

ANNA MARIA KLIMALANKA

Z PROBLEMATYKI BUDOWY ROLI SZAMBELANA W *GLUPIM JAKUBIE* TADEUSZA RITTNERA

Powszechnie dziś przyjęty jest fakt, że Rittnerowski Szambelan ma już swoje stałe miejsce w historii polskiego teatru, które zresztą głównie jemu zawdzięcza.¹ Możemy powiedzieć, że rola ta zrobiła karierę sceniczną, że sprawdziła się na scenie, przynosząc zazwyczaj znaczące i wspaniałe kreacje teatralne. Chociaż miała opinię bardzo trudnej (jak wszystkie postaci Rittnera), to od początku ubiegali się o nią najwybitniejsi artyści polskiej sceny: Józef Sosnowski, Kazimierz Kamiński, Mieczysław Frenkiel, Kazimierz Junosza-Stępowski. I ta rola właśnie w ich artystycznych biografiach stawiana jest w szeregu najświetniejszych kreacji.² Faktem jest również, że — pomimo sugestii tytułu — na scenie dominował zawsze Szambelan. Złe obsadzenie lub nieprzekonujące prowadzenie tej roli z reguły kładło cały spektakl. Bardzo często supremacja tej postaci w teatrze uwyrażniała się tak dalece, że usuwała w cień inne osoby komedii, pomimo równie doskonałej obsady aktorskiej.

Znamienne jest z kolei bardzo silne zainteresowanie samego Rittnera losami Szambelana u progu kariery scenicznego *Glupiego Jakuba*. Wiemy, że osobiście zabiegał o dobrą obsadę sztuki przed jej premierą krakowską.³ Znamy także korespondencję J. Kotarbińskiego z autorem, w której reżyser prosił o zatwierdzenie proponowanej obsady w premierze warszawskiej.⁴ Przypomnijmy jeszcze gorące batalie znawców literatury i teatru o interpretację roli Szambelana i jego koncepcję dramatyczną z okazji przedstawień teatralnych, w których to sporach głos zabierali tacy mistrzowie krytyki, jak: Lorentowicz, Boy, Grzymała-Siedlecki, Irzykowski,

¹ „[...] Jeśli Rittner stanowi dziś jakąś »pozycję« w naszym życiu kulturalnym — a świadczyłby o tym zarówno repertuar naszych teatrów, jak i wypowiedzi recenzentów — to zawdzięcza ją jednemu opiekunowi — polskiemu teatrowi”. Z. Raszewski. *Rittneriana*. „Pamiętnik Teatralny” 5: 1956 z. 1 s. 134 (i odb.).

² O wznowieniu *Glupiego Jakuba* w 1936 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie B. Korzeniowski pisze jako o doniosłym wydarzeniu artystycznym, „przynosi bowiem istotnie wielką kreację aktorską [Junoszy-Stępowskiego — przyp. A.M.K.], jedną z tych, dzięki którym teatr polski umiał przetrwać okresy nieurodzaju na talenty dramatyczne i żyć w ciężkich latach zamożnie, jakby ponad stan swego czasu” (*Spy o teatr*. Warszawa 1966 s. 156).

³ Zob. na przykład Z. Raszewski. *Wstęp*. W: Tadeusz Rittner. *Glupi Jakub. Wilki w nocy*. Warszawa 1956. BN I 160 s. LXXIV-LXXXVI.

⁴ Zob. List Tadeusza Rittnera do Józefa Kotarbińskiego z 2 I 1912. W: Raszewski, jw. s. 151.

Natanson, Rabski czy Hebanowski.⁵ A czym wytłumaczyć fakt, że dzisiaj postać Szambelana — i w ogóle *Glupi Jakub* — często interesuje nie inscenizatorów, lecz właśnie aktorów, którzy podejmują się nawet reżyserii przedstawień (np. — zaraz po wojnie — W. Ziemiński, ostatnio J. Świdorski)?

W końcu warto jeszcze przypomnieć, że zarówno przeciwnicy jak i entuzjaści spuścizny dramatycznej Rittnera są absolutnie zgodni co do jej mistrzowskiej struktury teatralnej, zwłaszcza zaś w aspekcie konstrukcji postaci, uważanych powszechnie za świetne role teatralne, interpretowanych nawet jako partytury teatralne.⁶ Sam Rittner wyznaje: „Jeśli się nie mylę, aktorzy dość chętnie grają moje sztuki. Chociaż nazywają je trudnymi”.⁷

W czym zatem tkwi teatralna siła postaci Szambelana? W tym szkicu nie odpowiem w sposób pełny na to pytanie.⁸ Spróbujemy tylko wypunktować niektóre z elementów świadczących o sceniczności i niejako teatralnej obecności tej postaci w wizji reżyserskiej autora oraz wydobyć jej główne dominanty konstrukcyjne. Podkreślać będziemy stale zadania, jakie w związku z tym stawia Rittner przed aktorem, a w końcowej fazie rozważań skonfrontujemy postać Szambelana z niektórymi jej konkretyzacjami scenicznymi.⁹

1. Zaznaczmy najpierw, że Rittner pisał *Glupiego Jakuba* bezpośrednio dla teatru, w perspektywie szybkiej realizacji. Po ukończeniu przesłał komedię dyrektorowi Lessing Theater w Berlinie Otto Brahmowi, który wprawdzie uznał, że „ładnie zapowiada się w niej postać tytułowa”, ale całość ocenił jako niedostatecznie „do pracowaną” i rękopis odrzucił.¹⁰ Przyjął go wiedeński Deutsches Volkstheater.

2. Nie bez znaczenia jest tu dalej — jak sądzimy — fakt niezmiernie silnej fascynacji i oddziaływania teatru na Rittnera jako pisarza. Sam wypowiadał się on wielokrotnie na temat siły, uludy i czaru sceny, poświęcając jej nawet komedię *Człowiek z budki suflera*.¹¹ Jednak samo umiłowanie teatru nie wystarczało Rittnerowi. Starał się ponadto poznać i rozszyfrować wszystkie tajniki sceny oraz sztuki dramatycznej. Wyrazem tego jest przede wszystkim paranie się recenzją teatralną, studia nad teorią komedii, teatrem niemieckim, strukturą dialogu, studia charakterologiczne¹²

⁵ Zob. na przykład: W. Natanson, „*Glupi Jakub*” czyli *poszlaki*. W: *Szkice teatralne*. Warszawa 1955 s. 178-182; A. Grzymała-Siedlecki, „Czas” z 14 X 1910 nr 469 s. 1; T. Żeleński (Boy). *Pisma*. T. 21. Warszawa 1963 s. 39-47; t. 23 s. 314-317.

⁶ Zob. Raszewski. *Wstęp* s. LXIII; T. Terlecki. *Tadeusz Rittner*. „Teatr” 1936 nr 9-10 s. 19-22.

⁷ *Moje życie*. „Listy z Teatru” 1:1924 nr 1 s. 8.

⁸ Szczerpność miejsca nie pozwala nam tu na pełne opracowanie scenicznej problematyki postaci Szambelana, do czego wrócimy w innej pracy. Niniejszy szkic jest bowiem fragmentem przygotowywanej większej całości o strukturze teatralnej ról w *Glupim Jakubie*.

⁹ Artykuł ten powstał z inspiracji Pani Prof. Dr Ireny Sławińskiej (na seminarium teatrologicznym), za co pragnę tutaj Pani Profesor serdecznie podziękować.

¹⁰ Zob. List Ottona Brahma do Tadeusza Rittnera z 26 VII 1909 r. W: Raszewski. *Rittneriana* s. 150 n.

¹¹ Teatrowi poświęcił także Rittner wątek swej powieści *Duchy w mieście*.

¹² Zob. na przykład następujące artykuły T. Rittnera: *Moje życie* (jw.); *Literaci* („Czas” 1903 nr 294); *Z Wiednia* (tamże nr 179); [Bernard Shaw] (tamże nr 83); *O dialogu dzisiejszym* („Kurier Warszawski” 1904 nr 113 s. 2 n); *Komedia* (tamże 1911 nr 285); *O teatrze „wesolym” i smutnym* („Świat” 1906

i — szczególnie — doświadczenia teatralne, kontakt ze świetnymi teatrami niemieckimi oraz codzienną praktyką sceniczną, która czasem silniej oddziałuje na wyobraźnię dramatopisarzy niż nam się zdaje.¹³ Wiemy np., że Rittner „pisząc sztukę próbował sceny za sceną, aktu za aktem na pudełkowej scenie, którą ustawiał na stole i na którą wprowadzał wycięte z papieru, stworzone przez siebie postaci”.¹⁴ „Raz, zapytany przez żonę, co będą mówić ludzie w następującej scenie, odpowiedział, patrząc z zaciekawieniem na swe ustawione marionetki: »Ba, ja sam nie wiem, sam jestem ciekaw«”.¹⁵

3. Sięgając do tekstu komedii już na pierwszy rzut oka widać, że Rittner buduje postać Szambelana w kategoriach teatralnych, z myślą o scenicznej konkretyzacji, odwołując się tu najpierw do wielu środków ekspresji teatralnej. Odzwierciedla to szczególnie zapis reżyserski w didaskaliach — drobiazgowy i wszechstronny, zawsze jednak współlistniejący z tekstem głównym i dopełniający go — oraz specyficzna struktura dialogu. Autor obejmuje refleksją wiele elementów gry scenicznej: gest, ruch sceniczny, mimikę, operowanie rekwizytem, „ogrywanie” kostiumu, sposób mówienia, intonację, natężenie siły głosu, przestankowanie, wygranie pauzy i przemilczenia. Mamy ciągle wrażenie, że w każdym momencie akcji Rittner na scenie widzi i słyszy tę postać, świadomy jej teatralnych zadań, prowadząc ją pewną i wyrazistą ręką. Jednocześnie jest to wyraz stałej troski autora o właściwą realizację teatralną postaci przez aktora. Z drugiej strony — co ważniejsze — użycie (i w takim stopniu) elementów czysto teatralnych w kształtowaniu postaci służy artystycznemu celowi: ma odsłonić wyposażenie dramatyczne postaci i funkcje semantyczne, które autor jej powierzył. Są więc te elementy zawsze funkcjonalne i podporządkowane (jak zobaczymy dalej) koncepcji dramatycznej osoby Szambelana, eksponując tę prawdę o nim, którą chce przekazać Rittner.

Oczywiście, konstruowanie postaci za pomocą środków teatralnych podnosi jej atrakcyjność, jest argumentem na rzecz jej sceniczności, ale nie wyczerpuje dramatycznej i teatralnej problematyki postaci.

4. Owo wyposażenie dramatyczne postaci ujawnia się najpierw poprzez konfrontację z innymi — dodajmy: bardzo zróżnicowanymi w stosunku do Karola —

nr 17); *Umarły do żywych* (o Ibsenie — tamże nr 22); *Shaw* (tamże nr 9); *Wedekind i „Hidalla”* (tamże 1907 nr 22); *Teatr niemiecki* (tamże 1909 nr 45-46); *Z literatury zagranicznej*. Na temat kultury teatralnej Rittnera i jego kontaktów ze sceną zob. także: Raszewski *Wstęp*; tenże. *Rittneriana*; tenże. *Wstęp*. W: Tadeusz Rittner. *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1966 s. 7-51; tenże. *Tadeusz Rittner*. W: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria V. Warszawa 1967 s. 327-359; Terlecki, jw.; W. Wandurski. *Magiczny namiastek życia. (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*. „Listy z Teatru” 1:1924 nr 1 s. 9-15; A. Grzymała-Siedlecki. *Tadeusz Rittner*. Tamże s. 2-7.

¹³ „Obserwacje rzeczywistości i teatr splatają się w wyobraźni Rittnera w sposób [...] nierozzerwalny” — pisze Raszewski i cytuje tu np. takie stwierdzenie autora: „Zauważyłem, że ile razy w teatrze aktor wymówi pewną kwotę pieniężną[...] tyle razy osoby drzemiące w łóżach natychmiast się budzą” (*Wstęp*. BN I 160 s. XXXVIII). Terlecki podaje także, iż Rittner „w r. 1915 reżyserował w Wiedniu grupą aktorów lwowskich — podobno doskonale; na krótko przed śmiercią zaofiarowano mu kierownictwo teatru lwowskiego” (jw. s. 21).

¹⁴ Terlecki, jw.

¹⁵ Z. Starowieyska-Morstinowa. *Tadeusz Rittner*. „Przegląd Współczesny” 1936 nr 167 s. 6.

postaciami i sytuacjami, co jest zasadniczym sposobem prezentacji Szambelana w utworze. I tak — na przykład — w pierwszej scenie komedii (gra w domino) ujawnia się jego supremacja w stosunku do Marty; w ostatniej — analogicznej — w stosunku do Hani (choć pozornie). Pełne nienawiści i pogardy, a także dominacji są spotkania Szambelana ze szwagrem. Sceny z Teofilem nie posuwają zdarzeń naprzód, ale znakomicie charakteryzują jego chlebodawcę. Ostre spięcia i konflikty powoduje każde zetknięcie się Karola z młodym rządcą. W scenach z Jakubem — broniąc jak zawsze swej supremacji nad wszystkimi i wszystkim — posługuje się Szambelan swą jedyną bronią: kłamstwem i obłudą, i to do końca, choć sam zostanie najbardziej oszukany. Kontakt z Hanią obudzi nowe nadzieje (uczyni zarazem Szambelana bardziej ludzkim, choćby nawet w reakcjach zewnętrznych), potem namiętność, której nie potrafi już opanować, i wreszcie uświadomi przegraną. Ciągła konfrontacja Szambelana z innymi postaciami odsłania w końcu jego tragizm.

Osobowość Karola jeszcze jaskrawiej ujawnia się w konfrontacjach z sytuacjami, z jakimi styka go autor. Mają one bowiem — w konkretnym etapie życia Szambelana i jego pozycji społecznej — charakter przeważnie ekstremistyczny. Takimi sytuacjami są dla niego: pojedynek Jakuba, (przede wszystkim) gwałtowna, „jesienna” miłość do młodej kobiety, wyznanie przez Jakuba prawdy o swoim pochodzeniu i miłości do Hani, jej zdrada, konieczność małżeństwa. Szambelan zawsze musi tu dokonać wyboru, musi — w taki czy inny sposób — obnażyć się, tzn. podjąć decyzję, zdradzić swoje zamiary czy stosunek do danej sytuacji i sprawy wobec innych osób (tego zaś pragnie uniknąć, gdyż bardzo boi się śmieszności).

Na usługach tych sposobów prezentacji Szambelana przez Rittnera pozostaje realistyczna, szczegółowa obserwacja i prawie analityczne rejestrowanie zachowań postaci. Ten sugestywny realizm, a także skonfrontowanie Karola z jego otoczeniem, tłem społecznym i wspomnianymi sytuacjami dają wieloaspektowy obraz tej postaci, ale jednocześnie wyraźnie określony i zindywidualizowany, a tym samym przekonujący. Otwierają się tu ciekawe perspektywy pracy dla aktora.

5. W wyniku owej podwójnej konfrontacji Szambelan jawi się — z jednej strony — w bardzo szerokiej skali cech, które aktor powinien w pełni przekazać. Zadanie tym trudniejsze, że cechy te zestawione są kontrastowo, paradoksalnie: niesprawiedliwość i dobroć, obłuda i brutalna szczerłość, spryt i bezradność, śmieszność i okrucieństwo, wulgarność, chamstwo i pewna subtelność, złość i tkliwość, wybuchowość i łagodność, pewność siebie, swojej pozycji majątkowej i nerwowość, niepokój, niezdęcydowanie oraz strach przed śmiesznością i opinią ludzi. W dodatku Rittner stosuje zazwyczaj zabieg komasacji tych kontrastowych cech na przestrzeni małego wycinka akcji, a nawet krótkiego fragmentu dialogu. Podobnie jest ze zróżnicowaniem nastroju Szambelana, który zmienia się jak przysłowiowy kameleon i prawie zawsze raptownie. Wszystko to potęguje nie tylko dramatyczną, ale i sceniczną ostrość, wyrazistość i siłę postaci (tym bardziej, że ma to pokrycie w jej ekspresji gestycznej, intonacyjnej i językowej).¹⁶

¹⁶ Jednym z elementów budowy postaci jest też stosowana przez Rittnera zasada napięć i odprężeń.

Wywoływać może w związku z tym Szambelan różnorodne, czasami sprzeczne uczucia: od odrazy, niechęci — do śmieszności, współczucia, litości, a może i podziwu? Tu już decyduje aktor. Może postawić akcent na jednej z tych sugestii albo przekazać wszystko, co jest trudnym — ale i pasjonującym — zadaniem ze względu na konieczność nieustannego przechodzenia z maski do maski.

6. Wspomniana konfrontacja — z drugiej strony — odsłania wielką amplitudę przeżyć i uczuć oraz ich barw i odcieni, którą postać musi przeżyć na scenie (a aktor przekazać): nienawiść i drwiącą pogardę do egzaltowanej siostry i utracjusza Teofila, znudzenie rodziną i życiem, lęk przed samotnością, poczucie całkowitej dominacji nad mieszkańcami dworu, nadzieję związaną z Jakubem, pragnienie posiadania kogoś bliskiego, budzące się zainteresowanie dla kobiety przeradzające się w gwałtowną namiętność i miłość, nadzieję na odmianę losu, rozczarowanie do przyjaciół (Doktor), do Jakuba i Hani, gniew, upokorzenie prawdą Jakuba i jego odejściem oraz zdradą Hani, wreszcie rozpacz, świadomość klęski i gorycz porażki.

Również to niekompletne przeciw wyliczenie cech, stanów emocjonalnych i przeżyć Szambelana wystarczająco potwierdza bogactwo dramatyczne i zarazem sceniczne postaci, otwierając szerokie perspektywy jej teatralnej konkretyzacji.

7. Jest to ponadto — i przede wszystkim — postać dynamiczna, pomimo kameralnego charakteru komedii oraz pozornej statyczności działań w dramacie (wszyscy tkwią i zostają w dworku, odchodzi tylko Jakub) i samego Szambelana. Widzimy go więc najpierw jak gra w domino, potem dowiadujemy się, co przeżywa, poznajemy jego cechy, uczucia, nastroje i rozstajemy się z nim przy tej samej czynności — grze w domino. Wydaje się jednak, że ta gra to nie tylko kompozycyjna rama komedii; to także odpowiednik walki, jaką stoczyli między sobą mieszkańcy dworu (zmieszali się tylko zwycięzcy i zwyciężeni), i — zwłaszcza — pewnych procesów, którym podlega Szambelan. Przede wszystkim bowiem podlega on (co uważamy za jedną z naczelnych dominant konstrukcyjnych postaci) procesowi klęski, który może być różnie interpretowany: jako utrata złudzeń, nadziei, supremacji, ostatniej życiowej szansy, przewagi, a także zmarnowania życia, upokorzenia, złamania dumy, całkowitego opuszczenia, stopniowego osamotnienia (nawet wśród bliskich), wreszcie przymusowej akceptacji kompromisu równającego się przegranej. Pozornym bowiem zwycięstwem zakończyła się miłość Szambelana do Hani. Będzie miał wprawdzie młodą i piękną żonę, ale wie jednocześnie, że — wobec wyznania Jakuba i prawdziwych uczuć narzeczonej — małżeństwo to stanie się parodią szczęścia i rodziny. I wolno tu chyba mniemać, że kończąca scenę finałową gra w domino jest tego wymownym symbolem. „Kat” staje się ofiarą!

8. Od pierwszej do ostatniej sceny podlega Szambelan również procesowi demaskacji (którego często sobie nawet nie uświadamia). Proces obnażania jego istotnych cech charakteru, przeżyć, uczuć i zachowań następuje w wyniku ostrej konfrontacji dążeń i pragnień Karola z opozycją otoczenia: godnością osobistą, naiwnością i prawdomównością (Jakub), z przebiegłością, wygórowaną ambicją i zimnym wyrachowaniem (Hania), egzaltowaną słodyczą i kompletną biernością (Marta), dyletanctwem, beztróską i nieróbstwem (Teofil), interesowną przyjaźnią i obłudą

(Doktor). Jednak pozycja społeczna Szambelana, jego pewność siebie, a szczególnie paniczny strach przed śmiesznością i brutalna dążność do dominacji powodują, że ciągle stara się on maskować, nie wyrażając swych uczuć czy reakcji bezpośrednio; wybuchają one albo w niepohamowanej i niekontrolowanej pasji, albo padają mimochodem. Karola zdradza bowiem gest, ruch, mimika, intonacja, napięcie siły głosu, język, struktura wypowiedzi. I w zakresie użycia tych — różnorodnych — środków scenicznego wyrazu, w połączeniu precyzji szczegółu z ogólną koncepcją dramatyczną postaci, daje Rittner prawdziwy pokaz swej teatralnej wiedzy i świadomości oraz intuicji.¹⁷

Szambelan demaskuje się przede wszystkim w gestyce¹⁸, potem w intonacji i słowie. Doskonałym tego przykładem jest jego reakcja na wejście Hani w 1 akcie: na odgłos pukania do drzwi „zrywa się” z kanapy, „szybko i nerwowo” szuka swoich trzewików i zakłada je, potem „wstaje, podkręca sobie wąsy przed lustrem, prostuje się, potem znowu siada do stołu” i „głośno” mówi: *Proszę!*. Także zachowanie zdradza opanowującą Karola namiętność i zamiary wobec Hani w 2 akcie: wchodzi na scenę „podniecony, w ruchach dziwnie niespokojny i młody; zbliża się szybko do stołu”. Szambelan „drgnął, jak z fizycznego bólu” — na słowa Jakuba, że Hania już od dawna jest jego. W chwilę po odejściu rządcy na stałe Karol „idzie do stołu i porządkuje trochę nerwowo i drżącą ręką domino na stole”, które wcześniej — w reakcji na ironiczną uwagę Teofila (*Zajmująca gra — he, he*) — „w nagłej pasji burzy i przewraca”. Tego typu przykłady możemy wskazać na każdej karcie komedii.

Zewnętrzne reakcje Szambelana na otaczające go postaci i osaczające sytuacje objawiają się przeważnie: bieganiami po pokoju czy szybkim marszem, „zrywaniem się” z miejsca, nagłym powstaniem, gwałtownym rzucaniem przedmiotami, tupaniem nogą czy biciem pięściami w stół.¹⁹

Niewątpliwie wygranie przez aktora gestów przypisanych Szambelanowi to trudne zadanie, bo ileż odcieni musi on tu przekazać realizując takie np. określenia autora: „pije ponuro”, „zakłopotane skinięcie głowy”, „pogardliwy ruch ręką”, gest taki „jakby usunął ostatnią przeszkodę” czy „wreszcie rzuca kwiaty gwałtownie na stół, jakby chciał powiedzieć dosyć tych głupstw. Cała rzecz nie ma sensu” [!].

Podobnie różnorodny jest i ruch sceniczny postaci — też precyzyjnie zapisany i funkcjonalny — choćby w zakresie wyróżnienia wielorakich sposobów chodzenia po scenie: „chodzi niezdecydowanie”, „niespokojnie”, „szukając bucików”, „powoli”, „dość szybko i energicznie”, „biega po pokoju”, „idzie powoli i trochę niepewnie”, „zbliża się szybko do stołu”, „odchodzi”, „przychodzi dosyć powoli,

¹⁷ Na temat sposobu użycia i funkcji scenicznych środków przekazu *Głupi Jakub* dostarcza materiału co najmniej na kilka studiów. Tutaj zinterpretujemy je tylko z aspektu ich funkcji demaskatorskiej.

¹⁸ Przez gestykę rozumiemy tu łącznie ruch sceniczny, środki ekspresji mimicznej i gesty postaci. (Fragmenty komedii cytujemy według wydania BN I 160, tekst główny wyróżniając kursywą, a poboczny cudzysłowem).

¹⁹ „Zrywa się” więc np. Szambelan, gdy Hania zapuka do drzwi w 1 akcie; gdy Jakub powie, że jego ojcem jest Doktor; gdy Hania wspomni o Marcie tuż przed oświadczeniami.

trochę niepewnie”.²⁰ Zawsze też Rittner odnotowuje kierunek ruchu scenicznego postaci oraz wszystkie jej wyjścia i wejścia.²¹

W zakresie demaskatorskiej funkcji mimiki Rittner znakomicie teatralnie wygrywa zwłaszcza spojrzenie postaci Szambelana, które zawsze szczegółowo rejestruje, wyróżniając wiele ich rodzajów i „tonacji”.²² Posiadają one zarazem i sens dramatyczny: wyręczają lub dopełniają gest czy słowo, charakteryzują postać, eksponują jej przeżycia i myśli. Odnotujmy tu znów kilka przykładów: „wściekłym” spojrzeniem zareaguje Szambelan na uwagę Marty o Jakubie (że jest grzechem jego młodości); zazwyczaj „wściekle”, „ponure” czy „ostre” spojrzenia rzuca też Teofilowi powstrzymując np. jego zbyt radosny nastrój; po otrzymaniu wiadomości o pojedynku Jakuba Karol „stoi przez jakiś czas przy drzwiach patrząc zamyślony przed siebie”; na Hanię wybuchającą śmiechem w czasie jego zalotów „patrzy osłupiały”, a gdy dziewczyna tak uzasadni swoją reakcję: *Bo przecież pan szambelan mi się oświadczył* — w odpowiedzi „wytrzeszczy oczy” mówiąc tylko: *Co?*; gdy w ostatnim akcie Jakub „wchodzi [...] szybko, jakby z jakąś ważną wiadomością” Szambelan demaskuje swój niepokój „wstając i marszcząc czoło”, potem „patrzy badawczo” na niego, a gdy Jakub chce ujawnić powody odejścia Karol najpierw powstrzymuje go, ale po chwili „patrząc z bolesną ciekawością raz na Hanię, a raz na Jakuba” mówi: *Ale... tu trzeba by jeszcze coś innego wyjaśnić...*

W reakcjach Szambelana ważną rolę spełnia także śmiech, znów różnorodny i bogaty w odcienie.²³

Wyróżnione tutaj elementy gestu, scenicznego ruchu czy ekspresji mimicznej funkcjonują pod reżyserską ręką Rittnera nierozdzielnie, wzajemnie się uzupełniają i motywują uwyrażniając wspólnie proces demaskacji postaci. Przytoczymy jeden choćby z wielu takich przykładów:

JAKUB
(cicho)

[...] Gdyby pan wszystko wiedział!

KAROL
(chciewie)

Co wiedział, co? Mów!

(prędko)

²⁰ W tym ostatnim wypadku w momencie, gdy Marta zaniepokoi go swoim krzykiem pod koniec ostatniego aktu komedii.

²¹ Zarówno gest, jak i ruch sceniczny — będąc znakomitym komentarzem teatralnym do przeżycia postaci — w swej demaskatorskiej funkcji uzyskują jednocześnie szereg odcieni: są ekspresywne, ironiczne, komiczne, psychologiczne, realistyczne, a nawet i symboliczne.

²² Na przykład: „patrzy na nią spode łba”, „pożerając ją oczyma” „patrząc zamyślony przed siebie”, „zamyśla się posepnie”, „chciewie i badawczo obserwuje twarz Jakuba i Hani”, „patrzy na nią wściekle”, „karci go ostrym spojrzeniem”, „mrużąc złośliwie oczy”, „patrząc na Izia jak na rzecz”.

²³ Na przykład: „uśmiecha się stosunkowo przyjaźnie” (do Jakuba, po pojedynku); „śmieje się z tłumioną wściekłością” (gdy rządcza powie mu, kto jest jego ojcem); „uśmiecha się tajemniczo, jakby istotnie wszystko wiedział” (gdy chce wyciągnąć od Jakuba ukrywaną prawdę na temat miłości do Hani); „śmiejąc się krótko i szyderczo” (do Teofila); „z trochę złośliwym uśmiechem” (o Marcie); „przyciska kwiaty z półuśmiechem do ust”, „uśmiecha się zarażony jej uśmiechem”; „śmieje się krótko” (gdy proponuje Marcie rozstanie).

Siadaj! Tu masz wino — pij!

(nalewa mu wina)

Pij i mów prawdę...

(po chwili, zachrypłym głosem)

Zresztą nie myśl, że ja nic nie wiem...

[...]

Ho, ho! Wiem wszystko...

(uśmiecha się tajemniczo, jakby istotnie wszystko wiedział, przy tym chciwie i bawczo obserwuje twarz JAKUBA i HANI)

Ale chciałbym, żebyś mi sam powiedział. Rozumiesz? Sam powiedział...

(męcząc się sam z zazdrości)

Całkiem wyraźnie i wszystko — od początku do końca. Nie chcę żadnych głupich aluzji, delikatnych dwuznaczników itd. tylko całkiem po prostu — prawdy. Twej ordynarnej, chłopskiej prawdy.

JAKUB

Jeśli pan szambelan chce prawdy...

KAROL

(z nagłym strachem przed prawdą)

P...panny Hani w to nie mieszaj.

JAKUB

Jakże? Więc nie mam mówić prawdy...?!

KAROL

(jw. jękając się)

W...właściwie nie — to znaczy...Ja i tak wiem wszystko...

(wstaje i mówi sztucznie swobodnym, lekkim tonem)

Wiem, że nie możesz u mnie zostać, bo potrzebujesz wolności. Tak! O to ci chodzi. O wolność. Więc... poszukaj tylko swego następcę — a potem możesz sobie pójść.

(w nagłym wybuchu rozdrażnienia)

A teraz idź, idź! Czy nie wiesz, że już jest późna godzina?! Co? Czy nie widzisz, że ja jestem zmęczony?!²⁴

Przytoczony powyżej — celowo dłuższy — fragment dialogu świadczy z kolei o tym, jak silnie demaskuje się Szambelan w słowie, które Rittner wyostreza i cieniuje w zależności od sytuacji dramatycznej, przeżycia postaci i jej przynależności do odpowiedniego środowiska społecznego. W przekazaniu tych wielorakich powiązań słów zasadniczą rolę wyznacza intonacja, bogatej w odcienie, nieustannie zmieniającej się i wyjątkowo precyzyjnie zapisanej w reżyserskim tekście. Rejestr tych odcieni mógłby być imponująco długi²⁵, wymienimy jednak kilka reprezentatywnych przykładów: „niewyraźnie, ponuro i ironiczne”; „drżąc z namiętności, ale dziwnie delikatnie, prawie trwożliwie, z rozczulającą niezręcznością kupca, który chciałby za każdą cenę nabyć wymarzone szczęście” — prosi Karol Hanię o podanie swych warunków w odpowiedzi na oświadczyń (kilka określeń zabarwienia intonacyj-

²⁴ S. 161 n. A włącza się tu jeszcze intonacja, modulacja głosu, ukształtowanie dialogu i cechy języka.

²⁵ Na przykład: „z pozorną słodyczą” (*Grasz, czy nie grasz? Co, duszyczko?* — do Marty); „jak zły pies” (*Czy ci źle u mnie?* — do Teofila); „uprzejmie”, „łagodnie”, „złośliwie”, „szydlerczo”, „bezwzględnie”, „głośno”, „nerwowo”, „sucho”, „niecierpliwie”, „na pozór szorstko, ale życzliwie”, „namiętnie”, „prawie grożąc”, „rozpaczliwie”, „pokornie”, „sarkastycznie”, „gorąco”, „na pół pytającym, zdziwionym tonem”, „podejrzliwie”, „z pewną irytacją”, „uporczywie”, „groźnie”, „w pasji”, „demonstracyjnie”, „spokojnie”, „swobodnie”.

nego dla 1 wypowiedzi postaci); „zazdrośnie” — *Czy pani już jadła śniadanie...?* „pogardliwie” *innymi?* (zmiana intonacji na odcinku 1 zdania); na wiadomość o pojedynku Szambelan mówi: „zdumiony” *Co? Co się skończyło?*, potem „prawie radośnie, wzruszony” *A to historia! Jakub!*, wreszcie „coraz bardziej podniecony” *To moja krew!*, [...] *Hm... Bil się za mnie...* „na pół pytającym, zdziwionym tonem” *Za mnie...* (kilkakrotna zmiana intonacji na krótkim odcinku dialogu).

Tę demaskację Szambelana w intonacji potęguje jeszcze Rittner poprzez odpowiednio kształtowaną wymowę recytacyjną²⁶, zmianę tempa wypowiedzi, barwy, tembru i — zwłaszcza — natężenia siły głosu²⁷. Krzykiem bowiem przeważnie zdradza Karol swe oburzenie, gniew, złość, wściekłość, zaskoczenie, bezsilność, zdenerwowanie, rozpacz czy rozdrażnienie. Wtedy jego wypowiedzi towarzyszy nierozważalnie forma trybu rozkazującego, którą ucina dyskusje i przerywa słowa swych interlokutorów: *Siadaj!*, *Cicho!*, *Dosyć tego!*, *Nie krzycz na mnie!*, *Grasz, czy nie grasz!*, *Mów!*, *Co ty wiesz!*, *Nic nie wiesz!*, *Pójdziesz! Co to za sposób!* (gdy Jakub chce go pocałować w rękę).

Z tak wielostronnie kształtowaną intonacją, brzmieniem recytacyjnym słowa i — oczywiście — z całym procesem demaskacji współgra dalej przede wszystkim odpowiednie konstruowanie dialogu i wypowiedzi postaci (czego dowodem może już być powyżej cytowany fragment). Brak miejsca nie pozwala tu jednak znów na szczegółowe interpretacje — zresztą bardzo obszernego materiału — ale przynajmniej syntetycznie odnotujmy Rittnerowskie zabiegi w tym zakresie (ich egzemplifikację przenosząc do przypisów):

a) ścisłe powiązanie rozmów z sytuacją dramatyczną i przeżyciem postaci (dialog sytuacyjny — rodzący się na naszych oczach — i konwersacyjna forma wypowiedzi);

b) wielkie zróżnicowanie i elastyczność dialogu w zakresie długości wypowiedzi postaci: od kilkunastu do jednego zdania, konwencjonalnego zwrotu, retorycznego pytania, wyrazu wielo- czy jednosylabowego, a nawet tylko onomatopiecznego dźwięku²⁸;

c) specjalne kształtowanie składni: inwersyjność szyku, zdania wtrącone, przytaczanie cudzych słów, cytowanie w wypowiedzi tego, co postać wcześniej myślała o danej sytuacji, powtarzanie tych samych słów, poprawianie wypowiedzi (eufemizmy);²⁹

²⁶ Swoje zaskoczenie, pomieszenie czy zdenerwowanie demaskuje Szambelan „mrucząc”, „jąkając się”, „chrząkając”, „chichocząc”, mówiąc „niewyraźnie” czy „jakby szukał właściwego słowa”.

²⁷ „Drżącym głosem” przeprasza Hanię za propozycję miłości za pieniądze; „zachryplym głosem” woła do Jakuba: *Adieu*: „głośno” mówi: *I ja chciałbym mieć kogoś na świecie!*; *To po prostu niesłychane!* „krzyczy” na wiadomość o tym, że Doktor jest ojcem Jakuba; w zależności od sytuacji czy siły przeżycia Szambelan mówi też „szybko”, „powoli”, „nagle” czy „gwałtownie”.

²⁸ „Jakby do pieska”: *Ksz...ksz...* mówi Karol do Marty, którą uraziła uwaga, jakoby namiętnie lubiła grę w domino.

²⁹ Szczególnie częste w wypowiedziach Szambelana jest powtarzanie — pod wpływem pasji, rozdrażnienia czy rozpacz — tych samych słów, np., gdy Hania powie mu: *Przecież nie musisz się ze mną żenić*, Karol odpowie złamany: *Wiesz dobrze, że mimo wszystko muszę... Mimo wszystko...*

d) specyficzna forma repliki: jej eliptyczność, powtarzanie słów poprzednika, dopowiedzenia, przedrzeźniania lub komentarz w trakcie wypowiedzi partnerów, bardzo częste użycie zaimków lub zdań pytających, zwrotów konwencjonalnych, imperatywnych, pytań retorycznych, krótkich odpowiedzi afirmatywnych (tak) lub negujących (nie)³⁰;

e) brak poprawności gramatycznej i składniowej wskutek napięcia emocjonalnego postaci, niedopowiedzenia, urywanie zdań, a nawet wyrazów w połowie, rozcinanie słów na sylaby (rozdzielone wielokropkiem lub pauzą), wydłużanie artykulacji głosek czy ich powtarzanie³¹;

f) specyficzna interpunkcja i grafika tekstu: częste wielokropki, myślniki, pytajniki, wykrzykniki, dwukropki, cudzysłówy, podkreślanie słów semantycznie ważnych (spacja lub postawienie przed pauzą), łączenie wykrzyknika i pytajnika lub dwóch wykrzykników³²;

g) starannie przemyślana (funkcjonalna także teatralnie) alternacja natężenia siły głosu i dramatycznej ciszy (niedopowiedzenia, pauzy, przemilczenia, sceny wyciszone, mówione półgłosem lub cicho, milczenie postaci, sceny operujące tylko gestem)³³;

h) specjalne kształtowanie języka postaci: indywidualizacja mowy i charakterystyczne słownictwo (wyrażenia potoczne, zwroty obcojęzyczne, przysłowia, elementy grubiaństwa i rubaszości, wulgaryzmy, charakterystyczne powiedzonka).³⁴

Takie konstruowanie dialogu i języka odsłania także ich wielorakie funkcje dramatyczne i teatralne, świadcząc znów o sceniczności.

Na koniec dodajmy, że demaskatorską funkcję powierza także Rittner elementom zewnętrznej, plastycznej konkretyzacji; chodzi o wygląd i kostium postaci: „Pan

³⁰ Najczęściej reaguje Karol powiedzeniem: *co?, jak?, no i cóż?, co mówisz?, he?, hm..., Niby co?, co powiedziałaś?, ot, a!, ale... ha! ha!, kto?, tak!, nie! (lub nie?), nie!, Ja — ciebie? Skąd?, no, no!*

³¹ Gdy Hania — na przykład — powie, że Jakub nie będzie z nią już mieszkał pod jednym dachem Szambelan tak zareaguje: *Z tobą pod... jednym... z tobą...*

³² *Przecież pan mi to wmówił* — powie Karol do Doktora, gdy rozmowa zejdzie w I akcie na temat uznania Jakuba za syna. Chwilę potem zaś: *chciałbym w to wierzyć. — Bo [...] i ja chciałbym mieć kogoś na świecie: To moja krew!* — powie o Jakubie po pojedynku.

³³ W zakresie znakomitego użytku z dramatycznej ciszy odnotujemy chociaż jedną scenę. Oto reakcja Szambelana na słowa Marty: *Twoja narzeczona i pan Jakub byli w tym ciemnym pokoju* — „Mała pauza, obecni spoglądają na siebie ukradkiem, z nieznacznym złośliwym uśmiechem. KAROL wie naraz wszystko, otwiera już usta patrząc na Jakuba i Hanię i zdaje się, że za chwilę wybuchnie strasznym gniewem, ale potem widzi znaczące spojrzenia obecnych i po krótkiej walce przewycięża się, postanawia zepsuć radość swej familii, mówi, śmiejąc się swobodnie: *A to doskonale! Co za... śmieszne nieporozumienie.*

³⁴ Np., gdy Hania wbrew woli Szambelana zaprasza Martę na kieliszek wina, zły Szambelan mówi do niej: *Czego stoisz, jak słup telegraficzny, siadaj!* Kiedy indziej nazwie ją *starą babą* czy *una bellissima ragazza*, a jej męża *biednym idiotą*. Wśród charakterystycznych powiedzonek, które najczęściej demaskują jego stosunek do sytuacji i innych postaci, szczególnie liczne są: *a nich cię piorun trzaśnie!*; *a, do diabła!*; *do stu diabłów!*; *a niech mnie diabli wezmą!*; *niech cię licho*; zaś wśród zwrotów potocznych znajdujemy takie np.: *a to hultaj!*; *to moja krew!*; *niech cię kaczka kopnie!*; *patrzcie go — młokos!*; *brednie!*; *nonsens!*; *ani słowa!*; *to ciebie nic nie obchodzi!*; *i tak o niczym nie masz pojęcia; nie pali się. O to niech konsyliarza głowa nie boli; zwariować, po prostu zwariować, postawiłem wszystko na jedną kartę; powariowaliście, czy co?*

Karol, około pięćdziesiąt lat, łysy, poczernione wąsy, pewna tusza, siedzi na sofie w szlafroku i pantoflach; wygląda w tej chwili wyjątkowo staro, bo nie widzi potrzeby wyglądanania korzystnie” — to didaskalia na początku 1 aktu. Na wejście Hani szybko wkłada trzewiki (*Nie mogę przecież w pantoflach*) „podkręca sobie wąsy przed lustrem, prostuje się”. W 2 akcie „wchodzi starannie ubrany, jest podniecony, w ruchach dziwnie niespokojny i młody”. „W jasnym, prawie przesadnie eleganckim ubraniu letnim, z różą w butonierce” gra w domino z Hanią na początku 3 aktu.

9. Spośród wielu spraw związanych z problematyką budowy postaci Szambelana przybliżyliśmy tylko niektóre³⁵, ale i tak sens oraz celowość użycia środków artystycznych, a zarazem logika koncepcji dramatycznej postaci narzucają się tu nieodparcie, odsłaniając wielkie jej bogactwo teatralne i czyniąc ją atrakcyjnym twórczym scenicznym. Zwraca uwagę przede wszystkim funkcjonalność konstruujących postać środków ekspresji scenicznej, trafnie zespolonych z wymową danej sytuacji dramatycznej i przeżyciem postaci. Wszystkie wyróżnione cechy, uczucia, przeżycia, procesy, jakim podlega, a także różnorodna gestyka, bogactwo odcieni głosowych, użytek z dramatycznej ciszy, forma repliki, język czy zmienność kostiumu — powodują, że Szambelan nie jest postacią wyblakłą, ulotną, statyczną, ale żywą, pełną, bogatą, dynamiczną, plastyczną scenicznie, przekonującą dramatycznie i teatralnie. A przecież powierza jej Rittner jeszcze ważne funkcje semantyczne: pytania o wartość kłamstwa i prawdy, o przyczyny samotności wśród ludzi i zmarowania życia, o wartość przyjaźni, roli pieniądza w życiu człowieka i spóźnionej miłości i rozpaczliwego pragnienia posiadania kogoś bliskiego.

10. Szambelan jest więc rolą teatralną, bogatą, starannie przemyślaną, drobiazgowo budowaną z wielu elementów, z precyzyjnie zapisanymi wskazówkami dla aktora. Ale Rittner pozostawia jeszcze ciągle miejsca niedookreślone, w wielu wypadkach nie daje żadnych sugestii, domagając się współpracy i rozstrzygnięć samego wykonawcy roli. Takimi scenami są np. zakończenia aktów (bardzo różnie interpretowanych w teatrze), momenty dramatycznej ciszy, przemilczenia i pauz, sceny konstruowane za pomocą tylko gestyki, wszystkie niuanse interpunkcji i dialogu. Rittner daje również szereg takich określeń (mówiących o stanach Szambelana), w których wygranie aktor musi zaangażować całą swą osobowość i zespolić wszystkie środki scenicznego wyrazu, np.: „jakby bijąc się z myślami”, „stara się być miłym”, „po krótkiej walce wewnętrznej”, „po malej chwili przychodzi do równowagi”, „w końcu pod jej urokiem mięknie”, „powoli obejmuje sytuację, staje się coraz spokojniejszy i trzeźwiejszy”, „oszołomiony gniewem i alkoholem”, „wyczerpany niejako rozdrażnieniem i czekaniem na odpowiedź potakującą”, „znowu trochę zmieszany” czy cytowane już zachowanie Szambelana w scenie oświadczyń.

11. Udziału twórczej inicjatywy aktora wymaga także możliwość różnorodnych interpretacji tej roli — mających zawsze pokrycie w tekście — co jest także argumentem na rzecz sceniczności postaci.

³⁵ Pominęliśmy tu np. problem reprezentacji określonego środowiska społecznego przez Szambelana czy konfrontację jego struktury dramatycznej z praktyką gry scenicznej w epoce Rittnera.

Wykonawca musi — po pierwsze — oddać ogromną skalę cech i uczuć tkwiących w naturze Szambelana, i to zestawionych paradoksalnie. Musi pokazać zimnego, okrutnego starca i jednocześnie człowieka, u którego po raz ostatni w życiu odzywa się pragnienie kochania i czułości, posiadania rodziny czy jakiegś bliskiej istoty. Do aktora należy przekazanie tych wszystkich pragnień Szambelana. Może to uczynić metodą analityczną albo syntetyczną. Wybór należy do niego. Pamiętać musi jednak o tym, aby ostateczna wersja roli układała się w logiczną całość i była czytelna dla widza.

Jeszcze trudniejszym zadaniem, jakie stawia Rittner przed wykonawcą roli, jest ukazanie Szambelana w procesie. Od artysty bowiem zależy, jak ten proces klęski (ponadto — jak wiemy — dopuszczający różne interpretacje) i demaskacji zaprezentuje. Musi on wydobyć, odpowiednio wyselekcjonować i przekazać wszystkie te szczegóły, które wybraną interpretację w tym zakresie motywują i eksponują. Od aktora zależy także położenie akcentu i wygranie bardziej pozytywnych czy negatywnych cech osobowości Szambelana oraz wywołanie u widza odpowiednich uczuć. Ta wirtualność teatralna postaci daje oczywiście możliwość jej konkretyzacji scenicznej w różnych rolach.

Pierwsza sugestia interpretacyjna to Szambelan zimny cynik, przebiegły, chytry, brutalny i okrutny starzec, gardzący wszystkimi naokoło, siejący strach, okrutnie szczerzy i uwielbiający wprowadzać otaczające go osoby w konsternację. Dwór i przyległości są wyłączną jego własnością, a gromadzeniu majątku poświęcił całe życie. Świadomy swej pozycji społecznej i finansowej staje się powoli tyranem wiejskiego dworu, a supremacja ta rozwija w nim „instykt specyficznego domowego sadyzmu”.³⁶ W sposób prawie do perfekcji doprowadzony potrafi zadrećcać swoich bliskich i uświadamiać im swoją przewagę. Upokarza wszystkich po kolei, w końcu i siebie.

W takim kierunku prowadził rolę Kazimierz Kamiński³⁷, prezentując publiczności zimnego, złego, antypatycznego, okrutnego i trochę makabrycznego starca, budzącego raczej wstręt niż wzruszenie czy litość. Aktor bardzo silnie, „dosadnie i zdecydowanie zarysował ujemne cechy odtwarzanej postaci”.³⁸ Wracając do tego spektaklu Korzeniewski napisze, że

występował tu [...] przed laty skurczony w swym brudnym szlafroku, zły i plugawy starzec Kamińskiego — nadmiernie aktywny, chwytający w drapieżne ręce losy ludzkie już rozstrzygnięte w górze przez autora, wnoszący okrucieństwo tam, gdzie był tylko bezbrzeżny smutek.³⁹

„Pan Kamiński — pisze zaś Boy — daje Szambelanowi dominujące piętno niechlujstwa” [brudny szlafrok przez cały czas trwania spektaklu — przyp. A.M.K.], przez co „giną momenty ludzkie, wzruszające tej jesiennej miłości — miłości Szambelana

³⁶ Natanson, jw. s. 181.

³⁷ 28 I 1920. Teatr Mały w Warszawie; wznowienie 7 VI 1924 w Teatrze Rozmaitości. Oba spektakle reżyserował K. Kamiński.

³⁸ S. Dąbrowski, R. Górski. *Kazimierz Kamiński*. Warszawa 1956 s. 108.

³⁹ Jw. s. 157.

staje się odrażającą i śmieszłą starczą namiętnością”.⁴⁰ Zaś cały spektakl nadał komedii „tony posępne i makabryczne”.⁴¹

Szambelan nieufny mizantrop, zdziwaczały, o oschłym, ale i naiwnym sercu, często śmieszny, komiczny, ale i ludzki w swych pragnieniach posiadania kogoś bliskiego i w zalotach do Hani — to kolejna sugestia interpretacyjna. Karol nie wierzy przecież nikomu, nikomu też nie zwierza się bezpośrednio. Mimo pogardy utrzymuje jednak swoich bliskich i toleruje ich obecność we dworze. Pomimo okrucieństwa stać go czasami na wybuchy dobrego serca, a silny despotyzm można wytłumaczyć wielkim osamotnieniem i poczuciem zmarnowania życia.

W tym kierunku prowadził swoją rolę w kilku momentach Mieczysław Frenkiel.⁴² Był „biegunowo różny” od Kamińskiego, „o bogatej i nieco rozlewnej uczuciowości, niemal o złotym sercu, sam najbardziej godzien współczucia”.⁴³ Zniknęła „groza plugawego starca”, ale przez „tyranię Frenklowską zanadto przebiegał Jowiański”.⁴⁴ Wiele było w jego grze elementów śmiesznych, komediowych „zbyt sympatycznych”, a przede wszystkim dał Frenkiel bardzo wyraziste, „mistrzowskie studium” swej „ponurej miłości”.⁴⁵

Kolejna interpretacja to Szambelan tragiczny samotnik, świadomy przegrania ostatniej szansy i zmarnowania życia. Karol przecież nie znajduje zrozumienia u nikogo. W konfliktach z wielu postaciami i sytuacjami walczy, szarpie się, ale w konsekwencji zostaje sam, w dodatku brutalnie oszukany. Marta i Teofil liczą tylko na jego pieniądze, rzekomy przyjaciel okazuje się kłamcą, Jakub nie jest jego synem. Nawet ostatnia jego życiowa szansa — Hania — stała się tylko jeszcze jednym złudzeniem. Wydobyć takiej świadomości może dać asumpt do interpretacji postaci z zabarwieniem tragicznym. I tak grał tę rolę Kazimierz Junosza-Stępowski, tworząc niezapomnianą kreację w dziejach polskiego teatru.⁴⁶

Maska opracowana z charakterystyczną dla Junoszy umiejętnością i pasją transformacji — wspomina Korzeniewski — ożywia się ledwie kilku ruchami: uniesieniem brwi, spojrzeniem ponad okulary, zacięciem ust. Ręce, często założone w tył, ani razu nie posuwają się do gwałtownego gestu. Głos głuchy i spokojny, rzadko przechodzi w tony ostrzejsze, nigdy nie wznosi się do krzyku. [...] Takie ujęcie wydobyło, jak żadne inne, tragizm postaci. [...] Świadome wyswobodzenie postaci tragicznej z patosu, z dostojności cierpienia, z kabotynizmu „ofiary”, nadało jej jakąś ludzką, obejmującą prawdę.⁴⁷

Przytoczyliśmy to trzy jaskrawo różniące się konkretyzacje sceniczne roli Szambelana, ale zdajemy sobie oczywiście sprawę z tego, że nie można w sposób ostry ta-

⁴⁰ Jw. t. 21 s. 41. Oczywiście Boy mocno protestuje przeciwko tej interpretacji.

⁴¹ Jest to wymowny przykład na to, jak kreowanie postaci Szambelana decyduje o wymowie całości spektaklu i grze innych aktorów.

⁴² 13 IV 1912 Teatr Narodowy; wznowienie tamże 16 IX 1930.

⁴³ Korzeniewski, jw.

⁴⁴ K. Irzykowski. *Recenzje teatralne*. Warszawa 1965 s. 300.

⁴⁵ Żeleński (Boy), jw. t. 23 s. 316.

⁴⁶ 23 V 1936 Teatr Narodowy w Warszawie. Reż. Edmund Wierciński. Dek. Stanisław Jarocki.

⁴⁷ Jw. s. 156n.

kiego podziału przeprowadzić. W danej roli zazębiają się wszystkie elementy z tym, że jeden z nich dominuje, zabarwiając na swój sposób całość kreacji.

Może zaistnieć jednak sytuacja, w której wszystkie pierwiastki konstrukcyjne postaci będą miały równy ilościowo i jakościowo udział w odtwarzanej roli. Taką interpretację Szambelana starał się dać ostatnio w Teatrze „Ateneum” Jan Świdorski⁴⁸, uwyrażniając jednak mocno w końcowym efekcie tragizm egzystencjalny postaci. Aktor doskonale wygrywa wszystkie jej odcienie uczuciowe.

Jest odrażający, twardy, śmieszny, godny politowania, bardzo człowieczy.⁴⁹ Nie usprawiedliwia swego bohatera, nie skreśla z jego charakterystyki rysów odrażających [...], nie waha się nawet zastosować farsowej jaskrawości [...], ale [...] umieszcza go [także — przyp. A.M.K.] w sferze tragicznej.⁵⁰

W propozycji Świdorskiego Szambelan stał się symbolem zmarnowania (nie tylko własnego) życia, ilustracją tego, jak okrutnie ludzie krzyżują go sobie nawzajem.

Dodajmy na koniec, że wielość i bogactwo kreacji scenicznych to najbardziej ważki dowód na rzecz sceniczności postaci Szambelana. I jeżeli *Glupi Jakub* grany jest dziś w teatrze, to nie dla swej problematyki społecznej (która już wiele straciła na aktualności), ale właśnie dla ról, mogących dać pełną satysfakcję zarówno aktorowi, jak i widzom. I jeżeli sztukę tę można przenieść — jak sugeruje Boy — wszędzie w czasie i przestrzeni, to przede wszystkim dzięki znakomitej konstrukcji teatralnej postaci Szambelana i rozległym możliwościom interpretacyjnym, w jakie wyposażył ją Rittner.

⁴⁸ 31 I 1970 Teatr im. Jaracza „Ateneum” w Warszawie. Reż. Jan Świdorski. Scen. Władysław Dąszewski.

⁴⁹ Z. Jasińska. *Warszawskie premiery*. „Tygodnik Powszechny” 1970 nr 13 s. 2.

⁵⁰ W. Filler. „Kultura” 1970 nr 11 s. 10. Por. także: B. Frankowska. „*Glupi Jakub*” Świdorskiego. „Teatr” 1970 nr 8 s. 11-13; R. Szydlowski. *Play Rittner*. „Trybuna Ludu” 1970 nr 49 s. 6; A. Grodzicki. *Piękna sztuka aktorska*. „Życie Warszawy” 1970 nr 40 s. 5.