

◆ TEATR ◆ FILM ◆ TELEWIZJA ◆ TEATR ◆ FILM ◆ TELEWIZJA ◆ TEATR ◆ FILM ◆

FORMĘ FORMĄ PRZEKAZAĆ

Jan Kłossowicz



FOT. ANTONI ZOLEBIAK

ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ

„Ślub” jest na pewno jedną z najważniejszych polskich sztuk napisanych po wojnie. Może nawet najważniejszą choć na pewno nie „najładniejszą” czy najlepiej „napisaną”. Umieszczony razem z nim, w wydany w roku 1957 tomie — „Trans-atlantyk” wygląda jak oszlifowany klejnot obok bryły kwarcu o bardzo dziwnej strukturze. Wśród lapidarnych sformułowań jakieś dłużyzny, obok czystych i pięknych zdań, jakieś nie zawsze udane stylizacje, obok prozy kulejącej biały wiersz i proste rymy, cudowne wyczuć językowe i celowo może brudna, ale sprawająca chwilami wrażenie lingwistycznej pomyłki gwara. A jednocześnie przecież ma ta gombrowiczowska pałuba niezwykle precyzyjną, wyłożoną wprost we wstępie konstrukcję. Konstrukcję, która musi być uszanowana, bo bez niej niemożliwe jest ani wystawienie, ani rozumne przeczytanie tej sztuki. „Ślub” przecież, od początku do końca, stanowi ilustrację czy nawet wykład podstawowej dla autora sprawy Formy, sprawy stosunków między ludzkimi, określania i tworzenia ludzi nawzajem poprzez siebie. Henryk prze-

żywa sen będący akcją „Ślubu” i sam jest przez postacie tego snu tworzony i określany.

„Ślub”, to sztuka o alienacji i sztuka skierowana przeciw alienacji. Ostatecznym celem i dążeniem zaplątanego w obcy czy raczej przemienionego, spotworzono, chory i zdegenerowany świat Henryka jest pojednanie, ślub który ma być momentem zjednoczenia otaczających go postaci i zarazem odczarowaniem zamienionej w koszmar rzeczywistości.

Ale w tym dziwnym kościele, który najpierw był „dworciem”, potem karczmą i burdelem, a wreszcie zamkiem królewskim, gdzie się odbywa msza bez Boga odprawiana przez ludzi dla ludzi w istocie króluje niewidoczna siła, owo „coś” co jest poważniejsze i więcej znaczące niż sposoby komunikacji, niż słowa — Forma, z którą Gombrowicz wciąż walczy i której tutaj buduje najwspanialszy pomnik.

Wszelkie właściwie stylizacje, aluzje literackie do „Dziadów”, do „Wesela”, spory o Romantyzm, o tradycję, o przeszłość, wszelkie symbole, wszelkie dzie-

jące się tu intrzygi i konflikty są w istocie mniej ważne, są tylko hasłami lub wehikułami, na których posuwa się do przodu dramatyczne działanie. Właściwą akcję „Ślubu” stanowi to, co się dzieje pomiędzy i poza jego postaciami. Ojciec, Matka, Władzio, Mania, Pijak, Dworzanie, Henryk — stoją jak rozstawione na szachownicy figury, wykonują przepisane przez autora ruchy, zderzają się ze sobą, walczą, ale ich literacka czy sceniczna egzystencja nie jest ważna. Są tylko przesuwanymi w różnych kierunkach figurkami, istotne jest to, co się wśród nich wydarzyło, coś, co można by zapisać na boku, na kartce, jak diagram rozegranej partii. Gombrowicz jest bezlitosny wobec postaci swej sztuki, a jeszcze bardziej wobec aktorów, którzy ją grają. Aktorów, którzy wciąż coś udają, płacząc się po piętrowych konstrukcjach ról, wciąż muszą się zmieniać, cofać, którym słowa wylażą z ust — nagle jakoś straszliwie zgroźnione i wynaturzone, po to żeby ich przytoczyć, żeby wypowiedziany monolog czy kwestia zmieniły całkowicie postać, która je wypowiada. Każde słowo podszyte tu jest i fałszem

i nieświadomą siłą, każdy gest może zolbrzymić, każdy krok może przemienić się w skok przez całą scenę, w coś czego zagrać się nie da. Ale najbardziej okrutny jest Gombrowicz wobec reżysera — wobec Henryka — twórcy całego tego snu i koszmara, grożącego, że ucieknie unicestwiając wszystkich, którzy z nim istnieją — powołujący ich do istnienia i przez nich powołany, kreator rzeczywistości, która wbrew niemu, ale dla niego i poprzez niego istnieje.

Reżyser wystawiający „Ślub” sam stawia się w sytuacji Henryka, musi wejść w zapisaną przez Gombrowicza sytuację, musi rozstawić postacie tak, jak tego chciał autor i wdawszy się w tę grę prowadzić ją konsekwentnie do końca, bo każde niezrozumienie, każda próba nadbudowania czegoś, albo zaczepienia się o symbole czy słowa, które znaczą tu tylko pozornie, grozi klęską, grozi stworzeniem przedstawienia pustego i fałszywego. Niesamowity kontrpunkt siły i słabości, kreacji i biernego poddania się zawarty w tekście — przenosi się na inscenizację. Bo reżyser jednocześnie musi tu działać, znaleźć własną wizję scenicznego kształtu „Ślubu”, z mieszaniny wzniosłości i brzydoty, wirtuozerii pisarskiej i niezręczności tej sztuki stworzyć teatr. Teatr z teatru w teatrze, sen ze snu, koszmar z kosmarem. Musi zapomnieć o łatwych urokach efektów i chwytów, o urodzie i bogactwie inscenizacji, o popisach scenicznego ruchu, światła i barwy. Ani prosty surrealizm skojarzeń, ani „brawurowa” inscenizacja, ani nawet celowa „brzydota” plastyki i gry do niczego tu nie prowadzi. Jedyna możliwość, to absolutny funkcjonalizm wobec tekstu, tworzenie świata z ułamków rzeczywistości, budowanie ról z nakładających się na siebie stanów uczuciowych, prowadzenie jednolitą linią gombrowiczowskiego przewodu o Formie i nieustanne poprzeczne dzielenie każdej sceny, każdej roli, każdego działania i gestu; budowanie piętrowych konstrukcji, które wciąż co innego znaczą, inaczej się motywują, inaczej oddziałują na widza. I to właśnie wszystko jest w inscenizacji Jarockiego i scenografii Krystyny Zachwatowicz. W tej brudnożółtej tonacji kolorów, które we śnie zaledwie się zaznaczają w postawionym pośrodku sceny autentycznym wraku samolotu, który zmienia się w karczmę, kościół i królewski zamek, w kostiumach pozszywanych z kawałków wojskowych mundurów, kostiumów wieloznacznych jak postaci, które je noszą. To przedstawienie nie dzieje się w naiwnej „sennej” cienkości, ale w mroku gubiącym horyzont i kulisy, tak, że wydaje się jakby sceny w ogóle tu nie było, a tylko z czarnej pustki wylaniają się bezlitosnie oświetlone postacie, sprzęty, akto-ry, narzędzia do gry i zjawy zarazem. A tam, gdzie do tekstu rzeczywiście trzeba coś dodać, gdzie trzeba nadać mu teatralny rozmach, tam Jarocki wpro-

wadza świetną muzykę Radwana, muzykę nie ilustracyjną, nie ozdabiającą, ale bez reszty wtopioną w przedstawienie, we wspaniały balet i chór kukiel z królewskiego dworu, ze śmiesznym i obrzydliwym kwartetem rozczochranych aktorów tańczących jak murzyńskie pieśniarki na estradzie. Z jednego słowa, z jednej kwestii potrafi Jarocki zbudować całą scenę, jak owo stanowiące kwintesencję obrzydzenia, i rozpasania parzenie się, grzebanie w sobie Matki, Ojca i Henryka. Potrafili też tak stopniować napięcie swojej kompozycji, że finałowa scena klęski i zwycięstwa Henryka, moment kiedy szalejący tłum dworzan rozsuwa się i ukazuje zabitego Władzia, kiedy ślub przemienia się w pogrzeb, jest jednocześnie najmocniejszym fragmentem całej inscenizacji. To już nie tylko reżyserska sprawność, ale dowód bezbłędnego odczytania tekstu i przełożenia go na teatr.

Jest w tym przedstawieniu świetna rola Ryszarda Hanin grającej po kolei wszystkie stany, wszystkie metamorfozy przemiennej postaci Matki i jest Józef Nowak, Król-Karczmarz-Ojciec, zanadto może jednolity, różny od pozostałych aktorów, tragiczny Marchot i jest też prawdziwa kreacja Zapasiewicza, w roli Pijaka — Kalibana i Mefista z Małoszyc, żalosne wcielenie zła i zwyczajnej ludzkiej pazerności podłości. Jedynie Jadwiga Janowska-Cieślak, chyba za sprawą reżysera, bardziej tu gra Annę Polony niż Manię, i ani reżyser, ani Wojciech Pokorą nie bardzo wiedzą co zrobić z najbardziej zresztą zagadkową w całej sztuce postacią Władzia. Za to rola Henryka, to całkiem osobna sprawa. Obsadzenie w niej Piotra Fronczewskiego świadczy o zupełnie niezwykłej umiejętności reżyserskiego wyboru. Fronczewski jest i tego chyba po nim spodziewał się Jarocki — przede wszystkim zupełnie inny od pozostałych aktorów. Jakby przyszedł z innego teatru, z innej szkoły, jakby wręcz był kimś zupełnie odmiennym. Nie jest to tak zwana wielka kreacja aktorska, ale przedziwna mieszanina sprawności z niedojrzałością, świeżości z estradową rutyną. Popisowo naprawdę grający tę olbrzymią rolę aktor jest tu zarazem podszyty amatorem, w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Można tę rolę zagrać może lepiej, ale trudno zagrać ją zgodnie z intencjami autora. Fronczewskiemu i Jarockiemu udało się tu przekazać ze sceny ową tak ważną, tak ukochaną przez Gombrowicza niedojrzałość, która nie jest słabością, ale siłą.

W ogóle Jarockiemu udało się, czy raczej umiał on poprzez lata pracy i „przymierzania się” do inscenizacji „Ślubu” nadać tej sztuce klasycznej może kształt teatralny — jego Formę swoją formą przekazać. Rozegrać na scenie napisany w roku 1947 dramat, który powstał w czasach kiedy francuscy egzystencjaliści wykładali swoje myśli w literaturze pod postacią utrzymywania w realistycznej poetyce przypowieści, dramat, w którym Gombrowicz poprzez samą konstrukcję, poprzez sam sposób napisania umiał wyłożyć swoją myśl najważniejszą na temat ludzkiego istnienia. Myśl do tamtych podobną, ale i polemiczną.

Teatr Dramatyczny w Warszawie. Witold Gombrowicz: „Ślub”. Reżyseria Jerzy Jarocki. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 5 kwietnia 1974.