ZMIERZCH

Izaak Babel

ZMIERZCH

(ZAKAT)

Przekład — JERZY POMIANOWSKI

Osoby:

Mendel Krzyk, właściciel przedsiębiorstwa przewozowego — MIECZYSŁAW BANASIK (gościnnie)

Nechama, jego żona — TATIANA PAWŁOWSKA

Benia, młody galant — ILDEFONS STACHOWIAK

Lowka, huzar urlopnik — MACIEJ DAHMS

Dwojra, stara panna — MARZENA TOMASZEWSKA-GLIŃSKA

Arie-Lejb, szames w bożnicy furmańskiej — JERZY GLIŃSKI

Nikifor, starszy wozak u Krzyków — WOJCIECH SZOSTAK

Iwan Piatirubel, kowal, przyjaciel Mendla — PIOTR CHUDZIŃSKI

Ben Zcharia, rabin przedmieścia Mołdawanka
Fomin, dostawca
— JÓZEF SKWARK

Jewdokia Potapowna Chołodenko, handluje drobiem na rynku, opasła starucha z krzywym bokiem; pijaczka — ZOFIA MELECHÓWNA

Marusia, jej córka — MAGDALENA OSTROUCH

Riabcow, właściciel traktierni — MICHAŁ MAREK UBYSZ

Mitia, kelner w traktierni — NIKO NIAKAS

Miron Popiatnik, flecista z traktierni Riabcowa — JACEK PIOTROWSKI

Madame Popatnik, jego żona — TERESA WIERZBOWSKA

Urusow, pokątny doradca; grasejuje — JACEK OPOLSKI

Semen, łysy chłop — WITOLD TOKARSKI

Bobriniec, hałaśliwy Żyd; hałasuje, bo bogaty — PAWEŁ TCHÓRZELSKI

Wajner, bogacz, cierpi na wadę wymowy — TADEUSZ PELC

Madame Wajner, bogaczka — JOLANTA OLSZEWSKA

Kłasza Zubariowa, baba w ciąży — EWA ALEKSIEJCZUK

Mesje Bojarski, właściciel interesu z gotową konfekcją pod firmą „Szedewr" — RYSZARD BALCEREK

Sieńka Tupacz, przyjaciel Beni — JANUSZ GRZELAK

Chór Ślepców — * * * Jarosław Grądek

~~Ciocia Rosia — TERESA STĘPIEŃ-NOWICKA~~

Prostytutka — WANDA ŚLĘZAK

Kupiec w synagodze — JAN SZULC

Malec ze skrzypcami — * * *

Dziewczyny z traktierni — EWA PIETRAS, GRAŻYNA SULIKOWSKA

Sprzedawca herbaty — * * *

Grubonogi młodzian z gramofonem — * * *

Rzecz dzieje się w Odessie w 1913 roku.

Reżyseria — KRYSTYNA MEISSNER

Scenografia — ALEKSANDRA SEMENOWICZ

Muzyka — ZBIGNIEW KARNECKI

Ruch sceniczny — ZYGMUNT KAMIŃSKI

Konsultacje z zakresu tematyki żydowskiej — MICHAŁ FRIEDMAN

Przygotowanie wokalne — MARIA GŁUSZAK

Asystenci reżysera — Mieczysław Banasik, Paweł Tchórzelski
Sufler — Barbara Nalaskowska
Inspicjent — Aleksandra Matyśkiewicz

Premiera 14 lutego 1987 roku

Spektakl grany jest z jedną przerwą

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty opowiadań Izaaka Babla

Jerzy Pomianowski

MARGINALIA DO „ZMIERZCHU"

(...) Odessa jest dla całej Rosji miastem legendarnym i zasługuje na legendy tak samo jak Marsylia, Neapol i Lwów. Zamieszkiwali to miasto Rosjanie i Grecy, Żydzi i Niemcy, otaczała je tyraliera ukraińskich chutorów. Do portu zawijały oceaniczne parowce wszystkich bander i cumowały obok czarnych barek przemytniczych. W tym mieście mieszkali na wygnaniu i Mickiewicz i Puszkin, a twórcą jego świetności i gubernatorem był książę Richelieu, biały emigrant z rewolucyjnej Francji. Odeskie dowcipy krążyły i krążą od Murmańska do Władywostoku, odeski spryt i akcent należą powszechnie do knajackiego szyku. Teatr odeski wciąż stanowi przedmiot najzaszczytniejszych porównań, gdy mowa o malinowych, aksamitnych obiciach i nazwiskach sław, które tu niegdyś gościnnie występowały. Odessa dała nowej literaturze rosyjskiej więcej autentycznych pisarzy, niż jakiekolwiek inne miasto. Jest wśród nich Wiera Inber. Jest Katajew, autor „Naprzód czasie!". Jest Ilia Ilf i Eugeniusz Pietrow, współautorzy „12 krzeseł" i „Złotego cielca", książek nieprześcignionych i pełnych zjadliwego, niefrasobliwego ducha, który w powietrzu tego miasta krąży. Jest Edward Bagrycki, poeta znakomity, który po wojnie domowej chodził z milicyjnym naganem, polując na Benię Krzyka, romantycznego bossa bandytów z Mołdawanki (zwał się w istocie Miszka Japończyk), bohatera ballad podwórzowych, opisanego potem przez Lwa Sławina, oraz Izaaka Babla.

Babel z tej plejady najwięcej przysporzył piśmiennictwu rosyjskiemu. Chowany w mieście marynarzy i bywalców kawiarnianych, przeżył w nim i bunt na „Patiomkinie" i żydowskie pogromy. W opowiadaniach autobiograficznych wspomina zarówno o dręczącym niedostatku, który stanowił troskę całego jego dzieciństwa i młodości, jak o aspiracjach intelektualnych, mających w jego rodzinie charakter tradycji żałosnej nieco i dziwacznej, ze względu na brak środków i skrępowanie obyczajowe. (...)

Urodził się i wychował wśród odłamu narodu żydowskiego przepełniającego ubogie miasteczka żyznej Ukrainy, wśród łaciarzy, wozaków i komiwojażerów, tych samych, których opisał Szolem Alejchem.

Opętaniem tego ludu jest obsesja sprawiedliwości. Krzywdzeni bezkarnie, od tysięcy lat już nie wierzyli w pomoc siły i chwytali się każdej złudnej gwarancji dawanej przez prawo. To oni stworzyli proroctwo o Królestwie Sprawiedliwości, wiarę w sąd ostateczny i w Męża Sprawiedliwego. Z musu i zamiłowania mając w poważaniu pracę umysłową, całą nabożną uwagę zwrócili na r a c j ę. Ale zmiany na lepsze nie doczekali się od rozwoju świętych racji, od postępu i techniki. Dopiero perspektywa sprawiedliwości, ale społecznej, idea przewrotu w stosunkach materialnych była realną obietnicą. Czerwoni partyzanci w osiemnastym roku mieli w swoich szeregach z reguły czarniawych wyrostków, którzy pierwszy raz dosiedli konia właśnie z tej okazji, po ucieczce z jeszybotu, czy ojcowskiego warsztatu. Ten lud uległ prawie zupełnie zagładzie. Tragedia współplemieńców i bohaterów Izaaka Babla nie skończyła się wcale w masowych grobach wykopanych przez faszystów na całej Ukrainie; na kartach jego opowiadań sprawa toczy się dalej i stanowić będzie świadectwo oświetlające prawdę ze strony często przemilczanej, skazywanej na krzywdzące zapomnienie. (...)

Niewątpliwie pochodzenie Babla czyniło go tak wrażliwym na objawy narodowej wrogości i niechęci do zrozumienia tych osobliwości plemiennych, które ludzi różnią — choć powinny ich wzajemnie fascynować. Już wśród pierwszych opowiadań Babla szczególne i znaczne miejsce zajmowały utwory związane z przeżyciami dzieciństwa i kolorowym, egzotycznym, okrutnym i pociesznym światem odeskiego przedmieścia. Biegunami tego życia była melina Beni Krzyka — i patriarchalna siedziba ostatniego cadyka z Czarnobylskiej dynastii. Mieszkańcy tego świata chowali się na uliczkach Mołdawanki i w zaułkach Berdyczowa, ale wielu z nich zginęło tak, jak syn rabbiego, Ilia Bracławski, — na bitewnych polach domowej wojny. W całej literaturze nie znajdzie świetniejszej, gorętszej, zwięźlejszej i bardziej dramatycznej, niż u Babla relacji o tym świecie, dziś już zaginionym. Chyba — u Adolfa Rudnickiego. Dlaczego? Bo także dla tego pisarza los żydowski jest tylko skrajnym, więc najbardziej uderzającym przypadkiem wszelkiego losu ludzkiego. Nie inaczej u Babla. Większość innych opowiadań „z życia Żydowskiego", powstałych przed godziną zagłady — jest już dzisiaj właściwie nie do czytania. Wydają się małostkowe, partykularne, brak w nich przeczucia tragedii, brak poczucia niepowtarzalności tego życia, o którym traktują. Razi to właśnie w tych książkach, które pisane były dla utrwalenia rysów ginącego już świata tradycji. Jeszcze jeden, znany mi, dodatni wyjątek również należy do piśmiennictwa polskiego: mówię o powieści „Głosy w ciemności" Juliana Stryjkowskiego.

Opowiadania Babla ostały się zaś razem z pysznym zbiorem obserwacji obyczajowych, z nutą ironii, z klimatem zawadiactwa i małomiejskiego szyku. W tym regionie twórczości Babla najwybitniejsze miejsce obok „Opowiadań odeskich" zajmuje dramat „Zmierzch", który należy niewątpliwie do arcydzieł literatury scenicznej. Klarowność jego akcji, konfliktów, charakterów i stylu jest uderzająca. Nie warto szukać tu tonu i klimatu znanego ze sztuk należących do gatunku „dramatu rodzinnego". Przerasta wszystkie chyba znane mi dzieła tego rodzaju o cały rozmach przenośni społecznej. Wobec swoich przedmiejskich bohaterów Babel wszędzie bowiem stosował chwyt homeryckiego wyolbrzymienia, używany zwykle przez innych pisarzy dla efektów paradoksalnych czy komicznych. Otóż w „Zmierzchu" chwyt ten obnaża drugie dno prostej historii o starczej miłości wozaka portowego, Mendla Krzyka, i o tym jak synowie porachowali się z ojcem i z kochanką. Niepostrzeżenie dla czytelnika, powszedni i groteskowi bohaterowie tej odeskiej sagi przybierają postać imponującą.

(...) „Zmierzch" wydaje mi się być dziełem autentycznego geniuszu. Erenburg twierdzi — że postacie tego dramatu imponują swoim rozmachem, pełnią ludzkich cech — i to wszyscy, kowale i wozacy, szamesi i przekupnie, zabijaki i urlopnicy, Rosjanie i Żydzi.

W stosunku do tych ostatnich Babel przyjął postawę chyba najrzadziej spotykaną w literaturze. Oto potraktował ich po prostu jako ludzi, bez dodatkowych przymiotników. Bez stygmatu, bez znamion niższości i bez cech wybraństwa. Trzeba bowiem przypomnieć, że zarówno rasiści, jak przeciętni filosemici mają pewną wspólną cechę: oto uważają Żydów za istoty odmienne od innych ludzi, naznaczone piętnem lub charyzmą. Tymczasem Babel obdarza swoich bohaterów pełnią człowieczeństwa, z wadami i zaletami pospołu pomieszanymi. Wydaje się, że ten pisarz nic sobie nie robi z tchórzliwych przesądów i złowrogich posądzeń, że najspokojniej w świecie traktuje swoich Krzyków, jako ludzi, którzy mają prawo do opisu zupełnego, bez uprzedzeń, ale i bez rabatów. Sądzę, że Babel nie omylił się w swoich rachubach. Sugeruje tą właśnie postawą, iż bohaterowie jego i ich pobratymcy nie mogą być pozbawieni powszechnych l u d z k i c h praw. Co więcej, Babel zdaje sobie sprawę, że zawodne i żałosne są próby rozczulania widza poczciwością postaci z żydowskiego świata, podejmowane przez niektórych pisarzy i ludzi teatru. Liczy bardziej na intymną solidarność i na podziw dla rozmachu, niż na litosierne westchnienia. (...)

Andrzej Drawicz

BABLOWSKI KONIEC ŚWIATA

Już za życia snuła się wokół niego legenda. Wszedł do literatury z blaskiem. (...) „Lef", pismo Majakowskiego i jego grupy, opublikowało w roku 1924 garść Bablowskich opowiadań. Efekt był oszałamiający. „W Moskwie narobił ostatnio szumu Babel, — donosił Gorkiemu Konstanty Fiedin. — Człowiek ten spędził dłuższy czas w kawalerii a po powrocie wysypał cały kufer rękopisów i zalał nimi moskiewskie redakcje. Wszyscy są nim zachwyceni." Od razu można łapać piszącego za rękę; masa przesady, rękopisów i zachwytu nie było aż tyle, niektórzy gwałtownie protestowali, a najgłośniej Budionny, eksdowódca Pierwszej Armii Konnej. Ale właśnie przesada sprzyja legendzie. Przy tym Bablowi z nią do twarzy, bo sam jest rzecznikiem zgęszczonej ekspresji, podwyższonego ciśnienia. Wchodzi jako prozaik ujarzmionego nadmiaru, stanów ostatecznych, barw najjaskrawszych. Tyle już przecież w dwudziestym wieku nawyrabiano ze słowem, a ciągle trudno nie ulec magii tego Bablowskiego: „Wstał i purpurą swoich bryczesów, malinową czapeczką przekręconą na bakier, orderami wbitymi w pierś przeciął izbę na pół jak proporzec przecina niebo" [1])...

I tak go właśnie odebrano: jako wielkiego mistrza słów. Wielu wówczas w literaturze rosyjskiej hałasowało i wyjaskrawiało, bo wzburzone życie wydawało się najlepiej układać w ekspresyjne formy. Ale Babel wyszedł jakby przed wszystkich; doprowadził tworzywo prozy do stanu wrzenia — i ujarzmił żelaznym rygorem klasycznej noweli, Maupassantem i Czechowem. Zderzył i zrównoważył napięcia, tworząc pisarską wypadkową przeciwstawnych sił skrajnej organizacji i skrajnej dezorganizacji. Zaraz też poszedł hyr o jego zmaganiach ze słowem; o tym jak je odcedza, selekcjonuje, eliminuje, dobiera.

Rychło zaczął uchodzić za tytana pracowitości, piszącego po dwadzieścia wariantów małych opowiadań. Legenda rosła. Sprzyjał jej Bablowski sposób bycia. Wszyscy dążyli do stabilizacji. On nie. Mieszkał kątem, byle gdzie, często zmieniając adresy. Chodził niewidocznymi, krecimi ścieżkami. Efektownie wszedłszy na rynek zupełnie nie dbał by się na nim utwierdzić. Przewlekał w nieskończoność spełnienia kolejnych utworów. W roku 1926 opublikował „Armię Konną", w dwa lata później wystawiono „Zmierzch". Potem pojawiły się jeszcze „Opowiadania odeskie", garść drobiazgów, druga sztuka „Maria", scenariusze filmowe.

I to była cała obecność Babla. A więc obecność-nieobecność. Poddana przemyślnej taktyce; pisarz brał zaliczki na nieistniejące utwory, obiecywał je napisać, ale nie pisał, albo, napisawszy, nie dawał do druku, twierdząc, że są nie dość gotowe. „Wszystkim jest coś winien — notował w dzienniku jeden z jego cierpliwych i rozsądnych wierzycieli, Wiaczesław Połonski, naczelny redaktor miesięcznika „Nowyj Mir". — Ale nikt nie zna jego adresu. Mieszka nie w Moskwie; to gdzieś pod nią, to w rozjazdach, to na prowincji, bez żadnego dobytku, nieuchwytny i niedosiężny jak duch". A w innym miejscu: „Dziwny człowiek; jego rzeczy są znakomite, ale drukować ich teraz nie chce". I jeszcze: „Jest obojętny wobec sławy. Wolałby, żeby wszyscy o nim zapomnieli".

Legendę współtworzył samym sobą. Postury był niepozornej: krępy, wielkogłowy, łysawy, z grymasem lekkiej ironii w kącikach ust, z dobrodusznym, a czasem sarkastycznym chochlikiem w oczach, przysłoniętych grubymi szkłami okularów, z twarzą na pozór pospolitą, płaskonosą i pyzatą. Za tym wszystkim krył się świetny intelekt, wielka kultura, absolutne poczucie humoru. Był wszędzie na miejscu: między odeskimi knajakami, budionnowskimi rębajłami (wbrew pozorom, jakie stwarzała jego sylwetka, znakomicie jeździł konno i darzył konie wielką, odwzajemnioną zresztą, miłością), kolektywizowanymi chłopami, kaukaskimi góralami, a w roku 1935, na paryskim Kongresie w Obronie Kultury przemówił w nienagannej francuszczyźnie i według świadectwa Erenburga „w ciągu piętnastu minut bawił audytorium kilkoma nienapisanymi opowiadaniami". Był zatem z góry pasowany na mędrca. Jego żydowskość konkretyzowała ten wizerunek: chciano w nim mieć mądrego rebe. Zgadzał się na to i wielu ludzi wspomina, jak chodziło doń po radę, a nie- które, zanotowane przez świadków, refleksje uderzają trzeźwą wnikliwością, której w owych czasach bynajmniej nie było za wiele. Ale też musiał mieć chyba Izaak Emanuiłowicz — by go tak z szacunkiem, według rosyjskiego zwyczaju nazwać — świadomość pewnej gry. Gry w różne własne wcielenia, ale prowadzonej nie całkiem beztrosko, bo — z losem. Więc pokazywał często światu maskę prostaczka, uwikłanego we własną nieproduktywność. Rozkładał ręce, prosząc o tolerancję, a przy okazji składał świadectwo lojalności. „Przyjrzyjcie się — mówił na Pierwszym Zjeździe Pisarzy, w roku 1934 — jak Stalin szlifuje swoje przemówienia, jak odkute są oszczędne jego słowa, jak są muskularne. Wcale nie mówię, że wszyscy mają pisać tak jak Stalin, ale powinniśmy tak jak Stalin trudzić się nad słowem [2] (tu rozbrzmiewają oklaski)". Nie był płaskim pochlebcą, a jego gust literacki pozwala się domyślać w tej laurce ryzykownie wyzywającego kłamstwa. Grał zatem, a o co i z jakimi kalkulacjami, tylko jemu było wiadome. I tak było często. Niech znowu zabierze głos życzliwy świadek, Połonski: „Przyszedł Babel, mały, okrąglutki, w jakiejś satynowej koszuli szarobłękitnego koloru; ot, gimnazista z ostrym noskiem, z chytrze pobłyskującymi oczami, w okrągłych okularkach. Uśmiechnięty, wesoły, na pozór nieskomplikowany. Ale chwilami, kiedy przestaje udawać wesołka, jego spojrzenie staje się głębokie i mroczne. Zmienia się także twarz: pojawia się inny człowiek z mrocznymi tajemnicami w duszy".

II.

Taki właśnie człowiek napisał w roku 1926 „Zmierzch". Poszło mu to tak szybko, że aż się zdziwił; sztuka była gotowa w ciągu dziewięciu sierpniowych dni. Ale potem zjawiła się niepewność. W listach do bliskich o „Zmierzchu" mówi się sceptycznie, jeśli nie zgoła niechętnie. Jest—że to włączenie samokontroli przysięgłego profesjonalisty i cyzelatora; czy może przesądne zamawianie losu dla odwrócenia przeczuwanych niepowodzeń? Te nie dają na siebie czekać. Wprawdzie w Odessie sztuka idzie dobrze, i to w dwóch teatrach naraz, ale działa tu z pewnością element sensacji lokalnej. Natomiast przedstawienie w tzw. Drugim MChAT-cie rodzi się w klimacie złych prognoz. Jest to dobra, moskiewska scena, będąca niegdyś Pierwszym Studio słynnego Teatru Artystycznego, kierowana przez wielkiego aktora, Michała Czechowa i mająca w dorobku niejedną wybitną inscenizację. Ale w teatrze dojrzewa właśnie głęboki kryzys, jego kierownik niedługo opuści Rosję, a w dodatku tekst Babla wzięto tam chyba za coś, czym w istocie nie był: soczysty, obyczajowo-środowiskowy dramat. I wystawiono go, jak wolno się domyślać (bo przekazy są skąpe) z hojną, by ta rzec: szolem-alejchemowską rodzajowością. Jeszcze przed premierą Babel napisał: „Nie pokładam w „Zmierzchu" żadnych nadziei, raczej wprost przeciwnie"; a wkrótce po premierze informował matkę: „Teraz wszyscy już wiedzą, że zrobiłem mon possible, ale teatr nie był w stanie donieść do widza subtelności zawartych w tej pozornie szorstkiej sztuce. I jeśli sztuka jakoś utrzymuje się w repertuarze, to dlatego, że dzieło ma w sobie coś ze mnie a nie z teatru. Można to powiedzieć bez żadnych przechwałek." Zapewne tak też było; tyle, że w repertuarze dramat nie utrzymał się długo; miał zaledwie osiemnaście przedstawień. Musiała to być dla Babla spora przykrość z pobudek, co tu ukrywać, i zgoła prozaicznych. Żył w ustawicznych, czasem drastycznych trudnościach finansowych, pomagając rodzinie zagranicą (pierwsza żona, matka, siostra i córka przebywały na emigracji) i w kraju; więc zapewne liczył na tantiemy. Ale „nieszczęsne i naprzykrzone dziecko", jak sam określił „Zmierzch", nie dało ani satysfakcji, ani pieniędzy.

Należy zresztą przypuszczać, że w owym miejscu i czasie, tak właśnie wystawiony dramat musiał się wydać czymś dziwnym i marginesowym. Nadciągały wielkie wstrząsy industrializacji i kolektywizacji, atmosfera się zaostrzała, przed literaturą stawiano postulaty szybkich i jednoznacznych zaangażowań, opornych ostro besztano. Przy tym teatry i dramaturgia były poddane szczególnie surowym sprawdzianom prawowierności. Należało bądź torować drogę nadchodzącym przemianom, bądź ukazywać ich historyczne zaplecze. Co z tym miała wspólnego historia z życia odeskich ciułaczy, oprawiona w rytuał i obyczaj już odczuwany, jako egzotyczny i przemijający?

A tymczasem miała. Wrażliwość pisarska nieprzypadkowo kazała Bablowi zareagować właśnie tak i wtedy. Tylko, że po to, by stwierdzić zgodność „Zmierzchu" z czasem, w którym powstał, trzeba patrzeć głębiej, bez nacisku aktualności płaskiej. W momencie drastycznego łamania życiowych układów pojawiła się sztuka o końcu świata. Świata jakoby innego, obcego. Ujrzanego też w innym, wcześniejszym czasie. Ale to były elementy drugorzędne. „Zmierzch" mówił o tym, że dekalog przestaje istnieć, a słowa: „Czcij ojca swego..." — znaczyć. A destrukcja postępowała dalej. W cztery lata po dacie, postawionej z głębokim rozmysłem jako oznaczenie pory akcji „Zmierzchu" załamał się porządek polityczny; natomiast w porze powstawania sztuki słychać już było zapowiedzi dalszego ciągu: zniszczenia tradycyjnej struktury społecznej wraz z systemem dotychczasowych wartości.

„Zmierzch" to koniec świata, by tak rzec, przez zaprzeczenie, bo dla dynastii Krzyków jest to zarazem pora brzasku jej świetności. Babel znał wymowę takich zaprzeczeń. „W czasach młodości myślałem, że wspaniałość wyraża się wspaniałością — powiedział kiedyś. — Okazuje się, że to nieprawda. Okazuje się, że często musi się wyjść od przeciwieństwa". Kiedy Benia Krzyk obejmie ojcowską firmę, dokona wielkiego wzlotu, stanie się odeskim Ojcem Chrzestnym, szefem bandyckiego podziemia. Takim znamy go z bablowskich opowiadań: Robin Hooda Mołdawanki, rodzinnej dzielnicy samego Babla. Był zresztą odtworzony z natury; jego prototyp nazywał się Mojsiej Winnicki, używał pseudonimu Miszka Japończyk — choć gdyby to kogoś interesowało — starzy odesyci mówili mi, że de facto odeskim podziemiem rządził bez efekciarstwa, za to sprawnie i skutecznie wujek Miszki — może prototyp Froima Gracza? Mniejsza dzisiaj o to. Wzlot Beni ma być potwierdzeniem nienaruszalnych praw życia. Usunięcie starego Krzyka sankcjonują końcowe słowa Ben Zcharii, parafrazujące motyw Eklezjasty: „Dzień to jest dzień, a wieczór to jest wieczór. Wszystko w porządku, drodzy wierni." Ale w istocie nic nie jest w porządku i działa Bablowska zasada wyjścia od przeciwieństwa. Cios w głowę Mendla burzy fundament żydowskiej tradycji. Świat się kończy i nie na darmo, w didaskaliach, Babel wprowadza tu coś, co jest jakby głębokim westchnieniem; akcja zamiera na chwilę, niby w powszechnym osłupieniu sprawców i świadków przestępstwa. „Milczenie. Coraz niżej zapadają się płonące lasy zmierzchu".

Mendel będzie odtąd uszminkowany i ruchomy, ale martwy, i wraz z nim zwalą się w posadach dwie naraz struktury. Jedną jest przedsarajewowski, ogólnoludzki ład; nie darmo tak wymownie świeci data „1913", ta sama, którą Anna Achmatowa umieściła w tytule jednej z wersji swego „Poematu bez bohatera", również mówiącego o końcu świata. Druga struktura, to rytuał i porządek żydowski. Babel mieszkał w obu naraz, jako rosyjski inteligent i twórca rosyjskiej literatury, a także jako wychodźca z obszaru tradycyjnego żydostwa. Zmierzch tego właśnie obszaru musiał czuć szczególnie mocno, wszystkimi fibrami duszy. Kiedy w roku 1920 cwałował z Budionnym przez Brody i Radziwiłłów na Lwów jako jeździec plebejskiej Apokalipsy, pochylał się ze smutkiem nad ruinami niszczonego świata. „Straszne słowa proroków — zapisał wówczas w notatniku — jedzą nieczystości, zbezczeszczone dziewice, mężowie powybijani, Izrael podbity, słowa gniewne i pełne żalu. Lampa filuje, starucha zawodzi, młodzieniec melodyjnie wyśpiewuje, dziewczęta w białych pończochach, za oknem Demidówka, noc, Kozacy... [3]". Pojedynczy gwałt przedłuża się teraz całymi łańcuchami — i oto nowy zapis: „Przeżyłem tu dwa tygodnie zupełnej beznadziejności, będącej efektem panoszącego się nieprzerwanie dzikiego okrucieństwa a także jasnego zrozumienia, że nie nadaję się dla dzieła zniszczenia, ponieważ trudno mi się oderwać od starego". W ten sam szereg wpisze się też pytanie z opowiadania „Gedali", zadane przez bablowskiego narratora, będącego sobowtórem pisarza: „Gedali, mamy dziś piątek i jest już wieczór. Gdzie można dostać żydowską chałkę, żydowską szklankę herbaty i odrobinę tego byłego Boga w szklance herbaty?..." [4].

Pytanie zawisa w próżni; nowy świat niesie zapowiedź końca świata starego, i Babel stara się być uczciwym świadkiem brzasków i zmierzchów. Jego temperament, cierpka mądrość rasy, świadomość względności wszystkiego, to z czego składa się osobowość człowieka i twórcy — przybliżają mu raczej zmierzchy. Brzaski docenia i uznaje, ale zachody czuje najgłębiej. Prawdą jest iż „trudno mu się oderwać od starego".

Opisze więc koniec dawnej, żydowsko-knajackiej Odessy w scenariuszu „Benia Krzyk", we wspaniałym opowiadaniu „Froim Gracza", w „Końcu przytułku", w urwanym fragmencie prozatorskim „Żydówka", gdzie podobny Bablowi wychodźca, działacz nowej władzy, przechadzając się wśród butwiejącej starzyzny myśli: „Następował koniec ojczyzny. Zegar stulecia obwieszczał koniec bezbronnego życia. Koniec czy odrodzenie?"

I znowu pytanie zawisło w próżni.

Okrucieństwo naszej wiedzy o tym, co stanie się później jest stale obecne przy czytaniu lub oglądaniu na scenie „Zmierzchu". Znamy odpowiedzi na Bablowskie pytania i wiemy, że pisarz je przeczuwał. Dlatego w sztuce kłębi się witalna bujność, zmysłowość, nadmiar, pełnia życia i użycia, zgodnie z samą zasadą istnienia Odessy, owego — jak to określał nasz zruszczony rodak, Osip Sękowski „...jednego z przedmieść Konstantynopola, porwanego burzą z brzegów Bosforu i wyrzuconego na pchlisty step Rosyjskiej Monarchii". Jest w przyrodzie taki przedłużony moment o pogodnym zachodzie słońca, kiedy wszystko wydaje się zastygać w miodowym złocie ukośnych promieni niby nadrealnie wyrazista płaskorzeźba. To moment przed zmierzchem. Takim pożegnalnym światłem nasycona jest sztuka Babla. Ku końcowi to światło dogasa. „Coraz niżej zapadają się płonące lasy zmierzchu..." Gesty ludzkie nabierają zagadkowej wyrazistości. Wszystko staje się jakby hieratycznym misterium. Uczestniczymy w stypie. Ludzie ze sceny odprawiają ją sami po sobie. Są w swej życiowej bujności już martwi, choć jeszcze o tym nie wiedzą. Nadchodzi noc i płonące lasy zmierzchu zapadają w mrok.

Nic dziwnego, że „Zmierzch" nie wyszedł MChATowi Drugiemu. To nie jest rodzajowy kawałek do zagrania z przytupem. Nie miał zresztą Bablowski dramat i później specjalnego szczęścia do sceny. Może musiał doczekać jakiejś swojej pory. (...)

„Zmierzch" kojarzył się już komentatorom z wieloma ważnymi dziełami. Nic dziwnego, są w nim pokrewieństwa z „Królem Learem", „Braćmi Karamazow", „Jegorem Bułyczowem". Sama już metafora tytułowa jest głęboko zakorzeniona w kulturze; wystarczy wspomnieć głośny „Zmierzch Zachodu" Oswalda Spenglera.

Zapewne też, poza wszystkimi innymi, jest to dobrze zrobiony dramat. Druga sztuka Babla, „Maria", jest znacznie słabsza, ale to już nie zmierzch, tylko noc, którą pisarz, chyba wbrew sobie, stara się rozświetlić sztucznym światłem. Więc — dobra sztuka z dobrymi rolami. Ale widocznie niełatwa, choć pozornie jasna. Może właśnie teraz polski teatr razem z polską widownią dadzą jej coś, co pozwoli się jej spełnić?

Gdyby tak się stało, uczcilibyśmy także twórcę „Zmierzchu" i pokłonili się jego legendzie. Wieńczy tę legendę gwałt i nieznana w okolicznościach śmierci o umownej dacie; oraz wmurowana w grób ojca, na odeskim cmentarzu, marmurowa płyta z napisem: „Pamięci pisarza Izaaka Babla".

1) Przekład Mariana Toporowskiego
2) 3) 4) Przekład Jerzego Pomianowskiego

Lesław Eustachiewicz

WIELKOŚĆ I UPADEK MENDLA KRZYKA

(...) W rodzajowym bogactwie „Zmierzchu", przypominającym malowidła flamandzkie i holenderskie, dwie postacie wyodrębniają się z tła — Mendel Krzyk i Benia, jego starszy syn. Jeśli jednak wyłączymy z pola świadomości lekturę „Opowiadań odeskich", oraz scenariusza filmowego „Benia Krzyk" — i przedmiotem analitycznej obserwacji uczynimy wyłącznie „Zmierzch" jako autonomiczną strukturę literacką, Benia cofa się na drugi plan, staje się tylko narzędziem losu, „stójkowym Boga", jak to określa w końcowej scenie dramatu Ben Zcharia. W świetle tragicznych reflektorów pozostaje właściciel przedsiębiorstwa przewozowego na przedmieściu Mołdawanka w Odessie — człowiek, łączący despotyczny autoportret i powagę patriarchalną z namiętnością żywiołowego buntu przeciw ograniczeniom, które jego witalną energię chcą zamknąć w klatkach obyczajowych konwencji i tradycyjnego rytmu. Każdemu wyznacza społeczeństwo pewien wzorzec postępowania i nieprzekraczalną granicę dla indywidualnej żądzy szczęścia. A prócz spraw społecznych nad życiem ludzkim ciąży demon przemijania. „Dzień to jest dzień, a wieczór to jest wieczór" — te słowa mogłyby stanowić motto moralistyczne dramatu.

Symbolem egzystencji może być tkanina Penelopy; po to się ją w dzień przędzie, by wieczorem zniszczyć robotę. Takiego podsumowania dokonuje Mendel w traktierni, gdy w błysku okrutnego jasnowidzenia patrzy na swój łańcuch nocy i dni. „Miałem oczy silniejsze od teleskopów, a com ja zrobił z moimi oczami? Moje nogi były od parowozów szybsze, moje nogi po morzu chodziły, a com ja zrobił tymi nogami?" To jest kulminacyjna scena dramatu; wśród śpiewów, muzyki, zapalonych lamp, w podnieceniu alkoholowym i w gorączce nowych planów, nowych marzeń o skoku w przyszłość, o podróżach i kwitnących sadach, Mendel rozmawia w istocie tylko z samym sobą i tylko siebie słyszy, słyszy dajmonion znane z „Obrony Sokratesa" Platona: „Odzywa się głos jakiś wewnętrzny, który ilekroć się zjawia, odwodzi mię zawsze od tego, cokolwiek w danej chwili zamierzam czynić, sam jednak nie pobudza mię do niczego...".

Nie igra się bezkarnie z autoanalizą, za świadomość płaci się lichwiarską cenę. Gdy Mendel stanie oko w oko z nienawiścią synów, gdy rozpocznie ostatnią drapieżną walkę, klęska jest już w nim, a podstępny cios Beni jest tylko katalizatorem sytuacji rozstrzygniętej w głębokim labiryncie podświadomości. Sceneria dramatu Babla jest serią wariantów motywu mroku — w sensie metaforycznym i w znaczeniu dosłownym. Wszystkie epizody rozgrywają się wieczorem, albo w nocy. Zgodnie z techniką naturalistyczną ważną funkcję opisową spełnia przy tym tekst poboczny. W scenie szóstej przybiera on artystycznie podwójny kształt. Oto objaśnienie autorskie dotyczące ataku Beni na Mendla: „Z całej siły uderza rękojeścią rewolweru ojca po głowie. Milczenie. Coraz niżej zapadają się płonące lasy zmierzchu". Pierwsze dwa zdania mają charakter instrukcji inscenizacyjnej i zamykają się bez reszty w zakresie praktyki teatralnej, ale zdanie trzecie jest elementem czysto ekspresyjnym, liryczną nadbudową, sublimacją. Babel w „Zmierzchu" przezwycięża dosłowność naturalistycznej obserwacji, tworzy krystalizacje syntetyczne, z układu barw wyprowadza linie kompozycyjne, w walce z materią fabularną o samoczynnej sugestywności staje się ekspresjonistą — jednym z najśmielszych formalnie we współczesnej mu fazie rozwoju literatury.

W finale oglądamy negatyw sytuacji ekspozycyjnej. Oto przywrócony został naruszony przez Mendla system ładu. Stary Krzyk wyobcował się ze swej grupy społecznej; jak bardzo był samotny, to ukazuje nam scena z Nechamą; jak niszczył mosty między sobą a otoczeniem, o tym okrutnymi dysonansami mówi scena pierwsza dramatu. Samotność budzi współczucie, kamienność odpycha. Stosunek czytelników lub widzów do postaci Mendla jest ambiwalentny, ale maestria dramaturgiczna Babla przejawia się w subtelnym inspirowaniu zmian w procesie emocjonalnego odbioru sztuki. Najpierw więc dostrzegamy w „gorącym jak piec", „mocnym jak piec" Mendlu skomplikowaną wrażliwość człowieka wciąż nienasyconego, potem jesteśmy świadkami walki z synami, wreszcie oglądamy upokorzenie olbrzyma. W scenie ostatniej nad jaskrawym targowiskiem powszedniości, kiedy już i Dwojra ma wreszcie narzeczonego i jest w domu Krzyków „jak u innych" i są goście, trwa w milczeniu widmo człowieka, który chciał wstrzymać słońce. (...)

Babel wybrał środowisko zamknięte i bohatera, który próbuje wyrwać się z sieci. Upadkowi Mendla Krzyka nadał cechy konieczności i nieodwracalności; dostrzegł w jego losach elementy winy tragicznej, której treścią jest nakaz: „być innym niż wszyscy", „być sobą". Dla swego zamysłu znalazł formę o takiej precyzji środków wyrazu, że ciemność cierpienia ludzkiego zamienia się dzięki dionizyjskiemu fletowi w katartyczny blask.

SŁOWNICZEK

BEIT KNESET — SYNAGOGA, bóżnica — najważniejsza instytucja religijna w życiu Żydów; po zburzeniu Świątyni stała się miejscem publicznych modłów i często centrum życia społecznego. Odprawia się w niej modły codzienne, w Szabat i święta, a także z okazji innych uroczystości jak śluby i rocznice. Prawdopodobnie pierwsze synagogi powstały w czasach niewoli babilońskiej, kiedy ludzie pozbawieni świątyni mieli zwyczaj zbierać się od czasu do czasu w obecności jednego ze swoich duchowych przywódców, aby słuchać słowa bożego i odmawiać wspólnie modlitwy. Po powrocie z niewoli zwyczaj ten utrzymał się. W okresie Drugiej Świątyni synagogi istniały już w całym kraju. Ich styl architektoniczny zmieniał się z biegiem czasu, ale jedna rzecz pozostała niezmienna — arkę umieszcza się zawsze na ścianie wskazującej kierunek Jerozolimy, w ten sposób wierni, pozostają zwróceni w kierunku świętego miasta. Wzorując się na budynku Świątyni, synagogi miały też osobną część przeznaczoną dla kobiet.

ARON HA-KODESZ — „święta skrzynia", zwana również ARKĄ PRZYMIERZA, w synagodze szafa ołtarzowa, w której przechowuje się zwoje Tory, wbudowana zwykle we wschodnią ścianę (...) Otwiera się ją podczas ważniejszych modlitw.

BIMA — „miejsce wyniesione, podwyższone", także almemar, w synagodze podium z pulpitem, przy którym odczytuje się Torę.

DIASPORA — gr. „rozproszenie", termin używany na określenie wszystkich krajów poza Palestyną, w których mieszkają Żydzi.

KAHAŁ — hebr. kahal, kehilla — „gmina, kongregacja, zbiór", specyficzne dla Polski określenie żydowskiej organizacji gminnej, której autonomia obejmowała sprawy religii, kultu, sądownictwa, szkolnictwa, pomocy społecznej, a także zbiór podatków na rzecz państwa. Na czele stali tzw. raszim — najwyżsi dygnitarze gminy i jej reprezentanci wobec władz państwowych.

MAGEN DAWID — „tarcza Dawida", sześcioramienna gwiazda, powstała z dwóch nałożonych na siebie trójkątów równobocznych. Znak ten używany w czasach starożytnych przez różne ludy pojawił się także w żydowskich synagogach i na sprzętach liturgicznych, ale oficjalnym symbolem judaizmu stał się dopiero w XVII wieku. W 1897 roku Światowa Organizacja Syjonistyczna uznała ten symbol za swój znak, a później umieszczono go także na fladze państwa Izrael.

MENORA — „lampa, lichtarz, świecznik". Siedmioramienna lampa oliwna używana w Świątyni, a potem w synagogach i domach modlitwy. W starożytności najbardziej popularny symbol żydowski. Obecnie oficjalne godło państwa Izrael.

RABBI — „mój mistrz", pierwotnie tytuł stosowany tylko wobec uczonych zajmujących się interpretacją i wyjaśnieniem Biblii i Prawa Ustnego, później również nadawany żydowskim nauczycielom i uczonym cieszącym się dużym poważaniem i autorytetem religijnym, a od czasów średniowiecza duchowym przywódcom społeczności żydowskiej. W Polsce używano terminu RABIN.

SZABAT — dzień wypoczynku w judaizmie, trwający od zachodu słońca w piątek do zachodu słońca w sobotę. Jedna z najważniejszych instytucji w życiu i uczuciach Żydów. Przestrzeganie i wypełnianie nakazów dotyczących szabatu podlega ścisłym rygorom. Jeden z traktatów Miszny (o tej samej nazwie) zawierający przepisy dotyczące sobotniego wypoczynku, wylicza 39 prac zakazanych w szabat. Zakaz pracy można złamać jedynie w przypadku zagrożenia życia lub opieki nad chorym. W obrębie miejsca zamieszkania nie ma żadnych ograniczeń w poruszaniu się, ale nie można go opuszczać na odległość większą niż dwa tysiące kroków. W piątek wieczorem, po modłach w synagodze urządza się w domu uroczystą kolację. Trzem uroczystym posiłkom jedzonym podczas szabatu towarzyszy odmawianie specjalnych hymnów. Gospodyni zapala dwie świeczki przed rozpoczęciem szabatu, odmawiając przy tym specjalne błogosławieństwo, ojciec rodziny odmawia Kiddusz przed posiłkiem. Na zakończenie szabatu odmawia się modlitwę zw. Hawdala. Mężczyźni spędzają szabat na modlitwie i nauce (studium Tory).

SZADCHAN — „SWAT, pośrednik małżeński", instytucja datująca się od starożytności, stała się praktyczną potrzebą w średniowieczu, kiedy Żydzi mieszkali w małych, rozrzuconych gminach. Szadchan spełniał ważną funkcję społeczną, ponieważ tradycyjna gmina żydowska uważała za niestosowne, aby młodzi ludzie sami zalecali się do siebie. Zajęcie to uważano za bardzo chwalebne i wielu uczonych o dużej sławie było dumnych, że się nim trudnią. Opłata za usługi, zazwyczaj procent od posagu, była regulowana zwyczajami i dyskutowana w responsach rabinicznych.

SZAMES — woźny sądowy lub synagogalny, pełniący funkcje pomocnicze, np. zapalanie świec przed szabatem.

TALLIT — w spolszczonej formie TAŁES — prostokątny kawałek tkaniny z frędzlami wzdłuż krótszych boków, nakładany przez mężczyzn podczas modlitwy. Zwykle biały, wykonany z wełny, nieraz bawełny lub jedwabiu, pod warunkiem, że frędzle będą z tego samego materiału.

TALMUD — żydowskie księgi praw i przepisów religijnych, wraz z komentarzami i dyskusjami, skompletowane w 1. wydaniu palestyńskim (IV w.) i 2. wydaniu babilońskim, szerszym i autorytatywniejszym (V w.).

TORA — „nauczanie, doktryna, nauka". Powszechnie przyjęte znaczenie: Prawo odnosi się do pierwszych z pięciu ksiąg Biblii (Rodzaju, Wyjścia, Kapłańskiej, Liczb, Powtórzonego Prawa) w odróżnieniu od pozostałych. Termin może oznaczać także zwój Pięcioksięgu używany w synagogach.

TEATR IM. WILAMA HORZYCY W TORUNIU

Dyrektor i kierownik artystyczny
KRYSTYNA MEISSNER

Zastępca dyrektora
JERZY POLKOWSKI

Kierownictwo literackie
MARIA DWORAKOWSKA, ANNA BŁASZCZAK

Zespół techniczny: kierownik techniczny Jacek Gajewski, kierownik sceny Zbigniew Grabowski, brygadier sceny Wojciech Kubanowski, akustyk Janusz Tabeński, światło Eugeniusz Otremba, pracownia fryzjerska Barbara Jaszczak, rekwizytor Bogdan Górny.

Na okładce i w programie reprodukcje rysunków Zofii Wierchowicz
Reprodukcje wykonała Maria Reszkiewicz
Redakcja programu Anna Błaszczak

W programie wykorzystano fragmenty artykułów pomieszczonych w programach teatralnych do następujących realizacji scenicznych „Zmierzchu": Teatr Nowy w Łodzi, 1985 r. — A. Drawicz „Bablowski koniec świata"; Teatr Stary w Krakowie, 1966 r. — J. Pomianowski „Marginalia do Zmierzchu"; Państwowy Teatr Żydowski w Warszawie, 1976 r. — L. Eustachiewicz „Wielkość i upadek Mendla Krzyka".
Hasła wykorzystane w programie pochodzą ze „Słownika podstawowych terminów i znaczeń" zamieszczonych w Kalendarzu Żydowskim na lata 1986/87 wydanym przez Związek Religijny Wyznania Mojżeszowego w PRL.

Cena 50 zł,-

B. Z. ARTIZ

ZGT — Zam. 45 — P-14 — 2000