

Inscenizacja olsztyńsko-elblańska „Snu srebrnego Salomei“ może przynieść rozczarowanie tym, którzy dramaturgię Słowackiego zwykli sobie kojarzyć z teatrem oszalałymi ruchem, dźwiękiem, światła i barwy, teatrem werystyki i ufantazjowanej rzeczywistości. Spektakl jest rygorystycznie powściągliwy w środkach wyrazu, oszczędny i wewnętrznie skoncentrowany. Obywa się przy tym bez fantastyki.

Elementami formy widowiska są: metaforyczna, wolna od opisowości i ilustracyjności scenografia; całkowita eliminacja rekwizytów nie pełniących roli dramatyczno-symbolicznej i pozostawienie aktorom do dyspozycji puste przestrzenie sceniczne; wzmocnienie roli tekstu i aktora interpretującego słowo, a zarazem zobowiązanego do ekspresywnej gestyki; wreszcie atonalne tło muzyczne, stanowiące nastrojowy akompaniament niektórych scen. Suma tych elementów tworzy widowisko fascynujące, drapieżne, z ogromną siłą sarkazmu ingerujące w nasze życie.

Jeśli sztuka w tej postaci, w jakiej ją odbieramy, natrąca się z pospolitych gustów publiczności, która Anno Domini 1973 uczęszcza do teatru, znaczy to, że podstawowy składnik twórczości Słowackiego — nonkonformizm ideowy i formalny został w niej zachowany. Znaczy to, że Słowacki dzięki teatrowi inscenizacji jest poetą wечно żywym. Szacunek dla ducha poezji Słowackiego nie może objawić się w formie scenicznej oswojonej, letniej, przetrządzonej do smaku szerokiej publiczności w imię wulgarnie i technicznie interpretowanego hasła „sztuka dla mas”. Słowacki kąsał boleśnie. W przepięknych strofach „Beniowskiego” szedł z ówczesnej „kultury masowej”, z beznamiętnych i tępych „pożeraczy romanów i poszukiwaczy rozrywki w literaturze:

„Sen srebrny Salomei“ — na co zwrócić uwagę przy

jęta jako punkt wyjścia przez Bleszyńskiego interpretacja M. Czanerle — jest dziełem finezyjnie kąśliwym, gorzkim i „obrazoburczym”. Odsłaniając w nim fakty z dziejów magnackiego panowania na Ukrainie, dotyka Słowacki (jak później Wyspiański w „Weselu”) pewnych ujemnych cech polskości nie tylko szlacheckiej. Bohaterowie, których widzimy w dramatycznej szamotaninie, posługują się gęsto frazeologią patriotyczną, odwołują do wyroków boskich, przywołują w sukurs sny, przewidzenia. Wszystko po to, by koniecznieściami wyższego rzędu usprawiedliwić się z lekkomyślnie wytoczonego morza krwi ludzkiej. Dlatego też warstwę snów i poe-

tyckich halucynacji ujęto w spektaklu w ironiczny cudzy sposób. W rzeczywistości bowiem owa mistyczno-poetycka tromtadacja jest tylko mniej lub więcej zręcznym i mniej lub więcej świadomym kamuflażem istotnych intencji. Dodajmy — intencji przyziemnych, często trywialnych. Regimentarz — podczas gdy „na całym świecie wojna” — zajęty jest jedynie swataniem syna z księżniczką. Syn, uwiódłszy córkę Gruszczyńskiego wyprawionego w pole przeciwko Kozakom, stara się pozbyć uwiedzionej i stręczy ją zadurzonemu w niej watażce.

Pafnucy z kolei o niczym innym nie marzy, jak tylko o koronie św. Franciszka, o tym, żeby zostać świętym i podczas rzezi ze skrzyżdzenia ciutacza i skódkim rozkrzydleniem w Bogu gromadzi dowody własnej świętości. Ze dla realizacji tych i tym podobnych celów trzeba było wyróżnić tysiące ludzi, to przykre, ale można się z tym pogodzić. Rzecz kończy się wspólnym, łatwym

rozgrzeszeniem z win i swadźbą. Kieliszek czeka na stole. Udalo się i tym razem — „Sursum corda!”. Jeszcze jakiś — wprowadzony pomysłem reżysera — finalny akcent korowodu polonezowego i kurtyna spada: — Nareszcie znowu będzie można zacząć żyć po bożemu...

Bleszyński — czego należało się spodziewać na podstawie wniosków z poprzednich jego inscenizacji — założył wariant najbardziej jawdowity: kamuflażu świadomego. Szczególnie — i chyba może jedynie w tym przypadku — najmniej szczęśliwie — dochodził to do głosu w ustawieniu postaci Salomei, którą w przedstawieniu interpretuje debiutująca na tej scenie Małgorzata Pritulak.

Aktorka gra typ dziewczątka uprawiającego przy całym szes-

watnego charakteru rozmówców), wyznaczonej surowymi ścianami, na których widnieją wymodelowane zarysy drzew. Refleksy czerwieni prześwietlające ściany w miarę rozwoju akcji uprzymiarniają istnienie obiektywnego rzeczywistego wymiaru prywatnych spraw. W ostatnim akcie otwiera się perspektywa na głęboką szaro-mroczną przestrzeń (spoplelona ziemia!) z krzyżami i szkieletami. Obraz okrutny i przerażający, sugestywny i plastycznie zdecydowany (monochromatyczna gama barwna spowija wszystko popielatym, białym i czarnym tonem — kostiumy także) — wolny od tandetnej malowniczości.

Z pełną satysfakcją przyjmujemy piękną, skupioną, oszczędną, wyczelowaną do ostatnich szczegółów grę zespołu. Zatem — poza zmianami starannie wystudiowanymi w gestie i słowie rolę Księżniczki w wykonaniu E. Skarżanki, Szajnerta jako Semenke, postać szlaci Gruszczyńskiego z lekko wyczuwalnym ładunkiem ironii przedstawioną przez Wawrzyńską, Sawy w interpretacji Bleszyńskiego (rolę tę gra także Dziubiński), Wernyhory w ujęciu Czerniawskiego, Popadianek z dużą dyscypliną i ekspresją oddanych przez E. Śnieżko — Szafnaglową i M. Sobelewską, wreszcie Anusi — służącej w wykonaniu Biesiady.

Nie ma w spektaklu ról „puszczonych”. Zespołowy i zharmonizowany wysiłek twórców spektaklu przyniósł dzieło sceniczne wysokiej rangi. Jaka szkoda, że wskutek ulotności sztuki teatru „Sen srebrny Salomei” powierzony zostaje jedynie naszej nietrwałej pamięci. Spektakl będzie mocnym atutem Teatru im. Jaracza na festiwalu w Toruniu. Ale niezależnie od tego, czy zyska przychylności toruńskiej publiczności, jest faktem, że stanowi prawdziwe wydarzenie artystyczne.

## R. Tomczyk

nastoletnim zaczdzeniu miłosnym grę godną wyrafinowanej kobiecy. Przedstawia godną niemal dramatu Witkacowskiego mieszaninę skrzywdzonego anioła i perversyjnego diablątka. Tę samą ceche hipokryzji inni aktorzy eksponują w najrozmaitszy sposób, np. poprzez tak ostre rozwijanie gestu, że zdaje się on przybierać cechy parodystyczne (np. egzaltacje religijno-mistyczne — Pafnucy — Szpehta czy historyczne podrygi Leona — Michalskiego, gdy dowiaduje się, że Tymenko i Semenka to jedna osoba) — raz poprzez założenie w sposób narzucający się uwadze jakiegoś znaczącego gestu, układu rąk etc. — o czym świadczy chociażby miarowy spacer Regimentarza (K. Wójcik) po obwodzie sceny z rękami założonymi na plecach (znamię bezczynności) w I i II akcie, zanim dowie się o tarapaty Leona.

Spektakl jest tworem scenicznego wirtuozostwa wyrazem ogromnej konsekwencji w przeprowadzeniu pomysłu przez poszczególne elementy tworzącego teatralnego. Urzeka funkcjonalnością scenografia Władysława Wigury. Cztery pierwsze akty są rozegrane w przestrzeni celowo zamkniętej (zaakcentowanie przy-