



## ZA CZYJE WINY?

Akcja sztuki Jerzego Krasickiego (drukowanej w lutowym numerze „Dialogu” 1965) „Za nasze winy i wasze” rozgrywa się współcześnie, w więzieniu dla kobiet<sup>1</sup>. Wśród pięciu głównych bohaterek mamy dwie morderczynie (jedna zabiła dziecko, druga męża), defraudantkę, oszustkę a także prostytutkę i stręczycielkę w jednej osobie. Tak więc miejsce akcji i typy bohaterki obrane zgodnie z najlepszymi tradycjami „czarnej literatury”. Dziwić może tylko tytuł. Ale i on się wyjaśnia.

Bohaterki, tak pozornie odrażające, okazują się budzącymi współczucie ofiarami. To biedne, zaszczute kobiety, nie widzące dla siebie drogi powrotu do normalnego życia. Winne jest społeczeństwo, nie one. Autor nie gardzi w osobie Wrony małym realizmem, przedstawiając (tak typową dla naszych stosunków) oszustkę, która „załatwia” wszystko — mieszkanie, uniewinnienie w sądzie...

Nie zdradzając pointy (sztuka jest grana w Teatrze „Wybrzeże”) trzeba jednak przyznać, że autor rozwija pomysłowość godną Agaty Christie w demaskowaniu perfidnych morderców. Pointa (a właściwie pointy) jest sensacyjna, ale związana ściśle z tezą autora, z tezą, której wyrazem jest właśnie tytuł. Sensacyjne zwroty akcji służą problematyce moralnej w stylu Dürrenmatta i równie dyskusyjnej. Typu „wszyscy jesteśmy mordercami”. Kryminalistki są mianowicie ofiarami i one to oskarżają społeczeństwo. Szkoda tylko, że zamiast pozostawić to wszystko domyślności odbiorcy, załatwił to autor bezpośrednio. Metodą starą — przy pomocy rezonera. A właściwie kilku. Więźniarki osadzają społeczeństwo — oskarżają je o znieczulicę i okrucieństwo. Główną przyczyną zła (ich zdaniem) są pieniądze, chęć ich zdobycia. A oto fragment standardowego przemówienia jednej z nich. Gruba:

„...Nie tylko ten złodziej, co ukradł, ale i ten, kto go namówił albo zmusił, albo za rękę nie złapał. Nie ten bandyta, co zabił,

ale ten, kto szczuje jednych na drugich, kto odmawia pomocy zaszczutemu, kto tak człowieka omotał, że musiał zabić, że musiał ukraść, że musiał oszukać”.

Prawdę mówiąc konieczność ta nie jest udowodniona. I chyba jednak „nie tylko ten” w pierwszym zdaniu, jest słuszniejsze niż „nie ten” w następnym?

Oczywiście słuszny jest postulat zwiększonej odpowiedzialności moralnej, walki ze znieczulicą. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej ofiarom stwierdzimy, że są to ofiary nie tyle społeczeństwa, co mężczyzn. I może dlatego autor obrał sobie tak specyficzny temat. No bo rzeczywiście kobietę łatwiej skrzywdzić.

I co dziwniejsze — ten świat okazuje się podzielonym na dwie wrogie płci, światem Gabrieli Zapolskiej. Bo świat ten to nie tyle świat „skrzywdzonych i poniżonych”, co „uwiedzionych i porzuconych”. I nie na darmo padła tu wzmianka o powieści. Wydaje się, że lepiej by zrobił autor problematykę swoją zamykając w naturalistycznej powieści, a nie awangardowym dramacie.

Przemawia za tym jeszcze jedno zastrzeżenie. Tym razem dotyczące samej konstrukcji dramatu. Najważniejsze zawiązanie akcji wyjaśniać ma (dość pretensjonalna) inscenizacja snów. Przypomina to stosowane w dawnym teatrze — spowodowane kanonem jedności miejsca akcji — referowanie najważniejszych wydarzeń, dziejących się za sceną.

Drugim kluczem do sztuki miało być chyba powtarzane przez Madame i Wronę zdanie: „Wszyscy ludzie są tacy sami, tylko zmieniają maski”. W przeciwieństwie zresztą do tytułu. Kluczem — w zestawieniu z tekstem — nieczytelnym.

Ten kobiecy świat jest przy tym ponury i pozbawiony nadziei. Z personelu więziennego Oddziałowa znajduje się tam, aby zapomnieć o śmierci dziewczyny, której czuje się pośrednio winna. Wychowawca aby pomagać więźniarkom — sama była kiedyś jedną z nich. Mimo to nie zauważa narastających dramatów. Nie jest w stanie przeszkodzić morderstwu, tym razem bezpośredniemu. Popełnia je Oddziałowa, aby ukryć poprzednie — za które chciała pokutować w tymże więzieniu. Morderstwo jest wyjątkowo perfidne; nigdy się nie wyda i nigdy nie będzie ukarane.

Co mamy o tym myśleć — zważywszy, że „Dania jest więzieniem”? Bo cokolwiek można byłoby zarzucić Krasickiemu jako dramaturgowi, jedno w każdym razie jest pewne, że nie ustępuje on Szekspirowi — przynajmniej pod względem ilości trupów.

Wydaje się jednak, że autor (ponieważ się) zapragnął się wycofać na bezpieczniejsze pozycje. Świadczy o tym zmiana tytułu. „Za nasze winy i wasze” zastąpiły nic nie mówiące „Kobiety stamtąd”. Chyba, że ma to być hold dla Marii Dąbrowskiej. Jakże wymowna jest ta nagła decyzja. Po jej linii poszedł teatr. Dokonano licznych skrótów (opieram się na tekście sztuki drukowanym w „Dialogu”). Konsekwentnie — w stosunku do zmiany tytułu — pozbawiono sztukę jej ostrości, bezpośredniości oskarżenia. W trosce — zapewne o wpuszczonej na widowieństwo szesnastoletnią młodzież — skreślono, bądź stuszowano niektóre drastyczne dialogi. Niewątpliwie istniały one, ale były funkcjonalne. I chyba nie odbiegały od normy językowej środowiska, z którego więźniarki się wywodzą. Skreślono wiele kwestii, oskarżających społeczeństwo. Złagodzone wymowę „spowiedzi” poszczególnych więźniarek. W przedstawieniu zupełnie nie dochodzi do głosu — tak silny w sztuce — konflikt płci. Więźniarki nie są tu ofiarami — ani społeczeństwa, ani mężczyzn. W scenie inscenizacji snów usunięto kilka postaci. I chyba słusznie. Tylko, że przy tym uległa przesunięciu sprawa winy Madamy. To o czym autor mówi wyraźnie (współdziałł Siostry męża Madamy w

morderstwie) w sztuce — z powodu dokonanych, w scenie snów i rozmów z odwiedzącymi, skrótów — zostało zaledwie zasynalizowane. Zabiegi te są konsekwentne. Wina została zdjęta z „nas” i mężczyzn. A czego nie dokonały nożyce, tego dokonała reżyseria, tuszująca kluczowe momenty sztuki — „oskarżenia” i „spowiedzi” więźniarek. Tak więc zrobiono wszystko, abyśmy zamiast atakującego „Za nasze winy i wasze” otrzymali zdawkowe „Kobiety stamtąd”. Oczywiście — tego rodzaju zmiany są świętym prawem teatru. Zwłaszcza, że sens ich jest czytelny. No i chyba (jak wskazuje zmiana tytułu) zgodny z intencjami autora.

Wolno jednak zapytać: jaki jest tego rezultat? Co zostanie z tej właśnie sztuki, jeżeli pozbowimy ją jej moralnej pasji? Na szczęście retoryczne pytania mogą pozostać bez odpowiedzi. Zresztą każdy może sam się przekonać w teatrze. Zmieniono sens sztuki, osłabiono jej oskarżenie, a co dano nam w zamian?

Chyba, że ma to być komedia obyczajowa (jak zresztą można było sądzić na podstawie reakcji doborowej premierowej publiczności) z trochę dziwnym zakończeniem. I w tym mniemaniu może utwierdzać rozbudowanie drobnych scenek obyczajowych w scenie odwiedzin.

Scenografia Alego Bunscha pozostaje wierna wskazaniom autora. Dekoracje — w obu aktach te same — ukazują więzienie w przekroju. Głównym miejscem akcji jest utrzymana w zielonym tonie cela więzienna. Po jej prawej stronie znajduje się celka Oddziałowej, po lewej Wychowawcy. W drugim akcie, w scenie odwiedzin, między więźniarkami a odwiedźcymi zapada krata. Kostiumy więźniarek — szarawe spódnice i bluzy zapewne nie odbiegają od rzeczywistego więziennego uniformu. Oddziałowa i Wychowawca ubrane są w mundury i berety, mogące budzić odległe skojarzenia z wzorową milicjantką. Powetował to sobie scenograf w kostiumie Matki Szpilki. Biała spódnica, bluzka z różowego atłasu z obowiązkowym liśmem i czerwona torba — charakteryzowały postać jednoznacznie. Presji tej uległa zresztą aktorka. Stonowanie jakie miało miejsce wobec wymowy sztuki nie we wszystkich wypadkach objęło także aktorstwo i chwytły reżyserskie.

W scenie snów reżyser posłużył się reflektorem, Jego kręgiem wydobywa kolejno z ciemności postać Madamy i Wrony. Ten wizualnie ciekawy efekt, zbyt może mocno podkreśla zaszczucie i osamotnienie bohaterki. Zespół środków aktorskich — na przykładzie tylko głównych ról — był bardzo różnorodny.

Jadwiga Polanowska bardzo nerwowa, gorączkowa w geście, stworzyła postać „bigbitowy” — i to po dużej dawce morfiny. Równie ostrymi środkami wyrazu operowała Halina Kosznik. W pierwszych scenach posługiwała się krzykiem. Później następuje pewien spadek napięcia i wtedy aktorka przydaje swojej bohaterce coś z chłopskiej, zaciętej rezygnacji.

Inną drogę obrała Lucyna Legut w roli Grubej. I tutaj nie widzimy dystansu wobec roli, raczej utożsamienie się z nią. Ale aktorstwo pełne jest umiaru. Aktorka nie zrezygnowała z realizmu ale też nie rzuciła się w rodzajowość i może dzięki temu uniknęła wulgarności. W tym wypadku obserwujemy zgodną z ogólną koncepcją reżyserską tendencję do wyciszenia. Odnosi się to zwłaszcza do kwestii „spowiedzi” i „oskarżeń”. W wyniku tego powstała postać (odrębna zupełnie, niż u autora), traktująca swe „wykolejenie” i obecną sytuację z pogodą, bez specjalnego zdziwienia. Gruba z gdańskiego przedstawienia raczej zastanawia się, niż oskarża.

EWA MOSKALÓWNA

<sup>1</sup> Premiera T. „Wybrzeże” — 30.I.1966 r.