

POKUSZENIE FAUSTA

LEONIA JABŁONKÓWNA

Dwoje ludzi wylądowało na Księżycu i zostało tam już na zawsze. Nie dlatego, że urzeczeni pięknnością srebrnego globu wyrzekli się swojej ziemskiej ojczyzny, i nie z powodu awarii aparatu, czy błędu w kalkulacjach; lecz dlatego, że nie mają do czego wrócić. Nie mają nawet do czego tęsknić — nostalgia ich straciła swój punkt odniesienia. W czasie, gdy odbywali swą wyprawę, Ziemia przestała istnieć unicestwiona przez wybuch termojądrowy. Gdy wyczerpie się zapas tlenu i przyjdzie śmierć, ciała kosmonautów rozsypane w proch złączą się z pyłem gwiazdowym, by w upiornym i groteskowym tańcu wirować dokoła miejsca, co było niegdyś siedliskiem „Ziemi — planety ludzi” a od-tąd jest już tylko martwą pustką w przestworzach.

Taka jest treść *Kosmogonii*. Oczywiście, nie tej, którą oglądamy na scenie i którą napisał Iwaszkiewicz, lecz tej, która zrodziła się w chorej wyobraźni jednego z bohaterów jego sztuki, zdziwczającego, a może wręcz obłąkanego, domorosłego poety Seweryna. Ta makabryczna wizja przybrała zresztą w jego ujęciu postać nie tragedii — lecz komedii. „Przecież to bardzo zabawna sytuacja. Komedja — nie mieć gdzie wrócić”. Sztuka Iwaszkiewicza, choć również nazwana *Kosmogonią*, nie rozgrywa się w nieogarnionych przestrzeniach kosmosu, lecz w bardzo ziemskich i bardzo wymiernych granicach: w ciasnym wnętrzu polskiej leśniczówki. Nie demonstruje eschatologicznej wizji zdehumanizowanego świa-

ta, ale przeciwnie — mówi o człowieku, o jego naturze, o jego miłości i nienawiści, o nadziei i o rozpacz, o życiu i nieuchronnej śmierci.

Pośród ogromnej ilości wątków, jakie składają się na gęstą i skomplikowaną materię tego utworu — wątków z których każdy starczyłby na odrębne dzieło, a które autor powiązał we wspólną konstrukcję dramatyczną — motyw owej koszarnej „science-fiction” przewija się tylko marginalnie; nie odgrywa zasadniczej roli w rozwoju akcji; z formalnego punktu widzenia stanowi właściwie tylko symboliczny ornament, dopełnienie charakterystyki bohatera. Toteż nie został on na ogół uwydatniony w omówieniach, jakie ukazały się z racji tego przedstawienia. I chyba zresztą nie został też dostatecznie wyeksponowany w samym spektaklu.

A jednak wydaje mi się, że ma on wagę szczególną, że może nawet jest kluczem, pomagającym rozszyfrować istotny sens tej sztuki, obfitującej w takie bogactwo różnorodnych elementów fabularnych i pełnej tyłu niedomówień.

Poprzez wielką ilość nawarstwień tego „opowiadania w dwóch aktach” — jak określili swój dramat Iwaszkiewicz — jako naczelną nutę wybijają się niewątpliwie sprawa Seweryna. Seweryn popełnił przed laty morderstwo. Urzeczony niezwykłą urodą i cudowną świeżością swego młodego przyjaciela Inia (który był zresztą jego rodzonym bratem, o czym jednak obydwaj nie wiedzieli), nie mógł znieść myśli o tym, że



gibkie ciało czarującego efebą zacznie się z wolna pokrywać tłuszczem i zmarszczkami, że jego niewysłowny urok będzie się z każdym dniem ulatniać, aż w końcu, pod naporem przytłaczających lat, obróci się w nicłość. I postanowił przeciwstawić się nieubłaganym prawom Natury: zatrzymać Inia na zawsze w jego najpiękniejszej, najbardziej doskonałej postaci, zachować go na całą wieczność w rozkwicie dziewiętnastoletniej wiosny. Ten obłąkańczy zamysł przeprowadził w sposób niezmiernie skomplikowany: najpierw nakonił znajomego malarza, znakomitego portrecistę, aby uwiecznił młodzieńca na płótnie, a następnie otrul Inia, pozorując tę śmierć wypadkiem na polowaniu.

Z punktu widzenia realiów życiowych, a także w wymiarze „prawdopodobieństwa psychologicznego” cała ta sprawa wydaje się dość sztuczna i „wydziwaczona”. Ale nabiera zupełnie innego sensu, gdy rozpatrywać ją na płaszczyźnie poetyckiej metafory, jako transpozycję mitu. Mitu faustowskiego oczywiście. To przecież uwspółcześniona, przeniesiona w konkret codzienności wersja tego samego pokuszenia: „Verweile doch...” Diabelski podszept: zatrzymać młodość, sprzeciwić się nieprzekraczalnym prawom Życia i Śmierci, ziszczyć to, co nieziszczalne.

Jeden jest tylko sposób, ażeby to osiągnąć, sposób Fausta: zaprzedać duszę księciu ciemności. Przetłumaczone na język współczesny, język laicki, oznacza to zastratę świadomości, wyrzeczenie się z własnej nieprzymuszonej woli największego dobra, najwyższej wartości, jaką obdarzony jest człowiek: światła rozumu i sumienia.

Tak zarysowuje się zbrodnia Sewera w zestawieniu z pierwotnym mitem faustowskim. Ale w *Kosmogonii* nabiera ta sprawa jeszcze innego, bardziej przejmującego i, w pewnym sensie, bardziej aktualnego znaczenia. Gdyż Seweryn jest także poetą; jest twórcą dzieła, które ma niejako obiektywizować jego wizję, zapładniać nią innych, зараżać odbiorców owym błazeńskim śmiechem, przewrotnym grymasem, ową prawdziwie „nie-ludzką komedią”, rozgrywaną nad grobem człowieczeństwa. I to jest dalsze rozwinięcie i dalsza konsekwencja „pokuszenia Fausta”. Konsekwencja pokrewna tej, jaką ponosi Adrian Leverkühn, genialny muzyk w powieści Tomasza Mann'a. Zapewne, niewspółmierna jest skala, w której rozgrywają się losy tych dwóch ludzi: wielkiego artysty, który opromieniony już sławą światową, tworzy swoje przera-

żające „opus magnum” — i nieznanego, zasztytego w odludnej chałupie, domorosłego poety, co może jest tylko zwiariowanym grafomanem. Ale sam proces zatrucia, które ich obu poraża, wywodzi się z podobnych źródeł; i klątwa, którą obaj są obarczeni, stanowi to samo groźne ostrzeżenie.

Wydaje mi się, że zbyt małą wagę przyłożono w spektaklu do tego właśnie „faustowskiego” nurtu w sztuce Iwazskiewicza. Reżyseria Józefa Grudy wnikliwie ukazała jej wszystkie aspekty psychologiczne i precyzyjnie wyodrębniła poszczególne wątki fabularne, tworzące zawiłą, nie zawsze łatwą do rozplątania, sieć wzajemnych relacji, stosunków, łączących ze sobą osoby dramatu, i ich powiązań z odległą przeszłością — z latami okupacji — której reminiscencje wdzierają się wciąż nawracającym refrenem w melodykę utworu. Ale może zabrzmiałyby on jeszcze bardziej przejmująco, gdyby został rozegrany właśnie na płaszczyźnie mitu — jako na pół tylko realna, mająca w sobie coś z sennego marzenia, ewokacja prastarej legendy? Może wtedy właśnie odezwałby się dźwiękiem prawdziwie drapieżnym i wstrząsającym?

Charakterystyczne, że każdy z czwórki świętych wykonawców tego spektaklu wywierał najgłębsze wrażenie i stawał się najbardziej sugestywny wówczas, gdy idąc za swoim instynktem, za „swoim „słuchem

wewnętrzny”, zapominał niejako o czysto życiowych i rozumowych implikacjach swej roli i pozwalał się wciągnąć w rzeczywistość innego wymiaru, z pogranicza jawy i snu. Z natury rzeczy najwięcej po temu sposobności miał Michał Pawlicki, jako Seweryn — bo Seweryn to właśnie człowiek także i w planie „realistycznym” niezwyčajny, wyobcowany z normalnej, przeciętnej codzienności. Pawlicki był szczególnie fascynujący w swojej chłodnej logice, w rzekomym zrównoważeniu i rzeczowości, za którą czuło się — trzymany tylko ostatkiem sił na uwięzi — podmuch szaleństwa. Również Zofia Małynicz w świetnie skonstruowanej roli Balladyny — namiętej i drapieżnej baby wiejskiej, kochanki i gospodyni Sewera, urzekała nade wszystko, wyczuwalną pod słowami i gestami, nieujawnioną resztą, dziką energią, która przekształcała tę zachłanną i rozpięcioną samicę w jakąś nadrzędną chłopską Ananke.

Ale Sewer i Balladyna to „tubyłcy” — pełnoprawni obywatele owej krainy, leżącej jakby poza granicami współczesnego, zracjonalizowanego świata; z innej gliny ulepione są postaci, uosobione przez drugą parę z tego kwartetu, postaci z zewnątrz, które chwilowo tylko zabiły pod dach leśniczówki: Wiktor, brat Seweryna, architekt, budowniczy domów w Nowej Hucie, i Rena, znakomita aktorka, matka zabitego Inia. Wieńczysław Gliński w partii Wiktora miał chyba najmniej możliwości do przekazania owego „drugiego nurtu”, nurtu metaforycznej ballady; mógł tylko z prostotą i naturalnością przekazać dość schematycznie zarysowany w tekście wizerunek rozsądnego, pozytywnego inżyniera.

Najtrudniejsze zadanie przypadło Janinie Romanównie, jako Renie. Rola ta skupia nurty wielorakie i rozbieżne: poler i blask wielkiej gwiazdy scenicznej, niemłodej już, ale pełnej jeszcze witalności i uroków; i skryty pod zewnętrzną błyskotliwością i swobodą lęk samotności i niezaspokojony głód uczuć; i ból matki osieroconej po stracie jedyne go syna, połączony z utajonym poczuciem winy wobec nieżyjącego; i skomplikowany stosunek do człowieka, w którego ramionach znalazłaby ukojenie, ale którego ojcem był kochany przez nią niegdyś mężczyzną... Wszystkie te różnorodne elementy psychiczne świetna artystka potrafiła scalić w jednolitą osobowość i sugestywnie przekazać w ramach kilku niedługich dialogów; ale największą ekspresję uzyskiwała w chwilach milczenia, jakby nachodzącego na nią z nagłą zapamiętania — jak np. w początku II aktu, po samotnej godzinie spędzonej sam na sam z portretem zmarłego Inia. O czym mówili ze sobą — we śnie? na jawie? — nie dowiemy się nigdy; ale tu właśnie czuło się obecność tego niewyraźnego, które realność życia przenosi w wymiar poezji.

LEONIA JABŁONKÓWNA

Michał Pawlicki (Seweryn) i Janina Romanówna (Rena Kalinowska); na zdjęciu górnym: Zofia Małynicz (Balladyna), Janina Romanówna (Rena Kalinowska), Wieńczysław Gliński (Wiktor)

