

# Odstąpienie zapomnianego fresku

Aleksandra Rembowska

Cenię odwagę i konsekwencję, z jaką Krystyna Meissner sięga po zapomniany dramat Tadeusza Micińskiego. Pod jej ręką *Królewna Orlica*, napisana w 1916 roku, przybiera postać symboliczno-historycznego fresku. Malarskie i literackie odniesienia ukryte w przedstawieniu rozświetlają przestanie. Z misterium-jasełek Miciński uczynił wykładnię swojego zawilego historiozoficznego systemu, gdzie spotykają się wpływy filozofii wschodniej, gnostycyzmu, nietzscheanizm, wreszcie mistycyzm Słowackiego. W wizji Micińskiego świat doskonalili się poprzez ciągłą walkę dobra ze złem. Na tej drodze widzi on wyraźnie rolę Polski – mesja-

sza narodów, przede wszystkim słowiańskich. W *Królewnie Orlicy*, złożonej ze współczesnego prologu oraz dramatu idei rozegranego w konwencji teatru w teatrze, sam autor kładzie nacisk na drugą część. Staje się ona dla niego przestrzenią politycznej debaty. W odegranych na dworze Księcia Ramulta jasełkach zapisany zostaje obraz wojny toczącej się między Polską (symbolizowaną przez Orlicę), ludem rosyjskim (jako Świętogorem) a Niemcami (Królem Wężów). Jej wynik ma potwierdzić przewagę ducha nad przemocą i egoizmem, słońca nad mrokiem, katedry Ornaku nad kamiennym królestwem podziemia. Porwana przez Niemców (w obecności których sprawowane są jasełka) *Królewna Or-*

lica, schodząc do podziemia, wysyła zastępczynię – „emanację swojej duszy” Walgierię-Burzanę. To ona ma zwiastować przyście rycerza wolności zdzienniałym i rozbawionym Polakom, „rozpaczliwie pobożnym”, który nie przeczuwają klęski, zagłuszają lęki i zadowolają się byle jakim katolicyzmem. Tak pokrótce wygląda Sprawa I, czyli część pierwsza *Królewny Orlicy* pokazana w Teatrze Współczesnym. Dla porządku warto przypomnieć, że akcja II Sprawy dzieje się na Syberii, Sprawa III – w jaskini Króla Wężów, IV – w Moskwie, V – jest ostateczną wojną między ludami słowiańskimi a Niemcami.

Dzięki jasnej teatralnej formie i aktorskiej dyscyplinie nałożonej przez reżysera, filozoficzny system staje się w przedstawieniu bardziej przystępny. Zapisaną w jasełkach groteskowość Krystyna Meissner przenosi na sytuację wyjściową. Mieszkańcy podupadłego w wyniku wojennej zawieruchy dworu, położonego „pośrodku dwóch armii”, wyglądają pokraccie i marionetkowo. Książę Ramult Andrzeja Hrydzewicza (później Król Wyporek), Twardowski Macieja Tomaszewskiego (potem jako Mag Twardowski), Ksiądz Benedykt Krzysztofa Kulińskiego (Ksiądz jasełkowy), Chłopak Tomasz Tyndyka (Komtur), Miss Alicja Bogdy Sztencel (Anioł), Księżna Matka Marleny Miłwii czy Lena Leny Anny Skrzypczak (Królew-

Scena zbiorowa





Scena zbiorowa

na Orlica i Walgieria-Burzana) – postaci o pobielonych twarzach, podkreślonych czarną kreską rysach, ekspresyjnym geście, często upozowane, odwołują się w swoich wizerunkach do galerii postaci narodowych mitów. U każdej z nich zwykle jedna z cech dochodzi mocniej do głosu. Łatwiej jest zatem rozpoznać, kto jaką pełni funkcję w owym narodowym panoptikum: duchowego przywódcy, bezsilnego króla bez tronu, sceptyka, ofiary czy pełnego wiary w lepsze jutro goriwca. Scenograf, Andrzej Witkowski, tworzy na scenie sino-białe wnętrze salonu, z którego sufitu co jakiś czas na skutek wybuchu za oknem sypie się gruz, a chmury kurzu okrywają włosy i płaszcze. Ludziom-posągom nadaje cechy zapożyczone od bohaterów Matejki, to znów Wojtkiewicza. Papierowe czapki i miecze, których używają w scenach jasełkowych, przypominają o postaciach „Dziecięcych póź” – małych Don Kichotów, brzydkich i wzruszających, kłownów, obłąkanych starców, zdeformowanych lalek.

Wszyscy oni zaskakująco celnie opisują współczesne postawy. Dramat staje się, by tak rzec, zmysłowy i plastyczny tak dzięki scenograficznej oprawie, jak muzyce, która w części jasełkowej wykonywana jest na żywo. Jacek Ostaszewski uruchamia wszystkie możliwości fortepianu. Pianistka wydobywa z niego dźwięki nie tylko za pomocą klawiszy, ale także dzięki bezpośrednim uderzeniom w struny, w pudło rezonansowe. Sensy słów odnajdują dodatkowe brzmienie i podkreślenie w muzyce.

Meissner odziera „rzeczywiste” postaci z ich realności, od początku wskazując na umowność i metaforę tekstu Micińskiego. Teatralny cudzysłów, wywiedziona z *Melancholii* Malczewskiego oniryczno-fantastyczna aura, wyzute z psychologicznej motywacji związki między postaciami uwypuklają sztuczność, leżącą u podstaw wygłaszanych z patosem i egzaltacją teorii, narodową skłonność do utopii i kreacji w życiu „oderwanym od życia”. Groteskowa konwencja całości pomaga w demaskowaniu fałszu i egzaltacji,

których nie są pozbawione kwestie brzmiące chwilami banalnie, kiedy indziej naiwnie. „Chocholi taniec” zaczyna się więc wcześniej – zanim jeszcze przebrani bohaterowie dramatu pojawią się na scenie. Powstaje w głowach, w wyobraźni postaci uwikłanych w paradoksy hasel oraz własne przypadłości. Nie zauważą one, że wcale nie trzeba grać. Życie w natchnieniu, w poczuciu szczególnej misji całkowicie spełnia zapotrzebowanie na rytuał lub teatr. W sposób niezauważony – samo staje się tragikomedią.

Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego:  
**KRÓLEWNA ORLICA**  
 Tadeusza Micińskiego.  
 Opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Meissner, scenografia: Andrzej Witkowski, muzyka: Jacek Ostaszewski.  
 Premiera 25 I 2003.