewicza czy Wojciecha Kaczanowskiego — ustawiła w szyku charakterystycznym, jakby iść tu miało o obyczajówkę. Ale pozor to tylko. Krystyna Meissner z precyzją splata zawikłane nitki dramatu i kondensuje tekst: bez rozczłonkowania aktu na odsłony w środek scen błyskawicznym efektem wcina retrospekcje... Dwa obrazy wyraźnie pokazują zasadę interpretacyjną: początek sztuki i finał. U Sarkadiego Kisz budzi się, zostawia Marię w łóżku, wypija kilka wódek,

siada na fotelu i zaczyna monolog o tym, że przestał rozumieć ciało kochanki. U Meissner początkowa scena rozgrywa się w łóżku — monolog ucieleśnia się w nieudanej próbie porozumienia się już obcych sobie kochanków. W finale sztuki Sarkadiego śmiertelnie zraniony Kisz, leżąc na noszach, nim umrze — niczym w operze — ma czas wygłosić monolog-testament, monolog-samookreślenie. Meissner usunęła Kisz ze sceny przed tym monologiem. Oczyściła finał z operowego weryzmu a zarazem przerzuciła go w inny wymiar. Głos Kisz dochodzi z głośnika, z oddali. Na scenie stoi tylko Maria. Słucha. Kisz może już nie żyje? Może to tylko Maria słyszy głos, którym kiedyś do niej przemawiał?

A może Kisz nie cały umarł?

ANDRZEJ ŻUROWSKI
