

268
ZYGMUNT GREŃ

poza dobrem...

„Synu Póinocy, jeżeliś słyszał o rodzie Atrydów i morderstwach, które zaszewiał w bagnisku ich dusz grecki bóg Fatum — wiedz, iż te zbrodnie trawkami są wobec boru krwawego Konstantynoidów. Ten w eliptycznym grobowcu jest ów Julian Apostata, nekrofil bogów, ożywiciel plekielnych widm Hadesu; sarkofag z zielonego marmuru z Hierapolis ma Justynian, najprzewrotniejszy tyran, udający się za Boga, papieża i cesarza w jednej osobie — którego żona, Teodora, kurtyzana z cyrku i córka pogromcy dzikich, zwierząt, wyróżnia sto tysięcy paulinianów — czcicieli Dobra!”

Tak zaczyna się „tragedia z dziejów Bizancjum X wieku” — „W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu” Tadeusza Micińskiego. Jeden z najgłośniejszych, a zarazem najbardziej tajemniczych utworów polskiego modernizmu. Tym bowiem najgłośniejszy — że nigdy nie znalazł się na scenie, lecz zawsze kuśił najwybitniejszych ludzi teatru. I wreszcie po sześćdziesięciu latach prapremiera. Adaptacja sceniczna ogromnego tekstu — Stanisław Hebanowski, reżyseria Marka Okopińskiego, scenografia Zbigniewa Bednarowicza. Teatr Polski w Poznaniu. W roli Teofanu Danuta Balicka. Konfrontacja naszego racjonalizowanego teatru z modernistycznym rozpazaniem wyobraźni, z totalną wizją sceny i losu ludzkiego, z poetyką rozpiętą pomiędzy gwiazdami a Hadesem. Chrystus i Lucyfer to były — zdaniem Micińskiego — symbole żywe jeszcze dla Bizancjum. Ale przecież — wiemy to z jego „Kniazia Piatomkina” — chciał, aby były żywe także dla współczesnych.

— Wyszczęłem już wszystką radość ziemi i Ty mnie ukrzyżuj na Golgocie Twojej obojętności.
— Do kwiatu ginącego mówię: zwiędni! stońcu, które zachodzi, modlę się, aby nie wzeszło!
— Żyjesz w wiecznym mroku nad ziemią —
— Z mroku wyłaniają się usta tajemnicy.
— Hadesem jest dusza Twoja!
— Niech, zgaszona iskry gwiazd na posępnych górach, niewidomego — w mrok największy zejść ja i ugasać swą miłość, (...)
— Tę pieśń nucił raz wódz Normanów przy ognisku nad morzem —
— I przyrzekłeś mi, że niedługo umrzesz.
— Ty mnie zabij miłością — usta moje po raz ostatni na ustach Twoich — i zostaw mnie tak leżącym martwo, aż wszędzie słońce”.

To jedna z pierwszych rozmów Bazylissy Teofanu z Bazileusem Romanem, jej mężem, który jej wprawdzie nie wziął z cyrku, jak Justynian swoją Teodorę, lecz z szynku, córką czarownicy Welii.

Kwiat ginący niech zwiędnie. Jest w tym okrucieństwo pierwotnego chrześcijaństwa. Przyrzekłeś, że niedługo umrzesz. Oto cyniczne doświadczenie polityki i władzy. Nieśmiennym kontrahentem Bazylissa potrafi o takiej obietnicy przypomnieć sztyletami swoich kochanków. Bazileus Roman sam dopełni zobowiązania, jego następcą, Nikefor, Bazileus i kolejny mąż Teofanu, zginie zasztylętowany.

Rozpowszechniło się ostatnimi laty przekonanie, że tzw. dramat władzy jest pomysłem literackim czysto współczesnym. Więc nawet w kostiumie historycznym tropiono szyderczą aluzyjność. Wobec kogo mógłby być aluzyjny Miciński, gdy w roku 1907 pisał swoją „tragedię z dziejów Bizancjum”? Sztuka dramatyczna tylko w krótkim okresie naturalistycznych flirtów zniżała się do tzw. szarego, przeciętnego człowieka. Jej bohaterami zawsze były postacie wybrane, naznaczone wielkością lub upadkiem. A czyjaż wielkość większa niż władcy-samodzierzcy, dysponującego do woli tysiącami istnień? I czyj upadek bywa głębszy, bardziej hałaśliwy? Jedną z przyczyn współczesnego kryzysu dramaturgii jest chyba także i to, że wiek XX podważył pewne, dotąd nienaruszalne w zasadzie, kryteria i cechy wielkości człowieka. Bohater — nazwijmy to tak — ludowy musi się mieścić w potocznych kryteriach moralnych, w przeciwnym wypadku popadnie w konflikt z prawem i wywoła zainteresowanie tylko tego typu, co kronika policyjna w dzienniku. Natomiast na przykładzie komeraży władców bizantyjskich można pokazać to, co się dzieje niejako ponad prawem, w śródowisku, dla którego dobro i

zło nie istnieją w znaczeniu potocznym.

Sięgnijmy do kronik królewskich Szekspira. Lud pojawia się w nich dość często jako komentator wypadków. Mieszczanie ze zgrozą rozmawiają o tym, co się dzieje na dworze królewskim i w pałacach pretendentów do tronu. Widzą zresztą dla siebie realne niebezpieczeństwo: wojny, zniszczenia, bezsensownej śmierci. I równocześnie na zupełnie innej płaszczyźnie rozgrywają się sceny „wiodące”. Możliwość, królowie prowadzą swoje normalne życie o nieco podwyższonej temperaturze, chociaż, być może, nazajutrz albo jeszcze tej nocy wielu z nich zginie. Ale przecież nigdy nie ma wśród nich atmosfery grozy, niepokoju. Działają podstępnie, albo uciekają, albo giną. Nie wydaje im się jednak ta konwencja życia niepokojąca, nie powoduje bezradności lekowej, jaka ogarnąć może przeciętnego mieszkańca City, którego działania i wpływy rozgrywają się w innej sferze niż ta, niosąca bezpośrednie zagrożenie. Są oswojeni z władzą i śmiercią, zadawaną lub własną. Ta gra daje im warunki życia niejako naturalne. Nie próbują nawet zrozumieć motłochu, który się leką zamieszek. Nie wymyślono dotąd cnót bohaterskich, które by tamtych ludziom potrafiły odebrać cechę wielkości — władczej lub zbrodniczej.

I oto Miciński nie poprzestaje na tak uproszczonym obrazie. Nie pogodził się z tym, że zbrodnica wielkość jest charakterystyczna dla pewnej kondycji ludzkiej, powiedzmy inaczej: dla pewnego poziomu życia, jak by się to nazwało w salonie. Wprowadził całą maszynę olśniew i złudzeń lucyferycznych, które podszeptują człowiekowi czynienie zła. Lucyfer, a więc symbol zła odwiecznego, kuszącego, współistniejącego z pierwiastkami dobra. Do czego potrafi popchnąć człowieka? Złowu: przeciętność pchnie do mizernych podłostek, wielkość — do tego, co my nazwiemy wielkim złem, a co dla bohaterów będzie tylko tym ich własnym „poziomem życia”; poruszają się bowiem w sferze niedostępnej przeciętności, pomiędzy gwiazdami i piekłem, co nie bywa codziennym doświadczeniem człowieka.

Można to wytłumaczenie uznać za równie naiwne, jak czystą operację logiczną Szekspira. Ale Miciński Lucyferowi nie tylko przyznaje istnienie realne, lecz jako dowód prawdy angażuje obok chrześcijaństwa również całą filozofię Wschodu — jej pojęcia, jej mity, jej sugestie rzuca ze sceny w takiej kondensacji poetyckiej, iż nie potrafimy oprzeć się wizji kreowanego świata. W końcu to właśnie jest ostatecznym kryterium sztuki dramatycznej: czy jej wewnętrzna spójność jest dostatecznie duża, by nie wypuścić widza ze swego kręgu, by zmusić go do współuczestnictwa. „W mrokach złotego pałacu” jest jedną z takich właśnie, nielicznych w polskiej literaturze, tragedii.

Adaptacja Hebanowskiego jest dziełem zadziwiającej sprawności artystycznej; nie narusza w sposób istotny żadnej myśli autora, chociaż karczuje ich gaszcz i splątanie, wyobraźni nakłada wędzidło i stylistykę

utrzymuje w ryzach koniecznych po to, by tekst mógł swobodnie docierać ze sceny do widzów. W pozornym chaosie, który zarzucano niegdyś Micińskiemu, odnajduje logikę i konsekwencję, w języku obok bogactwa pokazuje zwartość, w magmie skojarzeń mistycznych, chrześcijańskich i wschodnich, w których Miciński szukał rozjaśnienia zagadki świata i bytu, odsłania surowy i kamienny kształt odwiecznego, ludzkiego niepokoju. Są u Micińskiego echa dramatów szekspirowskich i są echa mistyków literatury. Lecz gdyby adaptator przechylił gwałtownie szalę w którąkolwiek stronę, zakłamałby tego autora. Hebanowski, najszcześliwiej, pozwolił reżyserowi pokazać Micińskiego, a nie jedno z wyobrażeń o nim, jakie my, skłonni do uproszczeń i ułatwień, moglibyśmy sobie wytworzyć o tym autorze, o tym dramacie.

Powiedziałbym nawet, że Marek Okopiński był wobec Micińskiego bardziej surowy, bardziej powściągał środki artystycznej ekspresji, niż to proponuje tekst nie tylko sztuki lecz także adaptacji. Dzięki temu jednak osiągnął komunikatywność swego przedstawienia, rzeczywistość sceniczną, pełną nieznaną dzisiejszemu teatrowi napięć emocjonalnych, była dla widzów zaskoczeniem, lecz nie stawała się przez to czymś niezrozumiałym i obcym. Niestety, Okopiński dysponował tylko dwójgiem aktorów, którym mógł zaufać i którzy prowadzili za jego wskazaniem zamysł autora. To Danuta Balicka jako Teofanu i Marian Pogasz jako Choerina, jej brat, eksmnich, wcielenie pierwiastka lucyferycznego. Tylko oni umieli przekazać tę dwoistość postaci stworzonych przez Micińskiego, tak jego własną i tak trudną do odtworzenia „Jedność w wielości”: ich istność ludzką i ich rzeczywistość duchową, zupełnie odmiennymi chodzące drogami, a jednak związane, nierozdzielne.

Do tych aktorów, do tych postaci, do tego przedstawienia nie sposób przykładać uproszczonych kryteriów socjologicznych. Są poza dobrem, są samym złem, tyle że ludzkim. Jakkolwiek, jak wspominałem, wazyłby się ktoś sądzić Micińskiego za jego naiwność filozoficzną — zrealizowana na scenie staje się okrutną i totalną, jedyną na tę skalę w polskim teatrze, wizją człowieka umęczonego dążeniem do owych symbolicznych gwiazd przez nie mniej symboliczne piekło ziemskiego losu.

Więc Okopiński starał się całą resztę spektaklu dostrzoić obrazami scenicznymi, ruchem, pomysłowością inscenizacyjną. Niemniej przedstawienie wyrażnie się rwało. I tutaj jeszcze sprawa scenografii. Trzeba przyznać, że Bednarowicz stworzył kompozycję piękną, jak gdyby starej bizantyjskiej ikony. Jednakże praca ta, mająca własne walory artystyczne, nie zawsze funkcjonowała równie sprawnie. „W mrokach starego pałacu”. Chwilami czekało się na rozpustę wyobraźni scenografii, a nie na jego klasycystyczną powściągliwość. Ten tekst powinien się przedzierać przez złoto i purpurę sceny, a więc przez rzeczywistość jakąś swoją, ówczesną. U Bednarowicza spadał z tego, co nam dziś jeszcze po X wieku Bizancjum zostało: stara ikona, stare zmurszałe drewno. Zbyt oczywiście, od pierwszej sceny, czas i śmierć napiętnowały tę scenografię.

Jakkolwiek jednak chcielibyśmy dyskutować z tym przedstawieniem, jest ono istotnym wydarzeniem bieżącego roku, polskiego teatru.

ZYGMUNT GREŃ



Danuta Balicka (Teofanu) i Marian Pogasz (Choerina)

poza dobrem...

„Synu Północy, jeżeli słyszał o rodzinie Atrydów i morderstwach, które zaszły w bagnisku ich dusz grecki bóg Fatum — wiedz, iż te zbrodnie trawkami są wobec boru krwawego Konstantynoidów. Ten w eliptycznym grobowcu jest ów Julian Apostata, nekrofil bogów, ożywiciel piekielnych widm Hadesu; sarkofag z zielonego marmuru z Hierapolis ma Justynian, najprzewrotniejszy tyran, udający się za Boga, papieża i cesarza w jednej osobie — którego żona, Teodora, kurtyzana z cyrku i córka pogromcy dzikich, zwierząt, wyróżnia sto tysięcy paulinianów — czcicieli Dobra!”

Tak zaczyna się „tragedia z dziejów Bizancjum X wieku” — „W mroczach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu” Tadeusza Micińskiego. Jeden z najgłośniejszych, a zarazem najbardziej tajemniczych utworów polskiego modernizmu. Tym bowiem najgłośniejszy — że nigdy nie znalazł się na scenie, lecz zawsze kusił najwybitniejszych ludzi teatru. I wreszcie po sześćdziesięciu latach prapremiera. Adaptacja sceniczna ogromnego tekstu — Stanisław Hebanowski, reżyseria Marka Okopińskiego, scenografia Zbigniewa Bednarowicza. Teatr Polski w Poznaniu. W roli Teofanu Danuta Balicka. Konfrontacja naszego racjonalizowanego teatru z modernistycznym rozpasaniem wyobraźni, z totalną wizją sceny i losu ludzkiego, z poetyką rozpiętą pomiędzy gwiazdami a Hadesem. Chrystus i Lucyfer to były — zdaniem Micińskiego — symbole żywe jeszcze dla Bizancjum. Ale przecież — wiemy to z jego „Kniazia Patiomkina” — chciał, aby były żywe także dla współczesnych.

— Wyszydziłem już, wszystką radość ziemi i. Ty mnie ukrzyżuj na Golgocie. Twojej obojętności.

— Do kwiatu ginącego mówię: zwłędni! słoncu, które zachodzi, modlę się, aby nie wzeszło!

— Żyjesz w wiecznym mroku nad złością —

— Z mroku wyłaniają się usta tajemniczy.

— Hadesem jest dusza Twoja!

— Niech zgasa iskry gwiazd na posępnych górach niewiadomego — w mrok największy zejść ja i ugasić swą miłość. (...)

— Te pieśni nucił raz wódz Normanów przy ognisku nad morzem —

— I przyrzekłeś mi, że niedługo umrzesz.

— Ty mnie zabij miłością — usta moje po raz ostatni na ustach Twoich — i zostaw mnie tak leżącym martwo, aż wejdzie słońce”.

To jedna z pierwszych rozmów Bazylissy Teofanu z Bazileusem Romanem, jej mężem, który jej wprawdzie nie wziął z cyrku, jak Justynian swoją Teodorę, lecz z szynku, córkę czarownicy Welii.

Kwiat ginący niech zwłędnie. Jest w tym okrucieństwo pierwotnego chrześcijaństwa. Przyrzekłeś, że niedługo umrzesz. Oto cyniczne doświadczenie polityki i władzy. Niesumienność kontrahentem Bazylissa potrafi o takiej obietnicy przypomnieć sztyletami swoich kochanków. Bazileus Roman sam dopełni zobowiązania, jego następca, Nikefor, Bazileus i kolejny mąż Teofanu, zginie zaszytetywany.

Rozpowszechniło się ostatnimi laty przekonanie, że tzw. dramat władzy jest pomysłem literackim czysto współczesnym. Więc nawet w kostiumie historycznym tropiono szyderczą aluzyjność. Wobec kogo mógłby być aluzyjny Miciński, gdy w roku 1907 pisał swoją „tragedię z dziejów Bizancjum”? Sztuka dramatyczna tylko w krótkim okresie naturalistycznych flirtów zniżala się do tzw. szarego, przeciętnego człowieka. Jej bohaterami zawsze były postacie wybrane, naznaczone wielkością lub upadkiem. A czyż wielkość większa niż władcy-samodzierżcy, dysponującego do woli tysiącami istnień? I czyj upadek byłaby głębszy, bardziej hałaśliwy? Jedną z przyczyn współczesnego kryzysu dramaturgii jest chyba także i to, że wiek XX podważył pewne, dotąd nienaruszalne w zasadzie, kryteria i cechy wielkości człowieka. Bohater — nazwijmy to tak — ludowy musi się mieścić w potocznych kryteriach moralnych, w przeciwnym wypadku popadnie w konflikt z prawem i wywoła zainteresowanie tylko tego typu, co kronika policyjna w dzienniku. Natomiast na przykładzie komeraży władców bizantyjskich można pokazać to, co się dzieje niejako ponad prawem, w środowisku, dla którego dobro i

zło nie istnieją w znaczeniu potocznym.

Śięgniemy do kronik królewskich Szekspira. Lud pojawia się w nich dość często jako komentator wypadków. Mieszczanie ze zgrozą rozmawiają o tym, co się dzieje na dworze królewskim i w pałacach pretendentów do tronu. Widzą zresztą dla siebie realne, niebezpieczeństwo: wojny, zniszczenia, bezsensownej śmierci. I równocześnie na zupełnie innej płaszczyźnie rozgrywają się sceny „wiodące”. Możliwość, królowie prowadzą swoje normalne życie o nieco podwyższonej temperaturze, chociaż, być może, nazajutrz albo jeszcze tej nocy wielu z nich zginie. Ale przecież nigdy nie ma wśród nich atmosfery grozy, niepokoju. Działają podstępnie, albo uciekają, albo giną. Nie wydaje im się jednak ta konwencja życia niepokojąca, nie powoduje bezradności lękowej, jaka ogarnąć może przeciętnego mieszkańca City, którego działanie i wpływy rozgrywają się w innej sferze niż ta, niosąca bezpośrednie zagrożenie. Są oswojeni z władzą i śmiercią, zadawaną lub własną. Ta gra daje im warunki życia niejako naturalne. Nie próbują nawet zrozumieć motłochu, który się lęka zamieszek. Nie wymyślono dotąd cnót bohaterskich, które by tamtym ludziom potrafiły odebrać cechę wielkości — władczej lub zbrodniczej.

I oto Miciński nie poprzestął na tak uproszczonym obrazie. Nie pogodził się z tym, że zbrodnica wielkość jest charakterystyczna dla pewnej kondycji ludzkiej, powiedzmy inaczej: dla pewnego poziomu życia, jak by się to nazwało w salonie. Wprowadził całą maszynę olśniew i złudzeń lucyferycznych, które podszeptują człowiekowi czynienie zła. Lucyfer, a więc symbol zła odwiecznego, kuszącego, współistniejącego z pierwiastkami dobra. Do czego potrafi popchnąć człowieka? Znowu: przeciętność pełnia do mizeryjnych podłostek, wielkość — do tego, co my nazwiemy wielkim złem, a co dla bohaterów będzie tylko tym ich własnym „poziomem życia”; poruszają się bowiem w sferze niedostępnej przeciętności, pomiędzy gwiazdami i piekłem, co nie bywa codziennym doświadczeniem człowieka.

Można to wytłumaczenie uznać za równie naiwne, jak czystą operację logiczną Szekspira. Ale Miciński Lucyferowi nie tylko przyznaje istnienie realne, lecz jako dowód prawdy angażuje obok chrześcijaństwa również całą filozofię Wschodu — jej pojęcia, jej mity, jej sugestie rzuca ze sceny w takiej kondensacji poetyckiej, iż nie potrafimy oprzeć się wizji kreowanego świata. W końcu to właśnie jest ostatecznym kryterium sztuki dramatycznej: czy jej wewnętrzna spójność jest dostatecznie duża, by nie wypuścić widza ze swego kręgu, by zmusić go do współuczestnictwa. „W mroczach złotego pałacu” jest jedną z takich właśnie, nielicznych w polskiej literaturze, tragedii.

Adaptacja Hebanowskiego jest dziełem zadziwiającej sprawności artystycznej; nie narusza w sposób istotny żadnej myśli autora, chociaż karczuje ich gąszcz i splątanie, wyobraźni nakłada wędzidło i stylizację

utrzymuje w ryzach koniecznych po to, by tekst mógł swobodnie docierać ze sceny do widzów. W pozornym chaosie, który zarzucono niegdyś Micińskiemu, odnajduje logikę i konsekwencję, w języku obok bogactwa pokazuje zwartość, w magmie skojarzeń mistycznych, chrześcijańskich i wschodnich, w których Miciński szukał rozjaśnienia zagadki świata i bytu, odsłania surowy i kamienny kształt odwiecznego, ludzkiego niepokoju. Są u Micińskiego echa dramatów szekspirowskich i są echa mistyków literatury. Lecz gdyby adaptator przechrzcił gwałtownie szale w którąkolwiek stronę, zakłamałby tego autora. Hebanowski, najszczęśliwiej, pozwolił reżyserowi pokazać Micińskiego, a nie jedno z wyobrażeń o nim, jakie my, skłonni do uproszczeń i ułatwień, moglibyśmy sobie wytworzyć o tym autorze, o tym dramacie.

Powiedziałbym nawet, że Marek Okopiński był wobec Micińskiego bardziej surowy, bardziej powściągał środki artystycznej ekspresji, niż to proponuje tekst nie tylko sztuki lecz także adaptacji. Dzięki temu jednak osiągnął komunikatywność swego przedstawienia, rzeczywistość sceniczną, pełną nieznanymi dzisiejszemu teatrowi napięć emocjonalnych, była dla widzów zaskoczeniem, lecz nie stała się przez to czymś niezrozumiałym i obcym. Niestety, Okopiński dysponował tylko dwójgiem aktorów, którym mógł zaufać i którzy prowadzili za jego wskazaniem zamysł autora. To Danuta Balicka jako Teofanu i Marian Pogasz jako Choerina, jej brat, eksmnich, wcielenie pierwiastka lucyferycznego. Tylko oni umieli przekazać tę dwoistość postaci stworzonych przez Micińskiego, tak jego własną i tak trudną do odtworzenia „jedność w wielości”: ich istność ludzką i ich rzeczywistość duchową, zupełnie odmiennymi chodzące drogami, a jednak związane, nierozdzielne.

Do tych aktorów, do tych postaci, do tego przedstawienia nie sposób przykładać uproszczonych kryteriów socjologicznych. Są poza dobrem, są samym złem, tyle że ludzkim. Jakkolwiek, jak wspominałem, wazyłby się ktoś sądzić Micińskiego za jego naiwność filozoficzną — zrealizowana na scenie staje się okrutną i totalną, jedyną na tę skalę w polskim teatrze, wizją człowieka umęczonego dążeniem do owych symbolicznych gwiazd przez nie mniej symboliczne piekło ziemskiego losu.

Więc Okopiński starał się całą resztę spektaklu dostroić obrazami scenicznymi, ruchem, pomysłowością inscenizacyjną. Niemniej przedstawienie wyraźnie się rwało. I tutaj jeszcze sprawa scenografii. Trzeba przyznać, że Bednarowicz stworzył kompozycję piękną, jak gdyby starej bizantyjskiej ikony. Jednakże praca ta, mająca własne walory artystyczne, nie zawsze funkcjonowała równie sprawnie. „W mroczach złotego pałacu”. Chwilami czekało się na rozpustę wyobraźni scenografii, a nie na jego klasycystyczną powściągliwość. Ten tekst powinien się przedzierać przez złoto i purpurę sceny, a więc przez rzeczywistość jakąś swoją, ówczesną. U Bednarowicza spadał z tego, co nam dziś jeszcze po X wieku Bizancjum zostało: stara ikona, stare zmuszające drewno. Zbyt oczywiście, od pierwszej sceny, czas i śmierć napiętnowały tę scenografię.

Jakkolwiek jednak chcielibyśmy dyskutować z tym przedstawieniem, jest ono istotnym wydarzeniem bieżącego roku, polskiego teatru.

ZYGMUNT GREŃ



Danuta Balicka (Teofanu) i Marian Pogasz (Choerina)

ZYGMUNT GREŃ

poza dobrem...

„Synu Północy, jeżeli słyszał o rodzinie Atrydów i morderstwach, które zaszewalał w bagnisku ich dusz grecki bóg Fatum — wiedz, iż te zbrodnie trawka mi są wobec boru krwawego Konstantynoidów. Ten w elipsydnym grobowcu jest ów Julian Apostata, nekrofil bogów, ożywciciel piekielnych wdm Hadesu; sarkofag z zielonego marmuru z Hierapolis ma Justynian, najprzewrotniejszy tyran, udający się za Boga, papieża i cesarza w jednej osobie — którego żona, Teodora, kurtyzana z cyrku i córka pogromcy dzikich, zwierząt, wyrznięta sto tysięcy paulinianów — czcicieli Dobra!”

Tak zaczyna się „tragedia z dzieł Bizancjum X wieku” — „W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu” Tadeusza Micińskiego. Jeden z najgłośniejszych, a zarazem najbardziej tajemniczych utworów polskiego modernizmu. Tym bowiem najgłośniejszy — że nigdy nie znalazł się na scenie, lecz zawsze kusił najwybitniejszych ludzi teatru. I wreszcie po sześćdziesięciu latach prapremiera. Adaptacja sceniczna ogromnego tekstu — Stanisław Hebanowski, reżyseria Marka Okopińskiego, scenografia Zbigniewa Bednarowicza. Teatr Polski w Poznaniu. W roli Teofanu Danuta Balicka. Konfrontacja naszego zracjonalizowanego teatru z modernistycznym rozpasaniem wyobraźni, z totalną wizją sceny i losu ludzkiego, z poetyką rozpiętą pomiędzy gwiazdami a Hadesem. Chrystus i Lucifer to były — zdaniem Micińskiego — symbole żywe jeszcze dla Bizancjum. Ale przecież — wiemy to z jego „Kniazia Patiomkina” — chciał, aby były żywe także dla współczesnych.

— Wyszyłem już wszystką radość ziemi i Ty mnie ukrzyżuj na Golgocie Twojej obojętności.
— Do kwiatu ginącego mówię: zwiędni! słońcu, które zachodzi, modlę się, aby nie wzeszło!
— Żyłesz w wiecznym mroku nad ziemią —
— Z mroku wyłaniają się usta tajemnic.
— Hadesem jest dusza Twoja!
— Niech zgasa iskry gwiazd na popękanych górach niewiadomego — w mrok najcięższy zjedzą ja i ugaszę swą miłość. (...)
— Te pieśń nucił raz wódz Normanów przy ognisku nad morzem —
— I przyrzekł mi, że niedługo umrzesz.
— Ty mnie zabij miłością — usta moje po raz ostatni na ustach Twoich — i zostaw mnie tak leżącym martwo, aż wszędzie słońce!”

To jedna z pierwszych rozmów Bazylissa Teofanu z Bazileusem Romanem, jej mężem, który jej wprawdzie nie wziął z cyrku, jak Justynian swoją Teodorę, lecz z szynku, córkę czarownicy Welii.

Kwiat ginący niech zwiędnie. Jest w tym okrucieństwo pierwotnego chrześcijaństwa. Przyrzekł, że niedługo umrzesz. Oto cyniczne doświadczenie polityki i władzy. Nieśmiennym kontrahentem Bazylissa potrafi o takiej obietnicy przypomnieć sztyletami swoich kochanków. Bazileus Roman sam dopełni zobowiązania, jego następca, Nikefor, Bazileus i kolejny mąż Teofanu, zginie zaszyteliwany.

Rozpowszechniło się ostatnimi laty przekonanie, że tzw. dramat władzy jest pomysłem literackim czysto współczesnym. Więc nawet w kostiumie historycznym tropiono sztylerczy aluzyjność. Wobec kogo mógłby być aluzyjny Miciński, gdy w roku 1907 pisał swoją „tragedię z dzieł Bizancjum”? Sztuka dramatyczna tylko w krótkim okresie naturalistycznych flirtów zniżała się do tzw. szarego, przeciętnego człowieka. Jej bohaterami zawsze były postacie wybrane, naznaczone wielkością lub upadkiem. A czyż wielkość większa niż władcy-samodziercy, dysponującego do woli tysiącami istnień? I czy upadek byłaby głębszy, bardziej hałaśliwy? Jedną z przyczyn współczesnego kryzysu dramaturgii jest chyba także i to, że wiek XX podważył pewne, dotąd nienaruszalne w zasadzie, kryteria i cechy wielkości człowieka. Bohater — nazwijmy to tak — ludowy musi się mieścić w potocznych kryteriach moralnych, w przeciwnym wypadku popadnie w konflikt z prawem i wywoła zainteresowanie tylko tego typu, co kronika policyjna w dzienniku. Natomiast na przykładzie komeraży władców bizantyjskich można pokazać to, co się dzieje niejako ponad prawem, w śródwisku, dla którego dobro i

zło nie istnieją w znaczeniu potocznym.

Sięgnijmy do kronik królewskich Szekspira. Lud pojawia się w nich dość często jako komentator wypadków. Mieszczanie ze zgrozą rozmawiają o tym, co się dzieje na dworze królewskim i w pałacach pretendentów do tronu. Widzą zresztą dla siebie realne niebezpieczeństwo: wojny, zniszczenia, bezsensowne śmierci. I równocześnie na zupełnie innej płaszczyźnie rozgrywa się scena „wiodące”. Możliwość, królowie prowadzą swoje normalne życie o nieco podwyższonej temperaturze, chociaż, być może, nazajutrz albo jeszcze tej nocy wielu z nich zginie. Ale przecież nigdy nie ma wśród nich atmosfery grozy, niepokoju. Działają podstępnie, albo uciekają, albo giną. Nie wydaje im się jednak ta konwencja życia niepokojąca, nie powoduje bezradności lękowej, jaka ogarnąć może przeciętnego mieszkańca City, którego działanie i wpływ rozgrywa się w innej sferze niż ta, niosąca bezpośrednie zagrożenie. Są oswojeni z władzą i śmiercią, zadawaną lub własną. Ta gra daje im warunki życia niejako naturalne. Nie próbują nawet zrozumieć motywu, który się lęka zamieszek. Nie wymyślono dotąd cnot bohaterów, które by tamtych ludziom potrafiły odebrać cechę wielkości — władcy lub zbrodnicę.

I oto Miciński nie poprzestaje na tak uproszczonym obrazie. Nie pogodził się z tym, że zbrodnica wielkość jest charakterystyczna dla pewnej kondycji ludzkiej, powiedział inaczej: dla pewnego poziomu życia, jak by się to nazywało w salonie. Wprowadził całą maszynę olśniewającą z pierwiastkami dobra. Do czego potrafił popchnąć człowieka? Znowu: przeciętność pchnie do mizernych podstępów, wielkość — do tego, co my nazwiemy wielkim złem, a co dla bohaterów będzie tylko tym ich własnym „poziomem życia”; poruszają się bowiem w sferze niedostępnej przeciętności, pomiędzy gwiazdami i piekłem, co nie bywa codziennym doświadczeniem człowieka.

Można to wytłumaczyć, uznając za równie naiwne, jak czystą operację logiczną Szekspira. Ale Miciński Lucyferowi nie tylko przyznaje istnienie realne, lecz jako dowód prawdy angażuje obok chrześcijaństwa również całą filozofię Wschodu — jej pojęcia, jej mity, jej sugestie rzuca ze sceny w takiej kondensacji poetyckiej, iż nie potrafimy oprzeć się wizji kreowanego świata. W końcu to właśnie jest ostatecznym kryterium sztuki dramatycznej: czy jej wewnętrzna spójność jest dostatecznie duża, by nie wypuścić widza ze swego kręgu, by zmusić go do współuczestnictwa. „W mrokach złotego pałacu” jest jedną z takich właśnie, nielicznych w polskiej literaturze, tragedii.

Adaptacja Hebanowskiego jest dziełem zadziwiającej sprawności artystycznej; nie narusza w sposób istotny żadnej myśli autora, chociaż karczuje ich gęszcz i splatanie, wyobraźni nakłada wędzidło i stylizację

utrzymuje w ryzach koniecznych po to, by tekst mógł swobodnie docierać ze sceny do widzów. W pozornym chaosie, który zarzucało niegdyś Micińskiemu, odnajduje logikę i konsekwencję, w języku obok bogactwa pokazuje zwartość, w magmie skojarzeń mistycznych, chrześcijańskich i wschodnich, w których Miciński szukał rozjaśnienia zagadki świata i bytu, odsłania surowy i kamienny kształt odwiecznego, ludzkiego niepokoju. Są u Micińskiego echa dramatów szekspirowskich i są echa mistyki literatury. Lecz gdyby adaptator przechylił gwałtownie szalę w którąkolwiek stronę, zakłamałby tego autora. Hebanowski, najszcześliwiej, pozwolił reżyserowi pokazać Micińskiego, a nie jedno z wyobrażeń o nim, jakie my, skłonni do uproszczeń i ułatwień, moglibyśmy sobie wytworzyć o tym autorze, o tym dramacie.

Powiedziałbym nawet, że Marek Okopiński był wobec Micińskiego bardziej surowy, bardziej powściągał środki artystycznej ekspresji, niż to proponuje tekst nie tylko sztuki, lecz także adaptacji. Dzięki temu jednak osiągnął komunikacyjność swego przedstawienia, rzeczywistość sceniczną, pełną nieznanym dzisiejszemu teatrowi napięć emocjonalnych, była dla widowni zaskoczeniem, lecz nie stawała się przez to czymś niezrozumiałym i obcym. Niestety, Okopiński dysponował tylko dwójem aktorów, którym mógł zaufać i którzy prowadzili za jego wskazaniem zamysł autora. To Danuta Balicka jako Teofanu i Marian Pogasz jako Choerina, jej brat, eksmich, wcielenie pierwiastka lucyferycznego. Tylko oni umieli przekazać tę dwoistość postaci stworzonych przez Micińskiego, tak jego własną i tak trudną do odtworzenia „jedność w wielości”: ich istność ludzką i ich rzeczywistość duchową, zupełnie odmiennymi chodząc drogami, a jednak związane, nierozdzielne.

Do tych aktorów, do tych postaci, do tego przedstawienia nie sposób przykładać uproszczonych krteriów socjologicznych. Są poza dobrem, są samym złem, tyle że ludzkim. Jakkolwiek, jak wspominałem, wazyby się ktoś sądzić Micińskiego za jego naiwność filozoficzną — zrealizowana na scenie staje się okrutną i totalną, jedną na tę skalę w polskim teatrze, wizją człowieka umęczonego dążeniem do owych symbolicznych gwiazd przez nie mniej symboliczne piekło ziemskiego losu.

Więc Okopiński starał się całą resztę spektaklu dostróić obrazami scenicznymi, ruchem, pomysłowością inscenizacyjną. Niemniej przedstawienie wyraźnie się rwało. I tutaj jeszcze sprawa scenografii. Trzeba przyznać, że Bednarowicz stworzył kompozycję piękną, jak gdyby starej bizantyjskiej ikony. Jednakże praca ta, mająca własne walory artystyczne, nie zawsze funkcjonowała równie sprawnie. „W mrokach złotego pałacu”. Chwilami czekało się na rozpustę wyobraźni scenografii, a nie na jego klasycystyczną powściągliwość. Ten tekst powinien się przedzierać przez złoto i purpurę sceny, a więc przez rzeczywistość jakąś swoją, ówczesną. U Bednarowicza spadał z tego, co nam dziś jeszcze po X wieku Bizancjum zostało: stara ikona, stare zmuszające drewno. Zbyt oczywiście, od pierwszej sceny, czas i śmierć napiętnowały te scenografie.

Jakkolwiek jednak chcielibyśmy dyskutować z tym przedstawieniem, jest ono istotnym wydarzeniem bieżącego roku, polskiego teatru.

ZYGMUNT GREŃ



Danuta Balicka (Teofanu) i Marian Pogasz (Choerina)

es beaux esprits se rencontrent — stara prawda i niejednokrotnie przez humanistów doświadczana. Zbieżności sądów, pomysłów, interpretacji są nie do uniknięcia. W zasadzie — wypadają one jednak z praktyki — nie zawsze jednak jest to możliwe. Na przykład w publicystyce, kiedy to autor — nie mogąc przeprowadzić głębszych studiów — powtarza, wychodzi od utartych sądów, niewiadom nawet niekiedy, kto pierwszy je wypowiedział. Na przykład w literaturze popularyzatorskiej czy kompendialnej, gdzie ogólne rozgrzeszenie musi stanowić bibliografia, bo przecież opieranie się na cudzych sądach należy do podstawowych założeń tej literatury. Pewien margines liberalizmu istnieje zatem i w sprawach dotyczących krytycznoliterackiego prawa własności.

JERZY KWIATKOWSKI

jedenaste: NIE CUDZOSŁÓW

Niekiedy jednak les beaux esprits spotykają się już zbyt blisko...

Czasem warto na fakty tego rodzaju zwrócić uwagę. Oto dwa przykłady. Pierwszy z nich utrzymany jest jeszcze w granicach pewnej — czysto formalnej — przyzwoitości. Książka, o której tu mowa (rok wydania 1965), zawiera bibliografię: spis książek, z których autorka korzystała. W spisie tym widnieje pozycja: „Schulz B. Sklepy cynamomowe. Przedm. A. Sandauer. WL, Kraków 1957”. Pomijam niedokładności tego zapisu. Chodzi o to, że autorka uznawała informację tę za wystarczającą, by z owego tekstu Artura Sandauera przepisywać — bez cytowania, za to z minimalnymi, niezbędnymi zmianami — całe zdania i włączać je do własnych wywodów. A zdania to niebagatelne. Najlepszy dowód, że łatwe do wykrycia przez kogoś, kto wprowadził sandaueromachię uprawiać, w końcu jednak tekstów tego krytyka nie zna na pamięć.

I tak, jeśli u Sandauera czytamy: „Jak we śnie znika różnica między znakiem a znaczeniem, między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem: przyśniony potwór nie przyprawia o przerażenie, lecz jest przerażeniem. Dlatego tak trudno sen opowiedzieć: słowo oddaje tylko obrazy, lecz nie sens, jaki dla nas posiadają.” — inkryminowana książka podaje do wiadomości:

„Jak we śnie znika różnica między znakiem a znaczeniem, między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem. Przyśniony potwór nie przyprawia o przerażenie, lecz staje się samym przerażeniem. Trudno jest nam opowiedzieć sen, ponieważ słowa oddają tylko obrazy, lecz nie ich siłę emocjonalną i ukryty sens, który wówczas dla nas posiadają.”

I dalej. Sandauer: „Wkraczamy na teren, gdzie panuje wiara w fizyczne oddziaływanie myśli, gdzie związek umowny zmienia się w realny, oznaczający — w przyczynowy. (...) Wkraczamy na teren magii”.

Inkryminowana książka: „Wkraczamy w rzeczywistość, w której panuje wiara w fizyczne oddziaływanie myśli, w której związek umowny zmienia się w realny, oznaczający — w przyczynowy. Wkraczamy w teren magii”.

(Nota bene, zwróćmy uwagę na owe drobniutkie zmiany, wprowadzone przez autorkę do tekstu Sandauera i — zresztą — tekst ten pogarszające. Było „na teren”? Niechże będzie „w teren”. Było „znika tu”? Niechże będzie „znika”...)

Tak więc, autorka książki nieco za daleko wkroczyła na teren magii, nieco zbyt głęboko sondowała cudze książki. Odnotowała swój pierwowzór w bibliografii, to prawda. Co innego jednak opierać się na czyichś badaniach, co innego — z drobnymi zmianami przepisywać całe zdania. W dodatku — książka ta nie ma charakteru popularyzatorskiego, nosi w podtytuł dumne słowo „studia”. Zapewne, i oto jeszcze jedna okoliczność łagodząca: owych zdań jest niewiele. Ale bibliografia jest dość obszerna...

W przykładzie drugim nazwisko autora pierwowzorów w ogóle nie zostało wymienione. To już gorzej. Tym gorzej, że autorka (bo — przykro mi bardzo — ale i tym razem jest to pani) przepisująca cudze zdania występuje w poważnym czasopiśmie, w „Przeglądzie Humanistycznym” mianowicie; tym gorzej, że artykuł jej opatrzony został nagłówkiem: „Debiuty naukowe”. Artykuł, składającożyteczny,

mówi o Norwidzie i „Kwadrydze”. Na stronie 64 („Przegląd Humanistyczny” 1967 nr 4) czytamy tam, na przykład:

„Redakcję pisma zainstalowano w mieszkaniu Bibrowskiego na Chłodnej 6. Piętro niżej mieszkał Tuwim. Żadna z warszawskich drukarni nie chciała się podjąć wątpliwego interesu. Dobrowolski wyszperał jednak drukarnię w Białej Podlaskiej. Pośpieszenie wysłano materiały. Pierwsze trzy numery „Kwadrygi” zostały wydrukowane w mieście, w której żaden z redaktorów nigdy nie był. Fundusze nie pozwalały na wyjazdy, by przypilnować składu i łamania. Korekty przysyłano do Warszawy”.

Ba. Ale w książce Wiesława Szymańskiego pt. „Ballady przed burzą” można było już w roku 1961 przeczytać:

„W mieszkaniu Bibrowskiego na Chłodnej 6 zainstalowano więc redakcję. Piętro niżej mieszkał Tuwim. Żadna z warszawskich drukarni nie chciała się pod-

jąć wątpliwego interesu. Bibrowski wyszperał jednak drukarnię w Białej Podlaskiej. Pośpieszenie wysłano materiały. Pierwsze trzy numery „Kwadrygi” zostały zrobione w mieście, w której żaden z redaktorów nigdy nie był. Fundusze nie pozwalały na wyjazdy, by przypilnować składu i łamania. Korekty przysyłano do Warszawy”. (str. 7).

I dalej. Szymański na stronie 126 swojej książki pisze:

„Zarówno skamandryci jak i kwadryganci nie uniwersytet właściwie tylko schodzili”.

A na stronie 9: „Układ socjalny grupy skamandryckiej był zupełnie inny. Stąd ich percepcja kulturowa mogła być o wiele szersza. Obejmowała zasięgiem swoim całą Europę — od symbolistów francuskich po rosyjski futurizm. Z pierwszej reki”.

U autorki „Przeglądu Humanistycznego” teksty te występują już razem. Na stronie 81 czytamy tam jednym ciągiem:

„Zarówno Kwadryganci, jak i Skamandryci na Uniwersytecie właściwie tylko chodzili. Ale układ socjalny grupy skamandryckiej był zupełnie inny. Stąd ich percepcja kulturowa mogła być o wiele szersza. Obejmowała zasięgiem swoim całą Europę — od symbolistów francuskich po rosyjski futurizm. Z pierwszej reki”.

(Zabawne, że sformułowanie „z pierwszej reki” pochodzi tu właśnie — z reki drugiej...)

Zdarza się i inny wariant tej zasady. Tak, na przykład, zdanie z „Przeglądu Humanistycznego” (str. 63):

„Ale cyganeria to jeszcze nie wszystko nawet wtedy, gdy znajduje wyrazne odbicie w twórczości (Gałczyński, Dobrowolski, Unikowski) — jak tu np. oddający szarlatanię czynny autor Porfiriona Osiełka od ich poetyckiej transpozycji!”

— należy zestawzić ze zdaniem Szymańskiego ze strony 29:

„Ale cyganeria to jeszcze nie wszystko, nawet wtedy, gdy znajduje wyrazne odbicie w twórczości (Dobrowolski, Gałczyński, Unikowski)”.

— oraz z fragmentem zdania ze strony 30:

„(...) ale jak tu oddać szarlatanię czynny autor Porfiriona Osiełka od ich poetyckiej transpozycji?”

Jestem daleko od wyczerpania materiału. Kto by chciał zestawienie to prowadzić dalej — polecam mu zwłaszcza strony 25—26 w książce Szymańskiego i stronę 65 „Przeglądu Humanistycznego”. Przykładów chyba już dosyć.

Gdyby przynajmniej autorka — choć ogólnikowo — powołała się na nazwisko krytyka, któremu tak wiele zawdzięcza. Krytyka, który od lat „Kwadryga” się zajmuje i którego pominąć — pisząc o tym czasopiśmie — niemal niepodobna. Nie uczyniła tego jednak. Być może, nie zdawała sobie sprawy z niewłaściwości swojego postępowania: mamy tu przecież do czynienia z debiutem naukowym. Tym bardziej więc wypada przestrzec ją przed postępowaniem się tą metodą. Zawszeza to największą szkodę wyrządza ona samej sobie. Artykuł — jak napisałem powyżej — jest pożyteczny, także w partiach dotyczących już konkretnie stosunku kwadrygantów do poezji Norwida, problemu zatem, o którym Szymański nie w swojej książce nie pisał. A tymczasem — przepisane zdania rzucają na artykuł długi cień.

— Ale to pierwszy, i ostatni raz, prawda?

JERZY KWIATKOWSKI