

1965

LEONIA JABŁONKÓWNA

»Nie-Boska« Swinarskiego

(...) Mamy więc przed sobą na scenie wnętrze kościoła (scenografia Krystyna Zachwatowicz). Jest to świątynia potężna i monumentalna, nie mająca jednak w sobie nic ze strzelistości katedr gotyckich, ani też z surowości sakralnego funkcjonalizmu kościelnej architektury nowoczesnej. Struktura jej wywodzi się raczej z budownictwa barokowego, z owych pompatycznych przybytków kultu z XVII wieku, których wnętrza budzą tak często skojarzenia z salą teatralną. Po-

nad poziomem sali wznoszą się wysoko, rozbudowane w dwóch wielkich symetrycznych półkolach ściany — a właściwie piętrowe krużganki, poprzedzielane filarami; są to miejsca dla wiernych, ale mogłyby również stanowić balkony i łoże teatralnej widowni. W głębi, w centralnym punkcie areny — nie, to oczywiście prezbiterium — wznosi się ołtarz; ale zmienia on często w tym widowisku funkcję: już w jednej z pierwszych scen przeobraża się — w łoże małżeńskie.

Z prawej strony, w jednej z owych łóż umieszczonych na piętrze, ma swoje stałe miejsce Anioł Stróż, odziany, jak się rzekło, w zbroję, i często manipulujący swym mieczem, w którym dzięki niedocieczonemu dla profanów tajemnicom techniki teatralnej, zarzy się ogień; niewiele to jednak pomaga. Z twarzy Anioła (Izabelli Olszewskiej) przebija łagodność, gesty odznaczają się miękkością i często wyrażają bezradność kobiecą. Być może, że to stałe związanie Dobrego Ducha z określonym miejscem w świątyni znamionuje jego uprawnienia do tego terenu, jego funkcję właściwego gospodarza tej siedziby; ale zarazem unieruchamia go, kępuje jego inicjatywę i z góry skazuje na przegraną wobec jego niesłychanie wzdobyłskiego adwersarza. Zły Duch (Antoni Pszoniak), typowy diabeł z ludowej szopki, jest za to bezgranicznie ruchliwy, bezkarnie panoszy się po całym kościele, skacze po krążgankach, towarzyszy skryty za coraz to innym filarem, wszelkim perypetiom bohaterów, a nawet przybiera — skoro mu tak wypadnie z jego diabelskich rachunków — postać człowieka (Przechrzty). (...)

Widowisko fascynujące i, jako samoistny twór artystyczny, niesłychanie konsekwentne. Cały tekst utworu, wszystkie elementy jego poetyki, zostały tu poddane wspólnej i jednolitej zasadzie teatralnego przetworzenia. Wszystko jedno, czy autor daje obraz realistycznego życia, czy pewną przenośnię literacką, czy metaforyczne uogólnienie — reżyser z całym wyrafinowaniem chwytą niejako poetę „za słowo” i słowo to obleka w konkretny sceniczny. A więc skoro u Krasieńskiego rzecz dzieje się w sypialni nowożeńców po ślubie, to w realizacji zostają z tego wyciągnięte wszelkie konsekwencje teatralnej „prawdy życiowej”. Żona (Ewa Lassek) w negliżu, oczekuje na łóżku, pełna napięcia, na dopełnienie się nocy poślubnej; Mąż (Marek Walczewski) — odwrócony do nas na szczęście plecami — czyni niedwuznaczny gest ściągania spodni. Światło gaśnie... Ale oto po-

jawia się Dziewica (Anna Seniuk), wysłanniczka Piekieł: ponieważ jest narzędziem w ręku Złego Ducha i ma za zadanie odciągnąć bohatera od jego powinności małżeńskich i bogobojnego życia — nie ma w sobie najmniejszego śladu eteryczności czy złudnej poezji. Jest po prostu urodziwą, ale wulgarną nierządnicą minorum gentium, bezwystydą i czochrającą się dziewczką. Takie ujęcie tej postaci wpływa zresztą na zaciemnienie i mętność całej I części spektaklu — nawet niezależnie od tego, jak wypadnie nasz sąd ogólny o stosunku inscenizacji do utworu. Reżyser bowiem nie uwzględnił w swoim opracowaniu całej introdukcji autorskiej (przedstawienie rozpoczyna się bezpośrednio od sceny ślubu), w której jest mowa, jak wiadomo, o pokusie fałszywej poezji, o upojeniu się sztuką dla dogodzenia własnej pysze; a skoro i Dziewica nie jest w tym ujęciu żadnym upostaciowaniem Poezji — choćby złudnej i błędnie pojętej, ale zawsze Poezji — skoro przeciwnie stanowi antytezę jakiegokolwiek poetyczności, to zupełnie niezrozumiały staje się obłęd Żony, jej „kompleks poezji”. Niezrozumiałe staje się jej błogosławieństwo — czy też przekleństwo — którym obdarza nowonarodzonego syna: „Będziesz poetą, aby cię ojciec kochał”. (...)

Nade wszystko owa metoda „dosłowności” sprawdza się w mistrzowskich obrazach niedobitków ginącej arystokracji, oczekujących swego końca w Okopach Św. Trójcy. Scena odbywa się zresztą w tymże kościele — lecz przeobrażonym, tak jak starsi z nas pamiętają przeobrażone kościoły warszawskie w czasie walk powstańczych. Rozwalone mury, głębokie szczeliny wypełnione tłumokami, worami z piaskiem; co chwila wali się jakiś filar, jakaś część ściany. Markizi, dostojnicy wojskowi, bogaci finansisci w koczach narzuconych na wykwiłtne stroje; wielkie damy w strzępach balowych toalet, z obłędem w oczach. Siedzą na ziemi, na betach i tobołach, płaczą i pożerają żarłocznie resztki zgromadzonej skrzętnie żywności,

przechadzają się nerwowo, skupieni w grupach wymieniają konspiracyjne szeptu. Buntują się bezsilnie. Przeklinają. Jest w tym obrazie wstrząsająca prawda: nie tylko samoistna prawda artystyczna, ale prawda w odniesieniu do wizji Krasieńskiego, i w odniesieniu do życia.

Zatem jednak prawda, wierność w stosunku do rzeczywistości? Realizm?

Tak — ale tylko jako pewna obrona konwencja, wprzęgnięta w służbę efektu teatralnego. Realizm poszczególnych elementów, które, zsumowane w całość widowiska, stają się surrealistyczne; dramat przekształca się w absurdalną groteskę. Jeżeli poetyckie personifikacje, symboliczne upostaciowania, otrzymują tę samą cielesność co żywe i realne istnienia ludzkie, jeżeli rękci diabła, płonący miecz w rękach anioła, traktowane są z tą samą dosłownością, z tym samym skrupulatnym realizmem co piła, którą rżnie się człowieka — to przestajemy wierzyć w prawdziwość

jednych i drugich. Wszystko zamyka się we wspólnym cudzysłowie. I tego właśnie najwyraźniej chce reżyser, do tego świadomie zmierza; ów cudzysłów, cudzysłów teatralny, ostentacyjnie podkreśla w finale widowiska. Więc najpierw przez śmierć głównego bohatera; hrabia Henryk rzuca się w przepaść... skacząc po prostu z balustrady, otaczającej górne krążganki, na podłogę sceny i efektownie padając na przygotowaną tam stertę worków i tobołów. (...) A potem, gdy tylko Pankracy, porażony swą wizją, wali się na ziemię z finalnym okrzykiem: „Galilae, vicisti” i gdy raz jeszcze przebiegnie przez kościół czart — na znak, że on to ostatecznie został panem tego przybytku — wkracza na scenę właściwy spiritus movens tego ukazanego nam świata: zespół techniczny. Maszyński. Wyprowadzają umarłych, usuwają rekwizyty, demontują dekoracje. Komedia skończona (...)

(„Kościół Boga czy czarta?” Nr 23)