

P R Ó B A „P R Ó B Y S I Ł„

Jest za kulisami teatralno-literackimi tajemnicą zgola publiczną, iż Próba sił Jerzego Lutowskiego, sztuka współczesna, wystawiona najpierw w Teatrze Kameralnym w Częstochowie a następnie w Teatrze Polskim w Warszawie i w Teatrze im. Osterwy w Lublinie spotkała się z surową, częściowo bardzo surową oceną ze strony wielu krytyków i kolegów autora po fachu lekarskim. Z młynka dyskusyj wyszła *Próba sił* zmielona nieomal na proszek; zestawione w jednym spisie pretenzje, zarzuty i zastrzeżenia wobec niej złożyłyby się na wcale bogatą kolekcję.

Spróbujmy uporządkować w pewien sposób zalety i wady *Próby sił*. Nie *sine ira et studio* — założenie byłoby fałszywe, a wypełnienie fikcyjne — lecz z tą życzliwością, która powinna cechować uwagi krytyczne zwłaszcza w odniesieniu do młodego autora-debiutanta. To nie znaczy, by jakikolwiek sąd ujemny zamazywać, by cokolwiek klajstrować, by zamieniać się w „nowego Czachowskiego“, pełnego dobrośliwości i pobłażania ponad miarę. Ale to znaczy, by oceny wypowiadać ze szczególną ostrożnością, by uwagę zwracać przede wszystkim na to, co nowe, co kiełkuje, choćby jeszcze było nieodrośnięte od ziemi i nie bardzo widoczne spod otaczających chwastów. Jestem pewien, że pobudliwy autor *Próby sił* zasługuje na takie właśnie „podejście“.

AUTOR

Medycyna i literatura... Białe kitle lekarskie wywołują magiczny wpływ na wielu pisarzy może dlatego, że oba zawody mają w sobie coś jakby ze znachorstwa i odczyniania uroków. I nawzajem, iluż lekarzy nieodparcie przyciągała literatura! Boy-Żeleński coś już pisał na ten temat. Stanowczo, między diagnozą lekarską a diagnozą pisarską, między hieroglifowaniem recept na małych karteluszkach

a precyzyjnym formułowaniem myśli na dużych kartach papieru, istnieje jakiś bliski związek. Dr med. Jerzy Pomianowski z Warszawy mógłby, sądzę, opowiedzieć więcej o tych koneksjach.

Nic przeto w tym osobliwego, że dr med. Jerzy Lutowski z Lublina, syn i wnuk lekarza, zadebiutował „na niwie”, pisząc sztukę teatralną. Nie miał lekarz kłopotu... Najpierw obrazili się poniektórzy koledzy z medycznego fachu — nie chcieli uznać, że Lutowski nie napisał jednak paszkwilu na cały stan lekarski. Później cierpkie uwagi za każdą nieścisłość, każde potknięcie się, każdą niedokładność *Próby sił* posypały się ze strony kolegów po fachu pisarskim. Autor nie poczuł się przygnębiony ani pogwałcony. Z piórem, nastawionym wojowniczo do ataku, przystąpił do próby sił. Nie bez kozery wybrał dla akcji swej sztuki taki teren, który obiecywał mu najwięcej szans na pomyślny wynik eksperymentu, nie bez przezorności uzbroił się w niezłe środki lecznicze przed najcięższą rozprawą, która dopiero przyjdzie. Sądzę tedy, że po przeanalizowaniu swoich doświadczeń i skonfrontowaniu ich z oceną z zewnątrz, nie zapomni o samokrytyce, która w procesach artystycznego tworzenia niemniejszą odgrywa rolę niż w przebiegu działań kolektywnych. Uwagę o samokrytyce pozwolę sobie podkreślić podwójnie.

SZTUKA

Próba sił jest ciężkim zadaniem. Jest sprawdzianem, jest miernikiem rzeczywistych sił społecznych, żadnego oszukaństwa tu być nie może. Chodzi o zwanie się ze sobą w walce sprzecznych sił starego i nowego, postępu i wsteczności, zwanie dynamiczne, dramatyczne, a więc w akcji, w działaniu, w procesie dialektycznym. Ambicja pisarza, który podejmuje się pokazać zjawiska takiej próby sił na scenie, musi być szacowana wysoko, a odwaga dodatnio. Patrząc przy tym na taki utwór, wypada z całą pryncypialnością ocenić wyniki próby sił, natomiast, sądzę, ze znacznie mniejszą surowością ocenić wolno podrzędne uchybienia w ubiorze czy w rysach twarzy uczestników doświadczenia.

Próba sił jest sztuką środowiskową. Bohaterami jej są przede wszystkim lekarze, terenem akcji głównie klinika „w jednym z miast uniwersyteckich”. Ale ta środowiskowość autorowi nie wystarcza. Raz po raz kieruje wypadły na mniej sobie znane tereny — na przykład do rodzinnego domu dyrektora kliniki, do osób z inicjatywy prywatnej, zaprzyjaźnionych z profesorem-dyrektorem, do fabryki, w któ-

rej pracuje jeden z pacjentów kliniki, do okupacyjnej przeszłości, itp. Przez to autor znalazł się w niebezpiecznej bliskości zasady worka (tj. metody gromadzenia i spiętrzania problemów, byle więcej, byle przez to „prawdziwiej“). Znalazł się nad zdradliwym dołem, ale do dołu nie wpadł. Nawet bowiem motyw dra Meiselsa zdołał nieźle wkomponować w zasadniczą strukturę sztuki.

Natomiast niewątpliwym nieporozumieniem — albo lekceważeniem realiów niesłusznym u pisarza pragnącego posługiwać się metodą realizmu socjalistycznego — jest osadzenie akcji w czasokresie wiosny 1950 roku. Atmosfera sztuki, szereg okoliczności rzeczowych, a przede wszystkim oś konfliktu fabryki państwowej z prywatnym, kapitalistycznym przedsiębiorcą skrzypi nieznośnie, skoro jest przesunięta na wiele miesięcy po III Plenum KC PZPR. Rozwój przemian społecznych w Polsce i marsz do socjalizmu jest tak zdecydowany, że na spekulancą butę pana Kazimierza Kaliskiego, fabrykanta i inspiratora sabotażów w fabryce państwowej, patrzymy jak na zjawisko z przeszłości bardzo dawnej, choć niedawnej podług miernika lat. Dziś panowie Kaliscy śmieją się już cienko i sabotażyści nie czerpią dochodów z ich uszczuplonej kasy: centrale wrogiej inspiracji i dyspozycji pieniężnej są dziś inne i gdzie indziej. Kaliscy et cons., owszem, sabotują nadal; ale zakamuflowani, z pozycji urzędników czy drobnych, pokątnych handlarzy, z pozycji Maringe'ów, a nie panoszących się wielkich kapitalistów. Sytuacja życiowa Kaliskich z *Próby sił*, zsynchronizowana z rokiem 1950, podważa zaufanie do ścisłości tematycznej autora — strzeżmy się takich dowolności.

Zachował natomiast swą żywotną siłę inny wątek *Próby sił*, wątek osadzający zarazem sztukę wyrażnie w problematyce inteligencji i w adresie artystycznym do inteligencji. Podstawowym tematem *Próby sił* jest jeszcze jedno przeobrażenie się inteligenta, który, choć obciążony mnóstwem uprzedzeń mieszczańskich, znajduje jednak drogę do nowego życia. Temat ów rozwinięty jest w sztuce logicznie i przekonywująco. Trafnie uchwycił również i uwydatnił autor oba typy walki starego z nowym: walki bezpośredniej i walki ideologicznej. Przeciwnik w fabryce stosuje metodę szkodnictwa i sabotażu, jest czynnym mandatariuszem wroga klasowego. W dziedzinie ideologii wróg drapuje się w różne stroje i maski, a wrogość swą często pozoruje troską o „obiektywizm“. W *Próbie sił* wybornym sprawdzianem, niezawodnym papierkiem lakmusowym, ujawniającym społeczną postawę lekarzy jest stosunek do nauki radzieckiej — w określi-

nym wypadku do leczenia pewnego typu wrzodów żołądka metodą Pawłowa-Andrejewa. Od podejrzliwości do z góry określonej negacji przebiega cała gama oporów i zahamowań, wynikających ze starych nałogów nauki burżuazyjnej, czołobitności przed nauką anglosaską, odpychania za to nauki ze społeczeństwa socjalistycznego. Przypomnijmy, iż temat ów w ostatnich czasach parokrotnie wkraczał na sceny radzieckie (w najściślejszym powiązaniu z problemem czujności): czyż nie zawiera go w sobie immanentnie *Sąd honoru* Szteina a także *Obcy cień* Simonowa? Problem jest żywy i nic dziwnego, że podejmują go różni pisarze.

Ten wyraźny szkielet konstrukcyjny sztuki nie oznacza, by *Próba sił*, zwłaszcza w swym pierwotnym tekście, nie wykazywała poważnych błędów budowy. Akt środkowy, jakkolwiek został pomyślany, przełamuje linię całości, znać też w *Próbie sił* skłonności do ekspresjonizowania teatralnego, cecha, którą Lutowski dzieli jeszcze z paru innymi naszymi dramatopisarzami. Ale nie ma celu szerzej się o tym



Państwowy Teatr Polski w Warszawie. Jerzy Lutowski *Próba sił*. Reżyser: A. Bardin, scenograf: Z. Strzelecki. — Na zdjęciu (od lewej): Jerzy Kreczmar (Prof. Mokrzycki) i Jan Ciecierski (Meisels). — Premiera: 10.II. 1951 r.

(Fot. Kaczkowski, COPA)

rozpisywać, skoro reżyseria w Teatrze Polskim usunęła główne wyskoki autorskie i bezlitośnie skasowała przebitki z aktu drugiego.

OSOBY SZTUKI

Jest ich sporo i każda z nich ma dopomóc do eksperymentalnego przeprowadzenia próby sił.

Więc przede wszystkim profesor Wiktor Mokrzycki, wielki uczony i nie zawsze wielki autorytet na klinice. Starzejący się, liberalny inteligent (za młodu czytywał Bebla pod ławką) utkwiał w przedwojennym idealizmie filozoficznym i nawet w szóstym roku istnienia Polski Ludowej uważa swoje socjalistyczne dywagacje za mrzonki młodości. Światopogląd Mokrzyckiego wyrobił w nim kult inteligencji jako warstwy przodującej (przede wszystkim moralnie), obwarował uporem wiarę w „apolityczność nauki“, w święte posłannictwo człowieka w płaszczu lekarskim. Daltonista i krótkowidz społeczny, nie zauważył Mokrzycki ani płytkości swej połowicy, ani walki klasowej, toczącej się w społeczeństwie i w jego bezpośredniej bliskości. Dopiero dramatyczne perypetie, wynikające ze zdemaskowania faszystowskiego zbrodniarza, właśnie odzianego w płaszcz i tytuł doktora, otwierają mu oczy. Ale co by się stało, gdyby walka klasowa na klinice przybrała mniej wyraźne formy? W dodatku Mokrzycki znajdzie wprawdzie na swej nowej drodze poparcie wielu ludzi z kliniki, ale w domowym zaciszu napotka na wciąż wzrastający opór ze strony pani Olimpii Mokrzyckiej *née* Dulskiej — bardzo się niepokoję o trwałość tego małżeństwa. Po stronie ojca stanie panna Maria Mokrzycka, zrazu nieodrodna córka swej mamy, później wszakże dorastająca do roli żony d-ra Czarnoty, lekarza-społecznika, lekarza-wzoru, lekarza-ideału? Musimy tu autorowi uwierzyć na słowo, bo ewolucję panny Misi naszkicował zdawkowo i od niechcenia.

Co zaś do owego Czarnoty, zrodził się on autorowi na wpół martwo; najpozytywniejszy bohater częstym przypadkiem wycięty bywa z kartonu, z tektury lub zgola ze zwyczajnego papieru. Natomiast inni lekarze mają w sobie wiele niezafałszowanych cech ludzkich, podpatrzeni zostali bystro i łatwo ich ożywić na scenie. Dotyczy ta uwaga nawet osoby d-ra Konwackiego, który jako gość z chirurgii na internie a zarazem sekretarz podstawowej organizacji partyjnej szpitala ma raczej zadanie rezonera i „przodownika chóru“. W całości biorąc, klinika tętni życiem i sięgającą do drobiazgów prawdą szczegółów.

Niewątpliwym sukcesem młodego autora jest postać d-ra Jerzego Poręby, lekarza, który, nadużywając powagi legitymacji partyjnej, chciał przy jej pomocy „urządzić sobie wygodne życie”. Poręba długo jest bezkarny, korzystając z dziecięcej naiwności profesora w stosunku do spraw partyjnych i ze związanych z tym jego lęków i zahamowań. W toku akcji Poręba przechodzi jednak przekonywająco zarysowaną przemianę — przy czym motor tej zmiany jest, jak należy, tylko partyjny. Postępowanie Poręby poddają towarzysze surowej krytyce, zakończonej wnioskiem o wydalenie lekarza-bumelanta z partii. Wstrząs, jakiego doznał Poręba, i jego szczera choć niedostateczna samokrytyka, są zdolne nadać życiu zbakierowanego lekarza zupełnie inny kierunek: surowa kara partyjna (nagana z ostrzeżeniem) umie przerobić człowieka. Widzimy początek przemiany Poręby i wierzymy, że zmiana w jego życiu nie jest chwilowa.

Parszywą owcą wśród świata lekarskiego, a zarazem tym, który w sztuce dźwiga na sobie ciężar roli bohatera negatywnego, jest dr Zdzisław Grodecki. Jerzy Pański mówił i napisał niedawno o szablonie, panującym w rodowodzie postaci negatywnych współczesnego dramatopisarstwa polskiego i zestawiał typowe dane biograficzne takich osobników („1939 — sklepikarz lub obszarnik, 1941 — Volksdeutsch, 1945 — szabrownik i waluciarz, 1950 — agent amerykańskiego wywiadu”). Schemat ukazany przez Pańskiego ma różne warianty, nie naruszające wszakże istoty stereotypu. Na przykład osoba Darlewicza w *Sprawie Anny Kisterskiej* Lubeckiego: 1939 — agent tajnej policji, 1941 — pobyt w Anglii, 1947 — uczestnik kursów szpiegowskich w Trizonii, 1950 — dywersant z ramienia amerykańskiego wywiadu. Należy stwierdzić, że Lutowski uniknął podobnego szablonu. Podana przez niego biografia Grodeckiego ma inne zawężenia: na uniwersytecie — korporant i pałkarz, po ukończeniu studiów — jeden z wielu antysemitcko-endeckich entuzjastów „paragrafu aryjskiego” i *numerus nullus*, za okupacji — czynny rasista, w Polsce Ludowej — poławiacz pereł pacjentów z inicjatywy prywatnej, mistrz w zamienianiu kliniki na folwark swej prywatnej praktyki, zawalidroga na nowych torach uspołecznionego lecznictwa, wróg klasowy niebezpieczny choć łatwy do zdemaskowania w swojej reakcyjności. W toku akcji wykrywa się zbrodnia okupacyjna Grodeckiego (chciał wydać hitlerowcom pewnego Żyda). Grodecki jest nietypowym lekarzem-wstecznikiem? Ależ na pewno, boć nie każdy lekarz-reakcjonista ma dodatkowo na sumieniu pospolite prze-

stępstwa! Ale Grodeckiego ani „Włoch z głowy nie wymyślił“, ani nie jest on jakimś całkiem wyjątkowym okazem patologii społecznej. Związek przyczynowy pomiędzy faszyzmem a nieludzką pokazuje Lutowski słusznie. Grodecki napewno nie jest przykładem częstego zjawiska; ale nie jest też, niestety, tylko osobliwością kliniczną.

Inni wrogowie klasowi w *Próbie sił* to ów Kaliski wraz ze swoim, dobrze podpatrzonym i paru śmiałymi rysami zaznaczonym synem-bęcwałem, oraz Piotr Sielawa, inżynier w państwowej fabryce tłoków samochodowych, cichy wspólnik Kaliskiego, sabotażysta i złodziej. Z tymi osobistościami dużo w sztuce biedy: bo skąd się biorą, nieprzymierzając, na przyjęciu u profesora, z jakich źródeł płyną towarzyskie koneksje Mokrzyckiego ze światem Kaliskich? Autor nie tłumaczy tu ogólnych kryteriów klasowych na konkretny język sceniczny. A ponadto, przypominam ów anachronizm konfliktu sektora prywatnego z socjalistycznym w przemyśle Polski z roku 1950! Tłumaczenie, że pisarzom trudno nadażyć za tempem rozwoju życia nie jest żadnym tłumaczeniem.

W cytowanej już wypowiedzi Pańskiego („Twórczość“, zeszyt z lutego br.), posługującej się całością niemal materiału, nadesłanego na festiwal polskich sztuk współczesnych, znalazła się również uwaga o pojawiającym się niekiedy niebezpieczeństwie fetyszyzacji racjonalizatorstwa. Sztuka Lutowskiego i od tego zjawiska nie jest wolna. Konstanty Jesionek, majster giserski w *Próbie sił*, to właśnie taki super-racjonalizator, a tym samym trochę racjonalizator-fikcja. Od udania się jego wynalazku zależy przyszłość seryjnego wyrobu tłoków samochodowych przez państwo. Jest to, rzecz oczywista, wypaczenie proporcji i naruszenie równowagi. Nadmiernym patosem i nieco klasztorną surowością tchną też argumenty, jakimi Jesionek przekonywa młodego kolegę Klejonkę, by nie wypuszczał się na bumberkę. Prawdziwy Jesionek załatwiłby tę sprawę znacznie prościej (a przez to zapewne i skuteczniej).

Jest jeszcze jedna osoba w sztuce Lutowskiego — i to węzłowa dla akcji — mianowicie dr (ale praw, nie medycyny) Henryk Meisels. Postać to jakby z innej sztuki, choć z dużym ładunkiem dramatyzmu. Meisels jest kolegą szkolnym Mokrzyckiego i niezawodnie inteligentem pochodzenia burżuazyjnego. A Lutowski wyobcowuje go zdecydowanie ze środowiska gości salonu Mokrzyckiego, do którego Meisels trafia na zaproszenie gospodarza domu. Hołdowanie omyłce, którą popełnił Ford w „Ulicy granicznej“? Na Lutowskim zemściło

się tu uleganie manierze pierwszego okresu polskich książek o okupacji: nacisk na psychologizm i biologizm w odniesieniu do tragedii Żydów, zamiast na ścisłą analizę klasową.

INSCENIZACJA

Autorzy polscy, zwłaszcza młodzi, mają nieraz powody do słusznych skarg na pracę teatru nad ich sztukami, niedoskonałymi pod niejednym względem, a więc tym bardziej wymagającymi wnikliwej i życzliwej opieki. Są to resztki niedobrych tradycji teatru merkantylnego i burżuazyjnego, którego karygodny stosunek do rodzimych, początkujących pisarzy bywał tematem iluż najślusznieszych załłów i oskarżeń! Sądzę jednak, że ze współpracy i pomocy Teatru Polskiego Lutowski jest zadowolony. Staranność i sumiennosc, z jaką Teatr Polski opracował *Próbę sił*, może być wzorem dla innych teatrów. Twórcza inscenizacja, troskliwa obsada aktorska — oto przykład, jak należy dopomagać młodym autorom w przejściu przez zdrażliwą próbę sceny.

Sztukę wyreżyserował Aleksander Bardini. Wspomniałem już o jego sukcesie w opanowaniu żywiołu drugiego aktu. Łatwiejsze zadanie w scenach dziejących się na klinice rozwiązał Bardini dobrze pod względem tempa i sytuacji scenicznych. Uchybień autora w podaniu realiów partyjnych nie umiał jednak usunąć.

Zenobiusz Strzelecki miał oszczędną, realistyczną myśl przy komponowaniu dekoracji pokoju asystentów w klinice; natomiast hojną, zamaszystą dłoń przy tworzeniu wnętrza hallu w willi profesora. Niechbyśmy mu już darowali boazerie i „kosmopolityczny zarwaniec” (jakby powiedział Sienkiewicz) tego wnętrza; ale ów absolutny brak akcentu, że rzecz dzieje się w mieszkaniu bądź co bądź wybitnego przedstawiciela inteligencji twórczej! Że takie akurat mieszkania mieszkali wzbogaceni „konsyliarze z praktyką”? Ale Mokrzycki, tłumaczy nam autor, jest przede wszystkim profesorem.

ROLE

Dobrze, sumiennie przemyślane i opracowane. Brak miejsc zdecydowanie słabych. Żeleński jako Sielawa i Dominiak w roli starszego Kaliskiego dali postacie uproszczone, ale żywe na scenie. Renata Kossobudzka (Misia Mokrzycka) i Krystyna Borowicz (pielegniarka

Jadwiga) robiły wiele, by wykrzesać prawdę z tych niepełnych z winy autora osób. Modele: lekarza-partyjnika, lekarza-kobiety i lekarza-dystrakta ożywili Maciejewski, Zofia Małynicz i Woźniak. Kostecka podkreśliła zamaszyscie dulskość gospodarnej pani Olimpi, Gliniński nie miał trudnego zadania z jednoznaczną rolą młodszego Kaliskiego.

Pretensje zgłoszono do Leona Pietraszkiewicza, wcielającego Jesionkę: że niby, jako pacjent po krwotoku wewnętrznym, odstawia ducha ojca Hamleta i cuchnie naturalizmem, jakby go co dopiero wyjęto z trumny. Ba, chciałbym widzieć inaczej wygraną scenę pierwszego aktu; może w stylu „choroby“ Klejonki?!

Dwie role wzbudziły pierwotnie i moje zastrzeżenia: Sheybala ucieleśniającego wszystkie cnoty Czarnoty, i Hańczy, gdy zamiast niecnót Poręby miał pokazać jego prawe oblicze partyjne; Sheybal bowiem popadał w żeromszczyznę (z której rolę Czarnoty można było oczyścić), a Hańcza w powierzchowne odbębnianie tekstu. Po parokrotnym obejrzeniu spektaklu muszę jednak zrewidować mój sąd: prostota bowiem, z jaką Czarnota-Sheybal uświadamia rozgrymaszoną Misię, pozwala pozytywnie osądzić jego życiowy optymizm i uwalnia go od obciążeń młodopolskiego samotnictwa. A grze Hańczy w miarę rozkręcania się przybywało ciepła i akcentów ludzkiego przeżywania.

Przykładem dobrej metody aktora z młodej szkoły jest epizod Klejonki w ujęciu Mariana Łacza. Tego młodego i zdolnego choć nieco lekkomyślnego robotnika zagrał Łącz bardzo prawdziwie, według dobrych kryteriów gry realistycznej. Nie trafił na mielizny pewnych akcentów groteskowych, a scenę poddania się głuchym apelom Jesionka do jego robociarskiego honoru, odegrał prosto i z umiarem.

Lutowski chciał usilnie uniknąć łatwizn posługiwania się techniką czarno-białą i pod tym względem Teatr Polski poszedł mu jak najbardziej na rękę. Prymitywny nieco obyczaj pokazywania typów ujemnych, a zwłaszcza wrogów klasowych w ten sposób, że widzowie od pierwszego rzutu oka domyślają się ich draństw i dziwią się tylko ślepotcie scenicznego otoczenia tych czarnych charakterów i czarnych typów, jest omyłką. Ważne to oczywiście, by jakimś niesłusznie pozytywnymi rysami danej postaci nie zamazywać jej wrogiej postawy, nie osłabiać wrażenia wstrętu, jaki słusznie powinna wywoływać. Ale ta mocna wewnętrzna odraza nie powinna być wywołana środkami jasełkowo-jarmarcznymi.

Pod względem takiego właściwego rozłożenia farb na obrazie poważny sukces odniósł Andrzej Bogucki w roli d-ra Grodeckiego. Był na oko zwyczajnym, typowym lekarzem, o powierzchowności zgoła „sympatycznej“. Czy przez to pomniejszył łajdactwa Grodeckiego? Przeciwnie, wystąpiły one przez to jeszcze jaskrawiej na jaw, a tylko niedowidztwo profesora i kolegów Grodeckiego przestało być dowolnością teatralną.

Oddanie roli Meiselsa Ciecierskiemu było bardzo trafnym i taktownym posunięciem teatru i nie skrzywiło proporcji, w jakich Meisels winien ukazywać się w sztuce. Akcent humanizmu, który jest tak nieodzowny w sztukach współczesnych, budowanych podług zasad realizmu socjalistycznego, znalazł w grze Ciecierskiego należne zastosowanie.

Pozostaje do zaznaczenia kreacja Jana Kreczmara jako profesora Mokrzyckiego. Wydaje mi się, że zasługiwałyby na dłuższą analizę. Kreczmar należy dziś do najświetniejszych aktorów polskich i nie darmo jest autorem drukowanej w „Teatrze“ rozprawy o „Warsztacie realistycznym aktora“. Na przykładzie interpretowania przez Kreczmara osoby profesora mogłaby młodzież aktorska studiować sposoby jakie stosuje doświadczony artysta, by dać w swej roli pełne, nie mylne wrażenie prawdy. Należałoby na kolejnych fazach, od pierwszej do ostatniej sceny, śledzić chwyt Kreczmara, ich kunszt a zarazem prostotę i celność. Zauważmy na przykład z jaką dyskretną trafnością rysuje



Państwowy Teatr Polski w Warszawie.
Jerzy Lutowski *Próba sił*. Na zdjęciu:
L. Pietraszkiewicz (Jesionek).

(Fot. Kaczkowski, COPA)

słabość profesora dla Poręby, podyktowaną warunkami ubocznymi — jak lekko wiedzie konwersację salonową — jak swobodnie się czuje w murach kliniki, pośród dyskusyj o systemach leczenia. Nawet nieco prymitywnym i naiwnym uwagom o mistyce płaszcza lekarskiego dodaje powagi, a dętemu patosowi głębi. I potrafi stonować, uczłowieczyć, wyprostować inteligenckie, spóźnione „robotnikomaństwo“, z jakim Mokrzycki Lutowskiego zaprasza Jesionka do swego pałacyku, dając do zrozumienia, że Sielawy i Kaliscy to już w jego domu *tempi passati*. Piękna, pouczająca rola...

SŁOWO KOŃCOWE

Jakiż więc wniosek należałoby wysnuć z przydługich wywodów? Najłatwiej byłoby powiedzieć, że próba zakończyła się wynikiem połowicznym, że Lutowski, jak jego Jesionek, uporem i niezachwianą wiarą w powodzenie dopiął swego, ale że, jak Sielawa, część cennego surowca puścił na lewo. Posłużyć się słowem „próba“ możnaby i w innych, coraz to nowych kombinacjach. Lecz chodzi o coś ważniejszego i zarazem bardziej ogólnego. Omawiamy sztuki debiutantów, sztuki wiele obiecujące, ale jakże często mało dające, omawiamy troskliwie, szczegółowo i czasem ponad ich zasługi. Niezupełnie wprawdzie podzielam przekonanie, że z debiutantami należy obchodzić się jak z jajkiem, rażące ich błędy wytykać mimochodem, a mniej rażące, bo ja wiem, może tuszować, a może przemilczać. Ale to pewne, że osiągnięte w teatrze ludowym zwycięstwo autora rodzimego, że wywalczone dlań poważanie ze strony kierownictwa teatrów, jest zjawiskiem jak najbardziej dodatnim, charakteryzującym naszą dopiero rzeczywistość.

A mówiąc o teatrze, myślę i o krytyce. Grzechy krytyki wobec pierwszych prób (wciaż to słowo!) teatralnych były również nie małe. Lepiej już, jeśli w słusznym zamiarze naprawienia krzywd podpadnie się pod zarzut nadgorliwości.

POSTSCRIPTUM O KSIĄŻKOWYM WYDANIU

W miesiąc po napisaniu powyżej zamieszczonej recenzji dostałem do rąk książkowe wydanie *Próby sił* (Czytelnik, Warszawa 1950, str. 116). Jakież rozczarowanie... W egzemplarzu drukowanym autor cofnął się na pozycje lubelsko-częstochowskie, odrzucił wszelkie innowacje konstrukcyjno-inscenizacyjne Teatru Polskiego, zachował „przebitki“ z aktu drugiego, zachował pierwotne zakończenie sztuki.

Przerywa więc sceny z przyjęcia u Mokrzyckich, by pokazać końcowy fragment zebrania podstawowej organizacji partyjnej, udzielającej Porębie nagany z ostrzeżeniem, przerywa, by ukazać Klejonkę i towarzyszy na moment przed kolejną próbą wynalazku Jesionka, przerywa, by migawkowym zdjęciem z separatki szpitalnej Jesionka unaocznić zbrodnicze postępowanie Grodeckiego. Nie muszę dodawać, jak bardzo te ekspresjonistyczne wstawki naruszają realizm utworu, jak bardzo podważają sens dramaturgiczny aktu trzeciego. Również z końcowego komentarza ideologicznego, wypowiadanego słowami radiowego spikera, nie zrezygnował Lutowski, jakkolwiek mógł na podstawie doświadczeń wiedzieć, że takie łopatologiczne podanie komentarza wywiera na widzu-słuchaczu skutek odwrotny od zamierzonego.

Fakty te świadczą nie tylko o uporze Lutowskiego i jego przywiązaniu do każdej kwestii pierwszej wersji *Próby sił*. Można w nich, jak sądzę, dostrzec dość pospolitą niechęć autorską do dramaturgicznej roboty teatru, mniemanie, że robota inscenizacyjna to z reguły kompromisowość, połowiczność, ustepliwość przed trudnościami technicznymi, ciche koncesje dla wypróbowanego szablonu. Temat ten wymaga rozwinięcia, ale już na przykładzie omyłki Lutowskiego można pokazać, jak często taki pogląd autorski jest konserwatywny, niesłuszny — czasem krzywdzący. I jak często godzi rykoszetem nie w teatr lecz w autora.