

WOJCIECH NATANSON

W cieniu architektury teatralnej

(O'Neill w Warszawie)



Nina Andrycz (Abbie Putnam) i Zygmunt Kęstowicz (Eben) w „Pożądaniu w cieniu więzów” O'Neill w Teatrze Polskim w Warszawie.

Klasyk nowoczesnego dramatu amerykańskiego, Eugeniusz O'Neill pozostawił kilkadziesiąt sztuk, dość różnorodnych. Raz po raz próbował różnych stylów, raz po raz sięgał po nowe środki. Jeden tylko czynnik pozostał niezmienny w O'Neillowskim teatrze: zainteresowanie problemami psychologicznymi, a szczególnie wymową uczuć intensywnych.

Owe uczucia są motorami działania dramatu O'Neill, który zagrał warszawski Teatr Polski: „Pożądanie w cieniu więzów”. Sam tytuł jest znamieny. W starym domu leżącym na kamienistej farmie irlandzkiej, gwałtowne uczucia znajdują klimat korzystny. W wielkich środowiskach uległyby może rozproszeniu; tu w stanie „izolacji” mogą dochodzić do maksymalnego napięcia.

Jakież to uczucia? Pierwsze z nich — to żądza posiadania gruntu, głód ziemi. Kryje się tu nie tylko instynkt wzbogacenia i lęk przed nędzą — ale i gwałtowna ambicja. Kto z rodziny stanie się dziedzicem farmy, będzie mógł zaspokoić potrzebę władzy. Dla słabych istnieje jednak pokusa przerwania walki, zdobycia dostępu do innego, łatwiejszego może i pełniejszego życia: wywędrowanie na Zachód, do kopalni złota. Tam każdy może wyciągnąć wielki los — i jeśli mu szczęście dopisze — zostać bogaczem. Trzeba tylko pieniędzy na bilet.

Uderza nas analogia z polskimi stosunkami w drugiej połowie XIX stulecia. Ci Irlandczycy, walczący o ziemię, lecz dostrzegający na wpół legendarną szansę „zbawczej” emigracji — czyż nie przypominają pewnych bohaterów Sienkiewicza lub Świętochowskiego? W każdym razie walka wypełniająca pierwsze sceny „Pożądania w cieniu więzów” to zmaganie dwóch „obozów”: marzącego o zawiadnięciu farmą Eben

na Cabota, oraz jego braci przyrodnich. Eben w tej walce okazuje się silniejszy, przebieglejszy, bardziej zdecydowany, konsekwentniejszy. To on podsuwa swym braciom pokusę wyjazdu do złotodajnego Eldorada; to on wykrada pieniądze ojcu, by za cenę biletów jazdy uzyskać zrzeczenie się praw do schedy.

Pierwsze starcie kończy się zatem zwycięstwem silniejszego w walce „psychologicznej”. Lecz zaledwie odeszli tamci konkurenci Ebena — odsłania się przed widzami perspektywa walki nowej: między Ebenem a jego ojcem, Efraimem. Chodzi o prawo do farmy, które 75-letni chłop chce przekreślić nowym ożenkiem. Chodzi także o „nieprzedawnione” prawa zmarłej matki Ebena, zadłużonej pracą (oraz okrucieństwem męża).

Owa walka wypełnia, w istocie, całą dalszą akcję — choć z początku wydaje się, że ją przestonił konflikt inny. Na farmie zjawia się nowa małżonka Efraima, młoda i piękna.

I ona także jest twardym, świadomym swego celu, człowiekiem. Wiele lat żyła w nędzy, poniżeniu i trosce; teraz nareszcie stała się panią, dziedziczką, żoną farmera. Ale z uczuć nienawiści i poczucia wzajemnego zagrządzania sobie drogi — wytworzył się między młodym Ebenem a jego macochą gwałtowna, niepowstrzymana miłość. Odpychanie wzajemne niespodziewanie przechodzi w przyciąganie, jak w „Czarodziejskiej górze” Manna. Z chwilą uświadomienia sobie tego uczucia 35-letnia kobieta zapomni już o wszystkim: nawet pozory dalszej walki o dziedzictwo na farmie sprawdzą się dla niej do owego jedynego, wypełniającego wszystko, pragnienia: by należeć do ukochanego, udowodnić mu swoją miłość, mieć z nim dziecko, poświęcić je, gdy to się wyda drogą do odzyskania Utraczonego Kochanka. W teatrze O'Neill, podobnie jak u jego następcy, Tennessee Williamsa — jeden stan psychiczny wyłania się z całego kompleksu innych, miłość powstaje na tle przywiązania do ziemi i walki o byt, erotyzm dochodzi do głosu wśród przezwyciężonych czy nieprzezwyciężonych, przeciwnieństw...

Wydaje mi się, że naszkicowaną wyżej analizę sztuki O'Neill'a nasuwa myśl o inscenizacji, w której sprawy psychologiczne przede wszystkim dopuszczone zostają do głosu. Tak kiedyś Osterwa wystawił „Pomstę” Orkana. Inszenizacja „Pożądania” w Teatrze Polskim przyjęła odmienne założenia. Scenę Teatru scenograf Otto Axer zapelniał obszerną i wysoką konstrukcją. Akcja przenosi się więc, raz po raz, z piętra na piętro i z jednego pokoju do drugiego. Rozwiązanie tutaj zastosowane przypomina „symultaniczną” konstrukcję, jaką Niemiec inscenizatorzy i Pitołow stosowali np. przy wystawianiu „Przestępców” Brücknera czy sztuk Rice'a. Widz ma przed sobą cały budynek, z różnymi kondygnacjami i schodami. Pomijam zagadnienie, czy biedna, skalista farma irlandzka mogła się zdobyć na budynek wyglądający tak okazale i wielkomięjsko. Ostatecznie nie chodzi tu o drobiazgowy weryzm szczegółów. Ważniejszą jest rzeczą, że nadmiernie rozbudowana

architektura sceniczna przytłacza grę aktorów, a szczególnie to co się tutaj w grze musi wyrazić najsilniej: sprawę napięć psychicznych. Tym bardziej, że scenograf wraz z reżyserem Romanem Zawistowskim nie zadowalała się samą rozbudową przestrzeni scenicznej, gdyż do nadmiaru wrażeń optycznych dodawała akustyczne: sześć przesuwanej, przy podniesionej kurtynie, sceny obrotowej. Mamy tu więc jakby „tautologię” środków teatralnych, nakładanie się i dublowanie efektów.

Co prawda w pewnych momentach gra uczuć mimo wszystko dochodziła do głosu. Silne wrażenie wywoływała scena, w której sam sposób ukazania ruchu postaci na schodach wmontowanych w sceniczną konstrukcję, rytm poruszających się nóg, dają jakiś skrót dramatycznych wydarzeń, nastroju chwili, temperatury uczuć i nerwowych podnieceń. (Roman Zawistowski umie mówić tym językiem scenicznego dynamizmu: pamiętamy schody, które służyły do zrytmizowania wielu scen w katowickiej inscenizacji „Mizantropa”.) W innej znów scenie „Pożądania” przejęta miłością Abbie, oraz torturowany pragnieniem Eben równocześnie o sobie myślał, za sobą tęsknił. W tym miejscu reżyser wykorzystał „symultaniczną” formę rozwiązań, przestrzennych: ukazuje widzowi w tym samym momencie dwie sąsiadujące ze sobą izby. W jednej z nich Abbie wymową niemej gry wyraża niepowstrzymane dążenie do połączenia się z kochankiem, który tuż obok, na swym łóżku, obraca się z boku na bok, by zagłuszyć nieznośny ból i parną spiekotę rozdzielenia. Zdaje mi się, że ani śmiała myśl reżysera nie została w tym wypadku doceniona, ani gra akto-

rów, Niny Andrycz (Abbie) i Zygmunta Kęstowicza (Eben).

Andrycz prowadzi swą rolę w sposób konsekwentny od pierwszej chwili zjawienia się na scenie. Widać w tej grze dążenie do pewnego „zabarwienia” rodzajowego, do uwypuklenia środowiska, z jakiego pochodzi owa twarda i ambitna 35-letnia kobieta. Być może, iż pierwsze słowa tekstu, gdy Abbie cieszy się komfortem swego pokoju, można by powiedzieć z większą prostotą, bez owego żartobliwego przekomarzania, jakie tu daje aktorka. Ale momenty szybkiego przeistoczenia uczuć w stosunku do pasierba zostały pokazane z wyrazistością i siłą: od zaciekawienia i zdumienia, zaskoczenia niechęcią, jaką okazuje Eben, poprzez ochotę wygrania pojedynku, kokieterię podnieconą przez chęć przyjęcia wyzwania, aż do zupełnego poddania się miłości. W recenzji zamieszczonej w „Życiu Warszawy” Zofia Karczewska-Markiewicz zwróciła uwagę na dramatyczność gry Niny Andrycz — po zamordowaniu dziecka. Istotnie — owo przerażenie własnym czynem (który miał być najwyższą i niemal oczyszczającą ceną za szczęście i miłość) zostało przez aktorkę zagrane w sposób stanowiący pewne uzupełnienie, a równocześnie — naturalną konsekwencję tekstu. Warto dodać, że dzięki grze Niny Andrycz oraz jej partnera, Zygmunta Kęstowicza — trudna scena flirtu w salonie zmarłej matki Ebena zabrzmiała naturalnie, wyraziście, a z surowym i bolesnym przyciszeniem.

Z tego co powiedziałem wynika pogląd na rolę Kęstowicza. Tu i ówdzie zarzucano mu grę zbyt mało dramatyczną czy tragiczną. To prawda, że talent tego aktora jest przede wszystkim komediowy. Gdy wchodził w niewielkiej roli na scenę w „Płaszczu”, powiało zaraz aktorskim, tak u nas obecnie rzadkim, ciepłem scenicznym. Otóż właśnie te cechy wydały mi się cenne także i w „Pożądaniu”. Tragiczna postać tęskniącego za miłością rodu chłopca nabrała większej plastyczności dzięki pogodzie aktora, wolnego od grożącej tu jednostronności ponurych a dręczących urazów.

Kontrast wobec tej pary stanowił Władysław Hańcza, jako stary Efraim Cabot, wierzący w swą siłę, egoistyczny i surowy, bezwzględny lecz nie demoniczny, witalny mocą swego zdrowia i egocentryzmu. Wszystko to wypowiedziane zostało środkami znakomitego i pełnego umiaru aktorstwa.

A jednak — całość przedstawienia nie pozostawia jednolitego wrażenia. Może utwór wydaje nam się mimo wszystko nieco przechwalony lub przebrzmiały? (Osobiście wolę „Cesarza Jonesa” i sztuki O'Neill'a z ostatniego jego okresu, gdy uwolnił się z pewnych skłonności do łatwych efektów melodramatycznych, pozostając już ściśle wiernym prawom swej osobistej, związanej z własnymi przeżyciami, wyobraźni.) Może przeszkadzał nam w przedstawieniu mechanizm rozbudowanej maszynierii teatralnej, przygluszenie architekturą? Może raziły tanie efekty, jak naśladowanie brzmienia głosu jednego aktora przez drugiego? Może zaciążyły — szczególnie nad początkowymi scenami — źle zrozumiane wyobrażenia o „ekspresjonizmie” O'Neill'a, który (w tej sztuce, przynajmniej) nie ma nic wspólnego z naszym rozumieniem tego terminu? Faktem jest, że pewne elementy tego przedstawienia, pewne pomysły i dążenia wydają się interesujące — podczas gdy całości zabrakło harmonii i konsekwencji.

WOJCIECH NATANSON