

nowe przedstawienia

KRAKOWSKIE »NA DNIE«

JACEK FRÜHLING

Przed krakowską premierą *Na dnię* krążyły po światku teatralnym słuchy, że będzie to widowisko hipernowoczesne, nowatorskie, niewiele mające wspólnego z tym co napisał Gorki. Obudziło to w piszącym te słowa pewne obawy, wywołane przede wszystkim wątpliwościami na temat pojęcia nowoczesności.

Na przestrzeni ostatnich lat zapisano o tej nowoczesności w teatrze olbrzymią ilość arkuszy papieru, ale prawie nikt z jej szermierzy nie sprecyzował jasno i wyraźnie, na czym ta nowoczesność właściwie polega. Ożywić, należyć oświetlić, zbliżyć do widza współczesnego, to slogany, za którymi nie kryje się żadna treść istotna. Już nieco wyraźniej określają pojęcie nowoczesności realizatorzy poszczególnych sztuk w osobach reżyserów. Tu przynajmniej frazesy zastępowane są żywymi przykładami. A więc na przykład z warszawskich przedstawień *Snu nocy letniej* i *Lilli Wenedy* mogliśmy dowiedzieć się i doznać na własnej skórze, jak reżyser i inscenizator pojmują nowoczesność. Jako całkowite wypranie utworów baśniowo-poetyckich z cienia choćby poezji, jako ukazanie w *Snie nocy letniej* zamiast gromadki poczciwych, naiwnych rzemieślników — „ferajny“ odrażających durniów i matolów.

Idźmy dalej. Są pewni ludzie, którzy spoglądają z pogardą i lekceważeniem na „nienowoczesnych“, którzy uważają, że szekspirowskie postacie wielkich królów i władców powinny za wszelką cenę (zapewne za cenę zbliżenia do widza) być wyprane z cienia choćby królewskość czy majestatu, że nowoczesność wymaga, aby średniowieczny król koniecznie wyglądał jak murarz lub ślusarz, aby swoje tyrady i monologi nie wygłaszał, lecz wypływał. Takich teatralnych przykładów swoiście pojmowanej nowoczesności można by przytoczyć bez liku. Do historii teatru przejdzie krakowska operacja dokonana na *Wujaszku Wani* Czechowa, polegająca między innymi na tym, że aby nawiązać kontakt, część dialogów została zmieniona w monologi, rzucane w nieszczęsną publiczność z szybkością torpedy.

Pogłoski o tak zwanym nowym kształcie scenicznym *Na dnię*, o których była mowa na wstępie, sprawdziły się niestety. Lidia Słomczyńska, reżyserka i inscenizatorka bardzo wysokiej klasy, mająca w swym dorobku takie osiągnięcia jak *Tragedia optymistyczna*, jak *Kapitan z Köpenick*, jak *Apelacja Villona*, uznała za wskazane przede wszystkim pozbawić dramat Gorkiego metryki. Pozbawienie to polega na tym, że w przeciwieństwie do Gorkiego, który poszczególne osoby swego dramatu nazywał po imieniu i nazwisku, Słomczyńska poprzestała jedynie na określeniu zawodów, względnie klasowego pochodzenia tych postaci (na przykład Ba-

ron). Chodziło jej zapewne o to, aby rozgrywająca się tragedia nie była wyraźnie umiejscowioną tragedią nędzarzy i wykołajeńców rosyjskich z epoki caratu, lecz dramatem, niezwiązanym z czasem i z miejscem, dramatem człowieka w ogóle. Idąc konsekwentnie po linii oderwania sztuki od jej tła i jej epoki, Słomczyńska kazała rewirowemu włożyć mundur, nie mówiący o tym, że jest to typowy policjant carski.

Na dnię jest niezaprzeczalnie tragicznym freskiem, ukazującym ludzi słabych i nieszczęśliwych przede wszystkim wskutek potworności ustroju, w którym pędzą

swe żalosne życie. Ale u Gorkiego ta gromada ludzka jest jakoś — mimo kłótni, sporów i przejawów nienawiści — ze sobą powiązana; poza tym są chwile, w których ta grupka ludzi wyrzuconych poza nawias życia wierzy jednak, że słońce kiedyś wszędzie. Słomczyńska daje grupę straceńców, w której każdy jest bezgranicznie samotny, w której nikt ani przez chwilę nie wierzy, aby kiedykolwiek mogło być inaczej. Oto przykład, jak Gorki wygląda w koncepcji Słomczyńskiej. Kiedy padają słowa „człowiek to brzmi dumnie“, wszyscy mieszkańcy domu noclegowego wybuchają śmiechem, nasyconym jedynie i wyłącznie pogardą i kpina. A chyba w zamierzeniach Gorkiego leżało, aby był to śmiech melancholii i rozpacz nad tym, na jakie dno warunki zepchnęły człowieka.

Lękając się przepoetyzowania i przejaszkawienia, Słomczyńska jak gdyby powymyślała postaciom Gorkiego serca, wskutek czego niektóre z nich robią wrażenie manekinów, wygłaszających tekst bez wewnętrzznego pokrycia.



Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: *Na dnię* Gorkiego. Kazimierz Fabisiak (Wędrowiec), Zbigniew Wójcik (Złodziej), Jan Adamski (Czapnik). Reżyseria: Lidia Zamkow-Słomczyńska, scenografia: Andrzej Cybulski

Naczelną cechą krakowskiej inscenizacji *Na dnie* jest monumentalizacja pewnych scen i fragmentów oraz myśli reżysera o tym, aby poszczególne grupy mogły się znaleźć w zasięgu aparatu filmowego lub telewizyjnego, co w rezultacie daje szereg niezaprzeczone pięknie skomponowanych, ale wewnętrznie martwych, żywych obrazów. Oto przykład najbardziej jaskrawy: kiedy na scenie umiera Anna (nazwana w krakowskim spisie osób Żoną Ślusarza), wszyscy mieszkańcy domu noclegowego wybiegają na schodki (scena zabudowana jest krętymi schodkami i pochylonymi płaszczyznami) i tworzą na tych schodkach nieruchomą kolumnę bóleści i rozpacz.

Dalszą cechą inscenizacji Słomczyńskiej są pewne uduziwnienia. Co jakiś czas w gąszczu pryz i schodków pojawiają się jakieś nieme małpoludy, które zapewne mają powiedzieć współczesnemu widzowi, że to dno znajduje się na pograniczu piekieł. W ogóle odnosi się wrażenie, że Słomczyńska jak gdyby niedowierzając sile słowa i fantazji Gorkiego, nie mając zaufania do widza współczesnego, który istotnie nie zna pewnych „realiów“, za wszelką cenę chciała pomóc temu widzowi w takim odczytaniu tekstu, jakie uznała za słusne. I jeszcze jedno. Na całości widowiska ciąży jak potężna chmura żelazna ręka reżysera i inscenizatora. Dyscyplina to w teatrze rzecz godna pochwały i uznania. Aktorzy powinni iść za koncepcją reżysera; nowoczesność polega chyba między innymi na tym, że nie gra się już według recepty: jeden do lasa, drugi do lasa. Kiedy jednak piszący te słowa patrzył na to niemal absolutne podporządkowanie się reżyserowi, przypomniał mu się pewien artykuł o niezującym już kapelmistrzu Dobrowenie. Artykuł nosił tytuł *Feldfibel orkiestry*. Autor artykułu, Szwajcar, stwierdzał, że wskutek żelaznej sprężystości kapelmistrza nie tylko nie słychać było poszczególnych instrumentów, ale chwilami gubiła się nawet fraza muzyczna.

Mówiąc o cieniach reżyserii i inscenizacji, które w głównej mierze są wynikiem zbyt małego zaufania zarówno do autora jak i publiczności, nie wolno zapominać o ich blaskach. Główną zaletą inscenizacji jest tempo widowiska. Reżyser nie dopuścił do dłużyżn, nie pozwolił na bawienie się poszczególnymi kwestiami i na rozciąganie ich. Bardzo piękny jest pomysł ustawienia w ostatnim akcie pryz i nar w formie półkolistego stołu, narzucającego myśl o stole, przy którym odbywała się Wieczera Pańska. Również ukazanie delirium tremens Aktora przy pomocy gry światła zaliczyć należy do pomysłów szczęśliwych. Trudno się natomiast pogodzić ze skreśleniem ostatnich słów sztuki. Kiedy Baron woła: Aktor powieś się!, Gorki każe na zakończenie sztuki zawołać Satinowi (w programie krakowskim — Szulerowi): „Głupiec! Zepsuł pieśń!“ (przed słowami Barona mieszkańcy domu noclegowego śpiewali chóralnie pieśń *Słońce wschodzi i zachodzi*). Nie wydaje się, żeby skreślenie słów Satina było słusne i uzasadnione. Gorki niezawodnie wiedział dobrze, dlaczego właśnie tym okrzykiem zakończy swój dramat.

Tak z grubsza wygląda strona reżyserko-inscenizacyjna krakowskiego *Na dnie*. Przejdźmy z kolei do poszczególnych kreacji aktorskich. Jak się to niejednokrotnie zdarza u naszych „unowocześniaczy“, kreację najbliższą Gorkiemu, najbardziej utrzymaną w stylu i charakterze sztuki, stworzył ten wykonawca, który nie poddał się w stu procentach żelaznej dyscyplinie i nawet chwilami grał wbrew koncepcji reżyserkiej. Wykonawcą tym jest grający wędrowca Łukę Kazimierz Fabisiak. Łuka Fabisiaka to typowy rosyjski chłop-wędrowiec, który stara się leczyć nieszczęśników i wykolejeńców kłamstwem, ułudą i fałszywymi mirażami. Krytyka radziecka, teoretycznie słuszenie, traktowała Łukę,

apostofa tolstojowskiego niesprzeciwiania się złu, jako rodzaj chytrego, szczerwanego lisa i kuglarza. Ale interpretacja ta w zetknięciu się ze sceną nie wytrzymała próby. Ten kuglarz, fabrykujący iluzje, daje jednak otoczeniu chwile zapomnienia i wskutek tego na scenie, zgodnie chyba z zamierzeniami Gorkiego, staje się mimo wszystko postacią pozytywną. Tak właśnie ujął starca-wędrowca Fabisiak. Zrezygnował z podtekstów, nie podsuwa widzowi tak zwanej interpretacji podskórnej, jest człowiekiem niosącym pomoc i pociechę. Kiedy się krząta dookoła zwłok żony Kleszcza, kiedy nie dopuszcza do tego, aby w akcie pierwszym dokonane zostało morderstwo, jest w tej gromadzie bezradnych wykolejeńców i straceńców elementem wyraźnie pozytywnym. Uniknął ponadto Fabisiak nudziarskiego, kaznodziejskiego tonu, w który niejednokrotnie wpadali nawet najwybitniejsi wykonaw-

młodsze pokolenia aktorskie. Niestety rola Barona nie bardzo do niego pasuje. Patrząc na tę drobną, pospolitą postać, będącą kłębkim nerwów, trudno uwierzyć w to, że jest to znajdujący się na dnie reprezentant tak zwanych sfer wyższych, że rozporządzał wielką fortuną i obracał się w wysokich sferach. W ujęciu Nowaka ten Baron niewiele różni się od czapnika, szewca i stójkowego.

Wasyła, którego program nazywa lakonicznie „złodziejem“, gra Zbigniew Wójcik. Zgodnie z koncepcją reżyserką, Wójcik jak gdyby mechanicznie ucieka nie tylko od naturalizmu, ale i od realizmu. A przecież jest to jedyna może postać w sztuce Gorkiego jeszcze pełna życia, jeszcze nie doprowadzona do bezwładu i letargu. Targają nim namiętności, kocha, nienawidzi, buntuje się, morduje. Nałożenie na niego tłumika zuboża tę postać, nie oddziela jej od otoczenia, przeciwnie —



Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: *Na dnie* Gorkiego. Zbigniew Wójcik (Złodziej) i Zofia Niwińska (Wasyliśa)

cy tej bardzo trudnej i skomplikowanej roli.

Aktora gra Leszek Herdegen. Trudność roli polega na tym, że od czasu napisania *Na dnie* mieliśmy do czynienia z licznymi utworami, demonstrowanymi tragedię aktora, który z tych lub innych powodów stał się rozbitkiem, wyrzucenym za burtę. Herdegen zarysował swego Aktora bardzo interesująco, był w momentach delirycznych wizji wstrząsający. Może to staromodne, ale piszący te słowa cdezuwał jednak pewien niedosyt, płynący chyba z tego, że Herdegen za mało dał temu swemu Aktorowi serca.

W tę ciepłą, serdeczną nutę, owianą pewną melancholią, utrafił szczęśliwie Jan Adamski, grający rolę czapnika Bubnowa. Jest w swych opowiadaniach dyskretny, zcziszony, nie rozczula się nad swoją tragedią.

Szuler Satin, grany na premierze moskiewskiej *Na dnie* przez Stanisławskiego, znalazł w osobie Piotra Pawłowskiego wykonawcę bardzo inteligentnego. Stoi on jak gdyby ponad wydarzeniami sztuki, utrzymuje brechtowski dystans między rolą i aktorem, można by go sobie doskonale wyobrazić jako narratora.

Jerzy Nowak, przepysny krawiec w *Kapitanie z Köpenick*, to jeden z najbardziej utalentowanych reprezentantów

podciąga ją pod jeden z tym otoczeniem strychulec.

Szewca Kleszcza, wygłaszającego najbardziej gniewne w sztuce słowa, piętnujące ustrój, gra Jerzy Przybylski. I on, tak samo jak Nowak, należy do bardzo interesujących aktorów w zespole Teatru im. Modrzejewskiej. Można by dyskutować o tym, czy ten Kleszcz ma być tylko i wyłącznie wcieleniem i symbolem gniewu ludzi pokrzywdzonych przez los, czy nie należało pokazać również gniewnego i cierpiącego człowieka.

Antoni Pszoniak, grający męża Wasyliśy, właściciela domu noclegowego, może jedyny w sztuce uderzył w ton złowrogięj makabry. Makabra ta, będąca jak gdyby symbolem wszystkich tego rodzaju osobników, chwilami przypomina molierowskiego *Skąpca*, co u Gorkiego jest pewnym zgrzytem.

Z postaci kobiecych wysunięta została na plan pierwszy Nastka. Słomczyńska (jako reżyser i wykonawczyni) ujęła postać Nastki bardzo poetycko, rozbudowała rolę przy pomocy różnych fragmentów mimicznych i tanecznych; romantyczny patos Nastki, wyrosły z lektury cklivych romansideł, nie był ani na chwilę ani komiczny, ani karykaturalny.

Nieco w cień usunięte zostały Zofia Niwińska, Maria Kościalkowska i Celina Nie-

dźwięcka. A szkoda. Bo Niwińska pięknie, mocno i wyraziście zarysowała postać Wasyliś, opętanej miłością do Waśki, pchającej go do morderstwa; Kościalkowska w sposób bardzo subtelny naszkicowała sylwetkę Nastuszy, zaszczutej przez siostrę i jej męża; Niedźwiecka zaś mocno i jaskrawie zarysowała przekupkę Kwasznię. Wszystkie te trzy role zostały jak gdyby zduszone w zarodku.

Tak mniej więcej wygląda bilans krakowskiego *Na dnie*. Plusem i niemałym

osiągnięciem teatru jest przypomnienie i ukazanie publiczności dzisiejszej podskórnych źródeł, które w niespełna lat dwadzieścia po napisaniu sztuki rozsadziły zmurszałą, przegniłą powłokę. Jeżeli chodzi o ujęcie widowiska, to niezależnie od zastrzeżeń i wątpliwości, budzi ono szacunek, skłania do refleksji i dyskusji ze względu na rzetelny wysiłek zarówno inscenizatora jak i całego zespołu wykonawczego.

JACEK FRÜHLING

PRÓBA »NA DNIE«

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

BUBNOW: Wszystko zlazło... został goły człowiek... (*Na dnie*, akt pierwszy)

1

Do tej próby powinno było dojść. I do tego zaskoczenia. Bo ów powrót Gorkiego na naszą scenę, jakiego byliśmy świadkami w krakowskim teatrze, był niewątpliwym zaskoczeniem. Dla jednych in plus, dla innych odwrotnie. Dla mnie był to powrót głęboko odkrywczy. Siedziałem na widowni Teatru Kameralnego zdumiony i podniecony tym, co odkrywało przed nami przedstawienie: odkrywało wspaniały dramat. Psychologiczny i filozoficzny, wstrząsający prawdą o człowieku i niemal współczesny.

Niepokój poprzedzający tę premierę mógł być dwójakiego rodzaju: strach przed bytowo-opisowym, pełnym charakterystycznych realiów i szczegółów, rozwickłym, rodzajowym i nużącym obrazem egzystencji rosyjskich nędzarzy sprzed pół wieku — i strach przed sceną manekinów wypowiadających na abstrakcyjnym tle, wśród arabesków formalnych, oderwane zdania o jakimś tam świecie i sensie istnienia. Nie było ani jednego, ani drugiego. Rozwinął się przed oczami spektakl — chociaż nie pozbawiony drażniących „przebiegłości” — dojrzały, pełen napięcia, jasny i przekonujący. To było najradośniejsze zaskoczenie.

2

Proponując przewyciężenie utrwalonego, a więc z natury rzeczy inercyjnego obrazu tego dramatu, powstałego czasem na podstawie dość naskórkowych wrażeń, podbudowanych dostępną doświadczeniu tradycją sceniczną — musiał spotkać się z oporami. Daleki jestem od ich lekceważenia. Tyle tylko, że wyraził: „ożywić, należyć oświetlić, zbliżyć do widza współczesnego”, nie są dla mnie sloganami, za którymi nie kryje się treść istotna. A wiedzę z pewnym oporem spotkało się odrzucenie przez teatr pierwszej możliwości pokazania *Na dnie*, możliwości utrwalonej tradycją (byłbym jednak z tą tradycją ostrożniejszy), możliwości, nazwijmy ją po imieniu, autentyczno-rodzajowo-histerycznej.

Może tu chodzić o charakterystyczną (opisowo-realistyczną) „obudowę”, „otoczkę” istotnego dramatu *Na dnie*. Zrealizował to u nas Leon Schiller w swojej znanej inscenizacji dramatu Gorkiego w 1949 r. Ale interesowały go przecież głównie w tym utworze sprawy inne, które w uproszczonym sformułowaniu można nazwać obrazem poetycko-filozoficznym. Natomiast sama historia tylko tych „konkretnych”, szczegółowo określonych przez czas i miejsce „bosiaków” nadwołżańskich,

nie wydaje mi się na tyle pasjonująca, żeby trzeba było zaprzętać sobie nią głowę po pięćdziesięciu kilku latach i tych olbrzymich przemianach, jakie zaszły w ich ojczyźnie.

Rzecz jednak w tym, że ten dramat mieścił i mieści w sobie na pewno nieporównanie więcej. I to jest chyba przyczyną, że dzieło Gorkiego posiada nie tylko świetną, historyczną już tradycję związaną z prapremierą w Teatrze Artystycznym. Znajduje się ono ciągle w repertuarze teatrów światowych. Warto przypomnieć, że wtedy gdy pasjonował nas Beckett, dokładnie w 1956 r. paryskie *Na dnie* Sachy Pitoëffa otrzymywało Nagrodę Molière, czyli nagrodę krytyków za najlepsze przedstawienie sezonu.

Oczywiście nie można pominąć historycznych źródeł tego utworu, ani rodowodu jego bohaterów. Fakt, że w programie krakowskiego przedstawienia Lidii Zamkowskiej-Słomczyńskiej pominięto imiona i nazwiska postaci, że na przykład Satin nazwany jest tylko Szulerem, a Bubnow Czapnikiem, może rzeczywiście nieco zdziwić, ale nie ma w końcu żadnego istotniejszego znaczenia. W spisie osób Gorkiego Aktor i Baron też nie mają nazwisk. Nie zauważyłem też, aby reżyser wyraźnie odcinał *Na dnie* od „rosyjskości” i epoki. Owszem, prowadzi swoje przedstawienie bardzo mocno w kierunku uniwersalizacji i uogólnienia problematyki filozoficznej dzieła, rozszerza zasięg jego myśli i konfliktów psychologicznych daleko poza punkt wyjścia, to znaczy poza środowisko mieszkańców domu noclegowego Kostylewych — i robi to, co bardzo łatwo udowodnić, bynajmniej nie wbrew temu co Gorki napisał.

Czyni to jedynie kosztem usunięcia rodzajowego obrazka, rodzajowej sztamki u aktorów i rezygnacji z „wygrywania” charakterystycznej egzotyki środowiska. A także kosztem poszukania dla utworu innej nieco poetyki teatralnej, innego wrażeń scenicznego, współczesnego oczywiście nam, a nie autorowi. Czy jest do tego „uprawniona”? Odpowiedź zależy od określonych poglądów na teatr, określonego stosunku do współczesnego teatru. Sądzę jednak, że istotny jest jedynie wynik. Jak z tej próby wyszła najgłębsza, najbardziej dziś mogąca zainteresować warstwa treściowa *Na dnie*? Nie sądzę, żeby częściowa zmiana poetyki teatralnej jakiegось dawnego utworu sama w sobie stanowiła problem. Jest nim dopiero ekwiwalentność takiej zmiany, jej wartość w stosunku do treści, na jakich pragnie się skupić uwagę. No i jakość realizacji poetyki nowozastosowanej.

Z ową zmianą poetyki sprawa nie przedstawia się zresztą tak prosto. W dobrze i celowo opracowanym, obszernym progra-

mie teatralnym scena krakowska zamieściła wypowiedzi, świadczące o trudnościach, jakie miał MCHAT w przygotowaniu premiery *Na dnie*. Oto co pisał o tym Moskwin: „Konstanty Sergejewicz (Stanisławski) szalenie pasjonował się charakterystycznością — od tego też zaczęliśmy (...) i nic nie wychodziło, słowa wykrzykiwały się od naszych usiłowań”. Stanisławski: „Włodzimierz Iwanowicz (Niemirowicz-Danczenko) znalazł właściwy sposób grania Gorkiego. Okazuje się, że trzeba lekko i po prostu mówić rolę. Charakterystyczność w takich warunkach jest trudna i wszyscy byli sobą (...)”. Wreszcie sam Niemirowicz-Danczenko: „Zdaje się, że sprawa ruszyła z miejsca. Wypracowaliśmy dla całej sztuki ton nowy w naszym teatrze — rzeźki, szybki, mocny, nie obciążający sztuki zbytecznymi pauzami i mało interesującymi szczegółami. Zwiększyła się za to odpowiedzialność aktorów”. O tych samych kłopotach z *Na dnie* pisze w roku 1960 krytyk radziecki J. Juzowski w książce *Gorki i jego dramaturgia*: „Mocna i wzruszająca w czytaniu — w próbach na scenie sztuka wydawała się bez życia. Skierowana na wypróbowany tor „nastroju” i „charakterystyczności”, po którym jak się zdawało powinna była potoczyć się lekko i swobodnie, sztuka wbrew oczekiwaniom zatrzymała się, a kiedy utrzymane w tym samym tonie próby trwały nadal — wyskoczyła z szyn. Teatr doszedł do wniosku, że czegoś nie dostrzegł u autora, że nie odkrył „sekretu” utworu, jego istoty, i wstrzymał próby podejrzewając, że obrał zły kierunek”.

Teatr krakowski dodał do tego własny komentarz: „Stworzenie nowej, współczesnej formy, która potrafiłaby odpowiednio przekazać nową, współczesną filozofię, było — i jest jeszcze wciąż — w *Na dnie* zagadnieniem podstawowym”.

3

Na dnie (1902 r.), drugi po *Mieszczanach* utwór dramatyczny Gorkiego, zajmuje w jego twórczości miejsce z pewnością wyjątkowe. Wystarczy przyjrzeć się chociażby recepcji tego dramatu. Niepokoili on i był przedmiotem dyskusji, często ataków, aż do śmierci pisarza. Wydaje się, że jego tajemnicą jest owa dwuwarstwowość, dwa kręgi wtajemniczenia, dwa dna, o których trafnie pisał Zygmunt Greń w „*Życiu Literackim*” z okazji ostatniego krakowskiego przedstawienia. Ową krąg filozoficzny, eschatologiczny niemal, to nie jest sprawa, którą tylko my dzisiaj, „na siłę”, dostrzegamy w tym dziele. To jest rzecz, którą wielki pisarz wpisał w swój obraz ludzi z rosyjskiego dna społecznego ponad wszelką wątpliwość. Obraz naturalistyczny? — Złudzenie, pierwsze odczucie, sam naskórek. Któż widział, żeby autentyczni nędzarze, wykołajeńcy i włóczędzy bez przerwy filozofowali. Obraz realistyczny? Oskarżenie ustroju? — Oczywiście, ale w równej mierze „czysta” i oczyszczająca, przeprowadzona w sposób zadziwiający i prekursorski operacja na człowieku, postawienie zagadnienia jego losu, świadomości egzystencji, jego „spraw ostatecznych”. I próba odpowiedzi, próba rozwiązania, która do dziś budzi szacunek i zastanowienie.

Powiedzmy wprost: *Na dnie* jest w równej mierze realistycznym, „demaskatorskim” obrazem rzeczywistego dna społecznego w określonej rzeczywistości, co metaforyczną, obnażającą człowieka od innej strony sceną losu ludzkiego. Nie jest to tylko dno społeczne, dno ustrojowe — jest to także wewnętrzne dno człowieka, bezlitośnie zmywające z niego każdą farbę i każdy pozór. Wiemy, że sam ów temat „bosiaków” atakowano niegdyś u Gorkiego. Wytykano mu, że jeżeli chce walczyć z ustrojem, powinien zobrazować rzeczywisty proletariatus, proletariatus fa-

bryczny, co też uczyni wkrótce w *Matce*. O *Na dnie* tak wypowiadał się autor w r. 1928 (późniejsze wypowiedzi będą już nieco inne, autokrytyczne): „Dlaczego wybrałem właśnie „byłych” ludzi i zmusiłem ich do powiedzenia tego, co mówię w sztuce? Dlatego, że ludzie ci oderwali się od swojej klasy, wolni są od mieszczańskich przesądów, niczego im nie żal — oto co jest w nich najlepszego. Organicznie nie są zdolni do walki. Nie potrafią wnieść do życia niczego nowego. Ale z pocieszeń chytrego Łuki Satin wyciągnął wniosek — o wartości każdego człowieka”.

Ci ludzie wolni są już od wszystkiego z wyjątkiem śmierci. Pozostali sami, „wy-preparowani” ze świata, mają dużo czasu aby obserwować siebie i innych i wysnuwać wnioski z pewnych, skąpych zresztą wydarzeń. Mogą wspominać przeszłość i myśleć o teraźniejszości i rozważać ich sens. Warto dać taki przykład: ślusarz Andrzej Kleszcz nie może żyć bez pracy — a pracy nie ma. To mówi coś o konkretnym, otaczającym go świecie. Ale Satin ma już problemy inne: „Zrób tak, żebym z pracy miał przyjemność, wtedy będę pracować”. To już jest ta „próba dna” jakiej poddał Gorki swoich bohaterów. dna innego rodzaju. Tej próbie poddał on także inne strony losu ludzkiego. Dotarł do „nagiętego” człowieka. Sprowadził swoje postaci na dno ludzkich dążeń, pragnień, myśli i możliwości. Na takie dno, na jakim może się znaleźć każdy z nas — na dno świadomości świata i człowieka. I z tego dna wyprowadził w monologu Satina najwyższą pochwałę człowieka, wznosił go na szczyt, jedyny możliwy i osiągalny szczyt naszego świata, który nazywa się: Człowiek. Na tę śmiałość artystyczną i myślową, jak się później okazało, nie stać wszystkich. I w tych chyba kręgach trzeba szukać siły i wielkości tego utworu.

4

Scena zamknięta jest wysokimi, prostymi, czarnymi ścianami. Na ich tle — porozrzucone różnej wysokości prostokąty prycz mieszkańców domu noclegowego, których płaszczyzny są łagodnie pochylone ku widowni. Od właściwego poziomu sceny ku środkowym drzwiom w górę prowadzą schodki połączone platformami, również spełniającymi rolę prycz. Całość tej świetnie usytuowanej sceny jakby „wchłania” widownię — to zaleta architektoniczna wnętrza krakowskiego Teatru Kameralnego. Lokatorzy tej piwnicznej jamy budzą się na swoich pryczach-wyspekach (przypomina się znane rozwiązanie obrazu traktierni, zastosowane przez Krasowskiego i Szajnę w *Jacobowsky'm i pułkowniku*). Drobne przesunięcie tekstowe: pierwszy podnosi się Satin i na niego pada światło. Rzuca jeszcze sennie w przestrzeń: „Kto bił mnie wczoraj?” Dalej wszystko zaczyna się toczyć normalnie. Tyle tylko, że bez pauz i dłużyzn, w dobrym tempie. Osoby poubierane są nie w teatralne trykoty, ale w stare, zwykłe ubrania, ci co trzeba bardziej z rosyjska, inni mniej. Nie ma tylko tego „smakowania”, delectowania się łachmanami czy rosyjskością.

Już samo rozwiązanie scenograficzne Andrzeja Cybulskiego podkreśliło samotność, wyobcowanie każdego z bohaterów. Reżyser w dalszym ciągu podkreśla to sytuacjami. Uwagę skupia tylko na tych, którzy w danej chwili coś rozgrywają. Reszta jest wtedy lekko wyciemniona i dyskretnie nieruchoma. Tak umiera Anna. żona Kleszcza, na rękach Łuki. I wtedy samotność i obcość mieszkańców piwnicy pryska. Najważniejsze sceny umieszcza

Zamkow na środkowym podeście-platformie przerywającym schodki. Tam też, na wiadomość o śmierci tworzy się ciasna, zbita grupa postaci zastygając na moment jako symbol przerażenia. I oto pierwsza drażniąca mielizna tocząca się dotąd w napięciu przedstawienia. Efekt „przedobrzony”, wyobcowany z toku spektaklu.

nym i ciekawym reżyserem, ale nie zna miary. Więc musi jeszcze dodać pelzające pomiędzy pryczami jak robaki postacie ludzkie. Na szczęście nie ma takich rzezczy w jej *Na dnie* dużo. Jeszcze jeden sztuczny akord pojawi się w finale.

Drugi akt pointuje Natasza Marii Kościalskiej. Sprawa rozbitej nadziei, jej



Scena zbiorowa, na pierwszym planie Lidia Zamkow-Słomczyńska (Dziewczyna)

efekt z którego nie ma wyjścia, w znaczeniu dosłownym, sytuacyjnym: grupa jakoś się zawiązała, ale jak ją teraz logicznie rozwiązać? Można to zrobić tylko sztucznie i bezzasadnie, a zrobić trzeba, bo to jeszcze nie kurtyna, ale dalszy ciąg aktu.

Ten sam akt pierwszy przedstawienia (połączono w nim pierwszy i drugi akt sztuki) oparty jest wyraźnie na Aktorze. On go przede wszystkim pointuje. Scena rozwiązała jest bardzo ekspresywnie. Aktor — Leszek Herdegen wpada sam (u Gorkiego z Satinem) i przeżywa nie tylko swoje pijackie delirium — przeżywa także uświadomienie sobie złudzeń i iluzji, które zasugerował mu dobry i mądry Łuka. Zdaje mu się, że wałęsa się na niego ściany, że biegają białe myszki. Biega po scenie, po podestach i mówi kawałki monologu Hamleta, świetnie dobrze przez reżysera (u Gorkiego w tym akurat miejscu — wiersz Bérangera). Pojawiają się akordy muzyczne. Wyraz tej sceny wprowadzi na myśl wielki finał *Jegara Bułyczowa* w Teatrze im. Wachtangowa. Lidia Zamkow-Słomczyńska jest bardzo zdol-

i Waśki Piepiela. Przedtem jednak działa Łuka. Znakomity Kazimierz Fabisiak siedzi sobie z boku, na skraju sceny, w jakiejś starej, drewnianej skrzynce ustawionej jak budka strażnika. Wysłuchuje zwierzeń współtowarzyszy snujących się po dziedzińcu. U Zamkow sytuacja i ruch sceniczny zwykle coś znaczą, wyrażają, podbudowują treść czy sens dialogu. Oto Waśka (bardzo dobry Zbigniew Wójcik) słucha Łuki chodząc bez przerwy w kółko po prawie pustej scenie. Pierwsze uzasadnienie takiego ruchu jest zwyczajne: człowiek rozmyślając przed podjęciem jakiejś decyzji lubi czasem spacerować. Dalsze jest już sprawą skojarzeń: z katarynkowym charakterem słów Łuki, lub z tzw. błędnym kołem. Jeszcze jeden przykład takich skojarzeń, zamierzonych z pewnością przez inscenizatora: Łuka siedzi, jak powiedziałem, w skrzynce-budce. Pali fajkę, którą kilka razy najnaturalniejszym ruchem pod słońcem wytrząsa, stukając nią o ściankę. Jest to rzecz tak nienatrzętna i tak dyskretna, że byłbym nie zwrócił na nią uwagi. Ale sąsiadka szepnęła mi:

PARADOKS O NORWIDZIE I O TEATRZE RAPSODYCZNYM

KAZIMIERZ BRAUN

acha, konfesjonał! — I rzeczywiście. Są to drobiazgi, ale buduje się z nich w pewien sposób jakość artystyczna tego przedstawienia.

W ostatnim akcie prycze-wysepki zestawione są w jeden stół na przednim skraju sceny. Tu znajduje swój finał wątek nieobecny już Łuki. Finał i przeobrażenie, jakie następuje w tym co powie Satin. Satin Piotra Pawłowskiego jest najbardziej „inteligentnym” bohaterem *Na dnie*. I zgodnie z Gorkim najgłębiej filozofującym. Dałem już sporo przykładów poetyki tego przedstawienia. Trzeba jednak jeszcze opisać rozwiązanie monologu Satina. Jest ono bowiem jak najmniej patetyczne, raczej refleksyjne. Siedząc w centralnym punkcie stołu Pawłowski mówi spokojnie, naturalnie, niezbyt głośno. „Człowiek, to wspaniałe. To brzmi dumnie...” — rozlega się śmiech, który jest pierwszą, odruchową reakcją słuchających. „Trzeba go szanować! (wstaje) Wypijmy na cześć człowieka. Jak to dobrze czuć się człowiekiem”. Tu dopiero wszyscy poważnieją, spełniają toast, zamyślają się i atmosfera się zagęszcza. Coś ich teraz jednoczy, coś więcej niż wspólny stół przy którym siedzą. „Gdzie jest prawda?” — zapytywał Kleszcz. „Po co istniejemy?” — pytali wszyscy. „Człowiek — oto jest prawda”. Nie ma żadnej prawdy poza nim, może być tylko prawda o nim. Cała prawda: okrutna i wzniosła. „W tym jest początek i koniec wszystkiego”. I nie ma samotności wśród ludzi, jeśli pozna się ich człowieczeństwo.

Ale jeszcze Aktor wyjdzie i powiesi się. Jest w tym jakaś przekorna, tragiczna ironia. To też jest prawda o człowieku. „Ech... głupiec! Zepsuł pieśń!” Te słowa Satina nie padają niestety w krakowskim przedstawieniu. Kiedy Baron (Jerzy Nowak) stanął w drzwicach u góry i powiedział o Aktorze, Nastka (Lidia Zamkow-Słomczyńska) wybiegła na środkowy podest i gestem swej niedawnej *Medei* przesłoniła oczy. Wszyscy wydali głuchy jęk. Rozumiem znaczenie tej sceny: zakończyła się linia Aktora, jedna z głównych, prowadzących linii spektaklu. Zamknęła się linia wszystkich bohaterów, zjednoczonych, połączonych ze sobą i ze światem wobec ludzkiego nieszczęścia, wobec śmierci człowieka. Tylko ten efekt sztuczny, fałszywy scenicznie, natrętny, nie musiał zamykać tak dojrzałej i przemyślanej propozycji.

Miałem okazję widzieć trzy ostatnie realizacje Zamkow-Słomczyńskiej, wszystkie na tej samej scenie Teatru Kameralnego w Krakowie, na przestrzeni niespełna roku. Po bardzo drażniącej, sztucznej, wykoncypowanej *Medei* przysłała nader ciekawa wprawka formalna *Apelacji Wilona*. Wreszcie *Na dnie*. W tym ostatnim przedstawieniu — trzeba to mocno podkreślić — dysponowała bardzo dobrymi aktorami. Tak, plus-minus, najlepszym chyba zespołem na jaki stać dziś Kraków, aktorami umiającymi przy tym grać w zespole. I pomimo dość ostro tu wytkniętych „przeciągnięć” reżyserskich, wynikłych z braku umiaru dość typowego dla jej inscenizatorskiego temperamentu, stworzyła przedstawienie, któremu — jeśli się nie mylić — niewiele brakuje do wielkości.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

Pamiętacie, państwo, francuski film *Siedem grzechów głównych?* Nowelkę *Pycha?* — zubożała tak, że musi zbierać — kraść drzewo na opał w publicznym parku, córka arystokratycznej rodziny, idzie na bal do bogatych krewnych. Chce bronić resztek pozorów. Jej pojawienie się wywołuje zrazu konsternację zebranych. Stopniowo jednak uboga krewna (Michelle Morgan) staje się bohaterką balu. Lecz oto nagle w czasie zabawy ginie bezcenny klejnot. Goście proponują wspólną, wzajemną rewizję. Uśmiechy i żarty, ale i napięcie. Już wszyscy zrewidowani. Tylko jedna osoba odmawia otwarcia torebki. To dumna uboga krewna; wszystkie podejrzenia kierują się natychmiast ku niej. Już jest osądzona towarzysko. Skompromitowana bezpowrotnie. Lecz dziewczyna nagłym ruchem otwiera torebkę. Wysypują się ciastka, które zabrała ze stołu. Była głodna. W towarzystwie nie wypadało dużo jeść. Odchodzi, niewiniona z kradzieży klejnotu, który się właśnie znalazł. Oczywiście nie może przyjąć przeproszeń ani wyciągających się ze współczuciem rąk. Odchodzi.

Duch Norwida wytoczył już pewnie proces przed pozagrobowym trybunałem dla sądzenia przestępstw literackich. Jego oskarżenie o plagiat ma wszelkie dane powodzenia. Oskarżeni Jean Aurenche, Pierre Bost i Claude Autant-Lara nie będą mogli udowodnić, że pisząc w 1951 roku swój scenariusz nie znali dramatu Cypriana Kamila Norwida pt. *Pierścień wielkiej damy*, wydanego drukiem 18 lat wcześniej, a pisanego dokładnie osiemdziesiąt lat wcześniej, i to w Paryżu.

Podsądni będą mieli tylko jeden argument na swoją korzyść: odmienne zakończenie. Bo w *Pierścieniu wielkiej damy* ubogi krewny, Mak-Yks, posądzony o kradzież klejnotu pani domu, hrabiny Harrys, nie odchodzi z dumnie podniesioną głową. Gdy pierścień się znalazł, przyjmuje przeproszenie i rękę pięknej hrabiny, która nagle, gdy Mak-Yks wysypał z kieszeni złomki chleba, doznała wstrząsu, dojrzała w nim człowieka, oceniła jego cierpienie, wartość jego dawnej miłości do niej... Chce wynagrodzić z nawiązką krzywdę — sama była przekonana o winie Mak-Yksa. Nie wierzymy w tę metamorfozę i dziwimy się Mak-Yksowi, że uwierzył. Naprawdę to nie wierzył w nią i sam Norwid. Przecież piękna hrabina — Maria Kalergis już dość dawno temu rozwiła jego ostatnie nadzieje i została panią Muchanow — żoną Prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych.

Sprawa zakończenia *Pierścienia wielkiej damy* nie jest wyjaśniona do końca. Oskarżeni scenarzyści francuscy mają szansę niewinienia. Choć poza zakończeniem przebieg fabuły dwóch dzieł jest właściwie identyczny. Oskarżony, już nie w tym procesie, ale przez polskich historyków literatury, bywa Norwid... Nie za plagiat, ale za napisanie konwencjonalnego, melodramatycznego epilogu. Zakończenie spointowane odejściem Mak-Yksa byłoby prawdziwsze. I bardziej norwidowskie...

Takie właśnie zakończenie dał *Pierścieniu wielkiej damy* Mieczysław Kotlarczyk w *Dialogach miłości* na scenie Teatru Rapsodycznego w Krakowie. Korzystając z praw, jakie dała mu konwencja montażu tylko niektórych scen utworu, zakończył na odmowie Mak-Yksa. Postąpił moim zdaniem najsluszniej. Dramat znieważonej godności ludzkiej zyskuje w ten sposób na ostrości. Nie sugeruję, że wystawiając pełny spektakl *Pierścienia* należy zmieniać zakończenie. To inna sprawa. Inna i wymagająca osobnej dyskusji. Natomiast montaż fragmentów utworu zakończony tak, jak zaproponował Kotlarczyk, wydaje mi się niezwykle celny i czytelny. W ogóle dramaturgia ostatniego przedstawienia Norwidowskiego wydaje się jego bardzo mocną stroną. W tej dziedzinie Kotlarczyk już nieraz pokazał przysłowiowy lwi pazur. Wiązany listami zestaw fragmentów dramatów Norwida jest szczególnie chyba trafny. Zakończenie *Pierścienia wielkiej damy* to jedno trafienie w „dzięsiaćkę”. Jest i drugie.

Od lat toczy się spór wokół *Za kulisami* i *Tyrteja*. Są dwa obozy. Jedni widzą w tych utworach dwie całości zrujnowane ubytkami rękopisu. Dwie całości związane ze sobą, ale w zasadzie odrębne. Inni uważają utwór za integralną całość pt. *Za kulisami, Tyrteja* zaś to sztuka odgrywana w czasie akcji *Za kulisami*. Tak jak w *Hamlecie* odegrane zostaje *Zabójstwo Gonzagi*. Tę dyskusję podejmuje układ dramaturgiczny Kotlarczyka. Jego głos jest ważki, bo teatralny, szukający swoich racji i sprawdzalny w praktyce przedstawienia. Jak dotychczas drugim równie ważkim głosem był układ Horzycy i jego propozycje inscenizacyjne — w podobnych do siebie, a opartych o to samo opracowanie dramaturgiczne przedstawieniach, toruńskim i warszawskim. Stanowiska Horzycy i Kotlarczyka są odmienne odnośnie sposobu montażu *Za kulisami* i *Tyrteja*. Problem ten nie był jeszcze wyświetlony. A wydaje się bardzo wart tego. Idzie przecież o utwór, który jest w teatrze Norwida wypowiedzią tego charakteru, typu i wagi, co *Dziady* dla Mickiewicza i *Kordian* dla

Przypominamy o naszej ankiecie-konkursie.

Wystarczy odpowiedzieć na 2 pytania:

- 1) Która sztuka dawnego autora polskiego podobała mi się najbardziej?
- 2) Jaką z polskich sztuk „klasycznych” chciałbym zobaczyć?

Między uczestników rozlosowane zostaną liczne nagrody: radioaparat, aparat fotograficzny, wieczne pióra, książki.

Kupon konkursowy zamieszczamy na str. 23.