



Fot. Zbigniew Matuszewski

## „Martwa królowa” w „Ateneum”

Alojzy Pattasz

8 Kultura

**P**ietyzm, z jakim reżyser przedstawienia Jerzy Kreczmar wystawił obfitującą w aforyzmy, retoryczne zwroty i werbalne efekty sztukę Montherlanta nie jest częstym zjawiskiem w naszym życiu teatralnym. Kreczmar nie ułatwił zadania ani aktorom, ani sobie: nie wprowadził skrótów. Nie starał się nadać przedstawieniu wyabstrahowanego znaczenia symbolicznego o wymowie ponadczasowej. Dzięki temu aktor występujący w *Martwej królowej* nie stał się li tylko bezkrwistą marionetką, lecz mógł odtworzyć wszystkie subtelności przeżyć psychicznych postaci jak w tragediach Racine'a. Niewątpliwie, Montherlant jest w pewnym sensie kontynuatorem tradycji klasycznej spod znaku Corneille'a i Racine'a. Na tym polega jego odwaga. Coraz trudniej bowiem w wieku dwudziestym o „czystą” tragedię teatralną. W *Martwej królowej* Montherlant poruszył problemy związane z mechanizmem władzy, jej swoistą moralnością i prawami, którymi się rządzi. Ponadto, jest to sztuka o dorastaniu do zbrodni i o jej dojrzewaniu. Retoryka rozłożona przez autora na trzy długie akty musi się zakończyć czynem jak u Racine'a. Czyn nastąpi dopiero jako konsekwentny (lub irracjonalny) rezultat drobiazgowej analizy wszystkich subtelnych i mniej wzniosłych doznań wewnętrznych przedstawionych postaci. W sztukach Montherlanta słowo zastępuje prawie wyłącznie akcję dramatyczną i dopiero po odegraniu różnych możliwych jego od-

cieni nastąpi punkt kulminacyjny, bez którego nie byłoby tragedii. Dlatego też twórczość dramatyczna Montherlanta odbiega od wstrząsającej atmosfery tragedii szekspirowskiej i oddano autorowi *Martwej królowej* sprawiedliwość nie sugerując się nadmiernie pewnymi analogiami nawet atrakcyjnymi (tzw. Mechanizmu Władzy), nie rezygnując z oddania finezyjnej analizy psychologicznej przedstawionych postaci. Montherlantowi oddano sprawiedliwość; widza nieco znużono pietyzmem wystawienia i długimi, chociaż klarownie podawanymi tyradami. To bardzo przeżądane przedstawienie. Powyższe nie dotyczy przecież roli portugalskiego króla Ferrante, kreowanej przez Jacka Woszczerowicza. Już w samej sztuce postać ta wysuwa się na plan pierwszy: okazało się jednak, że indywidualność aktorska Woszczerowicza potrafiła wzbogacić ją jeszcze o całą gamę wyrazistych doznań i emocji. Woszczerowicz potrafił szybko i płynnie przechodzić z jednego stanu uczuciowego w drugi. Jego gra wykraczała dzięki temu poza przysłowio- wy już konflikt między uczuciem a obowiązkiem (jak np. u Corneille'a). Przykład — trzecia scena aktu pierwszego: król stara się przeniknąć i zrozumieć racje uczuciowe syna, który zawarł potajemnie ślub z Inez de Castro. Krzyżuje mu to plany polityczne — uniemożliwia dawno zaplanowany związek małżeński królewicza z infantką Nawarry. Po chwili pełnej rozdarcia wewnętrznego Woszczerowicz odnajduje ton, który przystoi samo-

władcy mówiącemu o racji stanu; znowu jest apodyktyczny choć już można wyczuć nutę sceptycyzmu, można wyczuć resztki tonu osobistego, nabrzmiałego uczuciem. Lekko zgarbiona sylwetka aktora i wyciągnięte boleśnie do przodu dłonie przypominają jego kreację w *Ryszardzie III* i pozwalają przewidywać nieuchronny, tragiczny finał. Pauzy zaczynają nagle grać, nabierając swoistych znaczeń. Napięcie emocjonalne narasta coraz bardziej i słowa królewskiego syna, don Pedra (odpowiadające atmosferze tekstu wcielenie sceniczne Władysława Kowalskiego: „dziecinna, słabowita postać następcy tronu nie dorastającego do swoich przysiężnych obowiązków”) nie mogą złamać barier odmiennych racji. Woszczerowicz świetnie odegrał bogaty dramat miłości ojcowiskiej: wahanie, obawa, próba znalezienia wyjścia w sytuacji bez wyjścia. Akt drugi rozpoczyna wyraziście zarysowana scena narady króla z doradcami żądającymi śmierci Inez. Woszczerowicz interesująco przedstawia rozdarcie wewnętrzne kreowanej postaci: porusza się nerwowo na krześle, nie może usiedzieć na miejscu. Próbuje odroczyć sprawę, odwrócić uwagę doradców od celu spotkania. Sytuacja jest jednak zdeterminowana: zbliża się nieuchronnie scena końcowej rozmowy z Inez, tu obnażone zostaną najbardziej skryte uczucia. Gra Woszczerowicza w tej scenie przypomina nieodparcie zabawę lwa z myszką; klucz, nie spieszy się, bardziej interesuje go sama rozmowa, niż jej końcowy rezultat. Ro-

zwała sobie nawet na szczerść, odsłania przed Inez arkana władzy. Jednak zdaje sobie sprawę, że tragiczny finał jest nieuchronny, chociaż (znowu konflikt z uczuciem!) bolesny. „Jestem tym, czym zawsze byłem” — mówi Ferrante, spełniane funkcje muszą dominować nad sprawami serca. Nawet sympatia do Inez nie może zmienić decyzji. Śląska — Inez zachowuje w tej scenie złudzenie do końca. Artystka była w istocie znakomitą partnerką Woszczerowicza; jej gra uwypuklała całą konfliktowość i bezwyjściowość sytuacji. Była wprost wymarzoną, potencjalną ofiarą w swym bezgranicznym zaufaniu do Ferrante. I zbliża się koniec rozmowy z królową. Napięcie emocjonalne osiąga punkt kulminacyjny: znowu zaczynają grać wszystkie pauzy. Zbrodnia (śmierć Inez) dopełni i rozwiąże sytuację po całkowitym uzewnętrznieniu doznań psychicznych postaci. Dramat Ferrante'a i Inez został odegrany do końca. Dobre przedstawienie niełatwej przecież sztuki jest sukcesem dojrzałej gry pary czołowych bohaterów. Pozostali nie sprostali w pełni zadaniu: czysto i precyzyjnie odtwarzali swoje kwestie, ale dramatyzm gubił się w gładkich tyradach.

Henri de Montherlant: *Martwa królowa*. Teatr Ateneum w Warszawie. Reżyseria: Jerzy Kreczmar. Scenografia: Andrzej Sadowski.