

Grając Papkina, czyli *Zemsta* coraz bardziej osobista

AUTOR: JAROSŁAW GAJEWSKI

Rola Papkina bez przepocenia czterech koszul na scenie Teatru Polskiego nie istnieje. Rytm wiersza Fredry, osobista ekspresja postaci i o kilka centymetrów dłuższy krok wymagają głębszego oddechu i wysiłku fizycznego maratończyka.

Papkin Łomnickiego

„Ta scena jest za duża na ośmioletkowca!” – żalił się Tadeusz Łomnicki po zagranii Papkina w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Dejmka. Choć problem jest poważny, bezpośrednio i ściśle powiązany ze sztuką sceniczną interpretacji wiersza, brzmiało to niczym porzekadło o baletnicy i rąbku spódnicy. Nie mogłem sobie wtedy wyobrazić, że jakakolwiek scena może być za duża dla Łomnickiego, jedynego znanego mi aktora godnego miana Atlety Serca, które stworzył Artaud.

Zanim jeszcze Łom zagrał Papkina, większość ludzi teatru wiedziała, że będzie to fredrowskie arcydzieło. Powszechna była pewność, że w owym czasie nie było lepszego aktora do zagrania tej roli. Kontekst niedawnego oddania legitymacji partyjnej przez wielkiego aktora tylko wyostrzał apetyty koneserów teatru. Wreszcie stało się, obejrzałem piękny spektakl, który miał wiele olśniewających scen. Tadeusz Bartosik był najpełniejszym Cześnikiem, jakiego widziałem. Nie umiem sobie wyobrazić, że zobaczę lepszego. Swobodnie utrzymany rytm, bogactwo intonacji, ogromny diapazon emocjonalny, doskonały timing dowcipu, wreszcie skuteczność komunikowania się z widownią. Bogdan Baer, niższy i zajmujący znacznie mniej przestrzeni od Bartosika, grał Dyndalskiego jako doskonałego towarzysza, zapatrzonego w swego pryncypała. Z demonstracyjnym skupieniem doskonale się do niego dostosowywał, zatwierdzając subtelnymi gestami jego racje, nawet gdy „wydawało mu się”, że się z nimi nie zgadza... A przemieszczał się, podskakując, jakby chciał doskoczyć do wysoko zawieszanej poprzeczki.

Przyznam jednak, że postać Dyndalskiego zawsze odnoszę do dzieła stworzonego przez Aleksandra Dzwonkowskiego w telewizyjnej wersji *Zemsty* (1972) wyreżyserowanej przez Jana Świderskiego. Tak też czynię

z Papkinem Wojciecha Pokory w tym samym przedstawieniu. Może to sprawa pierwszego razu? W teatralnej wersji przedstawienia Świderskiego Papkina grał Gołas, budząc powszechny podziw kolegów ze środowiska. Nie widziałem go, ale środowiskowa plotka głosiła, że dominował przedstawienie w takim stopniu, że nie mógł grać w wersji telewizyjnej...

U Dejmka Papkin zdawał się być pomyślany na Łomnickiego. Największe wrażenie wywarły na mnie wypowiedziane przez niego wersy: „Ach, co robisz Podstolino? Z twej przyczyny wszyscy zginą!” – wypowiedziane były przez Łomnickiego w tempie i z mocą strzałów karabinu maszynowego. Były jakby z innego przedstawienia! Dawały szczególnie dojmujące wyobrażenie mentalnej nędzy Papkina, jego lęku, trwogi czy wręcz paniki, która nim powodowała. Na chwilę zniknęła komedia. Aż do czasu lekkiej, pełnej dystansu riposty Podstoliny – Anny Seniuk, która przywracała dowcip dialogu ze zdwojoną mocą, wykorzystując bezbłędnie potencjał zmiany atmosfer. Ale...

Po jednym z przedstawień na widowni spotkałem Marię Bojarską. Zachęcony przez nią wszedłem za kulisę, do garderoby nr 2, tuż przy wejściu na scenę. Łomnicki stał bez koszuli. Od nasady szyi przez cały mostek biegła ogromna szrama po operacji serca. Ucieszył się, że przyszedłem. Szczerze mu dziękowałem. „Nie... to już nie to...” – powiedział szorstko, dość niespodziewanie zmieniając ton początkowo miłej rozmowy. Nie był zadowolony ze swojej pracy. Nie była to jego największa rola. Dość szybko dał się zastąpić i wyszedł z eksploatacji przedstawienia.

Kilka miesięcy wcześniej grałem pod jego kierunkiem Achillesa Bluma, swoją rolę dyplomową w *Karierze Alfa Omegi* Tuwima/Hemara. Po zakończeniu cyklu przedstawień odbył z naszym zespołem ostatnie spotkanie w szkolnym bufecie na Miodowej. Dziękował nam

w szczególny sposób. Każdemu starał się dać jakąś wskazówkę ściśle aktorską do roli, którą może jeszcze kiedyś zagrać. Krzysztofowi Stelmaszykowi opowiadał, z jaką radością Otello, dowiedziawszy się o intrygach Jagona i nabrawszy pewności, że Desdemona go nie zdradzała, popełnia samobójstwo przez otrucie się trucizną ukrytą w pierścieniu. Zapamiętałem uśmiech i szeroki, płynny gest. Krzysztof, jak mi się przyznał swego czasu w garderobie Narodowego, też zapamiętał. „Ale mamy tu przecież także komików!” – zwróciwszy się do mnie, Łom zaczął tłumaczyć złożoną dramaturgię bardzo długiej frazy monologu Papkina zaczynającej się od słów: „Jak w dezertej Arabii...”. Sądzę, że coś z tego do mnie dotarło.

Kiedy kilka miesięcy później widziałem tę frazę w jego wykonaniu na scenie Polskiego, wydawało mi się, że zbyt ostentacyjnie bawi się jej wielopiętrowością na niekorzyść zajmowania się Klarą, którą grała jego niedawna studentka – Dorota Dobrowolska. Raz, o zgrozo, zabrakło mu oddechu... Za bardzo się rozpędził.

Mój Papkin

Prawie trzydzieści lat później na tej samej scenie grałem Papkina, Klarą zaś była moja była studentka – Lidia Sadowa. Bardzo pilnowałem oddechu. Każde jego dobranie było związane z obserwacją Klary. Mój monolog musiał być częścią uwodzenia, wymiany gestów, spojrzeń – rozmowy wykraczającej poza słowa. Bardzo na to zwracał uwagę reżyser, ale jeszcze bardziej Lidka. Grało nam się świetnie. Publiczność zdawała się nas akceptować.

Reżyserował nas Krzysztof Jasiński. Imponował mi nieustannie błyskotliwością w dostrzeganiu szczegółów, w postrzeganiu bohaterów. Uważał, że Papkin jest najinteligentniejszą postacią tej komedii. W jego życiowej sytuacji bez takich dyspozycji zwyczajnie nie przeżyłby – sugerował. Inna rzecz jego charakter, który jest jego losem – przypominał myśl Heraklita z Efezu. Wiedział co trzeba o każdym wersie *Zemsty*. Umiał ją na pamięć już na drugim roku w szkole teatralnej. Dziś, po zagranii Papkina i Cześnika, ja też ją... prawie umiem... bo...

Wszystko zależy od intensywności gry, wspólnego tempa, no i dobrej energii płynącej od widowni. Drobne uchybienie rytmowi, utrata ciągłości melodyki, zbyt duża energia, zbyt mała, rąbek spódnicy... Najszczyrczej mówiąc, czort wie, dlaczego jakieś słówko nagle się omsknie, przekręci i rytm się zgubi... Poza tym, że taki błąd psuje robotę wszystkim na scenie, zdarza się, że wyzwala nadzwyczajną inwencję partnera, która przynosi ratunek. Na kwestię Dyndalskiego: „Rumatyzmy jakieś łupią”, Cześnik odpowiada: „Ot, co powiesz, wszystko głupio!”. Nagłe zastępstwo w roli

Dyndalskiego i związany z tym stres popsuł pewnemu aktorowi ten wers, zmieniając ostatnie jego słowo na „gniotę”. Na co grający Cześnika Jerzy Leszczyński odpowiedział podobno bez chwili zawahania: „Co ty bredzisz idyjoto!” – zachowując rytm, rym, emocjonalne tempo i sens dialogu.

Swego czasu było mi bardzo przykro, gdy na podobnym potknięciu przyłapał mnie Maciej Szeptycki, praprapraprawnuk Fredry. On umie *Zemstę* na pamięć perfekcyjnie. Uważa to za swój obowiązek rodzinny.

U progu ostatniej wiosny, w Radziejowicach, podczas warsztatów fredrowskich, spotkał się ze studentami II roku kierunku aktorstwo Akademii Teatralnej. Opowiadał im przez ponad dwie godziny, posługując się świadomie wybranym stylem języka znanym z *Trzy po trzy*, jak dorastał do swego rodzinnego dziedzictwa. Przywiózł ze sobą talerz, na którym jadał Fredro i który, podobnie jak wiele innych rodzinnych pamiątek, z upływem czasu nabierał dla niego znaczenia i wartości. Opowiadał o uśmiechu umierającej prababci, który rozjaśnił jej twarz na wieść o odzyskaniu części dóbr rodzinnych w Łaszczowie. Wywarł na studentach ogromne wrażenie. Przybliżył im bardzo Fredrę przez... siebie. Mnie też. Wszyscy poculiśmy bliskość z człowiekiem, którego dzieła zamierzaliśmy studiować. A że „tekst to człowiek”, jego teksty też stawały nam się bliższe. Studenci zażądali, bym koniecznie zaprosił pana Macieja na nasz egzamin. Zaprosiłem. Nie mógł niestety przyjechać, bo nasz egzamin odbywał się 20 czerwca, dokładnie w dwieście trzydzieste urodziny Fredry, które on świętował w Łaszczowie. Będzie tam budował Dom Komedii. Jego projekt prezentował podczas tegorocznych Imienin Jana Kochanowskiego, wielkiego pikniku w ogrodzie Krasińskich.

Papkina w *Zemście* Jasińskiego pierwotnie miał grać Wojtek Pszoniak. Cześnika – Daniel Olbrychski, Rejenta – Andrzej Seweryn. Taka *Zemsta z Ziemią obiecaną* w tle. Pomysł wydawał się przedni. Wszyscy trzej mieli swe role już przepróbowane. Daniel u Łapickiego, Andrzej u Wajdy, Wojtek u Hübnera. Och!... *Zemsto* Hübnera! Ile cię trzeba cenić... nikt się nie dowie, kto cię nie widział! Wielkość tego przedstawienia zawierała się z jednej strony w demonstracji niemożności, czy wręcz niechęci wystawiania komedii Fredry, z drugiej w nadzwyczajnej perfekcji wykonawczej i towarzyszącej jej swobodzie aktorów. Rolę Wojtka, przyznam, słabo pamiętam. Za to żywo stoją mi w pamięci Bronisław Pawlik, który grał Cześnika, i Włodek Kowalski, który grał Rejenta. Oni dla mnie rządzą tym przedstawieniem.

Kowalski, mniej więcej w tym samym czasie, z drugą grupą mojego roku (razem z Mariuszem Benoit) robił sceny z *Zemsty*. Nie było mowy o tym, by sięgać szczytów Hübnerowskich. Chodziło o wymagający trening. Ubaw zresztą był po pachy, ale raczej cieszyłem się, że ja z Władkiem i „Mańkiem” robiłem Czechowa i Havla.

Wojtek Pszoniak w czasie, kiedy Jasiński chciał robić *Zemstę*, miał wiele zawodowych zobowiązań. Miałem go więc „ubezpieczać” terminowo. Początkowo Wojtek się na to godził, potem jednak zrezygnował. Jasiński podjął decyzję. Zagrałem jedną z kilku najważniejszych ról w swoim życiu. Może najważniejszą.

W czasie prób wielokrotnie „sprawdzałem”, czy scena Teatru Polskiego jest „za duża na ośmiozgłoskowiec”. Nie jest. Ale trzeba mieć mocne serce, bardzo głęboko oddychać i przechowywać w garderobie trzy koszule na zmianę – zimą, a cztery latem. Po sekwencji kilku początkowych scen pierwsza koszula jest zupełnie przepocona. Można ją zmienić w czasie sceny miłosnej Wacława z Klarą. Drugą na trzecią trzeba zmienić

W czasie prób wielokrotnie „sprawdzałem”, czy scena Teatru Polskiego jest „za duża na ośmiozgłoskowiec”. Nie jest. Ale trzeba mieć mocne serce, bardzo głęboko oddychać i przechowywać w garderobie trzy koszule na zmianę – zimą, a cztery latem.

w przerwie. Trzecia zimą wytrzyma do końca, latem trzeba założyć czwartą po scenie u Rejenta.

Właściwie rola Papkina bez przepocenia tych czterech koszul na scenie Polskiego nie istnieje. Rytm wiersza, osobista ekspresja postaci i o kilka centymetrów dłuższy krok wymagają głębszego oddechu i wysiłku fizycznego maratończyka. Rytm – związana z nim melodia, a także tonacja i harmonia ruchu – jest niezwykle trudny do uchwycenia. To wszystko musi się spotkać z moją własną organicznością, bez której niemożliwa jest Papkinowska swobodna szarża.

Nie ma zgody, Mopanku – pamiętam tytuł jednej z recenzji, której autor wikłał przedstawienie w bieżący spór polityczny. No cóż, polityka musi dzielić, taka jest jej natura, taki duch. W każdym czasie.

Michaił Czechow mówił o „membranatyczności”, czyli takim stanie aktorskiego instrumentu, w którym dystans czasowy między impulsem i reakcją prawie nie istnieje. Coś podobnego (chyba...) miał na myśli Grotowski, który mówił o aktorskim ciele jako „strumieniu impulsów”. Takie są ideały. W praktyce opór ciała jest duży. Daje się go czasami pokonać przez systematyczne ćwiczenie. Bezpośrednio związany z nim – może zresztą jeszcze większy niż on sam – jest opór mentalny. Stanisławski zalecał, by w każdej granej postaci znaleźć coś własnego, osobistego. Czechow proponował, by porównywać swoją inteligencję z inteligencją postaci, tak samo fizyczność i emocjonalność. Sam ten proces porównywania organicznie „zaraża” nas postacią. „Wsio poznajestjsja w srawnieni” – wszystko poznajemy przez porównanie. Cóż jednak znaczy poznać? Oczywiście (jakie tam oczywiście!...) chodzi o poznanie samego siebie. O doznanie siebie...

Upprzedzam, że nie mam tu dobrego języka, by pociągnąć ten wątek... Ale też już go nie puszcze. Może chodzi o żywienie postaci sobą? Aż do chwili, kiedy nie ma już we mnie nic mojego? „Madame Bovary to ja”? Nie wiem. Nie umiałbym traktować serio tej sprawy, aż do samego dna. Właściwie uważam, że to problem urojony, tak jak w matematyce pierwiastek kwadratowy z liczby minus jeden. Łomnicki jednak zdawał się przykładać wagę do tych spraw. Sądzę, że nie życzył sobie być Papkinem w żadnym wymiarze. Ani w rzeczywistym, ani w urojonym. Tajemnicą pozostanie, dlaczego podjął się tej roli.

Galopem w teatrze

„Twój talent to role, które wybierasz” – mówi się za oceanem. Po tej stronie zawsze ktoś inny mnie wybierał. Za mnie wybierał? Tak, tu też można odmówić, ale... To sprawa bycia razem, etosu teatru zespołowego. Nie miałem z tym problemu. Zaczynaliśmy od czytania tekstu w zespole. Czytania wielokrotnego. Wszystko z czasem wydaje się jasne. Potem wchodzę na scenę. Najwyższa koncentracja, uwaga napięta do granic możliwości, ale bez zbędnych napięć, by nie chybić timingu prostego ruchu, właściwych proporcji oddechu. Tekst powinien ułożyć się sam. Taka gra jest jak spacer po linie, którą trzeba wyczuć stopami.

Oczywiście nic nie wychodzi... Robota na próbie-treningu jest żmudna, trochę jak w sporcie.

W czasie spektaklu wszystko „ma działać samo”. Taki jest mój cel. Publiczność wypełnia te „struktury sceniczne” swoją obecnością, spojrzeniem i oddechem, a czasem nawet porywa je i po swojemu chce nimi rządzić. Reaguje w nieoczekiwany sposób. Przesuwa akcenty. Próbuje po swojemu ustalić, o czym jest przedstawienie. Nie wolno jej na to pozwolić. Trzeba do niej przywrzeć i prowadzić ją jak konia w galopie. Więż z publicznością jest nadzwyczajnym doświadczeniem, to dzięki niej osiągamy szczyty własnych możliwości. Jeśli nie – lepiej zająć się czymś innym.

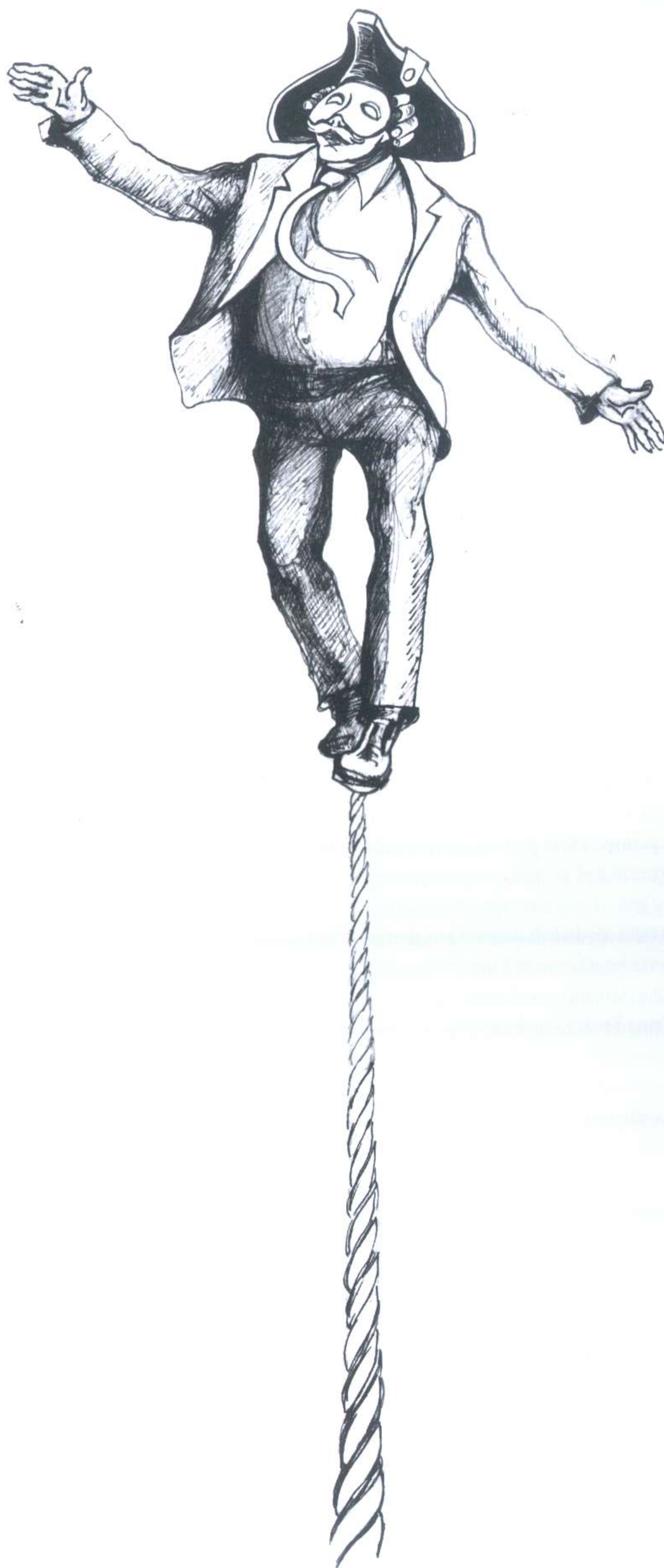
Notabene galop jest bardzo poręczną metaforą teatralną. „Szekspir to galop!” – powiedziało się kiedyś Łomnickiemu. Po jego śmierci w roku 1992 upowszechnił tę frazę „Goniec Teatralny”, publikując na pierwszej stronie pod tym właśnie tytułem długi artykuł o tragicznym zakończeniu prób *Króla Leara* na kilka dni przed premierą. Dziś mogę dodać: Fredro to także galop! Galop, który oczywiście nie powinien skończyć się śmiercią, bo byłby to błąd w sztuce. Tu wypada przypomnieć, że chodzi nam o galop, który składa się z jeźdźcy i konia. W Szekspirze i we Fredrze chodzi o aktora i tekst. Przy czym w dobrym galopie teatralnym nie wiemy, kto jest jeźdźcą, a kto koniem. Autor, aktor, czy może jednak publiczność, jak to wcześniej napisałem? Ta niewiedza jest podstawą aktorskiego procesu poznawczego. Przy czym poznać to znaczy otrzymać na koniec certyfikat od widza. On ma te uprawnienia. Jeśli istnieje teatr, to ustanawia go widz. On swym twórczym gestem stwierdza: stał się teatr. Wtedy dopiero do aktora dociera (mniej więcej), co się stało. Wtedy aktor poznaje swój udział w teatrze.

Aktorzy w kontakcie z widownią doznają sensu swojej sztuki (jej znaczenia, wartości i celu) oraz siebie. W okolicznościach pracy scenicznej publiczność pomaga im być sobą. Oczywiście chodzi o pewien szczególny sposób bycia sobą. „Kiedy żyję, nie czuję, że żyję. Ale kiedy gram, wtedy właśnie wiem, że istnieję” – mówił Artaud. To właśnie daje nam publiczność, bo to z nią gramy. Ujeżdżamy ją. Czasami. Tak jak autor – czasami – ujeżdża nas.

Bycie sobą, bytem jednostkowym, samoświadomym i rozumnym, to wyzwanie, jakie stawia nam inny, czy też szerzej – jakie stawiają inni. Autor, reżyser, partner sceniczny i – oczywiście – publiczność zdają się czegoś nieustannie od nas oczekiwać. Nie wolno wobec nich stracić swej podmiotowości! Ba – trzeba podjąć to wyzwanie i wykorzystać je, by podmiotowości swej doświadczyć i ją wzmocnić! Być sobą z innymi – oto zadanie! Bycie sobą dla siebie, bez innych, to oddzielna sztuka. To siedzenie z koniem w stajni.

Aktor na scenie nie przestaje być sobą. Im lepszym jest aktorem, to znaczy im lepiej gra „kogoś innego”, tym bardziej jest sobą. Można by rzec: na sposób paradoksalny, bo wszystko w naszej sztuce można opisać jako paradoks. Sądzę jednak, że chodzi o coś bardzo organicznego. Życie na scenie – to wciąż życie. Czasem nawet wydaje się aktorowi, jak głównemu w filmie Boba Fosse’a *All That Jazz*, że „prawdziwe życie jest tylko na scenie; reszta to oczekiwanie na życie”. Mówię o czymś, co nie przydarza się codziennie i nie z każdym tekstem jest możliwe. Gra bez czyjegoś tekstu czy gra z własnym tekstem – to co najwyżej dreptanie w kółko po maneżu. Tekst po prostu musi być wymagający na rozmaity sposób. Jak parkur. Galop na byle chabecie to nie galop.

Zemsta tymczasem jest super wierzchowcem! Pod każdym względem! Jej siłę widać na przykład w naszym języku potocznym, gdzie słowo



„zemsta” zawsze podszyte jest komediowym posmakiem. „Tobie żona jakby nimfa / Podstolinie grochowianka / Rejentowi tęga fimfa / A mnie zemsta doskonała! Tak się skończy sprawa cała”. Nie da się dotrzeć do monstrualnej głupoty tego wywodu inaczej niż rytmem i melodią. Tam zawarta jest podłość „myśli” powiązanej z pychą, chciwością, nieczystością, zazdrością, nieumiarkowaniem, gniewem i gnuśnością ducha. Jeśli zemsta jest rozkoszą bogów, to nic o niej nie wiemy. Jeśli coś o niej wiemy, to chyba to, że za chwilę obróci się w szyderstwo z nas samych. „Zamieniał stryjek / Na siekierkę kijek”.

Nie chce mi się już powtarzać, na przykład za Boyem, że wielkość *Zemsty* zawiera się w lekkości mówienia o potwornościach, o między-ludzkiej rzeźni współczesnego Fredrze życia. „Qua opiekun i qua krewny / Miałbym z Klarą sukces pewny” – to na przykład jest o dość powszechnych w owym czasie w Galicji relacjach kazirodczych. Grając Cześnika, trzeba tę frazę „przeżyć” i „żyć” z tym dalej! Do końca sztuki! Do zagwazdranego happy endu! *Zemsta* jest arcydziełem poezji dramatycznej, stąd pod każdym wersem znaleźć można wielopiętrową piwnicę. Bo poezja to kreślenie niewielu znaków na piasku, które w uczestnikach tego performansu wybuchają lawinami znaczeń. I łaska to nadzwyczajna, gdy można się przy tym śmiać.

Zgoda i wtajemniczenie

Podstawowy ton *Zemsty* jest tragikomiczny i żadna z postaci nie jest tu jednoznaczna. Rację miał Jarosław Marek Rymkiewicz, mówiąc w swej znakomitej książce *Aleksander Fredro jest w złym humorze*: „Duch epoki krąży nad nami. Dyktuje nam, co mamy czynić: jak mamy się ubierać, jak mamy pisać, jak mamy się kłaniać duchowi epoki. [...] Duch epoki odbiera swoim ofiarom pamięć kulturową: chce [...] aby służyły jemu, tylko jemu. A odbierając im pamięć, która porównuje i porządkuje, pozbawia je przeszłości i każe im żyć w czasie teraźniejszym, tylko teraźniejszym: w czasie, który jest – z niczym nieporównywalny – przerażającym chaosem”. W tym roku spędziłem sporo czasu, grając Fredrę, sporo, czytając starsze i nowsze książki o nim i jego twórczości. Killkadziesiąt godzin spędziłem, inicjując rozmowy o Fredrze z naukowcami, artystami, studentami i rodziną Fredry, i uczestnicząc w nich. Czego szukałem? Wtajemniczenia.

Według Wiesława Rzońcy dystans Fredry do romantyków i przekierowanie uwagi na problemy „życia codziennego”, życia wbrew duchowi czasu, dał Fredrze „przepustkę” do XX i XXI wieku. Właściwie wszyscy zgodziliśmy się (zgoda ważna sprawa!...), że Fredro był romantykiem, gdy jako szesnastoletni młodzieniec dołączył do Napoleona, ale przestał nim być w drodze spod Moskwy, gdzie zajrzał w oczy Wielkiej Niedorzeczności, a może i samemu Absurdowi, pożerającemu wszystkie romantyzmy i klasycyzmy. Opisywany przez Fredrę chaos międzyludzki ocierać się zdaje o absurd właśnie. Tu wydaje się być ukryte ważne wejście do tajemniczego ogrodu Fredry.

Witkacy po swych rosyjskich przejściach pytany: „Jak tam było?”, odpowiadał, że kto raz był w piekle, nie chce do tego wracać. Fredro zaryzykował swoje *Trzy po trzy* jakby w trybie autoterapii. „Narody nie mają sumień” – pocieszał się? Przypomnijmy, że miał to być „dokument wewnętrzny”, przeznaczony dla rodziny, najbliższych, którzy go znali, na których zrozumienie mógł liczyć i którym chciał przekazać coś ważnego. Czy dziś czytając te pamiętniki, mamy szansę wejść w ich krąg? Tak, to jest wciąż możliwe. Wiele zależy od postawy czytelnika.

Pozostaje sprawa zgody, trudnego i fundamentalnego tematu *Zemsty*. Zgoda jest dobrem, zemsta – złem. Zgoda jest uniwersalna

i powszechna – bez niej nie ma ładu, czyli Kosmosu, zemsta – zawsze partykularna i wyjątkowa, jest zwykle odwetem za indywidualnie doznane zło (dlatego lepiej niż zgoda nadaje się na tytuł dramatu). Zemsta jednak nie tworzy dobra. Raczej mnoży zło. Jest „etosem” barbarzyńców. Albowiem „ślepe są oczy i głuche są uszy tych, co mają dusze barbarzyńców”.

Opowieść zaczerpniętą z historii zamku w Odrzykoniu Fredro prowadzi ku szczęśliwemu zakończeniu. Zapiękość sąsiadów w sporze i nienawiści kończy miłość ich progenitury. Co tu jest do zrozumienia? Czy rozumiemy, czego oczekuje autor, który w ciągu pół wieku z liberytyna stał się człowiekiem bardzo religijnym, formułując finałowe wezwanie: „Tak jest – zgoda / A Bóg wtedy rękę poda”? Może tylko tyle, by usłyszano, że brak zgody to bezbożność? Że niezgoda nie jest organicznym stanem stworzenia? Że „nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło”?

Concordia crescendit – zgoda buduje (wznosi!...) – Fredro musiał znać to przysłowie. Choćby od Płachetki. Raczej chciał budować. „Niech się dzieje wola nieba / Z nią się zawsze zgadzać trzeba” – czyż ta fraza nie jest świadectwem umiłowania zgody na wszystkich polach stworzenia? No jest. Wszyscy to wiemy. Choć wiemy, że deklaracja to jeszcze nie czyn. I że trwać w miłości to nadzwyczaj trudne zadanie, bo miłość to czyn angażujący w najwyższej harmonii wszystkie sfery osoby. Poza tym, kto jest pewien, że umie rozpoznać wolę nieba?

Zakończenie spektaklu *Dejmka* zawierało się w pięknie oświetlonym obrazie, z postaciami w swych najbardziej charakterystycznych gestach. Nie było postaci podających sobie dłonie. Dyndalski czytał ostatnie didaskalia i kwestie postaci o zgodzie, po czym sam zastygał, dołączając do obrazu. Nie myślałem wówczas o zgodzie, ani o niezgodzie. Doznałem piękna teatru, które kierowało moje myśli ku treściom znacznie przewyższającym rangę sporu, jego rozwiązanie lub nie.

Nie ma zgody, Mopanku – pamiętam tytuł jednej z recenzji, której autor wikłał przedstawienie w bieżący spór polityczny. Sam byłem wówczas bardzo „zaangażowany politycznie” – czytałem i roznosiłem „bibułę”. Autora recenzji uważałem za wytrawnego sługusa reżimu. Nie miał mi nic do powiedzenia. Słabo rozumiał teatr... lub jakoś inaczej. Z czasem zajął się filmem. No cóż, polityka musi dzielić, taka jest jej natura, taki duch. W każdym czasie.

Przygotowując spektakl, można zaczynać od ostatniego obrazu. Wtedy cała „reszta” przedstawienia staje się drogą do tego obrazu. Ta sprawdzona strategia twórcza oczywiście nie może być nakazem administracyjnym, lecz w przypadku *Zemsty* sama się narzuca. Uważam, że trzeba mieć obraz Zgody, wyruszając po *Zemstę*. Tu tkwi „tajemnica jedności osobowości artysty” tworzącego przedstawienie.

„Wtajemniczenie” – to słowo nie kojarzy się z Fredrą. Dopóki jednak „nie pocujemy” jego tajemnicy, pozostanie dla nas mało ważnym autorem. Dejmek, Łapicki, Englert, poprzez bardzo osobisty stosunek do *Zemsty*, *Ślubów panieńskich*, *Dożywocia*, dali nam świadectwo swego wtajemniczenia. Englertowi towarzyszyłem, asystując przy jego *Fredraszkach*, przedstawieniu dyplomowym studentów Wydziału Aktorskiego; Łapicki, którego *Śluby* w Polskim oglądałem wielokrotnie, pod koniec życia zaproponował mi współpracę przy jego adaptacji *Trzy po trzy*; Dejmek, który był moim pierwszym dyrektorem, na prośbę o radę w życiowo-artystycznej sprawie powiedział: „Niech pan nie próbuje mnie wkręcać w jakieś przewodnictwo duchowe...”. Tak, wtajemniczenie to jednak sprawa bardzo osobista. ■