

# REWELACJE „NA DNIEM”

Tytuł sztuki Gorkiego brzmi w polskim przekładzie dwuznacznie. Na dno można się stoczyć, ale można też odkryć przesłonięte dno rzeczywistości, trwały punkt oparcia dla ruchliwej, niezastęplonej zmienności życia. A więc jest „Na dnie” Gorkiego sensacyjną jaskółką czarnej literatury, historią wyrzutków społecznych zebranych w przypadkowym domu noclegowym, czy też jest zwyczajnym dramatem losu ludzkiego, genialną metaforą sytuacji człowieka w świecie obojętnym wobec niego, przeciwnym mu, wrogim?

Każdemu takie dno, na jakim mu mniej zależy. Teatr pokazywał dotychczas Gorkiego jako prekursora literatury czarnej. Wystawiając „Na dnie” zagłębiał się w szczegółowe studia środowisk przestępczych. Wrażenie ostatecznej nędzy i upadku narzucać miał sam byt tych ludzi, nędzny i okrutny, ich vegetacja. Było stąd jakoby łatwiej ustalić adres oskarżenia społecznego. Skoro „dno” jest tak absurdałne i oburzające, winę za to ponosić muszą „szczyty”, które pozwalają na jego istnienie. Było to jedno z tych uprzedzeń, które w teatrze odwoływały się do naszej wiedzy pozateatralnej, do znajomości stosunków rosyjskich na godzinę przed burzą. Teatr pobudzał wówczas właściwe człowiekowi uczucia litości i sentymentalizmu. Gdziekolwiek w naszym kraju jest aż tak źle, zamyślał się kupiec jakiś wychodząc z teatru — i w tym momencie rozluźniała się jego uwaga, przysgał agresywny arywizm, człowiek stawał się bezbronny wobec niespodziewanego uderzenia rewolucji.

Taka była pierwsza rewelacja Gorkiego i pierwsze dno utworu i pierwszy stopień wtajemniczenia teatralnego. Na drugi stopień wstępuje się wówczas, gdy teatr odrzuci cały zewnętrzny sztafaż maszyneryi technicznej. Wyobraźmy sobie siedemnastu aktorów, którzy siedzą wzdłuż nakrytego sukmem stołu i czytają dramat. Są ubrani w zwykłe, codzienne ubrania, gładko ogoleni, panie umyte. Odpada cała sugestywność pierwszego dna, dna społecznego, jakie spotkać można było w prowincjonalnym domu noclegowym. Sprawy pijaństwa, niedbalstwa, obojętności odsuwają się na plan dalszy. Szukamy konfliktu psychologicznego, jedynego bakcyla, który sprowadza niemoc intelektualną i moralną, bezbronność wewnętrzną. Myślę, że tak właśnie po raz pierwszy, przy jakimś stole rodzinnym, zobaczyła „Na dnie” Gorkiego Lidia Zamkow-Słomczyńska.

Pisałem kiedyś o tym, że każdą sztukę Gorkiego potrafiłbym wyobrazić sobie na wzór ściślego wykresu matematycznego. Rysunek bohaterów jest czysty, przejrzysty, dynamiczny. Ich stosunek wobec akcji i temperatura psychologiczna, moralna, intelektualna są zawsze wyznaczane precyzyjnie, nawet z pewną skłonnością do schematu, nie uproszczonego jednak schematu, takiego natomiast, jakim swoje widzenie przedmiotu obrysowywali na przykład kubieści. Gorki podobnie postępuje z psychiką swoich bohaterów. Każda linia prosta zamykająca kształt nie upraszcza go lecz w jakiś sposób pogłębia, dynamizuje, wyznacza kierunek napięcia wewnętrznego. „Na dnie” jest tego znakomitą przykładem. Na scenie bowiem niewiele się dzieje. Na czytanie — przepraszam: brudne to przytulku zostaje rzucona wiązka rozmaitych wariantów losu ludzkiego. Jaki on jest w istocie, ten los — oto pytanie zasadnicze; i drugie, o ileż rzeczywistsze, dno sztuki. To co łączy między sobą tych ludzi to resztki konwencjonalnych więzi społecznych, moralnych. A więc dom, w którym jednak trzeba sypląć i mieszkać, bo policja wygania spod mostu. A więc pragnienie, które istota zwana człowiekiem winna zaspokajając nie tylko w knajpie lecz także w towarzystwie. A więc miłość, pożądanie zwierzęce jako cecha społeczna i ludzka zarazem. A więc tęsknota jakaś nieokreślona, trochę rzeczywista a trochę metafizyczna, która jest wspólna ludziom i na którą ludzie znaleźli znakomitą odtrutkę w postaci alkoholu. Poza tym tych ludzi nie łączy już nic. Nic z tego, co znamy z konwencjonalnych układów społecznych. Zostali wypreparowani do czysta. Aby w analizie jakby matematycznej śledzić na liniach ich losu punkty napięć najwyższych i przecięć najbolesniejszych.

I to jest druga rewelacja „Na dnie”, drastyczniejsza niż biologizm Zoli, bardziej współczesna i dostępna przez swą ironiczną matema-

tykę — którą jednak trzeba umieć odczytać spod zakurzonych, wytartych szpargałów obrazka rodzajowego i obserwacji obyczajowej.

Mówiłem już, że przeczuwałem tak czysto spreparowanego Gorkiego. Ale objawieniem materialnym i cielesnym tych możliwości stało się dla mnie dopiero przedstawienie „Na dnie” w Teatrze Kameralnym. Najpierw scenografia Andrzeja Cybulskiego: wysokie czarne płaszczyzny ścian i trzy poziomy sceny, misterne związane schodami legowiska „obcych” którzy znaleźli przytułek w domu Michała Iwanowa Kostylewa i Wasylisy Karpownej. Za chwilę podniosła się, powoli będzie ich wylawiał z ciemności reflektor, będą czołgać się na kolanach niechętnie, gnuśnie, ludzie, którzy nie mają po co i dla kogo wstawać, i padną pierwsze kwestie, złośliwe wymysły, marzenia leniwe, senne jeszcze i jak sen nieuchwytnie, podane ich wyobraźni ale odcięte ostatecznie od wszelkich ośrodków dyspozycyjnych woli człowieka.

Znakomicie rozgrywa Zamkow rytm przedstawienia, ruch sceniczny. Jest dziś w Polsce jedynym chyba reżyserem, który do tego sposobu ekspresji przywiązuje tak wielkie znaczenie. Chwilami frazy przedstawienia stają się aż taneczne, aż za bardzo taneczne, zbyt efektowne, efekciarzkie, ale to w dwóch momentach tylko, gdy Zamkow chciała wyrazić patos i napięcie śmierci. Można dyskutować i poprawiać. Można powiedzieć się za bardziej intelektualną formą analizy teatralnej. Nie sposób jednak nie zauważyć, że koncepcje Zamkow są nie tylko dynamiczne lecz także dojrzałe. Byłem pierwszym, który się z nią kłócił o zbyt hojnie rozrzucone niekiedy, puste chwytły ekspresjonistyczne, o kobiecą egzalta-

cję i efekciarstwo. W Gorkim, jak wspominałem, pozostały z tego zaledwie dwa nikłe szczątki. W „Na dnie” dynamika jest konsekwentna i przejrzysta, służy psychologii bohaterów i liniom ich losu. Zamkow znalazła w jej kompozycjach główną się sugestywną swoich przedstawień, swoich koncepcji intelektualnych.

Nawet aktorów — to prawda, że znakomitych miała — potrafiła przeprowadzić obok mielizn rodzajowości, chociaż właśnie u Gorkiego mogłoby się wyżyć na scenie w sposób jak najbardziej konwencjonalny. Tutaj niektórzy z nich rysowali sylwetki ostre, charakterystyczne jak Antoni Pszonlak (właściciel domu noclegowego), Celina Niedźwiecka (Przekupka), Jan Adamski (Czapnik), Jerzy Nowak (Baron), czy również znakomity choć bogatszy, bardziej różnorodny Tadeusz Jurasz (Szewc). Ale swoje role charakterystyczne prowadzili oni już na pograniczu groteski. To dobrze, że reżyserka nie dopuściła do jednowymiarowości, że starała się ją przewyciężyć nawet w najslabszych momentach.

Zofia Niwińska zajęła i wypełniła miejsce okrutnej i kochliwej Wasylisy. Natomiast posprzeczałym się z Zamkow o miejsce Marii Kościakowskiej jako Nataszy w tym spektaklu. Kościakowska zagrała wrzuszającą i czysto, z właściwą sobie sugestywnością psychologiczną, ale jej sprawę umieściła Zamkow na drugim planie, wobec swojej (jako Dziewczyny) miłości do Barona. Zdaje się, że nie o to powinno chodzić w tej sztuce; odczytanie jej do końca nie oznacza prymitywności.

Na specjalną uwagę zasługują role



Kazimierza Fabisiaka, Piotra Pawłowskiego, Leszka Herdegena i Zbigniewa Wójcika. Pierwszy grał Łukę, nie tradycyjnego przygłupka, wściegę, ale człowieka czującego, inteligentnego, z poczuciem sprawiedliwości i humoru pocieszającego nieszczęśliwych. Pawłowski jako Sartin osiągnął szczyt demonicznej sugestywności aktorstwem opanowanym, milczeniem, jednym gestem. Wójcik jako Waśka Piepiel był agresywnym safandulą; ciekawe ujęcie tej roli; bezsilny, któremu także o nic nie chodzi, na niczym nie zależy. Herdegen podbił zwykłym sobie autentyzmem i przenikliwością w malowaniu tragicznych stanów psychologicznych dojrzewającego do samobójstwa Aktora.

Jerzy Przybylski i Zofia Więcławówna tworzyli na tym tle parę pozytywną. On jednak reperował jakieś stare zegary, a ona umierała.

Obydwie funkcje ludzkie są w jakimś sposób konwencjonalne, z tym, że jedna z nich nieunikniona. Którędy do niej dojść, drogą Aktora czy Anny. Cel i skutki niewątpliwie te same. A jednak droga — problemem właśnie jest droga. Problemem jest wystawianie sobie samemu słupów granicznych i docelowych na tej drodze. Zmniejszanie dystansu metafizycznego pomiędzy sobą a światem, którego nie potrafił przeżyć Aktor. Ograniczanie tego dystansu na swojej ścieżce. Człowiek nie potrafi jednak przeżyć koła świata zakreślonego swymi tępyimi oczyma w nieskończoność, w pustkę. Stąd jego tęsknota do idei, i stąd jego idee, ziemskie. Konieczne, pożyteczne, chociaż wiadomo że wmówione. Gorki, zdaje się, zdawał sobie z tego sprawę doskonale. Tylko my nie zawsze wiedzieliśmy, że sobie zdawał. Że na świat potrafił spojrzeć do jego dna.

ZYGMUNT GREŃ