

...Twoj teatr jest dobry. (...) Rzecz inna, że i mnie czasami ten teatr nie wystarcza, że chciałbym m-ras przekroczyć przez tę linie, którą wokół swego teatru zakreślił. Zresztą i ty czasami ten krag zakreślony przekraczasz, bo trudno powiedziec w teatrze: tylko «stąd — dotąd»...

W tych słowach Lizelotty Szaniawski 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 sceniczych, 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, przynajmniej 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 odwrotnej — konwencjonalnej. Jest to żądanie bardzo zaburcze i agresywne, choć na szczęście

EWA ŁUBIENIEWSKA

BO JA ORZĘ GRUNT — I BASTA!

całkowicie utopijne. Każdy sezon teatralny przynosi zupełnie wystarczającą ilość przedstawień konwencjonalnych i przeciętnych, ale to jeszcze nie powód, aby z ich konwencjonalności i przeciętności czynić reżyserką 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 scenicznego wypowiedzi, że nadchodzi „...czas protestu przeciw samowoli reżyserkiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej...”. Nie rozpatrując na razie kwestii prawdziwości podobieństwa tych wysocy posepnych prorocstw, 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 stanowią odkrycie teatralne, po kilkunastu latach zatracił pierwotną funkcję ekspresyjną, tak jak malarstwo Matejki, niczego nie ujmując twórcy „Hołdu pruskiego” straciło w dużej mierze dawną siłę oddziaływania. Zamkow, wyzwoliwszy tekst spod plastycznej presji Matejki, ukazała wizję inną, oparła na teatralnych sensu ściśle środkach wyrazu.

Tadeusz Kudliński, forsując swoją opinię o zrationalizowaniu 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 likwidowała 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 wiwiskcji. Swoistą rolę spektaklu krakowskiego nie polegała więc na racjonalizacji „We-

seła”, 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 bennym Pana Młodego śpiąca w przechodniej izbie gromadka chłopskich dzieci przeobraża się nagle w grupę niesamowitych diabłałek, wypowiadających kwestię: „Nie żałuj grosika, nie żałuj, pocatuj się z nami pocatuj”. 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 pańskości”. Kwestia zrationalizowania akcji stała się tu podrzędna wobec podstawowej, znaczeniowej i interpretacyjnej roli obrazu.

W efektywnej i bardzo poetyckiej w pomysłach scenie przemiany Dziada w Szele jedną 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) niśnie 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, niekonięcznie redukuje zamierzoną przez autora funkcję sceniczną, gdyż słowo — jedyny element twórczości literackiej — 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 teatralnym, 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 Osński¹⁾, 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! Przecież każda z powstających wersji „Wesela” jest kolejną „apelacją” w stosunku do poprzednich. Przecież ci sami inscenizatorzy często zmieniają koncepcje sztuki przy jej następujących 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 działała na swoim polu, na polu słowa; teatr wypracowuje swoisty system sposobów oddziaływania. Twórcza teatralna nie może pozwolić, aby zaplanowała 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” Czeplec.

EWA ŁUBIENIEWSKA

¹⁾ Zajmuję się przede wszystkim teatralną wersją przedstawienia, którą uważam za bardziej wartościową i pełniejszą obrazującą koncepcję reżyserką.

²⁾ 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.

³⁾ Zbigniew Osński „O scenariuszu teatralnym”, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 1.

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI

Pan reżyser ma pomysły — i dobrze!

Znowu wynurzył się wąz morski!

Tym razem w roli prowokatora, wywołującego węża na powierzchnię, pojawiła się Lidia Zamkow z telewizyjną inscenizacją „Wesela”. Zaraz odezwały 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, tekst, czy reżyser? Odezwał się rozsądnie i spokojnie — na mój gust za spokojnie! — Zygmunt Greń, odezwał się z bojowym temperamentem Tadeusz Kudliński, który — nęcymy Konrad Górski w artykule w „Twórczości” przed paru laty — zasadniczo zakwestionował prawo reżysera do polemicznego stanowiska wobec tekstu sztuki, powołując się przy tym na szersze gremium Przyjaciół Teatru, oburzonych niską lojalnością reżysera wobec sztuki klasycznej; pewnie by im do głowy nie przyszło się oburzać, gdyby reżyser identyczną inwencją i „nie-łojalnością” okazał wobec debiutu, wobec nieznanego im sztuki młodego pisarza. Zaprotestowano, gdy reżyser spróbował naruszyć kanon, w jakim się wychował. 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 czyhających na nasze życie intelektualne. I tak już dość ubogie w bunt i herezje.

Ani przez chwilę nie żywię 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 niesłużącą tendencję panującą wśród niektórych intelektualistów, jak również wśród wielki odbiorców kultury. Tendencję fałszywą. Intelktualnie zubożającą. Tendencję do rozwoju kultury i sztuki samobójczą. Tendencję pozornie tylko wykazującą szacunek dla dzieł literackich — w rzeczywistości morderczą dla literatury.

Dla literatury bowiem — jako wielkiej całości, i wielkiej potrzeby umysłu ludzkiego — mordercze jest wszelkie kanonizowanie jakiegokolwiek dzieła, mordercze jest petryfikowanie sądów jakichkolwiek. Tylko tak długo literatura jest żywym elementem naszego życia umysłowego, jak długo każde dzieło literackie podlega dyskusji, budzi zdania niejednokrotne, jak długo może być kwestionowane, jak długo podlega interpretacjom i wywołuje wskutek 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 najważniejsza 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

jako reżyseruje swój stosunek do czytanego dzieła. Czymże innym, jak nie interpretacją reżyserką, jest ponawianie kolejnych edycji wielkich dzieł literatury w coraz to innych okolicznościach historycznych? Czymże innym jest — w stosunku do pewnych dzieł — przysposabianie 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 czernionego, 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 odbiera 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 dram — z góry dopuszcza pośrednictwo teatru, a więc dopuszcza nieodwołalność reżysera, interpretacji inscenizacyjnej i aktorów. *Dramat — i to przede wszystkim — jest 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 udało się reżyserowi — właścicielowi twórcy przedstawienia teatralnego przecieć! — jego zamiśl twórcy, 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 domeną szacunku 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 „pomyśli reżysera” przejawiane wobec tekstów klasycznych. Ale przecież właśnie teksty klasyczne wyjątkowo dobrze nadają się do demonstrowania inwencji reżyserkiej i do podejmowania — nowymi interpretacjami — 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 zastępnyc „modeli”. Jest to bowiem forma prowokacji intelektualnej wobec widzów i czytelników.

Nic bardziej pożytecznego dla życia intelektualnego jak tego rodzaju prowokacje.

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

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI