

665

O »DULSKIEJ«

— inaczej

Recenzenci powiedzieli już w ogólnych sformułowaniach, co znaczy obecna inscenizacja *Moralności pani Dulskiej* w Teatrze Kameralnym, warto może jednak spróbować raz jeszcze odpowiedzi w ściślejszych kategoriach. Na wstępie oto kilka najkonieczniejszych terminów; wszystkie odnoszą się pierwotnie do języków naturalnych, a następnie rozszerzono je na inne systemy znaków. Przyjmujemy więc za De Saussure'm, że każdy znak składa się z elementu znaczącego (signifiant) i znaczonego (signifié). Pierwszy to symbol umowny (np. słowo „koń”, lub „das Pferd”); drugi to pojęcie konia. Oba razem tworzą znak „koń”, który można z kolei odnosić do przedmiotów w świecie zewnętrznym. Jest to pierwsza płaszczyzna w proce-

sie oznaczania. Ale wychodząc ponad poziom analizy samego języka, spotykamy „piętrowe” systemy wznoszące się kolejno ponad sobą. Analizę tej sprawy dał Louis Hjelmslev, jednak w celu uniknięcia jego zawilej terminologii dogodniej będzie posłużyć się wersją Rolanda Barthes'a, który w stosunkowo popularnej książeczce *Éléments de sémiologie* przełożył ową terminologię na tradycyjne już określenia De Saussure'a. Otóż cały znak, złożony ze znaczącego i znaczonego, może z kolei stać się elementem znaczącym (signifiant) w drugim systemie znakowym; taki związek nazwał Hjelmslev porządkiem konotacji. Aby nie pozostawać dłużej przy ogólnikach — oto konkretne zastosowanie.

W *Dulskiej* mamy najpierw komunikat ujęty w znaki zarów-

no języka naturalnego, jak ruchu, gestu, oprawy plastycznej i tak dalej. Badanie w jaki sposób każdy z tych znaków składa się z własnego znaczącego i znaczonego oraz jak łączą się one w system znakowy teatru nie jest tutaj istotne. Ważny jest natomiast fakt, że na wyższym piętrze cały ten system staje się „znaczącym”, zaś „znaczone” jest bezpośredni sens sztuki: historia w życiu rodzinnym pewnej lwowskiej właścicielki realności w roku 1906. Posuwając się z kolei o piętro wyżej, znów traktujemy całą ową historię jako znaczące, zaś znaczonem staje się wtedy pewna ideologia — dulszczyzna.

Jak dotąd, poza wprowadzeniem kilku terminów, nie dokonano tu niczego nowego. Ostatecznie, każdy wie, iż sztuka Zapolskiej konotuje dulszczyznę i można tylko dyskutować nad pytaniem, jak dalece owa dulszczyzna jest nadal kwestią aktualną, a konkretnie — gdzie pośród nas kryją się Dulszy. Na to pytanie, próbuje, na przykład, udzielić odpowiedzi autor artykułu wstępnego w programie sztuki, wiwatując przy tym z najgrubszej rury w sposób całkowicie zgodny z bezpieczeństwem i higieną swej pracy publicysty, ale nie o tę dyskusję chodzi w obecnych rozważa-

niach. Dość będzie przyjąć, że dulszczyzna to nie tylko sprawa historyczna. W jaki jednak sposób można by ten fakt bezpośrednio oznaczyć w teatrze?

Znaczące to cały utwór Zapolskiej o bardzo ściśle zapisanej formie wyrażania i formie treści; nie darmo w szkole przerabiana się rzecz jako klasyczny przykład świetnie skonstruowanej sztuki naturalistycznej. Jeśli sztuka ta zostaje wystawiona zgodnie z pierwotnym zapisem, przejdą na wyższe piętro systemów znakowych dokonując sam widz zależnie zresztą od własnych możliwości refleksji. *Moralność pani Dulskiej* staje się w tym wypadku sztuką silnie znaczącą, ale pozostawiającą swe znaczone (dulszczyznę) do rozszyfrowania przez publiczność: element znaczący musi sobie każdy dorobić we własnym zakresie. Taki wypadek zachodzi zresztą przy inscenizacji każdego dzieła o ponadczasowym odniesieniu — pytamy, kto wśród nas jest Hamletem, Poloniuszem, czy Tartuffem, chociaż oglądamy na scenie sytuacje osadzone w dawnych epokach oraz strój i wystrój sceny elżbietańskiej, ludwиковskiej, czy równie już historycznej sceny dziewiętnastowiecznej.

W obecnej inscenizacji reżyser (Krystyna Meissner) i sce-

nograf (Krzysztof Pankiewicz) postanowili doprowadzić do krótkiego spięcia między dwoma systemami znaków, pokazując nie tylko historię Pani Dulskiej, która konotuje ponadczasową dulszczyznę, ale taką historię, która ma wprost oznaczać Dulskich tutaj i dzisiaj. Jak tego jednak dokonać wychodząc od ściśle sprecyzowanego historycznego zapisu roboty naturalistycznej?

Najprościej idzie rzecz z przebraniem autorów we współczesne stroje, z daniem im do ręki dzisiajjszych akcesoriów i przypisaniem im teraźniejszego sposobu bycia. Łatwo też można zastrzec w dialogu archaizmy i prowincjonalizmy językowe oraz część realiów historycznych lub społecznych (dzisiejsza uwiedzioną może się, na przykład, sama targować o odczepne bez pośrednictwa chrzestnej matki). Ale całości „języka” sztuki — jej poszczególnych sytuacji składających się na sytuację ogólną z roku 1906 — nie da się żadnym sposobem przerobić na naszą współczesność socjalistyczną. Trzeba zatem znieść artykułowaną wymowę sztuki innym sposobem; twórcy przedstawienia uciekli się do karykatury przechodzącej w groteskę. Karykaturę odbiera publiczność od chwili wejścia na widowie

przekształconą przez scenografa w aneks mieszkania Dulskich z kapitalnymi pastiszami obrazów popularnych mistrzów epoki. Na samej scenie znaki owej epoki zostają spotęgowane do absurdu: piętzy się, rozpycha i rozlewa (jak w *Nowym lokatorze* Ionesco) zbiór rupieci, niektórych zresztą bardzo pięknych i stylowych. Wszystkie szczegóły didaskaliów Zapolskiej zostały uwzględnione („premie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych”, „piękna serwantka”, „empirowy ekranik”), ale poszczególne znaki „salonu w burżuazyjnym domu” zostały nagromadzone w zestawieniach absurdalnych i zaskakujących, tworząc efekt groteski. Otrzymałmy skomponowaną w stylu epoki, ale ponadrealną, a więc i ponadhistoryczną otoczkę dulszczyzny.

Rozgrywająca się w takim otoczeniu i ściśle wpłciona w nie akcja jest potraktowana na podobnej zasadzie. Członkowie rodziny wchodzi i wychodzi przez drzwi serwantek i kredensów, lub też po prostu przebywają w nich sobie, a łożo małżeńskie znajduje się pod sufitem, na piramidzie gratów. Cała kamienica pani Dulskiej z książką czynszów, trzepakiem i stróżem oraz cały łańcuch rozgrywających się w tej kamienicy sytuacji został odrealniony historycznie i za-

czyna znaczyć na prawach groteski w sposób metaforyczny. System znaczący został tak rozchwiany, aby znaczone oderwało się od konkretnej epoki, zachowując jednak poszczególne związane z nią składniki. Na tak przygotowanym gruncie wznosi się kolejne piętro tego rodzaju uwspółcześnienia, aby znacznym stali się wprost Dulscy naszej doby; służy temu celowi współczesny strój i sposób bycia postaci. Najciekawszy jest przy tym fakt, że uwspółcześnienie dokonane jest na takiej samej zasadzie niespodziewanego groteskowego zestawienia jak scenografia i traktowanie sytuacji. Odkurzacz z „Eldomu”, mini-spódniczki i komisolety wloskie buty panienek, toalety Julia-siewiczowej czy baczki Felicjana Dulskiego znaczą współczesność, ale pojawiają się w sztuce na równych prawach z wchodzeniem i wychodzeniem przez kredensy. Dzięki groteskowemu kontrastom zabieg semiologiczny został przeprowadzony czysto i konsekwentnie.

Skoro jednak publiczność nie przychodzi do sali na ciekawą skądinąd demonstrację też Hjelmsleva i Barthes'a, ale do teatru na sztukę Gabrieli Zapolskiej, wolno postawić pytanie, czy i w jakim stopniu opłaciły się operacje dokonane przez reżysera i

scenografa. Otóż uznana od pokoleń doskonałość scenariusza zapisanego przez autorkę jako tekst polega na stworzeniu wielkich ról dla aktorów. Skoro wszystko, co obecnie czynią oni i mówią mamy traktować jako jeden z elementów groteskowego kontrastu, wypada uznać ich pracę za podporządkowaną celom leżącym poza budowaniem roli. Konkretnie — kontrast między dzisiejszością aparycji i zachowania, a dawnością wynikających z tekstu układów i sytuacji, utrudnia budowanie pełnych, trójwymiarowych postaci. Poza tym, aktorzy po prostu nie bardzo mają gdzie grać i chwilami giną w ionescowskiej nawale rupieci. Nie znaczy to, aby dali się zresztą całkowicie pochłoniąć przez eksperyment semiologiczny. Recenzje podniosły z uznaniem rolę Niny Andrycz jako kolejny krok w jej „nowym kursie” tak pięknie rozpoczętym w *Gwieździe* Kajzara. Przez nawale teoretyczno-koncepcyjną przebiła się Irena Szczurowska, wysuwając rolę Meli na nieoczekiwanie ważne miejsce w sztuce. Współcześnie elegancjki kostiumów Juliasiewiczowej pozwoliło w pełni wygrać urodę i uwierzytelić całą doskonałą rolę Eugonii Herman. Ale cała inscenizacja nie jest i nie może być oka-

(dokończenie na str. 8)