



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

KULTURA

WARSZAWA, UL. WIEJSKA 19

wydanie

43 22. X. 67

Nr

z dn.

Lucyferysta pokonany przez teatr

Witold Filler

I

Nie cierpię streszczenia sztuk, zwłaszcza tych, które się streścić nie dadzą. Cóż przecie począć z „Bazyliśsa Teofanu” Tadeusza Micińskiego? Egzemplarz Jedyne wydania z 1909 roku należy do bibliofilskich rarytasów, potem o sztuce przypominały jedynie marzenia ludzi, którzy chcieli ją wystawić, ale nigdy nie wystawili. Dzisiejszy widz nie zna już nawet tych marzeń, co dopiero mówić o dziele. A tu już sam tytuł straszy, domaga się wyjaśnień. Bazyliśsa — żona bazyleusa, bazyleus — władca Cesarstwa Wschodnio-Rzymskiego. Dziesięciowieczne Bizancjum, wstrząsane drgawkami pałacowych mordów i bitew z Pieczyngami, Arabami, Bułgarami wciąga nas w otchłań zapomnianych faktów, nazwisk i dat. Po śmierci Konstantyna VII objął w roku 959 tron bizantyjski bazyleus Roman II Porfirogeneta, który miał za żonę szynkarke Anastazję, co swe pospolite imię zmieniła na uroczyste Teofanu...

Czy przecie cały ten rejestr zbrodni, gdzie samych cesarzy aż trzech ginie, a dwóch królów, posiada rzeczywiste znaczenie dla zrozumienia dzieła Micińskiego? Po krążgankach bizantyjskiego pałacu i po polach syryjskich bitew przesuwa się oto przed nami korowód mężczyzn, którym autor przydzielił rolę cesarów, wodzów, poetów, patriarchów, Arabów, Słowian. Wszystkich tych mężczyzn zrównuje namiętna Teofanu nadając im godność wspólną i wspólne zajęcie: wszyscy oni mogą ją kochać. Odmienny jest tylko rodzaj kochania, okoliczności kochania, intensywność kochania. Łożnica (przytem nazwy tej nie należy traktować dosłownie, gdyż i miejsca kochania są tu różne) stanowi w akcji „Bazyliśsa Teofanu” mebel najczęściej używany. Najczęściej używany to nie znaczy główny. Tym jest bowiem tron. Miłość stanowi tu jedynie preludium do udziału w grze o władzę: cesarzową kochają amatorzy cesarskiej posady, Bizantyjkę kochają amatorzy Bizancjum. A cesarzem może być tu każdy, a Bizancjum chciałby tu posiadać każdy. Ale i nie tragizm władzy określa tę posępną sztukę. „Bazyliśsa Teofanu” to przede wszystkim utwór o wszechobecności metafizyki w życiu świata. „Myśleć to już nie wystarcza” — mówi Teofanu. Tym stwierdzeniem wywiesza programową etykietkę na dramacie, którego jest tytułową bohaterką.

II

Imponująco prezentuje się lista ludzi, których ta sztuka przejęła zachwytem. Żeromski, Leśmian, Horzycy, Schiller, Wandurski. Jednym z najgorętszych entuzjastów „Bazyliśsa Teofanu” był Witkacy. Pisał: „To nie grzecznie ułożone zabawki z klocków, to spiętrzone w zawiłych wybuchach piramidy, mające zastygnięty w ich konstrukcjach pęd, siłę i zawikłanie erupcji pierwotnej”. Wbrew pozorom, ta jednomyślność zachwyty nie ułatwia ustalenia obiektywnej wartości dramatu. Jest to bowiem jednomyślność fikcyjna: każdemu z chwaleńców podobało się co in-

nego i z innych powodów. Często były to powody sprzeczne. I gdyby zachwyty krytyków można było kasować niczem plusy znoszące minusy w matematycznym równaniu, to kto wie, czy z opiniujących twórczość Micińskiego nie ostałby się samotny Stanisław Brzozowski, który orzekł: „Gdy się ma tyle tylko do objawienia w dramacie, to lepiej dramatu wcale nie pisać”.

Daleki od podobnych potępień, wyczuwam przecie przewrotne lunctim pomiędzy zachwyty Witkiewicza a furia Brzozowskiego (by na tym tylko podwójnym przykładzie problem interpretacji dzieła Micińskiego rozważać). Witkacego porwała piekielna kondensacja emocji, włączonych w samą konstrukcję dramatu o Teofanu; Brzozowskiego irytował lucyferyczny amalgamat, co tkwił u podstaw emocji i konstrukcji. Obaj mieli równe racje, tyle że każda z nich dotyczyła innego zakresu spraw. Gdyż „Bazyliśsa” to istotnie przykład artaudowskiej niemal maestrii w piętreniu nastrojów, to dokument odbierający prawo do scenicznego obywatelstwa wszystkim przykazaniom zacnego teatru mieszczańskiego, gdzie namiętność musi być wyprowadzona ze zdarzenia, a strzelba musi strzelać. I „Bazyliśsa” to zarazem hołd złożony prawom astralnym. Pogląd, iż współzależność jednostki i społeczeństwa, jednostki i idei, jednostki i drugiej jednostki stanowi funkcję samych niewiadomych, był dla Brzozowskiego poglądem niemożliwym do akceptacji, zaprzeczał samej zasadzie poznawalności świata. Zaś lucyferyczny komentarz, jakim świat próbował tłumaczyć Miciński, autor „Idei” nie mógł jakoś zaakceptować. Pisał w „Głosach wśród nocy”: „Wierzę mocno i stanowczo w istnienie sił i praw żyjących w świecie, a przerastających człowieka, ale w obrębie naszego duchowego życia to, co ukazuje się nam jako wyższe od woli i myśli, niedostępne jej działaniu — jest tylko własna nasza zdeorganizowana psychika”.

Niewątpliwie, współczesne obcowanie z „Bazyliśsa Teofanu” jest niemożliwe bez uwzględnienia owego elementu, o którym sam Miciński mówił, że lucyferyczny, a który Brzozowski uznawał za projekcję „zdeorganizowanej psychiki”. Witkacy, entuzjasta formy czystej, mógł się tu wykpić gładkością zachwyty nad „zawikłaniami erupcji pierwotnej”. Współczesny widz, chce wiedzieć, o co w tych zawikłaniach chodzi. Natyka się jedynie na słowa, pisaną w konwencji literackiej i filozoficznej, co umarła. Zachowała przecie w sobie jakąś osobliwą moc ekscytowania, zachowała sugestywny pierwiastek dziwności i niezwykłości; budzi w widzu poczucie, że oto obcuje on z literaturą ostateczną, że obcuje ze światem rzeczy przeczualnych. „Ku niebu wejrzał, co gromem starte, w głębie stracił mogilnych bogów” — te zdania, które Micińskiemu podpowiada w swoich przepysznym parodiach Kazimierz Wyka, narzucają się dzisiejszemu widzowi, kiedy słucha ze sceny strof rzeczywistych Tadeusza Micińskiego. O reszcie decyduje teatr: on wyznacza prawdziwą skalę przeżyć i myśli.

III

Marek Okopiński jest reżyserem, któremu scena polska zawdzięcza wiele przedstawień interesujących, a nawet kilka przedstawień wybitnych. Że wspomnę tylko „Wyzwolenie” w Zielonej Górze, „Kordiana i chama” w Poznaniu. Spektakle Okopińskiego cechowała zawsze klarowność kompozycji, której podporządkowane były zarówno układy poszczególnych scen, jak też intensywność gry aktorskiej. Dawne zasługi nie zwalniają przecie od poczucia odpowiedzialności za dziś, a odpowiedzialność wzrasta w sytuacji, kiedy obiektem reżyserskich działań staje się tekst od sześćdziesięciu lat czekający na swego odkrywcę. Tekst, przed realizacją którego zatrzymali się Leon Schiller i Wilam Horzycy. Nie, iżby wątpili w swój talent, ale właśnie poczucie odpowiedzialności podpowiadało im, że nie dysponują ansamblem, co mógłby podoląć ciężarowi dramatu. Okopiński zdecydował się na prapremierę. Zdecydował się, mimo iż w zespole poznańskiego Teatru Polskiego miał jedynie jednego pełnowartościowego wykonawcę (przy ośmiu rolach wiodących w dramacie!). Tą jedyną jest Danuta Balicka. Jej interpretacja roli Teofanu zachwyca nie tylko absolutnym panowaniem aktorki nad ruchem i gestem; każde splecenie dłoni, każda zmiana w ustawieniu postaci przywodzi na myśl bizantyjskie mozaiki z ich złotobrunatnymi sylwetkami zastylonych w hieratycznych pozach świętych Helen i świętych Zofii. Teofanu Danuty Balickiej prowadzi przecie — przede wszystkim — wielką grę racji moralnych, które choć niepoznawalne, choć dyktowane irracjonalnymi przesłankami, determinują działanie bazyliśsy; aktorka potrafiła wydobyć całą wieloznaczność słów, którymi posługuje się Miciński, słów pozornie prostych, a zamykających w sobie mnogość treści.

Obok Balickiej wiało z poznańskiej sceny żalosna pustka. Nieporadni komparsy powyciągali z teatralnej kostiumerii barwne stroje cesarzy i patriarchów; udawali arabskich królów i bizantyjskich mnichów, smutni i rozoączliwi. Nie wymieniam tu nazwisk. Nie jest winą aktorów, że nie podołali trudnościom tekstu, który wytrawniejszych od nich przerażał. Czy przecie ten werdykt uniewinniający można rozciągnąć i na rzeczywistych inicjatorów całej tej parodii?

Kulturze polskiej w osobie wybitnego jej przedstawiciela, Tadeusza Micińskiego, stała się na scenie poznańskiej krzywda. Krzywda tym bardziej bolesna, że dotknęła dzieło nieznane ogółowi, który wynieść może z teatru wrażenie całkowicie balamutne i mylne.

Lucyferysta

pokonany przez teatr

Witold Filler

I

Nie cierpię streszczania sztuk, zwłaszcza tych, które się streścić nie dadzą. Cóż przecie począć z „Bazyliśsa Teofanu” Tadeusza Micińskiego? Egzemplarz jedynego wydania z 1909 roku należy do bibliofilskich rarytasów, potem o sztuce przypominają jedynie marzenia ludzi, którzy chcieli ją wystawić, ale nigdy nie wystawili. Dzisiejszy widz nie zna już nawet tych marzeń, co dopiero mówić o dziele. A tu już sam tytuł straszy, domaga się wyjaśnień. Bazyliśsa — żona bazyleusa, bazyleus — władca Cesarstwa Wschodnio-Rzymskiego, Dziesięcio-wieczne Bizancjum, wstrząsane drgawkami pałacowych mordów i bitew z Pieczyngami, Arabami, Bułgarami wciąga nas w otchłań zapomnianych faktów, nazwisk i dat. Po śmierci Konstantyna VII objął w roku 959 tron bizantyjski bazyleus Roman II Porfyrogeneta, który miał za żonę szynkarke Anastazję, co swe pospolite imię zmieniła na uroczyste Teofanu...

Czy przecie cały ten rejestr zbrodni, gdzie samych cesarzy aż trzech ginie, a dwóch królów, posiada rzeczywiste znaczenie dla zrozumienia dzieła Micińskiego? Po krążgankach bizantyjskiego pałacu i po polach syryjskich bitew przesuwają się oto przed nami korowód mężczyzn, którym autor przydzielił rolę cesarów, wodzów, poetów, patriarchów, Arabów, Słowian. Wszystkich tych mężczyzn zrównuje namiętna Teofanu nadając im godność wspólną i wspólne zajęcia: wszyscy oni mogą ją kochać. Odmienny jest tylko rodzaj kochania, okoliczności kochania, intensywność kochania. Łóżnica (przytem nazwy tej nie należy traktować dosłownie, gdyż i miejsca kochania są tu różne) stanowi w akcji „Bazyliśsy Teofanu” mebel najczęściej używany. Najczęściej używany to nie znaczy główny. Tym jest bowiem tron. Miłość stanowi tu jedynie preludium do udziału w grze o władzę: cesarzową kochają amatorzy cesarskiej posady, Bizantyjkę kochają amatorzy Bizancjum. A cesarzem może być tu każdy, a Bizancjum chciałby tu posiadać każdy. Ale i nie tragizm władzy określa tę posępną sztukę. „Bazyliśsa Teofanu” to przede wszystkim utwór o wszechobecności metafizyki w życiu świata. „Myśleć to już nie wystarcza” — mówi Teofanu. Tym stwierdzeniem wywiesza programową etykię na dramacie, którego jest tytułową bohaterką.

II

Imponująco prezentuje się lista ludzi, których ta sztuka przejęła zachwytem. Żeromski, Leśmian, Horzyca, Schiller, Wandurski. Jednym z najgorętszych entuzjastów „Bazyliśsy Teofanu” był Witkacy. Pisał: „To nie grzecznie ułożone zabawki z klocków, to spiętrzone w zawiłych wybuchach piramidy, mające zastygnięty w ich konstrukcjach pęd, siłę i zawikłanie erupcji pierwotnej”. Wbrew pozorom, ta jednomyślność zachwytów nie ułatwia ustalenia obiektywnej wartości dramatu. Jest to bowiem jednomyślność fikcyjna: każdemu z chwalcących podobało się co in-

nego i z innych powodów. Często były to powody sprzeczne. I gdyby zachwyty krytyków można było kasować niczem plusy znoszące minusy w matematycznym równaniu, to kto wie, czy z opiniujących twórczość Micińskiego nie ostałby się samotny Stanisław Brzozowski, który orzekł: „Gdy się ma tyle tylko do objawienia w dramacie, to lepiej dramatu wcale nie pisać”.

Daleki od podobnych potępień, wyczuwam przecie przewrotne iunctum pomiędzy zachwytem Witkiewicza a furją Brzozowskiego (by na tym tylko podwójnym przykładzie problem interpretacji dzieła Micińskiego rozważać). Witkacego porwała piekielna kondensacja emocji, wtłoczonych w samą konstrukcję dramatu o Teofanu; Brzozowskiego — irytował lucyferyczny amalgamat, co tkwił u podstaw emocji i konstrukcji. Obaj mieli równe racje, tyle że każda z nich dotyczyła innego zakresu spraw. Gdyż „Bazyliśsa” to istotnie przykład artaudowskiej niemal mae-strii w piętreniu nastrojów, to dokument odbierający prawo do scenicznego obywatelstwa wszystkim przykazaniom zacytowanego mieszczkańskiego, gdzie namiętność musi być wyprowadzona ze zdarzenia, a strzelba musi strzelać. I „Bazyliśsa” to zarazem hołd złożony prawom astralnym. Pogląd, iż współzależność jednostki i społeczeństwa, jednostki i idei, jednostki i drugiej jednostki stanowi funkcję samych niewiadomych, był dla Brzozowskiego poglądem niemożliwym do akceptacji, zaprzeczał samej zasadzie poznawalności świata. Zaś lucyferyczny komentarz, jakim świat próbował tłumaczyć Miciński, autor „Idei” nie mógł jakoś zaakceptować. Pisał w „Głosach wśród nocy”: „Wierzę mocno i stanowczo w istnienie sił i praw żyjących w świecie, a przerastających człowieka, ale w obrębie naszego duchowego życia to, co ukazuje się nam jako wyższe od woli i myśli, niedostępane jej działaniu — jest tylko własną naszą zdeorganizowaną psychiką”.

Niewątpliwie, współczesne obcowanie z „Bazyliśszą Teofanu” jest niemożliwe bez uwzględnienia owego elementu, o którym sam Miciński mówił, że lucyferyczny, a który Brzozowski uznawał za projekcję „zdezorganizowanej psychiki”. Witkacy, entuzjasta formy czystej, mógł się tu wykpić gładkością zachwyty nad „zawikłaniami erupcji pierwotnej”. Współczesny widz, chce wiedzieć, o co w tych zawikłaniach chodzi. Natyka się jedynie na słowa, pisane w konwencji literackiej i filozoficznej, co umarła. Zachowała przecie w sobie jakąś osobliwą moc ekscytowania, zachowała sugestywny pierwiastek dziwności i niezwykłości; budzi w widzu poczucie, że oto obcuje on z literaturą ostateczną, że obcuje ze światem rzeczy przeczualnych. „Ku niebu wejrzał, co gromem starte, w głębie strąciło mogiłnych bogów” — te zdania, które Micińskiemu podpowiadała w swoich przepysznym parodiach Kazimierz Wyka, narzucają się dzisiejszemu widzowi, kiedy słucha ze sceny strof rzeczywistych Tadeusza Micińskiego. O reszcie decyduje teatr: on wyznacza prawdziwą skalę przeżyć i myśli.

III

Marek Okopiński jest reżyserem, któremu scena polska zawdzięcza wiele przedstawień interesujących, a nawet kilka przedstawień wybitnych. Ze wspomnę tylko „Wyzwolenie” w Zielonej Górze, „Kordiana i chama” w Poznaniu. Spektakle Okopińskiego cechowała zawsze klarowność kompozycji, której podporządkowane były zarówno układy poszczególnych scen, jak też intensywność gry aktorskiej. Dawne zasługi nie zwalniają przecie od poczucia odpowiedzialności za dziś, a odpowiedzialność wzrasta w sytuacji, kiedy obiektem reżyserskich działań staje się tekst od sześćdziesięciu lat czekający na swego odkrywcy. Tekst, przed realizacją którego zatrzymali się Leon Schiller i Wilam Horzyca. Nie, iżby wątpili w swój talent, ale właśnie poczucie odpowiedzialności podpowiadało im, że nie dysponują ansamblem, co mogłoby podoląć ciężarowi dramatu. Okopiński zdecydował się na prapremierę. Zdecydował się, mimo iż w zespole poznańskiego Teatru Polskiego miał jedynie jednego pełnowartościowego wykonawcę (przy ośmiu rolach wiodących w dramacie!). Tą jedyną jest Danuta Balicka. Jej interpretacja roli Teofanu zachwyca nie tylko absolutnym panowaniem aktorki nad ruchem i gestem; każde splecenie dłoni, każda zmiana w ustawieniu postaci przywodzi na myśl bizantyjskie mozaiki z ich złotobrunatnymi sylwetkami zastygłych w hieratycznych pozach świętych Helen i świętych Zofii. Teofanu Danuty Balickiej prowadzi przecie — przede wszystkim — wielką grę racji moralnych, które choć niepoznawalne, choć dyktowane irracjonalnymi przesłankami, determinują działanie bazyliśsy; aktorka potrafiła wydobyć całą wieloznaczność słów, którymi posługuje się Miciński, słów pozornie prostych, a zamykających w sobie mnogość treści.

Obok Balickiej wiało z poznańskiej sceny żalosną pustką. Nieporadni komparsi powyciągali z teatralnej kostiumerii barwne stroje cesarzy i patriarchów; udawali arabskich królów i bizantyjskich mnichów, smutni i rozpaczyli. Nie wymieniam tu nazwisk. Nie jest winą aktorów, że nie podolali trudnościom tekstu, który wytrawniejszych od nich przerażał. Czy przecie ten werdykt niewinniający można rozciągnąć i na rzeczywistych inicjatorów całej tej paradii?

Kulturze polskiej w osobie wybitnego jej przedstawiciela, Tadeusza Micińskiego, stała się na scenie poznańskiej krzywda. Krzywda tym bardziej bolesna, że dotknęła dzieło nieznane ogółowi, który wynieść może z teatru wrażenie całkowicie bałamutne i mylne.