

665



DWORY I URZĘDNIICY

„Dziwne, że nasi humorysty w żaden sposób nie mogą obejść się bez rządu. Bez niego u nas nie może się skończyć żadna komedia”.

(M. Gogol: „Po premierze”)

Nowe kierownictwo artystyczne teatru im. Słowackiego w Krakowie rozpoczęło sezon „Końcówką” Becketta w znanej wrocławianom inscenizacji Jerzego Krasowskiego. Spektakl zyskał jeszcze przechodząc na dużą scenę; tym lepiej wyrażnia się teraz, że zamkniętość „Końcówki”, niemożność przerwania zakłętą kręgu nie są funkcją zewnętrznego ograniczenia. Nie będę relacjonował dobrze już znanego spektaklu oraz kreacji aktorskich Mał Komorowskiej i Witolda Pyrkosza; w przedstawieniu krakowskim znakomity jest nadto Edward Rączkowski jako Nagg. Kiedy patrzyłem na jego tragiczną maskę wychyloną z asenizacyjnego kubła i słyszałem niby to żywy jeszcze, wspominający, czuły, kłótilwy, ale już nabrzmiewający martwością głos, widziałem maskę aktora Ajschylosa ciśniętą na śmietnik. Beckett o d b i e r a tak, jak Mannowski Leverkusen odbierał nam IX Symfonię.

Po „Końcówce” kolejną premierą (28 X 72) było „Co się komu śni” Ernesta Brylla w inscenizacji Skuszanki, następnie (9. XII. 72) „Rewizor” przygotowany przez Krasowskiego.

Moralitet Brylla w „Dialogu” (nr 10/72) opatrzone tytułem „Życie—jawa”, spotkał się ze zmienną nieochotą krytyki, tej zwłaszcza, która śliniła się z lubości nad „Rzeczcią listopadową”. Jest to zjawisko na tyle interesujące, że zasługuje na próbę rozszyfrowania. Wiąże się ściśle z dwuznaczną i koniunkturalną rolą, jaką pełni obecnie tradycja romantyczna. Dwuznaczność to zresztą niezwykle zakwiana, gdyż uwidacznia się na wszystkich płaszczyznach bytu zbiorowego, na których w ogóle tradycja może odcisnąć swój wpływ. Jest więc polityczna dwuznaczność romantycznej tradycji, jest socjopsychologiczna, zwłaszcza w dziedzinie propagowanych i zwalczanych wzorców osobowych, jest także artystyczna i estetyczna. Najciekawsze jednak są te układy, w których tradycję romantyczną akceptuje się i nawet absolutyzuje na jednej płaszczyźnie właśnie po to lub przynajmniej właśnie dlatego, że na innej tym skwapliwiej się ją przekreśla. Mamy wtedy do czynienia z kompensacją — przy „właśnie dlatego” — lub zwykłym oszustwem — przy „właśnie po to”. „Rzecz listopadowa” odbyła swój triumfalny przemarsz przez sceny wtedy, gdy na taką już to kompensacyjną, już to oszukańczą eksploatację romantycznych tradycji był największy po-

pyt. Pisze dzisiaj Bryll (w programie „Co się komu śni”), że demerwował go odbiór sztuki. „Bardzo często bowiem w oficjalnych publikacjach próbowano umówić, iż jest to przede wszystkim sztuka o bolesnej polskiej historii. A przecież była sztuką o bolesnej współczesności”. To prawda, iż „Rzecz listopadowa” raz jeszcze w naszej literaturze podejmowała schemat „Wesela”: poprzez polemiczne nawiązanie do romantycznej tradycji wytoczył proces współczesności. Z mistrzem Wyspiańskim rozminął się jednak Bryll na głębi. Choć bowiem obaj cierpią nad nieskutecznością romantycznej tradycji, Wyspiański, stwierdziwszy mazarazm, krzyczył o jej odrzucenie; Bryll nie odprawia nawet pogrzebu, opukuje piękną nieruchomą, aby się upewnić, czy może nie zerwie się z letargu. Tamten osądzał: choć nasze, ale złe. Ten łagodził: choć złe, ale nasze. Tamten był naiwny, chciał wierzyć, że może być nasze i niespełnane. Ten jest mądry, rozumie, że pęta należą do naszości. Tamten sądził i odrzucał romantyczną tradycję w imię zrywu w przyszłość — i w tym właśnie był znowu romantykiem. Ten kultuwyje ją jak śpiącą królową w imię przechowania naszości — i w tym jest politykiem realista. Lecz neoromantyk Wyspiański zdołał swój romantyzm przeadresować: nie naród i geniusza wzywał, lecz lud i inteligencję. A realista Bryll zgubił po drodze wszystkie adresy: „Rzecz listopadowa” była do każdego o każdym. Dlatego wydała się dramą o „bolesnej polskiej historii”, gdyż historia jest własnością pospólną, wobec której nikt nie poczuwa się do odpowiedzialności. I dlatego miała panuje powodzenie, gdy mamłanie w tradycjach było najmilszej widzianym zatrudnieniem współczesnych.

„Co się komu śni” oznacza, być może, zwrot twórczości dramatycznej Brylla znacznie głębszy, niżby to wynikało z autorskiej formuły: od powinowactwa romantycznego w barokowe. Gorąco doradzabym poecie, żeby sobie nie wmawiał, iż uprawia neobarokowy teatr tylko dlatego, że jego scena jest trójpoziłomowa, a w świecie wartości panuje współcześnie rozgardiasz i z wątpliwe przypominające niektórym schyłek renesansu. W gruncie rzeczy teraz dopiero Bryll zdaje się dostrzegać to, co dziś najistotniejsze w wielkiej tradycji romantyków; a czego nie umiał dojrzeć wtedy, kiedy ich naśladował. Ani człowiek, ani zbiorowość nie rozkłada się dlatego, że się zakwestionują; przeciwnie; jeśli się nie zakwe-

stionują, skamieniają i zginą. Jest natomiast przynajmniej pouczające, że temu właśnie zrozumieniu i takiej lekturze nie może dziś poeta nadać romantycznego sztafażu. „Co się komu śni” jest teatrem eksperymentu i konstatacji. I chyba w tym tylko odległym sensie — powinowatym baroku.

Nie podejmuję się karkołomnej analizy, dlaczego tzw. samorodny talent poetycki Ernesta Brylla swój stosunek do rzeczywistości wypowiada zawsze echem tradycji, dlaczego nie może rosnąć wierszem, jeśli zarazem nie odnajduje skłonnej go przyjąć poetyki, dlaczego, koniec końców, przypomina rośliny hodowane w roztworze wodnym, których korzenie nie-pojakojnie szukają gleby, gdy liście smakują światło. Kogo chce w ten sposób uwłaszczyć kulturą lub może przywrócić światu?

Ta właściwość talentu poetyckiego Brylla pozwala zrozumieć, że odnalazłszy dla swego teatru odległe powinowactwo z barokiem, szukał także bliższego. Raczej to już jednak konieczność niż osiągnięcie. Zachwycać się nie bardzo jest czym, wypada natomiast okazać zrozumienie dla trudności zwrotu. Znacznie wole „Życie — jawą” z jego potykającym się często i sztucznym wersem od świetnie napisanej „Listopadowej rzeczy”.

Głównym problemem dla inscenizatora „Życia — jawą” nie są jednak usterki poetyckie, lecz niekonsekwencja konstrukcji. Jest to bowiem teatr eksperymentu, ale Bryll, który nie umie nie szukać powinowatych, koniecznie chce mu też przydać intryge, żeby było bardziej barokowo. Otóż eksperyment jest podporządkowany dowodowi, czerpie swą logikę z tezy. Gdyby Bryll istotnie chciał tak i tego samego dowieść, co teatr baroku, intryga należałaby do eksperymentu. Ponieważ jest to sztafaż tylko — intryga się usamodzielnia i kieruje logiką własną. I jest oczywiste dlaczego tam, gdzie definitywnie przeważa — w konsekwencjach aranżowanego „spisku żandarmów” — odzywa się też w tym domnie-manym baroku echo romantyczne („Spisek koronacyjny”) oraz... kabaret polityczny („Policja”) na temat niedawnej przeszłości.

Skuszanka postawiła na eksperyment, na to więc, co jest istotnie nowe u Brylla. Odpady ostatnie wydarzenia — upadek Sługi Sług, powrót chłopskiej pary na tron. Intryga została amputowana; choć jednak była tylko protezą, nie obeszło się bez kosztów. Ucięte wątki zawisły w próżni: zamiary Sługi Sług, rola Dworaka II, który z łochu chce się wy-dobyć dzięki powrotowi chłopca, spisek żandarmów. Spektakl nie kończy się, ale urywa. Niemniej — eksperyment został dokonany i dowód przeprowadzony.

Jest to eksperyment zmiany władcy bez zmiany dworu. Jest to również eksperyment odświeżenia mitologii zbiorowej — „O ty szczęśliwy co pracujesz / Tobie z pokorą my służymy” etc. — przy pomocy zmiany dynastycznej, a zatem króla, stylu i mody dworskiej, bez naruszenia jednak mechanizmu przemocy, strachu i karliery.

Jak widać, nie jest to eksperyment bogaty w dwuznaczne treści, filozoficzną zadumę i metafizyczne dreszcze. Skuszanka zawiadła niedaną piękną duszę gorzej jeszcze niż Bryll. Z subtelności barokowej gry pomiędzy jawą a snem nie pozostały nawet pozory. Wszystko było jawą, sen zaś tylko teatralnym sposobem eksperymentowania rzeczywistością. Krystyna Skuszanka ma swoje własne rozrachunki z romantyczną tradycją i pięknoduchostwem: „Co się komu śni” wystawiła przeciw nim w większym może jeszcze stopniu niż Bryll napisał. Napisał wszakże dość dużo i właśnie w samym „sposobie dowodzenia” autor i inscenizator byli najbliżsi sobie. Skuszanka z upodobaniem

rozgrywa najprostszą i najdobitniejszą z chwytów Brylla: diametralną przeciwstawność sków i sytuacji, kiedy dół nazywa się górą, góra dołem, lud panem, a władca sługą. Znakomicie wypada charakterystyka dworu i zmiany stylu, jakiej poddają się dworzanie wobec intronizacji Chłopa. Ironiczna ilustracja muzyczna Walacińskiego wspomaga reżysera. Gorzej wypada aktorstwo. Pomyłką ob-sadową jest Andrzej Balcerzak w roli Sługi Sług, który rozpaczliwie szuka dla siebie miejsca na skali pomiędzy prawie karykaturą a Harun al Raszidem; ma w istocie zadanie najbardziej niewiedzące. Bolesław Smela jako Chłop jest nieco zbyt szlachetny, Halina Gryglaszewska (Baba) radzi sobie najlepiej. Leszek Kubanek jako Głównodowodzący Starszy, kwintesencja krwiopijcy i lajdaka, a zarazem ofiara dworskiej intrygi, uwierzył niestety w swoją niewinność starego wiarusa i gra w tonacji z Rostanda. Zasługuje natomiast na uznanie zespół Dworzan.

Przedstawienie, które w Krakowie cieszy się powodzeniem, zostało na Spokaniach Warszawskich przyjęte dość chłodno. Odliczywszy faktyczne słabości tekstu oraz inscenizacji, a także wspomnianą podwójną niechęć romantycznych pięknych dusz, w które obfitują premierowe widowiska stolicy, przypuszczam, że spektakl wywołuje też pewne głębsze nieporozumienia, zwłaszcza u młodzieży obytej z teatrem i wrażliwej na tzw. ducha czasu. Otóż duch czasu w teatrze jest dziś nade wszystko krzykliwy. Nawet, powiedziabym, nachalny. Przedstawienie Skuszanki jest bardzo powścią-gliwe, ściszone, nieefekciarckie i tym chłodniejsze na powierzchni, im w istocie brutalniejsze, proste, chłopskie, chamskie prawdy pokazuje. Miejmy przecież nadzieję, że duch czasu przychrzypnie.

★

„Rewizor” w reżyserii Jerzego Krasowskiego jest przedstawieniem kontrowersyjnym, w istotnym sensie słowa. Znaczy to, że sporność nie wynika tylko z tych czy innych błędów i niedoróbek, aktorskich zwłaszcza, które jedni wytykają a inni skłonni są usprawiedli-wić pośpiechem i wzajemną niezajomością reżysera i aktorów. „Rewizor” Krasowskiego jest kontrowersyjny w rozumieniu zasadniczego kierunku inscenizacji.

Wyobrażalne są trzy w istocie możliwości.

Pierwsza, historycznie związana ze stylem werystycznym (ale nie jest to więc konieczna) odpowiada potraktowaniu powiatowego miasteczka, do którego zjeżdża rewizor, i jego obywateli jako środowiska konkretnego i nie-powtarzalnego. Nie znaczy to, że taki spektakl nie może być odczytany szerzej. Owszem, będzie on wzbudzał pytania o podobieństwo, w różnych aspektach. Ktoś z widzów rozpozna w Horodniczym znajomego dygnitarza i wobec tego zastanowi się nad niezmiennością praw psychologii. Ktoś inny przypomni sobie afery łapówkarską i pomyśli, że jak świat światem urzędnicy spuszczeni z oka wyciągają łapę. Jeszcze kogoś uderzy potworny dystans stolicy i prowincji, znacznie więc rozważać cnoty decentralizacji... Zawsze jednak model przedstawiony na scenie zachowa swą całościową niezależność, przyrównywalna nie będzie strukturą, lecz tylko poszczególnie, choćby liczne jej elementy i aspekty. Możliwość druga eksponuje, odwrotnie, właśnie przystosowalność struktur. To, co „wiecznie ludzkie”, „wiecznie małomiasteczkowe”, „wiecznie urzędnicze” czy „wiecznie policyjne”. Inszenizator selekcjonuje wtedy i rozdziela. Wybiera jako przeznaczone do skrupulatnej, pogłębionej analizy bądź momenty psychologiczne, bądź socjologiczne, relacje urzędowe czy tylko stosunki

przemocy — a wszystko inne poddaje odpowiednio niwelacji, zaciera. Jeśli więc na przykład obrał sobie „Rewizora” wiecznie ludzkiego, precyzyjnie określone charakteru rozegrają swą historię gdzieś i kiedyś, wszędzie i zawsze, a więc także tu i teraz.

Jest wreszcie możliwość trzecia. Nazwałbym ją konkretyzacją zbliżającą. Rzecz nie dzieje się ani dokładnie tam i wtedy, ani też wszędzie i zawsze; dzieje się tuż obok. Wygląda na to, że krwista i konkretna sprawa Gogolowska rewizora mogłaby się w całości przydarzyć także nam i z nami, ale właśnie... Mogłaby. Jest o wyciągnięcie ręki. Tuż obok, istnieje przecież bariera: stanowi ją teatralność. Realizując tę możliwość teatr ani nie otwiera ściśle określonej rzeczywistości, ani nie selekcjonuje z niej wybranych struktur: odgrywa ją. Tę właśnie możliwość obrał Krasowski. Dla każdego, kto widział jego „Zemście”, wybór był zresztą oczywisty. Jest to reżyser, który myśląc o tekście szuka najpierw realnej, potocznej sytuacji, wobec której tekst znajduje się dostatecznie blisko, dostatecznie obok, aby go można było odegrać, nie aktualizując i nie abstrahując, a jednak z zachowaniem niepokojącej widza bliskości. W „Zemście” była to np. walka dwóch gangów. Koncepcja sprawdziła się tylko częściowo, gdyż komedia Fredry ma wymiar poetycki, który w ogóle nie poddaje się naszym trzem możliwościom. W „Rewizorze” się sprawdza. Co wcale nie znaczy, że jest to doskonały spektakl: od koncepcji inscenizacyjnej do realizacji są cztery mile z ogonem.

Prototypem „Rewizora” w ujęciu Krasowskiego jest środowisko — niekoniecznie małomiasteczkowe — w którym wszystkie racje bytu, wszystkie hierarchie, wszystkie relacje między ludźmi wywodzą się skądinąd: z elementarnych popędów bądź z nadania „góry”. Jest to więc środowisko absolutnie pasywne, nietwórcze, które umie tylko jedno: pozorować. Jedyną jego funkcją jest stwarzanie pozorów, że wszystko dobrze się dzieje w państwie duńskim, to znaczy, że panuje zgodność pomiędzy tym, czego życzą sobie „góra”, a tym, co naprawdę robią środowiskowe postaci. „Góra” życzy sobie doskonałych urzędników, a urzędnicy pragną dobrego życia i świętego spokoju. Inspekcja wywołuje w takich sytuacjach panikę nie dlatego nawet, że sprawki są nie do ukrycia, ale dlatego, że w istocie pozory zgodności nie mogą się ostać wobec nikogo spoza układu, kto zechce spojrzeć. Rewizor to znaczy przede wszystkim: obcy. Obcego trzeba jak najszybciej oswoić, włączyć do układu. Jest to więc sytuacja paniczna — w pierwotnym rozumieniu: głos Pana wpędzał w obłąd ludzi i zwierzęta. Pozorność wystarczająca na potrzeby miejscowego środowiska, dopóki nie patrzy na nie nikt z zewnątrz, natychmiast staje się przejrzysta. Prawda skacze do oczu wszystkim; zarówno prawda o maszynie, którą dowodzą i eksploatują, jak też o nich samych. Wszystkie pozory zgodności trzeba na gwałt odtwarzać — z niczego. Maszyna nie żyje, zaczyna się, ludzie stają się niezborni. Pod wpływem paniki obnaża się jaskrawa sprzeczność głównego wątku akcji, która zresztą, jak sądzi, współstanowi o wielkości tego tekstu. Aby pozyskać Chlestakowa środowisko pragnie odtworzyć pozory zgodności pomiędzy własnymi czynami a własną oficjalną racją bytu, ale właśnie dlatego musi zdobywać rewizora i prawdę — tzn. łapówkami i kłamstwem — tzn. rzekomą sprawnością, dostojnością i uczciwością miejskiej władzy. Panika przerasta w schizofrenię. I wtedy okazuje się, że rewizor, inspektor, kontroler, Petersburg nie jest obcy, jest nasz, taki sam, równie niezborny i spreczny. Ze wcale nie chce widzieć. Ze więc podwójne działanie, które nie

mogło być skuteczne — jest skuteczne. Zatem po panice i schizofrenii — euforia, szaleńcza euforia Horodniczego. I załamanie. I znak zażywania: czy zdolają raz jeszcze przetrwać burzę, odtworzyć pozór z potrząskanych odłamków?

Zainscenizować tę wścieklą dynamikę paniki, schizofrenii, euforii i załamania jest wszakże dość trudno, ponieważ w wir wpadają nie bohaterowie i nie marionetki, lecz całkiem zwyczajne ludziki, „tacy sobie” — samo zaś wirowanie jest w istocie bezprzemyślowe. Jeśli tylko wystarczy im sił, postaci pobierają się na nowo i pospieszają odegrać raz jeszcze obławianie gromu.

Inszenizator posłużył się umowną scenografią (Wojciecha Krakowskiego), której wszystkie elementy, bliźniacze drzwi i kilka wymienialnych sprzętów, stanowią niezbędne minimum, bezosobnie przydatne w akcji. Rodzaj palisady otacza przestrzeń gry, symbolizując w nieskomplikowany sposób zamkniętość układu i zarazem stan obłączenia. Reżyser buduje sytuację i narzuca tempo zgodnie z logiką opisanego scenariusza; tylko ona decyduje. Krasowski nie poddaje się pokusie ani lepszej, wysmakowanej prezentacji postaci, ani akcentowania sławnych replik i „refleksji”, które z ust zwłazacza Horodniczego przeszły do historii literatury i potocznej mowy. Nie waha się stosować środków bardzo ostrych, co zresztą wprowadziło w zamęt niektórych recenzentów. Istota bowiem tej ostrości nie tkwi w żadnym z użytych chwytów z oddziaływaniem, lecz w ich zestawieniu, bez użycia gamy pośredniczącej. Z jednej strony — niech to no, będzie Horodniczy ze swymi policitantami — są to środki farsowe: dragale biegna spełnić rozkaz, którego jeszcze nie zdolał wysłuchać, przez bliźniacze drzwi wszyscy pędzą za wszystkimi itd. Z drugiej — jak w scenie Horodniczego z kupcami czy w salonie, gdy z małżonką przyjmuje gratulacje — ze sceny wieje nagle dramata historyczna, wielką tragedią z krwawego, królewskiego dworu, gdzie oczywiście panuje Ubu, innych królów już przecież nie znamy. Gama pośrednicząca, z której Krasowski programowo nie korzysta — lub przynajmniej korzysta nie chce — to wszelkie środki gry rodzajowej i psychologicznej. Aktorska normalność.

I oto teraz wszystko zależy od aktorów. W zgodzie z inscenizacją jest przede wszystkim Paweł Gała jako Chlestakow, radzący sobie dobrze również Eugeniusz Fulde (Ziemianika) z Władysławem Sokalskim (Hübner), Edward Rączkowski (Bobczyński) i Teresa Budzisz Krzyżanowska (Maria); rolę dubluje Urszula Popiel, której nie widziałem). Karol Podgórski (Osip) słusznie podoba się widzom. Jako jedyny, gdyż jego postać pozostaje na uboczu akcji, ma w tej inscenizacji prawo do rodzajowej gry. Innym powodzi się gorzej. Znamienna jest w tym względzie rola Horodniczego (Marian Cebulski). Aktor nie dołał się do końca uporać z podwójnym dylematem: w jaki sposób postać bardzo tuzinkowa przeżywa amok na cztery tempa i jakim to dziwnym trybem trzeźwy i sprytny mały dzierżymorda i łapownik zdolny jest do obłąkańco naiwnych iluzji i równie obłąkańczych ambicji. Cebulski nie szuka szczęśliwie wyjaśnień w temperamencie — jego Horodniczy nie biesi się bynajmniej — ale ostatecznie z wyjaśnień rezygnuje, w ogóle odsyłając widza do inscenizacji jako całości. Podobnie dzieje się z większością obsady. W rezultacie są to na pewno malucy ludkowie, ale Wielki Amok nie jest dostatecznie ich i w nich. Śmiało i bez pośrednictwa zestawione środki inscenizacyjne nie zrastają się w pełni organiczną całość. Inaczej jeszcze mówiąc, wszystko nie-