



wstecz w stosunku do wcześniejszych inscenizacji powojennych tej komedii.

Chcąc sprecyzować to zagadnienie, trzeba przypomnieć słynne „obrachunki” Boya z konserwatywną fredrologią. Rozbijając mit o zawarte w komediach Fredry apoteozie szlachetczyzny, atakując krytyków, którzy widzieli w „Zemście” „wzór poczciwości, szczęścia i cnoty”, przeciwstawiał się Boy zarazem atmosferze współczesnego sobie życia, w którym — jak wiadomo — relikty sarmackiego sposobu myślenia były jeszcze nader żywotne. „Stosunek fredrologów do fredrowskiego świata — pisał Boy — demonstruje z całą naiwnością, ile jeszcze sarmatyzmu spod najciemniejszej gwiazdy pokutuje w naszych obiegowych kryteriach „moralnych”. Przedmiotem ataku Boya był więc „materiał życiowy” fredrowskich komedii. Krytyk odkrywał miernotę moralną odzianą w kontusz sarmackich postaci, których portretowe repliki w nowoczesnych ubraniach spotykał w swojej współczesności. Świat fre-

drowski był dla niego zjawiskiem jeszcze realnym, możliwym do sprawdzenia i egzemplifikacji na okazach żywych. W Papkinie widział Boy bufona; jego aplauz zdobywali aktorzy, którzy grali tę figurę dowcipnie i wesoło (Leszczyński, Luszczewski, Maszyński), ale zarazem podkreślał, że Papkin to „najtrudniejszy szkopol” każdej „Zemsty”.

W świetle doświadczeń teatralnych ostatnich lat kilkunastu „najtrudniejszy szkopol” wyrósł do rangi istotnego problemu inscenizacyjnego. Uważany przez wiele lat za pocieszny marionetkę i błazna, Papkin stał się nagle żywym, czującym człowiekiem. Wbrew utartej opinii, że nie można uprawdopodobnić i urealnić tej postaci, Woszczerowicz odważył się zanalizować psychikę Papkina, ukazać ludzkie rysy przewrażliwionej figury, która zewnętrzną fanfaronadą pokrywa swą miernotę i słabość moralną. W tym kierunku zmierzała także interpretacja Krzyskiego w „Zemście” wrocławskiej, wyprzedzającej o parę lat głośne przedstawienie warszawskie

w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego (Teatr Narodowy, 1953). Ale Woszczerowicz był od Krzyskiego znacznie śmielszy, bardziej konsekwentny; zaskakiwał i wzruszał, odkrywając nieznanne dotychczas oblicze sarmackiego narwańca, spokrewnionego z liczną w literaturach europejskich plejadą sowizdrzałów. Papkin Woszczerowicza był zastanawiającym i odkrywczym walorem przedstawienia. A choć na ogólnym kształcie tej satyrycznie potraktowanej „Zemsty” zaciążyła atmosfera okresu, w którym we Fredrze widziano człowieka posiadającego „pełną świadomość swego udziału w przeobrażeniach rewolucyjnych ludzkości”, był to spektakl z wielu względów godny uwagi i zasługujący na to, by nie pomijano jego zdobyczy w następnych realizacjach scenicznych. Wnikliwa analiza tekstu „Zemsty” pozwoliła Korzeniewskiemu zbliżyć się do realistycznej prawdy komedii, w której zabrzmiały świeże akcenty pomimo rażących nieraz jaskrawości pionierskiego przecież przedstawienia.

Papkin Woszczerowicza był szczególnie sugestywną propozycją nowego spojrzenia na „Zemstę”: spojrzenia zgodnego z ogólną atmosferą obyczajową i społeczną naszej współczesności, która w sarmackich postaciach Cześnika i Rejenta widzi już tylko muzealne zabytki. A jeśli w dzisiejszym życiu spotyka się jeszcze zablakane tu i ówdzie przejawy sarmatyzmu w „obiegowych pojęciach moralnych”, czy społecznych, wydają się one karykaturalnymi, śmiesznymi przeżytkami. Są tak żałośnie zabawne, jak figura Papkina, która stanowi odbitą w krzywym zwierciadle, graniczącą z absurdem kwintesencję szlachetczyzny w stadium szczątkowym. Dla współczesnego widza Papkin jest najbardziej zaciękwiającą postacią „Zemsty”. Zbliży się w pewnym stopniu do ironicznie potraktowanych, syntetycznych i groteskowych postaci dzisiejszej satyry scenicznej, wywodzącej się z Jarry’ego. Nazwany przez Boya podpaszytem paszyta Cześnika karykaturalny bohater Papkin awansuje w naszych czasach do roli postaci reprezentatywnej. Niezawodnie potwierdza to powtórzona z takiego punktu widzenia lektura „Zemsty”, wykrywająca w Papkinie główne cechy sarmackiego charakteru i sarmackiej mentalności tak spotęgowane, że przez całe stulecie uważane były za nierealne: snobizm, fanfaronadę, zarozumiałstwo, opilstwo, chciwość, błagę, łapówkarstwo, utracjuszosztwo, megalomanię, zapalczywość, nieuczciwość, tytulomanię, samochwalstwo. Ten sarmacki „miles gloriosus” jest zarazem krytykiem środowiska szlacheckiego. W jego usta wkłada Fredro słowa kwalifikujące ludzi, których przedstawiciele są protagonistami „Zemsty”:

„Ledwie szlachcic na wioszczyńie  
Z pękiem długów się wydrapie,  
Już mieć musi komisarza!  
Dziw się potem, gdy się zdarza,  
Że wołają: „Sto tysięcy!  
Kto da więcej?”

— — — — —  
Otoż to jest szlachta nasza!  
Siedzi na wsi, gdyra, laje...

— — — — —  
Wdzięczność ludzi, wielkość świata,  
Każdy siebie ma na względzie,  
A drugiego za narzędzie.  
Póki dobre — cacko, złoto;  
Jak zepsute — ruszaj w błoto!”

W ustach błazna, wplecione w jego żartobliwe tyrady, te krytyczne uogólnienia tracą ostrość satyryczną. Traktowany jako „piód werwy i fantazjowania komicznego, które nie liczyło się z prawdopodobieństwem” (Kotarbiński), Papkin był na scenie tylko głupawym wesołkiem. Otoż wspomniane wyżej próby innej interpretacji tej postaci, próby jej uczłowiczenia, zasygnalizowały możliwość wyznaczenia Papkinowi nowej roli na scenie współczesnej.

Bonaccia nie miała ambicji kontynuowania tych prób. Jej wysiłek skupił się na dążeniu do osiągnięcia płynnego, żywego rytmu komediowego, na stworzeniu atmosfery zabawy. „Igraszki miłosne” są w tej „Zemście” akcentowane wyraźnie

niż motyw sporu o mur graniczny. W niektórych partiach nawet zarysowuje się tendencja w kierunku komedio-baletu. Bonaccia wprowadza krótkie epizody pantomimiczne, których rytm wspiera muzyka. Ujęta widowiskowo parti, końcowa ma rozbudowane tło: malowniczy polonez rozwija się przy muzyce żydowskiej kapeli, skopiowanej zresztą z filmowej wersji „Zemsty”, której twórcą był Korzeniewski. Dowcipna, skrótowa oprawa plastyczna Władysława Daszewskiego harmonizuje z założeniami reżyserskimi. Zmieniając się w głębi sceny *panneau* mają walor kompozycji aluzyjnej i nie pozbawionej gracji kolorystycznej. A wykonanie aktor-skie? Nie ma w tej „Zemście” Papkina. Kręci się po scenie przyćmiewająca figura przypominająca daudetowskiego Tartarina z Tarasconu, a nie ruchliwie przeskakujące z nastroju w nastroj, Bartosikowi powierzono rolę Papkina wbrew jego wrodzonym warunkom i możliwościom aktor-skim. Zniknęła poezja tej osobliwej postaci, złożoność jej rysunku psychologicznego, finezja kabotyńskiego gestu. Papkin zawiódł nawet jako tradycyjny wesołek z „zabawowych” przedstawień „Zemsty”, których model wskrzesza Bonaccia, zresztą bez dbałości o szlachetność stylu fredrowskiego.

Blyszczy tylko jeden brylant czystej wody, istic fredrowska postać, promieniująca szczerością i prawdą uczuc: Kazimierz Opaliński w roli Dyndalskiego. Przykład Opalińskiego prawem kontrastu pozwala stwierdzić, jak niedostateczne są dziś w naszym aktorstwie umiejętności interpretacji fredrowskich postaci zgodnej z tonacją i rytmem wiersza, z krojem historycznych kostiumów, z atmosferą środowiska szlacheckiego. To jest sprawa precyzyjnej pracy nad gestem, która obowiązuje nawet wytrawnych aktorów (odnoszących zasłużone i ogólnie uznane sukcesy w sztukach współczesnych), jeśli mają wystąpić w komedii Fredry. Myślę o Gordon-Góreckiej, która w roli Podstoliny ma wiele swoistego *charme'u*, ale stwarza postać z komedii mieszczańskiej, widzę w niej raczej zarys bohaterki „Damy Kameliowej”. Szalawski tubalny głosem i nazbyt rozwichrzonym gestem podkreśla „krzepę” Cześnika; niewiele ma to wspólnego z rysowaniem stylowej figury, którą Fredro wyraziście i dosadnie scharakteryzował. W związku z tym przedstawieniem wspominam swoje spotkanie z Vilar’em podczas jego ostatniego pobytu w Warszawie. Rozmawialiśmy o sprawie „przefunkcjonowania” klasyki na dzisiejszej scenie, o pracy aktora nad stylizacją gestu w sztukach historycznych. Stwierdzając, że plastyczność ciała aktora jest podstawą techniki stylizacyjnej, podkreślił Vilar konieczność uprawiania ćwiczeń gestycznych w związku z tekstem. Wiersz podsuwa tonację, inspiruje gesty, które musi cechować szczerść i prostota. Bo nowoczesna stylizacja gestu historycznego to w głównej mierze upraszczanie, wygaszanie ekspresji.

# NIESPODZIANKI FREDROWSKIE

ZOFIA KARCZEWSKA — MARKIEWICZ



Rys. Barbara Jonscher

Wybór „Zemsty” na inaugurację sezonu w Teatrze Narodowym jest zapowiedzią linii repertuarowej, jakiej należy oczekiwać od tej sceny. Wbrew jej nazwie i funkcji zdarzały się tam ostatnio okresy bez polskich autorów. Wypada więc przyjąć ten „bilet wizytowy” Dejmka jako prognostyk. Zagrane żywo przedstawienie przypomina poetyckie uroki komedii Fredry. Dźwięczne, melodyjne i pełne humoru frazy, brzmiały na ogół czysto, jeszcze raz potwierdzają fakt, że arcydzieło Fredry, wzór niedościgniony scenicznego plastyczności, teatralnego języka i siły komicznej opiera się zwycięsko wszelkim zabiegom inscenizacyjnym i każda interpretacja „Zemsty” potrafi wykrzesać zapal widowni. Wydaje się, że i tym razem oklaski są kierowane przede wszystkim pod adresem autora. Bo „Zemsta” w omalże farsowym ujęciu Ewy Bonackiej bynajmniej nie zaspokaja wysokich wymagań, jakie stawiamy realizacji arcydzieł klasycznych w Teatrze Narodowym. Myślę zarówno o sprawie stylu fredrowskiego, jak o sprawie spojrzenia na „Zemstę” z perspektywy naszej współczesności, okiem człowieka, żyjącego w innym klimacie obyczajowym i społecznym, niż widz teatralny przed stu laty, czy nawet w dwudziestolecu międzywojennym. W tym sensie przedstawienie jest krokiem