

WIĘCEJ RZETELNOŚCI — MNIEJ ZABAWY

Wybaczcie czytelnicy. Będę używać słów i sformułowań dziś u nas niemodnych, niemal wstydlivych. Powtórzę znane prawdy, że krytyka powinna uczyć, wychowywać, pomagać artystom — tworzyć, a odbiorcom sztuki — głęboko ją przeżywać i rozumieć. Nie, nie zapominam o tym, że krytyka jest także twórczością i literaturą. Przynajmniej powinna nią być. Umówmy się tylko, co to znaczy „być literaturą“. Ostrość pióra, bogactwo języka, piękno stylu — to jeszcze nie literatura. Bez nowych i głębokich myśli o życiu i ludziach, bez odkrywania prawd — może starych, ale ukazywanych w nowy sposób tak, że dla czytelnika blask ich stanie się świeży — nie ma literatury. Nie ma literatury bez indywidualnego stosunku do opisywanych zjawisk, a przede wszystkim bez ich gruntownej znajomości. Więcej — wydaje mi się, że nie ma literatury bez miłości. Przynajmniej tak to zawsze, jako czytelnik, „odbieram“.

A więc skoro i krytyka jest literaturą, i w niej szukam walki zrodzonej z potrzeby tworzenia, a nie z burzycielskich instynktów. Często szukam na próżno. Mam na myśli krytykę teatralną, a szczególnie wiele z tych artykułów, które pod nagłówkiem „Teatr“ ukazują się w „Przegładzie Kulturalnym“. Ostatnio: „Chatterton“ w Ateneum“ Jerzego Adamskiego.

Nie rozumiem, dlaczego krytyka teatralna może otrzymać pełne zwolnienie od wszystkiego, co poza formą cechuje literaturę. W artykule o Chattertonie forma jest. Owszem: inteligentna, zgrabnie złośliwa. Byli tacy, co po przeczytaniu recenzji o Chattertonie wpadli w zachwyt, że „nareszcie literatura“, że „Boyowskie tradycje“. Czyżby? Tych, którzy tak sądzą, pragnę dla przypomnienia odesłać do artykułu Boya „Parlamentaryzacja teatru“ (Flirt z Melpomeną, Wieczór pierwszy). Zacytuje tu tylko parę jego fragmentów:

„Rzecz z natury swojej tak swobodna i kapryśna, jak indywidualny stosunek krytyka do przejawów sztuki, staje się matematycznie wykreśloną i dającą się z góry przewidzieć linią programu „politycznego“.

Nie żal mi dyrektora, trudno: qui a terre, a guerre. Mniej żal mi też autorów; mimo że dzisiaj grzbiet ich jest tą „udeptaną ziemią“, na której toczą się home-

jedynie znajduje aktor podniecie, aby wydać z siebie co ma najlepszego.“

Tyle Boy.

„Codziennie wieczorem przez dwie godziny mordują na oczach zgromadzonej publiczności poetę, romantyzm, poezję. Mordują z premedytacją, chłodno kalkulując wszystkie szczegóły i konsekwencje. Ponure musiały być narady tych spiskowców — reżyse-



TEATR ATENEUM im. STEFANA JARACZA w WARSZAWIE: „CHATTERTON“ Alfreda de Vigny. Kitty Bell — Antonina Gordon Górecka, Chatterton — Władysław Sheybal. Reżyser: Jerzy Kaliszewski, scenograf: Zenobiusz Strzelecki

ryckie boje okołoteatralne, ci wybrańcy Muz mogą zawsze od wyroków współczesnych apelować do potomności, choćby bardzo odległej. ...Ale najgorzej, mam wrażenie, wychodzą na tym aktorzy, to znaczy ci, którzy, na przekór wszelkim „reformom“ i „odrodzeniom“ teatru, zawsze będą stanowić jego rdzeń i istotę.

...Praca twórcza prawdziwego aktora-artysty jest tak wyczerpująca nerwowo, tak bardzo musi w niej, wedle francuskiego wyrażenia, „płacić swoją osobą“, iż niezbędnym warunkiem dla niej jest atmosfera szczerego i troskliwego zainteresowania: wówczas

ra, tłumaczy, aktorów i scenograf — gdy obmyślali, jak wykonać swój nieczny zamiar“.

Tak widzi pracę teatru Jerzy Adamski. Cóż za święte oburzenie! A czy nie właściwiej byłoby dostrzec, że „codziennie wieczorem przez dwie godziny“ aktorzy oddają wysiłek swojej myśli, swoich nerwów i swojego serca po to, by dotrzeć do serc i umysłów widzów... i trafiają mimo. Znajdują się nawet na widowni i ludzie, którzy płaczą. Ale nie o to chodzi. Ważne — czy „płaczą zgodnie z intencjami utworu“. O sobie powiem — nie płaczą. I o to właśnie mam żal do teatru, że

śmierć dwojga szlachetnych ludzi wcale mnie nie wzruszyła. Widocznie w „naradach“ reżysera, tłumaczy, aktorów i scenografa nad wystawieniem sztuki tkwił jakiś błąd. Nie absolutyzuję własnych doznań, ale w przekonaniu, że zespół artystów nie miał nieczego zamiaru zniszczenia „wartości romantycznego arcydzieła“, a raczej właśnie chciał wstrząsnąć widzom tak, aby zmusić go do przemyślenia wielu spraw, sądzę, że błąd tkwi nie w odbiorcy ale w twórcach. Na czym on polega? Gdy krytyk chwyci za pióro, ma obowiązek na to pytanie odpowiedzieć. I tu jestem w trudnej sytuacji. Chatterton Alfreda de Vigny nie jest utworem do wystawienia łatwym i trzeba by wiele czasu poświęcić na to, aby spełnić ten obowiązek zgodnie ze swoim sumieniem. Nie mogę tego w tej chwili uczynić i do zabrania głosu zmusza mnie tylko artykuł Jerzego Adamskiego.

Poświęca on większą część swojej wypowiedzi temu, co „dobrze rozumieli“ twórcy przedstawienia, a mianowicie, że dzieło de Vigny służy „uwydattieniu symbolicznego znaczenia charakterów, usymbolizowaniu tragicznego konfliktu ideałów: egoizm i cynizm burżuazyjnego społeczeństwa zabija wzniosłego, wieszczącego poetę, ale jest to zarazem śmierć tych szlachetnych wartości, które w owym społeczeństwie jeszcze się rodzą;“ że „...w takim dramacie wszystko jest przede wszystkim namiętną, gorzką, patetyczną, filozofującą poezją.“

Tak — to wszystko „dobrze rozumieli“. Obawiam się, że za dobrze i że za dużo o tym właśnie myśleli. Nie można bowiem grać symbolów. Ludzie powinni urastać do symbolów w świadomości widza. Nie można grać dramatu myśli. Dramaty myśli rozgrywają się w życiu wśród żywych ludzi i w dusze tych żywych ludzi trzeba przeniknąć, ich pokazać. Wbrew twierdzeniu J. Adamskiego żadna recytacja, żadna zmiana rytmu, nie poparta głęboką analizą tego, jak ci ludzie, w tej

epoce i w tym utworze reagują na zjawiska życia, jak ścierają się w działaniu (słowo jest nim także) ich światopoglądy — sprawy nie rozwiąże. To nie sprawa „intelektualnej psychologii“, albo przeniesienia dramatu romantycznego w sfery psychologii właściwej literaturze realizmu krytycznego. Ale jeżeli zgodzimy się, że romantyzm jako zjawisko historyczne jest odbiciem jakiegoś istniejącego w życiu stosunku do spraw ludzkich, społecznych, jest jakąś postawą wobec zjawisk, która wyraża się i w swoich treściach i w sobie tylko właściwej formie, to przy porażkach w odtworzeniu dramatu romantycznego wracać należy do tego, to powinno być punktem wyjścia: do prairódia, do życia, do gruntu, na którym rozdziły się takie a nie inne ludzkie charaktery i reakcje — do ich poznania.

Trzeba sprawdzić, czy tu jest wszystko w porządku. Żadna zamiana jednej czysto spekulatywnej i formalnej koncepcji na inną rozwiązanie nie przyniesie. Zaciemni tylko obraz, zmyli drogi poszukiwań. Nie znaczy to oczywiście, aby scenografia czy kostium, o których pisze także J. Adamski, nie odgrywały roli. Odgrywają. Ogromną. One też

stanowią część atmosfery epoki, atmosfery samego utworu. I on jest przecież jakimś przejawem tego życia, które zrodziło romantyczną poezję. Pomijając ich nie wolno. Ale też nie wolno insynuować, że „zmiana dekoracji“ bez ponownego przeanalizowania, jak poprzez człowieka przekazać „wartości romantycznego arcydzieła“ przyniesie nowe jego odczytanie. Będzie to po prostu stara czy nowa — sztampa romantycznej inscenizacji.

Nie wolno też chyba nie zauważyć, że w tym na ogół chybnym, moim zdaniem, choć ambitnym przedstawieniu jest jedna postać urastająca do symbolu. Myślę o Kitty Bell. Jerzy Adamski widzi w niej tylko „naiwną, skromną i pocziwą żonę fabrykanta“. Antonina Gordon-Górecka — pokazała więcej: uosobienie szlachetnej kobiecości. I skoro mowa o „*próbie współczesności*“, to ona chyba tę próbę wytrzymała mimo to, że pokora Kitty Bell obca jest współczesnej kobiecie — a dlatego, że wszystko, co tak czyste i szlachetne w ludziach przeszłości, bliskie jest naszej epoce. I jeśli szukać tych punktów styčných między dramatem romantycznym a naszą epoką, które pomogą w jego nowym odczytaniu, to wydaje mi się, że

sposób, w jaki chłoną zjawiska życia bohaterowie romantyczni, ich drapieżna dociekliwość w dążeniu do zgłębienia tych zjawisk i bezkompromisowy stosunek do tego, co złe w otaczającej ich rzeczywistości, stanowią właśnie jakies z tych punktów styčných — mimo odmiennych wniosków, do jakich dochodzą romantycy i ludzie naszej epoki: epoki największej w historii rewolucji.

Wiem, że aby tak sformułowane uogólnienie mogło pomóc w czymś teatrowi, trzeba to przeanalizować na konkretnym przykładzie *Chattertona*, tym bardziej, że i ja jako widz przedstawienia nie aprobuję. Ale — jak już pisałam — przeprowadzić głębszej analizy na tym miejscu nie mogę.

W tej chwili przeciwstawiam ogólnikom prowadzącym do sztampy, ogólniki mogące, jak mi się wydaje, w jakiś sposób przybliżyć rzeczowe przeanalizowanie błędów reżyserii.

Piszę z pozycji człowieka nieuleczalnie zarażonego bakcyłem teatru i dlatego nie jest mi obojętne, że włożony przez artystów wysiłek nie dał rezultatu. Nie chcę niczego wybaczać, nie chcę niczego darować zespołowi. Ale nie mogę milczeć, gdy pióro krytyka pokryte jest rdzą likwidacji

torskiego stosunku do twórczych usiłowań teatru. Oprócz takiego wrażenia — nic innego, trwałszego, po przeczytaniu artykułu „*Chatterton w Ateneum*“ nie pozostaje. „...I po co ta cała zabawa?“ Komu taka krytyka jest potrzebna? Na pewno nie teatrowi. A czytelnikom — widzom? Owszem, ich ona czegoś uczy: uczy ich nonszalancji i braku szacunku do twórców. Ale czy o to nam chodzi? Czy, powtórzę za Boyem, „...nie byłoby wskazane, zamiast tej namiętnej kampanii okototeatralnej, próbować stworzyć trochę atmosfery teatralnej...?“ i czy do stworzenia takiej atmosfery nie jest potrzebna surowa, ale rzeczowa i budująca, a nie nihilistyczna krytyka pozycji repertuarowej kolektywu, który zmaga się z trudnościami i błądzi na drodze do stworzenia własnego ideowo-artystycznego oblicza?

Jeśli bronić słusznej tezy, że i krytyka jest twórczością, że jest nią wskazywanie na treściowe i formalne wartości sztuki, to sztuka musi być dla krytyka czymś ważnym i drogim w życiu.

A wtedy — trochę skromności i trochę etycznej postawy wobec tych, bez których jej w ogóle nie będzie.