TEATR WYBRZEŻE

MAX FRISCH

BIEDERMANN I PODPALACZE

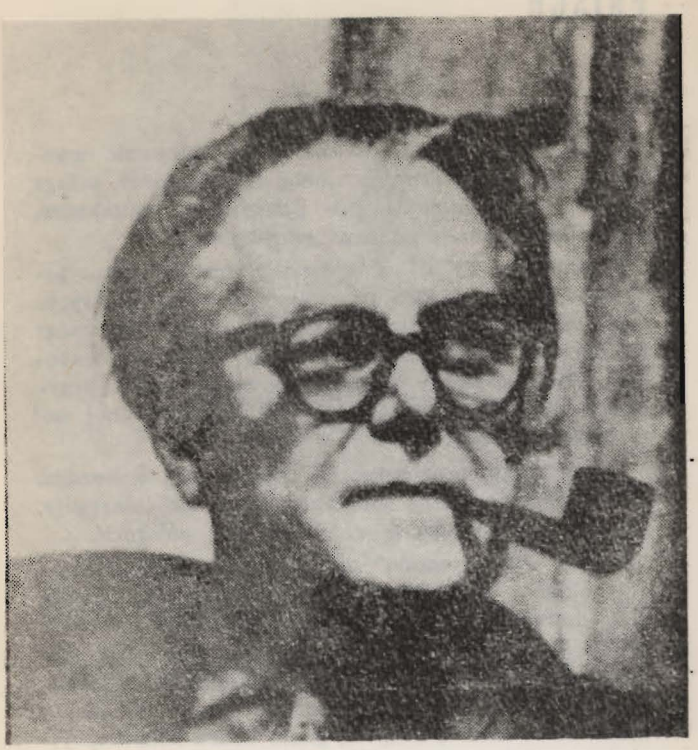
DZIEWIĄTA PREMIERA 1975 ROKU
dnia 29 listopada
Na Scenie Kameralnej Teatru „WYBRZEŻE"
w Sopocie

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Redakcja programu:
WIESŁAW NOWICKI

Opracowanie graficzne:
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI



Max Frisch (ur. 1911)

„Jako autor sztuk scenicznych uważałbym swoje zadanie za całkowicie spełnione, gdyby choćby jednemu dramatowi udało się w ten sposób postawić zagadnienie, żeby widzowie od tej godziny nie mogli już żyć bez odpowiedzi — bez odpowiedzi ich własnej, takiej jaką mogliby dać wraz z życiem samym."

Max Frisch.

FRISCH

Życie Maxa Frischa to ciągłe poszukiwanie wartości. Ten najwybitniejszy obok Dürrenmatta pisarz szwajcarski, zajmował się w przeszłości architekturą, dziennikarstwem, studiował germanistykę.

Początkowo Frisch traktował literaturę jako dodatek do swoich zmieniających się zajęć zawodowych. Gdy ostatecznie poświęcił się pisarstwu, nie mógł zdecydować się na żadną z typowych form literackich. Pisał dramaty, wybitne powieści, które przyniosły mu sławę, lecz nigdzie nie znalazł pełnej satysfakcji twórczej.

Frisch ciągle poszukuje, co pewien czas stwierdza, że ta czy inna forma literacka już go nie interesuje, aby po pewnym czasie znów do niej powrócić.

Autor „Biedermanna" ze szczególną jaskrawością uwypukla w swojej twórczości różnego typu niepokoje moralne, będące udziałem współczesnego człowieka. Frisch interesuje się polityką, lecz nigdy nie przesłania ona w jego pisarstwie spraw ludzkich. Wydaje się, że artystę szczególnie interesuje zachowanie człowieka w świecie, gdzie dobra konsumpcyjne posiadają niekiedy podstawowe znaczenie. Czy człowiek może uzasadnić celowość swojego życia wówczas, gdy elementarne normy moralne są lekceważone?

Stiller, ów najbardziej reprezentowany dla twórczości Frischa bohater, w pewnym momencie mówi: „Akceptowanie samego siebie wymaga ogromnych sił żywotnych. Przykazanie: kochaj bliźniego swego jak siebie samego — zakłada jako fakt sam przez siebie zrozumiały, że człowiek kocha samego siebie, że akceptuje samego siebie takim jakim został stworzony. Ale nawet akceptacja samego siebie to jeszcze nie wszystko (...)
Bez pewności, że poza ludzkim rozumieniem istnieje instancja absolutna, że istnieje rzeczywistość absolutna, nie mogę sobie wyobrazić (...) żebyśmy kiedykolwiek mogli osiągnąć wolność" (M. Frisch „Stiller" s. 478).
Jest to jedna z możliwych odpowiedzi na dręczące pytania. Sam Frisch wielokrotnie ustosunkowywał się inaczej do tych problemów, niemniej fragment „Stillera" świadczy o niepokojach wewnętrznych pisarza. Obecnie Frisch pracuje nad nową powieścią, wykorzysta w niej, jak sam stwierdził, doświadczenia, jakie wyniósł z pracy nad „Dziennikami".

Nie sądzę, żeby ten znakomity pisarz istotnie zrezygnował z twórczości dramaturgicznej. Przyszłość zresztą pokaże czy autor „Andorry" ofiaruje kulturze europejskiej dramaty na miarę „Biedermanna" czy „Biografii".

W.N.

„Niesmaczniejszego nic na świecie nie ma nad diabła, kiedy zrozpaczony"

J.W. Goethe „Faust"

Marta Piwińska

„BIEDERMANN I PODPALACZE"

W „Biedermanie i podpalaczach" nie ma bohaterów, są prawie marionetki. Nie ma konfliktów, są bardzo uproszczone motywy działania. Jest za to na pozór wyabstrahowany, można powiedzieć upersonifikowany los .Że w postaci diabłów, to — po religijnych rozważaniach z finału Stillera — skojarzenie proste, istotnie, jeżeli oceniać losy ludzkie na podstawie twórczości Frischa, można dojść do przekonania, że wymyśliło je piekło. A że wszystko jest w tym groteskowym moralitecie uproszczone, więc i diabły mają pozory kukiełek. A nawet są nimi: końce nitek, które wprawiają je w ruch, tkwią w strachu Biedermanna, Biedermann bowiem popełnił zbrodnię na swoim podwładnym i dlatego w obawie przed odpowiedzialnością, nie może przeciwdziałać własnej zagładzie. Tak samo inni Biedermanni w całym miasteczku, na całym świecie (...). Kim jednak jest Biedermann ,kim jest przeciętny Andorrańczyk?

Typowym „strasznym mieszczuchem". W jego osobowości i w życiu nie ma nic autentycznie ludzkiego, jest idealnie przystosowanym do warunków bytowania zwierzęciem, które umie posługiwać się pieniędzmi i w pewnym ograniczonym sensie, mową. Je, śpi, gromadzi majątek, żeby jeść i spać możliwie najlepiej, dba o dzieci i własne bezpieczeństwo. Rządzą nim prawa walki o byt i zachowanie gatunku. Charakteryzuje go głupota i krótkowzroczność, nie widzi skąd nadchodzi prawdziwe niebezpieczeństwo. W sposób mało przekonywujący udaje, że jest człowiekiem. Tak właśnie Biedermann „gra" przed swoimi pie-

kielnymi gośćmi jowialną dobroć, serdeczność, zaufanie. Przy pozorach człowieczeństwa jest to pozbawione etyki zwierze. „Straszni mieszczanie" Frischa zaakceptowali naturę, są posłuszni tylko jej prawom, cechuje ich zwierzęca moral insanity. Mieszczaństwo to ucywilizowana biologia, to zakamuflowana, uregulowana przez sakramenty i pieniądz ,dziedzina byka". Ci ludzie bardzo łatwo mogą się stać ,nosorożcami" (...).

W „Biedermannie", choć rzecz jest klasycznym moralitetem, metafizyki jest najmniej. Alegoryczne diabły działają, jak deus ex machina, poruszane na nitkach strachu i brudnego sumienia Biedermanna (...)

Epilog w piekle jest raczej satyrą polityczną niż dopełnieniem koncepcji. Im bardziej uniknąć się chce „kary" (Biedermann przez zdobywanie względów podpalaczy, poprzedni bohaterowie przez próbę skreślenia i naprawienia błędów w przeszłości), tym szybciej się je sprowadza. Drżąc ze strachu człowiek ucieka prosto w ramiona swego przeznaczenia, własnymi rękami niemal podpala swój dom, sam się „karze".

Losem u Frischa jest chyba najbardziej jakaś wewnętrzna sprawiedliwość świata, prowadząca grzesznika do tego, aby sam się ukarał.

Fragment eseju M. Piwińskiej „Twórczość „Maxa Frischa". „Dialog" 1962, nr 7

„Możesz na duszę wpaść.
Możesz ją w pychę wzdąć.
A potem w hańbę pchnąć.
Możesz w pogardzie wlec
I szyderstwami siec
Ale o piekle cyt!"

A. Mickiewicz „Dziady" cz. III

„BIEDERMANN I PODPALACZE" PO LATACH

Max Frisch napisał „Biedermanna i podpalaczy" w roku 1958, tekst jest autorską adaptacją słuchowiska radiowego pod tym samym tytułem, które powstało w roku 1956.

W twórczości szwajcarskiego pisarza znajdziemy dwa utwory, które posiadają przełomowe znaczenie dla jego pisarstwa: powieść „Stiller" (1954) i właśnie „Biedermanna". Utwory te zwróciły uwagę krytyków europejskich na twórczość Firscha, sam autor uważa, iż „Stiller" i „Biedermann" to dzieła w których wypowiedział się najpełniej.

Przed „Biedermannem", Frisch napisał szereg dramatów, z których na szczególną uwagę zasługuje „Don Juan, czyli miłość do geometrii" (1952). W tej komedii, znanej zresztą w Polsce, pisarz odmiennie i dodajmy — przewrotnie, potraktował mit Don Juana.

Najciekawsze dramaty Frischa": „Andorra" i „Biografia", powstały po „Biedermannie", wszystkie trzy utwory weszły na stałe do repertuaru europejskiego teatru.

W naszym programie, zamieściliśmy fragment niezmiernie interesującego szkicu Marty Piwińskiej, w którym autorka prezentuje swoją interpretację tragifarsy o panu Biedermannie.

Esej Piwińskiej pochodzi z roku 1962, od tego czasu wiele się zmieniło w dramaturgii, zmienił się również świat.

Warto przez chwilę zastanowić się nad innymi możliwościami interpretacyjnymi tekstu „Biedermanna i podpalaczy" w chwili obecnej, w roku 1975.

Możliwości takie istnieją, albowiem szwajcarski pisarz pozostawił odbiorcy duży margines interpretacyjny. Frisch zaproponował swoisty moralitet, rzeczywistość w jakiej toczy się akcja sztuki nie jest znów aż tak konkretna i historycznie wymierna. Wydaje się, że moralitet Frischa zachował aktualność do dzisiaj. Nie można tego, powiedzieć o twórczości Bertolta Brechta, który pisał swoje utwory na konkretne zapotrzebowanie społeczne. Po latach gdy świat się zmienił, wiele dramatów Brechta straciło swoją aktualność.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Frischa sytuowano blisko Brechta i siłą rzeczy, próbowano wtłoczyć jego twórczość w nurt tzw. teatru politycznego, a ściślej: teatru piętnującego faszyzm i wszelkiego typu systemy totalitarne, teatru zwróconego przeciwko mieszczaństwu, jako klasie społecznej, która doprowadziła do wojny, która broniąc swoich egoistycznych interesów, doprowadziła ludzkość do sytuacji bez wyjścia.

Ten punkt widzenia spowodował, że „Biedermanna" można było interpretować dwojako: jako swoiste studium faszyzmu, jako rzecz o ludziach, którzy tworzyli NSDAP i jako dramat mieszczucha, który obawia się, iż straci to co posiada, jako studium strachu człowieka o brudnym sumieniu.

Dzisiaj na tę sprawę trzeba chyba spojrzeć inaczej. Kim, przede wszystkim jest współczesny Biedermann? Człowiekiem interesu. To pewne. Człowiekiem, który wiecznie pracuje, który na nic nie ma czasu, i który jak się zdaje jest już tym wszystkim zmęczony i potężnie znudzony.

Wątpię, czy pan Biedermann jest aż tak wrażliwy, by zaprzątał sobie głowę śmiercią „jakiegoś tam" człowieka.

Pan Biedermann spowodował śmierć człowieka, lecz nie sądzę, by w jego umyśle i sercu zrodziły się jakieś poważne wątpliwości moralne.

W takim razie pan Biedermann może w każdej chwili pozbyć się podpalaczy, może po prostu zadzwonić na policję. A gdyby ktoś próbował rzucić choć cień podejrzenia na jego nieposzlakowane sumienie, to i wówczas da sobie doskonale radę. Jest przecież człowiekiem „ustosunkowanym", który umie postępować z ludźmi podobnymi do siebie.

Dlaczego więc pan Biedermann przyjmuje podpalaczy do swojego domu? Nie boi się ich przecież. Problem polega chyba na tym, że podpalacze wnoszą do domu Biedermanna coś, czego on sam nie zna i co go fascynuje. Podpalacze reprezentują inny styl życia, wyznają inne wartości i to się panu Biedermannowi po prostu podoba. Akceptuje zatem Schmitza i Eisenringa, zaczyna prowadzić zabawną w swoim rozumieniu, grę. Grę która skończy się dla niego samego i podobnych Biedermannów tragicznie.

Podpalacze bowiem zachowują się autentycznie, nie udają przed gospodarzem innych niż są w rzeczywistości, to dla pana Biedermanna ich zachowanie jest zabawne. Podpalacze nie żartują, przyszli tutaj, aby świadomie zburzyć świat istniejących wartości. Świat pana Biedermanna, świat w którym żyją ludzie pozbawieni sumienia, ludzie, którzy stracili wobec siebie szacunek, dla których miłość bliźniego jest tylko czczym frazesem.

Ludzi pokroju Schmitza i Eisenringa różnie w przeszłości określano. Mówiono o nich: „zbuntowani", „młodzi gniewni", „dzieci kwiaty".

Obecnie określa się ich terminem kontestatorzy. Zbuntowani przeciwko istniejącej rzeczywistości przychodzą po to, aby ją zburzyć. Tylko czy sami są zdolni, by stworzyć świat lepszy, świat ich marzeń, w którym człowiek byłby człowiekowi bratem, w którym zapanowałaby powszechna miłość?

Oto pytanie, na które nie ma odpowiedzi. Nie ma odpowiedzi w tekście sztuki Frischa, nie ma również w życiu, we współczesnym świecie.

W każdym razie, owi kontestatorzy kierują się szlachetnymi pobudkami i chcą stworzyć lepszy świat. Tylko jak, w takim razie interpretować finał sztuki, gdzie okazuje się, że Schmitz i Eisenring to wysłannicy piekła?

Ten pomysł Frischa zasługuje na baczną uwagę, przecież określenie — diabeł od wieków przylega do osobników buntujących się przeciwko określonej rzeczywistości, przeciwko określonym normom społecznym, moralnym czy politycznym.

To przecież „diabeł" wstąpił w Savonarolę, gdy domagał się czystości obyczajów, to „diabeł" pokusił Kopernika, gdy próbował przeciwstawić się domniemanemu porządkowi wszechświata, to „diabeł" namówił Machiavelli'ego, aby ujawnił mechanizmy kierujące wielką polityką.

Ów wielki duch buntu, najbardziej ludzki z wszystkich duchów, „wstąpił" również w Eisenringa i Schmitza, bohaterów tragifarsy Maxa Frischa. Ludzie ci, powodowani najbardziej szlachetnym motywem, jakim człowiek może się kierować: miłością bliźniego, chcą zmienić świat na lepszy.

Tylko czy im się to uda?

Wiesław Nowicki

„A piekło twoje piekło
jest tu... (Diabeł wskazuje
na serce Antoniego)

G. Flaubert
„Kuszenie Św. Antoniego"

Stanisław Hebanowski

„BIEDERMANN I PODPALACZE" W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM W WARSZAWIE

Stanisław Hebanowski w roku 1959 recenzował na łamach „Teatru" (nr 13) warszawski spektakl „Biedermanna". Zanim przytoczymy obszerne fragmenty tej recenzji, warto przypomnieć, że teatr polski bardzo często sięgał po utwory Maxa Frischa.

Do najgłośniejszych przedstawień zaliczyć należy właśnie „Biedermanna" w Teatrze Współczesnym, „Don Juana, czyli miłość do geometrii", w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, „Biografię" w Teatrze „Ateneum" i „Andorrę" w Teatrze „Wybrzeże". O tym spektaklu piszemy w naszej stałej rubryce: Kartki z dziejów gdańskiego teatru.

Elżbieta Czyżewska i Andrzej Łapicki w „Don Juanie, czyli miłości do geometrii". M. Frischa. Teatr Dramatyczny w Warszawie.

Frisch bardzo ciekawie konstruuje postacie swoich bohaterów, nic więc dziwnego, że w dramatach szwajcarskiego pisarza kreacje aktorskie stworzyli: Jan Świderski, Andrzej Łapicki czy Mieczysław Czechowicz.

Andrzej Łapicki grał rolę Eisenringa w „Biedermannie". Rola ta była przełomowym momentem w karierze aktora, była też pierwszą wielką kreacją aktorską Łapickiego.

Premiera „Biedermanna" odbyła się w okresie największych triumfów teatru Axera. Dwutygodnik „Teatr" zamieścił na okładce zdjęcie ze spektaklu, w jakiś czas później miała miejsce premiera telewizyjna tego przedstawienia. Oddajmy jednak głos Stanisławowi Hebanowskiemu.

WN

„Sztuka Frischa nie jest jednolita, od psychologiczno-filozoficznej uogólniającej części pierwszej różni się tonem dopisany później epilog o charakterze aktualnego pamfletu politycznego.

Jeśli z perspektywy epilogu spojrzymy na sztukę, nie potrzebujemy się głowić nad rozszyfrowaniem zagadki, kim są podpalacze. Biedermann sam ich przywołał na własną zgubę. Strach Biedermanna jest ich żywicielem. Podpalacze wiedzą, że swobodę ich działania gwarantuje nieczyste sumienie Biedermanna.

Teatr Współczesny jest teatrem, w którym inteligentna reżyseria idzie w parze z doskonałym aktorstwem. Erwin Axer nie narzuca reżyserowanej sztuce swoich wizji, nie odkrywa nieprzeczuwalnych, rewolucyjnych treści poza ramami utworu, nie bawi się w figle formalne, a rezygnuje z wszystkiego gadulstwa inscenizacyjnego, ma po prostu szacunek dla autora: nie okłamuje siebie, nie zakłamuje literatury, stara się odczytać sztukę zgodnie z tekstem.

Brak efekciarstwa, ścisłe przestrzeganie zakreślonego przez autora kręgu problematyki pozwala mu dostrzec wiele spraw, uciekających przez palce tym rozrzutnym reżyserom, którzy usiłują wypowiadać się coraz to innymi środkami wyrazu.

Sztuka pokazana przez Axera nie rozrasta się na scenie, ale powoli odsłania swoje wnętrze. Kto wsłucha się w znakomicie wycieniowany przez Axera dialog, ten zauważy z jaką finezją przekazuje Axer wibracje uczuć i jak aktorzy z wrażliwością sejsmografu odnotowują głębokie pokłady psychiki ludzkiej. Stanisław Daczyński kilkoma gestami: ręką zatkniętą za szelki, niespokojnym spojrzeniem spodełba, drobnym uchyleniem się przy podawaniu i zapalaniu cygara podpalaczowi, rysuje sylwetkę Biedermanna człowieka „dobrze wychowanego", który sili się na jowialność i wciąż wyprowadzany z równowagi wraca do swej roli porządnego człowieka i gościnnego gospodarza, chociaż wewnętrznie trzęsie się ze strachu. Daczyński wspaniale przybiera różne pozy: pogody ducha, życzliwości dla natrętów: ha-

muje bezradną wściekłość, apelując do własnego „poczucia humoru", nieomal wmawia sobie, że cieszy go bezpośredność nieproszonych gości.

Na innej zasadzie są zbudowane w sztuce role podpalaczy. Do niewielkich rezultatów doprowadziłoby tu analizowanie szczegółów psychologicznych. Wiemy o nich bardzo mało, są jakby szkicowani od zewnątrz, zachowanie ich może wyznaczać cecha określająca zawód (były kelner, były zapaśnik), jakieś strzępy rozmów, nawiązujących do zmyślonych — być może — biografii, a przede wszystkim funkcja jaką mają spełnić.

Mieczysław Czechowicz (Schmitz) wchodzi do domu Biedermanna ze zniewalającą pewnością siebie, niedźwiedziowatym ruchem poprawia portki na brzuszysku potężną łapą, wybucha rzewnym płaczem na wspomnienie dzieciństwa. Ale ten dobroduszny pyknik raz po raz zerka niespokojnie, potem krzywi się dziwacznie — nie dziwimy się, że paraliżuje wolę pana Biedermanna.

Mieczysław Czechowicz (Schmitz) i Andrzej Łapicki (Eisenring) w „Biedermannie i podpalaczach" M. Frischa. Warszawa. Teatr Współczesny 1959 rok.

Andrzej Łapicki (Eisenring) o bladej twarzy, przeciętej ciemną krechą blizny, świadomy wszelkich prawideł „bon-tonu", protekcjonalny w stosunku do towarzysza, z lekka zblazowany i znudzony rozmową z Biedermannem, nagle porzuca pozę i dezynwolturę światowego bywalca — zimnym spojrzeniem mierzy speszonego mieszczucha, za chwilę już go nie widzi, sam staje się prawie nieobecny: przed panem Biedermannem otwiera się przepaść.

W groteskowym epilogu Łapicki pozwala Biedermannowi, wyrażającemu się zresztą z dużym uznaniem o diabłach i porządkach piekielnych, poznać się jako sam Belzebub. Następnie rozebrany z pontyfikalnych szat, zdjąwszy mitrę z łysej głowy i stojąc po prostu w kusych majtkach jest przecież wcieleniem najwspanialszego diabelskiego majestatu, mieniącego się łaskawością, dowcipem, drwiną, a przede wszystkim wspaniałym aktorstwem".

Stanisław Hebanowski

„Czym jest piekło?...
To cierpienie, że nie można już bardziej kochać!"

F. Dostojewski „Bracia Karamazow"

FRISCH O TEATRZE LITERATURZE I ODPOWIEDZIALNOŚCI PISARSKIEJ

Fragmenty wypowiedzi Maxa Frischa, zaczerpnięte z rozmów jakie pisarz przeprowadził z Jackiem Frühlingiem („Życie literackie" 27/1967) i Jerzym Grenem („Przekrój" 1975 nr 1566).

Opr. W.N.

„Teatr! To już skończone. Była to miłość wielka być może nawet, ale jak to z miłością się dzieje: odeszła.

Teatr dzisiejszy nie może być ani teatrem klasycznym ani epickim. Musi on tak czy inaczej ustosunkowywać się do rzeczywistości w czasach, w których żyjemy, sentymentalny romantyzm, względnie romantyczny sentymentalizm, stępia ostrość spojrzenia i reagowania na sprawy istotne, od których zależy przyszłość świata.

Nigdy do teatru nie wrócę. Jest to rozdział w mojej twórczości zamknięty. Mówię to bez żadnego żalu.

Nie chcę już być Faberem, Don Juanem, Stillerem, Gantenbeinem, Biedermannem czy kimkolwiek jeszcze. Raz sobą.

Muszę być w czasie pisania zupełnie wolny. Może się potem okazać, że napisana rzecz nadaje się jedynie do szuflady. Niekiedy nawet do mojego kosza przy biurku .W porządku. Bywa i tak.

Lecz przede wszystkim staram się chronić moją naiwność, powiedzmy, że nawet dziecięcą świeżość, także przed obciążeniami rozgłosu i sławy. W przeciwnym wypadku prędzej czy później sam odczułbym w tym co piszę fałsz.

Staram się być wtedy tańczącym derwiszem, bawiącym się dzieckiem, inaczej poczułbym się jak na kazalnicy.

Prawda: odpowiedzialność. Otóż (...) odpowiedzialność presję tej odpowiedzialności odebrałem wówczas, kiedy stwierdziłem, że to co piszę, ma wielkie echo, że młodzi ludzie szukają na podpisywanych przeze mnie kartkach wzorów dla siebie, wskazówek kto wie, czy nie drogowskazów. Więc oczywiście, nie sposób nie liczyć się z tym.

Ale jest jednak w pisarzu coś takiego, co mu mówi, że ta odpowiedzialność musi mieć swoje granice. Choćby dlatego, aby nie popaść w megalomanię. Bo trzeba szczególnie uważać kiedy się już jest popularnym albo sławnym, żeby nie stać się hochsztaplerem moralnym. Uważam jednak, że ta naiwność we mnie, o której wspomniałem, przestrzega mnie zawsze w porę, żeby się nie dać zwieść na takie tory, gdzie reszta wymyka się kompetencji mojego zawodu. A jestem tylko pisarzem".

„Do kata dukata!
Nie będziemy mogli powiedzieć, że zniszczyliśmy wszystko, dopóki nie zniszczymy nawet ruin".

A. Jarry „Ubu skowany"

MAX FRISCH

BIEDERMANN I PODPALACZE

(Biedermann und die Brandstifter)

przekład: Irena Krzywicka i Jan Garewicz

obsada:

Pan Biedermann	**Stanisław Igar**
Babette	**Bogusława Czosnowska**
Anna	**Elżbieta Goetel**
Schmitz, zapaśnik	**Stanisław Michalski**
Eisenring, kelner	**Krzysztof Gordon**
Policjant	**Lech Grzmociński**
Doktor filozofii	**Leszek Ostrowski**
Wdowa Knechtling	**Barbara Patorska**
Koryfeusz	**Henryk Sakowicz**
Clochard	**Kazimierz Iwor**

REŻYSERIA — **STANISŁAW RÓŻEWICZ**
SCENOGRAFIA — **MARIAN KOŁODZIEJ**
Muzyka — **Andrzej Głowiński**

As. reżysera — **Henryk Sakowicz**

Inspicjent — **Lidia Kacprzak**
Sufler — **Maria Załuga**

Aktualna obsada na tablicy w hallu

„ANDORRA" M. FRISCHA W TEATRZE „WYBRZEŻE"

„Andorra" to z pewnością jeden z najwybitniejszych dramatów Frischa. Utwór powstał w roku 1961, aby w ciągu najbliższych lat przejść triumfalnie przez większe sceny europejskie. Chcielibyśmy przypomnieć gdańskie przedstawienie „Andorry", przedstawienie, które z wielu względów zasługuje na uwagę.

Istotnym argumentem jest sama osoba reżysera. Kazimierz Braun, dzisiaj należy do najciekawszych twórców teatru polskiego, jedenaście lat temu, właśnie na Wybrzeżu eksperymentował, szukając nowych środków ekspresji scenicznej. Sądzę, że właśnie te doświadczenia doprowadziły reżysera do takich przedstawień jak „Akt przerywany" czy „Stara kobieta wysiaduje".

„Winni siedzą na widowni... chciałem ich przerazić, chciałem aby po obejrzeniu przedstawienia nie mogli zasnąć w swoich łóżkach" — pisał Frisch.

To wyznanie autora można uznać za motto całej jego twórczości dramatycznej. W teatrze nie chodzi o to, żeby bawić publiczność lecz o to, by wskazywać jej istotne i niepokojące problemy współczesnego świata.

Frisch, wbrew pozorom, nigdy nie pisał dramatów o charakterze interwencyjnym (społecznym bądź politycznym), zawsze natomiast interesował go człowiek, jego tożsamość i jego obraz w oczach innych ludzi.

Pisarz występował zawsze przeciwko wszelkim formom rasizmu, tyranii, dyktatury, zagrożenia.

„Andorra" to sztuka o nietolerancji i szowinizmie. Antysemityzm jest tylko maską, a raczej „antysemityzm jest tylko przykładem", jak powiedział kiedyś sam Frisch. W gruncie rzeczy chodzi o obraz społeczeństwa, które łatwo godzi się z wszystkim co jest wygodne. Człowiek w tym społeczeństwie odgrywa rolę drugoplanową: każdy troszczy się o swoje sprawy, boi się tylko jednego: osobistego zagrożenia. Jeżeli niebezpieczeństwo nie istnieje, to wszystko w porządku, los bliźniego jest mało ważny.

W tym kierunku poszedł Kazimierz Braun. Przypomnijmy zresztą niektóre wypowiedzi krytyków na temat gdańskiego przedstawienia.

Zenon Ciesielski pisał o „Andorze": „Przedstawienie to tkwiło w pewnej dobrej tradycji teatru „Wybrzeże", polegającej na prezentowaniu swej publiczności, najciekawszych osiągnięć współczesnej dramaturgii (Brecht i Dürrenmatt, Witkacy, Ionesco i Mrożek). Sztukę Frischa wiele łączy z tym nurtem współczesnej literatury. (...) Tę nowoczesność pisarstwa Frischa dyskretnie podkreślała reżyseria Kazimierza Brauna, która nie zmierzała do osiągnięcia efektu werystycznej iluzji" („Pomorze" 3/1964).

Tadeusz Gwiazdowski, Maria Głowacka, Jan Sieradziński i Irena Starkówna w „Andorze" M. Frischa. Teatr „Wybrzeże".

Recenzenci z uznaniem pisali o scenografii Jadwigi Pożakowskiej, która „oszczędnie zabudowała przestrzeń sceniczną rekwizytami i elementami dekoracji, dążąc nie tyle do opisowości plastycznej, ile do współtworzenia nastroju" (Z. Ciesielski). „Ciekawym pomysłem było (..) zastępowanie białych detali dekoracyjnych na szczytach domów czarnymi, gdy do miasta wkraczali Czarni" (Marek Dulęba „Dziennik Bałtycki" 11/1964).

Główne role w „Andorze" grali: Jan Sieradziński (Andri), Tadeusz Gwiazdowski (Nauczyciel) i Maria Głowacka (Barblin).

„Gwiazdowski tworzy postać sceniczną nie tylko przez dialog i sytuację sceniczną, lecz może głównie poprzez ogólną wizję sylwetki i silnym wykorzystaniem charakteryzacji, kostiumu i rekwizytów. Charakterystyczność jego grawituje raczej w stronę komizmu niż tragizmu. (...) Podkreślił charakteryzacją jej przeciętność, zbliżył do poziomu zwykłego człowieka" (Z. Ciesielski).

Dodajmy że rolę Nauczyciela, w tym samym mniej więcej czasie, grał w Warszawie Mieczysław Milecki, który poszedł w innym niż Gwiazdowski kierunku. Milecki starał się podkreślić indywidualizm Nauczyciela, jego wyjątkowość.

Wiele komplementów zebrał Jan Sieradziński rozpoczynający wówczas karierę aktorską.

„Jan Sieradziński wydobył wszelkie niuanse psychologiczne z roli Andriego".

„Trudna rola aby ją dobrze zagrać trzeba i mieć wiele wdzięku i umieć pokazać jak się człowiek zmienia gdy go los zaszczuje. Szczęśliwie w zespole naszego teatru znalazł się aktor, który sprostał tym wymogom".

Rzecz jasna recenzenci zgłaszali także zastrzeżenia pod adresem reżysera, scenografa i aktorów. Spektakl teatralny szczególnie wtedy gdy zostaje zbudowany w oparciu o tak trudny i wieloznaczny materiał literacki, budzić może niejednokrotnie kontrowersje i skłania do różnych, niekiedy odmiennych interpretacji. Takie jest jednak prawo teatru. Na koniec zacytujemy jeszcze raz Zenona Ciesielskiego: „Teatr „Wybrzeże" wybrał nie najłatwiejszą drogę podawania swej publiczności spraw trudnych i nieprzyjemnych. Widziałbym w tym wyraz szacunku do widza którego traktuje się jako równorzędnego partnera, godnego dialogu na najbardziej drażliwe tematy naszych czasów.

Na tym polega moim zdaniem, największa szansa współczesnego teatru".

opr. W.N.

„Jest tylko jedno. Myśl, co w tobie drzemie,
jeszcze niepewna, nieświadoma siebie.
Zbudź ją, a poznasz jaki jesteś silny.
Będziesz wybierał między dobrem i złem
I własną wolą wykujesz swój los".

I. Madach „Tragedia człowieka"

Stanisław Dąbrowski

SMAK AKTORSTWA

Kartki z dziejów gdańskiego teatru.

„Śmieszność bowiem prawdziwa (...) na tym zależy, iżby czyn, zdarzenie wesołe, nie tylko śmiesznym dla osób widzących działanie, lecz i dla samychże działających było". Tak pisał w roku 1842 Edward Dembowski, którego tu cytuję dlatego, że to jego zdanie w sposób dokładny precyzuje sąd trudny do przyjęcia. Śmieszność bezwiedna **jest** prawdziwa. Lecz śmieszność przyjmowana z humorem przez samego śmiesznego paraliżuje śmiech widzących, gdyż śmiech jest napaścią, a śmieszny śmiejący się z siebie uprzedza napaść skuteczną defensywą.

Przedstawienie „Smaku miodu"[1] oglądałem dwukrotnie: 7-go i 31-go stycznia 1950 r. Dzień siódmy stycznia nacechowany był roztargnieniem w grze aktorów, którego powodem był niefortunny upadek Lothe na scenie. Przez twarze grających, zwłaszcza w momentach, kiedy akcja sceniczna miała posmak skandaliczny, awanturniczy albo komiczny, przebiegał niepowściągnięty, **prywatny** uśmiech, jakby rozbawienia albo zażenowania własną rolą. Migał ten uśmieszek u Lothe, kiedy wpadła ratować Piotra bitego po głowie pudełkiem przez rozżaloną Jo. Migał u Kowalskiego, kiedy mówił Jo o macierzyńskich powinnościach i wręczał jej lalkę-manekin. Był to uśmieszek aktora patrzącego zbyt z zewnątrz na wykonywaną rolę. Technicznie biorąc, dowód niedostatecznego zapanowania nad własną mimiką i wyobraźnią. Od tej skazy wykonawczej wolna była gra Kępińskiej w sposób zupełny i zastanawiający. To naprowadziło mnie na myśl o odmienności stylu wykonawczego u tej aktorki i to stylu pojętego jako ustosunkowanie się do odtwarzanej roli. Porównanie jej gry do gry jej scenicznych partnerów wprowadziło w tę myśl uściślenie i korekty, ale myśl ocalała. Przedstawienie z 31 stycznia, zupełnie już wyzbyte wspomnianej skazy, utwierdziło mnie w spostrzeżeniu, a ponadto pozwoliło na odnalezienie znacznej zgodności między literacką budową sztuki Delaney a jej gdańską inscenizacją. W omówieniu zajmę się prawie wyłącznie stroną aktorską przedstawienia.

I

Nie wdam się więc w rozbiór sztuki jako autonomicznego utworu literackiego, gdyż przedmiotem swego zainteresowania czynię tę jedność, tę nową wartość, nowy utwór, jaki stanowi konkretyzacja sceniczna utworu dramatycznego.

„Smak miodu" jest dramatem o Jo. W płaszczyźnie akcji (a także w płaszczyźnie sceny) obrót wypadków wodzi postacie sztuki (a także aktorów) po obwodach dalszych lub bliższych, zaś Jo jest w centrum obrotu akcji i ruchowi przestrzennemu jej partnerów odpowiada jej ruch wokół samej siebie. Najbliżej Jo stoi Geoff i jego postawa (także w wersji Kowalskiego) najbliższa jest skupieniu się na sobie samym.

„Smak miodu" jest dramatem o osamotnieniu, co najdrastyczniej potwierdza finał, i o indywidualnym odnajdywaniu własnego zagubienia. I w tym jest współczesny. I w tym jest atrakcyjny dla dzisiejszego widza, gdyż „odnajdywanie siebie na scenie — jak pisze John Gassner — jest pasją teatralną naszego stulecia". To zdanie Gassnera można tylko uzupełnić uwagę, że zapewne **zawsze** emocjonalne zaangażowanie widza teatralnego sprowadzało się do spotykania przezeń w teatrze stonowanych dystansem przeżycia estetycznego, konfliktowych sytuacji, które nań czekają za progiem teatru.

„Smak miodu" jest — według słów samej autorki[3] — „trochę komedią, trochę tragedią". Komedią, jeśli uznamy za jej wyznacznik element satyry (tu: obyczajowej) tkwiący przecież w genezie komedii. Tragedią, jeśli uwzględnimy owe odautorskie „trochę", którym zniwelowano wysoki ideał klasyczny tragedii do poziomu wielkomiejskich slumsów. Zaś niewątpliwie jest dramatem, z powodu powszedniości ukazanego konfliktu i z powodu sposobu jego ukazania.

Streszczenie, zwłaszcza ironiczne (zob. S. Treugutta *Życie bez retuszu*), do niczego nie prowadzi i nic jeszcze o utworze nie mówi, a łatwe jest do odparcia uwagą, że ironizować można z równym powodzeniem na temat fabuły — toutes proportions gardées — *Fausta* czy *Edypa*. Takie właśnie stanowisko zajął Jan Kott, pisząc gdzieś: „W streszczeniu *Dziady* i *Kordian* są utworami bardzo partykularnymi i pełnymi

niedorzeczności". Nadto z faktu, że smutną bohaterką dramatu jest Jo, wynikają zupełnie inne konsekwencje i ujawniają się zupełnie inne zamierzenia pisarskie, niż te, które zjawiłyby się wraz z kobietą pokroju Heleny w roli głównej. I dlatego nie ma powodu do obawiania się drastyczności sytuacji czy naturalistycznych przejaskrawień, kiedy na scenie jest sama Jo, albo Jo i Geoff — najbezbronniejsze postacie, dramatu, budzące litość bardziej niż ekscytację.

Ponieważ zaś już po raz drugi staje przed nami jako problem rola kompozycyjna poszczególnych postaci sztuki, spójrzmy na nie w tych ich wcieleniach, w jakich prowokują publiczność Trójmiasta.

II

Nie ma żadnych podstaw do sądzenia, że jest dziełem zbiegu okoliczności zgodność charakterystyk literackich i aktorskich w inscenizowanej sztuce, dlatego kładę je na dobro reżysera Konrada Swinarskiego i na dobro aktorów. Mam natomiast prawo do umotywowanego przedkładania pewnych sposobów charakteryzowania i kreowania postaci nad inne i to stanie się punktem wyjścia dla prób oceny aktorskiej strony inscenizacji.

Powtarzam jeszcze raz swoją opinię o zamyśle kompozycyjnym tej sztuki: na wirującej płaszczyźnie koła fabuły — indywidualności postaci scenicznych są rozmieszczone w ten sposób, że w centrum tej płaszczyzny jest Jo, będąca więc — logicznie rzecz biorąc — nieruchomym ośrodkiem ruchu. Dzięki temu wszystkie postacie sceniczne albo mogą być odniesione do Jo, albo mogą być żywym, zmiennym tłem dla nakreślenia sylwetki Jo, a to w zależności od tego, czy naszym zainteresowaniem obdarzymy „sprawiedliwie" wszystkie postacie: szukając **obyczajowego** konfliktu, czy też skupimy uwagę na Jo: wyławiając centralny konflikt **psychologiczny** tej sztuki.

Każdy człowiek, a zatem i każda postać sceniczna, żyje (zawsze) niejako na dwa sposoby jednocześnie: żyje ze względu na siebie (tym wyodrębnia się poprzez indywidualizację) i żyje ze względu na innych (tym upodobanie się poprzez rodzaj potulności wobec asymilacyjnego nacisku środowiska). Ale stopień zaangażowania się w oba sposoby życia bywa różny i wiąże się z psychologicznym podziałem ludzi na introwertyków i ekstrawertyków. W omawianej sztuce Jo i Geoff to typy introwersyjne, Helena i Piotr to ekstrawertycy. Marynarz — Murzyn jako charakter i jako postać sceniczna jest ledwie zamarkowany, pojawia się w ciągu akcji scenicznej epizodycznie (acz w sposób brzemienny w następstwa) i dlatego, nie całkiem godząc się z Markiem Dulębą w charakterystyce tej postaci, godzę się z nim w ocenie jej roli jako „pretekstu do ciągu dalszego sztuki".

Nim przejdę do dalszego ciągu omówienia, zacytuję dwie odmienne myśli o aktorstwie i o percypowaniu losów scenicznych aktora przez widza teatralnego:

> Hamlet panuje nad tłumem shamletyzowanym (...)
> W krainie sztuki grać rolę Hamleta znaczy:
> być Hamletem
>
> Leśmian

> odczuwam głęboki tragizm śmierci Hamleta, nie myśląc jednak o niej w sposób bezpośredni (...) Hamlet jest dla mnie kimś bardziej realnym, niż większość ludzi, wiem jednak przez cały czas, że znaduję się w teatrze (...) Dobry aktor był zawsze równocześnie aktorem i postacią.
>
> cytowany już Gassner

Myślę, że sąd Leśmiana znajduje swoje potrzebne uzupełnienie w sądzie Gassnera, o wiele mniej potrzebującym uzupełnień, i na przecięciu tych dwóch sądów umieszczam własne kryterium oceny gry scenicznej.

III

Jo żyje ze względu na siebie. Jej plany i potrzeby mają motywację egoistyczną. Jo jest egoistyczna, żałosnym egoizmem zbyt wcześnie skrzywdzonych i rozczarowanych. Ale Jo nie wierzy w ostateczność swojej krzywdy, nie jest do cna zrozpaczona i dzięki temu jest w niej jeszcze, jeśli nie nadzieja, to przynajmniej niedowierzanie wobec nieuchronności porażki. Póki była dzieckiem, uciekała w siebie przed zewnętrznym złem. Dopiero w końcowej scenie broni się bezskutecznie przed groźną samotnością, wołając Geoffa, który samą swoją obecnością leczył ją z egoizmu i lęku.

Jak rolę Jo rozgrywa Kępińska? Jaka jest jako Jo? Rodzaj jej aktorstwa jest bardzo cenny. Kępińska pewna jest niezawodnego wyrazu własnych zachowań scenicznych, z których czyni środek do celu, nie cel. Gestyka, mimika, modulacja głosu podporządkowane są nadrzędnej idei: tworzeniu psychologicznego rysunku postaci. Można to określić jako jedynie szczęśliwą odmianę „reprodukcji" w zakresie psychologii aktorstwa ,gdyż kreacja powstaje tu nie jako przypadkowa wypadkowa sumy zachowań, ale jako rodzaj kopii, której wzorem jest obmyślana i obserwowana w trakcie gry koncepcja postaci. Kępińska gra zasłuchana we własną rolę, ale też świadoma faktu swojego aktorstwa. Gra jej reprezentuje aktorską, sceniczną odmianę prawdy, wyraźnie odmienną od prawdy „życiowej", wystrzega się jednak dystansu między aktorem a postacią i to tak całkowicie, że w odtwarzanej postaci nie istnieje najmniejsza

pozaaktorska „reszta". Nadaje to kreacji walor skupienia, które jest czymś innym od skupienia jako cechy charakteru odtwarzanej postaci. Wyjąwszy jeden moment, w którym wraz z Geoffem wygłasza, twarzą do widowni, deklaracyjny „pokoleniowy" komentarz do własnej roli, wyjąwszy ten moment, Kępińska nie przeznacza „dla publiczności" żadnego momentu swej gry, przeznaczając w zamian całą kreację. Można to tradycyjnie określić jako respektowanie konwencji czwartej ściany, chociaż reżyser-scenograf przypomina, że rzecz się dzieje w domu bez ścian.

Gdyby uznać tylko dwa (?) możliwe sposoby gry aktorskiej: sugestionujący na modłę Stanisławskiego i krytyczny na modłę Brechta, to w gdańskiej inscenizacji „Smaku miodu", w centralnej roli sztuki spełnia się opinia J. Kreczmara, że jeśli teoria Stanisławskiego jest po prostu podręcznikiem dobrej sztuki aktorskiej, to teoria Brechta jest podręcznikiem reżysera. Kreczmar to zdanie osłania zastrzeżeniem, że Stanisławski „nie postulował żadnej magii, wpadania w trans".

IV

Zgodnie z własnym rozumieniem inscenizacji gdańskiej pozostałe role opisuję w odniesieniu do roli Jo (i kreacji Kępińskiej), ale postępuję tak wyłącznie ze względów metodycznych, tj. nie czyniąc z tego chwytu kryterium oceny pozostałych kreacji.

Najbliżej Jo stoi Geoff i w tym jest skarga, oskarżenie i smutek.

Najbliżej Jo stoi nie matka — przez wspólnotę krwi, nie marynarz — Murzyn — przez pierwszy ślepy, ufny, fałszywy wybór, ale Geoff, „głupi osioł", który był dla niej ‚niczym" i „starszą siostrą", jedyny ktoś, kogo jej naprawdę zabraknie. Kreacja Kowalskiego stworzona jest podobną, co kreacja Kępińskiej, ale uboższą (czy: prostszą?) techniką, z podobnym skupieniem na wykonywanej roli, z podobną wiarą w istnienie scenicznej, aktorskiej wersji prawdy nietożsamej z naturalizmem, z podobną powściągliwością gestu i głosu. Ale z odmiennej roli w dramacie wynikają odmienne konsekwencje aktorskie: gra Kępińskiej jest dośrodkowa, stanowiąc charakterystykę aktorską postaci Jo; gra Kowalskiego jest z wnętrza skierowana na zewnątrz, bo odpowiada w treści sztuki — refleksyjnej umysłowości trzeźwego i smutnego chłopca oraz jego dobroci i opiekuńczej roli wobec Jo, zaś w koncepcji stosunku do odtwarzanej roli — odpowiada świadomości różnicy (ale nie dystansu!) między aktorem a postacią.

Pomiędzy tekstem sztuki a jej inscenizacją powstaje paralelizm ról i kreacji: jak role dramatyczne Jo i Geoffa można wzajemnie określić przez podobieństwo, a w porównaniu do reszty ról przez różnice i odmienność — tak kreacje Kępińskiej i Kowalskiego są wzajemnie porównywalne przez podobieństwo, a tylko przez różnice mogą być porównywane z resztą kreacji.

V

Uczynienie debiutu aktorskiego punktem odniesienia dla innych ról stwarza pozór (fałszywy, co już zaznaczyłem) depresjonowania gry reszty aktorów. A w rzeczywistości możność takiego odniesienia świadczy dobrze o debiucie, nie przesądzając jednak wcale o jakości artystycznej odmiennych aktorskich środków wyrazu, odmiennego typu aktorstwa, a takie reprezentuje Lothe, o której grze chcę — niczego nie ujmując pochwałom recenzji prasowych — pomówić z przyjętego w tym szkicu, odrębnego nieco punktu widzenia.

Po to powiedziałem o Kowalskim, że rozróżnieniu między aktorem a postacią nie pozwala przerosnąć w dystans między aktorem a postacią, by teraz o Lothe powiedzieć, że rodzaj jej gry jest świadomym swej technicznej sprawności utrzymaniem tego właśnie dystansu. Ten typ aktorstwa (równie zresztą jak i aktorstwo sugestionujące) jest stary chyba tak, jak same aktorstwo w ogóle, ale bez znaczeniowej omyłki można, anachronizując, określić go Brechtowskim terminem „efektu obcości", którego zasada sprowadza się do tego, że „aktor, pokazując coś publiczności opatruje to wyraźnym gestem pokazywania" (Brecht).

Stąd u Lothe rodzaj zewnętrzności gestów, z których każdy jest w niemniejszej mierze adresowany wprost do widowni, niż przeznaczony do charakterystyki kreowanej postaci.

Po to powiedziałem o Kępińskiej, że gra wsłuchana we własną rolę, by teraz o Lothe powiedzieć, że gra — ostro przysłuchując się widowni. Wyobrażam sobie Kępińską grającą samotnie: na pustej scenie, wbec widowni, Lothe — nie.

Ani jedno, ani drugie nie jest jeszcze samo w sobie zaletą, ani wadą (tylko: właściwością), jednakowoż, z faktu Lothe ustosunkowuje się do własnej roli poprzez stosunek do widowni, skojarzonego z wyborną techniką gry, momentalnie rodzi się pożądany w teatrze efekt: swoista sympatia widza, który spostrzega, że jest respektowany. Aktorstwo Lothe świetnie harmonizuje z rolą Heleny w dramacie Delaney, w czym — powtarzam — jest także ukryta trafność decyzji reżyserskich.

O ile w fabule sztuki Piotr jest „godnym" partnerem Heleny, o tyle Lothe nie znalazła godnego partnera w Grzmocińskim, przynajmniej w ramach przyjętych w tym szkicu kryteriów. Rola była ryzykowna. Być może ryzykowna jest także i moja ocena jej realizacji, ale dzięki temu będzie przynajmniej jakoś zachowana odpowiedzialność kreacji i jej oceny.

Po to powiedziałem o Kowalskim, że jego gra jest

z wnętrza skierowana na zewnątrz, by o roli Grzmocińskiego powiedzieć, że jest rolą bez wnętrza — co bliżej wyjaśniam. Wnętrzem kreowanej postaci jest aktor. Kępińska, Kowalski i Lothe reprezentują — z czterech logicznie istniejących — trzy korzystne możliwości wyjścia z tego aktorskiego dylematu:

1. Kępińska z aktora czyni postać,
2. Kowalski, rozróżniając aktora i postać, wystrzega się dystansu,
3. Lothe rozróżnia aktora i postać poprzez dystans (widownia!).

Grzmocińskiemu pozostała czwarta, aż „do niemożliwości" niekorzystna możliwość i, niestety, sięgnął po nią: usiłował z postaci uczynić aktora. Innymi słowy: zbagatelizowawszy niezbędność teatralizmu na scenie, dał się uwieść prostaczej wersji realizmu, jeśli przez nią rozumieć żądanie, by było „jak w życiu" (co jest też w istocie jedną z iluzji, skoro to coś dzieje się jednak na scenie i wobec widowni). Błąd takiej kreacji piętnuje Jerzy Lec jednym z aforyzmów: „Zasada: Aktorowi — jąkale nie wolno grać jąkały". Błąd tej kreacji polega na tym samym, na czym polega błąd uwagi J. Szczawińskiego z okazji wystawienia w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy „Procesu z Salem". A. Millera. Otóż Szczawiński sądzi, że „postać Proctora nie stwarzała możliwości finezyjnego rysunku postaci", i miesza przymioty gry aktorskiej z cechami indywidualnymi odtwarzanej postaci.

Wśród aktorów była to jakby kreacja manekina i może tę jej niewybredną i monotonną brawurę miał na myśli Marek Dulęba, kiedy zapewniał, że z dala widać, co to za numer.

VII

Z obowiązku wspominam o roli Bogdańskiego, która mi się wydaje jest niekonsekwentna i chyba nie sam aktor tu ponosi winę. Nasz czarny chłopiec przewija się przez scenę dwakroć: raz jako „trochę dziecinny marynarz" (określenie M. Dulęby), a raz jako przysłowiowy marynarz — natarczywy i deklarujący biegłość w sprawach erotycznych. Przyznam, że tych dwu marynarzy nie mogę skleić, choć podejrzewam, że przynajmniej pierwszy z nich jest wycięty z tektury przez dziecko, któremu się trochę plącze wyobrażenie Murzyna z wyobrażeniem „czarnego luda".

VIII

Na koniec, chociaż — kierowany przez obrany temat — nie omówię reżyserii i scenografii, chcę wszakże napomknąć o jednym momencie dotyczącym obu tych spraw. Napomknąć dlatego, że obejmuje on sobą także sprawę zachowań aktorskich.

Jest to moment poprzedzający wejście Piotra, wyróżniany owym (zdaniem S. Siereckiego — zbędnym) „tuszem" oraz wyczekującym znieruchomieniem obecnych na scenie postaci (zwłaszcza Heleny). W moim rozumieniu sam „tusz" tłumaczy się w szerszych ramach roli muzyki w całości inscenizacji (w co bliżej wnikać nie mam możności), znieruchomienie zaś — zwłaszcza Heleny, która nie ukrywa przed Piotrem, że się go spodziewała — jest tym nasłuchiwaniem, które spodziewającym się każe nie tylko w każdych zbliżających się krokach, ale nawet w zupełnej ciszy słyszeć kroki oczekiwanego.

Cały ten efekt inscenizacyjny, poprzez stworzoną atmosferę zagrożenia i złowrogiego przeczucia, przypomniał mi przejmujący, zabłąkany, smutny dźwięk, który rozlegał ostrzegawcze w scenicznej ciszy „Wiśniowego sadu" Czechowa w dawnej krakowskiej realizacji.

1960 Stanisław Dąbrowski

PRZYPISY

1. Shelagh Delaney „Smak miodu", sztuka w dwu aktach. Państwowy Teatr „Wybrzeże" w Gdańsku.
   Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski.
   Wykonawcy: Helena — Wanda Stanisławska-Lothe,
   Jo, jej córka — Elżbieta Kępińska-Kowalska,
   Piotr — Lech Grzmociński,
   Chłopiec — Zbigniew Bogdański,
   Geoff — Władysław Kowalski
   Znane mi recenzje przedstawienia:
1. Marek Dulęba „Smak miodu" Shelagh Delaney, Dziennik Bałtycki 1959, nr 267.
2. Andrzej Jerecki „Smak miodu i smak octu", Nowa Kultura 1959 r. nr 49.
3. Róża Ostrowska „Gorzki smak miodu", Pomorze 1959 r. nr 23.
4. Tadeusz Rafałowski „Smak miodu" Shelagh Delaney, Głos Wybrzeża 1959 r. nr 262.
5. Sławomir Sierecki „Smak miodu" Wieczór Wybrzeża 1959 r. nr 259.
6. Józef Szczawiński „Gorzki smak miodu" Kierunki, 1960 nr 5.
7. Stefan Treugutt Jeszcze raz „Życie bez retuszu" (rec. z występów gościnnych Teatru „Wybrzeże" w Warszawie — uw. S.D.) Przegląd Kulturalny 1960 r. nr 5.
8. Andrzej Wirth Wizytówka dla beat Jo, Nowa Kultura 1960 nr 6. Wobec recenzji tych nie zajmuję w zasadzie stanowiska (wyjąwszy drobne odwołania) inaczej niż przez sam fakt mojego szkicu, odmiennego zresztą przedmiotem zainteresowań.
2. John Gassner Dwoistość teatru, Dialog IV 1959, 10(42) s. 122.
3. Zobacz program teatralny (Teatr „Wybrzeże" Shelagh Delaney „Smak miodu" z 1959/60 r. s. 10.
4. Bolesław Leśmian Tajemnice widza i środowiska, w: Eseje o teatrze, Dialog IV 1959(41), s. 118 i 119.
5. John Gassner, l.c.
6. Rozmowy o dramacie. Teorie aktorskie Brechta. (Stenogram z dyskusji odbytej o redakcji „Dialogu" 29.V.1959 r. z udziałem Erwina Axera, Aleksandra Bardiniego, Jana Kreczmara i Konstantego Puzyny) Dialog IV 1959,7(39) s. 131.
7. Zobacz Dialog IV 1959, 10(42) s. 140.
8. Józef Szczepański Proces bez obrońcy, Kierunki 1960 nr 2. ót(lf,,L" sWG

„Och! Jaką rozkoszną czynnością jest niszczenie, nie znam innej, która przyjemniej mogłaby nas podniecić, nie istnieje ekstaza podobna tej której odczuwamy oddając się owej boskiej nikczemności.

de Sade

Brygadier sceny:
Andrzej Bieńkowski

Światło:
Henryk Draheim
Zenon Pakura

Rekwizytor:
Halina Meier

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Andrzej Ambroziński

Kierownik pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimczyk

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZGGdy-2507. 4000. — O-1

Egz. bezpłatny

Cena 5,— zł