

# URODA BAROKU, BLASK TEATRU

Jeśli prawdą jest, że Adam Hanuszkiewicz jest twórcą nierównym (a kto nim nie jest w gruncie i czy?), to wystawiony w grudniu ub. r. „Amintas” Torquata Tassa, gruntownie spolszczony przez Jana Andrzeja Morsztyna, grany pod tytułem „Komedia pasterska”, należy niewątpliwie do jego najlepszych osiągnięć. Przedstawienie to mieści się gdzieś między „Snem srebrnym Salomei” a Garczyńskim czy Norwidem, i jest podwójną niespodzianką. Literacką i teatralną. Literacką, bo nagle z zuchwałością właściwą żywej scenie zostaje wydobyty z niepamięci wspaniały kawał barokowej polszczyzny. Przypomniany zostaje rozległy obszar stylu i wrażliwości, niby pamiętany, niby bliiski, ale ledwo już zauważany z za polszczyzny Zabłockich, Niemcewiczów, Bogusławskich, nieporównanie popularniejszej i łatwiej zrozumiałej. Jest to przedstawienie również niespodzianką teatralną, bo w próżni, jaka istniała między utworami Oświecenia a polszczyzną XV i XVI wieku, zmonopolizowaną przez Kazimierza Dejmka, nikt nie pomyślał się na penetrację czegokol-

nił Morsztyn substancją kulturową swojej epoki tak dokładnie, że „nieodcignione arcydzieło pastoralnego dramatu” odbieramy dziś jak oryginalny twór naszej literatury, naturalne dziecko polskiego baroku. Problem autorstwa schodzi na drugi plan, czas jest i tutaj potężnym rozjemcą.

Pozostaje tylko konwencja drama pastoralne. Pozostaje świadoma, najdalej posunięta umowność gatunku. Baśń o urodzie prostoty i sile miłości. Ocierające się o śmierć perypetie rozdzielonych kochanków, by tym słodsze stało się pojednanie. Wszystko, co jest nieodłącznym atrybutem klasycznej sielanki, posiada w tym tekście pełną prezentację. Jest koronnym świadectwem artystycznego i literackiego wyrafinowania współczesnych, naiwnością bowiem wydaje się spotykane niekiedy traktowanie tej literatury wprost, bez właściwego przesunięcia jej znaczeń i funkcji. Bez świadomości, że ten stylizowany i wyrafinowany w swojej prostocie gatunek dramatu był dla współczesnych mniej więcej tym, czym dla nas jest opera lub operetka — nawiąną opowieścią z nigdy nie istniejącego świata.

sobie materii. Z wysokiej urody poezji, charakteryzującej się gęstością i wymyślnością metafor, żywiłowo zmysłowej i lirycznej zarazem — j z całej serii teatralnych „gagów”. Pełne pomysłowości, pokrywają barokowy język i obrazowanie Morsztyna warstwą współczesnej wrażliwości i współczesnego humoru. Wprowadzają do stylizowanej fabuły sporo rubasznosci i cieniutkiego dowcipu. Dają przedstawieniu tempo i żywość pozorowanej akcji, Przynoszą mnogość drobnych, ale zabawnych zdarzeń — i decydują w sumie o sukcesie przedsięwzięcia.

Połączenie takie wygląda na pozór bardzo ryzykownie. Sprawdza się jednak na scenie, nie tylko dlatego, że wszystkie pomysły bronią się doskonałą cienkością lub dowcipem. Sprawdza się również dlatego, że innej drogi nie ma. Od Strehlera do Planchona, od współczesnego teatru greckiego, który mistrzowsko wystawia swoich starożytnych, do Swinarskiego w „Panu Ardenie z Feversham” czy Dejmka w „Historii” lub „Uciechach staropolskich” — jest to zawsze ta sama symbioza uniwersalności i siły słów ze współczesną wyobraźnią i świadomością teatru. Mieści się w niej i szacunek dla pierwowzoru, i świadomość epoki. Cała wiedza o współczesności teatru i współczesności tekstu, a także świadomość przestrzeni, jaka dzieli nas i łączy popołu, i wreszcie jasność, czym ma być realizowane dzieło. Dlatego tak śmieją mnie nieustannie dyskusję o tym, co reżyserowi wolno, a od czego wara. To bardzo proste: nic mu nie wolno, jeśli jest impotentem, i wolno mu wszystko, jeśli jest artystą. Wygrywa bowiem zawsze wyższa wartość. W prawdziwym teatrze reżyser jest zwykle partnerem autora. Może mieć czasem lepszy pomysł, może być również bardziej kompetentny. Wszystko jest tu otwarte. Wszystko na pozór jest możliwe. Co nie oznacza dowolności, rzecz prosta. Oznacza natomiast rygorystyczną, pełną pułapek potrzebę harmonii. Dlatego reżyser, dysponując teoretycznie pełną swobodą, jest w istocie bardzo ograniczony. Ponosi odpowiedzialność i przyjmuje ryzyko nie tylko wobec autora, ale również — wobec siebie. Kompromituje się nie tyle Ayschylos, Morsztyn czy Mickiewicz, kompromituje się zawsze autor przedstawienia.

Piszę o tym, ponieważ niewątpliwie postawić można Hanuszkiewiczowi zarzut dowolności przyjętej konwencji. Byby to jednak zarzut małouczyny i, jak to starałem się wykazać, bez pokrycia, biorąc pod uwagę walor teatru. Niemniej faktem jest, że nie tylko nie istnieje u nas żadna konwencja barokowego teatru, ani nawet tradycja jego obecności na polskiej scenie — jak to jest udziałem np. „stylu fredrowskiego” lub dramatu romantycznego — ale na palcach jednej ręki policzyć można realizacje tej literatury w ostatnim półwieczu, w granicach pamięci najstarszych wśród nas. W tej sytuacji każda próba wpisać się musi między absurdalną w praktyce, ale teoretycznie możliwą rekonstrukcję XVII-wiecznej sceny barokowej a pełną dowolność współczesnej interpretacji. Hanuszkiewicz konieczność tę rozstrzygnął tak, jak starałem się to opowiedzieć, nie ukrywając jej istnienia a



„Komedia pasterska” w Teatrze Młym. Na zdj. Zofia Kucówna i Emilian Kamiński. Fot. Cezary Marek Lengda

wiek starszego nad autora „Krosienek”. I oto na tej rozległej ziemi niczyjej pojawił się teatr tak przylegający do literackiego pierwowzoru jak swego czasu „Historia o Chwałebnym Zmartwychwstaniu” przylegała do wypracowanych przez reżysera tekstów Mikołaja z Wilkowiecka.

I to jest istotą tego wydarzenia. Popularyzacja epoki. Ożywienie mitu. Mitu nieco zetłalego wprawdzie, posiadającego jednak na kartach historii literatury trwałe miejsce. Okoliczność, że jest to prapremiera — po trzydziestu latach! — dodaje sprawie dodatkowego smaku. Ale zostawmy subtelności, by tak rzec, pozaartystyczne. Przejdźmy do tego, co w samej inscenizacji — przedostatniej w 14-letniej kadencji Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym — wydaje się najciekawsze.

Mimo tych zalet — a nie wspominałem jeszcze o poetyckich walorach tekstu — „Amintas” tkwiłby spokojnie na zakurzonej półce, gdyby nie odważył Hanuszkiewicza. Aby bowiem pokazać taką starość — nawet pełną różnorodnych zalet — trzeba dokonać tego, co udało się Dejmкови w przypadku „Historii”. Stworzyć mianowicie teatr żywy i umowny zarazem, idealnie współbrzmiający z literackim pierwowzorem. I Hanuszkiewicz stworzył taki teatr. Barokową z urody, renesansową z pochodzenia sielankę pasterską ożywił lekkim i dowcipnym systemem znaków i zachowań zasługujących na wysokie uznanie.

Już scenografia (Mariusza Chwedczuka) daje przedsmak zabawy. Kwadratowa przestrzeń do gry Teatru Młego pokryta jest jak w „Miesiącu na wsi” soczysta trawą. Za żerdziami pa-

Morsztyn, jak wiadomo, było tylko spolszczył „Amintasa”, ale dokonał przy okazji głębokiej transkrypcji. Przeniósł utwór we własną XVII-wieczną współczesność. Pozbawił go renesansowej ogłady i klarowności słowa, dał za to właściwy swojej poezji ton i sztuczność metafor. Skąpał w polszczyźnie jędrnej i bogatej, której słucha się z uwagą i jakby zdziwieniem z powodu jej witalności i plastyki. Trzysta lat, jakie dziela nas od tego języka, nie stanowi przestrzeni dostatecznie rozległej, by odebrać mu jego pojemność, nośność i znaczenie. Czas nie osłabia w tej mowie jej bujności, nie zaciera barw, nie umniejsza siły. Nasz związek z obrazowaniem i składnią poddanych Jana Kazimierza jest przy tym na tyle bliski, by bez większych przeszkód dokonać się mógł cud identyfikacji. Kto wie, czy nie najważniejszy ze wszystkich guseł, jakie bogatym w tradycje narodom nie się żywa pamięć przeszłości i codzienności bez mała kontakt z jej kulturą. Wiedzą coś o tym bywalcy *Comédie Française*. Wiedzą widzowie *Old Vic*.

A wszystko to z powodu przyswojenia współczesnym — bo przecież nie nam — starszego o niepełne osiemdziesiąt lat „niedościgniętego arcydzieła pastorałnego dramatu”, „arcywzoru gatunku”, jak dzieło Tassa nazywa w programie Ryszard Przybylski. Może więc niesłusznie przyglądamy się dzisiaj podejrzliwie *prestidigitatorskiej* a bardzo podobnej działalności J. M. Rymkiewicza, który wprawdzie bezceremonialnie poczyna sobie z anegdotą opracowanych utworów, ale daje za to dzieła poetyckie wysokiej próby, umoszczone we współczesnej polszczyźnie jak pisklęta w gnieździe? To w każdym razie, czego dokonał Morsztyn w przypadku „Amintasa”, jest zabiegiem bardziej radykalnym i brzemieniem w następstwa niż to, co uczynił poeta przy swoim głosnym, do dziś używanym przekładzie „Cyda”. Praw autorskich wówczas nie było, liczyło się tylko pióro i pasja tłumacza... Korzystając z tej swobody imiona, fabułę i konstrukcję „Amintasa” wypeł-

nię są się, a jakże, prawdziwe owce. Nie jest ich wiele — pięć albo sześć — ale na niewielkiej przestrzeni starczą za stado. Siła i sielskość tego symbolu jest tak wielka, że gdy pojawiają się pasterze i inni bohaterowie, przybrani przez Xymenę Zaniewską w len i skóry, jakby żywcem przeniesieni z obrazów Sichulskiego czy Krzesza, rozumiemy, że nie może być inaczej. Od pierwszych chwil poddajemy się konwencji, pełni estymy dla tego, co historyczne, a uznania dla tego co współczesne. Bo w ślad za wstępem, w ślad za aktorami pojawia się zaraz prawdziwa, nigdy bodaj tak czysto nie demonstrowana dotąd lekkość hanuszkiewiczowskiego teatru. Pojawia się również sprawność młodego zespołu, w którym Zofia Kucówna pełni szczególną rolę narratora i gra równocześnie jedną z *dramatis personae* (Dafnide).

Ten zespół to osobny rozdział w ocenie podjętej przez Hanuszkiewicza próbę. Młodzi i pełni oroku, bawią się w najlepsze Morsztynowską przypowieścią. Przejęci bogactwem tonacji, dbają troskliwie o najróżniejsze brzmienia — od rubasznego śmieśności do wzniosłej liryki. W pierwszej celuje Emilian Kamiński, aktor o wielkiej *vis comica*, druga jest raczej domeną pań. Anna Gornostaj, Halina Rowicka, Marzena Trybała czy Grażyna Szapołowska realizują swe zadania z wdziękiem i sukcesem. Jan Frycz natomiast, aktor, jak się wydaje, urodzony do wielkiego repertuaru romantycznego (Kordian!), który w tytułowej roli Amintasa składa warszawskiej publiczności swój bilet wizytowy — jakby nie najlepiej czuje się we wzorcowej postaci amanta Jakby nie dowierza ani konwencji, ani sobie, i „tylko wspaniała głós, najlepszy w tym pokoleniu, każe pamiętać, kto gra i jaka, być może, czeka go przyszłość. W ogóle głos, dźwięk, muzyka są kolejnym walorem tej próby. Zwłaszcza kompozycje lub zgola pastisze Jana Raczkowskiego poddają inscenizacji właściwe brzmienie.

Tymczasem rozpoczyna się spektakl złożony z podwójnej, przeciwstawnej

wiedzie, nie ukrywał jej istnienia, a realizacją swoją starał się objąć możliwie najszerszą skalę możliwości, by ocierając się o źródło zadomowić się we współczesności w sposób zapewniający sukces i przynoszący satysfakcję. Moim zdaniem udało mu się to znakomicie. Dalsza analiza tego problemu może być już tylko sporem o estetykę. Dyskusją na temat rozwiązań, wyznaniem wiary w zakresie środków i konwencji teatru.

Modne jest od lat niedoceniaenie propozycji artystycznych Adama Hanuszkiewicza i, co najbardziej niesprawdliwe, wrzucanie wszystkiego do wspólnego worka. Jakby zbiorowa odpowiedzialność dzieł za dawne lub bliższe grzechy ojca. Tymczasem Hanuszkiewicz to twórca o rozległej skali poszukiwań. W jego dorobku wśród pomyłek i fałszywych tropów sporo jest dzieł wybitnych, wpisanych na trwałe w historię naszej sceny, by przypomnieć tylko „Przedwiośnie”, „Zbrodnie i karę”, „Sen srebrny Salomei” czy spektakl o Garczyńskim. Mało kto o nich pamięta i mało kto w ocenie tego teatru zachowuje prawdziwą niezależność od mód i emocji, bez której życie umysłowe traci jednak swoją autentyczność, a pióra pozabawione dystansu — zaufanie czytającego. Dlatego wyraźnie próbowałem wyartykułować swoje „tak” w omówieniu tej pouczającej i zachęcającej do kontynuacji przygody z barokiem. Dlatego nie waham się nazwać jej wydarzeniem.

Nie wiem, czy dobrze jest, gdy jednej rewindykacji towarzyszą fanfary, a druga przyjmowana jest z konwencjonalną uprzejmością, albo zgola bez niej. Nie wiem, czy dobrze jest, gdy w kryteriach i świadomości naszego teatru zaczynają działać co najmniej dwie miary. Wiem natomiast, że jakakolwiek koncesja w świecie sztuki na rzecz emocji czy porządku pozartystycznego jest zwyczajną zdradą, i wiem, że jest to coraz pospolitsza, coraz groźniejsza praktyka zarówno tych, którzy teatr tworzą, jak i tych, którzy o nim piszą.