

JUSTYNA HOFMAN

„Magnat z apokalipsy” w rapsodycznym ujęciu

Z dumiewały mnie w ała nasze dwie cechy zasadnicze. Po pierwsze — nadzwyczajny, wyjątkowy, fenomenalny zmysł poetycki ujawniania no-wości zjawisk, biegu spraw, chyżości zmian. Po drugie — upodobanie do przetrzącania, negowania, deformowania fenomenów życia, ażeby z rzeczywistości zdruzgotanej jak gęby miotem ty-tana stworzyć rzeczywistość nową — własną, nieznana, układną jedni, twór nowy, po swojemu z klocków, brył i kół u-stawiony, niczym obraz kubistyczny, stworzony na opak wszystkiemu, co zna-my i co wiemy”.

Pisał tak Stefan Żeromski o twór-cości Tadeusza Micińskiego, jednego z najdziwniejszych magów naszej poe-zji, naszego teatru.

„Główną przyczyną dotychczasowego za-poznania Tadeusza Micińskiego było to, że rozporządzał on tak swobodą i odrębną techniką i formą artystyczną, iż czytelnikowi jego dzieł, mierzącemu zawsze do-skonałości nowości doskonałością miar tra-dycyjnych, brakowało jakiegokolwiek ter-tium comparationis, wskutek czego sta-wał on wobec nie spotykanego dotychczas kształtu artystycznego bezradny i bezsil-ny. Dzięki temu narodził się frazes o „chaotyczności” Micińskiego, stosowany nie tylko tam, gdzie o tym rzeczywiście mogła być mowa, ale nawet do dzieł po-siadających żelazną wprost spójność ar-tystyczną, jaką odznacza się np. „Książ-Patiomkin”.

To słowa Wilama Horzycy. Jako wskazówki w zmaganiach z dramatem Micińskiego „W mrokach złotego pałacu” czyli Bazyliisa Teofanu” posłużyły Ryszardowi Majorowi dwa teksty Wilama Horzycy „Architektura dramatów Micińskiego” i Witkiewicza „Formalne wartości dzieł Micińskiego”. Obydwa znalazły się więc nieprzypad-kowo w programie teatralnym, aczkol-wiek głębsze konsekwencje insceniza-cyjne z tego nie wyniknęły.

Rzecz miała miejsce w szczecińskim Teatrze Współczesnym. Ryszard Major nie buduje na scenie ogromnych, mo-numentalnych dekoracji, nie gra dla wielkiej widowni. Jego „Bazyliisa” nie miota się w „mrokach złotego pałacu”, lecz wyłuskana z nich — w światłach Zamku Książąt Pomorskich. Mroki natomiast panują w jej duszy. To ona wewnątrz, w swej kobiecości i królew-skości, jest „mrocznym złotym pałacem”. Przynajmniej w założeniu. Mroki bizantyjskiego pałacu i państwa spro-wadziły się do ciemnowych zakam-rów duszy kobiecej.

Spektakl grany jest w oryginalnej scenarii Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Surowa biel ścian i balko-nów, ostrość sklepień i wielki złoćście skrzypcy się żyrandol są tu tem dla wiel-kości ducha, murami, w których winien on wzniesie się na tym wspanialsze wy-zyny, im mniejsza jest postać ludzka. Zamkowe wnętrza przez swoisty klimat — „z tych murów mówią wieki” — jak gdyby podbija monumentalizm ducha ludzkiego i moc poezji. Tym one ja-skrawiej blizsza, im wnętrza jest su-rowsze.

Przez niemal całą długość sali prze-ciągnięto podest czerwonym sukmem o. krzyż. Po bokach krzesła dla widzów. Ołtarz z ikonami, cerkiewny chór mę-skich, potem mieszanych głosów. Zza ściany dobiegają szepty jakby modlit-wy, to cichnąc, to wzmagając się falu-jącym natężeniem. Przed ołtarzem po trzech mnichów w czarnych kapturach, po dwóch stoi też u początku i końca podestu. Trzymają zapalone świece.

Robi wrażenie — i ta nieruchomość czarnych zakapturzonych postaci, i szepty zza ściany, i melodia pieśni, i wnętrze Sali Bogusława. Moment o-czekiwania dobrze, sugestywnie przygo-towany — czekamy na coś naprawdę wielkiego.

A jednak... Jest w tym jakiś zgrzyt, dysharmonia. Cóż bowiem Bizancjum, owe mroczne i złote Bizancjum przez Micińskiego wyzaczarowane, ma wspólnego z gotyckim wnętrzem pomorskiego zamku? Takie usytuowanie „Bazyliisy” zniweczyło bardzo istotną materię u-tworu, jaką jest obraz Bizancjum, tego „ropiejącego wrzodu ludzkości”.

Zresztą nie tyle chodzi o wnętrze zamkowe, co o jego wykorzystanie wbrew duchowi utworu. Zrobiono bo-wiem zabieg typu: „Bazyliisa Teofanu” na stole sekcyjnym. Istne laboratorium, w którym wyprzebarwiano nowy twór nie mający wiele wspólnego z orygina-łem. A czy z poezji w ogóle można czynić laboratoryjny preparat? Czy nie lepiej jednak zawierzyć jej sile i mocy, instynktowi i zamysłowi autora? Tekst Wilama Horzycy, jeden z najsensow-niejszych, jakie napisano o teatrze Mi-cińskiego, przeczy zdecydowanie cha-osowi w jego dramatach. Mając nawet obawy o zbyt nielokalność myśli, obrazów, słów, ornamentyki, zawierzyłabym jed-nak temu, co pisał Horzyca, co czynił w teatrze Hebanowski...

„Ponieważ dramatyczna konstrukcja Micińskiego nie odpowiadała temu, co się powszechnie przez „budowę” dramatu ro-zumie, przeto załatwiono się z nią jednym słowem: chaotyczna. Lecz ten pozorny chaos bynajmniej nie był bez metody i w swoim łonie krył dla nieświadomych jedną z najoryginalniej-szych technik dramatycznych, jakie posiada nie tylko piśmiennictwo polskie, ale i wszechświatowe”.

Tymczasem Ryszard Major potraktował dramat Micińskiego jak każdy in-ny dramat tradycyjny, w którym kon-strukcja akcji jest logicznym ciągiem zdarzeń.

„Wszystkim czytelnikom dramatów Mi-cińskiego (...) — pisze dalej Horzyca — przysłania wzrok zasada „akcji” w bu-dowaniu dramatu, ta zasada, która „in-trygę dramatyczną” nawiązaną w akcie pierwszym doprowadza do szczęśliwego lub mniej szczęśliwego rozwiązania, w akcie trzecim czy piątym. (...) Elementem i podstawą dramatu Micińskiego jest mo-ment czy kompleks psychiczny, wyrażony czy to za pomocą dialogu, czy też pewne-go gestu, posiadający swą odrębność, czy-li mówiąc z grubsza, krótka scena wyra-zająca pewien stan osób w dramacie działających. Elementy te grupuje on w ten sposób, że scena następna niekoniecz-nie musi być dalszym ciągiem akcji — zawartej w scenie poprzedniej. Micińskiemu chodzi o nawiązanie głębszej łączno-sci pomiędzy sceną a sceną niż łącz-ność akcji, chodzi mu o to, by scena na-stępna była wewnątrz, nie fabu-larnym uzupełnieniem i wewnętr-znym dalszym ciągiem scen poprzednich”.

Nie jestem przeciwniczką robienia skrótów w dramacie. Skrót to jednak nie mogą utworowi szkodzić! Nie mogą polegać na beceremonialnym oczyszczeniu tekstu z... poezji. Poezja to przecież nie tylko słowa, ale i wizja, to specyficzna logika wykreowywania się obrazów i myśli rządząca się sobie tylko właściwymi prawami. Przykry-wając natłok słów poety i rodzących się zeń obrazów według zmysłu racjo-nalnego pozbawiamy powstający obraz siły wyrazu, wizji, magii. Jeśli postępu-

je się wedle takiego założenia, to po-cóż wystawiać akurat jego dramaty? Mało jest innych?

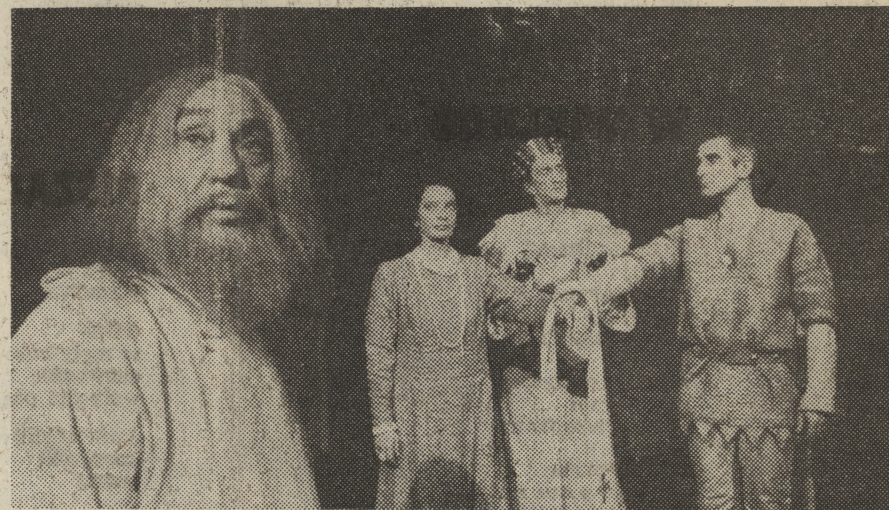
Dlaczego Bizancjum Micińskiego jest „ropiejącym wrzodem ludzkości”? W szczecińskim przedstawieniu ten pro-biem w ogóle zniknął. Zniknął też ów proces gnijny sumień, to ustawiczne „stopniowe „zmacanie świadomości”. Zniknęła też rozpacz młodego pisarza stojącego u progu nowego stulecia a patrzącego gdzieś hen, w przyszłość, rozpacz, której przyczyny nasz wiek u-miejętnie rozbudowywał i pogłębiał „wraz z coraz to nowymi, właściwymi mu uzurpacjami wobec jednostki”. Roz-pacz, którą my winniśmy dzisiaj do-strzec, na którą winniśmy być szczegól-nie uwrażliwieni, którą winniśmy rozu-mieć.

„Wydało mi się, że z rozgąteń, które wyszły z Młodej Polski, jeden Miciński, oprócz głębokiej łączności z romantyz-mem (i artystycznej, i filozoficznej), wy-kazuje ten rzut, raczej tygrysy skok w przyszłość nowej sztuki całego świata, w przeciwieństwie do innych, którzy w

owe napięcia kierunkowe, jakby powie-dział Witkacy, co po prostu oznacza stan świadomości pisarza na tle epoki, świad-ości modernistycznej. Odkryciem rze-czywistym, a nie pozornym, byłoby stwierdzenie, że i w tej głębszej wa-ści swojego dzieła Miciński ma wciąż jeszcze coś do powiedzenia, że poruszył tam tematy do dziś nie wypowiedziane, albo takie, na które dziś dopiero zaczyna-my szukać odpowiedzi”.

Dramatom Micińskiego zarzuca się wiele. Jednego odmówić mu jednak nie można: wizji. Sugestywnego, fascynu-jącego wizjonerstwa. A to zmusza nie tylko do szacunku, ale i do pokory. Pokory wobec siły talentu. Gdy jej za-braknie, twór wychodzi skarlały. Albo więc się ulega fascynacji, jego słów i obrazów, albo nie ma sensu w ogóle się do tego zabierać. Toteż porawić go trudno, a wystawić bez wiary nie ma po co.

Szczeciński spektakl „Bazyliisy” jest ródem z teatru rapsodycznego. Aktor wchodzi, mówi, schodzi. I tak scena za sceną. I nic albo niewiele między sce-



„Bazyliisa Teofanu” Micińskiego w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Scena zbiorowa

mniej lub więcej doskonałej formie, u-tknęli jednak w pewnego rodzaju ślepych kioskach. (...) Nie jeden z artystów dzisiej-szego pokolenia będzie musiał przyznać, że nawet niezależnie zdobywając jakiś swój blegun lub Everest, znajduje tam już zatknięty sztandar Micińskiego”.

Nie można dzisiaj nie dostrzegać te-go, że jeśli nawet Miciński stracił wie-le ze swego nowatorstwa, to u progu naszego stulecia zarówno w dziedzinie poezji jak i teatru był nowatorem. Nie darmo nazywano go „magiem, proro-kiem, szatanem, szarlatanem, mistyfi-katorem” ale i „bardem duszy polskiej”, ale i „śmiesznym Pierrotem”, ale i „poetą opętany Polską”. Odwołujemy się jeszcze raz do Witkacego:

„Głębokie to metafizyczne przeży-tie nieskończoności, tajemnicy bytu, nie-obniżone i nie nadgrzyzione ani płytkim, półświadomym materializmem, ani zbyt doskonałym systemem filozofii dyskur-sywnej, ani zwiastem zyciowym, ani nawet zbyt umiarkowanym zniwieniem pro-bematów narodowych, mimo pewnego mistycyzmu specyficznego polskiego w for-mie zanikowej, szczerkowej. Co do tego zagadnienia droga Micińskiego była ja-sna: od mistycznych i w naszych czasach niegodnych już narodu bajeczek o nim — do realizacji głębokiego życia, opartego o powszechną, a nie zaściankową metafizy-kę”.

Już ta uwaga winna powstrzymać nas przed zbyt nienadmiernym i tra-dycjonalizowaniem. Dodajmy do wypo-wiedzi Horzycy i Witkacego jeszcze głos Zygmunta Grenia:

„Oczywiście, forma, struktura dramatów Micińskiego, świetnie opisana przez Ho-rzycę i Witkiewicza, jest istotna dla in-scenizatora, jej zrozumienie pozwala na prawidłową i bardzo współczesną rekon-strukcję sceniczną tych dramatów. Ale dla ich poznania, a więc także dla ko-mentarzy krytycznego, o wiele ważniejsze jest to, co się kryje poza tą strukturą,

jakby wszystko się już stało w momen-cie osiągnięcia korony. Oto na wzór greckiej tragedii wypełnia się jej los. A przecież Bazyliisa Micińskiego to nie antyczna heroina! I nie Lady Makbet, bo i takie tony się pojawiają. Zbyt ma-ło aktorka przydała Teofanu ludzkiego — tak, właśnie na wskroś ludzkiego — demonizmu. Zbyt też mało mądrości. I uczuć. Momentami budowała jakby pomnik ze spłzu zapominając o tym, że Teofanu była i córką, i matką, i żoną i kochanką — kobietą. Niebanalną ko-bietą.

Sceny „przemówień” z krąganków powtarzały się jednak zbyt monotonnie. Była to właściwie jedyna zasada orga-nizująca przestrzeń teatralną. Widz sie-dząc po obu stronach podestu tylko gło-wę obracał i szyję wyciągał. Reżyser i scenograf wpadli we własne sidła. Tak się im owe piętrowe budowanie scen spodobalo, że stali się niewolnikami jednego pomysłu.

W stosunku do siły słowa i wizji Mi-cińskiego przedstawienie było nad wy-raz ubogie, karłowate. Coś w nim oży-wało w momentach wejścia Nikefora, Jacka Polacka. On jeden mówił. Nie tylko do swego scenicznego partne-ra, ale i do nas do widzów. On jeden miał świadomość naszej obecności tuż obok, nieco niżej niż podest usadzonych. Jego słowa miały nie tylko znaczenie, ale i ciężar. Zwiastując w scenach z żołnierzami i w jednej z ostatnich, gdy zwraca się jakby wprost do nas mówiąc: „upadł fałszywy Olimp”. Jedyne dla Polacka „Bazyliisa” Micińskiego jest rozpętańcem wyobraźni. On c z u j e, każ-dym nerwem czuje wibrującą w niej de-moniczno-magiczną i czowieczną siłę.

„Mistyka i sztuka Bizancjum, brutalność imperialna i rozpasanie instynktów, zbrodnia polityczna i dławiący czad ero-tyzmu, wiara deptana i wykorzystywana jak dziwka, a zarazem intencje i tęsknoty człowieka, wybiegające ku kosmiczne-mu ładowi i tajemnemu gwiazd, to wszyst-ko jest w tym dramacie — pisał Zygmunt Greń — rzucone z furją, w kaska-dzie słów, niejasnych lub zwielokrotnio-nych znaczeń, zamknięte w postaciach o tak podwyższonej, że aż niemożliwej tem-peraturze psychicznej i moralnej”.

Tak, u Micińskiego wszystko ma swój ciężar i swoją temperaturę. Nie-stety, zabrakło tego w przedstawieniu.

A przecież w tym dramacie błąka się jeszcze i Lucyfer wśród ludzi, domaga się od nich wielkości zarówno w wy-stępku jak i w szlachetności, a całość zmierza ku temu, by na scenie nie zo-stał nikt, kto byłby do wielkości zdol-ny. To wszystko przedstawienie szcze-cińskie po prostu zgubiło w statycznym rapsodzie o złej królowej, zakończonym morałem, iż każdą zbrodnię musi spoj-kać kara. Micińskiemu jednak jakby nie o tę prawdę moralną głównie cho-dziło... Stanisław Brzozowski pisał:

„Miciński jeździ jak jakiś magnat z apokalipsy. Wszystkie bestie dziejowego i czarodziejskiego świata parady tu jak na sądzie ostatecznym. Wygląda to jak wielki powietrzny pościg czarownic nad Polską. I niekiedy z kurawą chaotycz-nych kształtów dobiega głos, świadczący, że tam biesie igrają wśród chmur z ser-cem istotnie wielkiego poety. (...) Cała hi-storia, cała w ciągu wieków wypracowa-na świadomość ukazuje się Micińskiemu jak jakaś fantastyczna baśń przez nie-wiedzię kogo, nie wiedzieć komu opo-wiadana, baśń, w której gaszczą i za-krętach można zginać, zabić, a się, skryć przed samym sobą. Historię jako powia-zaną całość tworzy wola; gdy ta ginie, rozpryskują się zamierzające dusze, myśl, wierzenia, uczucia, niby fantastyczne klejnoty”.

Reżyserowi szczecińskiego „rapsodu” zabrakło nie tylko naprawdę głębokiej refleksji nad tym, co mówił Miciński, ale i rozmachu, pasji, furii wręcz i od-wagi w rzuceniu wizji na scenę. Dra-mat Micińskiego nie rozpalili w nim ognia słów, nie wywołał kaskady obraz-ów. Nie porwał też aktorów, bo w przykrojonym miarą racjonalizmu tek-scie nie miał ich po prostu czym porwać.

JUSTYNA HOFMAN