

W drodze

214

Teatr Ludowy w Krakowie: *PIESZO* Sławomira Mrożka. Reżyseria: Mikołaj Grabowski, scenografia: Kazimierz Wiśniak, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 9 III 1986 (fot. Wojciech Plewiński)

Rozmaici bywają podróżni i rozmaite podróżowania sposoby. Jedni — a niewielu ich — jada w wygodnych wagonach, ciągniętych przez parowóz dziejów. Okna mają szczelnie zamknięte, nie czują wiatru, obserwują tylko uważnie, w którą stronę wieje, i tak manewrują, by ich pociąg nie wyskoczył z szyn. Inni — czyli większość — muszą iść pieszo, powoli, z trudem, zataczając się, wszytym wysiłkiem skupiając na tym, by znowo nie uciepać od kłębiących się huraganów. Na swoją obronę mają piersi kilka starych, pocziwych zasad — rozpaczliwie bezużytecznych w świecie, przez który wędrują. To o nich jest *Pieszko* Mrożka — migawka z kilku przystanków na niekończącym się szlaku, przykładowy portret paru pielgrzymów, którzy szli, nim sztuka się rozpoczęła, i będą szli, gdy padnie już ostatnia kwestia.

Z tego widać dokładnie i wyraźnie, jaka nie powinna być inscenizacja *Pieszko*. A mianowicie — teatralnie zaokrąglona. Nie może stać się skończonym, kompletnym obrazkiem, fotografią z przeszłości, wywołującą mniej lub bardziej sentymentalne konstatacje. Inscenizacja *Pieszko* nie powinna publiczności psychicznie wywalać, oczyszczać — jak nocne rodaków rozmowy przy wódce, po których wstaje się może z kacem, ale za to z poczuciem wewnętrznej lekkości. *Pieszko* nie może pełnić podobnej funkcji, nie może skłaniać do zrezygnowanego, grupowego kiwania sobie głowami: „Tak to już jest, i trudno...”

Bezradność jest tematem tej sztuki — ale nie oznacza to przecież, iż ona sama ma wywoływać czy utrzymywać poczucie

bezradności. W końcu prawdziwa bezradność wewnętrzna nie rodzi się wtedy, gdy dostrzega się nieuchronność przegranej, niemożność wpływania na bieg własnego losu — ale wtedy, gdy pojawia się gest poddania, pozornie rozsądna zgoda na tę niemożność. I to chyba Mrożek mówi dostatecznie jasno. Czyż Ojciec ma jakieś szanse ze swym „Bądź uczciwy!”, czy ma je, wyposażony jedynie w to przykazanie, Syn? Wydają się przecie śmiesznie, ślepo, głupio anachroniczni, gdy uświadomić sobie, czym są i co znaczą siły, przeciw którym uzbrowili się w tę maksymę. A jednak maleje, postawiona obok nich, ta mądrość, która polega na rozmyślnym pozbywaniu się bagażu niepraktycznych zasad.

Pieszko zatem nie ma być przytakiwaniem rezygnacji, głaskaniem obolałych dusz; powinno być wstrząsem, a w każdym razie alarmującym przypomnieniem sytuacji — inaczej traci połowę swego sensu i ważności.

I dlatego jest sztuką pełną zasadzek. Jeśli teatr potraktuje całkowicie dosłownie Mrożkowy realizm — efektem będzie kilka obyczajowych scenek, opatrzonych tzw. śmiechem przez łzy. Jeśli uczepli się kurczowo symboliki, podtekstów i, z zamiłowaniem tropionych przez krytykę, cytatów z wielkiej literatury narodowej — powstanie nieznośna lamentacja, utrzymana w najwyższych rejestrach. Spektakl, który zrealizował w Nowej Hucie Mikołaj Grabowski, miał wszelkie szanse na to, by pogodzić obie te warstwy sztuki, rozegrać obie harmonijnie.

Jak to wyszło?

Na tle horyzontu szarych — w rozmaitych odcieniach szarości

JOANNA GODLEWSKA

ci — chmur, na czarnej podłodze sceny, skąpo posypanej piaskiem, pojawiają się biednie ubrane figurki; a Grabowski umiał tak ich przemarsze zakomponować, że wiadomo było, iż scena jest tylko chwilowym postojem, że na granicy kulis

ich droga się nie skończy. Nad kolejnymi konfiguracjami postaci, zdarzeniami zawisała — to chyba najlepsze słowo — muzyka Radwana, bez której trudno już będzie wyobrazić sobie jakiegokolwiek przedstawienie *Pieszko*. Muzyki nie powinno się opowiadać, objaśniać, powiem więc tylko, że fragmenty, w których brzmiał jakby sygnał syreny przerywany chwilowymi uspokojeniami — były po prostu znakomitą przekładem, odpowiednikiem muzycznym istotnego sensu *Pieszko*.

Grabowski wyraźnie podzielił

Maja Wiśniowska (Pani) i Henryk Giżycki (Superiusz)



spektakl na dwie części. Na dwie epoki. Część pierwsza, jeszcze wojenna, jest teatralna. Tę jedynie oglądamy. Przy najostrzejszych scenach, choćby scenie zarzynania żandarma — jesteśmy wstrząśnięci, ale pozostajemy tylko świadkami. W części drugiej — obejmującej *Epilog*, czyli dziejącej się już w świecie określanym jako normalny — stajemy się uczestnikami.

Zapalają się światła na scenie i widowni, publiczność jest nieco skonsternowana, niektórzy myślą, że to koniec, a okazuje się, że to początek. Grajek (Tomasz Poźniak) stoi w głębi, gra *Międzynarodówkę*, maszyniści zbierają rekwiizyty, zrywają pokrycie sceny, podjeżdża do góry płótno z wymalowanymi chmurami. Zostaje biała ściana, gołe deski podłogi. Część wojenna wydaje się w tej jasności wspomnieniem bóli porodowych, teraz — Niemowlę szykuje się do życia. Ojciec (Tadeusz Szaniecki) i Syn (Grzegorz Forsysiak) zderzą się na swym szlaku z Panią (Maja Wiśniowska) i Nauczycielem (Tadeusz Wieczorek), już aktywistami. Pojawia się na obrotowej części sceny Superiusz

(Henryk Giżycki) i Bajadera (Zdzisława Wilkówna), odziana, jak chce Mrozek, w szaty ze snu scenografa o operetce; oboje pojawiają się oblani fioletowym i różowym blaskiem.

Ten strój, dancinowe światła, kołująca podłoga — to wszystko wydaje się tandetną, bo wynikała ze spotkań z tandetnym pięknem, wizją pieszych. Może myślała, że to właśnie czekałoby ich, gdyby poszli tam, dokąd odszedł Superiusz. Zamiast szarych szmat, beretów działaczy — ceki, zamiast bezlitosnego, równego światła — kolorowe smugi, zamiast ciężkiej drogi bez końca — wirujący krąg. Ale taka ucieczka nie jest dla wszystkich; nie jest dla tych, którzy mają w sobie spokojny, choć zdesperowany upór, którym upór ten jednak dokądś prowadzi, którzy mimo zmęczenia wędrówką nie zostawili gdzieś na tej drodze odziedziczonych przykazań.

To, co starałam się przed chwilą opisać, odczytałam przede wszystkim z reżyserskiego ustawienia sytuacji, scenografii, muzyki. I w układach scenicz-

nych udawało się Grabowskiemu zachować równowagę pomiędzy symbolem a dosłownością; gdy jednak rzecz polegała głównie na działaniach wykonawców — całą tę równowagę szlag trafiał.

Winą aktorów jest to, że spektakl osuwał się zbyt często w satyryczną rodzajowość; i to rodzajowość budowaną chwilami za pomocą uprzykrzonych numerków teatralnych. Nie wiem, może poddawali się fluidom płynącym z widowni — bo od początku nie ulegało wątpliwości, że publiczność chce się bawić, że chce się wy-bawić, że przyszła tu właśnie, jak na owe wódczane pogawędki, o których pisałam na początku. A przecież *Piesz* należy do tych sztuk, które gra się — a przynajmniej powinno — przeciw widowni, przy których nie wolno łapać wysyłanych przez nią sygnałów.

W rezultacie sporo scen chybiło celu. Jednym z najbardziej irytujących niewypałów stało się uśmieszenie pierwszego spotkania Ojca i Syna z Porucznikiem Zielińskim (Zbigniew Zaniewski) i Drabem (Władysław Bułka). Od początku było jasne,

że wszyscy tu tylko stroją miny — Ojciec udaje, że się boi, Porucznik tylko straszy, że może komuś zrobić krzywdę. Nie twierdzą, że postać Zielińskiego nie ma być groteskowa czy nawet momentami komiczna, ale bez podkładu groźby, który tkwi pod śmiesznością — można sobie tę figurę w ogóle darować.

Tadeusz Szaniecki (Ojciec) zaczął dobrze i miał niezłe chwile (choćby scena tańca z Babą przy ognisku), ale za bardzo zabrnął w „prostą ludowość”, rodem z teatrzyków ogródkowych. Zająwszy się wyłącznie dość powierzchownym wizerunkiem psychologicznym Ojca, zbudował zręczną opowieść o konkretnym, jednostkowo istniejącym człowieku — a zagubił znaczenie tej postaci jako elementu świata *Piesz*, jako podstawowej przesłanki, która pozwala postawić temu światu diagnozę.

Rola Superiusza była, według mnie, jedną wielką pomyłką. Henryk Giżycki wygłaszał tekst całkowicie bez przekonania, nie próbując nawet wyjaśnić, kim właściwie jest Superiusz.

Ton odpowiedni znalazły dwie

tylko aktorki: Barbara Stesłowicz i Małgorzata Krochmal. Barbara Stesłowicz była żywcem wzięta z ludowych opowieści, była portretem Typu, ale zarazem postacią osobną. Była symbolem kobiety ciężko doświadczonej, w której życie wyrobiło bezwzględność i pazość, a jednocześnie była tylko jedną z takich kobiet i miało się świadomość, że różni się nieco od innych bab tego rodzaju.

Dziewczynę Małgorzaty Krochmal uznałabym za najlepszą rolę przedstawienia. Jest to partia w sztuce niewielka, ale przecież jedna z najtragiczniejszych. Ta właśnie postać jest jedyną (poza symbolicznym trupem — Grajkiem i mordowanym Niemcem) egzemplifikacją dotykanej, fizycznej krzywdy. Dziewczyna — na której pogodzili się śmiertelni wrogowie — nosi wojnę w sobie, a później będzie żyła do końca w jej cieniu, z jej pamięcią, która przybierze kształt człowieka. Małgorzata Krochmal była prostą, w sposób naturalny prostą, wiejską dziewczyną, spowiewieraną, pełną wstydu, kurcząca się z przerażenia na widok mężczyzny w mundurze. A przy

tym — i zagrane to było pięknie, nie natrętnie — instynktownie ochraniającą swój brzuch, przyszłe dziecko, jakby z niewypowiedzianą głośno myślą, że dość już śmierci. I może nie tylko dziecko myśl ta obejmowała; gdy gdzieś niedaleko mordują okrutnie żandarma, Dziewczyna, zgwałcona po raz pierwszy przez niemieckiego policjanta, wyrwa się w tamtą stronę. Postać, którą stworzyła Małgorzata Krochmal, mogłaby chcieć pomóc temu, który ją zniszczył.

Te dwie, nie najważniejsze przecież, role oczywiście nie uratowały sytuacji. I przedstawienie Grabowskiego pozostało chyba jedynie szkicem jego zamierzeń, projektem nie dokończanego obrazu.

A najgorsze, że tylko Babie i Dziewczynie wierzyło się, iż naprawdę pójdą dalej *Piesz*. Reszta postaci, a przede wszystkim główni piechurzy, Ojciec i Syn — tacy, jakimi stworzyli ich aktorzy — robiła wrażenie, jakby umiała wskoczyć... no, może nie do tego najważniejszego pościgu, ale jednak do jakiegś ciuchci.