

„...Twój teatr jest dobry. (...) Rzecz inna, że i mnie czasami ten teatr nie wystarcza, że chciałbym nieraz przekroczyć przez tę linię, którą wokół swego teatru zakreślił. Zresztą i ty czasami ten krąg zakreślony przekraczasz, bo trudno powiedzieć w teatrze: tylko «stad – dotąd»...”

W tych słowach Lizelotty Szaniawskiej formuluje jedną z najbardziej ważnych i znaczących prawd teatralnych. Jest to prawda o braku granicy, o szczęśliwej niemożności wyznaczenia w sztuce linii granicznej, jednoznacznie dzielącej różnorodne formy wypowiedzi scenicznych, określającej, gdzie np. kończy się konwencja, a zaczyna eksperyment. Wbrew oczywistości tej prawdy, autor artykułu „Dożynki, czyli pokłosie „Wesela”, Tadeusz Kudliński postuluje, aby dzieło sceniczne mieściło się całkowicie w ramach teatru bądź eksperymentalnego, bądź konwencjonalnego, przyznając temu ostatniemu jedyne prawo uniwersalności, powszechności oddziaływania. Godzi zatem autor w sposoby adaptacji tekstu literackiego, żądając wyeliminowania w teatrze dla „szerokiego i przeciętnego widza” postawy twórczej, czyli eksperymentalnej, na rzecz odwołującej się do konwencjonalnej. Jest to żądanie bardzo zaborcze i agresywne, choć na szczęście

EWA LUBIENIEWSKA

## BO JA ORZĘ GRUNT – I BASTA!

całkowicie utopijno. Każdy sezon teatralny przynosi zupełnie wystarczającą ilość przedstawień konwencjonalnych i przeciętnych, ale to jeszcze nie powód, aby z ich konwencjonalności i przeciętności czynić reżyserską metodę.

A właśnie o metodzie traktuje przede wszystkim wspomniany artykuł, mimo iż w szczególności dotyczy krakowskiego „Wesela” w reżyserii Lidii Zamkow. Atakując teatr z pozycji obrońcy literatury, sugeruje Kudliński, iż fala gwałtownych dyskusji wywołanych telewizyjną realizacją dramatu Wyspiańskiego przygotowuje ogólny przełom w twórczości teatralnej, w sposobie konstruowania scenicznej wypowiedzi, że nadchodzi „czas protestu przeciw samowoli reżyserskiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej...”. Nie rozpatrując na razie kwestii prawdopodobieństwa tych wysoce pośpieszonych prognoz, warto rozważyć zarzuty, które stawia autor artykułu teatralnej i telewizyjnej koncepcji „Wesela”.

Dotyczą one przede wszystkim potraktowania irracjonalnej akcji dzieła. Tradycja inscenizacyjna dokonywała w dramacie połączenia świata realnego z fantastycznym poprzez osobę aktora, nie można było zlikwidować konkretności zjaw, ich nieuniknionej realności. Ale efekt sceniczny, który w 1901 roku stanowił odkrycie teatralne, po kilkudziesięciu latach zatracił pierwotną funkcję ekspresyjną, tak jak małarstwo Matejki, niczego nie ujmując twórcy „Hołdu pruskiego” straciło w dużej mierze dawną siłę oddziaływania. Zamkow, wyzwoliwszy tekst spod plastycznej presji Matejki, ukazała wizję inną, opartą na teatralnych sensu *stricto* środkach wyrazu.

Tadeusz Kudliński, forsując swoją opinię o racjonalizowaniu sztuki, jej naturalistycznym i materialistycznym ujęciu, nie podaje żadnego argumentu na poparcie tej tezy, poza tym jednym, że *dramatis personae* zostały zlikwidowane. Nie pisze jednak ani słowa o tym, w jaki sposób zastąpiono ich obecność, w jaki sposób zaczęły funkcjonować na scenie współczesny znak teatralny. Dla Wyspiańskiego takim znakiem był konkretny aktor, uwieczniony w matejkowskich pozach, skonkretyzowane drugie „ja” działającej postaci. Zamkow zlikwidowała odrębność realnych i fantastycznych osób dramatu, stosując jako środek porozumienia z widzem metaforę teatralną. Ten zabieg ujawnia wewnętrzne skłócenie, rozterkę bohaterów, powodując wrażenie tym silniejsze, że to właśnie oni sami na sobie dokonują wivisekcji. Swiostę spektaklu krakowskiego nie polegała więc na racjonalizacji „We-

sela”, w sensie pominięcia jego poetyckiej warstwy, lecz na zmianie jakości poetyckich, którymi operowała reżyserka. Na dowód wystarczy podać krótkiej analizie sposób opracowania kilku scen).

W widzeniu sennym Pana Młodego śpiącego w przechodniej izbie gromadka chłopskich dzieci przeobraża się nagle w grupę niesamowitych diabłatek, wypowiadających kwestię: „Nie żałuj grosika, nie żałuj, pocałuj się z nami pocałuj”. Funkcja tego obrazu – w zestawieniu z samooskarżeniem: „Czepiłeś się chamskiej dziewczki” – polega na odświeżeniu, zdemaskowaniu sytuacji Pana Młodego; słowa: „Bo ja pan, piekielny pan”, nabierają w tym kontekście nowego znaczenia, są uświadomieniem sobie nieprzekraczalności granicy, którą zdecydował się przekroczyć, granicy owej „piekielnej pańszkośći”. Kwestia znacjonalizowania akcji stała się tu podważeniem wobec podstawowej, znaczeniowej i interpretacyjnej roli obrazu.

W efektywnej i bardzo poetyckiej w pomysłach scenie przemiany Dziada w Szelę, jedną z osób realnych i fantastycznych wystąpiła najpełniej. Przeobrażenie dokonane na oczach widzów nie było – wedle domysłów Kudlińskiego – efektem działania czarów, ale pełniło taką samą metaforyczną funkcję, jak np. w wierszu

wzajemnego porozumienia – zdecydowało o aktualności krakowskiego spektaklu. Przedstawienie stanowiło próbę analizy charakterologii narodowej, demaskowało szereg ukształtowanych przez historię, jakże polskich mitów – legendę o „mężu opatrnościowym”, narodowe „sny o potęgę”, zapatrzenie (mimo pozornej zmiany mentalności) w szlacheckie „status quo ante”. Toteż wstrząsająca scena poloneza – wykonywanego w hipnotycznym transie przez gości weselnych zapatrzonych w nierealną wyobrażoną wizję Polski, wizję, wobec której rzeczywistość (stratowany przez tańczące pary Jasiek) niknie i przestaje się liczyć – stanowiła w obranej poetyce finał logiczny i konsekwentny, była błyskawicznym skrótem, metaforyczną kwintesencją treści całego spektaklu.

Ciekawe, że właśnie w tej niezwykle poetyckiej teatralizacji „Wesela” w zastąpieniu dialogu między aktorami obrazem, dopatruje się Tadeusz Kudliński zabiegu przeciw teatrowi. Powtórna zmiana dialogu na monolog, niekoniecznie redukuje zamierzoną przez autora funkcję sceniczną, gdyż słowo – jedyny element tworzenia literackiego – można w teatrze zastąpić obrazem, sytuacją, inną formą przekazu. To, co stanowiło jedność kompozycyjną w dramacie,

nie musi wcale znaleźć swojego odpowiednika na scenie, gdzie jedność strukturalno-kompozycyjną budują często inne jakości.

Wyłania się tu problem ogólniejszy: w jakim stopniu utwór dramatyczny zawiera w sobie elementy potencjalnej wizji teatralnej? Kudliński rozstrzyga tę kwestię następująco:

„Dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia, ale także utworem literackim, którym rządzi własne mu prawda i który posiada swoje odrębne wartości...”

Zgoda! Dramat to jeden z rodzajów literackich i jego literackiej struktury nie ma prawa naruszyć żadna edycja. Zastrzeżenia budzą jedynie słowa: „dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia”. Twierdzenie to, jak proponuje Zbigniew Osipiński<sup>1)</sup>, należałoby pomsunąć dalej: dramat nie jest w ogóle scenariuszem przedstawienia, jest wyłącznie odrębnym rodzajem literackim, scenariuszem staje się dopiero w chwili, gdy opracuje go reżyser jako projekt wizji, która zostanie zrealizowana na scenie.

Czy istotnie od tej proponowanej wizji „nie ma apelacji”? Wręcz odwrotnie! Przeciwnie każda z powstających wersji „Wesela” jest kolejną „apelacją” w stosunku do poprzednich. Prace te są inscenizatorzy często zmieniają koncepcje sztuki przy jej następnych narodzinach. Każde przedstawienie to odmienny, indywidualny akt twórczy, ważny właśnie przez swoją jednorazowość.

Walka o metodę podejścia do tekstu z pozycji obrońcy literatury jest sprawą całkowicie przegraną, niezależnie od dyskusyjnego przyjęcia spektaklu Lidii Zamkow. Zejście na pozycję odwrotnej, rezygnacja z traktowania teatru jako sztuki, mówienie o jego autonomii, stawia problem w fałszywym świetle – niepotrzebna bowiem autonomia tam, gdzie teatr ma władzę całkowitą; nie byłoby to przełomem, lecz regresem, cofnięciem się do pozycji dawno opuszczonych. Literatura działa na swoim polu, na polu słowa; teatr wypracowuje swoisty system sposobów oddziaływania. Twórcza teatralna nie może pozwolić, aby zapomniała nad nim materia – to on ją kształtuje, on ma prawo czuć się gospodarzem na swoim terenie. Bo ja orzę grunt i basta! – jak mówi w „Weselu” Czepiec.

EWA LUBIENIEWSKA

<sup>1)</sup> Zajmuję się przede wszystkim teatralną wersją przedstawienia, którą uważam za bardziej wartościową i pełniejszą obrazującą koncepcję reżyserską.

<sup>2)</sup> Wersja telewizyjna nie była mechanicznym przeniesieniem na ekran wcześniejszego spektaklu teatralnego. Zmiana układów znaczeniowych, zastąpienie niektórych obrazów znaczących innymi, spowodowało niekiedy istotne różnice ujęcia, nie zawsze najbardziej korzystne dla sztuki.

<sup>3)</sup> Zbigniew Osipiński „O scenariuszu teatralnym”, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 1.

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI

## Pan reżyser ma pomysły – i dobrze!

Znowu wynurzył się wąż morski!

Tym razem w roli prowokatora, wywołującego węża na powierzchnię, pojawiła się Lidia Zamkow z telewizyjną inscenizacją „Wesela”. Zaraz odczuwały się grzmoty i pioruny! Zakwestionowano koncepcję pani Zamkow, a przy okazji znów rozpoczęła się dyskusja: co wolno reżyserowi? Jakie są granice swobody w postępowaniu reżysera z tekstem dramaturgicznym? Kto jest autorem przedstawienia – autor sztuki, tekstu, czy reżyser? Odezwał się rozsądnie i spokojnie – na mój gust za spokojnie! – Zygmunt Greń, odezwał się z bożym temperamentem Tadeusz Kudliński, który – zasadniczo zakwestionował prawo reżysera do polemicznego stanowiska wobec tekstu sztuki, powołując się przy tym na szersze grejum Przyjaciół Teatru, oburzonych nikłą lojalnością reżysera wobec sztuki klasycznej; pewnie by im do głowy nie przyszło się oburzać, gdyby reżyser identyczną inwencją i „nie-lojalność” okazał wobec debiutu, wobec nieznanego im sztuki młodego pisarza. Zaprotestowano, gdy reżyser próbował naruszyć kanon, w jakim się wychowali. Świętości nie szargać – trzeba, żeby święte były! I po raz już nie wiedzieć który, dyskusja nad złym lub dobrym przedstawieniem, nad trafną czy fałszywą interpretacją dramatu, zamienia się w dyskusję nad prawem reżysera do interpretacji innej, nawet sprzecznej z intencjami autora – a mówiąc dokładniej: innej lub sprzecznej z dotychczasowym kanonem interpretacyjnym.

I temu właśnie stanowisku pragnę się z całą siłą przeciwstawić. W ograniczeniach bowiem stawianych reżyserom wobec wszelkich tekstów klasycznych, w szacunku narzuconym reżyserom dla tych wielkich tekstów, dostrzegam jedno z niezbędnych zabezpieczeń chroniących na nasze życie intelektualne. I tak już dość ubogie w bunt i herezję.

Ani przez chwilę nie żywie obaw, iż głosy te, czy to prof. Górskiego czy red. Kudlińskiego, pohamują inwencję reżyserów. Na rzecz swobody w traktowaniu klasyków działają dziś inne, dość silne bodźce. Głosy ograniczające swobodę reżyserów – głosy bardzo liczne, bynajmniej nie tylko cytowane – wyrażają jednak niesłuszną tendencję panującą wśród niektórych intelektualistów, jak również wśród wielu odbiorców kultury. Tendencję fałszywą, intelektualnie zubożającą. Tendencję dla rozwoju kultury i sztuki samobójczą. Tendencję pozornie tylko wykazującą szacunek dla dzieł literackich – w rzeczywistości mordcząca dla literatury.

Dla literatury bowiem – jako wielkiej całości, i wielkiej potrzeby umysłu ludzkiego – mordczyce jest wszelkie kanonizowanie jakiegokolwiek dzieła, mordczyce jest petryfikowanie sądów jakichkolwiek. Tylko tak długo literatura jest żywym elementem naszego życia umysłowego. Jak długo każde dzieło literackie podlega dyskusji, budzi zdania niejednakowe, jak długo może być kwestionowane, jak długo podlega interpretacji i wywołuje skutek tego spory. Chwila, w której jakiegokolwiek dzieło zostaje generalnie uznane i nie może już być zakwestionowane, w ten czy w inny sposób, gdy niknie potrzeba dyskusji z dziełem – historia jest skończona! Dzieło jest martwe. Tak jak martwa jest już ta przeszłość historyczna, która nie budzi sprzeciwu, wobec której wszyscy są zgodni, która podlega już tylko i wyłącznie celebracji.

Każde żywe dzieło literackie podlega – i podlegać musi – nieustannemu procesowi dyskusji. Jest to naturalna i najwłaściwsza potrzeba każdego współczesnego życia – w tym również życia intelektualnego, i życia literackiego, i życia teatralnego. Im więcej takiej dyskusji – tym lepiej.

Dyskusja tego rodzaju – w stosunku do każdego dzieła, sztuki – odbywa się zresztą niemal automatycznie. To nie tylko „reżyser ma pomysły”, to każdy czytelnik zawsze

jakoś reżyseruje swój stosunek do czytanego dzieła. Czymże innym, jak nie interpretacją reżyserską, jest ponawianie kolejnych edycji wielkich dzieł literatury w coraz to innych okolicznościach historycznych? Czymże innym jest – w stosunku do pewnych dzieł – przysposobianie wersji skróconych, wersji dziecięcych, wersji obrazkowych itp.? Czymże innym jest manipulowanie obrazami – ten sam obraz zupełnie inaczej „gra” w muzeum w sali jasno oświetlonej, zupełnie inaczej w sali przyćmionej, zupełnie inaczej na ścianie koloru czerwonego, a jeszcze zupełnie inaczej w albumie reprodukcji. Każde dzieło sztuki jest nieustannie reżyserowane i interpretowane przez historyczne okoliczności stale zmieniającego się odbiorcę. A nastrojów widzów, a zdrowie osobiste każdego czytelnika? Tę samą książkę odhiera się zupełnie inaczej w dwa różne dni swego własnego życia.

I to się dzieje z dziełami sztuki – wierszem, powieścią, muzycznym utworem, obrazem – zasadniczo przeznaczonym do relacji jedynie dwustronnej: autor-odbiorca. A tymczasem dzieło sztuki dramaturgicznej jest z góry przeznaczone do relacji trójstronnej: autor-reżyser-odbiorca, a nawet czwórstronnej, musimy bowiem brać pod uwagę pierwszoplanową postać aktora. Pisarz, który chce sam – i tylko sam – przemawiać do czytelnika (jeżeli taka samotność nie jest jedynie założeniem teoretycznym, w praktyce niemożliwym), ma do dyspozycji wiele różnych gatunków literatury pięknej. Jeżeli autor decyduje się tworzyć dramat – z góry dopuszcza pośrednictwo teatru, a więc dopuszcza nieodwołalność reżysera, interpretacji inscenizacyjnej i aktorskiej. Dramat – i to przede wszystkim ten „wielki”, „klasyczny”, ten brany w obronę – ma dziś żywot podwójny: w edycji drukowanej i w spektaklu scenicznym. W edycji drukowanej autor osobiście przemawia do czytelnika, w edycji scenicznej musi godzić się na pośrednictwo, inscenizację.

Chodzi o granice tej inscenizacji.

Granice nie może być żadnych! Przeciwnie – powinno się zachęcać reżyserów do jak największej śmiałości intelektualnej, do jak największej fantazji inscenizacyjnej. Można się zastanawiać, w jakim stopniu udał się reżyserowi – właściwemu twórcy przedstawienia teatralnego przecież! – jego zamiśl twórczy, jego dialog z autorem sztuki, ale jako zasadę przyjąć należy, iż każda inscenizacja jest właśnie formą dialogu w trójkącie: autor-reżyser-widz. Należy uznać prawo reżysera do wszelkiej – najdalej idącej – interpretacji tekstu dramaturgicznego. Nawet do interpretacji sprzecznej z wyrażonymi kiedyś intencjami pisarza. Literatura i teatr nie mogą być domną szacunkiem dla słowa drukowanego. Istota pisarstwa polega nie na kanonizowaniu dzieł i egzekwowaniu szacunku dla książek czy dramatów, ale na tworzeniu stanu permanentnego sporu intelektualnego. Wszystkich ze wszystkimi o wszystko.

Największe oburzenie wzbudzają zawsze „pomysły reżysera” przejawiane wobec tekstów klasycznych. Ale przecież właśnie teksty klasyczne wyjątkowo dobrze nadają się do demonstrowania inwencji reżyserskiej i do podejmowania – nowych interpretacji – dyskusji z tradycyjnym ich rozumieniem. Nadają się szczególnie dobrze, gdyż są doskonale znane i każdy niemal uczestnik życia kulturalnego już stworzył sobie ich jakiś „model”. Wydaje mi się szczególnie cenne rozbijanie takich zastanych „modeli”. Jest to bowiem forma prowokacji intelektualnej wobec widzów i czytelników.

Nic bardziej pożytecznego dla życia intelektualnego jak tego rodzaju prowokacja.

Dlatego gorąco optuję za zasadą: żadnych ograniczeń dla inwencji reżyserów, dla ich reżyserskiej pomysłowości i dla ich reżyserskiej swobody interpretacyjnej. Wszystko im musi być wolno.

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI