

Teatr 1969 w 9

Sprzeczności pozorne

Teatr Polski w Warszawie: **KŁATWA** Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria: Józef Gruda, scenografia: Otto Axer, muzyka: Tadeusz Baird. Premiera 15 marca 1969 r. (fot. Fr. Myszkowski).

Przy dźwiękach pięknej muzyki Bairda gromada chłopska miarowymi uderzeniami kilofów zaczyna spektakl *Kłatwy*. Owa gromada jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów inscenizacji. Józef Gruda łączy dwie grupy, w tekście rozdzielone. Wyrobnicy pracujący na roli plebana nie są u Wyspiańskiego identyczni z chłopami, którzy się pojawiają pod wodzą Sołtysa, a następnie Pustelnika. Wyrobnicy pracują na cudzym, nie są bezpośrednio dotknięci (przynajmniej materialnie) klęską suszy. Natomiast Sołtys i jego ludzie niepo-

koją się o własne plony. Bunt wyrobników, ostro zaatakowanych przez Młodą, ma znaczenie inne. Chodzi o to, że nawet ludzie, którzy szczerze mówią iż sobie pracy życzą, potępiają Młodą i Księdza i nie chcą się z nimi solidaryzować. Wydaje mi się, że twórcy spektaklu do tego dążyli, by sprawę *Kłatwy* potraktować poetycko; tym samym chcieli się oddalić od wszystkiego, co by sugerowało ściślejszy związek ze środowiskiem, w którym się rzecz rozgrywa, z tym co nazywamy „charakterystycznością”, a także z genezą utworu, który powstał na tle autentycznego wydarzenia we wsi podtarnowskiej.

Takie intencje wyjaśniają konstrukcję chóru w tym przedstawieniu. Nie jest to chłopska gromada. Ani chór tragedii antycznej, komentujący wydarzenia, współczujący bohaterom. Reżyser przy współpracy Romany Krebsówny wydobywa na jaw



Janusz Zakrzeński
(Ksiądz), Jolanta Haniusz (Młoda), Seweryna Broniszówna
(Maska)

58/69

muzyczne właściwości chóru, a zarazem jest tu coś z przejmującej recytacji zbiorowej, która tak silnie sprawiała wrażenie w dawnych spektaklach *Lilli Wenedy*.

Również i scenografia odbiega od tego, co by miało znaczenie charakteryzujące. Otto Axer operuje tymi samymi elementami zabudowy, które wskazuje tekst. Ale inaczej je rozmieszcza. Dom plebana nie zajmuje całej szerokości sceny, naprzeciw widza, jak przewidują didaskalia. Jest umieszczony po stronie lewej, ma przy tym kształt i kolor egzotyczny. Na planie przednim, w centrum sceny, spiętrzone podesty tworzą rodzaj pagórka, na którego szczycie zarysowuje się wiejski kościółek.

Takie zmiany planowania przestrzennego przekształcają układ sytuacji. Nie możemy już dostrzegać tego, co się w miarę rozwoju wydarzeń dzieje lub przygotowuje na proscenium. Wyrażna jest natomiast droga, na którą wejdzie pod koniec sztuki Młoda wraz z dziećmi (według rozplanowania zawartego w tekście, droga ta może być częściowo zakryta, a więc niedostrzegana przez część obecnych na scenie). Kolory, którymi scenograf operuje, są dziwne, niesamowite, niezgodne z wyobrażeniami o kolorystyce naszej wsi. Raczej nasuwają skojarzenia z Hiszpanią, stwarzają klimat bliższy *Yermie Lorki*. Przez pierwszą część spektaklu oraz na początku drugiej światło jest niezmiennie, reflektory nawet nie drgną. Sugeruje to wrażenie spiekoty, wyjałowienia, spustoszenia wywołanego nie tyle śród-kowo-europejską, co andaluzyjską, czy afrykańską suszą.

Kilka tylko ról przybiera odcień chłopski. Sołtys przede wszystkim, grany przez Macieja Maciejewskiego: energiczny ale rozważny, identyfikujący się ze sprawami gromady, którą reprezentuje. W pewnym stopniu także i Dzwonnik, który w ujęciu Tadeusza Kondrata łączy krytycyzm wobec Księdza z pozornym szacunkiem i rewerencją. Wyrazisty i jasny w rysunku jest Parobek, grany przez Jana Englerta: manewry tej postaci, zmierzające do pozbycia się Kaśki, mają znaczenie dla rozwoju tragicznych sytuacji.

Inaczej wygląda w spektaklu postać Dziewki. Może nie tyle za sprawą wykonawczyni, Jolanty Wołłejko-Czengery, co wskutek kostiumu (rodem z *Viridiany*) i ognistej peruki. Wołłejkówna nie podkreśla tego, co w owej postaci zapowiada już nośność replik i gestów postaci kobiecych z *Wesela*: dowcipnych i w samo sedno trafiających, dosadnych a na wskroś uzasadnionych.

Księdzem jest Janusz Zakrzeński. Zarysowuje dylemat tej postaci: z jednej strony rzetelność, wierność zobowiązaniom, miłość do Młodej i dzieci, z drugiej — lęk przed potępieniem, wyrzuty sumienia, chęć podtrzymania swego autorytetu, niepokój.

Seweryna Broniszówna daje dowód swego artyzmu w kilku momentach spektaklu. Na przykład gdy mocno wygrywa efekt, z hukiem stawianego na stole kubka, na znak protestu przeciw uhonorowaniu Młodej przez Proboszcza. Lub gdy potem lituje się nad losem dzieci. Szczególnie na dalszych, popremierowych spektaklach rola ta znalazła misterne wycieniowanie. Postać Matki jest jedną z najtrudniejszych w utworze. Tu się nagromadziły owe niekonsekwencje, o których wspomina Leonia Jabłonkówna w recenzji z *Kłątwy* krakowskiej, a które mnie się jednak wydają sprzecznościami pozornymi. W każdym razie takimi, które mogłaby rozstrzygnąć analiza.

Nie zapominajmy, że to właśnie Matka, przez ambicję i fałszywie pojmowaną miłość, skłoniła starszego syna do obrania zawodu duchownego — bez powołania. Był to błąd, który może się teraz powtórzyć w stosunku do brata młodszego, Matka, zaniepokojona milczeniem proboszcza, przybywa do niego z niespodziewaną wizytą. Prawda, dotycząca związków Księdza z Młodą staje się dla niej ciosem. Ale nie chce się do własnego błędu przyznać. Raczej na syna i jego ukochaną zwali winę. Młoda początkowo wierzy, że właśnie w Matce znajdzie obrończynię — choćby ze względu na dzieci. Ale dość szybko wyczuwa swą omyłkę.

Współczujący płacz Matki przerywa gwałtownie; wydziera z jej rąk swe dzieci. Decyduje się wtedy na krwawą ofiarę. Matka się tego domyśla, w każdym razie wie, jak potężnie wstrząsnęło Młodą postanowienie Księdza, by ją z plebanii usunąć. Mimo to nic nie czyni by katastrofie zapobiec, decyduje się nawet na wyjazd. Świadomie czy półświadomie przyspiesza tragiczny finał.

Spektakl w warszawskim Teatrze Polskim miał na pewno szlachetną tendencję, by poezję utworu oczyścić z elementów zamających i przypadkowych. Ujmujące mi się wydaje i to, że reżyser nie narzuca przedstawieniu bujności pomysłów, efektów i efektików, które mogą olśnić niejednego z widzów, a jednak mają jasność zasadniczej konstrukcji, rozprasza ją uwagę, odwołują ją od spraw zasadniczych. Gruda odbył ciekawą ewolucję: od barokowo-pomysłowych inscenizacji *Wesela* do wyrzecz i koncentracji, które są obecną jego linią przewodnią.

A jednak — w spektaklu *Kłątwy* wyczuwałem pewien brak. Myślę, że poezja tego utworu wymaga uzasadnień — także i psychologicznych. Szczególnie się to uwydatni, gdy sobie uświadomimy, że *Kłątwa* jest przede wszystkim sztuką skoncentrowaną dokoła postaci Młodej. Twórcy warszawskiego spektaklu powierzyli rolę Młodej dwu aktorom o różnych indywidualnościach, pragnąc zwrócić uwagę na bogactwo tej postaci. Jolanta Hanisz w pierwszej części — może z powodu kostiumu w jaki ją przybrano i sytuacji, w których się znalazła — nie rozwiązała trudnych problemów walki między ambicją, żądzą przeważenia, miłością a niepokojem. Ów tajemniczy sen, o którym Młoda napomyka w rozmowie z Kaśką, minął w spektaklu bez wrażenia. A przecież powinien przykuć uwagę, poprzez zagadkę — nierozwiązaną. Może to był sen o katastrofie miłości, o wygnaniu i poniżeniu? A może o samobójstwie? Czy o przyjeździe Matki, wywołującym skurcz lęku, ale i odrobinę nadziei? Natomiast piękna i poetycka była w grze Jolanty Hanisz druga część spektaklu, szczególnie od chwili powzięcia decyzji samobójstwa. W tych partiach głos aktorki zabrzmiał pełnią żarliwości, szczerości i poddania losowi, na przekór krzywdzie.

Druga wykonawczyni tej roli, Maria Klej-

dysz, dość naturalna w scenach początkowych, choć zmagająca się z własnym głosem, pod koniec starała się nadać postaci cechy psychopatyczne, niemal kliniczne. Pamiętam, jak świetne wyniki osiągnęła na tej drodze w pięknej i konsekwentnie przeprowadzonej roli w *Jaką mnie pragniesz* Pirandella. Niestety w *Kłątwie* metoda taka nie dała zamierzonych wyników.

Młoda nie jest typem psychopatologicznym. Można sobie wyobrazić życie tej bujnej i pięknej kobiety. Pokochała Księdza, podbita także i jego uczuciem. Zarazem sytuacja Gospodyni stała się dla niej rodzajem wywyższenia. Od pierwszej jednak sceny (a nawet i dawniej) wszystko się sprysnęło na cierpienie i zgubę Młodej. Konflikt ze wsią pada na grunt psychiki hardej, niezdolnej do kompromisów i ustępstw. Matka zawodzi. Pustelnik, który nie tyle z Młodą walczy, co z Księdzem — przez magiczne obrzędy, które zaleca, przyczynia się do przygotowania przesłanek, umożliwiających katastrofę (tak właśnie gra tę postać Bronisław Pawlik). Nawet krytyczne i trzeźwe zastrzeżenia Młodej wobec formułek, które Pustelnik narzuca wsi, działają na niekorzyść tej kobiety. Jeśli spalanie drzewa i płonów ziemi nie spowoduje zmazania win — to może trzeba innej, pełniejszej, okrutniejszej, ofiary, Ale decydującą rolę gra zapewne załamanie się wiary w miłość człowieka najbliższego. Gotów ją teraz wygnąć z domu, a nawet ze wsi; jest to cios zarazem ambicyjny i miłosny. Cios, który druzgocze całą psychikę Młodej, jej kobiecość. Kamieniowanie Młodej, w finale utworu, jest ukoronowaniem owego pasma nieszczęść, które się na nią wala.

Nie ma więc sprzeczności w jej postępowaniu. Jest tylko nieuchronne zapadanie się w przepaść.

„Los — wieczna krzywda człowieka”, oto myślowy sens tej sztuki. Pesymistyczny, niewątpliwie. Ale pozwała też zrozumieć drogę, która pocięła *Wyzwolenia*, *Nocy listopadowej* i *Zygmunta Augusta* pozwoliła odnaleźć źródła nadziei. Zwróćmy i na to uwagę, że lęk Młodej przed kłątwą rzucaną przez Kaśkę jest nie tylko przesadą, ale i pierwszym, niejasnym wyrazem solidarności, łączącej ludzi krzywdzących i krzywdzonych w obliczu praw tragicznych.

WOJCIECH NATANSON

Teatralna szansa Godebskiego

Teatr Polski (scena Kameralna) w Bydgoszczy: *MIŁOŚĆ I PRÓŻNOŚĆ* Ksawerego Godebskiego. Reżyseria: Zbigniew Dąbrowski, scenografia: Aleksander Wielogórski. Premiera 9 lutego 1969 r. (fot. G. Wyszomirska).

Zrzęcenie losu sprawiło, że osiemnastoletni syn Starosty Gustaw i Laura piętnastoletnia córka Hrabiny zapalali do siebie gorącym uczuciem i postanowili zawrzeć szczęśliwy „na wieki wieków” związek małżeński. Na tle ich młodości Starosta jest bardziej nowoczesnym i wyrafinowanym kochankiem, bo — próżnym. Pragnie kobiety „nie dlatego że kocha, lecz że ma rywali”. Fascynuje go pełnia kobiecości Hrabiny, ale pożąda Laury i o jej rękę oświadcza się matce, nie zezwalając synowi na ożenek. Hrabina duszą i ciałem jest przychylna postawnemu Staroście, lecz dla szczęścia Laury powinna złożyć z siebie ofiarę na ołtarzu Kupida. Ma więc do wyboru albo oddać córkę Staroście, albo samej wydać się za niego. Służba pary kochanków, Wiktor i Zosia, już dawno wyznała sobie miłość i niezłomną wolę oficjalnego jej kultuwowania. Poświęca więc cały swój wolny czas i spryt na udzielanie pomocy zakochanej młodzieży. Szczególnie Wiktor to „deus ex machina”, który z wielkim zwałstwem charakterów i uczuć pańskich rozwiązuje wszelkie miłosne perypetie bohaterów. Za jego namową Gustaw udaje gwałtownie zakochanego w Hrabinie, Laura płonie namiętnością do Starosty, ten zaś dotkliwie

odczuwa serdeczne rany, zadawane mu przez czarującą wdowę. Ponieważ „miłość jest żywotem duszy”, igraszka sceniczna finalizuje się trzema dozgonnymi małżeństwami w absolutnej zgodzie z wiekiem, temperamentem i naturą tych ludzkich marionetek, ożywionych jedynie działaniem „magnetyzmu serca”.

Fabula utworu zawiera się we wzajemnych deklaracjach uczuć, w miłosnych przekomarzeniach, mających różnorodne odcienie i tony. Miłość własna i podrażniona ambicja, próżność i przekora, złośliwość i tyrania, pociąg fizyczny i tkliwość, perwersyjna niewinność i dwuznaczna naiwność. Gra między rozsądkiem a uczuciem jest istotną akcją utworu, w którym miłości nie traktuje się zbyt serio; jest to komedia salonowego flirtu.

Uproszczona akcja przesuwa dramatyczne akcenty z sytuacji na skromnie nakreśloną (może z wyjątkiem Starosty) charakterystykę postaci oraz na lekkie, wartkie, często finezyjny dialog, przekazany w zgrabnej formie regularnego trzynastozgłoskowca. Utwór odznacza się warsztatową zręcznością francuskiego komediopisarstwa i sprawnością stanisławowskiego wiersza.

Ksawery Godebski (1801—1869) był twórcą kilkudziesięciu przeróbek, tłumaczeń i adaptacji, najczęściej sztuk komediopisarzy francuskich. Swoimi jednoaktowymi komediami, komediooperami i librettami operowymi zasiliał (m.in. wraz z Ludwikiem