ŻYCIE TEATRU

1958/1959

ŻYCIE TEATRU

WYDAWNICTWO PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
WE WROCŁAWIU

Sezon 1958/59 Zeszyt 5

TREŚĆ ZESZYTU:

1. WOJCIECH DZIEDUSZYCKI — EUGENIUSZ SZWARC I JEGO „CIEŃ" 3
2. JÓZEF KELERA — CZŁOWIEK I CIEŃ 5
3. JAROSŁAW IWASZKIEWICZ — WSTĘP DO BAŚNI ANDERSENA 8
4. MIKOŁAJ AKIMOW — O KOMEDII RADZIECKIEJ . . . 13
5. JURIJ ZAWADSKI — TEATR I WSPÓŁCZESNOŚĆ 16

Zeszyt piąty
wydany z okazji prapremiery „Człowiek i cień" E. Szwarca
18. IV. 1959 r.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

EUGENIUSZ SZWARC I JEGO „CIEŃ"

Publiczność polska zna twórczość Eugeniusza Lwowicza Szwarca tylko ze scen teatrów dla dzieci. Jego baśnie „Czerwony Kapturek", „Królowa Śniegów", „Cud przyzwyczajenia" ukazują się od czasu do czasu na scenach młodzieżowych i — o dziwo — przyciąga w takim samym stosunku dzieci co i dorosłych. Bo Szwarc nie sięga po tematy baśni Perro, Grimma, czy Andersena tylko po to, aby raz jeszcze opowiedzieć znaną fabułę innymi słowami, ani też aby olśnić wirtuozerią igraszek literackich i dowcipnych pomysłów wplecionych w stare ramy. Stare tematy bajkowe są dla Szwarca kanwą, na której może ukazać odwieczne prawdy o zwycięstwie wysokich wartości moralnych nad złem i przemocą, jak również aktualne prawdy o życiu nas otaczającym. Jak dla Ezopa i innych bajkopisarzy starożytności, dla kronikarzy biblijnych snujących przypowieści starego i nowego testamentu, dla filozofów i pisarzy francuskiego „Siécle de lumière", czy też dla naszych bajkopisarzy wieku oświecenia i epoki romantycznej, bajka dla Szwarca jest środkiem poznawczym a zarazem narzędziem walki. Pisarz radziecki sięga po tematy baśniowe nie po to, aby się oderwać od rzeczywistości, lecz tylko dlatego, aby przy pomocy poetyckiej metafory wyrazić z jeszcze większą mocą to, co leży mu na sercu jako obserwatorowi otaczającego świata. Układać baśnie — to znaczy dla Szwarca drążyć rzeczywistość i wnikać do samego jądra prawdy.

Zmarły przed kilku laty pisarz radziecki urodził się w 1896 roku. Pisać zaczął stosunkowo późno. Pierwsze jego utwory ukazały się w druku dopiero w 1925 roku. W pierwszym okresie twórczości skłania się do rosyjskich futurystów. Pisze artykuły publicystyczne, wiersze i poematy modernistyczne. Po dłuższej przerwie wraca do literatury dopiero w 1937 roku pisząc uroczy utwór satyryczno-baśniowy „Czerwony Kapturek" osnuty na motywach znanej bajki Perro. W rok później ukazuje się na

scenie teatrów dziecinnych jego nowa baśń sceniczna tym razem na motywach Andersenowskich „Królowa Zimy" (grana także we Wrocławiu w Teatrze Młodego Widza przed 5 laty). Głęboki humanizm, doskonała znajomość praw rządzących sceną, lekki humor i świetny dialog są gwarancją powodzenia Szwarcowskich bajek. Toteż w krótkim czasie są one tłumaczone i wydawane nieomal w całej Europie i wystawiane w kilkunastu krajach — bez względu na granice i różnice światopoglądów.

„Człowiek i cień" osnuty na motywach słynnej bajki Andersena, jest nie tyle baśnią, ile udramatyzowaną przypowieścią filozoficzną o walce dobrego ze złem. „Każdy człowiek znajdujący się w odpowiednich warunkach nasłonecznienia — pisze o sztuce Szwarca W. N. w 18 nr „Teatru" z października 1952 roku — rzuca cień. Ale są chwile, gdy cień ludzki wydłuża się, wyolbrzymia, jakby wywyższa i prawie odrywa. Myślę, że w tym właśnie łączy się na wpół żartobliwe skojarzenie o cieniu ambitnym, któremu się znudziła rola podrzędna; o cieniu, który próbuje zająć miejsce swego „cieniodawcy", wydrzeć mu jego pozycję, zniweczyć, uśmiercić. Na to, by owa fantazja, aby owa bajka przestała być pustą, choć uroczą igraszką, trzeba wydobyć jej sens: sens społeczny. Cień oderwany od człowieka, postaciuje tu elementy złe, brzydkie, zmurszałe, wsteczne, pasożytujące. Myśl twórcy tej bajki jest humanistyczna. Chodzi o to, że cień nie może wysuwać się na pierwsze miejsce; że ludzie pracy nie mogą być podporządkowani tym, co z tej pracy korzystają, niby cienie.

Bajka Szwarca ukazuje te prawdy w sposób pomysłowy i sugestywny. Cień próbujący żyć „na własną rękę", sam na siebie wydaje wyrok. Uśmiercić uczonego, który jest głównym bohaterem tej bajki scenicznej, jest dla jego sobowtóra — cienia — czymś równoznacznym z zabiciem samego siebie.

Optymistyczne zakończenie jest tutaj zupełnie naturalne. „Po jednej stronie — żywe życie, a po przeciwnej cień. Cała moja wiedza — mówi uczony — twierdzi jednocześnie i niezbicie, że zwycięstwo może być tylko chwilowe..."

Wojciech Dzieduszycki

JÓZEF KELERA

CZŁOWIEK I CIEŃ

Sztuka Szwarca jest bajką. Równie dobrze można by orzec, że udaje bajkę. Z bajki Andersena bierze pomysł i metaforę Cienia, który odłączył się od swego właściciela, usamodzielnił, zrobił życiową karierę i na koniec zapragnął zostać królem. W bajce Cień jest zwycięzcą; osiąga swój cel, żeni się z królewną. Uczony, który po niewczasie usiłuje protestować i zdemaskować Cienia, zostaje „sprzątnięty po cichu". Tak kończy się bajka. W sztuce jest nieco inaczej — bardziej bajkowo, niż w samej bajce.

Uczony, który niebacznie igrał ze swym Cieniem, należy do kategorii wielce szlachetnych naprawiaczy świata. Jest w nim wiara i prostoduszność utopijnych reformatorów, poszukiwaczy i głosicieli prawdy. Jest w nim także szlachetna bezkompromisowość, naiwność i bezradność wobec świata, któremu jego prawdy nie są wygodne ani miłe. Marzyciel, teoretyk, wlecze za sobą swój Cień; Cień jest sprytniejszy, zna świat i ludzi od podszewki, potrafi bezbłędnie przystosować się do świata, opanować go i ujarzmić. Cień zdradza Uczonego. Królestwo Cienia, unicestwione w sposób cudowny, zapowiadało się okrutnie, ponuro i groteskowo. Cienie, jakże przewrotne w swej naturze materializują się w kształcie stanowczo wypranym z poezji.

Bajka przekazuje nagą przypowieść, bezczasową, lub raczej ponadczasową. Można ją wypełnić, umięśnić jej szkielet bardzo rozmaicie. W tym jej siła. Szwarca pasjonują w zasadzie dwie kwestie: kariera Cienia i mechanizm władzy. Sztuka nie przynosi zresztą w tym względzie jakichś odkryć wysoce oryginalnych; korzyta obficie ze swoistego luzu prostoty i świadomej, zamierzonej naiwności, do jakiej uprawnia najogólniej konwencja bajki. Bajka przywraca jej wszakże pierwotność, absolutną czystość klimatu moralnego i surowość ocen moralnych, które narzuca. W tym klimacie obraz świata współczesnego, choćby

najbardziej ubajkowiony, ma szansę nabrać konturów i krawędzi bardzo ostrych. Szwarc próbuje tę szansę wykorzystać.

W maleńkim królestwie, zaludnionym postaciami z bajek, osobami o imionach znaczących i określających swych nosicieli jednoznacznie, sprawuje się rządy w sposób bardzo prosty i gruntownie wypróbowany. Ich oparciem i gwarancją porządku rzeczy jest niezawodnie funkcjonująca tajna policja. Ściany mają uszy tak czułe, ze ministrowie odbywają konferencje konspiracyjnie — na wolnym powietrzu, pod pozorem partii szachów i pod osłoną groteskowego szyfru. Ta bajka ciąży wyraźnie ku grotesce, na którą nie może się jednak w pełni zdecydować; jest na to, mimo wszystko, zbyt pryncypialna. Wymieszana z najprzeróżniejszej rudy artystycznej, zawieszona w pół drogi między „Księżniczką Turandot", a „Policjantami" Mrożka, rezerwuje sobie przecież namiętność społecznikowską o bardziej tradycyjnym wykroju, ciągnącą soki z wielkiej europejskiej i rosyjskiej literatury dziewiętnastego wieku. Jej schematy wszakże i wzory, siłą rzeczy, ulegają wielce znamiennym przekształceniom.

Jest w sztuce Szwarca postać prawdziwie balzakowska: Cezar Borgia, dziennikarz, lat trzydzieści. Szubrawczyk, sługus, karierowicz, opanowany żądzą władzy, posługujący się intrygą, oszczerstwem i kobietami; kawałątek Rastignaca, wsadzonego w bajkę. Ale Rastignac nie jest bohaterem współczesnym — jego metody są zbyt naiwne i przestarzałe. Droga do władzy wiedzie poprzez tajną służbę państwową, poprzez intrygę polityczną na najwyższym szczeblu. To jest droga Cienia, któremu żaden Rastignac nie dorówna. Cień umie więcej, widzi dalej, rozumie dialektykę władzy; wie jak stać się niezbędnym, jak narzucić się sytuacji i przybrać jej godło, jak wykorzystać swe atuty w decydującej rogrywce, jak zdominować konkurentów siłą racji, dla których oni sami go wynaleźli i uzbroili. Cień jest groźny — Rastignac już tylko komiczny.

Jeszcze jedna postać wyłazi z bajki i staje na drodze Uczonego: Doktor. To także postać współczesna — jak Cień; jako dziennikarz byłby może sprawniejszy od Cezara Borgii. Oto jak wygląda jego terapia: „Niech pan spojrzy na wszystko przez palce. Proszę machnąć na wszystko ręką. Jeszcze raz. A teraz proszę wzruszyć ramionami z politowaniem." Doktora życie nauczyło ostrożności, narzuciło mu szczelny pancerz ochronny. Ten pancerz, wcześniej czy później, musi pęknąć. Musi się choćby obluzować. Doktor musi przestać się bać — wówczas będzie jeszcze do uratowania. Potencjonalnie jest przecież sojusznikiem Uczonego; mógłby go wesprzeć, ubezpieczyć. Obaj razem, świadomi w pełni niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą istnienie Cienia, zdołaliby może zdziałać coś rozsądnego i trwałego dla dobra ludzi. To właściwie morał bajki, aż nazbyt prosty i niewymyślny. I jeszcze jeden, równie prosty: strzeżcie się Cienia.

Sztuka Szwarca, pisana przed dziewiętnastu laty i w bardzo określonej sytuacji historycznej, nie wydaje się nam zapewne dzisiaj szczególnie rewelacyjna — przynajmniej w lekturze. Zgrabne pomysły satyryczne i niewątpliwa sprawność dramatycznej roboty sąsiadują z dialogami tu i ówdzie szeleszczącymi papierem, z pomysłami przeciągniętymi i niekiedy wtórnymi. Bywa i tak, że spięcia wyprowadzone nader efektownie, osłabia zbyteczny komentarz. To wszystko przecież jest do odrobienia. „Człowiek i cień" jest bowiem sztuką co się zowie **inscenizacyjną** — ciekawym i wdzięcznym materiałem dla twórczości teatralnej, odskocznią dla inwencji reżysera. Wypada powiedzieć, o sztuce to, co napisałem o bajce: „można ją wypełnić, umięśnić jej szkielet bardzo rozmaicie; w tym jej siła" — i atrakcyjność dla teatru. Można ją skondensować, oczyścić i wyostrzyć, wydobyć i spotęgować całą surowość, nośność i prostotę moralnej przypowieści. Mamy więc prawo — zarówno Państwo jak i niżej podpisany — oczekiwać polskiej prapremiery „Człowieka i cienia" z prawdziwym zaciekawieniem i tą odrobiną niepokoju, jaka towarzyszy zawsze przedsięwzięciom odważnym i niebanalnym.

Józef Kelera

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

WSTĘP DO BAŚNI ANDERSENA

(fragmenty)

„Pomiędzy Bałtykiem a Morzem Północnym leży starodawne gniazdo łabędzie, które nazwano Danią; rodziły się tam i rodzą łabędzie, których imiona nigdy nie zaginą..."

Tak zaczyna się jedna z bajek Andersena. I rzeczywiście ten kraj złożony z jednego półwyspu i pięciuset płaskich wysp najrozmaitszej wielkości, których zielone pola i bukowe lasy zdają się tonąć w morzu i mgiełce koloru duńskiej porcelany, wydał wielką ilość nieśmiertelnych łabędzi we wszelkich dziedzinach (...) Ale najpotężniejszym z tych łabędzi był niewątpliwie „nasz" Andersen, twórca nieśmiertelnych bajek, który stał się najpopularniejszym Duńczykiem i jednym z najpopularniejszych pisarzy świata. Wiele krajów na świecie, choć z Danią nierozerwalnie zrosło się jego imię, mówi o nim tak, jak przed chwilą powiedziałem: „Nasz" Andersen. Jego twórczość dla mnóstwa ludzi na całym świecie stanowi najdroższe wspomnienie dzieciństwa, wspomnienie pierwszej książki i pierwszego wzruszenia literackiego. W Japonii w niektórych domach Andersen ma swój mały ołtarzyk, duński podróżnik, zabłąkany w Górach Andyjskich, w kramiku przydrożnym, wśród starego żelastwa i zbrudzonych nici odnalazł stare wydanie bajek Andersena, otwarte na kartach wzruszającego „Opowiadania o matce". Nic dziwnego, że i dla mnie najdawniejszym wspomnieniem z dalekiego ukraińskiego dzieciństwa jest księga bajek Andersena w skromnym warszawskim wydaniu, która po raz pierwszy mówiła o kraju pięciuset wysp i kazała go pokochać. (...) Dla niejednego człowieka, dla niejednego pisarza Andersen był głębokim przeżyciem. Rabindranath Tagore przyjechał do Danii z dalekich Indii, aby tylko ujrzeć, jak wygląda kraj, który wydał wielkiego bajkopisarza.

Urodził się Hans Chrystian — „Hosi" Andersen, jak mówią Duńczycy, dla odróżnienia go od niezmiernej liczby Andersenów żyjących w tym kraju — w małym miasteczku, leżącym

w samym środku Danii, w samym środku wyspy Fyn-Fionii — okrągłej jak róża. Czysto rolnicza wyspa ta dziś jeszcze wygląda jak idylliczne tło sielanki. Uliczki Odense otoczone są niskimi domkami, nad brzegiem rzeczółki Odense Aa stoją spichrze, podobne do wszystkich północnych spichlerzy. Stare kościoły i nowe hotele. Od czasów Andersena niewiele się tu zmieniło.

Ale ta idylla to tylko pozór. Małe, zapomniane miasteczko kryło w swym łonie brud, nędzę i rozpacz. Rzadko który z pisarzy miał tak nieszczęśliwe dzieciństwo jak Hans Chrystian. (...) Wiele się musiał nacierpieć ten dzieciak, a później młodzieniec, zanim mógł powiedzieć o sobie słowa kończące ową bajkę, które stały się przysłowiem w Danii: „Nawet nie marzyłem o takim szczęściu wówczas, kiedy byłem tylko brzydkim kaczątkiem".

(...) Dziwne to było życie, samotne, niespokojne — chciwe wrażeń i sławy, chciwe poklasków, podróży i blasku księżycowych dworów; pełne nigdy niezaspokojonych ambicji, nigdy nie sytych apetytów, zawsze głodne zawodnych przyjaźni, nieukojone nigdy prawdziwą miłością, prawdziwym domem. Bezdomny w ukochanej ojczyźnie, samotny wśród przyjaciół — przeszedł przez długie życie jak ruchomy chiński cień. Szukający sławy w dramatach i powieści, jak gdyby na marginesie, niechcący, tworzył swoje istotne dzieło. Od niechcenia kreślił swoje bajki: w korekcie dopiero dodał ową słynną pointę bajki „Nowe szaty cesarza", powiedzenie dziecka: „Przecież on jest nagi". „Dziewczynkę z zapałkami" skomponował do istniejącej już ilustracji, przygotowanej do jakiegoś kalendarza.

(...) Nie ma prawie bajki, w której by nie grała pewnej chociażby roli autobiografia. Raz będą to szczegóły zewnętrzne, opis nędzy i strachu dziecka, stanów, które sam Hans Chrystian przeżywał, jak w „Dziewczynce z zapałkami", innym razem jest autobiografia wewnętrznych przeżyć, stosunku do ludzi, jak w „Małej syrenie". Neurasteniczna, delikatna natura Andersena, a jednocześnie głęboka świadomość, że jest istotą niezwykłą, sprawiały, że każdy krok między ludźmi bolał go, jakgdyby stąpał po ostrych nożach. I czasami zdawało się, że jedyną nagrodą za jego cierpienie będzie to, że się rozbije jak piana morska o brzeg ojczysty, że się rozwieje jak mgła nad fiordami Danii. Słowik cesarski — to Andersen, i żołnierz ołowiany to sam Andersen, i samotny człowiek w „Starym domu", i pozłacany bąk, i nawet urocza „Calineczka" — Tomelise płynąca na oderwanym liściu z prądem strumienia — to także

Andersen. Dziwne czasami formy przybiera u pisarzy mówienie o sobie.

Z grubsza można więc określić, że w jednych bajkach Andersen daje nam ludowe mity, przepuszczone przez pryzmat romantycznej fantazji poety — są to bajki feerie, bajki poematy, bajki, gdzie głęboka ludzka treść — jak w „Małej syrenie", jak w „Królowej Śniegu", jak w „Towarzyszu podróży", jak w „Słowiku" — zamknięta jest w formie skończonego, barwnego opowiadania. W innych Andersen staje się satyrykiem, bajkopisarzem na wzór Ezopa, gdzie jego wróble, bociany i myszy są wyobrażeniami otaczających poetę pospolitych ludzi. Spostrzegali oni zbyt często — jak te wróble w bajce „Sąsiedzi" — uwiędły listek, nie widząc całej krasy różanego krzaka. Zamykał się przed tymi ludźmi Andersen w swoich dziwactwach i w swoich nieskończonych podróżach, a jeżeli gęsi i kaczki szczypały go zbyt mocno, zawsze starając się wyrwać jakieś pióro — to wynagradzała mu to głęboka miłość prostych ludzi, dzieci, robotników — dla których twórczość Andersena stała się w krótkim czasie czymś tak prostym i zarazem tak potrzebnym jak oddychanie.

Nie, nie był to rozdźwięk ze społeczeństwem w ogóle, ale tylko z tym społeczeństwem, które go otaczało: z mieszczaństwem duńskim, które Andersen pomimo całej swej dobroci i całej miękkości charakteru z pasją demaskował. Wszystkie te bajki „o bocianach" — i te, w których bociany nie występują — to ostra satyra na burżuazję duńską, dla której w gruncie rzeczy Andersen nigdy nie przestał być „brzydkim kaczątkiem".

Rozumiał Andersen bardzo dobrze, że jego twórczość jest dla ludu. Jego słowiczą pieśń pojmował i kochał prosty rybak i pomywaczka, ale nie cesarski dwór. Całe życie Andersena to ciągłe konflikty z burżuazyjnym otoczeniem.

(...) W trudności obcowania z ludźmi czaiło się dla pisarza wiele bolesnych niespodzianek. Ale dla pisarstwa rodziło się wiele czarownych zalet: prostota, bezpośredniość, chwytanie czułych odcieni, wreszcie zdanie, ułożone tak po codziennemu, tak jak wyrażają swe uczucia ... dzieci. Romantyzm Andersena nabiera przez to cech bardzo specyficznych — jest bliższy Gogola niż Byrona!

Sposób pisania Andersena jest prawie nieprzetłumaczalny i w stylu jego leży jeden z największych czarów tych opowieści. Przez ten pełen prostoty i naturalności styl bajki Andersena wiąże się głęboko z ludową tradycją narracji. Twórczość

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

EUGENIUSZ SZWARC

CZŁOWIEK I CIEŃ

BAJKA DLA DOROSŁYCH W 3 AKTACH

Przekład: JERZY POMIANOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:
ANDRZEJ WITKOWSKI

Scenografia:
MARCIN WENZEL

Asystent reżysera:
Barbara Jakubowska

Kierownik artystyczny:
JAKUB ROTBAUM

Dyrektor:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Prapremiera w Teatrze Polskim dnia 18 kwietnia 1959 r.

OSOBY:

UCZONY	— BOGUSŁAW DANIELEWSKI
JEGO CIEŃ	— JAN SZULC
PIETRO, gospodarz zajazdu	— RYSZARD MICHALAK
ANUNCJATA, jego córka	— HALINA DOBRUCKA
JULIA GIULI, diva	— TERESA IŻEWSKA
KRÓLEWNA	— BARBARA JAKUBOWSKA
PREMIER	— ALEKSANDER OLĘDZKI
MINISTER FINANSÓW	— ALBERT NARKIEWICZ
CEZAR BORGIA, dziennikarz	— WIESŁAW KOWALCZYK
RADCA TAJNY	— MIECZYSŁAW NAWROCKI
DOKTÓR	— WŁADYSŁAW DEWOYNO
KAT NADWORNY	— ANDRZEJ WITKOWSKI
MAJORDOMUS	— ANTONI ODROWĄŻ
KAPRAL ŻANDARMERII	— ZBIGNIEW NAWARA-NOWOSAD
DAMA DWORU	— EMILIA ZIÓŁKOWSKA
NISKA KOBIETA	— HALINA BUYNO
PISKLIWA KOBIETA	— EMILIA ZIÓŁKOWSKA
NISKI GAP	— JANUSZ ŁOZA

STRAŻ PAŁACOWA, DAMY DWORU, DWORZANIE, LUD

całej postępowej literatury duńskiej. Z niego łatwo dałoby się wywieść niejednego pisarza wspaniałej literatury tego małego kraju, chociażby Hermana Banga. Z jego serca i współczucia dla człowieka urodził się na pewno jego wielki imiennik — Martin Andersen, który do swego nazwiska, dla odróżnienia, przybrał nazwę rodzinnego swego miasta — Nexö.

W dniach, kiedy budując nowe, bronimy całego kulturalnego dziedzictwa świata, wielkich, niezmiennych wartości przekazywanych z pokolenia na pokolenie, ze specjalną radością czcimy wielkie serce i złote pióro duńskiego bajkopisarza.

I za tę miłość płacą mu takim samym uczuciem nie tylko dzieci, ale i dorośli na całym rozległym świecie, wszędzie tam, gdzie się kocha róże, słowiki, a nawet bociany i wróble — słowem, wszędzie tam, gdzie się kocha pokój.

Jarosław Iwaszkiewicz

MIKOŁAJ AKIMOW

O KOMEDII RADZIECKIEJ

(...) „Miałbym całkowity spokój, gdyby nam autorytatywnie oświadczono, że na najbliższe 50 lat komedia nie będzie nam potrzebna. Można byłoby wtedy zająć się czym innym. Jeżeli jednak powiada się nam, że komedia jest potrzebna, nawet bardzo potrzebna, to obowiązkiem naszym, obowiązkiem zawodowym, jest postawić pytanie: w jakich okolicznościach może istnieć komedia i zająć w radzieckiej dramaturgii należne jej miejsce?"

„Komedia to rodzaj dramatyczny o charakterze masowym. Tylko dziesiątki, setki komedii są w stanie wywrzeć jakiś wpływ, oddziałać na życie. I przeciwnie, jedna komedia, tak jak jedno ziarenko, okaże się zawsze, przy szczegółowych badaniach pod mikroskopem, czymś absolutnie nietypowym, niezadowalającym, jeśli idzie o nasze postulaty pod adresem komedii w ogóle. Jednym z warunków istnienia komedii jest to, że powinny się one pojawiać w skali masowej.

„(...) Mówiąc o komedii satyrycznej wspominamy często *Rewizora* Gogola, widząc w tym utworze obowiązujący nas wszystkich wzorzec utworu o charakterze artystycznym. A przecież — właśnie dlatego, że nie mieliśmy jeszcze naszego *Rewizora* — nie zdążyliśmy się nawet przekonać, czy społeczeństwo nasze jest już przygotowane do obejrzenia takiej komedii i jak odnieśliby się do niej ci spośród naszych współobywateli, których komedia taka wzięłaby sobie za bohaterów."

By stworzyć dobrą komedię — potrzeba wieloletnich wysiłków ze strony teatrów, które poświęcą się całkowicie lub przynajmniej częściowo temu rodzajowi: potrzeba pracy wielu dramatopisarzy, którzy uczyliby się na swoich i cudzych błędach: potrzeba wysiłku ze strony widza, który chodziłby do teatru i przeżywał wydarzenia komedii.

„Jak uczy nas doświadczenie, żeby zniszczyć dobrą komedię wystarczy jeden człowiek, jeden ochotnik, który pragnąłby dla

tych czy innych powodów przeszkodzić w pracy nad komedią. Tego rodzaju «wolny strzelec» nie ma zazwyczaj niczyich pełnomocnictw, pracuje na własny rachunek i na własną odpowiedzialność."

„Gdyby komuś udało się przekonać ogół, że przywieziona do miasta partia konserw jest zepsuta, i gdyby po zniszczeniu konserw okazało się, że wersja o zepsutych konserwach jest jedynie płodem jego bujnej wyobraźni — wtedy, sądzę spotkałaby go kara za świadome przyczynienie się do zniszczenia pewnej wartości materialnej."

„U nas sprawa wygląda inaczej. Jeśli jakiemuś «gorliwcowi» uda się doprowadzić do zakazu grania komedii jako utworu szkodliwego i uchybiającego czemuś czy komuś i kiedy potem się wyjaśni, że była to potrzebna i wartościowa komedia — nikt nie jest odpowiedzialny za straty materialne czy moralne."

Z czego to wynika? — W jaki sposób przełamać tę sytuację? Należy, raz jeszcze wyjaśnić sobie pewne sprawy elementarne. A więc:

„1. Jeżeli w sztuce wszystko odbywa się w sposób normalny, jeżeli występują w niej pozytywne, porządne postacie, jeżeli wydarzenia nie wykraczają poza ogólnie przyjęte normy i nie zdarza się nic, co wytrąci bohaterów z normalnie funkcjonującego życia — wtedy po prostu nie będzie komedii..."

„2. Pamiętając o złożonej zasadzie typowości, mylimy często typowe zjawiska życiowe, zasługujące na to, by stać się tematem komedii, z budową fabuły komediowej, która nie powinna i nie może stać się typowym odbiciem zwykłych, życiowych spraw. Najlepsze tradycje rosyjskiej klasyki potwierdzają taką oto zasadę: typowy obraz w wyjątkowych okolicznościach..."

„3. Od pewnego czasu wszystko to, co śmieszne w komedii, nabrało charakteru zakazanego owocu. W niemałym stopniu przyczyniły się do tego powszechnie obowiązujące krytyczne epitety w rodzaju «wywołujący uśmiech», «usiłujący rozśmieszyć», «dla uśmiechu», «pusty śmiech», «prymitywny śmiech» itd.

„(...) Posłuchajcie dowolnej rozmowy, jaka prowadzona jest z autorem w teatrze, w wydziale kultury, w redakcji, w czasie jakiejś dyskusji..."

„Mówi się o idei, obrazie, koncepcji, roli, skrótach, dłużyznach, dopiskach — nigdy zaś na temat śmiechu. Zupełnie jakby było czymś oczywistym, że śmiech potrzebny jest dla jakichś powodów tylko samemu autorowi..."

„4. Jedynie opanowanie technicznego mistrzostwa komediowego może gwarantować wybuch zdrowego, przyjacielskiego śmiechu na widowni. (...) Nie wydano u nas ani jednej pracy na ten temat; jeżeli pisano nawet książki na temat komedii radzieckiej, to autorzy stawiali sobie zupełnie inne zadania — żaden z autorów nie potrafił nawet w części zaspokoić ciekawości debiutanta, który pragnąłby poznać podstawowe założenia budowy komedii współczesnej..."

Mikołaj Akimow

JURIJ ZAWADSKI

TEATR I WSPÓŁCZESNOŚĆ

Podstawowym, najważniejszym zadaniem radzieckiego teatru jest stworzenie przedstawienia poruszającego współczesny temat. Wszystko to, co dziś czyni się w teatrze, wszystkie reformy przeobrażenia o których tak wiele mówimy, o które się spieramy — wszystko to służy w zasadzie jednemu zasadniczemu celowi — stworzeniu współczesnego radzieckiego repertuaru. Zadanie to jest dużo bardziej skomplikowane niż ludzie teatru skłonni byliby sądzić, bardziej skomplikowane niż wyobrażają to sobie ludzie nie orientujący się zbyt dobrze w specyficznych prawach rządzących tą dziedziną sztuki.

(...) Teatr i widz wysuwają słuszne pretensje pod adresem naszych dramaturgów, że sztuki ich poruszają współczesne sprawy w sposób bardzo prymitywny i schematyczny: postaci ludzi radzieckich są najczęściej płaskie, ubogo zarysowane, prawdziwe charaktery sceniczne zdarzają się tylko sporadycznie. Sposób myślenia tych pisarzy i ich bohaterów jest niewspółmierny z historycznymi zadaniami podejmowanymi przez radzieckiego człowieka. Dramaturgia nie dorasta do pięt współczesności. Jej krótkowzroczność sprawia, że widzi tylko to, co uda jej się dziś dostrzec, nie rozumie w sposób właściwy ruchu, w jakim znajduje się nasz naród — ruchu „od wczoraj do jutra". A przecież określenie Stanisławskiego: „Nie istnieje nic, co jest «teraz», istnieje jedynie stałe dążenie od wczoraj do jutra" staje się zadziwiająco precyzyjne i konkretne...

W rzeczy samej — ten, kto nie rozumie swojego historycznego „wczoraj" i nie potrafi wyobrazić sobie historycznego „jutro", nie potrafi już dzisiaj być artystą prawdziwie awangardowym. Bez zrozumienia tego „jutro", sztuka w ogóle, ani teatr w szczególności nie zdoła urzeczywistnić swego podstawowego zadania — nie stanie się pomocnikiem partii w jej walce o jak najszybsze zrealizowanie najwspanialszych celów. Niepokojące odwracanie się od najważniejszych tematów, słabiutkie, pozorne konflikty, płytko zarysowane charaktery, brak perspektywy historycznej, słowem, wszystko to, co podważa realne wartości życiowe i partyjność sztuki — oto niedostatki, które teatry i dramatopisarze powinni wspólnie przezwyciężać. Właśnie w s p ó l n i e, gdyż najwyższy czas skończyć z ciągłym przeciwstawianiem sobie teatrów i dramatopisarzy, dramatopisarzy i reżyserów czy aktorów itd. Dzięki n a p r a w d ę p r z y j a c i e l s k i m w s p ó l n y m w y s i ł k o m, dzięki przystąpieniu do wspólnej walki zdołamy nie tylko ustrzec się błędów, ale i podnieść poziom radzieckiego teatru, a więc i poziom radzieckiej dramaturgii.

(...) Wydaje mi się, że nie tylko dramaturdzy, ale często i działacze teatralni, reżyserzy i aktorzy nie uświadamiają sobie w pełni całego bogactwa, wszystkich możliwości, jakimi rozporządza współczesny teatr. Jakże często jesteśmy staroświeccy! Istnieją najrozmaitsze przesądy na temat specyficzności sztuki scenicznej, czy nawet jej dramaturgicznych założeń; często nie zwraca się uwagi na nowe doświadczenia w psychologii i technologii teatru, które mogłyby znacznie poszerzyć możliwości realizacyjne. Mówiąc o „psychologii" teatru mam na myśli psychikę współczesnego aktora. Pamiętam aktorów przedrewolucyjnego teatru (mowa tu o „średnich" aktorach). Byli oni po prostu posłusznymi wykonawcami woli reżysera czy autora. Dzisiaj wzrosło znaczenie reżysera i aktora, zmienił się stosunek jednego do drugiego, stał się bardziej skomplikowany. Aktor nie chce być wyłącznie wykonawcą. W myśl określenia Gorkiego, pragnie być pełnowartościowym twórcą przedstawienia teatralnego. W trakcie wspólnej z reżyserem pracy nad rolą, wykazuje on tyle rozsądku, taktu i dojrzałości politycznej, że zmienia to w sposób zasadniczy proporcje wkładu pracy poszczególnych członków kolektywu.

(...) Nie oznacza to w żadnym wypadku, że rozszerzenie inicjatywy aktora podważa w jakiś sposób znaczenie reżysera. Ma on swój własny stosunek do prawdy scenicznej, wynikające z osłuchania się z całością materiału dramatycznego, z troski o jednolitość przedstawienia, z bliskiego zżycia się z bohaterami i konfliktami sztuki. Ma również poczucie współczesności, poczucie dnia dzisiejszego widzianego z perspektywy jutra. Stąd też wzrost wymagań w stosunku do autora, pragnienie jakby dopełnienia przy pomocy teatralnych środków, dopowiedzenia do końca, ukonkretnienia głęboko odczutego wewnętrznego tematu, zasadniczej linii utworu dramatycznego. O tym „dopełnieniu", „dopowiedzeniu do końca" dramatu przez teatr mówił już A. N.

Ostrowski, w ten sposób formułując tę myśl: „Zespół, aby odegrać dobry utwór dramatyczny z należnym dla jego artystycznych wartości wyczuciem, tzn. aby dopowiedzieć, urzeczywistnić ukazane przez autora postaci i wydarzenia, przywrócić życiu zaczerpnięte zeń przez autora ideały — zespół musi być przede wszystkim zgrany, zwarty, jednolity".

Współczesny reżyser jest nie tylko dyrygentem, ale jakby i kompozytorem przedstawienia teatralnego — w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Oczywiście, użyte przeze mnie określenie „reżyser-kompozytor" jest mocno nieprecyzyjne. Sygnalizuje jedynie, w jakim kierunku ulegają poszerzeniu funkcje inscenizatora w współczesnym teatrze radzieckim — nie wyjaśniając bynajmniej możliwości i praw reżysera.

Wspólna praca z autorem, w której uczestniczą nie tylko aktorzy, ale i scenograf czy kompozytor, daje każdemu ogromną satysfakcję. Otwierają się tu zupełnie nowe możliwości praktycznego realizowania syntetycznego charakteru sztuki teatralnej: w jakiś nowy sposób wraca problem wzajemnego łączenia w przedstawieniu teatralnym słowa, gestu, muzyki, barwy, kształtu plastycznego...

Dużo mówimy ostatnio o wzajemnych wpływach wywieranych przez sztuki spokrewnione z teatrem — film, telewizję, radio. Jest dla mnie sprawą nie ulegającą wątpliwości, że pojawienie się i rozwój tych sztuk potwierdza i bliżej precyzuje rolę teatru jako sztuki czysto aktorskiej i reżyserskiej, jako sztuki operującej syntezą obrazu. Porównanie z filmem, telewizją i radiem potwierdza niepowtarzalny charakter sztuki teatralnej, powstającej zawsze „dziś, tu właśnie, w tej właśnie chwili", podkreśla jeszcze mocniej ścisły związek między sceną a widownią. O tych niewątpliwych cechach sztuki teatralnej decydują różnorakie formy porozumienia się aktora z widzem — pojawiają się one w rzeczywiście współczesnych przedstawieniach, są pewną historyczną prawidłowością. Nie wolno rezygnować z jakichkolwiek prób rozszerzenia zapasu środków artystycznych, przy których pomocy można oddziałać na widza. Teatr był zawsze czymś żywym — jak samo życie. Ujawniona dziś przez teatr prawda może już jutro być przestarzała. Jest w tym pewna prawidłowość, której nie należy się lękać. Najgorszą rzeczą dla sztuki jest zastój, skostnienie — skostnienie teatru, widowni, krytyki — niezrozumienie wiecznie zmieniającego się, nowatorskiego charakteru sztuki.

Wyobrażam sobie, że współczesny teatr, chcąc stworzyć współczesny radziecki spektakl, powinien przekształcić się w

prawdziwe laboratorium twórcze — duchowo i organizacyjnie. Nie zdołamy jednak nigdy osiągnąć sukcesu, jeżeli nie podejmiemy pełnych pasji wspólnych poszukiwań, jeżeli nie będziemy przejawiać głębokiej troski o każde przedstawienie.

(...) Pragnę raz jeszcze podkreślić — życie radzieckiego przedstawienia to ogromnej wagi i ogromnie skomplikowana sprawa. W naszej działalności, zwłaszcza zaś w naszej dramaturgii, jest jeszcze tyle braków, że widz odnosi się do wszelkich naszych przedsięwzięć z dużą rezerwą. My zaś, z drugiej strony, zepsuliśmy widza bezwartościowymi dziełami — drugorzędnymi filmami zagranicznymi, na poły sportowymi rewiami... Może właśnie dlatego, że tak często psujemy i przytępiamy smak widzów, nie każdy sukces teatralny jest równocześnie sukcesem ideowo-artystycznym. Nie będę tu wyliczał tytułów — czytelnik zna je dobrze — wystarczy powiedzieć, że w Moskwie cieszą się w tej chwili powodzeniem słabiutkie, tandetne przedstawienia. Nawet utwory klasyczne nie wywołują u publiczności żywiołowego zainteresowania. Tak na przykład nie wszystkie sztuki Gorkiego cieszą się powodzeniem, nie są „kasowe" (cóż za brzydkie słowo). Może się zdarzyć, że i współczesna radziecka sztuka nie zainteresuje najszerszego kręgu widzów.

(...) Widza naszego drażni prostackie, „łopatologiczne" pouczanie ze sceny. Drażni go prymitywna, jawna dydaktyka, niby to „w stu procentach pewna" sztuka, w której wszystko jest niby „w porządku" — a w gruncie rzeczy wszystko jest zakłamane i fałszywe. Widz nasz pragnąłby oglądać przedstawienia, w których zawarta jest wielka, głęboko ujęta prawda o życiu, pragnąłby, żeby ideowość, wartości filozoficzne sztuki stanowiły jej właściwą treść, a nie były pustymi frazesami. Widz oczekuje od teatru, że będzie dlań natchnieniem. Chciałby oglądać takie przedstawienia, które, będąc przedstawieniami głęboko naszymi, posiadałyby równocześnie wartości ogólnoludzkie, zdolne były poruszyć serce — obojętne, w jakim kraju by uderzało.

Trzeba tworzyć takie dzieła, które docierałyby do serc, poruszały w sposób jak najbardziej taktowny polityczne i filozoficzne problemy współczesności. Takie dzieła, którymi nie rezygnując z naszych własnych przekonań, udałoby się naprawdę przekonać ludzi na całym świecie...

Jurij Zawadski
(Dialog Nr 9, 1958 r.)

Kasa biletowa Teatru Polskiego
czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Kasa biletowa Teatru Kameralnego
czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Przedstprzedaż biletów w P.B.P. „ORBIS"
Rynek 38 oraz PTTK ul. Świdnicka 31

Bilety ulgowe (zbiorowe) w Biurze Organizacji
Widowni (Teatr Polski) — ul. G. Zapolskiej 3
w godz. 8—16 tel. 87—89

telefony:

Teatr Polski	86-53
	86-54
	86-55
Teatr Kameralny	72-44

WYDAWCA I REDAKCJA
PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
WROCŁAW, UL. G. ZAPOLSKIEJ 3
Sekretarz Redakcji: ZDZISŁAW DUSZEWSKI

Cena zł 3,—