

# W KRĘGU POZORÓW

1.

Zawieyski należy do pisarzy, których w naszej oficjalnej kulturze przez szereg lat w ogóle nie było. Równocześnie Zawieyski jest jednym z najwybitniejszych dramaturgów średniego pokolenia. Twórca szeregu interesujących sztuk z kręgu tzw. „dramatu poetyckiego” łączy piękno języka i metafory z precyzją posługującą się nim myślą. Jego „Sokrates”, jego „Niezwyciężony Herakles”, „Tyrteusz” czy „Lament Orestesa”, utwory w ogóle jeszcze nie grane — to teatr o rzadko spotykanej kondensacji dramatycznej powstały na „przecięciu walki o świat wartości, jakimi żyje epoka”. Jego „Mąż doskonały” czy „Rozdroże miłości” grane w roku 1946 i tłumaczone na szereg języków zyskały duży rozgłos i uważane są za reprezentatywne dzieła polskiego dramatu katolickiego.

Twórczość Zawieyskiego obraca się wokół wielu form dramatu istnienia — dramatu wynikającego z uczestniczenia człowieka w misterium życia. Jest to dramat zawarty implícite w procesie stawania się i obumierania, w zetknięciu człowieka z jego losem, wyzwalający owo specyficzne poczucie smutku i zadumy nad nieuchronnością przeznaczeń i wyborów, jaki rodzi się zazwyczaj w kręgu tragedii. Dzieła Zawieyskiego mają wiele elementów tragedii, żyją w jej zasięgu, a niektóre, zwłaszcza „Sokrates”, należą w całości do tego rzadkiego gatunku. Indywidualność Zawieyskiego jest suwerenna, oryginalna, stwarza własną wizję dramatu i własny świat wartości wywiedziony z katolickiej koncepcji dobra i zła.

Pisząc o twórczości Zawieyskiego Konrad Eberhardt zauważył słusznie, że dialog między wzruszeniem, między przeżyciem szczęścia i cierpienia, bólu i radości a chłodną analizą umysłową, między poezją a rygorami intelektu — leży u podłoża poetyki dramatycznej Zawieyskiego. Niestety, Zawieyski jak wielu wybitnych twórców wszystkich czasów jest pisarzem nierównym. Poezja zmienia się niekiedy w poetyczność, intelekt traci blask. Dzieło wymierzone wysoko pada bezradnie na grząski grunt pozorów. Taką właśnie sztukę nie sięgającą za miarzeń i ambicji pokazał nam ostatnio Teatr Stary w Krakowie.

2.

„Wysoka ściana” ma w sobie coś z mistyfikacji. Sprawa zaczyna się od tytułu. Wysoka ściana nie jest tą ścianą, pod którą w obozie stała Urszula. Problem wydaje się szerszy i niewiele ma wspólnego z wojną. Pisarzowi przysługuje wprawdzie swoboda w wyborze przyczyny sprawczej, lecz w tym wypadku przyczyna ta jest po prostu zbędna. Co jest problemem sztuki? Wydawałoby się — niepłodność Urszuli. Nie ulegajmy jednak pozorom. Sam Zawieyski nie traktuje Urszuli pierwszoplanowo. Odbiera jej inicjatywę i pokazuje nie tyle w działaniu, ile w relacji. Urszula staje się postacią bierną o silnych aberracjach neurotycznych, wyjąskrawiającą postać ponad potrzebę. U-

kryta anomalia będąca u Ibsena źródłem dramatu staje się tutaj oczywistością, podkreślaną z uporem przez twórców przedstawienia. Tymczasem jaskrawość motywu zabija dramat, patologia odbiera mu walor powszechności. Urszula jest zbyt krzyżująca (oczywiście w przenośni), aby była prawdziwa — prawdziwa w tym najistotniejszym sensie, w jakim tkwi podświadome utożsamianie się widza z bohaterem. Zofia Niwińska gra ją w dodatku nieco sentymentalnie — dramat zaś żyje tylko wtedy, jeśli między widownią a sceną teatr przerzuca pomost zrozumienia, wynikający z uogólniającego charakteru prawdy zawartej w przeżyciu aktora. Uwierzylibyśmy łatwiej w dramat Urszuli (i Ludwika) zamkniętej w domu, dziwacznej i niemodnie ubranej, ale Urszula wystrojona jak lalka, Urszula półobłąkana, budzi naszą czujność, sceptycyzm zaś przekreśla złudzenie.

Nie, bezpłodna żona Ludwika Darniewicza nie jest głównym bohaterem dramatu. Bezpłodność nie staje się centralnym problemem sztuki. W całej twórczości dramatycznej Zawieyskiego przewija się problem grzechu i związany z nim problem wolnej woli, problem wyboru. W „Wysokiej ścianie” ujawnia się on również — wyboru dokonują tu właściwie wszyscy, lecz wybór Darniewicza jest szczególnie wyeksponowany i on wydaje się właśnie osią dramatu. Darniewicz kocha jałową i chorą żonę miłością cierpką i trudną, bo karmioną uczuciem do innej kobiety, która odeszła. Jest to miłość pełna samoudręczenia, miłość wbrew sobie, żyjąca w nieustannym konflikcie wierności i swobody, wymagająca od mężczyzny poświęcenia i rezygnacji, taką jest bowiem jej istota, a miłość jest przeciwieństwem woli. Darniewicz kocha więc Urszulę wbrew sobie, jak dobry katolik powinien kochać krzyż, który go przygniata, a kochając ją w imię najgłębiej pojętej wierności — kocha ją naprawdę miłością zrodzoną z przywiązania do własnego cierpienia i z litością, jaką budzi cierpienie drugiego człowieka. Urszula to wyrzeczenie — tamta kobieta to prawda.

Ta typowo katolicka postawa pisarza załamuje się jednak w płaszczyźnie artystycznej. Owa druga kobieta, Lucja, po dwudziestu latach zjawia się ponownie w domu bohatera. Jej szesnastoletni syn (chłopak, rzecz prosta, wybitnie zdolny) jest ciężko chory. Tylko Ludwik może go uratować. Znowu pojawia się argument talentu, jakby to „odgrywało jakąś rolę, znowu chwyt, efekt, znowu pozory. Lucja kocha Ludwika. Pragnie go odzyskać. Ludwik kocha ją również — kocha od lat. Prawda uczuć i prawda obowiązków, stają oto przed człowiekiem zmuszając go do wyboru. Ale miłość Ludwika i Lucji szeleści papierem. Przez zageszczenie racji moralnych (aresztowanie Urszuli w związku ze sprawą Ludwika, jej choroba będąca następstwem tego odległego faktu), Zawieyski osiąga niepożądaną efekt topatologii. Wybór Dar-

niewicza nie nastrocza przecież wątpliwości. Jest tylko trudny w realizacji. W tej płaszczyźnie nie ma w sztuce problemu, są natomiast przesłanki dramatu, ale dramat osłabiony zostaje przez liberacki i aktorski banał. Ani Jerzy Kaliszewski, ani Danuta Michałowska nie są w tej sytuacji przekonujący. Kaliszewski jest wręcz drewniany — jego gra pozbawiona zupełnie czynnika prawdy budzi przez cały czas wewnętrzny sprzeciw — sceny z Lucją zaś są wręcz irytujące. Cenię bardzo Kaliszewskiego za finezję i lekkość jego aktorstwa, ale w tym wypadku zamiast naturalności i swobody widzieliśmy jedynie sztuczność przeżycia i kiepską konwencję sytuacji. Również Michałowska, aktorka znakomita, grała niezbyt naturalnie, doskonałą dykcją pokrywając sztywność postaci i enigmatyczność koncepcji. Lucji brakło owej jednoznaczności, jaka jest pierwszym warunkiem kreacji: widz nie bardzo wie, czy jej stosunek do Darniewicza jest miłością, czy grą, zaparcie się uczucia wydaje się obnażeniem poprzedniego kłamstwa, podczas gdy w istocie jest ono przeciwieństwem urażonej dumy.

Cała sprawa miłości, pozbawiona dyskrekcji artystycznej zarówno u autora jak i u wykonawców, przesycona jest najbardziej niebezpieczną wadą pisarstwa Zawieyskiego: skłonnością do efektów. Dobrze, jeśli są to efekty udane. Gorzej, jeśli widz dostrzega w nich makietę. Taką makietą jest w sztuce m. in. sprawa operacji. Operacja syna przez Darniewicza staje się dla Lucji sprawą najważniejszą. Co więcej: odgrywa węzłową rolę w przeprowadzeniu samego wątku uczuciowego. Śledzimy jego przebieg i nie wierzymy ani Zawieyskiemu, ani Lucji. Operacja, o jakiej mowa (torakoplastyka) nie jest zabiegiem uzasadniającym wagę, jaką odgrywa w dramacie. Dokona jej z powodzeniem każdy dobry chirurg. I gdyby to tylko Lucja miała na ten temat idee-fixe. Ale również Darniewicz nie oponuje przeciw miłotowi operacji. Nie sprowadza całej sprawy do właściwych wymiarów, broni tylko kwalifikacji kolegi. Operacja staje się nagle piekielnie ważna. Znowu umowność, której niesposób przyjąć, znowu efekt, znowu oplatający tę sztukę świat pozorów.

3.

„Wysoka ściana” nie jest ani dramatem o bezpłodności, ani dramatem wyboru. Jest natomiast sztuką o Tekli, matce Ludwika. Rola Matki odkrywa w utworze nowe złoża dramatu. Następuje majoryzacja pozostałych wątków przez świetnie napisaną postać, zachwianie wewnętrznej równowagi dzieła i przesunięcie jego środka ciężkości na sylwetkę, która podporządkowuje sobie całą akcję. Wewnętrzna konsekwencja i prawda tej postaci zdumiewa — plastyka sylwetki osiąga rzadko spotykaną przejrzystość. Dramat kobiety uwikłanej w konflikt między miłością do syna a elementarną lojalnością wobec chorego człowieka uzyskuje oto w literaturze nową formę, powstaje sztuka o drapieżnej miłości macierzyńskiej zrodzona w kręgu Ibsena, ale żyjąca własnym życiem dramatycznym, żywiona własnym pokarmem obserwacji, posiadająca własną, niezaprzeczoną prawdę uczuć i działań. Postać tę gra Halina Gallowa (która równocześnie reżyserowała sztukę) tworząc kreację prawdziwą w każdym szczególe, chwilami wręcz wstrząsającą, o niezwykle trafności obserwacji — zwłaszcza w scenach wymagających silnej a równocześnie dyskretnie dawkowanej ekspresji.

Relatywizm moralny Matki prowadzi do nieuchronnej katastrofy. W pierwszej wersji dramatu Tekla zabija Urszulę. Zmieniając zakończenie Zawieyski nie zmienił płaszczyzny głównego konfliktu, jakim jest konflikt relatywizmu z obiektywnym porządkiem moralnym — pozabawił tylko Matkę najsilniejszego akcentu w rysunku postaci. Szkoda mi tego zakończenia. Jakżeż inaczej brzmiałoby na tym tle słowa Tekli, która widząc naturalne odejście Lucji, złamana wypadkami, pyta: „i na co się to wszystko zdało?”

W obecnej wersji, gdy Urszula popełnia samobójstwo, wina Tekli nie jest doprowadzona do końca. Jej klęska błąd pełnego umotywowania. Jednoznaczność rażąca w całej sztuce tutaj nagle — niknie.

4.

„Wysoka ściana” wydaje mi się dramatem napisanym poniżej możliwości artystycznych autora. Po ośmiu latach milczenia Zawieyski wystąpił z premierą, która nie daje prawdziwego wyobrażenia ani o jego szufladzie, ani o jego pisarstwie.

Naprawiając krzywdę wyrządzoną pisarzowi przez wieloletnie odsunięcie go od sceny uczyniliśmy to połowicznie, w sposób niezadowolający. Bo też nie „Wysoką ścianą” powinna nam przypomnieć dramat Zawieyskiego, lecz dzieła, któ-

re stanowią jego najlepsze osiągnięcia, tworzą równocześnie nowy typ teatru — teatru silnej kondensacji dramatycznej i pięknej poetyckiej formy, w jakiej, posługując się mitologiczną alegorią, zamyka pisarz wiele ważkich problemów epoki.

Czekamy więc wytrwale na „Lament Orestesa”, na „Niezwyciężonego Heraklesa”, na znakomitego „Tyrteusza” oraz na dramat zamykający w sobie najlepsze cechy tego odrębnego i niezwykłego pisarstwa — na „Sokratesa”.

JAN PAWEŁ GAWLIK