

WROCLAWSKA PRÓBA

Moda na festiwalu rozszerza się. Po zeszłorocznym sukcesie I Festiwalu Teatrów Północnej Polski a przed jego tegorocznym powtórzeniem Wrocław zorganizował imprezę konkurencyjną, obejmującą teatry Górnego i Dolnego Śląska, Opola i Ziemi Lubuskiej. Odbývający się w dniach 14-28 maja I Festiwal Teatrów Śląska i Opolszczyzny był zatem roboczym przeglądem orientacji artystycznej oraz sił i środków ośmiu scen zachodniej Polski — ogromnie ciekawym jako konfrontacja ich sukcesów i porażek, ich żywotności i taktyki. Zawężenie statutu do sztuk wyłącznie polskich utrudniło zapewne niektórym teatrom zaprezentowanie najciekawszych osiągnięć, ale i tak przegląd ten pozwolił na wiele spostrzeżeń i wniosków istotnych dla oceny nie tylko ich jednostkowej sytuacji artystycznej, ale również szerszej — społecznej a nawet politycznej — roli na zajmowanych terenach.

Festiwal, najogólniej biorąc, nie przyniósł większych niespodzianek. Poza nelicznymi zjawiskami artystycznymi bardzo wysokiej rangi — o czym za chwilę — była to manifestacja średniego poziomu naszego teatru z kilkoma niebezpiecznymi obszurnościami się w dół — poza dopuszczalną granicę tolerancji. Ale o ile ogólny poziom zaprezentowanych sztuk, szczególnie od strony realizacji aktorskich, nie wzbudzał większego entuzjazmu, to tendencje artystyczne, ujawniające się w koncepcjach inscenizacyjnych i plastycznych oraz ambicje twórcze, nurtujące oglądane przez nas zespoły, zasługują na pełne uznanie. One to sprawiły, że szereg realizacji osiągnęło swoją maksymalną w istniejących warunkach klarowność artystyczną, czystość linii i czytelność intencji ideowej. A także, że stały się żywym świadectwem oczywistej i dość znacznej dynamiki rozwojowej.

Przedstawieniem najlepiej może reprezentującym powyższe właściwości i charakter pracy nad tekstem i scenicznym przygotowaniem sztuki, przedstawieniem świadczącym o dużej dyscyplinie i znacznym wysiłku zespołu był jeleniogórski „Pierwszy dzień wolności” w realizacji Janiny Orsza-Lukasiewicz i scenografii Wandy Czaplanki. Pozbawiony wyróżniających się indywidualności aktorskich, dzięki dużej dyskrekcji tonu i bardzo świadomemu przeprowadzeniu wątków intelektualnych, przyniósł w efekcie realizację wyróżniającą się prostotą i mienaganną konstrukcją postaw. Równie jak spektakle axerowskie analityczny i czuły na nadrzędne intelektualne problemy tej sztuki takie jak antynomia między wolnością a determinacją, szlachetnością i strachem, dojrzałością i koniecznością — okazał się równocześnie jakby bardziej kameralny przez rozbudowanie psychologicznej konstrukcji dramatu człowych antagonistów, omijając jednak zdradliwe rafy erotyki. Dał też bardzo dobrego, świeżego i młodzieńczego Jana w osobie Andrzeja Saara oraz niespodziewanie dojrzałą w dramatycznych spięciach roli, mierzącą za miary podług sił, ciepłą i nieomal liryczną Inę Ludwiny Nowickiej.

Jeśli o tendencjach mowa, nie sposób ominąć poważnego sukcesu teatru opolskiego. Teatr ten zaprezentował bardzo tradycyjny i martwy już właściwie nurt sceniczny w postaci znumifikowanej inscenizacji „Sulkowskiego” oraz dwie krzepiace realizacje współczesne — współczesne w doborze środków i odczytaniu utworu a także w odczytaniu... widzowi. Mowa o „Cudotwórcy” Sierna w realizacji Wandy Laskowskiej i oprawie plastycznej Józefa Szajny oraz o nowej, bardzo udanej adaptacji scenicznej „Zygmunta Augusta i Barbary” Wyspiańskiego, dokonanej i inscenizowanej przez Stanisława Wieszczyckiego.

„Cudotwórca” opolski n.s.t. wyróżniając się piętno reżyserkiej pomysłowości, lekkością, groeskimi ironiami. Zamknięty w arbitralnej i niezawodnej scenografii Józefa Szajny i tniął jedynie dzięki swym właściwościom scenicznym, przy pewnej amorficzności tekstu — oraz bardzo ambitnym współdziałaniu aktorów, wśród których najbardziej podobał mi się w swoim nieco szmoncesowym rozmachu Józef Gajdar jako Iluzjonista, oraz wyrażona w grotesce Maria Tylczyńska jako służąca Franciszka. Również sceniczną klarowność dramatu w przedstawieniu „Zygmunta Augusta i Barbary” pozbawionym całej statyczności i balastu osobowego oryginału, sprowadzonym do czterech działających osób — świadczy o szczególnym wy-

czuciu gatunku łączącego jasność (tak!) konstrukcji z piękną i poetycką tkanką tekstu. To prostota przedstawienia zamącona była poważnie przeciętnym a chwilami wręcz złym wykonaniem aktorskim z jedną a i to razbył sentymentalną Zofią Bilewicz w roli Barbary.

Teatr katowicki pokazał przede wszystkim pamiętnego Stanisława Niwińskiego jako bardzo młodzieńczego i gorącego Kordiana oraz kilka doskonałych scen z tego dramatu zrobionych ze znaczną drapieżnością przez Jerzego Kaliszewskiego. Jest to przede wszystkim pomysłowa scena koronacji z jednym jedynym żywym aktorem oraz groteskowym, wycinanym w dykcje tłumem dworaków, dalej — sceny w komnatach cara, w zakładzie cblakanych, na placu Zamkowym.

Teatr katowicki przyniósł również prapremierowe przedstawienie „Wielkiego Bobby’ego” Graszczynskiego w realizacji Marka Okopińskiego. Zaczęłam czytać tę nieco makabryczną komedię w „Dialogu” niemal z entuzjazmem, który malał w miarę jak czytającemu przybýwało stron, a autorowi ubywało inwencji, a w końcu obu nam — jak się zdaje — żywy nurt komedii rozplynął się w palcach, zamieniając się w letni i dość płytki tekst — pełnospektaklowej za to sztuki. Na nic doskonały pomysł, na nic obiecująca zapowiedź. Na nic parodie i aluzje skroto rozwodniona materia dramatyczna rozlała się w rękach. Odtąd nie cenię tej sztuki i może dlatego nie cenię przedstawienia, które usiłowało ją ożywić feerią pomysłów sceniczych, bogatą machiną teatru, serią powszechnie znanych chwytów tak zwanego „nowoczesnego” teatru w odróżnieniu od teatru naprawdę twórczego, naprawdę współczesnego, który nie powiela schematów i nie realizuje zmarnowanych zamysłów dramaturgicznych.

Prawdziwym suwerenem Festiwalu był na pewno Jakub Rotbaum. Jego nowa inscenizacja „Wesela” stała się najpoważniejszym wydarzeniem artystycznym tych dni, zjawiskiem o bardzo wysokiej, na pewno ogólnopolskiej randze twórczej, ważkiej dla dziejów Wyspiańskiego na naszych scenach. Znaczenie ostrzejsza i wewnętrznie bardziej skondensowana w stosunku do poprzedniej rotbaumowskiej realizacji „Wesela” inscenizacja ta, oparta na tych samych przesłankach założeniach, jest udaną próbą połączenia gęstego aromatu bronowickiego ar-

cydzieła z soczystą, obyczajową i psychologiczną egzegezą jego rzeczowego wątku, z dokładnym, realistycznym wczytaniem się w przesłanki i racje postaci, jak gdyby nie były one uczestnikami wydarzeń uświęconych sześćdziesięcioletnią tradycją sceniczną — ale bohaterami zwyczajnej komedii obyczajowej. Ten na pozór ryzykowny zamysł przyniósł znakomite efekty. Ożywił „Wesele” w sensie oddalenia go od mumifikującej się już tradycji oraz w znaczeniu przywrócenia jego licznym spięciom dramatycznym — szczególnie w obyczajowej warstwie dramatu — pełnej współcześnie interesującej i współcześnie sprawdzalnej prawdy odruchów, ambicji i namiętności. I stała się rzecz niezwykła — ta „degradacja” „Wesela” z wysokiego koturnu tradycji na ziemię nieuprzedzonej i nieomal weryfikującej analizy historycznej, psychologicznej i obyczajowej nie zabiła poezji dramatu ani nie wpełchnęła go w ciasne z natury rzeszy ramy historyzmu. Przeciwnie. Poezja emanowała tu nie tylko z genialnych słów tekstu, ale również z realistycznych przecieży w założeniu działających postaci, wśród których świetne aktorstwo Haliny Dobrowolskiej w roli Rachel, doskonały poeta Igora Przegródzkiego oraz grany z ogromną swadą i pewnością warsztatu Gospodarz Artura Młodnickiego świadczyło o bardzo wysokiej aktorskiej randze tego przedstawienia. I to nie tylko w osobach tych trojga wyróżniających się solistów ale nieomal w całości zespołu.

Realistyczna tkanka wrocławskiego przedstawienia spotęgowała nawet immanentne oddziaływanie poezji, a także, co jest na pewno drugą niespodzianką tej realizacji — rozszerzyła znacznie poznawczy walor dramatu — zamiast go zawęzić. Omijając skutecznie niebezpieczeństwa partykularyzmu, wynikające z drobnozwołności i ostrości rysunku, inscenizacja Rotbauma odkryła nie tylko historyczny walor „Wesela”, przynależny epoce zagęszczonej w obrazach i spleciach, ale wydobyla również, przynajmniej częściowo, jego walor uniwersalny, powszechnie zrozumiały. Znalazł się on u źródeł niespodziewanej w tym stopniu, powszechnej komunikatywności dramatu, w jak najbardziej współczesnej, zaskakująco współczesnej „skali wrażliwości”. Rozmowa Czepca. Żyda, Księdza obok swoich walorów poety-



Na zdjęciu: J. Przegródzki (Poeta) i H. Dobrowolska (Rachel)

kich i funkcjonalnych, obok swojego miejsca w tradycji czy raczej obok tradycji — zaczyna pobrzmiewać molierowską ostrością psychologiczną oraz balzakowską precyzją ekonomiczną, rozszerzając a nie zawężając nośność dramatu. Podobnie wyosirza się w kierunku uniwersalizacji postaw rozmowa Radczyń z Klimina, Poety z Maryną, Poety z Rachel... „Wesele” rozszerza swą pojemność bez szkody dla obyczajowego nurtu dramatu a także bez szkody dla wielkiego finału.

Spostrzeżenia tego nie można jednak rozszerzyć na nurt wizyjny, na cały niemal akt drugi, który w zestawieniu z soczystą tkanką pierwszej i trzeciej części traci sporo swojej dramatycznej siły, swego dramatycznego aromatu — częściowo zapewne z winy aktorów, którzy często (jak Dziennikarz) zamazują intelektualny i historiozoficzny kontur sporu. Nie bez wpływu jest tu jednak rodzaj zainteresowań i temperamentu twórczego reżysera wrażliwszego na poetyckie i obyczajowe a także psychologiczne problemy pierwszej i trzeciej części niż na pogmatwaną historiozofię drugiego aktu. Rotbaum bardzo nowatorsko umieścił kaduceusz i róg na ścianie pokoju. Nie chciał obarczać koniecznością ich przyniesienia Stańczyka i Wernyhore. W sporze o principia galicyjskiej polityki i narodowej postawy prowadzonym przez Stańczyka z Dziennikarzem pozostał jednak na uboczu.

Pozostałe przedstawienia: „Wszędzie są studnie” Karpowicza (Teatr Rozmaltoski, Wrocław), „Niemcy” Kruczkowskiego (Zielona Góra), „Wesele” (Sosnowiec), „Maria Stuart” (Zabrze), „Nie ma nieznanego wysp” Stampfla (Jelenia Góra), „Pierwszy dzień wolności” (Wrocław) nie były rewelacjami a raczej — wręcz przeciwnie — przynosiły czasem wyraźny zawód. Mylę o zabrzkiej „Marii Stuart” (aktorstwo), wrocławskim „Pierwszym dniu wolności” (reżyseria) czy jeleniogórskich a raczej walbrzyskich „Nie-

znanych wyspach” (tym razem autor!). Ale nawet te przedstawienia, które mogły być inne — miały przecie swoje jasne punkty. W „Studniach” byli nimi na pewno scenografia Barbary Gutkunst i muzyka J. Szafny-Lewandowskiej, w „Niemcach” Ruth Kariny Waśkiewicz i Joachim Peters Henryka Machallcy, w Stampflu ojciec Miłskiego i jego córka, w sosnowieckim „Weselu” Rachel Janiny Bocheńskiej (ale tylko w dwu ostatnich scenach z Poetą), Wernyhora z niezawodnym rozmachem kreowany gościnnie przez Wacława Nowakowskiego i Stefania Zubrowna jako Panna Młoda.

Festiwal, poza znakomitym rotbaumowskim „Weselem”, „Kordianem” i „Cudotwórcą”, odznaczał się pewną monotonią swego artystycznego rytmu; wydał się dość szary i przeciętny w wysiłkach tworzenia integralnej koncepcji teatralnej — reżyserkiej i scenograficznej. Ale był na pewno bardzo pouczającym i bardzo mobilizującym na przyszłość przeglądem możliwości, celową konfrontacją metod o kapitalnym znaczeniu dla sprawy integracji rozproszonych i pracujących w bardzo ciężkich warunkach teatrów Śląska i Ziemi Lubuskiej. Zapoczątkował tworzenie się realnej więzi artystycznej i geograficznej, a także twierzenie wspólnych kryteriów tak istotnych dla sprawy zwiększenia zasięgu i jakości oddziaływania teatrów. Festiwal pokazał zespoły sceniczne tych ziem w ich codziennej pracy, dał możność przekreślenia wielu krzywdzących a utartych ocen, jak to się stało z zespołem jeleniogórskim w przypadku „Pierwszego dnia wolności” czy z zespołem opolskim z racji „Cudotwórcy”. Stąd wywodzi się racja Festiwalu. Jest on świadectwem żywotności teatru na tych ziemiach, a więc świadectwem dynamiki kulturalnej i twórczej.

T. Polska Wrocław 40/44