

Widmo zapaści

9 czerwca 2019

Po czerwcowych wyborach 1989 roku nerwowo przebiegał pierwszy powyborczy sezon teatralny w stolicy.

Skala zwycięstwa wyborczego 4 czerwca 1989 roku zaskoczyła wszystkich, nawet aktorów, którzy stanęli po stronie rodzącej się demokracji. Joanna Szczepkowska ogłosiła w telewizji koniec ery komunizmu, aktorzy zaś włączyli się w rozmaite formy poparcia nowej władzy. Nastrojowi radości, poczuciu wolności, ostatecznego zniesienia cenzury (bo jej dolegliwość w ostatnich latach wyraźnie malała) towarzyszył niepokój o przyszłość i pytania, jak urządzić teatralne gospodarstwo w nowych czasach.

Teatry warszawskie cierpiały na wiele dolegliwości: nieuregulowane stosunki własnościowe, dwa spalone teatry (Narodowy i Rozmaitości), niedoinwestowanie i zarazem rozdęcie etatowe – o tych sprawach rozprawiano już od połowy lat 80., kiedy zrodziła się ustawa o instytucjach artystycznych i pojawiły się nieśmiałe próby odejścia od praktyki teatru-urzędu. Wszystkie te pytania wróciły z nową siłą w nowych czasach, zwłaszcza że możliwości finansowe państwowego mecenasa gwałtownie się kurczyły.

Wolność wybuchła, kiedy kończył się sezon zaplanowany jeszcze w PRL. Jedną z pierwszych premier po wyborach był „Rewizor” Gogoła w Teatrze Polskim. Spektakl wywołał entuzjazm widzów i liczne komentarze, w których zachwyt mieszał się z zaskoczeniem. Nie było bowiem wiadomo, czy to spektakl-komentarz, jak to często u Kazimierza Dejmka bywało, przypisany do gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości, czy zjadliwa satyra na zastój, który trwa w najlepsze na prowincji, gdzie tak naprawdę niewiele się tu zmienia. Dekoracja Krzysztofa Pankiewicza, ukazująca na scenie odstręczające „miasteczko N.N., które wygląda jak skrzyżowanie

zagrody z więzieniem”, jak pisał Andrzej Lis, pogłębiała te dylematy. Zastanawiał recenzentów Chlestakow Jana Englerta, postać znacznie bardziej groźna i moralnie upadła niż Horodniczy Janusza Zakrzeńskiego. „Chlestakow Englerta – pisała Bożena Winnicka – jest układny i słodki jak lokaj. I bezczelny jak kelner. Jest cyniczny do dna i kompletnie amoralny”. Jakkolwiek trudno było Dejmкови przypisywać wyraźnie publicystyczne intencje, jego spektakl komunikował się z widzami wyśmienicie i mógł stanowić dobry prognostyk dla teatru w nowych czasach.

Już nie tak dobrze przyjęty został „Cyklop” Władysława Lecha Terleckiego na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego z Andrzejem Łapickim w roli margrabiego Wielopolskiego i w jego reżyserii. Terlecki ukazał portret polityka po klęsce, którego motywy działania zawsze były przedmiotem sporów – realista, dbający o rozwój cywilizacyjny kosztem ograniczania demokracji. Jego kontrowersyjne wybory odsyłały do dylematu polskiego po rozbiorach, zwłaszcza pytania dotyczącego polskich powstań niepodległościowych: bić się czy nie bić? Mimo tak silnego związania z ważnym dla Polaków wyborem drogi, rozdarcie Wielopolskiego brzmiało mocniej w czasach PRL niż w parę miesięcy po ustrojowej zmianie warty.

Rychło okazało się, że teatr nie nadąza za swoim czasem, a nawet takie spektakle, które jeszcze niedawno uchodziły za akt odwagi i politycznej przenikliwości traciły na wadze. Dotyczy to na przykład zrealizowanych w teatrze domowym jednoaktówek „Largo desolato” Vaclava Havla i „Degrengolada” Pavla Kohouta (reż. Maciej Szary), które znalazłszy się na afiszu Teatru Powszechnego przestały nosić znamię gorącej, obchodzącej publiczność materii. Nie pomogło nawet przypomnienie czasów, kiedy spektakle odbywały się w warunkach konspiracji, zagrożone niespodziewaną wizytą esbeckich patroli – Ewa Dałkowska przed premierą wygłosiła pełną gorzkiej ironii refleksję o awansie przedstawienia z podziemia do państwowego teatru.

Jeszcze bardziej nie na czas został zrealizowany spektakl wedle głośnej powieści „Rok 1953 i lata następne” Anatolija Rybakowa w Teatrze Narodowym na scenie Teatru Małego w reżyserii Jerzego Krasowskiego. Dylematy późnego stalinizmu okazały się z dnia na dzień mocno przestarzałe i to, co brzmiało odważnie pół roku temu, stawało się letnim opowiadaniem o sprawach drugorzędnych. Teatr Narodowy, działający po pożarze w zastępczej sali Teatru na Woli i w Teatrze Małym, dysponujący skromnymi siłami aktorskimi i obciążony złą sławą teatru „reżimowego”, nie był w stanie odnaleźć się w zmieniającej rzeczywistości. Nie pomogła mu w tym próba odzyskania reputacji inscenizacją „Brata naszego Boga” Karola Wojtyły, którą przygotowała Krystyna Skuszanka, wracając do swej wcześniejszej realizacji w Krakowie, ani też poprawne wystawienia niebudzącej emocji klasyki („Rewolwer” Fredry, „Świecznik” Musseta, „Sześć postaci szuka autora” Pirandella). Ta niedobra aura, ale także słabe, nierokujące poprawy wyniki pracy artystycznej (jak na oczekiwania wobec sceny narodowej), stały się przyczyną rozwiązania Zespołu przez minister Kultury Izabellę Cywińską przy milczącej aprobacie widzów i recenzentów.

Więcej nadziei budził powrót Adama Hanuszkiewicza na stanowisko dyrektora, wprowadzie nie do Teatru Narodowego, ale do Nowego, w którym rozpoczął swój sezon sylwestrową premierą-wieczornicą, „Nad wodą wielką i czystą”, rodzajem wieczoru wspomnieniowego, na które zaprasza się przyjaciół. W wieczorze (pierwszej wersji) uczestniczyli m.in. Irena Kwiatkowska, Gustaw Lutkiewicz, Wojciech Pokora, Andrzej Szczepkowski, honory domu pełnił Adam Hanuszkiewicz, który tym spektaklem chciał nawiązać do swojego przedstawienia „O poprawie Rzeczypospolitej” (Teatr Narodowy, 1981). Później jednak okazało się, że Hanuszkiewicz nie ma nowego pomysłu na Nowy, powtarzając swoje dawniejsze spektakle – zarówno składanka „Wyzwolenie-Wyspiański-Norwid”, jak i „Wesele” potwierdziły jedynie skłonność reżysera do rozbudzania emocji. „Reżyser twierdzi – komentował Tomasz Mościcki – że zrobił

przedstawienie dla młodych ludzi, bo każde pokolenie winno mieć swoje „Wesele”. Piszący te słowa jest człowiekiem młodym. Nie uważa jednak, żeby jego generacja była tak głupia i kabotyńska”. Jednak mimo oburzenia części krytyków Wesele u Hanuszkiewicza szło przy kompletach, choćby przez pamięć dawnych sukcesów. Z drugim spektaklem postromantycznym było słabiej. Krytycy nie zostawili na spektaklu suchej nitki, tylko Wanda Zwinogrodzka zachowała poczucie humoru: „Gorzka ironia Wyspiańskiego przyjmuje postać wesołej, żakowskiej bufonady”. Ale frekwencja słabła, choć nadal wynosiła ok. 80%.

Najgorętsza dyskusja, opisująca stan swego rodzaju rozdroża, na którym znalazł się teatr – oceniany jako barometr nastrojów, ale i źródło bieżących diagnoz – rozgorzała po premierze adaptacji „Małej apokalipsy” Tadeusza Konwickiego, przygotowanej przez Krzysztofa Zaleskiego w Teatrze Ateneum. Publiczność garnęła się na to przedstawienie, choćby ze względu na samą powieść, owianą legendą, a także fakt, że dwa lata wcześniej jej adaptacja została zdjęta przez cenzurę z afisza Teatru Dramatycznego. Tłumy na widowni i przed kasą Ateneum dla Marii Bojarskiej były dostatecznym dowodem, że przedstawienie trafia w porę na scenę. Jednak większość recenzentów odczuwała pewien niepokój. „Dzisiaj teatralna „Mała apokalipsa” – pisał Wojciech Dudzik – jest już spóźniona. Przedstawienie teatralne musi bowiem utrafić w swój czas”.

O ile „Mała apokalipsa”, nawet jeśli nie spełniała kryterium „bieżącej diagnozy”, to jednak spotkała się ze znacznym rezonansem, o tyle nie da się tego już powiedzieć o mocno zwietrzałym „Folwarku zwierzęcym” (Teatr Ochoty) i także nienadążającym za zmianami „Przesłuchaniem” w Teatrze Adekwatnym. Lepiej przyjęto spektakle w Dramatycznym o mocnym ładunku wspomnieniowo-rozliczeniowym, „Zatrutą studnię”, wieczór tekstów poetyckich Jacka Kaczmarskiego, i „Moskwę-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa w opracowaniu i reżyserii Jacka Zembrzuskiego. Poważny nastrój repertuaru Dramatycznego

zapowiadała inscenizacja „Na dnie” Maksyma Gorkiego, przygotowana przez Macieja Prusa.

W rozpolitykowanym otoczeniu czytano „Tango” Sławomira Mrożka w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Polskim jako opowieść o podstarzałych buntownikach – sugerowała to jednoznacznie obsada: młodego Artura grał w tym przedstawieniu Damian Damiński, artysta średniej generacji.

Teatr jednak wrywał się z okowów polityki, szukając dla siebie terenów niezależnych od kapryśnych zmian aury politycznej i notowań poszczególnych stronnictw. Wyrazem tych dążeń były inicjatywy niezależne – rozwijająca się działalność Pracowni Teatr, która przygotowała m.in. „Escorial” Michaela de Ghelderode (reż. Marek Bartkiewicz), pokazywany w podziemiach groty Elizeum w parku przy ul. Książęcej, czy adaptacja „Pana Tadeusza”, przygotowana przez Jana Englerta, z którą warszawscy aktorzy występowali nie tylko w stolicy. Najważniejszym jednak przedsięwzięciem niezależnym było utworzenie pod parasolem Teatru Studio Zespołu Teatralnego Janusza Wiśniewskiego, który dał porywającą premierę „Olśnienia”, autorskiego spektaklu Wiśniewskiego na motywach opowiadania Lwa Tołstoja. Premiera „Olśnienia” odbyła się w Sali im. Emila Młynarskiego Teatru Wielkiego, który także patronował produkcji. W tej sali teatr Wiśniewskiego nie czuł się najlepiej. Mimo że to „scena mała”, to jednak mała wyłącznie w kategoriach Teatru Wielkiego. Ogromna kubatura pomieszczenia wymagała więc specjalnych zabiegów, aby spektakl uzyskał należytą intymność. Scena została więc skrócona do wymiarów ulubionego przez reżysera pudełka.

W tym magicznym pudełku pojawiły się klasyczne już postacie ze spektakli Wiśniewskiego: Śmierć, dzieci, olbrzymki i karły. Osobliwie figura Śmierci wydaje się dla teatru Wiśniewskiego elementem niezbędnym, sprawiającym, że jego sztuka nawiązuje do średniowiecznych danse macabre. Śmierć w jego spektaklach jest zawsze energiczna, pełna inwencji, zamaszysta, nieledwie uwodzicielska i absolutnie pewna trwałości zatrudnienia.

Pozostaje nadal groźna, ale przez oswajanie i śmieszność groźna na sposób komiksowy.

Na koniec sezonu swego rodzaju zwieńczeniem stała się premiera „Komedianta” Thomasa Bernharda w reżyserii Erwina Axera z Tadeuszem Łomnickim w roli tytułowej. „Te trzy godziny – pisała Ewa Zielińska – w czasie których nie schodzi ze sceny, prowadząc praktycznie jeden wielki monolog, można zaliczyć do największych osiągnięć polskiego teatru”, Elżbieta Baniewicz zaś napisała po prostu, że Łomnicki „zagrał genialnie”. To był widomy znak rozstania teatru z PRL-em. Teraz aktor przestawał zastępować polityka, księdza i dziennikarza, a stary teatr na scenie zamieniał się (dosłownie) w zgliszcza.

Autorstwo: Tomasz Miłkowski

Źródło: Trybuna.info