

W Poznaniu nadzieja

1.

Odpukajmy w nieheblowane drzewo: wszystkie znaki na ziemi wskazują, że wreszcie można będzie mówić w Poznaniu o teatrze. 20 grudnia — po paroletnim remoncie, który zamienił się nieomal w pełną odbudowę — otwarto Teatr Nowy. Poprzedzała owo wydarzenie huczna reklama połączona z atmosferą ciekawości i oczekiwania. Cywińska potrafiła stworzyć wokół swego teatru klimat, zanim jeszcze kurtyna poszła w górę. Pełno jej było w prasie, w plotkach, w rozmaitych klubach i „na mieście”. Można było z tych faktów i trochę drwić, ale nie sposób było ich nie zauważyć.

No i wreszcie, dosłownie w parę godzin po wyjściu z pomieszczeń teatralnych ekip remontowych, prezydent miasta Stanisław Cozaś dokonał na scenie uroczystego przecięcia wstęgi. Ten symboliczny akt oklaskiwała pękająca w szwach widownia, wśród której dawała się odczuć, po raz pierwszy od bardzo dawna w Poznaniu, atmosfera autentycznego teatralnego głodu.

Czas pokaże, ile było w tym tylko odświętnego nastroju i jak będzie przebiegać w tym półmilionowym mieście dalsza teatralna codzienność, ale fakt ten na pewno godny jest odnotowania.

Przez trzy kolejne wieczory publiczność miała okazję do wstępnego rozpoznania kierunku poszukiwań Cywińskiej. Trudno, rzecz jasna, powiedzieć, o ile Nowak, Pirandello i Suchowo-Kobylin („Śmierć Tarełki-na” była odtworzeniem inscenizacji kaliskiej) mają stanowić o jakimś wyznaniu wiary. To, że autorzy z innych parafii, rzecz raczej normalna. Mało kto próbuje już dziś szukać w teatrze wspólnego mianownika dla samej literatury. Trudno także jeszcze mówić o wyrażeniu zarysowanym stylu teatralnym samej Cywińskiej. Idzie tu raczej o świadomy repertuarowy eklektyzm, w którym poprzez rozmaitość poetyk będzie się proponowało teatr prowokujący do dyskusji o świecie współczesnym, o ludzkich emocjach, wątpliwościach, rozterkach. Prawda: dość to ogólnikowe, mało precyzyjne i znów nie tak bardzo odkrywcze. Ale przecież nie należy zapominać o kilku sezonach minionych, gdzie wszystko się rwało i ginęło w repertuarowym i organizacyjnym chaosie. W końcu prawie zawsze kończyło się na ramotach, prowizorkach, scenicznej byle-jakości.

Można więc z czystym sumieniem już teraz stwierdzić, że Cywińska wniosła do poznańskiego życia kulturalnego ogromny zapal, świeżość, dynamikę organizacyjną. A nadto — bagatela! — kilkunastoosobowy zespół młodych, utalentowanych ludzi, z którymi przeżyła wspólnie teatralną przygodę w Kaliszu — i wyszła z niej zwycięsko.

2.

Powieść Tadeusza Nowaka „A jak królem a jak katem będziesz” już po raz wtóry ożyła na scenie. Jej pierwszym adaptatorem był aktor teatrów lubelskich Kazimierz Borowiec, który wykroił z tej prozy piękny, poetycki monodram, demonstrując go z powodzeniem na różnych festiwalach, a także w telewizji.

Ten fakt, być może, zachęcił samego autora do udratamentowania tekstu. Tak powstał ten sceniczny moralitet, którego realizację powierzone Januszowi Nyczakowi, studentowi warszawskiej PWST. Nyczak znany był w Poznaniu jako aktywny animator teatralnego ruchu studenckiego. Kilka jego spektakli realizowanych w Teatrze „Nurt”, a zwłaszcza „Operetka” Gombrowicza, zwróciły na niego uwagę już przed parą laty. Czas wykazał, że jego teatralna pasja nie była tylko żakowską zabawą, że swoje związki z teatrem traktuje trwale i poważnie.

O książce Nowaka pisano wiele. Wskazywano na jej poetyckie, baladowe uroki, pełne wieloznacznych skojarzeń, rodem z Biblii, a także z wiejskich obyczajów i legend. Pełno tu więc rekwizytów-symboli, jak na przykład owe gęsto rozsypane na scenie jabłka. Ich natrętna obecność nie pozwala ani na chwilę zapomnieć o licznych podtekstach, których są nosicielami.

Ale nie w samych symbolach tkwi wartość prozy Nowaka. To tylko poetycki kostium kryjący przecież głębszy moralny sens: poczucie osobistej winy i odpowiedzialności za świat wojennych zbrodni, które wciąż, zmusza do nieustannych, najtrudniejszych decyzji, aby w

końcu zepchnąć Piotra do niezawinionej roli kata.

Znaczna rozpiętość czasu i liczne wątki zmuszały reżysera do znalezienia jakiegoś w miarę jednolitego scenicznego klucza. Nyczak zdecydował się na ciąg szybko nakładających się na siebie poetyckich obrazów z często zmieniającym się klimatem akcji, w którym ostry realizm spletał się raz po raz z balladowym symbolizmem. Miał do dyspozycji aktorów młodych, nadzwyczaj sprawnych fizycznie, o dużej wrażliwości i inteligencji. Role Heli (Joanna Orzeszkowska), Piotra (Wiesław Komasa), Józka-Śmierci (Lech Łotocki) czy Mojżesza (Michał Grudziński) potwierdziły w pełni ich dobrą sławę jeszcze z Kalisza.

Dobrze współgrała z tą konwencją prosta, surowa scenografia Wacława Kuli i muzyka Piotra Kałużnego, który wmontował w kilku miejscach nagrane przez chór Stuligróza fragmenty mszy gregoriańskiej.

Natomiast zdecydowanie odskakiwała od całości scena finalna, jakby z innej sztuki. Wysoko uniesione w

ją się wędrowcy. Iść dalej i głosić swoje prawdy, które dla jednych są oczywistością, dla innych fanatyzmem, nawiedzeniem, obłędem, czy zaniechać wędrowki? Toczy się ten retoryczny spór z zmienną, nieuchwytną racją obu stron. Toczy się, jak w życiu, krzyżuje się dialog misterny, zręczny, przełamany niekiedy dawką pirandelloowskiego szaleństwa, świetnie uchwycony przez aktorów, wśród których mamy na pewno jedną rolę niepowodniejszej miary — Halina Łabonarska jako Ilza.

Cywińska ani Wiśniak nie dali się ponieść pokusie jednoznaczności, która uczyniłaby na przykład z osiadłych grupę hippies. Nic z tych rzeczy. To mogło pobrzmiwać jedynie echem dalekich skojarzeń: żadnych kropek nad i, żadnych myślowych gorsetów.

Chyba że ten potworny świst zagłuszający wszystko. Świst trwa, narasta, coś dziwnego zaczyna się dziać z horyzontem, zza którego wytycza się potężny, realistyczny walec. Walec posuwa się naprzód powoli, lecz



Teatr Nowy w Poznaniu. „Giganci z gór” Pirandella. Scena zbiorowa

górze dziecko, owinięte w narodowy sztandar, było puentą wprawdzie szlachetną i budującą, ale na pewno zbyt plakatową.

3.

Śmierć Luigi Pirandella w 1936 przerwała pracę nad „Gigantami z gór”, dramatem, który we wstępnej wersji miał być librettem operowym, pisany na zamówienie niedawno zmarłego kompozytora Giana Francesco Malipiero. Dzieło operowe jednak nie powstało i z całego zamysłu pozostał jedynie nie ukończony rękopis utworu dramatycznego. Praca nad ostatnim aktem odbywała się już przy łóżu śmiertelnie chorego w rzymskiej klinice, gdzie wielki Sycylińczyk w ostatnich godzinach swego życia usiłował „Gigantów” ukończyć.

Tak więc ocalały tylko zarysy głównej idei utworu i zapis inscenizacyjnego pomysłu, przekazany przez syna pisarza, który był ostatnim powiernikiem Pirandella. Nie było ani dialogów ani żadnych szczegółów sytuacji.

Pomimo to, a może właśnie dlatego, rzecz ta pociągała wielu ludzi teatru, którzy przymierzali się do niej od dawna. Ale dopiero Jerzy Adamski, jako tłumacz, wspólnie z Izabellą Cywińską, przydał temu tak niekompletnemu tekstowi teatralnego życia. Pokazny udział w przedstawieniu miał na pewno także Conrad Drzewiecki, figurujący na afiszu jako autor ruchu scenicznego, ten bowiem właśnie na pozór drugoplanowy element spektaklu, zwłaszcza w nie ukończonym ostatnim akcie, odgrywał rolę niepoślednią. Mniej tu, siłą rzeczy, słów, a więcej działań, w którym inwencja reżyserki znakomicie współgrała z pięknym komponowaniem obrazów, gdzie ręka Drzewieckiego była widoczna.

Tu należy także pokłonić się Kazimierzowi Wiśniakowi, który potrafił wydobyć z tego bardzo trudnego, pełnego wieloznaczności dramatu maksimum nastroju.

Mała chatka, zielone pole i pusty, lecz nieuchwytnie groźny horyzont. Niby nic szczególnego, oryginalnego, a jednak te właśnie na pozór niewymyślne elementy grają tu, jak trzeba. Na ich tle rozgrywa się dyskurs o życiu i świecie pobrzmiewający niepokojąco aktualnie.

W gromadę osiadłą, odcinającą się od świata mini-społeczność, wpłatu-

nieubłaganie. Pozostawia za sobą stłamszone ludzkie ciała z na wpół otwartymi ustami, bo przecież zażarta dyskusja przzerwana została nieomal w połowie zdania.

4.

Ta skrócona relacja o renesansie Teatru Nowego wymaga jednak choć kilku słów wzmianki o Teatrze Polskim, który po „Wariacie z Chaillot” wystąpił również z nową premierą. Po raz wtóry, po ubiegłorocznej „Dziewczynie z Sekwany”, wystawiono sztukę Ödona von Horvatha, austriackiego autora międzywojennego, którego twórczość i dziwna śmierć na Polach Elizejskich pod zwaloną przez wiatr płatanem wciąż frapują spory odłam publiczności teatralnej, zwłaszcza niemieckiego obszaru językowego. Tym razem były to „Opowieści lasku wiedeńskiego” w reżyserii Andrzeja Witkowskiego, drama ludowa, o dużej sile ekspresji, ukazująca obyczajowość i zdzierającą maski z pewnej kategorii małego mieszczaństwa.

Rzecz zrealizowano prosto, realistycznie, bez silenia się na sztuczną alegoryczność czy groteskową deformację, przez co nabrała dodatkowych walorów poznawczych. Tekst oscyluje wprawdzie wciąż na pograniczu dość ogranej melodramy, ale zawiera wiele celnych, ostrych spostrzeżeń i specyficzności typu klimacik, który sam w sobie jest już w pewnym stopniu parodią. Słusznie więc, że reżyser zbyt ostro nie punktował elementów oczywistej groteski, bo to byłoby chyba tylko szkoda dla faktury sztuki.

I tu mieliśmy parę ról bardzo dobrych, przy czym aktorstwo obu pierwowzoplanowych pań: Marzeny Trybały jako Marianny i Kazimierzy Nogajówny — Walerii, bardziej mi w tym spektaklu przypadło do gustu niż role męskie.

Trudno po dwóch premierach powiedzieć coś bardziej wiążącego o perspektywach bieżącego sezonu. Nie sposób jednak nie zauważyć wyraźnej tendencji zwyżkowej na tej scenie. Wszystko więc wskazuje na to, że Roman Kordziński, dyrektor Teatru Polskiego, podejmie interesujący pojedynek artystyczny z Izabellą Cywińską. Konkurencja zaczyna dawać pierwsze owoce.