

Idealy małego formatu

ANNA TATARKIEWICZ

„Smak miodu” to sztuka bardzo głośna; dziewiętnastoletnia jej autorka od jednego razu zdobyła sobie światową sławę. Dzięki czemu? Jak się zdaje, dość różne powody mogły złożyć się na sukces utworu, który nie jest arcydziełem, ale na pewno jest dziełem interesującym, a przede wszystkim bardzo znamienym. A więc niewątpliwie do kariery „Smaku” przyczyniły się sprawy dość zewnętrzne: młody wiek autorki i robiona jej z tego tytułu reklama (przypomnijmy casus mocno już dziś przebrzmiałej Saganki), a także drastyczność tematyki, co w naszych czasach jest zazwyczaj niezgodną rekomendacją (dawniej też bywało, tylko nie tak jawnie). Obok tego — niewątpliwa sceniczność sztuki, a przede wszystkim parę ról, które dają aktorom dobrą okazję „wygrania się”. Dalej sprawa istotniejsza: autentyczność i jedność dialogu, wziętego wprost z życia, i to życia bardzo powszedniego; dialog ten można by określić jako neonaturalistyczny. Ale poza tym wszystkim w sztuce Shelagh Delaney jest coś więcej, co nadaje „Smakowi miodu” pewną rangę intelektualną: można by to nazwać światopoglądem czy filozofią sztuki, a raczej pewnymi propozycjami światopoglądowymi, sugerowaniem ideałów, dość zaskakujących na tle tego wszystkiego, co mówi się o współczesnej młodzieży. Bo nie ma chyba wątpliwości, że Delaney jest młoda i współczesna nie tylko wiekiem, ale i reprezentowaną przez siebie mentalnością.

Bohaterami sztuki są ludzie z tej czy z innej przyczyny pozostający na marginesie „normalnego” społeczeństwa: prostytutka, jej partner — inwalida wojenny i alkoholik, jej córka — porzucona w ciąży przez pierwszego kochanka, samozwańczy teje córki opiekun z jakąś nieodpowiedzialną przeszłością homoseksualną. Ten zestaw brzmiał niezbyt zachęcająco i mogłoby stać się punktem wyjścia dla jakiegoś beckettowskiego studium ludzkiej nędzy czy psychopatologii, a przecież tak nie jest.

Młoda Angielka pokazuje ludzi mniej lub bardziej wykołejonych, ale w jej ujęciu są to przede wszystkim ludzie nieszczęśliwi, świadomi swego zmarnowanego życia; wytrąceni poza nawias norm, ale w gruncie rzeczy do tych norm tęskniący. W podtekście sztuki rysuje się pewien ideał moralny, bardzo skromny, powściągliwy, niewielkiego formatu: ideał szczęścia rodzinnego, spokoju, wzajemnej ludzkiej życzliwości. prostytutka Helena jest wyrodną matką, ale przez pokazanie takiej właśnie matki i skutków jej postępowania tym mocniej akcentuje się ideał matki innej, do której tęskni zmaltretowana i zjadliwa Jo, matki, którą można wziąć za rękę, zwierzyć się jej ze strapienia czy bodaj — zjeść upieczony przez nią domowy piernik lub ciastko z imbirem. Jo pod pozorami cynizmu i rzeczywistością a zrozumiała w tych warunkach histerią kryje głód uczuć i głód zwykłego, unormowanego życia: z matką, ojcem, zacisznym domem, własnym chłopcem — i szkołą włącznie. Ciekawa to rzecz ten zwrot do ideału intymistycznego, który obserwować można także w innych dziedzinach twórczości, i to na obu biegunach współczesnego świata, bo przecież te same tendencje dochodzą do głosu w najcenniejszych dziełach kinematografii radzieckiej. U nas bodajże ta sama dążność jest głębszą przesłanką zawrotnej kariery Matysiaków. To może zresztą rzecz zdrowa i naturalna, że w obliczu dezintegracji dotychczasowego świata, wobec zachwiania wszelkich pewników i wartości, człowiek, w tym wypadku jego wyrazieliśka — Sztuka zwraca się do jakichś spraw elementarnych, najprostszych, a przez to samo najbardziej oczywistych i trudnych do zaprzeczenia. Gdy wielkie słowa stały się „dretwą mową”, trzeba może przywrócić im sens zaczynając od słów małych, ale za to bardzo konkretnych; aby odzyskać wiarę w ludzkość, trzeba może odkryć znów człowieka, właśnie przez małe, a nie przez duże „c”... Ostatecznie nawet Camus swój bardzo intelektualny system etyczny bazuje na istnieniu uczuć niezaprzeczalnych,



Afisz wg projektu
Janusza Warpechowskiego

przede wszystkim uczucia macierzyńskiego (pisałam o tym kiedyś obszerniej na innych łamach).

„Smak miodu” pobudza też do refleksji natury bardziej warsztatowej. Mówi się dziś powszechnie o kryzysie teatru. Powodzenie takich sztuk jak „Smak miodu” oraz jemu podobnych mogłoby zdawać się argumentem przeciwko pesymistycznemu widzeniu spraw sceny. Ale czy istotnie jest takim argumentem? Wydaje mi się, że wszystkie treści zawarte w sztuce Delaney mogłyby zmieścić się bez uszczerbku, a nawet z korzyścią dla siebie — w filmie o takiej samej fabule i problematyce. Z korzyścią — bo realistyczna poetyka i faktura sztuki mogłaby znaleźć pełny odpowiednik w poetyce filmowej, a pozostaje w pewnej sprzeczności z konwencjonalizmem, immanentnym dla teatru. W jakich dekoracjach należy na przykład grać sztuki tego typu? Iluzjonizm na scenie w konkurencji z filmem wydaje się ostatecznie przegrany, a dekoracje konwencjonalne, do jakich przyzwyczaili nas tetar współczesny — kłócą się z poetyką sztuki. Tak jak — sięgając do analogii historycznych — w pewnym momencie scenografia preromantyczna kłóciła się z wystawianymi w niej dziełami epigonów pseudoklasycyzmu... Ale tu dochodzimy do problemów, które nie nam i nie w tym miejscu rozstrzygać, warto przecież zasygnalizować.

Jak ocenić lubelską inscenizację „Smaku miodu”? Jest to na pewno sprawa bardzo rzetelnego wysiłku reżysera i aktorów, by jak najwnikliwiej odczytać sztukę i nadać jej kształt jak najbardziej wyrazisty i sugestywny. Czy wysiłki szły zawsze w słusznym kierunku i czy zostały uwieńczone pełnym powodzeniem? Wydaje mi się, że sztuka, chociażby z racji niepełnej dojrzałości warsztatu autorki — może dać pole do różnych interpretacji, a za każdą z tych różnych interpretacji można by przytoczyć znaczną ilość argumentów. Starłam się ukazać, co mnie w „Smaku miodu” wydaje się najistotniejsze; reżyser przedstawił, p. Modrzewska rozłożyła akcenty nieco inaczej, kładąc większy nacisk na „bagnie moralne” (cytuje za programem), niż na chęć wyrwania się z tego bagna. Znalazło to wyraz przede wszystkim w interpretacji postaci Jo; może też zaważyły tu warunki Marty Grey, aktorki o ekspresji zdecydowanie dramatycznej. Mocniej zaakcentowano histeryczność Jo i pewną jej nienormalność niż tęsknotę do normalności. Marta Grey jest na pewno zdolna, ale to, co dała w postaci Jo jest raczej wyrazistym, chwilami jaskrawym szkicem do obrazu niż wykończonym wizerunkiem; pewne sprawy należałoby pogłębić, inne — to może nawet ważniejsze — stonować, ściszyć, przytłumić; może zresztą nadmierną nerwowość gry położyć należy na karb tremy premierowej (krytycy warszawscy!). Bardzo interesującą sylwetkę stworzyła Maria Górecka, tak odmienna od swych dotychczasowych wcieleń, że w pierwszej chwili z trudem ją poznałam. Charakter odtwarzanej postaci dobytej środkami nie narzucającymi się: timbrem głosu, intonacją, powściągliwą gestykulacją; być może, że postać i problem zyskałyby na wymowie, gdyby mocniej uwydatnić pewną przemianę, jaka musiała nastąpić w Helenie po jej zerwaniu z mężem, to znaczy po ostatecznym krachu nadziei na jakąś stabilizację. Włodzimierz Wiszniewski grał pełnokrwistą postać Piotra, wygrywając jego brutalność, a zara-

zem zawarte w tekście aluzje do jakiegoś wewnętrznego połamania (rozmo- wa z Jo o utraconym oku). Zastrzeżenie budzi sama koncepcja i realizacja postaci Geoffreya i Chłopca. W osobie Geoffreya — Zygmunta Tadeusiąk — propozycje autorskie znajdują najdobitniejszy wyraz, ale równocześnie jest to postać najbledsza, zostawiająca największe pole domysłowi i dopowiedzeniu reżysera i aktora. Osobiście widziałabym Geoffreya w stylu znacznie bardziej nowoczesnym i „genre artiste” (student szkoły plastycznej...) — to tłumaczyłoby do pewnego stopnia jego przeszłość, znaną widzowi tylko z aluzji, a także późniejszą ewolucję uczuć (Geoffrey po prostu zakochuje się w Jo). Zresztą wydaje mi się, że w ogóle należałoby bodaj strojem bardziej uwydatnić tak swoisty styl współczesnej młodzieży także w osobach Jo i Chłopca. Chłopiec — Kazimierz Siedlecki — jest chyba za bardzo schematyczny w swej murzynskiej żywiowości: jest to „murzyn jako taki”, a należałoby dać jakąś wersję bardziej zindywidualizowaną. Na uwagę zasługuje umiejętnie i trafne opracowanie sytuacyjne szeregu scen, które uboga w didaskalia sztuka sugeruje jedynie dialogiem.

Scenografia — oszczędna, funkcjonalna, nastrojowa, zgadza się z naszymi gustami, ale czy z poetyką sztuki?...

Jak styszeliśmy z ust Dyr. Torończyka, teatr lubelski pragnąłby trafić przede wszystkim — i słusznie — do młodych widzów. Wydaje mi się, że „Smak miodu” jako zaproszenie do dyskusji powinien spełnić swe zadanie.

Shelagh Delaney: „Smak miodu”, sztuka w 2 aktach, przekład W. Komarnickiej i K. Tarnowskiej; reżyseria: Zofia Modrzewska, scenografia: Janusz Warpechowski, muzyka: Ryszard Schreiter.