



Nieczęsto ostatnio zdarza się witać w teatrze nową wybitną sztukę polskiego dramaturga. *Pułapka* Tadeusza Różewicza po prapremierze światowej w Bergen (reż. Krystyny Skusanki), polskiej we wrocławskim Teatrze Współczesnym (reż. Kazimierza Brauna) i po realizacji w warszawskim Teatrze Studio (reż. Jerzego Grzegorzewskiego) wydaje się spełniać długie oczekiwania i nadzieje.

Twórca *Odejsia glomora* raz jeszcze powrócił do Franza Kafki. W tym powrocie — literacko znakomitym — wyczuwa się jakieś ogromne zafascynowanie innym pisarzem. Fenomenem twórczości. Artystą. Człowiekiem uwikłanym tragicznie w swój czas. Zamkniętym w pułapce choroby, ułomności i historii. Byłoby jednak dużym uproszczeniem napisać wprost, że ostatni utwór Różewicza to rzecz o Kafce. Mimo że Franz, bohater *Pułapki*, jest z jego ducha i ciała, żywi się biografiami autora *Procesu*. Zamiast Franza (Kafki) mógłby przecież Różewicz wpisać w swój teatr Josepha (Conrada), Juliusza (Słowackiego) czy Fiodora (Dostojewskiego). Wielkich neurotyków literatury. I pułapka, w której każdy z nich się znalazł, byłaby pozornie taka sama, a w istocie zupełnie inna. Bo każdy z nich na swój sposób przeżywał dramat egzystencji i presję historii. Dramat uwarunkowany własną biologią i całym skomplikowaniem epoki.

Różewicz wybrał Kafkę na bohatera swojego utworu pewnie dlatego, że jawi się on w sposób zgola oczywisty jako model idealny, gdy myślimy o doświadczeniach artysty i sytuacji człowieka XX wieku. Sięgając do jego biografii ocalił jednocześnie dla teatru bohatera, jakże często degradowanego przez współczesną literaturę. Także w twórczości samego autora *Kartoteki*, ulegającego wyraźnej i ostatecznej redukcji. Umieszczając Franza w sytuacjach dość drastycznie odsłanianej, lecz w gruncie rzeczy banalnej codzienności i zwykłości, dopełnił je wizyjnymi obrazami zbliżającymi się zagłady żydowskiej zbiorowości, do której Kafka należał.

Różewicz w *Pułapce* stwarza — po latach doświadczeń i poszukiwań — bohatera obdarzonego pełną osobowością, jak w tradycyjnym dramacie. Dość szczegółowo uzasadnia jego neurotyczny stosunek do świata. Ujawnia kompleksy i fobie. Poddaje w wątpliwość psychologicznej. Oto kilkuletni Franz, dziecko znerwicowane, przerażone surowością ojca, już z kompleksem obcości. I poczuciem winy wsczeplonej przez rówieśników. Oto Franz,

dorosły mężczyzna, dręczony koszmarnym snem, w którym ojciec zarzuca go jak zwierzę ofiarne. I wreszcie Franz-prokurent bankowy i pisarz. Urzędnik i artysta. Uwięziony w sztywnym gorsecie mieszczańskiej rodziny. Skonfliktowany z ojcem. Uganiający się za kobietami. Zrywający z rzeczywistością. Plujący krwią. Coraz bardziej przerażony i zneurotyzowany. Porażony własną biologią i światem.

Brzydzi się swoim ciałem, czuje jak się ono rozkłada, ale lgnie do kobiet, które są równocześnie — jak twierdzi — ratunkiem i zgubą, bo przeszkadzają mu w pracy pisarskiej. Zaręcza się, ale boi się ślubu, małżeństwa. Przeraża go wybieranie mebli, nie znośi rozmów o urządzaniu mieszkania, bo to oznacza obrabianie przedmiotami, zakładanie rodziny, płodzenie dzieci. Postanawia spalić rękopisy, ale na egzekutora wybiera Maksa, przyjaciela, przed którym wygłasza przewrotną pochwałę palenia książek. „...były i będą niszczone przez twórców, którzy przejrzyli i są zrozpaczeni... nie chcą, aby żyły na tym świecie prześladowane przez cenzorów, opluwane przez głupców, osławiane przez egzegetów...”

Franz to wielka kreacja pisarska Różewicza. Dramaturg bezlitośnie i z dużym poczuciem humoru obnażył słabości i ułomności swojego bohatera. Jest on śmieszny i kabotyński w swoich gestach i zachowaniach. W robieniu misterium z rzeczy zwykłych i powszednich. Dręczy siebie i otoczenie. Żąda czułości i opieki, a sam bywa zgola bezwzględny. Różewicz-szyderca wie doskonale, że aby ukazać prawdę o cierpieniach artysty, trzeba go głęboko zanurzyć w życiu, zaplać w całą uciążliwość egzystencji. Świat jakby przenikał jego bohatera. Jest w nim. Deformuje jego psychikę. Strachy i upiory Franza coraz szczelniej go osaczają. Potworniej. Stają się realne i groźne.

*Pułapka* napisana jest w dwójnej konwencji. Sceny realistyczne ulegają poszerzeniu o obraz-sny, wizje-projekcje. Podporządkowane są one bardziej werystycznej dokładności i dosłowności zapisu urzeczywistniających się lęków i przeczuc, niż mechanizmom skojarzeń sennych. Pojawiają się więc obrazy z opawcami. W jednym z takich zapisów pędzą oni stado nagich ludzi. Siostry Franza na rękach

mają białe opaski z gwiazdą Dawida. To przenikanie się poetyk, nakładanie się dwóch światów, realnej zwykłej codzienności i wizyjnej, wydaje się odkryciem ogromnie cennym dla współczesnego teatru. Wzbogaca i unowocześnia XIX-wieczny realizm sceniczny. Poszerza jego granice.

Kazimierz Braun, twórca polskiej prapremiery *Pułapki*, zdawał sobie świetnie sprawę, że bierze do realizacji scenicznej utwór, który zapowiada innego Różewicza. Zrezygnował więc dość ostentacyjnie z nadmiernych ambicji inscenizacyjnych, aby jak najmniej ingerować w materię sztuki. Czy zachował więc istotnie Różewiczowski kształt *Pułapki*? Tak i nie.

Reżyser, kokieteryjnie mówiący o wierności wobec pisarza, skorystawszy wcale chętnie ze swoich uprawnień i *Pułapkę* wyraźnie przystosował do własnej estetyki teatralnej, złagodził znacznie Różewiczowską, świadomie stosowaną drastyczność w charakterystyce osób, jak i w ujęciu poszczególnych scen. Tak w planie rea-



listycznym, jak i wizyjnym. Zbliżający się czas zagłady Żydów, łatwo rozpoznawalny u dramaturga, odkonkretnił, nadając mu wymiar uniwersalny. Jakby tym zabiegiem chciał wskazać, że człowiek jest wciąż zagrożony, a dramat Franza rozgrywa się nieustannie. Taka interpretacja sztuki Różewicza przekonuje, zacierając zbyt może wyraźne odwołania się do biografii Kafki, ale wymaga wielkiego aktorstwa, które by obsłużyło rolę Franza. Bogusław Kierc z dużym onie-



▲ Stary Teatr w Krakowie: ANTYGONA Sofoklesa. Na pierwszym planie: Tadeusz Huk (Kreon). Z tyłu chór. Reżyseria: Andrzej Wajda, scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Fot. St. Markowski.

Teatr Współczesny we Wrocławiu. PULAPKA Różewicza. Od lewej: Zdzisław Kuźniar (Ojciec), Bogusław Kierc (Franz). Inszenizacja i reżyseria: Kazimierz Braun. Fot. C. Chrzanowski.

śmieleniem kreuje tę postać, jakby nie dowierzał, że bohater Różewicza od czasów *Kartoteki* przeszedł wyraźną ewolucję. Wrocławską *Pułapkę*, rozgrywającą się na tle kamienicy z głęboką bramą-tunelem, ekwiwalentem Różewiczowskiej czarnej ściany, ściany śmierci, jest spektaklem, który potwierdza ogromną zawartość myślową utworu i jego pojemność interpretacyjną. Nie jest to już jednak dramat otwarty, jak np. *Kartoteka*, gdzie „każdy mógł

wejść w środek, dopisać jakiś fragment czy koniec, rozszerzyć czy uzupełnić jakąś scenę”. *Pułapka* jest zamknięta. Ma wyraźną wewnętrzną dynamikę dramatyczną, kończy się wizją zagłady. Gdy czarna ściana rozsuwa się, oprawcy zaczynają upychać ludzi, jak w bydlęcym wagonie. Pod tą wizyjno-symboliczną ścianą pozostanie jedynie Animula, wychudły, oniemiały chłopczyk, „duszyčka” Franza, wedle określenia autora. U Brauna, świetnie rozgrywającego sceny drugiego planu, oprawcy skłębiony tłum ugniatają w tunelu kamienicy, niczym w bramie obozu. Po chwili, w górze, ukazują się ów chłopczyk z rozłożonymi jak na krzyż rączkami. Symbolika tego obrazu jest czytelna. I sugestywna. Z pewnością widzom się podoba. Ale jest spoza *Pułapki*. Miarą sukcesu kolejnych jej wersji będzie to, jak inscenizatorzy odczytają nowy dramat Różewicza, a nie ile i co dopiszą.

2. Po obejrzeniu *Antygony* w Starym Teatrze, pytanie kiedyś zadane przez Różewicza: „Jak daleko może sięgać ingerencja reżysera w tekst literacki?” i jego próba odpowiedzi okazują się zgola anachroniczne. Takich rozterek Andrzej Wajda po prostu nie miał, gdy sięgał po dzieło Sofoklesa. Nie interesowały go także niezliczone problemy, z którymi musiał się uporać Peter Stein, przez wiele lat pracujący nad swoją wybitną inscenizacją *Orestes* Aischylosa. Docenił natomiast w Steinowskiej robocie wspaniałe odkrycie i rewelacyjną interpretację chóru, wyraził opinię publiczną.

W krakowskiej *Antygonie* chór został rozbity na kilka zbiorowości. Najpierw wkraczają uzbrojeni po zęby komandosi, rozgrzani walką, syci zwycięstwem. Potem nowemu władcy Teb, Kreonowi, złożą wyrazy oddania obywateli-łojaliści. W obronie Anty-

gony skazanej na śmierć manifestować będzie, pod łufami karabinów żołnierzy, młodzież, niosąc jej portrety i skandując hasła: „Nie ujarzmiona”, „Wolna”. W finale zjawiają się robotnicy w waciakach i ochronnych kaskach na głowach. Chór — zbiorowy bohater tragedii u Steina, w transkrypcji Wajdy stał się jedynie nosicielem publicystyki. A ta skutecznie przekształciła — w moim odczuciu — tragedię Sofoklesa w żurnalistyczną opowieść o bezprawiu we współczesnym, wstrząsanym konfliktami świecie. Brzmi to może szlachetnie jako przesłanie, ktoś nawet doda, że odważnie, ale czy do jednego, no, może paru haseł warto sprowadzać dzieło Sofoklesa?

Aby powiedzieć w końcu tak niewiele, choć efektownie, Wajda musiał, chcąc nie chcąc, dokonać bolesnych uproszczeń i spłaszczeń tekstu Sofoklesa. Spójrzmy na problem *Antygony*. Grzebie brata, Polinejsesa, wbrew zakazowi Kreona. Narusza prawo. Właśnie ustanowione. Odmawia posłuszeństwa władzy, bo według jej odczucia Kreon przekroczył prawo zwyczajowe, a więc boskie, które nakazuje grzebać zmarłych, aby dusza trafiła do podziemia. Kreon — despota uzurpator, chętnie nadużywający władzy, uzasadnia swoją decyzję. Zdradca ojczyzny, sprowadzający wrogów przeciw swemu miastu, powinien być ukarany. Są więc dwie racje. Bo *Antygona* to dyskusja, jak ktoś kiedyś słusznie zauważył, o władzy i prawie. Niezmiennie aktualna i wzbudzająca zawsze gorące namiętności.

W spektaklu Wajdy, niestety, zabrakło partnerów do dialogu. Nie ma też odpowiednio rozłożonych racji. Dominuje gniewny sprzeciw *Antygony*. Ewa Kolańska wyposażyła bohaterkę Sofoklesa w ostry ton buntu, pogardy, nienawiści i pychy. A reżyser dodaje jej tłum zwolenników-manifestantów. Jakże upraszczają i krzywdzą tę postać! Jej protest jest dlatego tak przejmujący, że działa zupełnie sama. Jest przeraźliwie i tragicznie samotna. Całkowicie bezbronna. Chór (starców) lekliwy, uległy władzy, nie jest dlań wsparciem, jakby to wynikało z inscenizacji Wajdy. Jedyną siłą *Antygony* jest miłość do brata i głęboka wiara, że czyni zgodnie z prawem akceptowanym przez społeczeństwo, a naruszonym przez władzę. „Starla się z porządkiem państwowym, przeciw któremu nie mieli odwagi jawnie wystąpić obywatele niezadowoleni z tyranii Kreona”, stwierdzał arcy-celnie prof. Tadeusz Sinko, analizując dzieło Sofoklesa. I dodawał, że *Antygona* prowadzona na śmierć, opuszczona przez wszystkich, „zachowuje się (...) nie jak harda antagonistka tyrana

czy fanatyczna męczennica, lecz jak zwykła dziewczyna, która ma umrzeć, nim wyszła za mąż i nacieszyła się życiem”.

I cóż w spektaklu Wajdy z tej urzekającej osobowości bohaterki zachowała Ewa Kolańska? Prawie nic, bo też i grała zgola inną postać. Podobnie jest z pozostałymi rolami w krakowskiej *Antygonie*. Dosłownie w każdej zawodzi aktorstwo, jakby zdegradowane, zbyt służebne wobec ekspansywnego myślenia reżysera. Ostre cięcia, filmowe zbliżenia, ruch, gwałtowne zmiany, dużo, bardzo dużo dymu. Niewiele w tym przedstawieniu zostaje miejsca na refleksję i kreowanie postaw. Budowanie postaci. Starcia. Gdyby Kreon Tadeusza Huka i *Antygona* Ewy Kolańskiej stworzyli na scenie wielkie osobowości, zamiast grać obiegowe wyobrażenia o tyranie i przesładowanej, nic nie potrafiłoby mnie zniechęcić do tej inscenizacji. Nawet tranzystorem w rękę Hajmona (Krzysztof Globisz), ani zgola niezrozumiałych wyczyn Agnieszki Mandat (Posłaniec), która wygłasza monotonnie na jednym oddechu długą partię tekstu. Ani rzewna melodia wygrywana na trąbce w finale.

Podejrzewam jednak, że byłby to zupełnie inny spektakl. Po cóż wtedy przebiegać za marines-chor, jeżeli chce się zaprotestować przeciw brutalności i przemocy. Czy budować pracowicie ogromniastą dekorację pozorującą szkło i stal pałacu Kreona z przezierającym zarysem wielkiego biurka i kolumnady. A prawdę o młodym pokoleniu, które inaczej myśli niż stare, przy władzy — uwiarygodniać tranzystorkiem. Tym bardziej, że świetny przekład Stanisława Hebanowskiego niesie w sobie to wszystko, co reżyser tautologicznie powtarza obok tekstu, korystając z pozbieranych zewsząd stylizacji.

Bywa, że spektakl pozbawiony kreacji aktorskich, w którym słowo pisarza wciśnięto w inscenizacyjne protezy, zaczyna udawać wielki teatr. Ale zdarzają się też owe szczególne sytuacje, kiedy doznajemy prawdziwej radości obcowania ze sztuką teatru. Otóż niedawno oglądałem przedstawienie *Nocy listopadowej* w reżyserii Wajdy z okazji dziesiątej rocznicy premiery. Przeżyłem wtedy jedno z nielicznych olśnień. Co z tego wieczoru ocali moja pamięć? Wspaniałe, brawurowo zagrane, jakby ustokrotnie od premiery, role Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej (Joanna) i Jana Nowickiego (Wielki Książę). I rewelacyjne, odkrywcze odczytanie, jakże ważnych w tym dramacie Wyspiańskiego, postaci. W czym zasługa, rzecz jasna, artystów, jak i reżysera.