

665

BYL czas, kiedy głoszone, że teatr jest zły, bo służy literaturze. Był czas (i zdaje się powracać), kiedy głoszone, że teatr jest zły, bo literaturze nie służy. Do niedawna być „awangardowym” znaczyło wyznawać pogląd pierwszy, od jakiegoś czasu modniej jest podzielać pogląd drugi. Nic nie szkodzi, że problem postawiony jest fałszywie; „zły” teatr zasada się w istocie na czym innym. Tak przynajmniej uczy życie. To właśnie życie w sposób przewrotny godzi poważniejszych, dowodząc, iż rangi teatru nie podnosi ani autonomiczne „pisanie na scenie”, ani najbardziej lojalne poddanie dramatowi, jeśli ów teatr dał się opętać konfliktem i dylematem pozorynym.

W ciągu ostatnich czterech miesięcy pojawiła się np. na scenach warszawskich — w nasileniu przedtem niespotykanym — polska dramaturgia XX-wieczna, reprezentowana nazwiskami głośnymi lub wręcz wybitnymi. Od Irzykowskiego („Dobrodziej złodziei”, 1906), poprzez Przybyszewską („Sprawa Dantona”, 1929), Bruno Jasińskiego („Bal manekinów”, 1931), Gombrowicza („Iwona księżniczka Burgunda”, 1937), Bryllę („Rzecz listopadowa”, 1968), Różewicza („Białe małżeństwo”, 1974) i Mrożka („Rzeźnia”, 1974). Układa się to wszystko w ciąg nie całkiem jednolity, lecz znaczący, wystawiając stołecznym teatrom świadectwo ambicji i odwagi. Jeśli przypomnieć, iż zarówno „Dobrodziej złodziei” jak „Bal manekinów” pojawiają się w Warszawie po raz pierwszy, „Danton” po raz pierwszy po wojnie, „Białe małżeństwo” i „Rzeźnia” są w ogóle prapremierami a „Rzecz listopadowa” przypomnieniem pozycji ogłoszonej swego czasu rewelacją a potem przez pięć lat nie grana — to owa ambicja i odwaga jeszcze pięknieją i rosną.

Szczególnie gdy przyglądać się im z pewnego oddalenia. Z bliska tracą nieco, ukazując się znieczuła niby w krzywym zwierciadle, by wreszcie zdemaskować się niemal całkowicie, a przy okazji zdemaskować kilka

kwizytów wciąż podobnych (to wolno każdemu artyście), tylko że nie pogłębia i nie kontroluje treści, jakie wokół nich narosły. Pewny siły niektórych skojarzeń, nie pamięta, że nadużycie efektu oznacza często śmierć sztuki, a w każdym razie jej jałowienie. „Niewierność” Irzykowskiemu, zamienienie jego zwariowanej co prawda komedii w niezborne plastycznie obrazy, wiedzie więc do nikąd. Jest to zresztą niewierność szczególnie przewrotna, bo ze skrajnego racjonalisty walczącego o treść, czyni patrona Formy już nie Czystej nawet, lecz rozsłalałej. Chyba, że traktować ją jako zemstę nie tyle na Irzykowskim pisarzu, co Irzykowskim krytyku, zbuntowanym przeciw wszelkim dziwactwom i niezrozumiałostom, o których pisał z gniewem: *Utwory naszych niezrozumiałców są po prostu niedostępne, to znaczy, że gdy się przeczyta cztery pierwsze linie, nie można się już posuwać dalej*. Są to wszak słowa, którymi da się opatrzyć wiele posunięć goszczącej go teraz sceny.

Inny typ „niewierności” reprezentuje „Iwona, księżniczka Burgunda”, w której stylistykę gombrowiczowską zamieniono na wielorakie konwencje — to rodem z Bałuckiego, to bulwarowej farsy, to Dürrenmatta — autora przywołanego tu o tyle nieprzypadkowo, że właśnie w tym repertuarze reżyser „Iwony” Ludwik René odnosił największe sukcesy. Otrzymało w wyniku spektakl w miarę śmieszny i tkliwy, w rodzaju przypowieści o biednych nieśmiały i naiwnych dziewczynkach — których dziwność polega głównie na tym, że nie robią makijażu — i które zmaltretowane przez złych, zdeprawowanych i niedelikatnych panów (i panie) kończą śmiercią; fakt, iż ci niemili panowie należą do królewskiego dworu, wprowadza jeszcze w przedstawienie ton społecznej satyry. Może to i coś znaczy, ale nie było celem ani autora, ani — jak wolno mniemać — reżysera. Odejście od intencji Gombrowicza wynikło tu nie z jakiegoś ogólniejszego programu czy sposobu jak u Szajny, a ra-

Sprawa „niewierności” literackiemu pierwowzorowi jest zresztą w miarę prosta, gdy niewierność ta jest jawna. Komplikuje się — paradoksalnie — wówczas, gdy lojalność inscenizatorska zda się nie ulegać wątpliwości, a intencje utworu i spektaklu rozmiągają się mimo to definitywnie.

Z klasyką, szczególnie z klasyką, która niegdyś była awangardą, rzecz wygląda niby jednoznacznie. Utwór awangardowy lat temu czterdzieści, rzadko wytrzymuje próbę czasu, przynajmniej w dziedzinie swej awangardowości. Rozczarowani, chętnie obarczamy odpowiedzialnością reżysera nawet wówczas, gdy trzymamy się on pedantycznie litery tekstu. Fakt, że Janusz Warmiński pozostając w zgodzie z wszystkimi niemal żądaniami Jasińskiego, uczynił „Bal manekinów” jedynie kulturalną i sprawnie zagrana salonową komedią (przy czym salonowość ta jest słusznym rodem z międzywojennego dwudziestolecia), wskazuje przede wszystkim na zmiany, jakie przyniósł czas, dzielący datę napisania utworu od daty jego warszawskiej premiery. To czas zamazał niezwykłość — przede wszystkim formalną — tego utworu, który wyrósł z nienawiści do burżujów, a którego sam Łunaczarski bronić musiał w swoim czasie przed zarzutem mistycyzmu i tendencyjnej fantastyki. Reżyser obecnego spektaklu przedstawił tekst głośny a nieczesto grany. Ale czy to wystarcza? Czy istotnie nie można było wydobyć nic z ostrości tej komedii, w każdym razie nie łagodząc jej, nie kierować na bezpieczniejsze, lecz mniej ważne tory (podkreślając przede wszystkim związki z futuryzmem). Czy pokazanie Jasińskiego, którego twórczość i życie były stałym wojowaniem z niesprawiedliwością, a zakończyły się w sposób najtragiczniej niesprawiedliwy, jako autora w miarę dowcipnej i dość pomysłowej komedijki z nieśmiałyimi aluzjami, było aktem wierności wobec pisarza? Czy wierność filologicznemu zapisowi dramatu (a nawet jego didaskaliom) nie oznacza czasem właśnie niewierności?

W sposób „wiernie niewierny”, w innym zresztą sensie, postąpił Erwin Axer z „Rzecz listopadową”. Wystawił utwór nie „po Bożemu”, już nawet, a wręcz „po ziemsku”. Ukonkretnił scenę, uwypięknił bohaterów i sytuację. Zrezygnował z patosu i poetyckości, aluzji do całego polskiego romantyzmu i Wyspiańskiego (tylko „Wesele” sparodiował w akcie drugim), uczynił indywidualnym to co ogólne, symbole przemienił w typy i charaktery. Pokazał w sposób dosłowny to, o czym się w dramacie mówi wieloznacznie. Przycisnął tą swoją dosłownością Bryllę do muru i wypuścił ze sztuki całe powietrze. Pozostał frazes i sentymentalizm. Utwór okrzykany siedem lat temu niemal objawieniem powojennej dramaturgii, kontynuacją Mickiewicza i Słowackiego, narodowym rachunkiem sumienia, itd., objawił się jako wzruszający w wielu miejscach — jak wszystkie tego typu przypomnienia — poemat ku uczczeniu polskiej martyrologii, zresztą niekonsekwentny, bo od czasu do czasu sarkastyczny. Coraz liczniejsi przeciwnicy tego dzieła zyskali w ten sposób satysfakcję. Samo dzieło, jakby krytycznie nań dziś chłodnym okiem nie patrzeć, wychodziło jednak pomniejszone. Być może niedysygnalizowane inscenizacje tuszowały poważne wady, dzisiejsza, tak powściągliwa, wydobyla je — wbrew intencjom reżysera — zbyt surowo. Reżyser zrealizował bowiem dramat zgodnie z literą tekstu, zagubił natomiast jego klimat. Można by rzec, iż pozostał wierny raczej didaskaliom niż poezji.

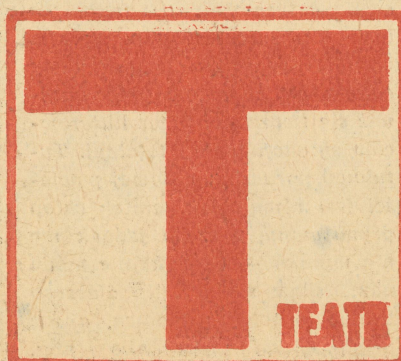
„Wierność” czy „niewierność” autorowi nie jest zresztą w gruncie rzeczy żadną kategorią estetyczną czy ideową oceny. Zmienia ona swój sens w każdym z powyższych przypadków i sama przez się nie wyraża jeszcze nic. „Wierność” może być zaletą i może być wadą, która odbija się boleśnie także na autorze. Podobnie jak „niewierność”. Czasem w ogóle trudno między jedną i drugą wymierzyć granice, nie zawsze jest to zresztą potrzebne. Ważny jest tylko rezultat: „wierne” czy „niewierne” wszystkie wymienione spektakle pozostały martwymi. Jeśli nie liczyć tej odrobiny humoru, jakiej dostarczają (także „Rzecz listopadowa”, jedyna tu nie-komedia).

Martwe, to nie znaczy niedobre artystycznie. Mierzone w kategoriach artystycznej wartości, przynajmniej trzy z tych spektakli bronią się znakomicie. Przede wszystkim „Bal manekinów”, lecz także „Rzecz listopadowa” i „Białe małżeństwo”. Są w swym rodzaju konsekwentne reżysersko, mają dobrą scenografię (kolejno: Pankiewicz, Starowieyska, Sadowski), i bardzo dobre często aktorstwo. Ale pojęcie „artystycznie udane” w teatrze, wbrew pozorom, nie tak dużo znaczy. Ładność i elegancja nie wyrażają tu wiele, jeśli nie wiele kryje się poza nimi, brzydota pusta jest tym brzydsza, lecz sama w sobie nie przekreśla wartości przedstawienia, gdy mówi nam ono o czymś istotnym.

Można rzecz jasna obarczyć winą same teksty. Zbyt nam odległe, jak „Dobrodziej złodziei”, czy nawet „Bal manekinów”, nie tak już dziś jak przed paru laty fascynujące jak „Iwona” czy „Rzecz listopadowa”, lub wreszcie tak rzeczne, lecz blade jak „Białe małżeństwo”. Ale jest to zabieg zbyt łatwy i niesprawiedliwy. Zresztą po coś przecież je właśnie — a nie inne — wybrano. Nie po to chyba, by pokazać, że są nieaktualne, mało współczesne i że ich dialog z widownią może być tylko dialogiem manekinów.

Choć może właśnie...? Przecież żywość problematyki, znaczące związki z publicznością, mówienie jej o rzeczach bardziej bulwersujących, niż erotyczne dawny pensjonarek, nie leżą już od dawna ani w interesie dramatu ani teatru.

OD AUTORKI: Pomijam recenzowaną już „Sprawę Dantona” (POLITYKA 7) i wymagającą odrębnego omówienia „Rzeźnię”.



OD IRZYKOWSKIEGO DO BRYLLA

MARTA FIK

mitów lub bodaj wskazać na ich dwuznaczność. Na dwuznaczność takich choćby pojęć jak: „wierność autorowi”, „wartość artystyczna spektaklu” czy jego „współczesność”.

Jest truizmem stwierdzenie, że o jakości teatru nie świadczy tylko jego repertuar — czy tym repertuarem są scenariusze czy najbardziej tradycyjnie zbudowane dramaty. Mimo iż rzadko zdarza się (zdarza się jednak) z lichego pisarskiego materiału stworzyć przedstawienie wybitne, sytuacja odwrotna jest dość niestety powszechna.

W opisywanym wypadku niebezpieczeństwo to zdaje się zresztą nie zagrażać. Mniej czy bardziej doskonałe, mniej czy bardziej „sklasykowane” — wszystkie wymienione pozycje reprezentują uznaną wartość literacką. Wprowadzili je na scenę ludzie dla teatru naszego zasłużeni, o indywidualnościach tak odmiennych jak Józef Szajna, Janusz Warmiński, Ludwik René, Erwin Axer, Tadeusz Minc. A jednak ze spotkania owych interesujących ludzi sceny, którzy mają przecież coś do powiedzenia zarówno o otaczającym ich świecie, jak i sztuce, z interesującymi ludźmi pióra, którzy też nie, byli lub nie są, pozbawieni tej cechy, nie wynika niestety wiele.

W wypadku zrealizowanego w teatrze Studio „Dobrodziej złodziei” o wierności nie może być oczywiście w ogóle mowy. I w stosunku do inscenizacji Szajny (współreżyseria Andrzej Ziemiński) nie jest to już żaden zarzut. Inna rzecz, że o ile jeszcze parę lat temu, odchodząc od utworu, narzucał Szajna widowiskom jakieś nowe własne sensy, tworzył jakby warianty danej sprawy, nie zawsze znaczące to samo co ta sprawa, ale w ogóle znaczące — to od nazbyt już długiego czasu korzysta tylko z niedysygnalizowanych osiągnięć. Czerpie ze swej „rekwizytorni” niejako mechanicznie — i nie chodzi tu o fakt, iż korzysta z re-

czej z nieumiejętności zastosowania właściwych środków.

W obu tak różnych wypadkach nie szło w każdym razie o konieczne przystosowanie tekstu do wymagań sceny czy publiczności, jego uwspółcześnianie etc., co zwykle się uważa za główne przyczyny samowolnego postępowania reżyserów z pisarzami.

Pierwszy z tych celów przyświecał natomiast niewątpliwie zabiegom Tadeusza Mince w stosunku do „Białego małżeństwa”. Stylizując wszystko co w tej sztuce nazbyt drastyczne, oszczędza zresztą Minc tekst główny, ingerując przede wszystkim w didaskalia. Ale didaskalia mają u Różewicza, jak wiadomo, znaczenie ogromne, nawet w tej sztuce, odchodzącej zdecydowanie od „dramaturgii otwartej”. „Białe małżeństwo” staje się w efekcie wdzięczną nawet komedijką o kompleksach wieku dojrzwiania u panienek oraz o erotomaniach kłopotach mężczyzn już dojrzałych i starców. I choć mówi się tam głównie o fallusach, wszystko to przechodzi na tyle łagodnie, że nie widać by ktokolwiek z publiczności — w większości nobliwej — czuł się zgorzchniony (wielu bawi się natomiast w sposób podobny jak przy słuchaniu dowcipów zwanych łustymi). W każdym razie nikt nie oburza się na tyle, by na przykład wstać z fotela lub opuścić spektakl w czasie przerwy. Jest to chyba najbardziej zdumiewająca rzecz w tym przedstawieniu; czyżby teatr wywalił już sobie taką niezawisłość (również obyczajową), że nikt nie śmie zdobyć się na gest protestu? A może zniezuli już tak na słowa, że „gorzkie” tylko to, co p o k a z a n e? Minc, niewierny żądaniom Różewicza w tym ostatnim względzie, pozostałby więc wierny poczuciu przyzwoitości widza. Ale z tą „przyzwoitością” pragnął Różewicz właśnie poigrać w sposób najbanalniejszy zresztą. Czy wobec tego „grzech” reżyserskiej niewierności wobec autorskiej intencji nie jest tym głębszy? Co nie znaczy, by zaszkodził komedii. Odwrotnie, w jakiś sposób ją dla sceny ocalił. Bez specjalnego zresztą dla tej sceny zysku.