

NOWE PRZEDSTAWIENIA

MARIA CZANERLE

„BARBARA RADZIWIŁŁÓWNA” 1959

Dziwne doprawdy zjawiska dzieją się w naszym teatrze. Po wielu doświadczeniach, badaniach i dyskusjach, kiedy zdawałoby się, że można już cośkolwiek zawyrokować o potrzebach i upodobaniach naszej publiczności — okazuje się znieścacka, i to w niejednym wypadku, że jest właśnie inaczej i całkiem przeciwnie niż można było przypuszczać. Np. kto by odgadnął, że „intelektualna” sztuka Camusa o dżumie, która poniosła klępkę w Paryżu, spodoba się właśnie najprostszej u nas publiczności w Nowej Hucie? Albo że patriotyczna piła Felińskiego o Barbarze Radziwiłłównie, której teatry od pół wieku unikają, jak dżumy, odniesie ogromny sukces w robotniczej Łodzi, w Polsce Ludowej 1959? Nasi socjologowie przygotowują właśnie ankietę złożoną ze znacznej ilości pytań, by zbadać stan psychiczny widzów teatralnych. Ale jaka ankietka potrafi wytłumaczyć zjawiska pozornie przeczące zasadom logicznego myślenia?

„Sprawa Barbary” Alojzego Felińskiego jest historycznie rzecz biorąc zupełnie jasna. Autor rzucił ongiś „na świeży grób Polski” ów „wieniec apoteozy przeszłości”, który naród przyjął gorąco i wdzięcznie jak zamówienie wykonane w porę i bez zarzutu. Grano więc tragedię Felińskiego często i demonstracyjnie, krzepiąc nią serca prawie przez cały wiek — od prapremiery w Teatrze Narodowym 1817 do ostatniego wystawienia w teatrze lwowskim 1911. Historia jaką wydumał Feliński o złej cudzoziemce i szlachetnych Polakach, ukształtowała na długo wiedzę powszechną o epoce. Nawet Wyspiański, choć mniej zawzięty na Bonę, oparł się w zasadniczym konflikcie *Zygmunta Augusta* na Felińskim. Tylko że Wyspiańskiego interesują już inne sprawy, związane z malarskością tematu i przemianą wewnętrzną króla.

Wspominam o Wyspiańskim, bo jego niedokończony i złożony z fragmentów dramat, podobnie jak trylogia Rydla na ten temat, grane były w czasach międzywojennych, kiedy zapomniano o Felińskim. Można przypuścić, że reputacja Barbary bardzo się w tym okresie popsuła. Wyidealizowana królowa okazała się w nowszych badaniach dość typową renesansową damą, która nie marnowała życia w litewskim odludziu. Nauka zapomniała o literaturze i sztuce. Pokazała, że śmierć królowej, jedna z najbardziej wzruszających i zapładniających wyobrażeń malarzy i poetów scen naszej historii, nastąpiła wskutek brzydkiej i wcale nie malowniczej choroby. Krzepiaci serca w czasach niewoli obrazek Felińskiego stał się dziecinnie naiwny w epoce, kiedy demaskatorski racjonalizm Boya formował poglądy i gusty.

A jakież mogły być szanse takiej właśnie tragedii w okresie budowy socjalizmu? Tragedii, apoteozującej nie tylko królewską parę, ale i magnaterię z jej słynnymi z warcholstwa przedstawicielami. W dodatku tragedii zastęgiej w archaicznej formie, od której odwykły teatry i publiczność. Znanej już tylko jako przymusowa lektura, najnudniejsza z lektur i tortur, jakie wymyśliły programy szkolne. Halina Auderska próbowała przed kilku laty, kiedy modne były sztuki historyczne, pokazać po nowemu te same dzieje. To, co powiedziała, było zapewne prawdziwsze od wszystkiego, co powiedziano w literaturze pięknej o Barbarze, Augustie i Bonie, ale teatry nie lubią sztuk współczesnych, które pragną powiedzieć prawdę. Wspaniały temat — jak to trafnie zauważyli Szydlowski i Jaszcz — mimo pokażnej ilości autorów leży wciąż odłogiem czekając na

swojego Szekspira. Sprawa przypomina trochę doświadczenia z dramaturgią realizmu socjalistycznego: i tu także jest fantastyczna materia i wiele schematycznych realizacji.

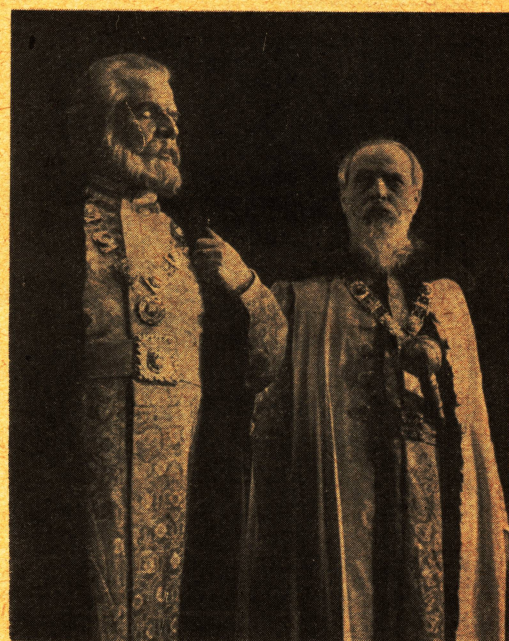
Prognoza dla tragedii Felińskiego była więc raczej niedobra. Wypowiedzieli ją Szydlowski i Jaszcz z okazji łódzkiego spektaklu z właściwą sobie niezawodnością ocen. Sztuka Felińskiego jest zbanalizowana, schematyczna i nudna. Kto się odważy taką Barbarę wystawić, musi się na niej przewrócić, choćby był nawet Dejmkiem. Nie jest to co prawda — złagodzili wyrocznie — upadek hańbiący, bo potknąć się o polską królową w utworze klasyka to nie to samo, co o autora współczesnego. Nawet gdyby ten autor pisał o samym królu Priamie. Tak czy inaczej klęska jest niezawodna i niezależna od teatru, sztuki bowiem Felińskiego nic już uratować nie może.

*

Taki to utwór o reputacji najgorszej, obarczony nic dobrego nie wróżącymi prognozami, wybrał na warsztat reżyser o reputacji najlepszej i niezawodnym zmysle aktualności. Bo Dejmek, jak wiadomo, myli się rzadziej niż inni, a częściej zdumiewa wszystkich celnością strzałów, które trafiają w punkty najważniejsze. Pod tym względem *Barbara* wydaje się być ciągiem dalszym i uzupełnieniem *Józefa*. Jest manifestacją tej samej postawy przekory wobec „ciemności”. Zapowiada, że pora już wyjść na światło i przyjrzeć się własnym sprawom na nowo i na trzeźwo, bez różowych i czarnych okularów. Wystawiony po *Ciemnościach* *Żywot Józefa* był pełnym fantazji dowodem odzyskanej równowagi. Pokazywał, jak ją umocnić zapuszczając kotwicę w głąb historii, gdzie bywało podobnie jak teraz i nienajlepiej, a mimo to naród przetrwał nie tracąc humoru. Myślę, że był to najbardziej optymistyczny spektakl od długiego czasu. Nie z powodu owych „siedmiu tłustych lat”, które przepowiedział Józef, a które zabrzmiały tu pocieszająco jak perspektywy nowego planu gospodarczego. Ale przez ukazanie ciągłości naszego życia, charakteru i zmartwień narodowych, których nie wymyślił socjalizm. Przez historiozoficzny spokój niezmacony żadną narodową tragedią. Bo mówi się tu na wesoło o sprawach, które podniecają umysły współczesnych Polaków do ponurych samoudreczeń, samokrwotyk oskarżeń i rozpraw. Trzeba poznać własny charakter i własną przeszłość — powiada *Żywot Józefa* — a wtedy łatwiej nam będzie zdobyć się na właściwą ocenę własnych i cudzych „błędów i wtpaczeń”. Nasze czasy nie są jednak tak bardzo oderwane od tego, co było przed nami, jak się nam dość długo i niesłusznie zdawało.

Barbara Radziwiłłówna jest utworem zdumiewająco polskim. Niby to ten sam temat, co w *Berenice* Racine’a. Konflikt między prawem i obowiązkiem monarchy wobec narodu a uczuciem do kobiety, która nie powinna zostać monarchiną. O Racine mówi się zwykle, że w przeciwieństwie do Corneille’a wyżej stawia uczucie niż obowiązek. Naprawdę robi to rzadziej niż by się zdawało ludziom urzeczonym namietnością jego bohaterów. Ani Tytus w *Berenice*, ani Fedra, ani

TEATR NOWY w ŁODZI: BARBARA RADZIWIŁŁÓWNA Felińskiego. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Mieczysław Voit (Zygmunt August) i Zofia Petri (Barbara); 2. Janina Jabłonowska (Bona) i Mieczysław Voit (Zygmunt August); 3. Feliks Żukowski (Kmita) i Marian Nowicki (Tarnowski). Reżyseria: Kazimierz Dejmek, scenografia: Józef Rachwański



TEATR NOWY W ŁODZI: BARBARA RADZIWIŁŁOWNA Felińskiego. Scena zbiorowa z I aktu

Agamemnon w *Ifigenii* nie zdobyli się na to, by przeciwstawiać się prawom stojącym na przeszkodzie ich uczuciu. Tytus rozstaje się z Bereniką, Agamemnon zgadza się na ofiarowanie bogom córki, a Fedra popełnia samobójstwo.

I tylko król polski Zygmunt August za nic ma prawa, które wzbraniają mu małżeństwa z poddanką. Na przestrzeni całego utworu wysłuchuje z różnych stron argumentów, które mogłyby przekonać każdego innego. O interesie dynastii, pożytku państwa, woli narodu, polityce zagranicznej, prestiżu i racji stanu. Wszystko na nic. Zygmunt jest głuchy na argumenty, które Tytus sam, dobrowolnie wysuwa przeciwko sobie. Król polski odpowiada na wszystko tyradą o miłości i potrzebie dochowania wiary małżeńskiej. Gdyby Zygmunt August nie był Polakiem, można by go nazwać prekursorem romantyzmu. Ale Feliński nie był romantykiem, a tylko dobrze poznał swój naród i jego bohaterów. Nazywano go „polskim Racinem”, choć ulegając „polskości” swoich postaci sprzeniewierzył się w niejednym Racine’owi francuskiemu. W oparciu o wzory francuskie stworzył sztukę rzetelną polską — o odwiecznie polskim konflikcie między racją stanu i obowiązkiem wobec ogółu a polskim indywidualizmem czy egocentryzmem, który, jak wiadomo, nie zawsze pozytywne wartości przynosił narodowi.

Rozumie się, że oprócz owych konfliktów wiecznie w Polsce aktualnych, które mogą zastanowić w *Barbarze*, są tu także rzeczy inne, zawsze miłe sercu i oku, a zwłaszcza w socjalizmie. Jest blask królewskiego dworu i osoby ten dwór przedstawiające. Jest królewska para walcząca niestrudzenie o swoje ludzkie prawa, które u nas ma każdy prezydent, premier i sekretarz partii. Jest śmierć osoby niewinnej, zdradziecko otrutej, co zawsze podnosi popularność spektaklu, zwłaszcza kiedy ta osoba jest przypadkiem królową i umiera na scenie.

A do tego dochodzi rzecz najważniejsza: przedstawienie. Bo skoro rozprawiamy dziś z taką powagą o sprawach, które mogą nas zaciekawić w pseudoklasycznej dramacie Felińskiego, to jest to oczywiście wyłączna zasługa spektaklu, który stał się jedną z największych niespodzianek, jakie może sprawić teatr.

Dejmelek zachował zimne dostojenie dramatu pseudoklasycznego, którego akcja rozgrywa się w sferach najwyższych i dotyczy konfliktów zasadniczych. W sali kolumnowej, na tle czerwonych kotar, znajdują się dwa wejścia, dwa fotele (po obu stronach rampy) i w głębi tron na trzystopniowym, szkarłatnym podeście. Nad tronem herb Polski i Litwy, u góry i po bokach świeczniki. Postacie z królewskiej rodziny wchodzi i wychodzą z prawa, senatorowie i posłowie z lewej strony. Gdzieś tam, po lewej stronie obraduje sejm, na którym ważą się losy królewskiego małżeństwa. Postacie przyodziane historycznie i pięknie jak u Matejki, wychodzą z głębi krokiem równym, z lekka przyspieszonym, nie zdradzającym ich zamiarów i uczuć. Przystają na przodzie sceny w większej lub mniejszej odległości od rozmówcy, w zależności od sytuacji. Wydaje się, że starają się w miarę możliwości zachować symetrię, która jest chyba jedną z właściwości zamierzonego „zimna” spektaklu. To co mówią i jak mówią jest raczej deklamacją niż grą. Mówią bowiem twarzą do widzów, jak gdyby informując publiczność o ważnych sprawach, jakie się dzieją na dworze, i o swoich na te sprawy poglądach. Zachowaniem się dają do zrozumienia, że małżeństwo króla nie może być rzeczą intymną, którą nale-

żałoby potraktować dyskretnie czy kameralnie. To sprawa całego narodu, sejmu, widowni, wszyscy powinni się wypowiedzieć, po której stronie jest racja.

Takie potraktowanie utworu nie ma, wbrew pozorowi, nic wspólnego z teatrem Vilara ani z Teatrem Rapsodycznym. Tak właśnie, zgodnie z wymaganiami sztuki nowoczesnej, grana była *Barbara* w swej pierwszej reprezentacji, a krytyk ówczesny, dostrzegłszy w tej dziedzinie pewne uchybienia, takimi słowami zgromił wykonawców za „poważne odstępstwo w unowocześnieniu pozycji na scenie”: „Bona twarz, spojrzeniem i mową jest zupełnie i ciągle do syna obróconą, to się nie godzi i tak się na lepszych widowiskach europejskich nie dzieje. Zawsze aktor mówiący do drugiego nieco tylko ukośnie ku niemu nakłoniony być powinien, i niekiedy rzutem oka przypominać, że ma rzecz do niego, usta zaś stale i oczy najczęściej do parteru obracać należy, bo jest daleko istotniejszą potrzebą, aby widzowie wszystko, co aktor wyraża, doskonale zrozumieli, aniżeli żeby się przekonywali (o czym już wiedzą) z kim jest rozmowa”. Nie należy przeto nikogo posądzać o nowoczesność, nigdy

bowiem nie wiadomo, czy słowo to nie oznacza przypadkiem czegoś już bardzo starego.

Jest jedna postać w spektaklu, która nie ukrywa swych uczuć. To Zygmunt August. Mieczysław Voit, który ma doskonałe jak z portretu warunki na młodego króla-miłośnika, pokazuje wyraźnie, że motorem podnieconej działalności króla jest jego namiętny stosunek do Barbary. Jak Sobieski u Boga — na widok ukochanej małżonki wyskakuje raz po raz z portretu, by załatwić ludzką potrzebę. Scena miłosna w pierwszym akcie aż zdumiewa intymną gorącością uczuć na tle koturnowości spektaklu. Ale owa gorącość wypływa niezawodnie spod lodowatej pokrywy dramatu.

Natomiast Zofia Petri bardzo się różni od przechowanego przez historię i utrwalonego w pamięci portretu królowej Barbary. Można się domyślić, że wybór tej inteligentnej i subtelnej aktorki miał na celu uczłowieczenie najbardziej w utworze papierowej postaci Radziwiłłówny. Powiodło się to tylko częściowo.

Surowa prostota i dostojność kilkunastu wymienionych w programie osób starczy za dwór królewski. Wyraźnie i pięknie brzmia-



TEATR NOWY W ŁODZI: BARBARA RADZIWIŁŁOWNA Felińskiego. Seweryn Butrym (Boratyński) i Eugenia Herman (Izabella)