

TEATR
WARSZAWA

wydanie

28

Nr z dn.

15. GRUD 1961



Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Smok” Szwarca. Ryszard Kotas (Henryk) i Edward Rączkowski (Burmistrz). Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Marian Garlicki; zdjęcie doine: Edward Rączkowski (Burmistrz) i Ferdynand Matysik (Lancelot)

SMOKI I LUDZIE

IRENA KELLNER

PRZED półtora miesiącem, z okazji wystawienia *Nosorożca* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, Leonia Jabłonkówna rozpoczęła swój artykuł żartobliwymi rozważaniami na temat naszej wiedzy o tych gruboskórnych stworzeniach. Z nosorożcami — pisała Jabłonkówna — nie kojarzyliśmy „żadnej określonej cechy charakteru, tak jak to ma miejsce w stosunku do innych odmian potomstwa wspólnej matki naszej, Natury”. To prawda. Okazuje się jednak, że jest pewna istota, która, choć — jak twierdzą niektórzy sceptycy — nie istnieje naprawdę, przybrała jednak w naszej świadomości kształty tak realne, że nawet każde małe dziecko z łatwością może nas poinformować jak wygląda i jakie ma obyczaje.

Chodzi oczywiście o smoka. Smok jest od wieków negatywnym bohaterem tysiąca opowiadań, a ostatnio, gdy Stolica Apostolska skreśliła z listy swych świętych pogromcę smoka, rycerza Jerzego, stwierdzając, że istnienia tej postaci nie potwierdzają żadne kroniki historyczne, nie poddano jednak bynajmniej w wątpliwość faktu istnienia samego smoka.

Nie ma chyba narodu, który by w skarbcu swej tradycji nie przechował własnej wersji historii o smoku (przy czym warto bez fałszywej skromności przypomnieć, że nasza wersja należy do najbardziej demokratycznych:

pogromcą wawelskiego smoka jest przecież przedstawiciel ludu, ubogi szewczyk). Ale charakter wszystkich smoków świata jest jednakowy. Smoki są potężne, krwiożercze, okrutne i nieublagane. Przeciwników rozdzierają stalowymi szponami i spalają ogniem, zionącym z paszczy. Zresztą po co o tym mówić — to powszechnie wiadomo.

Ionesco wybrał sobie nosorożca jako symbol. Symbolizuje on konsekwencje wpływu, jaki na psychikę człowieka wywrzeć może i często wywiera ustrój oparty — najogólniej rzecz biorąc — na przemocy, ucisku i nienawiści. Wybrał nosorożca, bo mu tu zapewne świetnie pasował, jako coś ohydnie barbarzyńskiego, tępego a groźnego. Jego pomysł jest oryginalny; nosorożec i jego obyczaje bywały dotąd w literaturze pięknej tylko obiektem opisów przygód egzotycznych myśliwych i podróżników. Ze smokiem jest inaczej; realność wyobrażenia, jakie o nim mamy, choć przecież jest tylko tworem naszej wyobraźni, tłumaczy się tym, że smok już z natury rzeczy jest symbolem: upostaciowaniem przemóżnych, wrogich człowiekowi potęg. Istniały one zawsze i wszędzie, bądź jako tajemnicze siły przyrody, których człowiek nie rozumiał i lękał się ich, bądź jako konkretny i znany dobrze wróg — okrutny, tyranizujący swój lud władca, czy też obcy i groźny napastnik. Stąd powszechność smoczej

legendy, powszechność „idei” smoka, uformowanej przez ludową mądrość w kształt bajeczny.

Problematyka *Nosorożca* Ionesco i *Smoka* Szwarca jest właściwie identyczna. Oczywiście nie chodzi tu o rozważania nad wpływem Szwarca na Ionesco. Porównanie jednak tych utworów nasuwa się samo, zarówno ze względu na podobieństwa, jak i na różnice. Wydaje się bowiem, że najbardziej istotna i ważna dla teatru różnica polega właśnie — z jednej strony — na tej już gotowej symbolice użytej przez Szwarca smoczej legendy, a — z drugiej — na momencie zaskoczenia, który Jabłonkówna nazwała quizem: na początkowej nie-

świadomości widza co ma znaczyć Ionescowy nosorożec.

Widz, który przychodzi na sztukę Szwarca, wie, czego się spodziewać po smoku. Mniej ważna będzie dla niego warstwa fabularna i symbolika utworu, za to szczególnej wartości nabierze nowa treść, jaką autor nasycał stary baśniowy schemat smoka, pięknej dziewczyny i bohatera-zwycięzcy. Zmarły przed czterema laty znakomity pisarz radziecki, Eugeniusz Szwarz, którego sztuki — jak pisze tłumacz *Smoka* Jerzy Pomianowski — być może „uznane zostaną jako swoiste alibi dla dramatopisarstwa pewnego okresu”, zamknął w *Smoku* i gorycz doświadczenia, i odważne spojrzenie w przyszłość, i wreszcie głęboko humanistyczną wiarę w człowieka. Ukazał społeczeństwo ludzi o duszach okaleczonych przez smoka, którzy — gdy smok zginie — nie będą nawet umieli skorzystać z wolności, lecz przyjmą władzę najnikczemniejszego ze sług smoka, służąc mu tchórzliwie i sprzedając, tak jak poprzednio służyli smokowi. I przeciwstawił mu bohatera, który zabijając smoka nie osiąga pełnego triumfu, lecz staje w obliczu bodaj że trudniejszego jeszcze zadania — moralnej reedukacji upodlonych tyranów mieszkanców smoczego państwa.

„W każdym z nich trzeba będzie zabić smoka” — mówi w finale Lancelot, przemieniony w działacza błędny rycerz. A Ogrodnik — jeden z mieszkanców państwa smoka, prosi: „Ale niech pan będzie cierpliwy, panie Lancelocie. Błagam pana, niech pan będzie cierpliwy. Proszę stosować szczepionki. Trzeba podtrzymywać ogień — w cieple wszystko lepiej rośnie. Chwasty niech pan usuwa ostrożnie, żeby nie uszkodzić zdrowych korzeni. Bo przecież, jak się zastanowić, tu ludzie w gruncie rzeczy, także, być może, nie wykluczone, przy wszystkich zastrzeżeniach — zasługują na troskliwą opiekę”.

Czy znaczy to, że w sztuce wszystko jest absolutnie doprowadzane do końca, że nie stwarza ona widzowi żadnej okazji do samodzielnego mys-



świadości widza co ma znaczyć Ionescowy nosorożec.

Widz, który przychodzi na sztukę Szwarca, wie, czego się spodziewać po smoku. Mniej ważna będzie dla niego warstwa fabularna i symbolika utworu, za to szczególnej wartości nabierze nowa treść, jaką autor nasycił stary baśniowy schemat smoka, pięknej dziewczyny i bohatera-zwycięzcy. Zmarły przed czterema laty znakomity pisarz radziecki, Eugeniusz Szwarz, którego sztuki — jak pisze tłumacz Smoka Jerzy Pomianowski — być może „uznane zostaną jako swoiste alibi dla dramatopisarstwa pewnego okresu”, zamknął w *Smoku* i gorycz doświadczenia, i odważne spojrzenie w przyszłość, i wreszcie głęboko humanistyczną wiarę w człowieka. Ukazał społeczeństwo ludzi o duszach okaleczonych przez smoka, którzy — gdy smok zginie — nie będą nawet umieli skorzystać z wolności, lecz przyjmą władzę najnikczemniejszego ze sług smoka, służąc mu tchórzliwie i sprzedajnie, tak jak poprzednio służyli smokowi. I przeciwstawił mu bohatera, który zabijając smoka nie osiąga pełnego triumfu, lecz staje w obliczu bodaj że trudniejszego jeszcze zadania — moralnej reedukacji upodlonych tyranią mieszkańców smoczego państwa.

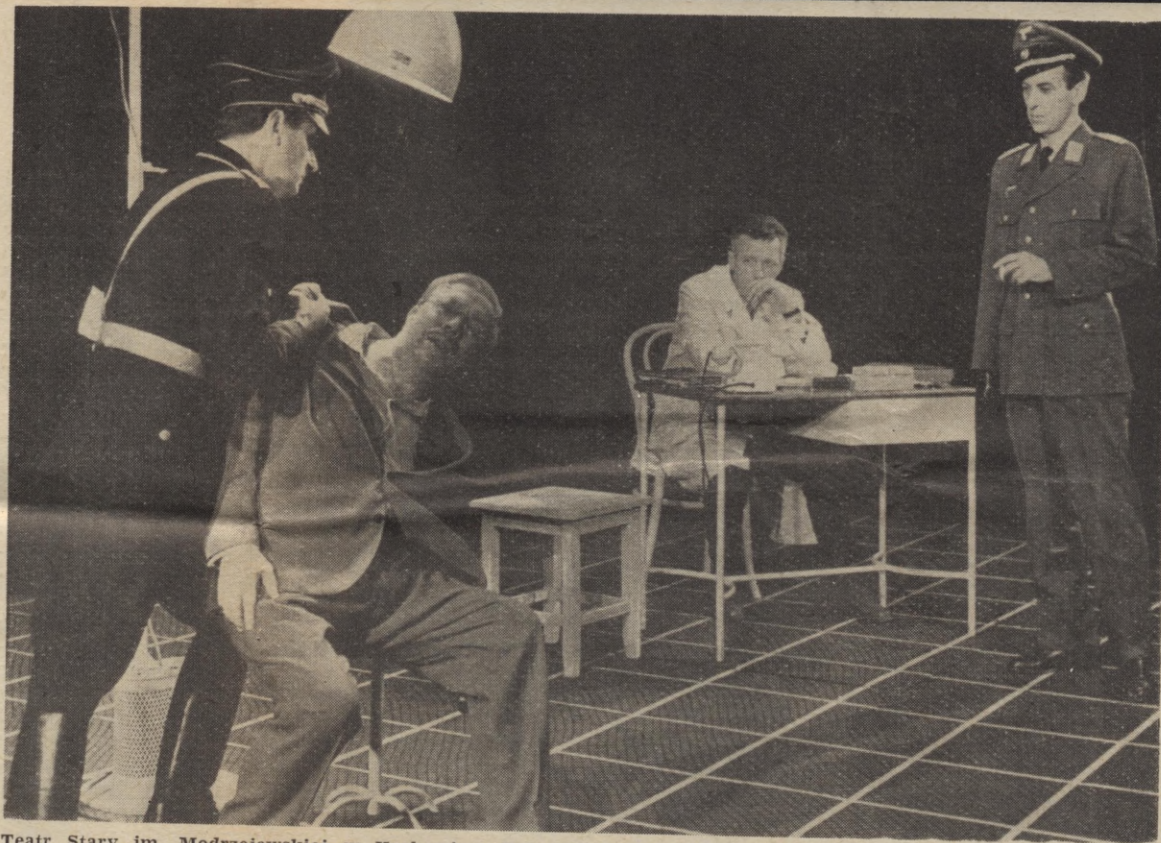
„W każdym z nich trzeba będzie zabić smoka” — mówi w finale Lancelot, przemieniony w działacza błędnego rycerza. A Ogrodnik — jeden z mieszkańców państwa smoka, prosi: „Ale niech pan będzie cierpliwy, panie Lancelocie. Błagam pana, niech pan będzie cierpliwy. Proszę stosować szczepionki. Trzeba podtrzymać ogień — w cieple wszystko lepiej rośnie. Chwasty niech pan usuwa ostrożnie, żeby nie uszkodzić zdrowych korzeni. Bo przecież, jak się zastanowić, tu ludzie w gruncie rzeczy, także, być może, nie wykluczone, przy wszystkich zastrzeżeniach — zasługują na troskliwą opiekę”.

Czy znaczy to, że w sztuce wszystko jest absolutnie dopowiedziane do końca, że nie stwarza ona widzowi żadnej okazji do samodzielnego myś-

lenia? Oczywiście nie. Gdyby tak było, *Smok* byłby tylko banalnym i schematycznym nudziarstwem, a nie wzruszającą, romantyczną, mądrą i ogromnie współczesną interpretacją wyświechtanej bajeczki. I teatr, który będzie się starał nazbyt dobitnie rozszyfrować wszystkie aluzje i metafory, pokaże tylko jedną warstwę sztuki i bodaj że tę najbardziej zewnętrzną.

Szkoda, że inscenizacja *Smoka* w nowohuckim Teatrze Ludowym — a jest to światowa prapremiera tej sztuki — w dużej mierze poszła w tym właśnie zawężającym kierunku. Przedstawienie jest teatralnie dość okazałe, tzn. dużo w nim scenicznej pirotechniki i hałasu. Użycie tych efektów usprawniających zresztą na pozór wskazówki samego autora. Inscenizatorzy nie wzięli jednak pod uwagę, że te wskazówki odnoszą się do baśni, a to, co prezentują na scenie, nie jest żadną baśnią, lecz najzupełniej jednoznaczna antyhitlerowska satyra z akcentami aktualności wręcz proroczej (biorąc pod uwagę, że *Smok* został napisany w r. 1943). I dlatego wydaje się, że — skoro już z tych czy innych względów zdecydowano się na nadanie takiego właśnie sensu utworowi Szwarca — należało także w całej rozciągłości podporządkować tej koncepcji i formę sceniczną *Smoka*. Tymczasem dano rozwiązanie połowiczne: z jednej strony np. doskonale pomysł w rodzaju wyświetlania na horyzoncie sceny w czasie walki Lancelota ze smokiem (walka ta toczy się w powietrzu i o jej przebiegu dowiadujemy się z relacji obserwatorów, przerywanych „oficjalnymi komunikatami” o „planowych posunięciach taktycznych” smoka) ruchomych form, kojarzących się z oglądanym z lotu ptaka, zrytym pociskami i pociętym zasięgiem współczesnym polem bitwy, z drugiej zaś — stale nadużywany przesadny akompaniament efektów akustycznych i świetlnych, towarzyszący każdemu ukazaniu się smoka, a w akcie III — nawet przybyciu Lancelota.

W sztuce Szwarca smok występuje aż w trzech postaciach. W Nowej Hucie tylko w dwóch, ale za to każdą z nich gra inny aktor. A przecież Szwarzowi nie chodziło o przebijanki, tylko o pokazanie kilku twarzy tego samego zjawiska; mógł to doskonale zrobić jeden aktor i takie mniej zewnętrzne rozwiązanie byłoby na pewno bliższe duchowi utworu. Wydaje się również, że postać Henryka, syna burmistrza, cynicznego łajdaka i prowokatora, nazbyt tu została uproszczona. Henryk jest narzeczonym i przyjacielem z lat dziecińczych Elzy — narzeczonej smoka. Odstąpił ją smokowi za cenę posady sekretarza. Jest łotrem chyba najniebezpieczniejszym ze wszystkich, ale właśnie dlatego, że umie się maskować. To



Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: „Kolega” Simmla. Julian Jabczyński (Dr Lerch), Zbigniew Filus (Fuchs), Piotr Pawłowski (Prof. Strohbach), Leszek Herdegen (Por. Sander). Reżyseria: Jerzy Ronard Bujański, scenografia: Wiesław Lange; zdjęcie dolne: Jan Adamski (Kierownik OPL), Janina Zielińska (Pani Wenzel), Zbigniew Filus (Fuchs)

jemu przecież Elza zwierza się, że Lancelot nie żyje; Henryk wyludza od niej to wyznanie, grając komedię współczucia. To znakomita rola, ale nie wolno grać jej na jednym tonie, jak to zrobiono w Nowej Hucie. Bardzo natomiast podobał mi się Edward Rączkowski, grający rolę Burmistrza w stylu wyrazistej groteski. Był śmieszny i groźny zarazem, miał w sobie coś z Chaplinowskiego Dyktatora.

* * *

Sztuka Johannes Mario Simmla *Kolega* leży — w stosunku do *Smoka* — na drugim biegunie. Całkowicie realistyczna, prawie epicka opowieść o pocziwym wiedeńskim listonoszu, który miał szczęście i nieszczęście być kolegą szkolnym Hermana Goeringa, nie zawiera żadnych metafor ani nawet aluzji. Jej sens jest jasny i tendencja oczywista, a to, że podoba się naszej publiczności, zawdzięcza przede wszystkim prawie sensacyjnemu tokowi akcji, „życiowej” i bliskiej naszym okupacyjnym wspomnieniom problematyce, uczciwości, z jaką pisarz przedstawił swoich bohaterów, i sporej dawce humoru. Grana z powodzeniem w wielu teatrach nie nastręcza też chyba specjalnych problemów inscenizatorom i aktorom.

Wystawiony na kameralnej scenie Teatru Starego im. Modrzejewskiej w Krakowie *Kolega* jest przykładem rzetelnej teatralnej roboty. Reżyser (Jerzy Ronard Bujański) nie starał się „pogłębiać” sztuki, może i słusznie mniemając, że tu nie bardzo jest co pogłębiać. I tak też zagrali ją aktorzy: solidnie, uczciwie i „życiowo”. Bohater sztuki, listonosz Fuchs, w interpretacji Zbigniewa Filusa wzruszał akurat tyle, ile było trzeba, i chyba tylko jeden Leszek Herdegen w roli Poruc-

nika Sanderą wzbił się wysoko ponad solidną poprawność, cechującą całe przedstawienie. Przeszkadzały mi tylko emblematy, wywieszane przed każdym z wielu obrazów sztuki, na których daty, określające bardzo ściśle czas akcji, podano zupełnie niepotrzebnie w języku niemieckim.

Sztuka Simmla nie jest dziełem specjalnie pobudzającym do myślenia. Dla publiczności polskiej jest co najwyżej potwierdzeniem faktów znanych i prawd oczywistych. Toteż bardziej interesująca wydaje się zacytowana z programu wiadomość, że listonosz Fuchs jest postacią autentyczną, a jego nieprawdopodobne przygody — prawdziwe. Żyje do dziś w jakiejś małej miejscowości, gdzie hoduje pszczoły, co podobno było marzeniem jego życia. „Zrozumiał — pisze Simmel —

że był współwinnym strasznego zbrodni, którą popełniono w naszym kraju i w innych krajach w naszym imieniu... Ze strachu został skromnym towarzyszem partyjnym, ze strachu trzymał język za zębami, kiedy działał się niesprawiedliwość... Można go było nastraszyć, dlatego że on i wiele milionów jemu podobnych małych ludzi dopuściło terror do władzy. Z tchórzostwa. Ze strachu. Z lenistwa. Ze spekulacji. Mój mały listonosz to zrozumiał. Powiedział: Tej zbrodni winni są nie tylko ci, którzy się jej dopuścili, lecz także ci, którzy jej nie zapobiegli”.

* * *

Dwie sztuki, dwa spektakle. Ilustracja i metafora. Czy konieczne trzeba wybierać? Chyba nie. Przecież teatr to jedno i drugie.

IRENA KELLNER

