Jerzy Andrzejewski

Popiół i diament

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

50-LECIE PRACY SCENICZNEJ Adolfa Chronickiego

45-036 OPOLE
PLAC LENINA 13

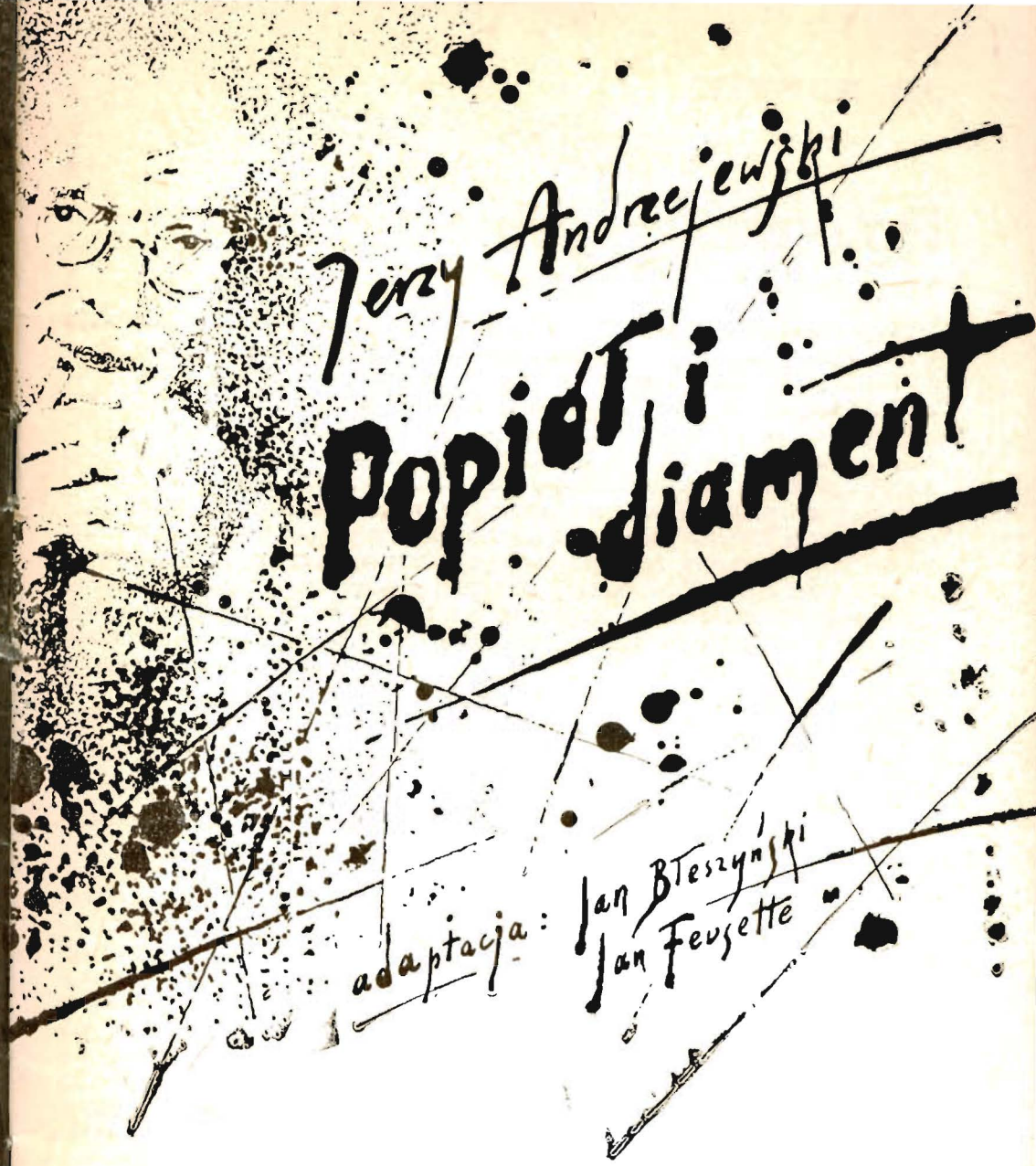
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
WOJCIECH ZEIDLER

ZASTĘPCA DYREKTORA
LESZEK KODRZYCKI

KIEROWNIK LITERACKI
JAN FEUSETTE

KIEROWNIK MUZYCZNY
WOJCIECH GOGOLEWSKI

Z inscenizacjami „Popiołu i diamentu" Jerzego Andrzejewskiego wystąpiły dotąd: Teatr Polski w Poznaniu — w adaptacji i reżyserii Romana Kordzińskiego (16 II 1974), Teatr Ziemi Łódzkiej — w adaptacji Andrzeja Czernego i reżyserii Jana Perza (23 II 1974), Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 III 1974), Teatr Polski we Wrocławiu (9 V 1974) i Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (19 XII 1982) — wszystkie trzy spektakle w adaptacji i reżyserii Jana Maciejowskiego, Teatr Współczesny w Szczecinie — w adaptacji Jana Maciejowskiego, reżyserii Jana Maciejowskiego i Antoniego Gryzika (23 III 1984) oraz Teatr „Rozmaitości" w Warszawie — w adaptacji i reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego (22 VII 1984).



SPEKTAKL Z OKAZJI 40-LECIA POLSKI LUDOWEJ

JAN FEUSETTE

Polonez w „Monopolu"

„Popiół i diament" książką czterdziestolecia! Żywa jeszcze była dyskusja wokół słynnej ankiety „Polityki", kiedy zetknąłem się z pracami maturzystów na temat „Człowiek a historia w »Popiele i diamencie« Jerzego Andrzejewskiego". Dopiero te prace uświadomiły mi, jak bardzo nie docenili wymowy zwycięstwa „Popiołu..." ci z dyskutantów, którzy atakowali „Politykę" „z lewa". Zawsze się zdarzało, że uczniowie lekceważąco odnosili się do tej czy innej przymusowo czytanej lektury. Nudna piła — mówili. Głównie między sobą i na przerwach. Co innego w klasie przy nauczycielu albo na kancelaryjnym papierze klasówki, kiedy na stopień analizowali tzw. wymowę ideową. Wcale to nie znaczyło, że między sobą byli bardziej szczerzy niż „oficjalnie", że w ogóle byli dwulicowi. Raczej prowadzili pewien rodzaj gry młodzieńczej: łatwo zmieniali konwencje. To zjawisko przecież na pewno istnieje i dziś, będzie istniało ponad konkretem sytuacji historycznej. Ale dziś, po wydarzeniach ostatnich lat, owa młodzieńcza gra na pewno nie obejmuje poważnych spraw politycznych. W tej sferze obowiązuje albo pełna odmowa głosu — milczenie, albo pełna szczerość, jednoznaczność, skąd tak samo blisko do odwagi, bezkompromisowości w głoszeniu własnych poglądów, jak i do prymitywnej pewności siebie, nietolerancji.

W każdym razie Andrzejewskiemu „nie pomogła" niedawna przeszłość intelektualisty legitymującego się tzw. opozycyjnym nastawieniem. Młodzieńczo zbuntowany maturzysta'84 nie oskarża pisarza o stworzenie nudnej piły. Zarzuca mu uprawianie propagandy, stronniczość ideologiczną, tanie moralizatorstwo w obliczu twardej walki politycznej itd. Maturzysta ów (pewnie nie każdy z równą siłą i determinacją), przytłoczony świeżo zdobytą wiedzą historyczną, często oprawioną w okładki nielegalnej „bibuły" — odgrywa się przy okazji na wszelkich „oficjalnych" autorytetach: po pierwsze na autorytecie programu szkolnego z jego „listą lektur", dalej na autorytecie podręcznika z jego „wykładnią interpretacyjną", wreszcie nauczyciela z jego „łagodną perswazją" i przemawianiem do rozsądku.

Z uczniowskiej pracy wyróżniającej się dojrzałością stylu wynotowałem szereg spostrzeżeń, które obrazują tok rozumowania młodego interpretatora. Na początek kilka uwag opisowych, na ogół trafnych, świadczących o solidnej analizie, poprzedzającej wartościowanie:

„Nie jest to wyłącznie powieść polityczna, choć politycznych problemów dotyczy. Andrzejewski wystąpił jako zwolennik komunistycznej władzy, ale nie w marksistowskiej ideologii szuka argumentów. Ciężar konfliktu został przez niego przeniesiony w sferę moralności".

Następny akapit otwiera zdanie jakże charakterystycznie młodzieńcze, choć zaraz potem znajdujemy uczciwe przytoczenie rozumowania odrębnego: „Książka Andrzejewskiego została uznana za odważną, choć z dzisiejszego punktu widzenia odwaga ta nie wydaje się być specjalnie wielka. Z uznaniem traktowano wszechstronne i obiektywne podejście do racji reprezentowanych przez przeciwników i uczciwą próbę zrozumienia motywacji ich działań. Dotyczy to przede wszystkim postaci młodych AK-owców, których popycha do działania nie uznawana ideologia, lecz wierność złożonej przysiędze i przywiązanie do tradycji Polski przedwojennej. Zrozumiałe jest, że dla czytelników w pierwszych latach powojennych, zwłaszcza w czasach stalinowskich, takie podejście do polskiego podziemia musiało wydawać się śmiałym i bezkompromisowym." Dalej uczeń powołuje się na uwagi Czesława Miłosza („Umysł zniewolony") o moralizatorskiej „obsesji" Andrzejewskiego, wypomina autorowi „Popiołu..." zmianę pod naciskiem „opinii" rozwiązania wątku Antoniego Kosseckiego: z „humanistycznego" na „represyjne". Ale kto wie, czy najcięższy zarzut wobec autora nie kryje się za pozornie niewinnym, a przecież wcale nie oczywistym stwierdzeniem: „Ambicją Andrzejewskiego było nie tylko ukazanie problemu ze wszystkich stron, lecz także próba jego ostatecznego rozstrzygnięcia".

Czyżby młody człowiek odbierał pisarzowi prawo do opowiedzenia się po jednej ze stron? W każdym razie tu już przechodzi do ostrzejszego ataku, który — o dziwo? — przypomina niegdysiejsze lewicowe zarzuty kręgu „Kuźnicy". Dziś można by je wyprowadzić z konfliktowego widzenia dwu prosocjalistycznych motywacji: ideowej i tzw. geopolitycznej: „Brak prawdziwych argumentów politycznych (są niezwykle papierowe i nie mają żadnej siły przekonywania) w wypowiedziach Szczuki i Podgórskiego świadczy o pewnym procesie zachodzącym w umyśle pisarza. Wydaje się, że nowa rzeczywistość nie potrafi się według niego obronić przy pomocy racji ideologicznych, w imię których jest kształtowana. Historiozoficzny wniosek powieści jest jeden — historia rządzi się swoimi prawami i nie można jej rozwoju w żaden sposób powstrzymać i w związku z tym należy ten rozwój zaakceptować i włączyć się w jego nurt. Ważne jest to, że akceptacja ta niekoniecznie jest efektem wiary w słuszność zachodzących przemian, lecz tylko rezygnacją z próby przeciwstawienia się, która musiałaby być bezcelowa. [...] Zgoda na nowy ład nie musi być zgodą na ład słuszny, ale na każdy ład, który przerwie okrucieństwo wojny i zapewni ludziom upragniony spokój. Jest to zgoda na rzeczywistość, w której nie będzie już bratobójczej walki."

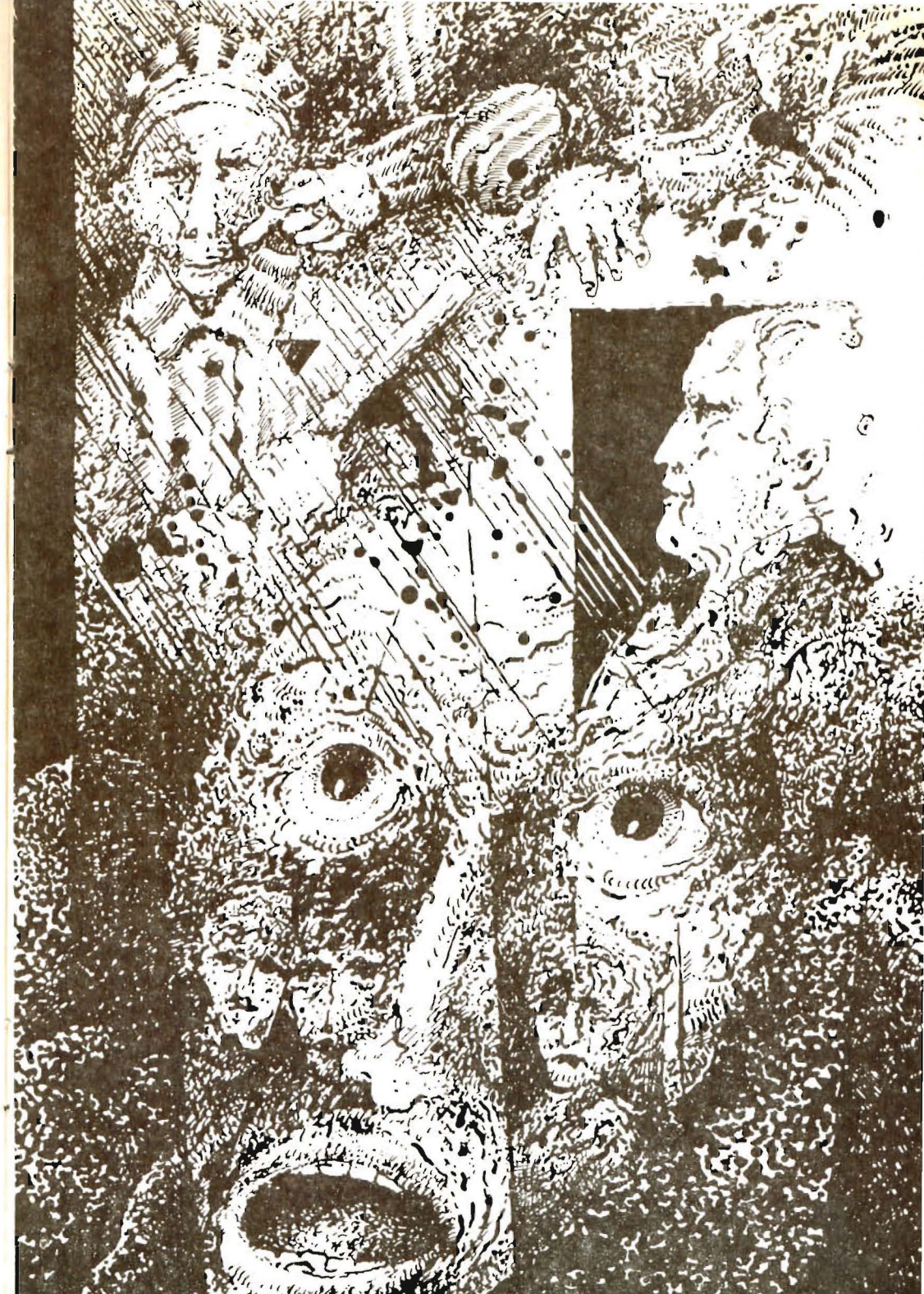
Po kilku uwagach dotyczących grupy Szrettera, w których uczeń wskazuje na analogię z „Biesami" Dostojewskiego i „Lochami Watykanu" Gide'a, spokojny dotąd ton pracy zmienia się nagle w ostry i napastliwy; jakby wreszcie doszedł do głosu „prawdziwie odważny" młody „bojowiec": „W rzeczywistości obiektywizm ukazanych konfliktów nie byłby mniejszy, gdyby akcja książki rozgrywała się na Księżycu"; „Jego książka, pozornie obiektywna, narobiła więcej szkód w duszach Polaków niż całość indykrynującej literatury komunistycznej"; „Andrzejewski przegrał, moim zdaniem, szansę, jaką daje twórcze obcowanie z wielką chwilą historyczną. Posunął się do kłamstwa, które zawsze w literaturze rozstrzygającej etyczne problemy jest niewybaczalne."

Kiedy nauczyciele zgłaszają pod adresem teatru postulat „grania lektur" dla młodzieży szkolnej, ogarniają mnie czasem wątpliwości, czy zawsze sens owych postulatów jest tożsamy z tym, jaki mieliby na myśli sami uczniowie. Każda realizacja teatralna tekstu literackiego jest już interpretacją, a cóż dopiero, kiedy poprzedzona jest adaptacją powieści. Dlatego najbardziej absurdalnym założeniem byłoby oczekiwanie, iż spektakl stanie się czymś zastęp-

czym wobec własnej lektury, wreszcie wobec lekcji polskiego, na której można podzielić się sądami o utworze odebranym bez niczyjego pośrednictwa. Autor cytowanego tu wypracowania, jak i wielu jego kolegów, na pewno czułby się urażony podejrzeniem, że oczekuje od nas streszczeniowego bryku czy gotowej pigułki interpretacyjnej. Kiedy widzimy, jak z pozycji surowego krytyka przechodzi niepostrzeżenie (dla siebie) na pozycje nerwowego autora inwektyw, budzi się w nas najgłębsze przekonanie, że w tym właśnie momencie jeszcze jest czas na dyskusję, jeszcze nie jest za późno. Chcielibyśmy, by nasza inscenizacja „Popiołu i diamentu", aczkolwiek pojawia się nieprzypadkowo w roku rocznicowym, nie miała charakteru akademijnego, by stanowiła raczej głos w dyskusji o samym utworze i jego walorach, a przede wszystkim o Polsce współczesnej i chwilach jej narodzin.

Otóż uważamy, że sąd o u c z c i w y m pokazaniu w powieści najróżniejszych postaw i motywacji, występujących w polskim społeczeństwie 1945 roku, jest sądem słusznym i potwierdzającym się w miarę dokonywania kolejnych analiz i charakterystyk postaci. W tej różnorodności, a nie w kreacji wybijających się bohaterów, chcielibyśmy widzieć zasadniczy walor utworu. Jest w takiej decyzji interpretacyjnej świadoma rezygnacja z drogi, skądinąd nośnej i artystycznie atrakcyjnej, jaką obrał w swym filmie Andrzej Wajda, tworząc w e r s j ę utworu w związku z jedną głównie postacią — Maćkiem Chełmickim. W okresie, kiedy Wajda realizował swój wybitny film, były ważne pokoleniowe i polityczne powody, by tak właśnie postąpić. To one, a nie sam tekst powieści, do tego upoważniały. Sam tekst, ze swoim „wszystkowiedzącym narratorem", nie wytrzymuje krytyki właśnie jako rzecz o losach pojedyńczych bohaterów — wobec takich oczekiwań rodzą się rozczarowania i zarzuty: że schematy, że pęknięcia, że niewłaściwe proporcje... Wydaje się nam, iż z kolei dzisiaj istnieją istotne powody by przypomnieć o czymś, co uważna lektura wyraźnie wskazuje: „Popiół i diament" jest przede wszystkim portretem zbiorowym, prezentującym wielość punktów widzenia i to nie tylko w sensie politycznym. (Plakat Leszka Ołdaka, który wydajemy w związku z opolską premierą „Popiołu...", jest reminiscencją plastyczną właśnie na temat „portretu zbiorowego" Polaków.) Portret ów, choć powstał w ściśle określonym czasie historycznym, odnosi się również do bardziej u n i w e r s a l n y c h problemów narodowych — stąd też, a nie tylko z pozornej tożsamości tamtych i dzisiejszych czasów, może wynikać nie kreowany „specjalnie" przez inscenizatora „aluzyjny" odbiór niektórych kwestii czy sytuacji. Z całą natomiast świadomością przygotowywaliśmy adaptację, korzystając z zawartej immanentnie w tekście jednej, zasadniczej aluzji ideowej i artystycznej: do „Wesela" Stanisława Wyspiańskiego. (Problem widać prześladował Andrzejewskiego, skoro wrócił doń w „Miazdze".) Taki klucz interpretacyjny, stosowany już zresztą przez krytyków, dawał ponadto szansę stworzenia konstrukcji bardziej dramatycznej: z trójjednością i tragicznym wymiarem konfliktów. Sześć ostrych jak brzytwa i po „wyspiańsku" dekadenckich zwrotek Tadeusza Borowskiego z muzyką Andrzeja Zaryckiego tragizm ów ma w naszej intencji dodatkowo wszczepiać pod skórę... spektaklu.

W interpretacjach ogniskujących strony konfliktu w postaciach Szczuki i Maćka siłą rzeczy inni bohaterowie schodzili na dalszy plan. „Obaj oni — pisze w szkolnym podręczniku Ryszard Matuszewski — wyrastają do roli głównych bohaterów powieści, uosabiając przy tym dwie główne, przeciwstawne sobie i wrogie siły polityczne, które u narodzin Polski Ludowej ze so-



bą się starły". Czy do roli politycznego wroga Szczuki nie lepiej nadaje się jednak kapitan Waga? A czy tragizm moralnej sytuacji Andrzeja Kosseckiego nie jest co najmniej tak dramatyczny, jak spóźnione marzenie o życiu — Maćka Chełmickiego? Takich pytań, podkreślających znaczenie, znamienność problemów co najmniej kilku jeszcze bohaterów powieści, można postawić wiele. W imię czego mielibyśmy gubić tę wielość, choćby te subtelne, a jakże potem ważne dla kraju różnice w „obozie arystokracji" czy przy oficjalnym bankietowym stole. Nie, drogi maturzysto, „Popiół i diament" nie wydaje nam się propagandowym, skrajnie tendencyjnym, czarno-białym utworem z dwoma bohaterami, uosabiającymi ową czerń i ową biel. Myślę jednak, że to nie podręcznik skłonił cię do takiego spojrzenia, wszak jest w nim też wiele zdań, które przeczyłyby temu.

Wajda i Andrzejewski jako twórcy filmowej adaptacji, wydobywając Maćka ze zbiorowego portretu, musieli skomplikować „po drugiej stronie" sytuację wewnętrzną Szczuki: stworzyli wątek jego syna, zaangażowanego w walce przeciwko nowej władzy. Stworzyli nową konstrukcję nie tylko w planie fabularnym, ale i ideowym. Dla powieściowego portretu zbiorowego wystarczył wątek Staniewiczowej, by zaznaczyć polityczne i klasowe podziały w rodzinach polskich.

Kiedy czytamy w wypracowaniu współczesnego maturzysty, iż nie przekonują go „papierowe" argumenty Szczuki i Podgórskiego, to czujemy, że nie da się tu wszystkiego zrzucić na jego z kolei tendencyjność polityczną, jakiej nabawił się po niedawnej, pozaszkolnej, niekontrolowanej lekcji historii. W odniesieniu do Szczuki jest to chyba zarzut nieuzasadniony. Przecież to nie rezoner, to człowiek czynu. Jego argumenty nie są w słowach, są w jego życiu, doświadczeniu. Jeśli nie przemawiają one do Kalickiego, to Szczuka świadomie rezygnuje ze słów. Milczy, przyjmując do wiadomości, że ich drogi polityczne właśnie się rozeszły.

Co innego Podgórski. Jego polityczny i patriotyczny światopogląd ciągle jeszcze krzepnie, ciągle szuka okazji do mnożenia konstrukcji etycznych, ideowych, uzasadniających wybór takiej, a nie innej drogi: dla siebie, ale i dla kraju. Tu „szelest papieru" był szczególnie przykry, tym bardziej że miejsce Podgórskiego w portrecie zbiorowym, jak pierwiastka w tablicy Mendelejewa, jest nie do podmienienia przez żadną inną postać. Dlatego, pamiętając o istnieniu pierwszej wersji utworu, noszącej tytuł „Zaraz po wojnie" (drukowanej w odcinkach w „Odrodzeniu" w 1947 roku), tam szukaliśmy innego, niepapierowego Podgórskiego. Okazało się, że jednak Andrzejewski go stworzył, choć potem, w pierwszym wydaniu książkowym z 1948 roku już o nim chciał czy musiał zapomnieć. Przytoczmy na zakończenie choć kilka zdań tego jakby na nowo odkrytego (m.in. przez cytowanego w tym programie Stanisława Burkota) bohatera:

„Polska to smutny kraj, smutny i bardzo nieszczęśliwy. Nie lubię wprawdzie wielkich słów, nie lubię tych uczuć w sobie i mówię często z nienawiścią: głupi naród, głupi, durni Polacy. Ale zdaję sobie sprawę, że to łatwo ostatecznie tak powiedzieć. Pogarda też bywa łatwa. Wiem, że popełniamy dużo błędów. Nie trzeba naszemu narodowi rzucać obelg, nie należy go poniżać. Nawet w jego szaleństwie i pomyłkach nie powino się go ranić."

Tak, przecież wszystko się dzieje w... „Monopolu", w bezkonkurencyjnej ojczyźnie.

JAN FEUSETTE

Jerzy Andrzejewski

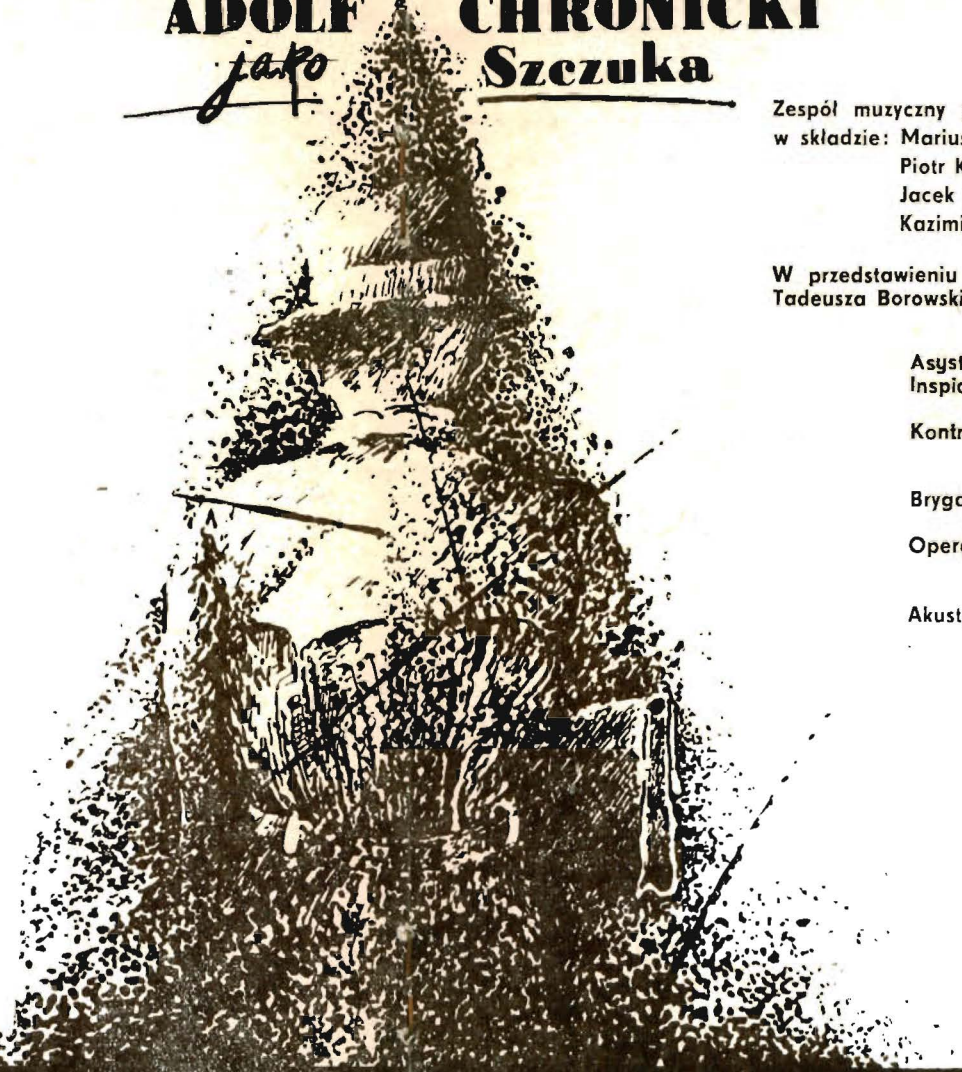
Popiół i diament

adaptacja: Jan Błeszyński, Jan Feusette

50-LECIE PRACY SCENICZNEJ ADOLFA CHRONICKIEGO

ADOLF CHRONICKI jako Szczuka

PODGÓRSKI	— Zdzisław Łęcki
KOSSECKI	— Bohdan Gierszanin
KOSSECKA	— Lidia Maksymowicz
ANDRZEJ	— Jacek Dzisiewicz
ALEK	— Dariusz Piekarz
WAGA	— Wojciech Zeidler
SZRETTER	— Tadeusz Hankiewicz
KOTOWICZ	— * * *
FELEK	— Bogusław Wiśniewski
MACIEK	— Arkadiusz Rajzer
KRYSTYNA	— Iwona Przeplaska-Zwierzyńska
SŁOMKA	— Bronisław Kassowski
DREWNOWSKI	— Marian Czarkowski Stanisław Kędzia
PIENIĄŻEK	— Andrzej Błaszczyk
ŚWIĘCKI	— Marian Maksymowicz
PAWLICKI	— Mirosław Smolarek
WRONA	— Janusz Lewiński
MATUSIAK	— Wiesław Sierpiński
KALICKI	— Waldemar Łabędzki
PUCIATYCKI	— Tadeusz Żyliński
PUCIATYCKA	— Marina Szmak-Konarska
TELEŻYŃSKI	— Janusz Zwierzyński
STANIEWICZOWA	— Dagmara Foniok
JURGELUSZKA	— Zofia Bielewicz
LILKA	— Maria Tubis
LEWICKA	— Maria Durys Iwona Żelaźnicka-Błaszczyk,
STEFKA	— Marzena Oberkorn
GOŚĆ	— Stanisław Marecki
KELNERZY	— * * * — * * *



Zespół muzyczny pod kierownictwem Tomasza Krzemińskiego w składzie: Mariusz Duda, Dariusz Dziurzyński, Piotr Kuziemski, Przemysław Niemiec, Jacek Mielcarek, Piotr Skrzypiec, Jan Walasek, Kazimierz Wolski

W przedstawieniu wykorzystano teksty dwóch wierszy Tadeusza Borowskiego

Asystent reżysera	— Arkadiusz Rajzer
Inspicjenci	— Michał Domski, Zbigniew Sikora
Kontrola tekstu	— Katarzyna Mileszko Andrzej Libich
Brygadier sceny	— Władysław Myga
Operatorzy światła	— Grzegorz Cwalina Kazimierz Kut
Akustyk	— Jarosław Piechowiak Marian Weissenfeld

Spektakl w dwóch częściach

PREMIERA: GRUDZIEŃ 1984 R.

reżyseria: **Jan Błeszyński** | scenografia: **Marcin Jarnuszkiewicz** | muzyka: **Andrzej Zarycki** | układ ruchu: **Zbigniew Strzałkowski**

Jan Błeszyński ukończył wydział aktorski PWST w Krakowie w 1958 roku oraz wydział reżyserii PWST w Warszawie w 1966 roku. Kierował działalnością artystyczną teatrów dramatycznych w Gorzowie (1966–1969), Olsztynie (1969–1973) i Bydgoszczy (1974–1978).

Trzykrotnie – w czasie Festiwali Teatrów Polski Północnej w Toruniu – został uhonorowany nagrodami za reżyserię: „Edwarda III" Marlowe'a — w wykonaniu teatru olsztyńskiego (1970), „Wyzwolenia" Wyspiańskiego – również w wykonaniu teatru olsztyńskiego (1972) oraz „Jaka szkoda, że jest nierządnicą" Forda w wykonaniu teatru bydgoskiego (1975).

Od kilku lat przygotowuje spektakle telewizyjne. Wyreżyserował „Widok z mostu" Millera (1980), „Wroga ludu" Ibsena (1981), tryptyk „Żałoba przystoi Elektrze" O'Neilla (1983). Dokonał adaptacji i wyreżyserował tryptyk „Granica" według powieści Zofii Nałkowskiej (1984).

W jego najbliższych planach artystycznych znajdują się trzy realizacje spektakli telewizyjnych: Adaptacja powieści Safjana „Pole niczyje", Racine'a „Brytannik" oraz adaptacja stenogramu procesu Eligiusza Niewiadomskiego, zabójcy prezydenta Narutowicza.

Między „Granicą" a „Polem niczyim"

Rozmowa z reżyserem Janem Błeszyńskim

— „Popiół i diament" Andrzejewskiego jest Pana pierwszą pracą reżyserską na scenie dramatycznej Opola. Opolska publiczność teatralna może natomiast skojarzyć sobie Pana nazwisko z ośmioma wieczorami w poniedziałkowym teatrze telewizji. „Granicę" według Nałkowskiej mamy jeszcze w dość świeżej pamięci.

— Zacznijmy może od tego, że bardzo względne jest określenie — teatr telewizji. Wzięto się ono stąd, że grane są tam, jak dotąd, najczęściej utwory dramatyczne, przeznaczone niejako do wykonania teatralnego. Ale przecież w telewizji nie może być teatru, ponieważ teatr to scena, trójwymiarowość, obcowanie widza z żywym aktorem w przestrzeni teatralnej. Publiczność teatralna ogląda pierwszy, drugi, a nawet trzeci plan sceniczny, widzowie telewizyjni — kompozycję figuralną na dwuwymiarowym ekranie telewizora. Wspaniały spektakl Tadeusza Kantora „Wielopole, Wielopole" — choć słusznie, że został zapisany na taśmie, powstała w ten sposób jego telewizyjna dokumentacja, zrobiona zresztą szalenie starannie — nie był w stanie zaistnieć w swojej pełni w konwencji widowiska telewizyjnego. A nawet więcej — przedstawienie telewizyjne nie potrafiło nawet w przybliżeniu opowiedzieć widzowi o teatrze Kantora.

Spektakl telewizyjny, który wahałbym się z wyżej wymienionych powodów nazwać teatralnym, stanowi więc pewną osobną formułę, z której zastosowaniem łączy się zawsze jedno niebezpieczeństwo. Posłużmy się przykładem „Hamleta". Przenosząc go do telewizji, czynimy pewien wybór z pełnego tekstu dramatu (ostatnie przedsięwzięcia telewizji angielskiej próbują dowodzić, iż nie jest to konieczne), dokonujemy bardzo istotnego przekładu z języka literackiego na bardzo specyficzny język telewizji. Jednocześnie jednak sugerujemy paru milionom ludzi, iż oto oglądają „Hamleta" Szekspira. Tymczasem Szekspirowski „Hamlet" dociera do odbiorców w postaci „zdeformowanej" — konwencją telewizyjną właśnie. Dlatego dobrym zwyczajem były kiedyś (ostatnio telewizja zaczyna do tego wracać) przedspektaklowe omówienia, uświadamiające telewidzom specyficzność widowiska, z którym będą mieli za chwilę do czynienia.

— Dochodzi do tego jeszcze problem, który jest związany ze społecznym modelem odbioru programu telewizyjnego. Badacze współczesnej kultury oskarżają telewizję o spłycanie nurtu kulturalnego, wulgaryzację wartości. Telewizja według tych poglądów dławi aktywność i dociekliwość umysłową ludzi, którzy z nią często obcują, jest „gumą do żucia dla oczu". Czy nie obawia się Pan koneksji swoich prac artystycznych z tak funkcjonującym środkiem przekazu?

— Nie podzielam tak sformułowanego poglądu. Oczywiście zgadzam się, że telewizja tworzy specyficznego widza czyli telewidza — człowieka, który je kolację i ogląda; panią, która prasuje i ogląda; kogoś innego, kto z kolei ogląda, równocześnie rozmawiając. Ale taką właśnie epokę, która ma okropnie brzmiący przydomek — „publikatorów", mamy dziś i nie można na to zamknąć oczu. Z pełną świadomością takiego stanu rzeczy robię więc w TV przedstawienia dla ludzi, którzy siedzą wygodnie w fotelach, jedzą kolację i walczę o to, żeby ją choć na chwilę przerwali. W innym razie należałoby telewizję oddać publicystyce, popularyzatorom wiedzy i komuś tam jeszcze i zrezygnować z przekazywania jej kanałami wartości artystycznych.

— Jak Pan, człowiek długo parający się teatrem, spogląda na zatratę w przedstawieniu telewizyjnym wielu cennych wartości, które są nieodłącznymi atrybutami żywej sceny? Myślę tu choćby o bezpośrednim spotkaniu aktorów z publicznością teatralną.

— No cóż, na to trzeba odpowiedzieć: ci, którzy rzeczywiście chcą teatru, będą do niego nadal przychodzili. Natomiast cenną wartością, wynikającą z inscenizacji telewizyjnych, jest masowa popularyzacja literatury dramatycznej. Dla ogromnej rzeszy ludzi spektakl telewizyjny jest jedynym sposobem kontaktu z arcydziełami dramaturgii. Nie wierzę natomiast w pogląd, który głosi, że telewizja odbiera definitywnie widzów teatrowi. Trzeba sobie jednak powiedzieć jasno i bez wstydu, że teatr jest dziś sztuką elitarną. Ciągłe mówienie o jego masowości jest propagowaniem wierutnej nieprawdy. Widz „spędzony" do teatru nie jest widzem pozyskanym dla teatru. Do teatru powinni przychodzić ci, którzy chcą do niego przyjść. Szaleńcze działania organizacji widowni w całym kraju, podporządkowane jednemu celowi — „zwiezieniu", „napędzeniu" pełnej sali — są absurdem. Oczywiście należy teatr popularyzować — najlepiej dobrym teatrem, pracą wśród młodzieży. Społeczeństwo jest już dziś na tyle wykształcone, iż jest w stanie wybierać.

— Tworząc widowisko telewizyjne, nie musi się Pan niepokoić, że widownia będzie pusta.

— Proszę pana, ja bardzo lubię pracować w teatrze i nie muszę mieć trzystu osób na widowni. Może ich być pięć, byle były prawdziwie zainteresowane tym, co dzieje się na scenie. Teatr pozwala mi na takie myślenie. Telewizja natomiast wymaga innej świadomości.

— Wprawdzie Pana ostatnie prace, a także najbliższe plany artystyczne, są związane z telewizją, jednak zasadnicza część Pana biografii artystycznej osnuta jest wokół spraw teatru „naturalnego". Proszę powiedzieć, w jaki sposób korzystał Pan przy tworzeniu spektakli telewizyjnych z doświadczeń „żywej sceny"?

— Proszę pana, wspólnota między teatrem a telewizją dotyczy tylko sfery analizy i interpretacji tekstu. I w teatrze, i w telewizji, i w kinie również, wszystko rozpoczyna się od rozmowy z aktorami na temat — co będziemy grali wszyscy razem i co będzie grał każdy z osobna w swojej roli. Praca analityczna z ludźmi jest w tych trzech rodzajach twórczości jednakowa. Kiedy jednak rozpoczyna się tworzenie formy artystycznej, następuje pożegnanie. Muszę zapomnieć o zjawisku — scena. Definitywnie wykluczam scenę, wykluczam teatr. Tu obowiązują zupełnie odmienne prawa. Dotyczy to również aktorów, którzy w telewizji muszą zupełnie inaczej korzystać z zasobów warsztatu, niż to robią na scenie.

— Jak się czują ludzie z krwi i kości, artyści teatralni, w telewizji, która jest fabryką technologii wizualno-fonicznych?

— Telewizja jest rzeczywiście sztuką techniczną i jako taką należy ją przyjąć. Kamery, taśma magnetyczna, plany, ujęcia, nagranie — to wszystko składa się na kanon sztuki telewizyjnej, w którym trzeba się umiejętnie poruszać. Kiedy się podjęło decyzję o zrobieniu widowiska telewizyjnego, o zagraniu w nim, należy po prostu zastosować się do wymogów tego gatunku.

— Co skłania Pana wobec tego do podejmowania takich decyzji?

— Zainteresowanie penetracją ludzkiego wnętrza, warstwą psychologii człowieka. W telewizji można się tym zajmować — nie powiem, że na pewno z lepszym, ale być może lepszym skutkiem, niż w teatrze. Nie zmienia to w niczym faktu, że do pracy na dużej scenie teatralnej wracam z wielką przyjemnością, ponieważ teatr wzbogaca wyobraźnię, a praca na scenie jest wręcz niezbędna dla reżyserskiej higieny psychicznej.

— Niedawno przeniósł Pan do telewizji „Granicę" Nałkowskiej, zamierza Pan uczynić to samo z powieścią Safjana „Pole niczyje" oraz ze stenogramem słynnego, przedwojennego procesu sądowego. Są to prace, polegające m.in. na tworzeniu scenariuszy telewizyjnych. Czy w ten sposób wyrażają się Pana ambicje pisania literatury dla widowisk telewizyjnych?

— Ależ nie. Zależy mi po prostu na opowiedzeniu telewidzom tego, co moim zdaniem w danym momencie, w pewnym czasie, opowiedzieć im powinienem. Szukam tekstu dramatycznego, którym mógłbym się posłużyć, a kiedy go nie znajduję, sięgam po inny rodzaj literatury, albo nawet po tekst nie będący literaturą, (stenogram procesu Eligiusza Niewiadomskiego). Wtedy muszę napisać scenariusz.

Można by powiedzieć, że pomiędzy Pana pracami telewizyjnymi pojawiła się oto opolska inscenizacja teatralna, która z tamtą dziedziną Pana działań ma wiele wspólnego poprzez fakt...

— ... dokonania interpretacji — w tym wypadku powieści. Oczywiście. Wspólnie z Feusette'm założyliśmy, że przystępujemy do interpretacji powieści Andrzejewskiego. Uważamy, że zrobiliśmy to uczciwie w stosunku do literackiego pierwowzoru, to znaczy, że Andrzejewski takie właśnie treści zawarł w swojej książce. Ale jest to oczywiście zdanie Feusette'a i moje. Widz ma je prawo skonfrontować z własnymi przekonaniami, ukształtowanymi w czasie lektury książkowego „Popiołu i diamentu".

W naszym przekonaniu powieść Andrzejewskiego zawiera tematy dzisiaj istotne, są w niej zawarte sprawy, o których należy dzisiaj mówić.

z JANEM BŁESZYŃSKIM
rozmawiał JAN NOWARA

STANISŁAW BURKOT

„Trzeba przerastać swój niepokój, aby móc go utrwalić..."

W 1979 roku ukazało się dwudzieste siódme wydanie „Popiołu i diamentu". Powieść ma więc swoją historię, obrosła interpretacjami, wpisała się na trwałe w historię najnowszej literatury polskiej. I choć w dorobku pisarza, w jego przemianach, stanowi tylko drobny epizod, choć późniejsza jego twórczość odchodzi od założeń ideowych i estetycznych, które ją uformowały, choć powstały następne utwory może wybitniejsze, ciekawsze pod względem artystycznym, to jednak nazwisko Andrzejewskiego w świadomości powszechnej związało się na stałe z tą właśnie powieścią. Owo szczególne miejsce „Popiołu i diamentu" wyznaczył na początku, w momencie ukazania się drukiem, fakt podjęcia tematu współczesnego. W 1947 roku, kiedy to znane czasopismo literackie „Odrodzenie" przystąpiło do druku nowej powieści Andrzejewskiego „ZARAZ PO WOJNIE", bo pod takim tytułem ukazał się „Popiół i diament" pierwotnie, druku przerwanego mniej więcej w połowie powieści, w prozie naszej panował niepodzielnie szok spowodowany przeżyciami wojennymi.

W 1946 roku ukazały się m.in. opowiadania „Z KRAJU MILCZENIA" „MEDALIONY" Nałkowskiej, „BYLIŚMY W OŚWIĘCIMIU" Borowskiego, Olszewskiego i Siedleckiego, drugie wydanie „DYMÓW NAD BIRKENAU" Szmaglewskiej, „JEZIORO BODEŃSKIE" Dygata, „STARA CEGIELNIA" Iwaszkiewicza, „ŚLAD" Bratnego itd. W utworach tych doświadczenia wojenne były tłem najważniejszym, prawie że jedynym. Inni twórcy, jak Tadeusz Breza w „Murach Jerych", sięgają do XX-lecia międzywojennego, aby odnaleźć przyczyny tego, co stało się ze światem w dniach wojny. Pierwotny tytuł powieści Andrzejewskiego silniej niż późniejszy akcentował odmienność przedsięwzięcia – powieści, której akcja zaczyna się w dniu kapitulacji Niemiec. Komunikaty radiowe o zakończeniu wojny, ważne w konstrukcji utworu, znaczą poczynania bohaterów, los zabitych robotników i inżyniera Szczuki, piętnem szczególnego tragizmu, stają się ważną płaszczyzną wartościowania. Lata, które upłynęły od ukazania się pierwodruku, utrwaliły nie tylko miejsce powieści w odbiorze społecznym, potwierdzając niezwykłość samego przedsięwzięcia – zapisu teraźniejszości, pierwszych dni powojennych, lecz także ukształtowały sam tekst, który podlegał znacznym przemianom.

Owe dwadzieścia siedem, a właściwie dwadzieścia osiem wydań, jeśli liczyć pierwodruk w „Odrodzeniu", daje historykowi literatury możność wniknięcia w tajemnice utworu, pozwala śledzić przemiany świadomości i pisarza, i czytelnika. Dodać trzeba, że zmiany tekstu, jak się wydaje, zostały w znacznym stopniu wymuszone przez okoliczności zewnętrzne, przez mechanizmy życia zbiorowego w latach powojennych.

Dwukrotna przeróbka tekstu powieści polegała na dopasowaniu utworu do wymagań chwili, do aktualnych deklaracji ideowych i politycznych. Zmiany między pierwodrukiem i pierwszym wydaniem dotyczą stosunku do młodzieży akowskiej, niechętnej tej postaci rewolucji, jaka dokonywała się wówczas w kraju, a także odpowiedzialności poszczególnych ludzi za postawy zajmowane w czasie wojny. Chodzi więc zarówno o Maćka Chełmickiego, jak i mecenasa Kosseckiego. Są to w powieści wątki centralne, znaczące w jej planie ideowo-moralnym. W 1946 roku, kiedy to Andrzejewski przystąpił do pisania „ZARAZ PO WOJ-

NIE", sprawa młodzieży akowskiej nie przedstawiała się jeszcze tak jednoznacznie, jak w latach następnych, stąd też pisarz zmierzał nie tyle do potępienia, ile do usprawiedliwienia i wyjaśnienia źródeł jej nieufności do nowego porządku. Na tym tle wyjaśniał tragizm uwikłań Maćka Chełmickiego i Andrzeja Kosseckiego we własną przeszłość. Obaj przecież nie wierzą w skuteczność i sens prowadzonej po wojnie walki, zmusza ich do niej poczucie obowiązku żołnierskiego, honoru i koleżeńska solidarność. Ważnym momentem w kształtowaniu takich postaw było wychowanie młodych ludzi na ideałach wniesionych w naszą kulturę duchową przez literaturę romantyczną. W pierwodruku stosunek do tej sfery wartości jest jeszcze ambiwalentny, w pierwszym wydaniu książkowym dochodzi do ich bardziej jednoznacznej dyskredytacji. Dochodzi do niej w warstwie dyskursywnej powieści, w rozmowach i sporach, jakie toczą ze sobą postaci powieściowe.

Niewiele możemy powiedzieć o zmianach w obrębie drugiego wątku – zdrady, jakiej dopuścił się mecenas Kossecki, gdyż pierwodruk urywa się przed rozwiązaniem tego wątku, to jest przed ostateczną rozmową Kosseckiego z Podgórskim. Jednakże w wersji pierwszej dramat „porządnego człowieka, który nie wytrzymał próby" jest motywowany bardziej psychologicznie, w drugiej – bardziej socjologicznie. W redakcji z 1954 roku jest to przede wszystkim „bankructwo drobnomieszczucha". W pierwodruku wątek Kosseckiego niesie z sobą szerszy problem moralny – stosunku do tych, którzy w czasie wojny współpracowali z Niemcami. W rozważania o problemie ich winy wprowadza Andrzejewski „okoliczności łagodzące" – działanie pod wpływem strachu, przymusu, przerastającego siły ludzkie terroru. W stan oskarżenia postawiony zostaje system faszystowski. To on wydobywał z ludzi podłość, wyzwalał złe, ciemne siły instynktów, działał na zachowanie jednostkowe poprzez sferę biologicznych zagrożeń.

Wyjaśnić trzeba, że wszystkie późniejsze wydania „Popiołu i diamentu" są powtórzeniami wydania z 1954 roku. W swym ostatecznym więc kształcie powieść utrwala wzorce literackie nie z 1946 roku, ale z późniejszego okresu, kiedy wyraźnym zakłóceniom uległy normy życia społecznego, kiedy ukształtowały się w naszej literaturze, znalazły rozwinięcie i realizację zalecenia Zjazdu w Szczecinie. „Popiół i diament" przekształcony przez Andrzejewskiego pod wpływem nowych wzorców jest w sumie dziełem złożonym. Istnieją w nim dwie niejako warstwy: pierwotna, która łączy go z wcześniejszą twórczością pisarza, i późniejsza, narzucona przez początek lat pięćdziesiątych. Pierwotna decyduje i dziś o wartości utworu, wtórna – poddaje powieść schematyzacji i doktrynerstwu. Warstwy te wzajemnie się komentują, zapisują to wszystko, co stawało się z literaturą w początku okresu powojennego.

Stanisław Burkot
Proza powojenna 1945—1980. Warszawa, 1984 (fragmenty).

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

Ben Jonson
ALCHEMIK

MAŁA SCENA

Sławomir Mrożek
TANGO

Wojciech Młynarski
WESOŁEGO POWSZEDNIEGO DNIA

Ireneusz Iredyński
KREACJA

W PRZYGOTOWANIU

DUŻA SCENA

Karol Hubert Rostworowski
KAJUS CEZAR KALIGULA

SALA PRÓB

Ota Pavel
ŚMIERĆ PIĘKNYCH SAREN

Kierownictwo techniczne	— Zdzisław Wolny
Główny mechanik	— Ireneusz Podhalański
Kierownik Biura Obsługi Widzów	— Romuald Matuszewski
PRACOWNIE TECHNICZNE	— KIEROWNICY
Krawiecka	— Teresa Kawa Kazimierz Birecki
Malarska	— Witold Warmuzek
Stolarska	— Joachim Wystup
Oświetleniowa	— Grzegorz Cwalina
Akustyczna	— Jarosław Piechowiak
Tapicerska	— Joachim Brylla
Perukarska	— Paweł Stelmach
Modelatorska	— Jerzy Piechnik
Szewska	— Gerard Mróz
Rekwizytor	– Ryszard Berdowski, Ginter Erliczek
Brygadier zespołu montażystów	— Piotr Dobis

Konsultant programowy	— Jan Nowara
Fotograf teatralny	— Andrzej Lehmann
Specjalista ds. reklamy i prasy	— Leszek Ołdak
Redakcja programu	— Jan Nowara

Biuro Obsługi Widzów, plac Lenina, tel. 359-41, 390-82, przyjmuje zbiorowe zamówienia na bilety

PROJEKT PLASTYCZNY PROGRAMU — LESZEK OŁDAK

DRUK: Opolskie Zakłady Graficzne im. J. Langowskiego
Zam. 2315-1101-84 2000 S-2/602

CENA 40 ZŁ

Coraz to z ciebie, jako z drazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone,
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? - czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty ayjament,
Wiekuistego zwycięstwa zarzenie...

C. K. Norwid

oldak

Tadeusz Borowski

ani wiersz, ani proza,
tylko kawał powroza,
tylko ziemia wilgotna —
oto droga powrotna.

ani chleb, ani wódka,
tylko gniew i złość krótka,
tylko grobów przybyło
oto młodość i miłość.

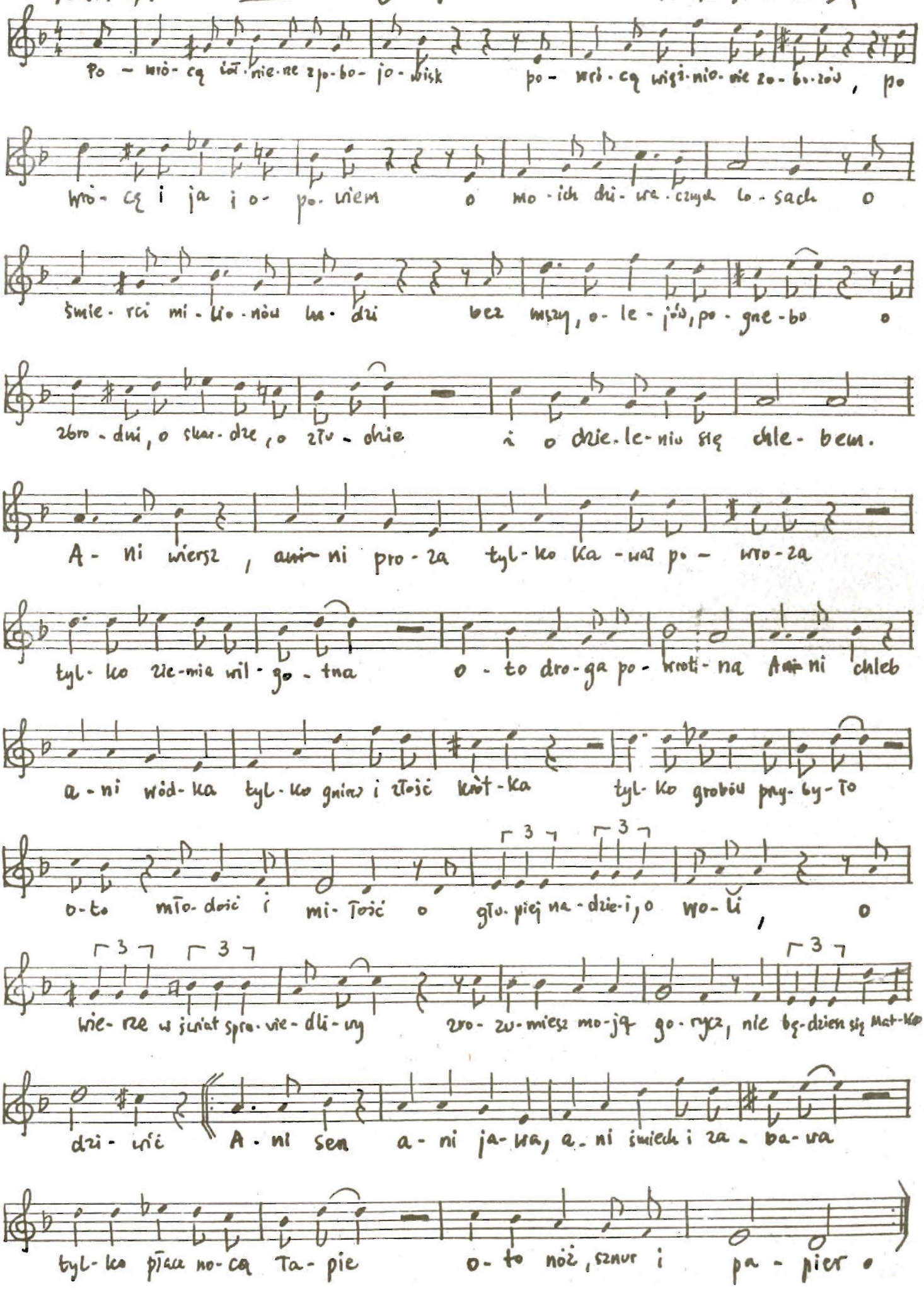
ani sen, ani jawa,
ani śmiech i zabawa,
tylko płacz nocą łapie —
oto nóż, sznur i papier.

Powrócą żołnierze z pobojowisk,
powrócą więźniowie z obozów,
powrócę i ja i opowiem
o moich dziwacznych losach.

O śmierci milionów ludzi
bez mszy, olejów, pogrzebu,
o zbrodni, o skurdze, o złudzie
i o dzieleniu się chlebem.

O głupiej nadziei, o woli,
o wierze w świat sprawiedliwy,
zrozumiesz moją gorycz,
nie będziesz się, Matko, dziwić.

Foxtrott

Oto droga powrotna

muz. A. Zarycki
tekst. T. Borowski