

Dramat Calderona „Życie jest snem” już w tytule ujawnia swoją barokową dwuznaczność. Calderon był dziecinnie swych czasów, szczególnie wrażliwym na pytania, jakie przyniosła jego epoka.

ZACHWIAŁA się renesansowa harmonia, człowiek ogłaszał „cogito, ergo sum”, dostrzegając kruchość świata i kruchość swego losu. Siła poezji sprawiła, że pytania postawione przed niemal trzystu pięćdziesięciu laty zachowały aktualność. Odwaga myśli również Calderonowski bohater wyzywa przedcą na pojedynkę wyroki milczącego Nieba, wadzi się z Kosmosem, podaje w wątpliwość obiegowe prawdy, szuka swego człowieczeństwa.

Bogactwo myślowe Calderonowskiej baśni, ukazującej, jak omyłne mogą być ludzkie postępek, jak niepewna bywa wiedza i nadzieja, fascynuje niezmiennie wyobraźnię wielu pokoleń. W Polsce trwa to co najmniej od czasów Romantyzmu, choć pierwsze prezentacje sceniczne dramatów Calderona sięgają XVIII wieku. Romantyzm jednak w pełni odkryje dla siebie Calderona, czego świadectwem będzie tłumaczenie „Księża niezłomnego”, dokonane przez Juliusza Słowackiego. Wówczas również Edward Dembowski, wyczulony na buntowniczą myśl poety, tłumaczył kilka scen dramatu „Życie jest snem”. Calderon w swoim dramacie proponuje bowiem nie tylko poważny na-

sta, niedziela 11-12.V.1983 a.

myśl nad wartościami elementarnymi, takimi jak prawda, dobro, piękno, ale potrafi być zarazem celnym ironistą, obnażającym sztywność losu wobec człowieka, mechanizmy władzy, cenę przystosowania do otoczenia.

Swój przewrotny obraz świata, zanurzonego w atmosferze snu-jawy, łagodzi co prawda dramaturg w finale, gdy okazuje się, że świat, z którym obcowaliśmy, był udaniem. Oto trupa dworskich aktorów przedstawiła spektakl ku przestrodze, nauce i rozrywce. I

tym razem jednak poeta posłuży się ironią: odsłaniając maskę teatru, ujawniając fikcję dramatu, stawia znak równości między sceną i widowiskiem.

Tę wieloznaczność gry z losem, którą toczą aktorzy grający w dramacie Calderona bohaterów, podejmujących walkę ze swym przeznaczeniem, Krystyna Skuszanka uczyniła spoiwem swojej inscenizacji. To już drugie jej spotkanie z tym dramatem, tym razem jednak z tekstem imitacji-przekładu Jarosława Marka Rymkiewicza. W pierwszej inscenizacji Skuszanki we Wrocławiu teatralność również potraktowana została jako klucz interpretacyjny, ale w sposób odmienny: centrum sceny zajmowała wieża-klatka więzienna księcia, wokół której pót-

kollektory aktorów, sposobnych się do udziału w akcji scenicznej. W nowej inscenizacji Szekspirowska myśl, iż „życie jest teatrem”, została zasugerowana znacznie subtelniej, a zabudowa sceniczna wprowadziła dodatkowy, ważny element: teatru w teatrze. Były sceniczne uległy więc pomnożeniu, a zasada gry ironicznemu wzmocnieniu. Garderoby stały się zbędne.

Scenę zajmuje przestronna klatka, określająca plangry. W tej klatce — świecie jeszcze jedna klatka, miejsce odosobnienia księcia, uwięzionego z wyroku gwiazd przez uczonego ojca i władzę. Książę jest więc więźniem więźniów znacznie potężniejszego władcy: losu.

Tak się wydaje zrazu, bowiem Calderon, a interpretując jego dramat Krystyna Skuszanka — podważa to przekonanie. Fatum, Niebo pozostają bezsilne wobec wolnej woli. Książę opuścił nie tylko wewnętrzną klatkę zgotowaną przez ojca, ale i klatkę zewnętrzną: wówczas zobaczy świat jako teatr, w którym nie wszystkie role zostały z góry rozdane.

Skupiając swą uwagę widza na historii przemiany więźnia losu w pełnego obaw, ale jednak kreatora swego życia, Krystyna Skuszanka zrezygnowała z pobocznego wątku miłosnej intrygi — perypetii Rosaura, szukającej zamiast w swym niewiernym kochanku. Wątek to zaledwie w widowsku zaznaczony, bez szkody jednak dla głównej myśli. Silniejszą emocjonalną w

dramacie zabramiła nasytą treścią, a nawet błazenadą.

Okazją do ich zaakcentowania były sceny z udziałem tchórzliwego i przebiegłego sługi, Clarina (Paweł Galla), który zgodnie z rolą przypisaną mu przez dramaturga miał się okazać ofiarą własnej zapobiegliwości i tubą autorskich przestroż o niepewności losu. Przestrogi to wypowiada już po śmierci jako „gadające zwłoki” w myśli makabrycznych upodobań ludzi baroku.

Osobliwy, choć niezamierzony przez autora, humor jego baśni scenicznej, rodzi się przy spotkaniu z polskim widzem. Akcja dramatu toczy się bowiem w Polsce. Nie jest to jednak Polska historyczna, ale bajecz-

na: leży nad Morszem Śródziemnym, stolice otaczają akaly, a władca studiuje astronomię. Polska była więc dla Calderona synonimem państwa egzotycznego, na tyle odległego, że dobrze spełniającego rolę tła wydarzeń, dziejących się „wszędzie i nigdzie”. Ten polski pomysł uwydatnia się w licznych apstrofach, kierowanych do Polaków (co umiejętnie wykorzystują aktorzy) i w finale, gdy widzowie stają się „szlachetnymi Polakami” z nominacji autora. W łódzkim Teatrze Nowym, który udzielił Scenie Narodowej gościny na spektakle premierowe, na widowni rzeczywiście zasiedli Polacy. W odległej Hiszpanii jednak widzowie — tak nominowani — wpadali w potrzask teatru, stając się nieoczekiwanie bohaterami drama-

Elementy humorystyczno-groteskowe wnikła do przedstawienia postać Basilla, króla Polski. Józef Skwark nadał tej postaci dell'artowski odciśnięcie, pełniąc jednocześnie rolę antreprenera, wcielającego się w bohatera scenicznych wydarzeń. Oddając sylwetkę króla starczył cechami preceptora, umiejętnie modulując głosem, stworzył Józef Skwark postać, łączącą cechy drapieżnego despoty i jarmarcznego filozofa, znajdującego nie porozumienia z publicznością. Kiedy wznieśli okrzyk na cześć wolności, zasłonił swoje usta ze zdumieniem: aktor kompanii Filipa IV wie, że królom nie przyszoła takie okrzyki. Świetnym pomysłem kabaretowo-groteskowym jest ukazanie podziału władzy między starym

królem i synem. Basilio wydobrywa z zagłębienia swej korony jej mniejszy duplikat i nakłada na głowę księcia. Władza rozmaża się przez pączkowanie.

Te humorystyczne akcenty, nadając widowski lekkość i wdzięk (w czym nie mała zasługa stylizowanych kostiumów), znajdują przeciwwagę w interpretacji postaci księcia. Tomasz Budyta, którego talent rozwija się na Scenie Narodowej, potrafił zbudować postać człowieka zdegradowanego w swym człowieczeństwie, ale namiętnie poszukującego wyjścia z pułapki losu. Jego autorefleksyjne, liryczne monologi oddają stan zagubienia człowieka bez tożsamości, który daremnie poszukuje ugody ze swym losem, tęskni za nieznana wolnością, aby zdobyć się na odważny krok poza granice wyznaczony mu przez

Innych istnienia. Budyta partneruje cały zespół na czele z Krystyną Królówną, odważną i wrażliwą Rosaura, Renata Berger, powściągliwą księżniczką i Stefanem Knothe jako idealnym wasalem.

Rytm przedstawienia określa fraza poetycka i muzyka Adama Walacińskiego, — efekty brzmieniowe kołatek i talerzy, starając się ominąć niebezpieczeństwo pomylenia pozorów i prawdy. Mądry i piękny spektakl Teatru Narodowego mówi więc o sprawach w najgłębszym tego słowa znaczeniu współczesnych. Może nawet bardziej współczesnych, niż w czasach Calderona. Wielki poeta przeżył, że człowieka nie opuścił chęć dociekania odpowiedzi na pytanie, czy jest igraszką czy kreatorem swego losu, że będzie wyrażał niezgodę na swą niedoskonałość, szukał prawdy o świecie i sobie samym, lękał się przemijania. Wiedział również, że szansa dla człowieka może być tylko drugi człowiek.

boru między pychą i pokorą, miłością i nienawiścią.

Młody książę po bolesnych doświadczeniach szybko uczy się reguł rządzących nieznanym mu światem. Calderon kończy swoją opowieść moralnie: młody książę okiełznał w sobie zwierzę, nie szuka zemsty na ojcu. Czy jednak wiedza, jaką zdobył o świecie ludzkim, nie jest gorzka, skoro przy aprobacie otoczenia książę uwięził swych niedawnych wyzwolicieli, aby nie nagradzać buntowników? Czy wyzwalając się z pęt łańcuchów więziennych, książę nie nakłada na siebie niewidocznych więzów, aby istnieć wśród ludzi?

Dziwny morał. Może jednak nie tak dziwny, jak się wydaje, jeśli przypuścić, że Calderon odkrył dla siebie prawdę o granicach wolności. Basilio wszak powie, że rację ma tylko ten, co

gra i wygra. Co tedy z uczciwością, sprawiedliwością, honorem? „Wybaczcie błędy aktorom i autorowi” — powiada na zakończenie Calderon, uchyliając się od wystawiania niezawodnych recept.

„Życie jest snem” to oczywiście metafora omylności zmysłów i umysłu: każdy na własny rachunek musi „prześnić” życie, starając się ominąć niebezpieczeństwo pomylenia pozorów i prawdy. Mądry i piękny spektakl Teatru Narodowego mówi więc o sprawach w najgłębszym tego słowa znaczeniu współczesnych. Może nawet bardziej współczesnych, niż w czasach Calderona. Wielki poeta przeżył, że człowieka nie opuścił chęć dociekania odpowiedzi na pytanie, czy jest igraszką czy kreatorem swego losu, że będzie wyrażał niezgodę na swą niedoskonałość, szukał prawdy o świecie i sobie samym, lękał się przemijania. Wiedział również, że szansa dla człowieka może być tylko drugi człowiek.

PREMIERA dramatu Calderona jest więc czynem tyleż artystycznym, co intelektualnym. Jest również czynem moralnym. Zespół Teatru Narodowego, choć miałby wszelkie prawo do przerwy w pracy po nieszcześniejszym pożarze w jego siedzibie, daje wartościową premierę mimo wysoce niesprzyjających warunków działania. Potwierdza w ten sposób swoją żywotność i dojrzałość. Umiiała to docenić łódzka publiczność, która przyjęła premierowe spektakle gorącą owacją.

TOMASZ MILKOWSKI.

Calderon de la Barca, „Życie jest snem”, imitacja: Jarosław Marek Rymkiewicz, układ tekstu i reż. — Krystyna Skuszanka, senor. — Katarzyna Kepińska, muzyka — Adam Walaciński. Teatr Narodowy, premiera na scenie Teatru Nowego w Łodzi w dniu 25 kwietnia.