

AMOR W TEATRACH POZNAŃSKICH

Nowy sezon w teatrach poznańskich rozpoczął się pod znakiem Amora. Nie można się nawet temu dziwić, bo skoro mieliśmy wiosnę jesienią, to i w tej dziedzinie należało się przestawić. Dlaczego jednak tak gromadnie? Bo proszę: w Teatrze Satyry *Mandragora* Machiavellego, w Teatrze Polskim *Wieczór Trzech Króli* Szekspira na zmianę z *Domem Bernardy Alba* Lorca, w Teatrze Nowym *Szkoła kobiet* Bogusławskiego. Teatry poznańskie rozamorowały się zresztą nie tylko tematycznie. Amorki mieszały się również niekiedy do inscenizacji, no i coś nieco przy tej okazji napsocili. Warto więc również i z tego względu pójść tropem Amora rozmyślając po drodze jak długo trwać będzie „amoroso” teatrów poznańskich. Trudno to przewidzieć, można jedynie życzyć im, aby ich miłosne igraszki nie pozostały bez następstw.

KUPIDO W SZKOLE OBLUDY

Kupido ze srebrnej blachy, który zajął stanowisko ogniowe na klasztornej kracie, wytycza kierunek natarcia inscenizacji *Mandragory* Machiavellego w Teatrze Satyry. Nie bez powodu skrzydlaty łobuziak osadzony został w klasztorze. W *Mandragorze* Kupido wprawdzie strzela, ale strzały jego nosi braciszek klasztorny Timoteo z usługą godną podziwu, bo Kupido strzela tu bardzo brutalnie. Bohater *Mandragory* Callimaco trafia do łóżka Lucrezii, żony messera Nicii trochę za szybko — nawet jak na nasze dzisiejsze rozmiłowane w pośpiechu czasy — choć w sposób pomysłowy. Przebiera się za lekarza i leczy Lucrezję przy pomocy mandragory — „napoju zapładniającego”. Mąż jest tak zachwycony nadzieją potomstwa, że nie zwraca uwagi na niedogodności tej kuracji i takie drobiazgi, że po zażyciu mandragory ktoś będzie musiał go przez jedną noc zastąpić przy małżonce, aby wchłonąć w siebie zabójcze właściwości cudownego leku. Cały szkopuł w tym, że słynna z obyczajności Lucrezia ma obiektywnie natury moralnej. Wymowa braciszka Timoteo pobudzona obfitą jałmużną przelamuje przeciw jej opór, a troskliwy „lekarz” podejmuje się znaleźć delikwenta, który uwolniłby Lucrezję od szkodliwych miazmatów „napoju zapładniającego”, i nie trzeba tu chyba dodawać, że delikwentem tym będzie sam Callimaco, nierozpoznany oczywiście przez męża. Nie obyło się i tym razem bez uczynności brata Timoteo, który musiał zastąpić Callimaco w polowaniu na delikwenta.

Nie chciałbym tu pomniejszać zasług braciszka jako pomocnika Amora. Braciszek Timoteo spisał się tu niegorzej niż inni. Nie okazał się wprawdzie tak tęgim w strategii miłosnej jak Callimaco czy Ligurio, ani też tak sumienny jak Sostrata, która sama zapakowała córkę do łóżka, ani tak dokładny jak messer Nicia, który ze swej strony uczynił wszystko, aby Callimaco dostał się jak najprędzej do łóżnicy Lucrezii. Lecz nawet ironia tej sytuacji, drwiąca z obłudy mnichów, nie jest wystarczająca jako uogólnienie machiavellowskiej komedii. Pod tym względem inscenizacja Maryny Broniewskiej jest bardzo tradycyjna i niewiele się różni chyba od prapremierowej z r. 1520.

Przedstawienie poznańskie obeszło się na pewno łagodniej z braciszkiem Timoteo niż w renesansowym Rzymie, kiedy to obecny na *Mandragorze* Leon X śmiał się tak mocno, że otoczenie papieża obawiało się o jego zdrowie. Najbardziej śmiał się zapewne z brata Timoteo, bo sprośności *Mandragory* w porównaniu z *Calandrią* kardynała Bibbiena wydawać się musiały zupełnie niewinne. Do drwin z braciszka Timoteo zachęcała wtedy nie tylko renesansowa



TEATR SATYRY W POZNANIU: *MANDRAGORA* Niccolò Machiavellego. Zbigniew Starski (Ligurio), Zbigniew Kłosowicz (Messer Nicia), Ryszard Sobolewski (Callimaco). Inszenizacja i reżyseria: Maryna Broniewska, scenografia: Marian Stańczak

moda ale i tradycja teatralna. W Poznaniu od zbytniego poszturchiwania wybroniła go zarówno reżyseria jak sam odtwórca tej roli — Igo Machowski. Braciszek Machowskiego po mistrzowsku uprawia sztukę kłamstwa i osiąga to stadium obłudy, w którym staje się ona niemal jego wewnętrzną prawdą. Brat Timoteo oszukuje nawet samego siebie i to z taką przebiegłą naiwnością, że gotowi jesteśmy niekiedy uwierzyć w szczerść jego zakłamania, choć nie wierzymy ani na chwilę w jego kłamstwa.

Inszenizacja Maryny Broniewskiej przeceniła jednak możliwości brata Timoteo jako postaci scenicznej, sądząc, że — mówiąc językiem *Mandragory* — potrafi on wy-



TEATR POLSKI W POZNANIU: *WIECZÓR TRZECH KRÓLI* Williama Szekspira. Janina Marisówna (Olivia) i Aleksandra Koncewicz (Viola). Inszenizacja i reżyseria: Roman Sykała, dekoracje: Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka

ciągnąć z komedii wszystkie machiavellowskie jady.

Homofoniczna — jeśli użyć tu terminu muzycznego — inscenizacja poznańska nie mogła wydobyć wszystkich barw machiavellowskiej zjadliwości przede wszystkim dlatego, że ironia przedstawienia zatrzymywała się przed miłością. Callimaco Ryszarda Sobolewskiego traktuje swe cierpienia miłosne bardzo serio, mimo że natura tych cierpień, choć przykra, jest wobec jego niecierpliwości raczej komiczna. Kupido poznańskiego przedstawienia uswięca je jednak tak dalece, że gotów nawet usprawiedliwić braciszka Timoteo jedynie za to, że służy miłości. Dlatego też canzone, która mówi, że „zwycięża kłamstwa potęga, by miłość święciła gody” wygłasza tu właśnie brat Timoteo. Ale pochwała obłudy dzwicząca w tej canzone brzmi w *Mandragorze* tak samo po machiavellowsku jak pochwała miłości.

Nie tylko zresztą tutaj. Machiavelli nie oszczędza wcale w *Mandragorze* miłości i nie odnosi się do niej z takim poczciwym nabożeństwem jak inscenizacja poznańska. Mogłaby o tym najwięcej powiedzieć Lucrezia — postać na pozór przypadkowo zabłąkana w świat komedii machiavellowskiej i najbardziej zdawałoby się — wyidealizowana. Małżonka Nicii przeobraża się w *Mandragorze* zupełnie. Samego przełomu nie oglądamy, gdyż odbywa się w łóżku. Oglądamy tylko Lucrezję przed i po kuracji. Ewa Studencka jako Lucrezia zaznaczyła metamorfozę tej postaci skrajnie kontrastowo. Najpierw jest anielsko-seraficzna, a potem wygląda jakby nic innego nie robiła poza przyprowadzeniem rogów messer Nicii. Nie warto się tu zastanawiać nad prawdopodobieństwem tak zasadniczej przemiany. Realistyczne uprawdopodobnianie rozlicznych nieprawdopodobieństw i konwencji tej komedii byłoby jeszcze bardziej bezsensowne niż same nieprawdopodobieństwa. Upoetyczniając i prouduchowując Lucrezję przed zażyciem mandragory uczyniła jednak inscenizatorka wszystko, aby jej przemianę jeszcze bardziej unieprawdopodobnić i pokazała właściwie dwie zupełnie różne postacie. Z historii, w której młoda małżonka starego męża dochodzi do porozumienia z przypadkowym kochankiem, powstało w Poznaniu poetyckie misterium miłości, o tyle dosyć podejrzane, że w tym cudzie mogłoby wielu Callimaco wyręczyć.

Znacznie ciekawsze i mniej naiwne byłoby rozwiązanie odnoszące się nieco sceptycznie do Lucrezii i jej przemiany. Kto wie czy Lucrezia tak bardzo się zmieniła? O jej cnotliwości tylko się słyszy i nie wiadomo o ile jej opór wobec kuracji jest szczerzy. Może Lucrezia pozwala się uwodzić, przeobrażać, pouczać, a właściwie wszystkich wodzi za nos? Przecież tak łatwo godzi się ze swym losem i tak obłudnie uważa go za „wolę nieba”, że jej przeobrażenie traktować można równie „poważnie” jak jej niezłomne zasady. Wtedy niewybredny koncept z mandragorą — nie tracąc swego satyrycznego ładunku — pozbywa się wielu nieprzyjemnych właściwości i nie potrzeba montować aż tak wysokiej poetyckiej nadbudowy, jak to uczyniono w przedstawieniu poznańskim.

Obłudna Lucrezia doskonale harmonizuje z klimatem *Mandragory*, którą by można nazwać komedią obłudy. Główny motyw obłudy przeprowadza tu Machiavelli wielogłosem z nieubłąganą ironią przez wszystkie prawie osoby działające. Wszyscy się tu oszukują indywidualnie i zbiorowo. Callimaco, Ligurio, Siro, Sostrata oszukują Nicie, Ligurio po trochu — Timoteo, ten zaś Nicie, Sostratę i Lucrezję, a wszystkich razem oszukuje Lucrezia. Nie wiadomo na-

wet czy jedynym oszukany w *Mandragorze* pozostaje mąż, bo może on swą głupotą wszystkich wyprowadza w pole, obłudnie godząc się na wszystko, byleby tylko zyskać dziedzica swego majątku. Najbardziej udana postać poznańskiego przedstawienia — messer Nicia Kłosowicza — zdaje się na własną rękę podejmować tę możliwość.

Czy wobec tego na dnie komedii machiavellowskiej pozostaje tylko osad cynizmu? Bezwzględność spojrzenia Machiavella świadczy o czymś przeciwnym. Kiedy czytamy w *Księciu*, że: „Nie ma innego pewnego sposobu utrzymania podbitych miast jak tylko zburzenie ich“ — te okrutne słowa nie są wcale zachętą do tyranii, ale ostrzeżeniem, że wolności nie można ujarzmić, można ją tylko zabić. W *Mandragorze* sarkazm Machiavella nie jest tak przerażający, ale i pod nim pulsuje treść ludzka: bunt przeciw zakłamaniu i tęsknota za szczerością w stosunkach między ludźmi.

Nie wszystkie szanse, jakie dawało Teatrowi Satyry wystawienie *Mandragory*, zostały w Poznaniu podjęte. Przez to, że — bardzo zresztą kulturalna — inscenizacja Maryny Broniewskiej nie wyzyskała w pełni możliwości machiavellowskiej komedii obłudy i przez to, że unikała wszelkich odsyłaczy do współczesności. Śmieszne byłoby oczywiście wychwytywanie i skandowanie aluzji. Niemniej inscenizacja repertuaru retrospektywnego musi w jakiś sposób korrespondować ze współczesnością, jeśli nie ma być tylko spowiedzią dawnych i cudzych grzechów.

ILE WAŻĄ DWA AMORKI?

Przedstawienie *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira w Teatrze Polskim w Poznaniu było odpowiedzią na inscenizacyjne pomyłki poprzedniego sezonu. Roman Sykała zapiekował się *Wieczorem* bardzo starannie i przejawiał niemało inwencji, precyzji i kultury inscenizacyjnej, aby zaspokoić wygodzoną teatralnie publiczność poznańską. Scenografowie Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka pamiętali o tym, że Illiria przez swego władcę spokrewniona jest z muzyką, a muzyka Tadeusza Szeli-gowskiego pamiętała o swych obowiązkach malarskich. Aktorzy czuli się w Illirii dobrze, Viola Aleksandry Koncewicz i Sebastian Stanisława Jędrzejewskiego byli wystarczająco podobni, aby uchodzić za bliźniacze rodzeństwo i wystarczająco niepodobni w swych temperamentach i afektach, by stać się bohaterami szekspirowskich powikłań.

Oglądając Janinę Marisównę jako Oliwię trudno się było dziwić, że ksiądz Orsino prowadził swe zaloty z takim uporem; niełatwo jednak także pochwalać jej chłód wobec lirycznego księcia (Rafała Kajetanowicza). Malwolio Kazimierza Przyszańskiego uśmiechał się uśmiechem równie odległym od otoczenia jak jego elegancja i nie próbował konkurować z Błaznem ani w błazeństwach, ani w mądrości. Nie zawiodła również hultajska trójka: sir Tobby Czkawka (Zdzisław Relski), sir Andrzej Chudogęba (Władysław Głębik) i Maria (Ewa Dzieszyńska). Hałaśliwą wesołość dozowali oszczędniej niż wino i nie wykorzystywali zanadto swej rodzajowej przewagi nad delikatniejszym otoczeniem. Nikt nie miał wątpliwości, że Władysław Głębik znalazł się w tej kompanii jako Chudogęba nie tylko dla swej wiotkiej postaci; dowcip Chudogęby okazał się równie subtelny jak jego tydki. Pogrymasić by można co najwyżej nad Czkawką Relskiego, który zanadto tę postać zmodernizował, dzięki czemu jego Czkawka był raczej ze „Smakosza“ niż z Szekspira.

Wszystkie zalety przedstawienia dały w sumie efekt nieoczekiwany. *Wieczór Trzech Króli* był trochę za ciężki, za akademicki i za kunsztowny jak na Szekspira i Sykała. Obaj nie przejawiali nigdy w tym kierunku szczególnych skłonności; Szekspir najmniej chyba w *Wieczorze Trzech Króli*,



TEATR POLSKI w POZNANIU: *DOM BERNARDY ALBA* Federico Garcia Lorca. Izabela Bilska (Adela), Pelagia Relewicz-Ziemińska (Bernarda), Irena Masłińska (Martirio), Marla Bakka (Amelia), Anna Korczak (Magdalena), Bronisława Frejtażanka (Angustias), Helena Czechowska (Poncia). Reżyseria: Włodzisław Ziemiński, scenografia: Jerzy Szeski

a inscenizacyjny „esprit“ Sykały znany jest choćby z *Nauczyciela tańców* Lope de Vega. Lotność poznańskiego przedstawienia obciążały dwie najmniej podejrzane pod tym względem osobki — dwa małe, ogromnie zresztą miłe amorki. Nie ma ich u Szekspira, ale w poznańskim przedstawieniu wszędzie ich pełno. Nie wystarczą im zawodowe czynności ale, jak na dzieci przystało, bardzo interesują się sprawami dorosłych i rozkosznie ich przedrzeźniają. Po piątykach dorosłych i one są trochę wstawione, po pojedynkach i one są próbują orężnych utarczek. Towarzyszą nieustannie wszystkiemu co się w *Wieczorze* dzieje, ilustrując czy nawet niekiedy zapowiadając zdarzenia.

Gdyby rola amorków z poznańskiego *Wieczoru Trzech Króli* ograniczała się do akompaniamentu — ich igraszki i psoty nie wyrządziłyby większych szkód i tylko by przedstawienie inscenizacyjne przeladowały. Ale Sykała nie jest reżyserem-ornamentystą, rozmówianym w inscenizacyjnym zdobnictwie, i nie puszcza swych amorków samopas. Wszystkie elementy jego inscenizacji współpracują ze sobą bardzo ściśle i dlatego też jego amorki mają poważniejsze i zanadto wygórowane ambicje.

Zaczyna się to wszystko niby niewinnie. Na początku przedstawienia Błazen pantomicznie powierza amorkom odpowiedzialną misję. Mają one niejako wyreżyserować zdarzenia *Wieczoru Trzech Króli*. Pociąga



TEATR POLSKI w POZNANIU: *WIECZÓR TRZECH KRÓLI* Williama Szekspira. Stanisław Jędrzejewski (Sebastian) i Aleksandra Koncewicz (Viola). Inscenizacja i reżyseria: Roman Sykała, dekoracje: Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka

to za sobą poważne konsekwencje i dla Błazna i dla przedstawienia. Błazna uwalnia od razu od mądrej ządumy, poetyckiej refleksji nad życiem, od tego wszystkiego, co go wyróżnia nie tylko od innych „cłonów“, „foolów“ i „gullów“ ale i od błaznów szekspirowskich. Z tego zwolnienia korzysta też Blazen Bogdana Zielińskiego, odstępując skrzydlatym emisariuszom cały swój urok, a pozostawiając sobie tylko inteligentne błazeństwo. Nie koniec na tym. Blazen wymaga od amorków zbyt wiele. Traktuje je tak, jak Szekspir traktuje Puka, Operona, Tytanię czy Ariela, chociaż nie mogą one z nimi rywalizować, bo w *Wieczorze Trzech Króli* — mimo niezwykłości i baśniowości tła i nieprawdopodobieństw akcji — mamy tylko jeden plan — realny. Do tego ludzkiego planu został w przedstawieniu poznańskim sztucznie dobudowany plan fantastyczny mający unaozczniać główny motyw pieśni Błazna: „Czym jest miłość i co znaczy?“ (przekład Stanisława Dygata). Sykała nie przewidział jednak ubocznych skutków takiego zabiegu. Amorki ingerując czynnie we wszystkie sprawy ludzkie odczłowieczają nieco *Wieczór Trzech Króli*. Im są czynniejsze, tym bierniejsi muszą być ludzie. Cieniowanie psychologiczne okazuje się wtedy zbędne, skoro i tak wszystko sprowadza się do wymiarów baśni, gdzie rządzi traf, przypadek i ślepa konieczność.

U Szekspira wszystko to prześwieca poprzez miłość; tylko ona nas obchodzi. Nieprawdopodobieństwa są tak nieważne, że się ich nie czuje, zapomina się o nich. Niestety amorki poznańskie upierały się, aby ciągle przypominać o sobie i o irracjonalności losów ludzkich. Wskutek tego z szekspirowskiej komedii powstała baśń, dziwnie wyprana z dziwności. Baśń Sykała mocno trąci alegorią. Wniosły ją ze sobą konwencjonalne amorki i rozniosły po całym przedstawieniu. Dlatego tak bardzo przybrało na wadze. Aby się przekonać, ile mogą ważyć dwa amorki, trzeba je zważyć w *Wieczorze Trzech Króli*.

KTO MA DŁUŻSZĄ BRODĘ?

Konfrontacja *Szkoły kobiet* Bogusławskiego z molierowskim oryginałem nie wypada korzystnie dla polskiej przeróbki, jeśli szukać w niej Moliera. Najciekawsze u Bogusławskiego jest to, czego u Moliera nie ma. Molier w polskim stroju stapa nieco ciężej, ale bardziej zamaszycie. Francuski Horacy jest tu pełnym temperamentu porucznikiem huzarów, który urwał się z regimentu w Kamieńcu Podolskim, aby pojechać w stanisławowskiej Warszawie — „stolicy uciech i rozkoszy“, balów, reń, gier hazardowych i miłostek „bez subiekcji“ z mieszczaneczkami. Zadzrosny Anzelm (Arnolf) trzyma wieś w pobliżu ojca porucznika, a swą Anusię trzyma w dworku na Grzybowie pod strażą sług Maćka i Bartka mazarujących bardzo teatralnie. Chryzald nazywa się tu Rozsądnicki i jest bratem Anzelma. Zabrakło Rejenta, a ojciec Anusi jako podstoli Zacniewski zginął pod Kaliszem podczas „zaburzeń krajowych“ konfederacji barskiej. Za to przybyły dwie osoby: służący Porucznika Filutowski, „leibhuzar, sekretarz i kamerdyner“ w jednej osobie, frant kutły na cztery nogi, i niemniej rezolutna Felusia, pokojówka Anusi.

Dopisane postaci najlepiej się Bogusławskiemu udały, usuwając często na bok prawowitych bohaterów molierowskich. Żywotność tych postaci można sprawdzić na przedstawieniu w Teatrze Nowym, gdzie Stanisław Marian Kamiński uczynił z Filutowskiego tak uroczego cwaniaka, że zaćmił zupełnie (co prawda bardzo tu błędem) Porucznika. Felusia (Janina Ratajska) dzielnie sekundowała Filutowskiemu w urwisostwach, skupiając wraz z nim uwa-

gę publiczności, co nie było rzeczą łatwą ze względu na silną konkurencję. Bo i Wanda Elbińska potrafiła przydać wiele naiwnego wdzięku swej Anusi, a już zupełnie brakowało szans wobec wspaniałego Anzelma (Aleksander Sewruk).

Reżyseria Ryszarda Sobolewskiego wiele zdziałała dla odkurzenia starego Bogusławskiego, a może nawet zbyt dużo — wyzywając się w błazenadach i bastonadach. Naiwne intencje Bogusławskiego, który pokazał na scenie chłostę Anzelma, bo „sprawiedliwą zdawało się być rzeczą, aby nie-miłosierny Anzelm za nader surowy swój rozkaz został ukarany i sam wpadł w sidła, które na rywala zastawił“ — wzięto tu tak poważnie, że kurz sypał się na przedstawieniu nie tyle z Bogusławskiego co z Anzelma. Takich, lecz mniej dokuczliwych naiwności jest u Bogusławskiego więcej — w technice wprowadzania osób na scenę, w sytuacjach, uproszczeniach i zgrubieniach psychologicznych. I może właśnie te naiwności łącznie ze sztafżem rodzajowo-



TEATR NOWY W POZNANIU: SZKOŁA KOBIEĆ
Wojciecha Bogusławskiego. Janina Ratajska (Felusia), Stanisław Kamiński (Filutowski). Reżyseria: Ryszard Sobolewski, scenografia: Adam Bilski

obyczajowym przedłużają sceniczny żywot przeróbki Bogusławskiego. Przeróbka Bogusławskiego bawi w ten sam sposób, w jaki bawi każde przebranie, które pozwala cieszyć się samym kostiumem i odgadywaniem osoby przebranej.

AMOR POWIESZONY

Nadobna Paskwalina Samuela Twardowskiego kończy się opisem samobójstwa Amora. Obraz jego śmierci nakreślony z poetyckim realizmem, czy nawet naturalizmem drażni jakimś dziwnym połączeniem wdzięku i śmierci i niepokoi, jak zawsze niepokoić musi samobójstwo dziecka i samobójstwo miłości. Wspominam o tym dlatego, że obraz samobójstwa Kupidyna, zdradzający wyraźnie hiszpańskie pochodzenie *Paskwaliny*, doskonale streszcza inny, o wiele młodszy hiszpański utwór, *Dom Bernardy Alba* Federico Garcia Lorca wystawiany w Teatrze Polskim. Streszcza nie tylko metaforycznie. Najmłodsza z bohaterek *Domu Bernardy Alba*, Adela wieś się, bo nie potrafi żyć bez miłości, a śmierć jej mieści w sobie sumę zdławionych miłości jej siostr.

Ostatni z dramatów Lorca jest zarazem najokrutniejszy tym okrucieństwem, jakie bywa udziałem wielkiej sztuki. Zwłaszcza Hiszpania ma za sobą tradycje nie tylko wrogiego ludziom okrucieństwa, ale i sztuki bezwzględnej w tropieniu prawdy aż do okrucieństwa. Okrutna sztuka Goyi i *Dom Bernardy Alba* Lorca mają więc ze sobą wiele wspólnego. Plekło kobiet z *Domu Bernardy Alba* nie przypomina w zewnętrznych akcesoriach *Caprichos* Goyi, ale jego intensywność nie staje się mniejsza przez to, że zamyka się w czterech ścianach, w kręgu rodzinnym, w klimacie codzienności. Ciasnota tego piekła i powszedniość

udręki zwiększa i czyni nieznośniejszym głód miłości zamkniętych w nim kobiet. Ponure wnętrze poznańskiego *Domu Bernardy Alba* straszy kikutami krzyżów, belkowań i zagęszcza i tak ponurą atmosferę sztuki. Ale poza tą ałuższą scenografa Jerzego Szeskiego przedstawienie poznańskie unika symbolizmu. Unika też innej niebezpiecznej dla sztuki ostateczności — naturalizmu. A okazji po temu byłoby wiele, gdyż fabułę sztuki, zaczerpniętą z protokółów policyjnych, Lorca tak silnie osadził w konkretach, że mógł nazwać *Dom Bernardy Alba* fotografią południowo-hiszpańskiej rzeczywistości.

Bezlitosna w swym realizmie inscenizacja Włodzisława Ziemińskiego sięga jednak głębiej i odsłania tragiczną strukturę piekła *Domu Bernardy Alba*. Struktura ta jest przy swej zwykłości ogromnie skomplikowana. Zaciera bowiem wyraźny początkowo podział na prześladowanych i prześladowanych. Bernarda skazuje swe córki na życie bez miłości w imię honoru i dumy rodzinnej, ale ofiary same stają się prześladowcami. W *Domu Bernardy Alba* ofiary pilnują się wzajemnie. Martirio zdradza swa zbuntowaną siostrę Adelę, zazdroszcząc jej miłości, młodości i odwagi buntu; sama najmocniej do domu Bernardy Alba przykuta, bo nosi w sobie swe własne piekło fizycznego kalectwa. Irena Maślińska ściga Martirio na samo tragiczne dno sztuki. Jej Martirio jest w *Domu* postacią najtragiczniejszą; dostatecznie nieszczęśliwą, aby unieszczęśliwiać innych i nie czuć w tym żadnej ulgi. Natomiast bunt Adeli w interpretacji Izabelli Bilskiej nie jest tragiczny; ma w sobie coś odświeżającego atmosferę sztuki. Nawet jej decyzja śmierci sprawia prawie że ulgę, gdyż Adela Bilskiej nie przypomina wcale zaszczytej na śmierć ofiary. Śmierć ocala jej wolność. Adela znajduje jedyne niestrzeżone wyjście z domu Bernardy Alba.

Samobójstwo Adeli ma jeszcze inną funkcję, która nie doszła do głosu w przedstawieniu poznańskim. Śmierć Adeli odwraca kierunek tragicznego nurtu sztuki. Impuls zła wraca do pozycji wyjściowych i uderza w Bernardę. Świadomość klęski i beznadziejność walki z rzeczywistością nie potrafią jednak zmusić Bernardy do rezygnacji z konwenansów i przesądów społecznych. Wbrew wszystkiemu, i teraz już nawet wbrew samej sobie, usiłuje z tragicznym i rozpaczliwym uporem zastępować prawdę dumną fikcją.

W przedstawieniu Teatru Polskiego Bernarda znajduje się właściwie poza zasięgiem tragizmu i nie przyznaje się do tego, że ona sama jest również jedną z ofiar. Pelagia Relewicz-Ziemińska zastąpiła obłądny fanatyzm tej postaci obłądą. U Lorca Bernarda jest przerażająco ślepa na rzeczywistość i dopiero gdy odzyskuje wzrok, narzuca sobie dobrowolnie tragiczną ślepotę. Bernarda Relewicz-Ziemińskiej widzi rzeczywistość, tylko nie chce się z tym zdradzić. Dlatego też w przedstawieniu poznańskim najpełniej oglądamy Bernardę w odbiciu otoczenia, córek, służby. W egoizmie Angustias (Bronisława Frejtażanka), w rezygnacji Magdaleny (Anna Korczak), w zahukaniu Amelii (Maria Bakka), w tragizmie Martirio (Irena Maślińska), w buncie Adeli (Izabella Bilaska), w mściwości Poncii (Helena Czechowska), w przebiegłości Służącej (Irena Osuchowska).

Niedopowiedziana została w poznańskim *Domu* Maria Józefa, matka Bernardy, która miała być poetycką repliką na atmosferę *Domu Bernardy Alba*, a przez swą dysonansową groteskowość zatraciła łączność z buntem Adeli. Ale to, co inscenizacja poznańska powiedziała, wystarczy, aby zaliczyć ją do najlepszych, jak dotychczas, przedstawień obecnego czasu.