



Fot. FR. MYSZKOWSKI

# Teatr Dramatyczny

## Witold Filler

Gazetka, którą w partyzanckim oddziale redagował Tadeusz Różewicz, nosiła tytuł „Głos z krzaka”. A rozmaite krzaki rosły już w naszej literaturze, łącznie z tym płomienistym, z za którego wychylał się Bóg, by spojrzeć na krzyczące o Polskę i zapytać ich, o jaką krzyczą. I nie należy może się dziwić pierwszym odczytawcom „Spaghetti i miecza”, że trochę ich uwiodła sugestywność tej ostatniej wizji. Nie należy dziwić się, bowiem w napisanej przed paru laty komedii Różewicza napotykamy pełny niemal rejestr spraw i sytuacji, które by próbę podobnej interpretacji uwierzytelniały. Narodowe mitologie, bohaterstyczna, zaduski; nieudany heros, chłopek w parcianej siermiedze, Chopinowskie mazurki, bimber i somnambuliczny płas à la „Wesele”.

Odczytawcze sprawy rejestrowały, potem dyskretnie — acz z pełnym szacunkiem wobec osoby autora — wyrazili swoją dezaprobatę. I znów: nie należy się im dziwić, rzecz bowiem istotnie wydawała się wtórna, a nawet fakt, iż autor ubrał się w kostium kabaretowy i pływa z bohaterami swej sztuki weneckim vaporettem, niewiele tu ratuje, zważywszy na światobórcze tradycje STS-u i „Przygodę florencką” Ludwika Hieronima Morstina.

Zastanawia przecież spokojny upór, z jakim przeciwko podobnym próbom interpretacji jego sztuki występuje sam Różewicz. W krótkim tekście, zamieszczonym w programie warszawskiej premiery „Spaghetti i miecza” pisze on: „Sztuka jest nie tylko komedią o kombatantach, partyzantach i Włochach, ale również o skowronkach, jedzeniu spaghetti, listach Chopina itd.”. Sformułowanie przekorne, spróbujmy przecież pójść jego śladem. Odrzućmy wstępną parabolę — bo jeśli nie o kombatantach, to na pewno i nie o skowronkach, jeśli nie o partyzantach, to również nie o makaronie — by zatrzymać się przy ostatnim słowie Różewiczowskiego odwołania: „itd”. Jego ironiczną enigmatyczność rozjaśnia nieco Różewicz, gdy pisze dalej: „Śmiech to zdrowie, śmiejmy się więc z siebie i innych”.

Szukając owych „innych”, schylimy się raz jeszcze nad tekstem „Spaghetti i miecza”. Utworu istotnie innego niż cała dramaturgia Tadeusza Różewicza. Jest tu zarys,

tak mu obcej, akcji. Zarys, bo rozplywa się ona w natłoku mikroskoczów, ale i ich wyzywająco kabaretowa forma obca jest przecież jego finezyjnej poetyce. Inni są też bohaterzy: stracili swą dawną nieskrępowaną imieniem bezcielesność, ich kontury obrysowane są dokładnie groteskową kreską plakatu. Inne są też czynności: konkretne i coś przypominające. Tylko czy somnambuliczny taniec, zespalaający porucznika Ogórka z Kapralem Wojewodą jest rzeczywiście rodem z „Wesela”? Prędeż z „Zabawy”, zapowiadać może również „Tango”. Siermiężny Janko Muzykant uciekł z wsiowego pleneru „Indyka”, a Pułkownik Sroka jawi się podczas kombatantkiego tanga niczym studentni Ordon w finale „Śmierci porucznika”. Wszystko zatem będąc inne, jest po prostu cudze. Przy tym właściciel tych inności jest zawsze jeden i ten sam. „Spaghetti i miecz” zyskuje swój pełny wymiar dopiero i jedynie wówczas, kiedy spojrzymy nań jako na pastiche, zbudowany na motywach z dramaturgii Sławomira Mrożka. Bliski tego odczytania musiał być również reżyser warszawskiego przedstawienia, Witold Skaruch. Świadczy o tym kompozycja licznych mise-en-scène, korespondujących jawnie z Mrożkowymi pierwowzorami. Chociażby rozsądzenie kombatantkich wspominkarzy (Jarosław Skulski, Zygmunt Kęstowicz, Jarema Stępowski, Stefan Śródka) w pozach, przypominających do złudzenia otepiąły beznach Wieśniaków w intermediiach „Indyka”. O jeden drwiący akord uszlachetnia jeszcze te analogie Mieczysław Milecki. W swej znakomitej interpretacji roli Pułkownika parodiuje on nie tyle swego bohatera, co zestaw ciwytów, jaki w identycznych sytuacjach używali jego aktorzy poprzednicy. Każdy przerysowany gest Mileckiego, każda modulacja głosu posiada tę wyzywającą swobodę, którą daje aktorowi jedynie świadomość tego, że cel jego ataku jest podwójny. Że gest i ton muszą przedrzeć się przez łatwy śmiech widza, by po śmiechu wywołać przecież refleksję. O obowiązku refleksji przypomina widzowi również scenograf. Wibrująca spirala, jaka w tle dekoracji umieścił Jan Kosiński przekreśla swą irytującą oko agresywnością dosłowny sens tego, co dzieje się na scenie, każe szukać gdzie indziej właściwego punktu odniesienia do dziejących się spraw.

Ostatnia scena „Spaghetti i miecza”: Pułkownik Sroka w asyście wojennych komiltonów słucha bigbeatowych wyznań współczesnej młodzieży. Tu analogie z finałem „Śmierci porucznika” stają się już bezsporne. A jednocześnie pastiche nabiera niedwuznacznie posmaku polemiki. Różewicz łamie rytm dramatu, dialog zastępuje poezją. Jej strofy śpiewa młodzież, zatem w modnym wydaniu ye-ye. Ale śpiewa ją młodzież, w którą poeta chce wierzyć, zatem gitarowe akordy wtórują słowom układającym się w sens tyleż przekorny, co na swój sposób pozytywny: nie należy odbierać dziejom ostatniego łuta metafizyki, bowiem bez niej będą co prawda wytłumaczone, ale tylko z nią są logiczne. Idea zaczerpnięta z Hegla, nic dziwnego więc, że kontrowersyjna. Kontrowersyjny ów filozof wypowiedział przecież pogląd, który rozpatrywany w kontekście konkretnej polemiki literackiej wart jest uwagi: „Wtedy tylko myśli nasze są prawdziwe, gdy wyrastają z nich następstwa nic nie niszczące, a potęgujące coś w życiu zbiorowym naszego społeczeństwa”. I tym cytatem z „Fenomenologii ducha”, przyznającym metafizyce w szczególnych przypadkach prawo obywatelstwa, wracamy prosto pod płomienisty krzak, spoza którego wychyla się Bóg-Słowacki, by spytać: „Więc jaka Polska, proszę towarzyszy?”.

Nie sposób uciec z kręgu narodowych czarów...

Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy:  
Tadeusz Różewicz — „Spaghetti i miecz”, reżyseria — Witold Skaruch,  
dekoracje — Jan Kosiński, kostiumy — Irena Burke.

premi. 16. VII 1967