

ANTY-

NIEBOSKA

JAN KŁOSSOWICZ

I

Najlepszy polski dramat o rewolucji napisał hrabia. Hrabia, który miał tego stracha. Ale ten hrabia nie bał się po prostu przewrotu społecznego i widma własnej głowy spadającej spod gilotyny. Hrabia Zygmunt Krasinski, Mąż, Hrabia Henryk i Orcio w jednej osobie, bał się nie noża, ale historii. Napisał nie paszkwil na rewolucję, ale sztukę, która tkwi, i będzie mocno tkwiła, w polskim teatrze. Pisał przeciwko Szekspirowi, którego bóstwem była historia. Zapatrywał się na Schillera, u którego widział swoją ostatnią deskę ratunku, ów „palec Boży” ingerujący w ludzkie dzieje. Jednocześnie władował w swoją *Nieboską* komedię tyle szaleństwa, tyle głupoty i goryczy, że wielki niemiecki buntownik wydawać się może przy nim spokojny, a nawet naiwny. Był przy tym przecieć, w porównaniu z Schilerem, poetą miernym, niemal grafomanem, który najlepiej wypowiadał się w prozie. Miał cudowny talent, pisując w wieku nastolatka powieści historyczne i wydając je (w wieku lat siedemnastu mógł być członkiem Związku Literatów). 21-

letni autor *Nieboskiej* roztrwonil później nieprzebrane zasoby pisarskiej inwencji w tysiącach listów, o których nawet ich najwytrwalszy odbiorca — ojciec, generał Wincenty — pisał, że: „dysertacji ma dosyć w książkach”. Ale cóż, napisał *Nieboską*, a bez tego dramatu nie ma pełnej polskiej tragedii romantycznej, nie ma części tradycji dramaturgicznej naszego przedziwnego teatru, który musi budować sobie styl i repertuar narodowy na sztukach pisanych poza sceną. Na sztukach nie skonfrontowanych z robotą teatralną, nigdy za życia ich autorów nie wystawianych. Tak było ciągle, od Mickiewicza po Witkacego.

W okresie, kiedy tworzył czy też dopiero przygotowywał się do stworzenia *Nieboskiej*, pisał Krasinski: „Teatr się zaczął; Jacky chodzi, ja nie. Całą tragiczną scenierię mam w głowie, a tragedię w sercu”. Tak było naprawdę. Doświadczenia z wielokrotnie oglądanych włoskich oper, z melodramatów i tragedii w teatrze francuskim czy austriackim, na nic się tu nie zdały. Krasinski pisze jak prawdziwy romantyk — dla nieokreślonej sceny. Ale nie pisze poematu, jak Byron. Píše scenariusz. Jego scenopis zawiera kilkanaście zmian miejsca akcji. Od sypialni, poprzez kościół i dom wariatów po Okopy Św. Trójcy. Dominują ciemne wnętrza, potem epickie obrazy orgii, walki, zniszczenia, strzelaniny, egzekucji, śmierci. To schillerowski *Obóz Wallensteina* i *Macbeth*, ale taki, jakim pokazał go na filmie Kurosawa. Nie o to jednak przede wszystkim chodzi. Konstrukcja tego, zdawałoby się niespójnego, romantycznego dramatu jest przeraźliwie konsekwentnie zawiązana i odnajduje swoje pełne formalne uzasadnienie, choć dopiero po wielu latach. Jej pierwszą część, to monolog wewnętrzny, pozornie rozpisany na głosy, najbardziej uderzający niesamowitym autobiografizmem. Mąż, późniejszy Hrabia Henryk, nie narrator, nie demiurg, nie Twórca, ale podmiot tego monologu rozpada się na dwie i na trzy postacie. Jest ojcem, jest synem. Odgrywa żalostną komedię małżeństwa i sadyistyczną scenę zamęczenia doprowadzonej do obłędu żony. A jednocześnie on sam — Zygmunt Krasinski — jest Orciem, dzieckiem chórem i cudownym za-

razem. Skazany na to, żeby być poetą: „Czemu, o dziecie, nie hasasz na kijku, nie bawisz się lalką, much nie mordujesz, nie wbijasz na pal motyli, nie tarzasz się po trawnikach, nie kradniesz łakoci, nie oblewasz łzami wszystkich liter od A do Z? — Królu much i motyli, przyjacielu poliszynela, czarcie maleńki, czemuś tak podobny do aniołka?”. Przemiana postaci w postać, Gustawa w Konrada, tak jak przemiana Meza w Hrabiego Henryka, jest i w *Dziadach*. Ale tylko w *Nieboskiej* Henrykowi towarzyszy Orcio, druga strona, inna część tego samego bohatera, który ukazany jest poprzez stałą retrospekcję, jako dorosły człowiek i dziecko. Jako wahający się buntownik i chory, przedwcześnie dojrzały poeta.

W trzeciej części *Nieboskiej* kameeralny sadyzm zamienia się w rozpasane okrucieństwo tłumu. To już nie chory hrabia spowiada się ze swego szaleństwa, to już sam markiz de Sade odgrywa w domu wariatów sztukę o rewolucji. Ani Krasinski, ani Słowacki nie czytał pamiętników straszego markiza, ale obu tak samo fascynował obłęd i okrucieństwo. Krasinski pokazuje rewolucję poprzez śmierć i orgię, a swemu sadystycznemu alter ego pozostawia na końcu jedynie szczytową decyzję słabości ostatecznej, najwyższego masochistycznego okrucieństwa wobec siebie, wobec własnego ciała rozbitego na szczątki w samobójczym skoku. Samobójstwo Hrabiego Henryka nie jest aktem bohaterstwa, ale wynikiem konsekwentnie zrealizowanej decyzji. Buntownik podejmujący walkę z historią skazuje siebie najpierw na samotność, a potem na śmierć.

Alé w *Nieboskiej* jest jeszcze Pankracy. Wódz rewolucji i jego zły duch Leonard, mistrz czarnych mszy i rewolucyjnych orgii. Pankracy prezentuje historię, ale przegrywa, tak samo jak Henryk. Ponośi klęskę tknięty schillerowskim „palcem Bożym” w ostatniej scenie. W intencji Krasinskiego etyka zwycięża ostatecznie historię. W teatrze jednak jest ta boska interwencja tylko jeszcze jednym „deo ex machina”. Odautorską kropką nad i rozbijającą dramat, komentarzem, któremu brak siły.

Tu kończy się wielkość *Nieboskiej*. Zaczynają się niekonsekwencje. Jest

ich dużo. Za dużo. Napuszczona rektoryka Henryka w dyskusji z Pankracym. Antysemitizm upostaciowany w Przechrztach. Diabły i anioły. Zła poezja i złe personifikacje w „guście epoki”: „cień miłośnicy umarłej wczoraj, odwieziony we mgle i ubrany w kwiaty, dziewica, kochanka poety”. Hrabia Henryk raz po raz okazuje się kabotynem. Tego nie można już dzisiaj grać serio.

II

Pierwszy Mickiewicz próbował znaleźć w paryskich prelekcjach teatralny kształt *Nieboskiej*, genialnie proponując z jednej strony rodzaj jakiegoś quasifilmu (przesuwająca się panorama), a z drugiej — skrajny subiektywizm monodramu recytowanego przez samego autora. Później Leon Schiller znalazł w niej materiał na wspaniały teatr ekspresjonistyczny. Odczytywał ją na nowo i Korzeniewski, i Kreczmar, ale inscenizacja Swinarskiego będzie się liczyć w sposób zupełnie szczególny.

Ta *Nieboska* rozgrywa się w polskim barokowym kościele. Kościół zamieniony jest w teatr poprzez dwie stale grające i stale zmieniające scenierię kurtynki. Jedna — biała — rozsuwa się na boki, druga, w głębi — opada z góry, na niej wymalowana jest scena Sadu Ostatecznego. W bocznych drzwiczkach, u szczytu ramy proscenowej ukazuje się co chwila anioł z ognistym mieczem, który zapala i gasi, jak latarkę. Po scenie hasa diabeł z ogonem i rogami. I przesuwają się widmo dziewicy, kochanki poety, która wygląda jak dziwka. Obie pierwsze części rozgrywane są na błyskawicznych ciecicach i zmianach miejsca. Ślub, poczęcie, chrzest. Pojawia się Orcio. Pierwszy teatralny Orcio grany przez Annę Polony nie tylko jako aniołek i czart, ale także jako epileptyk. Do romantycznej tragedii wkrada się rozkładający ją niesmak i okrucieństwo. Scena w domu wariatów z doskonałą Ewą Lassek w roli Żony. Przewalający się po scenie furaci i łażący z utkwionym tępo w widownię wzrokiem imbecyle okazują się o wiele groźniejsi niż diabły. Odtąd reżyserem będzie markiz de Sade, który jednak tym różni się od swego pierwowzoru, że lepiej zna historię.

Hrabia Henryk do końca, pozostanie tragicznym kabotynem i skoczy w zakończeniu sztuki nie z Okopów w przepaść, ale z kościelnej ambony na kupę gratów. Wedrówka Henryka po obozie rewolucjonistów to już czysta groteska. „Tak sobie przestraszony hrabia wyobrażał rewolucję”. Straszni, ale rzeczowi i spokojni robociarze popluwając w garście wyciągają pilę i odcinają głowę arystokraty. Orgia staruchów pod wodzą Leonarda ze zdeklasowanymi arystokratkami, o których Henryk mówi: „dawne anioły moje”. Nawet demoniczny chór Przechrztów został tu ośmieszony przez Swinarskiego razem z całym złym romantycznym sztafżem i zamieniony w diabełki z operetki.

Pankracy wygląda jak Rasputin z filmu, ale jednocześnie pojawia się we wstrząsającej scenie inscenizowanego prologu chłapiąc z mszalnego kielicha krew na biały ekran i powtarzając cud z chustą świętej Weroniki. I świetna jest też jego rozmowa z Henrykiem. Henryk wywodzi na najwyższych tonach swoją apoteozę arystokracji, a przekonany reżyser ustawia mu w tym momencie za plecami pokornie czekającego z tacą lokaja. Kulminacyjny punkt i jednocześnie pęknięty balon. Pusta tyrała rozwiewa się w pustkę. I wreszcie Okopy Świętej Trójcy. To już scena jak z Witkacego. Rozczochrani arystokraci siedzą na kupie pierzyn i dogryzają resztki sucharów, a przed nimi miotają się Hrabia Henryk ze złotą szablą.

Pankracy woła: „Galilae vicisti!” i umiera na serce. Zza kulis wychodzą maszyniści, wynoszą trupy, rozbierają dekoracje, zamiatają scenę. Tak właśnie kończą się prawie wszystkie sztuki Witkacego. *Nieboska* grana w roku 1965 jest okrutną tragifarsą. Jest katastroficzną tragedią absurdu i śmieszności, apoteozą i klęską indywidualnego buntu, do której wbrew i zarazem zgodnie z zamierzeniem Krasinskiego epilog dopisuje ciągle historia. I tylko chyba tak można ją widzieć w prawdziwie współczesnym teatrze.

Teatr Stary w Krakowie. Zygmunt Krasinski: *Nieboska* komedia. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Krzysztof Penderecki. Premiera 9 października 1965 r.