

Lesław Eustachiewicz

Na marginesie „Żywotu Józeta”

Uznanie daty 1765 r. za terminus a quo Teatru Narodowego jest w pełni historycznie uzasadnione. Odegrało ono wszakże ubocznie niekorzystną rolę w stosunku do renesansowej i barokowej tradycji polskiej sceny i polskiej dramaturgii. Oświecenie, zgilotynowane przez tragiczne wypadki dziejowe, nie wypełniło swej misji artystycznej i dydaktyczno-wychowawczej do końca, ale przynajmniej w zakresie swych osiągnięć komediowych przygotowało grunt dla komedii Fredry, a z czasem znalazło kontynuację w dramacie mieszczańskim i komediach doby pozytywistycznej. Wszystko jednak, co było wcześniej, ogarnął cień filologiczny; żywa tkanka tradycji literackiej stała się zdobyczą pedantów. Dopiero w naszych czasach realizuje się wspaniały powrót do teatru staropolskiego.

Tu miejsce dla koniecznej dygresji, bez której określenie „pedant”, użyte w poprzednim zdaniu, nabrałoby niepotrzebnie pejoratywnego znaczenia. Spełniało ono funkcję żartobliwego skrótu literackiego jako coś w rodzaju podręcznej „roboczej” metafory bez jakiegokolwiek tendencji lekceważącej. Właśnie dzięki pedantycznej, żmudnej, drobiazgowej i fascynującej zarazem pracy Aleksandra Brücknera, Ludwika Bernackiego, Karola Badeckiego, Juliana Krzyżanowskiego, Romana Pollaka, Juliana Lewańskiego i wielu młodszych, zasłużonych, prezentujących już własny dorobek polonistów (Alojzy Sajkowski, Tadeusz Witczak) zbudowane zostały mocne funda-

menty nie tylko pod badawcze muzeum faktów naukowych, ale i pod pulsującą własnym rytmem ekspresyjnym wizję teatralną. I nie jest w tym kontekście zjawisk przypadkiem, że coraz częściej pojawia się na scenach polskich — w Poznaniu, Krakowie, Warszawie — dramaturgiczna spuścizna Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i że np. realizacja „Odprawy posłów greckich” w Krakowie była w ubiegłym roku prawdziwym „wydarzeniem” (choć jej rezonans okazał się w wyniku jakichś ubocznych okoliczności stosunkowo słaby).

Oczywiście, najbardziej nawet owocne trudy historyków literatury i najżarliwsza pasja ludzi teatru nie zmieniają sytuacji w ten sposób, by z kultury staropolskiej wydobyć arcydzieła, których w niej nie było. Nie ma w dorobku naszego piśmiennictwa do wieku XVIII włącznie ani odpowiednika szekspirowskiej analizy psychologicznej, ani ekwiwalentu bujności i bogactwa teatru hiszpańskiego, ani ostrej precyzji i finezji włoskiej komedii renesansowej (choć mogą z nią rywalizować niektóre najlepsze, ale nie składające się na zwartą konstrukcję fragmenty komedii rybałtowskiej). Toteż na przedziwne odrodzenie staropolszczyzny w polskim teatrze, na które dziś patrzymy, składa się tylko częściowo ściśle teatralny kanon tekstów. Byłby on niewystarczający, gdyby nie poetycka otoczka utworów pomocniczych, **fraszek, pieśni** lirycznych, kolęd, komicznego mrowia fragmentów anonimowych, które sta-

ła się słownym farszem wątlej zazwyczaj fabuły, garścią soli i pieprzu wsypanych do kotła z myśliwskim bigosem. Wiele z tych okrucichów ma blask satyrycznej aktualności. Publiczność, okłakując je burzliwie, skłonna jest widzieć w nich niemal zmienne kuplety jak w rewii lub operetce. Tymczasem jest to autentyczna mądrość obserwacyjna staropolskich bakałarzy i żaków. Jej nie zmieniały zapach i trwałe smak komiczny świadczą o tym, jak niewiele zmieniło się nasze społeczeństwo od wieku XVI do dziś, jak mało nauczyło się z własnej historii. Ale nie rozwijajmy tych melancholijnych marginesów refleksji.

Dwudziestolecie międzywojenne zapoczątkowało, ale nie doprowadziło do triumfu, rekonstrukcję sceniczną teatru staropolskiego. Pamiętam, jak w latach trzydziestych w Poznaniu udało mi się widzieć trzy komedie rybałtowskie w inscenizacji Ireny Solskiej (były to gościnne występy) dlatego, że poszedłem na ich pierwsze przedstawienie. Drugie nie odbyło się już z braku widzów. W trzydziści lat później na „Historię o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” lub na „Żywot Józeta” tygodniami nie można się dostać z braku biletów. Cóż się zmieniło? Nie tylko to, że teatry rozporządzają większymi środkami finansowymi, że są ustabilizowane i pewne swej egzystencji, że dysponują czasem, tym najcenniejszym pomocnikiem w realizacji ambitnych założeń. Powstała ponadto nowa publiczność teatralna — i to jest jakimś pozytywnym faktem społecznym, choć nie można, oczywiście, owej złożonej sprawy upraszczać w sensie jednostronnie optymistycznego komentarza.

Solska sięgnęła niegdyś po komedie rybałtowską. Leonowi Schillerowi bliższy był wiek XVIII, ale nie należy zapominać i o jego „Pastorałce”. Tym bardziej byłoby w obecnym momencie takie zapomnienie merytorycznym błędem, że po „Pastorałkę” w układzie Schillera sięgnęło u nas po wojnie kilka teatrów — ostatnio Teatr Nowy w Łodzi, Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu i Teatr Po-

wszechny w Warszawie. Oglądałem tylko „Pastorałkę” Teatru Powszechnego, który — choć tak peryferyjnie położony — raz po raz udowadnia, że jest jedną z pierwszych scen stolicy. Tekst Schillera został w inscenizacji **Jana Wilkowskiego** i **Adama Kiliana** podany jako kolorowa bajka, naiwna i wzruszająca. Walory i bardzo nieliczne mankamenty tego przedstawienia opisał trafnie Andrzej Władysław Kral w „Teatrze” (1965 nr 4), podkreślając bogactwo teatralne widowiska, zręczne wiązanie sceny z widownią, doskonałe pomysły reżysersko-scenograficzne (Śmierć), grę **Marli Seroczyńskiej**, która stworzyła postać subtelną, najbardziej urzekający akcent liryczny wieczoru.

„Pastorałce” Schillera zaczęła w naszych czasach towarzyszyć „Historia o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka w układzie dramaturgicznym **Kazimierza Dejmki**. Inszenizacja łódzka, a potem warszawska zyskały zasłużoną sławę, przekraczając granice narodowe nie tylko dzięki gościnnym występom, ale i jako przedmiot artystycznego eksportu (por. premierę w 1964 r. w Budapeszcie). Jak pobudzającym zjawiskiem była pierwsza (łódzka) próba tego arcyoryginalnego wykopaliska, świadczy trwale błyskotliwy literacko i ciekawy ze względów interpretacyjnych esej Wacława Kubackiego (przedrukowany w tomie „Na scenie”).

Jest jakiś interesujący wspólny mianownik sukcesów widowiska kolędowego i pasyjnego w naszych czasach. Nie sądzę, by wystarczającym wyjaśnieniem było przypisywanie powodzenia elementom wyłącznie formalnej natury. Tak samo deformującą stan rzeczy symplifikacją byłoby — skądinąd bardzo nęcące — przypuszczenie, że teatr tych wątków i motywów zastępuje u nas potrzebę nowoczesnego teatru „religijnego”, że skoro w naszym aktualnym repertuarze brak Claudela, puste miejsce wypełnia Mikołaj z Wilkowiecka. W istocie jednak spłót dodatknych znaków percepcyjnych jest bardziej skomplikowany. Byłoby zbyt

w stylu historycznych narracji Zofii Kossak lub Hanny Malewskiej. Ale wolno historykowi dramatu marzyć.

Bezsporna natomiast jest sprawa „wzdużenia sceny” przez Reja, tj. prawidłowego stawiania i rozwiązywania sytuacji. Jeśli to stanowi jakiś archimedesowy punkt oparcia dla nowoczesnej adaptacji tekstu, to żywiołem wrogim staje się niepoohamowane gadulstwo Reja. Trzeba z żył dramatu wypuścić tę retoryczną wodę, ale z kolei trzeba w nie wpompować świeżą krew dowcipu i anegdota staropolskiej, fraszki i pieśni. I trzeba jeszcze pamiętać o tym, że połączą się ze sobą tylko pokrewne grupy substancji literackiej.

Byłoby noszeniem słów do staropolskich Aten frazeologiczne chwalenie wyników tego podwójnego zabiegu, jaki wykonał Dejmek. „Żywot Józefa” wszedł we współczesną polską kulturę artystyczną jako jeden z jej najciekawszych osiągnięć. Inscenizacja warszawska w nowej wersji (w stosunku do łódzkiej z roku 1958) potwierdziła to definitywnie i chyba jeszcze wzmocniła.

Wszystko składa się tu na poczucie owego dosytu (ale nie przesyty, jest umiar i harmonia!), jakiego doznaje widz: sposób organizowania przestrzeni scenicznej, sposób stosowania zmiany napięć, przeplatania komizmu z liryzmem, kostiumy i muzyka, aktorska mimika, gestykulacja i dykcja, łagodne przerywniki akcji w chórach i płasach panien i młodzieńców oraz rubaszno jaskrawe interludia krotochwilne w postaci satyryczno-moralizatorskiej (krotochwila diabelska) i makabryczno-groteskowej (krotochwila piekarska). I jakże to przy tym „nowoczesne”! Krotochwila piekarska, w której zmarły ożywa i pije — to przecież tegi kawał „czystej formy” Witkacego. A o ileż to przyjemniejsze od pijackich wrzasków i miotania się w scenerii naturalistycznej niektórych dramatów najmłodszej generacji pisarzy.

W warstwie aktorskiej spektaklu pierwsze miejsce z urzędu przypada Józefowi. **Wojciech Siemion** dał tu chyba

najlepszą ze swych ról. O ile bez aprobaty współczuć było można Siemionowi, gdy w eksperymentalnym „Weselu” obsługiwał jako Chochół duchy wszystkich epok, to ile razy zagra staropolską, ludową lub współczesną wersję wolterowskiego „prostaczka”, tylko nagrywać na magnetofon, filmować i przechować na całe drugie millenium polskiej kultury. Jego Józef był majstersztykiem balansowania na cienkiej linii między pozytywnym bohaterem tradycji biblijnej a obleśnym i szczwanym frantem, który ma w sobie coś z Tartuffe’a. Sen swój opowiadał w ten sposób, że poniekąd uzasadniał (jeśli nie usprawiedliwiał) jaskrawą niechęć swych braci. Ten uśmiešek, którym zapowiadał swoje wywyższenie, łączył naiwność z premedytacją, był o krok od tego, by stać się okrutnym. Dla ukazania dalszej możliwej drogi ekspresyjnej może warto przypomnieć epizod aktywisty w filmie Janusza Morgensterna „Życie raz jeszcze”. W każdym razie nie chciałbym być podwładnym tego Józefa z chwilą, gdy zyskał łaskę faraona.

Ale równocześnie ten sam Józef, sprzedany przez braci w niewolę, odchodził w swe nieznanne losy z przejmującym prostotą i szczerością żalem. Dwoistość ekspresji wystąpiła i w grze **Barbary Rachwańskiej** — o tyle wszakże w realizacji łatwiejsza, że rozdzielona na dwie postaci sceniczne, Rachel i Zefirę. Z jednolitego — czy trzeba dodawać, że dobrego — kruszcu ulepiona została Achiza (**Barbara Krafftówna**). W regiony makabrycznego komizmu najwyższej próby wszedł Piekarz (**Ignacy Machowski**). Magon (**Kazimierz Wichniarz**) zachwycał rubasznym komizmem. Troili się **Adam Mularczyk** (Brat Józefa, Lucyper, Piekarz) i **Jan Kobuszewski** (Brat Józefa, Przechera, Śmierć), w każdej inkarnacji scenicznej narzucając się wzrokowi i wyobraźni widza jako bezbłędni i świadomi swej siły interpretatorzy rybałtowskiego żywiołu, który stanowi najcenniejszą rudę barokowego sarmatyzmu literatury staropolskiej.

„Żywot Józefa” wraz z „Historią o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”, a także komediami St. Her. Lubomirskiego, poszerza niepomniernie dawne rozumienie dorobku literatury staropolskiej w zakresie dramaturgii. Pożostaje oczywiście różnica w porównaniu z sytuacją teatru angielskiego, francuskiego lub hiszpańskiego. Tam „Hamlet”, „Mizantrop”, „Cyd”, „Fedra”, „Alkad z Zalamei” stanowią gotowe i mocno osadzone w doświadczeniu wieków monumenty. Rzadsze są wypadki, gdy — jak to ma miejsce z „Celestyną” — trzeba je poddać nowemu (zresztą przede wszystkim na skrótach polegającemu) opracowaniu dramaturgicznemu. W próbach tworzenia bogatszego niż dotąd teatru staropolskiego umiejętność dokonywania skrótów nie wystarcza. Tu jest potrzebna zawiła alchemia stylistyczna i kompozycyjna.

Sceptyk, którego każdy z nas w sobie chowa jako partnera swego dialogu wewnętrznego, może w tym miejscu podsuflować nadkruszające optymizm pytanie, „czy warto”? Czy wysiłek ten kalkuluje się w ostatecznym rachunku kulturalnych zysków i strat? Czy nie jest to tworzenie fikcji — coś w tym rodzaju jak romantyczne próby konstruowania mitologii narodowej (w rodzaju „Lilli Wenedy”), której w istocie nie było — lub romantyczne fałszerstwa od „Pieśni Ossjana” do „Rękopisu Krółodworskiego”, tworzące sztuczną rzeczywistość, sztuczny rodowód, coś jak herby kupowane przez dorobkiewiczów wieku XIX, które mogą być zadowoleniem snobizmu, ale nie są prawdziwe.

Odpowiedź sceptykowi nie jest łatwa w sferze czystej teorii dialektycznej i nie byłaby możliwa przy przyjęciu kosmopolitycznego zrównania kultur narodowych w tygłu ponadetnicznego i ponadhistorycznego uniwersalizmu. Natomiast

odповідzią taką mogą być fakty artystyczne — i w tym tkwi przede wszystkim rozległe i doniosłe znaczenie obu wielkich inscenizacji Dejmka. Przy tym bardzo dobrze się dzieje, że śmiała, poszerzająca stan posiadania, rewizję polskiej dramaturgii i jej potencjalnych możliwości rozpoczyna się od podstaw. Wolno bowiem mieć nadzieję, że ugruntowawszy te podstawy, że wyćwiczywszy swe możliwości ekspresyjne w strefach najtrudniejszych, gestych, w strefach największego oporu ze strony tworzywa, którym wypada się posługiwać, teatr polski będzie systematycznie przetrząsał lamusy i rupieciearnie historii literatury, by przekonać się, że pod warstwą kurzu leży tam niejedno do odkrycia i do ocalenia. Nie tylko w komedii Oświecenia, po którą się sięga, ale i w tragedii pseudoklasycznej, w dramacie mieszczańskim (choćby wiele sztuk Kazimierza Zalewskiego), a przede wszystkim w dorobku Młodej Polski — od Micińskiego przez Adolfa Nowaczyńskiego do „Marchołta” Kasprowicza.

Ile razy jestem w Teatrze Narodowym i ile razy jestem na którejś z inscenizacji Kazimierza Dejmka, tyle razy myślę o „Marchołcie”, jednym z najbardziej syntetycznych dzieł polskiej literatury, w którym jest i renesansowa gracia, i staropolska rubasznosc, i barokowy stop komizmu z makabrycznością, i czar „snu nocny letniej”, i satyra politycznego moralitetu, i dramat filozoficzny na miarę bliską „Faustowi”, i modernistyczna wrzliwość na dźwięki i kolory. Myślałem o „Marchołcie” więc i w przerwie między dwiema fazami „Żywotu Józefa”. Właśnie poprzez te przygody z Rejem i Mikołajem z Wilkowiecka wiedzie droga do odnalezienia w „Marchołcie” trzeciej obok „Dziadów” i „Wesela” kulminacji teatru polskiego.

Lesław Eustachiewicz

pewnością siebie pospieszne rozstrzygnięcie tych dylematów. Wolno jednak chyba zaryzykować hipotezę.

Wędrowka kołędników w „Pastoralce” i malowanki kolorowe w „Historii o Zmartwychwstaniu” można objąć wspólną formułą teatru naiwnego, pod którą zmieści się i Rejowski „Żywot Józefa”. Teatr naiwny oznacza powrót do wyobrażeń świata z okresu dzieciństwa, którym jednak towarzyszy dystans refleksyjny późniejszego doświadczenia. Teatr naiwny nie oczekuje od widza absolutnej naiwności, absolutnej rezygnacji z intelektualnego stosunku do przeżyć artystycznych. Co więcej, podsusza intelektowi zabawkę, żeby miał się czym zająć. Teatr naiwny jest bowiem zarazem teatrem gry umownej. Jak grając np. w szachy musimy zgodzić się na pewne reguły — inaczej nie ma ani przyjemności, ani sensu — tak i tu obowiązuje nas dobrowolne przyjęcie konwencji. Teatr nie udaje życia uchwyconego przy pomocy naturalistycznej kamery. Nie wstydzi się tego, że jest teatrem.

Jeśli przyjmujemy konwencję naiwności bez przymusu i bez protestu, to dzieje się tak dlatego, że ta decyzja coś nam daje, obdarza nas jakimiś wartościami. Najogólniej rzecz biorąc, są to wartości podobne tym, które występują przy lekturze np. bajek La Fontaine'a. Jeśli doznania alegorycznych lisów, kruków, wilków, baranów chcemy przetłumaczyć na język ludzkiej psychologii, uwalniamy ukrytą w nich siłę moralistyczną. Jeśli nie, możemy się do pokrewieństwa nie przynawać. Stopień współuczestniczenia w grze zależy więc od nas. Można to nazwać stopniem zaangażowania.

Tę dyskretną swobodę wyboru i decyzji pozostawia nam teatr naiwny w odróżnieniu od teatru agresywnego, który zmusza nas — lub usiłuje zmusić — do współobnażenia lub do mechanicznego potakiwania. Ten drugi rodzaj agresywności nazywamy schematyzmem. Wszystko jest gotowe: teza, jej fabularna ilustracja, emocjonalna ocena ludzi i zdarzeń itd. O pewnym przedstawieniu w

jednym z teatrów prowincjonalnych mówiła złośliwa miejscowa plotka, że już po pierwszym akcie publiczność spiesznie opuszcza teatr, bo jest całkowicie przekonana o potrzebie uwłaszczenia chłopów.

Ale od agresywności publicystycznej gorsza jest we współczesnej dramaturgii agresywność histerii i ekshibicjonizmu, żerowanie na własnej biografii, by wydobyc z niej sensacyjkę (casus „Po upadku” Millera), adoracja globalnego nihilizmu ubrana w stylistyczny kostium postdadaistycznego bełkotu. Na naszym gruncie literackim dochodzi jeszcze obsesja specyficznych rekwizytów. „Wiadomości Literackie” zabawiły się w latach dwudziestych w konkurs pod nazwą „Martwe natury polskich pisarzy”. Był to szereg składanek rebusowych, na podstawie których trzeba było odgadnąć autora. Dziś nikt długo nie potrzebowałby się namyślać nad odgadnięciem epoki (zróżnicowanie na autorów byłoby mniej ważne), gdyby w „martwej naturze dramatycznej” narysować butelkę wódki, kiosk z piwem, budkę telefoniczną, kawały rozbitego szkła. Jeśli aplauz, jakim publiczność darzy „krotochwilę diabelską” — intermedium w „Żywocie Józefa” — świadczy o tym, jak niewiele zmieniło się od czasów Reja i sowizdrzałów, to jednak przynajmniej archaiczne formy refleksyjne i osobliwości leksykalne są tu zabiegiem artystycznym realizującym sławną zasadę, że świat powinien być oglądany w lustrze. Być może w wyniku intuicyjnego doboru naturalnego czasu cyniczne szukają odpowiednika i równowagi w historiach naiwnych (np. wiek XVIII w sielankach Gesnera i Delille'a czy w komediach Marivaux).

Te uwagi są pisane pod świeżym wrażeniem rozkosznego „Żywotu Józefa” w Teatrze Narodowym. Niezupełnie przekonały mnie supozycje Juliana Lewańskiego o możliwości wystawienia „Żywotu Józefa” w wieku XVI, choć taka fantasmagoria ma swój urok i mogłaby dostarczyć wdzięcznego tematu do noweli