

nowe przedstawienia

O LITERACKIM TEATRZE MONTHERLANTA

WOJCIECH NATANSON

Nie wiem, czy zastanawia-
no się już nad zjawis-
kiem, które by można
nazwać przyciąganiem pisa-
rzy przez teatr. Na czym po-
lega paradoksalność situa-
cji? Mówi się, aż do znużenie-
nia, o kryzysie dramaturgii
we wszystkich niemal kra-
jach, o braku wybitnych auto-
rów. A jednak raz po raz pi-
sarz, który zdobył już sobie
poważną pozycję w innej
dziedzinie, odkrywa potrzebę
wypowiadania się poprzez
teatr, używania tych środków
ekspresji, które tylko nasz
biedny, tyle już razy w dzie-
jach na agonię skazywany,
gatunek sztuki, dać może —
i daje.

Montherlant jest ciekawym
przykładem tego zjawiska. Po
dwudziestu pięciu latach gło-
snej kariery prozatorskiej i
poetyckiej (był m.in. autorem
jednego z pierwszych zbiorów
wierszy sportowych), mając
46 lat, nagle znalazł dostęp do
teatru. Podobno odegrał tu
pewną rolę przypadek. Jeden
z dyrektorów zaproponował
temat, odpowiadający włas-
nym rozmyśleniom Monther-
lanta. W ten sposób powstała
La Reine Morte, następne
dwa lata przyniosły *Malate-
ste*; dalsze *Mistrza Zakonu
Santiago*, *Port Royal*; wresz-
cie, najgłębszy i najciekawszy
moim zdaniem (obok *Port
Royal*), choć przez krytykę
niedoceniony utwór Monther-
lanta: *Kardynał Hiszpanii*. I
stało się, że dzięki swej pra-
cy dramatopisarskiej, dzięki
owemu nagłemu przerwaniu
się w zupełnie nową dziedzi-
nę, Montherlant zabłysnął ja-
ko gwiazda pierwszej wielko-
ści. Zapuszczona sieć wyłow-
iła zdobycz dużej wartości.

Tylko że wraz ze sobą
przwniósł Montherlant cały
swoją określony sposób patr-
zenia na teatr. Jest to spojrze-
nie na wskroś literackie.
Montherlant to przeciwień-
stwo autorów, którzy niejako
„wyrósł” w cieniu teatru,
jego wymagań, jego potrzeb;
autorów, których teatr stwo-
rzył, powołał do życia lite-
rackiego, określił ich środki
ekspresji swym własnym kli-
matem (jak dajmy na to Pa-
gnol, Anouilh, Bréal, Achard).
Dramatopisarstwo Monther-
lanta nie jest też środkiem
wypowiadania pewnych spraw
filozoficznych (jak u Sar-
tre’a). Nie jest ono wynikiem
protestu przeciw dotychczas-
sowemu formom teatru (Ione-
sco, Audiberti). Dla autora
Malatestu teatr jest w pełnym
sensie środkiem wypowiedzi
literackiej. Słowo tutaj działa
równie intensywnie — choć

inaczej — jak w teatrze kla-
sycznym czy romantycznym.
Nie jest to, oczywiście, teatr
literacki w tym znaczeniu, by
sztuki Montherlanta były ro-
dzajem poematów czy nowel
ubranych w formę dialogu,
wymagających przede wszyst-
kich lektury, tracących w ze-
tknięciu ze sceną (jak to się
dzieje np. z *Król umiera* Ione-
sco). Sztuki Montherlanta
błyszcą właśnie na scenie ży-
ciem ustokrotnionym, bogat-
szym, intensywniejszym; jak-
by były nafasforyzowane. Tyl-
ko że właśnie te środki sce-
nicznej sugestywności są na-
tury przede wszystkim lite-
rackiej. Mieszczą się one w
warstwie językowej, w rdze-
niu słów, w ich połączeniu;

mówi w ostatnim akcie *Malate-
stey*. Że uczucie, tak w zasa-
dzie piękne i dobroczynne jak
wdzięczność, w jakimś ukła-
dzie sił psychicznych może
być odczuwane jako ciężar
nie do zniesienia, jako żal —
to odkrycie natury psycholo-
gicznej. Określenie tego stanu
paradoksalnym zestawieniem
„piekło wdzięczności” jest
przykładem oddziaływania sło-
wa w teatrze Montherlanta,
nie tylko jako sposobu defi-
niowania i porozumienia, ale
i wzbudzania uczuć, z któ-
rych rodzi się przeżycie arty-
styczne. Gdy tak pojęta lite-
ratura sprzymierzy się ze
środkami teatru, gdy słowo
służy sytuacjom, z których
scena może budować swe

rakterystyczny. Ale można za-
cytować inne. Zaskoczenie, ja-
kie wywołuje zachowanie się
ludzi w pewnych sytuacjach,
wynika z bogactwa możliwo-
ści, które Montherlant prag-
nie notować. Człowiek podda-
ny naciskowi prześladowań,
grózb i środków presji, zmie-
rzających do obrabowania go
z tego, co w nim najcenniej-
sze, najlepsze, najpiękniejsze.
niezastąpione, człowiek bro-
niący tego dobra za cenę cier-
pień i męki; ten człowiek od-
krywający nagle, że w sam
środek oblężonej twierdzy je-
go wewnętrznego życia za-
kradło się zwątpienie i znu-
żenie, a jednak zachowujący
potrzebę walki i wierności —
oto, złożony a jednak prosty,



Teatr im. Jaracza w Łodzi: „Malatesta”. Montherlanta. Jerzy Przybylski (Malatesta). Reżyseria: Maryna Broniewska, scenografia: Stanisław Bąkowski

w blasku zdań. Sam Monther-
lant powiedział kiedyś, iż w
gruncie rzeczy o to tylko cho-
dzi, by „znaleźć słowo traf-
ne — i nic do niego nie do-
dawać”.

Takim słowem trafnym,
rzucającym światło na fakty
i sytuacje, jest słynne „piekło
wdzięczności”, o którym się

własne obrazy, powstaje
„teatr literacki” w najlepszym
sensie.

Ale nie tylko słowo — i nie
dla samego siebie — intere-
suje Montherlanta. Słowo jest
tu drogą do odkrywania
złożoności psychiki ludzkiej.
Przykład, który przed chwilą
przytaczałem, wydaje się cha-

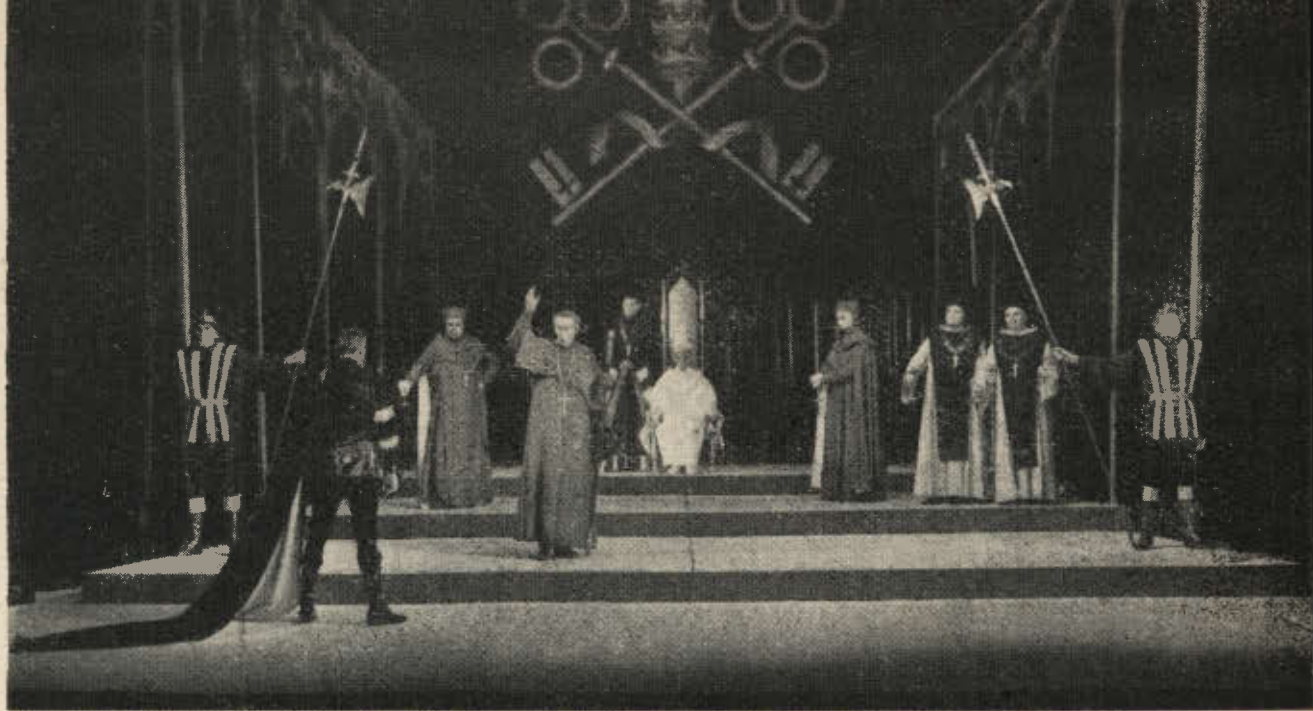
problem *Port Royal*. Brutalny
i bezwzględny polityk, pow-
szecznie zmiennawidzony, któ-
ry wszelkie bitwy wygrywa,
i każdego z otaczających go
ludzi umie nagiąć do swych
celów, a jednak w tej swojej
żelaznej twardości kryjący na
dnie słabość, niemal poczucie
nicości; a obok niego oszalała

*** (Gwardzista), Jerzy Przybylski (Malatesta), Henryk Staszewski (Kardynał de Pavie), Henryk Modrzewski (Kardynał Marcanova), Bohdan Wróblewski (Sekretarz), Jerzy Walczak, (Papież Paweł II), Jerzy Cwikliński (Kardynał Borgia), Marek Sobczyk (II Szambelan), *** (Gwardzista)

po śmierci męża kobieta, wypowiedająca na temat praw życia słowa pełne mądrości — to konflikt *Kardynała Hiszpanii*. Montherlant odczuwa ogromny „szacunek dla faktu”. Tragedia pomyłki co do swej własnej osobowości interesuje go stale. *Malatestę* sam nazwał „tragedią zaślepienia co do samego siebie”. Ale zaraz dodaje, z właściwą sobie skłonnością do myślenia doświadczalnego, empirycznego: „radio jest najlepszym przykładem na to, że człowiek może się mylić w wyobrażeniach dotyczących brzmienia własnego głosu”.

Nie dziwię się zatem, że Montherlanta, obok zjawisk takich jak jansenizm, Hiszpania z okresu Wielkiej Inkwizycji, czy pochłonięty racją stanu Ferdynand portugalski, niezmiernie żywo interesuje Renesans. Szczególnie Renesans włoski z dziesiątkami wewnętrznymi sprzecznymi, ostrymi konfliktami, kontrastami. Wyobrażam sobie, jakim tematem byłaby dla autora *Malatesty* biografia Mirandoli, genialnego autodydakty, poligloty, syna i wnuka kondotierów, który całą pasję istnienia przetworzył na namiętność poznania, znalazł się o krok od osądzenia przez Inkwizycję, ale umiał się ocalić i zapoczątkować gigantyczną dyskusję nad swymi 900 tezami z zakresu filozofii, teologii, kosmogonii i nauk spirytystycznych, by umrzeć przedwcześnie, wskutek otrucia przez kogoś z zawistnych.

Malatesta, wybrany przez Montherlanta na bohatera swego renesansowego dramatu, tak wysoko nie zmierzał. Ale i on był zadziwiającą mieszaniną siły i słabości, szczerości i pozy, dumy i chęci służenia, dzikości i zapалу do nauk, pobożności i pogaństwa, wrażliwości i okrucieństwa. Ta osobowość rzucona została na tło renesansowego otoczenia i przeciwstawiona równie — a może i bardziej jeszcze — złożonej osobowości ówczesnej głowy Kościoła. Tak pojęty dramat o *Malateście* (czyli złym, niespokojnym, niemal „chuligańskim” duchu, jak we Włoszech nazywano ród, z którego się wywodzili władcy Rimini, już za czasów Dantego) musi pociągać ludzi teatru — właśnie przez piętrzące się trudności. Trudności polegają przede wszystkim na połączeniu w przeżyciu widza zarówno tego, co nas może interesować obcością, innością, egzotykiem, jak i faktów dających się łatwo przełożyć na sprawy bliskie. Maryna Broniewska, która *Malatestę* wystawiła w łódzkim Teatrze im. Jaracza, w dobrym przekładzie Jadwigi Kukułczanki, znalazła dla



tej realizacji bardzo ciekawe formy.

Konflikty wypełniające utwór, ich problematyka, znalazły w spektaklu łódzkim rytm ustalony, narastający. Malatesta walczy o swe dziedziczne posiadłości, które mu papież chce odebrać; ogarnia go nagle żądza zemsty; przyjeżdża do Rzymu, przegrywa, zostaje internowany; ale starcie nabiera cech wielkiego zmagania psychologicznego, walki myśli i woli, decyzji i umiejętności ich realizowania. Po tej wielkiej scenie przyjdzie dalsza: uzyskanie przez żonę Malatesty uwolnienie, w trakcie subtelnie przeprowadzonej dyskusji psychologicznej. Wreszcie — zaskakujący finał, w którym kon-

architektoniczne współgrają tu z malarskimi, gra barw w dekoracji wnętrza daje wrażenie rozległych przestrzeni. Podobało mi się również rozwiązanie plastyczne aktu pierwszego, ukazującego pałac Malatesty. Mam jedno zastrzeżenie: wolałbym „dwa fragmenty rzeźb antycznych”, które sobie tu wyobraził autor, dla uprzytomnienia humanistycznych ambicji Malatesty, niż ową galerię trochę dziwacznych popiersi, którą widzimy w spektaklu; nie było w tym ducha renesansu, zaciekawień archeologicznych, emocjonalnego przeżycia antyku.

Aktorstwo (jak zwykle w teatrze „literackim”) odgrywa przy realizowaniu sztuk Mon-

walką z fechtmistrem Sacramoro, poprzez wielkie starcie aktu drugiego, aż do szczęścia miłosnego i potem dziecinnej łatwowierności w epizodzie końcowym — ileż subtelnie przez aktora uchwyconych odcieni, składających się na ostro zarysowaną osobowość. A przy tym jak pięknie w ustach Przybylskiego brzmi każda fraza, ile w niej uroku muzycznego, „funkcjonalnego”, zharmonizowanego z gestem.

Zaskoczeniem była dla mnie w roli papieża gra Jerzego Walczaka. Już sama umiejętność działania skupionym milczeniem sprawiała wrażenie. Może tylko scena z panią Isottą, żoną Malatesty, nie otrzymała w III akcie równie przejmującego tonu.

Trzecią wybitną rolę dał Krzysztof Chamiec jako członek Akademii, humanista Platynie. W stosunkowo niewielkiej roli stworzył śmiało, ale trafnie pomyślane połączenie znużenia i depresji z uderzającymi przebłyskami entuzjazmu i nadziei.

Niemal wszystkie role świadczyły o staranności i wysiłku. Maria Kozierska jako Donna Isotta tym razem nie osiągnęła takiego wykończenia, jak na przykład w *Moralności pani Dulskiej*; ale dialog prowadziła mądrze, a postać zaznaczyła umiejętnie. Na uwagę zasługują ładnie poprowadzone role Kazimierza Iwińskiego (humanista Basinio), Kazimierza Woźniaka (Sacromoro), Feliksa Żukowskiego (kardynał de Marcanova), Bohdana Wróblewskiego (Perugia), Jerzego Cwiklińskiego (Roderigo Borgia) i Józefa Zbiroga (Porcello Pandone). Ten ostatni czuł się wprawdzie jakby skrępowany w pierwszym akcie; za to w ostatnim śmiało poprowadził swe podstępne działanie, uknute z ducha nienawistnej wdzięczności.

Oglądałem ostatnio cztery przedstawienia w łódzkim Teatrze im. Jaracza. Świadczy one o stałym rozwoju tego rzetelnie pracującego zespołu, którego zasługi w działalności objazdowej są również godne uwagi.

WOJCIECH NATANSON



Jerzy Przybylski (Malatesta) i Józef Zbiróg (Pandone)

dotier ginie nie z ręki wrogów, ale zawdzięczającego mu wszystko i właśnie dlatego go nienawidzącego swego biografą. Zamierzeń reżyserskich nie dałoby się zrealizować bez umiejętnej współpracy ze scenografem, oraz zinstrumentalizowania gry aktorskiej. Stanisław Bąkowski dał śmiało rozwiązanie plastyczne aktu drugiego i trzeciego, dziejącego się w Rzymie: elementy

Montherlanta rolę doniosłą. Łódzki Teatr im. Jaracza jest obecnie w tym szczęśliwym położeniu, że ma zespół bogaty w aktorskie indywidualności. Ogromne zadania spadają w *Malateście* na barki wykonawcy roli tytułowej. Jerzy Przybylski dał rolę głęboko przemyślaną, opracowaną w każdym odcieniu gestu, mimiki, intonacji. Od pierwszej sceny, wypełnionej okrutną