

Dramat niespełnionych powinności

✓ Państwowy Teatr Polski —
„Odwety“ sztuka w 3 aktach
Leona Kruczkowskiego. Reżyseria: Mariana Wyrzkowskiego. Dekoracje: Zofii Węgielkowej.

Wiosna 1946. Sytuacja przed referendum — nasilenie walki podziemnej. Panowie z podziemia „mają niewiele czasu“, przeto krwawa statystyka mordów kapturowych staje do wyścigu ze statystyką odbudowy kraju... Były pułkownik Okulicz, obecnie urzędnik kasy komunalnej, odbywa podejrzaną konferencję z wszelakimi „Romanami“ i zakupuje większe ilości papieru na nielegalną bibułę propagandową. Papieru dostarczy przyjaciel Lemański, warszawski kombinator, obecnie przedstawiciel inicjatywy prywatnej w prowincjonalnym mieście. Lemański, chociaż należą do lepszych czasów, jakoś się przystosowali: — hurtownia papieru, willa, antyki, dolary, jakoś się żyje. Parę ton papieru na lewo „dla Sprawy“, dyskretne deklaracje ideowe, gościnnie dach nad głową dla Okuliczów, wreszcie czulostkowy szczebiot pani Lemańskiej, to okup czystego sumienia nieskazitelnych reakcjonistów. Poza tym — należy być ostrożnym...

Okulicz nie jest ostrożny. Nie szczeni się, a zwłaszcza nie szczeni syna. Już prawie dziesiąta wieczór, a Julka nie ma, choć to dzisiaj jego urodziny. Pani Sabina drży z niepokoju, podejrzewa, że to sprawa męża; nieraz tak było. Sądzący Kato już podczas powstania pchał syna w objęcia śmierci. Atmosfera terroru panuje w tym dusznym domu. W powietrzu wiszą najgorsze słowa, jakieś zadawnione porachunki czekają na rozładowanie. Tylko córka Okuliczów, Matylda, potrafiła znaleźć dla siebie furtkę z tego zaduchu. Matylda w powstaniu walczyła nie gorzej od ojca i

dową Warszawy, ten głosuje „3 razy tak“) nie stanowią istotnego problemu „Odwetów“. Idea człowieka pełnego, człowieka wiążącego najściślej swe życie osobiste z życiem publicznym, idea odpowiedzialności moralnej, krótko mówiąc — idea humanizmu socjalistycznego dała treść i tytuł sztuce. To jest dramat Jagmina, dramat moralistyczny. Czy jednak został rozwiązany? Czy wystarczy „pożyczka u historii“ jaką zaciąga ten żołnierz gen. Waltera, krzycząc za odchodzącym sztabowcem wroga, że mu „historia depce po piętach“? Tyle, jak widzimy, potrafi i Matylda debiutantka historii. A gdy historia odpowie morderem Waltera?

No, więc wszystko się zgadza; tacy, niestety, jesteśmy, Polacy. Taki jest nasz realizm. — Otóż nie, taki realizm zostawmy Sartre'owi. Leon Kruczkowski nie zamierzał, zdaje się, dać studium psychologiczno-moralistycznego. Na to za wiele w jego sztuce rozważań, retoryki. A moralność, etyka, to właśnie rozważania o powinnościach, o normach postępowania. Ktoś tu coś jeszcze powinien, nim spadnie kurtyna.

Zdaje się, że to oficer milicji, który przyjeżdża na motocyklu w 3 akcie, powinien stopić się w jedną postać z tym swoim towarzyszem partyjnym, który w drugim akcie odjeżdża na motocyklu. Wtedy mógłby zatelefonować czy papierośnica, pamiętka wspólnych przeżyć z dalekich walk, została na stole, czy też ją wytrzasnął na motocyklu? I mógłby — w imię tych wspólnych właśnie przeżyć — tak potrząsnąć dyrektorem Jagminem, tak wesprzeć

starego przyjaciela, tak brutalnie go obudzić, że sztuka moralistyczna znalazłaby właściwe rozwiązanie. Z całym scenicznym powrodem mógłby zabrać pół dyskusji Jagmina z Okuliczem dla siebie. Bez niego, kto i kiedy osądzi Jagmina? Ten człowiek nigdy nie zaśnie spokojny. Jest on w niewoli u mar naszej historii i naszej literatury. — W „Romansie z Ojczyzną“ Łopalewskiego książe Lubecki też gotów niemal serce otworzyć przed uzbrojonymi, jak to robili nieraz wielmoże nasi przed nikczemniejszą bracią — szlachtą. Ale po tym wzruszającym geście podnosili dumnie czoło i... uzbrojony prostaczek, szanując ród i zasługi, sam się wycofywał na przedpokoje. — Człowiek z motocykla powinien mieć więcej decyzyj od szofera „demokratki“ i zerwać ten upiorny krąg, na który żalił się jeszcze Wyspiański. Dla moralnego dobra sztuki.

Bo — powtórzmy wyraźnie raz jeszcze — „Odwety“ są w zamierzeniu dramatem moralnym. Jeśli wyglądają na coś innego, to z powodu nierozwiązania postawionego problemu, z powodu trzeciego aktu, w którym mamy długi, użący mecz frazeologiczny Jagmina z Okuliczem. Jedyne moment ostatniej akcji w ciągu tego meczu, to moment, gdy Okulicz, przenosząc konflikt z płaszczyzny politycznej na prywatną — wycygnania u Jagmina wolność osobistą: wpęda go w pową, może jeszcze większą winę. (Moment zresztą niezauważony przez reżyserię; po słowach: „A więc jesteśmy skwitowani“ — Okulicz powinien wyjąć ręce z kieszeni i pokazać w ten sposób, że on już na pe-

wno strzelać nie będzie, bo już osiągnął swoje!) Poprzestanie na tym obrazku nowej klęski Jagmina nie tylko dyskredytuje jego ostateczne pokrzykiwanki, ale przesuwa sztukę w rodzaj melodramatu. Tymczasem dramat moralistyczny musi mówić wyraźnie albo o tym jak być powinno, albo też — jak być nie powinno. Inaczej wpada z powrotem w mieszczański naturalizm, mimo wszystkich pozorów „dramatu idej“. A zresztą — ten modny dziś na Zachodzie „dramat idej“ (od Shawa do Priestleya i Salacrou), przy wszystkich swych szlachetnych intencjach skazany na sposoby „demoliberalne“, także nabiera rumieńców życia, ile razy autorom udaje się wprowadzić do sztuki, jako reprezentantów stanowisk ideowych, ludzi z prawdziwej, życiowej sytuacji. Gdy biografie postaci są ugruntowane mocno w konkretnej rzeczywistości dziejowej, sztuka teatralna przestaje być parlamentem ideowych kuciek, a staje się dramatem prawdziwym. Bo nie zapominajmy, że człowiek, nie ideologia, nie zdarzenie — stanowi istotę teatru. „Dramat idej“ powstaje tam, gdzie postępową myśl autora nie może lub nie umie znaleźć upostaciowania w rzeczywistości. Ale „lud myśli postaciami“, a teatr jest sztuką ludową. Podpórki frazeologiczne nie uratują błędów w postaciowaniu grzechów wobec realizmu.

Bez Jouveta nie było by zapewne teatru Giraudoux. Bez Niemirowicza — Danczenki. Czechow zrezygnowałyby z pisania dla sceny. Wsiewołoda Iwanowa („Pociąg pancerny“) i wielu innych zawdzięcza dramaturgi radzieckiej teatrom, ich kierownikom literackim, reżyserom, zespołom. Nawet na głupim Broadwayu dziesiątki krawców literackich są na usługi wybranego autora. Tylko u nas... Jeden Zeromski miał w teatrze kierownika literackiego w

XXXIV Koncert Symfoniczny

Iwanow, Gilels

brata, ale po powrocie z obozu stała się do pracy w gimnazjum, którego dyrektorem jest Stefan Jagmin, stary, bojowy komunista. Choć elegancka willa przesiąknięta jest zapachem kwitnących za oknem drzew, Matylda nie ukrywa nawet przed ojcem, że tam, w szkole, a nie w domu, odnajduje powiew życia. Doskonale pomyślany akt pierwszy.

Jest blisko dziesiąta wieczór. Po krótkiej pogawędce z nieokreślonym bliżej towarzyszem partyjnym dyrektor Jagmin zostaje sam. Kontempluje jakąś fotografię, gdy przez uchylone drzwi wkrada się szczeniak z pistoletem. „W imieniu organizacji... itd.. — jedynie przypadkowy telefon, który szarpnął nerwami chłopca, pozwolił Jagminowi wyluskać brzoń z ręki „wykonawcy wyroku”. W dyrektorsze zagrał teraz społecznik i pedagog. — Czemuś chciałem zabić? Czy i jak rozumiesz sytuację, w której uczciwy człowiek przychodzi do innego uczciwego człowieka ze śmiercią jako jedynym argumentem? Przewaga męczyzny, bojowca, społecznika i wytrawnego humanisty nad roztrzęsionym młodzieńcem jest wielka, ale decydujący jest fakt nieoddania zamachowca władzom: — oto powstaje romantyczna atmosfera pojedynku dwóch duchów! Czegoż więcej trzeba uczniakowi, który pewnie pisze na piątce wypracowania z literatury romantycznej. Julek odkrywa wszystkie karty i widzimy, że Jagmin... ach, już się domyślamy — Jagmin kiedyś kochał się w pani Sabinie. I teraz — jej syn!... Uratować dziecko ukochanej kobiety!

Otóż jest nie tak. Zjawia się siostra Julka, Matylda, spostrzega tamtą fotografię, sytuacja się wyjaśnia: — Julek jest synem dyrektora. Chłopak, który to wszystko podsłuchał, łapie pistolet i z okrzykiem: „Pan mnie oszukał!” — wybiega i strzela do siebie.

Chcemy powtórzyć ten okrzyk. — Już Gogol, jeden z największych prekursorów realizmu w teatrze, pisał: „Najważniejsze w melodramatach — nagle czymkolwiek ogłuszyć widza — choćby na chwilę... a tymczasem żadna postać nie budzi współczucia”. Jakże nam bliski był dyrektor Jagmin, gdy pochylał się nad swym niedozwylm zabójcą, a my, nieświadomi widzowie, moglibyśmy przypisywać mu pobudki inne, niż są w tekście roli.

Czy bez tej sprawy „lewego” ojeostwa nie było by tytułu sztuki? W akcie trzecim do Okuliczów przychodzi Jagmin i przychodzi oficer milicji. Ten ostatni dowiaduje się niewiele — tylko część prawdy; nie ma odwagi przycisnąć do muru działacza tak zasłużonego jak dyrektor — były żołnierz z brygady Waltera w Hiszpanii, były partyzant francuski... Dzięki temu nie spełni się pierwsza część tradycyjnej narodowej śpiewki „o rękę karaj, nie ślepy miecz”. Ślepy miecz, Julka, jest w szpitalu i jakoś się wyżyje, ale ręka, pułkownik Okulicz, wyjdzie cało z tej willi, zanim go dosłownie odesłany na facjatkę milicjant. Czemu? Żeby nie wyszło na to, że Jagmin mści się za sprawę osobistą, żeby nie było „prywatny”. Jagmin, choć w niezalatwionej sprawie z Sabiną ma okoliczności łagodzące (musiał kryć się i uciekać z kraju!), przecież jest winien. A skoro winien, nie ma prawa sądu nad Okuliczem. — „Takie są moje obyczaje” — powiedziałby upiórek naszej literatury, Przełęcki.

Tak więc ani sentymentalny motyw narodowy brata przeciwko bratu („z dwóch wrogich sobie szafców patrzymy śmierci w twarz”), ani witalistyczny motyw Matyldy („kto za życiem, za wiosną, za odbu-

W przejeździe z gościnnej, pięknej Fragi wstąpili do nas — po drodze do domu — artyści fadziecy Konstanty Iwanow i Emil Gilels. Famiętarzy wszyscy ognistego Iwanowa, dla którego muzyka jest już nie tylko psychicznym i emocjonalnym przeżyciem, lecz wprost biologiczną siłą, tak bardzo przeżywa on gest melodii, plastykę rytmu i wyraz harmonii czy modulacji.

Wszystko to znajduje swe zastosowanie w Czajkowskim, którego muzyka jest także pełną gestu, emocji i wyrazu oraz napięcia w każdym temacie, od najbardziej genialnych po czysto retoryczne, choć zawsze szczerze. Tak szczerze, że aż czasami naiwne, gdy sięgniemy dziś do drugorzędnych dzieł tego mistrza.

Koncert fortepianowy b-moll — ten najczęściej grywany po świecie koncert Czajkowskiego — zawiera wszystkie najbardziej typowe cechy autora piątej i szóstej symfonii. Dla pianisty jest on terenem, prawdziwym boiskiem, na którym wirtuoz wykazać może wszystkie zasoby swego patetycznego gestu i liryzmu. Od pierwszych taktów Gilelsa mogliśmy się przekonać, że jego wielką reputacja nie jest reklamową przesadą. Recital, na który niecierpliwie czekamy, pozwolił nam się bliżej zapoznać ze sztuką tego rasowego przedstawiciela współczesnej pianistyki.

„Kapryst włoski” tegoż Czajkowskiego mógłby wystarczyć do oceny, jakim to dyrygentem jest Iwanow. Wszystkie żywiołowe cechy jego sposobu prowadzenia orkiestry ogniskują się w czasie wykonania tego dzieła. Warto to słyszeć i widzieć, choć na ogół, teoretycznie, nie jestem zbyt lenni patrzeć na koncercie. Uważam, że sztuka przeznaczona dla słuchu powinna się ograniczać do słuchu. Ale teoria swoje, a życie swoje. Niewątpliwie oczy mają też pewną rolę do odegrania na koncercie. Oczy współdziałają także, kto nie wierzy, niech wspomni płytę i głośnik radiowy. Oczy pomagają do tego wszystkiego, co się składa na atmosferę koncertu. Gest Iwanowa, jako że zawsze coś muzycznego wyraża, warty jest zobaczenia. Nie wiem, jak dyrygował Beethoven. Sądzę jednak, że musiało w nim być coś z Iwanowa. A może na odwrót, chronologicznie!

Coś z Beethovena a coś z Iwa tworzy sylwetkę tego ogarniętego świętym szaleem muzycznym człowieka.

Suita baletowa „Gajane” Arama Chaczaturiana napisana została

na początku wojny i przyniosła temu kompozytorowi premię Stalina pierwszego stopnia. Premiera baletu odbyła się w mieście Molotow, w grudniu 1942 roku, w wykonaniu artystów opery leningradzkiej i baletu imienia S. Kirowa. Treścią libretta, którego autorem jest Konstanty Dzierżawin, jest — jak powiada objaśnienie w programie — współzależność szczęścia osobistego i narodowego. W wykonaniu koncertowym nie sposób doszukać się tych programowych założeń. Żywe i powolne części zastawione są ze smakiem i znawstwem, w drugiej części znajdujemy akcenty znane nam już z koncertu fortepianowego, z których wieje „Armenią jak z książki”. Tradycja Borodina i Rimskich-Korsakowych znajduje w Chaczaturianie dobre, tradycyjne następce.

Żałujemy, że znakomici artyści radzieccy nie pokazali nam więcej dzieł nowych, lub takich, których się nie zna poza granicami Związku Radzieckiego. Koncert Czajkowskiego znamy już mniej więcej jak nasze dwa: f i e-moll Chopina, czy jak „Piątą” Beethovena. Sądzę, że dla zacieśnienia więzów i wzajemnego kulturalnego poznania, najważniejsze jest zaznajomienie publiczność z tym, czego sąsiedzi jeszcze nie znają. Że artyści radzieccy wykonują wspaniale swego z krwi i kości Czajkowskiego, to wiemy. Lecz Czajkowskiego wykonują wszędzie, i u nas, i na całym świecie. Dlatego ciekawsze jeszcze było by, gdyby zapoznawali nas oni z twórczością, która do nas jeszcze nie dotarła, a która, nowa, zawsze tak bogato dopływa do wielkiej szkoły muzycznej naszego wschodniego sąsiada.

Tak jak rewelacją były we Francji koncerty, z którymi przyjechał do Paryża Rimski-Korsakow, tak dziś, obok wielkich klasycznych już mistrzów, Borodina, Mussorgskiego, Rimskiego i Czajkowskiego — tej olimpijskiej kwadrygi — chcielibyśmy zapoznawać się z tym, co powstaje nowego i twórczego w Związku Radzieckim. Bo przecież wiadomo, że sztuka zawsze idzie naprzód i że prawdziwie wielcy twórcy współcześni stają się po kilkunastu już latach klasykami. Dlatego pragnęlibyśmy już dziś lepiej zaznajomić się z tymi przyszłymi klasykami radzieckimi, by się nie cofać, lecz razem tworzyć życie muzyczne i jego nowe wartości, bez których olimpijska kwadryga musiałaby zaryć kopytami w ziemię i wyrzucić na bruk, choćby geniusza, który próbuje jej dościsnąć.

Zygmunt Mycielski

osobie... Osteroy.
Ton, atmosfera sztuki są dobrego gatunku, ambicja literacka wielka i szlachetna, wątek dramatyczny co najmniej godny uwagi, wyraźna zdolność widzenia postaci w ich sytuacji scenicznej — a wreszcie wysokiego gatunku dowcip i humor. Nie widzę też powodu, aby „Odwety”, zrewidowane i poprawione, nie miały wzruszać widzów w najrozmaitszych teatrach polskich. Może się znajdzie wśród nich choć jeden taki wyjątkowy, „kiki literacko i reżysersko mocny, że popracuje z autorem nad tą interesującą sztuką?

W przedstawieniu warszawskim najlepsze było to, co się działo za oknem. Kwitnące drzewa wołały o prawach życia niemal jak współuczestnik dramatu, przestrzeń żyła gwizdem lokomotyw i śmiechem dzieci — gdy na scenie odchodził suchy, bezlitośnie pedantyczny i patetyczny ping-pong, jak gdyby to była sztuka Jerzego Zawieyskiego. „Dramat idej” zastawia pułapki na ludzi teatru. Najpierw autor ubiera go w efekty retoryczne, później reżyser waha się i rezygnuje z prawa do skreśleń, wreszcie aktor uderza w wielki ton trybuna dobrej czy złej sprawy. Tymczasem wystarczy zajrzeć do starożytnych mistrzów retoryki, by znaleźć opisy, jak najwięksi rektorowie dążyli do efektu nie przez „naciskanie pedału”, ale przez uciekanie się do gry, do aktorstwa (mówca stając przed sądem udawał np. nieśmiałego, kiedyindziej tłumił głos, żeby wydać się szczególnie przejętym itp.). Tym bardziej aktor nie powinien rezygnować ze swej sztuki. Idee w teatrze muszą dostać krew i ciało żywego człowieka, żeby miały siłę wciągnięcia widza w swój dramat! Jagmin, którego życie wypełniło czynne obcowanie z ideą, nie powinien mieć nic z deklamatorstwa, w które wyposażony go bardzo dobry w rolach patetycznych Buszyński. Prędzej Okulicz, jeśli jest rzeczywiście uczciwy we własnym przekonaniu, mógłby się szarpać retorycznie pomiędzy źle zrozumianymi frazesami z arsenału patriotycznego romantyzmu, i to byłaby typologia prawdziwsza artystycznie i społecznie. Typowe stupajki reakcyjne siedzą rączej za granicą, rzadki zaś typ Okulicza powinien raczej mieć w sobie coś z hrabiego Henryka z „Nieboskiej”, jeśli chodzi o interpretację sceniczną. To małe „raczej” decyduje o realizmie.

Do roli spekulanta Lemańskiego miał **Godik** liczne i łatwe wzorki; skrzyszał z nich znakomicie. Nasycona aktorsko postać pani Lemańskiej (**Maria Dułęba**) zyskała by na czujnej korekcie reżysera. **Wolęjko** miał rolę niezmiernie trudną — stworzył typ wykolejonego młodzieńca przekonujący, w końcuć dopiero uległ powszechnej tendencji do patosu. Uległa jej i **Zofia Małynicz** (Sabina), zwłaszcza w wielkiej scenie z mężem; jedynie sposób, w jaki mówi do dawnego kochanka o cenie szczęścia, daje próbkę jej pięknego talentu.

Mieszkanie Okuliczów nie miało ani tego zaduchu, o którym mówiliśmy, ani nie wskazywało niczym, że jest rodzajem składu mebli dla spekulantów (zegary, wazy, dywany etc.) — było żadne i nawet nie „obżyte”: ani Matylda, ani Sabina nie miały z nim żadnego kontaktu. Nic z atmosfery kameralności, tak niezbędnej dla tej sztuki.

Zastępca

W NASTĘPNYM NUMERZE

»ODRODZENIA«
UKAŻE SIĘ PRZEKŁAD REFERATU
A. A. ŻDANOWA

O ZAGADNIENIACH
MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ