

ma. Charlie tego okresu jest kimś zupełnie innym: człowiekiem żalonym, uciemiężonym, ale który w każdym geście, w każdym uśmiechu prowadzi z determinacją grę o swą godność ludzką. Takiej gry Baszmackin Tuwima i Pawlika nie podejmuje. Jest niedołęgą, którego ukarano — może nawet ktoś powie złośliwie — za głupotę?

Podobnie najmocniej rysująca się w tej sztuce (i chyba najbardziej tuwimowska) postać Jerichona Jerichonowicza Gromotrubowa. W niej także nie zachowało się człowieczeństwo. Jest cyklonem, fenomenem fizycznym, może zoologicznym (słoń, hipopotam?) raczej, niż postacią ludzką, biorącą udział w przeszywającym dramacie ukradzionego płaszcza.

Skupiwszy się więc na elementach przebrzmiałej satyry, nieaktualnej rodzajowości — ludzką sprawę płaszcza sprowadził autor i inscenizator do fizycznego (może zoologicznego?) pojedynku między robakiem i słońcem, z dodatkiem kilku innych równie prymitywnie zarysowanych

tworów, z których najfatalniejszym wydaje się wprowadzony siłą Chlestakow.

Nad tą sztuką i nad jej warszawską premierą ciąży duch „widowskowości“, bardzo nieprzyjemnej, rozumianej bardzo staromodnie. Sztuka daje po temu wiele powodów. Obfituje w widowiskowe sceny i spięcia (np. Gromotrubow, szczerkający na czworakach w III akcie), reprezentuje ową dość pustą efektywność w rodzaju przebrzmiałych wzorów teatru francuskiego sprzed wieku. Aktorzy warszawskiego przedstawienia, prawie bez wyjątku, ducha tego (u nas bardzo lubianego) przejęli: a więc te bardzo szerokie, pseudorosyjskie gesty, to zaciąganie à la Kurnakowicz, te efektowne eksplozje gniewu i tklivosti, to strzelanie obcasami przez wojskowych. I do tego jeszcze afektowana (tyleż zresztą efektowna, co nieskuteczna) scenografia.

Jest to więc w sumie widowisko, w którym czuje się chęć popisu. A mimo to — a może właśnie dlatego? — pozostaje zimne i nieciekawe.

BOLESŁAW MICHAŁEK

KANDYD NASZYCH CZASÓW NAZYWA SIĘ PIGWA

WACŁAW KUBACKI

O Teatrze Ludowym w Nowej Hucie mówi się zwykle jako o jednej z najciekawszych scen w kraju. Nie jest to wszakże miara tonu i stylu właściwa. Scen naprawdę ciekawych mamy w Polsce co najmniej kilka. Tymczasem impreza Kryształowy Skuszanki i Jerzego Krasowskiego różni się wyraźnie od innych bardzo wybitnych imprez teatralnych. Jest jedyna w swoim rodzaju.

Każdy, kto w ciągu pięciu lat śledził, co się działo na scenie w Nowej Hucie, zdaje sobie sprawę, że twórcy tego teatru nie dążyli do wielkiego repertuaru. Nie był ich ideałem teatr autorów i dzieł dramatycznych, lecz teatr przedstawień. Kierownik artystyczny nie ubiegał się za nowościami. Nie grały tutaj krzesła, drabiny, kozły, stopnie i podia lecz najbanalniej w świecie — aktor. Bez amerykańskiego behawioryzmu, ekshibicjonizmu i naiwnego pirandellizmu zespół w Nowej Hucie był teatrem współczesnym. Inscenizowano w nim nieodmiennie udręki naszych czasów bez względu na to, czy afisz zapowiadał Ajschylosa, czy Steinbecka, Szekspira czy Camusa, Słowackiego czy Dąbrowską.

Z licznych warsztatów, na których w nowoczesnym teatrze powstaje spektakl, w Nowej Hucie najpilniej pracował warsztat „dramaturga“. Inscenizacja, reżyseria i scenografia dochodziły do głosu pośrednio, poprzez „dramaturgiczne opracowanie“ dzieła. Czuło się, że bogato i barwnie instrumentowana sztuka rozwija się przed naszymi oczami z niewidzialnej komórki koncepcyjnej, w której utwory różnych epok, szkół i stylów uległy czarodziejskiej transmutacji na pasjonujące widowiska współczesne. Nadawało to przedstawieniom w Nowej Hucie świeżość, oryginalność i pewną pikanterię, choć równocześnie groziło powtórkami czy nadużyciem chwytów, w szczególności „chwytu udziwniania“.

Kierownictwo teatru do pracy „dramaturga“ wciągało cały zespół. W ten sposób nawiązywano do tradycji teatrów-studiów. Pozwoliło to wychować zwartą kadrę aktorską, stworzyć własny styl gry i zbliżyć się do jednego z praprzódeł ludowej sztuki — zespołowej improwizacji.

Repertuar teatru w Nowej Hucie sprawiał niemało kłopotu krytykom. Wytykano kierownikom brak wyraźnej linii. W kraju zarzucano temu teatrowi poszukiwanie wyrafinowanych smaków. Za granicą zaś na odwrót — tendencję do wul-

garności. *Balladyna*, *Miarka za miarkę*, *Gozzi*, *Syng*, *Goldoni*, *Dürrenmatt*. Czy można to nazwać bazarem estetyzmu? Sztuki były różne. Styl przedstawień podobny — poetycka groteska. Po prostu zespół szukał niezmordowanie w wielkiej dramaturgii światowej stylu artystycznego widowiska dla mas. Stąd to uporczywe odkrywanie w dziełach klasyków żywego nurtu *commedia dell'arte*.

Takie myśli snuły mi się po głowie w czasie premiery *Dziejowej roli Pigwy*. Uważam ją za doniosły moment w działalności Teatru w Nowej Hucie. Teatr ten znalazł wreszcie w osobie Jerzego Broszkiewicza własnego dramaturga.

Przedstawienie pokazało wręcz idealne zestrojenie czterech podstawowych pierwiastków nowoczesnej sztuki teatralnej, na którą składają się: tekst literacki, inscenizacja, scenografia i gra aktorska. Poetycka tragikomedie Broszkiewicza jest fantazją na temat wiecznie aktualnego *Kandyda*. Wizerunek tego nieśmiertelnego pechowca rozstrawił Wolter swą popularną powiastką filozoficzną. Nie on przecież go stworzył. Każda epoka pieczołowicie hoduje swój własny typ pechowca. Kandydem epoki patriarchów był Hiob. Kandydem renesansu — Don Kichot. Za romantycznego, polskiego Kandyda można by uznać Kordiana.

Cechą wspólną wszystkich literackich wcieleń Kandyda jest przekora. Hiob wielbił Boga na przekór dopustom i utrapieniom. Don Kichot na przekór nowym czasom chciał żyć w świecie średniowiecznej powieści rycerskiej. Poczciwy pechowiec Woltera doświadczał różnych przykrych przypadków na przekór Leibnizowi, który w swej *Teodycei* dowodził, że światem rządzi mądra i dobrotliwa Opatrzność.

Wszystkie historyczne odmiany Kandyda mają także podobną poetykę. Konstrukcja losu tego bohatera bywa z zasady dowolna. Dowolność to celowa. Chodzi bowiem o biografię à thèse. Obraz doli ludzkiej ma kompromitować warunki, w których żyje bohater. W romantycznej ironii ta dowolność często osiąga stopień kapryśnego despotyzmu artysty, który niszczy własne dzieło. Dlatego trzy akty



Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Dziejowa rola Pigwy* Broszkiewicza. Maria Cichońska (Bufetowa), Alexander Polek (Chłopiec), Jan Mączka (Urzędnik Stanu Cywilnego), Witold Pyrkosz (Pigwa), Maria Gdowska (Maria), Andrzej Hrydzewicz (Roman). Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Krystyna Zachwatowicz



Eugenia Romanow (Asystentka), Jan Krzywdziak (Asystent II), Witold Pyrkosz (Pigwa), Michał Lekszycy (Asystent I)

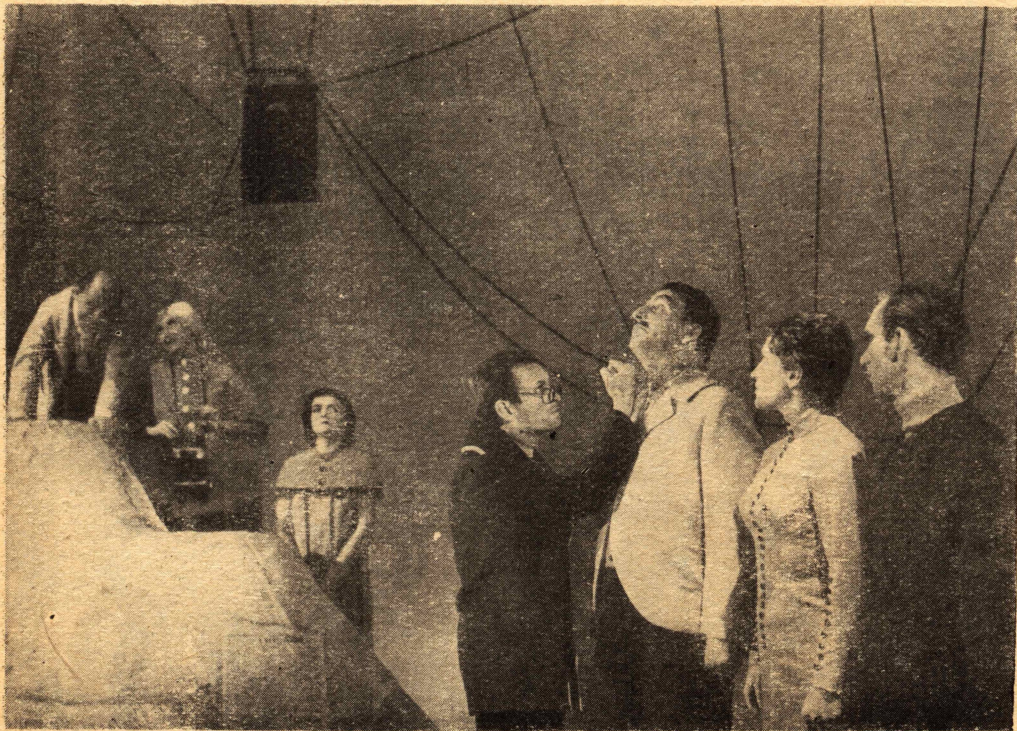
i epilog *Dziejowej roli Pigwy* nie wyznaczają dramatycznej linii. Nie ma w sztuce zawiązania konfliktu, narastania dramatu i rozplątania powikłań. Zamiast łańcucha wydarzeń mamy typowe „prawo serii”: brak powodzenia w miłości, w pracy zawodowej i działalności publicznej. Crescendo pecha zastępuje w powiastce filozoficznej, epickiej bądź scenicznej, dynamikę namiętności i konflikty społeczne.

Ze względu na swą programową „otwartą kompozycję” sztuka Broszkiewicza stawiała ciężkie problemy reżyserowi i aktorom. Każda rola ma własną oś krysta-

lizacyjną. Każda sytuacja sceniczna — wyspa na morzu. Akty-obrazy — archipelag. Wypada się dziwić, że w tak płynnie zbudowanym świecie występuje tylko jeden wędkarz! Gra go niezawodny Edward Rączkowski. Niewiele zresztą zdołał nałowić ryb, ponieważ w czasie drugiego aktu musiał się przebrać i ucharakteryzować na przewodniczącego komisji, która miała urzędować w akcie trzecim!

To również przewidział autor w tekście. Powierzenie kilku ról aktorom, teatralna „wędrownka dusz”, jak się okazuje, może być celowym środkiem artystycznym, ge-

Edward Rączkowski (Przewodniczący komisji), Eugenia Romanow (Wiceprzewodnicząca), Wanda Uziembło (Dziewczyna z komisji), Witold Pyrkosz (Piotr Pigwa), Tadeusz Szaniecki (I Zastępca), Janina Grudniewicz (Księgowa), Stanisław Michalik (Juliusz)



stem przekory wobec świata, który niszczy Pigwę. Mówiąc językiem muzycznym, *Dziejowa rola Pigwy* ma sporo takich teatralnych kadencji ad libitum, czyli miejsc, w których autor zostawia swobodę inscenizatorowi, scenografowi i aktorowi. Jednym słowem sztuka jak uła dla teatru w Nowej Hucie!

Kandyd nigdy nie walczy. Niemo oskarżać epokę, w której przyszło mu żyć i umierać. Jest zawsze ofiarą stosunków. Męczennikiem swych czasów. Na dłuższą metę nie jest to zabawne, nawet u Woltera! Autorzy Kandydów ratują się w tej sytuacji autoironią i humorem. W sztuce o Kandydzie nieodbitym koniecznym okazuje się nadto epilog, jako próba ideologicznego komentarza i artystycznego posłowania, dopowiedzenia publiczności różnych rzeczy, co do których autor ma wątpliwość, czy zostały trafnie zrozumiane.

Trzeba przyznać, że reżyser, scenograf i aktor waleśnie dopomogli Broszkiewiczowi w zmaganiach się z pułapkami teatralnego kandydyzmu. To właśnie miałem na myśli, mówiąc o idealnym zestrojeniu podstawowych elementów sztuki dramatycznej w *Dziejowej roli Pigwy*. Najwięcej opieki wymagał II akt ze względu na swą trudną materię teatralną i szkicowy charakter tekstu. Reżyser ze scenografem bardzo pomysłowo, przy pomocy efektownych skrótów i umownych planów rozwiązywał w tym obrazie skomplikowane zagadnienie przestrzeni widowiskowej na paru zaledwie metrach kwadratowych. A Franciszek Pieczka w swym monologu dał wspaniały skrót dramatycznej akcji.

Największym jednak sukcesem teatru w Nowej Hucie było rozproszenie atmosfery przynębienia, która grozi niejako organicznie moralnej powiastce o tragicomicznym pechowcu. Rzadko kiedy oglądamy na scenie takie poetyckie zdematerializowanie uciskającego ludzi świata, takie pokonanie oporu otaczających i tyraniujących nas przedmiotów martwych. Teatr wyzwolił osaczonego przez życie Kandydę z ciasnoty przestrzeni, z więzienia ścian, drzwi i okien, z opłotków ziemi i nieba. A scenograf i kostiumolog jeszcze dodatkowo oswobodził wszystkie występujące osoby z niewoli mody męskiej i żeńskiej, z przymusu i standartu marynarek, spódnic, duków i mohairów.

Luźność budowy burleski o Kandydzie naszych czasów pozwala na różne rozwiązania sztuki na scenie i w wyobraźni. Każdy widz teatralny jest reżyserem. Reżyser sztuki realizuje tekst. Jego rola kończy się z zapadnięciem kurtyny i zapaleniem świateł na widowni. Wtedy zaczyna się praca reżysera-widza. Realizuje on zazwyczaj jakieś nienapisane „dalsze ciągi” sztuki, snuje warianty akcji, rozwiązuje końcówki ideowe.

Reżyser pracował ze świadomością, że tworzy fikcję. Dla widza teatralna złuda stała się rzeczywistością, faktem psychicznym, problemem moralnym, zagadnieniem społecznym lub politycznym. Widz stawia sobie pytania i szuka na nie odpowiedzi.

Kim jest Pigwa?

Kandydem.

Kandydem?

Kandydem naszych czasów.

?

...

?...

Zazwyczaj rozróżnia się dwa rodzaje pytań: zwykłe i retoryczne. Pierwsze wymagają odpowiedzi. Drugie nie, gdyż w swym sformułowaniu i intonacji zawierają gotową odpowiedź. Sądzę, że w sztuce mamy do czynienia jeszcze z trzecim rodzajem pytań. Poezja, muzyka, rzeźba, malarstwo, dramat stawiają pytania, na które odpowiedzią jest zaduma, czyli rozmowa z samym sobą. Soliloquium, które się odbywa przy pomocy nieodkrytego jeszcze systemu znaków wewnętrznej interpunkcji.

WACŁAW KUBACKI