

Serafina i cienie

Tennessee Williams: „Tatuowana róża“. Sztuka w 3 aktach. Przekład: Juliusz Kydryński, reżyseria: Władysław Krasnowiecki, scenografia: Zenobiusz Strzelecki. Prapremiera polska na Małej Scenie Teatru Kameralnego.

10 lat czekał widz polski na tę „Tatuowaną różę“. Zachęcony sukcesem „Szklanej menażerii“, porwany niebywałym powodzeniem „Tramwaju zwanego pożądaniem“, zaintrygowany triumfami paru innych sztuk Williama na Broadwayu i poza Broadwayem — czekał niecierpliwie i gorączkowo. Ja też wśród nich.

I doczekałam się rozczarowania (piszę „my“, bo na pewno nie ja jeden). „Tatuowana róża“ nie dorównywa ani „Tramwajowi“ ani „Kotce na rozpalonym dachu“, ani — zapewne — najnowszym sztukom Williama, które tak utwierdziły jego pozycję w czołówce amerykańskich dramatopisarzy współczesnych. Ten utwór, napisany dość nerwowym i nierównym piórem, powtarza — choć oczywiście w innym układzie — sporo motywów i kompleksów „Tramwaju“, ale jak każda duplika nie dosięga napięcia pierwowzoru. Znowu spotykamy się na amerykańskim południu, w zasięgu Zatoki Meksykańskiej — upalne dni, duszne noce, znowu środowisko europejskich imigrantów, tylko po wierzchu zamerykanizowanych ale rządzących się własnymi prawami, własnym obyczajem, znowu bohaterką jest kobieta starsza, głodna życia, a zastygła w świecie urojeń, włóczona w ciasny kąt codziennych trosk, a budująca obsesyjny

świat fikcji i złudzeń, nablerszących własnego życia i pasów żyjących na swej tragicznej twórczyni i ofierze. Znowu mężczyzna jako katalizator instynktów i marzeń, i znowu konflikt dwu kobiet, sobie bliskich. A przede wszystkim, przede wszystkim — znowu klimat narzeczony freudyzmem, ekspresjonizmem, bunt płci, tylko płci, unik społeczny. Te żywioły popadają w wojnę z realistycznym widzeniem ludzi i świata i ostatecznie przegrywają — w „Tatuowanej róży“ i w dalszej twórczości Williama — ale trudności pogodzenia ich w jednym przedstawieniu, zwłaszcza w przypadku „Tatuowanej róży“, są niemałe. To sztuka od dramatu do komedii, od powiezionek dla śmiechu do sytuacji z tragedii losu. A przy tym sztuka środowiskowa, nieledwie rodzajowa (żargon angielsko-włoski, pyśkate sąsiadki, ksiądz i różne takie rzeczy).

Władysław Krasnowiecki chciał dobrze, chciał te rozliczne elementy połączyć, powiązać w jedną całość... ale rozrywa je raz po raz potężna, scenowładcza indywidualność Ireny Eichlerówny. Ta aktorka, którą silniejsza niż zawodowych krytyków opinia ogółu widzów uważa za pierwszą aktorkę Polski i co najmniej jedną z pierwszych w świecie, wiernie się trzyma własnego widzenia postaci i lekceważy okoliczności zewnętrzne, które zapewne uważa za nic nie znaczące. Nie o tło chodzi, o ramę i rampę, lecz o człowieka, o rolę, która ma ogarnąć scenę, zatargać widzem i wpisać w jego pamięć na zawsze nową kreację Ireny Eichler. Środki, którym posługuje się artystka, są przy tym tak poddane cechom jej temperamentu i konstrukcji fizycznej, iż są tacy, którzy narzekają na manierę Eichlerówny. To jest na pewno jakaś maniera, nie może być inaczej — maniera głosu, gestu scenicznego, nawet pewnego stylu reakcji uczuciowych — ale jak długo kształtuje postać tak różne jak Fedra i Pani Warren, Maria Stuart i Maria Tudor, daj nam boże do syta tej manieri, bo to po prostu wielka osobowość artystki, to, co ją odróżnia od wszystkich innych kobiet teatru, jak — przypuścimy — maniera Gënety odróżnia go od wszystkich innych dramatopisarzy świata.

Każda rola Eichlerówny kierowana jest przez wrzącą namiętność, najczęściej miłość. Miłość to wyzwolecie Marii Fedry, ale to szczególnie opętanie Fedry, zapamiętanie się Panny Rosity. Coś z Fedry i sporo z Panny Rosity tkwi też w tej Serafinie delle Rose ze sztuki Williama, która po stracie męża-przemysłowca, zabitego w starciu z policją czy też kumpłami, prochy jego przechowuje w swym pokoju w urnie obok posążka Matki Boskiej i prochom tym jest obłąkaczko wierna, chociaż podświadomie wie, iż ma ją zdradzić. Utkana z atawizmów i przesądów, dojrzałego ciała i gorącej krwi, pełna pogardy dla ludzi i tęsknot do ziemskiego boga, jest Serafina wielką heroiną wulgarnego przedmiejskiego domu, jest Panną Rositą, która opętała miłość i nadzieję. Bo Serafina ma nadzieję i wbrew swej woli wie, że wybawienie musi przyjąć, że śladza rozerwie więzy, rozbiłe hamulce. I taka noc nadchodzi, w poljaku światła ciężarówki Alvara, Serafina przyciemnia i odrąca żywego chłopca, ale zmote ją miłość taka sama, jaka do zguby przywiodła antyczną królową. Serafina odda się miłości, tej samej nocy odda się swemu chłopcu, zobędzie sobie kochanka jej nieletnia córka, którą też namiętna miłystyczna róża miłowała na pierś. Kreacja Eichlerówny może budzić opory — nie jest rolą ze sztuki Williama — ale ktoś się nie podda oczarowaniu, magii wielkiej sztuki? Kto nie rezygnuje z najbardziej rozsądnych zastrzeżeń wobec tej erupcji wulkanu, wobec spotkania oko w oko ze zjawiskiem?

Nie najfortunniejsze to zadanie grać w przedstawieniu triumfalnym Eichlerówną, partnerować Eichlerównie, występować u boku, w cieniu Eichlerówny. Czasem nie jest się wówczas dostrzeżonym, często bywa się niedocenionym. Prawa hierarchii i wyboru działają nieubлагanie. Niechże je przełamie przynajmniej dla dwójga aktorów, wyraźnie obecnych w tym przedstawieniu: TADEUSZ BARTOSIK jako Alvaro, był dosadnie realistyczny, wierny inspiracji autora, prawdziwy jako typ i jednostka, rzetelnie osadzony w środowisku; a KRYSTYNA WALCZAKOWNA z talentem zagrała rolę młodocianej Rosy delle Rose. Nie powinno się też przeoczyć dwu dobrych epizodów: gotowatego marynarza (WŁODZIMIERZ KMICIK) i zasuszonej, chytrej wiedzmy (DANUTA WODYŃSKA).

Dekoracja tym razem mało przejrysta i mało charakterystyczna dla konkretnych ludzi w konkretnym domostwie.