

»KTO URATUJE WIEŚNIAKA?«

LEONIA
JABŁONKÓWNA

Sztuka opatrzona tym osobliwym i niezbyt zręcznym tytułem jest debiutem scenopisarskim. Autor jej, Frank D. Gilroy, zdobył sobie wprawdzie już wcześniej duży rozgłos jako twórca scenariuszy telewizyjnych i filmowych, ale doświadczenia z tych pokrewnych dyscyplin artystycznych nie wystarczyły do opanowania przezeń w pełni techniki dramatu teatralnego.

Kiedy staje się wobec sztuki, stanowiącej pierwszą próbę zmierzenia się autora z tworzywem teatru, trudno czasem zdobyć się na sprawiedliwą ocenę i wyłuskać spod twardej jeszcze i mało elastycznej formy, spod jej niepotrzebnych narośli — właściwy nurt dzieła. Istnieje jednak pewien sprawdzian, bardzo pomocny w takich wypadkach, nigdzie nie skodyfikowany, ale realny i prawie zawsze znajdujący potwierdzenie miernik oceny; odnosi się on do relacji, zachodzących między początkową partią danej sztuki, a jej częściami dalszymi i finałem. Jeśli mianowicie akt pierwszy w takim utworze uderza pomysłowością i brawurą, ale następne przynoszą rozczarowanie; jeśli widz wychodzi z teatru, nie wiedząc, co właściwie autor chciał mu powiedzieć — znaczy to niemal z reguły, że właśnie... nie miał nic do powiedzenia. Jeśli natomiast druga część sztuki góruje nad pierwszą, jeśli po mniej udanym, czy nawet zgoła nieudolnym początku utwór urasta, nabiera życia i konsystencji — wówczas można spokojnie najbardziej nawet uderzające błędy położyć na karb niedoświadczenia i pomyłek nieodłącznych od artystycznego „nowicjatu”.

Sztuka Gilroy'a należy chyba do tej drugiej kategorii. Akt pierwszy jest raczej zniechęcający: zdaje się reprezentować jeszcze jedną wersję powtarzającej się niezmiennie, wałkowanej na wszelkie sposoby, „tragedii rodzinnej”, która stała się już jakąś obsesją współczesnej dramaturgii amerykańskiej. A więc znów zadarcząca się wzajemnie para małżeńska, zatruta kompleksami; pod powierzchnią zwykłej mieszczańskiej egzystencji — rozkład psychiczny, degrengolada nerwowa, „frustracja”, nieustanne rozjątrzenie, przerażające się w nienawiść; zakłęty krąg udręki, zadawanej sobie i bliskim. Schemat znany nam dobrze z dziesiątków sztuk przychodzących z oceanu: od O'Neill, poprzez Williama, do Albee'go. Tylko że ów pierwszy akt *Wieśniaka*, ukazując niemal analogiczny obraz rzeczywistości, nie dorównuje tamtym w drapieżności wyrazu, w wewnętrznej logice akcji, w naturalności i prawdopodobieństwie egzemplifikacji. Przesłanki dramatu wydają się nazbyt już sztuczne i naciągane: nie dość, że jeden z bohaterów zalamuje się wewnętrznie pod wpływem świadomości, że nie dorósł do własnego swego wizerunku, który narzucił sobie i innym; ale spotyka go jeszcze cios straszliwy i wyjątkowy: żona jego rodzi potworka, istotę wyzbytą wszelkich cech człowieczych. Drugi z koryfeuszów dramatu, człowiek niepospolitej szlachetności i inteligencji, zmarnował życie na skutek rany, odnie-



sionej w czasie wojny, gdy ratował przyjaciela; teraz, po dwudziestu latach, jest śmiertelnie chory (na skutek właśnie owej dawnej rany); jedynym ukojeniem w obliczu nieuchronnego końca jest dla niego myśl o szczęściu przyjaciela, dla którego poświęcił życie. Przybywa do niego po dwudziestu latach rozłąki i dowiaduje się, że ofiara jego była daremna — gorzej jeszcze: jego czyn heroiczny stał się w rezultacie zaczątkiem całego pasma cierpienia dla wielu osób.

Takie nagromadzenie jaskrawych i zgoła wyjątkowych elementów niedoli nie potęguje dramatycznego napięcia, lecz przeciwnie — osłabia je, jeśli wręcz nie unicestwia. Nawet i w życiu nieustający potok nieszczęść wywołuje w końcu zubożenie. Tym bardziej na scenie. Widz daje się wciągnąć emocjonalnie w krąg wyobrażanych kataklizmów, przejmuje się obrazami bólu i cierpienia, pod warunkiem, że są one umiejętnie dozowane... Najważniejsze zaś, by postacie sceniczne, ukazywane w tak posępnym świetle, były dostatecznie interesujące, posiadały jakąś moc przyciągającą, by urzekały swoją prawdą, swoją niepowtarzalną indywidualnością.

Tego właśnie autor nie potrafił dokonać w pierwszej części swego utworu; ale to naraz dzieje się w drugim akcie. Zmienia się cała aura sztuki, osoby dramatu, które przedtem drażniły, chwilami działały wręcz odpychająco, nabierają cech głębokiego człowieczeństwa, stają się bliskie. I nieoczekiwanie okazuje się, że wbrew pozorom ta sztuka nie jest tylko reperyjną monodyczną melodią, powtarzaną przez znakomitą większość autorów amerykańskich; słyszymy w niej jakiś nowy i świeży ton.

Co się stało? Między I i II aktem zaszło pewne zdarzenie: ów przybysz, który zjawiał się w domu dawnego przyjaciela i uświadomił sobie ruinę jego życia, a więc zarazem i własnych swoich ostatnich nadziei — ciężko zaniemógł. Za pośrednictwem jego matki i lekarza, gospodarze domu — owa nieszczęsna para małżeńska — dowiadują się o istotnym stanie chorego, o bliskiej jego śmierci i o iluzjach, które stanowiły dlań jedyne pocieszenie. To staje się wstrząsem dla tych ludzi zapiekłych w goryczy i próżnych żalach, nie umiejących dotąd wznieść się ponad własną klęskę. W najgłębszym, nawet dla siebie samych utajonym, zakamarku serca odnajdą podstawowe wartości człowieczeństwa: zagrają śmieszna, naiwną komedię, ażeby wesprzeć przyjaciela. To żalosne kłamstwo oczywiście go nie złudzi; ale nie to jest ważne. Ważna jest sama próba przezwyciężenia własnego cia-

słego egocentryzmu, odruch współczucia i przyjaźni, instynkt najprostszej solidarności ludzkiej. I choć wszystkie realia pozostają niezmiennione: chory nie zostanie cudownie uleczony, nic nie przywróci zmarnowanych lat życia, pospolici i nieudolni ludzie nie przeobrażą się w geniuszów — zatechłą, rozpaczliwą atmosferę przenika ożywczy powiew: katharsis...

Ten zwrot w akcji wewnętrznej dramatu nie tylko wzbogaca sztukę pod względem psychologicznym, przynosząc nam jakąś prawdę o człowieku, o utajonych i nieprzezuwalnych możliwościach przeo-

Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy: „Kto uratuje „Wieśniaka”? Gilroya. Reżyseria: Jan Świdorski, scenografia: Zenobiusz Strzelecki. Zdjęcie górne: Halina Dobrowolska (Helena), Edmund Fetting (John), Wiesław Gołas (Albert); zdjęcie dolne: Wiesław Gołas (Albert), * * * (chłopiec), Halina Dobrowolska (Helena)



brażenia, to jakich zdolne jest każde ludzkie serce — najbardziej nawet, zdawałoby się, zastygłe i zmartwiałe; ale przede wszystkim otwiera drogę, wskazuje kierunek wyjścia z tego zamkniętego impasu „nędzy istnienia”, w którym tak bez nadziejnie utknął cały niemal dramat amerykański. I to najsilniej, i od najlepszej strony, określa indywidualność nowego autora.

Sztukę Gilroy'a wystawił Teatr Dramatyczny, i wystawił ją bardzo dobrze. Jan Świdorski, jako reżyser, nadał przedstawieniu doskonale tempo, przesycił je sugestywnym rytmem, trafnie poprowadził aktorów. Nieco dyskusyjne tylko wydaje mi się ustawienie roli Pani Doyle — matki owego poświęcającego się przziaciela (Teresa Marecka); jest ona chyba zbyt posągowa, zbyt monolityczna w swej oschłej nienawiści i wzgardzie. Ale trójka głównych bohaterów zagrała bezbłędnie: Halina Dobrowolska jako Helena Cobb — żona — miała zwłaszcza przejmującą i głęboką ekspresję milczenia w scenie końcowej, gdy staje się mimowolnym uczestnikiem smutnej komedii, zaaranżowanej przez męża — i w swym odruchu do obcego chłopca, który nie jest jej synem... Wiesław Gołas, w roli hałaśliwego, zakłamanego i głęboko nieszczęśliwego Alberta Cobba — „Wieśniaka” — miał rzadko spotykaną prawdę i konsystencję życia. Najtrudniejsze bodaj zadanie miał Edmund Fettiński jako John Doyle, którego autor obdarzył nadludzkimi niemal cnotami i któremu dał najmniej stosunkowo materiału do ukazania pełnego wizerunku osobowości. Otóż Fettiński pokonał te trudności w sposób zadziwiający: był tak sugestywny, potrafił takim bogactwem przeżyć wewnętrznych — trzymany przeto tym na wodzy i zaznaczanych z wielką dyskrecją — nasycić skąpe swoje wypowiedzi i swoje przemilczenia, że właściwie dopełnił postać, przedłużył niejako jej egzystencję poza wymiar sceniczny.

Bardzo interesująca, wyrazista i funkcjonalna scenografia Zenobiusza Strzeleckiego. Ta dekoracja wydaje mi się najlepsza ze wszystkich rozwiązań dotychczasowych tego artysty.