

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie

8

Nr z dn. -08-84

Czarna „Balladyna”

Teatr Rozmaitości w Warszawie **BALLADYNA** Juliusza Słowackiego.
Inszenizacja i reżyseria: Andrzej Maria Marczewski, scenografia: Jerzy Michalak, muzyka: Tadeusz Woźniak. Premiery 6 i 7 kwietnia 1984
(fot. Renata Pajchel)

Na papierze sprawa *Balladyny* daje się załatwić prosto i bez kłopotów. Dość powiedzieć: Słowacki czyta Szekspira, Słowacki chodzi w Paryżu do Opery i do Funambules, Słowacki pisze w Genewie sztukę w pantoflach wyszytych dlań przez pannę Eglantynę Pattey („na czarnym dnie 2 gałązki koralowe”). Dodać można jeszcze wzmiankę o pilnej lekturze „Journal des Débats”, który wykładał zasady i założenia francuskiego teatru romantycznego, a wszystko złoży się w całość wypieszczoną przez polonistów i historyków teatru. Starczy tego na klasówki i seminaria, matury i magisteriaty, a także na wyższe stopnie naukowe.

Trudniejsza jest sprawa z *Balladyną* na scenie. Szekspir w roku 1834 miał jeszcze dla Roman-tyków na kontynencie europejskim powab awangardy: zapożyczenia były legitymacją pozostawania w nurcie nowoczesności. W

roku 1984 Szekspir jest sposobem myślenia o świecie i teatrze, toteż zbiory cytatów i chwytów z jego dzieł nie cieszą tak, jak przed stu pięćdziesięciu laty. Zwłaszcza w Polsce, wobec żywej pamięci wielkich odkrywczych inscenizacji czterdziestolecia, cytaty budzą tylko chęć obejrzenia *Leara*, *Makbeta*, *Ryszarda III*, *Burzy* i *Snu nocy letniej* w ich pełnej postaci, która zdolna jest przemawiać wprost do widza naszych czasów. Natomiast wyprowadzone ongiś z Szekspira teorie dramaturgii romantycznej z jej założeniami „gminności”, historyzmu i psychologizmu, to już przedmiot wymagający nauczania. Oczywiście, po przełomowych pracach profesora Zbigniewa Raszewskiego możliwa jest rekonstrukcja sceny, na którą została napisana *Balladyna*. Działająca technika zapewniłaby lotu na flugu nie tylko aktorze o warunkach panny Tagliony, ale nawet sześciopudowej pannie

GRZEGORZ SINKO

George, podziwianej przez poetę, trudność jednak leży w tym, że niepodobna zrekonstruować publiczności zdolnej do przyjęcia takiego przedstawienia na zasadzie innej niż muzealnictwa lub pastiszu. W szkole i na uczelni można zmusić zbudować kompetencję kulturową ucznia tak, by mógł on być współuczestnikiem tekstu *Balladyny* (na współuczestnictwie polega wedle Rolanda Barthesa rozkosz obcowania z tekstem), natomiast na scenie takiej kompetencji w zakresie minionych estetyk zarówno teatru jak dramatu nie da się zbudować w ciągu jednego wieczoru. Jeśli chce się znaleźć drogę do publiczności, trzeba dokonać zmiany perspektywy oglądu dzieła.

Tak postąpiła Krystyna Skuszanka z *Lillą Wenetą*, lokalizując cały fantastycznie skłębiony świat sztuki w rozmowach obłąkanych kłeską emigrantów; ocalała przez to zarówno polityczny sens dzieła, jak też jego historyczną estetykę. Z kolei Adam Hanuszkiewicz przyjął za zasadę interpretacji *Balladyny* pojęcie ironii romantycznej — historyczne wprowadzić, ale współbrzmieć zarówno z teorią wyobcowania i teatralizacji teatru, jak z

Tadeusz Grabowski (Pustelnik) i Wojciech Pastuszko (Kirkor)

autoironią Stanisława Ignacego Witkiewicza. Programowo anachroniczne środki, przy pomocy których ironia doszła do głosu, wywołały wiele sprzeciwów, jednak ich wprowadzenie nie było w sumie anachronizmem; wszystkie dały się wywieść z „ariostycznego uśmiechu” na twarzy Balladyny, która według słów poety została „obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumy ludzkiego, z porządku i ładu, z jakim się wszystko dzieje w świecie” — i dodajmy: w teatrze. Przedstawienie o jednym kluczu nie mogło być całkowicie spójne (Anna Chodakowska zagrała w scenach królewskich prawdziwą wielką tragedię), jednak po kilku latach, kiedy ustały środowiskowe hałasy i odeszły kwasy, inscenizacja Hanuszkiewicza pozostaje jako pierwsza próba poszukiwania w *Balladynie* jednoczącego sensu w miejsce szeregowania wiadomości z podręcznika.

Również Andrzej Maria Marczewski nie chciał dać tylko zbioru obrazków do lektury szkolnej. Stał przy tym na przeciwnym biegunie wobec Hanuszkiewicza, traktując „urąganie się z porządku i ładu” jako wielkie serio. Wskazuje na to już sama scenografia Jerzego Michalaka: drewniane łąty na scenie składające się w kształt szubienic i krzyży, czaszki ludzi i zwierząt, poszarpane czarne szatarny na scenie i na widowni. Efekt z siatką nad głowami widzów, na jakiej w kabaretach „live show” odbywają się ku ucieście publiczności rozmaite ewolucje solo i parami, nabrał tu cech makabry: siatka jest czarna, a przeniesiony na nią nadprzyrodzony świat Goplany wcale nie ma bawić.

Na planie ludzkim historia zaczyna się od wielkiej pantomimy gwałtów soldateski tyrana — Popiela IV, a to, co potem oglądamy, jest połączeniem dziejów walki o władzę z powieścią detektywistyczną: chodzi o dochodzenie prawdy przez Grabca i Kostrynę oraz o zlikwidowanie ze strony Balladyny możliwości szantażu. Kulminację stanowi upiorna uczta, podczas której twarz zarysowuje i zarazem zniekształca światło bijące ze stołu. Potępienie zbrodniarki wyniesionej na tron przez potulnych Posłów miejskich pozostaje pod znakiem zapytania: piorun nie pada, głębi sceny zasłania podnoszona kłapa z desek, która w ciągu przedstawienia stanowi ścianę chaty lub mur zamkowy. Po słowach Balladyny „winna śmierci” przed drzwiami stojącej pionowo kłapy pozostaje tylko niemy świadek — Kanclerz. Oglądaliśmy sztukę o zbrodniczym okrucieństwie dziejów z morałem etycznym, ale bez morału politycznego.

Temu założeniu podporządkowany jest świat sprawczyń całego biegu wydarzeń w sztuce — Goplany. Jest ona po prostu głupia, dość prymitywna i zazdrosna baba. Ma na usługach rozkładanego, leniwego parobka Chochlika i chichotkę-Skierkę. Baśniowość została przełożona na groteskowe ewolucje cyrkowe na wielkiej drabinie sznurowej w głębi sceny oraz na siatce-makabresce nad głowami widzów. Założenie interpretacyjne jest spójne dla obydwu światów sztuki, a



więc zasługuje na ocenę pozytywną, co nie znaczy, że nie zapłacono tu pewnej ceny. Jak u Hanuszkiewicza w historii podawaną z przymrużeniem oka w stylu dziejopisa-Wawela wdarła się dysonans wielka tragedia, tak tutaj, przy wyeksponowaniu ciągu bezsensu, przemocy i zbrodni, dysonansem stały się tekstowe poetyzmy Słowackiego — wszystkie liście ajeru, żabie muszle, koty w łódce i tęczywa bańki, przede wszystkim dlatego, że podawane były z pełną powagą i rewerencją. Myśli zawartych w bardzo interesującym eseju Bohdana Urbankowskiego, zamieszczonym w programie przedstawienia, nie udało się zrealizować do końca.

Do nieuniknionych trudności, które wynikają z każdej próby nadania *Balladynie* ładu scenicznego zdolnego do zachęcenia publiczności do współuczestnictwa, a więc do współmyślenia, dołączyły się w Teatrze Rozmaitości problemy aktorskie. Przedstawienie miało dwie premiery w dwóch obsadach, co jest zawsze dobrą szkołą dla zespołu, a widzowi pozwala obserwować, jak współautorstwo aktora w powoływaniu do życia każdej postaci scenicznej zmienia znaczenia tej postaci i zarazem znaczenie całej sztuki. Brak miejsca nie pozwala na podjęcie tego zadania, toteż uwagi ograniczą się do obsady z premiery sobotniej, z dnia 7 kwietnia 1984, i do próby zdania sprawy, jak ta obsada odbiła się na zamierzonym przez reżysera sensie całości sztuki.

Poza panującym nad wszystkimi wymaganiami zawodu Józefem Fryzlewiczem (Kanclerz) przedstawienie opiera się na pracy silnie doświadczonych. Balladyna była raczej zapowiedzią roli wynikającej z koncepcji reżysera niż jej spełnieniem: Barbara Dem-

bińska jak najsłuszniej nie próbowała grać szekspirowskiej zbrodniarki wielkiego formatu, ale nie powiodło się jej również może trudne zadanie pokazania drapieżnej pazerności przedstawicieli młodego pokolenia, która chce wszystkiego: krzepkie parobka i jasnego pana, siedmiopalkowej korony hrabiowskiej i korony królewskiej. Wydaje się, że w obecnej inscenizacji powinna wystąpić postać podobna do bohaterów powieści *Mechaniczna pomarańcza* Anthony'ego Burgessa, ale nawet istniejące w przedstawieniu niedookreślenie roli nie łamało jeszcze całej linii. Zalamanie wystąpiło natomiast w roli Goplany (Małgorzata Żabkowska). Sprawozdawca zgadza się z tym, że zgodnie z założeniem inscenizacji ma ona być postacią raczej negatywną, obdarzoną cechami bardzo prymitywnej kobiecości; sprawczyń (a może tylko narzędzie) okrutnego biegu wydarzeń nie może być romantyczną wróżką rodem z kart Charlesa Nodiera, jednak potrzebny tu prymitywizm nie powinien się równać surowości środków aktorskich. Natomiast na karb niezdeterminowania reżysera należy złożyć niejasność roli Jadwigi Andrzejewskiej: baletowa Skierka w spódnicy i w pończochach naśladowujących nóżki owada nie pozostaje w żadnym stosunku do siemieżnego Chochlika (Wojciech Osęko). Skoro królestwo Goplany ma z racji swej roli w obecnej inscenizacji być bliższe dworowi Tytani Konrada Swinarskiego niż baletowi *Sylfida*, nie trzeba się było cofać przed doprowadzeniem sprawy do końca.

Na dobrym poziomie zawodowym dali rolę o zindywidualizowanych rysach Jerzy Mazur (Kostryń) i Wojciech Pastuszko (Kirkor), zaś para nieszczęsnych

starców (Pustelnik — Tadeusz Grabowski, oraz Wdowa — Barbara Rachwańska) zmieściła się w ramach fachowo zaprezentowanych i wystarczających tu stereotypów. Poza stereotyp zdołał natomiast wyjść Jan Jurewicz jako Grabiec w scenach panowania, słusznie sugerując się komizmem nie tyle Słowackiego, ile Alfreda Jarry: Grabiec na tronie stał się postacią w dobrym stylu Króla Ubu. Alina, poza prezentacją dobrych warunków, nie ma wiele do powiedzenia w jakiegokolwiek wersji *Balladyny* i Anna Lenartowicz spełniała wymagania tej roli. Niewdzięczne zadanie, jakie zawsze przypada Filonowi w każdej niearchaicznej i nieironicznej wersji *Balladyny*, rozwiązał w zgodzie z reżyserem Warszawian Jan Kmita jako współczesny, bezwolny, zagubiony i oglądający intelektualista.

Całość przedstawienia ma swoje niedoskonałości wynikające zarówno z uwarunkowań zespołu, jak z niepełnej konsekwencji reżysera w kreśleniu głównej linii interpretacyjnej, ale w każdym razie można dostrzec tę linię i ocenić ją jako propozycję ze wszelkich miar godną uwagi. U Hanuszkiewicza kluczem interpretacyjnym był ironiczny cyrk, u Marczewskiego jest absurd krwawej kotłowni, w której spłataną jest ambicja, mord i próby zdemaskowania przestępcy podjęte z tych samych pobudek, które zrodziły pierwszą zbrodnię; żadna siła świata nadprzyrodzonego nie zdejmuje z ludzi odpowiedzialności. Świat ten nie tylko zostaje wraz z Goplaną skazany na klęskę, ale jest od początku rządzonej przez głupi przypadek. Również i taka próba zasługuje na upamiętnienie w scenicznych dziejach poety znacznie trudniejszego dla teatru dziś, niż się to powszechnie wydaje.