

Filozofia dla ubogich i ołówek reżysera

Z wędrówek po teatrach warszawskich

Nie chciałbym „zapewnić”, ale mam wrażenie, że w Miejskich Teatrach Warszawskich zaczyna się dzieć nieco lepiej. Nie chodzi tu wprawdzie o jakiś gwałtowny skok ku doskonałości, ale może to właśnie dobrze; bo zazwyczaj gwałtowne skoki są znacznie mniej warte zaufania niż powolutki a uparty marsz. W okresie „Festiwalu Szekspirowskiego” Miejskie Teatry zdobyły się na wyczyn istotnie godny uznania: myślę o przedstawieniu „Wiele hałasu o nic” w reżyserii Sawana, z Wysocką i Żabczyńskim w głównych rolach. Inna rzecz, że swój kult dla Szekspira posunęła dyrekcja Teatrów Miejskich może zbyt daleko, aby bardziej wydatnie jego wielkość, wystawiono mniej więcej w tym samym czasie świetną sztukę jego o kilka wieków młodszego konkurenta, Shawa, i tego biednego „Pygmaliona” tak zespołowym wysiłkiem zmasakrowano, że naprawdę przykro było patrzeć. Różni mądzy ludzie zastanawiali się wówczas przy czarnej kawie, czy spraw tego typu nie należało by przekazywać prokuraturze, jako fałszerstwo i oszczerstwo. Fałszerstwo — bo nieudolne przedstawienie w zupełnie nieprawdziwym świetle ukazuje najistotniejsze walory utworu, i oszczerstwo — bo to zafałszowanie walorów sztuki sugeruje nam równocześnie niewłaściwy obraz autora. Obawiam się, że prokurator nic tu nie pomoże; pomogłaby zapewne krytyka, gdyby teatry liczyły się z jej zdaniem (ale nie liczą się, i słusznie, bo ta „krytyka” przeważnie chwaliła „Pygmaliona”), a przede wszystkim zdecydowana postawa widzów; ale tu znów trzeba stwierdzić, że ludziska walą na różne kiepskie przedstawienia drzwiami i oknami. Obserwacja naszej publiczności doprowadza do przekonania, że przeważnie zadaje ona teatrowi pytanie „co”, a o „jak” na ogół się nie troszczy. Można by z tego wysnuć pięknie smutny wniosek, że kiepskie przedstawienie powoduje tym większe szkody, im lepsza i bardziej interesująca jest treść sztuki; bo — łącząc dobre ze złym, przyzwyczajają ona szerokie masy do złego gustu, przeszarżowanych ruchów, afektowanych, manierystycznych modulacji głosu, przyzwyczajają w sposób niedostrzegalny, bezpośredni, nieświadomy i wobec tego niesłychanie trudny do wykorzenienia.

Może by zatem właściwą drogą dla Warszawskich Teatrów Miejskich było unikanie tzw. „wielkiego repertuaru” na korzyść sztuk średnich — w dobrym tego słowa znaczeniu? Trzeba by sobie powiedzieć: warunki, stworzone przez wojnę rozbiły tak dobry niegdyś teatr warszawski. Aby zbliżyć się do dawnego stanu, musimy wykonać mnóstwo nader skomplikowanych zabiegów. Nim one dadzą jakieś rezultaty, nie będziemy wystawiać „Wroga ludu”, „Wesela”, „Dwóch teatrow”, „Ucznia diabła”, „Pygmaliona”, bo nie rozporządzamy odpowiednimi możliwościami. Będziemy grać sztuki, na których wykonanie nas stać i możemy się jedynie starać o to, aby zarówno te sztuki, jak i ich wykonanie nie urągało dobremu smakowi.

Gdyby ktoś chciał sprzeczać się z tą koncepcją, podając jako argument przykład ze sztuki Szekspira, odpowiedziałbym, że „Wiele hałasu o nic” jest dość blagą i stosunkowo łatwą do zagrania, choć bardzo piękną komedią i, że samo nazwisko nie kwalifikuje jej jeszcze do „wielkiego repertuaru”; uczyniono właśnie bardzo rozsądnie, że nie wazono się na „Hamleta”, „Burzę” czy „Otella”; wyobrażam sobie, jakby ten naprawdę wielki repertuar mógł wyglądać w „Małym” lub „Rozmaitościach”, aż skóra cierpnie na samą myśl!

Po tym wstępie przejdźmy się trochę po teatrach warszawskich, opuszczając na razie Teatr Polski, którego gmach okupowała na sierpień „Opera Śląska”, zamieniając zresztą tę okupację na sukces, zarówno artystyczny, jak kasowy. Umówmy się tylko z góry, że jest gorąco, słońce śle pozbawionej cienia Warszawie niepomowane dowody swojej sympatii i, że wobec tego brak namsił duchowych i cielesnych do roztrząsania zagadnień, które poloniści na prowincji na-

cy świetny pomysł zabawnej komedji-despotyzmem połączonym z ciasnótą perspektyw obrzydza swoim najbliższym pobyt w domu. Panu domu znudziła się ta męka już przed kilkunastu laty, uciekł więc i teraz buja sobie spokojnie po szerokich przestrzeniach Ameryki. Ciężar utrzymania domu spada na syna, który ma jakieś pretensje do poezji, nienawidzi swej pracy biuralisty w składzie obuwia, zapija się, narkotyzuje się codziennym oglądaniem wciąż nowych filmów i w ten niewyszukany sposób stara się uciekać od rzeczywistości. Jest w tym domu jeszcze młoda dziewczyna, niezadowolona do żadnej pracy, neurotyczka, poświęcająca całe dnie na opiekowanie się szklanymi figurkami zwierząt. Jedyna próba kontaktu z bardziej normalnym światem zawodzi — młody człowiek, w którym dziewczyna się kocha i którego zaproszono do domu, okazuje się narzeczoną inną.

Mówiło się sporo o tym, że w Warszawie daje się odczuwać katastrofalny niedostatek reżyserów. Niewątpliwie — ale trzeba tu uczynić pewne zastrzeżenia, aby stało się jasne, na czym przede wszystkim ten niedostatek polega. Na pewno nie na braku owych „sztuczek” i dobudówek, którymi rozmaici inscenizatorzy starają się upiększać Szekspira, Moliera, Fredę. Najpiękniejsza, najbardziej czysta, najsłachetniejsza w gatunku inscenizacja i reżyseria będzie w ogóle dla oka mniej doświadczonego widza niedostrzegalna; będzie on mniemać, że akcja toczy się jak gdyby zupełnie sama, jak gdyby to toczył się strumień, który raz ukazawszy się na powierzchni ziemi, siłą swych wód łąbił sobie koryto wśród kamieni i piasku. Ale na przykład owe wspomniane przed chwilą niedobre interpretacje mętnych tekstów, pojawiających się czasem w najlepszych nawet sztukach, bez wątpienia w przeważającym stopniu obciążają właśnie reżysera. B w końcu, z punktu widzenia teatru autorowi wolno napisać, co chce, i dopiero reżyser musi się pocić nad tym, aby zaburze dać ręce i nogi, jeśli uznaje, że bzdura ta jest godna wystawienia. A znów aktor? Gdyby aktor umiał dać sobie bezbłędnie radę z każdą kwestią, wmontować ją w całość widowiska bez obrazu dobrego smaku i zdrowego rozsądku, to taki aktor mógłby przecież zostać reżyserem i brać podwójną „pułapową” gażę... Ale takich aktorów mamy niewiele.

Przechadzka, którą projektuję, ma objąć cztery przedstawienia, w tym trzy w Teatrach Miejskich: „Szklana menażeria”, „Człowiek, który szukał śmierci” i „Człowiek za burtą” oraz jedno w „Studio”, gdzie Teatr Objazdowy pod kier. H. Cieszkowskiej wystawia „Mężczyznę” Zapolskiej. Uwagi, które wymknęły mi się dotychczas, staną się bardziej zrozumiałe i nabiorą konkretniejszego charakteru, gdy powiem, że we wszystkich tych, pod niektórymi względami nawet niezłych przedstawieniach kulturalnego widza razi przede wszystkim bezkrytyczny stosunek teatru do tekstu. Wykonawca który w swoją robotę nad sztuką wkłada moc wyobraźni, intuicji psychologicznej i plastycznej, może cały ten swój wysiłek zmarnować, jeśli nie dokona w bardzo sumienny i trzeźwy sposób jakiejś logiczno-rzeczowej analizy postaci, sytuacji i odpowiedzi, włożonych przez autora w usta poszczególnych swych bohaterów. I tu nasuwa się jeszcze jedna uwaga w związku z tym, co mówiło się na wstępie o tzw. „średnim repertuarze”, jako najbardziej odpowiednim dla Teatrów Miejskich: warto pamiętać, że jeśli chodzi o taką logiczno-rzeczową analizę, właśnie sztuki z tego średniego repertuaru mogą sprawiać największe trudności. Bo przecież repertuar klasyczny został już pod tym względem wszechstronnie opracowany przez badaczy literatury — tutaj natomiast wkraczamy na zupełnie niemal nietknięty teren, z rzadka tylko i bardzo fragmentarycznie oceniony przez kulturalniejszych krytyków i recenzentów. Dlatego tutaj większość owej pracy, bez przeprowadzenia której ze spektaklu może się zrobić śmieszne dziwadiło, spada na barki reżysera. Niestety, zbyt często praktyki reżyserskie na tym polu, specjalnie w drażliwych wypadkach, są niemalże stereotypowe: reżyser prywatnie gotów jest przyznać, że autor wlepił w tekst jakąś bzdurę, a publicznie, powodowany narodowym na-

wet św. Franciszka z jego pogodną filozofią; a w rzeczywistości rzecz się dokonuje dość po prostu, przy pomocy kilku kieliszków wódki. Ta ostatnia metoda jest, jak mi się zdaje, doskonała, ale za to poziom wypowiedzianych w różnych sytuacjach „złoty myśli” naprawdę budzi zgorszenie. Nic jednak nie potrafi zmusić naszego teatru, aby nie traktował tych „głębi” serio; w rezultacie sporo wysiłku i wcale niezłej gry aktorskiej tonie w kuchennej mistyce, pachnącej przypalenizną różnych kierunków, których wymienić nie będziemy, bo to byłoby dla nich obrazą. Ołówek dobrego reżysera miałby tu bardzo wdzięczne zadanie: mógłby przekreślić całą sztukę i byłby spokojny.

Świetny dramat Zapolskiej „Mężczyzna” (Ahaswer) też, niestety, nie odznacza się zbyt dużą mądrością. Teza dramatu, że mężczyzna to wieczny zmiennik, który uwodzi kobietę a potem rzuca ją dla innej, ma w sobie coś z filozofii piosenki: „za falą Ebru goniąc spojrzaniem...”. Ale tu mamy mnóstwo innych walorów, które ten brak z nawłazką wyrównują: przede wszystkim rzadką drapieżność obserwacji, kapitalne postacie, szybki i frapujący tok akcji. Mam wrażenie, że błędne postawienie sprawy, deformujące rzeczywisty obraz ludzkich stosunków i beznadziejność, tchnąca z tych sytuacji bez wyjścia, to wynik ideologii naturalizmu, którego Zapolska była najznakomitszą u nas przedstawicielką. Twórca reżyser mógłby wszcząć walkę nie tyle z autorem, ile z kierunkiem; z autorem natomiast miałby kłopot przy innej okazji, ze względu na pewną ilość bardzo nie-dobrego artystycznie tekstu — sformułowań na poziomie Zarzyckiej czy Courts-Mahler, od których, jak wiadomo, Zapolska nie była wolna nawet w lepszych okresach swej twórczości. Ale te właśnie partie dają aktorom sposobność do pełnych uczucia deklamacji, budzących łezkę w oku publiczności z pierwszego (co za przewrót: dawniej powiedziało by się „z ostatniego”) rzędu — więc jakżeż je kreślić... I znów mamy w rezultacie zupełnie niezłe przedstawienie, ugarniowane tu i ówdzie ozdóbkami ze szmiry.

Następna sztuka: „Człowiek, który szukał śmierci” Eftimiu, to bardzo zabawna komedia rumuńska o niedoszłym samobójcy, stającym się najpierw ciężarem, a potem dobroczyńcą człowieka, który uratował mu życie. Założenie jest paradoksalnie trafne: jeżeli ktoś ratuje samobójcę, daje mu nowe życie, staje się jak gdyby jego ojcem, obarcza się więc wszystkimi ciężarami i radościami z tym związanymi. Autor interesuje się głównie karykaturalnymi figurami małego miasteczka, z ich marzeniami, ambicjami i przywarami, a sama postać tytułowa stanowi raczej pretekst do ukazywania coraz nowych stron tych prowincjałów; bohater więc naszkicowany został linią dość chwiejną i kapryśną, dającą obraz niewyraźny, mimo świetnych poszczególnych sytuacji i bardzo dowcipnego tekstu. Nie szczęście chce, że w pewnym momencie wyłowiony z wody facet, znalazłszy się w bardzo trudnej sytuacji czaruje swoje otoczenie niesłychanie mistycznym tekstem i znika, zostawiając wszystkich w osłupieniu. W sztuce rzecz jest przeprowadzona bardzo inteligentnie, według tych dobrych wzorów francuskich, które nigdy nie pozwalają na ostateczne rozstrzygnięcie, czy mamy do czynienia z głęboką prawdą, czy bzdurą, czy po prostu z dowcipną mistyfikacją. Rzeczona analiza tekstu pozwoliłaby znaleźć jakąś rozsądną linię wykonania; niestety, w naszym wypadku starodawna moda uczepiono się wersji mistycznej, co „na zewnątrz” wygląda jak smutny bełkot.

„Człowiek za burtą” (Epoka tempa) Cwojdzńskiego to już zjawisko pod względem intelektualnym wręcz kompromitujące. Aby młody inżynier-wynalazca, obłąkany nowoczesnym tempem, mógł się przespać ze swoją sekretarką, udającą to i owo, ale obłąkaną tylko i wyłączając jego sexem, trzeba i mnóstwa drobnych awanturerek, matactw, oszustw, i starego ty-piącego za pieniądze rybaka, i na-

Celem tego artykułu było zwrócenie uwagi na pewien bardzo rozpowszechniony brak, wynikający z niedostatecznej logiczno-rzeczowej i literackiej analizy utworu dramatycznego. Zdaje sobie sprawę, że cztery wymienione tu spektakle padły niejako ofiarą moich specjalnych zainteresowań; ale nie mogłem postąpić inaczej, skoro szczęśliwa okazja dała mi w ręce takie wyjątkowo ciekawe zestawienie. Uwagi powstałe na marginesie tych sztuk, należało by traktować jako całkiem prowizoryczny „wstęp do wstępu”. Zagadnienie jest naprawdę bardzo istotne: jeśli uczymy aktora i reżysera odróżniać złą deklamację od dobrej, szmiirowaty gest od artystycznego, dlaczego nie można by mu dać pewnej metody orientowania się w samym materiale, który odtwarza?

Niemniej pozostaje prawdą pierwsze zdanie mego artykułu, stwierdzające, że w Miejskich Teatrach Warszawskich zaczyna się dzieć nieco lepiej. Reżyseria omawianych przedstawień wykazuje nieco więcej staranności i dobrego smaku, gra jest bardziej wyrównana, trafniejsza psychologicznie i mniej zatracająca szmirmą. Da się w nich również wyszukać pewną ilość ról, odznaczających się niewątpliwie cechami artyzmu. Są to role: T. Korolkiewicz (Amanda) w „Szklanej menażerii”, A. Michałowskiego (Filimon), J. Skulskiego (Leonescu) i E. Fidera (Włóczęga) w „Człowieku, który szukał śmierci”, M. Giełniewskiego (Rybak) w „Człowieku za burtą”, H. Cieszkowskiej (Elka) w „Mężczyźnie”.

Edward Csató



zawyczał gwałtownie szukać się znowu nie mniej warte zaufania niż powolutki a uparty marsz. W okresie „Festiwalu Szekspirowskiego” Miejskie Teatry zdobyły się na wyczyn istotnie godny uznania: myślę o przedstawieniu „Wiele hałasu o nic” w reżyserii Sawana, z Wysocką i Zabczyńskim w głównych rolach. Inna rzecz, że swój kult dla Szekspira posunęła dyrekcja Teatrów Miejskich może zbyt daleko, aby bardziej uwydatnić jego wielkość, wystawiono mniej więcej w tym samym czasie świetną sztukę jego o kilka wieków młodszego konkurenta, Shawa, i tego biednego „Pygmaliona” tak zespołowym wysiłkiem zmasakrowano, że naprawdę przykro było patrzeć. Różni mądrzy ludzie zastanawiali się wówczas przy czarnej kawie, czy spraw tego typu nie należało by przekazywać prokuratorze, jako fałszerstwo i oszczerstwo. Fałszerstwo — bo nieudolne przedstawienie w zupełnie nieprawdziwym świetle ukazuje najistotniejsze walory utworu, i oszczerstwo — bo to fałszowanie walorów sztuki sugeruje nam równocześnie niewłaściwy obraz autora. Obawiam się, że prokurator nic tu nie pomoże; pomogłaby zapewne krytyka, gdyby teatry liczyły się z jej zdaniem (ale nie liczą się, i słusznie, bo ta „krytyka” przeważnie chwaliła „Pygmaliona”), a przede wszystkim zdecydowana postawa widzów; ale tu znów trzeba stwierdzić, że ludziska walą na różne kiepskie przedstawienia drzwiami i oknami. Obserwacja naszej publiczności doprowadza do przekonania, że przeważnie zadaje ona teatrowi pytanie „co”, a o „jak” na ogół się nie troszczy. Można by z tego wysnuć pięknie smutny wniosek, że kiepskie przedstawienie powoduje tym większe szkody, im lepsza i bardziej interesująca jest treść sztuki; bo — łącząc dobre ze złym, przyzwyczajają ona szerokie masy do złego gustu, przeszarżowanych ruchów, afektowanych, manierycznych modulacji głosu, przyzwyczajają w sposób niedostrzegalny, bezpośredni, nieświadomy i wobec tego niesłychanie trudny do wykorzenienia.

Może by zatem właściwą drogą dla Warszawskich Teatrów Miejskich było unikanie tzw. „wielkiego repertuaru” na korzyść sztuk średnich — w dobrym tego słowa znaczeniu? Trzeba by sobie powiedzieć: warunki, stworzone przez wojnę rozbiły tak dobry niegdyś teatr warszawski. Aby zbliżyć się do dawnego stanu, musimy wykonać mnóstwo nader skomplikowanych zabiegów. Nim one dadzą jakieś rezultaty, nie będziemy wystawiać „Wroga ludu”, „Wesela”, „Dwóch teatrów”, „Ucznia diabła”, „Pygmaliona”, bo nie rozporządzamy odpowiednimi możliwościami. Będziemy grać sztuki, na których wykonanie nas stać i możemy się jedynie starać o to, aby zarówno te sztuki, jak i ich wykonanie nie urągało dobremu smakowi.

Gdyby ktoś chciał sprzeczać się z tą koncepcją, podając jako argument przykład ze sztuką Szekspira, odpowiedziałbym, że „Wiele hałasu o nic” jest dość blagą i stosunkowo łatwą do zagrania, choć bardzo piękną komedią i, że samo nazwisko nie kwalifikuje jej jeszcze do „wielkiego repertuaru”; uczyniono właśnie bardzo rozsądnie, że nie wazono się na „Hamleta”, „Burzę” czy „Otella”; wyobrażam sobie, jakby ten naprawdę wielki repertuar mógł wyglądać w „Małym” lub „Rozmaitościach”; aż skóra cierpnie na samą myśl!

Po tym wstępie przejdźmy się trochę po teatrach warszawskich, opuszczając na razie Teatr Polski, którego gmach okupowała na sierpień „Opera Śląska”, zamieniając zresztą tę okupację na sukces, zarówno artystyczny, jak kasowy. Umówmy się tylko z góry, że jest gorąco, słońce śle pozbawionej cienia Warszawie niepojmowane dowody swojej sympatii i, że wobec tego brak nam sił duchowych i cielesnych do roztrząsania zagadnień, które poloniści na prowincji nazywają „zagadnieniami bytu”; po prostu chcemy odpocząć, zapomnieć na parę godzin o kłopotach własnych, imaginować sobie kłopoty cudze, wzruszyć się, uśmiechnąć, zamysleć, i w ten wygodny sposób zdobyć temat do bawienia sąsiadki przy kolacji. Bardzo mi zależy na tej umowie, bo skoro z sytuacji wynika, że ja mam być owej wycieczki „ciceronem”, wolalbym od razu uchronić się przed możliwością zablakania się w ślepe zaułki, które za namową nie wiem jakiego licha znalazły się niespodzianie na naszej trasie. Dzieje powstawania tego rodzaju zaułków to zazwyczaj kapitalny skrót historii ludzkiej pretensjonalności: najpierw autor, mają-

cył sobie sposobem, aby z korzystać z korzystnym świetle ukazać głębię swego intelektu; wreszcie aktor zgrywa się na tych kwestiach z przedziwnym patosem i w ten sposób dopełnia miary nieszczęść. Większość biednej publiczności, która w ogóle chętnie wierzy wszystkiemu na słowo, jest całkiem uwiedzona mistyczno-filozoficznymi mądrościami i kiwa w zamyśleniu głową wychodząc z teatru.

Mówiło się sporo o tym, że w Warszawie daje się odczuwać katastrofalny niedostatek reżyserów. Niewątpliwie — ale trzeba tu uczynić pewne zastrzeżenia, aby stało się jasne, na czym przede wszystkim ten niedostatek polega. Na pewno nie na braku owych „sztuczek” i dobudówek, którymi rozmaici inscenizatorzy starają się upiększać Szekspira, Mollera, Fredrę. Najpiękniejsza, najbardziej czysta, najszlachetniejsza w gatunku inscenizacja i reżyseria będzie w ogóle dla oka mniej doświadczonego widza niedostrzegalna; będzie on mniemać, że akcja toczy się jak gdyby zupełnie sama, jak gdyby to toczył się strumień, który raz ukazawszy się na powierzchni ziemi, siłą swych wód złobi sobie koryto wśród kamieni i piasku. Ale na przykład owe wspomniane przed chwilą niedobre interpretacje mętnych tekstów, pojawiających się czasem w najlepszych nawet sztukach, bez wątpienia w przeważającym stopniu obciążają właśnie reżysera. Bo w końcu, z punktu widzenia teatru autorowi wolno napisać, co chce, i dopiero reżyser musi się położyć nad tym, aby bzdurze dać ręce i nogi, jeśli uznaje, że bzdura ta jest godna wystawienia. A znów aktor? Gdyby aktor umiał dać sobie bezbłędnie radę z każdą kwestią, wmontować ją w całość widowiska bez obrazy dobrego smaku i zdrowego rozsądku, to taki aktor mógłby przecież zostać reżyserem i brać podwójną „pułapową” gażę... Ale takich aktorów mamy niewiele.

Przechadzka, którą projektuje, ma objąć cztery przedstawienia, w tym trzy w Teatrach Miejskich: „Szkłana menażeria”, „Człowiek, który szukał śmierci” i „Człowiek za burtą” oraz jedno w „Studio”, gdzie Teatr Objazdowy pod kier. H. Cieszkowskiej wystawia „Mężczyznę” Zapolskiej. Uwagi, które wymknęły mi się dotychczas, staną się bardziej zrozumiałe i nabiorą konkretniejszego charakteru, gdy powiem, że we wszystkich tych, pod niektórymi względami nawet niezłych przedstawieniach kulturalnego widza razi przede wszystkim bezkrytyczny stosunek teatru do tekstu. Wykonawca który w swojej robotę nad sztuką wkłada moc wyobraźni, intuicji psychologicznej i plastycznej, może cały ten swój wysiłek zmarnować, jeśli nie dokona w bardzo sumienny i trzeźwy sposób jakiejś logiczno-rzeczowej analizy postaci, sytuacji i powiedzeń, włożonych przez autora w usta poszczególnych swych bohaterów. I tu nasuwa się jeszcze jedna uwaga w związku z tym, co mówiło się na wstępie o tzw. „średnim repertuarze”, jako najbardziej odpowiednim dla Teatrów Miejskich: warto pamiętać, że jeśli chodzi o taką logiczno-rzeczową analizę, właśnie sztuki z tego średniego repertuaru mogą sprawić największe trudności. Bo przecież repertuar klasyczny został już pod tym względem wszechstronnie opracowany przez badaczy literatury — tutaj natomiast wkraczamy na zupełnie niemal nietknięty teren, z rzadka tylko i bardzo fragmentarycznie oceniony przez kulturalniejszych krytyków i recenzentów. Dlatego tutaj większość owej pracy, bez przeprowadzenia której ze spektaklu może się zrobić śmieszne dziwadło, spada na barki reżysera. Niestety, zbyt często praktyki reżyzerskie na tym polu, specjalnie w drażliwych wypadkach, są niemalże stereotypowe: reżyser prywatnie gotów jest przyznać, że autor wlepił w tekst jakąś bzdurę, a publicznie, powodowany narodowym naszym kultem dla irracjonalizmu, celebruje tę bzdurę przy użyciu wszystkich dostępnych sobie środków. Niejako stawia ją na ołtarz i pozwala jej stamtąd przemawiać najbardziej chrystusowym tonem.

Czasem bywa, że bzdury wcale nie ma, że irracjonalizm jest tylko pozorny: jakżeż oszukuje się wówczas aktor, reżyser i widz!

Zastanówmy się chwilę nad zawartością intelektualną omawianych przedstawień. „Szkłana menażeria” Williamsa, to coś w rodzaju amerykańskiej „Pani Dulskiej”. Mamy tam rodzinę, rządzoną przez matkę, która

nia domu spada na syna, który ma jakieś pretensje do poezji, nienawidzi swej pracy biuralisty w składzie obuwia, zapija się, narkotyzuje się codziennym oglądaniem wciąż nowych filmów i w ten niewyszukany sposób stara się uciekać od rzeczywistości. Jest w tym domu jeszcze młoda dziewczyna, niezdolna do żadnej pracy, neurotyczka, poświęcająca całe dnie na opiekowanie się szklanymi figurkami zwierząt. Jedyna próba kontaktu z bardziej normalnym światem zawodzi — młody człowiek, w którym dziewczyna się kocha i którego zaproszono do domu, okazuje się narzeczoną inną.

Tak w wielkim skrócie przedstawia się treść sztuki: jest w niej niewątpliwie wiele skrupulatnej obserwacji i zapewne dość trafnej karykatury amerykańskiego małomieszczańskiego środowiska. Ale ideologia, doczepiona do tego obrazu, jest wręcz parszywa: okazuje się, że lekarstwem na wszystkie cierpienia i tęsknoty do przygody ma być wojna, która męznym Amerykanom dostarczy przygód bez liku. Ta ideologia wyrażona jest w sztuce komentarzami, wypowiedzianymi poza akcją przez owego poetycznego biuralistę ze składów, a całe wydarzenie z nieudaną próbą znalezienia męża dla jego siostry, ukazane jest jako fragment jego wspomnień. Takie ustalenie proporcji pozwala dość sugestywnie oddziaływać na widza; ale nie wiem czy warto naszą publiczność przekonywać, że wojna to wspaniała przygoda. Zaznaczam, że nie oponuję tu ze względów politycznych, nie mnie nie obchodzi „trzecia wojna”, ale intelektualnie rzecz biorąc, takie postawienie sprawy jest głupstwem.

Następna sztuka: „Człowiek, który szukał śmierci” Eftimiu, to bardzo zabawna komedia rumuńska o niedoświadczonym samobójcy, stającym się najpierw ciężarem, a potem dobroczycą człowieka, który uratował mu życie. Założenie jest paradoksalnie trafne: jeżeli ktoś ratuje samobójcę, daje mu nowe życie, staje się jak gdyby jego ojcem, obarcza się więc wszystkimi ciężarami i radościami z tym związanymi. Autor interesuje się głównie karykaturalnymi figurami małego miasteczka, z ich marzeniami, ambicjami i przyzwyczajeniami, a sama postać tytułowa stanowi raczej pretekst do ukazywania coraz nowych stron tych prowincjałów; bohater więc naszkicowany został linia dość chwiejną i kapryśną, dającą obraz niewyraźny, mimo świetnych poszczególnych sytuacji i bardzo dowcipnego tekstu. Nieszczęście chce, że w pewnym momencie wyłowiony z wody facet, znalazłszy się w bardzo trudnej sytuacji czaruje swoje otoczenie niesłychanie mistycznym tekstem i znika, zostawiając wszystkich w osłupieniu. W sztuce rzecz jest przeprowadzona bardzo inteligentnie, według tych dobrych wzorów francuskich, które nigdy nie pozwalają na ostateczne rozstrzygnięcie, czy mamy do czynienia z głęboką prawdą, czy bzdurą, czy po prostu z dowcipną mistyfikacją. Rzeczona analiza tekstu pozwoliłaby znaleźć jakąś rozsądną linię wykonania; niestety, w naszym wypadku starodawną modą uczeplono się wersji mistycznej, co „na zewnątrz” wygląda jak smutny bełkot.

„Człowiek za burtą” (Epoka tempa) Cwojdzinskiego to już zjawisko pod względem intelektualnym wręcz kompromitujące. Aby młody inżynier-wynalazca, obciążony nowoczesnym tempem, mógł się przespać ze swoją sekretarką, udającą to i owo, ale obciążoną tylko i wyłącznie jego sexem, trzeba i mnóstwa drobnych awantur, matactw, oszustw, i starego łypącego za pieniędzmi rybaka, i na-

tych myśli” naprawdę budzi zgorszenie. Nic jednak nie potrafi zmusić naszego teatru, aby nie traktował tych „głębi” serio; w rezultacie sporo wysiłku i wcale niezłej gry aktorskiej tonie w kuchennej mistryce, pachnącej przypalenizną różnych kierunków, których wymieniać nie będziemy, bo to byłoby dla nich obrazą. Ołówek dobrego reżysera miałby tu bardzo wdzięczne zadanie: mógłby przekreślić całą sztukę i byłby spokojny.

Świetny dramat Zapolskiej „Mężczyzna” (Ahaswer) też, niestety, nie odznacza się zbytnią mądrością. Teza dramatu, że mężczyzna to wieczny zmiennik, który uwodzi kobietę a potem rzuca ją dla innej, ma w sobie coś z filozofii piosenki: „za falą Ebru goniąc spojrzaniem...”. Ale tu mamy mnóstwo innych walorów, które ten brak z nawiązką wyrównują: przede wszystkim rzadką drapieżność obserwacji, kapitalne postacie, szybki i frapujący tok akcji. Mam wrażenie, że błędne postawienie sprawy, deformujące rzeczywisty obraz ludzkich stosunków i beznadziejność, tchnąca z tych sytuacji bez wyjścia, to wynik ideologii naturalizmu, którego Zapolska była najznakomitszą u nas przedstawicielką. Twórczy reżyser mógłby wszcząć walkę nie tyle z autorem, ile z kierunkiem; z autorem natomiast miałby kłopot przy innej okazji, ze względu na pewną ilość bardzo nie dobrego artystycznie tekstu — sformułowań na poziomie Zarzyckiej czy Courts-Mahler, od których, jak wiadomo, Zapolska nie była wolna nawet w lepszych okresach swej twórczości. Ale te właśnie partie dają aktorom sposobność do pełnych uczucia deklamacji, budzących łezkę w oku publiczności z pierwszego (co za przewrót! dawniej powiedziało by się „z ostatniego”) rzędu — więc jakżeż je kreślić... I znów mamy w rezultacie zupełnie niezłe przedstawienie, ugarńrowane tu i ówdzie ozdóbkami ze szmiry.

Celem tego artykułu było zwrócenie uwagi na pewien bardzo rozpowszechniony brak, wynikający z niedostatecznej logiczno-rzeczowej i literackiej analizy utworu dramatycznego. Zdaje sobie sprawę, że cztery wymienione tu spektakle padły niejako ofiarą moich specjalnych zainteresowań, ale nie mogłem postąpić inaczej, skoro szczęśliwa okazja dała mi w ręce takie wyjątkowo ciekawe zestawienie. Uwagi powstałe na marginesie tych sztuk, należało by traktować jako całkiem prowizoryczny „wstęp do wstępu”. Zagadnienie jest naprawdę bardzo istotne: jeśli uczyliśmy aktora i reżysera odróżniać złą deklamację od dobrej, szmizmaty gest od artystycznej, dlaczego nie można by mu dać pewnej metody orientowania się w samym materiale, który odtwarza?

Niemniej pozostaje prawdą pierwsze zdanie mego artykułu, stwierdzające, że w Miejskich Teatrach Warszawskich zaczyna się dziać nieco lepiej. Reżyseria omawianych przedstawień wykazuje nieco więcej staranności i dobrego smaku, gra jest bardziej wyrównana, trafniejsza psychologicznie i mniej zatracająca szmizmą. Da się w nich również wyszukać pewną ilość rodnących się niewątpliwie cechami sztuki. Są to role: T. Korolkiewicz (Amanda) w „Szkłanej menażerii”, A. Michałowskiego (Fillmon), Skulskiego (Leonescu) i E. Fidera (Włóczęga) w „Człowieku, który szukał śmierci”, M. Giełniewskiego (Rybak) w „Człowieku za burtą”, H. Cieszkowskiej (Elka) w „Mężczyźnie”.

Edward Csató



Scena zbiorowa ze „Snu nocy letniej” w Teatrze im. Wyspiańskiego w Katowicach