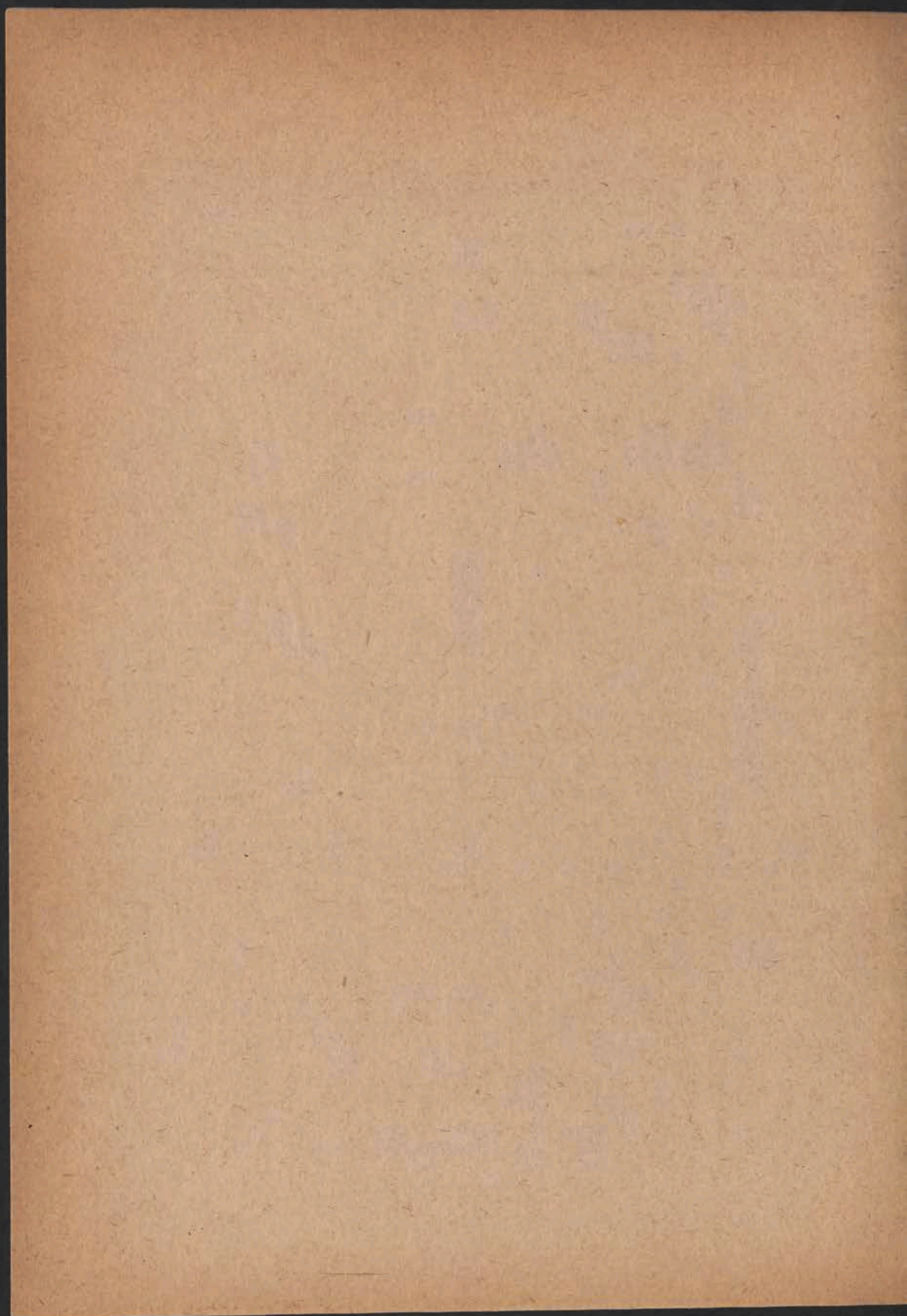


Nr 9 (17)

1947/48



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok II. Nr 9 (17)

1947/48

A D A M W A Ź Y K: «BANKIERZY RUIN»

Adam Ważyk

KILKA SŁÓW OD AUTORA

„Bankierów ruin“ pisałem pod koniec 1946 roku. Pisząc tę sztukę zdawałem sobie sprawę, że ukazuję przejściowe obyczaje pierwszego roku po wojnie, przejściowe zjawisko gorączki spekulacyjnej i zdaje mi się, że ta przejściowość jest po prostu palcem wytknięta w samej sztuce. Temat pociągnął mnie z pewnością nie dla swojej trywialności. Między ludźmi, których losy nazajutrz po wojnie zbiegły się za kulisami cocktailbaru „Zacisz“¹, krążą resztki cudzych fortun wykopanych spod gruzów, prawdziwe i sfalszowane dzieła sztuki, obca waluta. Ten obieg handlowy sam przez się nie zasługiwałby na uwagę, ale równocześnie krąży między nimi coś jeszcze: idee, które mają nimi kierować, poglądy i programy moralne, produkty duchowe zdruzgotanego świata feudalno-kapitalistycznego. Odwoływanie się do tradycji rodowych, uczucia snobistyczne wyrosłe na tle pogrzebanych stosunków społecznych, próby zachowania w „Zaciszu“ tych wartości, które straciły kredyt, tworzą swoistą nadbudowę ideologiczną tego świata.

Nazwałem „Bankierów ruin“ komedią, bo rozgrywa się w tym utworze komedia moralna. Między Tornerem a Elizą. Między Hanką a otoczeniem. Między trywialną praktyką ludzi z „Zacisz“ a nadbudową ideologiczną, która im służy za usprawiedliwienie. Między spekulacją handlową Tornera a jego spekulacją filozoficzną. Ewa mówi: „Nie można odróżnić aferzysty od filozofa“. Eliza dopowiada: „Nie można odróżnić duszy ludzkiej od żyrandola“. Świątek „Zacisz“ graży się w ostatecznym absurdzie. Tak go właśnie widzę i oceniam.

Żal mi Feliksa i Ewy, że ugrzęźli w „Zaciszu“ — jedno przez fałszywą miłość, drugie przez dziecinną wiarę w tę miłość. Trochę powojenne-
go anarchizmu musi się z Ewy wyładować, zanim dziewczyna wejdzie
w normalne życie. Wyrosła nierównomiernie, bo w latach okupacji; była
w Powstaniu i w obozie, wróciła z ziarenkami goryczy w sercu. Zamiast
odwrócić się od „Zacisza“, próbuje znaleźć jakąś wartość, dla której war-
to żyć. Wierzy w to samo, w co chętnie wierzy każda mieszcza, kóra
uważa się za wyzwoloną. A bohaterska Ewa, niestety, jeszcze nie prze-
stała być mieszcza. Katastrofa Ewy i Feliksa nie jest tragiczna — oboje
zbudzą się jak z dziwnego snu. Przykro mi, że bardziej gorszący los
przypadł Hance, że wzięła na serio farsę „Zacisza“, ale wydaje mi się
jakoś, że inaczej tego wziąć nie mogła. Biedna Hanka... Mam wrażenie,
że niedawno któregoś wieczoru widziałem ją z daleka na ulicy w War-
szawie. Więc może jednak wróciła.

Eliza wyszła obronną ręką z afery. Pokazała trochę bezsilnej perfidii
moralnej i, jak przypuszczam, poszła na posadę nie wymagającą znaj-
omości rachunków. Staralem się potraktować ją tak łagodnie, jak nasza
rewolucja. Co do Przaśnika, to jestem zupełnie spokojny. Ten geniusz
nowego mieszczaństwa, który chciałby przejąć po Tornerze interesy, ma-
niery, upodobania i styl wytworzony w okresie wielkokapitalistycznym,
spóźnił się o całą epokę. Nisko zawiesiliśmy nad nim pułap, aby się nie
mógł rozrosnąć.

W trakcie pisania tej sztuki dowiedziałem się z gazet o aferze bytego
magnata przychwyconego na wywożeniu cennych obrazów. Wszystkie
osoby i sytuacje w tej sztuce są zmyślone, a przypadkowe podobieństwo
faktów potwierdza tylko, że niekiedy udało mi się trafnie wybrać jakiś
motyw. Postać Tornera była pomyślana na gruncie warszawskim. Tytuł
sztuki — niepokojący pokrętnym może zestawieniem słów — odnosi się
przede wszystkim do Tornera, który ustala kurs obcej waluty i przesta-
rzałych wartości duchowych na giełdzie wciśniętej w ruiny Warszawy.
Rok, który dzieli wystawienie sztuki od daty napisania, rozszerzył może
sens tytułu i samej sztuki — zjawili się bowiem bankierzy ruin dla
całej Europy, którzy chcą jej narzucić swój kurs dolarowo-ideowy. Mam
nadzieję, że nie powiedzie im się lepiej niż Tornerowi.

A d a m W a z y k



Jan Śpiewak

O TWÓRCZOŚCI ADAMA WAŻYKA

Ilekróć przypominam sobie pierwsze spotkanie się z twórczością Adama Ważyka, widzę pokój u wylotu Marszałkowskiej, do którego dochodziły spóźnione odgłosy mijających się pociągów, a w tym pokoju — szereg młodych twarzy namiętnie chwytających nowe poetyckie credo.

Lata międzywojenne były kłębowiskiem wzniesień, upadków i walk poetyckich. Powstawały coraz inne grupy literackie. Iluż chwilowych twórców przewinęło się w ciągu tych lat. Iluż zabłysło i zgasło i znikło pozostawiając po sobie zaledwie wspomnienie. Pozostały we wspomnieniach ułamki wierszy, ułamki obrazów poetyckich, żyjące jak gdyby samoistnie. Sprawdzian czasu, nawet ten drobny dystans historyczny, jaki dzieli nas od tego okresu, pozwala obiektywnie potwierdzić to, co kiedyś wyczuwało się, powiedziałbym, przeczuwało się intuicyjnie i żywiołowo. To, co miało wartości chwilowe, znikło. To, co było istotnie twórcze — pozostało i rozwija się nadal.

Poezja Ważyka po raz pierwszy dojrzana ukazywała świat odrębny, inną poetycką wiarę od tej, do której byłem przyzwyczajony. Nie było w niej naskórkowej radości życia, ani krzykliwej pseudoludowości. Nie było lirycznego babrania się w poetyckich nastrojach, ani schematycznych, zimnych konstrukcji pięknie ułożonych zdań. Wiersz nie stawał się zgrabnie zrobioną szufladką, w której mieszczą się przeróżne rzeźbione i misternie poukładane obrazy poetyckie. Wiersze posiadały swoje własne oblicze, swój własny język poetycki. Kto wie, czy właśnie ten język poetycki, świeży, operujący na pozór prozaicznymi wyrazami, nie urzekł mnie najwięcej. W tym czasie Ważyk był ceniony i uznany w kręgach poetyckich, rozgłos zdobył jednakże po wojnie. Rok przed wybuchem wojny przeprowadziłem z nim rozmowę. Umieszczona w „Sygnałach“ przynosiła sformułowania istoty jego twórczości, które po latach nie straciły na swej aktualności.

Pierwsze utwory poety powstały w latach 1922—25 i weszły do tomów „Semaforey“ i „Oczy i usta“. W owym czasie Ważyk należał do grupy „Nowej Sztuki“, która wprowadziła nie miała skryzystalizowanego programu artystycznego, zwalczała jednakże przedwojenny modernizm, secesjonizm i pseudoludowość. Pomimo różnic, jakie dzieliły poetów należących do tej grupy, wszyscy oni walczyli o przywrócenie szacunku dla

intelektu, sprzeciwiając się romantycznej demagogii natchnienia. Utwory poety z tych lat wyrosły w atmosferze literatury francuskiej, głównie pod wpływem Apollinaire'a. Ważyk wprowadził do literatury polskiej nową technikę poetycką, nowy temat, który nie był statyczny, ale dynamiczny, niekiedy zupełnie luźny, odpowiadający swobodnemu ruchowi wyobraźni.

Wiersze powstawały częstokroć z materiału gromadzonego drogą asocjacji. Poeta pragnął uchwycić swobodny ruch wyobraźni na tle stanów uczuciowych. Pomimo luźnego tematu operował konkretnymi obrazami wziętymi z obserwacji. W wierszach tych dostrzegamy mnóstwo realiów z Warszawy. Materiały czerpał z codziennej obserwacji ulic, starych domów, z zasłyszanej gwary, z języka potocznego, który obijał się codziennie o uszy. Przedostając się do wiersza tworzył tym samym nowe, dotychczas niespotykane w poezji obrazy. W ten sposób poezja zmieniała nie tylko swoją treść, ale też i formę. Nie była statyczna, niejako gotowa już od razu, ale powstając z prozaicznych obrazów, wytwarzała nowy poetycki język. Nie będąc w pełnym tego słowa znaczeniu społeczną, albowiem powstawała częstokroć z melancholijnego spojrzenia na świat, zawierała zawsze realistyczne elementy. Nie był to nigdy zespół luźnych obrazów, albowiem moment konstrukcyjny zaznaczony był zawsze w dobitny sposób. W odróżnieniu od wielu współczesnych sobie poetów Ważyk nigdy nie był symbolistą. Stopniowo pojawiają się zapowiedzi przyszłych haseł. Wiersze zaczynają nabierać refleksji społecznych, wyczywa się niepokój o wartości humanistyczne. Niepokój ten przejawia się w walce o kierunek rozwojowy poezji.

Po wydaniu tych wierszy Ważyk jako poeta długie lata milczał. Pisał nowele i powieści. W tym czasie powstają jego trzy tomy prozy: „Człowiek w burym ubraniu“, „Latarnie świecą w Karpowej“, oraz „Mity rodzinne“.

Pierwszy okres twórczości jego tak w poezji jak i w prozie charakteryzuje niepokój poszukiwania, ciągła przemiana i próby znalezienia prawdy o świecie. Zwłaszcza w prozie widać najwyraźniej drogę od eksperymentów, od subiektywizmu — do obiektywnej rzeczywistości. W eksperymentach z owych lat Ważyk przeżył jak gdyby w skrócie te tendencje, które nurtowały w literaturze naszej od pierwszej do drugiej wojny: — fantastyka psychologiczna, połączenie wizyjności z naturalizmem, liryki z szyderstwem. W powieści „Mity rodzinne“ pisarz stopniowo wyzwala się z tych eksperymentów. Jest to bowiem próba realistycznej narracji o latach pierwszej wojny, na które przypadło dzieciństwo autora. Ta powieść o podrastającej młodzieży ze środowiska inteligencji mieszczańskiej posiada pewne echa autobiograficzne. Ukazuje generację wychowaną w szacunku dla postępu i dla umysłu ludzkiego. Tego szacunku nie można już było znaleźć w atmosferze, w jakiej chowała się młodzież w latach międzywojennych. I tu właśnie możemy dostrzec pewien klucz do postawy pisarza rozumowej i racjonalistycznej, która pozwoliła mu

przejsć przez kłębowisko irracjonalnych prądów lat międzywojennych, aby przez doświadczenie okresu wojennego dojść do prawdziwie humanistycznej postawy.

Pod wpływem wojny powstają nowe utwory. Charakter ewolucyjny jego twórczości pogłębia się najwyraźniej, a niepokój poszukiwania prze-



Adam Ważyk

jawia się obecnie w szerszym zakresie, w przechodzeniu od gatunku do gatunku przy wyklarowanej postawie społecznej i ideowej.

Tragizm i patos niezwykłych wydarzeń wywołał u pisarza ponowny nawrót do poezji. Ważyk dostrzega społeczne korzenie zjawisk. To, co przedtem okryte było mgłą dziwności, staje się jasne i przejrzyste. Poeta dostrzegł wroga klasowego, groźną, barbarzyńską twarz faszysty, równocześnie widząc bohaterską postawę tych wszystkich, którzy w imię

ludzkich ideałów, w imię prawdziwego humanizmu wypowiedzieli walkę z reakcją. Humanista pojmuje znaczenie twórczej nienawiści. Jasne i zwarte utwory brzmią jak hasła do boju. Nie liryczna zaduma, ale *Serce Granatu* prowadzi go poprzez walkę i front do Ojczyzny. W ten sposób podczas wojny Ważyk przechodzi do eksperymentów, od liryki osobistej do narodowej, do poruszania sprawy narodowej. To zaś, co nazywa się klasycyzmem w jego utworach, jest niczym innym jak przywróceniem jasności myśli. Szczerość społecznej wypowiedzi sprawia, że jest to prawdziwie społeczna liryka.

Ważyk widzi wartości twórcze reprezentowane w literaturze rosyjskiej jak i w zachodnioeuropejskiej np. we francuskiej. Podczas wojny przetłumaczył wiele wierszy z literatury rosyjskiej, które znalazły się w antologii „Dwa wieki poezji rosyjskiej“. Przetłumaczył również wiele utworów poetyckich z literatury francuskiej, przyswajając tym samym literaturze polskiej wiele niezwykle wartościowych i odkrywczych utworów. Opracował „Antologię poezji francuskiej“ i zaopatrzył ją wstępem, który ujmuje rozwój poezji francuskiej na tle przemian ekonomicznych, obyczajowych i ideologicznych. To spojrzenie historyczne uwzględniające moment historyczny, właściwe jest samej twórczości Adama Ważyka w jej fazie powojennej.

Zaraz po wojnie Ważyk wystąpił z szeregiem podstawowych wypowiedzi w sprawach sztuki, literatury, malarstwa i teatru, które wpłynęły na kształtowanie się postępowej myśli artystycznej. Były to artykuły zasadnicze, poruszające sprawy istotne. Głęboka wiedza, racjonalistyczna postawa, umiejętność sprecyzowania jasnych, przejrzystych i logicznych sformułowań sprawia, że artykuły te odegrały doniosłą rolę w naszej literaturze.

Do teatru pchnęła Ważyka praca w teatrze wojskowym w I-szej Armii. W obozie formowania I-go korpusu w Z. S. R. R. napisał dwa widowiska żołnierskie, które w całości albo we fragmentach długo były grane w teatrze wojskowym. Bezpośrednie zetknięcie z nowym odbiorcą naprowadziło Ważyka na silniejsze, bezpośrednie związanie utworów z praktyką społeczną, z potrzebami ideowymi odbiorców. W ten sposób aktywność poruszanych zagadnień została związana z ideowymi potrzebami odbiorców.

„Stary dworek“, pierwsza sztuka Ważyka napisana na gorąco przed zakończeniem wojny, to pierwsza próba sztuki politycznej. Sztuka następna, „Bankierzy ruin“, którą autor nazwał komedią, daje zupełnie inny temat i ujęcie. Ten przeskok zrozumiały jest właśnie na tle niepokoju i poszukiwania przez autora coraz innych gatunków i typów literackich dla wypowiedzi swych myśli. Rozmaitość formy, traktowania tematu, rozmaitość typu literackiego staje się zrozumiałą u Ważyka, jeżeli zauważymy, że pasjonuje go walka idei, która się wciąż rozgrywa. Dostrzeżemy to czy w zetknięciu partyzantów z dworem w pierwszej

jego sztuce, czy też za kulisami warszawskiego coctail-baru, w chaosie pierwszych miesięcy powojennych w Warszawie — w sztuce „Bankierzy ruin“. Temat w „Bankierach ruin“ dyktuje mu ujęcie komediowe przeniknięte intelektualnym humorem. Niepozbowione pikanterii jest to, że te same myśli, idee i poglądy, które spotykamy w prasie uprawiającej „umiarkowaną opozycję“, znajdujemy tutaj w środowisku rozbitków jako groteskowe, zmruszałe i absurdalne, jako pozostałość obyczajowo-moralną dawnego świata.

Rzecz dzieje się w Warszawie w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu. W nieostygłych ruinach zakłada się coctail-bar pod znamienne nazwą „Zacisze“, który skupia i jednoczy szereg zdeklasowanych rozbitków. Jest dla nich przystanią, rodzajem schroniska, który w tym okresie ich życia najpełniej może wyrazić ich pragnienia, aspiracje, walkę o życie, albowiem przynosi im lekki zarobek i dzięki niemu mogą utrzymać fikcję swojej pozycji społecznej. Coctail-bar zakłada wzbogacony handlarz mydła, Przaśnik, prowadzi inżynier Feliks, funkcje kelnerek pełnią: Eliza, hrabianka Niezabielska, Hanka, rzekoma hrabianka, a właściwie mitomanka i Ewa, siostra Feliksa, rozbitek powstaniowy i obozowy. Ten, który najpełniej wyraża te wszystkie postacie, który jest mrocznym ich sumieniem, Torner — to awanturnik, człowiek energiczny, działający jasno i świadomie. Coctail-bar staje się dzięki niemu nie tylko miejscem spotkania „byłych ludzi“, ale też i spelunką dla najrozmaitszych ciemnych machinacji. Akcja komedii rozgrywa się w jednym pokoju, z okien którego widać ruiny Warszawy. Ruiny Warszawy, coctail-bar, ten zawieszony nad gruzami pokój i te postacie reprezentujące najrozmaitsze środowiska społeczne — to wszystko wytwarza specjalną atmosferę. Ich słowa i gesty, ich miłość i wzruszenia są jak gdyby połowiczne, niepełne, albowiem nie są pełnymi ludźmi. Są rozbitkami. Patos dnia powstania minął. Zresztą nie dla wszystkich był patosem, w każdym razie ani dla Przaśnika, ani dla Tornera. Patos nowych dni wyzwolenia dla nich nie istnieje. Istnieje tylko dla Kobuza, kaprała międzynarodowej brygady w Hiszpanii, a on pojawił się na scenie po to, aby aresztować Tornera. Postacie przedstawione są przez autora z największym obiektywizmem. Ich słowa i czyny wynikają z ich psychiki i z warunków, w jakich się znaleźli. Dorobkiewicz Przaśnik nieumiejętnie częstokroć walczy o swoją sprawę. Chce się dalej bogacić. Daje się podejść przez Tornera, który ma większe od niego doświadczenie. Torner, postać o nieokreślonej bliżej narodowości, międzynarodowy aferzysta, handlarz broni, staje się ideologiem „Zacisza“. On właśnie, a nikt inny, używa patetycznych wyrażań, zwracając się do Elizy. Mówi o jej przeszłości, o pochodzeniu, o jej zamku, o jej przodkach, o swojej miłości do niej, innym kelnerkom każąc równocześnie dla siebie skupywać walutę. Feliks i Ewa zapewne znajdują w Warszawie właściwą drogę. Eliza Niezabielska, postać z bezpośredniej obserwacji, „kelnerka z towarzystwa“, nieufnie ustosunkowana do Tornera, ironizująca swoją przeszłość, znalazła również w „Zaciszu“ przystań. Falsyfikat obrazu, który jedynie uratowała z całego majątku i zakopała w ruinach, staje się niejako wyrazem jej paradok-

salnej sytuacji życiowej. Nie dziw więc, że mitomanka udająca arystokratkę, pozornie zakochana w Feliksie, a kto wie, może rzeczywiście kochająca go Hanka, staje się najbardziej praktyczną ze wszystkich postaci. Ona jedynie potrafiła wysunąć w swoisty sposób logiczny wniosek z całej tej sytuacji. Ucieka z dolarami aresztowanego Tornera, porzucając bez namysłu Feliksa, z którym się dopiero zaręczyła i Kraj, w którym nie ma więcej nic do roboty. Gdzieś za granicą, uwikłana w swe kłamstwo, być może, uwierzy sama w swoje arystokratyczne pochodzenie. Rzeczywista hrabianka pozostanie w kraju, wyzwolona z ostatniego złudzenia posiadania cennego obrazu. I to jest drugi paradoks, niemniej słuszny i prawdziwie zaobserwowany przez autora. Zresztą, jeżeli przypatrzeć się bliżej tym wszystkim głównym postaciom, dostrzec można jedno — autor świadomie przełamował dotychczasową sztamę w budowaniu postaci. Postacie jego żyją i działają w określonych warunkach, będąc również wykładnikami ścierających się w owym czasie ideowych poglądów. Dialektyczny sposób rozumowania autora pozwala czytelnikowi i widzowi tej sztuki zrozumieć społeczną funkcję owego „Zacisza“ i przyczynę klęski Tornera. W tych warunkach Torner nie mógł okazać się zwycięzcą. Jego deklamacja miłości do Elizy w czasie aresztowania zawierała elementy tragikomiczne. Ratował w ten sposób prestiż zbankrutowanego bohatera, a równocześnie, być może, maskował swoje podłości.

Każda postać w tej sztuce jest paradoksalna. W rozwoju akcji każda z tych postaci obnaża swój paradoks moralny, wynikający z obiektywnej sytuacji historycznej, w jakiej się znalazła.

Niestety, zbyt szczupłe ramy tego artykułu nie pozwalają na dokładne omówienie stylu tej sztuki, ani też na zajęcie się bliżej jej kompozycją. Wystarczy wskazać na klasyczną formę jedności miejsca i niemalże czasu. Zdania skonstruowane są z wiarci i przejrzystości. Postacie mówią językiem prostym i nieskomplikowanym. Logiczna konstrukcja myślowa jest zawsze widoczna. Ważyk odrzuca starannie wszelkie ozdoby retoryczne, dialog przeto staje się wartki i posiada wszelkie cechy dobrej prozy.

Przejście Ważyka do teatru było wynikiem związania ideowej twórczości literackiej ze sceną, znamiennej dla wielu powodów. W ostatnich kilkudziesięciu latach nastąpił rozdzwitek pomiędzy tym, co jest literackie, a tym, co przywykliśmy określać mianem teatralne, tj. posiadające tzw. elementy widowiskowe. Rozdzwitek ten doprowadził do tego, że powstały oddzielne kryteria: wartości literackie i teatralne. Literatura bardziej ambitna, mająca aspiracje intelektualne, nazbyt mało wiązała się z teatrem. Obie strony — literacka i teatralna — patrzyły na siebie nieufnie i nie widziały wzajemnej korzyści. Jest rzeczą jasną i oczywistą, że jeśli wartości teatralne mają doprawdy odżyć we współczesnej twórczości polskiej, to stać się to może jedynie w tym wypadku, gdy nastąpi zespolenie z elementami literackimi, które ceni się w innych gatunkach, a lekceważy się w teatrze. Są to przede wszystkim: wartości my-

ślowe i intelektualne. Zresztą, jak pokazuje historia, pojęcie tego, co jest teatralne, ulega stale zmianom i w różnych okresach historycznych bywa inaczej pojmowane. Teatr współczesny bez solidnego zastrzyku literackiego nie może przełamywać zastygłych, przestarzałych typizacji przedstawianych postaci i wyzbyć się pewnej skostniałej konwencji, odziedziczonej po sztukach obyczajowych z okresu naturalizmu. Teatr humanistyczny musi stale te konwencje przełamywać, dając postaci z nową koncepcją cech ludzkich, czasem nieoczekiwaną dla ludzi rutyny. Zwolennikiem takiej właśnie koncepcji teatru humanistycznego jest Adam Ważyk. Teatr jego daleki jest od efektów widowiskowych, jak również od teatralnej nastrojowości. Walka idei, walka racjonalisty o godność człowieka, walka o wypowiedzenie prawdy o świecie staje się dominantą w jego twórczości.

Jan Śpiewak



Paweł Hertz

O ZGODĘ MIĘDZY TEATREM I LITERATURA

Jako niewdzięczny widz teatralny, który w teatrze lubi literaturę, nie teatr, rzadko tylko po wojnie napotykałem na tak szczęśliwy traf, by ogrom środków aktorskich i reżyserskich nie przygniatał intelektualnej zawartości dzieła. Rzadziej jeszcze udało mi się widywać takie sztuki, które tę treść intelektualną posiadały. Powiedzmy to sobie odrazu — teatr nasz po wojnie poszedł po linii widowiskowej.

To upodobanie teatru powojennego dla widowiska jest najzupełniej wytłumaczone wychowawczymi zadaniami wobec nowego widza. Teatr polski zadanie takie na siebie przyjął i sądząc z kilku przedstawień, które dane mi było widzieć, zwłaszcza w teatrach łódzkich, spełnia je doskonale. Przykładowym i zapewne wzorowym, co trudno mi jest ocenić, gdyż nie jestem w tych sprawach fachowcem, było wystawienie „Krakowiaków i Górali” oraz „Celestyny”.

W moim niefachowym podziale teatru na widowiskowy i kameralny trzymam, rzecz prosta, stronę teatru kameralnego i wydaje mi się, że jego też stronę trzyma dziś literatura współczesna.

Wielkie dawne widowiska jak np. oglądana przeze mnie kiedyś w Paryżu w teatrze Chatelet olbrzymia machina „W 80 dni naokoło świata” mogą dziś mieć smak i urok jedynie dla bardzo wyrafinowanego widza. Widz przeciętny więcej nauczy się z dobrego filmu krajoznawczego. Nie do pomyślenia jest dziś wielkie realistyczne widowisko o partyzanckiej walce Francuskiego Ruchu Oporu, a przecież film „Bitwa o szynę” potrafił spełnić oba zadania dawnych widowisk, w których na scenę wyprowadzano żywe konie i prawdziwe armaty — zadanie wychowawcze i artystyczne. Podobnie nie do pomyślenia jest przedstawienie typu widowiskowego na temat obozu oświęcimskiego, natomiast film o Oświęcimiu pokazał to, czego teatr pokazać nie może.

W tym podziale, który wydaje mi się więcej niż oczywisty i usprawiedliwiony, sytuacja teatru kameralnego w Polsce nie jest chyba szczególnie szczęśliwa. Pomijając już to, że widowisko wydaje się kierownikom teatrów tym rodzajem, który najlepiej może przemówić do przeciętnego widza, istnieje jeszcze trudność dodatkowa. Między teatrem i naturalnym źródłem jego natchnień — literaturą — powstały wysokie zapory wzajemnego niezrozumienia. Nie wiem, czyje winy w tym wypadku są większe

i mogę tylko jako widz odbierający już gotowe przedstawienie teatralne stwierdzić, że te nieporozumienia w pierwszym rzędzie szkodzą teatrowi. Sztuka kameralna o treści intelektualnej, przeznaczona nie tylko do bawienia, ale przede wszystkim do przemyślenia, nie może być bardziej zrozumiała w czytaniu niż na deskach teatru. Niestety najczęściej tak bywa, że prawdziwe intencje sztuki możemy bez trudu odczytać, rzadko kiedy jednak udaje się je dosłyszeć, względnie dosłyszeć tak, jakby to należało zgodnie z założeniem intelektualnym autora.

Ciąży nad nami niewątpliwie przerost środków technicznych teatru, tradycja widowiskowości, która trwa nawet wtedy, gdy ze sceny schodzą „Krakowiacy“, by ustąpić miejsca „Ladacznicy z zasadami“. Podporządkowanie się prawom widowiska ciąży przede wszystkim na aktorach, którzy często grają we wszystkich rodzajach teatralnych i byłoby może zdziwienie, gdyby im powiedzieć, ile przenoszą sposobów z jednego rodzaju do drugiego. To, że reżyser i aktor pragną przede wszystkim „pokazać“, zaś autor chce „powiedzieć“, jest naturalną i oczywistą sprzecznością teatru złożonego z dwóch zasadniczych elementów — tekstu i głosu. Jest to jak gdyby dialektyczna sprzeczność teatru. Do reżysera należy konieczne podporządkowanie aktora autorowi. Sztuka intelektualna jest niezmiernie czuła na najdrobniejsze uchybienia. Gdy Fred w „Ladacznicy z zasadami“ (Łąpicki — Teatr W. P., Łódź) zamiast mówić do swojej partnerki spokojnie i chłodno, po wyliczeniu wszystkich zasług swojej patrycjuszowskiej rodziny dla Stanów Zjednoczonych, „Strzelasz do całej Ameryki“, krzyczy, to taka interpretacja reżyserska zmienia intelektualną treść sztuki. Nie przesądzam bynajmniej, czy reżyser łódzkiego przedstawienia „Ladacznicy“ (Erwin Axer) miał czy też nie miał w tym wypadku racji. Daję tylko jaskrawy przykład zależności myśli od głosu.

Pamiętamy wszyscy przedstawienie „Elektry“ Giraudoux w teatrze W. P. Sztuka spotkała się z gwałtownym sprzeciwem i z namiętą obroną. Kłótnia, a raczej podszywka kłótni była najbardziej nieoczekiwana. Sprzeczano się bowiem, czy „Elektra“ jest czy też nie jest apoteozą powstania warszawskiego. Dzięki czemu sztuka i Giraudoux mogła wywołać tak niewspółmierną dyskusję? Dzięki temu wyłącznie, że dyskusję upoważniła do tego interpretacja reżysera i gra aktorów. „Wieczne“ zagadnienie winy i kary, które w chłodnym, intelektualnym teatrze Jana Giraudoux znalazło sobie preteksty w starożytnym podaniu o rodzie Atrydów, potraktowano zbyt namiętnie.

Nowoczesny kameralny teatr francuski, który dziś jest już klasycznym wzorem budowy sztuk intelektualnych, a więc tych, które leżą bardziej w kompetencji pisarza niż w kompetencji teatru (w odróżnieniu od teatru widowiskowego), daje nam liczne przykłady znakomitej, opartej na wzajemnym zaufaniu intelektualnym, współpracy między pisarzem, reżyserem, aktorem i dekoratorem. W teatrze o treściach zintelektualizowanych, tekstowi sztuki i intencjom sztuki musi być podporządkowany cały ten aparat, który myśli nadaje głos.

Suchy, chłodny teatr francuski, który próbował rozwiązywać zagadnienia współczesności przez omówienie, to znaczy rzutując je najchętniej

w starożytność, zamykając je w algebraiczne i zwarte formuły mitów, nie jest jedynym teatrem intelektualnym, jedynym teatrem, w którym prymat tekstu nad inscenizacją i grą aktorów nie może być cofnięty. Kameralny teatr, który będzie rozwiązywał lub stawiał współczesne zagadnienia polityczne czy obyczajowe, jeśli ma być teatrem wartościowym, musi być przede wszystkim teatrem intelektualnym. A więc i w tym wypadku można będzie domagać się naturalnego prymatu tekstu nad wykonaniem. Znaczy to, że reżyser i aktor działają ściśle w myśl intencji autora. Nieporozumienia w naszym teatrze, zwłaszcza, gdy grano sztuki współczesne, wynikały przeważnie wtedy, gdy teatr zbyt samodzielnie rozwiązywał problem w ramach wyłącznie teatralnych, nie troszcząc się o to, że tym samym zostaje naruszona intelektualna koncepcja sztuki. Tak działo się z „Wielkanocą“ Otwinowskiego, bez względu na to, czy była to dobra czy też zła sztuka, tak było ze „Starym Dworkiem“ Ważyka, który inny był w czytaniu, inny znowu na scenie, gdzie nie odmówiono sobie samodzielności i widowiskowych chwytów.

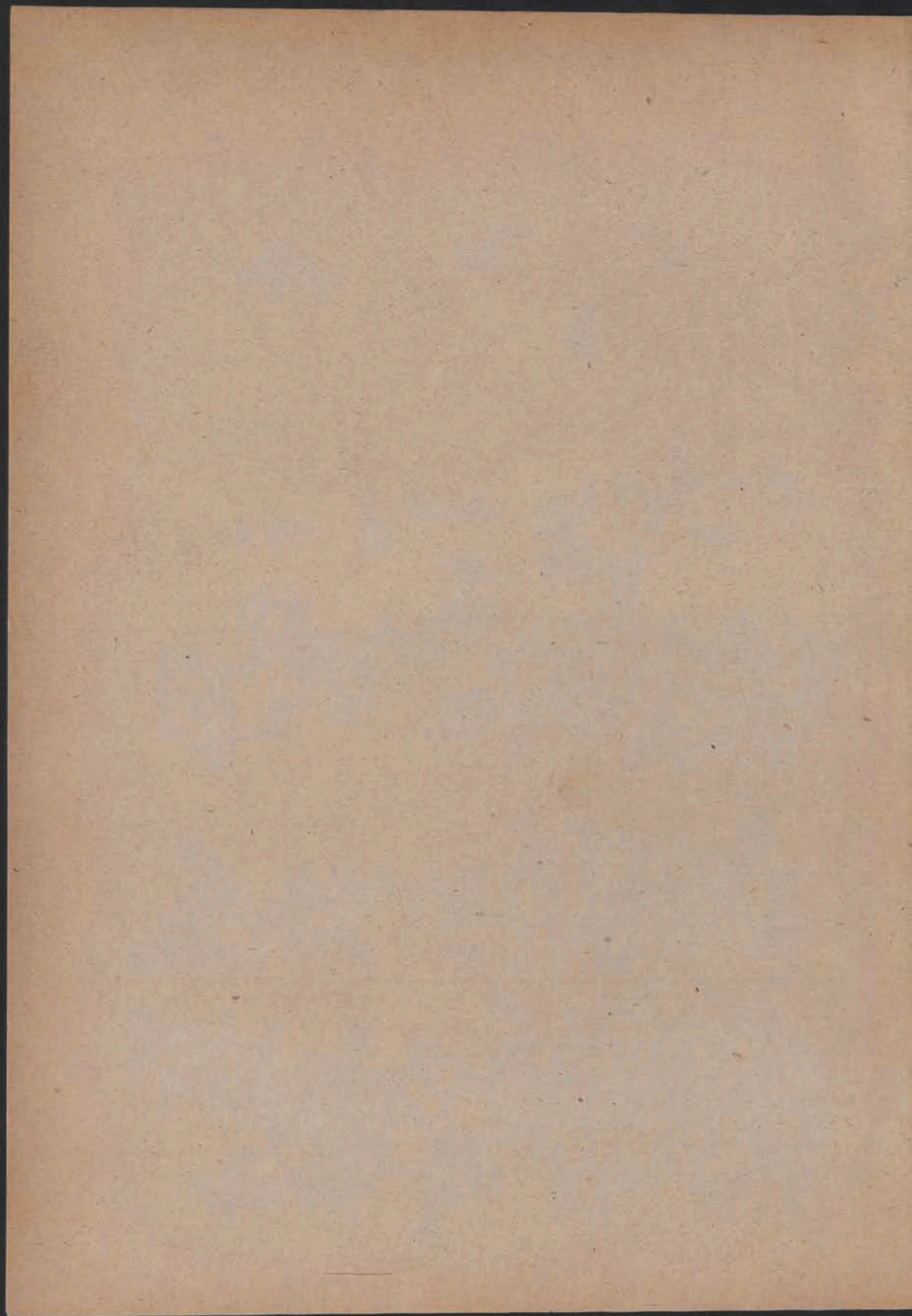
Teatr intelektualny w Polsce nigdy nie był zbyt świetny. Jego tradycje są nikłe. Ale teatr współczesny nie może pójść po innej linii, jeśli ma być takim teatrem, w którym działa oprócz aktora, reżysera i dekoratora również i literat. Pisarz nie może i nie zechce się wyrzec treści intelektualnych. Pisarza nie zadowoli takie lub inne światło, taki lub inny gest czy zgrupowanie. Tylko widowiskowy teatr może być niezależny od literatury. Natomiast w teatrze kameralnym musi być zachowana równowaga i należyta współpraca między pisarzem i reżyserem wraz z aktorami. Jeśli ta równowaga wyraża się m. inn. w podporządkowaniu i ograniczeniu inwencji indywidualnej aktorów czy reżysera intelektualnym treściom sztuki, jeśli nad teatralną maszyną ciężać będzie prymat tekstu, to właśnie wydaje mi się jedynym rozwiązaniem sprzeczności między literaturą i sceną w teatrze kameralnym. Rozwiąże to wreszcie wzajemną nieufność, przywróci zgodę między pisarzem i aktorem, który tego podporządkowania nie powinien bynajmniej uważać za klęskę. Jeśli jest to klęska, to w każdym razie nieodłączona od istoty teatru.

Paweł Hertz



SPIS RZECZY

	str.
Adam Ważyk — Kilka słów od autora	1
Jan Śpiewak — O twórczości Adama Ważyka	3
Paweł Hertz — O zgodę między teatrem i literaturą	10



Okladka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

Łódź, ul. Stefana Jaracza nr. 32.

ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21.

D-018893

