

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, ul. Wisła Nr 2

wydanie

Nr 13 z dn. 26-03-72

WOJCIECH NATANSON

„Akty“ ducha przekory

Spektakl „Akty“, wyreżyserowany w warszawskiej Szkole Teatralnej przez Jerzego Jarockiego, stał się ekspiacją za mielizny mało interesującego do tej pory sezonu. Tyle się o tym przedstawieniu mówi, że przy okazji zapominamy o pewnej niebagatelnej okoliczności. Spektakl szkolny ma przecież charakter dyplomowy. Winięć wykazać umiejętności i wartości nowego rocznika młodych aktorów. Nie tylko ich pracę, ale i koncepcję całości warto z tego punktu widzenia przedyskutować.

Od dawna uważano tzw. „etiudy“, czyli odpowiednio dobrane sceny, za doskonały sposób zbadania różnorodnych, możliwie bogatych, aktorskich dyspozycji. Grać w takiej scenie, wykazać w niej sumę wrażliwości i talentów konstrukcyjnych, to zarazem sprawa efektowna i pięknie trudna. Efektowna, ponieważ pozwala zwrócić na siebie uwagę. Trudna, gdyż trzeba maksymalnie wykorzystywać przelotną szansę, jaką daje fragment utworu. Niczego tu już nie można nadrobić, niczego rozwinąć.

Jarocki, reżyserując „Akty“, nie ograniczył się jednak do samej składanki z czterech różnych sztuk. Celowo wybrał trzeci akt „Wesela“, pierwszy i drugi „Matki“, fragmenty „Ślubu“, ostatni akt „Tanga“. Celowość dokonanej selekcji jest tutaj oczywista; chodzi o polskie utwory pisane w tonacji filozoficzno-poetyckiej, powstałe w ostatnich 60 latach mniej więcej, w różnych odstępach czasu: przełom stuleci, lata trzydzieste, czterdzieste, sześćdziesiąte. Cztery pokolenia Polski nowoczesnej, cztery różne indywidualności.

Od razu się tu nasuwa pewna wątpliwość. Czy można i czy jest rzeczą celową wyrwać pisarzom pewne fragmenty ich dzieł, łączyć je z innymi, burzyć struktury (nie tylko ich własne, ale i te, które narodziły się w świadomości ogólnej), abstrahować od zjawisk równoległych, naszych i obcych? Spór o te sprawy miałby znaczenie szersze i głębsze, nie ograniczone do samych tylko „Aktów“. Chodzi w gruncie rzeczy o przeciwstawienie dwóch typów konstruowania spektaklu.

Zapomnijmy na chwilę (na ten jeden, wyjątkowy wieczór), a raczej nie zapomnijmy, bo tego robić nie trzeba, tylko abstrahujemy od indywidualnie pojętego tekstu, od utworu rozpatrywanego we własnych proporcjach, wymiarach, perspektywach. Spróbujmy raz jeden, niczego nie przesądzać, porównać cztery dzieła i tak je ustawić, by zwrócić uwagę na ich wzajemne związki. Powstały w ten sposób spektakl będzie strukturą nieoczekiwaną i nową. Czy dopuszczalna? Myślę, że wszystko tu zależy od rozumu i artystycznego słuchu inscenizatora, od jego wyobraźni i zdolności współpracy z aktorami, od umiejętności operowania własnymi pomysłami. A więc — i od zdolności samoograniczeń.

Jeden z czterech pisarzy, w ten sposób zaprezentowanych, Gombrowicz, z jednej strony, zdaje się zachęcać do takiego eksperymentu, z drugiej — przed nim ostrzegać. Autor „Ślubu“ tłumaczy w przedmowie, że chciałby ukazać związki między jednostkami, świadczące że „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego“. Indywidualności wzajemnie na siebie oddziałują, konstruują się lub deformują, „grają“ wobec siebie, są „sztuczne“, narzu-

cając sobie sugestię tym potężniejszą, im bardziej dla nich samych niezbadaną. Czy więc twórca spektaklu nie miałby prawa ukazać o tych oddziaływań — także i we wzajemnych związkach między różnymi dziełami?

Ale Gombrowicz, narzucając nam taką sugestię — równocześnie zdaje się przed nią ostrzegać. Jeśli powołuje się na Szekspira, to by wykazać swoją wobec niego odrębność. Witkiewiczowską teorię „czystej formy“ przytacza z aprobatą, ale wyraźnie ją na swoją własną modłę kształtuje. Sen polskiego żołnierza we Francji w 1940 roku, który jest osnową „Ślubu“, wydaje się jakościowo różny od tego późniejszego, w którym się zdają poruszać postacie „Wesela“.

Jarocki stara się zasugerować widzowi jedność swego spektaklu w ten sposób, że łączy go zakończenie „Wesela“ z początkiem „Matki“, „Matkę“ ze „Ślubem“, a „Ślub“ z „Tangiem“. Postacie poprzedniej sztuki pozostają jeszcze chwile na scenie i bohater nowej do nich się zwraca, jak Konrad do Masek w „Wyzwoleniu“. Zarazem spektakl ujawnia jednak głębokie rysy polemiczne między utworami, jakie obejmuje. „Wesele“ (szczególnie właśnie akt III, tutaj wyodrębniony) to przeżycie całego środowiska, jedno z najbardziej zbiorowych, jakie znam; taneczny krag finału wszystkich w równie mierze obejmuje. „Matka“ to skrajna apologia egotyzmu i jego dążeń do „suwerenności“, to także gwałtowne, nie opanowane niczym, starcie indywidualności matki i syna, kokainistki-alkoholiczki i monomana. Tymczasem „Ślub“, przy całym indywidualizmie, stanowi dramat wzajemnej deformacji jednostek — a więc ludzkiego współżycia. Co do „Tanga“, w spektaklu Jarockiego zabrzmiało ono akcentem nieoczekiwanym. Ow młody nietzscheanista, Artur, który pada ofiarą własnego, zanadto „pojętego“ ucznia i zastosowania własnych teorii, czyż nie mógłby służyć niemal za argument w walce przeciw Witkacemu, a na rzecz optymistycznego racjonalizmu krytycznego Leona Chwistka?

Jarocki nasycił spektakl aktorstwem niezmiernie dynamicznym i bujnym. Szczególnie widoczne się to staje w „Matce“, gdzie dialog filozoficzno-miłosny Leona i Zofii dochodzi aż do browarowego, akrobatycznego ruchu o tempie błyskawicznym. Rafał A. Mickiewicz (Leon), cały czas nie oszczędzający ani głosu ani ruchowej energii, spleta się w węzowym obrocie z równie żywiołową Ewą Dańkowską-Symonowicz (która gra Zofię). Jadwiga Jankowska-Cieślak (jako matrona, czyli matka) daje postać ostry zarysowaną, jakby konturem malarskim. Ujmujące są, z punktu widzenia reżyserskiej kompozycji i aktorskiego popisu, momenty wypowiedziania pewnych kwestii w rytmie gwałtownego tańca (np. w scenach matki z ojcem Zofii, granym przez Lecha Michalskiego). Końcowe zasypywanie sceny gąganiami, wypadającymi z różnych zakamarków, jest sugestywne, z wybuchem szaleńczej energii zagrane przez Rafała A. Mickiewicza.

Z innych „aktów“ najciekawsze eksperymenty realizacyjne zapre-

zentowano w „Weselu“. Panna Miłoda, grana przez Joannę Żółkowską, ma ton niezwykle: zdziwienia, a zarazem cichego, wewnętrznie przeżywanego zachwytu; szczególnie w momencie opowiadania swego snu. Ta słynna scena, tyle razy aktorsko interpretowana, dała znów okazję do zaprezentowania młodej, może jeszcze nie nazbyt pewnej swych środków, ale już interesującej wrażliwości. Ciekawe, że ta sama aktorka, grając w „Ślubie“ Manię (Służącą i Księżniczkę), „przeskakuje“ na krańcowo różny ton: daje osobliwe stworzenie, uśmiechnięte prymitywnie i euforycznie, z grubą ciosaną. Mani wrażenie, iż Jarocki stworzył więc reżysersko możliwości popisu różnych indywidualności.

Jest jeszcze w owym akcie „Wesela“ ciekawie pomyślany Nos (Rafał A. Mickiewicz), pijak o porywach sympatii i jej wybuchowego objawiania (ściskanie Gospodarza). Jest Chochoł (Maciej Szary), reżygnujący z przejmującej monotonii, która się wydawała (i dalej wydaje) największym aktorskim atutem tej postaci; w spektaklu Jarockiego uderza Chochoł w ton krzykliwy w początkach każdej kwestii, by opaść stopniowo — niemal ku szepcowi. Przeciaganie frazy u innych postaci „Wesela“ daży zapewne do zasugerowania niezwykłości późniejszej. Ale nie ten zabieg wydaje mi się zdobywcą inscenizacji. Podobnie jak (za łatwy chyba) pomysł z Panem Młodym, występującym bosą.

Powiedziałem, że zadania młodych aktorów były w przedstawieniu efektowne, ale niezmiernie trudne. W „Weselu“, jak również w „Ślubie“ i „Tangu“, było to szczególnie widoczne. Arcydzieło Wyspiańskiego pozwala w trzecim akcie na odwołanie się do przeżyć dwóch aktów poprzednich: komedii pierwszego oraz pochodzącego z drugim. Ograniczenie się do zagrania tylko aktu trzeciego pozbawia tych szans zarówno reżysera, jak i wykonawców. W „Ślubie“ Gombrowicza trzeba było ograniczyć owo „zaznaczanie „sztuczności“, szukania „efektu“ i śnienia, które stanowi podstawowe założenie utworu. „Tango“ sprowadzone zostało do samego bankructwa idei Artura, z opuszczeniem genezy jego buntu przeciw bezprzedmiotowości buntu młodzieżowego. Niemniej jest w tym „Ślubie“ ciekawie pojęta rola Mańki, o której już wspominałem; jest także konsekwentna gra Jerzego Radziwiłłowicza (Henryk) i sugestywne poddawanie się tej grze Krzysztofa Kolbergiera (Władzioł). W „Tangu“ najciekawsze wydały mi się role Edka (Lech Michalski) i Eugenii (Iwona Biernacka).

Wyspiański, Witkiewicz, Gombrowicz i Mrozek — to pisarze reprezentujący linię poszukiwań, a więc awangardy. Jest rzeczą logiczną, że reżyser tej miary, co Jerzy Jarocki (którego świetne realizacje „Pater-noster“ Kajzara i „Szewców“ mamy w pamięci), poddał ich owemu śmiałości i ryzykownemu eksperymentowi.

WOJCIECH NATANSON