



GORZKIE SŁOWA

MARTA FIK

KIEDY mniej więcej przed rokiem Teatr Powszechny w Warszawie otwierał swą działalność „Sprawą Dantona” Przybyszewskiej istniała obawa, że oto coś się zmieni w zastanej już od kilku sezonów geografii teatralnej. Miło donieść po kilkunastu miesiącach, iż — jak na razie — niebezpieczeństwo zostało zażegnane. Nowo otwarta scena zdolała w imponująco krótkim czasie osiągnąć stan stagnacji, do której jej starsze stołeczne koleżanki zmierzwały, co to kryć, latami. Jeśli nie liczyć przedstawienia inauguracyjnego, repertuar i forma kolejnych premier kształtowały się tak, by nie budzić w nikim złych myśli i zażdrości. Dotyczy to w całości także wystawionego ostatnio utworu pod znanym skądinąd tytułem „Nie-Boska komedia”.

Jest to sztuczka kostiumowa, poświęcona jakimś ruchom społecznym,

10 POLITYKA

NR 9 (991)

28.11.1976 R.

z gatunku owych licznych utworów, które ubóstwem wyobraźni odbiegają od wszelkiej fantastyki czy poetyckości, a pogardą dla realiów — od dzieł naturalistycznych. Sztuczka jest szczęśliwie krótka, spektakl trwa godzinę i czterdzieści minut, przy czym długość przerwy dorównuje długości każdego z dwu aktów.

Akt I opowiada o festynie ludowym, wieńczącym bliżej nieokreślone zwycięstwo, jakie świętującym udało się odnieść nad dókuczającymi im do tej pory wyzyskiwaczami różnej maści. Nadszedł wreszcie czas zabawy, precz ze zniechęconą powszechnie pracą, mamy więc kolorowe wesole miasteczko, tarcze strzelnicze, lampiony, karuzelę i piąsy. Tło jak na odpust jakby trochę posępne, chmurne, u góry wiszą manekiny powieszonych: kto ich wieształ — nie wiadomo; nie lud zapewne, widać wyraźnie, że w tym zakresie nie ma żadnych doświadczeń, sądząc po wrażeniu, jakie później wywrze na zebranych postanie na szubienicę Pana. Między ludem — nie jest on właściwie ludem, raczej jakąś trupą teatralną lud udający — kręci się dwu inteligentów, z jednego z pewnością pokolenia, choć o jednym (Leszek Herdegen) mówi się, iż jest starcem, a drugi ma mieć lat trzydzieści sześć dokładnie (Edmund Fetting). Pierwszy wcielił się w rolę ni to przywódcy, ni to prowokatora, rzucającego w przestrzeń różne słuszne społecznie i ekonomicznie hasła („Chleba, zarobku, drzewa na opał w zimie, odpoczynku w lecie”), drugi udaje „mołdercę klubu hiszpańskiego”, a okazywał się w następnym akcie nieszczęśliwym ojcem, wdowcem, hrabią i poetą.

Ten akt II przenosi nas ni to w plener, ni wewnątrz, gdzie niedobry i tchórzliwi arystokraci grają w karty, obgadują gospodarza (owego hrabiego, imieniem Henryk) i jego nieboszczkę żonę, trochę drzemia, aby pod koniec zginąć sprawiedliwie z ręki ludu, który zdobywa ową salonną fortalicję. Tylko hrabia Henryk zachowuje godność i po towarzyskiej rozmowie z nonszalanckim — a znanym nam już z I aktu — inteligentem Pankracym popelnia samobójstwo, skacząc (za sceną niestety) w przepaść. Pankracy, choć mieni się przywódcą tłumu, nie odczuwa prawdziwej radości z jego wygranej, zwierzając się ze swych licznych rozterek nie wątpięmu w nic „ludowcowi” Leonardowi. Leonard (Jan Bukowski) wyraża zdziwienie, bo pozbawiony jest doświadczenia, które jest udziałem starszego kolegi, doświadczenia, którego gorzki sens zaraz się potwierdza, bo wiem nie rewolucja a „Galilaei vicisti”. Lud popadł w dewocję i na kolanach, z procesyjnymi chorągwiemi



Ma się wrażenie, że zostaliśmy zaproszeni do kabaretu

Fot. Jerzy FEDAK

wkracza na scenę. Leonard niczym Jasiak z „Wesela” stara się tłum wyrwać z otumanienia, krzycząc coś o demokracji. Osiąga pewien sukces, bo w końcu lud powstaje z kolan i atakuje widownię, każąc jej się wstydić za niejasność idei i myśli. O ile zresztą cała inscenizacja nie zmusza do refleksji, to ów finałowy apel jest zastanawiający; wydaje się, że modna ostatnio idea „współodpowiedzialności za wejście do teatru” została tu doprowadzona do przesady.

Spektakl jest wszakże w jakiś sposób wzruszający. Ma się nieodparte wrażenie, że zostaliśmy zaproszeni do nie najgorszego kabaretu, który parodiuje teatr dramatyczny z jego usiłowaniami zagrania dzieła o poważniejszej tematyce a sprawozdaniego w efekcie do wymiaru czytanki. Ze jest to czytanka na kanwie Krasieńskiego, nie przychodzi nawet do głowy.

Warszawa oglądać może „Nie-Boską” po wojnie po raz drugi: przed siedmioma laty w Narodowym uczy-

niono z niej dramat rodzinny. Rozbroiwszy wszystkie groźniejsze momenty, pozostawiono tam bodaj konflikt Mąż—Zona, z pamięcią, iż Mąż jest Poetą, i z jaką taką pamięcią o tym, iż Poetą był autor.

W przedstawieniu obecnym w ogóle nie ma żadnej poezji ani żadnego konfliktu, są tylko dwa obrazki z książki z ilustracjami, nie najlepszej próby, które w dodatku nie wiążą się z jakąkolwiek epoką, a już najmniej z romantyzmem. Cel, dla jakiego zostały pokazane, jest całkowicie ukryty; zdarza się to po raz pierwszy nie tylko w dziejach scenicznych tego dramatu, ale chyba i w karierze artystycznej Lidii Zamkow. Niezależnie od tego, jak oceniać wartości jej poszczególnych realizacji i bezwzględnie zazwyczaj stosunek wobec tradycji literackiej i teatralnej inscenizowanych arcydzieł — zawsze myśl interpretacyjna była tu czytelna czasem aż nazbyt czytelna. Nawet pozbawione zjaw „Wesele”, które zdobyło Lidii Zamkow tytuł wrogów i które w istocie nie spraw-

dziło się do końca — miało swój sens i dla teatralnych postaci dramatu ma swą wagę. Z „Nie-Boskiej” zostawiła Zamkow tylko pewne fragmenty części III i IV oraz mniejsze (scenę z modlącym się za duszę matki Orciem) części II — wszystko przeraźliwie posiekane. Można zrozumieć jej intencje: szło o wykrojenie i wyostrenie sprawy rewolucji i klasowych uwikłań. Ale wypreparowanie z całości utworu tego tylko, co dzieje się bezpośrednio w obozach wrogów, wypreparowanie nieścisle w dodatku, przeinaczone, śmiesznie wystylizowane — ukazuje „Nie-Boską” jako naiwną opowiadkę nie wiadomo o czym, którą można by napisać co najwyżej na jakiś okolicznościowy konkurs, by dać w dodatku zatrudnienie wykonawcom, którym od czasu do czasu trzeba powierzyć w teatrze jakieś role. W „Nie-Boskiej” Lidia Zamkow każe po prostu 30 ludziom wypowiadać (niewyróżniając) jakieś kwestie i wykonywać (nieudolnie) jakieś działania. Aż żal pomyśleć, że pośród nich chodzą po scenie naprawdę dobrzy i bardzo dobrzy aktorzy, którzy albo nie mają co grać (jak choćby Elżbieta Kępińska, Franciszek Pieczka czy Andrzej Szalawski), albo grają role nie dla siebie i ustawione fałszywie (jak Herdegen i Fetting).

I w tym miejscu traci się ochotę na żarty. Zespół aktorski Teatru Powszechnego należy do najlepszych w kraju, jest zaś z pewnością jedynym, w którym łatwiej o wykonawców ról głównych niż epizodów. Wielu spośród nich od lat nie miało okazji prezentować w pełni swego talentu bez własnej zresztą winy — i wydawało się, iż właśnie teraz, pod okiem dyrektora nie tylko doświadczonego, ale i cieszącego się (co rzadsze) zaufaniem środowiska — błąd ten zostanie naprawiony. Ale nie został naprawiony, odwrotnie: w ciągu półtora sezonu można w 7 dotąd premierach teatru obejrzeć kilka interesujących z a r y s ó w ról oraz Wojciecha Pszoniaka jako Bel-Ami w idiotycznej i pretensjonalnej blahoście Luciano Codignoli.

Fakt, iż właśnie ów „Bel-Ami i jego sobowtór” stał się reprezentatywną pozycją sceny, z którą wiązano nie bez powodu nadzieje poważniejsze niż z jakimkolwiek od lat teatrem, kryje w sobie sporo ironii. Teatr Powszechny może jeszcze przeżyć swe Wielkie Dni, ma po temu wszelkie warunki: i ów doskonały zespół, i dyrektora jakby wymarzonego na to stanowisko (nie tylko poprzez zasługi, jakie oddał teatrom Gdanska i Krakowa), i kierownika literackiego, który przecie sam jest pisarzem, i wciąż jeszcze nie wygasła zaufanie, jakim darzyła tę scenę — w najczęściej zgodzie — publiczność i krytyka. Ale właśnie dlatego, żądać należy od sceny tej nie mniej, a więcej niż od innych. I dlatego to, co w innym wypadku uznać można za „niezłe” lub „przeciętne”, tu napawa szczególną goryczą. I gorycz ta ma sens poważniejszy niż irytacja, jaką wzbudzić może jeden czy drugi nieudany spektakl najwybitniejszego nawet literackiego dzieła.