



Teatr Narodowy w Warszawie: „Nowy Don Kiszot” Fredry. Andrzej Zarnecki (Karol), Bogdan Baer (Michał), Ignacy Machowski (Burmistrz)

WESOŁY DON KISZOT

LEONIA JĄBLONKÓWNA

Nie dorosłam do wielkich skal;
bawię się
pour passer le temps tylko.

Gdyby Fredro żył o sto lat później, zastosowałby może słowa Racheli jako motto do swojej „krotochwili we trzech aktach, wierszem, ze śpiewami”, którą w realizacji pełnej świeżości i wdzięku oglądamy obecnie w Teatrze Narodowym.

„Wielkie skale” odnosilyby się w tym wypadku oczywiście do uroczystości dwóchsetlecia naszej sceny. Rok, który mija właśnie od ich rozpoczęcia, dał nam sposobność do dokonania, w pewnej przynajmniej mierze, rozrachunku artystycznego z naszego stanu posiadania w dziedzinie teatru; pozwolił nam sobie uświadomić w przybliżeniu, jak w istocie przedstawia się scheda, przekazana przez poprzednie pokolenia. W tym obfitym i wspaniałym dziedzictwie *Nowy Don Kiszot* to niewątpliwie pozycja marginesowa — ot, taki sobie drobny legacik, pozostawiony nam „pour passer le temps tylko”. Nie lekceważmy go jednak. Zwłaszcza dzisiaj, gdy stajemy w obliczu faktu, że owo „spędzanie czasu” urasta do wielkiego problemu całej epoki, staje się jednym z najważniejszych współczynników w kształtowaniu współczesnego człowieka.

Fredro nie znał *Wesela* i zapewne dlatego nie zapożyczył się u Racheli, gdy szukał odpowiedniego motto dla swojej sztuki. Zamiast tego posłużył się, zgodnie ze swoim obyczajem, jedną z maksym z dziełka swego siedemnastowiecznego protoplasty, Andrzeja Maksymiliana: „Szaleństwo, nie ochota — silić się dla niczego”. Sentencja, która zdaje się wskazywać kierunek komedii i wyrażać płynącą z niej „naukę moralną”. Nie należy się jednak zbyt nia sugerować. Charakterystyczne zresztą, że figuruje ona jedynie w wydaniu książkowym *Nowego Don Kiszota*; nie ma jej natomiast w pierwszym egzemplarzu teatralnym tego

utworu z r. 1824, sporządzonym wprawdzie przez nieznanego nam kopistę, ale w którym własną ręką Fredry wpisana została dewiza innego zgoła pokroju — mianowicie cytat francuski z przedmowy Moliera do jego komedii *Miłość lekarzem*. Oto jego brzmienie w tłumaczeniu:

„Zbytecznym byłoby wyjaśniać, że wiele spraw (w komediach) wynika z samej akcji. Wiadomo przecież, że komedie pisze się wyłącznie po to, by wystawiać je w teatrze; tę tutaj radzę więc czytać jedynie takim osobom, które potrafią poprzez lekturę wyobrazić sobie całość gry scenicznej”.

Nie ma tu więc mowy o żadnym „moralu”; autor odwołuje się raczej do tego, co określiłbyśmy dzisiaj jako autonomiczne prawa rzeczywistości scenicznej. I chyba pod tym kątem trzeba spoglądać dziś na *Nowego Don Kiszota*. Wbrew sugestiom tytułu i pewnych rysów charakterystyki głównego bohatera, niepodobna traktować go jako próby stworzenia jakiegos rodzimego naszego odpowiednika dla cervantowskiego rycerza smutnego oblicza. Zapewne, w słownictwie i w sposobie bycia Karola można doszukiwać się karykatury określonego typu psychicznego, a jego żalose perypetie uznać za przyczynek do rozprawy z „polskim romantyzmem”. Ale zabiegi tego rodzaju byłyby najzupełniej jałowe, a przy tym krzywdzące dla autora, wykazywałyby bowiem niesłychane uproszczenie i łatwinę w zarysowaniu rzekomego „modelu”, oraz całkowity brak argumentów polemicznych, niezbędnych do przeprowadzenia podobnej batalii. Bo też założenia autora idą w zupełnie innym kierunku: chce po prostu stworzyć czystą z abawę teatralną, rozegrać jak najbardziej brawurowo owych „sto szaleństw” scenicznych. Karol, ów polski Don Kiszot, jest takim samym pionkiem w tej grze teatralnej, jak Michał — odpowiednik Sancho Pansy, jak Burmistrz. Pocztynion, czy owi nieocenieni Wieśniacy, tak nie-

odparcie nasuwający skojarzenia z Mrozkowymi Chłopami w *Indyku*. Jednym słowem, pisze sztukę „pour passer le temps tylko”.

Nowy Don Kiszot pomaga nam spędzać czas znakomicie: nie tylko przyjemnie, ale i pożytecznie. Wyzwała śmiech, o którym już zapomnieliśmy, a do którego jednak podświadomie wszyscy tęsknimy: nie chichot gorzki i zjadliwy, rodzący się z „czarnego humoru”, nie sarkastyczny i aluzyjny uśmieszek, pełen ukrytych znaczeń — lecz po prostu śmiech spontanicznej wesołości, zdrowy i odświeżający organizm lepiej, niż najprzemysłniej spreprowane witaminy. Kiedy np. w świetnym finale I aktu rozbrzmiewa refren:

Choć niewinien — do więzienia
Dla wszelkiego objaśnienia.

powtarzany w rozlicznych wariacjach przez nieszczęsnych protagonistów utworu, ofiary opresji, i przez ich nieubłaganych ciemiężców — to słowa te, mogące nasuwać skądinąd skojarzenia „uogólniające” i niemiłe asocjacje, wywołują w nas tylko odruch niepohamowanej uciechy: po prostu bawimy się komizmem sytuacji i parodystycznym wdziękiem moniuszkowskiej muzyki.

W tej swojej zabawie teatralnej Fredro nie waha się stosować wszelkich, najbardziej, zdawałoby się, ogranyc chwyków, czerpanych z tysiącletniej tradycji farsy — i za każdym razem trafia nieomylnie w instykt humoru u odbiorców. Kiedy głuchy sługa w karczmie stukanie do bramy bierze za grzmoty, a groźby niecierpliwych przybyszów za życzliwe komplementy — to nieporozumienie bawi tak samo dziś, jak mogłoby śmieszyć w średniowieczu. Podobnie absurdalna pomyłka bohatera, który nie rozpoznaje swego pachołka w przebraniu kobiecym i, gładząc w ekstazie jego łapsko, szepece w miłośnym upojeniu swoje nieśmiertelne: „Rączka luba, mała!” — ta pomyłka nie jest oczywiście żadnym przyczynkiem do odmalowania jakiegos romantycznego zaślepienia, lecz po prostu elementem odwiecznego komizmu teatralnego.

Tylko że Fredro po mistrzowsku operuje tymi starymi elementami, nasycia je wciąż nową świeżością, opromienia urokiem swego poetyckiego słowa, przydaje im znamię niepowtarzalnego, filuternego wdzięku. Jego schematy absurdalnych sytuacji farsowych mają w sobie zawsze miąsz realistów, prawdę świetnie podpatrzoną szczegółów otaczającego życia. Jego dialog raz po raz pobrzniwa akcentami owej dobrodusznej złośliwości, jowialnego, zamaszystego żartu, „niewinnej jurności”, w których słyszymy echa facecji Reja, fraszek Kochanowskiego... Bo to jest odmiana farsy bardzo swoista, bardzo rodzima, chciałoby się rzec — sarmacka: krotochwila.

Krotochwila ze śpiewami. Trzeba to mocno podkreślić, gdyż niemal równoprawnym współtwórcą tej, tak wdzięcznej, zabawy teatralnej jest przecież obok Fredry — Stanisław Moniuszko. Partytura muzyczna *Nowego Don Kiszota* stanowi dla nas bodaj większe jeszcze i bardziej niespodziewane odkrycie, niż ten, tak dotąd bagatelizowany, tekst fredrowski. Ta partytura jest prześliczna, pełna polotu i dowcipu, znakomicie ilustrująca i dopełniająca jeszcze muzycznym komizmem efekty sytuacyjne, rozedrgana parodystycznym śmiechem — a przy tym urzekająca czarowną melodyjnością.

To jednak, że wszystkie te wartości fredrowsko-moniuszkowskiego tworu do nas dotarły i obudziły tak żywy rezonans na widowni — zawdzięczamy realizatorom obecnego widowiska. W pierwszym rzędzie reżyserowi sztuki i adaptatorowi tekstu — Józefowi Wyszomirskiemu.

Wyszomirski wyczuł znakomicie podstawową tonację *Nowego Don Kiszota*:



Po lewej: Andrzej Żarnecki (Karol) i Bogdan Baer (Michał); po prawej: Lech Ordon (Pocztalion) i Ignacy Machowski (Burmistrz)

owo szczególne zespolenie rytmu scenicznego buffa, wywodzącego się z uniwersalnych źródeł gry teatralnej — i naszej własnej, rodzimej „staroświecczyny” komediowej. Wyczuł zarówno rytm słowa fredrowskiego, jak harmonię muzyki moniuszkowskiej. Związał je, scalił, przekazał w jednolitej kadencji spektaklu. Zbudował sytuacje pomysłowe a pełne prostoty i jakiejś naturalnej konieczności; ich śmieszność zdaje się czymś organicznym, nie ma w sobie nic z wymyślnego „gagu”, wyrasta w sposób bezpośredni z zastosowanej konwencji. Ponieważ potrafił narzucić tę konwencję widzom, wszystko co dzieje się na scenie przyjmuje z całą oczywistością: wszystkie perypetie rozgrywają się zgodnie z osobliwą logiką rządzącą w tej umownej krainie komicznej egzageracji i nieprawdopodobieństwa. A przy tym nie ma tu przechylenia w stronę jakiegóż wyabstrahowanej groteski: reżyser pokazał właśnie soczystą, żartobliwą zabawę żywych ludzi, nie wystylizowaną pantomimę marionetek. Dlatego nie kazał aktorom zachowywać się na sposób sztucznych kukiełek, czy zarysowanych schematycznym konturem figur z commedii dell'arte, lecz pozwolił im być normalnymi ludźmi — oczywiście w ramach przyjętej konwencji — którzy usprawiedliwiają każde, najbardziej niepojęte swoje działanie jakąś „prawdą wewnętrzną”. Pokazał *Sto szaleństw* właśnie jako krotoczwile. Staroświeckość jej nie nudzi ani przez chwilę i trafia do naszej współczesnej wrażliwości, ponieważ czerpie sokół z tych samych źródeł życia, do których sięga człowiek dzisiejszy.

Zastrzeżenie pod adresem inscenizatora wywołuje tylko konstrukcja początkowej części III aktu. Wyszomirski zrezygnował tu z oryginału *Don Kiszota*, uważając, że odbiega on u Fredry od konwencji poprzednich partii i nie pomieści się w obranej formie spektaklu. Wprowadził na to miejsce tekst z *Intrygi na przedce*, będącej, jak wiadomo, jakby pierwszym zapisem późniejszej komedii. Jednakże, choć powstanie obydwu utworów dzieli okres zaledwie kilku lat, różnica w ich literackim uformowaniu jest olbrzymia. Na tle całości *Don Kiszota* tekst z *Intrygi* uderza obcością, nieporadnością językową i artystycznym anachronizmem. To osłabia bardzo początek III aktu, który dopiero w finale rozbliskuje znów znakomicie zainscenizowanym motywem odjeżdżającego dyliżansu: wszystkie główne osoby sztuki umieszczają się na odpowiednio rozstawionych siedziśkach, tworząc jakby wznoszącą się piramidkę — z pocztalionem na przedzie, który pod takt wyśpiewywanego sekstetu „Ach, śpiesz się postylionie” odpowiednio mani-

puluje długimi jedwabistymi lejcami, opadającymi do orkiestry, gdzie biegna niewidzialne rumaki. Efekt znakomity. Ow motyw pieśni towarzyszącej wzięty jest co prawda z *Noclegu w Apeninach*, ale w tym wypadku świetnie dostosowany.

Scenografia Andrzeja Stopki uroczo współgra z inscenizacją — zwłaszcza jeżeli idzie o „pejzaż” w drugim akcie: drzewa ze wstążek (ale działające jak „prawdziwe”), tajemnicze sówki z biyszczącymi oczyskami na gałęziach, księżyc i gwiazdki na niebiesiach. Mniej przekonują mnie tym razem kostiumy, w których zabrakło, jak mi się zdaje, zwykłej u Stopki weny humorystycznej i dowcipu w stylizacji. Najbardziej podobał mi się kostium Michała — doskonały efekt parodystycznej „hiszpańskości”.

Zresztą Michał właśnie — w interpretacji Bogdana Baera — wybija się na czoło całego spektaklu. Baer stwarza tu postać niesłychanie żywą, tryskającą ciepłym humorem, pełną naturalnego i żarliwego komizmu; jest niesłychanie

śmieszny, ale przy tym bardzo ludzki; doskonale trafiający w specyficzny styl widowiska. Główny bohater, Karol, ucieleśniony przez Andrzeja Żarneckiego, ma wdziek i dowcip — chwilami może tylko nieco nadużywa wciąż tego samego tonu „romantycznej egzageracji”. Ale w sumie przekonywa nas i budzi — jeżeli nie śmiech nieprzerwany, to w każdym razie sympatyczny uśmiech.

Zresztą cały zespół spełnia doskonale swoje zadania: Ignacy Machowski jako bardzo zabawny Burmistrz, Lech Ordon — zawieszisty „Postylion”, Adam Mularczyk — komiczny głuchy stróż karczemny, Kazimierz Opaliński — dostojny Kasztelan. Przedstawicielki pięci pięknej — Maria Sutkowska jako Zofia i Krystyna Kamińska w roli karczmarki Małgorzaty — zadziwiają kunsztem wokalnym i nadobną aparycją. Doskonale są również grackie wieśniaczki i pełni groźnej ekspresji waci wieśniacy (przybrani w lbiane świtki, ozdobione frywolnym kwieciami).

LEONIA JABŁONKÓWNA