

NIC nie ma. Nie ma ani tradycji, ani teatru, ani dramaturgii. Nie ma sceny. Jest rok 1765, zostaje założony przez Wojciecha Bogusławskiego Teatr Narodowy. W najgorszym okresie historii państwa zaczyna się historia nowożytnego teatru w Polsce. Nasza literatura okresu przedrozbiorowego potrząsa żalonym kikutom. Brakuje jej dramatu. Aż po lata trzydzieste XX wieku panuje takie przekonanie. Jednakże po odkryciach Badeckiego, po wielkiej pracy wydawniczej i badawczej, której ukoronowaniem jest wydanie w ostatnich latach przez Juliana Lewańskiego sześciu tomów antologii dramatu staropolskiego, w naszych pojęciach o polskiej tradycji dramaturgicznej i teatralnej dokonuje się zasadniczy zwrot. To, co uświadamiali sobie przedtem nieliczni badacze, staje się teraz udziałem powszechnej świadomości narodowej. Polska jest krajem teatralnym, nie od dwustu, ale od pięciuset lat. Jest krajem, w którym teatry szkolne, mieszczańskie, plebejskie i dworskie pokrywały gęstą siecią ogromny obszar Rzeczypospolitej. Stanowiły istotny element kultury narodowej i opierały się na własnej literaturze dramaturgicznej. Literatura kryjącej się wśród dzieł uznanych poetów, literaturze anonimowej, odkrywanej z mוזołem wśród unikalnych egzemplarzy bibliotecznych, wypruwanej przez Badeckiego ze starych opraw książek. Czasami bezpowrotnie zagubionej i znanej dziś tylko z tytułów sztuk i intermediiów zapisanych w rejestrach tego czy innego teatru szkolnego czy dworskiego.

W tej chwili można już wydać o wiele więcej tekstów dawnych sztuk, niż objęła antologia Lewańskiego. Można sporządzić imponującą mapę staropolskiego teatru. Można nawet pokusić się o teatrolologiczną rekonstrukcję jego sceny, jego widowni, jego wedrownych kompanii i osiadłych zespołów. Ale taka rekonstrukcja tradycji będzie zawsze tylko papierem, tylko okazją do paszerzenia lekcji polskiego w szkole lub wykładów na uniwersytecie. Nie ma jej we krwi polskiego teatru. Jak powiadać nici, które porwały się bezpowrotnie przed trzystu laty? Jak szukać oparcia narodowej sceny w odgrzebanych z kurzu zabytkach, świad-

czących jedynie o tym, że były u nas zadatki na powstanie wielkiego dramatu i wielkiego teatru. Teatru, który zaczął rozplywać się, aż zginął w niepamięci, w tym samym czasie, kiedy w Europie pojawiły się najlepsze wzory sceny i dramaturgii narodowej. Czegoż można szukać w dialogach Reja, w eksploatowanej nad miarę „Odprawie” Kochanowskiego, w średnio-wiecznych misteriach, w ułamkowych komediach i krotocwilach rybałtowskich. Czy też w nietwórczej, coraz bardziej wtórnej wobec obcych wzorów dramaturgii XVII i XVIII wieku?

Jest rok 1965. Na scenie Teatru Narodowego stoją ustawieni rzadkiem na dwóch podestach aktorzy ubrani w szesnastowieczne kostiumy z krezami wokół szyi. Śpiewają na melodię sprzed czterech wieków, z akompaniamentem zespołu, który gra na instrumentach zwańczych się pardessus de viole, viola da gamba, lutnia. Chór spływa ze sceny i zjawiają się na niej postacie gadające słowami z Rejowego sztuczdyła czy raczej dialogu: „Żywot Josepha z pokolenia żydowskiego, syna Jakobowego”, który, jak zapewnia sam autor: „rozdzielony (jest) w rozmaitych person, który w sobie wiele cnot i dobrych obyczajów zamyka”. Gadają cudownym językiem, nie dającym się podrobić w żadnej sztucznej archaizacji. Językiem, jaki przywykliśmy znać tylko z czytania, a który okazuje się tutaj najbardziej niezniszczalnym materiałem, najbardziej istotnym tworzywem wielkiego teatralnego przedstawienia. Rejowy dialog jest zresztą okrojony, poszatkowany i przewrócony na nice. Mieni się od wstawek, inkrustacji i przerywników. Miesza się z kawałkami intermediiów rybałtowskich, z wierszami Kochanowskiego, Klonowicza, Zimorowicza, z innymi tekstami samego Reja.

Dejmek rozbił młotem i na nowo ułożył z odłamków sztuki, zbudował scenę jakiej nie było, wycharował tradycję, której się nikt nie spodziewał. A przecież nie nie derobił. Nic nie dopisał. Pozwolił sobie na mówienie tylko językiem szesnastego i siedemnastego wieku. I zrobił z tego wspaniały teatr. Teatr, w którym aktorzy chodzą długo po scenie, aby pokazać, że daleko idą. Zastygają w niemych

pozach, żeby unaocnić działanie protagonistów, mówią „na stronie”, zwracają się do widzów. Przenoszą się wraz z długą i zmienną akcją sztuki, z jednego zakątka scenicznej zabudowy do drugiego, jak w średnio-wiecznym misterium — od mansjonu do mansjonu, poprzez wszystkie stopnie ludzkiego doświadczenia — od piekła do raju.

teatr

Polska szkoła Dejmka

JAN KŁOSSOWICZ

Lubieżna Putyfara namawia do grzechu cnotliwego Józefa, a grającemu go Siemionowi diabeł za kolnierzem siedzi i maci słowa pobożnego monologu. Niedobrzy bracia wrzucają go do studni, a potem on sam, pozbawiony przez Putyfarę wierzonego odzienia wskakuje do beczki. Oczywiście nikt nie gra na serio. Każdy gest, każdy monolog jest wymyślony z góry kompozycją. Parodią. I wszystko to zdaje się już stylizacją, zgrywą pod nieznaną w istocie teatr „staropolski”, kiedy zaczyna się zaraz dłać coś innego. Przez scenę galopują na czworakach chłopaki w kuszach porciętach i kozuchach wełną na

wierzach, z przyczepionymi z przodu turoniowymi gębami. To trzódka baranów świątobliwego Jakuba, ojca Józefowego. Opowiedziana nieskładnie przez Reja biblijna historia, okazuje się pretekstem dla najbardziej zwariowanego i najbardziej śmiałego teatru jaki narodził się w dwudziestym wieku.

Obraduje na proscenium sejmik diabelski. Roztrząsa w monologach z szesnastego wieku zło i dobro Rzeczypospolitej, niezmiennie wady i przywary braci Polaków. I robi się z tego nieoczekiwanie jak najbardziej współczesny kabaret polityczny. Szopka noworoczna i STS ożeniony z Rejem. A potem wlepszają na scenie niecnotliwego piekarza. Wiesz go kat w krwistej kapuzie i kilkunastu pomocników — niesamowitych, maleńkich, czerwonych kacików. Piekarz przed śmiercią rzuca słowo Cambronna, a kaciki zatykają uszy, bo to przecież dzieci... Zresztą słowo jedne pada tutaj gęsto. Nie darmo Rej przecież wymyślił rym do biskupa i Polacy nie zawsze bywali obłudnymi świętoszkami. Wreszcie też wszystko kończy się dobrze. Zjawia się biała, jasełkowa, polska pljana śmierć z twarzą Kobuszewskiego, a biało ubrany piekarz i piekarczykowie z czerwonymi nosami zabierają jej kose. Józef zostaje namiestnikiem faraona i sprowadza przewrotnych a wygłodzonych braci i cnotliwych rodziców do Egiptu. A w przerwach młodzieńcy i panny w kryzjach śpiewają i tańczą dawne „tańce i padwany” pod akompaniamentem lutni i violi. Wydaje się nawet, że robią to za często i za długo. Ale pod koniec zgoda pomiędzy wszystkimi składnikami tego przedziwnego przedstawienia staje się zupełna. I nieprawda, jak mówią, że jest ono gorsze od poprzedniego, które odbyło się w roku 1958, w Łodzi. Jest doskonałym osiągnięciem i podsumowaniem doświadczeń tej szkoły teatru, jaką Dejmek sam sobie i nam wycharował. Ten dziwny dyrektor Teatru Narodowego przedłużający jego tradycję o dobrych kilkaset lat.

Teatr Narodowy w Warszawie. Mikołaj Rej: Żywot Józefa. Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: Kazimierz Dejmek. Scenografia: Andrzej Stopka. Muzyka w opracowaniu Jerzego Dobrzańskiego. Kier. muz.: St. Sukowski. Premiera w kwietniu 1965 r.