

Niezlomny, mądry, bezbożny DON JUAN

JERZY ADAMSKI

Don Juan opuszcza Elwirę, którą niedawno porwał był z klasztoru. ucieka od niej, by w pobliższej nadmorskiej wiosce przygotować zasadzkę na cudzą piękną narzeczoną. Gwałtowne fale zatapiają jednak barkę don Juana, pocziwy rybak ratuje mu życie, prowadzi do swej chaty pod opiekę kobiet. Dwie z nich, dwie dziewczyny wiejskie, wzbudzają namietność czującego pana. Don Juan i jedną i drugą pieści, i jednej i drugiej obiecuje małżeństwo. Lecz w porę ostrzeżenia musi się chronić w przepastnym lesie: młodzi bracia Elwiry szukają na nim zemsty za dyshonor siostry. Wśród boru spotyka żebraka, któremu okazuje litość, a w chwilę potem ratuje życie napadniętem przez zbójców rycerzowi. Ten okazuje się bratem Elwiry, z wdzięczności rodową zemstę odracza na później. Don Juan rusza w powrotną drogę do domu. Rapiem spostrzega kaplicę-grobowiec, ozdobioną posągami mężczyzn w rzymskim stroju: jest to posąg komandora, który ongi poległ z ręki don Juana. Młody pan żartuje ze swego nieżyjącego już wroga i zaprasza go na kolację. Ku swemu zdumieniu widzi, że posąg na znak zgody kiwa głową. Wieczorem, w swym pałacu, don Juan nagli, by podano wieczerzę. Jednak niespodziewane wizyty przeszkadzają uczcie: przychodzi wierzytel, śmieszny kupiec, i daje się zwieść, oczarowany łaską artysty; przychodzi ojciec don Juana i wygłasza moralizatorskie kazanie, odmawiając synowi dalszej opieki i poparcia; przychodzi Elwira w stroju mniszmy i lejąc łzy modlitewne błaga, by się nawrócił; przychodzi wreszcie posąg komandora i zaprasza don Juana nazajutrz do siebie. Wówczas don Juan postanawia osłonić się maską hipokryzji: ojcu oświadcza, że będzie oddał zyl bogobojnie, brata Elwiry przekonuje, że decyzja wstąpienia do klasztoru nie pozwala mu na pojedynkę.

Gdy jednak jakaś zjawia pokazuje mu się nagle i ostrzega przed bliską już karą niebios, don Juan kpiąc z irytacji chce ją przebić szpadą; a kiedy za chwilę nadchodzi groźny posąg komandora, śmiałym gestem podaje mu rękę i ginie spalony piorunem.

Oto zdarzenia zawarte w tej komedii, w tej namietnej komedii, którą Molier napisał w okresie wieloletniej, szarpiącej walki, jaką on — liberyn i filozof — toczył z tajną organizacją kościelną usiłującą monarchii absolutnej oraz światłym, postępowym, liberyńskim środowiskiem intelektualnym ówczesnej Francji przeciwstawić zabobon i przesady, ciemnotę i strach. „Don Juan”, podobnie jak „Tartuffe”, był w tej walce potężną bronią.

Niesposób jednak w to uwierzyć, jeśli się w tej komedii dostrzeże tylko, czy przede wszystkim, przypominane tu gołe zdarzenia, samą intrygę. Albowiem to, co tym zdarzeniom komediowym nadaje ów bojowy, aktualny sens polityczny dla współczesnych autorów, to co stanowi ich ostrze filozoficzne czy ideowe mające i dziś przeciw komu się zwracać, znajduje się poza tzw. akcją dramatyczną, tkwi w monologach don Juana i w kilku jego znakomitych dialogach ze Sganarellem.

W teatrze Jean Vilara wystawiono molierowski dzieło bez udziału kurtyny i dekoracji. Otwartą, pustą scenę otacza z trzech stron zwykła, czarna kotara, stoi gdzieś zydol albo pień ściętego drzewa albo niewielki stolik — to wszystko. Kolumny kaplicy-grobowca zrobione zostają ze słupów białego światła, które reflektory rzucą prostopadle w dół. Na tle czarnej kotary występuje czerwień, zieleń, fiolet stylowych, ale wcale nie bogatych, wcale nie przeladowanych szczegółami, kostiumów. Wszystko to skupia uwagę, całą uwagę, na słowie.

na recytowanym (znakomicie recytowanym!) tekście, i interpretujących go gestach aktora. Dzięki temu w inscenizacji teatru Vilara molierowski „Don Juan” mógł odsłonić głębię swej mądrości, swe bogactwo intelektualne. Na pierwszy plan wysunęły się więc nie zdarzenia, lecz owe monologi i dialogi, w których — jak w utworze muzycznym — najpierw się zapowiada, a potem rozwija, przetwarza, podejmuje na nowo temat główny: bunt wolnej myśli przeciw religii, bunt krytycznego rozumu przeciw fideizmowi.

Don Juan Jean Vilara nie jest lekkomyślnym, zdemoralizowanym paniątkiem, jest mężczyzną dojrziałym, doskonale panującym nad światem swych uczuć i myśli, w pełni świadomym tego, co robi, pełnym skrywanego gniewu, że jego mądrość, jego niezależność intelektualna, jego konsekwentny, otwarcie głoszący bunt uczyniły go samotnym, przeciwstawiły go całemu światu głupców i hipokrytów, któremu się nie poddać — to znaczy zginać. Nastąpiło więc odwrócenie tradycyjnej interpretacji: don Juan nie dlatego głosi ateistyczną filozofię, by usprawiedliwić swe postępowanie, ale przeciwnie, postępuje tak dlatego, aby być w zgodzie z tym, co myśli: że naturalne skłonności ludzkie, miłość, która nie trwa długo, radość z pięknego ciała i dobre go wino, poczucie siły z powodu odnoszonych zwycięstw i sukcesów — to są sprawy dobre, godne pochwały, pełne wartości; że skłonności naturalne istnieją rzeczywiście, każdy im ulega, odczuwa je, zna je z własnego i cudzego, powszechnego, doświadczenia; że jest więc rzeczą słuszną dawać im wyraz, usprawiedliwiać je, otwierać się do nich przynajmniej i żyć w praktyce wedle nich; że moralność religijna, oficjalna moralność religijna, która potępia takie stanowisko, która usiłuje zdusić i zdeptać naturalne skłonności człowieka, ma w gruncie rzeczy na widoku jedynie tylko okrośloną i płaski interes; że sankcje, jakimi się posługuje, kara niebios, gniew Boży — to bzdura, której dowiedzieć można jedynie tylko w bzdurny sposób, której zgodnie z rozumem i doświadczeniem dowiedzieć nie można; że powszechna hipokryzja, dwulicowość, rozbrat między tym, co się głosi, a tym, jak się postępuje, tu właśnie mają swe źródło. Ale interpretacja Jean Vilara prowadzi dalej jeszcze: jego don Juan

zdaje się widzieć i rozumieć nie tylko to, że otwartość i szczerść czyni go samotnym wrogiem głupców i hipokrytów, ale i to, że jego postępowanie zgodne z przekonaniem stawia nieraz związanych z nim ludzi w sytuacji, którą — ulegając prawom tego źle urządzonego świata — uważają jednak za krzywdzącą. Tutaj liberyńska, a więc przede wszystkim krytyczna i negatywna, buntownicza myśl don Juana zatrzymuje się, tej przeszkody przebić nie potrafi i stąd jakaś gorzka, smutny ton w jego rozmowach. Jakaś beznadziejność w niezłomnym, do końca wytrwałym uporze. Tak oto Jean Vilar wybiegł w swej interpretacji naprzeciw własnej współczesności, dał wyraz współczesnej twórczości egzystencjalistów. I to go gubi. Ostatnie sceny komedii, sceny pełne duchów i scena śmierci ironicznego bohatera, w Theatre National Populaire łamią swą własną świetną dotychczasową konsekwentną linię interpretacyjną, zabawione zostały dość naiwnym naturalizmem, przekreśliły symboliczne znaczenie, jakie mają u Moliera, i zamiast być ostrzeżeniem przed perfidną siłą kościelnej mafii, klerykalnej kałaby, stały się po prostu wyznaniem wiary w rzeczywistość kary bożej, którą pono stanowi nieuchronna śmierć. W ten sposób molierowski „Don Juan” został też zlikwidowany jako komedia.

Sprawa jednak nie jest prosta, w zwykłym sprawozdaniu teatralnym niesposób ukazać całej jej złożoności i wagi. Przede wszystkim też trzeba zwrócić uwagę na co inne: „Don Juan” w interpretacji zespołu Jean Vilara stanowi dla nas doświadczenie niezwykle cenne; z jednej strony literackie, artystyczne, ogólniejszej natury, z drugiej zaś — teatralne.

Pierwsze polega na tym, że interpretacja Vilara zawiera w sobie istotny, szczególnie dla nas, problem polityczności wielkiej, nieśmiertelnej sztuki, ukazuje bowiem też właśnie stronę komedii Moliera, która w jego czasach miała doniosły, aktualny walor polityczny; dziś już go nie ma, a przecież ta komedia i dla nas jest arcydziełem. Jest to zagadnienie skomplikowanego, wzajemnego stosunku różnych elementów utworu: realizmu obyczajowego i psychologicznego, tezy politycznej i uogólnienia filozoficznego.

go; jest to sprawa owego ruchu, który się odbywa wewnątrz dzieła tyle razy, ilekroć jest ono czytane czy wystawiane: w „Don Juanie” przebiega on od polityki do filozofii, a w wielu naszych niedobrych utworach czy nie odbywa się w przeciwnym kierunku?

Drugie doświadczenie polega na tym, że interpretacja Vilara znalazła niezwykle jej odpowiadającą, najprościej, najbardziej bezpośrednio jej odpowiadającą formę teatralną, realistyczną w swej zasadzie, bo znakomicie odsłaniającą istotną problematykę utworu; ubóstwo wszelkich inscenizacyjnych efektów, bardzo bogata, ale subtelna, precyzyjna gestykulacja, nieskażona, do ostatnich szczegółów

opracowana, wspaniała dykcją partia recytacji prozy — to wszystko z żelazną dyscypliną służy myśli reżyserskiej i nie ma tu zadnego zbędnego szczegółu ani w rekwizytach, ani w kostiumach, ani w gestach, ani w intonacji; ale niczego również nie brakuje. Takie jednak wyniki osiąga się nie tylko przy pomocy siły talentu; to jest również sprawa mądrości, wiedzy, ścisłych rygorów i ciężkiej, żmudnej, wytrwałej i długotrwałej pracy całego zespołu.

Otóż to: teatr Vilara to jest prawdziwy zespół, świadomy swych celów, swych środków, swej odrębności artystycznej, prawdziwy teatralny zespół ożywiony wspólną ideą artystyczną.



Don Juan — Jean Vilar i Sganarelle — Daniel Sorano

Sala Palais de Chaillot ma architekturę surową. Utrzymana jest w ciemnych barwach, wśród których przeważa matowy polski kamień i brązy — wszystkie linie są tu proste, wszystkie bryły ciężkie. Monumentalizm tej ogromnej sali jest cichy, kamienny, prawie ascetyczny.

Tym cieplejsze, tym barwniejsze, pełne gorącej wesołości stają się w oprawie owej architektury barwy mazowieckich kostiumów. Pierwsze podniesienie kurtyny budzi nieodmienną reakcję: przez widownię przebiega szmer podziwu, fala uśmiechów. Potem oklaski. Zieleń, czerwień, brąz, błękit — wszystkie kolory są intensywne, nasycone słonecznym blaskiem, jakby dobrane ze stojących w słońcu wiejskich ogródków, z lasów wiosennych i jesiennych, z jarzębiny, malwy i tęczy.

Poetyzuję? Nic podobnego. W porównaniu z większością paryskich krytyków stosuję opis tyle powściągliwy, co skromny. Ich kwiecistość stylu, przenośni i określeń chwilałami nawet trochę żenuje. Klomby kwiatów, promienne malowidła, kostiumy „d'une splendeur incroyable” itd. itd. Zachwył wiążę się z podziwem, a raczej z zdziwieniem.

A tak — dość istotnym chyba momentem jest zdziwienie właśnie. „Mazowsze” w Palais de Chaillot wpięty w dzień, potem zadiwina, na koniec porywa. Dziwi — bo jest zjawiskiem nowym, zadiwina — bo ta nowość pełna jest wdzięku i bla-

sku; wreszcie porywa — bo okazuje się porwująca sztuka.

Paryż nie zna sztuki ludowej. Styka się z nią bardzo rzadko. Przed kilku laty nasa wystawa stała się sensacją sezonu, sam Matisse zaczął... robić wycinanki — a potem zapomniano o tym. Toteż zaskoczenie jest wyraźne — dziwi bogactwo bez błyskotliwych, brokatów, pereł i złota. Dziwi i zadiwina bo-

kitny. Widać, że ulica kocha się w kolorze, bawi się nim i cieszy. Toteż kolory „Mazowsza” nie porywają egzotyką i obcością, ale właśnie stanowią wartość bliską oczom i sercu. Przy tym wszystkim są przecież szczególnie czyste i promienne, wibrują nawet w statycznym obrazie. Nic dziwnego, że Paryżanie — zakochani w barwie — od pierwszej chwili odnajdują w „Mazow-

wspólnego. Wielki zespół podaje piosenki z lekkością, z prostotą i udziękami. Nie będe tu — w felietonie z Paryża — analizować wszystkich wartości i cech mazowszańskiej piosenki, znanej od lat, od lat nam tak bliskiej. Ale jedną ich cechę tu właśnie trzeba właśnie podkreślić. Ową intymność — to co znów dziwi zadiwina i zachwyca Paryż na październikowych spektaklach. My już trochę o tym zapomnieliśmy — z bliska czasem widać mniej niż całość prawdy. A owa cecha to właśnie jedna z najcenniejszych i najbardziej zarazem autentycznych wartości „Bandoski” i „Pod borem”, „Kukuleczki” i „Jadą goście, jadą”.

Sygietyński w swych piosenkach utrzymał jedną zasadę, decydującą o ich pięknie. Zachował czystość uczuć i prostotę myśli każdej melodii i harmonii. Właśnie owa „intymność”, ciepło prawdziwych wzruszeń, cały blask żartu i zamyślenia smutków. I właśnie w Paryżu okazało się, że o bliskości pomogą śpiewakowi a słuchaczem nie decyduje mała salka, miska sufit i pomysł gest wykonawcy. Decyduje czystość i prostota wzruszeń, zwykła psychologiczna prawda. Raz będzie nią radość ludowej zabawy tak barwna jak tańce z 14 lipca, innym znów razem wyznanie miłosne dziesięciokrotnie głębsze i prostsze niż melodramat z kabaretowej, ulubionej scenki. To wzrusza — to przekonuje. To nie jest podróż z gitarą na Hawaje, ale znowu przypomnienie: o czymś zapomnieliście, pomieściliście pewne sprawy.

W wielu rozmowach z Francuzami słyszałem nie pozbawione melancholii zdanie: Moglibyśmy to samo zrobić... piosenka bretońska, alzacka, piosenka burgundzka... to też są perełki. Ale jak je naniżać, jak dobrać klejnotki? Skąd wziąć na „jubilerskie” koszty w konserwacji ludowej pieśni, kiedy nawet na konserwację Wersalu nie ma budżetu. Trochę melancholii kryje się w tych retorycznych pytaniach — w owym conjunctive „moglibyśmy”, w fakcie, że o urodzie własnej pieśni ludowej przypominają widom paryskim dopiero koncerty w Palais de Chaillot.

W tym tygodniu października 1954 roku w Paryżu tańczył balet Sadler's Wells, Grand Ballet du Marquis de Cuevas z fenomenalną Talichieff, i balet hinduski Sarabhai. W Palais de Chaillot co wieczór bisuje się mazowszańskiego „Oberka”, „Walczka łowickiego” i „Mazura”.

Każdy spektakl, koncert, recital ma swoją dramaturgię. W Palais de Chaillot jej mazowszański wątek rozwija się tak jak już wspominałem: zdziwienie, podziw, entuzjazm. Na efekt końcowy składają się wszystkie czynniki — barwa, muzyka, taniec, który ostatecznie już porywa salę. Ow teniec zaś jest historią jeszcze jednego paryskiego odkrycia, o którym dokładniej opowiem w następnym felietonie.



Akt II, scena IV, od lewej do prawej: Mathurine: Christiane Minazzoli, Don Juan: Jean Vilar, Charlotte: Zanie Campan

Listy z teatralnej podróży⁽²⁾

Drodzy Przyjaciele —

Chcę wam dzisiaj mówić o poważnych ludziach i poważnych sprawach.

Wielka wyprawa teatralna zespołu Teatru Polskiego po miastach Kraju Rad dostarcza wszystkim jej uczestnikom bogatego i nader różnorodnego materiału obserwacyjnego i doświadczonego. Mamy za sobą występy w Moskwie zakończono, jeżeli ująć to w kilku słowach, bardzo zaszczytnym dla zespołu i dla naszej sztuki teatralnej powodzeniem. Od dwóch dni Teatr Polski gra w stolicy Ukrainy. Szczegółowo znane są z recenzji i komunikatów prasy codziennej. Do wielu z nich bardzo warto będzie w swoim czasie wrócić. Już teraz natomiast chcę się podzielić z czytelnikami Przeglądu pewną refleksją ogólną.

Może nawet nie tyle refleksją, ile przeżyciem głębokim, odświeżającym i radosnym.

I w Moskwie i w Leningradzie, i teraz w Kijowie rzuca nam się w oczy ogromna ilość kaskad teatralnych. Są to oddzielne kioski, miejsca sprzedaży w instytucjach o zgoła niekaskadnym charakterze, nawet specjalne sklepy. W miastach, jakie widziałem, czuje się niesłychanie

żywy związek teatralnych spraw z całym organizmem społecznym. Ludzie bardzo się teatrem zajmują — nie interesują, ale właśnie zajmują. Cóż, kasy teatralne to przykład pierwszy lepszy i zewnętrzny. Miejsiśmy i inne.

O pewnych formach kultu sztuki teatralnej moje pokolenie dowiadywało się raczej z zesłańcówich wspomnień Makuszyńskiego. Już nawet studenckie jazdy na gapę z Warszawy do łódzkiego teatru Wojska są dalekim wspomnieniem. Jeżdżący wówczas mają obecnie na ogół pieniądze na bilet, a do Łodzi nie ma się co tak bardzo spieszyć. Obserwacje tutejsze, radzieckie, przypominały mi najbardziej młody, piękny entuzjazm dla sztuki. Po premierze Czajki Czechowa w leningradzkim teatrze im. Puszkina zobaczyłem owe przystawkiowe „20 kurtyn”. Było ich nawet więcej, były kwiaty nie tylko wnoszone, ale i rzucone na scenę, wdziałem starzych, młodych, a co najmniej, nawet niedorodnych „fanatyków” sztuki. Do dobrej, starej tradycji przychodzą nowe, jeszcze lepsze.

Korespondencja własna

Po jednym z przedstawień w Mechacie, na którym była duża grupa członków naszego zespołu, jeden z czołowych aktorów Teatru Polskiego powiedział koleśce Bardinie: „Tuż zaraz po podniesieniu kurtyny widzi się, że to przyszli poważni ludzie, by załatwić poważne sprawy.” Mądre słowa. Tu chodzi o rzeczywiście o poważne sprawy, bez względu na to, czy przeżywamy tragedię Kati ze Zmartwychwstania, czy też homeryckim śmiechem witamy kapitalne figury Martwych dusz.

Mchat to miejsce dla miłośników teatru uroczyste, wzruszające. Nie trzeba oglądać pamiętkowych garbów Stanisławskiego czy Kaczalowa, by poczuć, że ma się przed sobą ogromny szmat historii teatru. Wyszła już dostojny, i jakże skromny, widok sali teatralnej, symbol czajki na kurtynie, a przede wszystkim twarze publiczności. Ale to Mchat, nie było jaki teatr, nie sztuka tu o nas. Otóż mogą zapamiętać, że widząc kaskadę drugorzędnych, dobrych zresztą teatrów moskiewskich, widząc całkiem zwykłą, najbardziej normalną pu-

bliczność, czuło się to, co w gwarze zakulisowej nazywa się „dobrą widownią”. Siedzieli uważni, żywcem ludzie, dla których popis scenicznego aktora stanowi rozrywkę, ale nie tylko rozrywkę.

Utarło prawdy mają to do siebie, że wszyscy je znamy — znamy tak dobrze i wielokrotnie, że aż z nich tręś i istota zaczyna parować gdzieś w abstrakcję. Szacunek dla sztuki — społeczna rola teatru — konieczność osobistego angażowania się w sprawy sztuki — trudno o zbiór większych komunalów. A jednak? Myślę, że udział w teatralnej podróży po ZSRR i mnie, i wielu kolegom przypomniał dobitnie konkretną treść tych prawd.

Pamiętajmy, że obok wszelkich oficjalnych i formalnych grzeczności zespół Teatru Polskiego, otacza niezwykłe duże, czyste teatralne zainteresowanie. To zasadniczy moment ogromnej żywiołowości, wzruszającej gościnności. Znalzi tu polską sztukę teatralną ze słyszenia, z lektury, chcą ją zobaczyć, ocenić, porównać, przeżyć. Stąd też i ton powagi i szczerze przejęcie się tymi wszystkimi sprawami sztuki, z którymi nasz teatr przybył do Kraju Rad.

STEFAN TREUGUTT



Tabla

Przybyła do Polski delegacja kulturalna Indii. W skład delegacji wchodzi zespół znakomitych muzyków i tancerzy hinduskich, którzy w sierpniu i wrześniu br. święcili triumfy na scenach Moskwy i Leningradu. W przybywającej do nas delegacji kulturalnej Indii, w artystach wielkiego kraju Azji — naród nasz powita serdecznie przedstawicieli starej wielkiej kultury oraz wojowników o wspólną, ogólnoludzką sprawę pokoju.

W życiu narodów Indii taniec zajmuje pozycję szczególną. Sztuka ta w ciągu wieków wytworzyła wiele ciekawych i specyficznych form związanych z historycznym rozwojem, z obyczajowością i kulturą narodów Indii.

Stara hinduska legenda o „Piętej Wedzie” (Wedy — prastare święte księgi) opowiada, że bóg Brahma wziął z czterech istniejących Wed uczucie, pieśń, rzecz i ekspresję, po czym stworzył z nich taniec. Wyobraźnia ludu uczyniła jedno z głównych bóstw hinduskiego panteonu — Sziwę — bóstwem tańca. Wśród najstarszych wykopalisk Połwyspu w Mohendżodaro m. in. znaleziono brązowe statuetki tancerzek — dowodzące, że na półtora tysiąca lat przed naszą erą kultura ludów zamieszkujących tę ziemię znała i pielęgnowała sztukę tańca.

Taniec hinduski ze wszystkich dziedzin sztuki najpełniej odzwierciedla życie i kulturę narodów Indii, pierwotnie nie był sztuką niezależną. Stanowił on część ob-



Tambura

rzędów religijnych związanych z nabożeństwami i obchodami na cześć bóstwa z uroczystościami zaślubin i innymi okazjami. Protektorami tańca byli kapłani i władcy, a głównymi ośrodkami sztuki tanecznej — świątynie i dwory. W historii wielu władców zapisało się jako protektorzy tej sztuki lub jej utalentowani wykonawcy. Taniec był tak powszechną dziedziną sztuki narodowej, że wykształcenie taneczne stanowiło część starannej edukacji hinduskiej dziewczyny.

Stopniowo w Indiach wykształciły się cztery główne formy tańca. Pierwsza z nich to NATYAM BHARAT — sakralny taniec świątynny, druga to KATHAK — taniec z Północy, trzecia to MANIPURI — taniec ze Wschodu, z Bengalii — czwarta to KATHAKALI — dramat taneczny z Południa i Wybrzeża Malabarskiego. Wszystkie elementy hinduskiego tańca podporządkowane są centralnemu efektowi rytmicznemu, który oddać ma stany emocjonalne, uczucia lub ekstatyczny kontakt z bóstwem. Tradycyjny taniec hinduski wymaga od wykonawcy niesłychanego zdyscyplinowania, precyzji ruchów i koncentracji wszystkich części ciała współdziałających w wykonywaniu rytualnej reguły.

Najstarszą, wyjściową i podstawową formę tańca Natyam Bharat (Natyam — oznacza taniec, Bharat — oznacza Indie, lub imię me dra Bharata). Pierwotnie taniec ten wykonywany był w świątyniach przez specjalne kapłanki — westalki tzw. dewadasis. Niewola brytyjska i ciężkie warunki ekonomiczne stały się przyczyną kryzysu kunszt-

ownego Natyam Bharat, który począł zniknąć wraz z instytucją kapłanek. Dopiero ostatnio taniec ten przeżywa renesans, tracąc swój religijny charakter.

Natyam Bharat składa się z kilku części: z tańca wprowadzającego, z tanecznych wariacji, z tańca obrazującego adorację bóstwa, z tańca dziewczyny wabiącej oblubieńca, z pieśni bez słów, z tańca rytmicznego i z końcowego hymnu. Między poszczególnymi częściami nie ma przerw. Natyam Bharat tańczy się we wspaniałych, bogatych kostiumach mających stworzyć efekt przepychu i przy dźwiękach specjalnych, narodowych instrumentów perkusyjnych. Pełne wykonanie tego tańca w tradycyjnej formie trwa około czterech godzin.

Drugi rodzaj stanowi Kathak — jedyny taniec o charakterze rozrywkowym. Historia tego tańca pochodzi z Północy, która była bastionem Mogułów, wiąże się z ich dworem, rozmiłowanym w przepychu i w rozrywkach. Ponieważ dynastia tych napływowych władców była dynastią muzułmańską w kraju o bramamskiej większości przeto można mniemać, że protektorat nad tym tańcem, odbiegającym od religijnego charakteru tańca hinduskich świątyn, musiał mieć również pewne znaczenie polityczne.

W zamiatym mieście w Fatapoor Sikri koło Agry oglądałem wielki kompleks budynków pałacowych wzniesionych przez jednego z Mogułów; potężne skrzydło zabudowań haremowych przeznaczone było na szkołę tańca. Adeptki tej szkoły służyły również jako barwne figury do gry przypominającej halme. Wielki dziedziniec pałacowy wyłożony jest płytami stanowiącymi pola, na których stawały tancerki. W środku na kamiennym cokole zasiadał władca wraz z dostojnym gościem lub posłem i rzucali kośćmi, a żywe figury odziane barwnie obowiązały były tanecznym krokiem zmieniać pozycję, przesuwając się o odpowiednią ilość pól.

W odróżnieniu od pozostałych tańców Kathak nie jest tańcem precyzyjnej dyscypliny choreograficznej, lecz dopuszcza swobodę. Szybkość zależy tu od temperamentu i kunsztu wykonawcy, ruchy są mniej zawiłe, więcej w nim pierwotnej radości życia i mimicznego wyrazu. Tematykę taniec ten czerpie z prostych, sielankowych opowieści i z ulubionej legendy o miłości Rady i Kriszny.

Kathak jest głównie sztuką „lasy” — czyli tańcem kobiety, w odróżnieniu od „tandara” czyli tańca mężczyzny. Z Kathaku wywodzi się taniec zawodowych bajader t. zw. nautch, które produkują się dziś także w lokalach rozrywkowych.

Trzecim popularnym rodzajem tanecznym jest Manipuri, taniec dzieci natury. Szeroko rozpowszechniony wśród ludu, stanowi najpopularniejszą formę sztuki choreograficznej. Wiele wiosek w Bengali posiada świątynie, w których taniec ten wykonują mężczyźni i kobiety. Jego styl polega na bardzo szybkim rytmie kroków przy wolnych, kołyszących ruchach ciała. Tancerze wdziewają kostiumy z naszywanymi małąkami lusterkami, które lśnią i migają podczas wirowania. Tematem tańca są zjawiska przyrody, pory roku, legendy miłosne, przy czym jeśli tematem jest opowieść o miłości Rady i Kriszny tylko jeden chłopiec tańczy wśród grona dziewcząt. Taniec odbywa się



Veena

Tańce narodów INDII

JERZY ROS

przy dźwiękach instrumentów perkusyjnych.

Najbardziej zbliżonym do naszego europejskiego pojęcia baletu — jest Kathakali. (Katha — oznacza opowiadanie — kali — oznacza grę, Kathakali jest więc odegranym, oddziałanym opowiadaniem). Istotnie taniec ten stanowi połączenie pantomimy tanecznej z udrumantowaną akcją, gra aktorska spełnia w nim rolę nie mniejszą niż kunszt tancerza. Oczywiście Kathakali jest Południem, a jego powstanie przypisuje historia radży Kottarakkara, który ok. 400 lat temu zebrał i uporządkował różne tańce ludów Kerela, wyrażające pierwotne wierzenia dzikich plemion. Kathakali czerpiący swoją tematykę z prastarych legend i eposów narodowych tworzy dziś jako całość wspaniałą, kolorową i fantastyczny balet.

Zawarł on w sobie egzotyzm i mistyczny urok tropikalnej ojczyzny, w jego poszczególnych partiach widz odnajduje wspaniałą bujną roślinność południa, parne tchnienie wiatru, żar słońca i koloryt ziemi hinduskiej, a namietności ludzkie, życie zwierząt i ptaków odtwarzane są w tym balecie z mistrzowskim realizmem.

Zasadniczą ideę Kathakali stanowi walka dobrego ze złem, przy czym dobro z reguły triumfuje. Żywiłowa, gwałtowna muzyka towarzyszy tancerzom, a koloryt i bogactwo kostumów przywodzą na myśl balety z bajką ojczystą florę i faunę.

Balet ten z reguły grywany był na wolnym powietrzu i dopiero niedawno wkroczył na sceniczne podium. Pełny spektakl tego baletu trwa całą noc.

Dźwięk bębnow zwołuje mieszkańców wsi lub miasteczka zapowiadając widowisko. Kurtyne stanowią kolorowa zasłona trzymana przez dwóch ludzi. W przedstawieniu biorą również udział śpiewacy, którzy prowadzą epicki wątek opowieści. Spektakl rozpoczyna muzyczny popis dwóch współzawodniczących ze sobą perkusistów. Jeden z nich gra na niewielkim cylindrycznym tamtamie t. zw. „chenda” zawieszonym na szyi, drugi zaś przy pomocy specjalnego naparstka

gra na bębnie zwanym „maddalam”. Po tym prologu następuje uwertura wykonywana przez cały zespół orkiestralny, trwająca około trzech godzin. Po niej dopiero rozpoczyna się właściwa opowieść baletowa.

Motywy Kathakali najczęściej oparte są na fragmentach Ramahajany lub Mahabharaty — sta-



Kathakali

rych hinduskich eposów narodowych. Postacie występujące w tym balecie dzielą się na cztery grupy: postacie ze świata rzeczywistego, postacie świętych ascetów i bohaterów, postacie despotów, wrzeszczących demony dzielące się na „białe” — zyciowe i na „czarne” oraz „czernone” — diaboliczne.

Wszystkie postacie za wyjątkiem świętych ascetów przybrane są w luźne szaty o długich rękawach.



Kathak

dziwaczniejsze przybrania głowy. Świeci i bohaterowie mają bredy białe, a twarze ich pokrywa żółty i czerwony puder. Mężczyźni grający role kobiece są bardzo nieznacznie ucharakteryzowani, a ich kostiumy i przybrania głowy znamienną lekkością i skromnością.

Kathakali wykonywany jest tak ekspresyjnie, że widz nawet nieobznajomiony z akcją rozumie jej wszystkie odcienie i subtelności.

Lepszy brycz niż nicz

JERZY PUTRAMENT



równi z równymi. Oczywiście, tylko te ostatnie gry — (np. dureń, kozioł, gapa, wóz itd.) należą do zdrowego ludowego nurtu, uznanego przez współczesne, postępowe, groźnawstwo i zatwierdzonego przez Instytut Badań Gier i Zabaw Towarzystwa PAN.

Prof. dr Szmatawczyk stwierdził dalej, że chociaż np. sprawa preferansu nie jest jeszcze wyjątkiem od końca, ponieważ znalazły się ostatnio dane, że grał w niego niektórzy wybitni przedstawiciele realizmu krytycznego w Polsce i w Rosji, że więc nie wykluczony jest pewien burżuazyjny — demokratyczny — charakter preferansu, to jednak brydz zjawiał się niewątpliwie już w okresie imperializmu, w okresie gnicia kapitalizmu monopolistycznego i wobec tego w żadnym razie nie może liczyć na takie okoliczności łagodzące.

Trzeba przyznać, studium to zrobiło na mnie silne wrażenie dzięki nienagannemu sformułowaniu i żarliwości, która z niego aż buchała. Zrozumiałem, że dopóki „Orbis” ma w zanadrzu tak potężne argumenty, zagranie w brydża na terenie orbisowego imperium pozostanie senным marzeniem.

Postanowiłem więc wziąć tego byka za rogi. Poszedłem wprost do Szmatawczyka.

Oczywiście, mogłem powiedzieć mu tak:

— Brydz nie jest grą hazardową. Wyrabia zdolność rozumowania w stopniu porównywalnym tylko z szachami. Wyrabia też zespołowość. Jest poza tym grą pasjonującą. Tak jak warcaby stają się małe i prymitywne dla tego, kto nauczył się grać w szachy, tak dla tego, kto się nauczył brydża staną się prymitywne i nudne wszystkie inne gry karciane, łącznie z niebezpiecznymi grami hazardowymi. W ośrodkach wypoczynkowych — zwłaszcza w okresie złej pogody — może on stać się doskonałą rozrywką — np. w formie turniejowej, bardzo ciekawej i zupełnie u nas nieznaną. I właśnie jako rozrywkę, a nie, nieszkodliwą, interesującą — może on stać się jednym z elementów walki z prawdziwym niebezpieczeństwem społecznym, jakim jest np. alkoholizm.

Mogłem tak powiedzieć. Ale

przecież znam Szmatawczyka jak

tego konia. Powiedziałem tak:

— Słyszeliście profesora, co się na świecie dzieje? O tych impresjonistach, na przykład? I tak w ogóle?

Szmatawczyk słyszał. Owszem, zrobiło to na nim pewne wrażenie. Wobec tego mogłem jechać dalej. Zapytałem go wprost czy gra w brydża. Nie grał, oczywiście.

Bardzo szkoda — powiedziałem. — Wiecie, że ostatnio mówiło się o tym w sferach, wiecie, tego... W ramach podniesienia stopy życiowej i troski o człowieka. W Rumunii tego roku np. grał w brydża jeden minister. Całkiem dobrze, zresztą. I wiecie, że ten znakomity człowiek, członek (tu powiedziałem szeptem) i członek (też powiedziałem szeptem) też grywał. Coraz lepiej. Inny minister, w tym samym domu mieszka co ja (powiedziałem tak, bo ostatnio Szmatawczyk stracił trochę do mnie respektu) też gra. Rozumiecie? A w ogóle, zauważyliście w gazetach? O tej hucie żelaza? O umowie handlowej? Ciekawe, co?

Szmatawczyk wyraźnie się zaniepokoił. Jego rumiana twarz o zaokrąglonych rysach trochę poszarzała. Zaczął szybko się pocić, przetarł okulary.

Tak, że wiecie — ciągnąłem — może i warto byłoby przyjrzeć się bliżej ideologicznym podstawom gry w brydża. W swoim czasie niektórzy wykazyli tyle prymitywizmu. Na obecnym etapie jest to nie do puszczalnego. Jak myślicie?

— Macie rację — krzyknął Szmatawczyk. Chwycił mi rękę, zaczął trząść. — Bardzo, bardzo wam dziękuję. Żeście mnie uprzedzili. Nigdy nie zapomnę.

Odrócił się, odbiegł dwa kroki. Stanął, wahał się chwilę. Potem podbiegł do mnie i szepnął:

— Kolego, błagam was, to prawda, coście powiedzieli? Nie żartujecie ze mnie? Nie bujacie?

Tyle było szczerego niepokoju w tym pytaniu, że się prawie zmieszałem. Prawie zrobiło mi się jego szkoda.

— Co prawda? — Zapytałem już zdecydowany przyznać się do cu-

nicznego bujania, które z nim czyniłem.

— Ze... tego, ... że minister, w tym samym domu co i wy?...

— Ach, to? Jak najbardziej. — Powiedziałem sucho. — O piętro niżej.

— Co wy powiadacie. — Zapiał.

— I co, prawdziwy? Nie wiecie?...

— Wice. — Odparłem pogardliwie. — Za kogo mnie macie? I oto widziecie skutki. Od dwóch miesięcy nie ma prof. red. Szmatawczyka w Warszawie. Wydebiuszty stypendium (tym razem od I.B.G. i Z. T. przy Pan-ie) siedzi w Kryniczy w Szczawnicy i pracuje nad najnowszymi poglądami na teorię i praktykę brydża. Przysłał mi nawet dwa rozdziały z prośbą o opinię. W pierwszym wykrywa istnienie dwóch nurtów we wnętrzu samego brydża: antydemokratycznego, dogmatycznego brydża wg Culbertsona i drugiego nurtu — demokratycznego i antydogmatycznego brydża polskiego według mec. Sokółowskiego.

W innym rozdziale zastanawia się Szmatawczyk nad pochodzeniem słowa „brydz”. Stanowczo odrzucając kosmopolityczny etymologiczny bridge — most, Szmatawczyk analizuje szereg polskich wyrazów o podobnym brzmieniu. Nie znajdując bezpośrednich związków z „bryndzą” Szmatawczyk pozostawia jednak ten wątek przyszłym badaczom do sprawdzenia. Sam się skłania w sprawie słowa „brydz” od „brykać” i zwłaszcza „bryzka”. Brykać — w pełnym sensie znaczy tyleż, co uciekać. Czasem ucieczka jest jedną możliwą formą protestu. Nie trudno więc zrozumieć, że w okresie hurkowskiego — apuchtynowskiej reakcji ta gra w karty stała się jedną z form ucieczki od ówczesnej ponurej rzeczywistości. Zlokalizował też grę klasowo. Bryzka — więc nie karoca. Bryzka — to znaczy powód jednokonną. Węz drobną szlachta, rujnowana przez monopolistyczną politykę cen na zboże!

Wiem w górę serca! Może jeszcze będziemy mogli grać jawnie w brydża na werandach „orbisowych” pensjonatów. Szmatawczyk żąda tylko odrzucenia błędnej pisowni „brycz”. Pies go trącał, nie protestujemy. Lepszy brycz niż nicz.



Rys. J. Zaruba