

recenzja

Gra w miłość

JÓZEF
RATAJCZAK

Po sztukę tę sięgnął teatr nie dlatego, że pragnął przypomnieć nie znanego także Włochom aż do końca XIX wieku dramaturgowi (odkrytego dopiero w r. 1929 przez Charlesa Dullina, który wystawił w paryskim Teatrze



Michał Kula (Ruzante) i Zywilla Pietrzak (Flora)

„Atelier” jednoaktówkę Angela Beolca pt. *Bilora*); trudno też przyjąć, że chodziło o sięgnięcie do teatralnego archiwum i ukazanie utworu scenicznego, stojącego — wespół z wieloma innymi dziełami tego czasu — u źródła komedii dell'arte (Angelo Beolco zwany Ruzante urodził się wszak w 1502 roku, a zmarł mając lat 40). *Miłość pod Padwą* pociągać może realizatorów z innego względu: daje reżyserowi i aktorom szansę znakomitej zabawy teatralnej, umożliwia wypełnienie wątku w gruncie rzeczy tekstu (scenariusza wyjściowego) różnego rodzaju „pomysłami” (reżyser się kłania) i grą choćby od kulis do kulis (za czym ciągle tęskni wielu aktorów). Pod jednym wszakże warunkiem: wykonawcy muszą błędnie wyczuć prawa i granice owej starej i ponad czy raczej „obokgatunkowej” jeszcze farsy, grubej i rubasznej, „wysokiej” i jednocześnie „niskiej”, przesyconej bez reszty potrzebą szczerego śmiechu, wyniesionego do rzędu sprawy naczelnej i przewodniej, nawet ponad tragedię, którą także pragnie objąć farsa tego typu.

We wszystkich sztukach Beolca występuje wiele charakterystyczny bohater. Jest to Ruzante, mło-

dy, uczciwy, naiwny choć tchórzliwy i chciwy wieśniak, który za każdym razem bywa kozłem ofiarnym losu, obrywając bez przerwy po uszach i łamiąc nogę na prostej drodze. Ruzante staje się zatem chętnie wykiwanym przez nas nieszczęślikiem, ofermą i niezgłą, naiwnym fajtlapą, któremu można bezkarnie dawać prztyczka w nos. Toteż wskazując takiego palcem możemy od razu żywić przekonanie, że sami znajdujemy się mimo wszystko w znacznie lepszej sytuacji, a życie — chociaż srogie i niesprawiedliwe — nas jednak jakimś cudem oszczędza. W ten sposób śmiech pełni funkcję terapeutyczną, oczyszcza widza z nagromadzonej goryczy i każe własne niepowodzenia i porażki uznać za mniej ważne i dokuczliwe.

Ale na tym nasz śmiech bynajmniej się nie kończy, gdyż tak dobrany bohater (wieśniak!) wnosi również na scenę urzekającą żywość plebejski, rozbuchany i nieokiełznany, do dzisiaj zresztą robiący niemałą karierę w teatrze i literaturze, że przypomnę choćby twórczość Edwarda Redlińskiego. Dzięki plebejskiemu kostiumowi pozwala on wprowadzić do przyziemnego parteru wiele wzniosłych frazesów, bogato lukrowanych oglądą towarzyską i kulturą, otwiera też możliwość przeciwstawienia temu, co wyższe, zacne, szlachetne i wyszukane — tego, co prymitywne, toporne, nieokresane, a nawet ordynarne.

Oczywiście cała ta chłopska zewnętrzność nie ma w gruncie rzeczy wiele wspólnego z autentyczną ludowością; to jedynie swoista karnawałowa maska prymitywa, przywołanego na scenę po to, by można się zabawić jego kosztem w „wytwornym towarzystwie”.

Przekład Jerzego Adamskiego

— bardzo celny, świetnie kontrastujący lekką archaizującą z superwspółczesnym słownictwem, stanowi znakomity materiał do teatralnej zabawy, co nie znaczy naturalnie, że farsa tego typu łatwa jest do zagrania. Wymaga ona szczególnego aktorstwa, takich predyspozycji, które potrafią bezblędnie oddać atmosferę pseudoludowej maskarady, z jak gdyby organicznym i spontanicznym wyciuciem sytuacji budowanych na pograniczu groteski. Brawurowemu rozgrywaniu scenek pantomimicznych muszą towarzyszyć lekkość i swoboda wpisane w tekst dramatu, zapraszające wręcz do współtworzenia i do improwizacji. Dla reżysera jest to z kolei, jak zawsze w podobnych wypadkach, test sprawności, gdyż — przyzwyczajonego do lokowania swoich ambicji w dramatach wysokiej próby — zmusza do włożenia niewspółmiernie dużego wysiłku w realizację utworu „niższej” jednak miary gatunkowej, uznawanego tradycyjnie za coś mimo wszystko podrzędniejszego i mniej znaczącego.

Izabella Cywińska podjęła się tego na pozór niewdzięcznego zadania i w rezultacie odniosła sukces połowiczny, złamany zresztą dopiero w drugiej połowie przedstawienia (po dwóch aktach granych do przerwy), kiedy zapragnęła właśnie o ironio — wbrew propozycji scenicznej Beolca i charakterowi przekładu Adamskiego — „podciągnąć” farsę i w miejsce buffa dać dramatyczne serio, jak gdyby nie umiała do końca wytrzymać pozabawionego podtekstów i głębszych znaczeń śmiechu. Zdecydowała się nawet na ryzykowny zabieg: zmieniła zakończenie sztuki, nie dopuszczając do tego, by Ruzante pomścił swoją krzywdę i zabił Andronika. Zupełna kłes-

ka bohatera zdawała się być w tej koncepcji bardziej na miejscu niż krwawy rewanż.

Równie wątpliwe było obsadzenie w roli wieśniaka-fajtlapy młodzutkiego, niedoświadczonego aktora, Michała Kuli, mało przy tym obdarzonego farsowym zacięciem w odróżnieniu na przykład od Michała Grudzińskiego, czującego się w tym gatunku jak ryba w wodzie (Menato), bądź Tadeusza Drzewieckiego (Tonino). Dlatego główna postać sztuki, ós farsowych perypetii erotycznych w walce o łaski pięknej Flory (granej w dwóch pierwszych aktach z fantazją i tupetem przez Żywilę Pietrzak) zesłał na plan dalszy, natomiast z większą siłą ujawnieni zostali jej antagoniści, kolejni rywale, którzy — nie angażując się uczuciowo jak Ruzante — znacznie łatwiej pokonują przeszkody piętrzące się przed niezaradnym życiowo kochankiem.

Najpierw Menato (do którego należy I akt) pod bokiem zazdrośnej małżonki pozbawia Florę cnoty, ale na ślubny kobierzec posyła głuptasa Ruzantego, nie umiejącego nawet pokosztować dziewiczych wdzięków swojej narzeczonej; potem Tonino (do niego należy akt II) ściąga świeżo upieczoną małżonkę Ruzanta do swojej gościnnej „kawalerki”, przyprowadzając biedakowi dubeltowe rogi i rzucając Florę w objęcia Piola (Zbigniew Grochala), a w końcu stary, za to bogaty Andronik (główna postać III aktu) ufny we władzę i wszechmoc pieniądza zabiera bezsilnemu małżonkowi, kiedy ten „bawi” na wojnie, towarzyszkę życia, co czyni w całym majestacie bezprawia.

I tak po roziskrzonym akcie I, pełnym gagów i komediowych sytuacji, w których bryluje zwłaszcza Michał Grudziński,

wspierany zresztą świetnie i dyskretnie przez Sławę Kwaśniewską (Menaga, matka Flory) i Urszulę Lorenz (Betjja, żona Menata), słabnie stopniowo farsowy żywioł, któremu już w pełni nie potrafił podolać Tadeusz Drzewiecki, zaś Stefan Czyżewski (Andronik) pomimo znakomych warunków zewnętrznych całkowicie przestał być śmieszny, choć nie stał się w zamian groźny. Między farsą i horrorem zawieszono postacie tworzące tłumek wiejskich dziwadeł-wykolejenców.

W końcowym efekcie nie wiadomo wszakże w imię czego zrezygnowano z farsy i co usiłowano w zamian uzyskać. Niewiele w tej mierze wyjaśnia także Ruzante, który zamiast rzucić się, jak przykazał Beolco, na Andronika z nożem w garści, obraca w finale widowiska kołem od wozu, symbolizującym drogę i koło fortuny zawsze łamiące słabych, a wynoszące do góry silnych, a wynoszące do góry silnych. Czy jednak nie jest to interpretacja na wyrost? Czy zaprezentowany spektakl istotnie do niej uprawnia? I dlaczego właśnie ona miałaby górować ponad oczywistą tezę autora, że prawdziwa miłość zazwyczaj przegrywa i to nie tylko pod Padwą, a biednemu wiatr zawsze wieje w oczy? Zwłaszcza wtedy, dodajmy, gdy jego nieublagany kierunek pragnie zmienić za pomocą noża.

JÓZEF RATAJCZAK

Teatr Nowy w Poznaniu: ~~MILÓSC~~
~~POD PADWĄ~~ Angelo Beolco zwany Ruzante. Adaptacja: Andre Gille, przekład: Jerzy Adamski. Reżyseria: Izabella Cywińska, scenografia: Andrzej Sadowski, muzyka: Jerzy Satanowski, choreografia: Henryk Konwiński. Premiera 31 XII 1978. Premiera prasowa 7 II 1979 (fot. Jacek Kulm)