

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie .....

Nr 6 z dn. -06-84

665  
Padał deszcz...

Teatr Dramatyczny w Legnicy: *MOLIER ALBO ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW* Michaiła Bułhakowa w przekładzie Jerzego Pomianowskiego. Adaptacja i reżyseria: Józef Jasielski, scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych, opracowanie muzyczne: Jerzy Rezler. Premiera 15 IV 1984 r.  
Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *REWIZOR* Mikołaja Gogola w przekładzie Juliana Tuwima. Reżyseria: Marek Gliński, scenografia: Ryszard Melliwa, muzyka: Rafał Augustyn, plastyka ruchu: Waldemar Karst. Premiera: 24 III 1984 r.

Wiadomo: w dwudziestoosobowym zespole aktorskim obsadzenie dramatu o kilkunastu postaciach staje się ekwilibrystyką — wymaga wielu koniecznych ustępstw, rezygnacji a czasem i przygięcia niepasującego genre'u postaci do realnych możliwości. Wiadomo: w teatrze, w którym objądz stanowi podstawę egzystencji, albowiem z siedziby więcej niż kilkunastu przedstawień nie da się wycisnąć, inscenizowanie dużego widowiska o zmiennych dekoracjach napotyka na trudności podstawowe. Wiadomo: w teatrze z konieczności ubogim, granie kostiumowych przedstawień staje się przedsięwzięciem wariackim. Wiadomo: w niespokojnych czasach sprzyjających treściom łatwym a pokupnym, inscenizowanie dzieł choćby trochę nieprostych i niejednoznacznych może liczyć najwyżej na obojętność. Jest jeszcze wiele takich „wiadomo”, a z ich zszytetyzowania wynika, że samo wzięcie na warsztat przez niewielkie teatry dzieł dramatycznych stawiających im nadprzeciętne wymagania jest przedsięwzięciem zgoła heroicznym. Doskonale rozumiejąc dyrektora relacjonującego w chwili szczerości swoje lęki, które ogarniały go, gdy asystował rozpoczynającym się próbom i śpieszę go pocieszyć: przecież nie wyszło najgorzej. Przedstawienie jakoś się kupy trzyma, wysilek jest rzetelny, na miarę możliwości... I tylko chwilami dopada mnie terkot wewnętrzny dzwonka alarmowego: przecież to nonsens. Jak można myśleć o teatrze zaczynając od litanii okoliczności łagodzących?

W połowie maja, w upiornie deszczowy weekend, w pustawych salach dolnośląskich teatrów oglądam znakomite, właśnie wymagające dzieła rosyjskiej literatury dramatycznej.

**MOLIER CZYLI ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW.** Napisana w Moskwie w 1932 roku, bogata

opowieść o kondycji artysty w realiach ustrojowych monarchii absolutnej, trafiła do Polski — podobnie jak duża część dramaturgicznej spuścizny Michaiła Bułhakowa — ze znacznym opóźnieniem. *Dialog* opublikował utwór w roku 1964; od premiery w Zabrzu zaczął on krążyć po scenach, uporczywie omijając większe ośrodki teatralne. Zaskakujące jest owo dezinteresement ważnych scen krajowych dla tego utworu. Zaskakująca jest też notoryczna chęć poprawiania sztuki Bułhakowa prowadząca do nieporozumień piramidalnych — opisywał je Andrzej Multanowski na tych łamach (por. *Teatr* nr 6/1983). W efekcie jedynym sukcesem na miarę dramatu była zrealizowana na jesień 1980 roku (chyba niedoceniaona trochę, ale czasy nie sprzyjały kontemplacji dzieł teatralnych) telewizyjna inscenizacja Macieja Wojtyzki ze znakomitymi rolami Tadeusza Łonickiego, Haliny Mikołajskiej, Włodzimierza Pressa.

Józef Jasielski inscenizując Moliera w Legnicy nawiązał do rodzinnej tradycji inscenizacyjnej: skwapliwie zabrał się za poprawianie dramatu. Przede wszystkim wmontował weń dwie sceny ze *Świętoszka* przekomponowując i niszcząc ekspozycję sztuki tudzież wyrzucając duże jej sekwencje by Tartuffe'a zmieścić. I po diabła? Dla intrygi sztuki nie miały te inkrustacje żadnego znaczenia, o charakterze *Świętoszka* wystarczająco wiele mówi się u Bułhakowa, więc nawet jeśli by widz nie czytał dramatu Moliera i tak będzie wiedział, o co idzie. Reżyser przy tym zupełnie nie potrafił zdać sobie sprawy, że zderzenie w formie teatru w teatrze współczesnego tekstu Bułhakowa w przekładzie Jerzego Pomianowskiego z archaicznym już bardzo Boyowskim przekładem *Tartuffa*, przy niezbyt od tego mocnym aktorstwie nie poz-

walającym na zaznaczenie pastiszu — że takie zderzenie jest szalenie niekorzystne dla obu stron. Odbiera wiarygodność intrydze, deprecjonuje Moliera jako artystę i nudzi po prostu złym teatrem.

Ale zły teatr jest nie tylko w cytatach ze *Świętoszka*. Na audiencję do Króla Molier wchodzi w peruce — dość dziwnej, nie „molierowskiej”, ale niech będzie. Natomiast przemówienie dziękczynne do Króla, który zaszczylił występ swoją obecnością wygłasza już we własnych włosach. Reżyser i aktor nie przywiązują, jak się zdaje wagi do tego „drobiazgu”, choć grają sztukę o czasach, w których obowiązywała ścisła etykieta. Dalej: w scenie odgrywania *Świętoszka* przez trupę Moliera widownia Palais Royal i łoża królewska. Jest w głębi, naprzeciw nas. Aktorzy zaczynają grać przed królem, czyli tyłem do nas, po czym nieznacznie robią w tył zwrot i grają przodem do nas a tyłem do monarchy, kłaniają się zaś raz w przód, raz w tył. Jest w tym spektaklu jeszcze sporo przykładów tego typu nonszalancji reżyserskiej, za którą szkoły teatralne rąbią dwójce początkującym adeptom reżyserii.

Najgorsze wszakże jest jeszcze co innego: to że Józef Jasielski bezgranicznie ufa swojej wnie inscenizatorskiej, zaś zupełnie nie bierze pod uwagę, że Bułhakow też pewne teatralne efekty zaplanował. Robi przez to krzywdę swoim aktorom, na przykład Zbysławowi Jankowiakowi, któremu skreśla z tekstu wszelkie elementy charakterystyki Ludwika XIV choć trochę odciągającego od konwencjonalnej sztampy. Z kolei trudno powiedzieć, czy reżyserowi czy aktorowi należy zawdzięczać krach roli Charrona, arcybiskupa Paryża: u Bułhakowa jest to dystyngowany, gładki dygnitarz kościelny, z którego w momencie niepowodzenia wyłazi mały, grubiański cham — oszłamiająca scena, gdy arcybiskup i markiz opluwają się nawzajem z wściekłością. W przedstawieniu natomiast Charron Józefa Gmyrka jest od początku prymitywnym, prowincjonalnym klechą i żadnego konfliktu i żadnej niespodzianki oczywiście być nie może; wszystko jest jednoznaczne i nieciekawe.

Bułhakow opowiada o bezgranicznej, niekontrolowanej i nieobliczalnej władzy satrapów: Ludwik XIV wydaje wedle swej woli polecenia w przestrzeń, po czym ktoś niewidoczny spełnia je szybko i sprawnie; Józef Jasielski stawia na scenie fagasów, żebyśmy nie mieli wątpliwości. Bułhakow opowiada o lęku przed wszechmocą i wszechogarnialnością aparatu władzy: gdy zmiażdżony Molier we własnym domu wybuchu rozpaczliwą tyradą, przerażony służący głośno ją okrzykami niech żyje król, bo przecież wszystko jest słyszane; Józefowi Jasielskiemu nie wystarcza obłędny strach zawarty

JACEK SIERADZKI

w tej scenie, stawia pod ścianami dwóch szpicli, żebyśmy musieli ich zobaczyć. U Bułhakowa w finale kronikarz trupy Moliera wpisuje do księgi przyczynę zgonu mistrza: „Stało się to za przyczyną królewskiej niełaski i czarnej zmywy, „i jest to obraz cichej przycupniętej odwagi, tylko na taką stać ludzi żyjących w despotii; Jasielski przebijają ten finał pantomimą: na scenę wbiegają postacie w czarnych płaszczach i kapturach wznosząc nad trupem zaciśnięte pięści. Do ciężkiej cholery, czy publiczność legnicka w oczach inscenizatora jest kupą idiotów rozumiejącą wyłącznie komiksowe uproszczenia?

Aktorsko spektakl niezbyt ciekawy. Wymaganiom dramatopisarza dotyczącym sylwetki Moliera — wymaganiom ogromnym, trzeba zagrać wielkiego artystę, mądrego i szlachetnego, ale nie bez słabości i wad człowieka, niejednoznaczne pomieszczenie rozsądku, próżności, czułości, egoizmu i oportunisty, wszystko naraz — wymaganiom tym nie sprostał Tadeusz Kamberski — monotonny, referujący sprawę Moliera raczej niż grający je. Obiecującą rolę Boutona Mariusza Olbińskiego zniszczyły niekorzystne skreślenia tekstu i przedziwne rozwiązania reżyserskie, takie jak czołganie się między nogami groźnego markiza-zabijaki. Dobry, dramatyczny, dyskretny w wyrazie epizod Krystyny Hebdy — zmagającej się z nierozwiązalnymi problemami Magdaleny Bejart.

**REWIZOR.** Na początku w ciemnej sali brzmia werble — długie solo na perkusji. Koło punktowca rozświetla fragment dekoracji: zwały papierzysek na półkach wysokiego regału, następnie zaczyna omiatać scenę wydobytą z kolejnych zawałonych papierem półki. Podświetla się horyzont: regały te ustawione w półokrąg, zakończony groteskowymi wieżyczkami tworzą jakby groteskowy pałac biurokracji. Zapalają się przednie reflektory: za ogromnym stołem siedzi małutki człowieczek z twarzą w dłoniach, pogrążony w przerażeniu: Horodniczy.

Ładnie i efektownie wymyślił Marek Gliński początek wałbrzyskiego przedstawienia. Funkcjonalna jest też scenografia Ryszarda Melliwy (w scenie domowej biurko zastąpi kanapa, a scenę w zajeździe rozegra się na proscenium przy zapuszczonej kurtynie). Tyle tylko, że jest to scenografia i jest to introdukcja do trochę innej inscenizacji. Scenografia ciągnie w groteskę (niektóre regały pełnią rolę drzwi na przykład), natomiast prowadzenie aktorów skręca zdecydowanie w farsę i to farsę robioną nie zawsze wymyślnymi środkami. Aktorzy starszego pokolenia potrafią rysować typy farsowe (przezabawna w ubiorze, ruchu i mimice sylwetka Liapkina-Tiapkina stworzona przez

Józefa Kaczyńskiego), młodzi nadrabiają braki techniczne bieganiną, trajkotaniem i przewracaniem się o kanapę. Z jeszcze innej stylistyki: realistycznej komedii obyczajowej jest sprytny Osip Krystiana Buszkiewicza.

Ten rozgardiasz stylowy i pewnie niezborności nie zakłócają jednak w sposób zasadniczy odbioru spektaklu. Na ich tle błyszczą bowiem dwie role zbudowane mocno i konsekwentnie. Chlestakowa gra Arkadiusz Rajzer i gra go znakomicie. Młodziutki aktor, bez szkoły (po egzaminie eksternistycznym) zadziwiająco sprawnie i wyraziście rysuje postać bezczelnego bufona i łgarza ponoszonego przez własny tupet, ale usiłującego się kontrolować (pięknie pokazany króciutki moment otrzeźwienia w wielkim monologu Chlestakowa), naśladowującego stołeczne maniere nieudolnie i śmiesznie, ale bez zbytek oczywistej karykatury. Pewnie poprowadzona, bogata, czysta rola.

Horodniczy jest dla Romana Kłosowskiego najwyraźniej ucieczką od codziennych występów w rewiiowej Syrenie. Aktor ten zamknięty w emploi komicznym zawsze chciał grać role serio: efekty tych ciągów bywały

inne. Tu efekt jest znakomity: Kłosowski gra w cuglach, powściąga swój temperament, nie pozwala sobie na grepsy. Rysuje postać małego prymitywnego człowieka, taniego drania, którego oglądało pozornie realne marzenie o awansie i który dając się okpić Chlestakowowi uświadamia sobie dojmującą własną nicość. Kłosowski niemal prywatnie czerwienieje na twarzy w końcowym monologu mówionym nie wśród tłumu lecz samotnie, na proscium: niskim, zdartym głosem wyplakuje skargi oszukanego oszusta i nie jest śmieszny, jest żalony i w tej żalości dramatyczny.

Dwie świetne role powodują, że przy niezborności stylistyk przedstawienie jednak jakoś się lepi, nie rozpada się na sceny. Całość kończy się farsowo: szaloną pogonią za Bobczyńskim i Dobczyńskim z przewracaniem się o kanapę i rozrzucaniem papierów z pólek. To szaleństwo zostaje wszakże przerwane doinscenizowaną pantomimą rodem z jeszcze innej parafii. Odzywa się głos zapowiadający przybycie reżysora z Petersburga, towarzyszy mu wzniosła muzyka, otwierają się drzwi, przez które policjanci wnoszą akta. I po co?? Dlaczego

policjanci, skoro — widzieliśmy to przed chwilą — są zblatowani z Horodniczym? Czy cisza po tej zapowiedzi nie jest mocniejszym finałem od chórow cerkiewnych? Czy oczekiwanie nie jest lepszym efektem dramatycznym niż rozpraszające uwagę wejście osób drugorzędnych? Dlaczego reżyserzy tak uparcie niszczą własną pracę nadmiarem pomysłów?

Powiedziane zostało na początku: jest mnóstwo okoliczności łagodzących. Może nawet za dużo; przecież przy wszystkich wyrzekaniach te przedstawienia jakoś się bronią. Legnickie gorzej, wałbrzyskie lepiej, w obydwu wypadkach broni się sama dramaturgia: niektóre sekwencje u Bułhakowa (te nie poprawione), większość scen u Gogola. W końcu wartością samą w sobie jest też zapoznanie widzów Dolnego Śląska z wielkimi dziełami dramatu światowego, co by mówić zleżo o ich wykonaniu.

Prawdziwy powód do niepokoju tkwi gdzie indziej. Obydwa dramaty pisane były we wścieklej pasji. Moliere był żółciowym oskarżeniem, rozpaczliwym krzykiem unicestwionego artysty: „Całe życie lizałem mu ostrogi i powtarzałem sobie wciąż to samo: żeby tylko mnie nie rozdep-

tał. A przecież mnie rozdeptał. Satrapa!” Rewizor — wiadomo — „z czego się śmiejecie?” — katarktyczna terapia śmiechu. Ten teatralny „material” aż kipi od emocji, wcale nie historycznych, zawarta w nich pasja godzi w sprawy i dziś bolesne. Ta pasja właśnie powinna — zdawać by się mogło — stanowić nitkę łączącą emocje na scenie i na widowni. Emocji zabrakło — i na scenie i na widowni. Okoliczności łagodzące — mogą tłumaczyć niedoróbki warsztatowe, przecież nie wystarczą jednak jako alibi dla letniości.

W Wałbrzychu oglądałem chyba dwunaste z kolei przedstawienie, w Legnicy coś koło tego. Dyrektorzy zapewniali, że tego dnia jest wyjątkowo kiepsko z publicznością, w inne dni bywa lepiej. Istotnie było kiepsko. W Legnicy nie dojechały autokary i parę rzędów zapełniały znużone dzieci plus kilka osób dorosłych. W Wałbrzychu doroslejszą widownia nie reagowała na żadne żarty poza ściśle farsowymi grepsami. Oklaski były mierne. Nic nie przechodziło przez rampę, widzowie pozostawali doskonale obojętni, senni i ociężali, znużeni. Za oknami lał deszcz. Może dlatego.