

EDWARD ĆSATÓ

O WSPÓŁPRACY TEATRU Z AUTOREM

W zasadzie owa współpraca winna polegać na tym, że teatr dobrze wystawia sztukę autora. „Dobrze”, to znaczy między innymi: wnikając w intencje twórcy, zgodnie z jego zamiarem artystycznym. Wszelkie inne ujęcie tego problemu zaprowadziłoby nas w zaulek autonomizmu teatralnego, do którego nie chcemy już wracać. Nasza natomiast propozycja wcale nie oznacza dla teatru niewoli. Przypomnijmy sobie choćby postać Ruth w *Niemcach* Kruczkowskiego, tak odmiennie interpretowaną przez różne wykonawczynie; widzieliśmy, że wszystkie te koncepcje aktorskie nie były jednak sprzeczne z wizją autora.

Zdarza się jednak, że teatr, zanim jeszcze przystąpi do wymienionego na wstępie rodzaju współpracy, występuje do autora z propozycjami różnych zmian w tekście, nierzadko bardzo poważnych.

Niedawny Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych dostarczył w tej dziedzinie przykładów różnej jakości. Pewna ilość pomysłów była wówczas nieunikniona, ponieważ organizatorzy Festiwalu zakreslili z początku zbyt szerokie granice pracy teatru nad wybranymi przez jury sztukami. Niejednokrotnie utwory, nie budzące zastrzeżeń ideologicznych, lecz obciążone poważnymi brakami dramaturgicznymi włączano do repertuaru teatralnego z zaleceniem, aby ich „dopracowanie” artystyczne odbyło się na scenie. Brak precyzyjnego określenia przyczynił się w tym okresie do nadmiaru improwizacji. Obecnie bodaj że nikt już u nas nie kwestionuje tezy, iż w zasadzie praca nad ustaleniem literackiego kształtu dramatu winna się odbywać przed przystąpieniem do prób. Teatr — to znaczy konkretna osoba z teatru wydelegowana do tej czynności, najlepiej kierownik literacki w porozumieniu z reżyserem — może doradzać autorowi pewne zmiany, pewnych może się domagać. Ta dyskusja, będąca bardzo istotnym momentem we współpracy teatru z autorem, poprzedza jednak właściwą robotę inscenizacyjną. Gdyby autor przyniósł tekst „odpowiedni”, bezbłędny, teatr zrezygnowałby najchętniej z takiego rodzaju współpracy.

Nie mamy tu oczywiście na myśli drobnych przekształceń tekstu i skrótów, jakich dokonuje każdy reżyser w toku samej inscenizacji. Owe zmiany służą raczej upiastycznieniu literackiej wizji utworu, która teatr już przyjął i której nie myśli przetracać. Dokonują się one nie „przeciw autorowi”, ale „dla autora”.

Ten zwrot może się wydać zastanawiający. Przeciw autorowi, chociaż mowa była o współpracy? A jednak w praktyce teatralnej zdarza się czasem, że owa współpraca przybiera formę jak gdyby walki, w której tylko przyjazna serdeczność obu stron łagodzić może razy ostre pocisków. Z różnych powodów zdarza się, iż twórca teatralny patrząc na przyniesiony mu tekst, dostrzega w nim zarysy spraw innych niż te, o których myślał autor, chwytając za pióro. Godząc się z zasadniczą ideą utworu i właśnie dążąc do tego, by ją uwydatnić, reżyser pragnąłby niekiedy zaakcentować mocniej fragment, który pisarzowi wydawał się mniej ważny, a ulubioną jego partią pominać. Gdy nie wystarczy mu tekstu, prosi o zmiany. Czasem jest to po prostu wyraz reżyserskiego indywidualizmu, niewyżytej „żyłki literackiej”, nieraz jednak ta propozycja człowieka teatru daje ujęcie lepsze, bardziej dojrzałe i przemyślane, zgodniejsze z rzeczywistością. W tych rozmowach bowiem reżyser może mieć taką wyższość nad autorem, jaką miewa na ogół krytyk wobec krzytykowanego. Nie trzeba w takiej dyskusji ustępować zbyt łatwo, gdyż jest to walka piękna i płodna, która nieraz rodzi interesujące ujęcia dramatyczne i głębiej przemyślane inscenizacje.

Mamy przed sobą stosunkowo niedawny przykład takiej współpracy. Myślę o przedstawieniu *Odezwy na murze* A. Świrszczyńskiej w Teatrze Narodowym w Warszawie.



Fot. COPA — F. Myszkowski.
„Odezwa na murze” A. Świrszczyńskiej w Teatrze Narodowym w Warszawie. Inszenizacja Władysława Daszewskiego, reż. W. Perzanowskiej, dek. R. Nowickiego. Obraz III — przed fabryką.

Nie znam rozmów, jakie toczyła autorka z inscenizatorem W. Daszewskim i reżyserem S. Perzanowską; mogę mówić o tej współpracy jedynie na podstawie tego, co dostrzegłem w spektaklu. Przedtem jednak warto może przypomnieć, że *Odezwa na murze* opracowana była w okresie Festiwalu przez teatry katowicki i radomski i na obu scenach odniosła porażki. Oba przedstawienia ukazały *Odezwę* w takim kształcie, jaki nadała jej autorka. Nie uważaliśmy jednak tego za brak spektakłów, których słabość polegała przede wszystkim na złej robocie reżyserskiej i aktorskiej. Były to hałaśliwe melodramaty, z doczepionym sztucznie akademickim wydźwiękiem.

Przedstawienie w Teatrze Narodowym ma o wiele wyższą klasę artystyczną, czemu dziwić się nie należy, i nie na analizie tej pracy chciałbym skupić zainteresowanie. Ciekawsze jest, że kiedy zestawiamy owe spektakle, do takich elementów porównania jak reżyseria, gra aktorska, dołączyć musimy jeszcze jedno kryterium — tekst. Tekst sztuki w przedstawieniu warszawskim jest pod pewnym względem lepszy, a przez to lepszy jest również i cały spektakl. Wiadomo z wypowiedzi autorki i inscenizatora, że nowy tekst został ustalony we wspólnej dyskusji, część zatem zasługi w tej mierze trzeba przypisać inscenizatorowi.

Na czym polega wyższość ostatniej wersji *Odezwy*? Wydaje mi się, że po pierwsze na prawdziwszym odmalowaniu środowiska robotniczego, w którym się akcja rozgrywa i po drugie, na pokazaniu widzowi momentu, który w akcji sztuki pełni rolę przełomową. Jakie mogły być źródła pomysłu nowej wersji? Sądzę, że pomysł ten zrodził się z trafnego uchwycenia przez inscenizatora — trafniejszego w porównaniu z samą autorką — czym ta sztuka ma być i czym jest, jakie są jej najgłówniejsze założenia i jaki wobec tego winna przybrać kształt.

Świrszczyńska napisała sztukę o początkach rewolucyjnego ruchu w Polsce. Rzecz dzieje się w niewielkim mieście przemysłowym w okresie, kiedy przywódcy Wielkiego Proletariatu znaleźli się w warszawskim więzieniu, a nastroje rewolucyjne w klasie robotniczej jeszcze nie opadły. Akcję sztuki stanowią dzieje strajku w fabryce włókienniczej; pierwsze obrazy malują przygotowanie strajku przez grupę najbardziej uświadomionych przedstawicieli Proletariatu, w dalszym przebiegu rozgrywa się walka mię-

dzy kapitalistami i robotnikami, wreszcie obraz ostatni kończy się chwilowym zwycięstwem robotników i ukazaniem perspektyw dalszej walki. Świrszczyńska ujęła tę akcję w obraz dość kameralny. Z wyjątkiem dwu krótkich momentów nie wprowadziła na scenę ludzkiej masy, pokazała z jednej strony kilku przedstawicieli kapitalizmu, z drugiej małą grupkę świadomych konspiratorów. Wiemy jednak, że dzieje tamtych lat, to dzieje zaczynającego się ideologicznego dojrzewiania proletariatu, wzrostu w nim nastrojów rewolucji. Autorka przedstawiła ten proces na przykładzie jednej z bohaterek, zaczynającej od rozpaczliwych myśli o samobójstwie, kończącej na aktywnym udziale w ruchu rewolucyjnym.

Inszenizator słusznie zdecydował, że takie rozwiązanie nie wystarczy.

Ma ono co najmniej dwa braki — zmienia realistyczne proporcje i psuje realistyczny rysunek. Zmienione proporcje dają chwilami złudzenie momentu znacznie większej dojrzałości proletariatu, np. roku 1905. A co nas razi w rysunku? Świrszczyńska ujęła swoją sztukę w takie ramy, że mogłaby w nich świetnie rozegrać sprawę każdej niemal z postaci, widzianą w perspektywie psychologicznej. Ale przecież jej zamierzenie było inne, chodziło jej o obraz ruchu rewolucyjnego, a nie o losy i przeżycia poszczególnych osób. Autorka unikała więc obciążania swych bohaterów bardziej skomplikowanymi przeżyciami, ogarnęła ich wszystkich światłem dość równomiernym, toczyła szybko akcję, aby w jej drgnieniach ukazać klasowe konflikty. I stało się, że obraz nabierał chwilami rysów, niezupełnie pasujących do ram. Takie uproszczone, szerokie linie harmonizują z rozległym malowidłem, natomiast w ramach małych rozmiarów tworzą nie obraz, lecz obrazek, ilustrację.

Inszenizator zatem postanowił rozepchnąć ramę, wpuścić na scenę tłum, który autorka trzymała za progiem; pokazać widzowi jak rewolucjonizuje się masa proletariacka, nie ograniczyć się do kilku reprezentantów. Jest to żądanie realistyczne, gdyż w gruncie rzeczy bohaterem *Odezwy na murze* jest proletariacka załoga fabryki Millera. Na tle tego zbiorowego bohatera losy poszczególnych postaci, które dokładniej poznajemy, stają się patetyczne — bez niego łatwo mogą zatracić o melodramat.