

IRENA BABEL

N A S Z L A K U B Ł Ę D O M I E R S K I M

Przed czterema miesiącami, gdy zaczynałam opracowywać sztukę Jarosława Iwaszkiewicza *W Błędomierzu*, nie myślałam, że kiedykolwiek będę miała omawiać tok pracy nad nią. Dlatego w poniżej spisanych relacjach istnieją duże braki, gdyż niektóre fakty i szczegóły zatarły się już w mej pamięci i trudno mi je dokładnie odtworzyć.

Po wielokrotnym przeczytaniu i przemyśleniu sztuki zesłałam się z dr. Zygmuntem Leśnodorskim (dramaturg sztuki) na pierwszą rozmowę i orzekliśmy zgodnie, że sztuka posiada wiele interesujących możliwości i równie wiele kryje niebezpieczeństw. Jak każdy dobry tekst, dawała rozmaite możliwości odczytania go, pozwalała na dużą swobodę w ustaleniu ważności istniejących w niej konfliktów. Niewątpliwą zaletą, ale i dużym niebezpieczeństwem był lekko zarysowany problem ideologiczny sztuki, powikłany przez silniej i wyraźniej jakby naszkicowane problemy psychologiczne. Z dużą pomocą przyszedł nam sam autor, który odczytawszy wspólnie z nami sztukę skreślił i uprościł część zachodzących w niej konfliktów psychologicznych na rzecz silniejszego uwypuklenia wątku ideologicznego. Ustaliliśmy wtedy wspólnie, że zasadą pracy nad sztuką musi być nie „przepsychologizowanie“ jej.

Dużo uwagi i namysłu poświęciliśmy obsadzie. Sprawa nie była prosta. Szło o to, by postacie pozytywne posiadały tyleż wdzięku i pogody, ile waloru i ciężaru gatunkowego. Przedstawiciel postępowej młodzieży, zetwuemowiec Rysio, przy chłopięcej naiwności, nieśmiałości i niefałszowanej młodości, musiał aktorsko wytrzymać w zetknięciu z silną, mocno zarysowaną, dojrzałą indywidualnością Konrada. Uszeregowanie tych spraw i definitywne ustalenie obsady zajęło dużo czasu.

Po kilkakrotnym przeczytaniu sztuki z zespołem i krótkim scharakteryzowaniu twórczości i stylu Jarosława Iwaszkiewicza przez dr. Leśnodorskiego zaczęliśmy analizę. Ustalenie tła politycznego sztuki nie sprawiło trudności. Rok 1945 jest niezbyt oddalonym od nas okresem. Wszyscy biorący udział w sztuce przeżywali go w kraju. W związku z tym ustaliliśmy, że celowo podkreśli się w tekście kilka wzmianek o czasie, w którym akcja się toczy, ażeby widzowi ułatwić

krytykę z właściwych pozycji. Akcentowanie czasu przez ubiór charakterystyczny dla roku 1945 odrzuciliśmy jako niecelowe i ośmieszające, zważywszy niewielki okres dzielący czas sztuki od dnia dzisiejszego.

Tło społeczne *Błędowierza* można było określić jako środowisko inteligenckie z większego lub mniejszego miasteczka. Zdecydowaliśmy, że będzie to małe miasteczko, nie chcąc nadawać zbyt wielkiego waloru gospodarczego pracom odbudowy prowadzonym przez Konrada.

Teraz przyszła kolej na najniebezpieczniejszy punkt sztuki, na analizę psychologiczną postaci. Wszystkie były interesujące, skomplikowane, dające rozmaite możliwości. Wbrew dużym sugestiom tekstu, ustaliliśmy, że postaciom ujemnym nie możemy pozwolić na zbyt głębokie i wzruszające przeżywanie spraw. Że nie możemy im pozwolić na zbyt skomplikowane i ciekawe charaktery. Nie możemy dopuścić, żeby to właśnie one i ich przeżycia głównie zainteresowały widza. Zdawaliśmy sobie wszyscy jasno sprawę z tego, że spłylenie przeżyć wewnętrznych bohaterów negatywnych odbiera sztuce część waloru psychologicznego i zuboża jej klimat intelektualny, ale w zamian uwypukla główne zagadnienie i zwraca uwagę w jego kierunku. Bez namysłu więc zrezygnowaliśmy wspólnie (reżyser i aktorzy) z kuszących perspektyw tekstu, mimo, że jak zaznaczam, ciągnęło nas w tę stronę ogromnie.

Następnie ustaliliśmy, że najważniejsze osobiste konflikty dramatyczne te postaci negatywne przeżyją poza sceną, ukazując widzowi tylko ich efekt. Tak dzieje się z decyzją odejścia Konrada, którą tylko sucho oznajmia widzowi w III akcie, nie ukazując już uczuć, które do niej doprowadziły. To samo dzieje się z monologiem Władzi (koniec II aktu), przeżytym poza sceną, a zrelacjonowanym jakby już tylko Konrowi. Pozbawiało to znowu sztukę gorąca przeżyć, ale wydało mi się konieczne i, jak się okazało, w całości było słuszne. Nie rozbierało bowiem niepotrzebnym współczuciem dla postaci negatywnych widza, który w ten sposób nie był bezpośrednim świadkiem samych przeżyć. Przedyskutowaliśmy również sprawę postawienia postaci matki Siwickiej i zdecydowaliśmy, że zamiast, co byłoby równie uzasadnione, pokazać ją aż drapieżną w chęci rządzenia, umniejszamy ją do formatu trochę już bezsilnej despotki. Zbyt wielka siła wpływów umniejszałaby winę Konrada.

FESTIWAL POLSKICH SZTUK WSPÓŁCZESNYCH



Raństwowe Teatry Dramatyczne w Krakowie. Stary Teatr. Jarosław Iwaszkiewicz: *W Błędmierzu*. Reżyseria: Irena Babel, scenografia: Bolesław Kamykowski. Na zdjęciu (od lewej): Henryk Bąk (Stanisław Siwicki), Antonina Kłońska (Walentyna Siwicka), Tadeusz Białoszczyński (Konrad Siwicki).

(Foto-Nowicki, Kraków)

W rysunku psychologicznym postaci pozytywnej postanowiliśmy nie dopuścić do zbytnej deklaratywności i właśnie te postacie wewnętrznie wzbogacić i pogłębić, nie tracąc z oczu zasadniczych cech ich charakterów. Interesujący i wielowątkowy tekst doskonale nam w tym pomógł. Przedstawiam tu oczywiście tylko niewielką część pracy nad kilkoma postaciami sztuki jako przykład kierunku, w jakim poszła analiza. I tu nasunęło się nam ogólne zagadnienie budowy postaci pozytywnej w sztukach współczesnych, częsta papierowość tych postaci (nie w wypadku *Błędmierza!*), a w każdym razie mniej ciekawy ich rysunek. Znamienna jest łatwość, z jaką można przewidzieć postępowanie pozytywnej postaci w rozmaitych sytuacjach życiowych, co odbiera tym postaciom tak cenny dla widza moment niespodzianki, której tyle kryją w sobie charaktery ujemne. I ta cecha jest głównie powodem bezbarwności bohaterów pozytywnych.

Dalsze prace nad tekstem dotyczyły szczegółowego opracowania postaci, analizy nurtu wewnętrznego poszczególnych scen i dialogów,

ustalania i wydobywania zasadniczego wątku ideologicznego sztuki. Tu w związku z najważniejszą, kluczową rozmową (akt II, trialog Konrad — Stanisław — Matka) powstał nowy interesujący problem. W scenie tej Stanisław po raz pierwszy w sztuce i po raz pierwszy od dziesięciu lat rozmawia z matką i z Konradem. Rozmawia, ukazując widzowi w długich ustępach wszystkie krzywdy, jakich doznał od matki i brata jako człowiek i jako ideowiec, tłumaczy też powód swojego przed dziesięcioma laty odejścia. Możliwości były dwie. Albo Stanisław, ulegając temperamentowi i szlachetnemu wzburzeniu, oskarża oboje i piętnuje tonem i namiętnością swojego przemówienia — albo też Stanisław, człowiek opanowany, spokojnie i jakby z politowaniem dla słabości charakteru brata i małomieszczaństwa matki wylicza im tylko doznane krzywdy, akcentując mocniej miejsca i oskarżając jedynie w momentach, gdy sprawy dotyczą nie jego, ale idei, jakiej jest i był przedstawicielem. W pierwszym wypadku takim postawieniem dialogu odbierało się widzowi pełnię satysfakcji, którą powinien by odczuć w III akcie widząc odchodzącego Konrada, bo już część jego winy została jakby wyrównana dzięki oskarżycielskiemu tonowi Stanisława. W drugim wypadku rozmowa traciła wprawdzie na temperaturze, zyskiwała jednak w bilansie ogólnym sztuki. Poza tym ukazywaliśmy Stanisława opanowanym, nieegoistycznym, pozbawionym agresywności.

W ten sposób niektóre ważniejsze problemy sztuki zostały ogólnie ustalone w pracy nad tekstem. W próbach sytuacyjnych wyłoniły się nowe. Mianowicie, jak ustawić i opracować akt III, ażeby odejście Konrada z żoną i dzieckiem z rodzinnego domu nie wzruszyło widza, nie pozostawiło w nim uczucia żalu i niechęci do Stanisława? Jak już wspomniałam, poprzednio posłużyło nam do tego celu usunięcie waliki wewnętrznej Konrada poza scenę, a ukazanie tylko suchej decyzji odjazdu i obojętnie wypowiedzianej samokrytyki. Temu celowi również służyła sprawa ostatnio wspomnianej rozmowy we troje z drugiego aktu i takie, a nie inne, rozegranie jej przez Stanisława. Po długich naradach, skreśliliśmy dramatyczne wejście matki i jej słowa, którymi przerywa kilkakrotnie przemówienie Konrada. Nie rozbrajała już widza swoją rozpaczą i kończyła życie sceniczne na pierwszym dialogu III aktu schodząc ze sceny z groźbą rzuconą w stronę Konrada: „ja ci tego nigdy nie zapomnę“.

Tekst zakończenia III aktu sugerował wieczór, padający deszcz, w który odchodzi Konrad z rodziną. Ukazywał kolejno schodzące ma-

łe dziecko, starą, zrozpaczoną sługę, odchodzącą z domu Władzię — wszystko wzruszające widza i kierujące sympatię ku Konradowi. Mimo dużych pokus dla reżysera i wyobraźni ponoszącej w tym kierunku, ustaliliśmy jak najprostsze i jak najszybsze rozwiązanie tej sceny. Ściemnia się tylko trochę za oknem, o deszczu się jedynie wspomina. Małe dziecko prędko przeprowadza przez pokój stara służąca, usprawiedliwiając pośpiech słowami tekstu: „dorożka zajechała“. Szybko, za nimi, wychodzi zdecydowanym krokiem Władzia, nie patrząc rozmyślnie na zebranych (są wśród nich ludzie, którzy byli powodem odejścia Konrada) i mówi do niego nagląco swoją ostatnią kwestię: „pociąg odchodzi za pół godziny“. Pozostaje teraz tyllko krótkie: „już czas“ Konrada, włożenie płaszcza i zniknięcie za drzwiami wyjściowymi. Cała dramatyczna scena trwa około minuty.

W całości sztuki staraliśmy się operować światłem jasnym, obywatując się bez ściemnień i nastrojowości, ukazując fakty zachodzące dosłownie w pełnym świetle. W ten sposób stało się prostsze, realniejsze zakończenie II aktu, monolog Władzi, rozmowa Rysia z Konradem. Noc była za oknem — w pokoju były jasno świecące światła. Nastrojowość, tajemniczość i inne tego typu wzruszenia zostały widzowi z pełną świadomością realizatorów przedstawienia odebrane na rzecz jasności, prostoty, otwartości.

Również muzyka zastosowana w sztuce w akcie I i III, z sugestią autora i jego aprobatą została ustalona tak, aby kontrastowała z nastrojem towarzyszących jej scen i nie tworzyła melodramatycznego tła.

Oto bardzo ogólnie i luźno zebrane relacje z opracowywania przeze mnie sztuki Iwaszkiewicza, przy intensywnej, inteligentnej i twórczej współpracy zespołu aktorskiego Państw. Teatrów Dramatycznych w Krakowie oraz dramaturga sztuki, dr Zygmunta Leśnodorskiego, w dekoracjach związanych z takim właśnie postawieniem sztuki i opracowanych starannie przez Bolesława Kamykowskiego. Wnioski starałam się podawać przy rozpatrywaniu poszczególnych problemów. Ostatnim, ogólnym jest może ten, że warto świadomie zrezygnować z nawet bardziej pociągających czy też efektownych, w szlachetnym tego słowa znaczeniu, pomysłów na rzecz konsekwentnego przeprowadzenia i wzbogacenia głównego nurtu ideologicznego w sztuce, której celem jest ukazanie problemów współczesnego życia w Polsce Ludowej.