

TEATR ZWIELOKROTNIONY

LEONIA JABŁONKÓWNA

Teatr Polski w Warszawie: KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA Pedro Calderona de la Barca, imitował Jarosław Marek Rymkiewicz. Reżyseria: Krystyna Meissner, scenografia: Teresa Targońska, muzyka: Kazimierz Serocki. Premiera 12 lipca 1970 r. (fot. F. Myszkowski).

Snem jest teatr, snem jest życie —
A więc snijmy...

Ta apostrofa, rozbrzmiewająca na wstępie widowiska w Teatrze Polskim, poddaje tonację, w której rozegra się cały „opus” Calderonowski. Co prawda nie wiemy na pewno, czy sam autor rozpoczął tę sztukę od takiej właśnie introdukcji, czy też wprowadził ją tu na własną rękę w swojej imitacji Rymkiewicz. Zresztą związki między transkrypcją polską a oryginałem hiszpańskim w ogóle wydają się nader zawile. Calderon opracowywał tematykę tego utworu dwukrotnie; Rymkiewicz oparł się w zasadzie na wersji drugiej (noszącej w oryginale tytuł: *Pani i służąca*), ale uwzględnił również pewne elementy z wersji pierwotnej (*Przypadek i błąd*); nadto zaś, jak stwierdza w nocie zamieszczonej w programie, wykorzystał kilka fragmentów pochodzących z innych dzieł Calderona, jak również z naszej rodzimej literatury siedemnastowiecznej; ba, w jednym wypadku sięgnął jeszcze dalej — aż do Zygmunta Freuda... Ale i to jeszcze nie wszystko; „Resztę — odnotowuje w zakończeniu tego obszernego rejestru — przetłumaczyłem z Calderona, albo sam napisałem”.

Można żywić niejakie wątpliwości, czy informacja, sformułowana z taką, pełną niedbałego wdzięku prostotą, będzie wystarczająco ścisła dla szkiełka i oka pedantycznych badaczy, pragnących dokładnie ustalić zakres owej „reszty” i mieć całkowitą pewność „who is who”. Ale dla zwykłych odbiorców, kierujących się „czuciem i wiarą”, nie ma to żadnego znaczenia. Brak pewności w tym zakresie nie osłabi bynajmniej satysfakcji, jakiej

doznaje się obcując z tą uroczą komedią; i nie zmniejszy uczucia wdzięczności dla poety, który w tak pięknej i odkrywczej imitacji przyswoił ją naszej literaturze. Niemożność ścisłej identyfikacji, brak jasno określonych przesłanek mogą stanowić tu nawet pewien walor dodatkowy, stać się jeszcze jednym współczynnikiem migotliwej, zmiennej, rozedrganej przekształcającym się wciąż rytmem aury, jaką przesycona jest ta feeryczna *Księżniczka na opak wywrócona*. „Na opak” wywrócona jest tu nie tylko bohaterka tytułowa, lecz cała rzeczywistość. W tym świecie wszystko jest względne i każda realność może okazać się złudą. Jedno jest tylko pewne... ale o tym za chwilę.

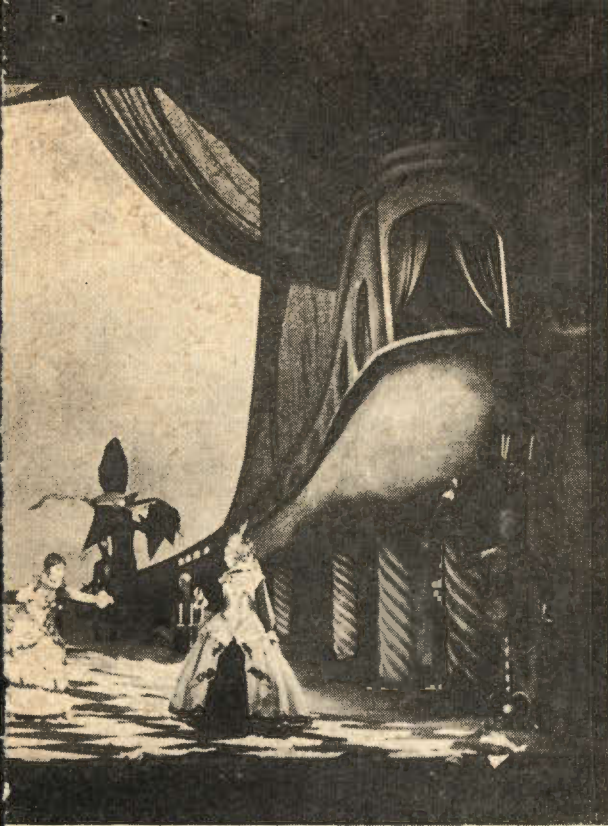
Zapewne, w zewnętrznym zarysie fabularnym *Księżniczka* opiera się na znanym, w ciągu stuleci powielanym niezliczoną ilość razy schemacie komediowym: maskarady miłosnej i humorystycznego kontrastu zachodzącego między wykwintem amorów „dworskich” a rubaszością zalecanek „ludowych”. Jak w każdym utworze, przynależnym do tego gatunku, mamy tu więc dwie pary głównych bohaterów: z jednej strony Diana, księżniczka z fantazyjnej Mantui oraz zakochany w niej Roberto, dziedzic korony w równie fantazyjnej Parmii; z drugiej strony — dwójka „prostaków”: nieokrzesany ogrodnik Perote i jego ślubna małżonka, prymitywna, zmysłowa, krwista Gileta. Nobliwa dama wystawia na próbę swego książęcego partnera, przebierając się za ubogą wieśniaczkę; a pospolita ogrodniczka zwodzi otoczenie i przyprawia o całkowity zamęt umysłowy własnego męża, przywdziewając bogaty strój dworski. Ale ten motyw tak ograny, pod piórem starego mistrza hiszpańskiego uzyskuje zupełnie nowe barwy, rozbliskuje niespotykanym gdzie indziej blaskiem — nie tylko dzięki wartościom formy, niezrównanemu bogactwu słowa, mistrzostwu charakterystyki, niewyczerpalnej inwencji w tworzeniu wciąż nowych niespodzianek sytuacyjnych,



zaskakujących spięrzeń akcji i efektów komicznych. To, co tym Calderonowskim „igraszkom trafu i miłości” nadaje piętno specjalnie wyróżniające, co wyodrębnia je spośród wszelkich ówczesnych i znacznie późniejszych utworów tego rodzaju — to ich funkcja metaforyczna. Metamorfozy, którym, obok głównych koryfeuszek, ulegają także inne postaci, nie tracą nic ze swego komediowego charakteru, ale stają się zarazem odbiciem myśli nadrzędnej; urastają do rangi symbolu, wyrażającego zmienność i wieloznaczność życia, natury ludzkiej, świata. Stawiają pod znakiem zapytania ustalony kształt rzeczy i zjawisk, przekreślają granice między jawą i marzeniem, między konkretem rzeczywistości zmysłowej i zwiewnym majakiem fantazji.

Można to więc potraktować jako komediowe dopełnienie tej samej idei, którą w planie tragicznym uosabia król Segismundo. Kluczem do odczytania symboliki przebieranek i przeobrażeń akcji byłaby w tym wypadku znana formuła: życie jest snem. Ale takie podejście narzucałoby o-

Teatr Nr. 20
16-31.X. 1970



Po lewej: Andrzej Szajewski (Roberto), Irena Szczurowska (Diana), Krystyna Królówna (Gileta), Hanna Stankówna (Flora); po prawej kolejno od góry — 1. scena zbiorowa, pośrodku Andrzej Szajewski (Roberto), Henryk Boukołowski (Książę Parmy), Hanna Stankówna (Flora); 2. Bronisław Pawlik (Perote), Krystyna Królówna (Gileta), Jan Kobuszewski (Lisardo); 3. Bronisław Pawlik (Perote), Jan Kobuszewski (Lisardo), Krystyna Królówna (Gileta), Andrzej Szajewski (Roberto)

znana prawdę: cały świat jest teatrem.

Realizacja w Teatrze Polskim idzie raczej tym właśnie torem. I zaznacza to bardzo wyraźnie — już od samego początku przedstawienia. Zanim jeszcze światło reflektorów rozwidnia w pełni kształt i atrybuty scenicznego obrazu — rozgrywa się wstępna sekwencja mimiczna: schodzą się aktorzy, porozumiewają się gestami; ze stojaków, znajdujących się na scenie, zdejmują kostiumy, przymierzają je; potem rozbiegają się, wynosząc ze sobą niektóre z tych manekinów. A więc przygotowali się do przedstawienia, zasygnalizowali nam czysto teatralną umowność tego, to będziemy oglądać. A kiedy scena się rozwidnia, okazuje się, że mamy przed sobą... teatr. Architektura sceny uformowana jest ściśle według wzorów wnętrza teatralnego z okresu baroku: z paludamentami upiętymi w górze, z dwiema skośnie ustawionymi łóżkami, symetrycznie ciągnącymi się z prawej i lewej strony, zwiężającymi się „perspektywicznie” ku ścianie horyzontalnej. A spośród owych manekinów, których kontury w przyćmionym początkowo świetle mętnie się tylko zarysowywały, zostało kilka figur, rozmieszczonych w różnych punktach sceny. Są to, zastygłe w różnym geście, piersia kobiece: równie dobrze mogą pełnić funkcję „rzeźb pałacowych”, jak surrealistycznych akcentów symboliki seksualnej. Byłoby trudno traktować tego rodzaju scenerię jako wyraz zwątpienia w realność świata; to raczej atrybuty teatralności świata.

Zresztą całe widowisko poprowadzone jest zgodnie z taką właśnie koncepcją. Reżyserka Krystyna Meissner konsekwentnie, z dużą inwencją i świeżością raz po raz obmyśla efekty czysto teatralnej zabawy. Znakomity np. jest dowcip, zastosowany w jednym z epizo-

kreślona — i chyba jednostronna — koncepcję transpozycji scenicznej. Musiałaby to być realizacja zbliżona do filozoficznego moralitetu, do wyabstrahowanej przypowieści, akcentująca dobitnie pretekstowy charakter osób i sytuacji, dbała o zacieranie wyrazistych konturów postaci, szczegółów życia indywidualnego; ukazująca bohaterów raczej jako upostaciowania „idei nadrzędnych”; redukująca, w miarę możliwości, elementy komizmu i realizmu psychologicznego.

Istnieje jednak inna alternatywa. Owa niestanna gra pozorów, wśród której toczą się perypetie *Księżniczki*, odzwierciedla, być może, nie tyle filozofię istnienia, co filozofię sztuki. Ściślej — filozofię teatru. Władztwo teatru rodzi się wszakże z podobnych źródeł co napór sennych majaków. „Życie jest snem” to dewiza metafizycznej tragedii; lecz ta komedia, pełna wydarzeń, wibrująca śmiechem, operująca ciągłym udaniem, komedia o ludziach żywych i pełnych człowieczego ciepła, którzy przeobrażają się pod wpływem maski, kostiumu, rekwizytu; ta fantastyczna igraszka wyraża raczej inną, równie nam



dów początkowych, dotyczący postury starego Księcia Parmy. Gra go — bardzo zresztą zabawnie — Henryk Boukołowski, artysta niezbyt słusznego wzrostu. Otóż ten drobnych rozmiarów władca w pewnym momencie, pragnąc przemówić oficjalnie, daje znak otaczającym go „Pięciu” (są to postacie ucharakteryzowane na groteskowe szkielety, które w przerwach między poszczególnymi zawężeniami akcji rozgrywają coś w rodzaju intermediiów komiczno-makabrycznych). I oto po chwili niewielki Boukołowski urasta w olbrzymia, wwindowany na plecy podwładnych zasłoniętych długą szatą. Efekt kapitalny i właśnie wywodzący się z autentycznej poetyki teatru. Albo inne jeszcze wykorzystanie czysto scenicznej umowności: Perote i Gileta chwytają olbrzymie pęki ślicznych zielonych baloników, imitujących kiście winogron, uginają się pod ich ciężarem i wreszcie ciskają je na ziemię; rozlega się charakterystyczny szelest, trzeszczenie teatralnego rekwizytu. Oto znów przykład celnie zastosowanej humorystyki, możliwej do osiągnięcia tylko w teatrze. Takich momentów jest dużo więcej, trudno przytaczać wszystkie.

W tym samym kierunku prowadzona jest gra aktorska. Trzeba z satysfakcją podkreślić, że jest to gra bardzo wyrównana — z paru osiągnięciami wysokiej klasy. Należy tu przede wszystkim wymienić: Irenę Szczurowską z niezwykle wdziękami, swobodą i bardzo finezyjnym poczuciem humoru ucieleśniającą postać tytułową Dianę — księżniczki na opak wywróconej; pełną temperamentu, rozmachu, a w pewnych momentach przejawiającą także świeży i czysty nurt liryczny Kry-

Teatru Nr. 20
16. 31. X. 1970.

stynę Królownę jako Giletę; oraz znakomitego, soczystego, tryskającego wena komiczną. a przy tym głęboko prawdziwego Bronisława Pawlika, który rolę Perota może zaliczyć do swych najlepszych kreacji. Wyborny w „partii” dworzanina Lisarda jest również Jan Kobuszewski. Inteligentnie, z dużą dozą autoironii, prowadzi rolę romantycznego kochanka, księcia Roberta, Andrzej Szajewski. Zresztą, jak się rzekło, cały zespół doskonale wypełnia naczelne zadanie tego spektaklu — zadanie wcale niełatwe: zagrać żywych ludzi, podkreślając przy tym umowność i tzw. dystans do wyobrażanych postaci. Ukazać magię teatru i czar jego złudy...

LEONIA JABŁONKÓWNA
