

665
teatr

Pani Dulska zdejmuje szlafrok

Witold Filler



NINA ANDRYCZ jako Pani Dulska

(Fot. A. Jajosiński)

Tekst znany aż po znudzenie, genialna partytura dla aktorów, którzy w swej naturalnej pogoni za nowym napotykają przecież przy budowaniu roli podwójny parkan. Jednym obudowała swą sztukę sama Zapolska, w poetyce „małego życia” utrzymując sytuacje i dialogi, a poetyka to zaborcza, oporna innowacja. „Małe życie” oznaczało, że szlafrok, bambosze i papiloty dyktują sztuce natrój: szlafrok mógł być mniej lub bardziej brudny, bambosze mniej lub bardziej przydeptane, ale tego szlafroka Felicjanowa Dulska zdjąć z siebie nie mogła; był niby suknia Dejaniry: schodził dopiero krwawo. Krew dawali sztuce aktorzy. I tak wokół pierwszego parkanu obrastał drugi. Tradycja sceniczna skrupulatnie notowała, jak poszczególne „kwestie” akcentowała Cwiklińska, jak Románówna, jak Chojnacka. Każda była zszlafroczone, ale inaczej chciała swój brud nosić. Ileż przeciw istniejącym metod noszenia brudnego szlafroka?

Mijały lata i premiery, z za obu parkanów niewiele już było widać z „Moralności pani Dulskiej”, choć i to niewiele wystarczało, by się każdą nową inscenizacją bawić. Właśnie! — bawić, bo pierwotna drapieżność autorki w analizowaniu struktur psychicznych z — współczesnej jej! — doby Franza Josefa przemieniała się z upływem czasu w dobrotliwą drwinę z umarłego obyczaju. To już nie była wina parkanów, lecz metamorfoz życia. Na widowni siedzieli nowi Dulscy. Pogodnie akceptowali tę (przez 50 lat znajdowała się ona w każdym teatralnym programie), że dulszczyzna jest wieczna. Skwapliwość akceptacji wynikała z relatywizmu tezy: moralność mieszczańską cechuje królicza rozrodczość, ale każdy czas dorabia się własnej dulszczyzny. Ta sama filozofia życiowa wyraża się poprzez nową taktykę. Nowi Dulscy czuli się inni niż Dulscy na scenie. Prudera seksualna śmieszyła tych, co sami wyżylali się na sex-parties, którym dawną bigoterię zastąpił obnoszony z dumą cynizm, a filisterskie ciułactwo — nawyk do hulanków w Kongresowej. Komedja pani Gabrieli odczytywana uparcie jako drwina z tego, co nie istnieje, bo zdążyło się przepoczwaryć, przypominała coraz bardziej austriackie gadanie. A teatr bał się przedrzeć przez parkany. Powielając półwieczny kanon działań scenicznych, przypisany tej komedii, atakował savoir-vivre, a nie filozofię Dulskich. Ironiczna „moralność” w nagłówku sztuki stawała się martwą atrapą. W gruncie rzeczy dulszczyzna, i ta dawna, i ta współczesna — nie kształtuje własnej normatyki etycznej, a jedynie kodyfikuje sposoby łatwego przeżywania życia. Tak, by się nikomu nie narazić, skutecznie roztopić w anonimowym tłumku osób podobnych, a swoje uszczknąć. By w ten kołtuński dekalog sztuką Zapolskiej uderzyć, należało przecież zdjąć bambosze i szlafrok.

II. Czy substancja literacka sztuki zdolna była przeżyć ten zabieg? Współcześni Zapolskiej byli tu sceptykami. Pisał Przyby-

szewski: „Precyzja, z jaką tak zwani realisci na scenie tupież rozszczepiają, jest bardzo piękną rzeczą. Autor pisze coś w rodzaju biblii pauperum, to znaczy: wypowiada wszystko tak dokładnie i tak dosadnie objaśnia widza, aby nie miał niepewności w najdrobniejszym szczegółliku — a więc pisze i dla ślepych i dla głuchych. Albo też autor liczy się z widzem, dla którego największą rzadkością odczytywać scenogram na rzadkiej kanwie dzierżyć wzory własnych tęsknot”. Kiedy Przybyszewski mówił te słowa, mógł myśleć o Zapolskiej (Acz bez wątplenia myślał i o sobie). Sama Zapolska z koblęcą uległością korzyła się przed jego racjami, po „Złotym runie” pisała: „Życie nam się przedstawia inaczej, jemu w tej formie. Bądźmy ciekawi, co jemu się przedstawia”. Za Zapolską na cenzurkę „Biblii pauperum” zgodzili się widzowie i teatr. Skutki? — o nich było wyżej. I wreszcie Krystyna Meissner zdecydowała się „biblię” odczytać jako „stenogram”. Efekty przeszły oczekiwania, genialność Zapolskiej ożyła w nowej, uzyskanej dzięki teatrowi i przez teatr, skali odniesień.

III. Za Zapolską robi u nas Różewicz. Uduje proroka, rozrzewnia się nad samym sobą w didascalach, ale nikt z równą mu ostrością nie sportretował współczesnych Dulskich, którzy panaceum na kłopoty świata znaleźli w małej stabilizacji, na czworakach pełzając na Parnas w kamienicy Johna. Różewicz wymyślił starą kobietę, co wysiaduje. Metafora z jednej parafii, ale się zleksykalizowała. Widać, że różewiczowe wysiadywanie ma miejsce na stercie starych rupieci i łachów, czyż trzeba szukać innej scenarii dla współczesnej pani Felicjanowej? I Krzysztof Pankiewicz, projektując scenografię dla spektaklu Zapolskiej, pomysł ukradł z tytułu Różewicza: na scenie graty, mrowie komódek, szafek, kanap, zdezelowanych foteli, nad nimi feretrony ze zbutwiałych sukien. Na tym mrowisku stara kobieta o nazwisku Dulska wysiaduje moralność, niczym kwoka jaja. Jaja okazują się kukucze, ale to już przewrotność Zapolskiej.

Spektakl Krystyny Meissner pokazuje nową nam współczesną taktykę Dulskich. Obyło się właściwie bez zmian w tekście, bohaterowie przenieśli jedynie kostiumy, a pani Dulska zdjęła szlafrok. I właściwie ta prozaiczna z pozoru czynność osiągnęła wymiar ironicznej metafory. W spektaklu jest kilka scen szokujących: topless Juliasiewiczowej, obsługiwane Zbyszka przez Hankę. Choć drastyczne, nie rażą: są dokumentacją nowej obyczajowości Dulskich. Choć drastyczne, również i nie znaczą. Są jedynie ilustracją. A niewinny ćwierć-strip-tease Dulskiej ma siłę gromu: zdjęta z sienie suknie Dejaniry, by w zmysłowym geście przyłgnąć ciałem do boku Felicjana. Ale, gdy przebrana w skórzane botki i mini-spódniczkę Hesia okazała się idealną kandydatką dla serialu prywatki; gdy skryte za

drucianymi okularkami oczęta Mell jarzyły się psychodelicznym blaskiem, gdy Zbyszko wyglądał, jakby się spieszył na plan „Polowania na muchy” — jedynie cnota Felicjana oparła się pokusom nowego czasu. I po raz pierwszy widzom komedii Zapolskiej mogła targnąć myśl, że pani Dulska w przyszłości zdejmie szlafrok już nie dla ślubnego małżonka. Ciekawe, czy Zapolskiej myśl taka była obca?

Niewątpliwie natomiast, obce było Zapolskiej przemodelowanie Hanki, jakie na ulicy Foksal zaproponowała Jolanta Wołłejko. Tu modernizacja sięgnęła granic parodii, a sens takiego zabiegu (uzyskanego i poprzez zmiany tekstu) wydaje mi się wątpliwy. Zapolskiej potrzebna była przeciwwaga moralna dla c. k. kołtunerii, znalazła ją w hardości prostej dziewczyny, która nie chciała handlować z panią Dulską własnym honorem. Sportretowanie przez Meissner kołtunerii spatifowskiej również na przeciwwagę by zasługiwało; Hanka, co okazuje się drobną cwaniaczką i po zainkasowaniu honorarium za cnotę biegnie łapać nowych frajerów, oznacza punkt dla dulszczyzny: jej epidemiczność nie napotyka na odpór. Można było tę rzecz rozegrać inaczej. I stać na to chyba reżyserkę, która samą Ninę Andrycz potrafiła nakłonić, by zamiast na koturnie stanęła na piramidzie z gratów. Metamorfoza nb. okazała się wielce dla artystki fortunna: znudzona heroina oślniła widzów mocą, nieoczekiwanego talentu komediowego. Rozluźniona w geście i słowie, zabawna, a przy tym drapieżna, obleśna, prowokacyjnie obnosząca własną trywialność. I trudno byłoby tu powiedzieć, kto na kogo bardziej pracował: Andrycz, Meissner, czy Zapolska. Wszystkie trzy panie miały sobie nawzajem wiele do zawdzięczenia. Barwnie rozrysowali śwe postacie także i inni bohaterowie spektakli, wyzwoleni przez zamysł inscenizatorski z oków tradycyjnych zagrań: Eugenia Herman — pełna zmysłowej pikantarii Juliasiewiczowa; Irena Szczurowska — spalana daremną walką ze złymi ciekawostkami życia Mela; Andrzej Antkowiak — neurasteniczny gigolak, Zbyszko. Bliżsi poprzednim odtwórcom swych ról zdawali się: Tadeusz Pluciński (Dulski), Danuta Rastawicka (Hesia), Aleksandra Dmochowska (Lokatorka). Całość spektaklu stanowiła rozgłosne potwierdzenie nie tyle dla żywotności dulszczyzny, co dla geniuszu Zapolskiej. A już byliśmy ją skłonni uznać jedynie za mistrzynię umarłej konwencji. Krystyna Meissner nie bała się obalenia parkanów. Wygrała.