



Roman Szmar — Horsztyński i Wiesława Niemyska — Salomea

Halina Słojewska

Zdjęcia Tadeusz Trepanowski

BOHDAN KUROWSKI

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie święto swego dwudziestolecia powitał przedstawieniem „Horsztyńskiego”, w reżyserii Krystyny Tyszkowskiej, scenografii Józefa Zboromirskiego i opracowaniu muzycznym Włodzimierza Jaromłowicza.

Przedsięwzięcie na miarę dwudziestolecia, na pewno. „Horsztyńskiego” uważa się za jeden z najtrudniejszych, najbardziej skomplikowanych dramatów Słowackiego i dlatego, być może, utwór ten nie miał szczęścia do częstej prezentacji na scenach polskich. Olsztyńskie przedstawienie jest bodaj czwartą czy piątą próbą odczytania tego dramatu w Polsce Ludowej. Osobiście widziałem jedynie głośnie przedstawienie Wiercińskiego w Teatrze Polskim w Warszawie w roku 1951, gdzie dramata Słowackiego postuluje za ilustrację historycznego upadku Polski szlacheckiej. Niedawne przedstawienie poznańskie w reżyserii Jowity Piękiewicz krytyka odczytała jako „Hamleta polskich jakobinów”. Krytykowano jednakże nieporadną scenografię tego przedstawienia i wynikającą stąd (zbyt częste opuszczanie kurtyny) rozwlekłość. Mówiło się także o pomysłach aktorskich. Nie jest moim zamiarem, a i miejsca na to nie starczy, omawiać szczegółowo tamte przedstawienia. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę na to, że „Horsztyński” nie ma tak wielkiej tradycji wystawienniczej, jak inne utwory Słowackiego. Jest to zarazem utrudnienie i ułatwienie dla teatru. Utrudnienie — ponieważ realizator musi błędnie trochę po omacku, pozabawiony wielu tych możliwości, jakie stwarza postawa wobec tradycji polemiczna; i ułatwienie —

ponieważ presja tradycji nie jest aż tak silna, aby związać realizatorów ręce.

Olsztyńskie przedstawienie jest nowoczesne. Nowoczesne w podwójnym sensie: techniczno-inscenizatorskim i znaczeniowym, filozoficznym. Spróbujmy po kolei rozszyfrować te nader ogólne i nieprecyzyjne sformułowania.

Jeżeli mówię o nowoczesności techniczno-inscenizatorskiej, to nie mam bynajmniej na myśli szerokiego zastosowania samej teatralnej maszynery, co byłoby raczej cofaniem się do epoki, w której Słowacki pisał swoje dramaty (specjaliści wiedzą, jakimi znakomitymi efektami technicznymi operował teatr romantyczny); idzie mi o wykorzystanie, celowe i uzasadnione, tych zdobyczy inscenizatorskich, które wniosła do teatru epoka filmu i telewizji. Krystyna Tyszkowska odwołała się do tego, co teoretycy filmu nazywają czasem przestrzeni, a codziński ruchowi kamery oznacza możliwość jednoczesnego prowadzenia akcji na różnych planach oraz szybkiego i płynnego pokonywania przestrzeni. Reżyserka nie dysponowała kamerą, to oczywiste. Mogła jedynie zaproponować widzowi umowę, że jakiś wybrany znak będzie oznaczał wędrówkę oczu i emocji. Wybór

padł na kotary w tyle sceny: zaciągnięcie kotary niebieskiej oznacza wędrówkę z hetmańskiego zamczyska do dworku Horsztyńskiego; odsłonięcie kotary złocistobrazowej — powrót. Ten prosty i umowny zabieg pozwolił na niemal równoległe prowadzenie wątków akcji w domu Horsztyńskiego i w zamku hetmana. Ta równoległość, zgodna zresztą w zasadzie z układem scen w Słowackiego, jest cechą charakterystyczną olsztyńskiego przedstawienia. Umowa między sceną a widownią oparta jest na obustronnej korzyści: reżyserowi pozwala szybko pointować sceny i operować zmianą nastroju, widza utrzymuje w niesłabnącym napięciu. Opuśczenie kurtyny oznacza tylko przerwę, nie więcej. Aby taki zamysł inscenizacyjny mógł się całkowicie sprawdzić, należało oczywiście rozegrać dramat w scenerii na tyle syntetycznej czy symbolicznej, jeżeli wolicie, żeby jej nastrój i sens ogólny pasował do zmieniających się sytuacji, i na tyle pojemnej zarazem, żeby jej realistyczne elementy stanowiły wystarczającą charakterystykę miejsc akcji. Nie będę chyba niesprawiedliwy, jeżeli powiem, że dekoracje Józefa Zboromirskiego należą do najbardziej udanych rozwiązań tego autora.

spośród tych, które w ciągu wielu lat obcowania z teatrem olsztyńskim udało mi się widzieć.

Należy w miarę dokładnie opisać przedstawienie, które zamyka i w jakiś sposób wieńczy dwudziestoltni dorobek artystyczny teatru. Pozwólcie zatem kilka słów o scenografii. Najpierw ogólnie: to, co zrobił Zboromirski, kojarzy mi się z zabawą surrealistów w komponowanie w pustej ranie różnych starych i dziwnych przedmiotów. Na scenie, posuwając się od lewej strony, stoi zocista harfa, rycerska zbroja w tle, fotel i stara kuta skrzynia; nad sceną z prawej strony, jak dziwne jakieś skrzydło, mniemka linia pałacowej balustrady; statyczny porządek pionowych i poziomych układów macy i rozbiła zawieszona ukośnie z lewej strony ku środkowi sceny pusta rama, która spełnia, jak się następnie okazuje, rolę lustra w domu Horsztyńskiego. Zresztą wszystkie te martwe przedmioty ożywiają w trakcie przedstawienia. Fotel będzie nie tylko miejscem, na którym siadają hetman i Horsztyński; kiedy zasiadzie na nim Karzeł, notabene w stroju porożniącym strój hetmański, a Sforzka zgity wpół nabożnie ucałuje wyciągniętą rękę blazna — wówczas fotel ów z całą przekorną złośliwością przedmiotów martwych wypowie się na temat zewnętrznych atrybutów wielkości, które — a zdarza się to nader często — mogą znaczyć tyle, co wielkość sama. Kuta skrzynia odsłoni swoje znaczenie, gdy spod jej wieka wychyli się handlujący informacjami Karzeł, świetny to, nawiasem mówiąc, pomysł wprowadzenia Karla w miejsce, gdzie brak jednej karty w rękopisie Słowackiego nieoczekiwanie rozrywa ciągłość akcji. Balustradę będzie ogrywał zarówno Het-

man, jak i jego duch (podstawiony statysta), budząc zdumienie widowni, zaskakując szybką zmianą. Wreszcie zawalenie się balustrady i zbroicy w scenie końcowej zadowalająco sugestywnie ukaże moment wysadzenia zamku w powietrze. Dla tych efektów końcowych zwłaszcza dużą znaczenie ma głębia sceny, owo miejsce na zewnątrz zamku, które w miarę potrzeby wypełnia się kolorowym, pnącym światłem.

Sądzę, że dotychczasowe informacje pozwolą Czytelnikowi uwierzyć, że przedstawienie „Horsztyńskiego” jest właśnie pod względem inscenizacyjnym nowoczesne. Jest jednocześnie, co zresztą wynika z poprzedniego, niezwykle sprawne. To znaczy bardzo wiele. Zwłaszcza dla widza.

Ale interes widza wymaga przede wszystkim, aby ów dramat rozgrywający się w odległych czasach wileńskiej insurekcji Jasińskiego z roku 1794 wyinterpretować w sposób najbardziej nas dzisiaj interesujący. Jest rzeczą oczywistą, że wbrew tytułowi personą główną dramatu Słowackiego pozostaje młody hetmanowicz Szczesny. Mówi się on im, że to polski Hamlet; ostatnio, jak już przypomniałem, nazwano go „Hamletem polskich jakobinów”, co zresztą stanowi odmianę interpretacji z lat pięćdziesiątych, kiedy w niezdecydowaniu Szczesnego widziano ty-

Salomea i Szczesny.

Scena zbiorowa z aktu IV. Na pierwszym planie po lewej



"Pamiętnik Bohdan Kurowski" 28.11.1965 nr 48



Halina Słojewska — Amelia, Stefan Knothe — Szczęsny oraz mały Michaś

man, jak i jego duch (podstawiony statysta), budząc zdumienie widowni, zaskakującą szybkością. Wreszcie zawalenie się balustrady i zbrojcy w scenie końcowej zadowalająco sugestywnie ukazuje moment wysadzenia zamku w powietrze. Dla tych efektów końcowych zwłaszcza duże znaczenie ma głębia sceny, owo miejsce na zewnątrz zamku, które w miarę potrzeby wypełnia się kolorowym, pulsującym światłem.

Sądzę, że dotychczasowe informacje pozwolą Czytelnikowi uwierzyć, że przedstawienie „Horszyńskiego” jest właśnie pod względem inscenizacyjnym nowoczesne. Jest jednocześnie, co zresztą wynika z poprzedniego, niezwykle sprawne. To znaczy bardzo wiele. Zwłaszcza dla widza.

Ale interes widza wymaga przede wszystkim, aby ów dramat rozgrywający się w dległych czasach wileńskiej insurekcji Jasińskiego z roku 1794 wyinterpretować w sposób najbardziej nas dzisiaj interesujący. Jest rzeczą oczywistą, że wbrew tytułowi personą główną dramatu Słowackiego pozostaje młody hetmanowicz Szczęsny. Mówi on im, że to polski Hamlet; ostatnio, jak już przypomniałem, nazwano go „Hamletem polskich jakobinów”, co reszta stanowi odmianę interpretacji z lat pięćdziesiątych, kiedy w niezdecydowanym Szczęsnym widziano ty-

pową cechę szlacheckich rewolucjonistów z ich klasowym przede wszystkim ograniczeniem. I w jednym i w drugim wypadku jest to próba interpretacji socjologicznej. Wydaje mi się, że tego Szczęsnego, którego kreuje w tym czasie świeżo upieczony aktor Stefan Knothe, nie można oglądać przez okulary historyka i socjologa. Knothe jest młody i autentyczny nade wszystko. I jego Szczęsny przypomina sposób bycia, odruchy i konflikty dzisiejszego, współczesnego nam młodego człowieka. Nawołują go do czynnego życia, do zaangażowania w sprawy narodu, grupy, rodziny... Dlaczego udaje, że jest zgorzkniały i cyniczny, dlaczego trwoni swoje siły na błahe przyjemności, zamiast skierować je ku sprawom publicznym? Sprawy publiczne to przede wszystkim polityka, a polityka wydaje mu się tą sferą ludzkiej działalności, która przy wszelkich swoich błyskawicznych zwrotach i metamorfozach zbyt oczywiście kaleczy zaangażowane jednostki i zbyt niewiele zostawia im szans na zachowanie tzw. czystych rąk. Nasz młody człowiek żyje w czasach politycznie niespokojnych, zmiennych. Osobiście zna pewnego przegranego barskiego konfederata i ten człowiek nie budzi w nim ani za-

chwyty, ani litości (celowo usunięto z tekstu te kwestie, które mogły te uczucia podpowiadać), ponadto jest to człowiek, który tajemniczo o charakterze publicznym nie zawaha się wykorzystać dla celów zemsty bardzo osobistej. Nasz młody człowiek ma ojca, który w swojej politycznej karierze był już i konfederatem barskim, i carskim generałem, i targowiczańskim hetmanem, i litewskim separatystą. Niechodzą go ponado ludzie, którzy przedstawiają mu się jako republikanie, ale raz są to przedstawiciele skompromitowanej Targowicy, a raz wysłannicy Jasińskiego. Szczęsny w tej sytuacji doskonale zdaje sobie sprawę z moralnej, ludzkiej ceny zaangażowania, którego się od niego żąda. Tragedią Szczęsnego jest złudzenie, że można być jedynie obserwatorem i moralnym sędzią rozgrywających się wypadków. A tragicznym efektem tego złudzenia jest katastrofalna niemożność, kompletna bezsilność w sytuacji, która wymaga ratowania życia swego i swoich najbliższych. Jedyna droga, jaką rozwój wypadków otwiera przed Szczęsnym, prowadzi go do samobójstwa połączonego z zabójstwem. Wysadzony w powietrze za-

Dokończenie na str. 11



Kazimierz Blaszczyński — Sforka i Bronisław Surmiak — Karzel, Amelia i He



Na pierwszym planie po lewej Ewa Szadbej jako Maryna.



„HORSZTYŃSKI”

kłeska niezaangażowania

Dok. ze str. 9

mek pochłonie niewinne ofiary siostry i brata. Bieg zdarzeń sprawia, że człowiek o czystych rękach kala je sobie najbardziej.

Inni bohaterowie dramatu Słowackiego także ponoszą klęskę. Aliści tamte przegrane są o tyle zrozumiałe, że dotyczą ludzi świadomie podejmujących ryzyko gry. Przegrana Szczęsnego jest odrażająco bezsensowna.

W jubileuszowym „Horsztyńskim” widzieliśmy dwóch wykonawców tytułowej roli. Horsztyński Aleksandra Sewruka był człowiekiem w pełni sił fizycznych, okaleczonym żołnierzem i po żołniersku oschłym i męskim, usiłującym panować nad sytuacją. Jego samobójstwo jest świadomym wyborem, który ma uwolnić młodą Salomeę. Horsztyński Romana Szmara był zdecydowanie starszy, zbolały i bardziej bezwolny. Jego czyny są w większym stopniu aktami rozpacz niżli świadomymi krokami ofensywno - obronnymi.

Cechą charakterystyczną przedstawienia olsztyńskiego jest ostre przeprowadzenie wątków Amelia — Szczęsny i Szczęsny — Salomea. Halina Słojewska oszczędnymi, lecz bardzo sugestywnymi środkami ukazała całą złożoność psychicznych stanów zakochanej kazirodczo siostry, której miłość przebija się przez moralne zakazy, nerwicowe lęki i sztywny konwenans. Salomea Wiesławy Niemyskiej była skupioną i czujną młodą żoną starego człowieka. Mówiąc o paniach, należy z całym uznaniem odnotować pracę Ewy Szadbej, która wystąpiła w roli Maryny, jedynej kobiety biorącej i dającej w tym przedstawieniu miłość bez kompleksów i oporów. W IV akcie, chyba po raz pierwszy jak „Horsztyński” „Horsztyńskim”, ubrano ją nie w zwyczajny mundur ułański, lecz stylizowany na ułański ubiór obozowej diwy, co próbie stworzenia Joanny d'Arc targowiczańskiej partii nadało podtekst uzasadniający oburzenie Szczęsnego.

Władysław Badowski zgodnie z historycznym przekazem ukazał hetmana Kossakowskiego jako zdeklarowanego i niezbyt psychicznie złożonego szuje. Bardzo prawdziwie i sugestywnie garbatego Karła zagrał Bronisław Surmiak. Jako błazen zawodowy, znający błazeńską profesję, więc mądry i przebiegły, stanowił świetne przeciwstawienie błazna z bożej łaski czy z głupoty, jakim okazał się być Sforaka w ostrej, groteskowej interpretacji Kazimierza Błaszczńskiego. Rola Sforaki została zresztą całkiem słusznie pomniejszona o zabawną, lecz marginalną scenę z Trombonistą. Żadnego władzy i honorów Ksińskiego grał z powodzeniem Henryk Wójcikowski. W innych rolach wystąpili: Klemens Myszkowski (charakterystyczny stary sługa Świętosz), Józef Strumiński (Ksiądz), Andrzej Wiszniewski (znalazł materiał aktorski w epizodach sługi — brawo), Ryszard Machowski (Nieznajomy), Jerzy Korsztyn (Skowicz) i Edward Sosna (Garnosz).

Próbowałem opisać to przedstawienie i jak najmniej wartościować. Wydaje mi się jednakże, że ten skrócony opis uprawnia do wysnucia wniosku, że olsztyński spektakl stanowi bardzo ważny i cenny wkład do wzbogacanej stale historii wystawienniczej trudnego i skomplikowanego dramatu Słowackiego.

BOHDAN KUROWSKI