Publika wymasowana

Pan Geldhab, reż. Janusz Cichocki, Teatr Polski w Szczecinie

JULIUSZ TYSZKA

Profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor habilitowany. Teatrolog,

A A A

Teatr Polski w Szczecinie, tak jak go pamiętam z przedostatniej w nim wizyty w roku 1990, był instytucją żałosną, chylącą się ku upadkowi. Moje zeń wrażenia uwieczniłem w zjadliwym felietonie, któremu nadałem znaczący tytuł *Teatralna normalka* („Poznański Przegląd Teatralny" 1991 nr 1). Bo przecież chylenie się instytucji teatralnych ku upadkowi było wówczas w Polsce „pozakrakowskowarszawskiej" zjawiskiem, powiedzmy oględnie, częstym.

Minęło 25 lat. Rozmowy prowadzone z ludźmi reprezentującymi szczecińskie środowiska twórcze spowodowały, że bardzo się zaciekawiłem aktualnym *status quo* w Teatrze Polskim. Okazało się bowiem, że jest to instytucja chlubiąca się najlepszym w Szczecinie wskaźnikiem „krzesłoosobowym", czyli najskuteczniej (procentowo rzecz ujmując) zapełniająca swą widownię ludźmi chętnymi do obcowania ze sztuką teatru.

Wobec tego w dniach poprzedzających moją ponowną wizytę w tej placówce przeczytałem uważnie wywiad z jej dyrektorem Adamem Opatowiczem, zawieszony na stronie e-teatru w połowie 2015 roku. Tytuł wywiadu jest ambitny: *Nie bądźmy wtórni i obojętni*. Dyrektor bardzo mocno podkreśla w nim silną więź swej instytucji z lokalną publicznością, a jednym z filarów tej więzi są, jego zdaniem, starania, by „w doborze repertuaru [...] znaleźć nasze, bliskie historie, które możemy opowiedzieć". Kolejne, obok tytułowego braku wtórności i obojętności, podstawy tworzenia bliskiej więzi z widzami to, zdaniem Opatowicza: „Różnorodny program. Dobra jakość tego, co pokazujemy. Uczciwość wobec widza".

Z deklaracjami dyrektora współbrzmiała wypowiedź programowa reżysera Janusza Cichockiego, pod którego kierunkiem szczeciński zespół przygotował jesienią 2015 roku inscenizację Fredrowskiego *Pana Geldhaba*. Cichocki podkreślił przede wszystkim aktualność dziewiętnastowiecznego tekstu, albowiem jego temat – „dążenie do zdobycia jak największego majątku oraz pazerność na zrobienie kariery [...] – jest zawsze aktualny". Natomiast inscenizacyjna i reżyserska strategia Cichockiego polegać miała na „poszukiwaniu groteskowości nie tylko w słowie (która to u Fredry bardzo silnie występuje), ale w szczególności groteskowości sytuacji, ruchu i sposobu wypowiadania tekstu. Scenografia wykonana do tego przedstawienia też temu ma służyć. To groteskowe »wyostrzenie« postaci i sytuacji ma być pewnego rodzaju zabawą teatralną. Postaci z *Pana Geldhaba* nie przedstawiamy w realiach fredrowskich, lecz stwarzamy własne, mam nadzieję, groteskowe realia z groteskowymi, wyostrzonymi zachowaniami, które są na pewno dużym wyzwaniem dla aktorów. Wymaga to bowiem od nich bardzo intensywnej gry ciałem, oraz w tym całym groteskowym przerysowaniu postaci zachowania wiarygodności scenicznej". (ortografia i interpunkcja oryginalna)

Do Teatru Polskiego w Szczecinie przybyłem na *Pana Geldhaba* w niedzielę 6 grudnia 2015 roku, dzień po premierze. Brud i nieład z roku 1990 okazały się li tylko niemiłym wspomnieniem – wnętrze teatru wyglądało bardzo porządnie, a jego niewątpliwą ozdobą były szczodrze rozwieszone na ścianach foyer satyryczne rysunki lokalnej (i ogólnopolskiej) znakomitości – Henryka Sawki. Zaciekawiła mnie też niedzielna, popremierowa publiczność. Dawniej nie wahałbym się nazwać ją „drobnomieszczańską", ale dziś, w epoce wymieszania kategorii oraz klasyfikacji, w dobie zaniku podziałów i rozmycia kryteriów, powstrzymuje mnie przed tym (jak by tu owo „coś" ująć...) powiedzmy: relatywistyczne intelektualne superego ponowoczesnego humanisty. Wyrażę się zatem ostrożniej: tak na oko podobną publiczność spotykam w poznańskim Teatrze Muzycznym poza wieczorami premier. Są to (z konieczności generalizując i uogólniając) ludzie w zaawansowanym średnim wieku, którzy w ostatnich dwudziestu pięciu latach odnieśli materialny sukces. Znaczna ich część przyjeżdża do teatru z okolicznych (niekoniecznie podmiejskich) wsi i miasteczek, np. ze Stargardu – wypełniony pasażerami autobus ze stargardzką rejestracją zauważyłem po spektaklu, gdy usiłował wyjechać z przyteatralnego parkingu.

Dostrzegłem poza tym na widowni kilka rodzin z dziećmi. Takie „ogólnorodzinne" wyprawy do teatru dramatycznego na spektakl przeznaczony nie dla dzieci, ale po prostu dla „P.T. Publiczności", są nie tylko dziś, ale od kiedy pamiętam, niezwykłą rzadkością. „No, szacun, panie Opatowicz" – pomyślałem.

Niestety, mój szacunek ulatniał się coraz chyżej i bezpowrotniej w miarę oglądania Fredrowskiej inscenizacji Janusza Cichockiego. Dawno bowiem nie widziałem w teatrze takiego nagromadzenia opartych na stereotypach tanich grepsów, jakby żywcem wziętych z kiepskiego kabaretu, odżywianego bezrefleksyjnym, pełnym samozadowolenia rechotem „publiczki onej sobaczej". (Do tego Witkacowskiego epitetu jeszcze nieraz powrócę.) I nie chodzi mi bynajmniej o to, że komedia Fredry została, zgodnie z zapowiedzią reżysera, umieszczona (na tyle, na ile się dało) w realiach nam współczesnych. W końcu także dziś

POWIĄZANE TEATRY

Teatr Polski

PRZECZYTAJ TEŻ

Magda Piekarska
Teatr to maraton

Piotr Dobrowolski
(Nie)widzialna, (nie)widzialny, (nie)widzialne

Dominik Gac
W raju też trzeba sprzątać

Henryk Mazurkiewicz
Bramy naszych ekranów

Anna Jazgarska
Kosmiczny chichot

Joanna Ostrowska
Low jak w tiwi

KALENDARIUM

15 XI 2023 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Opowiadania XVIII edycja - Przekazać dalej

16 XI 2023 Forum Młodej Reżyserii XIII Edycja

23 XI 2023 Tyskie Spotkania Teatralne XLIX edycja

BĄDŹ NA BIEŻĄCO

baronowie pieniądza chętnie koligacą się ze starą arystokracją, przydając tym samym szlachetniejszego blasku swym dobrom i sukcesom. I nie przeszkadza im zupełnie fakt, iż nasi współcześni arystokraci są na ogół, podobnie jak Fredrowski książę Radosław, radykalnie spauperyzowani, bo dawno już „robotniczo-chłopska” władza skrupulatnie ich ograbiła z dóbr, włości i kosztowności. Naszym dzisiejszym krezusom, podobnie jak panu „Mampieniądzowi” z drugiego dziesięciolecia XIX wieku, wystarczy nazwisko i książęcy bądź hrabiowski tytuł, połączony rodzinnie z ich kapitałem, pałacami, willami w ciepłych krajach, hektarami, helikopterami itp. itd.

Zatem w szczecińskim *Panu Geldhabie* przeszkadzają mi nie współczesne realia, wprowadzane śmiało i bezceremonialnie do inscenizacji Cichockiego, lecz ich nachalne, powiem grubo: chamskie, walące na odlew użycie. Zacznę jednak od tych pomysłów, które, moim zdaniem, chamskie nie są, a celnie uwypuklają główny problem spektaklu i wzmacniają podstawową oś komediowej intrygi. Oto spłukanego księcia Radosława gra Jacek Piotrowski – aktor w średnim wieku, pokoleniowo bliższy przyszłemu teściowi-matrymonialnemu kontrahentowi (gra go Adam Dzieciniak) niż swej narajonej i zakontraktowanej prawie-już-małżonce. Piotrowski ani wyglądem, ani zachowaniem nie przypomina młodzieńczego, lekkomyślnego birbanta – a tak na ogół Radosława interpretowano i obsadzano. Powierzenie roli księcia Piotrowskiemu zdecydowanie wyostrza główny konflikt sztuki, przydając mu na scenie pieprzu, dziegciu, a w niektórych momentach wręcz smoły rodem z piekielnych czeluści. To celny strzał Cichockiego.

Kolejny inscenizacyjny pomysł, który mi się spodobał, to zapowiedziane przez reżysera wspomożenie „groteskowości sytuacji, ruchu i wypowiadania tekstu” przez „wykonaną do tego przedstawienia scenografię”, a właściwie przez jej główny i w wielu momentach jedyny element: ogromną jaskrawożółtą kanapę. Aby się na nią wspiąć, trzeba dość wysoko podskoczyć, a nie wszystkim się to udaje. Wykorzystuje to Pan Geldhab w celu iście darwinowskiej selekcji swych współpracowników – kto nie wskoczy, ten spada w hierarchii albo wręcz idzie precz – jest usuwany z biznesowej machiny jako człek niesprawny, niepasujący do „wysokokanapowego” otoczenia.

Z kolei na górze, za oparciem kanapy, ładne parę metrów nad deskami sceny umiejscowione są te fragmenty spektaklu (na ogół krótkie scenki, wręcz teatralne przebitki-migawki), które mają ironicznie komentować „dolnokanapową” rzeczywistość głównego nurtu akcji oraz dopowiadać widzowi to, co powinien wiedzieć o kulisach przedstawianych mu wydarzeń. Wiedza o tych kulisach (na ogół dość żenujących) jest litościwie oszczędzona znajdującym się na podłodze lub na siedzeniu kanapy głównym protagonistom. Typowy przykład: gdy Pan Geldhab po raz pierwszy, pełen ojcowskiej miłości i dumy, z emfazą wspomina swą córkę Florę (Marta Uszko), ta pokazuje się nad oparciem kanapy, będąc w trakcie niedwuznacznie erotycznego rozdokazywania (szczegółów oszczędzę gronu Młodych P.T. Czytelników).

Owo rozdokazywanie, choć ostre i dosłowne, jeszcze się jakoś tam broni, będąc czytelnym (by nie powiedzieć: brutalnym) elementem realizacji inscenizacyjnej strategii Cichockiego, polegającej na (przypomnijmy) „groteskowym »wyostrzeniu« postaci i sytuacji”, które to „wyostrzenie” ma być „pewnego rodzaju zabawą teatralną”. Opisana tu sytuacja jest poza tym niewątpliwie „dużym wyzwaniem” dla aktorów, wymagając od nich ponad wszelką wątpliwość „bardzo intensywnej gry ciałem”.

Czy Marta Uszko-Flora zachowała w tej scence-migawce „wiarygodność sceniczną”? Chyba jeszcze tak, bo postać Flory jest przez nią wspólnie z reżyserem ukształtowana na wzór dzisiejszej „hop do przodu” młodej laski, której nieobce jest życie we wszelkich swych sferach, zwłaszcza tych zakazanych. Bogaty tatuś, operujący na niższych partiach kanapy i na podłodze sceny, nie musi o tym wiedzieć, byle by dawał szmal na kolejne „hiperpoznawcze” życiowe eskapady swej córusi-jedynaczki. Małżeństwo ze starszym o pokolenie księciem nie jest dla Flory wymarzoną partią, ale i ta przygoda może być ciekawa – może otwierać przed nią nowe, nieznane dotąd horyzonty ryzykownych eksperymentów duchowo-cielesnych. I Flora Marty Uszko wchodzi w ten biznes – bez entuzjazmu, ale jak zawsze zamaszyście i z przytupem, przebojowo, niczym młoda „blachara”, znawczyni nocnych tajemnic miejskiego życia. Jej zamaszystość i niezachwiana pewność siebie płyną niewątpliwie ze „zdrowego” przeświadczenia, że tatusiowy *geld* zawsze ją wybroni przed konsekwencjami życiowych wpadek.

Kolejny udany pomysł to zaskakujące wyposażenie bocznych oparć wielkiej kanapy: ich wierzchy dają się odchylić i odsłaniają… grille wypełnione rozgrzanymi, gotowymi do konsumpcji kiełbaskami. Natomiast okrągłe przody obu oparć kryją w sobie kranik i lodówkę – ożywcze źródełka napojów wyskokowych.

Niestety, to już wszystko, co – moim zdaniem – da się w tym „groteskowo przerysowanym” spektaklu wybronić. Cała reszta reżyserskich pomysłów na interpretację poszczególnych postaci, sytuacji czy nawet pojedynczych kwestii (a jest tego multum pomnożone przez trzy) razi wysilonym poszukiwaniem rozwiązań, które mogłyby grepsiarsko, namolnie spuentować Fredrowskie i tak przecież śmieszne wersy. Najwyraźniej dojmująca chęć „stworzenia własnych, […] groteskowych realiów z groteskowymi, wyostrzonymi zachowaniami” przesłoniła reżyserowi oraz aktorom „zadania nadrzędne” i „zadanie naczelne” (używając terminów Stanisławskiego) scenicznej realizacji tekstu Fredry. A szkoda, bo wyjściowy pomysł był nie najgorszy, materiał aktorski ponadprzeciętny i mogła z tego wyjść drapieżna komedia wyśmiewająca Geldhabów, Radosławów, a nawet Lubomirów – tych dziewiętnastowiecznych i tych nam współczesnych.

Żeby nie być gołosłownym, przytoczę tu trzy radykalnie rażące przykłady reżyserskich pseudokabareciarskich (a brutalnie rzecz ujmując: po prostu jajcarskich) grepsów. Wyjmowane z kanapowego grilla kiełbaski, owszem, śmieszą, gdy Geldhab po raz pierwszy częstuje nimi swych gości, którzy na nie zasłużyli, bo potrafili wspiąć się na wyżyny „niebiańskiego” mebla. Gdy jednak robi to po raz drugi, czar pryska. A za trzecim razem jest to już nudne i zyskuje wymiar namolnego grepsu. Owszem, można zrozumieć, że dla

Geldhaba to nuworyszowski rytuał mający na celu wyeksponowanie uzyskanej za pieniądze meblowo-kiełbasianej nadzwyczajności. Ale jest to rozegrane z wyraźną intencją zdystansowania się wobec postaci Pana Geldhaba, ośmieszenia jej. Nie jest (a mogłoby być) drapieżnym, wilczym sposobem przypieczętowania jego władzy nad ludźmi, a staje się po prostu kolejnym tanim grepsem na rozrechotanie publiki. I, niestety, odbiór tego grepsu w dzień po premierze był znużony, wysilony. Widzowie owszem, porechotali, bo wiedzieli, że tego się od nich oczekuje. Są dobrze wytrenowani przez kabaretowe maratony i sitcomy w telewizji. Ja to wiem, Pan to wie, Panie Reżyserze, oni też to wiedzą. Lecz skoro są już najwyraźniej tym znużeni, to może warto by podjąć próbę wyjścia poza ten zaklęty krąg oklaskowych odruchów warunkowych i masowania przepony?

Rotmistrz Lubomir, u Fredry weteran wojen napoleońskich, zapewne ciężko doświadczony przez polsko-żołnierski los (być może Włochy i Hiszpania, na pewno Rosja), u Cichockiego przybrał formę infantylnego harcerzyka w przykusym mundurku z pomarańczową chustą, co natychmiast przekreśliło jego przedwcześnie dojrzałe „weterańśtwo" i uczyniło zeń od pierwszego widzowskiego wejrzenia postać po chłopczykowatemu nieporadną, nieważną, nic niemogącą. Biedny rotmistrz-harcerzyk (Filip Cembała) miota się zatem bezradnie i bezładnie po deskach sceny, dopominając się o swoje prawa, o spełnienie ojcowskich przyrzeczeń (Flora była jemu pierwotnie przeznaczona), lecz jego starania są z góry skazane na porażkę – odbijają się od twardej ściany *geldu*. Pogrążony po uszy przez reżysera w swej chłopięcej bezradności, Lubomir może już tylko liczyć na pomoc kogoś dojrzalszego, cieszącego się autentycznym poważaniem, naprawdę coś mogącego. Czyli Majora.

Major – stary, doświadczony wojak, co przy niejednym frontowym ognisku wieczorami zasiadał, a za dnia uczynił wąchanie prochu swym codziennym nawykiem, odgrywa u Fredry ważną rolę – to on wypowiada podczas kłótni z Geldhabem coś na kształt ideowego przesłania całej sztuki, sławiąc honor i uczciwość, a przeklinając wszechwładny *geld*. A na koniec, gdy okazuje się, że książę Radosław dostał duży spadek i tym samym stracił zainteresowanie arystokratyczno-mieszczańskim mezaliansem, Major wypowiada słynne zdanie puentujące porażkę bogatego spekulanta, zatraconego w swej pazerności na książęce tytuły i splendor wyższych sfer: „Nadtoś myślał o księstwie, gdy książę o groszu./ Tak osiadłeś na lodzie, a panna na koszu". Nic dodać, nic ująć.

Tyle że tutaj starego frontowca gra piękna kobieta – co prawda nie młodziutka podwika, lecz na pewno jeszcze nie stateczna matrona (Olga Adamska). Ubrana jest w żołnierski mundur i żeby „groteskowe »wyostrzenie« sytuacji" oraz „pewnego rodzaju zabawa teatralna" nie umknęły uwadze widowni, jej spodnie i bluza są obficie wypchane, wyolbrzymiając rozmiar pośladków i biustu. Rozliczne aluzje erotyczne, rozpoczęte jej dziarskim wezwaniem do jazdy konnej, wykrzyczanym oczywiście u góry, ponad oparciem „wszechkanapy", znajdują swą kulminację w kluczowym dialogu z Geldhabem. Jest on rozegrany na kanapowym siedzeniu jako erotyczna gra między dominującą kobietą-Majorem i ulegającym rozbuchaniu jej chuci panem „Mampieniądzem". Pod sam koniec spełnia się zapowiedź „jazdy konnej" – pani Major dosiada swego rozmówcy i ostatnie argumenty wspierające starania swego podwładnego Lubomira o rękę Flory wykrzykuje w erotycznym uniesieniu, zawzięcie i bezlitośnie ujeżdżając partnera konwersacji. Nie muszę dodawać, że w tym samym czasie pan Geldhab, też niesiony uniesieniem, miętoli ręcznie wydatne, wypchane pośladki tudzież biust swej interlokutorki (co usiłował czynić lub wręcz czynił już wcześniej, tyle że w nieco delikatniejszy sposób).

To już jest szczyt banału i bezguścia, sprowadzający skomplikowane relacje między postaciami z Fredrowskiej komedii już nawet nie do wytartych społecznych stereotypów, lecz po prostu do najprymitywniejszych behawioralnych odruchów. Tylko dla porządku nadmieniam, że gubi się w tym wszystkim istotna treść kluczowego dialogu sztuki.

Niestety, owo bezguście króluje na scenie Teatru Polskiego, mnożąc się, pączkując w dziesiątkach podobnych grepsów, jakby zespół realizatorów z reżyserem na czele panicznie bał się utraty rechotliwej więzi z ludźmi na widowni i w związku z tym usiłował wciąż ich na siłę rozbawiać – byle czym, byle gagiem, byle jaką stereotypową aluzją – byle się śmiali i „mieli ubaw". To właśnie jest, moim zdaniem, sedno zapowiedzianej przez reżysera „pewnego rodzaju teatralnej zabawy", naznaczonej „groteskowymi, wyostrzonymi zachowaniami". Na takie coś szkoda widzów, szkoda aktorów, szkoda Fredry, szkoda czasu. Bo żadnej „ wiarygodności scenicznej" w tym nie ma.

A jednak z Teatru Polskiego w Szczecinie wychodziłem w niedzielny wieczór bez złości, w nastroju raczej refleksyjnym. Uderzyła mnie bowiem silna więź między sceną a widownią. Ludzie żywo reagowali na każdy gag, aluzję, greps – czy były w dobrym, czy (przeważnie) w złym guście. Znać w tym było ich zaufanie do teatru i ludzi ze sceny. Ciekawe: największe poruszenie oraz brawa przy otwartej kurtynie wywołał chwyt akurat nieprymitywny, tyle że na siłę doczepiony do akcji spektaklu: oto „kwiaty Geldhaba", czyli zachowujące się w niektórych scenach mocno dwuznacznie cztery młode damy, odziewały Florę w ślubną suknię. Owa przymiarka okazała się niezwykle atrakcyjna, ponieważ suknia składała się z dwóch długich pasów białej materii, która została bardzo zręcznie i sprawnie uformowana na ciele Flory, przybierając ostatecznie kształt eleganckiej sukni z piękną kokardą na plecach. Ten właśnie pokaz manualnej sprawności i zgrania ze spektakularnym finalnym efektem wywołał niekłamany entuzjazm wśród widzów, zwłaszcza wśród pań. Był niewątpliwie dobrą „teatralną zabawą", tyle że mającą status czysto rozrywkowego intermedium, swego rodzaju *lazzo* włączonego do partytury spektaklu jako osobna atrakcja dla łaknącej wciąż mocnych wrażeń widowni. To było, trzeba przyznać, bardzo mieszczańskie, pasujące jak ulał do estetycznych i życiowych preferencji widzów.

Cóż, niewątpliwie 6 grudnia 2015 roku do Teatru Polskiego w Szczecinie zawitała „jego własna publiczność z miasta i okolic" – obiekt menedżerskich snów na jawie dużej części dyrektorów polskich teatrów instytucjonalnych. Wieści o najlepszym przeliczniku „osobokrzeseł" właśnie w ten sposób mi się w Teatrze Polskim na żywo zmaterializowały. A że ta więź zbudowana była na nawykach rodem z kiepskich programów telewizyjnych? Tym gorzej… Dla teatru? Dla jego publiczności? A może dla mnie jako dla krytyka, który nie chce się pogodzić z rzeczywistością?

Powinnością moją jako krytyka jest jednakowoż zadanie w tym miejscu paru pytań: czy ta istotna, cenna więź teatru z jego publicznością musi się opierać na grepsiarstwie, zadowalaniu niskich gustów i traktowaniu widzów jak „publiczki onej sobaczej", co to wszystko kupi, bo przecież jej świat sprowadza się do dupy, szmalu, grilla i pięknej ślubnej sukni? Czy **to** właśnie **musi** być klucz do porozumienia widzów z teatrem? Czy teatr publiczny może odnieść sukces w budowaniu więzi z widzami tylko i wyłącznie w ten sposób? Czy jego twórcom i menedżerom wystarczy, by widzowie byli tylko po prostu „dobrze wymasowani", utwierdzeni w najbardziej prymitywnych, poślednich gatunkach przeświadczeń, przekonań, preferencji i sobaczych „priwyczek"? Czy naprawdę tych ludzi nie stać na nic powyżej tego, co małodusznie na ich temat sądzą ludzie teatru, organizujący im na scenie tanią radochę?

Po powrocie ze Szczecina przypomniałem sobie jedną z moich młodzieńczych lektur – *Z loży malkontenta* Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej (1981). Pierwszy rozmówca autorki – warszawski teatroman opowiada tam m.in. o swojej wyprawie do Teatru 7.15 w Łodzi, gdzie grano adaptację *Trędowatej* dla robotniczej widowni z Bałut i okolic. „Było rzeczą jasną – wspomina teatroman – że zetknąłem się z publicznością zupełnie inną od tej, która zazwyczaj wypełnia widownie naszych teatrów. Publiczność ta miała nie tylko wspólny, ale także bardzo sprecyzowany gust. Stać ją było zarówno na zachwyt, jak i na bardzo stanowczą odmowę. [...] I to mnie zainteresowało najbardziej, gdyż pojawienie się takiej publiczności zawsze budzi nadzieję. Największym złem, jakie dostrzegam obecnie na widowni naszych teatrów dramatycznych, jest chwiejność dzisiejszej publiczności. Jest to publiczność inteligencka, [...] inna od dawniejszej. Ma świeżość ludzi nowych, niewiele uprzedzeń, mnóstwo dobrej woli [...]. Ale nie ma własnego gustu".

Przez wiele lat, wracając czasem myślami do refleksji owego teatromana, zadawałem sobie pytanie, czy silna więź emocjonalna teatru z jego widzami, „nastrój napiętej uwagi" panujący na widowni, fakt, że robotnicza publiczność była „ożywiona zachwytem dla Mniszkówny" usprawiedliwia oferowanie tej publiczności literackiego kiczu. I poprzestawanie tylko na tym.

Po obejrzeniu *Pana Geldhaba* w Teatrze Polskim w Szczecinie i doświadczeniu na własnej skórze tej jedności teatru i jego wiernych widzów w morzu kiczowatego stereotypu stwierdziłem, że moje przyzwyczajenia starszego wiekiem teatromana są niewątpliwie zagrożone. Bowiem już wkrótce mogą poddać się naciskowi niepowstrzymanej fali staro-nowego, masowego gustu, niesionej przez nowomieszczańską publiczność, której chyba znowu (podobnie jak to było w przypadku ludzi z Bałut i okolic w latach 70.) „nie można łatwo nabrać" i „trudno ją skłonić do zachwytu dla czegoś, co jest jej z gruntu obce lub zgoła nienawistne".

Ożywiała mnie jednak cicha (jakże inteligencka) nadzieja, że ten kicz się kiedyś w końcu wysublimuje, jak w przypadku mieszczańskiej publiczności Paryża, która po rewolucji francuskiej wpierw namiętnie chadzała na sensacyjno-melodramatyczne gnioty w stylu *Życia szulera* albo *Skutków nierozsądnej miłości*, a potem się literacko i teatralnie wyrobiła i podniosła co najmniej do poziomu solidnej farsy.

Ale któż ma wysublimować gusty publiczności wiernie uczęszczającej do Teatru Polskiego w Szczecinie? Ta sublimacja sama się nie dokona, inicjatywa należy tu do ludzi teatru. A ci na potęgę „masują" rozbudzone i nakierowane ku nowomieszczańskim stereotypom ego swych widzów, utwierdzając ich – choćby przez taką, a nie inną inscenizację *Pana Geldhaba* – w przekonaniu, że jest świetnie, że lubią ich takimi, jacy są i niech tak zostanie.

Przypomniały mi się w tym momencie dawne zażarte polemiki wokół nieśmiertelnej *Balladyny* Hanuszkiewicza (1974) i opinia Elżbiety Morawiec, którą po trzykrotnym obejrzeniu tego spektaklu w stu procentach zaakceptowałem: „Maturzystki szaleją – nareszcie *Balladyna*, którą można zrozumieć bez trudu, która zachowuje się jak koleżanka z klasy [...]: po prostu Alina ją »wkurzyła«, więc dostała »w czapę«. Całą pierwszą część spektaklu w Teatrze Narodowym można by opowiedzieć podobnym językiem, językiem kultury wartości obniżonych, piosenki Gołasa [chodzi o *W Polskę idziemy* – J.T.] i uczniowsko-knajackiego żargonu. Pustelnik to meliniarz, Kirkor – wykidajło, Matka przypomina Hankę Bielicką i postacie matek podpatrzonych w *Psychodramie* Piwowskiego" *(Mitologie i przeceny*, 1982, tekst napisany w 1974).

Nie wiem, jak P.T. Czytelnikom, ale mnie ta strategia Hanuszkiewicza wobec dzieła Słowackiego bardzo przypomina strategię „swego rodzaju teatralnej zabawy" Janusza Cichockiego z tekstem Fredry i z widzami: mamy tu skomplikowany dramat moralny, czytelnie i precyzyjnie podany w tekście Słowackiego, który w pierwszej części spektaklu Hanuszkiewicza sprowadzono do ujmowania świata i historii rodem z *Heleny w stroju niedbałem* Wiecha. Można i tak – publika, która zaczęła walić drzwiami i oknami do Teatru Narodowego, była podczas oglądania *Balladyny* świetnie „masowana" i utwierdzana w swej codziennej „kulturze wartości obniżonych". Tam też teatr zawierał z nią solidnie ugruntowane, lecz podejrzane przymierze. (Piszę „publika", a nie „publiczność", bo za czasów mojego kształcenia się to pierwsze słowo było nacechowane pejoratywnie – było wręcz równoznaczne z Witkacowską „publiczką oną sobaczą".)

A że *Pan Geldhab* to komedia, a nie quasi-szekspirowska tragedia? Tym lepiej, tym łatwiej, tym sprawniej, tym „megastereotypowiej". Tylko... zaraz, zaraz: od premiery *Balladyny* minęło już... ile to? Niemal 42 lata! Strategii Hanuszkiewicza wyrosła w tym czasie długa, siwa broda, co jednak najwyraźniej nie jest żadnym problemem dla dzisiejszych inscenizatorów klasycznych dzieł. I nie staję tu bynajmniej w obronie „czystości" klasycznej literatury, lecz uczciwego porozumienia ze współczesnym nam widzem – bez poklepywania go po ramieniu, częstowania grepsami najniższego sortu i nieustannego pobudzania jego przepony do rechotliwych drgań.

No dobrze, lecz jakie końcowe praktyczne wnioski mogę wyciągnąć z tego starointeligenckiego smęcenia z nowomieszczaństwem w tle? Otóż, przyda mi się tutaj kolejna młodzieńcza lektura – *Teatr zdradzonego przymierza* Małgorzaty Dziewulskiej (teksty pisane na przełomie lat 70. i 80., wydane w formie książkowej w 1985). Warto się tu pochylić zwłaszcza nad dwoma szkicami: *Prowincja* i *Poznać publiczność*. Oto autorka, po opisaniu niepowstrzymanego pędu naszych rodaczek i rodaków do satysfakcji płynącej z krytykowania innych oraz wywyższania się wobec nich, skupia się na podstawowej sytuacji egzystencjalnej, edukacyjnej, ogólnożyciowej: na oglądaniu programu telewizyjnego „jak leci". Sytuacja ta wpływa decydująco, zdaniem Dziewulskiej, na postawę naszych rodaczek i rodaków wobec wszelkich artefaktów, w tym także widowisk, oraz w ogóle na ich system wartości. „Zadanie telewizji zostaje spełnione – pisze autorka – odbiorca programu poczuł się lepszy od występującego w nim indywiduum, przy okazji dając sobie kształtować pewne oceny bez udziału świadomości.

Mamy taką właśnie kulturę, z wyjątkiem pewnej liczby elitarnych osiągnięć, która pozwala nam poczuć się lepiej. Im gorsza, tym skuteczniej spełni swoje zadanie. Jest głęboką potrzebą Polaka, by oglądać mógł produkcje poniżej własnego smaku i rozumienia świata, poniżej własnej godności".

Wspieram się autorytetem Dziewulskiej, by stwierdzić już stanowczo, że artyści w szczecińskim Teatrze Polskim (i nie tylko w nim) zatrzymali się w myśleniu o swych widzach na latach 70. XX wieku i zawzięcie, z uporem godnym lepszej sprawy ich „masują", proponując im spektakle sytuujące się poniżej ich aktualnej kulturowej kondycji. Śmiem bowiem sądzić, że duchowe potrzeby wiernej publiczności Teatru Polskiego są o czterdzieści lat starsze, dojrzalsze o kilka radykalnych przełomów politycznych oraz cywilizacyjnych i lokują się już w ciut wyższych rejonach kultury. Ludzie ci są przywiązani do „swojego" teatru, więc ochoczo rechoczą w odpowiedzi na tanie wygłupy, których hektolitry i megatony absorbują na co dzień w telewizorze i w Internecie. Ale są już, moim zdaniem, gotowi na coś więcej. Dużo więcej. Już od dawna nie są „publiczką oną sobaczą" i ludzie tworzący „ich teatr" mogliby to wreszcie zauważyć.

Wróćmy do podstawowej praktycznej kwestii: co konkretnie ma zrobić teatr, by wspomóc tych ludzi w ich trudnej podróży na drodze rozwoju? „Jak sprawić, by kultura pustego gestu mogła zostać u nas zastąpiona przez kulturę, która naprawdę daje szansę stania się lepszym, oto dylemat naczelny. Jak sprawić, by ludzie przestali [...] szukać własnej wartości przez poniżenie drugiego?" Dziewulska jako „stopień pierwszy", wiodący ku wyjściu z tego dylematu, postuluje, „żeby ludzie poczuli się coś warci jako ludzie". Obserwacja widzów w Teatrze Polskim w Szczecinie wskazuje, że ten etap mają oni już w znacznym stopniu za sobą. Co teraz? Teraz pora na poważny dialog, wychodzący poza stereotypy: „zarówno widz, jak i aktor musi wyjść z kręgu sztamp i wejść w krąg życia". Wyjść poza „tajemne porozumienie aktora-grepsiarza z grepsiarzem-widzem. Obaj bardzo się lubią i dzięki temu niejeden teatr istnieje".

A w omawianym tu konkretnym przypadku, czyli w *Panu Geldhabie*, wystarczyło moim zdaniem odejść od dystansującego, wysilonego naśmiewania się ze wszystkich postaci, wychodzącego od skamieniałych stereotypów i schlebiającego stereotypom wmuszanym zewsząd wiernym widzom tej sceny.

Wystarczyło potraktować Fredrowskie postaci poważniej, wejść głębiej w świat ich wartości, przeświadczeń, poglądów, motywacji. Sprawić, by na serio, drapieżniej i bezwzględniej dążyły do wyznaczonych sobie celów. By aktorzy nie kolekcjonowali grepsów i nie robili wciąż oka do widzów ponad granymi przez siebie postaciami, sugerując: „Gramy prymitywnych głupoli, ale jesteśmy ponad ich sobaczą egzystencją i kondycją; jesteśmy od nich mądrzejsi, podobnie jak wy, co się z nich pod nasze dyktando tak chętnie naśmiewacie. Więc checheche! śmiejmy się z nich razem – my i wy – poniżajmy ich, a będzie ubaw, będzie *fun*". Tyle że takie wyśmiewanie i poniżanie nie są bezkarne: owszem, „ugłupiają" sceniczne postaci, spłaszczając ich osoby do wymiaru marionetek-automatów prowokujących widzów do coraz bardziej znużonego rechotu. Lecz uwaga! Wyśmiani i poniżeni są wtedy również aktor i widz. Utwierdzają się bowiem nawzajem w bezradnej zgodzie na taką tylko prymitywną zabawę w poniżanie (tamtych) i wywyższanie (się). Sami sytuują się nisko, poniżej własnych potrzeb, tęsknot, poniżej swego ludzkiego potencjału, tracąc bezpowrotnie okazję do głębszej refleksji, do zyskania mądrego, komediowego dystansu wobec własnych kolei losu, które nie muszą być wcale daleko i tak znowu powyżej tego, co dzieje się z Geldhabem, Radosławem, Florą, Majorem czy Lubomirem.

Dopiero wtedy śmiech na widowni zyskałby wymiar gogolowski, wtedy ludzie tak ochoczo zapełniający fotele Teatru Polskiego zaczęliby się śmiać z siebie samych. Wtedy komedia i rozrywka zyskałyby wymiar oczyszczający, wzbogacający, naprawdę ludzki, a nie tylko „dobrze wymasowywujący". I wtedy dopiero deklarowana przez dyrektora Opatowicza „uczciwość wobec widza" zyskałaby konkretną, niefaryzejską treść.

To jest możliwe. Trzeba tylko umieć to sobie wyobrazić. Z realizacją nie będzie kłopotów, bo publiczność (nie publika) Teatru Polskiego jest na to moim zdaniem gotowa, a i kapitał talentów jest w tym zespole wystarczający. „Ino oni nie chcom chcieć".

11-01-2016

Teatr Polski w Szczecinie
Aleksander Fredro
Pan Geldhab

reżyseria: Janusz Cichocki
choreografia: Zbigniew Szymczyk
dekoracje: Andrzej Woron
kostiumy: Hanna Sibilski
muzyka: Janusz Stalmierski
(w spektaklu wykorzystano także fragment kompozycji Janusza Stokłosy z *Panny Tutli Putli*)
kierownictwo muzyczne: Krzysztof Baranowski
obsada: Adam Dzieciniak, Marta Uszko, Jacek Piotrowski, Michał Janicki, Filip Cembała, Olga Adamska, Piotr Bumaj, Wiesław Orłowski, Sławomir Kołakowski, Piotr Emanuel Kraus, Mateusz Kostrzyński, Damian Sienkiewicz, Małgorzata Iwańska, Katarzyna Sadowska, Dorota Chrulska, Adrianna Góralska
premiera: 5.12.2015

TAGI: Aleksander Fredro, Zbigniew Szymczyk, Janusz Cichocki, Szczecin, Teatr Polski,

Udostępnij

SKOMENTUJ

Autor

lub **zaloguj się**

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:
jeden razy osiem jako liczbę: ☐

KOMENTARZE (1)

Obserwator | 2016-01-11 15:42:46

Cytuj

Wydaje mi się, że za dużo jest napisane! Recenzja - to któtkie i dokładną analizę zdarzenia, a tu...

ALL RIGHTS RESERVED TEATRALNY.PL