

MIECZ

SKOWRONKI

W swoim teatrze Różewicz zajmuje się teraźniejszością, współczesnością pojętą dosłownie; w każdym z dramatów podejmuje się znaleźć datę istotną dla zdarzeń i sensu utworu. Słusznie zwykło się mniemać, że Różewicz w swej twórczości dla teatru przewycięła postawę „poety grobów”, poety „pamięci o drugiej wojnie”. Ale to „był żołnierzem”, „był partyzantem” tkwi w pamięci i, zdaje się, spowodowało nieodwracalne zmiany w sposobie widzenia i oceny świata; utrudnia kontakt z tymi, którzy dzięki naturalnej odmianie czasu i pokoleń nie musieli poddać się tym samym co poeta próbom życia i historii.

Był partyzantem — dopomina się o prawo wspominania, aktualizacji. Prawo jest żywe i choć tłumione, może wypłynąć (Wanda, kombatantka ze „Spaghetti i miecza”, utopiona w błękitnym jak pocztówka Adriatyku, zapewne wypłynie w nieoczekiwanym momencie) i zmącić spokój konsumpcyjno-trawiennej współczesności. Różewicz kilka lat temu zobaczył, że postawa uporczywego kombatanta jest śmieszna albo chora.

22 lata temu Różewicz w partyzantce, w lasach, redagował gazetkę „Głos z krzaka”, wyśmiewał w niej przywary swych kolegów. W „Spaghetti” powtarza ten oczyszczający, higieniczny zabieg. Śmieje się i drwi z mechanizmu wojennych wspomnień. Podpatrzył go u siebie

i swych rówieśników. Młodym także dostaje się przy okazji. Śmiech Różewicza jest bezwzględny i ma wiele odcieni, od szyderstwa do rubaszości. Ironia, żarty i kpina są delikatną (prawie nikt tego nie dostrzegł) próbą ocalenia, rehabilitacji śpiewu skowronka.

Frapremiera „Spaghetti i miecz” w Teatrze Dramatycznym daje ledwie pojęcie o zasadniczej problematyce i sensie komedii. Wifold Skaruch, jak większość polskich reżyserów, nie zaufał Różewiczowi i dokonał przeróbek dramaturgicznych sztuki. Przetawił akty i rozbił luźną konstrukcję, która jest jednym z walorów estetycznych sztuk Różewicza, zrnał dowcipem z własnej ręki. Mimo to chwala mu (i dyrektorowi teatru), że nie uległ zabobonowi wspólnemu licznym krytykom i ludziom teatru głoszącym, że Różewicz jest autorem nieteatralnym. Mniemanie to zrodziło się z nikłej świadomości teoretycznej i braku zrozumienia struktur dramatycznych innych niż naturalistyczne (termin w rozumieniu Ingardena). Teatr Różewicza jest teatrem słowa, teatrem wypowiedzi zbliżonych do monologu wewnętrznego. Postaci posługują się skonwencjonalizowanym językiem, w którym nie sensy (dla aktora), ale intonacje są ważne. Jest to teatr gry, zabawy (chwyt Chwistka i Witkiewicza), posługuje się w tych grach różnymi konwencjami (bardzo często chwytami naturalistycznymi). Różewicz w ich organizm przypadkowe „żyłciowe” trafy. Już w „Kartotece” wprowadził elementy happeningu. Różewicz nie chce i chyba nigdy nie będzie dobrze skrojonym Dürrenmattem, a my nie ulegajmy presji ludzi wmawiających w nas ten szwajcarsko-niemiecko-angielsko-francuski model teatru.

Reżyser zdaje się być zdezorientowany, w spektaklu obok scen znakomitych — myślę tu o roli strażnika-sierżanta Janusza Paluszkiwicza i całej gromadki kombatantów — stosował rażąco złe wyczyny aktorskie (postać big-beatowca czy bimbrownika, z Mroźka żywcem przeniesionego). Często Skaruch akcentował sprawy marginalne, zbędne w sztuce, podobnie jak scenograf. Oprawa plastyczna złożona była z afunkcjonalnych dowcipów (bimbrownia, pomnik Chopina, skrzynia ludowa z listami Chopina). Brak było w spektaklu celowości wynikłej ze zrozumienia zadań. Teatr ciągle jeszcze szuka Różewicza po omacku i bez intelektualnego bodaj przygotowania.

(hk)