

Dramat idei czy postaw?

Teatr „Wybrzeże“ w Gdańsku — Scena Kameralna w Sopocie: *PORT-ROYAL* Henri de Montherlant. Reżyseria: Małgorzata Dziewulska (PWST), scenografia: Jadwiga Pożakowska. Premiera 16 kwietnia 1969. (Fot. T. Link).

Montherlant zawarł w *Port-Royal* wizję swojego teatru. Przede wszystkim w obszernych didaskaliach dał bardzo konkretne wskazówki dotyczące wyglądu sceny i charakterystyki aktorów. Szczególną wagę przywładzał tu zwłaszcza do koloru, światła i dźwięku. Oczywiście, jego zamysłów teatralnych należy szukać również w strukturze dramatycznej dzieła oraz w działaniach, jakie wyznał swoim postaciom.

Akcja sztuki rozgrywa się w klasztorze Port-Royal. Montherlant nie zrekonstruował jednak żadnego autentycznego pomieszczenia. Dekoracja — stwierdził — jest całkowicie wymyślona. Cechuje ją surowa prostota. Jest tylko wnętrze klasztornej parlatorium z dwójgłębym drzwiami, oknem, krzesłami, łóżkami, ołtarzykiem, trochę krzesel. Nade wszystko ważniejszy jest kolor tego wnętrza. Jednolity — jasnoszary. Przez otwarte okno wpada jedynie ostre, mocne światło. Ta neutralna i silnie oświetlona scena ma być tłem dla barwnych grup aktorów. Proponuje tu Montherlant zaledwie kilka kolorów, ale wszystkie ostro skonstrastowane. Mniszki z Port-Royal mają białe habity, czarne welony i szkarłatne krzyże na szkaplerzu. Zakonnice z klasztoru Wizek są całe w czerni. Arcybiskup, Wielki Wikariusz, Oficjal, Jakużnik występują w złocie, czerwieniach i czerniach. Przypominają — wedle określenia autora — jakieś wspaniałe i zarazem potworne owady.

Dla spotęgowania nastroju, na razie wywoływanego środkami ściśle teatralnymi, komponuje autor efekty dźwiękowe. W którymś momencie dobiegają więc na scenę gwałtowne okrzyki: „Heretyczki! Kalwinki! Hipokrytyki!...“ Ponad to wybijają się piskliwy głos chłopięcy: „Do piekła diablice...“ Słychać „wstrętny śmiech“. Kończy się przedstawienie biciem Nony. Za sceną słychać turkot karet. Z kaplicy dochodzą głosy zakonnic, które recytują Nonę recto tono.

Poetyka teatru Montherlanta jest tu wyraźnie i konsekwentnie określona. Jest to teatr ekspresyjny, w sposób jakby poetycz-

współczesnych. Jego zadaniem jest rozwiązanie paradoksu polegającego na obowiązku ukazania publiczności żywego nieboszczyka.

Wszyscy widzieliśmy wiele prób tego rodzaju. Widywaliśmy prace inscenizatorów, którzy wymyślili nową formę teatru i posłużyli się w mniejszym lub większym stopniu klasycznymi tekstami. Podziwialiśmy inscenizatorów, nie klasyków.

Widywaliśmy utwory klasyczne przystosowane do konwencjonalnej koncepcji inscenizacyjnej. Były nie czym innym jak próbą napisania utworu własnego. Otrzymywaliśmy lepszą lub gorszą sztukę współczesną. Podziwialiśmy lub besztali autora współczesnego, nie klasyka.

Widywaliśmy przedstawienia muzealne, w których delektowaliśmy się aktorem a zarazem nudzili, pozbawieni aktualnego tematu i prawdę powiedziawszy prawdziwie współczesnego aktorstwa. Nie wierzymy bowiem w aktorstwo współczesne pod względem formalnym, w którym nie wyraża się żywy aktualny temat.

Prawdę rzekłszy nie wierzymy w ogóle w możliwość zadowalającej realizacji klasycznych autorów. W możliwość udowodnienia, że Moliere i Szekspir są na scenie równie żywi jak dobry, a nawet przeciętnie dobry, autor współczesny.

e. a.



ki zmieniający i potęgający wrażenia. Stosuje tworzywo jednorodne: mocne, wyraziste.

Choć jest to dramat postaw, a Montherlant interesują w nim drgania duszy jego bohaterów, wprowadza na scenę ogromną ilość osób. Występuje więc dziesięć mniszek prowadzących dysputę, ale w tle jest ich jeszcze sześćdziesiąt. Dostojnicy kościelni mają w otoczeniu dwudziestu oficerów gwardii i czterech komisarzy. Po wywiezieniu najbardziej zbuntowanych zakonnic, klasztor Port-Royal zawładnie dwanaście siostr Wizek. Montherlant przywiązuje więc wagę do reakcji tłumu na dyskusje ideowe czy teologiczne prowadzone na pie-wszym planie.

Wyznania Montherlanta, pochodzące już spoza tej sztuki, mogą także stanowić niejaka pomoc w bliższym określeniu jego zamysłu autorskiego. Otóż jest on zwolennikiem jak największej prostoty „akcji zewnętrznej“. Zadaniem twórcy nie powinno być „wymyślenie i mechaniczne skonstruowanie intrygi, ale wyrażenie w sposób maksymalnie prawdziwy, mocny i głęboki pewnego procesu drgań ludzkiej duszy“.

Co z zamysłów i wskazań autora przejęli twórcy przedstawienia *Port-Royal* w teatrze sopockim? Co odrzucili? Co na to miejsce zaproponowali własnego?

Z zamierzeń teatralnych zachowali pewną prostotę dekoracji. Odpadła natomiast gra barw i dźwięków. Scena jest szara, niemal pusta. Stoją na niej jedynie ławy zbite z surowego drzewa. Siostry z Port-Royal noszą szare płócienne niby habity. Podczas najgorętszych dysput szorują ławy ryżowymi szczotkami lub ścierkami. Jest ich tu zresztą niewiele. Wszystkiego sześć. Nie występuje żaden tłum. Również Arcybiskupowi towarzyszy tylko Wielki Wikariusz, Jakużnik i Komendant Straży Nocnej. Po usunięciu najbardziej zbuntowanych przez scenę przechodzi tylko jedna zakonnica od Wizek. Idzie od przodu sceny ku tyłowi, bosą, krokiem stanowczym.

Dramat został skameralizowany. Inszenizacja celowo odrzuciła bogactwo formy proponowanej przez Montherlanta. Dążyła do surowości, najprostszego sposobu wyrazu. Czego? Można się domyślać, że rezygnacja z efektów wizualnych, pobudzających emocje, miała przedstawić racjonalizować. Chciała przymusić widza do śledzenia dyskusji ideowej. Spróbujmy więc wnikać, o co toczy się spór u Montherlanta. Czy o zasady jansenizmu? Oto, jakie sądy bywają wypowiedziane przez postaci *Port-Royal*: „Nikt nie wie, czy jesteś naprawdę Jansenistą, a nawet dobrze nie wiadomo, co to znaczy być Jansenistą. Ale wystarczy, że ktoś szepnął to słowo — jesteś trędowaty“. „Cóż z tego, czy rozumiemy, czy nie rozumiemy twierdzeń Jansenusza, które Formuła potępia. Formuła uderza we wszystko, co kochamy, i we wszystkich, których kochamy“. „Bywają dysputy, w które brnie się coraz głębiej i głębiej, zapalają się namiętności, padają nawet ciosy, aż nagle przychodzi chwila, w której już nikt nie

pamięta, o co szło, bo kiedy raz przedmiot sporu rozważyło się na zimno, okazuje się, że przeciwnik był tego samego zdania, co i my“. Mówi się w tej sztuce wielokrotnie o cnocie i prawdzie, rządach i posłuszeństwie, przemoc i wolnej woli. Ale przedmiot sporu teologicznego i ideowego został przez Montherlanta świadomie pominięty. Brak jasnego sformułowania zasad, które tak pobudziły ludzkie namiętności, jest celowy. Autora interesuje zamęt, który powstaje wokół jakiejś idei, kształtowanie się postaw ludzkich, reakcje poszczególnych bohaterów i reakcje zbiorowe, sposób prowadzenia dysputy i walki.

Tego bogactwa duchowego przedstawienie nie oddaje. Postawiło sobie w zakresie formy i treści cel przeciwny intencjom autorskim. Racje ideowe okazały się za słabe, niezbyt konsekwentne. Dramat idei nie powstał. I w zakresie środków teatralnych przedstawienie było dość ubogie. Mimo to materiał aktorski pozostał jeszcze duży. Najpełniej wykorzystała go Halina Słojewska. Jej siostra Angelika była ostra i oschła, cierpka, zjadliwa, mądra i przenikliwa, a zarazem pełna niepokoju, nerwowa, przewrażliwiona, ciepła i bardzo ludzka. Ta rola pozostaje w pamięci. Przedstawienie było prowadzone w tonie serio. Zupełnie więc nie wiadomo, dlaczego Stanisław Igar uparczywie wprowadzał ton buffo. Nie dość, że okładał głowę mokrą szmatą, to jeszcze swoje kwestie w sporze z mniszkami traktował jak dowcipy. I ten cel — dość szczególny — osiągnął. Publiczność po jego słowach wybuchła śmiechem. Nie był to jednak w tym przedstawieniu śmiech stosowny.

BARBARA LASOCKA

Joanna Bogacka (Siostra Franciszka) i Halina Słojewska (Siostra Angelika). Na zdjęciu górnym scena zbiorowa

