

„W BŁĘDOMIERZU” i W BIELSKU

Przysłuchując się najnowszej sztuce Jarosława Iwaszkiewicza — jednego z najwybitniejszych naszych pisarzy starszego pokolenia, znakomitego poety i stylisty, który do wielu swoich zasług ściśle literackich dodaje dziś nową, najszczytniejszą: bojownika pokoju i sprawiedliwości społecznej — odniosimy podobne wrażenie, jakie np. budzi niekiedy oglądanie dawnego obrazu. Wszystko na takim płótnie zdaje się nam dobrze znajome: koloryt, drapowanie kostiumu, sposób układania grup ludzkich. Przysłąbiłbyś, że to któryś ze starych mistrzów. Ale to tylko jego szkoła, dobrze, jeszcze, jeżeli z tej samej epoki i autentyczna.

„W Błędmierzu” (którego prapremiera odbyła się w ramach festiwalu polskich sztuk współczesnych na małej sali Starego Teatru w Krakowie) — sposób budowania konfliktu i rodzaj tego konfliktu, sytuacje dramatyczne, postacie bohaterów — przypominają do złudzenia konflikt, sytuacje i postacie gdzieś już nieraz w literaturze spotykane. Cóż to mógłby być za bogaty łup dla uczonego „wpływołoga”, który zacierając dłonie wykazywał, że konflikt między braćmi przypomina w zasadniczych zarysach schemat konfliktu „Podpór społeczeństwa” Ibsena, że powrót Stanisława Siwickiego to jeszcze jeden z licznych „powrotów” polskiej dramaturgii pierwszych lat powojennych (Hołuj, Zawieyski, Krużkowski i inni), że odwet ideologiczny Siwickiego jest równie ściśle — i nieopatrznie — splątany z odwetem osobistym, jak podobnego typu „odwety” Jagmina, że misterna mąka różnorodnych erotycznych powiązań daje w rezultacie wykres graficzny tak skomplikowany, jak np. w „Węzłach życia” Nalkowskiej czy „Niebie i ziemi” Brezy itd. Ale nie o pokaz komparatystycznej dociekliwości tu chodzi. Chodzi o wskazanie w ten sposób kręgu tematycznego i ideologicznego, w którym obraca się problem sztuki i który zarazem określa jej wartość dla współczesnego widza.

Rzecz w tym, że konflikty ideologiczne, polityczne, klasowe — typowe konflikty nowej Polski Ludowej 1945 roku, w którym akcja się toczy — ustawia Iwaszkiewicz i rozwiązuje raz jeszcze w czterech ścianach mieszczańskiego salonu, dosłownie i w przenośni. W tym salonie spotyka się „cały naród i wszystkie stany”: robotnik i aptekarz, poeta i nauczycielka, szlachetny pokrzywdzony i nawracający się grzesznik, stare i młode pokolenie. Szlachetny pokrzywdzony kochał kiedyś kobietę, z którą ożenił się brat jego — grzesznik, ta żona jest obecnie kochanką poety, który ubiega się o córkę grzesznika (z pierwszego małżeństwa), w której kocha się przedstawiciel młodego pokolenia itd. „Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die hat einen andern erwählt; der andre liebt eine andre” — itd., jak u Heinego. Tylko, że każde z ogniw tego łańcuszka ma kostium anno 1945: szlachetny pokrzywdzony to komunista, młode pokolenie należy do ZWM, a stara panna-nauczycielka jest przedstawicielką Ligi Kobiet.

W ten sposób obraz dramatyczny nie ukazuje istotnej historycznej treści dramatycznego konfliktu. Iwaszkiewicz bierze samą jego zewnętrzną warstwę, wiąże ją w sposób precyzyjny i technicznie doskonały, ale wewnętrzna treść społeczna procesów, które rozgrywają się w salonie Siwickich a przede wszystkim poza nim, nie zostaje rozszyfrowana względnie zostaje rozszyfrowana fałszywie. Próby jej rozszyfrowywania przy pomocy atmosfery z epoki Ibsena, lub co gorsza Przybyszewskiego, wyglądają tak, jak mogłyby wyglądać próby otwierania przy pomocy zwykłej zakrętki drzwi zaopatrzonych w zamek „Yale”. Jednowymiarowy, jednoklasowy świat mieszczański Ibsena skomplikował się bardzo, odsłonił wyraźnie swoje wielowarstwowe, antagonistyczne oblicze, którego artystyczne zdemaskowanie wymaga dziś głębokiej analizy ideowej i trafnej oceny politycznej. Dlatego przy wszystkich subtelnościach znakomitego rzemiosła pisarskiego Iwaszkiewicza, przy jego umiejętności wprowadzania żywych, pełnych na ogół scenicznej plastyki, postaci ludzkich — „W Błędmierzu” nie wystarcza już współczesnemu widzowi jako dramatyczny obraz pewnego historycznego okresu.

Sztuka Iwaszkiewicza została w Krakowie wystawiona bardzo starannie, co znalazło wyraz w odznaczeniu zespołu nagrodą festiwalowa. Inscenizator i reżyser Irena Babel realizowała słuszną koncepcję oczy-

szczenia sztuki z osadu mglistej pseudonastrojowości i osadzenia w konkretnym realistycznym środowisku. W tym kierunku szły trafne i pożyteczne skrót (dokonane przy współpracy dramaturgicznej Zygmunta Leśniewskiego), dokładna (choć może zbyt przeładowana szczegółami) scenografia Bolesława Kamykowskiego, próby nadania postaciom bardziej zdecydowanego rysunku psychologicznego. Ale ta koncepcja nie została przeprowadzona do końca, co niekiedy ważyło nawet na ideologicz-

rad musi istotnie być kimś niegodnie to stanowisko zajmującym. — W przedstawieniu krakowskim sympatia widowni i słusność była raczej po stronie Konrada-Białoszczyńskiego. Jedyną działalność Stanisława-Baka zaznaczyła się tutaj tylko — wyrzuceniem Konrada z miasta i zajęciem jego stanowiska, co było jeszcze na dodatek reżysersko-zaakcentowane przez znaczące zatrzymanie się Stanisława przy stołku, co dopiero opuszczony przez Konrada. Takich przykładów braku zdecydowania w stawianiu postaci moż-

na Kłofska, a Ludwik Ruskowski jako doktor Wikła dotrzymywał jej pola. Obsadę uzupełniali nałęczycie: Józef Dwornicki (Staniewicz), Jan Zabłazewski (Hisiężyna), Antoni Zuliński (Aptekarz), Anna Walewska (Janowa).

*

W teatrze Bielska — małego miasteczka śląskiego, ukrytego skromnie w cieniu wielkich teatralnych stolic — nie tylko mieszkańcy okolicznej „prowincji” znajdują dobrą strawę kulturalną. Także i niejedni smakosze przybyli z dalszych, lepiej „zaaprowidowanych” stron — może wyszukać dla siebie od czasu do czasu przyzwoty kasek. W ostatnich tygodniach teatr ten zaprezentował interesującą i zasługującą na uwagę prapremierę. Była nią „Eugenia Grandet”, przerobiona na scenę ze słynnej powieści Balzaka przez dwóch polskich autorów, występujących pod pseudonimem Andrzeja Wermera. System scenicznego opracowywania arcydzieła literatury (tak częsty np. w Związku Radzieckim) nie cieszy się na ogół u nas, jak dotąd, popularnością. Toteż inicjatywę w tym kierunku należy witać z uznaniem. Tym bardziej, jeżeli przedmiotem opracowania jest arcydzieło powieściowego realizmu pierwszej połowy XIX wieku, jedno z owych klasycznych studiów rodzącego się kapitalizmu, nieomal podręcznik nowożytnej historii, w którym rolę panującego obejmuje handlarz wina, a polem bitwy staje się giełda. Tym bardziej, jeżeli samo opracowanie potrafi utrwać w scenicznych wymiarach zasadnicze proporcje realistycznego tematu i konfliktu. A trzeba stwierdzić, że udratyzowanie Balzaka nie jest łatwe. Sama substancja balzakowskiej prozy nie jest, w gruncie, do przeniesienia na scenę, ułania się przy próbach przełożenia jej na język teatralnych faktów. Gęsta, zawieszona tkanka opisu i komentarza autorskiego wypełnia świat balzakowski tak szczerze, uwypukla tak plastycznie, że jej oddarcie pozabawia go nie tylko maskórka, nie tylko powłoki, pozabawia również unerwienia i naczyń krwionośnych, pozabawia całej namletności, temperamentu, stronniczej pasji, z jaką genialny obserwator klasyfikuje i osądza feudalno-burżuazyjną rzeczywistość swego czasu. Odebrać dzieło Balzaka jego narracyjną rozległość, to znaczy pozostawić sam szkielet fabularny, często po prostu melodramatyczny. Toteż trzeba dużej kultury pisarskiej, aby przy takiej dramatyzacji nie ograniczać się do plotkarskiego supiania anegdoty, aby w krótkim scenariuszu zarysować dramatyzację historycznego i socjologicznego dokumentu. Andrzejowi

Wermerowi powiodło się to na ogół. Bardzo udane scenicznie jest wprowadzenie, w którym zapowiadacz „przedstawia” milczące jeszcze, ale już działające w tle postacie dramatu, bardzo odkrywcze zakończenie, które pozwala odczytać logikę przyszłych losów Eugenii Grandet w kapitalistycznej dżungli.

Teatr Bielsko-Cieszyn — jeżeli uwzględni trudności, jakie ma do pokonania skromny teatr terenowy — wywiązał się ze swego zadaną zupełnie przyzwycię. Reżyser i inscenizator dyr. Aleksander Gąssowski poprowadził sztukę składnie, Roman Fenik dał jej stylową oprawę, autentyczną w kolorystyce i nastroju, kilka ról stało na dobrym poziomie aktorskim. Dotyczy to szczególnie Marii Bakka, ujmującej, walekiej, ciepłarnianej Eugenii — oraz Kazimierza Brodzikowskiego, który postacią starego Grandeta nadał mocne akcenty patetycznej ekspresji w dobrym aktorskim gatunku. Również i Aleksander Gąssowski jako pan des Grassins prezentował się nieźle, a Kazimierz Wiśnicz (des Bonfons) pokazał próbkę dobrej i dyskretnej groteski. Natomiast trzeba było bardzo dużo dobrej woli, aby uwierzyć w możliwość zakochania się Eugenii w tym Karolu Grandet, jakiego pokazał Zdzisław Zachariusz, a czyściutka, układna Nanon (Wanda Jerzmanowska) nie była w żadnym wypadku ową balzakowską „Wielką



Fot. Niepokóć

„W Błędmierzu”: Scena zbiorowa z I aktu

nej wymowie przedstawienia. „Pozytywny bohater” Stanisław jest w sztuce komunistą i działaczem politycznym tylko „na słowo” autora. Wydaje się, że reżyser — i aktor — mogli i powinni byli ów brak zamaskować przez nadanie tej postaci koniecznej męskości, energii, siły. Tymczasem Henryk Bak niepotrzebnie stonował sylwetkę, był miękki i „wygaszony”, odsłaniając w ten sposób niedostatki dramaturgicznej kreacji Stanisława jako nosiciela rewolucyjnej aktywności. Ten błąd w określeniu postaci to, zdaje się, nie ze szczerem wytrzebiona reszka owej pół- czy ćwierć-symbolicznej nastrojowości utajonej w sztuce. Podobnie miała się rzecz z Tadeuszem Białoszczyńskim w roli drugiego Siwickiego. Dał on postać o ogromnej powadze wewnętrznej, osłabionej szlachetnymi, pełnymi dyskrecją środkami aktorskimi. Ale właśnie tutaj należało raczej „pogrubić” i zbrutalizować rysunek. Jeżeli kampania Stanisława o usunięcie brata-burmistrza z jego stanowiska nie ma nosić charakteru osobistego, wówczas Kon-

na by przytoczyć więcej. Szlachetne wysiłki Kazimierza Witkiewicza w kierunku uprawdopodobnienia postaci poety Klemensa były niepotrzebne. Klemensa należało potraktować ironicznie i z lekką groteskowo. Trudno, jeżeli nasi pisarze dramatyczni chcą koniecznie przedstawiać współczesnych literatów jako durniów, to trzeba im tę przyjemność pozostawić.

Na ogół jednak, jak zaznaczono wyżej, przedstawienie było opracowane rzetelnie i starannie i wykazało nader wyrównany i wysoki poziom aktorski. Najbardziej wyraziste i jedne postacie stworzyli Maria Kościakowska i Bronisław Cudziń (debiut), choć zamasztyłość tego ostatniego, jako przedstawiciela ZWM, była trochę schematyczna. Ale dużo w tym winy autora. Zofia Niewińska wygrała w pełni postać Władzi, drugiej żony Konrada, bardzo ciepłą i szczerą nauczycielką była Janina Ordeżanka, dużo wdzięku i bezpośredniości miała Halina Kwiatkowska jako żona Stanisława Siwickiego, pełną charakteru „matronę błędmierską” ukazała Anto-



Fot. Hołeks

„Eugenia Grandet”: Scena zbiorowa

Nanon”, pozwalającą sobie „włożyć na szyję obrożę opatrzoną kolcami, które jej już nie krulły”. Ale też ta Nanon była jedyną postacią w sztuce, w której było mniej Balzaka, a więcej Wermera.

HENRYK VOGLER