



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

POLITYKA
WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKIE 37

wydanie

42

21 X. 87

Nr

2. 40

268

teatr

NAJ- DZIWNIEJSZY DRAMAT

JAN KŁOSSOWICZ

BAZYLISSA TEOFANU" Tadeusza Micińskiego od sześćdziesięciu lat była jedną z legend naszego teatru. Niektórzy reżyserzy ją czytali, inni o niej słyszeli, jeszcze inni, czasem przez całe życie, nosili się z myślą wystawienia jej na scenie. Należał do tych ostatnich nie byle kto, bo Schiller i Horzyca. Schiller był twórcą pierwszej i jedynej w okresie międzywojennym inscenizacji Micińskiego: „Kniaź Patiomkin” w 1925 r., Horzyca niejedno inne odkrycie sceniczne miał na swoim koncie; ale żaden z nich nie wystawił „Bazyliissy Teofanu”.

Dramaty Micińskiego zajmują szczególną pozycję w naszej literaturze. Są przykładem podskórne-

go krażenia tendencji artystycznych, które zostały wspiane przez innych, przede wszystkim przez Witkacego, ale ich autorowi nigdy nie przysporzyły sławy. Dopiero spóźniona premiera napisanej w r. 1907 „Bazyliissy Teofanu” przywraca Micińskiemu należne miejsce w historii teatru. Jego „Bazyliissa” to najdziwniejszy może polski dramat. A zarazem jeden z najbardziej frapujących. Jeden z nielicznych w naszej literaturze prawdziwych dramatów filozoficznych. Arcytrudna łamigłówka też historiozoficznych, rozważań metafizycznych i erudycji historyczno-religioznawczej, która doczekała się pierwszego komentarza T. Wróblewskiej (Dialog 7/87) dopiero w okresie poprzedzającym poznańską prapremiere. Filozoficzne poglądy i historiozoficzne teorie Micińskiego są na pewno metne i często już dawno zdezaktualizowane. Niemniej jednak zarówno w okresie, kiedy została napisana, jak i sześćdziesiąt lat potem, zawiera „Bazyliissa” niemało treści zasługujących na uwagę.

Jej podstawową treść stanowi rozważanie na temat dobra i zła. Na temat roli tych dwóch zasadniczych podstaw wszelkiej etyki, w historii i w indywidualnym istnieniu jednostki. I co więcej, jest to być może jedyny nasz utwór zawierający pochwałę zła, jako czynnika pozytywnego — aktywnego składnika, który powoduje rozwój, ruch i przemianę ludzkości i świata. Miciński był nieodrodnym dzieckiem Młodej Polski — naśladował Nietzschego, rozczłupywał się w filozofii hinduskiej, uwielbiał Tajemnicę i Egzotykę, wtykał w swoją poezję kwiaty i klejnoty jak Oscar

Wilde. Jednocześnie był w swoim piśmiarstwie zaskakująco nowatorski i współczesny. Wbrew pozorom interesowała go nie mistyka, ale metafizyczny tragizm ludzkiej indywidualnej i zbiorowej egzystencji. Już w latach dziewiętnastych usiłował zapełnić nietzscheańskie „puste niebo nad głową” i wcześniej niż niemieccy ekspresjoniści stawiał w centrum swojego systemu nie Boga, ale ubóstwionego człowieka. Napisał też najciekawszy w polskiej literaturze dramat o rewolucji 1905 roku („Kniaź Patiomkin”). I znowu, podobnie jak później Witkacy, cała swoją skłębioną problematykę myślową wlaował do dramatu. „Bazyliissa” stała się dramatem monstre, ogromnym i w swojej problematyce — za bogatym — skomplikowanym i bez komentarza niezrozumiałym.

Poznańska inscenizacja — będąca wreszcie teatralnym odkryciem Micińskiego — stanowi skrót dokonany przez Hebanowskiego, który słusznie wydobyl autentyczną i czytelną dla widza fabułę historyczną — dzieje żyjącej w X w. bazyliissy Teofanu, żony kolejno dwóch cesarzy Romana i Nikefora, których za jej sprawą zamordowano, i kochanki trzeciego, Jana Tzimislesa, który to ja, z kolei — wtracił do więzienia. Nie zostały jednak zagubione w tym przedstawieniu i zasadnicze wartości myślowe tragedii Micińskiego. Przede wszystkim jego pytania na temat wartości dobra i zła, jego walka z kościelną ortodoksją w imię ludzkiej wolności i jego pragnienie szukania w dziejach Bizancjum nie tylko materiału dla historycznej metafory, ale również autentycznych podstaw późniejszego rozwoju Sło-

wiańszczyzny. Oczywiście kompromis pomiędzy wyborem dramatu historycznego i filozoficznego sprawił, że metafizyczne rozważania czasem po prostu gubią się w akcji, ale za to aktorzy mają tu wyraźnie określone zadania. Okopiński poprowadził ich tak, że mogli zagrać role pełne i żywe jak w szekspirowskim dramacie, dotyczy to przede wszystkim Mariana Pogasza (Choerina) i Tadeusza Gochyny (Nikefor).

Osobna sprawa to rola tytułowa — Bazyliissa Teofanu — cesarzowa, córka karczmarza, ładaczka i marzycielka dążąca do odrodzenia ludzkości, przebiegła intrygantka i okrutna morderczyni, żywa kobieta i zarazem świadomie użyty przez Micińskiego symbol zła wcielonego w człowieka. Wanda Balicka miała tu wielką szansę i zarazem jedno z najtrudniejszych zadań aktorskich. I zagrała świetnie tę arcytrudną rolę, której sceniczne komponowanie polega nie na „rozwoju i przemianie” charakteru, ale na kolejnym odkrywaniu twisłaca cech najbardziej złożonej i może najbardziej oryginalnej postaci kobiecej w całej naszej dramaturgii.

„Bazyliissa” jest na pewno jednym z najciekawszych w naszej niebogałej tradycji dramaturgicznej utworów i jest jednocześnie dramatem chorym. Chorym na bogactwo. Niezwykła zupełnie erupcja inwencji teatralnej, niesamowita orgia pomysłów plastycznych, muzycznych, inscenizacyjnych, które biją w teatr i albo muszą go rozsadzić, albo zostać skazane na nieuchronne zubożenie, na „skrót”, na coś „zamiast”. Sceniczna wizja „Bazyliissy” była u Micińskiego wyra-

zem buntu wobec współczesnego mu teatru. Szczególnie wobec ówczesnego teatru polskiego, który w Warszawie strupieszał doszczętnie, a który w Krakowie zaczął budzić z letargu Wyspiański. Miciński nie był inscenizatorem, jak autor „Wesela”. Nie był plastykiem ani reżyserem. Był poetą. I to lepszym na pewno poetą niż Wyspiański. I rzecz dziwna — bunt wobec pudełkowej sceny nie popchnął go do rezygnacji z inscenizatorskich zapędów w dramacie — do rymowanych, przeznaczonych jedynie do czytania didaskaliów z „Nocy listopadowej” — wprost przeciwnie. Miciński wypisał w „Bazyliissie” ogromniaste, fantastyczne w swoich postulatach uwagi sceniczne. Kto z nas, kto na scenie ogląda drewniane dekoracje na tle „horyzontu” z płótna — nie chciałby choć raz zobaczyć, skosztować takiego teatru? Ale takiego teatru nie ma. Nie ma dzisiaj, a tym bardziej nie było za czasów Micińskiego. A raczej istniała jego karykatura — wymalowana farbą na blejtramie, stłoczona na ciasnej scenie, słabiutko oświetlona. Potem przyszła moda na scenografię, na inscenizację. Na uproszczenia, na kompozycję, na dekoracje rzeźbiarską, zjawiał się wielki park oświetleniowy, aktorzy wyszli na proscenium, znikła rama dolnej rampy oddzielająca scenę od widza. Ale teatr został w gruncie rzeczy taki sam jaki był. Ciasny i bynajmniej nie „ogromny”. Teatralna wizja Micińskiego pozostała na papierze, w coraz rzadszych, wydanych w roku 1909 „nakładem autora” egzemplarzach „Bazyliissy”.

Naiwne byłoby stwierdzenie, że „Bazyliissa” jest po prostu tak zwa-

nym „dramatem niescenicznym”. Jest ona czymś zupełnie innym, jest poematem na temat inscenizacji, która bez reszty została tam opisana.

Dlatego miał rację Okopiński i jego scenograf Bednarowicz, że nie zamienili jej ani w rapsodyczną deklamację na tle czarnych kotar, ani też nie starali się odtworzyć niemożliwej do odtworzenia inscenizacji samego autora. Dekoracje Bednarowicza dają tak potrzebną, a niełatwą do uzyskania sugestię głębi. Okopiński, z wyjątkiem jednej sceny, nie wprowadza w ogóle tłumów — sugeruje tylko ich obecność — dźwiękiem i światłem. To rzadka okazja, żeby zobaczyć, jak inscenizując coś, co tylu uważa za niemożliwe reżyser nie popadł w żadną przesadę. Nie zamienił przedstawienia w gadanie w ciemności, ani też nie nasadził zbyt wielu mechanicznych efektów zastępujących poetycki opis Micińskiego.

„Warto na pewno było pokazać nareszcie w teatrze „Bazyliissę Teofanu”. To już czwarte w ostatnich latach, po staropolskich inscenizacjach Dejmkę, po „renesansie” Witkacego i „Sprawie Dantona” Przybyszewskiej u Krasowskiego, rzetelne odkrycie teatralne. Wszystkie one pokazują wyraźnie, że jeśli nawet nasza dramaturgia nigdy nie była doskonała, to była na pewno we wszystkich epokach o wiele bogatsza i o wiele mniej naiwna, niż to by się mogło zdawać.

Teatr Polski w Poznaniu. Tadeusz Miciński: W mrokach złotego pałacu czyli Bazyliissa Teofanu. Adaptacja: Stanisław Hebanowski. Reżyseria: Marek Okopiński. Scenografia: Zbigniew Bednarowicz. Muzyka: Ryszard Gardo. Prapremiera 8 września 1987.

W mrokach złotego pałacu
T. Rolicki, Poznań 67/68

4

teatr

NAJ-DZIWNIEJSZY DRAMAT

JAN KŁOSSOWICZ

BAZYLISSA TEOFANU" Tadeusza Micińskiego od sześćdziesięciu lat była jedną z legend naszego teatru. Niektórzy reżyserzy ją czytali, inni o niej słyszeli, jeszcze inni, czasem przez całe życie, nosili się z myślą wystawienia jej na scenie. Należał do tych ostatnich nie byle kto, bo Schiller i Horzyca. Schiller był twórcą pierwszej i jedynej w okresie międzywojennym inscenizacji Micińskiego: „Kniazia Piatomkina” w 1925 r., Horzyca niejedno inne odkrycie sceniczne miał na swoim koncie; ale żaden z nich nie wystawił „Bazyliissy Teofanu”.

Dramaty Micińskiego zajmują szczególną pozycję w naszej literaturze. Są przykładem podskórne-

go krażenia tendencji artystycznych, które zostały wspaniale spożytkowane przez innych, przede wszystkim przez Witkacego, ale ich autorowi nigdy nie przysporzyły sławy. Dopiero spóźniona premiera napisanej w r. 1907 „Bazyliissy Teofanu” przywraca Micińskiemu należne miejsce w historii teatru. Jego „Bazyliissa” to najdziwniejszy może polski dramat. A zarazem jeden z najbardziej frapujących. Jeden z wielkich w naszej literaturze prawdziwych dramatów filozoficznych. Arcytrudna łamigłówka też historiozoficznych, rozważań metafizycznych i erudycji historyczno-religioznawczej, która doczekała się pierwszego komentarza T. Wróblewskiej (Dialog 7/67) dopiero w okresie poprzedzającym poznańską prapremiere. Filozoficzne poglądy i historiozoficzne teorie Micińskiego są na pewno metne i często już dawno zdezaktualizowane. Niemniej jednak zarówno w okresie, kiedy została napisana, jak i sześćdziesiąt lat potem, zawiera „Bazyliissa” niemało treści zasługujących na uwagę.

Jej podstawowa treść stanowi rozważanie na temat dobra i zła. Na temat roli tych dwóch zasadniczych podstaw wszelkiej etyki, w historii i w indywidualnym istnieniu jednostki. I co więcej, jest to być może jedyny nasz utwór zawierający pochwałę zła, jako czynnika pozytywnego — aktywnego składnika, który powoduje rozwój, ruch i przemianę ludzkości i świata. Miciński był nieodrodnym dzieckiem Młodej Polski — naśladował Nietzschego, rozczytywał się w filozofii hinduskiej, uwielbiał Tajemnice i Egzotyke, wtykał w swoją poezję kwiaty i klejnoty jak Oscar

Wilde. Jednocześnie był w swoim piśmarstwie zaskakująco nowatorski i współczesny. Wbrew pozorom interesowała go nie mistyka, ale metafizyczny tragizm ludzkiej indywidualnej i zbiorowej egzystencji. Już w latach dziewięćsetnych usiłował zapełnić nietzscheańskie „puste niebo nad głową” i wcześniej niż niemieccy ekspresjoniści stawiał w centrum swojego systemu nie Boga, ale ubóstwionego człowieka. Napisał też najciekawszy w polskiej literaturze dramat o rewolucji 1905 roku („Książ Piatomkin”). I znowu, podobnie jak później Witkacy, cała swoją skłębioną problematykę myślową wlaował do dramatu. „Bazyliissa” stała się dramatem monstre, ogromnym i w swojej problematyce — za bogatym — skomplikowanym i bez komentarza niezrozumiałym.

Poznańska inscenizacja — będąca wreszcie teatralnym odkryciem Micińskiego — stanowi skrót dokonany przez Hebanowskiego, który słusznie wydobyl autentyczna i czytelną dla widza fabułę historyczną — dzieje żyjącej w X w. bazyliissy Teofanu, żony kolejno dwóch cesarzy Romanai Nikefora, których za jej sprawą zamordowano, i kochanki trzeciego, Jana Tzimiskesa, który to ja, z kolei — wtrącił do wiezienia. Nie zostały jednak zagubione w tym przedstawieniu i zasadnicze wartości myślowe tragedii Micińskiego. Przede wszystkim jego pytania na temat wartości dobra i zła, jego walka z kościelną ortodoksją w imię ludzkiej wolności i jego pragnienie szukania w dziejach Bizancjum nie tylko materiału dla historycznej metafory, ale również autentycznych podstaw późniejszego rozwoju Sł-

wiańszczyzny. Oczywiście kompromis pomiędzy wyborem dramatu historycznego i filozoficznego sprawił, że metafizyczne rozważania czasem po prostu gubią się w akcji, ale za to aktorzy mają tu wyraźnie określone zadania. Okopiński poprowadził ich tak, że mogli zagrać role pełne i żywe jak w szekspirowskim dramacie, dotyczy to przede wszystkim Mariana Pogasza (Choerina) i Tadeusza Gochyny (Nikefor).

Osobna sprawa to rola tytułowa — Bazyliissa Teofanu — cesarzowa, córka karczmara, ładacz-nica i marzycielka dążąca do odrodzenia ludzkości, przebiegła intrygantka i okrutna morderczyni, żywa kobieta i zarazem świadomie użyty przez Micińskiego symbol zła wcielonego w człowieka. Wanda Balicka miała tu wielką szansę i zarazem jedno z najtrudniejszych zadań aktorskich. I zagrała świetnie te arcytrudne role, której sceniczne komponowanie polega nie na „rozwoju i przemianie” charakteru, ale na kolejnym odkrywaniu tysiacy cech najbardziej złożonej i może najbardziej oryginalnej postaci kobiecej w całej naszej dramaturgii.

„Bazyliissa” jest na pewno jednym z najciekawszych w naszej niebogatą tradycję dramaturgiczną utworów i jest jednocześnie dramatem chorem. Chorem na bogactwo. Niezwykła zupełnie erupcją inwencji teatralnej, niesamowitą orgią pomysłów plastycznych, muzycznych, inscenizacyjnych, które biją w teatr i albo muszą go rozsadzić, albo zostać skazane na nieuchronne zubożenie, na „skrót”, na coś „zamiast”. Sceniczna wizja „Bazyliissy” była u Micińskiego wyra-

zem buntu wobec współczesnego mu teatru. Szczególnie wobec ówczesnego teatru polskiego, który w Warszawie strupieszał doszczętnie, a który w Krakowie zaczął budzić z letargu Wyspiański. Miciński nie był inscenizatorem, jak autor „Wesela”. Nie był plastykiem ani reżyserem. Był poetą. I to lepszym na pewno poetą niż Wyspiański. I rzecz dziwna — bunt wobec pudełkowej sceny nie popchnął go do rezygnacji z inscenizatorskich zapędów w dramacie — do rymowanych, przeznaczonych jedynie do czytania didaskaliów z „Nocy listopadowej” — wprost przeciwnie. Miciński wypisał w „Bazyliisie” ogromniaste, fantastyczne w swoich postulatach uwagi sceniczne. Kto z nas, kto na scenie ogląda drewniane dekoracje na tle „horyzontu” z płótna — nie chciałby choć raz zobaczyć, skosztować takiego teatru? Ale takiego teatru nie ma. Nie ma dzisiaj, a tym bardziej nie było za czasów Micińskiego. A raczej istniała jego karykatura — wymalowana farbą na blejtramie, stłoczona na ciasnej scenie, słabutko oświetlona. Potem przyszła moda na scenografie, na inscenizacje. Na uproszczenia, na kompozycję, na dekoracje rzeźbiarską, zjawiał się wielki park oświetleniowy, aktorzy wyszli na proscenium, znikła rama dolnej rampy oddzielająca scenę od widza. Ale teatr został w gruncie rzeczy taki sam jaki był. Ciasny i bynajmniej nie „ogromny”. Teatralna wizja Micińskiego pozostała na papierze, w coraz rzadszych, wydanych w roku 1909 „nakładem autora” egzemplarzach „Bazyliissy”.

Naiwne byłoby stwierdzenie, że „Bazyliissa” jest po prostu tak zwa-

nym „dramatem niescenicznym”. Jest ona czymś zupełnie innym, jest poematem na temat inscenizacji, która bez reszty została tam opisana.

Dlatego miał rację Okopiński i jego scenograf Bednarowicz, że nie zamienili jej ani w rapsodyczną deklamację na tle czarnych kotar, ani też nie starali się odtworzyć niemożliwej do odtworzenia inscenizacji samego autora. Dekoracje Bednarowicza dają tak potrzebną, a niełatwą do uzyskania sugestię głębi. Okopiński, z wyjątkiem jednej sceny, nie wprowadza w ogóle tłumów — sugeruje tylko ich obecność — dźwiękiem i światłem. To rzadka okazja, żeby zobaczyć, jak inscenizując coś, co tylu uznało za niemożliwe reżyser nie popadł w żadną przesadę. Nie zamienił przedstawienia w gadanie w ciemności, ani też nie nasadził zbyt wielu mechanicznych efektów zastępujących poetycki opis Micińskiego.

„Warto na pewno było pokazać nareszcie w teatrze „Bazyliisę Teofanu”. To już czwarte w ostatnich latach, po staropolskich inscenizacjach Dejmka, po „renesansie” Witkacego i Sprawie Dantona” Przybyszewskiej u Krasowskiego, rzetelne odkrycie teatralne. Wszystkie one pokazują wyraźnie, że jeśli nawet nasza dramaturgia nigdy nie była doskonała, to była na pewno we wszystkich epokach o wiele bogatsza i o wiele mniej naiwna, niż to by się mogło zdawać.

Teatr Polski w Poznaniu. Tadeusz Miciński: W mrokach złotego pałacu czyli Bazyliissa Teofanu. Adaptacja: Stanisław Hebanowski. Reżyseria: Marek Okopiński. Scenografia: Zbigniew Bednarowicz. Muzyka: Ryszard Gardo. Prapremiera 8 września 1967.