

Ten spustoszały cmentarz...

Teatr im. Jaracza w Olsztynie: SEN SREBRNY SALOMEI Juliusza Słowackiego. Reżyseria: Jan Bieżyński, scenografia: Władysław Wigura, muzyka: Mateusz Święcicki (fot. T. Trepanowski)

W posuwistym rytmie „polskiego” opuszczają scenę bohaterowie olsztyńskiego *Snu srebrnego Salomei*. Polonezowy korowód snujący się na spopielonym cmentarzysku zamyka Regimentarz. On właśnie wygłosił finałowy toast:

Pierwsze zdrowie: Salomea
niech żyje!
A polećmy kraj i siebie
Tej Salomei na niebie,
Której święto nam przypada
W przed-ostatnim listopada.

Dokonano już sądu nad „rzesunami”, zginął w męczarniach ich przywódca Semenka. Okrucieństwom hajdamackiej czerni

zwyćśka szlachta przeciwstawiła równie wyrafinowany własny odwet. Przed trupem Gruszczyńskiego Regimentarz udzielił łatwego rozgrzeszenia sobie i wszystkim ocalałym z pożogi i mordu. Nazbyt łatwego, by można je było przyjąć. Zbyt tragifarsowego, by odebrać je bez ironii... Podobnie jak lawinowy bieg szczęśliwych wydarzeń: ocalenie Salusi, skojarzenie małżeńskich par — Księżniczki z Sawą i Salusi z Leonem. Nieoczekiwanie pomyślny finał *Snu srebrnego Salomei* jest w istocie gorzki i tragiczny, choć podszyty ironią i przejawieniem. Tragiczny nie dlatego, że Wernyhora wieszcy w nim upadek Polski. Ta przepowiednia jest przecież podzwonnym tego, co już się dokonało. Podobnie jak wcześniejszy monolog Pafnucego:

Ach! Ukrainy nie będzie!
Bo ją ci ludzie na mieczach
roznieśli.
Ach! róż polnych z jasną
rosą
Zabraknie, bo je ludzie ci
kochankom rozdadzą.

jest hołdem złożonym Ukrainie, która już zginęła. Świata, który obrócił się w popiół, krzyże i mogiły.

W olsztyńskim przedstawieniu te dwa poetyckie komentarze — przepowiednia Wernyhory i monolog Pafnucego — mogłyby być wyeliminowane bez szkody dla całości spektaklu. To, co zostało w nich dopowiedziane *expressis verbis* — unaoczniono i zobiektywizowano w toku działań i wydarzeń scenicznych. Nie jest to oczywiście żaden zarzut; wprost przeciwnie — podkreślenie zwartej i konsekwentnej

interpretacji dramatu Słowackiego, zaproponowanej przez Jana Bieżyńskiego. Interpretacji na tyle interesującej, że powinna być zapisana w tradycji scenicznych dzieł dramatu.

Nie przypadkiem najbardziej akcent olsztyńskiego przedstawienia przesunięty został na finałowy polonez i toast Regimentarza, a nie na przepowiednię Wernyhory. Uzasadnienie i antycypację znajduje już w pierwszej scenie: Regimentarz, przechadzając się wolnym krokiem, ze stoickim spokojem wysłuchuje raportu Gruszczyńskiego i listu królewskiego czytane przez Leona. Ożywia się tylko wtedy, gdy rozmowa z synem dotyka spraw prywatnych — ożenku Leona z Księżniczką. Drażniący spokój magnata ostro i jaskrawo odbija od tego, co się rozgrywa poza murami zamku. Tak dzieje się niemal do końca; dopiero wiadomość o

schwytno jego „Lwa” — Leona popycha Regimentarza do działania. Ale w imię czego?

Przywołajmy jedną z ostatnich scen, gdy od makabrycznej spowiedzi przed trupem „szkolnego kolegi” Regimentarz gładko przechodzi do sprawy „affektów”, do małżeństwa syna z Księżniczką...

Toast Regimentarza wzniesiony przy trupie Gruszczyńskiego i finałowy polonez rozgrywają się w scenerii spopielonego świata. Słowa i działania nabierają tu wieloznaczności, wykraczają daleko poza jednostkowe, historyczne odniesienia — krwawy epizod z dziejów Polski. Ten spustoszały cmentarz, świadectwo ludzkich istnień, które niegdyś tworzyły historię, przypomina o przeszłości i tradycji. Jest miejscem niemal symbolicznym, w którym trwa pamięć o ciągłości dziejów i pokoleń. I właśnie w tym miejscu padają pō raz pierwszy i ostatni w

Teatr Nr. 11 1-15. VI. 1973r.

rewicz nieprzypadkowo parokrotnie cytuje słowa Szekspira: „Cały świat to teatr”. Świat-teatr i człowiek-aktor to właściwie cały temat tej komedii, komedii nietypowej, nietypowej, bo mówi się w niej o rzeczach poważnych i mówi się poważnie. Nie ma tu nic do śmiechu, nic „gwoli rozweselenia gawiedzi”. To też pozornie cała sztuka ma z komedią niewiele wspólnego i może wydawać się nieco dziwne, dlaczego autor ją do tego rodzaju dramatycznego zakwalifikował. Po dłuższym namyśle zgodziłabym się chyba z autorem. Bo świat, w którym krążą ludzie-maski, komedianci z komedii dell'arte, czymże innym jest niż teatrem, gdzie gra się wieczną komedię życia, gdzie zawsze ktoś coś udaje...?

Człowiek gra, gra nieustannie, w każdej chwili, w każdej sytuacji. Copeau starał się stworzyć nągą scenę, Makarewicz pokazał nam nagie-

gląda mały człowieczek, który już tylko się boi. Maleńki, bezsilny, pusty. W zetknięciu z czymś, na co nie ma żadnego wpływu, człowiek widzi własną małość, nicność słów, płytkość sloganów, powierzchowność stereotypów. I wybiera wówczas milczenie. Tego nie trzeba się wstydzić. Słowa stają się w takiej sytuacji belkotem, czyni — papką samoobrony.

Temat, który poruszył w swojej sztuce Andrzej Makarewicz nie jest niczym nowym. Problem człowiek-aktor, twarz-maski istniał zawsze. „Człowiek zamaskowany maską stałą, jakby bez duszy było ciało”.

Makarewicz przedstawił dialog twarzy z maską, dialog, w którym chwilami zacierały się zarzuty z obroną, w którym miejscami nie było wiadomo, kto jest oskarżonym, kto oskarżycielem. Człowiek zakłamany, po śmierci matki potrafił wykrzyknąć: „Mamusiu, ja ciebie zawsze



życia, zobaczył, że życie to nie slogany, piękne słówka, „jakoś to będzie moje życie to — wszystkim moja postawa, postawa, którą wybrałem spośród wielu innych, moja prawdziwa twarz. I dopiero gdy posiądzę tę świadomość człowiek może czuć się wolny. Wtedy nie potrzebuje kłamać; jego obroną staje się prawda a nie poża. Niezależność jest udziałem nielicznych, to przywilej silnych. Bohater Makarewicza do nich nie należy i reżyser wrocławskiej prapremiery — Andrzej Witkowski uwypuklił to, nawet przerysował. Bohaterem jest człowiek bez charakteru, bez postawy, bez woli. Robi to, co robią inni; żyje tak, jak żyją inni; niczego nie wybiera — je wszystko, co mu podadzą. Aby się usprawiedliwić oskarża innych: świat, matkę, ojca, kochanki, to oni go takim ukształtowali, oni nie dali mu charakteru ani woli, dlatego jest jak miękka gli-



Po lewej: Jan Bleszyński (Sawa) i Krystyn Wójcik (Regimentarz); po prawej: Feliks Szajnert (Semenko), Małgorzata Pritulak (Salomea) i Joanna Blesłada (Anuśta)

przedstawieniu słowa skierowane do Wernyhora przez Księżniczkę:

Stój, więc Polska?

W tym pytaniu, polonezowym korowodzie i toaście wygłoszonym z szerokim pańskim gestem powracają niewralgiczne motywy polskiego myślenia o narodowych sprawa-

wach. Tak jak w *Weselu* i w jego finalowym chólim tańcu...

Olsztyński *Sen srebrny Salomei* jest bowiem konsekwentnie pomyślany jako spektakl o ludziach zdolnych do działania, a jednocześnie nie dorastających do wydarzeń historycznych, w których przyszło im uczestniczyć. W nich samych a nie w

fatalizmie dziejowym leży źródło klęski. Wobec Boga i Historii nie są przecież marionetkami. I nie Wielki Mechanizm Historii tłumaczy przebieg tragicznych wydarzeń szlachecko-chłopskiego konfliktu. Na taką interpretację w tym przedstawieniu nie ma miejsca. Wyłącznie ludzie decydują tu o swoim lo-

sie i dlatego przecież cała warstwa snów, zapowiedzi i wróżb istnieje tylko w odniesieniu do nich samych. Idąc za Słowackim reżyser *Snu* nie oszczędza właściwie żadnej postaci. Ani Księżniczki (Ewa Skarżanka), której kapryśność, finezja i przewrotna inteligencja osłaniają bezpardonową grę o szczęście

mierzone szlacheckim dokumentem. Ani Salusi (Małgorzata Pritulak), bo ta respektowa panna, bynajmniej nie anielskie wcielenie niewinności, jak tego chcieli liczni komentatorzy Słowackiego, ma też sprecyzowaną ścisłą cele. Woskowane posadzki regimentarskiego zamku znaczą więcej niż rodzinne progi i babunia

nie znająca polskiego języka. Regimentarz (Krystyn Wójcik), polski pan i jego fircykowany synalek (Roman Michalski) to również postaci skompromitowane. A Sawa (Jan Bleszyński) — „człowiek z troistej osoby — z Lacha, z Kozaka i z czarta” — pan ukraińskiego ludu, zdradzający go dla zdobycia Księżniczki? A Semenko (Felix Szajnert), sprawca straszliwej rzezi mieszkańców gruszczyńskiego dworu, w którym z miłością do Salusi walczy poczucie kózackich krzywd?

Słowacki, wielki ironista, stworzył postaci niejednoznaczne i bogate w rysunku psychologicznym. Bleszyński próbował poprowadzić zespół po linii bardzo przemyślanej i niejednokrotnie oryginalnej analizy postaci (Księżniczka). Nie zawsze jednak aktorom udawało się to zrealizować na scenie. Brakło też niekiedy niezbędnego tutaj tonu fałszu, przewrotności, tonu decydującego o warstwie ironicznej przedstawienia, przewijającej się nieustannie przez dramat aż do zgrzytliwego finału włącznie.

Przyznajmy jednak, że stopień trudności stawianych zespołowi aktorskie-

mu był tu wysoki. Długie, kilkuminutowe nieraz monologi (jak relacja Pafnucego o śmierci Gruszczyńskiego), o kapryśnym rytmie oraz barokowej składni wymagały dużej dyscypliny aktorskiej.

Bleszyński zrezygnował z tzw. „wielkiej inscenizacji”, masowych scen, oparł przedstawienie na tekście i na aktorze. Z rytmu wiersza, z materii dramatu Słowackiego wyciągnął sceniczne konsekwencje, zaproponował poetycką konwencję *Snu srebrnego Salomei* (jakże daleką np. od realistycznej realizacji Golińskiego z 1962 r.). W tym przedsięwzięciu ogromną rolę spełniła scenografia Władysława Wigury i muzyka Mateusza Świąckiego.

Po bezapelacyjnym sukcesie *Wyzwolenia* w reżyserii Bleszyńskiego na ubiegłorocznym Festiwalu Teatrów Polski Północnej o olsztyńskim teatrze mówiono dużo i dobrze. Premiera *Snu srebrnego Salomei* zdaje się potwierdzać te opinie. Janowi Bleszyńskiemu i zespołowi wypada życzyć kolejnego sukcesu w Toruniu. *Sen srebrny* na to zasługuje.

BARBARA OSTERLOFF

Teatr Nr 11 1-15. VI. 1973