

W znanej dyskusji z Lassallem Marks różnił typ dramaturgii **szekspiryzującej** od typu **szylleryzującego**. Wedle tej klasyfikacji sprzed stu lat „Imiona władzy” Jerzego Broszkiewicza wygodnie się mieszczą w rubryce **szylleryzowania**, obok sporej części naszej bieżącej produkcji literackiej. Utwory metaforyczne, paraboliczne, aluzyjne są dość dokładnie tym, co Marks nazwał „rezonatorami ducha czasu”. Oryginał jest bardziej wyrazisty **das Verwandeln von Individuen in blossе Sprachröhren des Zeitgeistes**.

„Imiona władzy” to utwór problemowy. Akcja bezpośrednia jest pretekstem. Ale jest. Autor nie zerwał całkowicie z tkanką fabularną. Idealnym kresem sztuki problemowej jest swoista „czysta treść”, abstrakcja intelektualna. Takim kresem w teatrze byłby goły, pozasytuacyjny dialog: dwa głosy, dwie opinie sprzeczne. Swoje „głosy” Broszkiewicz uwikłał w trzy różne układy dramatyczne. Już jednak rozbić utwór na trzy jedno-

Filler. Wielka rola tytułowa (czaska nosi tytuł „Klaudiusz”) poprowadzona została efektownie i z energią. Może za mało trochę czuło się wytrawnego statystę zbyt wiele „entuzjasty” skutecznej polityki. Oczywiście, w samym tekście konsul Klaudiusz też jest gdzieś pośrodku między porucznikiem Bonaparte i pięćdziesięcioletnim Cezarem.

Dekoracje „Klaudiusza” monumentalne, proste, z posagiem, wielkimi ścianami, mrokami, czerwono obita mała mównica pełniła funkcję symboliczną. Całość odpowiednio ponura i znacząca.

Tytuł drugiej części „Filip”. To pretekst hiszpański, bohater jest Filipem Wielkim, czterdzieści lat budował potęgę ojczyzny. To drugi akt dramatu władzy. W pierwszym szło o rację zdobycia potęgi, tu o jej utrzymanie, o kontynuację „osiągnięć”. Król jest mądry, stary, jego okrucieństwo jest precyzyjnie celowe i zimne. Jan Świdorski gra Filipa Wielkiego znakomicie. Gra autentyczny monument władzy i schorowanego starca, subtelnego konesera sztuki i subtelnego ty-

Można jeszcze inne pytanie wysunąć. Scena więzienna zaczyna się w konwencji zwyczajnej niemal sprawdzalności, kończy się fajerkowo. Więźniowie wszystkich kategorii wychodzą na wolność, wypuścił ich strażnik, sam się dla bezpieczeństwa zamknął w celi. Tłumek gdzieś na wolności skanduje cywilne nazwisko więźnia „stoczternaście”. To wszystko zaś poprzedza symboliczny sąd między niewinnie skazanym i fałszywym oskarżycielem. Punktem dyskusyjnym tego „sądu” jest sprawa wykonywania bądź niewykonywania niesłusznych poleceń władzy — niesłusznych i niemoralnych. Nic osobliwego z tej polemicznej analizy nie wynika. Kończy się wyjściem na wolność całej ekipy i radosnym poczuć nowych obywateli, krzepiących: zaczynamy od nowa!

To wszystko jest kapitalnie mętne, jeżeli się nie uwzględni konwencji utworu. To nie jest przecież sztuka realizistyczna, chociaż technika rozwiązania poszczególnych fragmentów może z realizmem korespondować (nazwałbym ją „obokrealistyczną”). „Imiona władzy” są parabolą z wszelkimi jej prawami i przywilejami. Nie obraz historycznego i współczesnego rozwoju metod rządzenia, ale pretekst. W wypadku obrazu ostatniego niejasności nikną, gdy poprzez słowa dialogu scenicznego zechcemy słuchać owego „ducha czasu”, którego tubą jest nasza sztuka. To oczywiście sprawa procesów prowokacyjnych w ostatnich latach, sprawa skazanych towarzyszy, Poznań, październikowe meetingi. Może ta technika aluzji się nie podobać, słusznie można tu mówić o wieloznaczności — jeżeli jednak tej generalnej aluzji się nie zechce uchwycić, to obraz ostatnio będzie tylko osobliwą mieszaniną strzępów myśli i prawd niedopowiedzianych. Nie wydaje mi się osobiście, by przy pomocy tekstu aluzyjnego, parabolicznego dało się powiedzieć coś precyzyjnego i intelektualnie sprawdzalnego do końca. Ale można powiedzieć dużo, potrafić o masę spraw zawiłych i drażliwych. Cieszymy się z tego, co mamy. Jeżeli pozytywne idee dwóch pierwszych obrazów ograniczyły się do milczenia ofiary i naiwnej tyrady **in tyrannos**, to za perypetiami numerów więziennych obrazu ostatniego stoi w odczuciu normalnego odbiorcy program polskiej odnowy. Co można nie jedną, ale kilkadziesiąt aluzjami udokumentować.

W ostatnim obrazie zobaczyliśmy robotę aktorską wysokiej próby. Reżyser gospodarował umiejętnie i dyskretnie talentami Bolesława Plotnickiego („stoczternaście”), Józefa Nowaka („stopiętnaście”), Witolda Skarucha („dwadzieścietysięcy”) i Janusza Paluszkiwicza, który świetnie tym trzem panom jako Strażnik matkował. Każdy z tych artystów może słusznie swą rolę w „Imionach władzy” policzyć między duże aktorskie osiągnięcia. W ogóle w tej sztuce dużo dobrze zagranych ról, ze wspinałym królem Filipem Wielkim w rzędzie pierwszym. Co ze swej strony zdecydowanie mówi o teatralnych walorach tekstu i umiejętnościach autora. Że zaś „głos” krytyczny zabrzmiał mocniej, niż każdy **porte parole** autora? Zobaczymy przy następnej sztuce, która oby była pisana bardziej sprawdzalnie.

Ostatnia scena jest rzetelnym sukcesem Andrzeja Sadowskiego, scenografa warszawskiego, przed-

IMIONA WŁADZY

czyli historiozofia raczej optymistyczna

STEFAN TREUGUTT

aktówki świadczy o przewadze „myśli” naczelnej nad „ciałem” akcji bezpośredniej. Myśl naczelna ma w każdorazowej akcji podpórkę tylko, rozwinięcie przykładowe. Tak jakby pedagog podstawiał wartości liczbowe w równanie, by uzmysłowić ogólną zasadę algebraiczną. Sztuka jest problemowa i przez swoje trzy przykłady „imion władzy” dydaktyczna.

Myśl naczelna „Imion” ma zakres demonicznie wielki, ma wszelkie pozory historiozoficznej kwadratury koła. Zakres ten w samej sztuce zgrabnie się kurczy, wielkie sprawy wyglądają całkiem wymierne. Filozofia dziejów nabiera kolorów publicystyki politycznej, racje moralne triumfują nad rozmaitymi racjami stanu, trzęmą nawrotami rozprawiamy się z upiorem władzy, by w zakończeniu oglądać triumf sprawiedliwości ludzkiej nad ponadludzkimi koniecznościami. Utwór jest tedy problemowy, dydaktyczny i optymistyczny. Zrodził go w całości „duch czasu”: atmosfera XX Zjazdu i atmosfera polskiego Października. Błędy to historia — nadzieja to dzień dzisiejszy! To może trochę utopijne, przecież szla-

rana. Piękna rola! Akt drugi „Imion władzy” jest bliższy stosunkowo niż inne technice realizistycznego obrazu historycznego. Reżyser nie dał się jednak wciągnąć w drobiazgi obyczajowości renesansowej. Świdorski też, przy całej pełni swej kreacji, nie traci cech ogólnych postaci. To rysunek wielką, mocną krechę, bez zbędnych szczegółów. Bardzo udatnie w tej scenie utracony dystans między władcą i manekinami królewskiego otoczenia. Oni ożyją dopiero wtedy na chwilę, gdy król umrze. Znowu zeszytnieją, gdy nowy pan, Filip Pobożny, powtórzy mocarstwowe hasła poprzednika.

Bardzo udany obraz staje na głowie, gdy wchodzi pozytywny, heroiczny książę Juan. Taki młody „filareta” i deklamator. Wiesław Gołas grał księcia Juana godnie, niestety, potraktował rolę poważnie. Autor i reżyser chyba też. Widać że i król Filip w dzielnym harcerzyku czegoś się dopatruje, bo całe lata bał się Juana, a przed śmiercią proponuje mu tron. Nie ma obaw, by książę się splamił ohydą władzy, zginie wierny wysokim ideałom. Wydaje się że mój

swoje trzy przykłady „imion władzy” dydaktyczna.

Myśl naczelna „Imion” ma zakres demonicznie wielki, ma wszelkie pozory historiozoficznej kwadratury koła. Zakres ten w samej sztuce zgrabnie się kurczy, wielkie sprawy wyglądają całkiem wymierne. Filozofia dziejów nabiera kolorów publicystyki politycznej, racje moralne triumfują nad rozmaitymi racjami stanu, trzema nawrotami rozprawiamy się z upiorem władzy, by w zakończeniu oglądać triumf sprawiedliwości ludzkiej nad ponadludzkimi koniecznościami. Utwór jest tedy problemowy, dydaktyczny i optymistyczny. Zrodził go w „całości” „duch czasu”: atmosfera XX Zjazdu i atmosfera polskiego Października. Błędy to historia — nadzieja to dzień dzisiejszy! To może trochę utopijne, przecież szlachetne.

Zaczynamy od pretekstu rzymskiego. Konsul Klaudiusz tłumaczy swe racje konsulowi Kwintusowi. Konsul Klaudiusz bierze władzę w ręce. Pierwsza jednoaktówka, pierwszy akt dramatu władzy. Konsul Klaudiusz trzyma przed nami wykład praktycznego stosowania zasady *salus rei publicae suprema lex esto*. Wykład długi, niesłychanie trudny dla aktora. To można było ocenić w czasie prapremiery „Imion władzy” w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy.*) Maciej Maciejewski był marsowym, nawet zewnętrznie „cezariańskim” konsulem Klaudiuszem. Walczył kapitalnie z tasiemcowym monologiem, a także z fatalnym brzdąkaniem blaszek przy bojowym półpancerzu. Trudne zadanie ułatwił mu reżyser (Lidia Zamkow), maksymalnie różnicując monolog, zmieniając charakter wypowiedzi konsula: raz to typowy dialog wewnętrzny, raz pozory dialogu rzeczywistego, jeszcze kiedy indziej forma przemówienia agitacyjnego.

Konsul Klaudiusz bowiem ma przekonywać Siebie, nas, swego interlokutora Kwintusa. Że ma rację, że tylko on zbawi republikę, że wszystkie chwytty dozwolone dla dobra zbiorowości, że pojedynczy człowiek to gnój historii. Argumenty ma mocne, logiczne, autor nie dał mu jednak szansy. Dialog z Kwintusem, szlachetnym humanitarystą, nie jest bowiem dialogiem. Arcyzręcznie w dwu ostatnich zdaniach autor poinformował nas ustami konsula, że jego oponent nie żyje, zaduszony przed rozmową, która go miała przekonać. Konsul Klaudiusz ufa swym legionom, ufa przeznaczeniu republiki, mniej ufa wymowie, woli dowodzić rzekomej, „obiektywnej” zdrady Kwintusa po jego straceniu. Aluzja przejrzysta jak woda w źródle, pomysł dialogu z nieżyjącą ofiarą pikantny i frapujący. A jednocześnie automatycznie i nieuchronnie wszelkie argumenty konsula — dyktatora biorą w łeb. Uduszony może bąkać zdania bez związku, publiczność może się głowić, skąd pochodzą grobowe odgłosy, rację ma on, bo jest ofiarą. Na tym właśnie polega moralna wyższość ofiar, że już nie muszą dowodzić swej prawdy, nie potrzebują jej ani dowodzić, ani brudzić praktyką.

W rzymskiej części utworu obok M. Maciejewskiego w epizodach występują: Jan Gałęcki i Witold

moćną krechę, bez zbędnych szczegółów. Bardzo udanie w tej scenie utrafony dystans między władcą i manekinami królewskiego otoczenia. Oni ożyją dopiero wtedy na chwilę, gdy król umrze. Znowu zeszytnieją, gdy nowy pan, Filip Pobożny, powtórzy mocarstwowe hasła poprzednika.

Bardzo udany obraz staje na głowie, gdy wchodzi pozytywny, heroiczny książę Juan. Taki młody „filareta” i deklamator. Wiesław Gołas grał księcia Juana godnie, niestety, potraktował rolę poważnie. Autor i reżyser chyba też. Wiadac że i król Filip w dzielnym harcerzyku czegoś się dopatruje, bo całe lata bał się Juana, a przed śmiercią proponuje mu tron. Nie ma obaw, by książę się splamił ohydą władzy, zginie wierny wysokim ideałom. Wydaje się, że mój przyjaciel Jerzy Broszkiewicz stale jeszcze (a może: już) nie ceni należycie starego Hegla, a jego dydaktyka krytyczna o całą wysokość sznurowi wyższą od dydaktyki pozytywnej. Czemu się *nota bene*, zbyt nie dziwić, gdy się zważy, jak trudno być analitykiem rzeczy przyszłych i niepewnych.

Szlachetny Kwintus już na scenie nie żył — stąd siła jego protestu. Książę Juan pojawia się osobście i wyklada swe racje. Nic z tego dobrego nie może wyniknąć. Wszystko wraca do równowagi po jego odejściu, a przemiana głupawego księcia Filipa w króla Filipa Pobożnego jest aktorskim sukcesem Stanisława Wyszyńskiego.

W scenie hiszpańskiej udział nadto z powodzeniem biorą: Karolina Borchardt jako interesująco przedstawiony śpiewak Carinelli, Stanisław Jaworski (Minister), Czesław Kalinowski (Kardynał), Mieczysław Stoor (Spowiednik), Jan Burek (Namiestnik), Włodzimierz Kmicik (ks. Hieronim). Halina Mikołajska (Margit) występuje w arcyzabawnym trykociku czarnym z białym szalem, to, jak wiadomo, strój ulubiony kurtyzan królewskich. Wydaje też jeden bardzo przenikliwy okrzyk. Scenografia obrazu hiszpańskiego nawiązuje do monumentalnej i mrocznej atmosfery obrazu pierwszego. Symboliczny czerwony podest pełni funkcje modlitewnika, sprawiedliwy podziw wywołuje strzeliste łoża baldachimowe, szczytem gdzieś pod sufitem niknące.

Tytuł trzeciej jednoaktówki „Stoczternaście”. To numer więźnia. To trzeci, współczesny akt dramatu władzy. Rzecz już nie w zdobyciu, nie w utrzymaniu władzy, problem oglądamy od dołu, przez kraty więziennej izolacji bohaterów. Jednego z nich przed laty skazano na śmierć w klasycznym procesie prowokacyjnym, za winy niepopelnione. Proces był potrzebny dla maskowania niepowodzeń władzy. Sześć lat czeka w celi na wyrok. Gdzieś tam, w świecie zewnętrznym coś się zmienia, oskarżyciel naszego więźnia sam trafia pod sąd za fałszywe zeznania, które przecież były zgodne przed laty z „racją stanu”. Teraz nie są. Nazwisko niewinnie skazanego staje się tymczasem legendą, hasłem wywoławczym rozruchów ludowych. Jaki to ruch? Czym będzie dla tego ruchu ów „stoczternaście”? Co ten „stoczternaście” reprezentuje poza niesłusznym wyrokiem?

Płotnickiego („stoczternaście”), Józefa Nowaka („stopiętnaście”), Witolda Skarucha („dwadzieściasięć”) i Janusza Paluszkiwicza, który świetnie tym trzem panom jako Strażnik matkował. Każdy z tych artystów może słusznie swą rolę w „Imionach władzy” policzyć między duże aktorskie osiągnięcia. W ogóle w tej sztuce dużo dobrze zagranych ról, ze wspaniałym królem Filipem Wielkim w rzędzie pierwszym. Co ze swej strony zdecydowanie mówi o teatralnych walorach tekstu i umiejętnościach autora. Ze zaś „głos” krytyczny zabrzmiał mocniej, niż każdy *porte parole* autora? Zobaczmy przy następnej sztuce, która oby była pisana bardziej sprawdzalnie.

Ostatnia scena jest rzetelnym sukcesem Andrzeja Sadowskiego, scenografa warszawskiego przedstawienia. Tu dopiero widzieliśmy na scenie nie lepiej czy gorzej ustawione dekoracje, ale autentyczną konstrukcję sceniczną. Cela i jej ażurowe „zaplecze” wygląda uroczo, to taki higieniczny, nowoczesny, przewiewny lokal, marzenie przyszłości ze składanymi kojkami. Więzienie dla wnuków, nie dla nas! Dobra, logiczna scenografia, o dużym walorze ironicznym.

Muzyczną oprawę spektaklu, którą skomponował Tadeusz Baird, można tylko podziwiać.

*) Jerzy Broszkiewicz, *Imiona władzy*. Sztuka w trzech jednoaktówkach. Inscenizacja i reżyseria Lidii Zamkow. Scenografia: Andrzej Sadowski. Muzyka: Tadeusz Baird. Prapremiera 18 września 1959 r.