

DWUGŁOS O TEATRZE

Gorki udziwniony

Wystawiając „Na dnie” na scenie krakowskiego Teatru Kameralnego, Lidia Zamkow - Siomczyńska postanowiła przeciwstawić tradycyjnej interpretacji tego dramatu własną wizję inscenizacyjną. Niepowszednia indywidualność reżysera sprawiła, że przedstawienie to stało się niewątpliwie wydarzeniem artystycznym, co nie znaczy jednakże, by nie budziło wielu uzasadnionych zastrzeżeń. Każdy spektakl sporny jest w zasadzie — jako objaw twórczego fermentu w teatrze — zjawiskiem pozytywnym. Mobilizuje on jednak zarazem naszą czujność, zawiera bowiem w sobie niebezpieczeństwo precedensu. Przykładem takiego niebezpieczeństwa jest dla mnie właśnie krakowska inscenizacja klasycznego rosyjskiego dramatu.

Stoję na stanowisku, że swoboda reżysera kończy się tam, gdzie inwencja jego zaczyna kolidować z oczywistymi intencjami autora. Nie jest przy tym ważne, czy chodzi o autora rodzimego czy obcego, dawnego czy współczesnego. Rzeczą reżysera jest — zdaniem moim — przyoblekanie w żywy kształt sceniczny (przy pomocy najmielszych bodaj i najoryginalniejszych pomysłów i środków warsztatowych) jawnych i ukrytych treści konkretnego utworu literackiego, nie zaś komponowanie na kanwie autorskiego tekstu dowolnych konstrukcji dramatycznych. Kompetencje reżysera podobne są do kompetencji dyrygenta, którego nie zwalnia od obowiązku liczenia się z partyturą kompozytora najbardziej nawet twórcza interpretacja dzieła muzycznego.

Nie chodzi mi tu zresztą o jakiś mechanicznie pojmowany pietyzm dla oryginalnego tekstu, ale o ogólną wymowę utworu. Nie wierzę w to, by lekceważenie autorskiego zamysłu mogło w jakichkolwiek bądź okolicznościach posłużyć lepszemu zrozumieniu jego dzieła. „Przybliżanie” klasycznego dramatu współczesnemu widzowi nie może się odbywać kosztem pomijania jego konkretnej funkcji historyczno - społecznej, a nowoczesne środki techniki odtwórczej, zademonstrowane w najciekawszym bodaj pod względem formalnym spektaklu, nie muszą bynajmniej prowadzić do zatracenia stylu i specyficznego klimatu, oryginału.

Nie neguję, że Zamkow dała na scenie krakowskiej pełną wyrazu, wzmocnioną jeszcze przez plastyczno - przestrzenną deformację (dużej miary osiągnięcie Andrzeja Cybulskiego), wizję egzystencji

ceniać faktu, że w lutym 1903 roku pierwszy petersburski nakład tego dramatu w liczbie 40.000 egzemplarzy wyczerpany został w ciągu dwu tygodni (niezależnie od wcześniejszego o miesiąc, monachijskiego wydania Marchlewskiego), a do końca roku sprzedano ponad 75.000 egzemplarzy książki. Wydaje się wątpliwe, czy podobny, nie spotykany do tej pory w Rosji przedrewolucyjnej sukces mogłoby uzyskać dzieło literackie nie związane wszystkimi korzeniami z życiem narodu, z nurtującymi go problemami i wyczuwanymi już przezeń, narastającymi przemianami.

Tymczasem w krakowskiej wersji „Na dnie” dzieją się sprawy bezsprzecznie ciekawe (stwierdźmy to raz jeszcze), ale z innej zupełnie parafii. Ze się ściany ruszają — to nam jeszcze nie przeszkadza, ostatecznie pijanemu Aktorowi może się tak wydawać, ale dlaczego po scenie czolgają się na czworakach statystki? Owszem, rozumiemy, że reżyser chciał pokazać „ludzkie robactwo”, ale Gorki wymieniając w spisie osób „bosiaków bez imion i mowy” — inaczej ich chyba sobie wyobrażał. Satin jest w spektaklu w ogóle jakby nieobecny, Baron stanowi zaprzeczenie postaci zdeklasowanego arystokraty. Zresztą i inni aktorzy — wyjąwszy paru — starają się uczynić wszystko, aby nie być podobnymi do swych poprzedników. Nawet Fabisiak wolał pozbawić Lukę tej „chytrości”, jaką widział w nim Gorki i wierni jego

intencjom odtwórcy tej postaci. Dążenie do oryginalności za wszelką cenę nie zawsze w teatrze popłaca.

Pamiętam, jak w 1949 r. na scenie warszawskiego Teatru Polskiego Swiderski, kreując rolę Barona w Schillerowskiej inscenizacji „Na dnie”, wkładał i zdejmował swoje dziurawe rękawiczki. Gest ten nie był bynajmniej tak konwencjonalny, jak się wydawać może dzisiejszym „odbrązowiaczom” tego dramatu. Stanisławski opowiada, że w pierwszej, zamierzonej przez Gorkiego redakcji sztuki występował lokaj z dobrego domu, który „jak najdroższego skarbu strzegł swego kołnierzyka od frakowej koszuli, jedynego przedmiotu związanego z jego poprzednim życiem”. Rękawiczki Barona były rekwizytem nawiązującym do czegoś, co nie zostało napisane, ale bez czego nie byłoby „Na dnie” w jego kształcie ostatecznym, własnym i niepowtarzalnym.

Co innego traktować dramaty Gorkiego jako sceniczne ilustracje tez publicystycznych (bywało u nas i tak), a co innego grać je „w ogóle”, jak sztuki egzystencjalistów, w oderwaniu od autora i jego narodu, od miejsca akcji i epoki. Tego czynić chyba nie należy, podobnie jak nie należy podciągać Szekspira i Dürrenmatta, Czechowa, Eurypidesa, Słowackiego, pod jeden wspólny mianownik udziwniania. Czas by już chyba było poddać tę modę jakiejś rozsądnej rewizji.

Eugeniusz Żydomirski

Gorki w wymiarze tragicznym

Krakowska realizacja dzieła Gorkiego, jedno z najciekawszych, najbardziej pobudzających przedstawień sezonu, podzieliła zdania krytyków w sposób na naszym gruncie dość typowy. Oponenti uczynili głównym przedmiotem sporu zmianę poetyki teatralnej utworu zastosowaną przez twórców spektaklu. Owa zmiana jest dla nich równoznaczna z naruszeniem intencji autora, z wypaczeniem ogólnej wymowy jego sztuki, z wykrzywieniem i zafalszowaniem treści. Przy tym o istotnych treściach przedstawienia mówią na ogół mało. Wysłunięto więc problem, który we współczesnym teatrze, jak mi się wydaje, dawno przestał być zagadnieniem spornym. Rzecz dotyczy zresztą sprawy szerszej i ogólniejszej — określonych poglądów na sztukę teatralną i stosunku do teatru współczesnego.

Podobnych zmian poetyki, zmian wyrazu scenicznego dawnych utworów, teatr dokonuje nieustannie i na tym między innymi polega jego rozwój. Bez takich zmian scena współczesna zamieniłaby się w muzeum dawnych konwencji. Szekspir byłby grany wyłącznie według ścisłych wzorów sceny elżbietańskiej, Moliere na francuskiej scenie dworskiej, a Czechow i Gorki tylko w stylu wypracowanym przez MCHAT. Szukanie dla dawnych utworów dramatycznych — tych oczywiście, których walory treściowe do dziś nas pasjonują — nowej

poetyki scenicznej, współczesnej nam, nie zaś ich autorom, jest jednym z oczywistych praw teatru, z których scena współczesna korzysta i musi korzystać.

Równie oczywistym uprawnieniem jest skupienie uwagi na tych elementach treści (zawartych rzecz jasna w utworze), które inscenizatora najbardziej interesują i które pragnie przekazać widzom. I kiedy mamy do czynienia z poważnym zdarzeniem teatralnym, właśnie owe treści decydują o zastosowanej poetyce, ich wagą i wartością zmierzmy nowość realizacji formalnej. Proszę mi wybaczyć te ogólnikowe truizmy, które, jak się okazało, trzeba było powtórzyć przed przejściem do konkretyzacji.

Zamkow — Słomczyńska wystawiając „Na dnie” ponad wszelką wątpliwość wyszła od spraw treściowych świetnego dzieła Gorkiego. Ze udowodniła przy tym, iż poetyka teatralna nadana tej sztuce przez MCHAT nie jest jedyną możliwą, ani absolutnie niezbędną dla wyrażenia myśli utworu — jest sprawą dalszą. Przede wszystkim zatem postanowiła odsunąć na dalszy plan redziejowe i historyczne podłoża „dna” Gorkiego skupiając się na jego kręgu filozoficznym. Nie wydało mi się, żeby przedstawienie całkowicie odcinało się przez to od autentycznych źródeł społecznych skonstruowanego przez Gorkiego obrazu. Ale nie wydaje mi się również, aby konkretna historia „bosiaków” nadwołżańskich była dziś

najbardziej pasjonującą sprawą w „Na dnie”.

Przeciwnie — zarówno dziś, jak i dawniej najciekawszy był ów daleko szerszy dramat, jaki Gorki wpisał w życie mieszkańców domu noclegowego Kostylewych. Dramat psychologiczny i filozoficzny, wstrząsający prawdą losu ludzkiego, stawiający w jakże prekursorski sposób problem „spraw ostatecznych” człowieka. Gorki poddał swoich bohaterów próbie podwójnego dna: Z jednej strony jest to dno społeczne, dno konkretnego ustroju. Ale jest to tylko punkt wyjścia. Sprowadził ich bowiem także na dno świadomości o świecie i człowieku. Na takie dno, z którego dalsza droga wiedzie już tylko w górę — lub ku samobójstwu. Własnego dna psychicznego nie przeżyje u Gorkiego Aktor. Po wielkim monologu Satina wyjdzie i powiesi się. Ale monolog Satina to już jest właśnie owa droga w górę — z dna na szczył, najwyższy osiągalny szczył naszego świata, który również nazywa się: Człowiek.

Uwyraźnieniu tej problematyki „Na dnie”, filozoficznej, eschatologicznej niemal, posłużyła u Zamkow zmiana poetyki teatralnej, odejście od rodzajowości, opisowego realizmu, naturalistycznej „otoczki”. Scena w jej inscenizacji nie jest jednak bynajmniej abstrakcyjna. Re-



Nie chodzi mi tu zresztą o jakiś mechanicznie pojmowany pietyzm dla oryginalnego tekstu, ale o ogólną wymowę utworu. Nie wierzę w to, by lekceważenie autorskiego zamysłu mogło w jakichkolwiek bądź okolicznościach posłużyć lepszemu zrozumieniu jego dzieła. „Przybliżanie” klasycznego dramatu współczesnemu widzowi nie może się odbywać kosztem pomijania jego konkretnej funkcji historyczno - społecznej, a nowoczesne środki techniki odtwórczej, zademonstrowane w najciekawszym bodaj pod względem formalnym spektaklu, nie muszą bynajmniej prowadzić do zatracenia stylu i specyficznego klimatu oryginału.

Nie neguję, że Zamkow dała na scenie krakowskiej pełną wyrazu, wzmocnionego jeszcze przez plastycznie - przestrzenną deformację (dużej miary osiągnięcie Andrzeja Cybulskiego), wizję egzystencji ludzkiej na dnie życia. Ale są to ludzie nie wiadomo jacy, a dno zawieszono zostało w próżni. Reżyser posunął się w swej neutralności tak daleko, że odebrał postaciom dramatu nawet ich imiona i nazwiska, oznaczając je celowo w spisie osób działających anonimowymi określeniami „Właściciel domu noclegowego”, „Złodziej” (to Waśka!), „Szuler” (to ma być Satin!) itd.

A przecież bohaterami „Na dnie” nie są paryscy apasze ani mieszkańcy londyńskich slumsów czy bodajże przedwojennego warszawskiego Annopola, ale rosyjscy „bosiacy” - tacy sami jak ci, których życie i zwyczaje studiowali na moskiewskim Chitrowym Rynku Stanisławski i jego aktorzy, przygotowując w 1902 roku prapremierę tego dramatu.

Jestem daleki od domagania się jakiegoś specjalnego podkreślenia rosyjskości bohaterów czy wulgarnego wybijania akcentów społeczno-politycznych utworu. Sam Korcki - już po Wielkiej Rewolucji - tłumaczył, że „nie mógł włożyć propagandy socjalizmu w usta ludzi złamanych przez życie, niezdolnych do pracy”, choć stwierdził jednocześnie, że „w słowach Satina, w jego ocenie człowieka, usłyszeć można hasło do powstania”. Nie wolno zapominać o tym, jak przyjmowała publiczność „Na dnie” na scenach carskiej Rosji, nie wolno nie do-

leczone, dno konkretnego ustroju. Ale jest to tylko punkt wyjścia. Sprowadził ich bowiem także na dno świadomości o świecie i człowieku. Na takie dno, z którego dalsza droga wiedzie już tylko w górę - lub ku samobójstwu. Własnego dna psychicznego nie przeżyje u Gorkiego Aktor. Po wielkim monologu Satina wyjdzie i powiesi się. Ale monolog Satina to już jest właśnie owa droga w górę - z dna na szczyt, najwyższy osiągalny szczyt naszego świata, który również nazywa się: Człowiek.

Uwyrażeniu tej problematyki „Na dnie”, filozoficznej, eschatologicznej niemal, posłużyła u Zamkowskiej zmiana poetyki teatralnej, odejście od rodzajowości, opisowego realizmu, naturalistycznej „otoczki”. Scena w jej inscenizacji nie jest jednak bynajmniej abstrakcyjna. Reżyseria skłania się ku realizmowi syntetycznemu, bardzo świadomie komponowanemu na planie ostro wydobytych treści filozoficznych. Mówią o tym spektaklu, że jest „egzystencjalny”, „beckettowski”. Oczywiście jest taki. Tylko w jakim sensie? Spojrzawszy na dzieło Gorkiego niejako poprzez Becketta, dała Zamkowska świadectwo dojrzałej, współczesnej świadomości artystycznej. Sądzę, że byłoby źle, gdyby uczyniła inaczej. Tylko że „Na dnie” poruszając się w tych samych mniej więcej kregach, co „Czekając na Godota”, jest przecież, o pół wieku wcześniejszą, repliką na Becketta.

Nędzarze Gorkiego są samotni i wyobcowani ze świata. W przedstawieniu krakowskim są także wyobcowani względem siebie. Ale tu rozwija się jedna z głównych, prowadzących linii spektaklu: powolne pogłębianie się „dna” bohaterów, rozpaczliwe poszukiwanie odpowiedzi, trwanie wszystkich złudzeń - niweczy również samotność i obcość. Prowadzi do monologu Satina przyjmowanego przez innych najpierw nieufnie, a potem z uwagą i zastanowieniem. Prawda nie leży poza człowiekiem i nie przyniesie jej Godot. „Na dnie” kończy się jednak śmiercią Aktora. Ten moment u Zamkowskiej jeszcze bardziej jednoczy postacie dramatu - jest to pojednanie wobec śmierci człowieka, wobec ludzkiego nieszczęścia. Makarenko w r. 1936 napisał („Makym Gorki w moim życiu”): „Nadal uważam, że „Na dnie” jest najdoskonalszą sztuką nowych czasów w całej literaturze światowej. Odczuwam ją jak tragedię i do dziś tak ją pojmuję, chociaż na scenie jej tragiczne momenty, widocznie przez nieporozumienie, zostały stuszowane”.

Zamkowska pokazała „Na dnie” jako tragedię. Niestety - jak już stwierdziłem w obszerniejszej analizie tego przedstawienia w ostatnim numerze „Teatru” - ten niezmiernie utalentowany reżyser nie ma poczucia miary. Stąd wzięły się w przedstawieniu niepotrzebne, drażniące przeciągnięcia, wysoki formalny, nie tylko psujące chwilami efekt artystyczny, ale powodujące może głębsze nieporozumienia w przyjmowaniu sensu spektaklu. Mając na uwadze przemyślaną i dojrzałą propozycję całości, usiłowałem zarówno tu, jak i w „Teatrze”, wybronić Zamkowską przed nią samą. Jestem bowiem pewien, że jej praca inscenizacyjna w „Na dnie” rzetelnie na to zasługuje.

Andrzej Władysław Kral