



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

71/72

TEATR

WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie

Nr 7 z dn. 1-15-04-72

„Akty” w PWST

PWST im. Zelwerowicza w Warszawie: AKTY. Teksty Wyspiańskiego, St. I. Witkiewicza, Gombrowicza i Mrożka. Opracowanie i reżyseria: Jerzy Jarocki, scenografia: Jerzy Kałucki, choreografia: Wanda Szczuka, muzyka: Stanisław Radwan. Przeustawienie dyplomowe studentów IV roku wyższ. Aktorskiego.

Program do tego przedstawienia wymienia sztuki, z których zaczerpnięte zostały teksty, objęte wspólnym tytułem *Aktów*. Są to: *Wesele*, *Matka* Witkacego, *Ślub* Gombrowicza oraz *Tango Mrożka*. Już sam ten zestaw budzi zainteresowanie, wskazując na określoną linię kierunkową całego spektaklu; pozwala przypuszczać, że będzie to próba weryfikacji umiejętności młodych adeptów na materiale różnicowanym, lecz reprezentującym pewną ciągłość organiczną, i wspólną linię rozwojową: dramaturgie polską XX wieku.

Ale w toku przedstawienia, w miarę jak poszczególne „akty” rozgrywają się i wzajemnie o siebie zazębiają, widz uświadamia sobie coraz wyraźniej, że jest to dzieło, którego nie da się traktować wyłącznie pod kątem jego funkcji dydaktycznej, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem teatralnym o zasięgu nieporównanie szerszym, z realizacją, która zarówno w swojej koncepcji, jak w sposobie przeprowadzenia, stanowi niewątpliwie wydarzenie — myślowe i artystyczne.

Twórca tego spektaklu, Jerzy Jarocki, zaczyna III aktem *Wesela*. Rozgrywa je bez dekoracji (jedynie tylko z zachowaniem niezbędnych elementów akcji — fotela, skrzyni, paru stołków), na ogołoczonej, wyzbytej wszelkich umownych kulis czy kotar, płaszczyźnie sceny. Na tym samym nagim, nie zamaskowanym żadną iluzją fikcji scenicznej terenie przebiegają również wszystkie następne części widowiska. Oczywiście, takie ujęcie samo przez się nie jest żadną rewelacją: stosowane jest aż nazbyt często w ostatnich czasach, stając się już natrętną konwencją, współczynnikiem rzekomej „nowoczesności”. Ale w tym wypadku ma ono istotną i głęboką motywację: podkreśla stałość, niezmienną terenu, na którym rozgrywa się różnorodny, przeobrażający się pod naporem czasu, uderzający odrębnością i bogactwem swych wielorakich upostaciowań, a przecież wewnętrznie jednolity, przeniknięty tym samym nurtem — dramat polski. Nawracający wciąż dramat ucieczki od rzeczywistości, chronienia się w sferze snu, ła-

twej złudy, zakłamania, sztucznego mitologizowania swojej rzekomej siły. Dramat klęski.

Wszystkie cztery „akty” spektaklu, choć tak odrębne w tematyce, w stylu, w środkach wyrazu, z niepospolitą siłą sugestywną przekazują tę samą sprawę. Zgodnie ze swoim postulatem zasadniczej wierności w stosunku do autora, Jarocki nie wprowadza żadnych ostentacyjnych przekształceń realizatorskich, nie koryguje implikacji tekstu w ich podstawowej osnowie; ustawia tylko odpowiednio akcenty, transponuje zawartość literackiego oryginału na poetykę teatru. W III akcie *Wesela* — pokazanym ze znacznymi skrótami, ale z zachowaniem wszystkich najważniejszych motywów tej partii utworu — jedyne odchylenie od didaskaliów autorskich przejawia się w potraktowaniu finalnego tańca. Zatruci czadem zbiorowej sugestii, wtrąceni w sferę obłędnego oczekiwania, chłopcy i panny, inteligenci i prostaczki, wyzbyci kos i pistoletów (które pod nakazem Chochola, sami automatycznie odrzucają), bezbronni, z pustymi rękami, rozpoczynają polonez rycerski. Ceremoniał buńczucznych gestów, wojowniczych zrywów, upozowanego bohaterstwa. I trup Jaska.

Natychmiast potem, bez żadnej przerwy, wkraczają na scenę bohaterowie „niesmacznej sztuki” Witkiewicza (są to dwie sceny z aktu I i akt II). Odmienny zgoła kostium, odmienna konwencja, biegunowo przeciwna tonacja — tym razem parodystyczna; w krzywym zwierciadle odbity młodopolski model wartości. Syn upojony mglistą wizją wielkiego dzieła, które jakoby ma spełnić; matka kreująca się na żertwę ofiarną, według kanonów rodzicielskiego poświęcenia, obowiązujących w fin-de-siècle'u. I oto wytrysk olśniewającej inwencji realizatorskiej: Leon, wzburzony nieustannymi „robótkami” matki, wyciąga z niezliczonych zakamarków (nawet... z zapadni scenicznej) monstrualne ilości kłaków, pasem materii, z których jego rodzicielka tworzy swe bezsensowne rękodzieła. Powódź tych odpadków zalewa scenę, wznosi się gigantyczny, niesamowity śmietnik. W tym kapitalnym żarcie scenicznym jest oczywiście akcent autoparodii, nawiązującej do własnej realizacji Jarockiego — do *Kobiety która wysiada* Różewicza. Ale jest i coś więcej — unaocznienie

idei samej *Matki*: w śmietnik obraca się jej sztuczna, bezpłodna, wydumana praca. Nieszczęsna heroina umiera; niegodny jej syn, jego małżonka, która okazuje się ladacnicą, ich podejrzani goście — pogrążeni w kokainistycznej euforii, w tanecznym rytmie wynoszą zwłoki. Zostaje śmietnik. Tak jak ostaje się ino sznur w *Weselu*.

Najsilniejsze, najbardziej stężone, najgłębiej podbudowane intelektualnie upostaciowanie tego śpięcia, tej niebezpiecznej gry pozorów, ulegania magii auto-kreacji, nizm i mitologizowania własnej osobowości — prezentuje oczywiście mistrzowski *Ślub* Gombrowicza. W ramach tej recenzji niepodobna oczywiście scharakteryzować, nawet w uproszczeniu, treści i formy tego utworu, choć można tu snuć daleko idące wnioski o pewnych paralelizmach z Genetem; ale kto wie, czy ta konfrontacja nie wykazałaby wyższości naszego autora... W każdym razie inscenizacja Jarockiego ukazuje w sposób niezmiennie przekonywający wewnętrzną łączność *Ślubu* z całym naczelnym nurtem „aktów” poprzedzających. Element „ceremoniału”, magii sztucznego rytuału, zderzenie go z najbardziej rzeczywistą i konkretną zagładą żywego istnienia — to przecież sama esencja *Ślubu*. I znów, podwór obrzędowego tańca dworaków (świetnie za-inscenizowanego i nasuwającego nieodparte skojarzenia z innym jeszcze,

dużo wcześniejszym i słynniejszym płasem dworskim: z Mickiewiczowskim *Balem u Senatora*) — ginie człowiek. Ta śmierć jest realna.

A kończy wszystko trup Artura i odtancerzone nad jego zwłokami groteskowe i makabryczne tango. Czyż trzeba jeszcze podkreślać organiczną ciągłość i spójność takiej struktury widowiska? Jest to prawdziwie odkrywcze, niezmiernie zapładniające, pełne świeżości i teatralnej inwencji unaocznienie własnej, odrębnej, niepowtarzalnej nuty w polskim dramacie współczesnym. Nuty, która zarazem nadaje mu wartość uniwersalną.

Trzeba jeszcze podkreślić bardzo poważne osiągnięcia wykonawcze tego przedstawienia. Trudno tu oczywiście mówić o pełnej adekwatności i dojrzałości środków u młodych adeptów, stojących w dodatku wobec niezmiernie trudnych i skomplikowanych zadań aktorskich. Ale uderza znakomita dyscyplina całego zespołu, giętkość i elastyczność w przerzucaniu się do różnych konwencji, różnych stylów interpretacji. Na szczególne wyróżnienie zasługuje zwłaszcza Jadwiga Jankowska-Cieślak w tytułowej roli *Matki*, Jerzy Radziwiłłowicz jako *Czepiec* i — przede wszystkim — jako odtwórca najeżonej trudnościami roli *Henryka* w Gombrowiczowskim *Ślubie*; a także Lech Michalski — *Edek* z *Tanga*.

LEONIA JABŁONKÓWNA