

"Noma Kultura"  
nr 25, 21.06.1959

GRZEGORZ SINKÓ

# Australijskie pretextsje



Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy. Ray Lawler: *Lato siedemnastej lalki*. Reżyseria: Andrzej Makarewicz. Scenografia: Aniela Wojciechowska. Opracowanie muzyczne: Janusz Jędrzejczak. Przekład: Gustaw Góttzman. Wykonawcy: Janina Traczykówna, Wanda Łuczycka, Barbara Ludwiżanka, Aleksander Dzwonkowski, Janina Porębska, Henryk Bąk i Bogusz Bilewski (dubluje Mieczysław Stoor).

**A**ustralijski autor napisał sztukę; rzecz okłaskiwano i obiegała ona Australię. Autor z zespołem przyjechał do Londynu; sztukę okłaskiwano i obiegać zaczęła świat anglosaski. Doskonały teatr wystawił rzecz w Warszawie; sztuki nie okłaskiwano i okłaskiwać jej niesposób. Przyczyny tej niemożności nie leżą wyłącznie w pracy teatru. To sama sztuka Ray Lawlera w ostrzejszym klimacie Europy Wschodniej rozpucza się, potem marszczy i wreszcie rozsypuje w garstkę mialkiego proszku. Z wielkich pretensji pozostaje bardzo niewiele.

Autor poucza nas po pierwsze, że z wiekiem słabnie u panów moc i wydolność. Dalej dowiadujemy się, iż ten nieunikniony upadek sił staje się przeszkodą również w pracy zawodowej, co szczególnie jaskrawo uwydatnia się w zatrudnieniach wymagających dużej sprawności fizycznej. Stwierdza się też, że upojny czar radości życia z czasem wygasa, a kwiat miłości przekwita, w co nie chcą jednak wierzyć niedoświadczone młode pary.

Te konstatacje, tyleż prawdziwe co zasmucające, są na pewno o zasięgu i doniosłości ogólnoludzkiej. Wszyscy w każdej chwili zbliżamy się ku rozmaitym niemiłym sprawom i objawom dojrzalszego wieku, ale na ogół nie robi się z tego dramatu. Kiedy nadchodzi krytyczny moment, wywiadujemy się w ściszonych tonach o czopki hemoroidalne, cholagoge czy piperazynę i na tym sprawa się zamyka. Bełkoty i mazganie się na temat praw życia spotyka się czasem u dzieci („Kanarek zdechl, kicia umrze, tatuś umrze i ja umrę też!..."); w literaturze świadczy ono albo o dziecinnej naiwności albo o biologicznym prymitywizmie piszącego.

Naiwność może być czasami rozbijająca i wdzięczna, irytuje dopiero, kiedy przybiera kabotyńską

pozę. A właśnie Lawler podaje swoje rewelacje z „pogłębeniem“, przy którym widz co chwila wali głową w płytkie i płaskie dno, i z irytującą symboliką. Problem umieszcza w środowisku wędrownych robotników rolnych. Przez siedem miesięcy prowadzą oni awanturniczy żywot na dalekich plantacjach trzciny cukrowej, a na porę upałów (tj. zimą) przyjeżdżają się bawić do wielkich miast na chłodniejszym Południu, gdzie mają wśród barmanek i ekspedientek stale i wierne przyjaciółki na prawach żon i niemal rodziny. Po 17 latach trwania rozlatują się na naszych oczach dwa takie związki.

Egzotyczna dekoracja i niekonwencjonalne okoliczności pozwalają autorowi ostrzej postawić tezy: „sezonowość“ szczęścia, jego zniszczenie przez nieubłagany czas i zwodność samookłamywania się w tym względzie. W gruncie rzeczy jednak akcja mogłaby się rozgrywać wszędzie, nie w wolnym związku, ale w najbardziej sakramentalnym małżeństwie. I tu pan domu z awanturniczego wspaniałego orla musi stać się — powiedzmy — tatusem, i tu kobieta może przez lata bronić się heroicznie przed utratą romantycznych złudzeń, by nagle stracić je w jednej tragicznej chwili. I tu zdarzyć się może w innym wypadku, że sprytniejsza i świeższa małżonka opuści schodzący na psy dom i związek. Tyle tylko, że na ogół obywateli się bez ostateczności: żony nie pędzą precz skapcaniałych mężów, a ponowie nie odchodzą tak łatwo w siną dal. Motywy zimowania, powiewu z buszu i dalekich plantacji to chyba nie tyle symbolika, ile raczej zastrzeżenie sytuacji dla potrzeb sceny. Pikanterii dodaje przy tym fakt świadczący o purytańskiej prostocie śmiałego z pozoru autora: wydaje mu się, że lekarstwem na cały kłopot jest właśnie małżeństwo, które na czas zawarte ratuje jedną z postaci, Nancy, przed katastrofą dotykającą pozostałych. Zaczynają Anglosas nie zdaje sobie sprawy, że kryzys niebezpiecznego wieku partnerów nie jest bynajmniej pomstą spadającą wyłącznie na „wiarusników“, ale problemem najprzynajmniej niektórych małżeństw. Jest tu na pewno materiał na dobrą konkret-

na sztukę psychologiczną, ale nie na symboliczne komunały i ogólniki.

O symbole potykamy się zresztą na każdym kroku: motyle i wypchane ptaki rozsypują się przy dotknięciu, lalki rozrzucają się po ziemi w II. akcie i z hałasem tłucze o stół w III. W bardzo potoczną mowę bohaterów wplecione są sentencje o orlach i szarym prochu. Brak właściwie tylko jednego: pojawienia się na scenie brodatego staruszka w okularach z kaczka pod pachą, który wśród tupotu złowieszczych białych koni wzniosłby okrzyk: „Słońce! Słońce“, najlepiej na tyle dekoracji przedstawiającej tak zawsze sposobną do głębszych rozmyślań studnię. Wśród takiego bogactwa symboli przebiega codzienna akcja w najpiękniejszej szarej konwencji angielskich „wściekłych“, a w kulminacyjnych momentach wszyscy szarpają się i tarzają po ziemi zgodnie z najlepszymi wzorami amerykańskiej *violence*. Myśli i morały wybija autor przy tym obcasem wedle recept jednego z ubiegłych etapów: scena z Bubbą, która wbrew oczywistemu doświadczeniu starszych wyraża nadzieję, iż w identycznej jak oni sytuacji zdoła sobie zapewnić trwałe i dożgonne szczęście, jest zabiegiem tak dobitnym, że gozdzien byłby on ozdobić niejedno z co subtelniejszych dzieł rodzimych sprzed paru lat.

Jeśli jednak jest aż tak źle ze sztuką Lawlera, to czemu jest tak dobrze z jej światowym sukcesem? — Wytlumaczenie leży chyba w atmosferze Zachodu i w pewnych tendencjach teatru angielskiego. Jest na całym świecie niewątpliwa moda na rozczarowaną i demaskatorską młodzież. Na Wschodzie, gdzie w ostrych promieniach historii sprawy zaostrzają się aż do krwi, na ogół wiadomo dokładnie o co (słusznie, czy nieraz niesłusznie) młodym chodzi. W Anglii wyraźnie dostrzega się bunt przeciw szarżowni i ciułaniu na konieczne minimum; w Ameryce — przeciw szarżynie wśród dobrobytu. W Australii — właśnie co też może rozwścieczyć tam chcącego gniewać się autora? — Sądząc po *Lecie siedemnastej lalki* nie jest on zdecydowany. Chce rozbijać mity, demaskować i

złonać goryczą, za teren jednak obieira sobie fizjologię, a za przedmiot ataku niezależne od człowieka prawa życia. Nas wszystkich, którzy mamy ważniejsze sprawy na głowie, takie hałaśliwe uderzanie w próżnię niepomierne irytuje, natomiast na Zachodzie właśnie ogólnikowość może być receptą na sukces. Publiczność znajduje w sztuce wyraz własnej goryczy i niepokoju, zaś ogólnik nie uraża nikogo — kapitalisty, socjaldemokraty czy komunisty. Drażliwe sprawy połowy XX wieku nie zostają poruszone, a z bezsensu rzekomo uniwersalnego i wiecznego tematu nie każdy od razu musi sobie zdać sprawę. Dalej: sztuka jest zrobiona pod anglosaską publikę; naturalistyczny zrab główny, podobnie jak naturalistyczna sceneria, panuje na ogół niewzruszenie, a wyjątki nie zmieniają obrazu całości każdego sezonu londyńskiego. Niemal regułą stanowi przy tym okraszanie naturalizmu tannim, łatwym i — kasowym symbolem. Zaskakujące widza z Kontynentu gwałtowne, fizyczne manifestacje namiętności, szarpanina, krzyki i łżarzanie się po podłodze, nasuwają przez swą powszechność we współczesnym dramacie angielskim pewną hipotezę: że mianowicie Brytyjczyk, mając komunikatywność ograniczoną przez spokój, opanowanie i sławetne *understatement*, potrzebuje fizycznego *overstatement* jako wstrząśnienia, pobudzenia i wiarygodnego udokumentowania namiętności, które absolutnie nie mogą wyładować się tyradą. Lubi wreszcie Brytyjczyk swój specyficzny humor — dyskretny, trzeźwy, najchętniej wynikły ze spleć codziennych i prozaicznych. Trudność w przyjmowaniu tego humoru przez obcych polega często na tym, że widzowi kontynentalnemu wydaje się on zbyt blący i zamiast śmiechu wywołuje wzruszenie ramion. Ale takiego właśnie humoru nie poskapił Lawler w swej sztuce, dopełniając wszystkich koniecznych warunków jej sukcesu w swoim angielskim kręgu.

Przy wszystkich zastrzeżeniach wysuniętych pod adresem *Lata siedemnastej lalki*, niepodobna zaprzeczyć iż jest to sztuka ogromnie pociągająca dla każdego człowieka teatru: daje okazję do grania i „wygrania się“. Spragnieni w teatrze współczesnych treści, oczekując od sceny załatwiania naszych własnych obrachunków, zapominamy często o nauce, jaka niezachwianie płynie z historii teatru: że (w przeciwieństwie do muzyki) aktor nawet z wątpliwie intelektualnie partytury potrafi dać wspaniały koncert. Otóż Teatr Dramatyczny dysponuje na pewno świetną orkiestrą, ale nie jest to orkiestra do wykonywania lawlerowskiej partytury. Cała linia repertuaru obliczona była dotąd na rzeczy najdonioślejsze: Wyspiański, Brecht, Dürrenmatt. Chodzi się do tego teatru zawsze z wielkimi oczekiwaniem; sztuka o słabej podszewce myślowej pokazana właśnie na deskach sceny, po której co tygodnia chodzi jeszcze cesarz Romulus i Klara Zachanassian, ujawnia wszystkie swoje słabości tak jak nigdzie indziej. Dalej: *Lato siedemnastej lalki* słusznie nazwał Andrzej Ki-jowski „obrazkiem z życia“. Ale obrazki takie wymagają innej ramy — małej kameralnej sceny i innego stylu gry: naturalistycznego przepłatanego z cienko psychologizującym. Teatr Dramatyczny nigdy nie specjalizował się w tym stylu, zresztą jak najsluszniej, gdyż postawił sobie za cel inne, donioślejsze zadania. Toteż, bez przycepienia cenzurek komukolwiek z wykonawców, można by zaryzykować stwierdzenie, że cały styl gry, że indywidualności artystyczne teatru, na tej samej zasadzie, na której święcą takie triumfy w innych sztukach, właśnie w wypadku Lawlera nie mogły odnieść pełnego sukcesu. Wysoki poziom zespołu i chlubnie skądinąd znane nazwiska w programie nic tu nie pomogą — chodzi o specjalizację i o nastawienie na dany rodzaj repertuaru. *Lato siedemnastej lalki* nie jest, wbrew pozorom, sztuką problemową i może właśnie dlatego w teatrze *par excellence* problemowym jej wystawienie staje się zadaniem podwójnie trudnym.

Grzegorz Sinko