

Fugard w Polsce

Marian Sienkiewicz

Nie ma co ukrywać. Ożywczę i wciąż pulsujące źródła europejskiego dramatu pomału wysychają. Coraz dłużej czekamy na nowości z Paryża i Londynu, a gdy nie nadchodzą, zaczynamy niecierpliwie rozglądać się za innymi propozycjami. Tradycyjnie pojmowana kultura europejska coraz mniej inspiruje. Po zapasy świeżych doznań niektórzy twórcy teatru wyprawiają się aż na Daleki Wschód i do Afryki, by w ceremonii i rytuale dawnego obrzędu, przechowanego w żywej tradycji i codzienności tubylców, odnaleźć siebie, odzyskać utraconą wrażliwość i zdolność uczestniczenia we wspólnych przeżyciach. Jak na razie tego typu wyprawy niewiele przyniosły odkryć i olśnień, zwłaszcza widzom teatralnym, co najwyżej „informowanym”, jak przebiegała np. peregrinacja i kontakty Petera Brooka i jego grupy z kulturą obrzędową Afryki.

Można jednak, a coraz częściej uświadamiamy sobie, że trzeba, robić zupełnie inne wyprawy w głąb nowych kontynentów pozaeuropejskich, które zaczynają budzić się do wielkiego życia społecznego i politycznego. Świat się bowiem gwałtownie zmniejszył i np. Afryka już dawno przestała się nam kojarzyć tylko z egzotyką. Coraz częściej odkrywamy tu nowe, zaskakujące zjawiska nie tylko natury politycznej. Zaczynamy się, nie bez powodu, interesować coraz bujniejszym rozwojem literatur afrykańskich. Dzieła czarnych i białych twórców Afryki zdobywają sobie uznanie na całym świecie, a wielu z nich robi, po prostu, głośne kariery literackie czy teatralne.

Jednym z takich uznanych twórców afrykańskich jest Athol Fugard.

Południowoafrykański dramaturg, reżyser, aktor. Rocznik 1932. Jego matką była Afrykanka, ojciec zaś pochodził z rodziny angielskiej. Krytycy twórczości Fugarda zwracają uwagę na ten szczegół jego biografii, gdyż jest on charakterystyczny dla wielu obywateli Republiki Południowej Afryki, gdzie wciąż przebiegają ostre granice narodowe, obyczajowe, rasowe. A konflikty i wstrząsające tragedie na tym tle rodzą się już na terenie rodziny. Fugard, autor wielu utworów scenicznych, granych na całym świecie, uchodzi za pisarza, który dość jednoznacznie ocenia demoralizujący wpływ na społeczeństwo, istniejących stosunków społeczno-politycznych w RPA, nie ograniczając się jedynie do walki z kompromitującą segregacją rasową.

W sztuce „Dzień dobry i do widzenia” (1966), Fugard ukrył głęboko nabrzmiałe problemy i konflikty swojego kraju i niejako rozproszył w biografjach dwojga bohaterów — siostry i brata. Jest to równocześnie słabość tej sztuki, gdyż cały mechanizm powodujący działania, postępowanie i sposób życia tych dwojga oglądamy na zasadzie sprężyny, którą oni sami pomału rozkręcają, wspominając swoje dzieciństwo i niedławną przeszłość. Nie jest to również dramaturgicznie pomysł najlepszy, tym bardziej że autor realizuje go prawie bez akcji, jedynie poprzez sztukę monologu i dialogu, który nie wytrzymuje do końca próby aktorstwa i cierpliwości widowni. Zwłaszcza wtedy, gdy tekst Fugarda odczyta się i zagra w wąskich kategoriach obyczajowo-psychologicznych.

W tym zresztą tkwi niebezpieczeństwo i pułapka tego utworu. Opowiedzenie i zagranie wątej fabuły „Dzień dobry i do widzenia” niczego jeszcze nie wyjaśnia. Reżyser musi oprócz tego znaleźć jakiś nadrzędny sens utworu Fugarda, który przecież nie zamierzał napisać dość banalnej — jeżeli się ją tylko streści — historyjki jakiegoś rodzeństwa.

Johnnie znajduje się gdzieś na granicy obłędu i rozpacz, bełkocze przydługimi monologami, w którym usiłuje przekonać siebie, że jeszcze nie zwariował. Hester jest prostytutką,

która opuściła dom rodzinny dwanaście lat wcześniej z nienawiści do ojca, do domu, którego atmosfera ją dusiła i męczyła. Teraz pojawia się, by odebrać swoją dołę, czyli oszczędności ojca. Przyjechała wyrwać mu te pieniądze, aby wreszcie zmienić swoje sobacze życie... Poszukiwanie pieniędzy w stosach paczek i walizek — scena kulminacyjna i najlepsza — to nie tylko sposobność, aby pokazać losy burskiej rodziny Smit-hów, ale również przejmujące oskarżenie systemu, który w sposób bezwzględny doprowadza do ludzkich tragedii i upadków. A protest jednostki — to chyba Fugard chciał podkreślić najmocniej — kończy się w takiej sytuacji żalosnym i dwuznacznym gestem. Prostytucją Hester i przejęciem „roli” kaleki przez Johnniego, który nie mogąc znaleźć sobie miejsca w społeczeństwie, przyzwyczajony do uległości wobec zmarłego ojca, wcieli się weń. I to będzie jego śmierć i zmartwychwstanie równocześnie. Wychowany na Biblii — w kategoriach przypowieści biblijnej — uzasadni swój powrót do życia.

Prapremierę polską „Dzień dobry i do widzenia” wyreżyserował w katowickim teatrze (Mała Scena) i zagrał Johnniego Józef Para. W klimacie solidnego teatru psychologiczno-obyczajowego, w realistycznych dekoracjach Zenona Moskwy. Johnnie Pary, to ludzki wrak, który właśnie znalazł swoje miejsce, gdy pojawia się siostra (Stanisława Łopuszańska). Swoim wtargnięciem przeszkodziła mu niejako w próbie startu do „nowego” życia — o kulach po ojcu. Rozgrzebywanie przeszłości jest więc dla niego żenujące, to straszliwa męka, bo musi jeszcze raz to wszystko, co przeszedł — doświadczyć i przeżyć. Odejście siostry, zachowującej się zresztą niezbyt agresywnie, w wykonaniu Łopuszańskiej — stanie się dlań wyzwoleniem. Podwójnym. Od przeszłości i od siebie.

Kolejną premierę tej sztuki Fugarda wyreżyserowała Anna Polony w krakowskim Teatrze Kameralnym, obsadzając siebie w roli Hester, a rolę Johnniego powierzając Jerzemu Radziwiłowiczowi. W tej wersji z kolei postacią dominującą jest Hester, grana przez Polony ostro, dosadnie, miejscami brutalnie. Radziwiłowicz tworzy postać młodego chłopaka, zagubionego i roztrzęsionego; wiele w nim jest z neurastenika i typowego nieudacznika. Zakrzyczany i zdominowany ekspansywną grą partnerki, niezbyt przekonuje, gdy wreszcie chwyta za kule.

Polony — reżyserka budowała raczej sytuacje aktorskie, wspomagana funkcjonalną scenografią Lidii i Jerzego Skarżyńskich (wieszaka, lampa, stół, krzesła, kotary), nie poświęcając zbyt wiele uwagi inscenizacji. A ta sztuka Fugarda, aby przekonywała w teatrze polskim — musi być poddana rygorom interpretacji. Trzeba jej znaleźć motywację (i pokazać je!) nie tyle psychologiczno-obyczajowe, co społeczno-polityczne. I określić kierunek buntu bohaterów Fugarda. Nie należy też, moim zdaniem uogólniać problematyki tej sztuki, lecz raczej ją konkretyzować. Potrzebę inscenizacji odczuła zresztą sama Polony — reżyserka, dopisując scenę finalną. Rozsuwa się tylna kurtyna i ukazuje się symboliczna droga krzyżowa — wielkie końce i trzy słupy telegraficzne. Ta symbolika, nie bardzo pasująca do realistyczno-psychologicznej konwencji całego przedstawienia, zbyt nachalnie uzupełniająca wypowiedź Johnniego, to oczywiście spóźniony refleks inscenizatorski — chęć poszerzenia, chociaż metaforycznie, zbyt jednoznacznie potraktowanego tekstu Fugarda.

„Dzień dobry i do widzenia” Athola Fugarda w Starym Teatrze (scena Teatru Kameralnego) w Krakowie. Przekład: Małgorzata Semil. Reżyseria: Anna Polony, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Premiera w styczniu 1976.