

Wszystko zaczyna się od języka. W "Bracie naszego Boga" jest on najwyraźniej dwurodny, spleciony z języka nauki - motywy i kształt dowodu dialogu filozoficznego - i języka literatury - charakterystyczna bezpośredniość i obrazowość. Te cechy nakładają szczególne obowiązki na aktora, wymaga najwyższej umiejętności i precyzji w wydobywaniu znaczeń. Co, jak wiadomo nie jest najsłabszą stroną naszego aktorstwa. A jednocześnie teatr niewiele może tu sobie pomóc, poprzestać, poskracać. To, co pojawia się w Części I, znajduje swoje rozwinięcie w końcu Części III - w miarę przekształcania się malarza Adama Chmielowskiego w Brata Alberta, wielkiego jakubnika.

Wszystkie te uwarunkowania odzwierciedlały się w kształcie przedstawienia Krystyny Skuszanek. Najtrudniejsza - wbrew pozorom - jest do wystawienia Część I. "Pracownia przemaczeń", rozgrywająca się w malarskiej pracowni. Odchodzi ona trochę swoim dramatycznym kształtem od reszty - nie dziwnego, dramat był pisany w latach 1945-1950. Pojawia się spór o oddziaływanie sztuki, toczone przez artystów - przyjaciół malarza: ten o "człowieku wymiennym" - "człowieku niewymiennym": nie w pełni natomiast zaczyna się teatr ludzkiego wnętrza, istota "Brata naszego Boga".

Z Częścią I w reżyserii Skuszanek nie można się zgodzić. Reżyser chciała ją maksymalnie uatrakcyjnić, nadać szybkie tempo. Z tempem się udało. Zatarły się natomiast znaczenia we

wprowadzonej niepotrzebnie aktorskiej stylistyce sztuki salono-
wej. Krystyny Skuszenka nie zapanowała nad odtwórcami postaci
drugoplanowych, a zwłaszcza męża Heleny Hodorzejewskiej /Stefan
Rydel/ i młodego jezuitę przychodzące go do pracowni z matką -
- /Jerzy Hojda/. Nie bez winy jest też Anna Lutoszewska -
- Hodorzejewska czy Andrzej Balcerzak - ~~Wako~~.

Część II: "W podziemiach gniewa" i Część III: "Dzień
Brata" - ów właściwy teatr ludzkiego wnętrza - zostały zrealizo-
wane o wiele lepiej. Znalazły się tu odpowiedniki sceniczne,
wyrażające specyficzną metaforyczność tego rodzaju teatru.
Choć nie bardzo w tym pomagała scenografia Anny Sekuły i
Grzyny Zubrowskiej. Akcja pod względem teatralnym rozgrywa
się prawie w jednym miejscu. Tej wielofunkcyjności scenografii
przeszkadzały zbyt bogate, jasne meble, utrudniające różnorod-
ności skrajności. Niepotrzebne było też zbyt iluzyjne, "malarzkie"
niebo. Akcję wsparła natomiast muzyka Krzysztofa Pendereckiego
bardzo trafnie wprowadzająca w atmosferę dramatu i umiejscowia-
jąca wypowiedź poszczególnych scen. Można żałować, że
muzyki tej było za mało.

Skuszenka z bogatego materiału dramatycznego zbudowała
bardzo wyraziste linie napięcia - przykrawające uwagę widza -
- między Chmielowskim a jego otoczeniem, między nim a Nicznajo-
wym - rewolucjonistą i tłumem biedaków z miejskiej ogrzewalni -

Część II. Czy między Bratem Albertem a wątpiącym - Bratem
Sebastianem, między Bratem Albertem a młolennikiem - młodym
muzycykiem Hubertem - w Części III.

Napięcia w sferze emocji oddawały to, co w sferze myśli wywoływały konflikty postaw ludzkich, a także przemiany wewnętrzne artysty w Brata Alberta. Szczególnie precyzyjnie zarysowany został przez Autora konflikt w trójkącie Adam Chmielowski - rewolucjonista - biedacy. I, na szczęście, również precyzyjnie został ukazany przez teatr. Duża zasługa w tym Skuszaneki wyraziście, choć skrótowo indywidualizującej postaci z tłumem. Szkoda, że Nieznajomy w wykonaniu Wojciecha Ziętarskiego wypadł zbyt demonicznie.

Konflikt przekształca Adama wewnętrznie. Dochodzi do odrzucenia tradycyjnie pojętej filantropii, jakżeśnany jako fałszu popełnionego dla uspokojenia sumienia, jako obrazy wobec biednych i potrzebujących. Nie negując potrzeby buntu, rewolucyjnej zmiany, stara się pomóc od razu. Z pełną wrażliwością na drugiego człowieka, nosząc w sobie poczucie Boga - Miłości. Dlatego potrzebujący wybierają jego, a nie Nieznajomego. Ich wybór, a także wewnętrzna konsekwencja i wrażliwość przekształcają go w Brata Alberta.

Tu nasawa się wniosek wzbogacony o nasze doświadczenie historyczne - w każdym systemie społecznym znajdują się ludzie nie przystosowani, nie wytrzymujące obciążeń cywilizacyjnych i społecznych.

Jedną ze scen najlepiej oddających konflikty wewnętrzne głównego bohatera jest scena spowiedzi, bardzo dobrze zagrana, w dużej mierze dzięki powściągliwości Tadeusza Szybowskiego - Spowiednika.

4

Część III wieńczy próbę rekonstrukcji życia wewnętrznego postaci historycznej. Brzmi szczególnie przejmująco, ponieważ mamy do czynienia z triumfem, jak i wątpliwością: stajemy przed Ostatecznością. Dobrze się stało, że teatr potrafił ten bardzo osobisty ton wydobyć i utrzymać.

Przedstawienia "Brama naszego Boga" bywają bardzo różne z jednego zasadniczego powodu - osoby wykonawcy głównej roli. Jest to rola, która albo "ciągnie" całe przedstawienie, jeśli jest bardzo dobrze zagrana, albo... partnerzy są w bardzo ciężkiej sytuacji. Grają tę rolę na zmianę Jan Frycz i Jerzy Gratek. Frycz pokazuje Chmielowskiego w stanie ciągłego wzburzenia. Jest to zresztą wzburzenie o rodowódzie romantycznym. Granie ciągle jednego stanu psychicznego grozi jednak monotonią. Gratek stara się pokazać nie tylko Chmielowskiego wzburzonego, lecz także przeżywającego, myślącego. To ostatnie zwłaszcza, zważywszy naturę dramatu, jest niesłychanie ważne. Dlatego Gratek, zwłaszcza w stanach aciznienia, skupienia, osiąga dużą sugestywność. Nawiązuje kontakt myślowy z widzami.

Na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie pokazano nam najgłębszą wizję humanizmu chrześcijańskiego, ludzkiego. Spotkaliśmy się z ciągłymi myślowymi, które znajdują swoją konsekwencję w tym, co pisze w swoich encyklikach. Jesteśmy bogatsi o świadomość tego rodowodu, świadomość pewnej tradycji polskiej myśli.