



Nigdy koniec ani początek teatralnego sezonu nie wyzwalał we mnie potrzeby ważenia, mierzenia i oceniania. Co innego koniec roku. Chciałoby się wówczas zawrzeć, przynajmniej na chwilę, przymierze ze światem, choćby tak ulotnym i marginalnym jak teatralny. Naprawić własne grzechy lemistwa, szyderstwa i zaniechania. Opisać to, co ze strachu, zniechęcenia i wyrachowania przemilczało się, czego się nie zrecenzowało, bo z różnych powodów tak było wygodniej. Większość moich teatralnych grzechów, przynajmniej tych, które chcę wyznać, dotyczy teatru popularnego. Prawdę powiedziawszy bezpieczniej o nim nie pisać, bo a nuż ujawni się nasz gust pośledni.

#### Grzech pierwszy — *Trędowata*, czyli miłość do melodramatu

Od listopada 1992 roku, tzn. od czasu premiery, dręczy mnie pamięć o tym przedstawieniu, ze wszech miar zaskakującym. Szczerze mówiąc dręczy mnie mój strach przed wyznaniem zatajanego podziwu dla niebywalej zręczności i odwagi wszystkich jego twórców (adaptatorki Joanny Olczak-Ronikier, reżysera Włodzimierza Nurkowskiego, scenografa Anny Sekuły i aktorów, zwłaszcza Agaty Jakubik, Tadeusza Szanieckiego i Piotra Urbaniaka). Nie potrafiłam w samym środku batalii o wielką sztukę, jaką staczają zagrożone drapieżnym kapitalizmem teatru, oświadczyć, że wolę dobrze wystawioną *Trędowatą* od nadętej i pretensjonalnej inscenizacji *Wyzwolenia* na scenie. Oczywiście mój wybór estetyczny był wyborem skandalizującym, a nawet „niemoralnym”, dlatego wolałam go zataić. Któż na moim miejscu zechciałby się przyznać, że bardziej wrzesza go Stefcia Rudecka niż Konrad rozszarpywany przez aktorów-Erynie. (Na swoje usprawiedliwienie mam tylko jedno — Stefcię i Waldemara słyszałam i rozumiałam, a monologów Konrada zaledwie się domyślałam, bo udający prywatność i naturalność aktor szeptał i wrzeszczał coś tylko do siebie, choć najwyraźniej pod moim, widza, adresem.) Co gorsza, to właśnie kształt inscenizacyjny *Trędowatej*, a nie arcydramatu Wyspiańskiego zaskoczył mnie. Po *Trędowatej* spodziewałam się cudzysłowu, parodii melodramatu, łatwej drwiny z nie tylko stylistycznej naiwności. Tymczasem w Teatrze Ludowym opowiedziano mi zupełnie serio wcale nie tak prostą historię związku dwojga ludzi. Oto Kopciuszek (Stefcia — Agata Jakubik) zażądał od księcia (ordynat — Piotr Urbaniak) książęcego traktowania i jak w baśni pożądanie przemieniło się w uczucie, zaskakując swoją siłą zbyt pewnego siebie mężczyznę i zbyt surową kobietę. Żadnej tu czułości, żadnej drwiny — powaga melodramatu też bywa wruszająca i odkrywa prawdę, co wykorzystali realizatorzy spektaklu. Ona — jak przystało na współczesnego Kopciuszka — bardzo jest świadoma swego wdzięku i ceny, więc chętnie zagra jeszcze o uczucie. On — jak przystało na współczesnego księcia — dość jest znudzony iatwością życia i chętnie wybierze tę, która zażąda od niego pokonania niejakich

trudności. Wysmakowane scenki obyczajowe, nawet te komiczne, wcale nie naruszają powagi historii i powagi jej opowiadania. Reżyser i scenografka usytuowali ten dramat w wyrafinowanej scenarii modernistycznych, ciężkich salonów i saloników pełnych jakichś zeschniętych ziół, w przestrzeni zamykanej i otwieranej szklanymi ścianami. Wokół bohaterki, obcej i „innej”, zacieśnia się symboliczny krąg coraz bardziej złowrogich, groteskowych figur. Świat niszczy miłosne szczęście, ale śmierć unieśmiertelnia uczucie. Reżyser może nieco nadużył symboliki upiornego tańca, ale całe przedstawienie, przemyślane i opracowane w każdym szczególe, sprawia radość swą teatralną sprawnością. Banal został przezwyciężony wrażliwością estetyczną i psychologiczną, nie tak znowu łatwą do osiągnięcia przy inscenizowaniu melodramatu.

#### Grzech drugi — *Mieszczanin szlachcicem*, czyli miłość do farsy przeszkadza krytykowi znaleźć winnego

Łatwiej przyznać się do zachwytu nad Molierowską farsą niż do zachwytu nad Mniszkówną. Tym łatwiej, że pamiętam żywiolową owację widowni Teatru Ludowego, która wita ulubionego aktora, a potem kwituje wszystkie



## TEATR

# Świąteczne remanenty

jego popisy nfeklamany aplauzem. Stuhr — aktor komejdowy — jest z pewnością ulubieńcem publiczności. Zaraża ją autentyczną radością grania, łatwo więc krytykowi ulec presji tego zachwytu. Tym bardziej że aktor buduje role ciekawie. Nie stylizuje swego bohatera, choć jako reżyser stara się narzucić światu, w którym go umieszcza, formę czytelnej stylizacji: jest nią teatr w teatrze. W reżyserkich rękach Stuha molierowsko-dworska uroczystość nabiera rubasznosci i prymitywizmu. Duża scena Teatru Ludowego mieści w sobie trzy małe scenki wędrowniej trupy teatralnej. Swoje sceniczne miejsce ma żona i córka Jourdaina, tancerze i śpiewacy. Osoba marzącego o szlachectwie Jourdaina światy łączy, on jest ich animatorem i ofiarą, widzem i aktorem. Z małych scenek na dużą scenę wypadają komiczne intermedia taneczne, wokalne i... małżeńskie. Na moniec wytacza się turecka uroczystość, wyinscenizowana po to, aby oszukać głupiego Jourdaina i zmusić go do rezygnacji z ambicji, z udawania tego, kim nie jest, a kim tylko chciałby być. Farsowa turecka heca przekształca się w komedio-opero-balet narodów, krzykliwy i trochę nudny.

W zgodzie z tym farsowym rozgardzaniem Stuhr gra Jourdaina ostro, czasem groteskowo. Prowadzi dialog bardziej z publicznością niż z partnerami na scenie. To jej — publiczności, nie zaś swoim nauczycielom śpiewu, tańca, fechtunku i filozofii chce się podobać za wszelką cenę. Zdobywa więc widownię podkreślając ekspansywność, pewność siebie, cwaniactwo i grubiaństwo postaci. Pan Jourdain Stuha jest dość długo tylko chamelem z pretensjami w niewyobrażalnie śmieszno-brzydkich kostiumach. To raczej głupiec pewny siebie niż naiwny prostaczek wykorzystywany przez arystokratycznych i artystycznych naciągaczy. Aliści w trakcie komicznego procesu zdobywania szlacheckiego sznytu ten mieszczanin jakby rzeczywiście uległ sublimacji. Po pierwsze jak dziecko bawi się i cieszy wiedzą o artykulacji samogłosek, nową umiejętnością, która go od plebsu, jak mniema, różni. Rzeczywiście z rozkoszą dowiaduje się, iż mówi prozą, i rzeczywiście tę wiedzę w sobie pieści i pielęgnuje. Ma zresztą świadomość czynionych postępów i przynajmniej jako zalotnik Markiza w istocie szybko się edukuje. Nowy świat ceremonii, niepojętej etykiety i zadziwiających umiejętności jest przedmiotem jego rzeczywistych pragnień. Daremnie chciałby w tym zgiełku form towarzyskich i pseudoartystycznych zaprezentować swe umiejętności. Jego beczący głos, jego kobza, jego muzyczne upodobania nie interesują nikogo. Pan Jourdain Stuha stracił władzę i pewność siebie wraz ze skórą chamowatego dorobkiewicza.

Z pewnością nie będzie już wspierać sztuki, której sztuczki doprowadziły go do upadku, naraziły na śmiertelną śmieszność. Jest przeto nowym światem rozczerowany i rozżalony. Obawiam się, że współczesny pan Jourdain doświadczywszy teatralnego oszustwa, nie doceniony jako amant, ojciec i artysta nigdy już o szlachectwie marzyć nie będzie, nigdy niczego w sobie nie zmieni, ufając już tylko sile własnych pieniędzy, a nie zwodniczemu urokowi oglady.

Komponując wesołe i udane widowisko Stuhr-reżyser nie dość wyraziście wyznaczył zadania aktorskie. Zespół świetnie spisuje się w trudnych scenach tanecznych i wokalnych. Przedstawienie pozbawione jest niestety ról aktorskich. Wszystko to, co zdarza się poza śpiewem i tańcem jest blade, przypadkowe, bez wyrazu. Jedynie scena pobicia filozofa przez krewkich artystów tańca, śpiewu i fechtunku ma wdzięk i tempo dzięki ślamazarno-zawadiackiemu uporowi znakomitego filozofa (Sławomir Sośnierz). Jednak pani Jourdain niczym nie różni się od córki Lucylli, Lucylla od służącej Michasi, a służąca Michasia od pani Jourdain. Markiza (M. Krzysica) i jej zalotnik Hrabia są nudni i tak pozbawieni dystynkcji, że trudno przypuścić, aby kiedykolwiek otarli się o arystokratyczne salony. Nawet dowcip służącego aranżującego tureckie oszustwa wydaje się nieco wymuszony. To, co było siłą *Poskromienia złośnicy* — znakomicie wymyślone i zagrane epizody aktorskie, w *Mieszczaninie szlachcicem* nie istnieje. Reżyser zbyt zaufał poetyce farsy, uwierzył, że zespołowość gry zorganizowanej śpiewem i tańcem wystarczy, aby ożywić postacie. Niestety nie wystarczyła, a krytyk nigdy nie dowie się, kto właściwie zawinił: reżyser, który nie dał szansy aktorom Teatru Ludowego i pozwolił im z wdziękiem grać tylko postaci z chóru, czy też aktorzy Teatru, nie umiejący z epizodów uczynić wyrazistych ról. Na Moliera winy zrzucać nie wypada, więc łatwiej przemilczeć pytanie, zwłaszcza że spektakl jest śmieszny i miły, a publiczność klaszcze.

#### Małgorzata Ruda

Helena Mniszkówna, *Trędowata*. Adaptacja Joanna Olczak-Ronikier, reż. Włodzimierz Nurkowski, scen. Anna Sekuła, muz. Andrzej Zarycki. Teatr Ludowy, premiera listopad 1992.

Molier, *Mieszczanin szlachcicem*. Przekład T. Żeleński, reż. Jerzy Stuhr, scen. Elżbieta Krywsza, muz. Jolanta Szczerba, choreografia Agnieszka Łaska. Teatr Ludowy, premiera czerwiec 1993.

U góry: Agata Jakubik i Piotr Urbaniak w *Trędowatej* Heleny Mniszkówny, Teatr Ludowy. Fot. Zbigniew Łagocki