

W ubiegłym roku przypadła dwusetna rocznica urodzin Aleksandra Fredry. Związane z nią uroczyste obchody otwarte oraz zamknięte zostały dwiema Sesjami Fredrowskimi, z których pierwsza odbyła się w marcu w warszawskiej siedzibie Związku Artystów Scen Polskich, druga – w październiku na Uniwersytecie Wrocławskim, od dawna stanowiącym najważniejszy ośrodek badań fredrologicznych. Ponadto Telewizja Polska przypomniała w miesiącach wiosenno-letnich wcześniejsze realizacje komedii Fredry w teatrze telewizyjnym, grane przez najwybitniejszych często aktorów różnych generacji. Odbyły się wreszcie premiery sztuk fredrowskich na wielu scenach kraju.

Toruńska realizacja *Zemsty* miała swoją premierę w styczniu br. i stała się tym samym nieco późniejszym już akcentem Roku Fredrowskiego. Od czasu powstania istotniejszy jest jednak artystyczny rezultat poczynił Krystyny Meissner (reżyseria) oraz Aleksandry Semenowicz (scenografia), które wspólnie – tak jak czynią to już od lat – przygotowały tę kolejną premierę Teatru Horzycy. A stworzyły one przedstawienie bezsprzecznie interesujące i ważne – zwłaszcza jeżeli spojrzeć na nie z perspektywy wcześniejszych wystawień *Zemsty* na polskich scenach. Z tego zresztą punktu widzenia i ten „spóźniony” czas premiery wydaje się nieprzypadkowy. Rok Fredrowski dał okazję do dyskusji – kolejnej, jakie zwykle się przy tego rodzaju jubileuszach

Janusz Skuczyński

Toruńska „Zemsta”: na drogach teatralnej tradycji

wszczynać – nad miejscem naszego największego komediopisarza w teatrze współczesnym. Do tej właśnie dyskusji – inna rzecz, iż tym razem niezbyt ożywionej – Meissner i Semenowicz próbowały się bezpośrednio ustosunkować, czy wręcz same ją kontynuować. To, co zaciekawia oraz stanowi o wadze ich realizacji *Zemsty*, opiera się bowiem ostatecznie na nawiązaniu do całej niemal wcześniejszej tradycji wystawiania Fredry w polskim teatrze oraz twórczym przetworzeniu tej tradycji w duchu wrażliwości dzisiejszego odbiorcy. W każdym zaś razie została przedstawiona jedna z możliwości „modernizacji” Fredry i jego „arcykomedii”.

W punkcie wyjścia toruńska realizatorki sięgnęły aż do kształtującej się od połowy XIX wieku tradycji grania Fredry jako twórcy komedii „wysokich”, specjalnie *Zemsty* zaś jako wręcz dramatu narodowego. Już Wincenty Pol – wbrew głośnym atakom romantyków na „nienarodowość” pisarstwa „polskiego Moliera” – dostrzegł w *Zemście* „królewskie blaski przeszłości”. Potem recenzent krakowskiego *Czasu* chwalił tę komedię za „wyborne ujęcie natury polskiego pierwiastka, wierne zwierciadło jego rodzimjej duszy”, a w konkluzji uznał, iż pozostanie ona „na zawsze jedynym pierwowzorem polskości”. Te apologetyczno-narodowe interpretacje *Zemsty* usankcjonował ostatecznie swoim autorytetem historyka literatury (i nie tylko) Stanisław Tarnowski. I odtąd chodzą do teatru, aby sycić się obrazem „dawnego obyczaju szlacheckiego”, ucieleśnionego w apostoście Cześnika do szabli, którą wojewał on w konfederacji barskiej, czy w jego powołaniu się na „Ojców moich wielkiego Boga”, nakazującego nawet największego wroga przyjąć w domu z tradycyjną gościnnością; wyrażonego wreszcie w wielkim finałowym akcie zgody – sankcjonowanym zresztą znowu przez Boga i w szczególności sposób przez Niego sprawowany nad narodem Opatrznością. Nie przyjmowano wcale do wiadomości, iż jednocześnie Cześnik Raptusiewicz w niezmiernie nieporadny, tj. zabawny sposób wikła się w obce mu zupełnie sprawy Amora, czy też – co na dodatek komplikuje jeszcze

jego wizerunek moralny – dopuszcza się w swoim postępowaniu „małych świństw” (według określenia T. Boya-Zełęńskiego). A inni, bardziej czy mniej wyraźnie, mu cały czas sekundują.

Z romantyczno-narodowych interpretacji *Zemsty* w polskim teatrze drugiej połowy XIX wieku (a i jeszcze długo potem) toruńskie realizatorki wyprowadziły cały sztafaż polskości, w ramy którego wprowadziły akcję Fredrowskiej komedii. Jednym z komponentów sceny jest więc płacząca wierzba, malowniczo zwieszająca się nad pianinem, działaniom aktorów towarzyszy grana na żywo muzyka Chopina, kończy zaś całe przedstawienie – tradycyjny w ogóle w polskiej literaturze, poczynając od *Pana Tadeusza* – „tańczony” w rytm poloneza finał, odwołujący do Mickiewiczowskiego hasła „Kochajmy się”, którym wybrzmiewa narodowa epopeja. Tyle że te tradycyjne symbole polskości poddane są jednocześnie karykaturze i parodii. W ściśle teatralnym tj. umownym entourage całego spektaklu wierzba jest jak najbardziej „żywa” i co rusz w jej gałęziach przychodzi się płatać aktorom, Chopinowski akompaniament od początku pobrzmiwa dysonansem, a końcowy polonez, ze skandowanymi słowami o zgodzie i szerokimi gestami bratania się, bezpośrednio pochodzi z szyderczego obrazu „Polski Współczesnej” w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego, bądź też jest odwróconą repliką – podobnego w intencjach – chocholego tańca z *Wesela*.

Wszystkie romantyczno-narodowe elementy w toruńskiej „Zemście” wprowadzone zostały spoza tekstu Fredry. Ale one są w istocie najważniejsze. Z nich bowiem przedstawienie to czerpie przez cały czas trwania w płaszczyźnie artystycznej czysto teatralną ekspresję demonstrowanego świata, w płaszczyźnie zaś myślowej – siłę demaskacji tak ogólnonarodowych, uniwersalnych stereotypów, jak i dzisiejszych ich wcieleń. Na nich opiera ono – mówiąc inaczej – cały swój demaskatorsko-prześmiwaczy impet.

To ostatnie słowo nie jest bynajmniej przesadzone. Apologetci „neosarmackiej” *Zemsty* dawno już stwierdzili, iż stosowniejszym dla niej miejscem akcji niż zamek byłby szlachecki dworek, zamkowa ruina natomiast znajdować mogłaby się co najwyżej w jego najbliższym sąsiedztwie – dokładnie tak jak w „Panu Tadeuszu”. Tymczasem na toruńskiej scenie naprzeciwko płaczącej wierzby stanął jeszcze inny obiekt: ni to wygódka, ni spizarnia, ni altana – z dumnie jednak umieszczonymi na dachu różnymi rekwizytami szlacheckiej przeszłości, również dworskowej. Z kolei kiedy Cześnik (Mieczysław Banasik) wygłasza słynną apostrofę do „Pani Barskiej”, członkowie jego młodej drużyny najwyraźniej poziewają. Wreszcie Cześnik wraz z najbliższym otoczeniem nie występują bynajmniej w strojnych, przydających splendoru żupanach i kontuszach, ale w stylizowanych uniformach wojskowych z czasów Księstwa Warszawskiego. I wszyscy – włącznie z Dyndałskim (Wojciech Szostak) – zachowują się jak zawodowi wojskowi.

To przy okazji „Dam i huzarów” – do której to komedii Fredry wydają się bezpośrednio nawiązywać w tym momencie toruńskie realizatorki – Tadeusz Boy-Zełęński najwyraźniej zaprotestował przeciwko „bogoojczyźnianym” inscenizacjom Fredrowskiego repertuaru i domagał się grania jego „krotochwil” jako parady zabawnych figur i budzących śmiech perypetii. W odniesieniu zaś bezpośrednio do „Zemsty” apelował jeszcze o demonstrację jej bohaterów w stosownych im realiach społeczno-majątkowych i wynikających z nich ujęciach charakterologicznych, a więc jako – „małych ludzi”. Głośno te postulaty autora „Obrachunków fredrowskich” spełnił w latach 30-tych jedynie Stefan Jaracz w kierowanym wtedy przez siebie warszawskim Teatrze *Ateneum*. W tym duchu tworzonych inscenizacji przybywało natomiast po wojnie.

Tendencja do „obniżania” oraz demaskowania szlacheckiego świata *Zemsty* korespondowała z obowiązującym w latach 50-tych socjologicznym czytaniem wszelkich dzieł sztuki. Potem zaś – po odrzuceniu już wytycznych socrealizmu – farsowo-groteskowe ujęcia komedii Fredry stały się domeną tzw. „młodych, zdolnych”, grupy reżyserów, którzy swoimi teatralnymi „pomysłami” zdominowali teatr końca lat 60-tych i początku 70-tych. Oni, jak i ich liczni naśladowcy, tak śmiało poczynali sobie przy tym z realiami oraz konwencjami czasów Fredry, iż w roku 1976 – przy okazji zresztą obchodów setnej rocznicy śmierci autora *Zemsty* – Jerzy Kreczmar stanąć musiał znowu w obronie wpisanego w repertuar Fredrowski

przeгляд

nr 5 Maj 1984

„dawnego obyczaju”. Tyle że tym razem nie szło temu wybitnemu reżyserowi oraz krytykowi teatralnemu o wskrzeszenie neosarmackich sentymentów, ale o obowiązującą twórców teatru elementarną wiedzę o przeszłości i jej stylu.

Nie można zarzucić toruńskim realizatorkom braku taktu i smaku w „odkonwencjonalizowaniu” obrazu świata *Zemsty*. Choć pierwsze zjawienie się na scenie Podstoliny (Ewa Pietras) – w negliżu, z fajką w zębach, a potem jeszcze z butlą wina w rękę – uważałbym za owo przysłowiowe przeważanie szali. Świetnie natomiast całą tradycję Boya – wraz z jej późniejszymi przetworzeniami – Meissner i Semenowicz wykorzystały w poprowadzeniu wątku Wacława i Klary. Zasluga ich jest zaś tym większa, iż chodzi o postaci, których emploi amantów już w czasach Fredry z góry niejako skazywało na teatralną porażkę. Potem zaś utarło się nawet aktorskie powiedzenie: „obyś grał Wacława w *Zemście*...”

I w tym względzie istnieje już pewna tradycja. Zygmunt Hübner w głośnym przedstawieniu w warszawskim Teatrze Powszechnym w roku 1978 uczynił z Wacława prymitywnego osiłka, niezbyt skorego



Małgorzata Abramowicz (Klary); Jarosław Felczykowski (Wacław) w „Zemście” A. Fredro – Teatr im. Horzycy w Toruniu.

Fot. S. W. Reszkiewicz

do zeniaczki, któremu partnerowała podsłuchująca i podpatrująca z kolei wszystkich i wszystko Klara. Natomiast później Andrzej Wajda w spektaklu w Starym Teatrze w Krakowie (1986) wydobyl skłonność Wacława do sentymentalnych zachowań, dodał mu przy tym studenckie okulary... I temu ujęciu bliższy jest toruński Wacław (Jarosław Felczykowski). Tyle że jego sentymentalność skonstruowana zostaje jeszcze z pełną gotowością do miłosnych podbojów – w czym znajduje on zarazem całkowite zrozumienie ze strony ojca. W ten sposób „pogłębieniu” ulega ponadto i postać Rejenta (Ryszard Balcerek). A przy tym wszystkim Wacław swoim wzrostem i posturą w komiczny sposób kontrastuje z niską, filigranową Klarą (Małgorzata Abramowicz). Ta z całą zamasznością swoich gestów i ruchów, ustawiczną w ogóle ruchliwością, okazuje się z kolei nieodrodną synowicą (tj. bratanicą) Cześnika, który wśród swoich „huzarów” chował ją zapewne na chłopca. Ale w końcu potrafi też być pełną wdzięku panną.

Realizacja Hübnera stała się pod koniec lat 70-tych objawieniem nowej zupełnie możliwości grania Fredry: jako czysto teatralnej gry charakterów. Według tej zasady komedie fredrowskie jawiły się jako

swoiście „absolutne” konstrukcje dramatyczne, dające się sprowadzić do obrazu „czystych” relacji międzyludzkich, wysoce jednocześnie teatralizowanych, w duchu commedii dell'arte – od XVI wieku już uchodzącej za kwintesencję teatralności. Pogłębił potem i wzbogacił tę zasadę – sięgając wprost do inspiracji włoską komedią – Janusz Nyczak w świetnej inscenizacji „Dam i huzarów” w poznańskim Teatrze Nowym w roku 1990; scenografią do tego przedstawienia przygotowała również Aleksandra Semenowicz. (Spektakl prezentowany był potem w Teatrze Telewizji).

Nawiązania i do tej tradycji widoczne są w toruńskiej *Zemście*. Spektakl grany jest wśród widzów, na małej scenie (przygotowany został na inaugurację nowej sceny kameralnej *Na zapleczu*), w przestrzeni odsłaniającej swoją jawną teatralność – włącznie z dowcipnie „markowanym” jedynie granicznym murem. I cały demonstrowany w nim świat jawi się ostatecznie jako teatralna scena. Tylko dzięki takim zresztą rozwiązaniom zaistnieć mógł w przedstawieniu „dialog” tak różnych tradycji teatralnych, a na dodatek jeszcze – wprost teatralne i plastyczne aluzje. Otwierający spektakl „żywy obraz” wzorowany jest na malarstwie Józefa Chełmońskiego, a jednocześnie odwołuje do bulwersujących ongiś praktyk Konrada Swinarskiego, który obraz świata demonstrowanego przez naszych wielkich romantyków (i neoromantyków) „uzupełniał” o sceny, odsłaniające społeczną prawdę o tym świecie. „Tańczony” finał jest zaś dokładnym zaprzeczeniem zakończenia z głośnej realizacji Kazimierza Dejmka w Teatrze Polskim w Warszawie w roku 1983, w którym bohaterowie *Zemsty* zastępowali w miejscu i słowa o narodowej zgodzie odczytywali z kartek. „Teatralność” spektaklu stanowi wreszcie o obowiązujących w nim zasadach gry aktorskiej. Wszyscy członkowie zespołu aktorskiego – niczym muzycy w najlepszej orkiestrze – z ogromną precyzją i dyscypliną wykonują swoje zadania. Natomiast Włodzimierz Maciudziński w brawurowo poprowadzonej roli Papkina – włącznie z przydaniem tej postaci podczas utarczki o mur graniczny rysów... Napoleona – daje jeszcze pojęcie o wielu z różnych tych sprawności aktorskich, jakich wymagała ongiś commedia dell'arte – nazywana zresztą wprost „komedią sprawności”.

Zabrakło tylko jednego. Powołując swoje role aktorzy nie zgłębili kwestii – by posłużyć się słowami Tadeusza Łomnickiego, który w spektaklu Dejmka grał postać Papkina – czy „po tej scenie (...) da się chodzić ośmiogłoskowcem”. Nie wykazali w ogóle większej troski o wydobywanie melodii Fredrowskiego metrum. A to też cała, odrębna tradycja grania Fredry – od strony „zasadzek wiersza” poddana przed laty świetnej analizie przez przywoływanego już tu wcześniej Jerzego Kreczmara.

Przyszło przejść całe niemal dzieje wystawień Fredry w polskim teatrze od momentu głośnego zamilknięcia komediopisarza pod koniec lat 30-tych XIX wieku. Tropy wszystkich przywoływanych tutaj tradycji teatralnych są bezsprzecznie obecne w toruńskim przedstawieniu *Zemsty*. Ale szukając bezpośrednich inspiracji dla dokonania Meissner i Semenowicz wystarczyłoby być może wskazać tylko na jeden spektakl, oparty – co ważne – na komedii uznanej już od dawna przez badaczy za „najgłębsze” (a zarazem najbardziej zagadkowe) dzieło Fredry: na przedstawienie *Pana Jowialskiego* w reżyserii Tadeusza Bradeckiego i ze scenografią Urszuli Kenar, przygotowane w łódzkim Teatrze im. S. Jaracza w roku 1986 (prezentowane też potem w Teatrze Telewizji). W realizacji tej znalazło się już niemal to wszystko, co stanowi o sile toruńskiej *Zemsty*. A w każdym razie – znalazły wyraz trzy sprawy podstawowe. W spektaklu Bradeckiego stworzony został krytyczny obraz fredrowskiego świata jako „rozpadającej się” rzeczywistości; dokonano się to za sprawą prowadzonej ustawicznie, na różnych poziomach widowiska, gry teatralnymi znakami. A ponadto: wbrew rozlegającym się co rusz – tak podówczas, jak i dzisiaj – rozmaitym głosom, iż Fredrę należy grać „po Bożemu” – stosownie do faktu, iż jego komedie wyrastają z tradycji klasycystycznej, a więc „zamkniętej” dramaturgii – zostało udowodnione, iż repertuar Fredrowski stać się może triumfem „teatru inscenizatora”, tj. twórców w wyrazistszy sposób interweniujących w tekst oryginału literackiego. Tak jak to stało się ostatecznie w wypadku toruńskiej *Zemsty*. I to wbrew zapewne oczekiwaniom wielu widzów – również zresztą piszącego te słowa.

Janusz Skuczyński

przeгляд