

O TEATRZE ROMANTYCZNYM



„Balladyna” w Teatrze Nowej Warszawy

Sekcja przekładów warszawskiego oddziału Związku Literatów urządziła niedawno dyskusję na temat „Ruy Blasa” Wiktora Hugo. Zebranie, które zagał Jarosław Iwaszkiewicz, było pasjonujące. Kilka godzin toczyła się gorąca rozmowa na temat warsztatowych zagadnień przekładu poetyckiego, rymów niepełnych i asonansów, granic swobody tłumacza, jego stanowiska wobec przekładów dawniejszych. Zebranie było rojne, jak rzadko. I wszyscy z największym zainteresowaniem przysłuchiwali się dyskusji. Jeden z młodych pisarzy zerwał się jednak w pewnym momencie ze swego miejsca, by zaprotestować przeciw jednostronnemu, jego zdaniem, kierunkowi obrad. Za mało chwalono — mówił — piękno i celność przekładu, za dużo wysuwano drobnych warsztatowych zastrzeżeń, które nie harmonizują z głębokim przeżyciem, jakim były dla całej sali dopiero co wysłuchane fragmenty.

Przypuszczam, że ten dyskutant nie miał racji: zachwyt, jaki w nas budzi dzieło literackie nie wyklucza rzeczowej dyskusji nad możliwościami dalszego doskonalenia. Ale to wystąpienie — przyjęte oklaskami przez dużą część sali — było ujmujące i godne szacunku. Wyraziło entuzjazm, jaki ogarnął niemal całą — nieraz tak chłodną! — publiczność literacką przy słuchaniu wielkiego romantycznego dramatu w prawdziwie romantycznym przekładzie i w interpretacji aktorów dobrze wyczuwających romantyczny styl. Bo Sekcja Przekładów, mądrze organizując swe zebrania, zaprosiła Elżbietę Barszczewską i Mariana Wyrzykowskiego do odczytania kilku scen z „Ruy Blasa” w przekładzie Gabriela Karskiego.

Ciekawy wniosek, jak się tu nasuwa, dotyczy interpretacji aktorskiej. Zarówno Marian Wyrzykowski jak i

Elżbieta Barszczewska, czytając „Ruy Blasa” bardzo oszczędnie używali tradycyjnych środków recytacji romantycznej. Dyskretnie, spokojnie, subtelnie prowadzili nas w strefę romantycznych doznań. Wrażenie było niezmiernie silne. Piękno recytacji służyło pięknu i śmiałości romantycznej myśli. I nasuwało się stwierdzenie, że nie jest tak niedobrze ze sprawą stylu romantycznego u naszych aktorów, jak się to nieraz słyszy.

Sprawa jest dużej wagi! Postanowiono, że rok 1955 — stulecie śmierci największego naszego poety — będzie Rokiem Romantyzmu. Będzie nim m. in. dla naszych teatrów. Mają one w tej dziedzinie poważne zaległości i zaniedbania. W milionowych nakładach ukazały się już dzieła naszych romantyków. Spełniony został postulat Prusa, który pisał o okazji stulecia urodzin Mickiewicza, że wydanie „Pana Tadeusza” w tanich edycjach dostępnych dla każdego Polaka będzie najpiękniejszym pomnikiem, jaki naród może wnieść swemu genialnemu poecie. Jakże daleko w tyle pozostały teatry!

Można powiedzieć, że bodaj w żadnym innym kraju okres romantycznej burzy i naporu nie wywarł tak wielkiego wpływu, jak u nas. Nigdzie nie był tak ściśle i tak nierozdzielnie związany z ruchem patriotycznym, z wielką walką o wolność. Jeśli w wieku XIX większość utworów Wiktora Hugo — a także Goethego i Schillera — tak potężnie działała na naszą publiczność, to dlatego, że Hugo, Goethego i Schillera mogli grać teatry, a Mickiewicza i Słowackiego — ze względów cenzuralnych — nie mogli. Czułe ucho słuchaczy umiało się dosłuchać akcentów buntowniczych, które były zawarte w „Don Carlosie”, „Egmontcie” czy „Ruy Blasie”; transponowano je na sprawy polskie, walkę z zaborcami, śmiertelne zmaganie z tyranją. Gdy w drugiej połowie wieku XIX otworzyły się możliwości wystawiania dzieł naszych romantyków na scenach małopolskich, każde przedstawienie stawało się nie tylko wydarzeniem artystycznym, ale i — środkiem politycznego działania. W epoce, która głosiła autonomię sztuki i ideowy izolacjonizm artystów, przedstawienia „Dziadów” i „Kordiana” były najoczywistszym zaprzeczeniem tych teorii. „W rytmie powstań i kłosek” działała się także poezja narodowa — pisał pięknie Julian Przyboś w książce „Czytając Mickiewicza” — „gdy wojsko składało broń, poezja podejmowała walkę napowietrzną”. Romantyzm polski nawiązywał do wielkiej tradycji Kochanowskiego z „Odprawy posłów greckich”. Od opisu obrad w „Odprawie”, niedaleko do „Salonu warszawskiego” w III części „Dziadów”, czy do wielkiego zebrania spiskowców w „Kordianie”.

Czy w romantyzmie polskim są ślady skrajnego egotyzmu? Czy są objawy indywidualizmu, dążącego do zdobywania sławy za wszelką cenę, podkreślania własnej wartości, przeciwstawiania się społeczeństwu? Oczywiście, że są. Ale najistotniejszy nurt naszego romantycznego dramatu polegał właśnie na przewyciężaniu tych spraw. Kordian nie skacze z Mont-Blanc w przepaść lodowcową (choć poprzednio usiłował popełnić samobójstwo), ale myślami i postanowieniami, jak na chmurach płynie do ojczyzny, przenosi się w szeregi walczących Podchorążych. Gustaw przeobraża się w Konrada. Skrajnie indywidualisty-

czną tendencję naszego romantyzmu reprezentuje tylko twórca „Irydiona” i „Nieboskiej”.

Przyszan, że zainteresowała mnie „Balladyna”, którą jako przedstawienie Szkoły Aktorskiej wyreżyserował i zainscenizował w Warszawie — Aleksander Bardini. Niemal każda scena i prawie każde rozwiązanie sytuacyjne budziło we mnie potrzebę dyskusji. Lecz właśnie ta ustawiczna ochota zakładania sprzeciwu sprawiła, że dwukrotnie oglądałem to przedstawienie — z dużym napięciem.

Czym jest „Balladyna”? Romantyczna próba skonstruowania tragedii tak, „jakby ją gmin układał”. A więc pragnie się Słowacki wderzeć w tajemnice twórczości ludowej, podpatrzyć prawa ludowej wyobraźni. Wiara w lud, w jego siłę, w jego poczucie piękna, w jego moralność — była jednym z najdonioślejszych czynników estetyki naszego poety.

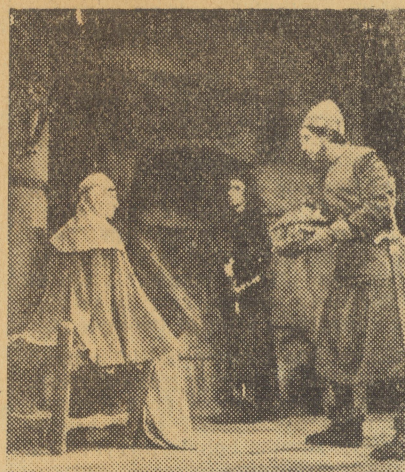
Lecz równocześnie stanowi „Balladyna” próbę konfrontacji poezji ludowej z pewnymi zjawiskami romantyzmu „inteligentkiego”, czyli ze światem Gopla i Filonów.

Wydaje mi się, że tę właśnie myśl Słowackiego jasno uwidatnia inscenizacja Bardini. Jasno, a nawet w pewnych momentach — jaskrawo! Przypomnijmy sobie moment, gdy Grabiec wiedziony ciekawością i pragnieniem nowej przygody całuje Gopla — i natychmiast tego żałuje:

*Dalibóg... pflu... pocałowałem
Niby w pachnącą różę... pflu... róża
jest ciałem,
Ciało jest niby różą... niesmaczno!*

Słowa te są dostatecznie wyraźne, by zorientować widza. Lecz w przedstawieniu warszawskim reżyser nie zadowolił się nimi — zapragnął nastrój Grabca uwidocznić gestem. Grając rolę Grabca — Wiesław Gołas ma w reku jabłko, które od czasu do czasu gryzie. Jak wiadomo, jabłko stało się obecnie jednym z najulubieńszych u nas rekwizytów. (Głównie nimi operowano i w „Jowialskim”, i w „Damach i huzarach”, i w „Grzechu”. Grabiec w „Balladynie” warszawskiej nie dał się tu ubiec; być może, iż chodziło o aluzję do przyszłego jabłka królewskiego w scenie uczt. Ale w epizodzie pocałunkiem, Grabiec zagryza jabłkiem, by usunąć przykry smak, jaki mu pozostawił różany pocałunek Gopla.

Sprawa ta nabiera szerszego znaczenia — bo użyty tutaj środek aktorski jest zaczerpnięty z arsenału na-



„Balladyna” w Teatrze Nowej Warszawy.

turalizmu. W teatrze Antoine’a uważano, że trzeba wieszać polcie mięsa wtedy, gdy terenem akcji jest sklep rzeźnika. Że w chwili ukazywania fizycznego wysiłku — krople prawdziwego potu spływać powinny po twarzy aktora. Naturalizm, posłuszny teorii o „strzępach życia” nie ufa syntetyzującej roli artysty teatralnego. Nie pozostawia niczego swobodnie działającej wyobraźni. Nie zgadza się na to, by gra aktorska była sugestią, próbą leciutkiego odepchnięcia od brzoju, dającego twórcy początek naszemu przeżyciu...

Oczywiście, że przy inscenizowaniu utworu tak romantycznego, jak „Balladyna”, metody naturalistyczne wydają się nieoczekiwanym dysonansem. Tym bardziej, gdy w scenach z Chochlikiem i Skierką przedstawienie pokazuje nam osobiwy (może rodem z Reinhardta?) balet gimnastyczno-akrobatyczny, urozmaicony jeszcze wymianą kopniaków między Chochlikiem a Grabcem, niby w pierwszych filmach Chaplina, skakaniem po drzewach, noszeniem na plecach itd. Cała ta praca, co się zmontowała „maszyną obrotową” komizmu ma zapewne służyć do lepszego umysłowania ludowych wątków „Balladyny”. Młodzi aktorzy — Zdzisław Leśniak, Szymkiewicz, Wie-

śław Gołas — brawurowo wypełniają te niełatwe zadania. Obawiam się jednak, że efekt ostateczny jest raczej sprzeczny z zamierzeniami: taka widowiskowość oddala od zrozumienia ducha utworu.

W pewnych wypadkach pomysły inscenizacyjne „rozpuszczają”, „rozważniają” duży zasób teatralności, zawarty w tekście. W trzeciej scenie aktu pierwszego, jak brzmi wyraźnie objaśnienie poety: „Wdowa i córki jej, Balladyna i Alina, wchodzi z sierpami”; wchodzi razem; gadatliwa wdowa pewien czas dyskutuje z Aliną — Balladyna milczy, zatopiona w myślach. Pierwsze słowa przyszłej królowej-zbrodniarki w tej scenie (i pierwsze w ogóle jej słowa w sztuce!) są bardzo charakterystyczne:

*Gdzie ty mój grzebień podziłaś
Alino?
Co ty tam słuchasz, jak się matce
marzy.*

Ten dwuwiersz nie tylko mówi nam sporo o gniewnej, niecierplivej i egotycznej dziewczynie. Mówi także o sytuacji scenicznej, pomyslanej przez Słowackiego bardzo dokładnie. Tymczasem inscenizator warszawski poprzedza ten moment sceną niemą, która częściowo rozładowuje wrażenie, jakie na nas sprawia ostro — w myśl praw ludowej bajki — zarysowany charakter bohaterki.

Przykład inny. W scenie uczt zjawia się goniec Kirkora z nowinami. Być może, iż jechał w czasie burzy galopem. Reżyser wysnuwa stąd domysł, że Goniec winien być zmęczony, że relację swą mówi z największym wysiłkiem, chwilami slaniając się, a nawet opadając na ręce stojącego za nim hajduka. Otóż owa, naturalistyczna pojęta, gra Gołas odwraca uwagę widzów od samej relacji, od jej fabularnego i poetyckiego sensu. Obaj wykonawcy tej roli, których widziałem — Zbigniew Bogdański i Jerzy Wojtczak — bardzo dobrze wykonywali swe zadanie. Zdaje mi się, że Wojtczak był tu bardziej dyskretny, a przez to samo wyraziściej wypadła poetycka relacja Gołas z Gniezna. Lecz także i tutaj dostrzegam rozbieżność między tendencjami do „ożywnia” i uwidatniania szczegółów, a romantycznym stylem utworu.

Wątpliwość budzi także w przedstawieniu sprawa pojawienia się Skierki w chacie Wdowy. Wydaje mi się, że należałoby tu przyjąć oddzielenie Skierki od postaci „realnych”, czyli nie będących tworam wyobraźni. Oddzielenie jest możliwe przez umieszczenie Skierki na innym planie — np. na dachu chaty — by nie brał bezpośredniego udziału w ruchu scenicznym. Bardini nie przyjął tego rozwiązania. W przedstawieniu warszawskim Skierka płata się pod nogami niektórych postaci — tak że w pewnym momencie inscenizator nie ma innego wyjścia, jak tylko: pozwolić na zastygnięcie wszystkich postaci w bezruchu, niby na żywym obrazie.

Nadmiar pomysłów inscenizacyjnych odrywa nas w tym przedstawieniu od głównych nurtów „Balladyny”. Dlatego niemal bez wrażeń przechodzi wspaniałe, tryskające dowcipem „exposé” Grabca, jako kandydata na króla:

*...Trzeba zaraz nałożyć podatek
Słuchajcie mnie... a kodeks niech
będzie wykuty
W spróchniałej jakiej wierzbie. Od-
tąd brać w rekruty
i żubry, i zające, i dziki, i łosie
Kwiaty jeżeli zechcą kąpać listki w
rosie
Niech płacą...*

Uwaga widza ma pewne granice pojemności. Nic dziwnego że przeciążona dodatkowymi efektami widowiska nie reaguje już na antydespotyczne akcenty utworu.

Jest jednak w tym młodzieńczym i bardzo świeżym przedstawieniu sporo akcentów przekonujących. Skupiona i jakby przeczajona w swej drażliwości gra Felicji Tiberger każe przypuszczać, że w naszych szkołach żywe są tradycje świetnych ujęć Stanisławy Wysockiej. Zbigniew Bogdański i Eugeniusz Robaczewski mieli w roli Kirkora ton naprawdę romantyczny; byli „z tych, którzy walą tro-
ny”.

I dlatego pierwsza bitwa stoczona przez młody zespół o jedno z dzieł naszego dziedzictwa romantycznego — zasługuje na baczną uwagę. Jeśli mamy wygrać bitwy dalsze, warto przemyśleć i przedyskutować problemy, które dotyczą niełatwej inscenizacji dzieł wielkich naszych poetów. Choćbyśmy mieli przesadzić w zastrzeżeniach — lepsze to chyba od zdawkowych pochwał pustego milczenia.

WOJCIECH NATANSON