

"... Tak chciał los"

BARBARA OSTERLOFF

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie: *ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW* Michała Bułhakowa. Przekład: Jerzy Pomianowski. Reżyseria: Jan Englert, scenografia: Zofia de Ines. Premiera 20 I 1996.

1995/96

Nieczęsto grano w Polsce *Zmowę świętoszków*. Drażniła przejrzystą parabolą tragedii artysty zdławionego przez władzę. Napisana w 1929, jeszcze w Polsce lat 70-ych i 80-ych była nazbyt aktualna. Wystawiano ją głównie w małych ośrodkach teatralnych, Zabrzu (prapremiera) czy Legnicy; wielka widownia Teatru TV obejrzała *Zmowę* dopiero w okresie politycznej gorączki 1981 roku. Ta właśnie realizacja, Macieja Wojtyzski, stała się znana. Temat, wielkie aktorstwo Tadeusza Łomnickiego jako Moliera, role Haliny Mikołajskiej i Joanny Szczepkowskiej - trafiły na swój czas. Teraz po *Zmowę* sięgnął Jan Englert w warszawskim Teatrze Powszechnym. Czy aby w porę? To, co jeszcze kilka lat temu interesowało w tejsztuce artystów i publiczność, dzisiaj tak nie zajmuje. Zmieniły się jej odniesienia, społeczne i polityczne.

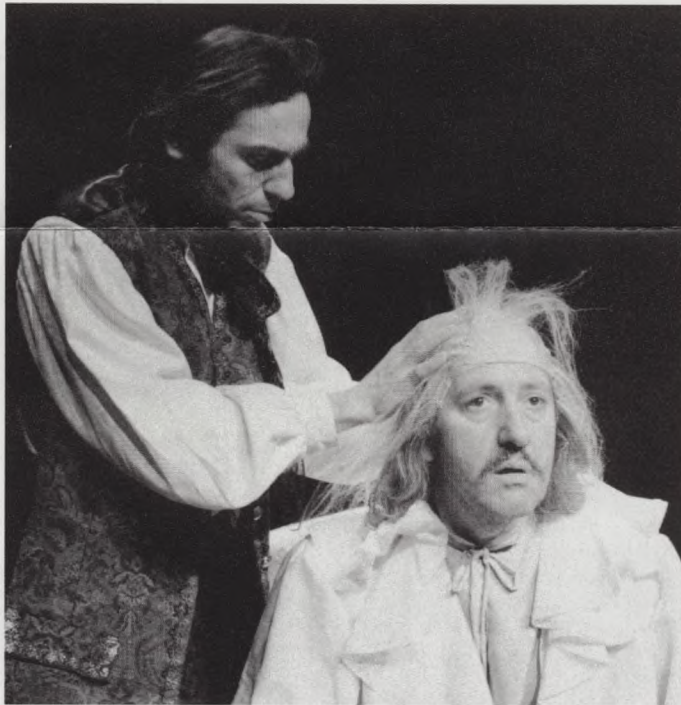
Englert miał świadomość tej zmiany, zmniejszającej rezonans wizji zniewolonego artysty. Dlatego *Zmowę* czyta inaczej niż poprzednicy. Bez sztuczek, którymi reżyserzy próbowali poprawiać dramat, inkrustując go np. *Świętoszkami* lub dekomponując porządek całości. I w zgodzie, jak sądzę, ze swoim temperamentem reżyserskim i upodobaniami. Wystawia w zasadzie cały tekst "z dobrodziejstwem inwentarza", skraca niewiele, łączy w jedną niektóre postaci epizodyczne (Renée i Suflera). Zdobył się też na nowość. Wykorzystał w scenariuszu nieznane do niedawna autorskie warianty dramatu (opublikowane trzy lata temu w Rosji, w tomie *Nieizwiesznyj Bulgakow*). Drobne, nie zmieniają w sumie wymowy sztuki, jednak cieniuje repliki i sytuacje.

Na przykład finał, w którym Lagrange (Władysław Kowalski) po słowach "stało się to za przyczyną królewskiej władzy i czarnej zmywy", dodaje: "Nie. Napisać inaczej: tak chciał los". Ta puenta godzi się z kierunkiem reżyserskiej interpretacji, w której Molier jest tyleż ofiarą "świętoszków", obrażonych *Tartufem*, co samego siebie: swoich ambicji, złudzeń, namiętności, wreszcie kalkulacji. Jego osobisty dramat wysuwa się na pierwszy plan.

Mariusz Benoit gra wielkiego artystę, mądrego i szlachetnego, ale dotkniętego słabościami natury ludzkiej. Gra Moliera kierującego się rozsądkiem i próżnością, wielkodusznego i egoistę, odważnego i hipokrytę, pokornego i pełnego pychy. No i - gwałtownika. Jest w tej postaci niejednoznaczne przemieszanie przeciwstawnych cech i uczuć, które wzmacnia "gęstość" psychologicznego wizerunku. Najpierw w związkach z kobietami. Molier odprawia Magdalenę, bo kocha Armandę. Ma jednak świadomość, że

krzywdzi wierną towarzyszkę życia. Pod powierzchnią słów i gestów zatrzymanych "w pół drogi" skrywa wstyd, ból rozłąki, żal za minionym - może szczęściem, a może młodością. W ściszonej grze Ewy Dałkowskiej brzmi nuta niemal tragiczna. Dla niej rozstanie oznacza kres. Potem sytuacja odwraca się. To Molier zostaje odtrącony, upokorzony, zdradzony przez płochą i młodą Armandę (Beata Ścibak). Nagle rozumie, że i jego czas przeminał. Ten plan - uczuciowego, prywatnego życia Moliera - udał się w Powszechnym najbardziej. Uwiarygodniły go także role: Tomasza Sapryka, ciut za młodego na Boutona, ale wzruszającego przywiązaniem do mistrza; Michała Żebrowskiego, który podkreśla naiwną w gruncie rzeczy amoralność Moirrona, usynowionego przez Moliera.

Gorzej przedstawia się sprawa pomiędzy Molierem i "świętoszkami". Sam Benoit czysto prowadzi rolę w wyznaczających ten temat scenach. Gra człowieka silnego, który tylko przybiera uniżone pozy, stosowne do sytuacji. Zwłaszcza, gdy waży się los jego miłości jedynej, czyli teatru. W wielkiej scenie kolacji z królem przechodzi sam siebie w uniżoności, a poczucie sukcesu dosłownie zaćmiewa mu rozum. Ale cena tych kompromisów z sumieniem, zaciera się w przedstawieniu. Król Ludwik Krzysztofa Wakulińskiego jest tylko niewolnikiem konwenansów, interesuje go wyłącznie to, co wypada albo należy zrobić. Bractwo Świętego Przymierza nie jest groźnym przeciwnikiem. Statycznie upozowane w scenie w podziemiach kościoła przypomina chór z niedobrej opery. I to opery w guście Boskiego Markiza, zważywszy goły biust panny Rival, tudzież perwersyjne niby gry z kwiatem czerwonej róży. Dalej - potężny Charron w interpretacji Zdzisława Wardejna pozbawiony jest klasy dystygowanego dostojnika kościoła i zarazem "honnête homme". Grzmi na Magdalenę, niczym prowincjonalny katabas, a nie gładki w obejściu człowiek dworu. I na nic potem idzie niebywale napisana przez Bułhakowa scena spięcia między arcybiskupem i markizem d'Orsigny (Jerzy Zelnik), kiedy to z wściekłością opluwają siebie nawzajem. Te mankamenty wynagradza nieco wizualna uroda przedstawienia, starannie wymodelowanego na "teatr światła i cienia" (reżyserię światła firmuje znany specjalista Dariusz Kuc). Podobać się może to, co dawniej



Tomasz Sapryk (Bouton), Mariusz Benoit (Molier)

FOT. STEFAN OKOŁOWICZ

nazywano "wystawą". Dyspozytyw sceny jest wprawdzie niemal pusty, nieliczne rekwizyty; całą ozdobą są kostiumy zaprojektowane przez Zofię de Ines. Wyrafinowane w kolorystyce, kroju, bogactwie materiałów, odznaczają się efektywnością rzadko oglądaną w naszym teatrze, przynajmniej dramatycznym. Nie mogę się jednak oprzeć podejrzeniu, że te wizualne walory *Zmowy* w Powszechnym maskują chwilami pustkę. Tak jak w finale, zaskakującym metaforą sceniczną, odwołującą się do motywu teatru w teatrze. Molier umiera grając Argana w *Chorym z urojenia*. A wedle woli reżysera utożsamia się w chwili agonii z Don Juanem, do którego przychodzi posąg Komandora (Sylwester Maciejewski). W tej piętrowej figurze trudno dopatrzeć się czytelnych znaczeń. Do głowy przychodzi mi tylko jedno: mówi się, że gdy aktor umiera, idą za nim do grobu wszystkie jego role. Ale nie o tym przecież napisał sztukę Bułhakow. A Molier grywał Sganarela.