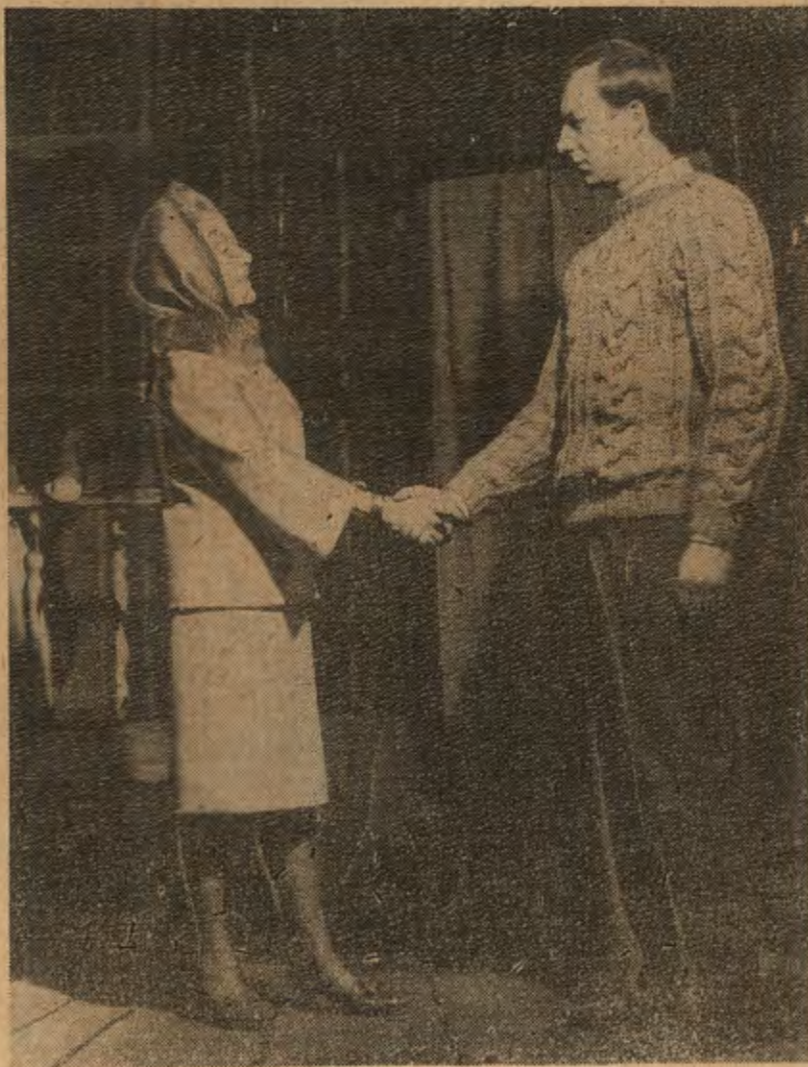


heroizm i kabotyństwo

Są utwory w biografjach pisarzy, których nie sposób oddzielić od osobistego życia twórców, które przekraczają wyznaczoną w podręcznikach literatury granicę między „życiem” a „twórczością”. Nie sposób też do nich przykładać mniej lub bardziej normatywnych ocen *stricto* artystycznych, są po prostu zakamuflowanymi dziennikami myśli, głęboko osobistych refleksji nad życiem. Do takich utworów należy „Kosmogonia” Jarosława Iwaszkiewicza. Gdyby tę sztukę analizować wedle „wpływowologii” etc., wiele można by znaleźć pokrewieństw. Ale sam pisarz uprzedził tutaj krytyka, wyznaje otwarcie, że w jej kształcie „odgrywa pewną rolę egzystencjalizm i filozofia rozpacz, której ojcem był Kierkegaard”, a temat zaczerpnięty został z pierwocin literackich, które nigdy nie doczekały druku.

Iwaszkiewicz określił swoją sztukę jako opowiadanie w dwóch aktach. I rzeczywiście, skomponowana jest jak utwór epicki raczej niż dramatyczny — czas opowiadania jest częściej czasem przeszłym niż teraźniejszym. Wystarczyłoby jeszcze dodać na proscenium narratorka, który objaśniłby publiczność, że to, co zobaczy na scenie, jest po prostu projekcją pewnych refleksji autora o sprawach ostatecznych. Narratorka, którego obecność wydobyłaby najistotniejszy chyba moment dramatu osobistego każdego twórcy, a zatem i twórcy „Kosmogonii” — niemożliwość wypowiedzenia się poza literaturą.

Podobny problem trzeba także uznać za naczelny dla „Kosmogonii”, postawienie pytania: co trwalsze, sztuka czy życie, kiedy życie bwa autentyczne: czy wtedy, gdy staje



Marja Malicka i Jerzy Kamas

się „sztuczne” (tzn. poddane konwencjom jak sztuka), czy wtedy, gdy — docierając do granic swojej prawdy — musi w sposób nieunikniony przerodzić się w śmierć. A historia

trzech braci — Wiktora, Sewera i nieżyjącego Inia — to, jak w bajkach, historia tego sprawiedliwego i dobrego, któremu się powiodło, który — obrawszy najwłaściwszą dro-

gę — dojdzie nią do zamierzonego celu. Zakończenie jej, na pewno mniej niż w bajkach optymistyczne, zwycięstwo „życiowego realizmu” Wiktora, to zarazem zwycięstwo swoistego konformizmu, nazwijmy go konformizmem „tworzenia rzeczy użytecznych”, bez rozstrzygnięcia kwestii moralnych kondycji ludzkiej.

Nie może bowiem stać się receptą heroiczna postawą Sewera, bo jej heroizm narzucił konwencje właściwe nie życiu lecz sztuce. Heroizm jest w tym wydaniu pochodzenia artystowskiego, a także pełni rolę kompensacji zawiedzionych nadziei twórczych. Co pozostaje? Życie — po prostu. Jednak...

Kiedyś, przed laty, była śmierć dla sprawy — stała się ona udziałem ojca, dzisiaj umiera się tak jak umiera Sewer — „po nic” — żeby wyrównać rachunek istnień i rachunek win, tak jak dyktuje etyka Camusowska: Sewer ma na sumieniu życie Inia, pozbawił się więc prawa do własnego.

Ale zadaje sobie śmierć nie tylko dlatego. Jest jednym z tych szalonych „naprawiaczy świata”, którzy widzą całe jego zło, ale tak naprawdę chcieliby naprawić przede wszystkim siebie. Kto wie, jak potoczyłyby się losy Sewera, gdyby znalazł uznanie jako pisarz? Może tymi samymi ścieżkami, które wydeptują codziennie pogardzani przez niego praktyczni zbierający rezultaty swych osiągnięć ludzie ze społecznego mrowiska — Wiktor i Rena Kalinowska? Ten Sewer, współcierpiący ze światem wydanym nieszczęściu i wojnie, odrzucający wszelki konformizm, może stałby się wtedy literatem rozprawiającym profesjonalnie o moralnych i estetycznych wartościach? Na to wskazuje zachłanność na uwagę okazywaną jemu i jego dziełu — Kosmogonii. On się tej uwagi domaga, jak gdyby świat cierpiał dlatego, że cierpi on, zapoznany twórca. Altruizm, humanizm i egoizm w jednej osobie, więcej nawet — oba pierwsze zdają się rozdzić ten ostatni. Więc czy Sewer rzeczywiście umiera heroicznie, czy też raczej kabotyńsko?

Od odpowiedzi na to pytanie zależy wiele w tej sztuce, postać Sewera jest kluczem do niej. Dobrze — jeśli jej ujęcie sceniczne będzie stopniową kompromitacją kabotyńską i egoistyczną, ale kabotyńską, który stawia równocześnie „świat i duchowi wieku” istotne pytania, którego śmierć powinna mieć coś ze smutku „Plejad” jego twórcy. Że — jeśli namiętnie się ją godnością wczorajszego posłannictwa.

Marja Wiernińska, reżyser przedstawił, na pół zwycięsko wyszła z tej operacji, podobnie jak odtwórca roli Sewera — Jerzy Kamas. Sytuację rozwijają się w akcie I w wójnym rytmie dialogu — cały ten akt to właściwie ekspozycja. Postacie, stosownie do tego, zamknięte w ramach codzienności, normalności, każącej się domyślać podtekstu. Dopiero w akcie II następuje eksplozja tajemnic. Myślę, że z korzyścią dla przedstawienia byłoby przyśpieszenie rzeczonyj ekspozycji. Może wtedy postać Sewera z aktu I nie miałaby cech, traktowanego serio, proroka zbawiającego świat, a jego szaleństwo w II akcie zdawałoby się mniej hieratyczne. Bo intencje reżyserki i aktora biegły w II akcie w kierunku przerysowania sytuacji i centralnej postaci. Dobrze, że na tle życiowego kabotyństwa Sewera-szaleńca spokojnie, z umiarem zagrała swą rolę kabotyński z profesji, aktorki Reny Kalinowskiej — Marja Malicka. W tym układzie ostatnia kwestia Sewera: „Aktorzyco!”, rzucona pod jej adresem, obróciła swe ostrze przeciw niemu. Romantyczny bohater i żalospny szalenię-błazen umarł — jak należało — wśród selektywnego poblasku umarłych dawno temu scenicznych klimatów romantyzmu. Ta dyskretna ironia reżysera i scenografa (Barbara Stopczanka) zamknęła finezyjnie i poetycki smutek i groteskowość sytuacji „ostatniego sprawiedliwego”.

ELŻBIETA MORAWIEC