

**I OTO** mieliśmy długo i niecierpliwie oczekiwaną premierę w teatrze zielonogórskim. Niestety, nie wprawiała w euforię... Być może zadziałał tu mechanizm właśnie owego długiego, bo kilku miesięcznego, oczekiwania. Zwykle rezultatem jesteśmy nieco rozczarowani i to, co otrzymaliśmy nie przystaje do obrazu ukkształtowanego, nawet mimo woli, przez ten czas w naszej wyobraźni. Cnoc... chwilami miałam wrażenie jakby te kilka miesięcy to było jeszcze zbyt mało na przygotowanie „Maskarady”. Przede wszystkim powtórzyło się zjawisko znane ze wszystkich przed stawień zielonogórskich (a więc już pewien „zwyczaj”) pomyłki w tekście. Jest to coś zupełnie niezrozumiałego. Obserwuję teatr zielonogórski ponad dwa sezony i nie zdarzyło mi się słyszeć aktorów czysto wygłaszających swe kwestie. Dlaczego?... Dlaczego w innych teatrach — np. wrocławskich, poznańskich, opolskich, gorzowskim czy legnickim — zdarzają się owe pomyłki sporadycznie? Może jest to lansowanie mody na pewnego rodzaju swobodę?... No cóż, można. Tylko... po co? Oczywiście, nie jest to mankament najważniejszy w spektaklu, ale mocno drażniący. Świadomość, że w tak długim czasie powinno „wszystko grać” jakby uwypukliła ten „drobiazg”, dlatego po raz pierwszy o nim wspomina.

Maskarada... Zanim się zaczęła ta prawdziwa karnawałowa, trwa — powiedzmy — ta niezauważalna, codzienna maskarada uczuć, sprzeczności, racji poety, cara... racji ludzkich. Powszechnych, stereotypowych zachowań, pospolitych zachcianek wielkich panów, którzy przystrajają je w odpowiednio szlachetne słowa, słowem życie „wielkiego mondu”, w którym gdzieś tam, na marginesie, szarpie się — człowiek. „Maskarada” to sztuka poety o pocie, poety współczesnego o pocie zeszłego stulecia. Tym chyba tragiczniejsze są padające słowa, tym jakiś bolesniejszy wize runek Puszkina. Któż bowiem lepiej może zrozumieć artystę niż artysta? „Okolo 1820 roku cała literatura rosyjska przeszła na stronę opozycji, zamknęła się w stosunku do rządu w milczeniu pełnym groźby... Niebawem odezwał się głos, który zagórował nad tym ruchem i rozpoczyna nową epokę w dziejach Rosji: głos Aleksandra Puszkina” — pisał Mickiewicz w 28 lekcji swojego „Kursu literatury słowiańskiej”. Największy poeta rosyjski miewał kłopoty z cenzurą — Mikołaj I mianował się osobistym cenzorem Puszkina. Była to wyjątkowo „troskliwa” opieka wzięwszy pod uwagę fakt, że np. „Borys Godunow” czekał na swoją realizację teatralną przeszło lat trzydzieści! Dziwnie tragiczne były losy tego wielkiego poety...

Komu i dlaczego zależało na śmierci Puszkina? Lermontowa? Spektakl zielonogórski nie odpowiedział na to pytanie. Dlaczego? Po prostu, reżyser przedstawienia — Maria Straszewska — skracając ten cały długi tekst wykreśliła też także scenę we złą dramatu, jaką jest rozmowa cara z Puszkinem w akcie II, tzn. wyrzuciła część bardzo istotną tej rozmowy. Wówczas to po raz pierwszy pada z ust Mikołaja I słowo „buntowiszczyk”. A wypowiedzi Puszkina, który mówi o narodzie rosyjskim rządzonej knutem (nie pamiętam dosłownie tych kwestii, a nie mam „pod ręką” tekstu), o tym, że trzeba także myśleć, co na stąpi potem, po śmierci cara np. w pełni to określenie na tle ówczesnej sytuacji uzasadniają. Tym samym scena końcowa — śmierć Puszkina — straciła swój logiczny sens. Dlaczego nazywa się go „buntowiszczykiem” skoro cały problem został sprowadzony do perypetii sercowych poety i królowych — przeprasza — cara? Przecież Nathalie to tylko pretekst, który Iwa szkiewicz demaskuje jako jeszcze jedną ludzką maskę, maskę nie tylko okrutną, ale szczególnie niebezpieczną, bo zgodną z ówczesnym obyczajem. Publicznie znieważony Puszkina mógł się bronić, mógł uratować swój honor jedynie tym zupełnie bez sensownym pojedynkiem. Podobnie zginął Lermontow... A więc? — była to już pewna metoda, a nie zwykły ludzki przypadek. Niestety, w przedstawieniu się to wszystko rozmyło. Sprawa zasadnicza zaś stało się to, że Puszkina kocha Nathalie, a Nathalie nie kocha Puszkina. Niewątpliwie i to miało wpływ na tragizm losu wielkiego poety, ale... tak, w końcu nie dlatego, czy... nie tylko dlatego, zginął. Ponadto Nathalie to nie wyłącznie nieszczęśliwie ulokowane uczucie Puszkina, nieodwzajem-

niona miłość do pięknej, najpiękniejszej w cesarstwie kobiety, która raczyła zostać jego żoną. Jego miłość to mieszanina żądzy, pokory, oddania ze świadomością, jak ka ta Nathalie jest w rzeczywistości, jak mało ma wspólnego z wyidealizowanym portretem, który stworzyła jego imaginacja poetyczna. Puszkina nie rozumie tego, iż fakt że jest poetą, nawet poetą narodowym nie zniewala do kochania go jako mężczyzny, że on — poeta a on — mężczyzna to nie to samo Nathalie jest dumna z jego talentu, ale to sie wystarcza, aby go kochać go jako zwykłego człowieka, męż-

zeria. Jałową i jakąś taką bezduszną. Puskin Kurpanika przeobrażając się z poety w człowieka szamocącego się bezradnie w sieci od tej chwili ma świadomość klęski. Wie, że zmierza ku unicestwieniu i zmierzka ku niemu świadomie, chwilami prędko kując los, przyspieszając bieg wypadków, a nawet jakby je wywołując. Nie chce rozmawiać z wydawcą swych wierszy zostawiając to żonie Sprawy pieniądze napawają go wprost obrzydzeniem... Ale jest to jeszcze postawa poety, pewna nawet po za, którą Kurpanik w sposób subtelny i wyrafinowany zaznaczył jedynie skrzywieniem ust. Z carem rozmawia już człowiek człowiek, który został skrzywdzony i oszukany. Gdzież on przyszedł szukać swej Nathalie? Od kogo spodziewa się sprawiedliwości? zrozumienia? Upokorzył się, ale jakby tego nie czuje. Nie to „plami” jego honor... Świadomie prowokuje cały splot dalszych wypadków. Nawet Nathalie musi iść do łóżka cara. Trochę szkoda, że reżyserka wykreśliła też słowa cara — naj bardziej ludzkie i jedyne ludzkie — „Puskin, ty kochasz swoją żonę?” Puszkina na to pytanie nie odpowiada... Tak, tylko tej kwestii nie było...

## TEATR

# Maskarada

czynną. Toteż jako właśnie mężczyzna Puszkina doznaje nieustannych upokorzeń. Ten problem został ładnie, bardzo jakoś subtelnie zarysowany przez reżyserkę spektaklu. Może zbyt mocne było włożenie w rękę Puszkina pejozu? Po prostu jakby nastąpił tu ostry dysonans między stylizacją całości a tym jednak, jakim bardzo ludzkim, ale i bardzo — powiedzmy — trywialnym gestem. Ten jeden ruch zmienił całą osobowość Puszkina strącając go z piedestału wieszczka, z pomnika przeobrażając w człowieka. Muszę przyznać, że w pierwszej chwili scena ta wzbudziła we mnie bardzo zdecydowany sprzeciw i ze względów estetycznych i... wyobrażeń o pocie. Zapominamy, że jest to przecież zupełnie zwyczajny człowiek, że jego oblicze poety a człowieka to dwie różne sprawy. Zapominamy, że poeta stający już na tym świecieku to nie zawsze okaz wszelkich cnót, to człowiek, który w swoich funkcjach fizjologicznych jest taki

Postać Puszkina w tym przedstawieniu została — jako jedyna — zarysowana bardzo konsekwentnie i w sposób pełny. Toteż odbijała od całości, nieprecyzyjnej w swojej koncepcji scenicznej, niezdecydowanej i chwiejnej. Reżyserka do końca wciąż się nie zdecydowała czy przedstawić nie utrzymać w konwencji groteski i jakiejś witalicowsko-gombrowiczowskiej sztuczności, czy też pewnej próby realistycznego zarysu ówczesnych stosunków, epoki. To rozchwianie bardzo przeszkadzało, bo stworzyło składowe poszczególnych poszarpanych obrazów. Zabrakło po prostu mocniejszych kreski. Nawet ostatnia scena — martwy Puszkina i pop z orszakiem pogrzebowym, wszyscy w czarnych kapturach i szatach, ze świeczkami w rękach — bardzo sugestywna i wizualnie dramatyczna scena jest jakaś niedokńczona w koncepcji. Dlaczego Niania szepcze „Zdrowaś Marjo”? Dlaczego wcześniej car wypowiada słowa, których nie ma w tekście: „Umari jak prawdziwy chrześcijanin?” Dlaczego car (Zdzisław Grudziński) każe Puszkina pochować po cichu, bez rozgłosu i bez nazwiska jako postać zupełnie anonimową? A są to słowa mocne... Dlaczego nazywa go „buntowiszczykiem”?



Fot. VIOLETTA WARSZIŃSKA

sam jak inni i tak samo podlega różnym nastrojom psychicznym i jego reakcje nie zawsze muszą odbiegać od reakcji normalnych, przeciętnych ludzi. W momencie, gdy dochodzi do zderzenia owego idealnego wizerunku z jakimś niezbyt czy zupełnie niepoehlebnym gestem codzienności doznajemy nie miłego szoku i gotowi jesteśmy bronić swojego ideału. Szczególnie, jeśli do twórczości danego artysty mamy stosunek emocjonalny. Tak... to był znakomity pomysł owo wprowadzenie na scenę Puszkina z pejszem w rękę, pejszem, którego raży przeznaczone są dla uwielbianej — przecież jednak uwielbianej — Nathalie.

W tym dramacie, w którym wszystko jest maskaradą i ku maskaradzie zmierzają nagle „zazgrzytał” gest prawdziwy, bolesny, ludzki. Gest beśnitności niekochanego, zdradzanego człowieka. W całym przedstawieniu jedynie Puszkina w wykonaniu Hilarego Kurpanika jest bez maski. Aktor bardzo dynamiczny, chwilami zaś beznadziejnie zagubiony w fortelach tego świata zrosł się z postacią, stwarzając ją tym prawdziwszą, bardziej cielesną. W pewnym momencie Puszkina zrozumiał, dostrzegł granice swych możliwości poetyckich... Wszystko stało się już tylko wirtuo-

Najwięcej zastrzeżeń wzbudziła we mnie Nathalie w wykonaniu Małgorzaty Mreli, którą odbierałam pozytywnie jedynie ze względu na piękny kostium (w ogóle kostiumy i scenografia autorstwa Małgorzaty Treutler były prawdziwym cackiem w tym przedstawieniu). Najbardziej denerwowała mnie jej nieruchoma, zupełnie martwa twarz pozbawiona wszelki go wry. Jest to nieznośna maniera, którą ta aktorka prezentuje we wszystkich spektaklach (np. w „Warszawiance”). W ogóle Nathalie wyposażona w manieryczną, rażącą swą sztucznością gesty jest w końcu nieznośna. Jak można uwodzić kogoś i twarzą zastygłą w ponurym jakimś grymasie! Także i przed carem winna prezentować wszelkie swoje uroki, winna tym bardziej być świadoma swej urody. Świadomość roli, którą car raczył jej wyznaczyć przecież nie wzbudza w niej niesmak, bo z góry jest gotowa ją zagać. W tej interpretacji nie było nic prawdziwego. Nawet nie nawiąże Nathalie do siostry, która zabrała jej d'Anthesa jest pozbawiona czegoś żywego. Nie wiem, czy można mówić o nienawści i z nienawiścią w sposób pozbawiony wszelkiej emocji. Nawet jeśli jest to... maskarada. Ponadto wypowiediane na jednym tonie słowa „Wasza Cesarska Mość”... są nie tylko pozbawione szacunku, ale i niemechaniczne, co w tej konwencji było do wygranania.

Prawdziwą ucztą estetyczną była scenografia i kostiumy. Salony — Puszkina, po tem kpmnaty carskie — wymodelowane z niezwykłym smakiem i wyczuciem stylu. Cały przepych carskiej komnaty zaznaczony — jedynie zaznaczony — drobnymi szczegółami, bez przeladowania złoceniami, meblami itp. Bardzo skromny a jedno cześnie niesłychanie wytworny i bogaty. Właściwie wszystko robiły piękne draperie...

Mimo tych zastrzeżeń przedstawienie na pewno godne jest obejrzenia i ma w sumie wiele... uroku, także i dzięki dzwoneczkom janczarów przy zmianach dekoracji. Niemal widzieliśmy kłnące po śniegu sianie zaprzężone w czwórke koni...

JUSTYNA HOFMAN

**Teatr im. I. Kruczkowskiego w Zielonej Górze.** Janosław Iwaszkiewicz, Maskarada. Reżyseria Maria Straszewska. Scenografia Małgorzata Treutler. Opracowanie muzyczne Zygmunt Gałek. Kompozycja ruchu Leszek Czarnota. Przygotowanie wokalne Gerard Nowak. Premiera 21 IV 1979