

Wędrowka po teatrach warszawskich

42
 fot. Hartwig

Moje kilkakrotne powroty do Warszawy były jednocześnie pielgrzymką do teatrów. Było to zarówno poszukiwanie wzruszeń pierwszej młodości jak i najaktualniejsze zainteresowanie. W ciągu tych kilku sezonów teatralnych byłam omal we wszystkich teatrach warszawskich, widziałam ponad czterdzieści przedstawień w szerokiej gamie rozległego repertuaru teatrów polskich, od „Snu Salomei” Słowackiego, „Bolesława Śmiałego” Wyspiańskiego, „Męża i żony” Fredry, poprzez „Wojnę i pokój” w przeróbce Piscatora, do Brechta, Ionesco, Dürrenmatta.

Gdy myślę jednak o wieczorach spędzonych w teatrach — moje wspomnienia nie ograniczają się tylko do repertuaru, czy wystawienia poszczególnych sztuk, to wspomnienia zarówno zmierzchu zapadającego nad Warszawą, dźwięki obcasów na chodnikach dziwnie cichych i wyludnionych ulic, tak dobrze mi znanych a tak innych. Pl. Pilsudskiego, Wierzbowa, pl. Teatralny — smutny i tak przeraźliwie pusty w porównaniu z tym, z przeszłości. Mimo pustki — mniejszy niż ten ze wspomnień.

I fronton odbudowanego Teatru Narodowego, też jakby mniejszy, wciśnięty w rusztowania i ogrom budującej się Opery. Tylko kolor zachodzącego wieczoru, tylko bicie serca takie same jak w dawnych pełnych oczekiwania zmierzchach przed teatralnych.

Gdy myślę o sztukach widzianych w Teatrze Polskim widzę jednocześnie budynek teatru — taki sam a jednak tak inny na tle nowych perspektyw Oboźnej i Kopernika. „Ateneum”, odbudowane dokładnie w tym samym miejscu, to nie tylko sympatyczny młody zespół i ambitny repertuar, to przede wszystkim duch Jaracza snujący się po scenie i kuliach, po uliczkach i zaułkach Powiśla.

Są jednak teatry, których nie było w przedwojennej Warszawie. Teatr Dramatyczny w Pałacu Kultury, bogaty, przeładowany zbyt wielkimi kryształowymi świecznikami i błyszczącymi parkietami. Mimo pewnego nowożytności tych wspaniałości, cieszy obszarem i piękną proporcją foyer i kuli. Teatr Klasyczny, w tym samym budynku, przeznaczony przeważnie dla młodzieży szkolnej, surowszy i skromniejszy w bieli lśniących foteli i polerowanej podłogi. Mały Teatr Współczesny na Mokotowskiej, — teatr Axera, inaczej się o nim nie mówi, — mimo ciasnoty i zaniedbania, pozostaje w pamięci jako najbardziej interesujący. Teatr Ludowy na Pradze, to dla mnie nie tylko najciekawsze przedstawienie, jakie widziałam w tych latach w Warszawie („Wojna i pokój” w przeróbce Piscatora, w reżyserii Ireny Babel), ale to również tło dzielnicy, w której przed wojną nie wpadłoby nam do głowy szukać wysokowartościowej rozrywki artystycznej. Publiczność zapatrzona i zasluchana w najwyższym skupieniu, inteligentna, rozumiejąca a w wyglądzie zewnętrznym tak odległa od intelektualnej, śmietanki czy rosnobowatej burżuazji.

Na pierwszy wieczór teatralny w czasie mego ostatniego pobytu w Warszawie wybrałam „Brytanika” Racine’a. Sztukę znaną mi tylko z literatury, a jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności nie obryzdaną przez szkołę, pamiętałam jako pierwszą próbę analizy psychologicznej w dramaturgii francuskiej.

Gdybym czytała „Brytanika” dzisiaj i chciała wyobrazić sobie Agrypina — widziałabym tylko Eichlerównę. Tę samą wizję miał widocznie kierownictwo Teatru Narodowego — uznało że mając w zespole Eichlerównę trudno nie wystawić „Brytanika”. Gdy po podniesieniu kurtyny widzimy ją siedzącą nieruchomo, z ciężko opuszczonymi powiekami, groźną i wyobcowaną, wydaje się nam wykutym w marmurze pomnikiem. Ale gdy otwiera powieki, gdy wystrzela płomieniem spojrzenia — dreszcz namiętności przenika marmur pomnika i dreszcz ten przebiega widownię. A potem nie wiadomo, czy głos czy gest fascynuje bardziej, rozciągając dwuplanowość jej postaci, odpychającej w swym zbrodniczym cynizmie a zarazem budzącej — wbrew niechęci — litość dla jej zawiedzionych nadziei, wyzbytej też boleści. Hieratyczny gest ręki, ciężki krok nieopisanego zmęczenia, królewskość podniesionego ramienia, gest i wibracja głosu mówią nam o rozgrywającym się w niej dramacie więcej niż słowa sztuki. Eichlerówna nie gra okrutnej i przekłetej w nieodwracalności swego losu królowej — jest nią.

Gogolewski, jeden z najzdolniejszych aktorów młodego pokolenia, jako Neron podseł do swej roli z przenikliwością röntgenologa obserwującego procesy wewnętrzne postaci. Był doskonały w swej gładkiej chytrłości i rosnącym, choć jeszcze tchórliwym okrucieństwie.

Scenografia, operująca jednym rekwizytem, — fotelem urastającym do symbolu, wtapiającym się brunatną czerwoną w królewską szat Agrypiny, — przemawiała swą oszczędnością.

Na „Most” Szaniawskiego, wystawiony przez Teatr Narodowy na t.zw. Małej Scenie przy ul. Czackiego, zszłam z mieszanymi uczuciami. Z zainteresowaniem, jaką wyda mi się sztuka, której premiera przed wojną pozostała mi we wspomnieniu jako jedno z silniejszych teatralnych przeżyć, i z lekkiem że sztuka nie wytrzymała próby czasu.

Obawy moje okazały się niesłuszne. Prostota, zwięzłość, małomówność sztuki, ekonomia środków wyrazu — stawiają ją poza czasem i ponad czasem. Co więcej, zagadnienie sztuki, jak wolno sądzić, niezłożone i nie nasuwające możliwości ujęcia go od drugiej strony — teraz wydało mi się znacznie bardziej skomplikowane i mniej konwencjonalne.

Dramat starego przewoźnika, jego latami narastająca gorączka i gniew na los i na ludzi za to że przez wybudowanie mostu pozbawili go nie tylko pracy ale sensu istnienia — wykadłuje się jednego dnia w zniszczeniu mostu. Zerwanie mostu uniemożliwia dostarczenie na czas pracy konkurującej jego syna, młodego architekta. Swoje przestępstwo starzec okupuje bohaterką decyzją i brawurowym ak-



Irena Eichlerówna jako Agrypina

tem, niebezpiecznej przeprawy przez żelazną, szekspirowsko tragiczną i wężbraną krą rzekę z pracą swego śmiechu.

Aktem odwagi i determinacji naprawia szkodę wyrządzoną poprzednim aktem nienawiści. Ale takie indywidualne podejście do zagadnie-

nia, „zbrodni i kary” nie stanowi rozwiązania pojęcia odpowiedzialności. Choć w swoim sumieniu zostaje on oczyszczony, choć naprawił bezpośrednio wyrządzoną szkodę — z punktu widzenia prawa musi ponieść konsekwencje.

W obecnym przedstawieniu „Mostu”, nie próbującym niczego „unowocześnić” i nie wprowadzającym żadnych modnych „wygiębasów” psychologicznych — zagadnienie staje się bardziej złożone. To nie tylko zagadnienie odpowiedzialności za wszystko co robimy, to uświadomienie sobie niemożności przewidzenia konsekwencji jakiegokolwiek czynu, jakiegokolwiek decyzji. Nie tylko stary przewoźnik nie przewidział w kogo uderzy jego akt osobistej zemsty. Także syn jego bierze na swoje sumienie świadomość że swoją postawą przyczynił się do niebezpiecznej przeprawy oca.

Zagadnienie odpowiedzialności za poniesione decyzje, brak odpowiedzi, po której stronie jest słusność, stwarzają dodatkowy nurt niepokoju w całej sztuce i szczególnie mocno występują w scenach z Gościem-agentem policyjnym. Kwestia czy starego, chorego człowieka, nareszcie pogodzonego z sobą i ze światem, oczyszczonego wewnętrznie i wobec najbliższych, zostawić jego losowi i nie łamać u schyłku życia hańbą aresztowania i sądu — zostaje pozornie rozwiązana zwycięstwem prawa i sprawiedliwości. Spełnienie obowiązku policjanta nie rozwiązuje jednak zagadnienia Gościa — nie jest pewny czy zrobił dobrze. I autor nie daje nam na to odpowiedzi. Ta uwypuklona samotność powziętej decyzji na jaką skazany jest człowiek — czyni tę sztukę dziwnie aktualną.

Reżyseria, Wyrzykowski, inteligentna i chyba zgodnie z intencją autora ściśniona i raczej niedopowiedziana, wydobyla niewidoczne pokłady sztuki, nie odchodząc przy tym od pierwotnej jej linii. Obsada sztuki, wyrównana, dała doskonały przykład gry zespołowej. Najciekawiej ujęta była postać Gościa w interpretacji Wyrzykowskiego. Gogolewski — doskonały, pełen prawdy i ciepłego humoru w roli Janka. Trudno sobie wyobrazić że ten serdeczny, szlachetny w swym prymitywizmie chłopak wczoraj był wyrafinowanym, niepokojącym Neronem. Barszczewska, w roli Heleny, dała cały żar i entuzjazm swego nieprzemijającego talentu. Przewoźnik w wykonaniu Strachockiego, mimo siły i godności wewnętrznej, nie mógł mi przesłonić wstrząsającej sylwetki Junoszy-Stepowskiego, przedwojennego wykonawcy tej roli.

„Sen srebrny Salomei”, wystawiony w Teatrze Polskim w reżyserii Skuszanki z teatru w Nowej Hucie, był poprawionym wydaniem jej inscenizacji sprzed pięciu laty. Po premierze nowohuckiej nie szczędzono reżyserce gorzkich i kąśliwych uwag. Najciekawszą inscenizację „Snu” w okresie międzywojennym dał Schiller we Lwowie w r. 1932. Jego koncepcja była rewolucyjna i ostra w wymowie politycznej. Sztuka musiała zejść z afisza po kilku przedstawieniach, Schiller okrzyknięty został komunistą, a Słowacki niemal pisarzem z bolszewickiej agitki, jak ironizował Terlecki w „Roczniku Literackim” za rok 1932, przedrukowanym w obecnym programie Teatru Polskiego. Ale i Schillerowi nie udało się dać całkowite przekonywającego rozwiązanie.

Premiera warszawska była dla mnie — rewelacją: był to nie barok, emanujący mistycyzmem z epoki Towiańskiego, ale nowoczesna okrutna groteska, tragifarsa krwawa i bła-

pujących po sobie noce, urywa się o wschodzie słońca. Nastroj noce, snu i tej wąskiej granicy pomiędzy snem a przebudzeniem potęguję wrażliwość, rozszerza skalę odczuwań, odmienia spojrzenie na czas i na jego sekwencje. To co działo się dawniej wraca nienaruszone i wplata się w rzeczywistość, przyszłość cofa się w teraźniejszość i stwarza wizję przewidywań, które jakby już się dokonały. Sugestywny jest powtarzający się motyw zapalanych i gaszonych świec.

Jest to przy tym przedstawienie klarowne, w sposób prawie bez przejrzysty uwypuklające wszystkie poruszone przez Słowackiego „sprawy”. Zarówno jednak bunt Kozaków jak i tryumf zwycięskiej szlachty są interpretowane jako sen, do pewnego stopnia „odręalnione”. Wśród zbudowanych senników jedynie Śemęko daje postać silną i zaciętą na tle zawistnych w sennych rojeniach towarzyszy. Świat szlachecki, wycieniony najciekawiej, wyraża się w niepokoju i rozdarciu wewnętrznym Księżniczki, oraz w małości i zgniliznie moralnej Leona w delikatnej interpretacji Wołkiej. Ciekawie i konsekwentnie przeprowadzona przez Hańczę postać Regimentarza jest najbliższa wyrażonemu w programie spojrzeniu Skuszanki na „Sen srebrny Salomei” jako na poetycką „narodową szopkę”, równie bliską „Weselu” Wyspiańskiego jak i najlepszym doświadczeniom współczesnej twórczości teatralnej: „To skojarzony autentyczny liryzm z ostrą i trzeźwą oceną sił w narodzie i jego szans historycznych, to nowy typ świadomości tragicznej i odpowiedzialności moralnej, splecionej z ironią i oczyszczającym poczuciem humoru”. Na tle tej wypowiedzi jakże wymowne, jak prorocze są słowa Pańcucego, fanatycznego pogromcy kozactwa:

Ach! Ukrainy nie będzie!
 Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą.

„Duże jasne”, sztuka Jarosława Abramowa i Andrzeja Jareckiego w „Ateneum”, jest zabawną i dowcipną satyrą na... I tu właśnie zaczyna się kłopot. Bo nikt, ani recenzenci, ani publiczność nie umieliaby się dokładnie wypowiedzieć, co wykiplawia autorzy, co chcieli ośmieszyć, jaka prawdę na tle jakiej kpiny uwypuklić.

Do małego cichego miasteczka, żyjącego jeszcze w nastroju z „tamtych czasów”, gdzie ksiądz, aptekarz, rzemieślnik i szewc radzą na rynku o sprawach codziennych i niecodziennych, przyjeżdża brygada robocza z dyrektorem na czele budować wielki kombinat przemysłowy, który przyniesie miasteczku postęp, dobrobyt i wszystkie zdobycze „awansu społecznego”. I tu zaczyna się heca troche z Mroka, trochę z Gombrowicza. Kombinacjom stanąć na terenie, na którym stoi zagroda miejscowego gospodarza. Chałupa współczesnego ślimaka zamienia się w okopy świętej Trójcy. Pijany szewc wygłasza z rymstoką wielką obronę postępu, dyrektor walczy o miejsce dla kombinatu okazuje się byłym parobkiem gospodarza ślimaka, na którego ten porwya się z pasem. Wreszcie postęp zwycięża — w trzecim akcie mamy już unowocześnione, ucywilizowane miasteczko.

Były rzeźnik zajmuje się resortem kultury, obywateli kupują telewizory i pralki elektryczne, nad kościołem świeci ironiczny neon, a w kawiarence na rynku ex-rzeźnik z ex-trzeźwym szewcem, ale już bez księdza, radzą nad wystawieniem nie kopca Kościuszki jak na początku sztuki, ale pomnika ku czci budowniczych postępu. Postęp moralny i intelektualny obywateli nie podąża jednak za postępem stopy życiowej,

pod pokostem nowoczesności dusze ludzkie pozostają bez zmiany.

Czy o to chodziło autorom?

Czy też te elementy parodii mają być pretekstem do czegoś?

Do czego? Po scenie snuje się postać Michała, strugającego niewiadomym celem służące patyki, wyłaczającego się zarówno z ubożutkiego prowincjonalnego nurtu miasteczka z epoki przedkombinatowej jak z lodówek, heonów i odurzonych dobrobytem obywateli złączonych raju dody obecnej i narzekającego, że „niby to to, a właściwie nie to”.

Czy autorzy — wzorem t.zw. „literatury pokolenia” — chcieli w postaci tego upartego malkontenta wyrazić pogardę dla przedmiotów nowoczesnego luksusu, mającego być wyrazem pustki duchowej i „kołtuństwa nowego chowu”? Czy też po prostu jest on pechowcem ze Studenckiego Teatru Satyrycznego, przychodzącym zawsze nie w porę — albo o etap za późno, albo o etap za wcześnie?

Przedstawienie doskonałe, gra nieudająca wyrównana, reżyseria od początku do końca utrzymuje widza w nastroju pełnej zdrowości, rozładującego śmiechu, zabawy i nie pozabawionej głębi zadumy.

Operetka Warszawska, mieszcząca się w starej budzie na Puławskiej, jest chyba jedynym teatrem w Warszawie mającym ambicję pokazania tego co w zachodnim świecie jest tak modne, t.j. „musicals”. Oprócz operetek w dawnym tego słowa znaczeniu wystawia ona również nowoczesne komedie muzyczne, ze względów technicznych ograniczając się do komedii raczej kameralnych — osiągnięcia są często bardzo efektowne.

Takim przykładem jest włoska komedia muzyczna „Czarujący Giulio” Kramera z tekstem Gariniego i Giovanniego, w reżyserii Artemskiej.

Jest to dość blaha ale zręcznie zbudowana komedijka, trawestująca odwieczny temat Rómea i Julii. Walka rodów, a raczej dwóch ich przedstawicieli — starzejącego się aktora i surowego krytyka teatralnego, pełna jest zabawnych choć niebýt oryginalnych nieporozumień.

Mimo dość banalnej muzyki Kramera i słabego tekstu, dzięki nowoczesnej reżyserii, efektownej inscenizacji i świeżości i urokowi młodego zespołu — przedstawienie wypadło barwnie i żywo. Artemiska w charakterystycznej roli ekscentrycznej żony wykazała oprócz wszystkich elementów prawdziwej divy operetkowej — talent komediowy dużej klasy. Ta świetna „primadonna” Operetki Warszawskiej w ostatnich latach objawiła się jako utalentowana reżyserka, dając widowiska odznaczające się wyuczonym stylem, nowoczesnością, inteligencją i wspaniałym tempem.

Warszawa obfituje w wiele teatrów i teatrzyków rewiowych, czy t.zw. kabaretów literackich, mających zespoły zawodowe jak np. „Buffo”, „Szpak”, „Wagabunda”, nawiązujące mniej lub więcej wyraziście do tradycji przedwojennego „Qui Pro Quo”. Jest też wiele teatrzyków satyrycznych, amator-skich czy półamatorskich. Niektóre z nich osiągnęły poziom nie gorszy od teatrów zawodowych.

Jednym z najciekawszych tego rodzaju teatrzyków jest Studencki Teatr Satyryczny, stworzony w r. 1954 przez grupę studentów wydziału dziennikarskiego w Warszawie. Są oni nadal trzonem tego teatrzyku — sami piszą teksty, reżyserują, grają. Po roku pracy estradowo otrzymali budynek dawnej łoży masońskiej i tam różnieli się w prawdziwy teatr satyryczny.

Z autorów najbardziej znane nazwiska, to Jarecki, Abramow — autorzy komedii wystawianych w wielu teatrach w Polsce oraz Osiecka, autorka doskonałych tekstów dla radia i telewizji.

Najlepszym programem tego teatrzyku, o którym mówiło się w Warszawie miesiącami, byli „Oskarżeni” — zmontowani z autentycznych oskarżeń sądowych. W tym dwuosobowym widowisku brali udział gościnnie znakomity aktor dramatyczny Siemion i Jarecki, najzdolniejsza i najbardziej interesująca artystka kabaretowa powojennego pokolenia.

Nowy program p.t. „Wszystko co nasze” dał przedstawienie składane, w wykonaniu całego, licznego zespołu. Każdy numer przyjmowany był gorąco przez widownię zgraną i wtajemniczoną publiczność, mnie jednak całkiem wydawała się blada i bez wyrazu i na pewno nie tak nieokreślona młoda jak się tego spodziewałam. Za mało było szczerości teatru amatorskiego, a zabrakło wyczelowania teatru zawodowego.

Natomiast program p.t. „Dedykujemy Państwu”, wystawiony przez „Wagabundę” (podtytuł: „Scenka Literatów i Aktorów”) pod kierownictwem artystycznym doskonałej aktorki dramatycznej i komediowej Wysockiej, to na pewno jeden z najlepszych programów kabaretowych jakie widziałam w Polsce po wojnie. Nie wiem czym bardziej się zachwycić — zawartością i tempem przedstawienia, przetrucającym widza z nastroju w nastroj, zaskakującym bez przerwy nowymi niespodziankami, czy wymślnymi tekstami, czy utalentowanymi inteligentnym zespołem, którego wszystkie nazwiska należałoby wymienić. Komika takiego, jak Kobiela, nie często ogląda się w teatrze; jego monolog „Reklamacja”, pióra Grodzkiej był oszołomiającym fajerwerkem komizmu. Skecz pióra Przybory (z Teatru Starszych Panów, znanego i doskonałego programu telewizyjnego) p.t. „Transakcja” w wykonaniu Kobieli i Czechowicza — niezapomniany. Na tym wyborowym tle pięciu mężczyzn doskonale wypadły dwie aktorki zespołu: Wysocka, inteligentna i finezyjna, i Koterbska, nowoczesna, pełna kultury „disease’a”. Większość tekstów znakomita, w pomysłowy i wyrafinowany sposób akcentująca pointę polityczną przez... przemilczanie. Publiczność w mgiełce oka chwytiała aluzję, dowiadywała sobie przejrzyście nasuwające się rymy — a cenzura nie mogła się przy-ciępić. Zespół „Wagabundy” jeździ już z występami do wielu krajów Europy i poza Europę jak np. do Ameryki i Izraela. Cóż to by było za frajda gdyby i o Londyn zawadzi!

Tamara Karren.