

Sposób odnoszenia się dorosłych dzieci do starych rodziców bywał i bywa tematem niejednego utworu literackiego lub scenariuszy filmowych oraz telewizyjnych. Ba, temat to niemal odwieczny: począwszy od bajek i przypowieści, na teatrze skończywszy.

Można mówić o konflikcie pokoleń, albo unikać tego rodzaju rozmów, dysput i polemik. Można te sprawy bagatelizować — udając, że nie istnieją, lub istnieją w formach nie zagrażających normom społecznego współżycia. Można też demonizować zjawiska nietypowe, uznając je za przejaw społecznego wynaturzenia, braku kultury czy niezdolności do kształtowania tzw. uczuć wyższych. A wreszcie rozważać problem w sferze swoistego zwyrodnienia moralnego, z włączeniem w te procesy psychoanalizy etc.

I czy to się komu mniej lub więcej podoba — niezależnie od wszelkich uwarunkowań, stopnia ogólnej kultury oraz cywilizacji pod każdą szerokością geograficzną — ów stosunek młodych do starych zawsze ujawni pewne marginesy postaw drastycznych. Rzecz w tym, co pozostanie marginesem, a co z marginesu wyłoni groźny symptom choroby organizmu społecznego? Wiadomo bowiem, że człowiek przychodzi na świat nie tylko z piętnem śmierci, jako czymś naturalnym — lecz zbliżając się do biologicznej granicy życia, musi także przejść po okresie dzieciństwa, młodości i wieku dojrzałego — w etap starzenia się. Nie zawsze etap pogodny, choć bywają i takie. Na szczęście nie odosobnione.

STAROŚĆ ma więc swoje jasne i ciemne strony. Zależne od samych starych — co ludzkie, i niezależne — co też ludzkie, acz niezbyt mile. Czy zatem można ludzi wychowywać poprzez naciski lub dyskretną edukację społeczną, żeby każdy młody — jeśli już nie stać go na wyobrażenie sobie własnego losu w sędziwym wieku — przynajmniej drogą podsunięcia mu ilustracji artystycznej, poprzez książkę, kino, teatr i telewizję — zdobywał świadomość tych spraw? Łatwiej przecież zobaczyć i usłyszeć czyjąś niepokój, bezdusność albo wręcz złośliwe intencje, zobrazowane oraz wpadające w ucho z zewnątrz — aniżeli dostrzec to w sobie, we włas-

JERZY BOBER

STARZY i MŁODZI

TEATR

nym życiu — niedopowiedzianym jeszcze do końca. Bez przeczuć, bez postawienia się w sytuacji, jaką rozwija pełny dramat — przetworzony w formy artystyczne — a rozwiązujący konflikty, względnie je tylko ukazawszy w ostrym błysku refleksji.

Te dramaty, zawieszane pomiędzy starością i młodością są więc zawsze aktualne. I zawsze, żeby nie było za późno, warto je w teatrze przybliżyć kolejnym pokoleniom odbiorców. Starym — aby umieli się starzeć bez zatrąwania życia swym dzieciom, nawet gdy uważają, że zasłużyli na wdzięczność także i za swe przywary; młodym — aby z egoizmu i wygody nie wymawiali „trudnej” starości rodzicom i chcieli się ich pozbyć za wszelką cenę. Również za cenę miłości czy szacunku, których zapewne spodziewają się po własnych dzieciach. Koło się zamyka, bo jest to rzeczywiście koło, jakim prawa biologiczne obejmują niby obręczą każdego z nas...



OTO I KANWA opowieści scenicznej *Drewnianego talerza*, podparta już bardziej zindywidualizowaną anegdotą, którą napisał amerykański dramaturg E. Morris — a Teatr Ludowy w Nowej Hucie wystawił jako pierwszą pozycję repertuarową nowego sezonu. Myślę, że to wybór trafny — zwłaszcza na terenie tak złożonym, w sensie tworzenia się nowej społeczności miejskiej (i nie tylko) z ludzi żyjących nie tak dawno w bardzo specyficznym klimacie, tradycjach oraz obyczajowości, gdzie starzy często dawali się we znaki młodym, a młodzi potem brali odwet na starych. To również zetknięcie, nagle — z cywilizacją, dobrobytem, przywilejami socjalnymi, jak choćby z Domami Spokojnej Starości. Starości, która może być jednak niespokojna i tragiczna dla odsyłanych tam wbrew woli. Nawet, jeśli — obok nieznośnych, wydawałoby się różnic waniących pokolenia — kryją się za tym nie całkiem złe intencje. Po prostu dążenie do życia bez kłopo-

tów i zadrażnień z przymusowymi współdomownikami.

*

JAK WIDAC, problem niebiały. W sferze społecznej i moralnej. Problem ogólnoludzki — a dla kształtowania postaw wewnątrz społeczeństwa socjalistycznego może jeszcze istotniejszy, bo wymagający nie tylko jednostkowych przemian w psychice, ale również budzenia świadomości zbiorowej. Oddziaływania grupowego na losy indywidualne.

Nie pierwszy raz sztuka Morrisa wchodzi na sceny polskie. W Krakowie wystawił ją przed laty Teatr Rozmaitości, a wkrótce potem trafiła do milionów odbiorców za pośrednictwem reprezentacyjnego Teatru Telewizji. *Drewniany talerz* nie należy do wybitnych dzieł dramaturgii. Wspiera się na solidnym fundamencie melodramatu z naturalistyczną fakturą. Utwór dość zgrabnie napisany, a każda rola stwarza spore możliwości jej wygrania aktorskiego. Tyle, że dopiero osobowości wykonawców mogą wypełnić na ogół schematyczne kontury postaci i tchnąć w nie, zróżnicowane w działaniach, życie osobowości scenicznych.

Pamiętny spektakl TV dlatego budził prawdziwe, nietuzinkowe wzruszenia, ponieważ dysponował wręcz znakomitą obsadą aktorską z wstrząsającą dramatyzmem kreacją Kazimierza Opalińskiego, jako ojca, na czele. Nie było zatem ani jednej „pustej” postaci na scenie, dialogi prowadzone dynamicznie, postawy ludzi nawet w epizodach rysowały się wyraziście — a Opaliński wybornie, w sposób naturalny, stopniował narastanie tragedii wypędzanego z domu ojca, teścia i dziadka, przy nieczułej lub biernej postawie swego otoczenia „rodzinnego”. Z wyjątkiem wnuczki, która — nauczona bezdusnością, wygodnictwem i obojętnym stosunkiem do dziadka ze strony rodziców — przygotowuje im los identyczny, którego symbolem jest drewniany talerz pariasa rodziny...

TEATR, który po tak aktorskim widowisku telewizyjnym, chce z ambicjami artystycznymi zrealizować ten melodramat na własnej scenie, musi mieć co najmniej możliwości obsadzenia głównej roli Ojca. To warunek podstawowy. Również role obu synów i synowej wymagają od wykonawców czegoś więcej, niż przeciętność warsztatu dramatycznego. Jeśli jednak

zespół aktorski prezentuje tylko poprawność — wówczas trzeba poszukiwać innych rozwiązań tego moralitetu na scenie: w sferze inscenizacyjnej.

Teatr Ludowy — ani nie wybrał najszcześniejszej obsady *Drewnianego talerza*, ani nie ujawnił ciekawej koncepcji reżyserskiej w inscenizacji *Andrzeja Kozaka*. Spektakl dłużył się i rozważniał swój nurt dramatyczny. Postacie sztuki plątały się po scenie — do tego dwupoziomowej — od przypadku do przypadku, a ich motywacje działania nie wynikały z wewnętrznych potrzeb i pogłębienia psychologicznego, lecz były najczęściej zewnętrzną demonstracją tez — etykietek. Z przedstawienia wyparowały autentyczne przeżycia. Dominowała sztuczność. A niekiedy raziły wręcz braki warsztatowe wykonawców, co najdotkliwiej odbiło się na roli synowej (*Teresa Kaluda*). W efekcie, postać tej historycznej i pustej, lecz nieszczęśliwej, po swojemu tragicznej kobiety — uległa spłaszczeniu i skarykaturowaniu. Wbrew sensowi sztuki. Nie udźwignął, niestety, roli Ojca — *Antoni Rycharski*, usiłujący przedstawiać: maską, gestami, ruchami, pokaszliwaniem to, czego nie było w nim samym — czyli dramatu starości. Została jedynie ilustracja. Niezbyt również wiedziała — poza końcową sceną „samograjową” — jak zaprezentować ze swobodą postać wnuczki 19-letki, *Zdzisława Wilkówna*. Za dużo zaś swobody, ale w fałszywym wcieleniu — o kilka lat młodszym — od swojej rówieśniczki, ukazała *Nina Repetowska*, jako operetkowe wydanie amerykańskiej „teenager”. Bez wyrazu zagrał najstarszego Syna, *Antoni Jurasz*. Tylko *Aleksander Bednarz*, jako młodszy syn, sprawdził się w roli zahukanego i niezdeterminowanego człowieka. Także w sposób bezpretensjonalny zaprezentował dwuznacznego sublokatora — *Roman Marzec*. Ponadto wystąpili: *Krystyna Rutkowska*, *Wiesław Tomaszewski* i *Jerzy A. Braszka*.

Autorem dekoracji zbyt dosłownych w scenicznym weryżmie (nawet, gdyby je traktować jako cukierkowy kontrast do brutalnej rzeczywistości dramatu) był *Jerzy Groszang*. Kostiumy projektowała *A. Kamecka*, zaś opracowanie muzyczne — *M. Podkanowicz*.

W SUMIE: potrzebny społecznie oraz frapujący moralnie temat nie znalazł właściwego odbicia w realizacji scenicznej. Szkoda.