

ponura komedia

Agmientus Marnatek

"Co to, świat taki brzydki, taki brudny, taki przewrotny, że jeno oczy przysłoń, a nie patrz. Przysłaniaj oczy dzięgielówką i nie widzę... ani owych niesprawiedliwości, ani ludzkich koziołków, przy których sąsiad najczęściej kark łamie, ani owych wyścigów do złotego pierścienia, który dostaje się zazwyczaj największemu przecherze... Łamcież tedy karki w tej walce ze światem, z jego szatańską naturą, a ja tymczasem... do dzięgielówki!"

Tak pisał Stanisław Marek Rzętkowski, kreśląc w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1874 roku portret starego pijaka. Dokładnie takiego, jakim za lat, powiedzmy, czterdzieści – stanie się Leon Birbancki. Mimo swojego opilstwa dożyje pewnie sędziwego wieku pod opieką gospodarnej, a i tak ledwo wiążącej koniec z końcem Róży, która niejeden raz pomyśli sobie, że gdyby niegdyś mimo niechęci poślubiła Prospera Łatkę, wiodłaby od wielu lat dostatni żywot zamożnej wdowy...

.....

Tak się złożyło, że po długim okresie, w którym Aleksander Fredro traktowany był przez teatr dziwnie „okolicznościowo”, a dyskusje nad kwestią teatralnego stylu dość skutecznie odstraszały reżyserów spoza grona tradycyjnie uznanych specjalistów od Fredry, coś się zaczęło zmieniać. Ostatnimi laty częściej sięga się po komedie Fredrowskie, wczytując się w ich głębsze sensory, szukając tego, co kryje się poza warstwą stylowej formy i rzekomo pobłażliwego komizmu. Efektem takiego właśnie uważnego odczytania jest telewizyjne *Dożywocie* wyreżyserowane przez Wojciecha Pszoniaka, najlepsze chyba, jakie zdarzyło mi się widzieć, a przecież pozostawiające widzowi wrażenie niejasnej przykrości. Badacze literatury dawno spostrzegli, że Fredrze nie przytrafił się wprawdzie żaden *Mizantrop* ani dwuznaczny *Don Juan*, a jednak bardzo mu blisko do śmieszno-smutnego, rozgoryczonego Moliера.

Spektakl poprzedza – odczytana przez odzianego w togę i perukę notariusza (Piotr Fronczewski) – prawna formuła pojęcia „dożywocie”, wprowadzająca słabo zorientowanego w ówczesnych realiach ekonomicznych widza in medias res. W Galicji pierwsza rządowa ustawa przeciw lichwie została wydana dopiero w 1877 roku. Do tego czasu pożyczanie pieniędzy na rujnujący procent i nabywanie cudzych praw do majątku było tu traktowane jako proceder wprawdzie dotkliwy, lecz zgodny z prawem. W krajobraz socjologiczny lat trzydziestych XIX stulecia wpisany był więc niejeden lichwiarz, funkcjonując – bez względu na szczerą i zrozumiałą antypatię ze strony dłużników – jako człowiek określonego zawodu. Przypominam o tym dlatego, że zgodnie z utrwaloną tradycją główny bohater *Dożywocia* portretowany był na scenie jako kwintesencja odczłowieczonego drapieżcy, któremu za karę z satysfakcją odmierzają się solidną miarę ośmieszenia. W znakomitej kreacji Wojciecha Pszoniaka karykaturalna ostrość i przerysowanie ustąpiło miejsca wyrazistej charakterystyczności, nie przekraczającej jednak miary – uzasadnionej tutaj – teatralnego realizmu.

Jego Łatka nosi takie nazwisko zapewne dlatego, że zawodowo łąta dziury w finansach swoich dłużników. Sam zaś jest schludny, porządnie, dostatnio odziany, nosi na palcu sygnet, a w ręce laskę z białą końską gałką. Trudno go bez reszty zniechęcić. Chwilami wydaje się wręcz bezradny i godny politowania, z akcentem na chorobliwą zapobiegliwość i strach przed stratą. Nabywając dożywocie rujnującego własne zdrowie Le-

ona, kupił sobie niebywały problem, a teraz usiłuje się z nim uporać, działając wbrew własnej, nieskłonnej do bezinteresownej życzliwości, naturze. W obliczu nieprzewidzianego zagrożenia traci kontenans i wpada w panikę. Jego fizyczność pozostaje w organicznej zgodzie z usposobieniem: drepcze krótkimi, drobnymi kroczkami na lekko ugiętych nogach, wspiera argumentację wyrazistym, krótkim, energicznym gestem z charakterystycznym, „kupieckim” układem dłoni. Głową porusza gwałtownie jak ptak, w niezwykle plastycznej twarzy, którą w mgnieniu oka układa w najrozmaitsze grymasy, wrażenie robią rozbiegane, mrugające oczy, którymi przewierca rozmówcę. W kontaktach z innymi jest najczęściej ostentacyjnie wylewny, by nie powiedzieć: natarchywy. Zagląda z bliska w twarz, chwytając za ramiona, szuka często odruchowo fizycznego kontaktu, jakby za wszelką cenę chciał uwiarygodnić to, co mówi. Nie jest odrażający – jest ludzki, choć w mało szlachetnym wymiarze.

Tym silniejszym przeciwieństwem Łatki jest więc Twardosz w świetnym wykonaniu Gustawa Holoubka. Jest jak stary skle-rotyk, który nawykowo gromadzi pieniądze i ten rodzaj aktywności jest jedynym kanałem łączącym go ze światem. Jego ciężka, brylowata sylwetka wyraża nie tyle niedołęstwo fizyczne, ile tępy upór. W odróżnieniu od Łatki nosi szare ubranie. Dodatki (dzierzgana czapka z nausznikami, rękawice bez palców, gruby, popielaty szal), zupełnie zbędne w ciepły, słoneczny dzień, nadają mu pozór handlarza starzyzną i podkreślają jego zaawansowany wiek. Twardosz prawie wcale się nie odzywa, jest niemal całkowicie nieruchomy, a jednak budzi w Łatce strach, taki, jaki odczuwa się wobec ludzi bezwzględnych i nieobliczalnych. Kontakt pomiędzy nimi jest zupełnie jednostronny. Twardosz, nawet gdy patrzy na Łatkę, to jak na przezroczysty przedmiot, nie na osobę. Łatka tańczy wokół niego, próbuje najrozmaitszych chwytów, bezskutecznie próbując nakłonić go do odkupienia zagrożonego dożywocia. Wszystkie jego paniczne starania odbijają się od Jańcia jak od ściany. Dopiero ze zderzenia tak silnie (silniej niż u Fredry) zróżnicowanych postaci rodzi się efekt komiczny, jeden z niewielu, na jakie pozwala sobie reżyser. Odwrotny zabieg zastosował, przedstawiając postaci braci Lagenów jako bliźniaków: Michał (Borys Szyc) i Rafał (Piotr Adamczyk) wyglądają niemal identycznie, noszą takie same ubrania, zachowują się podobnie, przez co tworzą jakby jedną, zabawnie zdublowaną rolę, bardzo zresztą okrojona w stosunku do tekstu dramatycznego.

Pszoniak-reżyser zobaczył w *Dożywociu* obraz charakterystyczny, ale nie karykaturalny, nie farsowy. Bez przerysowań, bez tradycyjnego podziału na tak zwanych „dobrych” i „złych”, dlatego wart uwagi. Nikogo tu nie oszczędzono, nikt nie jest tu bez winy. Ale też nie ma tu ani jednego sfalszowanego portretu. Nawet Różia (Edyta Olszówka) nie jest słodkim, posłusznym woli ojca kwiatuszkiem, ale realistką, bez specjalnego wzruszenia patrzącą w swoją małżeńską przyszłość u boku Łatki. Nie mamy wcale pewności, czy z odmiany swojego losu (kiedy zrezygnowany ojciec oddaje ją w końcu Leonowi) tak bardzo się cieszy... Czy nie jest zatem tak, jak u Moliера, który pisał: „miłość w małżeństwo, jak wino przechodzi w ocet”? Bo naprawdę nie wydaje się, żeby Różia wierzyła w to, że małżeństwo zmieni Birbanckiego w solidnego, statecznego gospodarza, który zerwie z kawalerskimi nałogami.

Leon w spektaklu Pszoniaka w niczym nie przypomina młodzika-lekkoducha, którego młodość, osobisty urok i „w gruncie złote serce” każe patrzeć przez palce na wszystkie jego wybry-

Akson Studio, Telewizja Polska SA
Aleksander Fredro

dożywocie

scenariusz telewizyjny i reżyseria: Wojtek Pszoniak
scenografia: Andrzej Haliński, kostiumy: Dorota Roqueplo, zdjęcia: Bohdan Stachurski, opracowanie muzyczne: Marta Broczkowska, emisja: 4 marca 2002

Didaskalia IV 2002

ki. Leon grany przez Artura Żmijewskiego jest dekadentem, ironicznym, rozgoryczonym i dążącym do zatury. Ani na chwilę nie rozstaje się z butelką, choć nie zawsze wiadomo, kiedy naprawdę traci świadomość, a kiedy jest na lekkim rauszu i tylko udaje pijanego. Tak jest w scenie oświadczeń: Leon prosi Orgona o rękę Rózi, trzymając w ręku kieliszek i chwytając się na nogach, a w jego głosie słychać nie prośbę, lecz szyderstwo, jak gdyby chciał powiedzieć: „Nie uciekniesz przed swoją szlachecką biedą”. Nic go nie zaskakuje, nic nie dziwi, nic nie jest w stanie w widoczny sposób poruszyć jego serca. W tym ostatnim wydaje się zresztą zupełnie podobny do Rózi. Jest w tej postaci charakterystyczne rozdwojenie: upór i ostentacja jego alkoholowych ekscesów mają wymiar całkiem realistyczny, ale jednocześnie są nośnikiem smutnej metafory ucieczki przed rzeczywistością, pozwalają osiągnąć wobec niej dystans. Leon opędza się od świata, nie tylko od wierzycieli. Jego skłonność do brawury może być tyleż figurą romantycznego „wzlotu”, co prowokacją wobec Łatki. Balansując na granicy ryzyka, Birbancki bawi się Łatką jak marionetką. Scena quasi-romantycznego wzlotu rozgrywa się w ogrodzie otaczającym zająz: Leon, zainspirowany perspektywą wycieczki balonem, wygłasza swój monolog, wchodząc po drabinie na dach na oczach omdlewającego ze strachu o swoje dożywocie lichwiarza.

Jan Kociniak powtórzył rolę Filipa z 1968 roku w pamiętnej telewizyjnej inscenizacji Jacka Woszczerowicza (który zresztą – podobnie jak dziś Wojciech Pszoniak – zagrał rolę Łatki). Powtórzył rolę, ale nie jej koncepcję. Ten Filip jest już nie „barokowym amorkiem” (jak nazwał go jeden z recenzentów tamtego przedstawienia), ale starszym o trzy i pół krzyżyka, doświadczonym sługą, który na swojej robocie zęby zjadł i zna swojego pana znacznie lepiej niż ktokolwiek inny. Tam był leniwy, zaspany i opieszale, a jednocześnie chytry i tchórliwy – tu jest spokojny, panuje nad sytuacją, wie dużo i można nawet nazwać go życiowo mądrym; jest w nim spokój stoika, który umie korzystnie bilansować własne straty i zyski. Bez cienia strachu krytykuje Łatkę, mówiąc mu w oczy, co o nim myśli. Leonowi ustępuje raczej z wyrachowania niż z obawy – rutyna i znajomość świata pozwala mu zawsze na trzeźwy osąd.

Z Orgonem postąpił reżyser wyraźnie wbrew teatralnym przyzwyczajeniom i wbrew samemu tekstowi. I chyba dobrze, bo stworzona została postać ciekawa, wykraczająca daleko poza jakikolwiek schemat i bardzo dobrze wkomponowana w klimat spektaklu. Zniknął gdzieś ziemianin i pocziwy sarmata starej daty. Orgon Olgierda Łukaszevicza jest nieobecny, bezwolny, wysublimowany, jak bezradny artysta, który próbował nieudolnie grać obcą sobie rolę szlagona. Jeszcze jeden dekadent. Myślę, że nie chodziło tu jedynie o obsadę „z klucza przyjacielskiego”, ale o nakreślenie portretu zupełnie innego niż ten, do którego przyzwyczaila nas tradycja interpretacyjno-teatralna.

Znamienne jest także zakończenie spektaklu, które bynajmniej nie przywraca zachwianego porządku, ani też nie przynosi satysfakcji z dokonującego się na naszych oczach pogodnego aktu sprawiedliwości: kiedy pijany, z trudem trzymający się na nogach Leon dobija targu z Łatką, obiecując spłatę połowy dożywocia w zamian za rękę Rózi, Orgon stoi, zastygły w wyrazie beznadziejnego przerażenia. Jego strach przed przyszłością jest zupełnie uzasadniony: Leon nie ma ani grosza i nic nie wskazuje na to, by kiedykolwiek zdobył pieniądze na utrzymanie dla siebie i przyszłej żony. W tej sytuacji o pomocy rodzinie Rózi i dźwignięciu majątku z ruiny nie ma co marzyć. Ba, kto wie, czy nie skończy się na tym, że po roku Orgon stanie wobec konieczności zaciągnięcia nowego długu, by dotrzymać obietnicy złożonej Łatce przez swego utrapionego zięcia...

Historycy literatury określają *Dożywocie* jako ostatnią z pierwszej serii wielkich komedii Fredrowskich, idąc za narzucającą się chronologią, wedle której twórczość Fredry rozłamuje się na dwa oddzielne okresy. Po obejrzeniu precyzyjnie przemyślanego i wyreżyserowanego przedstawienia Wojciecha Pszoniaka zmienia się optyka: chciałoby się widzieć w tym dramacie raczej utwór zapowiadający tak zwaną serię drugą, w której mniej jest pogody i pożyteczności, a więcej goryczy i mądrego namysłu nad światem.

Katarzyna Fazan

narodowe i prywatne obowiązki

Początek *Nocy czerwcowej* to jeszcze pełnia dnia. W blasku popołudnia, na ganku szlacheckiego dworu hrabina Ewelina rozstaje się z grupą Polaków. Są wśród nich głównie matki i dzieci, jest ksiądz-zakonnik. Powagę gestów i słów dostrojonych do chwili, w której żona katorżnika wyrusza za mężem, by mu towarzyszyć w trudach wygnania, potęguje „cytat z wieszczą”, przypomniany jakby dla ukoronowania patosu tej chwili. Jest rok 1864. Kłęska powstania styczniowego zmusza do decyzji, które burzą dotychczasowe życie. Żaloba kobiet, dystynkcja matek-Polek, słowa do Pana, wypowiedziane na kolanach, w nabożnym skupieniu, wpisują się w stereotyp narodowego namaszczenia i patriotycznych wyrzeczeń.

Zamysł wyretuszowania początku dramatu w duchu martyrologicznego schematu wydaje się celowy. Tym lepiej zagrają kontrasty. Uda się zatem pokazać jak to, co zewnętrzne i jawne – fasada jednoznacznych postaw i wyborów – mierzy się ze sferą ukrywanych marzeń i zatajonych pragnień. Pierwszą scenę, dodaną przez Andrzeja Wajdę do telewizyjnej realizacji sztuki Jarosława Iwaszkiewicza, śledzimy z wnętrza domostwa. Oglądana z ukosa przez szeroko rozwarte drzwi, zaraz zmieni swój wymiar. Jej poważny i retoryczny charakter zderzony zostanie z potoczną i powszednią egzystencją dworu, w której nie jest tak szlachetne i oczywiste.

Noc czerwcową to dramat, który Iwaszkiewicz na krótko przed śmiercią przerobił ze swego opowiadania pod tym samym tytułem, specjalnie dla Andrzeja Wajdy. W stworzonej po latach realizacji telewizyjnej czuje się jednak klimat i oddech znakomitej prozy autora *Sławy i chwały*. Widać próbę dookreślenia ludzkich przeżyć precyzją środków, jakie stwarza narracja. Celowo jednak zmienione zostały realia historyczne. W wersji pisarza (i w opowiadaniu z tomu *Zarudzie*, i w dramacie) to rok 1827. Rzecz dzieje się w pałacu B., w Rosji, po powstaniu dekabrystów. Wajda przenosi nas o przeszło trzydzieści lat później, do Polski, odwołując się do pamięci o wydarzeniach będących wyraźną cezurą naszej historii – granicą w czasie, która symbolizuje początek procesu rozmiłowania się romantycznych mitów z rzeczywistością, co rzuca znamienne światło na komplikację ludzkich wyborów.

Ujrzana na początku Ewelina (Grażyna Szapolowska) – posągowa i kamienna – na długo zniknie z pola widzenia. Zamknie się u siebie, w odosobnieniu celebrując moment odjazdu. Jej sytuacja będzie jednak nieustannie komentowana przez mieszkańców domu. Właściwe życie dworu toczy się na obrzeżach. W pierwszej

Telewizja Polska SA
Jarosław Iwaszkiewicz

noc czerwcową

reżyseria: Andrzej Wajda, scenografia: Wiesława Chojkowska,
kostiumy: Małgorzata Stefaniak, zdjęcia: Witold Adamek,
muzyka: Stanisław Radwan, emisja: 25 marca 2002