

# Same oczywistości

Małgorzata Ruda

**A**by wystawić *Cyda*, trzeba koniecznie wierzyć, że miłość żywi się szlachetnością i honorem, że potrzebne jest jej poczucie wartości i szacunku, że bez podziwu i wzniosłości umiera. Kto dziś wierzy w te klasyczne historie? Dla Saint-Beuve'a w dwa wieki po premierze *Cyd* wciąż był jeszcze testem na „młodzieńczą pasję i powołanie młodości”, żywiołowość i dążenie do harmonii ze światem. Kto dziś dąży do takiego przymierza z życiem, które nie oznacza kompromisu i uległości?

Współczesny reżyser nie bardzo wierzy temu „arcydzielu młodości”, raczej przewidując głowi się nad tym, jak młodą widownię do rozumienia i odczuwania *Cyda* przymusić. I rzecz ujmując naturalnie w cudzołłów teatralności. Scena przedstawia scenę — nagą, pustą, szarawą. Surowości nie mącą dwa toporne krzesła. Za to centralne wejście odłania czasem jakiegoś mrocznego wnętrza królewskiej komnaty-gabinetu.

Poznerł się w niej długi czarna draperia przykryty stół, pełen przedmiotów-emblematów: globus, hełm i książka wyznaczają terytorium świeckich aspiracji: krucyfiks, czaszka i kielich przypominają o marności świata. Jak na obrazach Valdes Leala, „Czarna” marwa natura niepokoi i zapowiada śmierć. Wnętrze teatru

skrywa zatem przestrzeń podwójną — ubogą i barokową. Ten kontrast rządzić będzie całym przedstawieniem — gestem prywatnym, impulsywnym i stylizowanym, strojem ceremonialnym i dezabilem, głosem naturalnym i melodeklamacją. Trudno dociec, czy teatr analizuje sprzeczności niezrozumiałej epoki, czy własne. Nie wie — uwieść łatwiej prostotą, czy wystrojem?

**R**eżyser nie szukał chyba dramatu w nierozzerwalnym związku honoru i miłości, raczej w konflikcie młodości ze starością. Honor jest w tym spektaklu postawą narzuconą z góry, presją jaką pokolenie sklerotycznych, zimnych Ojców wywiera na Dzieci, każąc im realizować świat swoich wartości. Chłopięcy Rodrygo T. WACHOWICZ i dziecięca Szimena M. KOCHAN są tylko biednymi dziećmi oplakującymi swoją miłość „klasycznie romantycznymi”. To wola rodziców każe im ponad namiętnością realizować zemstę, której tak naprawdę nie rozumieją. Tylko ją grają, bo tak nakazuje posłuszeństwo i „układ”.

Rodrygo nie jest ani dobrym synem, ani sławnym bohaterem. „Com był winien, spełniłem” — mówi z wyraźną intencją, aby „Stary” przestał już truć te swoje morały zalutujące z daleka mową trawą. „Przeegrany”, tylko dlatego godzi się walczyć z Ma-

urami, aby umrzeć. O wojnie mówi mało i bez zapalu (ciężne skreślenia reżysera). Słychać tylko ojeowskiśkie frazesy o ojczyźnie, przywoływane po to, aby walczyć o odzyskanie pozycji na dworze — nadać sankcję ideologiczną. Dla młodych liczy się tylko uczucie; Szimena Małgorzaty Kochan po prostu cieszy się miłością, zaledwie przeczuwa nieszczęście. Smakując je, rozpoznaje tęsknotę i pożądanie, bezradna wobec świata, umie wykraść rozpacz chwili czułości. Trochę inaczej interpretuje postać AGATA JAKUBIK, druga Szimena, na pewno bardziej dorosła — dramatyzuje los, rozpoznaje w nim to, co nieublagane. Skłonniejsza odnajdywać zasługę w poświęceniu i cierpieniu, jednocześnie bardziej teatralna, raczej inscenizuje niż przeżywa ból; wżywa się w scenach dworskich.

**W**obec autentyczności i prostoty Szimeny M. KOCHAN — Infanka Z. JACÓWNA stosuje cały arsenał małych grymasów, kobiecych chwytów. W duecie z Szimeno, A. Jakubik te sztuczki nie udają się; na wzniosłość (choćby udaną), musi odpowiedzieć przynajmniej patosem (choćby imitowanym), dzięki czemu postać — rola Infanki najbardziej chyba kontrowersyjnie ustawić w spektaklu — staje się czytelniejsza i szlachetniejsza.

Bo oczywiście Infantka od pierwszej sceny umiera zmiłości, co, jak wiadomo, najekspresywniej można wyrazić tarzając się po scenie. Królowa wróży sobie miłość z kart, maskuje się i demaskuje jak subretka — wszystko w imię współczesnienia swego dramatu. Infantka. Z. Zającówna mówiąc „no życie sięgnę nowe: we szczęściu ludu mego” kłamie nieudolnie i nie budzi współczucia. Prostuje się, nagle sływnieje, potem znowu omdlewa na ramieniu służki. Niczego nie ukrywa. Nie umie i nie chce. Wydaje się jej, że dotyka życia, gdy odgrywa łzawą melodramę z wyższych sfer.

Najtrudniej zrozumieć finał — oto dwór tańczy, gesty sływne, wyszydowane, bawi się pod wpływem jakiegoś nierzeczywistego wichru, który zmiata kukły ze sceny, odsłaniając raz jeszcze czarną komnatę. Tylko teraz, na stole wśród martwych przedmiotów, atrybutów sławy i przemijania, zwiła ciało samobójcy, nieszczęśliwie zakochanego w Szimencie, pokonanego w pojedynku przez Rodryga, don Sansza. Prawdziwy dramat namiętności i honoru rozgrywał się poza dramatem Corneille'a, poza jego pozą, nie na scenie, a w jej kulisach? To pewnie efektowne i wguście Akademii Francuskiej karzącej Corneille'a za estetyczną niesubordynację i brak tragicznego rozwiązania. Szkoda tylko, że absolutnie nie przygotowane scenicznie. Jeśli nie liczyć powłóczystych spojrzeń Sansza i jego ruchowej nadpobudliwości. Zaiste świat klasyczny trudny jest w swej prostocie do zrozumienia i źle znosi efekty dla efektów.

**S**wietne plastycznie kostiumy ANNY SEKUŁY przywołują i współczesność, i Velazqueza, i na-

de wszystko „syntetyczne” — Hiszpanię średniowieczno-barokową, kraj pogranicza, ścierania się kultur. Dworacy są rycerzami chrześcijańskimi, którzy rozsmakowali się w mauretańskim stylu. Ich stroje dworskie i egzotyczne same w sobie są teatrem, piękne — zastępują aktora. Król ze skrzydłami piaszcza — sztandaru, zagarniający i niemal duszący nimi nienaturalnego pałacu. Zajęty baletem swoich szat, wygłasza rozkazy, których słuchać ani rozumieć nie trzeba; wystarczy — widzieć. Podobnie w scenie kłótni Don Gomeza z Don Diegiem: „drzewce herbowe” ważniejsze są niż ludzie. Pokazują konflikt nie uwiarygodniony przez aktorów, wygrywałych z niego tylko jeden ton — starczej demagogii. Znaki teatralne w tym przedstawieniu często wzajemnie sobie przeczą. Infantka i Szimencja w scenach początkowych pokazywane prywatnie, rozebrałne z szat do bielizny prawdopodobnie po to, by poza strojem — maską ukazać twarz prawdziwą, wykonują równocześnie konwencjonalne, stylizowane gesty i pas z hiszpańskiego tańca. Nienaturalna stylizacja pożera naturalność. Bardzo to barokowe i bardzo niekonsekwentne teatralnie. Cały wysiłek emocjonalny aktorów więźnie w stylizacji. Doprawdy, szkoda ich; tak bardzo chcą być żywi błędząc w meandrach inscenizacji.

---

**PIERRE CORNEILLE — STANISŁAW WYSPIAŃSKI:**  
**Cyd. Teatr Ludowy w Krakowie. Reż. W. Nurkowski. Scenografia: A. Sekuła. Muzyka: A. Zarycki. Ruch scen.: J. Tomasiak. Premiera: 7–8 kwietnia 1991.**