

Marta Flińska

Sezony teatralne



CZYTELNIK

Marta Fik urodziła się w
Krakowie. Studiowała
polonistykę i historię sztuki
na Uniwersytecie
Warszawskim. W Instytucie
Badań Literackich
przygotowała pracę
doktorską o inscenizacjach
dramatów mistycznych
Słowackiego. Współpracuje
z takimi pismami, jak
„Teatr”, „Dialog”,
„Twórczość”, „Polityka”,
„Kultura”. Prowadzi zajęcia
ze studentami na Wydziale
Wiedzy o Teatrze w
Państwowej Wyższej Szkole
Teatralnej w Warszawie.
Jest autorką zbioru esejów
teatralnych pt. „Reżyser ma
pomysły” (1974).



S
zkice

CZYTELNIK

Marta FIK

Sezony teatralne

Szkice

Warszawa 1977

Opracowanie graficzne
TADEUSZ PIETRZYK

Copyright by Marta Fik, Warszawa 1977

„Czytelnik”, Warszawa 1977. Wydanie I.
Nakład 5320 egz. Ark. wyd. 11,9; ark. druk. 17,25.
Papier druk. mat. kl. IV, 65 g, 82×104.
Oddano do składania 15 II 1977 r.
Podpisano do druku 6 X 1977 r.
Druk ukończono w listopadzie 1977 r.
Szczecińskie Zakłady Graficzne.
Zam. wyd. 153; druk. 301/I/A. F-25. Cena zł 46,—
Printed in Poland

OD AUTORKI

„Kult teatru jest u nas w ogóle przesadnym. Dzienniki omawiają szeroko programy dyrektorów teatru, irytują się złym repertuarem, doбором aktorów, prowadzą politykę teatralną — jakby w tych zajęciach koncentrowało się życie artystyczne narodu” — pisał u progu dwudziestolecia międzywojennego Karol Irzykowski. I chociaż istotnie należy wątpić, czy teatr koncentruje życie artystyczne — i nie tylko artystyczne — narodu, jest rzeczą pewną, że je odbija. Czasem wprost — zaangażowaniem, czasem pośrednio — właśnie przez obojętność dobrowolną lub narzuconą. Są momenty, gdy idzie jedynie o dawanie wyrazu modom, są jednak i takie, gdy dochodzą do głosu sprawy istotniejsze. Patrząc z perspektywy dnia bieżącego, trudno dostrzec niekiedy między jednymi a drugimi granice, tym bardziej że żadne zjawisko nie występuje w stanie czystym. Może dlatego tak często dokonuje się fałszywych ocen i tak wiele ustala zawodnych hierarchii.

Cokolwiek by rzec o teatrze — złym i dobrym, obchodzącym nas bądź obojętnym — ulega on stałym przemianom nawet w okresach, które uważać się zwykło za stabilne, kryzysowe czy martwe. Nie zawsze umie się je dostrzec w porę i dopiero przypadek uświadamia nam, iż coś, co uważalibyśmy za wciąż dominujące, dawno przestało funkcjonować.

Przypadkiem takim jest z pewnością sporządzanie

wyborów recenzji, felietonów, szkiców pisanych pod wpływem chwili, nierzadko z wytłumaczonym w tamtym momencie zaciętrzewieniem, które może się wydawać bezzasadne, lub odwrotnie, z pewnym lekceważeniem, mającym — gdy spoglądać z dystansu — poważniejsze, niż można było przypuszczać, konsekwencje.

Tak właśnie jak w niniejszej książce. Obejmuje ona szkice drukowane w latach 1971—76 w „Twórczości”, z wyłączeniem recenzji oraz tych wszystkich tekstów, które dotyczyły spraw marginalnych lub tłumaczących się już dziś zbyt niejasno. Selekcja jest ostrzejsza w stosunku do lat dawniejszych, co zrozumiałe, choć większa pobłażliwość, jaką zastosowano wobec dwu lat ostatnich, znów z perspektywy czasu okaże się zapewne nie usprawiedliwiona.

Wiele problemów, o które zatracają szkice, dziś już zanikło; straciły na sile spory między autorami a reżyserami, ginie z wolna pojęcie „hegemonii inscenizatora”, maleje od paru sezonów ranga klasyki, prawie dziś w naszym repertuarze nieobecnej (w znaczącym sensie). Na wiele spraw patrzy się już inaczej, i prawdopodobnie sporo tekstów napisanych zostałoby też inaczej. Dlatego właśnie postanowiono zastosować tu jako jedyną zasadę porządkującą: chronologię.

Ambicją całości było zasygnalizowanie pewnych osiągnięć czy słabości, którym ulega nie tylko sam teatr, ale i towarzysząca mu publicystyka. Nikt wprawdzie nie wie do końca, czym jest, powinien i może być teatr. Na przestrzeni swych długoletnich dziejów przybierał on przeróżne kształty. Jedne potwierdzały swą wartość, inne miawały charakter sugestywnych czasem efemeryd. Wszystkie — gdy nie były odbiciem koniunktury, snobizmu czy mody — odegrały jakąś rolę i za racją bytu wszystkich przemawiały takie czy inne argumenty. W sztuce, jak w życiu, nic bowiem nie jest abso-

lutnie słuszne, prawdziwe i jedynie zasadne. Poza ideą tolerancji właśnie. Lecz tolerancji, która nigdy nie powinna prowadzić do braku wszelkich hierarchii.

Jeśli angażujemy się w jakikolwiek sposób: jako praktycy, recenzenci lub widzowie, w ową niejasną sztukę, moralistykę lub zabawę, jaką jest teatr, powinniśmy wiedzieć, czego od niej indywidualnie, niesprawiedliwie i omylnie żądać. Skoro trudno znaleźć kryteria, warto ich bodaj szukać, jeśli trudno ich nawet szukać, warto może podjąć próbę upomnienia się o nie.

Taka właśnie była intencja tego wyboru.

TEATR PRZECIW DRAMATOWI CZYLI WALKA O POZORY

Styczniowy „Dialog” ogłosił stenogram dyskusji, jaką odbyli w redakcji miesięcznika, sprowokowani przez gospodarzy, dramatopisarze i reżyserzy. Dyskusja — opatrzona sceptycznym tytułem: *Czy jeszcze mamy sobie coś do powiedzenia?* — w istocie nie przyniosła między przedstawicielami poszczególnych sztuk porozumienia. Jak stwierdził w końcowym słowie redaktor naczelny: „Nikt chyba nie został tutaj przekonany, przeciwnie, odnoszę wrażenie, że każdy z nas na swój sposób utwierdził się we własnym zdaniu”. Sytuacja wśród polemistów na tyle powszechna, że nie wymagałaby komentarza, gdyby nie fakt, iż u samych podstaw rozmowy tkwił — jak sądzę — pewien błąd, typowy dla wszelkich rozważań o teatrze jako sztuce integrującej inne dziedziny twórczości, nie zaś sztuce integralnej.

Sprawa autonomii teatru została, zdawałoby się, przesądzona lat temu z górą siedemdziesiąt, stwierdzenie, iż rządzi nim własne prawa, nadające słowu, plastyce, architekturze, muzyce — z których korzysta — nowe funkcje, jest oczywistym truizmem. Takim samym jak mówienie o nie tylko harmonijnym, ale nierozzerwalnym wszystkich tych elementów związku, więcej, o czystej niemożności przeprowadzenia między nimi granic (w sensie: gdzie kończy się rola autora, gdzie reżysera czy aktora, gdzie ważniejsze zda się słowo, gdzie znak plastyczny, gdzie ruch i gest). A równocześnie na

przekór tej oczywistości wybucha raz po raz dyskusja dowodząca, że wciąż jeszcze uporczywie i niezmiennie rozważa się w teatrze wszystko oddzielnie. Dowodzą tego nie tylko spory o dramat, także o rolę scenografa, aktora. Ale w przypadku dramatu rzecz przedstawia się najdrastyczniej.

Walka między przeciwnikami a zwolennikami ingerencji reżyserskiej w tekst trwa nieprzerwanie przynajmniej od schyłku XIX wieku i nie ma sensu życzyć sobie jej końca. Ale w momencie gdy zastępuje ona rozważania na temat kształtu teatru w ogóle — zapowiada pewien kryzys ogólniejszy. Obfituje też wówczas z reguły w największe nieporozumienia. Cofa ponadto sprawę do punktu, z którego startowali przedstawiciele Wielkiej Reformy.

Był czas, kiedy dyskutowało się przede wszystkim model teatru: model Stanisławskiego, Craiga, Appii, Tairowa, Meyerholda, Piscatora, Brechta, Wyspiańskiego, Schillera, Osterwy. Teatru zwierciadła życia, świata czy idei, teatru ogromnego, teatru świątyni, politycznego, ludowego i innych jeszcze. Sprawa traktowania tworzywa literackiego (także zresztą aktorstwa i scenografii) uzależniona była od środków i celów ogólnych. Miejsce sporów dawnych zajęły wzajemne utarczki, żale i przekomarzania. Z nielicznych form, jakie przybierał czy mógł przybierać teatr, pozostały jedynie drugorzędne pomysły. Zubożono nawet terminologię. Pozostały z niej strzępy, pojęcia nic nie znaczące: jakiś teatr „tradycyjny” i teatr „nowoczesny”, działające obok siebie w tym samym czasie i dla tej samej publiczności. Pierwszy to — w podtekście — prawie zawsze teatr na usługach dramatu, drugi — to teatr traktujący literaturę jako surowiec. Jakby istniał tylko problem inscenizatorskiej ingerencji w tekst pisany. Jakby nieważne były pytania najprostsze: choćby o rodzaj repertuaru, wobec którego zgłasza się swą „wierność”

bądź „niewierność”. Jakby szło nie o cel owej lojalności czy zdrady.

Ponad rok temu profesor Konrad Górski zgłosił na łamach „Twórczości” protest wobec „tych objawów naszego życia teatralnego, które jeśli będą się dalej szerzyć, grożą poważnie załamaniem się wspaniałej tradycji polskiego teatru”. Szło konkretnie o sposób interpretacji polskich i obcych arcydzieł. Samowolę inscenizatorów uznał profesor Górski za objaw o znaczeniu szerszym: „Kiedyś trzeba było walczyć o autonomię teatru zagrożonego przez hegemonię literatury; dziś sytuacja się odwróciła: należy walczyć w obronie literatury zepchniętej do roli drugorzędnego przydatku”. Szczegółowe poglądy profesora Górskiego wydają się chwilami zbyt rygorystyczne. Reżyserskie „pomysły,” które łatwo uznać za nonsensy, gdy odnosi się je jedynie do tekstu utrwalonego na piśmie, mogą mieć swe motywacje w kontekście przedstawienia. Motywacje na tyle przekonywające, na ile samo przedstawienie jest wynikiem jakiegoś światopoglądowego i artystycznego zamysłu, nie zaś wyłącznie ekstrawagancji reżyserskiej. Pośród negatywnych przykładów cytowanych przez autora jest kilka, których celowości warto byłoby bronić, choć są i takie, których sensu nie umiałby — podejrzewam — wyjaśnić sam autor.

Nie ma jednego, dwu, trzech rodzajów teatru — jest ich, wbrew niektórym, ilość nieskończona. Nie ma jednego, dwu, trzech sposobów wykorzystania dramaturgii w teatrze. Donikąd prowadzi droga wzajemnych oskarżeń. Może miast pytać, czy i w jakim stopniu reżyser „x” wierny jest autorowi „y”, należy zadać pytanie, czy jest wierny sobie. Swej wizji teatru, świata? Pisał kiedyś Bohdan Korzeniewski, że wszelkie rozważania o wierności autorowi zastąpić należy rozważaniami o „wierności dziełu”, dziełu, które podlega wszak

prawom czasu, zmienia swe treści — często w jakimś sensie i formę. Tak się składa, że — nieprzypadkowo — owej „wierności” dziełu dotrzymywali inscenizatorzy najwięksi. Wierności dziełu, a więc jego randze. Nie literze, nawet nie zawsze jego ideologii, by wymienić bodaj przykłady najjaskrawsze: *Rewizora* Meyerholda czy *Nie-Boską* (w Teatrze im. Bogusławskiego) Schillera. Jest sporo przykładów owej „wierności” i w polskim teatrze powojennym. Nawet w ostatnim sezonie; postulat ten spełnia wszak *Sen nocy letniej* Swinarskiego. Ale Swinarski ma swoją wizję teatru.

Ma ją kilku jeszcze poza nim polskich inscenizatorów, demonstrujących swój kształt teatru w sposób mniej lub bardziej jawny czy przekonywający. Jest rzeczą znamioną, że niechętnie formułują swój program. Pozwalają wyręczać się krytyce; krytyce, która uwielbia wszak mistyfikacje. To prawda, iż o wartości i zamiłowaniach artysty najlepiej świadczy jego dzieło. Czy nie wydaje się jednak nienaturalne, że maksymę tę potraktowali jako bezwzględnie obowiązującą właściwie tylko twórcy działający na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Po wszystkich wielkich inscenizatorach światowej i polskiej sceny pozostało — prócz pamięci i nieprecyzyjnego zapisu ikonograficznego ich dzieł — sporo artykułów pisanych z okazji częstych walk o możliwość realizacji własnego teatru. Profesor Górski, nawykły do zwyczajów obowiązujących jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, oczekiwał reakcji po swym artykule, pełnym celowo prowokacyjnych stwierdzeń i zrodzonym z nieczęstej w naszej publicystyce autentycznej pasji. Czyżby mimo wszystko przecenił swych potencjalnych protagonistów?

W dziedzinie wszystkich sztuk nauczono się tolerancji. O wyższości powieści nad antypowieścią, malarstwa przedmiotowego nad abstrakcyjnym, muzyki klasycznej nad konkretną, i odwrotnie, zdecydować może

jedynie ranga twórcy, nie zaś przynależność do danego gatunku. „Są malarze, którzy zamieniają słońce w żółtą plamę, ale są i tacy, którzy z żółtej plamy potrafią uczynić słońce”. Dotyczy to także reżyserów. I dramatopisarzy. Prawdopodobnie powinien istnieć w Polsce teatr zajmujący się wystawianiem światowych i polskich arcydzieł w kształcie, który byłby najbliższy domniemanym czy prawdziwym życzeniom nieżyjących w większości autorów. Nie istnieje. Podobnie jak nie istnieje żaden teatr, który by związał się z tekstami określonego autora współczesnego, co, jak poucza historia, nie jest rzeczą niemożliwą. Prawdopodobnie mógłby też istnieć teatr, jakiego żądał Tairow (Tairow, nie Craig i nie Meyerhold, jak się powszechnie sądzi): oderwany od literatury, oparty na tworzonych na własny użytek scenariuszach. Nie istnieje. Tak jak nie istnieje proponowany przez niektórych teatr, w którym bardziej radykalni dramatopisarze mogliby, porzuciwszy pióro, wraz z reżyserami „tworzyć na scenie”. Nikt zresztą serio nie dopomina się o istnienie takich teatrów. Nikt w ogóle nie dopomina się w gruncie rzeczy o jakikolwiek model teatru. A przecież w jałowej w istocie dyskusji „Dialogu” rację generalną ma tylko Jarosław Marek Rymkiewicz, mimo że teatr, w jaki wierzy, nie jest wbrew jego opinii jedynym prawdziwym rodzajem teatru. Bowiem tylko Rymkiewicz przekracza zakłęte rewiry, jakie wytyczono wszelkim rozmowom o wzajemnych relacjach inscenizator—dramaturg. „Wydaje mi się, że przekleństwem naszej sytuacji kulturowej jest właśnie ten model teatru, który gotów jest wystawiać wszystko i którego twórcy są przekonani, że żyją w epoce, w której wszystko jest dozwolone, a potrzeby widzów są nieokreślone, bo różnorodne [...]. I dlatego pisarze nigdy pewnie nie dogadają się z teatrami, a teatry nie dogadają się z pisa-

rzami. Bo teatry nie wiedzą, czego oczekiwać od pisarzy, a pisarze nie wiedzą, czego teatry oczekują od nich."

Wydaje się, że od tego sformułowania należałoby w ogóle rozpocząć wszelką sensowną dyskusję.

kwiecień 1971

GDZIE PISAĆ DRAMAT

Nie bardzo wiadomo, jak odnosi się w rzeczywistości do owego pomysłu polski propagator terminu „pisanie na scenie”, jak zawsze sugestywny w swych sformułowaniach i przewrotnie niejednoznaczny Konstanty Puzyrna. Nie bardzo też wiadomo, czym ma być w istocie to „pisanie”, choć zjednało sobie już przeciwników i obrońców, wiodących spory o pojęcie, którego sensu nie udało się ustalić. „Pisze” więc na scenie Kazimierz Braun, z coraz większym upodobaniem zastępujący tekst dramatyczny sceniczną składanką niemal pantomimicznych obrazów, „pisze na scenie” w krańcowo innym znaczeniu Jerzy Jarocki, wprowadzając do literackiego materiału korekty znamionujące już nie tylko talent inscenizatora, lecz i dramaturga, „pisze” adaptator sztuk Przybyszewskiej oraz powieści, Jerzy Krasowski, a także łącząca Jastruna ze Strindbergiem Krysztyna Skuszanka, „piszą na scenie” studenci, „młodzi zdolni” i dostojny z tradycji Teatr Narodowy, pragnie chwilami na scenie pisać Tadeusz Różewicz.

„Pisanie na scenie” nie podlega więc żadnej jako tako precyzyjnej definicji, oznaczając zarówno teatralną improwizację rodem z *commedia dell'arte*, jak i rzetelne, choć bardzo osobiste, przepracowanie tekstu przez reżysera. Zbliży się czasem po prostu do tego, co mniej modnie zwykło się nazywać adaptacją czy inscenizowaniem, i jeśli od tych dwu czynności coś je w ogóle od-

różnia, to fakt, iż „piszący na scenie” twórca widowiska w sposób wyraźniejszy niż dawniej stara się zostać także dramaturgiem, zaś dramaturg zyskać uprawnienia inscenizatora.

„Pisząc na scenie” pisze się zresztą wszędzie. Najczęściej, jak przed laty, przy biurku. Metoda jest może trochę odmienna: miast składać z mniejszym lub większym trudem wymyślone przez siebie zdania, skreśla się i przestawia zdania cudze. Czasem z prawdziwym talentem transponując słowo na znak plastyczny, aktor-ski gest, ruch sceniczny. Czasem bez potrzeby i talentu. Tak czy inaczej, podstawowa chyba zasada autentycznego „pisanie na scenie”: zbiorowe i nieco improwizowane tworzenie w polskim zawodowym teatrze, nie została dotąd mimo szumnych zapowiedzi spełniona. Autor jest z reguły zawsze jeden, czy zwie się dramatopisarzem, inscenizatorem czy reżyserem. I zawsze rozpoczyna tak samo — od pracy z piórem w ręku.

Rewolucja nie została więc dokonana, przynajmniej na razie. Z wielorakich możliwości, jakich dostarcza „pisanie na scenie” (współpraca reżysera i pisarza przy biurku; współpraca tychże już podczas tworzenia spektaklu; reżyser autorem tekstu; całkowita improwizacja podczas prób czy nawet premiery), wybiera się do tychczas najłagodniejsze. I być może w większości krzywdzące dramatopisarzy najbardziej; dające im poczucie, że ich twórczość staje się w zasadzie zbędna, a dzieło nie jest niczym więcej niż półfabrykatem. Nawet nie tworzywem, z którego skorzysta serio inny twórca.

Istnieje pośród licznych krajowych festiwali teatralnych jeden o charakterze szczególnie przewrotnym: Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. Jest ten festiwal rokrocznie od lat dwunastu powodem biadań widzów i krytyki nad poziomem naszej dramaturgii (o ile w ogóle nie kwestionuje się istnienia tej drama-

turgii). Mimo to festiwal obfituje w nagrody i wyróżnienia, ma swych laureatów, najczęściej wybitnych. Rekrutują się spośród reżyserów, scenografów i aktorów. Nawet jeśli utwór zda się niezgorszy, nagrodzony zostaje inscenizator. Może słusznie. Wydaje się wszakże nieco paradoksalne to niebranie pod uwagę w ogóle pisarzy na festiwalu dedykowanym już w nazwie przede wszystkim ich twórczości. Chyba że istotnie pogląd o inscenizatorze — wyłącznym twórcy — uzna się za wszechobowiązujący, nawet na przeglądzie mającym reprezentować osiągnięcia i porażki nie teatru, lecz dramatu. I jeśli się uwierzy, że z najbardziej nawet miłkiego pisanego słowa uczynić można mówiące coś przedstawienie. Nie wyjątkowo. Zawsze.

Dramatopisarze nie zgłaszają zresztą po festiwalu pre tensji. Może własny sukces aż tak całkowicie utożsamiają z sukcesem reżysera? Może tak bardzo pragną być grani, że zrezygnować są gotowi z własnej indywidualności?

A może — wbrew nawoływaniom publicystów — dramat nie jest już w ogóle nikomu potrzebny?

Teoretycznym sporom o to, czy dramat jako gatunek przynależy do teatru, czy do literatury, wciąż nie ma końca. Jeśli idzie o dramaturgię współczesną, w praktyce sprawę rozwiązało życie. Któż dziś czyta dramat? Któż utrzymać się może z pisania dramatów? „Bez sceny istniałyby być może dramaty” — jak chce Marcuse, ale czy istnieliby ich twórcy?

Czy może wszakże istnieć scena bez dramatu? Owego współczesnego dramatu, niepotrzebnego czytelnikom, bitego przez teatr? Ten sam teatr, który wciąż — na szczęście chyba — nie jest w stanie uwolnić się od słowa, choć przecie nie tylko słowo stać się może nośnikiem idei i sensów.

Jerzy Kreczmar w pięknym wstępie do książki Edwarda Csató *Paradoks o reżyserze* daje wyraz swej

wierze w konieczność przemiany: „Czy teatr nie wchodzi w nowy okres? okres, w którym znaczenie reżysera będzie się zmniejszać krok za krokiem? Czy nie zbliża się czas odwilży dla autora i aktora? W teatrze, na terenie ich dawnej władzy”. Nie jest jedynym, który ufa, iż w teatrze zwycięży to, co wedle zasady tzw. zdrowego rozsądku winno uwarunkować byt sceny. Ale wciąż nie rozstrzygnięty pozostaje problem, kim ma być ów autor. I jak wyglądać winien owoc jego pracy.

Pośród gorzkich lamentów na współczesną polską dramaturgię, tę o ambicjach głębszych i tę, którą zwykło się nazywać użytkową, wciąż czeka się na geniusza, który zdolny byłby wyrazić prawdę o swym czasie, tak jak to potrafił czynić Szekspir czy bodaj polscy romantycy. Szekspir rodzi się rzadko, romantycy prawie wcale. Wartość literacka dzieł nie zawsze idzie przy tym w parze z ich wartością ściśle teatralną. Może „pisanie na scenie”, tak na razie chaotyczne i nieprecyzyjne, ma swój poważniejszy sens. Nie jest koniecznością wynikłą z niedostatków dramaturgii, lecz koniecznością wynikłą z ducha czasu?

Teatr dawno przestał pełnić funkcję biura wydawniczego, z czym walczył zaciekle jeszcze Władysław Zawistowski. Może właściwym dlań materiałem nie musi być już dzieło skończone, doskonałe i gładkie. Miejsce dramatu być może mogłby zająć scenariusz, egzemplarz reżyserski, oparty na pierwowzorze, którego wartością byłaby właśnie możliwość wielorakich scenicznych i myślowych interpretacji. Może nadszedł czas dla adaptacji, pełniejszego niż dotychczas sięgania po materiał literacki bez oglądania się na gatunek?

A może współczesna scena nie może posunąć się ani kroku dalej bez wymarzonego Craigowskiego „artysty teatru”, który byłby reżyserem i twórcą, jak Szekspir właśnie. Może pisarz winien wejść, w dosłownym sen-

sie słowa, do teatru w całkowitej solidarności z wybranym przez siebie reżyserem, a może potrzebny jest jakiś nowy specjalista, z niezawodną intuicją pośredniczący między ludźmi sceny a ludźmi pióra?

Perspektywy te nie napawają optymizmem, nie są przecież całkiem absurdalne. Tylko czy zanim zaczniesz się udzielać łatwych odpowiedzi na łatwo formułowane pytania, nie należałoby zapytać, jaki ma być cel tych przewrotów tak niezwykle radykalnych.

Bo od problemu: gdzie pisać dramat, istotniejszy jest chyba inny: po co go pisać w ogóle, o czym, dla kogo. Nic nie wydaje się zapowiadać, aby polskie scenariusze przedstawień miały nieść treści głębsze niż dzisiejsza polska dramaturgia. Zgubą obydwu zdaje się skłonność do łatwego efektu, konformizm lub zwykłe tchórzostwo maskowane pozorami odważnych aluzji, częsta bezmyślność, wyraźny chaos idei i pojęć. Nieliczni, których twórczość nie została tym wszystkim dotknięta, winni żyć chyba w sojuszu. Niezależnie od tego, czy w rubryce zawód wypisują słowo „reżyser”, „inscenizator” czy „literat”.

czerwiec 1971

CZY ISTNIEJE TEATR LITERACKI

Bywają fałsze, które tak dalece udają
prawdę, że byłoby pomyłką nie dać się
im oszukać.

La Rochefoucauld

Pośród licznych rodzajów teatru, na jakie z różnych okazji powołuje się krytyka, spotkać można jeden, który szczególnie bliski zda się być dramatopisarzom: teatr literacki. Jego istnienia nie kwestionuje się z reguły, choć dość często — przynajmniej z pozycji tzw. awangardy — kwestionuje się jego sens. Bliski dramatopisarzom, jest on bowiem potrzebny głównie teoretykom; szaniec obrony zwolenników supremacji autora oraz cel ataku dla potomków Artauda piszącego z pasją: „Teatr, który podporządkowuje inscenizację [...] samemu tekstowi, jest teatrem idioty, wariata, zбочeńca, gramatyka, episjera, antypoety i pozytywisty, to znaczy człowieka Zachodu”.

A przecież samo pojęcie „teatr literacki” nie wyraża w zasadzie nic. Jest w każdym razie tak archaiczne, że należałoby czym prędzej o nim zapomnieć.

„Teatr literacki” przeciwstawia się powszechnie „teatrowi inscenizacji”. Jest to przeciwstawienie na tyle ostre, że można by w zasadzie na nie przystać, gdyby w istocie wskazywać miało na odmienność scenicznych środków, którymi operują oba te gatunki. Ale tak bar-

dzo nawykliśmy do klasyfikacyjnych schematów, tak bardzo i wyłącznie punktem odniesienia dla oceny wartości spektaklu jest tekst pisany, że za teatr literacki zwykło się uznawać po prostu „wierny autorowi”, a za inscenizacyjny — „autorowi niewierny”.

Rzecz jasna, sam termin „wierność autorowi” zbyt jest już skompromitowany (czy wierny autorowi może być choćby czytelnik?), by posługujący się nim traktowali go dogmatycznie. Definiując pojęcie teatru literackiego ma się więc raczej na myśli podporządkowanie realizacji scenicznej pewnym wymogom podstawowym, jak nienaruszanie struktury tekstu, sytuacje sceniczne, dekoracje i gra aktorska mniej więcej posłuszne życzeniom autora, choć przetworzone w koniecznym stopniu w duchu współczesnej estetyki.

Ale nawet owa tolerancja, pozwalająca, wedle teoretyków, twórcom teatru literackiego na pewną swobodę, nie chroni autorów samego terminu przed popełnieniem trzech przynajmniej kardynalnych błędów.

Pierwszy wynika z uznania pojęcia „literacki” za równoznaczne z „bazujący na edycji dramatu”. Dramatu, czyli dzieła rozpisanego na role i dialogi, co bez wątpienia ułatwia tzw. trzymanie się tekstu. Ale jeśli, co zda się rozsądniejsze, za „literacki” uznać wszelki teatr posługujący się w pierwszym rzędzie artystycznym słowem, sprawa się gmatwa. Czy może być „wierna” autorowi w jakimkolwiek stopniu adaptacja powieści, adaptacja dokonywana nierzadko przez samego właśnie reżysera? A teatralny montaż fragmentów sztuk, wierszy, szanujący z pozoru treść i formę, nie inscenizatorski, jednak zmieniający sens utworów już poprzez kontekst, w jakim je osadzono! Lub, idąc dalej, jak nazwać spektakl wywracający nierzadko nie tylko literę tekstu, ale i ideologię autora, a opatry na dysypucie, eksponujący aktora, wydobywający przede wszystkim blask słowa?

Błąd drugi bierze się ze zbyt tradycyjnego rozumienia samego gatunku określonego jako „dramat”. Przy-pisywanego przez krytykę teatralną wyłącznie literaturze, choć już nie tylko historycy teatru, rangi Zbigniewa Raszewskiego, ale i teoretycy literatury nie traktują sprawy tak prosto. To Craig mówił sugestywnie o dramatopisarzu, synu poety, i dramaturgu, synu tancerza, widząc w tym drugim twórcę, którego działalność wiąże się głównie z teatrem. Ten sam Craig, który formule „dramat literacki” nadał znaczenie specjalne — określając tym mianem dzieła, które „mają tak rozbudowaną i pełną formę dla czytelnika, że wiele tracą przedstawione na scenie”, jak np. *Hamlet*, który „w gruncie rzeczy nie jest utworem scenicznym [...] *Hamlet* był skończony, pełny, gdy Shakespeare napisał ostatnie słowo swego białego wiersza, a dodając doń gesty, scenerię, kostiumy lub tańce postępujemy tak, jakbyśmy go uważali za dzieło niekompletne i wymagające uzupełnień”. I choć trudno przyjąć ów krańcowy punkt widzenia, to zmieniając istotę starych sporów o buchdrama i dramat sceniczny (co paradoksalne, właśnie dramaty uznane za niesceniczne są z reguły najbardziej „inscenizatorskie”, teatralne) stwierdzić trzeba, że istnieją dramaty posiadające wartość samoistną, literacką właśnie (choć nie przez przypadek chyba Ajschylos, Szekspir czy Molier najpierw sprawdzali się w teatrach). Dramaty, których wartość artystyczna i filozoficzna daje się poznać już w lekturze. A także dramaty, które nawet czytając widzi się jakby na scenie. I wreszcie te, których wszelkie walory związane są z teatrem. Co nie znaczy koniecznie, że wymagają reżyserskich protez. Są to bowiem utwory przez autora jakby na scenę komponowane. Pomyślane jako teatralne, przeładowane wydarzeniami, efektami działającymi na inne poza słuchem zmysły. Czy wierność Czechowowi, Beckettowi nawet, może być równoznaczna z wier-

nością wobec Dürrenmatta czy Petera Weissa? Choćby reżyser ich utworów nie czynił nic innego, jak tylko trzymał się tekstu głównego i didaskaliów? Czy wierny autorowi spektakl *Parawanów* będzie teatrem literackim?

I błąd trzeci w końcu, wynikający zresztą z poprzednich: ów żelazny podział funkcji pośród ludzi tworzących widowisko. Czyż teatr literacki nie może być tworzony przez samych ludzi sceny? Czyż reżyser, aktor, scenograf nawet — nie mogą stworzyć dzieła, odmiennego od innych, lecz posiadającego, zasadnicze cechy, jakie przypisuje się literaturze? Tylko czym jest literatura w teatrze?

Bo może nieistotny jest w ogóle ten spór o pojęcia. Pisał niegdyś Jouvet, jeden z nielicznych wielkich sceny, o których można rzec, iż posiadali określony program artystyczny: „Mieć koncepcję teatru to ograniczać go, zubożać, fałszować doświadczenie, wyrzekać się wszelkich odkryć i zaprzeczać samemu życiu teatru”. Cóż dopiero klasyfikować go wedle kryteriów, które tylko z pozoru wydają się wyjaśniać istotę rzeczy.

Jest bowiem wiele ironii w fakcie, że teatr — najtrudniejsza do zdefiniowania spośród wszystkich sztuk — podlega z reguły klasyfikacjom najprostszym. Zapewne z tego względu tak łatwo zaatakować wszystko prawie, co dotyczy teorii (nie historii) teatru. Cóż rozsądnego napisać można o dziedzinie twórczości posługującej się tworzywem, którego nie potrafimy określić, narzędziami, których nie umiemy wskazać, operującej „siłami i środkami”, których nie jesteśmy pewni, będącej w dodatku efektem pracy tak wielu artystów, że wciąż nie wiemy, jakiemu przyznać pierwszeństwo. Nadajemy im funkcje i nazwy nieprecyzyjne, niejasne, modernizowane szybciej, niż da się ustalić ich tradycyjne pojęcia. Dramatopisarze zmieniają się w scenarzystów, reżyserzy w inscenizatorów, dekoratorzy w scenogra-

fów i aranżerów plastycznych, lecz dalej nic nie wiemy o zakresie i istocie ich pracy. Czym jest. Czym być powinna.

W tym tkwi zapewne także siła teatru. Być może, właśnie owa nieokreśloność pozwala tej sztuce, żerującej na osiągnięciach sztuk innych, zachować własną indywidualność?

lipiec 1971

RÓŻEWICZ A TEATR

O Tadeuszu Różewiczu napisano już tak wiele, że nie sposób sformułować o jego twórczości sądu, który nie byłby truizmem lub powtórzeniem czyichś myśli. Różewicz jest od lat pierwszą gwiazdą polskiej dramaturgii; nie ma równych, nie ma konkurentów, choć ma wrogów. Sam nie lubi być porównywany z nikim — w *Na czworakach* zżyma się bardzo osobiście: „dodano mi do pary jakiegś zasrańca”. Różewicz jest świętością, można go nie lubić, ale nie sposób atakować, w każdym razie atakować ostro, o ile oczywiście nie chce się zdobyć epitetu człowieka staroświeckiego, dogmatycznego lub po prostu głupca.

Różewicz jest w istocie jedynym ze współczesnych dramaturgów w kraju, który niezmiennie bulwersuje teatr, krytyków i publiczność, jedynym zdolnym w sposób widomy zakłócić stateczność i — co tu kryć — martwość naszych scen i repertuaru. Czy jest odnowicielem teatru? Czy jest odnowicielem dramatu? (Jak był w swoim czasie niewątpliwym odnowicielem poezji?) Czy chce być, czuje się reformatorem, za którego ma go tak wielu?

Różewicz często deklaruje swą niechęć do formułowania jakichkolwiek programów estetycznych i etycznych. „Powiem coś w roku 1958 na temat poezji albo teatru, a potem cytują i cytują, aż do śmierci. Tymczasem tamte wypowiedzi nie są już aktualne” („Odra”

1959, nr 5). Szczególnie nie lubi wywiadów, udziela ich też z rzadka, mając świadomość kompromisu i traktując rzecz z dystansem. A jednak z jego felietonów, z prawdziwych i fingowanych „rozmów” z dziennikarzami, z didaskaliów *Aktu przerywanego*, ze stwierdzeń zawartych w „biografiach sztuk” można ułożyć pewien manifest, trochę ironiczny, trochę niekonsekwentny (czy zmienny), dający przecież dość jasny obraz Różewiczowskich buntów i dążeń. Rekonstruowano też ów manifest często, z większą lub mniejszą ścisłością, uzupełniając teorię uwagami dotyczącymi dramaturgii. Rzecz przy tym charakterystyczna: zbyt lekkomyślnie mieszając dramaturgię z teatrem. A przecież terminy te nie są wymienne aż tak bardzo, i sporo „reform” Różewicza dotyczy wyłącznie literatury.

Swój stosunek do teatru określa zresztą poeta w sposób jednoznaczny w rozmowie z Konstantym Puzyną: „Teatr mnie po prostu interesuje jako maszyna, którą chciałbym rozbierać, oglądać, być na próbie, ale żeby to niekoniecznie było związane z moimi sztukami. To jest sprawa drugorzędna”; i: „Sam fakt realizacji jest dla mnie sprawą drugorzędną. Sprawą najważniejszą jest rozegranie dramatu «na papierze». Co będzie z tym robione w teatrze, a nawet kto będzie to robił, nie jest dla mnie sprawą istotną” („Dialog” 1969, nr 7). Słowom tym nie trzeba ufać bezwzględnie, faktem jest jednak, że większość wypowiedzi Różewicza na temat relacji własnych dzieł i teatru ma charakter ambiwalentny. Wierzy on co prawda, iż teatr współczesny jest martwy, gorzej — nijaki, i wierzy, iż zmarływchwanie jego nie jest wykluczone, a na pewno zawisło od literatury („w tym, moim zdaniem, może wale nie pomóc poezja”). Atakując wszelkie egzystujące dotychczas rodzaje teatru — a więc „zaczny teatr klasyczny”, „teatr intrygi”, „teatr faktu”, „wielogodzinne rozmowy na tematy polityczne, socjologiczne, religij-

ne, seksualne" — siłą rzeczy nie mierzy poważnie w żaden z owych gatunków. Walcząc z „teatrem tradycyjnym” ma na myśli jakiś jego urojony, a w każdym razie dawno przewyżniony model, ośmieszając zaś awangardę ogranicza się do wykpienia paru ewidentnych idiotyzmów („Kongenialna koncepcja wystawienia Zapolskiej na trapezie”). Co dziwniejsze, ten tak głęboko śmiały w swoim czasie poeta wygląda mniej przekonująco w roli bezkompromisowego odnowiciela teatru, gdy zaś przyjrzeć się dokładniej jego w tej dziedzinie deklaracjom, tak niby brawurowym, a w rzeczywistości pełnym małostkowych uszczypliwości, to raz po raz pod maską buntownika objawia się tu twarz człowieka niechętnego właściwie wszelkim odważniejszym ewolucjom sceny. Zdaje się nawet, iż pod większością Różewiczowskich poglądów mogliby podpisać się wszyscy najbardziej dogmatyczni przeciwnicy autonomii teatru, z zastrzeżeniem oczywiście, że nie znalazłby jego dramaturgii. Oderwane od literackiej praktyki poglądy autora *Kartoteki* na służebność teatru wobec wystawianych tekstów, protest przeciw hegemonii scenografa i reżysera mają w sobie nawet coś z zaciekłości właściwej konserwatystom. I nie ma tu nic do rzeczy cała tak popularna teoria „pisanie na scenie” czy postulat „dramaturgii otwartej”. Choć nieprawda — ma do rzeczy, lecz w nieco innym sensie.

Z „dramaturgią otwartą” zwykło się niekiedy łączyć szansę zrewolucjonizowania i ożywienia teatru. Nie całkiem słusznie, niestety. „Dramaturgia otwarta” może wpłynąć na zmianę pewnych środków inscenizacyjnych, zapewne korzystną, nie rokuje jednak naprawdę znaczącego scenicznego przełomu.

Co oznacza zresztą naprawdę ten termin? Wedle dość powszechnej opinii, tworzenie scenariusza pozostawiającego maksymalną swobodę inscenizatorom, którzy wspierając się tekstem kształtować sobie mogą jakieś

własne teatralne wizje. Jeśli nawet miałyby tak być w istocie, to w każdym razie do Różewicza stosuje się z wielkim trudem. Przede wszystkim „otwartość” jest u Różewicza udziałem nie tylko utworów przeznaczonych na scenę. By przypomnieć *Poemat otwarty*, by przypomnieć *Formy*, gdzie wytłumaczono samo pojęcie najprzejrzysiej: „Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku i zawodu. Każdy z was może wejść w środek. Każdy może mi przerwać w pół słowa”. „Otwartość” znaczy też walkę z jednoznacznym rozpoczęciem i finałem, z tradycyjnym „początkiem” i „końcem”, choć „gdyby mi się pozorny koniec wydał prawdziwym końcem, to też z nim nie będzie walczył” („Dialog” jw.). Ale wszystko to jest bardziej przewyciężeniem konwencji literackich niż teatralnych, próbował też owych sposobów bezskutecznie parę razy Witkacy. W dodatku „otwartość” nie oznacza żadnych dowolności. „Wejście w środek akcji”, „przerwanie w pół słowa”, tak przez autora wyczekiwane, w rzeczywistości mogłoby zostać przezeń przyjęte niechętnie, skoro buntuje się nawet przeciw terminowi „collage” pisząc o swej metodzie twórczej: „Nie jest to [...] technika przypadkowego montażu [...]. Są to elementy wobec dramatu służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami [...], z wierszami [...], z notatkami dla reżysera”. Tym niebezpieczniejsza i mniej pożądana jest więc dla nich wszelka ingerencja z zewnątrz, ze strony publiczności czy inscenizatora, obojętne.

Prawda, proponuje Różewicz pewną formę podporządkowania literatury teatrowi (podporządkowanie czy równouprawnienie?) — właśnie owo „pisanie na scenie”, w formie niejako najczystszej, za którym tęsknił podczas spisywania *Przyrostu naturalnego* („Jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego, do opisanego tego, co łatwiej byłoby przekazać w bezpo-

średnim kontakcie z żywymi ludźmi", „Dialog” 1968, nr 4). Charakterystyczne jest jednak, że podobnych chęci nie przejawia Różewicz w przypadku żadnej rzeczywiście napisanej — a nie naszkicowanej tylko — sztuki, nawet najbardziej „otwartej”. Wydaje się przy tym, że tworzenie na scenie nie łączy się u artysty z poszukiwaniem metod reformy teatru, a raczej z pewną charakterystyczną ewolucją zachodzącą wewnątrz Różewiczowskiej dramaturgii.

Wszak w cytowanej tu już wielokrotnie rozmowie z Puzyną wypowiedział zdanie, przywoływane przez krytykę rzadziej niż inne, a przecież niezwykle znamienne: „Myślę, że dramat potrzebuje dzisiaj powiększenia obszaru we wszystkich chyba elementach — od scenografii, muzyki, światła, słowa, gestu do kształtu widowni”. Właśnie! Dramat, nie teatr, choć i dla teatru musi to mieć konsekwencje, oczywiście.

Jakiego wszakże rodzaju mają być konsekwencje i co decyduje o ich specyfice, skoro większość żądań Różewicza w tej mierze nie jest niczym nadmiernie nowym, przynajmniej w literaturze dwudziestowiecznej, także scenicznej. Ani bohater bez określonej osobowości, ani rozkład tradycyjnej akcji, ani dewaluacja słowa. Nie dyskredytuje to oczywiście niewątpliwego — w pewnym momencie — nowatorstwa Różewicza, wielu odkryć (nie tylko przecie formalnych, a nawet głównie nieformalnych), jakich i w tej dziedzinie dokonał, jego ogromnego, choć jakby rozmiennianego swarliwie talentu. Różewicz ma swe niebagatelne miejsce w historii literatury, a i dla teatru jest zjawiskiem nieobojętnym. Chodzi jedynie o zachowanie właściwych proporcji, przynajmniej w relacjach Różewicz—scena.

Cóż bowiem tak naprawdę ma on do zaproponowania teatrowi, z czego ten mógłby rzeczywiście (a nie teoretycznie) skorzystać? Jak kształtuje się choćby materia sceniczna jego dzieł? Na ile „powiększanie obsza-

ru dramatu" jest wkraczaniem w kompetencje inscenizatora?

W drukowanym niegdyś w „Dialogu” szkicu *Droga Różewicza na scenę* pisał Krzysztof Wolicki, iż *Kartotekę* zrodziła potrzeba, konieczność przekazania pewnych cech Bohatera ze *Spojrzeń*, których bez zniekształcenia nie można już było opisać, lecz pokazać. Tak więc już od początku traktował Różewicz swe dramaty jako utwory przeznaczone mniej dla czytelnika, bardziej dla widza. Obraz ma wzmocnić, zastąpić lub zdemaskować słowo, przy czym zarówno materia teatralna, jak i literacka dzieła zawierała już prawie wszystkie elementy charakterystyczne dla późniejszej dramaturgii Różewicza. A w każdym razie wszystkie najbardziej wartościowe elementy. W roku 1960 było pośród nich wiele szokujących, a przecie *Kartotekę* przyjęto bez oporów; ważniejsze od eksperymentów formalnych były treści, które miała przekazać, z drugiej zaś strony treść udało się tu wyrazić trafnie, właśnie dzięki owym „eksperymentom”, na których zyskiwał także teatr, od niewielu przecie lat otrząsający się z socrealizmu.

Ale w ciągu kilkunastu dalszych sezonów teatr zmienił się radykalnie, czego Różewicz jakby nie przyjmował do wiadomości, urzeczony głównie niezwykłością własnych pomysłów. Po dość nieśmiały i dyskretnych próbach kształtowania scenicznych wizji w *Grupie Laokoona* (1961), *Świadcach albo naszej małej stabilizacji* (1962), *Spaghetti i mieczu* (1962) przyznaje coraz większą rangę didaskaliom, które przestają pełnić rolę informującą, nabierając funkcji nie mniej istotnych niż tekst główny.

W sztuce *Wyszedł z domu* (1964) baletowo-pantomimiczne wstawki rozrastają się do dwu monumentalnych obrazów, z udziałem tłumu aktorów i statystów i zastosowaniem wielorakich efektów plastycznych, mū-

zycznych, świetlnych: „Tańca samców” (małpie i psie maski, fioletowe i różowe zady pawianów, „jeden liże drugiego po twarzy”, piszczą, kwiczą, rzą jak ogiery) oraz „Przyjęcia” (goście „biali i kolorowi”, „po ciałach fala za falą idą następne szeregi”, „inferalne kłębowski”, mlaskanie, łamanie kości, sztuczna szczeka wpadająca do sosjerki etc., etc.).

W *Śmiesznym staruszk* (1964) monologowi towarzyszą popisy gimnastyczne dziewcząt „żywych, dobrze rozwiniętych”, później zaś „biegają, krzyczą, bawią się w chowanego, w klasy” małe, średnie i duże dzieci. Podobny tłum grających w siatkówkę dziewcząt wybiegał na scenę już w *Spaghetti i mieczu*, ale scena ta była tam zaledwie epizodem.

W *Akcji przerywanym* (1964) didaskalia zajmują trzy czwarte tekstu i są, jak powiada autor, ważne „jak narzędzia dla chirurga (oczywiście, w czasie operacji)”, przy czym charakter ich jest szczególny, będąc bowiem w znacznej mierze „scenariuszem widowiska”, stanowią też wykład teoretycznych poglądów autora.

W sztuce *Stara kobieta wysiaduje* (1968) dialog pełni często funkcje pomocnicze, komentujące wobec wizji plastycznych i działań bardzo rozbudowanych i często symultanicznych („w śmieciach, pod i ponad śmieciami”). Opalające się dziewczęta, walczący mężczyźni, kukły i żywi ludzie, w końcu „jedno wielkie śmietnisko. Życie jednak toczy się tu normalnie, wszelkie instytucje (włącznie z kościołami i służbą zdrowia) działają... Odbywają się posiedzenia, zjazdy, bankiety, wizyty... Ludzie pracują, bawią się, opowiadają dowcipy”.

Wreszcie *Przyrost naturalny* (1968) i *Straż porządkowa* (1971) pozostają już tylko „biografiami sztuki”, zapisanymi właśnie w formie didaskaliów.

Jednak już w najnowszym utworze, *Na czworakach* (1971), równowaga słowa i obrazu zostaje przywrócona,

choć pierwszy ze „snów na jawie” (kuszenie Laurente-
go przez Pudla-Mefista na „zielonej łące, pełnej świat-
ła i motyli”) przypomina niektóre żądania didaskaliów
ze sztuk wcześniejszych.

Tak więc postulaty, jakie pośrednio stawia swą dra-
maturgią Różewicz teatrowi, są niebagatelne — część
z nich kierować by należało raczej pod adresem filmu.
Jeśli dodać do tego wymagania dotyczące przypadko-
wości akcji (w *Straży porządkowej* puszczona jest ona
już w ogóle na żywioł), jej „pęcznienia”, rozpadu, gdy
traktować serio owe tłumy osób, których rola często
jest całkowicie niejasna, funkcje, jakie pełnić tu mają
kukły i manekiny, widać dość wyraźnie, iż pomysły te
niewiele mogą mieć wspólnego z odrodzeniem, reformą
sceny — raczej z utopią. Pomijając już, oczywiście,
ich dość często podejrzaną artystycznie jakość.

W efekcie nie należy się więc dziwić, że teatr, dzi-
siejszy teatr (nie tylko ten martwy i nieporadny), nie
jest w stanie — bo nie jest to możliwe — postulatów
Różewicza spełnić. Ogłosiwszy go za swego „nowoczes-
nego patrona”, chwając niebanalność jego wyobraźni —
ile się da, w kształcie tej dramaturgii zmienia. Przy-
chylna zaś Różewiczowi krytyka udaje — w przypadku
sukcesu — iż zmian w ogóle nie było. A przecież od
momentu debiutu, warszawskiej prapremiery *Kartote-
ki*, lekceważy się właściwie konstrukcje tej dramaturgii,
mówiąc co najwyżej o „wierności intencjom”. Naj-
bardziej zaś w tym względzie radykalny jest główny
Różewicza sprzymierzeniec, Jerzy Jarocki.

Wydaje się to nieuchronne. Autor *Straży porządko-
wej* zbyt chyba sobie lekceważy nie tylko współczesny
teatr, ale i prawa rządzące jego rozwojem.

Różewiczowi zawdzięcza zresztą ów teatr dwie pre-
miery najbardziej w ostatnich latach znaczące: *Karto-
tekę* w roku 1960 i *Starą kobietę* w 1969. Wydaje się,
że jest to dosyć, by ustalić rangę ich autora w dzie-

jach polskiej dramaturgii i polskiej sceny. Ale Różewicz napisał dziesięć sztuk i dwie ich „biografie”. Każda z nich stawia istotne pytania i każda oparta jest na doskonałym pomysłu. Część pomysłów zrealizowano konsekwentnie; wyszły z tego, o paradoksie, sztuki najmniej ważne, choć najlepiej zbudowane. Nie przekraczające granic wyznaczonych dobrym komediom, wymierzone w sprawy już przebrzmiałe, co nie znaczy nie istniejące (*Grupa Laokoona, Spaghetti i miecz, I i II część Świadców*). W przypadkach pozostałych pomysł (czy zamysł) rozmywa się, gubi w stereotypie właśnie, przytłoczony wizjami, których zaakceptować nie sposób (*Wyszedł z domu, Pogrzeb po polsku*). Lub ginie w niepotrzebnym scenicznym gadulstwie (*Naczworakach*) czy kokieterii (*Akt przerywany*). Albo w ogóle nie zostaje zrealizowany (*Przyrost naturalny, Straż porządkowa*).

Pisał Jan Błoński: „Sceny Różewicza bywają często świetne, przejmujące, zwłaszcza gdy napisane wierszem, akty już czasem niekształtne, jakby złożone z zaułków, co wciągają i rozczarowują widza, sztuki zaś, jeśli je ująć ogólnie, dziwnie banalne a zarazem wymyślne” („Dialog” 1967, nr 4). Krytyk wywołał oburzenie entuzjastów poety, ale miał rację. Powodu zła upatrywał między innymi w fackie, iż Różewicz „potrafi tylko wyłożyć przyczyny, które go paraliżują; określają one sytuację, chętnie powtórzoną w rozmaitych wariantach”. Ale mankamentem dramaturgii Różewicza jest nie tylko fakt, iż zasadniczym (bo mimo wszystko nie jedynym) jej motorem jest negacja. Główną jej zgubą wydaje się nadmiar. W roku 1954 w dyskusji o poezji Różewicza właśnie Błoński najtrafniej charakteryzował postawę artysty: „To tylko jest pewne, co sprawdzalne zmysłami: i to tylko nie kłamie, czego nie można powiedzieć krócej”. Był to czas, kiedy Różewicz był już wielki, lecz wymagał jeszcze, z różnych względów,

obrony. Minęło kilkanaście lat. Sukcesów, sławy. „Opowiadam, mówię, opisuję, będę opisywał, opowiadał, mówił do końca moich dni. Piszę, pisałem, będę pisał, układał słowa. Już wiem, że tych słów będzie coraz więcej i nie będę ich już zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną. Nie pamiętam zaklęcia. Utoniemy w słowach”.

Cóż z tego, że Różewicz ma świadomość zmiany. W gadulstwie, które dotyczy przecież nie tylko słów, tonie, ginie, rozplywa się „treść” i „forma”. To, co pozostaje, może być pożywką lub próbą, inteligentną, ważną, ambitną, wytaczającą nowe drogi. Ale chyba nie szansą, a już z pewnością nie ratunkiem. W każdym razie nie dla teatru.

lipiec 1972

WIDZOWIE: LUDZIE CZY BUTAFORIA?

Wszystkie widowiska „teatralne” [...] jakkolwiek bardzo odmienne, mają jednak pewną wspólną cechę: dzieją się na oczach widzów.

Erwin Azer

Stwierdzenie, iż spektakl przygotowuje się po to, by zaprezentować go widowni (i to widowni żyjącej tu i teraz, bo sztuce teatru na nic zda się pociecha, iż tworzy „dla potomności”), jest tak oczywiste, że brzmi wręcz dziecinnie. I w istocie nikt nigdy nie kwestionował tej prawdy. Pośród licznych koncepcji teatralnych wieszczono już śmierć kolejno pisarzom, inscenizatorom, scenografom, nawet... aktorom. Tylko publiczność wydawała się bezpieczna.

Publiczność, warunkująca sens działań ludzi zza drugiej strony rampy, tych „tradycyjnych” i tych „nowoczesnych”, nie tylko popularyzatorów, także najbardziej fanatycznych zwolenników hasła „sztuka dla sztuki”. Publiczność masowa i elitarna, hołubiona lub srodze demaskowana, będąca sojusznikiem bądź wrogiem.

„Publiczność” — słowo coraz bardziej enigmatyczne, znaczące wszystko, a więc nie znaczące nic. Hasło przywoływane w rzadkiej potrzebie. Jedyne w nomenklaturze teatralnej, które od lat nie uległo weryfikacjom.

W Polsce w roku 1945 i przez kilka następnych sezonów miało jeszcze wartość autentyczną i konkretną. Oznaczało zarówno tych, co przychodzili do teatru, jak i tych — w większej bodaj mierze — co doń przyjść powinni. Pierwsi rekrutowali się ze środowisk o określonej tradycji kulturalnej (niekiedy zresztą bardzo młodej), drudzy zdobywać mieli powoli to, co dla tamtych stało się nawykiem, zwyczajem. To był podział najistotniejszy, choć nie brak było innych, mniej prostych, płynących z różnic światopoglądowych, z odmiennych gustów estetycznych, niejednakiego wykształcenia — owych wielu cech, nie zezwalających żadnej z tych grup traktować jako jednorodnej całości. Pozwalających natomiast przymiotnikom: mieszczańska, inteligencka, robotnicza, postępową, nadać te nieklamane i wyraziste treści, które daremnie staramy się im dziś przypisać.

Bowiem we wzajemnych relacjach teatr—publiczność tylko tamte lata były okresem względnej szczerości i wzajemnej dobrej woli. Teatr służyć miał publiczności i zdawało się (a nawet było chyba tak naprawdę), że była jej ta służba potrzebna. Wtedy też, w czasach gdy likwidować trzeba było jeszcze i analfabetyzm, edukacja teatralna miała być nie tylko celem, ale jednym ze środków w procesie bardziej ogólnym.

Istniejącym i potencjalnym widzom oddano niemal wszystko. Uruchomiono kilkadziesiąt scen — także w małych ośrodkach. Zorganizowano objazdy. Ofiarowano państwowe dotacje. Zaktywizowano związki zawodowe. Powołano organizatorów widowni. Dopłacano do przedstawień i dopłacano do biletów. Aby widza, „masowego widza”, zdobyć dla teatru. I aby widza tego wychować. Sam termin „masowy widz” (dziś prawie językowe straszdyło) budził prawdziwe nadzieje i myślano poważnie, że w każdym z przedstawicieli bezimiennej masowej widowni obudzi się chęć pójścia do teatru,

dobrego, rzecz jasna, teatru. Nie jednorazowo, z przypadku, lecz w miarę systematycznie.

Minęło prawie trzydzieści lat. Nadal istnieje kilkadziesiąt scen. Nadal prowadzi się objazdy. Państwo ofiarowuje dotacje. Działają związki zawodowe i organizatorzy widowni. Jak podawał „Pamiętnik Teatralny”, jeszcze w 1964 roku dopłata do jednego przedstawienia wynosiła przeciętnie 9958 zł, do jednego widza 26 zł, a wolno przypuszczać, że sumy te rosną. Istnieją ludzie dobrej woli. Istnieje publiczność. Czy istnieje?

Z ludzi, dla których nawyk chodzenia do teatru był niegdyś autentyczną potrzebą, pozostały w zasadzie niedobitki (bo nie sposób zaliczyć tu tych, co zajmują się teatrem profesjonalnie). Zaś liczba tych, dla których chodzenie do teatru stać się miało dopiero nawykiem, nie wzrasta. Nie wiadomo, czy jedni i drudzy byłiby w stanie zapełnić równocześnie widownie wszystkich istniejących teatrów bodaj na premierze.

Są oczywiście sceny w kraju mające swych wiernych, są teatry (głównie w dużych miastach) cieszące się naprawdę dobrą frekwencją, choć można podejrzewać, że i one z samych wpływów kasowych nie utrzymałyby się i przez kwartał. Są więc sceny mające swą publiczność. A słowo to określa wszystkich ludzi, którzy świadomie i bez zewnętrznych presji zapełniają widownię i wiedzą, po co się na niej znaleźli. Ale w życiu potocznym „publiczność” oznacza coraz częściej tych po prostu, co dali się do teatru zapędzić. Niekoniecznie dla własnego pożytku, raczej dla czysto sprawozdawczej statystyki. Z edukacji w większości zrezygnowano lub rozumie się ją żenująco prymitywnie. Pozyskanie widowni znaczy z reguły — zniżenie się do jej najgorszych gustów. Byłe zapewnić plan przedstawień, byłe wypełnić plan objazdów. I przedstawić w MKiS w miarę ambitny repertuar. Kształt spektaklu, forma, co i jak się mówi widzowi, należą do wstydliwych tajemnic scen.

Zaiste nie cieszyć by się nieraz należało, lecz rozpaczać, że widz w ogóle przyszedł do teatru. Aplikuje mu się tu bowiem zbyt często albo mrozącą krew w żyłach pseudonowoczesność, która na całe życie nabawić może wstrętu do tego, co naprawdę nowoczesne (jeśli w ogóle upierać się przy tym słowie), albo tzw. rzeczy zwyczajne, czyli nietrudne do przełknięcia, bo „zrozumiałe”. Zrozumiałość ta kojarzy się zaś jedynie z łatwizną, rzadko natomiast z takim na przykład zdaniem prostym: „Zrozumiałe jest istnienie tego teatru, bo to teatr ciekawy i pożyteczny, zrodzony z jakiejś poważniejszej społecznej czy artystycznej potrzeby”. Tylko że i to zdanie brzmi już niestety jak slogan. A przecież warto pomyśleć nad pewnym sformułowaniem Tadeusza Peipera: „Sztuka istnieje w społeczeństwie także inaczej. Aby spełnić swą służbę społeczną, nie musi głosić haseł społecznych, aby być kochaną przez wszystkich, nie musi krzyczeć o miłości do wszystkich, aby organizować życie, nie musi dezorganizować siebie, aby być pożyteczna, nie musi być tendencyjna, aby być nieodzowna, nie musi być nieodzowną do robienia klusek”.

Cóż zresztą robić, gdy tak naprawdę większości ludzi podoba się szmira lub rzeczy bezmyślne? Z czyjej winy? Czy w owej teatralnej edukacji został popełniony błąd? Czy może w ogóle nie była nikomu potrzebna? Czy teatr gubi brak ambicji, czy lenistwo widzów, czy po prostu konkurencja kina i telewizji? Ale zarówno w kinie, jak i w telewizji powodzeniem cieszą się także rzeczy trudne i poważne.

A może zbyt ugrzęzła w schematach sama forma upowszechniania teatru? Może teatr winien znów stać się „świątynią”, antidotum na tak dokuczliwą dla wielu codzienność? Może odwrotnie, wystarczy, by był żywy, a więc zrozumiały i mówiący prosto? Może nie ma sensu model sceny dla wszystkich, bo nigdy wrażli-

wość na sztukę (czy ideologię) nie będzie u wszystkich jednakowa — i trzeba pomyśleć nad sprofilowaniem teatrów? Może jest ich za dużo i zbyt spowszedniały?

Ale aby odpowiedzieć na którekolwiek z tych pytań, zerwać trzeba z przekonaniem, że jest dobrze, bo coś jest w ogóle. Trzeba zmienić też chyba pogląd na publiczność, jej potrzeby, jej zainteresowania, o których w najlepszym przypadku wiadomo tyle, co przed pół wiekiem. Wyjść poza teatr i przedstawić prawdziwy raport o stanie kultury. Skorzystać w szerszym zakresie z wiedzy socjologów. Tyle że socjologów z prawdziwego zdarzenia, analizujących, a nie tylko przytaczających stale te same powszechnie znane fakty.

Gdy przed rokiem ukazała się na półkach księgarskich praca Marii Budrowicz-Nowickiej *Rozprawy z socjologii teatru*, wydana staraniem Instytutu Filozofii i Socjologii PAN przez „Ossolineum”, zdawało się, iż został zrobiony pierwszy krok. Lecz nadzieje, jakie budziło to dzieło, rozwiewały się już w momencie, gdy brało się je do ręki. Merytoryczne błędy i nadmierna (w złym sensie słowa) „popularyzatorskość” rozdziału poświęconego historii teatru, późniejsze zwękslowanie sprawy na teatr telewizji, ograniczenie badań do recepcji tej sztuki przez kilkuset robotników Warszawy i Szczecina... I wszechpanujący szablon. Nie umotywowana radość z licznych form „upowszechniania teatru”, ich niezmienności — jakby w tym braku ewolucji nie tkwiło coś przerażającego. Jakby nie było wiadomo, że nawet wartości w pewnych warunkach i w danym momencie niewątpliwe i niepodważalne nie posiadają cech niezmiennych i muszą być modyfikowane przez czas.

W książce Budrowicz-Nowickiej dominują powierzchowne uogólnienia oraz cyfry, cyfry, cyfry. Bez próby śmielszego i poważnego zinterpretowania płynących z nich wniosków. Cóż to zresztą mogą być za wnioski, gdy o bohaterach badań wiemy tylko, jaką reprezentu-

ją płeć i w jakiej grupie wieku się mieszczą. Oraz czy wolą dramat (jaki dramat?), czy komedię (jaką komedię?).

Być może, frazesom należy się po prostu poddać — tym bardziej gdy zdają się wyrażać w jakiejś dziedzinie stan ogólny. Czy jednak w istocie przegrawszy sprawę z pokoleniem dzisiejszych trzydziesto-, czterdziestolatków (jak podaje w artykule *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej* T. Goban-Klas, jest to grupa najrzadziej odwiedzająca teatr) nie powinno się podjąć próby z pokoleniem dorastającym? Na to wszakże należałoby poznać jego zainteresowania, jego potrzeby. Wykształcić jakieś nowe metody batalii; nie wiadomo, czy na obecnym etapie miałyby to być walka o widownię masową, czy po prostu widownię myślącą i o jakiej takiej kulturze. W przeciwnym razie wykształcić się może owa forma nie znana dotąd i nie przeczuwana: teatr bez widza. Widzowie bowiem (cóż, że zapamiętujący mniej lub bardziej posłusznie teatralne krzesła) zamieniają się z wolna w butaforia, niezbędne, jak wiadomo, na ogół tylko na scenie.

wrzesień 1972

TEATR BEZ LITERATURY?

Umiera się tylko z obojętności albo z rozkładu, który jest konsekwencją obojętności.

Louis Jouvet

Czy teatr umiera, ponieważ co innego zajęło jego miejsce? Czy też dlatego, że nie jest dzisiaj sam przez się naprawdę potrzebny? Miałem na ten temat swoją teorię, ale teraz nie mam już nawet potrzeby posiadania teorii, ponieważ fakt jest oczywisty.

Jerzy Grotowski

Obojętność cechuje olbrzymią większość naszych scen, zarówno w sprawach artystycznych, jak ideowych — nie jest to od wielu lat dla nikogo tajemnicą. Nikogo też (mimo okresowych grymasów krytyki) nie dziwi i nie oburza. Stan stagnacji został usankcjonowany bez specjalnych oporów, a często objawia nawet swą dogodność, szczególnie gdy słowo „obojętność” zastąpić lepiej brzmiącym „neutralność”. Nie tylko z winy teatru, ale i nie bez jego współwiny, podejrzany wydaje się nie ten, kto umywa ręce, lecz ten, kto zachęca do precyzowania jakichkolwiek światopoglądowych, mówiąc najogólniej, postaw. Pośród olbrzymiej liczby ludzi teatru — zarówno tych, co pracują w nim twórczo, jak i tych, co kibicują tylko, ferując wyroki — zaledwie

kilkunastu chce czy umie przekazać w sposób jako tako wyraźny to, do czego dąży. Pozostali — z rezygnacją lub zadowoleniem — uprawiają swe rzemiosło, w którym tyleż tkwi posłannictwa, co w każdym wyrobniczwie.

Najdynamiczniejsza w teatrze polskim jest bowiem od dawna sztuka kluczenia. Nie walczyć o nic, stwarzając pozory walki, lub walcząc — maskować cel ataku, informując wszakże na boku o owej mistyfikacji. Dlatego zapewne tak pięknie i owocująco rozwija się w sztuce scenicznej poetyka możliwie niejasnych aluzji i metafor.

Mówić o niczym można w sposób nudny lub interesujący. W mniemaniu wielu osób narratorem interesującym jest z reguły plastyk i inscenizator, a narratorem nudnym — literat. Przemiany, jakie zaszły w teatrze w ostatnich trzech czwartych wieku, są z pewnością efektowniejsze i bardziej radykalne niż przemiany, do jakich doszło w tym samym czasie w dramaturgii. Przyczyn nieufności „autonomicznego” teatru wobec literatury są tysiące; wśród nich nie brak przekonywujących. A przecież tak dziś popularna i „nowoczesna” niechęć teatru do tekstów pisanych przy biurku nie wydaje się jednoznaczna.

Jeśli bowiem przyjąć, że istnieją artyści, dla których literacko zorganizowane słowo rzeczywiście zda się nie-nośne i nieadekwatne do spraw i emocji, które pragną przekazać, to bez wątpienia istnieją i tacy, którzy wolą go unikać dlatego właśnie, że nazbyt jest nośne i nazbyt adekwatne. Odpowiedzialność za to, co zostało zasugerowane przy pomocy mglistych interpretacyjnie znaków wizualnych, jest zawsze mniejsza niż odpowiedzialność za to, co zostało sformułowane tradycyjnie może, lecz wprost. Czy wielu jest zaś ludzi pragnących mówić wprost?

Zdarza się to od czasu do czasu, i to z niegorszymi

horoskopami dla teatru związanego z dramaturgią (związanego — to nie znaczy ograniczającego się do prostego jej wystawiania). By przypomnieć bodaj Leona Schillera czy we wczesnych latach sześćdziesiątych działalność teatrów Dramatycznego w Warszawie, Nowego w Łodzi, Ludowego w Nowej Hucie (i paru innych jeszcze), by przywołać dziś twórczość Jerzego Jarockiego i — nade wszystko — Konrada Swinarskiego.

Jest przecież prawdą (którą uznają nawet oponenty), że ten właśnie typ teatru jest i był teatrem nieobojętnym. Zbuntowanym nie tylko przeciw konwencjom w sztuce, ale i określonej — pozascenicznej — rzeczywistości.

Rzecz przy tym znamienita: teatry i krytyka, marzące wciąż o dramaturgii formalnie i treściowo śmiałej, bezkompromisowej i szczerej, znalazłyby się z pewnością w niemałym kłopotcie w momencie jej cudownych narodzin. Kto chciałby i kto mógłby to grać?

Lecz gdyby chciał i gdyby mógł, czy nie stąd przysłoby najpewniej odrodzenie teatru? Trwalsze i bardziej bezkompromisowe od wszelkich antyliterackich rewolt? Czy odrodzenie to (jeśli w ogóle jest możliwe i jeśli w ogóle jest potrzebne) może w ogóle przyjść skądinąd?

Powołując się na liczne przykłady, udzielić można zarówno odpowiedzi przeczącej, jak twierdzącej. Prorokowania wiedzą z reguły donikąd. Można nie wierzyć w trwałość teatru opartego np. na scenariuszu czy plastyce, niepodobna jednak zbagatelizować faktu, iż wszystko, co od dość dawna zmierza u nas do reformy teatru, poza jego oficjalnym nurtem, dokonuje się z dala od literatury.

Jest rzeczą symptomatyczną, że w bogato reprezentowanym nurcie tzw. scen eksperymentalnych czy awangardowych lat sześćdziesiątych nie powstała ani jedna,

która współdziałałaby z dramaturgiem. Jeśli nie liczyć teatru Mirona Białoszewskiego, teatru opartego na własnych, już podczas pisania inscenizowanych („już miałem wizję, jak to będzie”) tekstach. Lecz właśnie Białoszewski najszybciej wycofał się z teatru, uciekając zresztą w programach ostatnich — do trawestacji klasyki.

Klasyka!... Jest rzeczą zaskakującą, jak w intensywny sposób zaciążyła nad wyobraźnią reformatorów. Zwłaszcza romantyzm, choć nie tylko. W „repertuarze” Jerzego Grotowskiego sama wielka lub znacząca literatura: *Orfeusz Cocteau*, *Kain* Byrona, *Misterium buffo* Majakowskiego, *Siakuntala* Kalidasy, *Dziady*, *Kordian*, *Idiota* według Dostojewskiego (jedyne spektakle reżyserowane nie przez Grotowskiego), *Akropolis*, *Tragiczne dzieje doktora Fausta* Marlowe’a, *Hamlet* według Szekspira i Wyspiańskiego, *Księżę niezłomny*, *Apokalypsis* biorąca teksty z Biblii, Dostojewskiego, Eliota. W piątym przygotowanym przez Białoszewskiego klasycznym programie — fragmenty *Dziadów*, *Kordiana*, *Kleopatry* Norwida, *Wesela*, *Hamleta*, w programie szóstym (nie zrealizowanym): *Kupiec wenecki* i *Idiota*. Zainteresowanie dla *Snu srebrnego Salomei*, *Księdza Marka*, *Samuela Zborowskiego*, *Beniowskiego*, *Króla-Ducha*. W kręgu tematów, które przetwarzał w swej pantomimie Henryk Tomaszewski, podniety bezpośrednio literackie (*Woyzecki* Büchnera, *Płaszcz* Gogola, *Sen nocy listopadowej* Wyspiańskiego) albo te, które chętnie wykorzystuje literatura (motyw Fausta, Gilgamesz, biblijna walka Jakuba z Aniołem). Wśród jego prac w teatrze dramatycznym: między innymi Wyspiański (*Legenda*, *Protesilas i Laodamia*).

Problematyka, mity i potrzeba demistyfikacji, odnajdywane w starej, nie zaś najnowszej dramaturgii. Na pytanie krytyki, czemu Grotowski korzysta z dawnych arcydzieł, nie zaś dramaturgicznej awangardy,

Ludwik Flaszen wyjaśnił trzynaście lat temu: „Groto-
wski woli *Kaina* czy *Orfeusza*, przerabiając i przeina-
czając te utwory, od Becketta, który być może bliższy
by mu był od strony propozycji czysto teatralnych —
ponieważ na kanwie tamtych łatwiej mu wyrazić włas-
ne założenia treściowe, programowo od Beckettowskich
różne” („Dialog” 1960, nr 6). Białoszewski po zaprezen-
towaniu kilkunastu własnych, naprawdę nowatorskich
dzieł scenicznych wyznawał: „Gdybym chciał przedsta-
wić siebie, to może byłyby to *Dziady* cz. IV [...]. Ten
tekst pozwala na wyznania, na jakie człowiek by się
nigdy nie zdobył. Wstydziłby się, bo to żenujące”
(„Gazeta Pomorska” 1962, nr 41).

To nawiązanie „awangardystów” do literatury od-
ległej, z przekreśleniem czasów najnowszych, ma swój
odpowiednik i w ich teoriach scenicznych. Tylko Ta-
deusz Kantor sięga do współczesności lub przeszłości
niedalekiej, zdradzając w planach programowych „Cri-
cot II, zainteresowanie Witkacym, Gombrowiczem, Coc-
teau i Ionesco. Skończyło się to zresztą na Witkacym,
jedynym w zasadzie autorze, z którym związał się ten
teatr.

Bo na Witkacym sprawdzał Kantor nie Witkacego,
lecz siebie. W zgodzie z własnym programem, trudno
więc zgłaszać pretensje. Lecz jest zastanawiające, że
przy szalonej wręcz modzie na tego dramaturga nie
powstała np. żadna eksperymentalna scena, sprawd-
zająca jego teorie teatralne. Tak jak nikt nie zainte-
resował się w sposób systematyczny polską przedwo-
jenną i wojenną awangardą (poza toruńskim preceden-
sem z Peiperem). Nie pojawił się też ani jeden nieza-
wodowy teatr, który zainteresowałby się programowo
choćby Genêtem.

Odwrócenie się teatrów awangardowych od drama-
turgii tłumaczono dość często szczególną „tradycyjnoś-
cią” tej ostatniej. Nienadążaniem pisarzy za zmianami,

które objęły plastykę i inscenizację. Jest w tym trochę prawdy, ale niedużo. Istnieje i dziś przecie wiele dzieł dramaturgicznych, przed których „nową” lub bodaj „inną” formą właśnie teatr staje bezradny. Czyżby szło tylko o powtarzającą się od wieków i tragiczną w skutkach niezbieżność awangard literackich i teatralnych w czasie? Dramatopisarz zbyt śmiały dla współczesnego mu teatru, zbyt jest już martwy dla teatru, który przychodzi potem?

Bunt przeciw literaturze w teatrze ma zresztą przeróżne formy. Kiedy Tadeusz Kantor pisał przed laty: „teatr nie jest aparatem do reprodukcji literatury”, nie był w żadnej niezgodzie z tendencjami panującymi po roku 1956, także w teatrze oficjalnym. Hasło to, zresztą nienowe, bo liczące ponad pół wieku, nie powinno nikogo szokować. Kiedy Białoszewski stwierdzał, iż w teatrach zawodowych lat pięćdziesiątych „repertuar był nie bardzo dobrze zrobiony” — to występował po prostu przeciw formie i treści określonej dokładnie dramaturgii, proponując własną, jak się okazało, prekursorską w stosunku do zmian, jakie zaszły nieco później w polskim teatrze. Kiedy wreszcie Ludwik Flaszen wyznawał (także w imieniu Teatru 13 Rzędów): „jestem chyba jedynym w Polsce kierownikiem literackim z taką nienawiścią do literatury”, to dał się ponieść kokieterii, niewątpliwej w świetle fascynacji tego teatru literaturą właśnie, przynajmniej do pewnego momentu (do czegoż byłby tu zresztą potrzebny „kierownik literacki”?).

Ale bunt przeciw „wierności autorowi” miał w latach sześćdziesiątych w teatrach zawodowych charakter specjalny. Ingerencje reżyserskie w tekst miały w zasadzie jeden cel: polityczny. To nie było podważanie praw dramatopisarza, raczej odwrotnie. *Balladyna*, traktowana jako współczesna przypowieść o władzy, zmieniała swój kształt i sens, stawała się czasem innym

wręcz dramatem, ale dramatem jednak, bo przy pomocy dramatu przemawiano do publiczności. Zmiany inscenizacyjne, dobór środków podporządkowane były temu celowi finalnemu, interpretacyjnemu w końcu.

Zaś teatr niezawodowy wymierzony był w ogóle we wszelką „interpretację”. Bunt przeciw literaturze nie był tu, wbrew pozorom, wcale bardziej radykalny i bezwzględny niż bunt przeciw pewnej zastanej formie teatru. To on był jakby pochodną zmian dotyczących aktorstwa, reżyserii, scenografii (przy czym terminy te traciły w ogóle swe dotychczasowe znaczenie), związków z publicznością. Dalszy ciąg cytowanej tu wypowiedzi Kantora brzmiał: „tekst spaja tylko poszczególne elementy spektaklu [...]. Teatr nie może dawać złudzenia rzeczywistości; ma nową rzeczywistość stwarzać”. Pod tą maksymą mogliby się podpisać i Białoszewski, i Grotowski, i Szajna. Dla każdego rzeczywistość ta byłaby, oczywiście, inna. Ale jeden podstawowy punkt jest wspólny: niechęć do fikcji. Niechęć do fikcji, do fabuł, „wcielania się”, udawania, iluzji. Może to paradoksalne, ale tylko u Tomaszewskiego, jedyne go artysty, który w ogóle zrezygnował ze słowa, aspekt ten nie wchodzi jakby w grę. I dlatego on właśnie najbliższy był w zasadzie tradycyjnemu teatrowi dramatycznemu. Tyle że słowo zastąpił tu ruch: „Przeświadczony jestem o sile oddziaływania i nośności ruchu jako środka ekspresji. Myślę, że istnieje zakres treści, które może on wyrazić szybciej i dynamiczniej niż słowo; że trafia do odbiorcy bardziej bezpośrednio” („Teatr” 1973, nr 1).

„Szybciej” i „bardziej bezpośrednio”... Człowiek współczesny w istocie wydaje się preferować wrażenia szybkie, efekty szokujące, atak wprost. Może dlatego teatr Grotowskiego tylu ma zwolenników, także wśród tych, co ani emocjonalnie, ani intelektualnie nie wy-

dają się rozumieć czy odbierać prawdziwych intencji mistrza? I tu kryje się między innymi słabość owych „pozaliterackich teatrów”. Nastawione na odrodzenie widza (zarówno w teatrze Kantora, jak i w laboratorium Grotowskiego widz „musi wziąć odpowiedzialność za wejście”), czy nie trafiają głównie do snobów? Może to właśnie zrozumiał w którymś momencie Białoszewski wraz ze swym Teatrem Osobnym, kończąc nagle działalność?

Zaś Kantor, zastrzegający się kiedyś gwałtownie: „Na wstępie małe sprostowanie: teatr «Cricot» nie jest teatrem rozszalałych malarzy [...]. Kwitowanie teatru wizualnością jest odwracaniem uwagi od istotnych problemów realizacji scenicznej” — czy w swym teatrze kreacyjnym osiągnął coś więcej niż zrealizowanie marzenia o wyjściu „poza ramy obrazu”.

A najbardziej świadomy Grotowski? Czyż nie odciął się w zasadzie od teatru, przynajmniej w sensie, jaki nadawano mu od wieków? „Czy teatr może być celem? Możliwość taka oczywiście istnieje, ale ubieganie się o to jest chyba absurdem. Nieustannie stawia mi się pytanie, jak ocalić teatr. A przecież to, o co należałoby zapytać, brzmi: jak ocalić siebie [...]. Ludzie dzielili się chlebem i sądzili, że dzielą się Bogiem. Dzielili się Bogiem. My zaś odczuwamy potrzebę dzielenia się życiem, sobą, jakim się jest [...] odkrytym, dzielenie się bratem i — jeśli się jest bratem — to jak chleb, nie jak cukierek [...]. Jak iść, jak odwołać się ku bratu, jak ku Bogu. I dalej — jak stać się bratem? Gdzie jest moje narodzenie brata?” („Odra” 1972, nr 5).

Trudno jest zakreślić granice sztuki, zwanej teatrem. A przecież istnieją. I rodzi się podejrzenie, czy granic tych nie wyznacza właśnie literatura. Czy nie dlatego teatr aliteracki wciąż jeszcze jest teatrem,

a nie zdarzeniem, że na nowej rzeczywistości, którą za każdym razem chce „tu i teraz” tworzyć, niezmienne — jak dotąd — i zaboreczo ciężą literackie fascynacje i rodowody. Przynajmniej w polskim teatrze.

sierpień 1973

LEGENDA SCHILLERA CZY LEGENDA LEGENDY?

Legenda Schillera narodziła się zbyt
pospiesznie, jak gdyby dla naprawienia
krzywd, których doznał.

Erwin Axer

W dyskusji zorganizowanej w dwudziestą rocznicę śmierci Leona Schillera przez redakcję pisma „Teatr”, w której wzięły udział autorytety tej miary, co Bohdan Korzeniewski, Włodzimierz Sokorski, Jan Kosiński, Erwin Axer i Zygmunt Hübner, mówiło się wiele o legendzie tego artysty, legendzie żyjącej już dziś własnym życiem. Niewiele mającej wspólnego ze stanem rzeczywistym. Nikt wszakże nie starał się wskazać serio, jak przedstawiają się odarte z mistyfikacji fakty. Mimo to na generalne pytanie, czy wpływ Schillera na współczesność jest wciąż żywy, udzielono odpowiedzi dość sceptycznej.

Cóż, oczywiście. Można spojrzeć na rzecz i z tego punktu widzenia. Wielki inscenizator — autor ponad stu trzydziestu przedstawień (na przestrzeni lat trzydziestu sześciu), wśród których było wiele wybitnych, mających swe trwałe i pierwszoplanowe miejsce w dziejach polskiego teatru. Kontynuator idei teatru „monumentalnego” romantyków i Wyspiańskiego, a także odnowiciel widowisk staropolskich. Sugestywny publicysta, pierwszy na naszym gruncie propagator

wskazań Wielkiej Reformy, zaadaptowanych w dodatku do rodzimych tradycji. Teatrológ, założyciel pisma „Pamiętnik Teatralny”, które i dziś nie ma w swej dziedzinie wielu konkurentów, również za granicą, oraz kierownik Sekcji Teatru PIS przez trzy lata. Pedagog o szeroko zakreślonym programie. Słowem, niezwykła i zasłużona indywidualność polskiego życia teatralnego, która jednak od parunastu przynajmniej lat przynależy do historii. Dość bliskiej oczywiście, ale już zamkniętej. Legenda...

Pojęcie „legenda” ma w odczuciu powszechnym sens raczej pejoratywny. Legenda, czyli przemienianie się człowieka w pomnik. Z legendami powinno się walczyć w imię zdrowego rozsądku i dziejowej sprawiedliwości. Tylko jak i w jakim celu walczyć z legendą?

Leon Schiller był osobowością niecodzienną. Fascynował wszystkich i umiał być podobno czarujący, nie wydaje się wszakże, by cieszył się powszechną sympatią. Jego zawiślana biografia artystyczna dostarczyć by mogła odbiorcom wielu zapewne satysfakcji. Prowadził często własne, nie zawsze piękne gry i „polityki”. Bywał zbyt bezwzględny w krytycznych ocenach cudzej twórczości, nie omieszkując nigdy wybijać bez żenady własnych zasług. Okazywał się niejednokrotnie niełojalny i powodowała nim własna zachłanna ambicja — jak choćby w epizodzie dyrektorskim z Jaraczem w warszawskim „Ateneum”, co sugestywnie opisał w swej książce Edward Krasiński. Nie wszystkie jego dzieła były równej rangi, a i w najwybitniejszych doszukać by się można potknięć. Jego kariery dyrektorskie kończyły się burzliwie nie tylko ze względów politycznych. Był człowiekiem i artystą nieprzeciętnym, ale nie wcieleniem ideału. „Za życia zwalczany przez bardzo wielu, przez wielu wielbiony, w miarę oddalania się obrasta w brąz. Dziś [...] pisze się o nim niemal tylko dobrze, tylko wznioś-

le. Do tego stopnia, że mam ochotę pisać tylko źle. Uważałbym to za wyraz szacunku i uczucia bynajmniej nie perwersyjnego” — irytował się w swym felietonie sprzed równo pięciu lat Erwin Axer.

Minęło owych pięć lat i ton niektórych rocznicowych artykułów o Schillerze winien ówczesną Axerowską irytację jak najśluszniej pogłębić¹. Gdyby nie fakt, że jest to ton wszystkich w ogóle rocznicowych artykułów. Co nie jest usprawiedliwieniem, tylko stwierdzeniem faktu. Artykuły rocznicowe prawie zawsze służą urabianiu lub umacnianiu legend.

To prawda, iż nazwisko Schillera zdaje się w odczuciu niektórych (bo nie wszystkich) publicystów rodzajem tabu. Nic lub „świetnie”, a „świetnie” to znaczy z reguły — przy użyciu bezpiecznego komunau i kilku równie bezpiecznych, pochlebnych przymiotników. Lecz przecież nie dzięki nim zwyciężył Schiller po śmierci swych niegdysiejszych teatralnych rywali, z których wielu było artystami wcale nie mniejszej rangi. Więc czy nie dlatego jednak, że może znaczyć dla nas wiele t a k ż e dziś?

Kiedy atakuje się pomniki, wszystko jedno, ze złota czy z brązu, nie zawsze myśli się o ich zburzeniu, by postawić nowe. Ta ewentualność w stosunku do Schillera nie wydaje się już w ogóle wchodzić w grę. Może więc atakującym powodować po prostu szlachetna chęć przywrócenia posagowi cech ludzkich. Lub odwrotnie — potrzeba określenia jego właściwego miejsca: ten pomnik wystawiono słusznie, nie ma jednak sensu udawanie, iż ożywa on o zmierzchu, by ingerować w nasze życie.

Tym, co zżymali się na legendę Schillera w piętnastą rocznicę jego śmierci, zdawał się przyświecać cel

¹ Wyłączyć z nich należy przede wszystkim świetny esej Edwarda Krasińskiego: *Pokłosie rocznicy Schillerowskiej*. „Dialog” 1974, nr 10.

pierwszy, dyskusjom z okazji dwudziestej — cel drugi.

Pytanie, na ile Schiller oddziaływa na naszą teatralną teraźniejszość, jest w istocie frapujące i daje szanse wyjścia poza schemat okolicznościowych laurek. Ale trzeba wówczas ustalić, co znaczy „aktualność” artysty. Czy ma ją wyznaczać kształt jego dzieł, zgodny z naszą wrażliwością i gustami? Czy tylko siła ich inspiracji? Czy twórca żywy to ten, który znalazł bezpośrednich naśladowców bądź kontynuatorów? Czy po prostu ten, co zainicjował pewną tendencję dominującą w dzisiejszym teatrze? Czy, jednym słowem, „obecność” Schillera dziś ma się wyrażać w naśladownictwie i przekształcaniu jego prac, choćby podświadomym, czy przyjęciu generalnej idei, która sprawiła, że teatr, jaki tworzył (lub pragnął tworzyć), stanął u początku tego, co nadal nazywamy „współczesnością”?

W polemice toczonej na łamach „Teatru” kryterium zasadniczym ma być odpowiedź na pytanie pierwsze. Niby nic słuszniejszego: o żywości artysty decyduje żywość jego dzieł. W każdej dziedzinie twórczości. Tylko nie w teatrze.

Teatr jest bowiem, jak wiadomo, sztuką chwili. Nie dlatego, że przemija nie pozostawiając nic prócz recenzji i pamięci. Lecz przede wszystkim dlatego, że im doskonalsze są jego dzieła, tym silniej są związane ze swoim czasem. Nawet wówczas gdy są prekursorskie. Dlatego pytanie, czy np. Schillerowskie *Dziady* zdołałyby przemówić dziś do publiczności, jest pytaniem nie tylko retorycznym, ale i postawionym fałszywie. Bo gdy patrzeć na sprawę z tego punktu widzenia — wszystko (poza przedstawieniami ostatnich sezonów), co odegrało w naszym teatrze ważną rolę, przynależy w gruncie rzeczy do historii. Nie tylko Schiller, także to, co zrodziło się kilkanaście zaledwie lat temu. Nie ma bowiem niczego, co zmieniałoby się szybciej od teatralnych estetyk (stosowanych przez czołowych

twórców, oczywiście; dla innych, zda się czasem, iż nie minął wiek XIX). Tylko że wówczas pojęcie „współczesność” poczyną się dziwnie kurczyć.

Bo choć nie jest to zupełnie pewne, wolno jednak przypuścić, że większość (jeśli nie wszystkie) Schillerowskich inscenizacji wydałaby się nam „staroświecka”. Wolno jednak także podejrzewać, iż sam Schiller — ten Schiller, którego znamy nie tylko z opisów jego przedstawień, ale i z jego pism — pozostałby teraz w inscenizatorskiej czołówce. Czy o wielu spośród nieżyjących już twórców dałoby się to powiedzieć, chociażby w formie hipotezy? Inscenizując obecnie, z pewnością nie naśladowałby przy tym swych dawnych dzieł, lecz nawiązywać do nich mógłby śmiało.

Bo jeśli twierdzi się, że nikt już nie kontynuuje (i właściwie nigdy nie kontynuował) Schillerowskiego programu i praktyki, że nie miał i nie ma uczniów, jak miał np. w Rosji Stanisławski — to jest to prawda dość powierzchowna. Nie miał nikogo, kto by go zastąpił w sposób dosłowny. Nie mógł chyba mieć. Co by mu przekazał w pierwszym rzędzie? Sam przecież nie był w stanie sprostać swym wymaganiom. Najtrafniej wyraził to Zbigniew Raszewski: „[Schiller] biadając nad odmową, jaka spotkała Wyspiańskiego w staraniach o teatr krakowski, napisał wtedy, że tylko on mógłby scalić rozproszone tradycje polskiego teatru. W późniejszych okresach przeznaczył to zadanie dla siebie. Rozumiało się samo przez się, że w jego rozumieniu teatr narodowy musiał być teatrem ogromnym. Patrząc z takiej perspektywy na życie Schillera, możemy się domyślić największego dramatu całej jego twórczości. Jego projekt był prawdopodobnie niewykonalny. Zbierzmy wszystkie epitety, które najchętniej dodawał do słowa «teatr»: monumentalny, walczący, żywy, teatr naszej epoki — Zeittheater (a przy każdym dodajmy polski)”.

Ale wszystko, co w teatrze naszym najciekawsze, łączy się bodaj z jednym spośród owych przymiotników. I jeśli nawet nie wszystko wywodzi się wprost z Schillera, to pozostaje w zasadniczej z nim zgodzie. Nawet idea teatru monumentalnego, o ile oczywiście nie rozumieć przez to pojęcie teatru wielu statystów, lecz teatr wielkiego repertuaru i problemów, teatr oparty w większości na klasyce, lecz zaangażowany w teraźniejszość, i to nie przez doraźną aktualizację. Teatr, który tworzyli lub bodaj usiłowali tworzyć wszyscy ambitni artyści naszej powojennej sceny, a który najwybitniejszego przedstawiciela znalazł w Swinarskim, choć istotnie jego *Dziady* różne są od Schillerowskich (ale przecież jest to różnica środków, a nie metody i celu). Także teatr polityczny, który uformował choćby Dejmek, bliski Schillerowi nie tylko przez zainteresowanie widowiskami staropolskimi, co się głównie podkreśla. Teatr „nowoczesny dla mas”, który próbowali tworzyć w Nowej Hucie Krasowscy. „Przekazał nam znakomicie upolitycznienie teatru, nauczył uciekać się do najskuteczniejszego i najbardziej niezawodnego środka, mianowicie scenicznej metafory. Być może, iż dziś metafora jest inna i aluzja odnosi się do innych bolączek, ale do metafor uciekamy się stale”. (B. Korzeniewski)

Nie jest więc prawdą bezdyskusyjną, że czas Schillerowskiego teatru ogromnego minął, chyba że słowo ogromny rozumieć zupełnie dosłownie. Nigdy zresztą nie propagował go Schiller jako jedyne go rodzaju teatru. „Nie możemy się wszakże zgodzić na to, by teatr monumentalny, teatr świąteczny mógł zastąpić powszednią potrzebę widowisk kameralnych”. Bowiem „teatr nie istnieje pod jedną tylko postacią. Z tą tragiczną właściwością trzeba się nareszcie pogodzić. Wielopostaciowość teatru jako sztuki jako jednej z funkcji życia teatralnego stwierdza historia. Żadna epoka nie

wydała jakiegoś zdecydowanego, jedynie obowiązującego rodzaju widowisk scenicznych. Kto chce reformować teatr, niech odpowie wprzód, o jakim teatrze, o jakim typie teatru myśli”.

Jest rzeczą zaskakującą, jak wiele artykułów jego pióra, zarówno tych, co miały stać się wytyczną, jak i tych, co były już podsumowaniem, robi wrażenie, jakby pisano je dziś. Jak wiele jest w nich postulatów (i może te warto by poddać dyskusji), do których teatr nasz jeszcze nie dojrzał i nie dojrzeje chyba nigdy, jeśli nie zmieni swego modelu i organizacyjnej struktury.

Czy wielu jest choćby — poza ludźmi starszego pokolenia — artystów, organizatorów i krytyków teatru, którzy przeczytali uważnie jego artykuł sprzed lat: *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym* („Teatr” 1946, nr 1—2)? Pośród realizowanych zadań, jakie uznano tu za podstawowe dla reorganizacji życia artystycznego w nowej Polsce, znalazł się postulat wykształcenia kilku równouprawnionych typów teatru dramatycznego. Trzem przyznano funkcje zasadnicze: monumentalnemu Teatrowi Narodowemu, Teatrowi Eksperymentalnemu i nowoczesnej scenie dla mas. Najbardziej ogólne cele artystyczno-społeczne czy raczej społeczno-artystyczne miały mieć, oczywista, wspólne. Różniły je środki i metody: rodzaj repertuaru, sposób inscenizacji, nawet kształt budynków teatralnych.

Wskazania repertuarowe brzmiały dość jednoznacznie: wybitna klasyka rodzima i światowa, wielki repertuar romantyczny, dramaturgia Wyspiańskiego i najcelniejsze dzieła dramaturgii współczesnej (typu *Róży Żeromskiego*) — dla Teatru Narodowego; trudny i ambitny repertuar współczesny (także debiuty) polski i obcy — dla Teatru Eksperymentalnego; wreszcie ujęte w osiem kategorii pozycje przeznaczone dla no-

woczesnej sceny dla mas. Pozycje, wśród których znaleźć się powinny zarówno najwybitniejsze dzieła klasyczne i współczesne, jak i faktomontaże historyczne, adaptacje powieści, udratyzowane reportaże — jednym słowem, utwory pisane niejako przez sam teatr.

Mimo pedantycznych wyliczeń nie czuło się w tym ducha dogmatyzmu. Repertuar nie oznaczał tu zresztą tylko pozycji przeznaczonych do grania. Ważniejszy miał być sposób ich scenicznej realizacji; w tym miejscu wydumany problem „wierności autorowi” ustępował istotniejszemu: zrozumieniu struktury dramaturgicznej i ogólnej wymowy ideowej (z którą wolno polemizować) prezentowanego repertuaru; trosce o to, by „przystosowany do ducha naszej epoki, do jej zainteresowań i dążeń” dał podstawy teatrom żywym; wreszcie pamięci o ludziach, dla których był przeznaczony, w myśl mądrej zasady wyłożonej przed trzystu laty przez Pierre’a Nicole’a: „Należy brać pod uwagę dwa rodzaje natury: naturę rzeczy, o których się mówi, oraz naturę osób, do których się mówi”.

Konspiracyjna Rada Teatralna (której uchwały były — poza Schillerem — dziełem ludzi miary Jaracza, Wiercińskiego, Pronaszkę, Korzeniewskiego, a także współdoradców-literatów, jak Nałkowska, Iwaszkiewicz, Miłosz, Andrzejewski) rozpoczęła swój żywot w czasie wojny. Jej postulatów nie zrealizowano nigdy. W roku 1946 pisał z rozgoryczeniem Schiller: „Podstawowe założenia ideologiczne Rady na pozór brzmią jak slogany, jak bezsporne ogólniki. Nikt im wtedy nie odmówił słuszności, nikt by i dziś nie odmówił, nikt z nimi nie walczył i nie walczy. Ale też nikt zanadto do serca nie brał i dziś, niestety, nie bierze. Właśnie dlatego, że uważano je, i uważa się dzisiaj, za frazesy nikogo do niczego nie obowiązujące, takie sobie wzniosłe hasła, dalekie od znanej nam rzeczywistości”.

Gdy patrzeć na sprawę z perspektywy następnych

lat, gorycz się powiększa. Wiele postulatów Rady straciło na wartości, ale przecie fakt, iż zostały niegdyś zbagatelizowane, nie pozostał bez konsekwencji. Zaś co charakterystyczne w tak przykry dla nas sposób — wciąż aktualne, bo nie załatwione, pozostały kwestie najbardziej chyba oczywiste.

Właśnie to, co pisał o konieczności wykształcenia kilku profiliw teatru dla kilku rodzajów widowni (a nigdy nie miał to być teatr bezmyślności i artystycznego kiczu), jak wyobrażał sobie kształcenie reżyserów, scenografów, a także kierowników literackich i organizatorów widowni. Bo choć teatr nasz — szczególnie w świetle liczb — wygląda dość krzepko, wiele jeszcze mógłby się od Schillera nauczyć. Nie tylko (lub może nie tyle) w dziedzinie inscenizacji, ale gdy idzie o formowanie życia teatralnego. Być może, wówczas mniej powszechne i słuszne byłoby utyskiwanie na kryzys teatru.

Legenda Schillera... To prawda, może wydawać się postacią z brązu i niepotrzebnie pasuje się go na świętość. Lecz ile tego? Najwybitniejsze artykuły i książki o Schillerze — Csátó, Raszewskiego, Timoszewicza, Szczublewskiego — nie mają przecie nic wspólnego z pracą „ubrażawiaczy”. Są sprawiedliwe, choć oczywiście mogą prowokować do polemik, co więcej, wydają się po prostu spełnieniem podstawowego obowiązku wobec twórcy, którego wielkich zasług nikt nie przekreśla. Czyżby więc obok legendy Schillera rodziła się druga: legenda owej legendy?

A zresztą... Dla uczczenia rocznicy odbyła się 20 marca tego roku w gmachu Instytutu Sztuki PAN uroczystość, przygotowana przez Jerzego Timoszewicza i Kazimierza Dejmka. Gustaw Holoubek czytał Schillerowskie listy do siostry, Andrzej Szczepkowski i Aleksander Bardini — anegdoty i wspomnienia o nim. Wśród zebranych przeważali starsi, najmniej młodzie-

ży. Choć materiał dobrano doskonale, choć w scenariuszu nie było nic tendencyjnego, odwrotnie, owa troska o „twarz ludzką”, nie z pomnika, Schiller rósł i ogromniał; czas istotnie zatarł jego wady. Nie dlatego że — jak często bywa — przemieniał je w zalety, lecz że istotnie w tym człowieku i artyście wszystko jakby stworzone było dla legendy. „Wierciński miał od niego więcej charakteru i więcej autorytetu wśród aktorstwa w latach powojennych niż Schiller kiedykolwiek w życiu; Węgierko był lepszy technicznie [...], Osterwę, który o niebo przewyższał go w pedagogice reżyserskiej, wielbili aktorzy; Zelwero-wicza... ale dość tego...

Wszyscy oni, niegdyś stowarzyszeni lub skłóceni, wywyższeni czy w dół spychani, są w cieniu wspaniałego i kalekiego olbrzyma. Ten cień do nas i po nas sięga. Nie ma i nie było mu równego pośród cieni i pośród ludzi polskiej sceny” — pisał Erwin Axer.

Więc może właśnie legenda powinna być oddaniem mu sprawiedliwości. A jej trwałość świadczy na korzyść także dzisiejszego teatru.

kwiecień 1974

ROMANTYZM STALE ŻYWY?

(Repertuar romantyczny w teatrze XXX-lecia)

Jest coś przewrotnego w fakcie, iż trzydziestoletnie dotąd dzieje najwybitniejszych inscenizacji teatralnych w Polsce Ludowej otwiera i zamyka Wyspiański¹. Ten właśnie artysta, o którym w roku 1947 pisał jeden z krytyków o dość poważnym w latach następnych autorytecie, lecz przecie — jak czas pokazał — nie nieomylny: „Pełne szacunku milczenie, jakim... skwitowano czterdziestolecie śmierci Wyspiańskiego, było wymownym świadectwem, że treści ideologiczne Wyspiańskiego w otoku formy i stylu młodopolskiego nie są obecnie żywym problemem”.

Pewna przewrotność towarzyszy w ogóle losom polskiego teatru — także po drugiej wojnie. Między *We-selem*, zrealizowanym przez Woszczerowicza w listopadzie 1944 roku w lubelskim Teatrze Wojska Polskiego, a *Wyzwoleniem*, przygotowanym przez Swinarskiego równo w 29 lat i 6 miesięcy później w Starym Teatrze w Krakowie, znalazło się kilkadziesiąt przedstawień z tych czy innych względów wybitnych. Pojęcie „przedstawienie wybitne” nie oznacza zaś, jak wiadomo, tylko pięknej formy czy świetnego rzemiosła. Określa także wrażliwość na sprawy dla danego

¹ Formułą „romantyzm”, użytą w tytule, objęto tu tzw. Wielki Repertuar, czyli dramaturgię Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida oraz mieszczącą się w tym pojęciu twórczość Wyspiańskiego.

czasu, a więc i pokolenia widzów, istotne. Teatr wyrażać je może nie tylko sztukami współczesnych, ale i inscenizacjami klasyki. Lecz muszą zostać zachowane proporcje. Fakt, iż pośród wydarzeń artystycznych w powojennym polskim teatrze dominowały spektakle wielkich romantyków i Wyspiańskiego, musi wydać się zastanawiający. Podobnie jak drugi, ściśle z nim związany: iż repertuar ten nigdy — przynajmniej na scenie — nie chciał przejąć na siebie funkcji właściwych klasyce. Może w pierwszych latach po wojnie, gdy realizacje romantyków oznaczały przede wszystkim wreszcie odzyskaną możliwość nawrotu do tradycji — najśmielszej i najlepszey.

Był to zresztą nawrót niepełny, na skutek tysiąca przyczyn, ograniczający się z reguły do stale tych samych tytułów. *Mazepa*, *Maria Stuart*, *Balladyna*, *Fantazy*, rzadko *Lilla Weneda*, trzykrotnie *Kordian*, i to na prowincji (ostatni raz w Częstochowie w styczniu 1947). Tylko krakowski Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka sięgał dalej: po *Króla-Ducha* i *Samuela Zborowskiego*, lecz było to nawiązanie do linii wypracowanej konspiracyjnie podczas okupacji. Brak *Nie-Boskiej*. Norwida przypominał jedynie Horzyca, historycznym już spektaklem *Za kulisami* w Toruniu (1946). Opolskie *Dziady*, zrealizowane przez Ronarda-Bujańskiego w 1945 roku, przeszły w zasadzie bez echa, nie zauważone przez recenzentów. Wyspiańskiego reprezentowało głównie *Wesele* (od 1944 jedenaście realizacji, ostatnia Galla w Gdyni w listopadzie 1948), rzadziej *Cyd*, sporadycznie *Kłątwa* i *Warszawianka*.

To, co grano, dostarczało z reguły satysfakcji podwójnej. Pojęcie „wielka tradycja” odnosiło się w pierwszym rzędzie do literatury, lecz nie wyłącznie. Obejmowano nim także aktorstwo. Każdy głośniejszy spektakl romantyczny to były przede wszystkim kreacje. W *Fantazym* — Osterwa (Kraków 1946) i Jan Krecz-

mar (Łódź 1945, Warszawa 1948), Barszczewska (Diana — Łódź, Warszawa), Romanówna (Idalia — Łódź, Warszawa), Zelwerowicz (Major), Brydziński (Ksiądz Loga — Warszawa). W inaugurującej działalność stołecznego Teatru Polskiego *Lilli Wenedzie* (17. 1. 1946): Barszczewska (Lilla), Broniszówna (Roza), Pancewiczowa (Gwinona), Osterwa (Śláz), Brydziński (Lech). W lubelskim i łódzkim (1945) *Weselu*: Woszczerowicz (Stańczyk), Zelwerowicz (Ksiądz), Jan Kreczmar (Poeta), Świdorski (Pan Młody).

Jest znamienne, że w pamięci tych, co oglądali spektakle z tamtych lat, pozostały właśnie owe role, mniej koncepcja reżyserska, nie odbiegająca zwykle od tej, do której przywykło się już przed wojną (i to nie w sensie tradycji Schillerowskiej na przykład, lecz tej, która eksponowała głównie walor poetycki słowa, bez prób własnych, zbyt wyraźnych interpretacji). Tylko przy *Balladynie* w Teatrze Wybrzeże (1947) wymienia się nie wykonawców, lecz reżysera i scenografa — Iwo Galla. Tylko przy *Norwidzie* pamięta się przede wszystkim Horzycę i — niezależnie od zespołu „gwiazd” — *Cyd* i *Fantazy* w warszawskim Teatrze Polskim kojarzą się z Wiercińskim.

I jeśli patrzeć z tak zwanej obiektywnej perspektywy, to właśnie ten okres przypominał — z pozoru przynajmniej — układ najbardziej normalny. Słowacki, Mickiewicz, Wyspiański właśnie jako „klasyka”. Romantyzm owocujący nieraz wybitnymi przedstawieniami, przecie jakby na uboczu generalnych sporów, które dotyczyły przede wszystkim współczesności. To wokół *Dwóch teatrów*, *Odwetów*, sztuk Iwaszkiewicza, Zawieyskiego, Świrszczyńskiej, Gajcego, Flućowskiego, Otwinowskiego i innych toczono polemiki formalne i ideowe, nieraz naprawdę ostre. I nie *Cyd* ani *Fantazy*, lecz *Elektra* Giraudoux w inscenizacji Wiercińskiego

wzniesła jedną z najbardziej głośnych, zaciętych (i tendencyjnych) dyskusji po wojnie.

Lecz dla sytuacji tej, która gdzie indziej zdałaby się tak naturalna, nie bez znaczenia były pewne pozaarty-styczne względy. Za ich sprawą nie mogły zostać zrealizowane dalsze plany „romantyczne” Horzycy (poza Norwidem reżyserował wówczas tylko *Wesele*, 1947), między innymi *Sen srebrny Salomei*, zaś *Wyzwolenie* opóźniło znacznie swą premierę. One nie dopuściły na scenę ani *Nie-Boskiej*, ani *Samuela Zborowskiego*, ani *Akropolis*, ani nawet *Złotej czaszki*, o które na łamach „Teatru” walczył Schiller, a także inni sprzymierzeńcy Wielkiego Repertuaru — Iwaszkiewicz, Wyka, Zawieyski, Peiper, Korzeniewski. I z pewnością inaczej wyglądałby kształt powojennego teatru, nie tylko romantycznego, gdyby ukazać się mogły Schillerowskie inscenizacje planowanego *Kordiana* czy na nowo opracowanych *Dziadów*, mimo całej kompromisowości ich koncepcji (pisał wówczas Schiller do Pronaszkii: „nazbyt symboliczne ujęcie dramatu przed laty siedemnastu spowodowało stonowanie lub pominięcie wielu ustępów nabrzmiałych tegim a pięknym i cryginalnym realizmem [...]. Chodzi mi także o wyraźne postawienie roli Ks. Piotra, uziemienie spraw niektórych, wreszcie o finał katartyczny, wprowadzający widza z otchłani udręczeń na drogę wiodącą do Wolności, osiągalnej przez Człowieka na ziemi”). *Dziadów*, które nie wyszły poza teren tak zwanej narady belweder-skiej z 1948 roku w obecności Bolesława Bieruta — co opisał w swej monografii inscenizacji Schillerowskich dramatu Jerzy Timoszewicz.

Bowiem już wówczas Wielki Romantyzm i autor *Wesela* zdawali się nazbyt jak na klasyków żywi i niebezpieczni. Nie artystom nawet, lecz urzędnikom.

Tu tkwił paradoks. Tym większy, iż nikt nigdy (gdy

liczyć ludzi poważnych i odpowiedzialnych) nie zakwestionował w sposób oficjalny wartości tej klasyki. Odwrotnie: twórczość wielkiej popowstaniowej emigracji wciąż kojarzyła się nie tylko z najlepszą polską dramaturgią i poezją, lecz i z przymiotnikami „rewolucyjny” i „postępowy”. Nawet na sławnym spotkaniu w Oborach w czerwcu 1949 roku mówiono o konieczności kontynuacji tej tradycji, zaś w trzy lata później Schiller w wywiadzie udzielonym przed kwietniowym plenum SPATiF-u wyznawał: „Dla mnie osobiście znamienny był moment, kiedy na ostatnim Zjeździe Teatralnym z ust ministra Sokorskiego usłyszałem, że nasze wielkie dramaty romantyczne, jak *Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska Komedia*, powinny się ukazać na naszych scenach”.

A przecież na tym właśnie repertuarze odbiły się najboleśniej, o wiele boleśniej niż na dramaturgii współczesnej, wskazania socrealizmu.

Okres 1949—54 odegrał zresztą w traktowaniu repertuaru romantycznego pewną szczególną rolę, nie bez znaczenia zapewne dla dalszych losów tej dramaturgii. To wówczas rozpoczęła się tzw. ingerencja w tekst, a pojęcie „wierność autorowi” zaczęło brzmieć dwuznacznie. „Autor wcale nie zawsze jest najlepszym interpretatorem swojego utworu [...]. Czy np. *Nie-Boska* Zygmunta Krasińskiego, czy jego *Irydion* muszą się w naszych czasach koniecznie tak samo kończyć, jak w czasach ich autora?” — pytał jeszcze w roku 1946 w ankiecie ogłoszonej przez „Teatr” jeden z dyskutantów, notabene literat. W latach następnych *Nie-Boska* i *Irydion* zeszły w ogóle z pola rozważań. Lecz pozostały utwory romantyczne mniej wieloznaczne, których „antyfeudalizm” zdawał się wprawdzie „jasny i wyraźny”, lecz nie na tyle, by nie wspomagać go reżyserskim „pomysłem”. Do anegdoty przeszedł wypadek *Balladyny* umierającej na zawał serca — i choć przykład ten i in-

ne warto są dziś uśmiechu, to przecież nie tylko. Wskazywały na pewien szerszy aspekt interpretacyjny — doraźność, która, w jakże zmienionej formie, powróci nieraz i po roku 1956.

Z sześćciolecia 1949—54 na dobrą sprawę we wspomnieniu pozostały tylko dwie inscenizacje Słowackiego. Warszawski *Horsztyński* (1953) — dzięki reżyserii Wiercińskiego, scenografii Roszkowskiej oraz świetnej obsadzie z Barszczewską, Mikołajską, Adwentowiczem, Leszczyńskim, Janem Kreczmarem. I krakowski *Fantazy* — dzięki Andrzejowi Pronaszce, o którego opowieści plastycznej pisał Puzyna, iż stała się „aktorem, gra razem z innymi nową rolę dramatyczną”.

Lecz już w dwa lata później romantyzm da o sobie znać niezwykle dobitnie: on właśnie stanie się zapowiedzią „nowego”, da wyraz nadchodzącym zmianom. Tak jak niegdyś wykluczenie z repertuaru pozycji dla literatury tej czołowych, tak teraz ich powrót — oznaczać będzie zwrot w polityce kulturalnej w sposób o wiele bardziej jednoznaczny niż premiery *Samotności* Słomczyńskiego, *Ostrego dyżuru* Lutowskiego, *Maturzystów* Skowrońskiego — dość nieśmiałych jaskółek „odwilży”.

Bo cezura okresu, przyjętą już oficjalnie w naszym życiu teatralnym, staną się przede wszystkim warszawskie premiery *Wesela* (lipiec 1955) i *Dziadów* (listopad tegoż roku).

O *Dziadach* mówiło się już w styczniu 1954 roku na IX Sesji Rady Kultury, w związku z nadchodzącym Rokiem Mickiewiczowskim. Planowano nawet — dość co prawda enigmatycznie — parę premier dramatu w stulecie śmierci Mickiewicza. Ostatecznie zrealizowane w Warszawie w reżyserii Bardiniego stały się natychmiast wydarzeniem nie tylko artystycznym. Lub — głównie pozaartystycznym. Premiera nabrała rangi symbolu. Ponad 270 przedstawień (rekord powojennego

dwudziestolecia) przy zapełnionej tysięcznej widowni. Wycieczki z innych miast. Generalne wzruszenie. A przecie tkwiły te *Dziady* w znacznym stopniu w estetyce dopiero co mijającego okresu, z jego nieufnością do wszystkiego, co nie mieściło się w wąsko rozumianej realistycznej konwencji, z obsesyjną obawą „metafizyki” etc. Dramat uległ więc skrótom, świat nadzmysłowy sprowadzono na ziemię w sposób dosłowny. Rolę Diabła w finale Wielkiej Improwizacji i egzorcyzmach mówił Konrad, on też śnił wszystkie trzy Widzenia: Księdza Piotra, Ewy i Senatora. Zredukowany do minimum zaświat, nie bardzo widoczny spoza prześwieczonej zasłony, otrzymał do dyspozycji megafony; wyniknęło to zapewne z przekonania, iż słów płynących przez megafon nigdy nie słucha się uważnie.

„Powrót *Dziadów* [...] dokonał się na zasadzie: pan nam trochę ustąpi, panie Mickiewicz, my trochę panu i w świętej zgodzie dokonamy obchodów stulecia pańskiej śmierci” — gniewał się Bohdan Korzeniewski w świetnym, ostrym szkicu *W obronie aniołów*. Miał rację, gdy pisał: „Najgorszym rodzajem kompromisu jest zawsze kompromis z wielką poezją [...]. Z racjonalizmem ma to tyleż wspólnego, co dowcip z pięścią”.

Lecz trzeba pamiętać, że sceptyczni krytycy byli w sytuacji nieco lepszej niż reżyser. Od czasu rozpoczęcia prób do daty premiery upłynęło wszak parę miesięcy, wówczas szczególnie znaczących. Coś, co do niedawna było wybiegiem, warunkującym może wystawienie dzieła, stawało się w sytuacji zmienionej — absurdem.

We wcześniejszym o cztery miesiące *Weselu*, inauguracyjnym działaniu przyszłego Teatru Dramatycznego, zjaw nie bano się tak jednoznacznie, choć o nich głównie dyskutowano na popremierowym spotkaniu w SPATiF-ie, mimo że w interpretacji utworu (reżyseria

Jan Świdorski i Maryna Broniewska) sporo było spraw bardziej godnych zainteresowania. „Interpretacją tą była próba odczytania w *Weselu* poetyckiego pamfletu politycznego [...] na całą dziewiętnasto- i dwudziestowieczną tradycję szlacheckiej polityki solidarystycznej [...]. W podtekstach kryły się tu także aluzje współczesne — zarówno do ówczesnych nastrojów społecznych, kręcenia się w kółko w nastroju byle do jutra, jak i do owego przeziębionego i apolitycznego inteligenta z wiersza Gałczyńskiego: «Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby...»” (K. Puzyna).

„Aluzje współczesne...” Klucz do prawie wszystkich następnych premier romantyków i Wyspiańskiego. Nowy etap w ich wystawianiu, gdy głównym bohaterem spektaklu stanie się nie aktor, lecz inscenizator, i gdy najważniejsza będzie — mniej lub bardziej „wierna” autorowi — koncepcja.

Premier jest coraz więcej — prawie każda staje się wydarzeniem. W styczniu 1956 roku *Noc listopadowa* Dejmka w Łódzkim Teatrze Nowym — spektakl o cenie konieczności ofiary, operujący nowymi wówczas środkami scenicznymi: skrótem, metaforą, zrywający z wszelką opisowością, co przy tym „dramacie miejsca” miało szczególną wymowę. W kwietniu 1956 — dwie realizacje *Kordiana*: warszawska w Teatrze Narodowym Erwina Axera, ze scenografią Daszewskiego (Kurnakowicz — Wielki Książę, Łomnicki — Kordian), i krakowska Dąbrowskiego, ze scenografią Pronaszk. „Axe zobaczył *Kordiana* jako dramat współczesnej psychologii i moralności [...], Dąbrowski przedstawił na scenie możliwie najnowocześniejszymi środkami tylko dramat historyczny” (Z. Greń). W tym samym miesiącu *Ballady* Skuszanek w Nowej Hucie, ukazana jako dramat władzy. Wreszcie w listopadzie 1956 — *Wesele* Dąbrowskiego, z głośną scenografią Stopki, przedstawienie poza tym dość tradycyjne.

Wesele wprowadzało niejako w Rok Wyspiańskiego, obchodzony o wiele żywiej i śmielej niż przed dziesięciu laty, choć naprawdę rewelacyjne efekty przyniesie dopiero stulecie urodzin poety. Pięćdziesięcioletnia rocznica śmierci stała się przede wszystkim okazją do licznych rozrachunków, podjętych przede wszystkim przez teoretyków i historyków teatru. Konstatacje generalne, dotyczące aktualnego stanu wiedzy o Wyspiańskim, nie były jednak optymistyczne. „Wyspiański jest dzisiaj artystą zupełnie nie znanym”; „Jesteśmy w tej chwili do wystawiania Wyspiańskiego zupełnie nie przygotowani” — stwierdzili B. Korzeniewski i Z. Raszewski w opublikowanej w „Pamiętniku Teatralnym” rozmowie, pod znamienym tytułem *Rocznica śmierci czy życia?* I mimo pewnych osiągnięć potwierdziła to praktyka. Poza ożywionymi sporami o zrywającą z tradycją bronowickiej izby scenografią Potworowskiego w reżyserowanym przez Tadeusza Byrskiego *Weselu* (Poznań 1959) tylko *Wyzwolenie* — po które, co charakterystyczne, nie sięgnął nikt z reżyserów młodego pokolenia — wywołało rezonans. Trzema inscenizacjami: krakowską Dąbrowskiego, ze scenografią Stopki (listopad 1957), katowicką Wyszomirskiego (grudzień) i warszawską Horzycy, ze scenografią Daszewskiego (luty 1958). „Przedstawienie krakowskie ukazywało dramat Konrada-społecznika, myśliciela politycznego, działacza [...]; treścią katowickiego jest dramat Konrada-artysty [...]; spektakl warszawski ukazuje elementy bitwy o dusze” (E. Csató). Było już znamieniem nowego czasu, iż największe zainteresowanie wzbudziła realizacja Dąbrowskiego ze współcześnie brzmiącym aktem II, gdzie Konrad (doskonała rola Zaczyka) wadził się z Maskami w sposób bliższy ówczesnej widowni niż Wyspiańskiemu. I było znamieniem tego czasu, że właśnie inscenizacja Horzycy wydała się najmniej jasna i pobudzająca. Ogłoszona „moralitetem pięknym”, lecz

bliskim „staremu teatrowi”, zamknęła pewien etap wystawiania tej dramaturgii. Nadchodził bowiem czas *Wyzwoleń* uproszczonych i publicystycznych.

W sumie sezony 1955/56—1958/59 przyniosły więc kilka wydarzeń. Poza nową interpretacją *Balladyny* wszystkie bulwersowały już samą możliwością sięgania do dzieł, których dzieje sceniczne zostały na parę lat przerwane. *Dziady*, *Kordian*, *Wesele*, *Wyzwolenie*. Norwid — *Pierścień wielkiej damy* Olgi Koszutskiej w Kielcach i *Za kulisami* Horzycy w Teatrze Narodowym, 1958. Krasiński — *Irydion* Jerzego Kreczmarra (Kraków 1958) i *Nie-Boska* Korzeniewskiego (Łódź 1959).

Jest przy tym znamienne, że romantyzm interesował w tym czasie przede wszystkim twórców, którzy wyrosli w dwudziestoleciu międzywojennym; dotyczyło to zarówno reżyserów, jak scenografów. Z młodych w owych pierwszych „gorących” sezonach po pozycje te sięgnęli tylko Skuszancka i Dejmek; oni też odeszli najdalej od tradycji (głównie teatralnej, ale i literackiej) w dziedzinie treści i w dziedzinie formy. Lecz poważnym zabiegiem „aktualizacji” repertuar romantyczny poddany zostanie nieco później. Wtedy też pisać się zaczęło o jego „uniwersalizmie”.

Data wydaje się wyraźna: 1959 — Rok Słowackiego. Rok licznych historycznoliterackich sesji i okazjonalnych przedstawień. I znów, jak przy Wyspiańskim — lecz z poważniejszymi konsekwencjami — odkrycie — Słowacki nie znany. Kult drugiego wieszczą uznany zostaje za nieco pozorny, przejawiający się głównie w dużej liczbie nieciekawych przedstawień sztuk po wielokroć na scenie sprawdzanych. Plonem Roku, nazywanego w ferworze dyskusji „Rokiem Niechęci do Słowackiego”, jest głównie zwrócenie uwagi na jego twórczość niesłusznie zapoznaną: dramaty powstałe po roku 1843 i zwane umownie mistycznymi.

Już w końcu roku 1958 pojawił się w Lublinie nie zauważony *Zawisza Czarny* w inscenizacji Jerzego Golińskiego, powtórzony w sezonie następnym w Starym Teatrze, rozpoczynający w karierze tego reżysera cały cykl realizacji późnego Słowackiego, niewątpliwie interesujących, pozostających jednak trochę z boku głównej linii interpretacyjnej tej dramaturgii. Goliński tworzy spektakle o polskich bohaterach (*Zawisza*, *Ksiądz Marek*) i antybohaterach (*Sen srebrny Salomei*) w najprostszym rozumieniu tych słów; bohaterskość jest tu zawsze szlachetna i rycerska.

Inni skoncentrują swe zainteresowania wokół problemów Historii (przez duże H), charakteru narodowego, władzy etc. Rozpoczęła Skuszanek *Snem srebrnym Salomei*. Był to „*Sen* nie calderonowski i nie towiański, ale *sen* polityczny, drapieżny, mitoburczy” (Z.Greń), rozpatrujący wzajemne relacje: jednostka—procesy historyczne, wymierzony w tych, co niepomni na ludzkie i boskie znaki pragną „swoją kość gdzieś gryźć na boku”. Tragifarsa o ludziach-marionetkach, nie rozumiejących niczego z istoty procesów, w których przyszło im uczestniczyć, opijających na gruzach ojczyzny pozorny happy end (tylko Księżniczka świetnej Anny Lutosławskiej była tu bohaterką świadomą).

Odczytano ów *Sen* jednoznacznie. „Mistycyzmy” okazały się pozorne, w Słowackim dostrzeżono krytycznego i „myślącego całkiem współcześnie historiozofa”, dopatrując się aktualizacji i w tym, co w zamyśle reżyserskim nie miało jej podlegać. Odtąd, do roku mniej więcej 1963, późna dramaturgia Słowackiego przeżywać będzie swe sceniczne apogeuum. Jak *Samuel Zborowski* Jerzego Kreczmara (Warszawa 1962 i Kraków 1963), kładący nacisk na akt V, czyli spór o Polskę. Jak *Ksiądz Marek* Hanuszkiewicza w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1963) — znów rzecz o Polsce (ujrzanej oczyma Kazimierza Pułaskiego) i inne.

Okres 1959—63 jest zresztą okresem, gdy w romantyzmie frapujące wydają się przede wszystkim treści. Treści, które zdadzą się często reżyserom i krytykom zachłystując „współczesne”. Lecz „współczesność” ta kurczy się nierzadko do dziennikarskiej prawie aktualności.

Nie jest to choroba powszechna. Pośród inscenizatorów repertuaru romantycznego wyraźnie zarysowują się indywidualności. Przy wielu różnicach postawę dość bliską zajmują Jerzy Kreczmar i Bohdan Korzeniewski. Najmocniejszą stroną ich realizacji pozostaje prawie zawsze analiza tekstu — odkrywcza, wnikliwa, przekonywająca, nie zawsze tak samo sugestywna w realizacji. Kreczmarowski *Irydion*, *Samuel Zborowski*, *Dziady* cz. III (Katowice 1962), *Nie-Boska* (Poznań 1964) podporządkowane zostały tym samym, co inne realizacje tego reżysera, zasadom logiki. *Nie-Boska* i *Dziady* (Kraków 1963) Korzeniewskiego odznaczały się niezwykle konsekwentną myślą interpretacyjną, porządkującą nieharmonijną strukturę utworów. *Nie-Boskiej*, ukazanej jako „dramat myśli”, zarzucano wszakże wygubienie wszelkiej namiętności, *Dziadom* (cała — poza sceną więzienną — akcja była snem czy majakiem obecnego ciągle na scenie Konrada) — iż „zagubiły człowieka”. Lecz w zarzucie, iż reżyserzy ci tworzą w istocie spektakle antyromantyczne, jest tylko niewielka część racji. Jest to wciąż romantyzm, tyle że widziany jakby z drugiego brzegu.

Romantyzmowi pozostała wierna Krystyna Skuszan-ka. Po zrealizowanych wraz z Jerzym Krasowskim *Dziadach* (Nowa Huta 1962, Warszawa 1963) i *Kordianie* (Wrocław 1965) sięgnęła znów po *Sen srebrny Salomei*, najpierw w nieudanym spektaklu w Warszawie (1963), potem w nowej wersji we Wrocławiu (1967); szło w niej już bardziej o kształt teatralny niż o palącą problematykę. Poszukiwaniem właściwego kształ-

tu był też *Fantazy* (1969), potraktowany jako dramat układany przez Fantazego i Idalię, ukazujący ograniczenie wszelkich estetyk. Po raz pierwszy dokonano więc tu na *Fantazym* zabiegu nowej interpretacji, pokazując przy tym jego związek z późnymi dramatami Słowackiego.

Przesunięcie zainteresowań od „aktualizacji” treści w kierunku doskonalenia formy jest dla realizacji romantycznych po roku 1963 w ogóle znamienne.

Charakterystyczne też, że właśnie zagadnienia formy staną się (w sposób aż skrajny) podstawowym problemem przy interpretacjach romantyków przez reżyserów debiutujących w końcu lat sześćdziesiątych. Obraz teatralny — czy po prostu plastyczny — stanie się tu wręcz ważniejszy od słowa (*Sen srebrny Salomei* Korzbińskiego — 1969 w Koszalinie, *Irydion* Grzegorzewskiego — 1970 i *Książd Marek* Bordowicza — 1971 w Łodzi).

Szczególne miejsce w interpretacji repertuaru romantycznego zajmuje też w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Adam Hanuszkiewicz. W przeciwieństwie do większości polskich inscenizatorów nie interesuje go romantyzm jako teatr polityczny, niweluje też z reguły ten aspekt sprawy. „Aktualność” rozumie dosłownie i czytając — jak powiada — tę dramaturgię przez własne doświadczenia (w oderwaniu od krytycznoliterackich komentarzy), dostosowuje ją po prostu do powszechnych gustów i wrażliwości. Owo dostosowywanie Wielkiego Repertuaru do wytrzymałości dzisiejszego przeciętnego widza dokonuje się tutaj zarówno przez maksymalną ingerencję w tekst (np. *Wyzwolenie*, 1966, które rozpoczęło nowy etap wystawiania tego dramatu), jak i atrakcyjność formy (*Wesele*, 1963, na obrotówce, *Balladyna*, 1974, ze sławnymi już hondami i inne). Niezwykła sprawność warsztatowa i reżyserska inwencja powodują przy tym, że walory

czysto widowiskowe, efektywność poszczególnych obrazów stają się konkurentem dla myśli (nie tylko myśli autora, także widza). I tak w *Nie-Boskiej* (1969) z obrazu w obozie rewolucji pozostaje w pamięci głównie półnaga, rozpięta na krzyżu dziewczyna, z *Kordiana* (1970) balet w scenie papieskiej, ze spektaklu *Norwid* (1970) ładne „żywe obrazy”.

Problematyka sprowadzona zostaje najczęściej do kilku maksym (jak w *Norwidzie*) lub tzw. życiowego prawdopodobieństwa, jak w *Nie-Boskiej*, przemienionej w dramat rodzinny, w którym do roli pierwszorzędного motywu urosły konflikty Mąż—Żona, a nie jak przywykliśmy, Mąż—Pankracy. Dziesięć zrealizowanych przez Hanuszkiewicza pozycji romantycznych (poza wspomnianymi: *Fantazy*, 1967, ciekawy *Beniowski*, 1971, oraz po raz pierwszy wprowadzone na scenę *Wacława dzieje* wg Garczyńskiego, 1973) układa się w teatr, przyciągający leniwego nawet widza, stwarzający złudzenie, iż ten typ dramaturgii wciąż może i powinien mieć masowego odbiorcę.

Prawda jest wszakże nieco inna, przynajmniej gdy idzie nie o sensacje. Wielki Repertuar podawany bez ułatwień i zasadniczych amputacji trafia — jak każda sztuka trudna i niejednoznaczna — tylko do publiczności dojrzałej i na przyjęcie go przygotowanej, bo-daj potencjalnie. Jest tak od momentu, gdy przestały wystarczać emocje, towarzyszące wprowadzeniu na scenę utworów objętych wcześniej nieoficjalnym indeksem.

Około roku 1964 zainteresowanie romantyzmem jako domeną zastępującą w znacznym stopniu dramaturgię współczesną słabnie. Choć właśnie wtedy powstają spektakle najbardziej artystycznie wyważone. Choć wtedy podejmuje swe — w połowie tylko udane — próby z *Kordianem* Dejmek, mierząc ku *Dziadom* (1967) — jednemu przedstawieniu, które wywarło w tych la-

tach rezonans pozaartystyczny, zresztą nie za sprawą teatru. I choć wówczas debiutuje w dziedzinie repertuaru romantycznego Konrad Swinarski.

A właśnie za sprawą tego debiutu, który otworzy nowy okres interpretacji romantyzmu w teatrze — rok 1965 jest przełomowy. Ranga tego przełomu stanie się jednak oczywista dopiero z perspektywy następnych sezonów.

W październiku 1965 roku odbyła się w Starym Teatrze trzecia po wojnie premiera *Nie-Boskiej Komedii*, w istocie druga — po inscenizacji Schillerowskiej — która winna przejść do historii teatru. Było to bowiem jedno z najbardziej gorzkich i przejmujących przedstawień po wojnie, zrywające przy tym całkowicie z popularną tradycją grania utworu jako nieco abstrakcyjnego dyskursu o dwu różnych, lecz jednako przegrywających ideologiach, ilustrowanego „żywymi obrazami” — na ogół symbolicznej proveniencji. *Nie-Boska* opracowana przez Konrada Swinarskiego była szydercza i dojmująco dosłowna.

Nosiła ta *Nie-Boska* wiele cech znamiennych i dla innych przedstawień Swinarskiego. Użyto w niej środków teatralnych wielorakich (od poetyckich po brutalne), nie wywołując jednak wrażenia chaosu. Odwrotnie. To, co wieloznaczne w utworze, pozostało takim na scenie. Pewien naturalizm sprowadził rzecz ze sfery fantazji na ziemię, a równocześnie przez jawną demonstracyjność owego naturalizmu podkreślono, iż wszystko dzieje się w teatrze, co wybijał też charakterystyczny dla Swinarskiego finał przedstawienia — wejście maszynistów uprzątających scenę i rozbierających dekoracje.

W dwa lata po *Nie-Boskiej* opracował Swinarski *Fantazego* i choć spektakl ten nie osiągnął rangi poprzedniego, był przecie wydarzeniem znaczącym, znów uformowanym wbrew tradycji. Bohaterów umieszczo-

no w romantycznym pejzażu, lecz rzeczywistości powszedniej. Worki siana, główki kapusty, pęki cebuli w dworze Respektów. Pierwsza chyba w dramacie romantycznym żywa kura, łażąca po „podwórku”, i pies w ramionach Stelki. Przechodząca przez scenę para nędzarzy i pijany chłop w parku. Lecz nie były to tak modne później neonaturalistyczne zabawy. Była to rzeczywistość wyczytana z tekstu. Jej sens był zarazem całkiem dosłowny (odbicie istniejących warunków), jak i symboliczny, poszerzający „komedię o Fantazym o dramat wielkiego, karłowaciejącego i smętnie trwającego w chocholim bezruchu narodu” (Koenig).

Na początku roku 1969 inscenizuje Swinarski *Sędziów* (pierwsza po wojnie realizacja na zawodowej scenie) i *Kłatwę* Wyspiańskiego, mieszcząc w jednym spektaklu nie tylko dwa dramaty, lecz i dwa style teatralne. W *Sędziach* — wierność prawie absolutna didaskaliom, całkowita ascetyczność środków, w *Kłatwie* atmosfera hysterii, pochody kalek i bigotów, kamienowanie ociekającej krwią-farbą Młodej, ekspresyjność chwilami z Grand-Guignolu. I wspólna idea generalna: potępienie fanatyzmu, nietolerancji, okrutnych praw ludzkich, którym nadaje się rangę boską.

Sędziów i *Kłatwę* przygotował Swinarski z okazji Roku Wyspiańskiego. Jubileuszowe obchody (setna rocznica urodzin), nie sprzyjające na ogół „żywemu” teatrowi, tym razem zdumiały. Główne sukcesy — dobrego poza tym i tak sezonu — wiązały się właśnie z Wyspiańskim. Był to też w jego dziejach scenicznych pierwszy tryumf tak pełny i niewątpliwy. Prapremiera *Kronik królewskich* (fragmenty Kazimierza Jagiełłończyka, Jadwigi, Zygmunta Augusta) przygotowanych przez Ludwika René i Jana Kosińskiego, pokazanych jako wielki spór o władzę. Przypomniany Bolesław Śmiały Helmuta Kajzara i Józefa Szajny we Wrocławiu, Legion Jerzego Kreczmara i Jana Kosiń-

skiego w Katowicach, wierny scenariuszowi poety, a mimo to „nie pamiątka historyczna, lecz żywe i wciąż aktualne dziedzictwo Młodej Polski i jej dialogu z romantyzmem” (Z. Greń). *Powrót Odysa* Jerzego Golińskiego i Andrzeja Stopki, stylizowany po podhalańsku moralitet o bohaterze, którego poczucie sprawiedliwości doprowadziło do zbrodni. Pierwsza od kilkudziesięciu lat realizacja *Protesilasa i Laodamii* w inscenizacji Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu, rozbudowana pantomimicznie. Wreszcie publicystyczne *Wyzwolenie* Maciejowskiego w Szczecinie, świadomie przekształcone w sztukę „niemal współczesną”, brzmiącą w owym roku nad wyraz ostro. I inscenizacja, która wywołała największy rezonans i liczne kontrowersje, *Wesele* Lidii Zamkow w Krakowie, kwestionujące zarówno tradycję wystawiania utworu, jak i poetykę Wyspiańskiego, rezygnujące ze zjaw, sprowadzające akt II do pewnych psychologicznych motywacji. Bardzo przy tym ostre i niemal reportażowe. Realizacja ta, jakkolwiek by ją oceniać, była pierwszą tak generalną i świadomą próbą przewartościowania naszych pojęć o utworze. Drugą podejmie cztery lata później Wajda w swoim filmie.

Był to więc Rok istotnie bogaty (a ograniczono się tu jedynie do przedstawień najgłośniejszych, w sumie polskie teatry dały osiemnaście premier jedenastu sztuk Wyspiańskiego) zarówno pod względem tytułów, jak i interpretacji. Co najważniejsze, nie czuło się w tym obowiązku, styl wielu reżyserów właśnie w zerknięciu z Wyspiańskim dojrzał jakby czy się wyraźnie określił. Zdawało się, że ta tendencja będzie kontynuowana, a przecież już w sezonie następnym Wyspiański zszedł zupełnie z pola widzenia.

W latach 1970—72 zainteresowanie zarówno romantyzmem, jak autorem *Wesela* prawie zamiera. Choć każdy sezon przynosi oczywiście pewną liczbę premier

tej dramaturgii — próżno ich szukać pośród inscenizacji najwybitniejszych czy nawet ambitnych.

I wreszcie w roku 1973 wydarzenie o rezonansie, jakiego nie miała żadna premiera nie tylko Wielkiego Repertuaru od czasu inscenizacji Dejmka: *Dziady* Swiniarskiego w Starym Teatrze.

I znów — jak *Nie-Boska* — była to po Schillerowskiej najwybitniejsza inscenizacja dramatu, choć właśnie *Dziady* miały w latach ostatnich dużo szczęścia do realizatorów. Walor dotychczasowych interpretacji był jednak przede wszystkim filologiczny, dopiero Dejmek przy współpracy Stopki pokazał w *Dziadach* teatr. Lecz osadzenie utworu w architekturze, przywodzącej na myśl sławne staropolskie inscenizacje obu artystów, nie sprawdziło się konsekwentnie. Między pięknym, niezwykle sugestywnym misteryjnym obrzędem, prawie operą z anielskimi (i nie tylko) Chórami, rozbudowanym Widzeniem Księdza Piotra — a scenami „realistycznymi” nie było zgody; sceny więzienne, Bal u Senatora, Salon Warszawski potraktowano błado i tradycyjnie, choć one przecież miały wyrażać myśl podstawową: niezgodę na despotyzm. Nie mieścił się też w owej koncepcji Konrad (ze sceny prezentującej Gustawa w mieszkaniu Księdza w ogóle zrezygnowano), w bardzo skądiną ciekawej interpretacji Gustawa Holoubka. Zbyt jednak sugestywny racjonalista, aby potrzebował egzorcyzmów tak jak tu rozbudowanych (z towarzyszeniem Chóru, pieśniami Zmartwychwstania etc.).

Swinarski z niczego nie zrezygnował. W tej po wielokroć opisanej i licznie recenzowanej realizacji znalazło się miejsce dla wszystkich części utworu. Po raz pierwszy w dziejach inscenizacji dramatu wyprowadzono go z tradycyjnego „pudełka”. Po raz pierwszy też — co ważniejsze — tekst zabrzmiał tak współcześnie, bez uciekania się do „ponadczasowych” metafor

i powierzchownych aluzji. Osadzone przez kostium (Zachwatowicz) w epoce Mickiewiczowskiej, stały się te *Dziady* dojmującym oskarżeniem także postaw dzisiejszych. Były istotnie — jak pragnął reżyser — nie Zaduszkami odprowadzonymi nad cierpieniami narodu, lecz pochwałą buntu z jednoznacznym potępieniem wszelkiego konformizmu. Pokazywały w obu obozach nie typy, lecz indywidualności. Udało się też tu osiągnąć cel, do którego tak groteskowo i daremnie dążyło przedstawienie Bardiniego: *Dziady* sprowadzono na ziemię, choć nikt tu nie bał się nadzmysłowego świata.

Dziady rozpoczęły nową falę zainteresowania romantyzmem, która w sezonie ostatnim przejawiała się trzema realizacjami krakowskimi: *Lillą Wenedą* Skuszaneki w Teatrze im. Słowackiego, *Nocą listopadową* Wajdy i *Wyzwoleniem* Swinarskiego w Starym Teatrze. Wszystkie swym artystycznym kształtem i swą problematyką zdystansowały znowu inne realizacje sezonu, sezonu niezwykłego przecie, bo sumującego w założeniu dorobek trzydziestolecia.

Poetyka tych przedstawień była różna, jednoczyły je wszakże pewna cecha wspólna, w inscenizacjach z lat sześćdziesiątych dosyć rzadka: odpowiedzialność za tekst i intencje autora. Niedopisywanie mu pojęć właściwych naszym doświadczeniom i cywilizacji, lecz uczciwe wydobywanie tego, co i na dziś interesujące. Różnica kolosalna.

Jest rzeczą charakterystyczną, iż każda z wymienionych realizacji opierała się przy tym na tekstach traktowanych dość sceptycznie. *Lilla Weneda* miała za sobą wyłącznie teatralne klęski, jeśli nie liczyć sukcesów obsadowych. *Noc listopadowa* budziła zastrzeżenia zarówno ideowe, jak i artystyczne, *Wyzwolenie* stało się co prawda ostatnio sztuką nader modną, lecz dzięki ustępstwom zbyt poważnym; liczne inscenizacje dra-

matu dzieliły się bowiem z grubsza na publicystyczne, nierzadko ostre, bazujące przeciętnie na trzeciej części tekstu, oraz inne, bardziej wobec pierwowzoru lojalne, których myśli generalnej nie sposób było dociec.

Jeśli idzie o interpretację dramatu nie tylko teatralną, lecz i literacką, zaskoczeniem największym była z pewnością *Lilla Weneda*, odczytana jako kontynuacja *Kordiana* poprzez strofy *Podróży do Ziemi Świętej* — głównie *Grób Agamemnona*. Utwór (poddany skreśleniom, lecz nie ideowej, ale artystycznej natury) otrzymał więc niezwykle gorzki i przejmujący komentarz, był to jednak komentarz wygłoszony ustami Słowackiego, przy użyciu dzieł powstałych w tym samym co *Lilla* czasie.

W *Nocy listopadowej*, odwrotnie, nie niwelowano słabości utworu: co więcej, podkreślano je jakby scenicznymi efektami różnej artystycznej wartości. Niektóre fragmenty (m.in. wszystkie kwestie bogiń) przemieniono w operę. O ile w *Lilli Wenedzie* wprowadzony został myślowy ład przy pełnej harmonii wszystkich elementów, w *Nocy* potęgowano chaos. Że był to jednak chaos w znacznym stopniu pozorny, świadczy fakt, iż — w odróżnieniu od dotychczasowych inscenizacji dramatu, operujących bardziej wyważonymi środkami, wyższej „obiektywnie” rangi — był to spektakl prawdziwie tragiczny i namiętny.

Wyzwolenie wreszcie stało się wydarzeniem na miarę najwybitniejszych przedstawień Swinarskiego, stało obok *Nie-Boskiej*, kto wie, czy nie przed *Dziadami*, choć sławy tamtego spektaklu z pewnością nie przerosnie (co innego znaczą jednak dla publiczności *Dziady*, co innego *Wyzwolenie* — którego interpretacji nie uczy nawet szkoła średnia).

Było to *Wyzwolenie* kontynuacją „teatru romantycznego” Swinarskiego. Twórcy, który w jego dziejach zaznaczył się najdobitniej, w sposób najbardziej zde-

cydowany stając przeciw aktualnym modom. Przeciw przykrawaniu bądź przeinaczaniu tekstu. Komentarz, jakim opatruje się tu tekst, jest czysto teatralny, jak niegdyś u Schillera. Swinarski przekazuje to, co wyczytał z dramatu, co go w nim zafrapowało, nie starając się używać go jako pretekstu do przekazania własnej osobowości lub obowiązujących (w życiu, sztuce czy polityce) poglądów. Zrywa z modnym „uniwersalizmem”, owym „zawsze i wszędzie”, podkreślanym abstrakcyjną najchętniej scenografią i pobieżną charakterystyką postaci. Zawsze dekoracją lub kostiumem nawiązuje do epoki współczesnej autorowi. Aktorom pozwala zaś grać prawdziwe role i egzekwuje je w sposób bezwzględny. Stąd taka liczba kreacji, które się pamięta, w tych głównie „inscenizatorskich” spektaklach: Anny Polony, Izabeli Olszewskiej, Jerzego Treli, Wiktora Sadeckiego, Antoniego Pszoniaka, Jerzego Nowaka i innych.

Stąd też każda z jego realizacji pokazując konflikty między ludźmi nie ma w sobie nic z pseudointelektualnych metafor, wyrażających jakoby „ponadczasowe” prawdy, przystawalne w jednakim stopniu — bo tak enigmatyczne — do różnorodnych warunków epok, sytuacji.

Pewien zasób tych cech staje się zresztą udziałem i innych inscenizatorów — choć nigdy tak wyraziście i w takim natężeniu. I jeśli wolno mówić o omawianych wyżej trzech premierach krakowskich, iż składają się na pewien nowy typ teatru romantycznego, to między innymi dlatego, że zrywają z „uniwersalizmem” morału czy przypowieści. Nie ma tu już uogólnień na temat powtarzających się stale mechanizmów historii, nieuchronnych wypaczeń władzy, niezmienności narodowego charakteru — tych wszystkich prawd, półprawd i fałszów dzisiejszej cywilizacji. „Współczesność” polega tu raczej na przestrodze. Przed

skutkami nietolerancji, skłonności do frazeologii, konformizmu i — przede wszystkim — do kompromisu, usprawiedliwianego racjami rozsądku. Czyli przed cechami, które nie muszą być immanentnymi cechami ludzkiej natury, lecz rozwijają się po prostu w określonych warunkach.

Wchodzimy więc, jak się wydaje, w etap interpretacji romantyków najbardziej dojrzały. W dziedzinie problematyki i formy — teatralnie fascynujący. Wielka klasyka (nie polska tylko, także Szekspir na przykład) dowodzi, iż mimo wszystkiego, co pisze się o odchodzeniu teatru od literatury, o ich wzajemnym oderwaniu, konflikcie autonomii tych sztuk, prawdziwą siłę objawiają one właśnie we wzajemnym sojuszu. Nie jest bez znaczenia, że z romantyzmu czerpał także Jerzy Grotowski.

Prawie każdy (chyba poza Jerzym Jarockim) z polskich wybitnych inscenizatorów przeszedł przez romantyków i Wyspiańskiego. Za pomocą tej dramaturgii powiedziano w teatrze powojennym wiele spraw istotnych i wiele zostanie jeszcze powiedzianych. A zakres ich sprowadza się nie tylko do tych treści, które każą krytykom upatrywać w repertuarze romantyzmu namiastkę współczesnej dramaturgii.

Tu tkwi zresztą problem główny. Kult wielkiej tradycji, ukazywanie jej jako sztuki wciąż żywej i inspirowanej wystawia teatrowi — wszystkich czasów i krajów. — świadectwo najlepsze. Ale czy wiele wart jest teatr, w którym do współczesnych przemawia się wyłącznie ustami odległej przecie epoki?

Pośród inscenizacji romantycznych w powojennym trzydziestoleciu znalazło się więcej przedstawień wybitnych niż w całym okresie poprzednim. Nie wszystkie z pewnością przejdą do legendy, blask niektórych gaśnie już po upływie paru sezonów. Ale i tak właśnie większość z nich bronić kiedyś będzie dobrego imienia

współczesnego nam teatru. Teatru, na który narzekamy dziś chętnie i na ogół sprawiedliwie, lecz który potomnym ukaże się w innym świetle. W innym, więc lepszym? Niekoniecznie, choć z reguły przeszłość wydaje się cenniejsza lub bodaj bardziej interesująca niż teraźniejszość.

Wszystko zależeć będzie od kryteriów. Dzieje przedstawień Wielkiego Repertuaru po drugiej wojnie to przecież nie tylko suma ciekawych realizacji. Ich zmienne losy odbijały sytuację w życiu teatralnym, i nie tylko teatralnym, ogólniejszą. One właśnie były zwierciadłem najwyraźniej odbijającym błędy i sukcesy naszej polityki kulturalnej, wielorakie artystyczne i nieartystyczne animozje i sympatie.

Jest to zjawisko bez precedensu i kto wie, ile zeń pojmie i jak je oceni historyk teatru za lat pięćdziesiąt, powiedzmy. Wiadomo przecie, że to literatura współczesna narażona bywa normalnie na wielorakie ciosy i jej rzeczą jest odpowiadać na nie w sposób mniej lub bardziej natychmiastowy i bezpośredni.

sierpień 1974

PRZYMOTNIK „NARODOWY”

Historyczne nazwanie tego teatru właśnie Teatrem Narodowym, nie zaś jakimś innym, tłumaczy się niezmiernie prosto. Wręcz użytkowo, przymiotnik „narodowy” pełnił — jak wiadomo — funkcję w tym przypadku informacyjną, odróżniał scenę z aktorami mówiącymi w języku narodowym od trup cudzoziemskich.

Stefan Treugutt

Nazwy historycznie proste zmieniają w naszym kraju sens tak — z wielorakich przyczyn — szybko i z taką bez troską, że na ogół przestają określać cokolwiek. Szczególnie przymiotniki. Używa się ich jednak chętnie, nadając w dodatku moc prawie magiczną. Dotyczy to życia nie tylko artystycznego, ale jego także.

Przy pomocy przymiotników wartościuje się zjawiska, postawy twórcze, światopoglądy, tworzy mity, przyznaje lub odbiera talenty, awansuje bądź strąca. Większość przymiotników przekształciła się od dawna w wyrazy-hasła, wystarczy ich użyć, nie badając źródłosłowu. Wolno wyrokować o tym, kto i co jest współczesne, zaangażowane, awangardowe, masowe czy elitarne, nie wiedząc lub nie chcąc wiedzieć, czym jest współczesność, zaangażowanie, masy czy elita. Sensu rzeczowników też się bowiem nie bada. Ale konse-

wencje wynikłe z posługiwania się nimi są mniejsze.

Kiedy na przykład teatr bierze swe imię od osoby wybitnego artysty, związanego bodaj przejściowo z jego losami, to oddaje po prostu owemu artyście sprawiedliwość. Kiedy sięga po nazwiska wielkich poetów czy pisarzy, to składa tym pisarzom hołd, lecz nie zobowiązujący. Nikt nie wymaga, by teatr w Toruniu kontynuował program Horzycy, a wrocławski — Wiercińskiego (jest przy tym znamienne, że nie ma w Polsce teatru im. Leona Schillera), podobnie jak nikt nie wymaga, by Teatr im. Mickiewicza w Częstochowie preferował wielki repertuar, a teatr w Zielonej Górze czuł jakikolwiek związek z dziełami Kruczkowskiego.

Co innego z przymiotnikami. Kiedy teatr umieszcza je w swoim tytule, traktuje się ów fakt jako manifestację określonego programu, bodaj w założeniu.

Na ogół tylko w założeniu, przynajmniej od lat kilkunastu. O ile na przykład określenie teatr „Polski” miało swe znaczenie bezpośrednio po wojnie, głównie na Ziemiach Odzyskanych (tak jak miało ono znaczenie w 1913 roku w Warszawie); o ile określały pewien profil teatru — artystyczny czy ideowy — terminy „Nowy” dla teatru łódzkiego Dejmka w roku 1949, „Współczesny” dla teatru Axera w 1949 i po 1956, a także „Ludowy” Krasowskich w Nowej Hucie w 1955 (choć właśnie ów przymiotnik sprowokował najpoważniejsze na teatr ataki) — o tyle dziś stanowią one martwy ozdobnik, nie wyrażający nic poza onegdajszymi ambicjami polskich scen.

Z Teatrem Narodowym sprawa wygląda szczególnie. Zarówno ze względu na jego tradycję, już ponad 200-letnią, jak i na tę krótszą, liczoną od momentu gdy w roku 1924 świeżo odbudowany Teatr Rozmaitości zmienił nazwę na obecną, jak wreszcie na swe powojenne 25-lecie, obchodzone w grudniu ubiegłego roku

przygotowaną przez Adama Hanuszkiewicza premierą *Wesela*.

Teatr Narodowy... Istotnie, w roku 1765 miano, jakie przybrał, miało wymowę prostą i jednoznaczną. Ale w sto sześćdziesiąt lat później sprawa wydawała się problematyczna, czego dowiodła między innymi ogłoszona przez „Przegląd Warszawski” w marcu 1925 roku ankieta dotycząca programu, wzorców, repertuaru i roli, jaką scena ta winna pełnić. „Zniekształcone przez niewolę życie polskie szuka swojego wyrazu. [...] Zerwane nici tradycji trzeba chwycić i związać ze współczesnością. Pokazać swoją własną twarz, choćby ona ukazała się mało «europejską», jest obowiązkiem naszego pokolenia. Teatr Narodowy winien być tej twarzy zwierciadłem” — odpowiadał Stefan Jaracz, jeden z pięćdziesięciu ankietowanych obok Kasprowicza, Boya, Solskiej, Wysockiej, Osterwy...

Wizja Teatru Narodowego, jaką miał Osterwa, bliska była poglądom Jaracza. Fakt, iż jego bezpośredni związek z losami tej sceny okazał się zaledwie epizodem, wydaje się tak charakterystyczny dla jej dalszych dziejów, iż traktować go wolno w sposób niemal metaforyczny. „Jeśli nie stworzą takiego Teatru Narodowego, jak ja go pojmuję, to w kierownictwie nie będę [...]. W ogóle przypuszczają, że reorganizację teatrów przeprowadzi się przez uchylenie statutu i wybór «Dyrektora zarządzającego», gmach nowy — może i napis. Kogoś się wyrzuci, kogoś doangażuje — dobry zespół, dobry repertuar i koniec. A nie! bo to wszystko zależy od podstaw, od gruntu, od fundamentu, od pojęcia. [...] Teatr Rozmaitości był przedsiębiorstwem, a Teatr Narodowy może być tylko przedsięwzięciem” — pisał Osterwa do Stefana Żeromskiego, jeszcze przed inauguracją teatru, przewidując konflikty z magistratem.

Rychło okazało się, iż mimo dumnych enuncjacji o przedsięwzięciu mowy być nie może. Osterwa od-

szedł po jednym sezonie. Do roku 1939 reprezentacyjne przedsiębiorstwo Teatr Narodowy zmieniałoby dyrektora jeszcze siedmiokrotnie i choć kierowali sceną ludzie o określonych indywidualnościach, jak Kazimierz Kamiński, Jan Lorentowicz, Emil Chaberski, Ludwik Solski — to model teatru, który łączyłby się z jego zobowiązującą nazwą, nie został stworzony. Przyszłość przyznała rację Osterwie: nie wystarczył dobry (na ogół) repertuar, z przewagą sztuk polskich, ani nawet doskonały zespół (reżyserowali tu wszak Leon Schiller, Teofil Trzeciński, Ryszard Ordyński, projektował scenografię Wincenty Drabik, grali Mieczysława Ćwiklińska, Honorata Leszczyńska, Janina Romanówna, Irena Solska, Wojciech Brydziński, Józef Węgrzyn, Kazimierz Kamiński, Mieczysław Frenkiel, Jerzy Leszczyński, Ludwik Solski, Stefan Jaracz, Jan Kurnakowicz i inni). Kiedy zaś po objęciu w sezonie 1938/39 kierownictwa teatru przez Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycę budzić się zaczęły nadzieje, iż zwycięstwo nad przedsiębiorstwem wreszcie odniesie przedsięwzięcie — rozbiła je wojna. Teatr Narodowy legł w gruzach w sensie nie symbolicznym już, lecz dosłownym.

Powracał do życia w momencie niezbyt korzystnym: 13 grudnia 1949 roku. Było zbyt późno, aby na jego czele stanął któryś z twórców widzących jasno kształt, jaki winien przybrać. Nie żyli już Osterwa i Jaracz, drukujący w „Odrodzeniu” (1944, nr 6—7) piękny szkic *O Teatr Narodowy*, zakończony sentencją: „Do tworzenia Teatru Narodowego trzeba zatem wychować ludzi. Ma to być bowiem szkoła mowy polskiej, gestu, obyczaju, prawdziwe zwierciadło dla Narodu”. Na marginesie teatralnych centrów tworzył Horzyca, Leon Schiller wchodził w okres niełaski, a był to chyba jedyny wówczas artysta, który mógłby przy sprzyjających warunkach zrealizować „monumentalny Teatr Narodowy” mający w żelaznym repertuarze *Dziady*,

Nie-Boską, Kordiana, Legion, Noc listopadową, Akropolis, Szekspira, Calderona, Goethego i innych, w formie scenicznej „przystosowanej do ducha naszej epoki, do jej zainteresowań i dążeń”. A także „najcelniejsze dzieła dramatyki współczesnej, nie mówiąc o *Róży Żeromskiego*, niektórych dramatach Rostworowskiego, może nawet i *Micińskiego*”, z pamięcią o nowym widzu, oczywiście.

Rok 1949 przekreślał te możliwości. Przedstawieniem otwierającym działalność odbudowanego (po raz trzeci w dziejach sceny) Teatru Narodowego, był *Jegor Bułyczow* Gorkiego, przygotowany zresztą z wielką starannością (reżyseria Władysława Krasnowieckiego, scenografia Władysława Daszewskiego, z Ewą Kuniną, Stanisławą Perzanowską, Wandą Łuczycką, Tadeuszem Fijewskim, Władysławem Krasnowieckim).

Pierwsze po wojnie trzyosobowe kierownictwo (Władysław Daszewski, Marian Meller, Władysław Krasnowiecki) starało się określić generalny program: „Teatr Narodowy chce być teatrem stałego repertuaru [...], będzie się starał o stopniowe gromadzenie żelaznego kapitału sztuk, które nie zejda ze sceny [...], które, zwane klasycznymi, stanowić muszą podstawę kształtowania się kultury teatralnej najszerzych mas robotników i inteligencji pracującej [...], unikając eklektyzmu” („Odrodzenie” 1950, nr 1). Repertuaru właściwego dla tak pojętego teatru nie sprecyzowano ściśle, dzięki czemu program pozostał na tyle enigmatyczny, iż mógł go podpisać zarówno Schiller, jak i ktoś z ważnych wówczas urzędników. Nie znaczy to, by ogłoszenie go było tylko posunięciem dyplomatycznym. Ale w praktyce i tak nie został zrealizowany. O żelaznym kapitale sztuk nie ma mowy, schodzą one z afisza w pewien czas po premierze. Jeśli nawet zarysowuje się jakiś określony profil, to zmienia się on równie szybko jak kierownictwo sceny. Pierwszy kierowniczy

triumwirat zdaje się bazować na klasyce: *Jegor Bułyczow*, *Krakowiacy i górale* Bogusławskiego, potem Szekspir i Molier. Krytyka zaczyna sarkać na „model teatru akademickiego, oderwany od problematyki współczesnej”.

Kiedy dyrekcję obejmuje sam Krasnowiecki (1950/51 — II 1952), scena stara się włączyć w dzień dzisiejszy *Szczęściem Pawlenki*, *Tysiącem walecznych* Rojewskiego i *Odezwą na murze* Świrszczyńskiej. Lecz i koncepcja uczynienia z Narodowego teatru „zaangażowanego” (w socrealistycznym sensie słowa) nie zostaje rozwinięta. Miejsce Krasnowieckiego zajmuje Meller, kierownikiem artystycznym i głównym reżyserem zostaje Bohdan Korzeniewski, wychowany w kulcie dla klasyki. Poza *Człowiekiem z karabinem* Pogodina wszystkie głośne pozycje tego okresu dotyczą interpretacji pozycji dawnych, jak *Rewizor*, *Bobrowe futro* Hauptmanna, *Zemsta*. Zbyt to jednak mało, by mówić o „modelu” lub bodaj o jakiejś specyficznej aurze wyróżniającej tę akurat scenę od innych, chyba że dzięki poziomowi aktorstwa. Narodowy ma wówczas w swym zespole Jana Kurnakowicza, Kazimierza Opałińskiego, Jacka Woszczerowicza, Wojciecha Brydzińskiego. Zresztą i teraz nie ma czasu nie tylko na zrealizowanie jakiejś idei, ale i jej przemyślenie. Tym razem zmienia się nie tylko dyrekcja teatru, ale i cała polityka kulturalna. W okres tzw. odwilży wkracza Narodowy pod nowym kierownictwem Erwina Axera, żyjąc do końca sezonu 1956/57 w symbiozie z Teatrem Współczesnym. Po raz pierwszy w sposób bezpośredni reaguje na sprawy chwili bieżącej; tu właśnie odbywa się słynna premiera *Ostrego dyżuru*, zapowiadająca zwrot, który istotnie nastąpi. Zajęciem stanowiska w sprawie przełomu jest również inscenizacja *Kordiana*, przywracająca po paroletniej banicji ów dramat scenie. A także pierwszy Sartre w Warszawie — *Muchy*

z Jackiem Woszczerowiczem, Zofią Mrozowską i Tadeuszem Łomnickim.

Zapewne mogła się kryć w tym zapowiedź teatru, który będąc narodowym byłby współczesnym w najbardziej dosłownym sensie. Przymiotnik drugi był jednak Axerowi na tyle bliższy, iż wrócił on po prostu na scenę przy Mokotowskiej. Do Teatru Narodowego przychodzi człowiek, który przedsięwzięcie to ma we krwi: Wilam Horzyca. Przychodzi jednak zbyt późno. Nie tylko z tego względu, że ma już lat sześćdziesiąt dziewięć i jest u kresu życia; prowadzić będzie teatr załedwie przez półtora sezonu i umrze (2 III 1959) nie doczekawszy nawet premiery swego ostatniego, jakże znaczącego dzieła: *Za kulisami* i *Tyrteja*. Horzyca przychodzi zbyt późno także w innym — mniej tragicznym — sensie. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odznacza się w polskim teatrze pewną (szlachetną) doraźnością, skłonnością do publicystyki, rachunków namiętnych i niecierpliwych; służy im wszystko — dramat współczesny, adaptacje, klasyka.

Horzyca ma na temat „współczesności” klasyki zdanie, które w ustach dyrektora Sceny Narodowej brzmi przekonywająco, więcej, gwarantuje chyba jej byt właściwy. Nie znosi aktualizacji zbyt natrętnej, płynącej w jego odczuciu tylko z faktu, iż „Co było w *Dziadach*, w *Księdzu Marku*, w *Nie-Boskiej*, w *Wyzwoleniu* z wiecznego życia ludzkości, co w nich było ponadczasowego [...], tego współczesny Polak nie rozumie, rozumieć nie chce, a nade wszystko rozumieć nie umie” („Pion” 1939). Jest w tym poglądzie bliski Jaraczowi, który w cytowanym już szkicu z roku 1944 pisał: „Nie chodzi tu przecież o to, aby sztuki Słowackiego, Wyspiańskiego, Fredry wystawiać pro honore domini, jak to było dotychczas, a potem narzekać, że nie mają powodzenia, bo przestały być «aktualne», ale by wydobyć z nich nieprzemijające wartości, a

przez to uczynić je wiecznie żywymi. I nie pomogą tutaj same koncepcje reżyserskie, odświeżające rozmaitymi trickami przebrzmiałe jakby problemy”.

Tricki i koncepcje są jednak wówczas w szczególnej modzie. Horzyca — pierwszy dyrektor, który przypominał sobie o tradycjach teatru i umieścił na afiszach pod jego nazwą adnotację: „założony w roku 1765” — zaczął realizować swe założenia konsekwentnie i z aż przysłowiową u tego artysty „wiernością sobie”. Nareszcie powstał ciąg inscenizacji układających się w określoną całość: *Fedra* Racine’a z Ireną Eichlerówną, *Żywa maska* Pirandella, *Księżę Homburg* Kleist’a, *Wyzwolenie*, *Norwid...* Całość ta wydawała się recenzentom „piękna, lecz już nieco martwa”. Czy Teatr Narodowy Horzycy miał w tych warunkach szansę zwycięstwa, czy istotnie wydałby się zbyt akademicki? Trudno sądzić. Model wreszcie zarysowywał się wyraźnie, może po latach wymagałby buntu czy rewolucji. Nie doszło nie tylko do buntu, ale i do ukończenia budowy. Po śmierci Horzycy teatr znów na trzy lata popadł w codzienność i eklektyzm.

O wykształceniu odrębnego stylu teatru, który miał w tytule zobowiązujący przymiotnik „Narodowy”, pomyślał — jako drugi po Horzycy — dopiero Kazimierz Dejmek, pełniący tu funkcję dyrektora od stycznia 1962 roku do września 1968. Kształt tego teatru zaczął się Dejmekowi zarysowywać już podczas ostatnich sezonów łódzkich. Inszenizacje *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* i *Barbary Radziwiłłówny*, 1962, *Żywota Józefa*, 1965, nie były jednak tylko — chętnie przez reżyserów praktykowanym — przeniesieniem na nową scenę własnych udanych przedstawień. Miały stanowić podstawę tzw. żelaznego repertuaru obok *Fredry*, romantyków (*Kordian* 1965, 1967 i *Dziady* 1968), Żeromskiego (m. in. *Uciekła mi przepióreczka* 1965), a także autorów międzywojennego

dwudziestolecia, jak Jasieński (m.in. adaptacja *Słowa o Jakubie Szeli* 1963), Witkacy (m.in. *Kurka wodna* 1964). I oczywiście arcydzieła literatury światowej: antycznej (m.in. Ajschylos, Eurypides, Arystofanes z Ireną Eichlerówną, Elżbietą Barszczewską i Haliną Mikołajską, 1963), Szekspira (m.in. *Ryszard II*, z Gustawem Holoubkiem, 1964), Moliera, Czechowa.

W wywiadzie udzielonym „Polityce” oświadczył Dejmek w drugim roku swej dyrekcji: „Teatr Narodowy winien być polskim, narodowym, współczesnym, socjalistycznym teatrem. Z 3-Majowego Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego winien stać się 1-Majowym Teatrem Narodowym naszego czasu” („Polityka” 1963, nr 47).

Nie było w tym oświadczeniu — wbrew pozorom — odcięcia się od idei Bogusławskiego; na tradycję „ojca polskiej sceny” i Schillera powoływał się Dejmek nie raz, zresztą i w tym właśnie wywiadzie. Chodziło w założeniu po prostu o współczesność teatru, zarówno w dziedzinie realizacji klasyki, jak dramaturgii najnowszej (m.in. *Namiestnik* Hochhutha, z Holoubkiem, 1966), o teatr polityczny, co nie znaczy publicystyczny, doraźnie propagandowy.

Programu nie udało się zrealizować bezbłędnie. Teatr Narodowy przeżywał swe chwile wielkie i swe porażki (m.in. obie wersje *Kordiana*). Wiele przedstawień niczym nie zapisało się w pamięci (choćby trzy realizacje sztuk Fredry, dwie Rittnera, Szekspira etc.). Ale położono z pewnością podwaliny pod ów żywy, a zarazem narodowy teatr, którego Dejmek pragnął. Jest sprawą szczególnego paradoksu, iż proces ten przecięły *Dziady*.

Od 1 IX 1968 dyrekcję Teatru Narodowego objął Adam Hanuszkiewicz. Repertuar, jaki ustalił dla tej sceny, najbliższy był chyba ideałom Horzycy: *Nie-Boska Komedia* 1969, *Beniowski* 1971, *Norwid* 1971, prapremiera *Wacława dziejów* Garczyńskiego, 1973, *Wesele*

1969, *Wyzwolenie* 1969, *Antygona* 1973, *Hamlet* 1970, *Makbet* 1972.

Ale porównanie jest całkowicie zawodne: repertuar bowiem to nie tylko tytuły, lecz i realizacja. Teatr Narodowy Hanuszkiewicza, adresowany jest głównie do owego Polaka, który zdaniem Horzycy „ponadczasowości arcydzieł nie rozumie, rozumieć nie chce, a nade wszystko rozumieć nie umie”, wymaga więc przystosowania dzieł klasyki do dzisiejszych gustów poprzez zabiegi zwane aktualizacją. Funkcję tę pełni Teatr Narodowy od paru lat konsekwentnie: świadczą o tym i frekwencyjne sukcesy, i wyraźnie określony profil artystyczny.

Jakkolwiek by oceniać poszczególne etapy rozwoju tej najbardziej — z nazwy — reprezentacyjnej sceny, jej historia jest szczególnie bolesna: szesnaście dyrekcji w ciągu czterdziestu lat istnienia; poza Dejmkiem i Hanuszkiewiczem — przeciętnie jeden, dwa sezony na dyrekcję. A przecież wiadomo, że stylu teatru nie wypracowuje się w kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt miesięcy. Szczególnie teatru, któremu nadaje się znaczenie specjalne, nawet wówczas, gdy nikt nie sprecyzował, na czym ma ono polegać naprawdę.

W tej sytuacji przymiotnik „Narodowy” nabiera sensu szczególnego. Odbija po prostu wszystkie tragedie, bezsensy, wzlóty i manowce narodowej kultury. Nieemożność stworzenia ciągłej tradycji — ze względu na taki, a nie inny kształt naszej historii, ale i bezmyślność także. Niecierpliwość i brak zaufania do dobrej woli ludzi, którym zdarza się przecież czasem błądzić. Niechęć do myślenia w perspektywie nieco szerszej niż potrzeby (często urojone) dnia. Jest to więc jakieś „zwierciadło narodu”, którego żądał Jaracz, choć myślał on, oczywiście, o całkiem innych sprawach.

grudzień 1974

O ZADOWOLENIU Z SIEBIE CZYLI PRÓBA DIAGNOZY

Często udawać, że się nie wie, o czym się wie, albo że się wie, o czym się nie wie, jest rzeczą chytrą, ale nie lubię chytrości.

Diderot

„Dialog” narzekający stale — wraz z innymi — na niski poziom polskiej dramaturgii współczesnej, przyniósł pod koniec ubiegłego roku parę sztuk, o których z takich czy innych względów było dość głośno. Jedne, ciesząc się dobrą reklamą i zdobywając recenzje ponad zasługi, nie zachęciły jednak zbyt wielu teatrów do zajęcia się nimi (jak *Okapi* i *Po tamtej stronie świec* Grochowiaka), inne okazały się zapewne modne, lecz, jak to bywa, przez jeden — dwa sezony (jak *Darz-Bór* Abramowa), jeszcze inne uzna się za zbyt dla sceny trudne (*Koczowisko* Łubieńskiego), zbyt mało efektowne (*Złodziej* Myśliwskiego) lub nazbyt wreszcie „dwuznaczne” (*Odnowiciel* Jesionowskiego, *Męczeństwo i śmierć* Karpińskiego). Być może zresztą będzie akurat odwrotnie — nie to jest dla niniejszych rozważań istotne. Podobnie jak niewiele znaczący wydaje się w tym kontekście — znamienny skądinąd — fakt, iż sztuką bezpośrednio zaangażowaną we współczesność jest właściwie tylko *Odnowiciel*, najśmielszy przez to, choć i najmniej sprawnie napisany, naiwny, wyraźnie wtór-

ny w stosunku do sztuk o tej problematyce (powrót Chrystusa), tak popularnych na Zachodzie.

Ważne jest to, że — wystawiane lub nie, krytykowane czy chwalone — staną się wszystkie te utwory, jak tyle ich poprzedników, przyczyną nie gasnących sporów i oskarżeń ze strony autorów, reżyserów i krytyki.

Reżyserzy i krytycy... Ilość gorzkich słów wypowiedzianych przez jednych i drugich jest tak wielka a utyskiwania tak monotonne, że zostawić ich można w tej chwili na boku. Tym bardziej że w sprawie wszystkich obchodzącej wypowiedzieli się wreszcie jednoznacznie, zbiorowo i „w oparciu o dokumenty” (sondaże ekspertów i ankiety) — sami dramaturgowie. Pismem o respekt budzącym tytule: *Memoriał o stanie współczesnej dramaturgii polskiej*.

Memoriał jest dziełem powstałego nie tak dawno przy Oddziale Warszawskim ZLP Klubu Dramaturgów, zrzeszającego trzydziestu sześciu autorów piszących między innymi dla sceny. Reprezentują oni różnorakie światopoglądy i kierunki artystyczne, obok dramaturgów prawie dziś nie grywanych znajdują się i ci najbardziej modni, *Memoriał* uznać więc można za akt całkowicie bezinteresowny. Przyjrzyjmy się jego konkluzjom.

W stwierdzeniu zasadniczym zgadzają się autorzy z krytykami i reżyserami: stan współczesnej dramaturgii polskiej nie napawa entuzjazmem. Ale już słowo „stan” interpretuje się tu inaczej, nie o jakości dzieł myśląc, lecz o sytuacji ich twórców.

Przyczyny złej sytuacji wyliczone są przez dramaturgów dość pedantycznie i w pewnym porządku ważności, nie całkiem przekonującym: rzeczy zasadnicze mieszają się tu bowiem zbyt bez troski z drugorzędnymi. Zrywając więc w paru punktach z kolejnością przyjętą w memoriale, można ująć oskarżenia aż w trzy grupy:

I. Zarzuty wymierzone w zjawiska:

po pierwsze, w nie sprzyjającą autentycznemu zaangażowaniu atmosferę nieufności, która sprawia, iż „najbardziej dyskusyjne propozycje — formalne i ideowe — opatrzone nazwiskiem pisarza obcego znajdują łatwiejszy dostęp na nasze sceny, aniżeli próby rodzime, jeżeli bodaj zatrącają one o problem kontrowersyjny, a przecież bez kontrowersji dramat istnieć nie może. W tym stanie rzeczy dramaturg ponosi ryzyko większe niż pisarze uprawiający inne gatunki literackie”;

po wtóre, w błędne dziś pojmowanie funkcji teatru jako narzędzia „upowszechniania kultury”, podczas gdy teatr „nie może już obecnie spełniać roli «omnibusu», nie może też pełnić skutecznie funkcji popularyzatorskich i dydaktycznych, gdyż w tej konkurencji przegrywa ze środkami masowego przekazu”.

II. Zarzuty wymierzone w złą wolę ludzi, od których byt dramaturgii zależy:

w dyrektorów teatrów, nie zainteresowanych twórczością rodzimą ze względu na ryzyko ideowe i kasowe;

w reżyserów, preferujących „typ literatury zastępczej — montaż, adaptacje, składanki, kompilacje”, zarówno ze względu na to, iż pozwalają one omijać kłopoty, na jakie narazić może śmiały dramat, jak i dlatego że przynoszą one autorom adaptacji wysoko opłacalne honoraria;

w krytyków, bowiem „rola krytyki teatralnej w lansowaniu dramaturgii rodzimej jest zbyt słaba”, a sztuki polskie oceniane surowiej niż zagraniczne;

w kierowników literackich, których „rola w kształtowaniu repertuaru jest problematyczna” i którym można postawić zarzuty podobne jak krytykom;

w wydawców, traktujących dramat po macosz-

mu, ograniczających z reguły swe obowiązki do edycji dzieł zbiorczych i powszechnie uznanych.

III. Zarzuty wymierzone w pewne konkretne paradoksy, dotyczące zarówno prestiżu dramatopisarza (nieobecność ich dzieł na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych czy występach zagranicznych, niska ranga festiwalu wrocławskiego), jak i spraw finansowych (zbyt niskie honoraria, równe tym, jakie się otrzymuje za adaptacje, zbyt niskie nagrody na konkursach etc.).

Z tak konkretnymi oskarżeniami łączą się tu również konkretne postulaty:

utworzenie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki stałej komisji opiniującej, w kwestiach spornych, o wartości teatralnej dzieła;

utworzenie przy teatrach posady „rezydującego dramaturga” w zamian za pierwszeństwo kupna jego utworów przez daną scenę;

„skłonienie” organizatorów Warszawskich Spotkań do lansowania tu i dawania prymatu polskiej dramaturgii współczesnej;

zastąpienie licznych „konkursów na sztukę” (poza konkursem dla debutantów, z zastrzeżeniem, że nagrodzonych się wystawia) — „rozbudowanym systemem konkretnych zamówień teatralnych, w których kontrahentem jest określony teatr, pośrednikiem zaś Ministerstwo Kultury i Sztuki”;

przyznawanie nagród państwowych i ministra kultury i sztuki za polski dramat współczesny;

stworzenie specjalnej i ciągłej serii wydawniczej utworów teatralnych.

I w zasadzie — choć memoriał w paru miejscach wygląda przekonywająco — tylko postulat ostatni naprawdę nie budzi zastrzeżeń. Z wielu zresztą względów: że niemiło jest pisać z przekonaniem, iż się nie

dostąpi druku („Dialog” z pewnością tu nie wystarcza); że wydanie książkowe łatwiej może zainteresować teatr utworem; że w dobie tzw. samowoli reżyserskiej autor ma prawo do zaprezentowania oryginalnego kształtu i myśli swego dzieła, niezależnie od tego, czy są one ciekawsze od reżyserskich, czy nie.

Wszystko ponadto zda się dyskusyjne (może jeszcze poza pieniędzmi). By rozpocząć od spraw generalnych.

Jedyne zdanie sugerujące, iż dramatopisarzom idzie o pryncypia, dotyczy spraw koniecznego politycznego zaufania, zezwalającego na mówienie wprost o pewnych sprawach. Jest prawdą, iż bez kontrowersji i odwagi nie ma dobrego dramatu. Jest też prawdą, że co do samego pojęcia owej „kontrowersyjności” nie ma często zgody; rzecz zdjęta w próbach w jednym mieście, grana jest spokojnie w innym i nikomu często na myśl by nie przyszło, iż chodzi tu o jakąkolwiek „kontrowersyjność”.

Ale jest przecież także prawdą dosyć przykrą, że ów fragment memoriału broni dzieł właściwie nie napisanych, a jeżeli napisanych, to tak rzadkich, że trudno nawet powołać się na charakterystyczne przykłady. Bo choć były przecie i w najnowszych dziejach momenty, które winny wywołać bunt czy sprzeciw dramatopisarza, to sprzeciw odzywał się nad wyraz rzadko i na ogół w chwili, kiedy bunt był już dozwolony. W momencie przełomów szuflady okazywały się — w dramatopisarstwie — prawie puste. Czy tylko dlatego, że dramaturg nie wystawiany uprawiać poczyną inne literackie gatunki? Czy przypadkiem w cytowanej tu na początku frazie o większym ryzyku podejmowanym przez autora teatralnego niż przez innych nie myśli się głównie o ryzyku finansowym (tamci łatwiej „sprzedadzą” rzecz ostrą)? Czyż ponadto właśnie nadmierna ostrożność i asekuracja, nieangażowanie się po żadnej stronie nie są cechami niemal immanentnie związa-

mi z naszą dramaturgią — i czy jest to winą tylko okoliczności zewnętrznych?

Są to wszakże kwestie drażliwe. Być może, mają dramatopisarze za sobą argumenty szerzej nie znane, być może też jest cechą współczesnej obyczajowości, że i na odwagę trzeba mieć placet. Nie tylko administracyjny, także towarzyski.

Wątpliwości bardziej jednoznaczne budzą wszak dalsze punkty memoriału.

Niektóre oderwane są całkiem od rzeczywistości, tak bardzo, że aż zdają się nieprawdziwe lub wynikłe z polemicznego zaciętrzewienia.

Należy do nich między innymi werset o teatrze-omnibusie. Nie trzeba nawet wertować Almanachów Sceny Polskiej, by wiedzieć, że dramatopisarzami najbardziej przez teatr honorowanymi są Tadeusz Różewicz i Sławomir Mrożek. Trudno przecie określić ich twórczość jako „popularyzatorską” i „dydaktyczną”, podobnie jak trudno określić tym mianem utwory innych, chętnie dziś grywanych, a bardzo różnych autorów: Ernesta Brylla, Jarosława M. Rymkiewicza, Stanisława Grochowiaka, Ireneusza Iredyńskiego, Jarosława Abramowa. Co zabawniejsze, właśnie większość spośród tych członków klubu, którzy narzekać mogą na prawdziwy brak zainteresowania teatrów ich dramaturgią, uprawia twórczość popularyzatorską i dydaktyczną. Nie bardzo zresztą wiadomo, czemu terminy te miałyby być w tak całkowitej pogardzie, by cedować je w całości „masowemu środkom przekazu”. Dobry teatr popularyzatorski czy dydaktyczny nie musi przecież łączyć się ani z tzw. szmيرًا, ani ze skłonnością do łatwej propagandy. Nie jest też pewne, czy widz byłby teatrem takim znudzony. Widz w ogóle ogląda — znów wbrew ustaleniom memoriału — współczesne sztuki polskie chętnie, zarówno te lepsze, jak i gorsze. Chętniej niż *Wyzwolenie* czy *Genêta*.

Formuła o obawie „ryzyka kasowego” rządzącej decyzjami dyrektorów teatrów nie jest więc prawdziwa — dyrektor bojący się takiego ryzyka może najwyżej w miejsce *Pasji doktora Fausta* Jerzego S. Sito wystawić *Apetyt na czereśnie* Agnieszki Osieckiej.

Diagnoza o awersji dyrektorów teatrów i reżyserów do współczesnego repertuaru rodzimego jest w ogóle przesadna: wiadomo nawet, iż często pojawia się ów repertuar na afiszu z tego powodu, że preferowanie go przynosi teatrom określone korzyści reklamowe, szczególnie w przypadku premier. Nie zawsze jest to zainteresowanie autentyczne i naprawdę życzliwe, to prawda, ale nie ma mowy o prześladowaniach. Zaś *passus* o przyczynach uprzywilejowania montażu i adaptacji brzmi już wręcz jak insynuacja. Nie dlatego iżby w ogóle nie odpowiadał prawdzie, ale przecież wiadomo, że nie tylko chęć łatwego zarobku sprzyja ich powstawaniu, lecz i konieczność wynikła między innymi z niezwykle ograniczonej liczby nie wybitnych już, ale bodaj dobrych dramatów. Zarzut, iż jest to forma ucieczki od współczesnej dramaturgii, brzmi dziecinnie, gdy przypomnieć nazwiska takich między innymi adaptatorów, jak Dejmek, Krasowski, Jarocki, Hanuszkiewicz, oraz nazwiska adaptowanych: Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Dygat, Konwicki, Kruczkowski, Breza i inni.

Oczywiście, nie na nich zasadza się codzienność teatru, ale i nie na montażach; wystarczy przejrzeć repertuary, by zobaczyć, czy przeważają w nich źli kompilatorzy, czy źli dramatopisarze.

We wszystkich prawie zarzutach, jakie kierują autorzy sceniczni pod adresem ludzi teatru, jest sporo racji. Ale równie dużo, jeśli nie więcej, demagogii. I skłonności tyrana. Jakże często w wymienionych tu postulatach występuje żądanie przymusu, sankcji, które nie wiadomo czemu przynosić mają szkody tylko wówczas,

gdy obejmuje się nimi dramaturga, a nie reżysera, kierownika artystycznego czy literackiego, a nawet niewiele znaczącą osobę krytyka teatralnego, którego powołaniem zawartym już w nazwie jest wszak krytykowanie, a nie przyrządzanie mile brzmiących laurek.

Największą wadą memoriału jest jednak co innego. Broni on idealnej i wymarzonej dramaturgii, która naprawdę w takim kształcie nie istnieje i nie zacznie istnieć nawet wówczas, gdy wszystkie żądania Klubu Dramatopisarzy zostaną wcielone w życie. Projekt wart jest rozważenia i pewne jego wskazania powinny zostać przyjęte. Dobrze, iż powstał, i dobrze, że traktuje się go tak serio. Ale brak w nim jednego punktu: zadań, jakie stawia klub przed sobą. Widać tylko te, które stawia innym.

A przecież nie szczędząc wrogów warto wymagać czegoś i od siebie; nie sprzyja chyba randze twórczości stan permanentnego samozadowolenia. I może miast żądać dla dramatopisarstwa izolowanego świata licznych i absurdalnych często ułatwień, trzeba postawić pytanie proste i naiwne: czemu niezadowolenie ze świata zastanego wyrażają bardziej memoriały niż dramaty.

styczeń 1975

NA PRZYKŁAD BRYLL

(Na marginesie *Rzeczy listopadowej*)

Jaka publiczność, taka i kariera.

Ernest Bryll

Erwin Axer wystawił niedawno *Rzecz listopadową* Brylla. Przedstawienie oceniać można rozmaicie, z pewnością jednak nie wznieci polemik zbyt zaciekle. A przecież jest ono swego rodzaju demonstracją. Zarówno poprzez wybór utworu, jak i jego kształt sceniczny.

Rzecz listopadowa przyjęta została przed siedmiu laty jako rewelacja. Stawiali ją w sąsiedztwie wielkich romantyków i Wyspiańskiego ludzie o różnych gustach artystycznych i różnych światopoglądach. Jerzy Koenig witał ją na łamach „Współczesności” okrzykiem „Nareszcie!” Nareszcie utwór, który „chce zobaczyć współczesność rozpiętą między przeszłością a dniem dzisiejszym [...]. Drastyczność [...] nie jest tu tuszowana zasłoną kostiumu historycznego czy neutralizowana przez wieloznaczną metaforę [...]. W polskim dramacie pojawia się w ten sposób sztuka, jakiej dotąd — za życia mego pokolenia — nie mieliśmy. Próbująca dorastać swoim czasem, pokazująca je i wążąca się na opatrzenie ich własnym — gorzkim, pełnym pasji i poczucia współodpowiedzialności za ich wymiar komentarzem”. Edward Csátó rekomendował dzieło w recenzji wewnętrznej: „jest to sztuka o polskiej duszy, rozpatry-

wanej z punktu widzenia jej kompleksów [...]. Wydaje mi się jedną z najlepszych, najkulturalniejszych i równocześnie najżywiej wzruszających sztuk ostatnich lat". Nawet najbardziej sceptyczny Jan Błoński rozpoczął swój esej w „Dialogu” od oceny: „Rzecz listopadowa jest zarazem zwykła i zupełnie niespodziewana. Cokolwiek się o widowisku — zaledwie śmiałym powiedzieć: o sztuce — Brylla pomyśli, trudno zaprzeczyć, że wśród szarych raczej pomysłów dramatycznych ostatnich lat uderza odwagą i jakością poezji...”

Apologetyczny ton licznych mniejszych wypowiedzi i recenzji nie wykluczał zresztą pewnych różnic w interpretacji. „Dyskusja o losie narodowym”, „poruszenie śpiących sumień”, „tradycja *Dziadów*, *Wesela*, *Wyzwolenia*”, „satyra na konsumpcyjne społeczeństwo”, „dramat o opozycjach Polska—Europa” etc., etc. Skłonność do tworzenia jednoznacznych formuł świadczyła dobrze o syntetycznych umysłach krytyków, nie oddawała wszakże prawdy o owym dramacie, opartym na sprzecznościach i stwierdzeniach wieloznacznych. Jak bardzo wieloznacznych, udowodniły choćby liczne inscenizacje.

Bryllowi nie odmówiono bowiem — w chwili jego dramatopisarskiego debiutu — żadnego z sukcesów. Po zachwytach krytyki kolej przyszła na teatr. Już w parę miesięcy po opublikowaniu utworu w „Dialogu” odbyła się w listopadzie 1968 roku głośna prapremiera wrocławska Krasowskich, uznana za znakomitą. „Frapująca uroda teatralna tego spektaklu, jego finezyjna prostota, szlachetność tonu, skupienie poezji, a jednocześnie potoczystość montażu i autentyczna werwa pamfletu w wielkim stylu” wzmogły jeszcze entuzjazm dla autora, któremu zarzucano co najwyżej pewne niedociągnięcia konstrukcyjne.

Zarówno debiut literacki, jak i sceniczny sztuki uczynił więc z Brylla autora, który znalazł się w centrum

powszechnych zainteresowań. Trzeba przyznać, że nie udało się tego osiągnąć żadnemu z naszych dramatopisarzy. Tak gwałtowna sława nie towarzyszyła nawet scenicznemu debiutowi Różewicza ani Mrożka, by nie mówić już o innych.

W parę dni po premierze wrocławskiej wystawiono sztukę w Łodzi (w reżyserii Sykały) i Gdańsku (w reżyserii Okopińskiego), w ciągu najbliższego roku zagrało ją jeszcze sześć teatrów (Kraków w reżyserii Dąbrowskiego, grudzień 1968; Zielona Góra — Hoffmanna, luty 1969; Poznań — Kordzińskiego, marzec 1969; Katowice — Szajny, czerwiec 1969; Warszawa, Teatr Narodowy — Hanuszkiewicza, listopad 1969).

To także była rzecz bez wielu analogii — tak natychmiastowe i duże zainteresowanie towarzyszyło w zasadzie tylko dwóm dramatom Kruczkowskiego: *Niemcom* i *Pierwszemu dniowi wolności*, oraz twórczości Mrożka.

Podobnie jak i w tamtych przypadkach, nie szło z pewnością o „modę”, która lansowała już nieraz utwory mierne. Rzecz listopadowa zaciekała realizatorów (a byli to, tak samo jak krytycy, artyści różnych pokoleń i upodobań) w sposób — wolno przypuszczać — autentyczny. Jeśli w ogóle można przywołać tu słowo „moda”, to raczej w sensie pewnej podstawowej przyczyny, dla której utwór Brylla wydał się aż tak zajmujący. Jego — prawdziwy czy dorobiony — literacki rodowód współgrał po prostu świetnie z kilkuletnimi już fascynacjami polskiego teatru romantyzmem i Wyspiańskim. Przebywał tu nagle kontynuator na prawdę (choćby z tytułu wieku) „współczesny”, wykraczający (treścią i formą) poza zakłętą krąg obyczajowy — czy pseudoobyczajowo-psychologizujący najnowszej rodzimej dramaturgii. Nic dziwnego, że postanowiono się z nim zmierzyć.

Amorficzność teatralnego kształtu oraz wspomniana

już wieloznaczność problemowa pozwoliły na stworzenie spektakli różniących się zarówno konwencjami scenicznymi, jak wymową. Utwór z dziwną elastycznością dawał się wtłoczyć w ramy niemal realistyczne, prawie rodzajowe, jak w Łodzi czy Krakowie (tu jednak z wyraźnymi aluzjami do *Wesela*), przemieniać w parodię opery, jak w Gdańsku, reportaż z próby teatralnej, jak u Hanuszkiewicza, czy reportaż „z dnia dzisiejszego”, jak w Poznaniu, a wreszcie przypomnienie polskiej okupacyjnej martyrologii, jak u Szajny.

Co więcej, każdy z realizatorów miał za sobą pewne racje, a także aprobatę autora, wyznającego nieraz, iż w zasadzie satysfakcjonują go wszystkie inscenizacje.

W tej sytuacji trudno wyrokować z całą stanowczością, która stylistyka i interpretacja była najbardziej *Rzeczy listopadowej* „wierna”, choć były mniej i bardziej przekonywujące. Można najwyżej stwierdzić, która była dlań najbardziej korzystna. Zda się, iż pierwszeństwo w tej dziedzinie należy się tu prapremierze.

Nawet nie ze względu na to, że była od innych lepsza czy bardziej wstrząsająca (ostrzej wypadła interpretacja Kordzińskiego, bardziej osobiście Szajny). Krasowscy nadali po prostu *Rzeczy listopadowej* kształt, który nawet wady utworu zdawał się przemieniać w zalety. Lub inaczej: nie demaskował wad. Podniosłe poetycka, oderwana konsekwentnie od wszelkiej obyczajowości, pozwalająca ta inscenizacja na podkładanie, przypisywanie utworowi ważkich sensów, które autor zaledwie sugerował lub o których zgoła nie myślał. Krasowscy odwołali się wprost do różnych cytatów z wielkiej narodowej klasyki, narzucając ciąg określonych skojarzeń. Wystarczało się im poddać, by nie zdemistyfikować refleksji zawartych naprawdę w tej sztuce. Jeśli nawet nie udowodniono do końca nieprzeciętności dramatu, to pozwolono ją przeczuwać.

A w gruncie rzeczy oryginalność tego utworu, a nawet jego ranga, polega w znacznej mierze na owym „przeczuwaniu” wagi spraw. Gdy poddać je zwykłej, rzeczowej analizie, poczynają się budzić wątpliwości.

W pierwszej fazie zachwyty Bryllem nikt też o owej analizie nie myślał, poza Błońskim — jedynym, który obok pochwał zgłosił pewne zastrzeżenia serio: „Bryll nienawidzi cyników i moralistów, ponieważ jedni i drudzy figowym listkiem zasłaniają bezsilność: czyż jednak — nieświadomie — nie skazuje się również na daremny moralizm, ograniczając się do kompromitującej panoramy, nie sięgając do przyczyn? Chodzi o to, że *Rzecz listopadowa* mogłaby — pomijając stylistykę — ukazać się w 1905 roku na przykład, spłynąć spod pióra nawróconego na narodowe problemy moralisty [...]. Społeczność leczyć trzeba lancetem myśli, nie biczem uczucia”.

Błoński utrafił w sedno. Mimo wyraźnie określonego czasu akcji, mimo roli, jaką odgrywa tu hitlerowska okupacja, mimo licznych realiów, których się tu nie skąpi, a które jednoznacznie wskazują, iż rzecz dzieje się w Warszawie lat sześćdziesiątych, *Rzecz listopadowa*, cała z pozoru poświęcona współczesności, jakoś jednak współczesność tę omija. Może dlatego, że ze współczesności wybiera to, co w charakterze narodu czy w ogóle społeczeństwa wydaje się (co nie znaczy, iż jest rzeczywiście) niezmiennie. Wystarczy przyjrzeć się najbardziej demaskatorskim i bolesnym tej sztuki cytatami. Od szczegółowych, dotyczących na przykład różnego rodzaju karier gości zgromadzonych na weselu, po generalne:

...myślałbyś, że więcej
zrozumieliśmy niż można wyczytać
z naszych nagrobków
...A tu tylko tyle

światelka w myśli, ile na mogile
pełgania świeczek...

My zawsze chętnie postawimy
na grzbiecie naszych dziejów jeszcze jeden kamień.
Chętnie pomnikiem naszym zawalimy
to gorejące wciąż głupoty znamię

*

...Obłąkana
chora rzeka naszego języka
musi płynąć przeciw myślom, musi
co prawdziwe dla prawdy zadusić,
wszystkie smrody pokornie połykać.

*

Że nam historia wciąż okoniem stawa
trzeba okonia przepić...
...To nawet i w cenie
jest u nas. Stanąć tępo, pochrząknąć, porządzić,
podumać sobie: Świat galopem pędzi
a nam nie można — oto polityka...

Wszystko pasuje doskonale do każdego prawie fragmentu naszych dziejów, wszystko zarazem na tyle jest ogólne, by nie budzić zbyt bolesnych wyrzutów sumienia.

Nie ma tu zresztą cytatu (a więc racji), który nie zostałby zakwestionowany przez inne. Bryll oświadczył w parę lat później w jednym z wywiadów: „Odbiorca rozumuje tak, jakby dramat był rozłożonym na głosy zapisem myśli autora. Tymczasem jest to spięcie postaw i każda postawa powinna otrzymać jak najpełniejsze uzasadnienie, nawet jeśli ja osobiście zupełnie się z nią nie zgadzam”. Brzmi to słusznie, ale i niebezpiecznie. Słusznie, gdy wyraża opinię, że nawet bohaterom światopoglądowo autorowi obcym dostarcza on rzetelnych argumentów na obronę swych racji. Niebezpiecznie — kiedy pokrywa niechęć autora do ujawnienia własnej postawy. Bo wówczas kojarzy się z asekurantwem. I u Brylla niestety nie kojarzy. Sam to czuje — stąd pewnie samoobronne ironiczne przyty-

ki w rodzaju: „A to tylko chowanie głowy w piasek rymu”, lub: „A że śni się przecie grzecznie zawsze, władze coraz dla pana łaskawsze”. Kojarzy się zresztą nie tyle w *Rzeczy listopadowej*, która mimo wszystko jest w miarę odważną relacją z pewnego określonego stanu spraw i jeśli nawet nie pyta „dlaczego”, to bodaj sygnalizuje „jak”, i to w pewnych granicach — uczciwie. Co rzeczywiście wyróżniało ten utwór spośród reszty polskiej dramaturgii.

Pewne niepokojące objawy, które *Rzecz* sygnalizowała zaledwie, ukazały bowiem w pełni dopiero dalsze utwory Brylla, zarówno poetyckie, jak i sceniczne. Nic dziwnego, że wywołały kontrreakcję: obok panegiryków coraz częstsze paszkwile.

W ciągu siedmiu lat dzielących druk *Rzeczy listopadowej* od dnia dzisiejszego przeszedł jej autor, przedtem po prostu ceniony poeta, ewolucję dość szczególną. Nie myślę tu nawet o ewolucji wewnętrznej, dość wyraźnej, ale o tym, co łączy się ze słowem „kariera”.

Mianowany oficjalnie już (bo w prasie literackiej) piątym czy czwartym wieszczem, stawał się w swych utworach (nie licząc niektórych wierszy) coraz bardziej enigmatyczny, wieloznaczny. A przecież cechą i siłą romantyków i Wyspiańskiego było i to, że bodaj w niektórych sprawach wypowiadali się jednoznacznie. Co gorsza, ich pozorny kontynuator swe wieszczostwo połączył z popularnością... na małym ekranie. Stał się masowym, bo telewizyjnym, idolem.

Umieszczony przez jednych na poetyckim tronie, został równocześnie przez innych natychmiast prawie zdetronizowany. Jest to rzecz naturalna: nie ma artysty, który podobałby się wszystkim, nie ma człowieka w apogeum prosperity, którego wartości nie starano by się zakwestionować.

Ale w przypadku Brylla doszło do skrajności. Z niektórych kpił sam w małostkowym w gruncie rzeczy

Kto ty jesteś: „Ale jak to być może — i nacjonalista I szkaluje ojczyznę?” Inne przyszły później z różnych zresztą stron — „nihilizm”, „lakiernictwo”, „konformizm”, „pseudoszyderca”.

Atak na Brylla przypuścili głównie krytycy i poeci młodszego odeń pokolenia. Dla rówieśników jego dramatopisarski debiut był wydarzeniem, dla młodszych jedynie epizodem życia literackiego.

Kiedy patrzy się na *Rzecz listopadową*, wskrzeszoną odważnie przez Erwina Axera, wydaje się chwilami, że ten właśnie osąd jest prawdziwy. Wystawiona realistycznie, z troską nie tylko o wierność szczegółom, ale i typowość postaci, *Rzecz listopadowa* prezentuje w sposób niezwykle bezwzględny wszystkie swe słabości.

Cóż to jest? Pochwała martyrologii czy jej wyszydzenie? Kompromitacja Obcych czy Swoich, opowiadających w burdelu oświęcimskie historie? Chłosta sprawiona społeczeństwu czy nieszkodliwa satyra na małośtokowych artystów, wazeliniańskich pisarzy i dziennikarzy, nie dość wytrwałych polityków i głupawą młodzież? Podłana sentymentalno-emocjonalnym sosem?

Tak to wygląda. Można by nawet powiedzieć ostrzej: jeśli utwór ten budzi dziś żywsze reakcje, to są to — o paradoksie — te właśnie reakcje, przeciw którym rzekomo mierzył: nostalgiczne rozrzewnienie, pozwalające wybaczać — ba, nobilitować — nawet grzechy. Tacy oto jesteśmy my, Polacy — nie bez wad, a przecie doświadczeni, serdeczni, bohaterscy. To już nie tylko niepozabawianie złudzeń i fałszywych przywiązań, lecz gorzej — utwierdzanie w nas samousprawiedliwienia. Cóż zaś może być miłszego niż rozgrzeszanie? Cóż zarazem bardziej szkodliwego i niebezpiecznego?

A więc jak? Absolutna pomyłka w niegdysiejszej ocenie? Czy też może zmiana perspektywy aż tak znacząca, że nieustraszonego geniusza jest w stanie przemienić w lepiącego potoczyste rymowanki lawiranta?

Blizsze prawdy zda się podejrzenie drugie. Ale *Rzecz listopadowa*, gdy przyglądać się jej w miarę obiektywnie (pytanie, czy to możliwe), jest mimo wszystko jednym z nielicznych polskich utworów scenicznych, wartych choćby ataku: większość pozostawia nas po prostu obojętnymi. Nie ma też rzetelnych podstaw, by uważać ją li tylko za wynik kalkulacji autora; trochę odwagi, lecz nie zanadto. Któż dziś zresztą mówić może o prawdziwej odwadze i antykonformizmie. *Rzecz listopadową* ogłoszono arcydziełem dość beztrosko, równie beztrosko pozbawić ją można wszelkich zalet, tak niedawno oczywistych. Atmosfera naszego życia skłania z pewnością do ocen krańcowych: nie jest to słuszne, ale nieuchronne. Pokolenie Brylla nawykło do metafor i jednoznacznego rozwikływania ich sensów, pokolenie młodsze ma prawo czuć już do owych metafor niechęć, tym większą, im zręczniejsze są konstruowane i im więcej mają literackich (i nie tylko) odniesień. W zarzutach młodszych krytyków i widzów, stawianych starszemu od nich pisarzowi, który wszystkim potrafi sprawić satysfakcję, i krytykowanym, i krytykującym — wiele jest demagogii lub może nadmiernego maksymalizmu (zarzuty te da się zastosować do całej literatury scenicznej, gdzieś od czasów po Żeromskim). Ale mają rację, gdy nie akceptują tej twórczości. Co nie znaczy, że entuzjazm ich starszych kolegów też nie miał swych motywacji.

Gdyby Bryll z jednej i drugiej postawy wyciągnął jakieś wnioski, odzegnałby się może nie tyle od *Rzeczy listopadowej*, co od jej potomków: *Kurdesza*, *Kto ty jesteś* i *Życia jawą*. Zeszedłby może na ziemię, którą tak z pozoru wielbi, i starałby się określić i nazwać po imieniu także swe życiowe, a nie tylko literackie, postawy.

luty 1975

MROŻEK ZMIENIONY

Być może chodzi nam o to samo, ale do tego byśmy się musieli dopiero dokopać przez wiele, wiele rozmów, a kiedy byśmy się już intelektualnie dokopali, pozostałyby doświadczenia, czyli brzuch, dwa odmienne brzozy. I o ile głowa, jeśli ma dobrą wolę, może zmieścić wiele, o tyle brzuch jest bezwzględny i sam sobie. Co robić z brzuchem?

Sławomir Mrozek

Sławomir Mrozek symbolizował przez wiele lat piękną i wymarzoną — bo tak rzadką — zgodę dramaturgii i teatru. Wokół toczyły się burze: literaci odmawiali talentu i odwagi inscenizatorom, inscenizatorzy literatom; jedyne chwile krótkiej wzajemnej zgody wypełniały podejmowane wspólnie ataki na krytykę — pełną złej woli, bezrozumną, co gardzi tekstem, nie rozumiejąc też reżysera.

Sceniczne losy polskiej dramaturgii współczesnej... Ileż stron zapisano we wzajemnej złości. Bez samooskarżeń, wyłącznie w samoobronie. A pośród tego parę dzieł o jakim takim powodzeniu. I przede wszystkim Mrozek.

Od początku hołubiony i rozpęszczany. Poza sezonowymi „modami na pisarza”, poza „udziwnianiem i inscenizatorską samowolą”, poza recenzenckimi wyrzeczeniami na jałowość teatru i literatury.

Wprowadzany do teatru niemal natychmiast po ogłoszeniu drukiem każdego z dzieł; nawet jednoaktówek. W czerwcu 1958 roku debiut dramatopisarski w „Dialogu” — *Policję*, w trzy miesiące później warszawska prapremiera. W czerwcu 1959 druk *Męczeństwa Piotra Oheya*, w grudniu tegoż roku prapremiera w „Grotesce”. W październiku 1960 *Indyk*, realizacja za cztery miesiące w Starym Teatrze. *Na pełnym morzu* — druk luty 1961, prapremiera w czerwcu tegoż roku w Lublinie. *Karol*, opublikowany w marcu, i *Strip-tease*, w czerwcu 1961, już w grudniu pojawiają się w Teatrze Wybrzeże. W marcu 1963 odbywa się we Wrocławiu prapremiera *Zabawy* (druk październik 1962), *Kynologia w rozterce* (listopad tegoż roku) i *Czarownej nocy* (luty 1963). W październiku 1963 w Starym Teatrze prapremiera nagrodzonej dopiero co (na konkursie literackim Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego) — *Śmierci porucznika*. Do momentu opublikowania *Tanga* Mrozek jest autorem dziesięciu wystawionych sztuk w pięćdziesięciu sześciu różnych insceniżacjach. Jedyny pisarz, któremu teatr gra wszystko, co napisze.

Tango podbija jeszcze sukces, i bez tego olbrzymi. Ogłoszone drukiem w listopadzie 1964, już w czerwcu 1965 zostaje wprowadzone na scenę w Bydgoszczy, do końca tegoż roku, a więc praktycznie w ciągu czterech — odliczywszy wakacje — miesięcy, ma jeszcze sześć premier, do końca sezonu 1967/68 w sumie trzynastie. Sezon ten zamyka pierwszy, ponad dziesięcioletni okres realizacji utworów Mrozka w naszym teatrze (dziewięćdziesiąt sześć premier dwunastu sztuk plus dwie zrealizowane adaptacje: *Monizy Clavier* 1968 oraz opowiadań objętych scenicznym tytułem *Życie współczesne* 1967). Ostatnią wystawioną sztuką jest *Poczwórka* (druk: styczeń 1967, prapremiera: luty 1968 w Teatrze Wybrzeże), ostatnią premierą — nowohucka Cza-

rowna noc (czerwiec 1968). „Dialog” publikuje jeszcze nie grane u nas do dziś: *Dom na granicy* (maj 1967), *Testarium* (listopad tegoż roku) i *Drugie danie*, nową wersję *Poczwórki* (maj 1968). Na kilka lat Mrożek zniknął z repertuaru, który w sposób tak znaczący wspierał swym nazwiskiem.

Repertuar to oczywiście nie tylko zbiór tytułów, jakość literackiego materiału, ale i jego realizacja. W przypadku Mrożka nie dochodziło między jednym a drugim do żadnych drastycznych dysonansów, choć — rzecz jasna — zdarzały się przedstawienia doskonałe i zdarzały się pomyłki. Tę nieczęstą „bezkonfliktowość” autora i teatru da się rozszerzyć i na dziedziny inne. Mimo pewnych różnic w ocenie artystycznej i problemowej jego sztuk (głównie *Policji* i *Śmierci porucznika*) nie wywołały one sądów krańcowych: ani pośród recenzentów, ani — co niezwyklejsze — między recenzentami a publicznością. Po raz pierwszy chyba zdarzyło się w Polsce, by rodzimy i w pełni sił twórczych dramaturg miał prawie samych entuzjastów, jeśli nie liczyć oczywiście niektórych urzędników. By — w dodatku — godził tak doskonale potrzeby „wyższe” teatru (jego ambicje twórcze) z tzw. dobrą kasą.

Ten fenomen powodzenia dawał się wyjaśnić dość prosto. Talent dramatopisarski Mrożka nie mógł budzić wątpliwości nawet u jego ideowych przeciwników. Pochwała literata tworzącego dla sceny za to, że tworzy sztuki dobre lub nawet i znakomite, brzmi — rzecz jasna — impertynencko i bardzo naiwnie. Ale wystarczy przeczytać większość dzieł tego gatunku, by zrozumieć, jaką szansą jest dla teatru odkrycie dramatopisarza, który od początku do końca wie, o czym i po co pisze, który jest w stanie ponieść odpowiedzialność za słowo i który wreszcie umie zrealizować swe zamierzenie konsekwentnie, i to w doskonałej zgodności treści i formy.

Treść była ważniejsza, ale i sprawa formy niebagatelna. Wbrew wszystkiemu, co zwykło się pisać o współczesności i wspaniałej przyszłości scenariuszy czy improwizacji w teatrze dnia dzisiejszego i jutro, zarówno ów teatr, jak publiczność słusznie wolą bazować na bardziej przekonywających i sprawdzonych podstawach. Dzieła Mrożka tak „nietradycyjne” w sposobie myślenia budowane były wedle wszelkich zasad tradycyjnej sztuki. Nie wymagały żadnych efektownych inscenizacyjnych ingerencji i ulepszeń. Unikały zbyt-niej teatralności programowo i konsekwentnie, od pierwszej sztuki po najnowsze. Mrozek wypowiedział się w tej sprawie stanowczo już w *Policji* i zdania nie zmienił: „Zdaję sobie sprawę, że powyższe postulaty mogą mnie narazić na zarzut, że nie wiem, co to jest teatralność. Nie o to chodzi, być może nie wiem, co to jest teatralność, ani nawet tego nie czuję. Natomiast jestem pewien i wiem dokładnie, że pewne elementy tzw. teatralności [...] zbanalizowały się, spłyciły i sfetyzowały same dla siebie, weszły niejako już do arsenału myślenia bezmyślnego, automatycznego”.

Zadając dla swych dramatów „przedstawień maksymalnie przejrzystych, nieco surowych i statycznych, czystych” — umieszczał autor swe utwory w scenerii zwyczajnej, pośród mebli i rekwizytów, które można było przenieść na scenę już nie tylko z każdej teatralnej pracowni, ale wprost „z życia”. Była to oczywiście zwyczajność często pozorna — już charakter rekwizytu czy kostiumu oraz pojawienie się ich w takim, a nie innym kontekście dowodziły, iż została ona zakwestionowana; ważniejsze jest jednak, że odcięto się tu zdecydowanie od wszelkiej enigmatycznej metaforyki, surrealizmu, abstrakcjonizmu etc. Akcja prawie wszystkich sztuk Mrożka rozgrywa się we wnętrzach (czy to w salonie, czy pokoju hotelowym, karczmie lub gabinecie urzędowym), a gdy z rzadka wewnątrz to autor

opuszcza, to nie po to, by epatować rozległością i niezwykłością scenicznej plastyki (w *Na pełnym morzu* żąda „jednej dekoracji... tratwy na pełnym morzu”, w *Strip-teasie* „konieczne są tylko dwa krzesła”).

Jest przy tym Mrożek dramatopisarzem, który dostarcza teatrowi sztuk nie tylko dobrze napisanych, ale i wyreżyserowanych. Co więcej, „reżyserskie” i „scenograficzne” didaskalia przylegają tu w sposób wręcz idealny do tekstu głównego. Jest to rzecz prawie niespotykana w naszym scenicznym piśmiennictwie; jeśli idzie o niezwykłość, konkurować z nią może jedynie fakt, iż didaskaliom tym posłuszni są w ogromnej większości wszyscy realizatorzy tej dramaturgii, co nie oznacza, rzecz jasna, ślepego posłuszeństwa. Najdokładniej nawet sprecyzowane żądania autorskie mogą wszak tylko określić atmosferę przedstawienia, wiadomo, iż stworzyć ją są w stanie tylko reżyser i aktorzy. Aktorstwo jest zresztą oddzielnym problemem — nie wydaje się, by w praktyce zdołano się z nim uporać. Trudności i tu są jednak mniejsze niż w przypadku Witkacego, Różewicza czy awangardy zachodniej. Nie pomaga co prawda ani klucz „psychologiczny”, ani „groteska”, dwie krańcowości, w których teatr nasz czuje się — niesłusznie zresztą — najpewniej. Ale w każdym razie są to role, a nie strzępki ról, którym dobre, nie do przesady realistyczne wykonawstwo nie przynosi zbyt dotkliwej szkody.

Tak więc utwory Mrożka mogli realizować z satysfakcją i powodzeniem nie tylko tzw. inscenizatorzy, powściągający na ten raz własną wyobraźnię, jak Jarocki (*Policja, Tango*) i Swinarski (*Czarowna noc, Zabawa*), ale i programowi „reżyserzy”, jak Axer (*Tango*). Mogli je też realizować bez ryzyka i z dużą szansą sukcesu artyści o nazwiskach mniejszej rangi, którzy z trudem mogliby sprostać np. wymaganiom Różewicza. To wyjaśnia niezwykle powodzenie i wiele interesują-

cych przedstawień Mrożka także w teatrach terenowych.

Mówiąc krótko i w uproszczeniu: był to dla teatru materiał, który realizować można było niemal „na pewniaka”. Nie tylko ze względów warsztatowych, oczywiście.

„Pewna” też była publiczność. I tu tkwi następny fenomen tej dramaturgii: atakując wszystko, co uznane, narodowe mity czy raczej sposób ich funkcjonowania, szarżując na największe świętości nie tylko literackiej przecież proveniencji, kalając je, demaskując z drugiej strony nie tylko idiotyzmy, ale i wielorakie grzechy powszednie naszej codzienności, został Mroźek w całości zaakceptowany przez tę właśnie publiczność, w której stereotypy myślowe i groźne nieraz zachowania mierzył. Czy tylko dlatego, że utrafił bezbłędnie w pewną stylistykę, którą jeden z krytyków nazwał zbyt może surowo „felietonową formacją umysłową”?

Debiut *Policji* — utworu dwudziestoosmioletniego wówczas autora — przypadł na okres, gdy pierwsza fala buntu wobec niedawno obowiązujących konwencji (sztuki i myślenia, także politycznego) już przechodziła. Ten pierwszy bunt był buntem serio i rozpoczęli go ludzie o doświadczeniach politycznych, osobistych i artystycznych poważniejszych niż Mroźkowe. Ale rok 1958 należał już i do młodych. „Sukces *Policji*, sukces *Słonia*, *Polski w obrazach* i drukowanego w odcinkach *Postępowca*, sukces Mrożka, jest jednym z pierwszych znaków zbliżającego się — mam nadzieję — zwycięstwa nowego pogodnego stosunku inteligencji polskiej do rzeczywistości” — pisał rówieśnik Mrożka, Andrzej Jarecki, i choć w konstatacji tej kryło się pewne uproszczenie, to przecież było w niej i sporo racji.

„Rzeczywistość pogodna” to przede wszystkim rzeczywistość oczyszczona z wszelkich tabu, ograniczających wolność myślenia. Ale, rzecz jasna, pod warun-

kiem, iż wierzy się, że można obalać jedno tabu nie tworząc innych. I że wierzy się także w skuteczność broni, której się używa.

Broń, którą posługiwał się Mrozek, nie była tylko narzędziem walki. Poetykę jego sztuk określano rozmaicie („groteska”, „parodia”, „rzeczywistość domysłana do absurdu” i „absurd domysłany do rzeczywistości”), na ogół słusznie, lecz w pewnym konflikcie z autorem, który nie lubił tych pojęć i formuł, podobnie jak innych: „nowoczesność” czy „metafora”. Poetyka ta była — przynajmniej zdawała się być — nie wyborem metody, lecz sposobem patrzenia na świat. Świat, w którym wszystko zdało się stereotypem — mniej lub bardziej groźnym, oczywiście, bo wiodącym czasem do zwykłej głupoty, a czasem do okrucieństwa.

„Okulary Sławomira Mrożka” ukazywały mu rzeczywistość określoną i dość niezróżnicowaną. Tak przynajmniej wyglądało to na zewnątrz. Bo już wkrótce łatwiej było rozmawiać o owych okularach niż o Mrożku. A sam Mrozek — czyż nie popadł w stereotypy?

W roku 1963 pisał Andrzej Kijowski w swym szkicu w „Dialogu”: „Ostrzegam Mrożka: stoi u źródeł swej miłości, swej energii, swej sztuki, a te trzy słowa są — jak by Norwid powiedział — jedno. Niech to zrozumie, że pisarz, który to źródło odkrył, jest już tylko do jednego obowiązany: do napisania swej biografii wewnętrznej, wszystko jedno, w jakim kształcie chce ją wyrazić, bardziej czy mniej zakamuflowanym. Jeśli tego nie uczyni, zginie w piekle felietonu”.

I trzydziestoczteroletni Mrozek, autor paru tomików rysunków i opowiadań oraz dziesięciu sztuk granych, publikowanych i wydanych, napisał *Tango*. Choć wyjścia „z piekła felietonu” szukał już wcześniej: w *Karolu* i — przede wszystkim — w *Zabawie*.

O *Tangu* napisano tak wiele, interpretując je tak rozmaicie, że trudno dorzucić cokolwiek. A przecie w

powodzi owych artykułów i recenzji, mniej i bardziej odkrywczych, zagubiono gdzieś samego autora. Właściwie tylko Marta Piwińska dostrzegła tu poza „parabolą obyczajową, społeczną, polityczną” także ową „biografię wewnętrzną”, do której spisania namawiał Mrożka Kijowski. „I dlatego jest *Tango* pierwszym dramatem, w którym się pojawia bohater dramatyczny. Nie ucieleśniona ranga i pozycja, nie postać pompowana przez autora absurdalno-parodystyczną mitologią, ale bohater, który chce zrobić coś z własnej woli, nie zdeterminowany przez sytuację... Jeśli można sobie wyobrazić Mrożka jako nie-»szydercę«, to byłby Artur właśnie”. Także Jan Błoński zwrócił uwagę na ten ostatni problem: „Artur szuka naprawdę. Szukając sięga prawie tragiczności... Pod groteską prześwituje powaga, nie tylko — jak dotąd — groteska pod dostojnością”.

Jest znamienne, że przy całym zainteresowaniu, jakim darzył Mrożka teatr, przy wielu niewątpliwych jego w realizowaniu tej dramaturgii sukcesach nikt tu prawie nie dostrzegł tego, co zobaczyli literaccy krytycy (nawet Józef Kelera analizował jego twórczość jako krytyk literacki raczej niż teatralny). *Tango* wystawiono w stylistyce nie odbiegającej od wcześniejszych sztuk Mrożka, w Arturze widziano przede wszystkim sparodiowanego spadkobiercę romantyków (w znamennym odwróceniu — bo walczącego w obronie reguł i porządku). Postacią serio wydawał się już raczej Edek — to na skutek jego interwencji finał przekreślał farsowość początku. Nikt (może poza Jarockim) nie dostrzegł jednak, że sztuka ta nie tylko z perspektywy swego „zakończenia” była inna niż wcześniejsze.

Zresztą i sam Mrozek nie był tu bez winy. Po *Tangu* nie powinna zostać napisana *Poczwórka*, niewątpliwym krok wstecz nie tylko w stosunku do tego utworu. I właśnie *Poczwórka*, o paradoksie, zamknęła pierw-

szy okres dziejów scenicznych, tego autora w kraju i *Poczwórka* rozpoczęła, po pięciu latach, etap następny.

Mroźek nigdy nie ceniał *Poczwórki*. Już w roku 1967 dał jej ulepszoną wersję, *Drugie danie*. Ale dopiero w siedem lat później zaprotestował przeciw jej wystawianiu. Ten protest — chyba u nas bezprecedensowy — przyszedł jednak trochę za późno: po dwóch realizacjach utworu (gdańskiej i katowickiej), wprowadzających na nowo Mrożka do teatru — tym razem w postaci zręcznego, lecz drugorzędnego farsiarza (w sensie dosłownym, bo sprawę wzajemnych relacji Mężczyzny i Wodza sprowadzono tu do problemu pederastii).

Zresztą wkrótce sięgnięto i do *Tanga*. Ale *Tango* sprawiło pewną niespodziankę: ze sztuki społecznej, politycznej pozostała jedna główna warstwa: obyczajowość. Interpretacja Artura stanęła na głowie. Wydał się nagle „bohaterem pozytywnym” w bardzo dosłownym sensie: jako bojownik w walce z „nowym” — głównie w dziedzinie „łatwej miłości” i awangardowej sztuki. W obu tych sprawach znalazł sojuszników w widowni, mającej dość już pośpiechu i braku konwenansu w życiu codziennym i mającej dość „dziwności” w malarstwie, literaturze, teatrze.

W tej interpretacji było miejsce na „niegłupiego” Artura, tylko Edek znajdował się tam jakby przypadkiem.

To nie są żarty. *Tango* zjawiało się po roku 1974 na tzw. terenowych scenach; odbierała je w większości publiczność, która zetknęła się z utworem po raz pierwszy: jej myślenie szło już innym tropem niż myślenie widowni sprzed kilku lat.

W Krakowie i Warszawie „debiutował” natomiast Mroźek *Szczęśliwym wydarzeniem*, sztuką, która — nie należąc z pewnością do najlepszych dzieł Mrożka — wskazywała na zaszłe w nim przemiany. *Szczęśliwego wydarzenia* nie da się porównać z *Tangiem*; różnica

artystyczna i problemowa obu tych utworów jest zbyt duża. Ale w *Szczęśliwym wydarzeniu* jest pewien element wspólny z *Tangiem*: powaga, wyglądająca nie spod groteski już nawet, lecz farsy. I groza finału: kto wie, czy nie większa groza. Edek to było niebezpieczeństwo znane (niestety, znane), Niemowlę zapowiadało rzeczy straszne i tajemnicze. Może dlatego *Szczęśliwe wydarzenie* pokazywało znów innego Mrożka: zwycięstwo Edka to była konstatacja. Narodziny Niemowlęcia to była przestroga.

Przestrzeganie oznacza zaś postawę zaangażowania. I takiego też Mrożka ujrzyć można w dwu jego ostatnich znanych nam utworach: *Rzeźni* i *Emigrantach*. A także w systematycznie do „Dialogu” pisywanych *Matych listach*.

„Domyślasz się chyba, jak bym ja to samo napisał dziesięć lat temu: rozbudowałbym metaforę do maksimum możliwości, wyciągnąłbym z niej maksymalną ilość sytuacji kontrastowych, konfliktowych... uniknąłbym tyrad i wykładów wprost, przyprawiłbym maksymalnie groteską... Rzecz w tym, że obecnie, kiedy mi ktoś mówi o metaforze, ja nie rozumiem po co i pytam: Dobrze, ale dlaczego pan nie powie mi po prostu, o co panu chodzi”.

Nie jest łatwo wycofać się z groteski i metafory w mówienie wprost i serio. Tym bardziej że owe „wprost” i „serio” znaczą dziś co innego niż przed laty trzydziestu i co innego niż przed dwudziestu laty. Być może z „wprost” i „serio” wynika tylko „patos i nudziarstwo. A także grafomania, bo grafoman to taki, kto «pisze całym sercem»”. Być może... Ale ostateczności tej nie zapowiada ani *Rzeźnia*, ani jeden z najwybitniejszych polskich utworów scenicznych — *Emigranci*. Raczej niebezpieczeństwo tkwi w teatrze. Przerabiającym nadal sztuki Mrożka w groteski i upatrującym w nim wiecznego „parodystę”. Tyle że godzącego nie

w narodowe mity, lecz w „awangardę” i pewne nieprawidłowości zachodniej kultury. A przecież nie ma tu już mowy ani o grotesce, ani o parodii, ani o „rzeczywistości doprowadzonej do absurdu” czy odwrotnie. Jest mowa o rzeczywistości i jej realnych ograniczeniach — społecznych, politycznych, obyczajowych, jak w *Emigrantach*. I o świecie, którego przedstawiciele coraz bardziej beztrząsliwie zdradzają swą ludzką kondycję — jak w *Rzeźni*. Tej *Rzeźni*, w której po warszawskiej premierze (Teatr Dramatyczny, inscenizacja Jerzego Jarockiego, luty 1975) dostrzeżono tylko rozprawę z „nową sztuką”, a do której mottem mogłyby być słowa jednego z *Małych listów*:

„To tak rozkosznie być biernym. Niech mnie trzęsie, kołysze, miota i rzuca jak chce. Szukam wrażeń.

Bowiem kiedy już nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jesteśmy w stanie rozumieć, pozostaje nam tylko wrażenie.

A nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jesteśmy w stanie, bo już za dużo, za trudne i ponad nasze siły.

Więc moje opory... Nieufność do spazmu, paroksyzmu i orgazmu jako metody poznawczej. Stary głód znaczeń i znaczących relacji. Głód i przyzwyczajenie już dzisiaj niestosowne.

Resztki człowieka z innej epoki?”

Dawnej epoki, kiedy rozum, a więc i szyderstwo, zdawały się skuteczną bronią. I były skuteczną bronią w zalewie frazesu i nie zrewidowanych, śmiertelnie nadętych świętości i mitów współczesnej kultury. Ale gdy zostaje zakwestionowana wszelka wartość? Można wyszydzać niektóre pretensje świętości i kultury, lecz czy wypada śmiać się na ich pogrzebie?

Chyba że wciąż jeszcze pogrzeb traktuje się jak wesele.

Nowe związki Mrożka z polskim teatrem dopiero się zaczęły. Nie wiadomo, jak się ułożą dalej, nie wiadomo, jak ustosunkuje się do autora *Męczeństwa Piotra Oheya* nasza scena i nasza publiczność, gdy zrozumie, że nie jest to już ów pisarz łatwy, zręczny i „poczytny”. Jak na razie, prognozy nie są zbyt optymistyczne. Mroźek wie już: „zdaje mi się, jakoś mi się wydaje, że obecnie ludzie chcą słuchać o sprawach poważnych serio — chcą mieć wrażenie, że ten, kto mówi, bierze odpowiedzialność za to, co mówi”. Teatr nasz (w swej większości) woli prawdy tej nie dostrzegać lub puszczać ją mimo uszu.

kwiecień 1975

CO TO ZNACZY WSPÓŁCZESNY

(Z okazji Teatru Narodów
w czerwcu 1975 roku w Warszawie)

Przedstawienie teatralne bez publiczności lub z publicznością znudzoną lub niezadowoloną ma w sobie coś z rozkładającego się trupa. Gdybyśmy nawet upierali się twierdzić, że pomimo wszystko może to być coś wspaniałego, to i tak jasne jest, że właściwy cel przedstawienia został chybiony.

Legenda o przeżyciu się teatru pochodzi stąd, że teatr dzisiejszy często idzie w ogonie życia, zamiast je wyprzedzać.

Leon Chwistek

Przywrócony znów życiu po kilkuletniej przerwie, rozpoczął Teatr Narodów swe nowe — wędrowne — dzieje, by świadczyć na korzyść lub niekorzyść tezy o światowym jakoby kryzysie scenicznej i dramaturgicznej sztuki, które — jak się twierdzi — nie dość że (jako rzemiosło) coraz mniej doskonałe, to jeszcze (jako gatunek) nazbyt są „przestarzałe”, aby móc poruszyć współczesnych.

A jednak w ciągu dni zaledwie dwudziestu udało się zgromadzić w Warszawie 21 spektakli (53 przedstawienia) z 18 krajów, prezentujących 4 kontynenty, i zdobyć dla nich widownię. Zorganizować towarzyszący owemu przeglądowi trzydniowy kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (AICT) w SDP na Foksal oraz również trzydniowe sympozjum

ITI w Wilanowie z referatami Gustawa Holoubka Bernarda Dorta, Bolesława Rostockiego, Ernsta Schumachera i Ossii Trilinga (nie zdążył na symposium przyjechać z Londynu Irving Wardle, z którego wypowiedzi, wiązano, jak się zdaje, największe nadzieje). Zaś staraniem i pod kierownictwem Jerzego Grotowskiego zawiązać czynny od 14 VI do 7 VII we Wrocławiu Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów, pomysłany jako spotkania i staże teatralne prowadzone kolejno przez Grotowskiego, Petera Brooka, Lucę Ronconiego, Eugenia Barbę, Josepha Chaikina, André Gregory'ego i Jeana-Luisa Barraulta.

Już sama idea reaktywowania — paryskiego przedtem — międzynarodowego festiwalu teatralnego i związania go co roku ze stolicą innego państwa przeczyć się zdaje opiniom malkontentów, że teatr (jaki jest) nie ma już szans nigdy i nigdzie. Maksyma naczelną przyświecającą tegorocznej imprezie wyraża optymizm jeszcze większy. „Nowe tendencje we współczesnym teatrze”. Przez przymiotnik „nowe” akcentuje bowiem, iż sztuka podejrzewana o stagnację ulega wciąż jeszcze ewolucji, przez przymiotnik „współczesny” osadza tę sztukę wprost w dniu dzisiejszym.

Na ile sytuacja rzeczywista potwierdza ten optymizm, trudno jednoznacznie osądzać. Nie tylko dlatego że dwadzieścia przedstawień (nawet jeśli doliczyć do nich kilka premier polskich, granych w tym czasie w Warszawie), mających reprezentować stan i poziom światowego teatru, musi mówić na ten temat tylko prawdy cząstkowe, ale i z tej przyczyny, że od dawna pogubiły się w ogóle sensy wszelkich — najlepiej nawet brzmiących — przymiotników.

Z „nowymi tendencjami” sprawa jest, z pozoru bodaj, nieco prostsza. Tu praktyka zdawała się dość wyraźnie przeczyć teorii. Wielość poetyk i stylistyk, wywodzących się w znacznej mierze z lat dwudziestych, jakie

z okazji Teatru Narodów można było obejrzeć, nie pozwala właściwie mówić o żadnych określonych „tendencjach”, tym bardziej „nowych”, chyba że terminem tym objąć wszystko, co pojawiło się w teatrze na przestrzeni dość długiego czasu. Bernard Dort, prezentujący kierunki i mody francuskiego teatru, sięgał do lat pięćdziesiątych i wcześniej, podobnie inni referenci sympozjum ITI. Spośród spektakli przywiezionych do Warszawy ogromna większość powstała dość dawno; dziś nieco zmodyfikowana (jak *Dobry człowiek z Sezuanu* Volksbühne Theater w inscenizacji Bessona z 1969 czy rówieśne mu *Pasje dramatyczne* Suzuki z Tokio) lub wręcz wskrzeszona (jak *Czyściciel w Ingolstadt* Fleisser z afisza Schaubühne). O naprawdę „nowych tendencjach” świadczyć więc w tej sytuacji miały przede wszystkim prezentowane we Wrocławiu programy i dokonania Grotowskiego i Brooka (pokazał on m. in. film-relację z afrykańskich wojaży swego zespołu) — jest wszakże problematyczne, czy w ogóle należy je w dalszym ciągu przypisywać sztuce teatralnej.

Jeszcze więcej komplikacji wywołuje forma „współczesność”, jeśli oczywiście nie rozumieć jej dosłownie jako wyznacznika czasowego, określającego wszystko to, co produkuje się w sztuce na bieżąco i co również na bieżąco dane jest nam do czytania czy oglądania, choćby mechanicznego. Przymiotnik „współczesny”, którym lubi się szafować bez precyzji i miary, swą szczególną dwuznaczność objawia właśnie w teatrze, może dlatego że teatr — jak żadna inna sztuka — jest wyłącznie na „współczesność” skazany, poza nią nie istnieje inaczej niż w pismach teoretycznych i legendzie; co więcej, jego nie docenione dziś dzieła nie mogą wszak liczyć na uznanie czy entuzjazm potomnych. Przestają istnieć — ich wartość zależna jest więc od akceptacji publiczności zebranej tu i teraz. Od tego, czy zostaną zauważone w ciągu krótkiego czasu swe-

go trwania, zależy wszak i pamięć o nich. Pamięć czasem zasłużona, kiedy indziej zależna od przypadku lub kaprysu...

Najłatwiej zatem powiedzieć, iż teatr współczesny to ten, który najskuteczniejszymi środkami wyrazić umie niepokoję swego czasu: polityczne, ideowe, obyczajowe, artystyczne. Teatr, który — mówiąc najprościej — nie pozostawia swej publiczności obojętną, znużoną, niezadowoloną. Tylko co to znaczy „swoją publiczność...”

Ta, żadna wciąż solidnych, wziętych „z życia” melodramatycznych fabuł bądź równie „życiowej” rozrywki, czy ta, co ogłasza wobec nich bunt? Ta, co pragnie teatru ukazującego starcie światopoglądowych i moralnych racji, czy ta, co domaga się emocji? Respektująca literaturę, myśl i słowo czy odwrotnie — żadna improwizacji lub obnażania podświadomości? Szukająca schronienia przed zwyrodnieniami cywilizacji w sztuce czy w naturze? Apoteozująca kulturę czy głosząca jej śmierć? I czy „służyć swej publiczności” znaczy iść za jej fascynacjami czy wbrew nim? Ogarnąć wszystkie czy stawić im czoła?

Są to, rzecz jasna, pytania retoryczne, lecz nie pozbawione całkiem sensu w dobie, gdy właśnie tak skądinąd poniewierany teatr obarcza się zadaniami wykraczającymi daleko poza jego możliwości, zapominając o innych, jemu tylko przynależnych.

Bo zgubą dzisiejszego teatru jest głównie to, iż wloką się w większości „w ogonie”, pragnie rozpaczliwie dowodzić swej odwagi i „nowatorstwa”. Pomijając sprawy istotne, chce nadrobić ów brak, ogarniając wszelkie drobiazgi: mody, pseudoproblemy, pseudoawangardy. Wyręczać w ich działalności — na jednym swym krańcu — proroków czy psychiatrów, na drugim — na przykład dziennikarzy. Byłoby nawet coś imponującego w

tej zapobiegliwości, gdyby jej rezultaty były bardziej przekonywające.

Jest oczywiste, że twórcom teatralnym, podobnie jak innym, nie wolno zakreślać żadnych ram w ich działalności. Teatr — jak literatura, malarstwo i muzyka — może, a nawet powinien, przybierać różne kształty i stawiać sobie różne cele. Zarówno ze względu na swobodę artystycznych aktów, jak i dobro — różnego wszak (a więc o wielu potrzebach i gustach) — adresata. Ale właśnie konieczna i natychmiastowa obecność tego adresata sprawia, iż teatr, jak żadna inna ze sztuk, narażony jest na pokusę efekciarstwa, łatwizny i nadmiernej zachłanności. Aby zadziwić, gotów jest korzystać z wszelkich sztuczek, zwanych potocznie poszukiwaniem kontaktu z publicznością (kontaktu, nie języka, bo zbyt łatwo uwierzył w nieskuteczność słowa).

A przecież okazuje się, że wystarczy, aby miast narcystycznie przyglądać się sobie zajął się w sposób autentyczny sprawami treści i formy, a wtedy o kontaktów nie jest tak trudno, jak by wynikało z różnych teoretycznych założeń.

Dał temu wyraz w wielu swych przejawach także tegoroczny Teatr Narodów. I może, zostawiwszy na boku rozważania o istocie współczesności, należałoby przyjrzeć się temu, co i na jakiej zasadzie uznane zostało za teatr żywy i wysokiej rangi.

I już na początku czekają niespodzianki. Pośród sześciu najwybitniejszych europejskich przedstawień ani jedno nie opierało się na tekście napisanym choćby po drugiej wojnie, nie mówiąc już o jakichś modnych „scenariuszach”. Pozycja najstarsza liczy lat 375 (*Wieczór trzech króli* w reżyserii Ingmara Bergmana w Królewskim Teatrze Dramatycznym ze Sztokholmu), najmłodsza — 53 (*Czyścić w Ingolstadt* Fleisser w reżyserii Petera Steina w Schaubühne z Berlina Zachodniego). Poza tym: *Księżna d'Amalfi* Webstera (1614,

reżyseria Philip Prowse w Citizens' Theatre z Glasgow), *Il campiello* Goldoniego (1756; reżyseria Giorgio Strehler w Piccolo Teatro z Mediolanu), *Księżę Homburg* Kleista (1810; reżyseria Peter Stein w Schaubühne), *Gustaw III* Strindberga (1902; reżyseria Lennart Hjulström w Stadsteater z Göteborga).

Co więcej, żadna z tych sztuk nie uległa jakiegś zbyt natrętnej „aktualizacji”. Opracowanie tekstu nie wykraczało tu poza konieczne ramy, nie przerabiano owych sztuk, nie skracano nawet radykalnie (czas przeciętnego przedstawienia około trzech godzin). Aktorów pozostawiono na scenie (pudełkowej w dodatku), a widzów w ich mniej lub bardziej staroświeckich fotelach. Nie starano się konkurować ze słowem, literaturą — ani efektami plastycznymi, ani nadmierną reżyserską pomysłowością, choć każde z tych przedstawień nazwać wolno dziełem inscenizatora. Od wszystkich twórców — z aktorami na pierwszym miejscu — wymagano nie tylko talentu, inwencji, inteligencji czy intuicji, ale także doskonałego rzemiosła.

Wszystkie wymienione spektakle mieściły się więc w nurcie „tradycyjnym” w tym sensie, iż nie korzystały z całego arsenału środków przypisywanych zwyczajowo „awangardzie”. Ale równocześnie objawiły powierzchowność opozycji tradycja—awangarda, która od paru co najmniej lat wyraża tylko różnice czysto zewnętrzne, wskazujące raczej na strój niż osobę. Na ów nienaganny garnitur przeciwstawiony przez Zygmunta Grenia na marginesie recenzji ze Strehlera — ubraniom niezobowiązującym, stłamszonym i zmiętym, symbolizującym ucieczkę od niezbędnego konwensu.

A przecie idzie głównie o to, co ów nienaganny garnitur ukrywa, czy w istocie jest (odważną dziś, o ironio!) akceptacją konwensu. Wszak pod takim — ze smakiem skrojonym i uszytym bez ekstrawagancji —

kostiumem w co najmniej czterech na sześć wymienionych przedstawieniach kłębiły się namiętności, których pozazdrościć by mogli wszyscy entuzjaści „awangard” obyczajowych i artystycznych (awangard wyrosłych z prawdziwego buntu, oczywiście, a nie z potrzeby pokazania, że jest się „innym”).

W najmniejszym stopniu dotyczyło to właśnie Strehlera. Jego *Il campiello* — mały placyk z XVIII-wiecznej zaśniewanej Wenecji — był rzeczywiście ucieczką od wszelkich dziwności i nieobyczajności sztuki oraz świata w krainę teatru takiego, jakim powinien być — być może — pozostać. Ładny i pomysłowy, słusznie ufający swej sprawności, głoszący pochwałę życia (nie bez odrobiny melancholii) i zabawy (nie bez refleksji); dający wytchnienie, dostarczający miłych artystycznych wzruszeń. Teatr, w którym konwenans zostaje zachowany, objawiając w dodatku wszystkie swoje walory.

Może jeszcze w *Księciu Homburgu* Kleista, przygotowanym przez Petera Steina między „garniturem” a tym, co skrywa, nie zachodzi sprzeczność, choć treści, jakie niesie, nie mają nic wspólnego z gładkim optymizmem — są głęboko ironiczne, zwłaszcza w finale, gdy triumfalny pochód pośród okrzyków „Chwała” obnosi kukłę bohatera, a jego skulone ciało leży na podłodze. Ale i tu, jak w *Piccolo Teatro*, wolno mówić o teatrze w jakimś sensie czystym czy — jako sztuka — hermetycznym. Nie znaczy to, oczywiście, że Strehlerowski Goldoni czy odmienny odeń w środkach i interpretacji Steinowski Kleist — są dziełami oderwanymi od współczesnych doświadczeń ich scenicznych realizatorów. Nie byłoby to możliwe. Ale zarówno tu, jak i tu idzie o teatr, który nie odbija nazbyt wyraźnie przemian zachodzących w moralności, cywilizacji i kulturze z taką gwałtownością i tak radykalnie, że żadna sztuka — powściągliwa czy rozbuchana — która pragnie je oddać, nie może być nazwana „tradycyjną”.

Jakiż bowiem garnitur zakłada na przykład Bergmanowski *Wieczór trzech króli*? Spektakl w traktowaniu klasyki niby nie nazbyt odległy od *Księcia Homburga*; zrealizowany z tym samym rodzajem szacunku dla literatury, oparty przede wszystkim na aktorze, spektakl, w którym stosunek reżysera do tekstu wyrażają w sposób jednoznaczny sceny zamykające przedstawienie: u Bergmana kwestionujące happy end sztuki przez przemieszanie par nie wedle zasady wyrażonej w podtytule utworu: „Czyli co chcecie”, a raczej: „Każdemu to, na czym mu najmniej zależy”. Ten sam pozorny miłosny happy end spotkaliśmy już we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Swinarskiego, ale tam pozorność dobrego zakończenia wynikała stąd, iż oznaczało ono świadomą akceptację zła. U Bergmana idzie wyłącznie o wciąż ten sam dramat samotności i nieporozumień, który towarzyszy wszystkim jego filmom. Choć może nie tylko... Inscenizacja sztokholmska mówi bowiem rzeczy zajmujące nie tylko o Szekspirze, ale i o współczesnej Szwecji. Można by ją opatrzyć — jako mottem — jednym z wyznań Bergmana, uczynionym z okazji któregoś z filmów: „Mam ciągle uczucie, że mówię o dzisiejszej Szwecji, że dotykam jej problemów [...]. Tutaj w Szwecji mamy wszystko. Albo raczej ludzimy się, że mamy wszystko. Pośrodku tego pełnego, bogatego życia istnieje wielka pustka [...]. Opisuję w swojej twórczości to wszystko, co ludzie wymyślają, żeby ją zapełnić. Oznacza to, że myślę, że tworzę dzieła zaangażowane we współczesność”.

I *Wieczór trzech króli* Bergmana, choć jest dziełem, które łamie bariery językowe i inne, jest związany ściśle z doświadczeniami, sztuką, obyczajowością kraju, w którym powstał. Obyczajowością — nieraz zdawałoby się dla nas drastyczną, co nie razi w tym teatrze niezwyklej wprost kultury (myśli, koncepcji, warsztatu), a zarazem zaskakującej swobody, ja-

ką sztuce scenicznej udało się wywalczyć dopiero w wiele lat po filmie. Jeśli nawet jest to, w tym sensie, teatr „tradycyjny” w swej ojczyźnie, to nie w Polsce z pewnością, gdzie rewolucję obyczaju zaczęły wyrażać od niedawna co najwyżej nagie piersi kobiece.

Cóż dopiero spektakl *Gustawa III* Strindberga z Göteborga, zaskakujący niezwykłą odwagą we wszystkich dziedzinach: od interpretacji własnej historii poczynając, na środkach teatralnych kończąc. Ileż fragmentów czy rozwiązań tej realizacji mogłoby stać się ozdobą tzw. awangardowych teatrów, gdyby nie dyscyplina i logika, jakim je podporządkowano, w służbie utworu literackiego zresztą. Przy całym szacunku dla tekstu Strindberga pokazano tu teatr, którego ten wielki reformator nie byłby sobie nawet w stanie wyobrazić. Poparty świetnym, lecz przecie na wskroś „nietradycyjnym” aktorstwem Svena Wolltera w roli tytułowej, aktorstwem, które nie boi się żadnych wyjaskrawień, charakterystyki, gestu, działań, z wyraźnym podkreśleniem pederastii, obsesji, błazeństw, a równocześnie z bolesną inteligencją i przenikliwością, która pozwala widzieć w niezwykle ostrym świetle wszelkie szaleństwa i grzechy świata.

Jeszcze dalsza od wszelkiej „tradycji” (znów tej przynajmniej, do której przywykliśmy) zdaje się być *Księżna d'Amalfi* z Glasgow, choć ten spektakl właśnie wydał się wielu recenzentom przykładem — najbardziej jednoznacznym i martwym — „tradycyjnego teatru”. A przecież inscenizacja Prowse'a, sięgająca co prawda i do kontrreformacji z jej tańcami śmierci, i do znacznie późniejszych koncepcji „teatru okrucieństwa” różnego autoramentu, osadzona była w sposób aż nazbyt jednoznaczny w dniu dzisiejszym. Nawiązywała wprost do sadomasochistycznych komun i zespołów muzycznych, ukazując ich całkowitą dehumanizację przy po-

mocy środków, do jakich — na scenie polskiej w każdym razie — nie przywykliśmy.

By nie mówić już o *Czyścú w Ingolstadt* Fleisser w inscenizacji Steina, wyrosłym co prawda z ekspresjonizmu (i nie tylko), ale przekraczającym nad wyraz drastycznie ramy tego, co w ogóle uważamy za teatralność. Garnitur, który stanowił o dobrej prezencji tego przedstawienia: świetne rzemiosło, harmonijność wszystkich działań, nie przeciwstawionych, ale sprzężonych z dialogami, pedantyczna aż robota reżyserska, nie mówił wszakże nic o jego emocjonalnej i intelektualnej zawartości. Bowiem garnitury tego typu warunkują co prawda sukcesy przedstawień, ale nie przesądzają o ich randze. Zaś niezwykłość *Czyścú* zasadzała się nie tylko na tym, iż było to przedstawienie tzw. wybitne, lecz na tym przede wszystkim, że było to jedno z niewielu przedstawień, które stają się wstrząsem. Także i dlatego, że ucieka daleko poza granice konwenansu, przeciwstawiając mu życie mroczne, okrutne, pełne upokorzeń. Bez krygowania się, wstydu, podziału na piękno i brzydotę, fałsz i prawdę.

W *Czyścú w Ingolstadt* pokazano człowieka „bez ubrania” i dotyczyło to zarówno spraw duszy, jak ciała. Był to w znacznej mierze człowiek „niemiecki”, znany z literatury i okrutnych lekcji historii: pisano też z okazji przedstawienia i sztuki, iż ukazują genezę faszyzmu. Jest to prawda, ale problematyka spektaklu wydaje się szersza.

Zresztą uderzającą cechą wszystkich wymienionych realizacji było to, że przy całej swej ogólnoludzkiej wymowie wiązały się ściśle z czasem i miejscem, w którym powstały.

I to zdecydowało w ogromnym stopniu o ich randze zarówno intelektualnej, jak artystycznej. Treść i forma okazały się jednością, bo służyły wspólnej sprawie, a nie programowemu ukazywaniu „głębi” i „sprawności”

realizatorów. Fakt, iż obeszło się bez rzucających się w oczy „reform teatralnych”, budzi optymizm, bo pozwala wierzyć, że teatr nie musi uciekać od słowa, literatury i dobrego rzemiosła, by robić wrażenie. Ale czy dlatego wolno zwać go tradycyjnym? Był czas, gdy za awangardistę uważano zarówno Leona Schillera i Andrzeja Pronaszkę, jak na przykład twórców krakowskiego Cricot. Dziś awangardą zwie się z reguły chwytły ekstrawaganckie, choć od dawna równocześnie sklasycyzniałe — zaś nikt awangardystą nie określa Jarockiego czy Swinarskiego, choć może temu ostatniemu najbardziej by się to należało. I nie decyduje przecież o tym fakt, że zdarzyło mu się wyjść w *Dziadach* poza sceniczne pudełko.

Nie wydaje się też, by teatrowi potrzebny był jakiś „uniwersalny” język, odwrotnie. Dowiodły tego — w skrajnej postaci — przykłady dwu spektakli dla europejskiego widza egzotycznych. Zespół z Tokio nie wyrzekał się ani swej narodowej tradycji, ani kultury — i okazało się wydarzeniem poruszającym, szczególnie w swej pierwszej części. Zespół z Ugandy, choć wywołał ogólne zachwyty, zdawał się bardziej demonstrować własną egzotykę na użytek upajającej się nią publiczności, niż naprawdę czerpać z tego, co autentyczne, nie licząc momentów naprawdę dużej wówczas piękności.

Towarzyszący Teatrowi Narodów wrocławski Uniwersytet Poszukiwań wydawał się imprezą w znacznym stopniu samoistną, w tym sensie, że umieścić by ją należało raczej obok teatru, niż choćby na wrogich mu, ale integralnie z nim związanych, szanścach. Co dotyczy w znacznym stopniu afrykańskiej kampanii Petera Brooka, a przede wszystkim programu i akcji Jerzego Grotowskiego.

Brook bowiem wciąż jeszcze stara się działać w ramach teatru (nie tylko dzięki dokonaniom tej miary

co — nie pokazany, niestety, w Warszawie — *Tymon Ateńczyk*) wierząc, iż teatr rezygnując z dotychczasowej „martwoty” jest w stanie wywołać porozumienie międzyludzkie.

Grotowski wiary tej już nie ma, o czym mówił nieraz i wyraźnie (choć może trochę kokieteryjnie, skoro nawet swój „Uniwersytet” prowadził pod szyldem Teatru Narodów), a co jakoś wciąż nie trafia do świadomości zwących go „reformatorem” tej sztuki dziennikarzy. Jest to nieporozumienie oczywiste, nie mówiąc już o tym, iż wydaje się niepodobieństwem, by człowiek zachwycający się *Wieczorem* Bergmanowskim mógł szczerze marzyć o odnowie teatru poprzez „Górę” Grotowskiego.

Na obecne poszukiwania niegdysiejszego twórcy Teatru 13 Rzędów można patrzeć z entuzjazmem, człobitnością, ze stanowiska wyznawcy lub odwrotnie — z dystansem i krytycyzmem. I nie jest to już sprawa upodobań czy gustów, decydujących o ocenie dzieł artystycznych, ale raczej struktury psychicznej. Można rozmaicie oceniać skuteczność jego działań, nie ma powodu poddawać w wątpliwość szlachetności jego intencji lub wyrokować o ich potrzebie (skoro okażą się pomocne bodaj grupie ludzi, są potrzebne). Ale przecie wszystko, co od pewnego czasu mówi i robi Grotowski, jest szukaniem lekarstwa na cywilizację, nie na sztukę. Wolno ufać, iż człowiekowi zaplątanemu w świat pozorów, pseudoprzeżyć, samotności i pośpiechu potrzebne jest oczyszczenie, schronienie, ucieczka, jakaś „prawda”. Wolno wątpić, czy może mu ją zapewnić sztuka zwana teatrem, i szukać wyjść innych. Ale z reformą tego teatru nie ma to nic wspólnego: mieć nie powinno i nie może.

Jest truizmem mówić, iż wszystko, co stworzył człowiek w dziedzinie sztuki, filozofii, religii, było próbą określenia ludzkiej kondycji i rodziło się — jak to po-

wiedział w jednym z wywiadów Tadashi Suzuki — z rozpaczą lub buntu. W tym sensie między sztuką, filozofią i religią istnieją więc zbieżności. Ale nie znaczy to, by należało stawiać między nimi znak równości. Żądać od teatru, by zastąpił wszystkie te dziedziny, to żądać, by wyrzekł się swej istoty i swych rzeczywistych obowiązków.

Teatr, aby mieć znaczenie, nie musi — nie wolno mu — rezygnować z przywilejów sztuki. Nawet jeśli słowo „sztuka” oznacza, poza wszystkim, pewną nieautentyczność, niedobór spontaniczności, sztuczności właśnie. Nie problematyki, oczywiście.

Na pytanie, czym jest lub czym potrafi być naprawdę teatr współczesny, nie ma właściwie odpowiedzi. Wydaje się jednak w końcu, iż nie trzeba fetyszyzować samego słowa. Jeśli zdarza się nam wciąż (co nie znaczy często) wychodzić z teatru poruszonym, to zdaje się on spełniać swe zadanie. Nawet jeśli „poruszyć” nie znaczy wyzwolić od wszelkich ograniczeń, jakie przynosi nam nasz wiek. Czy zresztą wyzwoliny te muszą być skuteczniejsze, gdy decydują o nich emocje, a nie słowo?

lipiec 1975

SWINARSKI CZYLI TEATR

„Mickiewicz był zawsze i wszędzie genialny. Wyspiański bywał genialny: akt z maskami jest genialny. Reżyser, który wyrównywa tę różnicę między Mickiewiczem a Wyspiańskim, to reżyser wielki...”

Nie minął jeszcze rok, gdy po którymś z rzędu przedstawieniu *Wyzwolenia* Kazimierz Wyka, późnym wieczorem w Krakowie, nieco chaotycznie i bardzo emocjonalnie, dawał wyraz swemu zafascynowaniu tą inscenizacją.¹ Myślał wówczas o nie napisanym jeszcze tomie, poświęconym polskiej literaturze romantycznej, skarżąc się żartobliwie, iż nie jest w stanie stworzyć go bez „pomocy” ludzi teatru, którzy wciąż wzbogacają punkt widzenia historyków literatury, mimo że zwykło się zarzucać im, beztrosko i niesprawiedliwie, iż odrywają się od dramaturgii. Przymiotnik „wielki” w odniesieniu do dokonań (tych i innych) Swinarskiego nie był dla Wyki jedynie takim sobie komplementem, użył go świadomie, wybierając spośród innych.

Nie minął jeszcze rok, wszystko wydaje się takie bliskie, a przecież skończyło się bezpowrotnie. Odeszli obydwaj: 64-letni Wyka i 46-letni Swinarski — i nic nie zmienia tu fakt, że wciąż jeszcze trudno w to uwierzyć.

¹ Por. „Kultura” 1974, nr 40.

Jest bowiem coś, co łączy te śmierci, budząc nie tylko przygnębienie i żal, jakie zawsze odczuwamy wobec śmierci człowieka, śmierci wybitnego człowieka tym bardziej. Śmierć Wyki to śmierć lub umieranie pewnej epoki. Odszedł jeszcze jeden człowiek, który prócz swych zasług dla nauki był Osobą, Charakterem, Indywidualnością, Życiem. Jest takich coraz mniej, choć nie brakuje przecież ludzi mądrych, wykształconych, ciekliwych i inteligentnych.

Ze Swinarskim umarł w znacznym stopniu polski współczesny teatr — tak jak kiedyś umierał z Leonem Schillerem. Z pewnością się odrodzi — kto wie jednak, czy za naszego pokolenia...

Nie ma w tym stwierdzeniu okolicznościowej przesady. Wbrew modnym, a zarazem odwiecznym utyskiwaniom nad upadkiem naszej sztuki teatralnej spotyka się jej przedstawicieli zdolnych, bardzo zdolnych i wybitnych. Także wśród inscenizatorów. Są i dziś, dają, z mniejszą lub większą regularnością, przedstawienia dobre, bardzo dobre i wybitne; należał do tych artystów niegdyś i Swinarski. Ale przed mniej więcej dziesięciu laty rozpoczął tworzyć dzieła, dla których tamte kategorie stały się niewystarczające. Bo nie szło już tylko o wartość poszczególnych realizacji, lecz o całość. O wartość teatru. Nie tylko „teatru Swinarskiego”. Teatru w ogóle.

Wiadomo przecież, że nawet wówczas gdy określona sztuka przeżywa — rzeczywisty czy pozorny — kryzys, nie znaczy to, iż nie ma artystów, których twórczość dziś (lub po latach) jest (lub będzie) w cenie. Ale rzadko zdarza się człowiek, który wbrew przyjętym prądom, modom i tendencjom dowodziłby swą twórczością siłą całej tej sztuki jako gatunku. Jej suwerenności, skuteczności, potrzeby; właśnie w momencie gdy owa sensowność, skuteczność i potrzeba wydawały się zakwestionowane.

Może na tym — a nie wyłącznie na wyjątkowym talencie — polega niezwykłość i niepowtarzalność ludzi takich, jak Leon Schiller i Konrad Swinarski. Ludzi, po których nie pozostają nawet żadne dzieła. Tylko legenda... Choć może nie tylko, skoro za ich głównie sprawą wolno później mówić o ewolucji i postępach, jakie czynił i wciąż czyni teatr. Jako sztuka i jako trybuna.

Bardzo skompromitowało się to ostatnie pojęcie. Wiąże się na ogół z koniunkturą, doraźnymi potrzebami, robieniem kariery. Nikt lub prawie nikt nie wierzy, aby poprzez teatr i w teatrze można było dać wyraz swym prawdziwym (co nie znaczy niezmiennym i absolutnie słusznym) poglądom. Bez historycznych kamufłazy, bez aluzji — niby czytelnych, a dwuznacznych. A skoro niewiara staje się powszechna, brak odważnych, co zechcieliby podjąć się próby. Nie od czasu do czasu. Generalnie. I dlatego nie wydaje się, by wielu zechciało wypowiedzieć szczerze zdanie, z pozoru tylko oczywiste: „Teatr jest miejscem, w którym mam pełną swobodę przekazania swoich poglądów na świat i życie”. Aby wielu miało do tego prawo.

I w tej dziedzinie należy więc Swinarski do twórców wyjątkowych. Tych, do których wolno zastosować maksymę, jakiej sam użył w stosunku do Brechta, iż „metoda jego reżyserii była jego światopoglądem”.

Brecht — to pierwsza, młodzieńcza fascynacja Swinarskiego, rozbudzona w sposób dość nietypowy: „W 1949 roku przeczytałem *Powieść za trzy grosze* i spontanicznie, nie licząc na jakikolwiek odzew ze strony autora, napisałem do niego list. W odpowiedzi otrzymałem [...] *Matkę Courage*, przeróbkę *Hofmeistera* Lenza, z prośbą, żebym napisał, jak mi się podobały. Tak się zaczęło” („Polityka” 1961, nr 6). W 1951 roku podczas wizyty Brechta w Polsce poznał go osobiście. W 1954 — po warsztacie reżyserskim, *Karabinach pani Carrar* w

Teatrze Nowej Warszawy — wyjechał jako stypendysta do Berliner Ensemble. Po powrocie zrealizował w latach 1957—60 pięć Brechtowskich premier, pośród nich głośną *Operę za trzy grosze* w Teatrze Współczesnym (1958), która ujawniła już pewne cechy jego późniejszego warsztatu: „jawna drwina reżysera z samej zasady konwencjonalizowania dramatu, jednym ostrzem wymierzona w stronę opery jako gatunku, ale drugim zwrócona przeciw własnemu dziełu” — jak pisał J. P. Gawlik.

O ówczesnych realizacjach Swinarskiego — nie tylko sztuk Brechta zresztą — pisano, iż noszą wyraźne ślady berlińskiej praktyki. Mało, że wręcz kopiują styl tamtejszej reżyserii. Nie było to ściśle, choć istotnie zachowywał Swinarski wierność Brechtowskiej „metodzie”. Nie dlatego chyba, że wydawała mu się najsluszniejsza, ale dlatego właśnie, że była „światopoglądem”.

Z tego też względu stracił wkrótce — jako reżyser — zainteresowanie dla tej dramaturgii. „Dydaktyka Brechtowska związana jest z okresem, w którym on sam pisał, z warunkami historycznymi, w których dzieła powstawały, i konkretnymi celami społecznymi, jakim miały służyć. Aby przenieść ją w dzień dzisiejszy, przenieść skutecznie, tzn. tak aby oddziaływała na widza, należy dokonać wielu zabiegów adaptacyjnych” („Theatre en Pologne” 1968), zaś „Uważam, że nadużywanie estetyki Brechta do celów innych niż te, które mu przyświecały, byłoby działaniem nie fair” („Teatr” 1973, nr 14).

Był więc w tym odejściu (po roku 1970 projektował jedynie scenografię do *Kariery Artura Ui* w Teatrze Współczesnym, ostatnio planując co prawda wystawienie *Opery* — ale dlatego, że tak wiele tam nie tylko Brechta, lecz i „Gaya, Villona, Weilla”) także szacunek dla pisarza, którego estetyka zdawała się zbyt już przy-

należna przeszłości, by można tworzyć przy jej pomocy teatr „apelujący do sumień i myśli”, nazbyt równocześnie niegdyś autentyczna, by wolno było modyfikować ją swobodnie, naginając do własnego, innego już „światopoglądu”. Była też uczciwość, która nigdy — już od początku drogi — nie pozwoliła Swinarskiemu realizować utworów mu obcych, choć oczywiście zdarzało mu się w tamtych pierwszych latach opracowywać sztuki przypadkowe. I chyba dopiero gdy popularność, najpierw zagraniczna, pozwoliła mu wybierać to, co interesowało go naprawdę, dowiódł, iż teatr jest instytucją, która wciąż jeszcze może zabierać głos w sprawach najistotniejszych.

Najpierw były to pojedyncze przedstawienia: wczesny *Testament psa czyli Historia o Miłosiernej Suassuny* (Warszawa 1960, Gdańsk 1961, Berlin Zachodni 1962), późniejsze *Żaloszna i prawdziwa tragedia pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent przez nieznanego autora opowiedziana* (Berlin Zachodni 1963, Kraków 1965), *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata* Weissa (Berlin Zachodni 1964, inna wersja, Warszawa 1967) i nade wszystko — *Woyzeck* Büchnera (Kraków 1966), jedna z najwybitniejszych inscenizacji Swinarskiego.

Wszystkie te realizacje wyznaczały właściwy charakter jego teatru. Z Brechta pozostało tu — towarzyszące Swinarskiemu do końca — zainteresowanie sprawami społecznymi, choć już w nowym ujęciu, bez dydaktyki i uogólnień, z niechęcią do wszelkiej stylizacji, odwrotnie, z przychylnością zarówno wobec realiów, jak i wszelkich ludzkich namiętności, egzaltacji, przeżyć, nawet psychopatologii. Były to — głównie *Marat* i *Woyzeck* — przedstawienia ostre, prawie brutalne; trzeba było wiele czasu, by krytyka zechciała je zaakceptować w całości. Składały się na teatr właściwie bez tradycji na naszym gruncie: nie mieściły się ani w kategoriach poprawnego „realizmu” lat pięćdzie-

siątych, ani ulubionego w parę i paręnaście lat później teatru intelektualnych dyskusji i metafor.

Nic dziwnego, że uznaną dziś za wydarzenie artystyczne i interpretacyjne *Nie-Boską* przyjęto chłodno lub pobłażliwie. „Najzaciętszy osobisty wróg Krasińskiego i *Nie-Boskiej Komedii*, Jan Alfred Szczepański, uznał przedstawienie krakowskie za kongenialne. Twierdził mianowicie, że w znakomitej interpretacji reżyserskiej Konrada Swinarskiego grafomaństwo utworu występuje nareszcie w całej oczywistości” — ironizował Zygmunt Greń („Życie Literackie” 1965, nr 44), sam zresztą wobec tego „fascynującego” spektaklu powściągliwy, dostrzegający w nim bowiem tylko przekład utworu „na język psychoanalizy [...], modernistycznej eschatologii i groteskowej metafizyki. Jest to język bliższy nam w czasie, mogłoby się więc wydawać, że bardziej współczesny. Tymczasem nie. Bliższa i istotniejsza jest historiozofia Krasińskiego niż jego stylistyka. Tonację tej ostatniej wychwycił reżyser znakomicie. Ale [...] tylko tonację, pustawą wewnętrzną”. „Współczesność krakowskiej inscenizacji jest w istocie pozorna, wyłącznie formalna, całkowicie deklaratywna”, „sama rewolucja pokazana jest naiwnie i demonicznie [...], w sposób zadziwiająco nie przylegający do naszych doświadczeń” — sekundował Greniowi Jan Paweł Gawlik („Kultura” 1965, nr 47). Gorzej jeszcze rzecz potraktowali apologetci, upatrujący w tej *Nie-Boskiej* analogie z... Witkacym (Jan Kłossowicz „Literatura” 1965, nr 45).

A przecież w fakcie, iż po paru już latach zapisano to przedstawienie pośród najpierwszych osiągnięć powojennego teatru, nie ma nic dziwnego ni gorszącego nawet. Lata te nauczyły bowiem krytykę, że inscenizacji Swinarskiego nie da się, nie można i nie powinno czytać poprzez własne przyzwyczajenia. Tylko Wacław Kubacki jeszcze w roku 1969 twierdził z uporem na

marginesie wychwalanej realizacji Hanuszkiewicza: „Najgorzej zapisał się w kronice teatralnej *Nie-Boskiej Komedii* spektakl Konrada Swinarskiego w Krakowie [...], dzieło polskiego romantyzmu wystawił Swinarski jako niewybredną groteskę, nie troszcząc się wcale ani o ideologię dzieła, ani o właściwą jego formę teatralną”.

Ale dla profesora, historyka polskiej literatury, przedstawienie to musiało pozostać bluźniercze. Ze swą akcją w kaplicy barokowego kościoła, łożnicą małżeńską na tle ołtarza — zarazem miejscem orgii Leonarda i kapłanek rewolucji, rewolucji zaaranżowanej przez szatanów z demonicznością i okrucieństwem rzeczywistości podejrzanej proveniencji (wieszanie szlachcica, odcinanie głów etc.), Okopami Św. Trójcy, gdzie na tobołach i pierzynach nerwowo wyczekują na swój los arystokraci. Z epileptycznym Orciem, Pankracym, który wielu przywołał na myśl Rasputina (ale Chrystusa także!), hrabią Henrykiem — szaleńcem i kaboty-nem.

Ta *Nie-Boska* przyszła jakby za wcześniej; nikt wówczas nie odczytał jej (więc i nie opisał na bieżąco) jak należy. Potraktowano ją jednoznacznie i dosłownie; odstawała nazbyt wyraźnie zarówno od modelu „teatru romantycznego”, opartego na poetyckim patosie, jak i stojącego na drugim biegunie — teatru racjonalistycznie uporządkowanego, broniącego jasności myśli, dla którego w *Nie-Boskiej* liczyła się właściwie tylko rozmowa Henryka z Pankracym jako — pięknie, choć fałszywie zobiektywizowane — starcie racji.

„Zobiektywizowane” to znaczy pozostające w zgodzie z czymś, co nazywano wówczas chętnie „współczesnym doświadczeniem” historycznym, politycznym, społecznym. To nie był zresztą zły okres polskiego teatru, także w czytaniu wielkiego romantyzmu. Odwrotnie. Wtedy właśnie romantyzm wszedł naprawdę

z potrzeby, a nie tylko z obowiązku, do repertuaru, by pozostać tam do dzisiaj. Mniej lub bardziej przekonująco i przenikliwie „aktualizowany” dał wiele przedstawień, które stały się wydarzeniami, nie tylko w do-
rażnym sensie tego słowa. Ale metoda interpretacji była podobna: dramat służył ilustracji pewnej przyjętej z góry tezy. Jeśli teza była interesująca, a adaptacja dramatu inteligentna i nie nazbyt uproszczona, efekty zdawały się (były często!) interesujące. Tylko że Swinarski nie zaakceptował nigdy tej metody. Jeszcze w roku 1957 pisał z okazji Brechta: „nie ma sensu wymyślać estetyki lub też sklejać jej z faktów znanych, oczekując równocześnie, że autorzy sztuk dostarczą tego, co esteci wydumali przy biurkach. Żle jest, kiedy kleci się z góry model dzieła sztuki, a potem bada się tylko, czy dzieła dany model ucieleśniają” („Nowa Kultura” 1957, nr 13).

Nie-Boską, skutecznie czy nie, starał się czytać przez Krasińskiego. „Interesował mnie przede wszystkim Krasiński. Wydawało mi się, że klucza do jego dzieła należało szukać w jego systemie historiozoficznym, który zawiera zarówno jego myśli o polityce, jak i o Bogu”. „Sądzę, że myśl historiozoficzna Krasińskiego jest dla nas wartościowa o tyle, o ile chcemy zrozumieć jego postawę wobec świata. Nie możemy jednak traktować jej zbyt poważnie” („Teatr” 1966, nr 19).

Bohaterem *Nie-Boskiej* miał więc być w pewnym sensie Krasiński: dwudziestolatek, trochę grafoman, zmagający się ze sprawami tej wagi, co naród, historia, Bóg. Nie żadna autobiografia. Po prostu próba ujrzenia postaci autora, a także w konsekwencji postaci jego dramatu — poprzez ich doświadczenia osobiste, historyczne i inne. Nie było to oczywiście w pełni możliwe. Ale wytyczało czytaniu dramaturgii romantycznej zupełnie nową drogę.

„Pojęcie romantyzmu często rozumiemy mylnie jako

pojęcie stylu, a nie jako definicję pewnego okresu literatury [...]. Romantyzm należy rozumieć jako termin historyczny w odniesieniu do czasu, w którym ta literatura powstała". A więc zwrócić uwagę na ówczesną rzeczywistość, na społeczne i psychologiczne motywacje działań bohaterów.

Tak sformułowana opinia oraz wyznanie: „cenię literaturę romantyczną za jej realizm", mogły brzmieć nieco podejrzanie. Miało się przecież jeszcze w pamięci „socjologiczne" rozprawy z lat 1949—54 na ten temat. Ale Swinarskiemu szło o sprawy krańcowo odmiennie. O spojrzenie na bohaterów romantycznych jak na ludzi, nie zaś znaki postaw jednoznacznie słusznych lub niesłusznych, zawsze zaś określanych przez świadomość nie autora, lecz interpretatorów.

„Postacie utworów romantycznych w teatrze polskim ciągle jeszcze inscenizowane są w koncepcji «od głowy do pępka». Teatr nasz będący pod wpływem tradycyjnej moralności pruderyjnie wymienił żywych ludzi na symbole literacko-filozoficzne" — protestował w cytowanej tu już wypowiedzi na łamach „Teatru" w roku 1966. Była to jego pierwsza wypowiedź teoretyczna na temat romantyzmu. W ciągu następnych lat sądu nie zmienił. „Świadomość romantyków była większa od słów, które kreślili [...]. Sądzę więc, że dochodzenie teatru do realizmu ich utworów powinno — z jednej strony — odbywać się poprzez uwzględnianie socjologicznego tła, znajomość epoki i — z drugiej — poprzez znajomość ich psychiki. Przez Marksa i przez Freuda" („Życie Literackie" 1974, nr 29).

W *Nie-Boskiej* sprawy wielkie i małe mieszały się ze sobą, sfera sacrum sąsiadowała ze sferą profanum, jak to określił w swej książce Osiński. Henryk i Pankracy reprezentowali nie tylko dwie ideologie — także charaktery i temperamenty. Epilepsja Orcia, cho-

roba często wykorzystywana przez literaturę tamtego okresu, uprawdopodobniała jego ekstatyczne wizje.

O „socjologiczne tło” dbał *Fantazy* (1967), gdzie w zrujnowanym, lecz stylowym salonie wałały się główki kapusty i siano, żywa kura spacerowała po podwórzu, a cmentarz stanowiły dwie wiejskie mogiłki i drewniana kapliczka na horyzoncie. Gdzie raz po raz wkraçała na scenę para wynędzniałych chłopów, pojawiał się pijany furman i gdzie ogromną rolę grały rekwizyty, takie jak widły, taczki etc. Ostro rysowana rzeczywistość, zaskakująca, bo wyprowadzona nie z didaskaliów, lecz przecież zgodna z tym, co da się wyczytać między wierszami dramatu, a czasem i w samych wierszach. W tym „czytaniu poprzez Marksa” mieściło się jednak także „czytanie poprzez Freuda”. Motywy działań bohaterów, ich wszelkie reakcje spontaniczne i przybrane poży nabierały wyrazistości i nowych całkiem znaczeń.

Podobnie z *Sędziami* i *Kłątą* Wyspiańskiego, „obszerna izba karczemna i bielona siwo”, w całkowitej prawie zgodzie z autorem w dramacie pierwszym (zrezygnowano tylko z austriackich emblematów), krzątająca się cały czas po scenie Fejga, dla której gospodarskie czynności zdawały się posiadać tę samą wagę, co rozgrywająca się obok tragedia. Brunatna ziemia, zaścielająca scenę w *Kłątzie*, chłopci, chłopki, kaleki i wsiowe przygłupki — najpierw przy pracy, potem w dewocyjnej procesji, której obojętnie, popijając, przypatrują się murarze, usadzeni na okalającym boki sceny rusztowaniu. Kamienowanie Młodej dosłowne, ale rodem z *Grand-Guignolu*. Drastyczny, ekshibicjonistyczny gest Pustelnika. Czuwający nad akcją żandarm z psem bokserem. Brutalność środków i bogactwo, aż męczące — uprawdopodobniające wszakże fabułę *Kłątwy*, tak zda się odległą — przez pokazanie ciemnoty, zabobonu, nędzy, fanatyizmu.

Ani w *Fantazym*, ani w *Sędziach* czy *Kłątwie* nie szło przy tym, rzecz jasna, o żadne „rekonstruowanie epoki”, tylko o sygnalizowanie spraw, na które nie zwracano dotychczas uwagi. O pokazanie sprzeczności oczywistych, lecz — na scenie przynajmniej — do tej pory nie akcentowanych: między rzeczywistością a literaturą. A także między rzeczywistością a teatrem. Bo wszystko działo się przecie w teatrze i Swinarski podkreślał to raz po raz: czasem jednoznacznie, jak w *Nie-Boskiej*, gdzie po finałowym „Galilae vicisti” wkraczali na scenę rozmontowujący dekoracje maszynerści; czasem przez nagromadzenie efektów, tak wyraźnie „teatralnych”, jak w zakończeniu *Kłątwy*, w której w dodatku zaprezentowano i zakwestionowano zarazem ogromną wielość scenicznych konwencji; czasem wreszcie przez komentarz, tak niby dyskretny, a przecież nad wyraz dojmujący, jak pracowite strzepnięcie przez Fejgę mokrego prześcieradła po ostatnich patetycznych słowach Samuela i Dziada w *Sędziach*.

Ale jest w tych spektaklach, kipiących od prawdziwych i udanych namiętności, także patos. Nie ten usankcjonowany przez wielorakie koturny. Patos towarzyszący wszelkim, nawet najprostszym poczynaniom ludzi niekoniecznie nieposzlakowanych i wybitnych, starających się jednak znaleźć zgodę ze sobą, społeczeństwem, Bogiem. Ludzi uwikłanych w liczne sprzeczności nie tylko przez warunki, w jakich się znajdują, ale i przez swą człowieczą kondycję. Tak było we wszystkich prawie inscenizacjach Swinarskiego z lat 1963—67, tak było i w *Fantazym*, i w *Kłątwie*, i w *Sędziach* przede wszystkim. Ale szło tam nie zawsze o największe sprawy, a więc i bohaterowie byli nikczemniejsi. Bohatera naprawdę tragicznego odnajdzie Swinarski dopiero w *Dziadach*, a może nawet dopiero w *Wyzwoleniu*.

Dziady (1973) były pierwszą inscenizacją Swinarskiego obwołaną powszechnie rewelacją, jedną z nielicznych (może drugą po *Dziadach* Bardiniego z roku 1955, ale tam decydował moment polityczny) w dziejach powojennego teatru, jakie zainteresowały publiczność różnych gustów, poglądów, przyzwyczajęń kulturalnych.

Złożyło się na to sporo przyczyn, nie mających wiele wspólnego z rzeczywistymi zasługami tej realizacji. Towarzyszył jej od początku posmak sensacji: rozbicie „pudełka”, dokonujące swoistej rewolucji we wnętrzu szacownego Starego Teatru, scena w kaplicy na zasadzie tajemnego obrzędu, ściągnięte sprzed kościołów krakowskich prawdziwe *dziady*, skok Rollisona przez okno — słowem to w pierwszym rzędzie rozpowszechniła plotka. Sprawy zewnętrzne — co zresztą nie mogło być zaskoczeniem. Spektakl *Dziadów* był spektaklem trudnym, niejednoznacznym, męczącym, coś dziwnego, że najłatwiej zdobyły sobie popularność te właśnie łatwe do zarejestrowania efekty.

W *Dziadach* troska o „tło historyczne” najwyraźniej dała o sobie znać przez użycie kostiumów z epoki. Dekoracje były ascetyczne, funkcjonalne. W części III: obita kirem sala, dwa drewniane wchodzące w widownię pomosty na planie krzyża, scena właściwa zamknięta czarną ścianą z centralnymi rozsuwanymi drzwiami i tylko widoczne nad nią rozjarzone okno barokowego kościoła przywodziło na myśl miejsce akcji dramatu. Oraz okrążający salę przez cały czas przedstawienia — żołnierze.

Do wskazówek Mickiewiczowskich stosował się Swinarski ściślej w otwierającej inscenizację części IV, rozbudowując ją oczywiście — zafascynowany, jak się wydaje, naprawdę serio obrzędowością tej sceny, co wyrażał mniej chyba pomysł z wprowadzeniem publiczności w środek obrzędu, raczej aranżacja tego

obrzędu. Krucyfiks umieszczony jeszcze na schodach i przesłonięty kirem, dalej również kirem skryty obraz Ostrobramskiej na ołtarzu. Palące się świece. I sam obrzęd przeprowadzony z troską o realia: z misami pełnymi jadła, garścią kądzieli, spalającym się na guślarzkiej lasce wiankiem przy wzywaniu Zosi, parą gołąbków, pod których postacią przybywają wezwane przez Guślarza dzieci.

Ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsza jest gromada. Nie bezosobowa, bierna, często w teatrze montowana ze statystów, lecz zbiór indywidualności o różnych reakcjach i życiowych postawach. Mówił o tym w rok później Swinarski wprost: „występujący w obrzędzie lud to nie powielenie jednego człowieka w dziesięciu egzemplarzach, lecz społeczność zawierająca w sobie sprzeczności” („Życie Literackie” 1974, nr 29). Tak było zresztą już wcześniej w *Kłątwie* i *Sędziach*, a także na przykład w *Woyzecku*.

Jest to w *Dziadach* sprawa szczególnie istotna, bo tu właśnie najbardziej wyraziście dał wyraz swemu buntowi przeciw bohaterom romantycznym, ukazywanym „od głowy do pępka”. Zarówno w konstruowaniu scen zbiorowych, jak i w prowadzeniu protagonistów. Konsekwencje były ogromne.

Po raz pierwszy w dziejach teatralnych *Dziadów* ożyli na scenie współwziętnowie Konrada. Nie ma roli, która byłaby bezbarwna, nie ma tożsamyh charakterów, postaw (poza generalną) i poglądów — nawet na sprawę tak wszystkich obchodzącą, jak narodowe wyzwolenie. I przyszłość każdego ułożyć się może inaczej, krańcowo: między Syberią a balem u Senatora.

Zindywidualizowany też został Salon Warszawski, co więcej — pokazano tu, że droga wiodąca od grupy młodych ku konformistycznym damom i literatom bywa czasem zaskakująco krótka.

Na tym tle „bohater poszukujący”, Konrad. To słowo „poszukujący” zaakcentować należy szczególnie mocno. Dla Swinarskiego nie jest bowiem Konrad po prostu ideałem narodowego bohatera, tak jak przekazał go romantyzm i jak bezkrytycznie pokazuje się go w teatrze. Jest człowiekiem dążącym do poznania prawdy, błędzącym, chorym (Improwizacja jest i walką myśli, i wiąże się z epilepsją bohatera), konfrontowanym wciąż z otoczeniem. Także z owym ludem z części IV, który wprawdzie, gdy trzeba, pospieszy więźniowi z pomocą (tak samo jak w innej sytuacji obedrze go z ubrania), ale jego wewnętrzne rozterki pozostaną mu obojętne — bo nie pojmuje z nich nic.

Z okazji *Dziadów* wydrukował Swinarski w programie (a także w „Literaturze” 1973, nr 1) własny do nich komentarz. W wielu szczegółach, jak się zdaje, mylący. Ale w wielu prawdziwy. Także w tym generalnym: „Idzie mi o to, co można by nazwać mszą narodową [...]. Nie mogę się pogodzić z taką koncepcją”. *Dziady* Swinarskiego po raz pierwszy chyba w swej teatralnej historii rozgrywały się na ziemi, choć po tej ziemi stąpały także Diabły i Anioły. Dlatego między innymi były tak wstrząsające. „Impulsem pierwotnym jest [...] nieprawdopodobnie silnie rozwinięta u tego reżysera wrażliwość na wartość samej materii życia. Życia różnorodnego, alogicznego, niekiedy ciemnego, często brzydkiego, tragicznego i nieszczęśliwego, ordynarnego, wesołego lub żalosego — zgoda, lecz przecież mimo wszystko życia. Gęstość, konkretność materii życia występowała w wielu spektaklach Swinarskiego, ale dopiero w *Dziadach* stała się tak dominująca. Nie znaczy to, że w spektaklu nie ma piękna estetycznego. Po prostu w tym przypadku służy ono innym celom” — ujęła tę rzecz słusznie Natella Baszyndżagian („Dialog” 1973, nr 10).

Po *Dziadach* przyszło *Wyzwolenie*. „*Wyzwolenie* uważam za najtrudniejszą sztukę w naszym narodowym repertuarze [...] i równie łatwo, wydobywając np. wszystkie myśli Nietzschego zawarte w *Wyzwoleniu*, zrobić z tego utworu akademię ku czci faszystów, jak i — co robiono zresztą najczęściej — powierzchowną apoteozę polskiego romantyzmu” („*Życie Literackie*” 1974, nr 29).

Wątpliwości interpretacyjne, teatralne i inne nie towarzyszyły — jak się zdaje — zbyt wielu realizatorom tego utworu, szczególnie w ciągu kilkunastu lat ostatnich, gdy z niezrozumiałych w zasadzie powodów wszedł w modę. Wraz z inscenizacją Horzycy z roku 1956 umarł pewien model wystawiania tego dzieła, właśnie ów patetyczny, apoteozujący polski romantyzm. Ale nie narodził się żaden model inny, bo trudno zań uważać popularne, publicystyczne *Wyzwolenia*, radzące sobie z tekstem przy pomocy skreśleń, uznających za niebyłą około jedną trzecią dramatu. *Wyzwolenie*, wystawiane beztrzesko i chętnie, służyło więc (czasem nawet przekonywająco) celom doraźnym, zastępując współczesną literaturę. Jeśli zaś trafiały się opracowania bardziej powściągliwe, to ich lojalność wobec autora dotyczyła jedynie „literary tekstu”. Z jego ducha — nie rozumiało się nic. Nawet owe „literary” składały się na zdania, których zdawała się nie rozumieć nie tylko publiczność, ale i interpretatorzy.

Swinarski — prawie nie naruszył tekstu; jego krakowski spektakl trwał ponad trzy godziny. Nie ukrywał, że dramat jest trudny i sprawia trudności, że nie wszystko zostało tu wyjaśnione, bo, być może, w ogóle wyjaśnić się nie da. Jak niegdyś w *Nie-Boskiej*, nie starał się niczego „obiektywizować”. Jak niegdyś *Nie-Boską*, przeczytał utwór przez autora. Jako „rachunek sumienia śmiertelnie chorego mężczyzny, który walcząc z bezsensownością cierpienia u Mickiewicza

nagle tę samą bezsensowność odkrywa u siebie. I widzi, że niszcząc kult mesjanizmu u autora *Dziadów* niszczy też siebie" („Życie Literackie" 1974, nr 29).

Konrad z *Wyzwolenia* Swinarskiego, tak jak Konrad z *Dziadów*, błądzi. Jak tamten jest samotny, ale jest to samotność bardziej dotkliwa. Konrad Mickiewiczowski, nie do końca zrozumiany, miał przecie sprzymierzeńców, Konrad Wyspiańskiego jest ich pozbawiony całkowicie. Nie tylko w zetknięciu z ludem; choć i ta konfrontacja jest bolesniejsza niż w *Dziadach*; tam gromada rzuca się na wygnańca, zrywając mu płaszcz, tu robotnicy pełnią funkcje Erynni. Konrad w *Dziadach*, odizolowany od rówieśników swą Improwizacją, miał przecie wspólny z nimi cel. Konrad w *Wyzwoleniu* nie przynależy nigdzie: Swinarski niezwykle tę sprawę wyostrza. Zarówno przez całkowite (bardziej konsekwentne niż w tekście) i od początku prowadzone odcięcie Konrada od świata, który reprezentują Muza i Reżyser (mówią oni całkowicie różnymi językami i podkreśla to wyraźnie stylizacja teatralna), jak i poprowadzenie aktu II, gdzie Maski ucharakteryzowano jednoznacznie na współczesnych Wyspiańskiego. To zdjęcie z Masek masek miało zresztą swe wyraźne motywacje; bez wątpienia autor *Wyzwolenia* posłużył się nimi dla kamuflażu. Przemienione znów w ludzi, przestały Maski reprezentować jakieś niejasne idee i poglądy; w polemice z Konradem niejeden raz dawały argumenty przekonujące, ba, słuszne. Poza tym jednym zasadniczym, że Konradem kierowała owa — tak dla Swinarskiego zawsze fascynująca — żądza, konieczność dochodzenia do tego, co nie zafałszowane ani przez ludzką skłonność do kompromisu, ani przez ludzką skłonność do frazesu. I dlatego to ten bohater tragiczny, błakający się po manowcach i wpadający raz po raz w pułapki, które zastawiali nań nie tylko inni,

ale i on sam, na koniec wreszcie oślepiiony i półosza-
lały — miał rację...

Z okazji romantycznych inscenizacji Swinarskiego używa się często słowa „uniwersalizm”; on sam (choć-
by z okazji *Dziadów*) mówił o „uniwersalistycznych
treściach literatury okresu romantyzmu”. Używa się
go jednak często bez zastanowienia, dla oznaczenia ja-
kichś rzekomo zawsze „aktualnych” diagnoz, formuł
i sensów. Swinarski nie wydawał się w ogóle wierzyć
w tak prosto pojętą „aktualność”. Był pierwszym od
roku 1955 inscenizatorem, który się od niej zdecydo-
wanie odciął; dlatego właśnie unikał metafor łatwych
i naciąganych. W literaturze romantycznej widział po-
 prostu najpełniejsze i najbogatsze odbicie zmagania czło-
wieka z sobą, społeczeństwem, Bogiem (cokolwiek by
Bóg symbolizował). Protestował przeciw czytaniu ro-
mantyków zarówno przez schematy „współczesnego”,
jak i „romantycznego” teatru. Dopuszczał do głosu lu-
dzi, nie maksymy. Wierzył po prostu, że wielka lite-
ratura, ta wieloznaczna, a nie nazbyt dydaktyczna
(jednoznaczny był dlań Brecht i dlatego go porzucił,
wieloznaczni — romantycy, Wyspiański, Szekspir, ze
współczesnych np. Genêt), wciąż nie straciła zdolności
oddziaływania. „Uważam, że dwa tysiące lat myśli
ludzkiej zawarte w literaturze teatralnej to więcej niż
najwspanialszy pomysł jednego reżysera” („Argumen-
ty” 1973, nr 24). Przywracał więc wartość słowu, bę-
dąc zarazem jak nikt wyczulony na teatralność. Two-
rzył inscenizacje, w których między teatrem a litera-
turą istniała całkowita jedność (choć nie zawsze były
to inscenizacje „harmonijne” w tradycyjnym rozumie-
niu słowa) w takim sensie, o który szło mu, gdy pisał
o Brechcie i Majakowskim, iż byli to dwaj artyści,
którzy „nie dzielili sztuki teatralnej na teatr i litera-
turę” („Polityka” 1961, nr 6). I właśnie ten typ teatru,

który nie kojarzy się z przymiotnikiem „literacki”, a równocześnie cały wywodzi się z literatury, a także stosunek do tradycji — wiąza go z Leonem Schillerem. Fakt, iż dzieli ich styl reżyserii, nie ma tu znaczenia, a nawet podkreśla pokrewieństwo; nie mogą być jednacy, bo zbyt wyraźnie związali się z własną — a zmienną przecie — współczesnością.

Zarówno jeden, jak i drugi nadali też nowy, jedynie chyba słuszny, sens pojęciu „wierność autorowi”. „Czasami próbuję być lojalny wobec autora. Czasem potrafię być wierny autorowi aż do zdemaskowania i skompromitowania go. W końcu jedyną zasadą, jaką się kieruję, jest wierność wobec zmienności własnego myślenia” („Polska” 1967, nr 9). Między tym wyznaniem a cytowanym uprzednio zdaniem o wyższości „dwu tysięcy lat myśli ludzkiej” nad własną pomysłowością nie ma sprzeczności. Swinarski wybierał utwory, których problematyka była bliska sprawom aktualnie go obchodzącym, a nie nagiął dalekich odeń utworów do tych spraw. Różnica jest kolosalna. Poprzez Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Büchnera, Szekspira (dwa świetne i okrutne spektakle: *Sen nocny letniej* i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*) przypominał — w okresie konformizmu — o bohaterach, których racją bytu była niezgoda na konformizm. Ukazywał okrucieństwo skryte pod osłoną dobrego obyczaju i konwenansu, w erze mieszczańskich — niestety — ideałów. Nie był dydaktykiem i nie chciał nawet zwać się moralistą: „Nie mam nadziei zbawiać ani leczyć świata jak wielu przy pomocy gotowej recepty teatralnej. Wypowiadam się we własnym imieniu” („Polska” 1967, nr 9). Ale wiedział, że byt teatru zależy od tego, co ma on do zakomunikowania społeczeństwu. Był artystą genialnym, ale nie tylko na tym polegała jego wielkość. Był artystą, który udowadniał raz po raz, że kryzysowi jakiegokolwiek

sztuki może zapobiec tylko odwaga, bezkompromisowość i intelektualna ranga jej przedstawicieli.

I jeśli w czymkolwiek poniósł klęskę, to może w tym, że — gdy raz już został zaakceptowany i uznany — przemieniał w swych sprzymierzeńców nawet tych, co powinni pozostać jego wrogami: w nich wszak mierzyć miał jego teatr. Pod tym względem Schiller pozostawał w sytuacji szczęśliwszej.

sierpień 1975

ZA CO KOCHAMY PRZYBYSZEWSKĄ

Naprzód trzeba temu czytelnikowi gazet bezustannie dzwonić na trwogę, zamiast go kłamstwami i przemilczeniami uspokajać; trzeba zamęczać go ciągłym niezmordowanym tocsin, zmusić go, aby się dowiedział — nim zacznie się wymagać, by reagował.

Stanisława Przybyszewska

Miała dokładnie dwadzieścia cztery lata, gdy skazała się na całkowitą samotność. Żyła w nędzy, w gdańskim baraku, kontakty z nielicznymi ludźmi utrzymując prawie wyłącznie za pomocą korespondencji. Po sześciu latach owego odosobnienia, które trwać będzie jeszcze przez następne cztery, a więc do końca życia, napisze do najbliższej sobie osoby, ciotki Heleny Barlińskiej: „Wobec swego zadania, swego powołania nie zgrzeszyłam [...]. Nie zawarłam dotąd kompromisu [...]. Z wszystkich ludzi, jakich dziś spotkałam, nie wyłączając różowych roześmianych gąsek bez trosk ani myśli, najdalej od rozpaczyny znajduję się na pewno ja. Ja, ze swoją pasją, swoją nienawiścią, swą perspektywą nędzy nie do pomyślenia na nieograniczoną ilość miesięcy przyszłych...” I wcześniej: „Życie moje, bez rozrywek, bez towarzystwa, bez erotyki, bez możliwości luksusowych wydatków, jest bogatsze od życia 99 procent ludzi. Tyle radości, zachwyków i wstrząsów, co ja

w ciągu miesiąca, nie dozna każdy w ciągu swej całej egzystencji". Rozmyśla, czyta, tłumaczy (zna biegle francuski, niemiecki, angielski, włoski) i pisze, pisze, pisze. W ciągu trzech tylko lat, najbardziej twórczych, 1928—30, powstały cztery powieści (*Twórczość Gerarda Gasztowta*, *Wybraniec losu*, *Asymptomaty*, *Pasiphae*), kilkanaście szkiców powieściowych i nowel (wśród nich *Ostatnie noce ventôse'a* i *Riqui*), wiele przekładów oraz dwa utwory sceniczne: *Sprawa Dantona* (rozpoczęta w roku 1925) i *Thermidor* (jednoaktówka *Dziewięćdziesiąty trzeci* ukończona została wcześniej, bo w roku 1925).

Grafomanka, dziwaczka, wspierająca się narkotykami, czy człowiek, umysł i twórca wybitny?

Oczywiście od początku skrzywdziło ją życie. Gdy miała lat jedenaście, umarła matka, malarka Aniela Pająkówna, którą kochała miłością aż fanatyczną. Sławny i lekkomyślny ojciec od roku 1920 nie interesował się nią wcale, choć potem odmaluje jej los z właściwą sobie przesadą: „Jako nieślubne dziecko i na jej straszne nieszczęście dziecko o wysokim wykształceniu, znalazła się w wolnej i niepodległej Polsce w gorszym położeniu od Żyda” (list do żony, wiosna 1920). Pierwsze, nieco dłuższe i burzliwe zetknięcie z Przybyszewskim skończyło się zresztą całkowitym rozczarowaniem: „Zawiodłam się na tym, co dla mnie decyduje. Musiałam dojść do smutnego przekonania, że u ojca przeceniłam ogromnie i artystę, i umysł [...]. Odtąd unikam tylko Przybyszewskiego jako tematu, bo kłamać nie chcę, a wyrażać się bez szacunku o własnym ojcu to przykra i smutna rzecz” (cyt. za S. Helsztyńskim).

Rozczarowaniu towarzyszył kompleks. Przybyszewska wiedziała, że dla ewentualnych czytelników swych dzieł będzie interesująca głównie jako córka „Stasińka”. Jeszcze w dwa lata po jego śmierci napisze w od-

powieździ na wiadomość o projektowanym tłumaczeniu *Sprawy Dantona* na angielski: „Na wypadek, gdyby utwór mój miał wejść na repertuar jakiegoś zachodniego teatru [...], to w każdym razie nie pod moim jak Imię Przenajświętsze niewysłowionym nazwiskiem, które w Polsce dla reklamy muszę wlec za sobą [...], lecz pod jakimkolwiek przyzwoitym pseudonimem” (do F. Sobieniowskiego, listopad 1929).

Już wówczas żyła w znacznej izolacji, tę psychiczną skłonność spotęgowała choroba płuc i „silne rozstrojenie nerwów”. Ale nie była to izolacja tak bezwzględna jak później. Przybyszewska pracowała wówczas jako nauczycielka, stykała się z rówieśnikami, głównie z kołami polskich komunistów, co stało się w 1922 roku przyczyną jej krótkotrwałego aresztowania.

W 1923 roku wyszła za mąż za malarza, Jana Panieńskiego. To małżeństwo, zawarte raczej z potrzeby przyjaźni niż z miłości, okazuje się udane. Przybyszewska po raz pierwszy pisze w listach do Barlińskiej, że jej osamotnienie nie jest już tak dojmujące... W roku 1925 Panieński umiera w Paryżu na atak serca.

Życ w samotności to nie znaczy odciąć się od świata. Zamknięta niemal w swoim pokoju, reagowała Przybyszewska na współczesność z przenikliwością rzadko spotykaną. Ocenic ją będzie można sprawiedliwie dopiero po ukazaniu się — zapewne już niedługo — edycji jej dzieł, przygotowywanej przez Wydawnictwo Morskie. Ale nawet dostępna już, dzięki rozproszonym, niestety, publikacjom Stanisława Hel-sztyńskiego i Hanny Sarneckiej-Partykowej, korespondencja uderza zaskakującą dojrzałością i rozległością myślowych horyzontów, które nielicznym ówczesnym entuzjastom tej intelegencji kazały nazwać ją „męską”.

Reagowała ostro na wszelkie wydarzenia społeczne i polityczne. „Życ mi się nie chce. Jakiś dziwaczny nakaz wewnętrzny kazał mi pójść na dworzec i kupić

prawdziwe gazety [...]. Kupiłam więc od Zachodu na Wschód [...], to wystarczyło, by dowiedzieć się, że Anglia zerwała stosunki handlowe z Republiką Sowiecką [...]. Wiem tyle, że skutki tego kroku poczujemy wnet" (do S. Przybyszewskiego, maj 1927). „Pisze pan o trzeźwo patrzących politykach, którzy uważają pokój za mrzonkę dziecinną. Rozumie się, że pan walczy przeciw wojnie wszelkimi siłami, że Pan usiłuje ocucić naród z tępej apatii [...]. Rozumie się również, że się pan spodziewa skutku po tych wysiłkach [...]. Lecz to się tyczy bezpośredniego jutra; a co do nieograniczonej przyszłości — czy Pan rzeczywiście sam nie uważa pokoju za mrzonkę dziecinną? Ja niestety tak [...]. Nie przeszkadza mi to nienawidzić wojny i wszystkiego, co do niej należy; nie przeszkadza mi to nawet żywić pewnych nadziei [...], że niełatwo przyjdzie rządowi rozpocząć nową partię szachów na ciele Europy. Widzę konieczność — i wierzę w możliwość zniesienia indywidualnego posiadania wielkich wartości, wierzę zatem w możliwość wszystkich następstw tej zasadniczej reformy; począwszy od zmiany ustroju [...]. Wierzę nawet w stopniowe zatarcie się granic, gdyż państwo przestaje być formą odrębnej grupy społecznej; lecz w zniesienie grup (które przyszłość podzieli według zasad odmiennych od zasady narodowości) ani w zaniechanie walk masowych między nowo ułożonymi grupami — stanowczo uwierzyć nie mogę" (do A. Słonimskiego, lipiec 1927). „Wiem od dwu lat, że prawo wszelkiego postępu da się sformułować w zdaniu: 3 kroki naprzód, 2 wstecz. To jest najszybsze tempo. No, od 1919 do 20 wykonaliśmy zawrotne 3 kroki naprzód. Obecnie, nie mniej zawrotne, prowadzą wstecz with a vengeance... ale czy się skończy na dwu?" (do H. Barlińskiej, maj 1933).

Troska o teraźniejszość i przyszłość zwraca ją ku historii. Zainteresowanie ruchami społecznymi z bacz-

nym obserwowaniem, co w nich jest owym krokiem naprzód, a co wstecz, określa problematykę jej zainteresowań literackich; głównie zafascynowanie rewolucją, lecz nie tylko. W przekreślonych przez śmierć planach pisarskich pragnie poruszyć także — „na bliską przyszłość” — „kwestię inkwizycji, herezji, procesów kacerskich, jako najbogatsze zespolenie problemów władzy świeckiej i duchownej”.

Rewolucja zajmuje jednak miejsce zasadnicze. Przejawy rewolucyjnych ruchów w Niemczech, proces komunistów włoskich, Sacca i Vanzettiego, i przede wszystkim oczywiście rewolucja radziecka, której komplikacje stara się zbadać z maksymalną obiektywnością. „Jeśli się bowiem uznaje potrzebę zasadniczych zmian i pragnie ich, wtedy każda przeprowadzona próba ma znaczenie decydujące [...]. Próbę taką przeprowadziło społeczeństwo rosyjskie. Przeprowadziło wyzyskując, jak się dało najdokładniej, doświadczenia 130 lat i wiedzę teoretyczną. Zapewne — przyszłe reformy wyzyskają znów doświadczenia bolszewików [...]. W treści swej, w momentach zasadniczych, rozwój tego przewrotu jest horoskopem dla każdego przewrotu w przyszłości! Gdzie oni klęskę ponieśli, tam nasze szanse zwycięstwa maleją. Więc optymista musi uznawać Sowiety za pozytywny postęp, za zwycięstwo. Ja osobiście — gorliwie pragnę je uznać; z mimowolną stronniczością wychwytyję chciwie każdy fakt dodatni, wszystko, co przeczy moim ponurym przypuszczeniom” (do A. Słonimskiego, sierpień 1927).

„130 lat doświadczeń” to przede wszystkim Wielka Rewolucja Francuska. Bohaterka zarówno korespondencji, jak i twórczości Przybyszewskiej, obiekt jej wieloletnich studiów, lektur, przemyśleń. Poświęcone są jej dwa szkice powieściowe: *Ostatnie noce ventôse’a* i *Riqui*, oraz wszystkie jej utwory sceniczne, z których każdy kolejny jest kontynuacją (chronologiczną i pro-

blemową) poprzedniego. Jednoaktówka *Dziewięćdziesiąty trzeci*, niejako tragedia rodzinna wynika jednak i możliwa tylko w okolicznościach rewolucyjnych. Olbrzymia (240 stron gęsto zapisanego rękopisu) *Sprawa Dantona* (ostateczna rozgrywka Danton—Robespierre, z wyraźną rehabilitacją ostatniego, zakończona zgilotynowaniem pierwszego w dniu 5 kwietnia). Wreszcie *Thermidor* (spisek przeciw Robespierre'owi zakończony — już poza sztuką — próbą samobójstwa i zgilotynowaniem w dniu 28 lipca 1794).

Dramaty te, choć ilościowo stanowią wśród twórczości Przybyszewskiej procent nikły, wydają się prze-rastać prawie wszystko, co stworzyła. Sama w każdym razie przyznawała im rangę najwyższą: „Dramat jest moim królestwem”; zaś o prozie: „To nie moja specjalność”. I miała chyba rację, wystarczy porównać *Ostatnie noce ventôse’a* ze *Sprawą Dantona* czy *Thermidorem*; różnica jest kolosalna, choć proces czysto intelektualny podobny.

W dramacie czuła się najpewniej, ale nigdy nie podporządkowała się rygorystycznie temu gatunkowi, którego cechą jest zazwyczaj lapidarność środków wyrazu. Dramaty Przybyszewskiej wszystkie były „za długie”, obrosłe dygresjami, nie liczące się ani z możliwościami teatru, ani z wytrzymałością widza. A przecież od początku pragnęła, co zrozumiałe, widzieć je na scenie.

W październiku 1927 roku pisze do „Wiadomości Literackich” z prośbą o ocenę swej twórczości. Za pośrednictwem Grydzewskiego *Dziewięćdziesiąty trzeci* trafia do Schillera, który uznaje utwór za ciekawy, jego ideologię określa jako „mocną, choć czasem [...] wysłodzoną”. Ostateczna konkluzja jest dla autorki przychylna („gdybym miał dziś scenę swoją... grałbym utwór Pani — po pewnych zmianach”), lecz bez praktycznych konsekwencji: utwór zostanie wystawiony — i to

nie na scenie, lecz w telewizji — dopiero w czterdzieści dwa lata później.

Od roku 1929 trwa natomiast walka o teatralną realizację *Sprawy Dantona*, zakończona bardzo połowicznym sukcesem. Schiller, któremu wysyła Przybyszewska w marcu tegoż roku egzemplarz, długo nie odpowiada, choć do autorki dochodzą wieści, iż sztuką jest naprawdę zainteresowany. I jest tak w istocie, jednak odejście Schillera z Teatru Polskiego w Warszawie, po politycznej awanturze o *Operę za trzy grosze* Brechta, usuwa plany w „nieokreśloną przyszłość”. Nie dochodzi też do skutku Schillerowski projekt wystawienia utworu w Łodzi. W lecie 1930 roku po objęciu przez Schillera dyrekcji lwowskiej rzecz wydaje się przesądzona; inscenizator oświadcza wprost, iż uważa *Sprawę Dantona* za niezmiernie ciekawy utwór, który „pierwszy w Polsce [...] czytałem i pierwszy w Polsce [...] wystawię”. Radość i nadzieja Przybyszewskiej są ogromne; Schiller jest wedle niej jedynym w kraju reżyserem wybitnej rangi. Do premiery istotnie dochodzi (20 III 1931), choć z półrocznym opóźnieniem, i nie jest ona dziełem Schillera, lecz Wiercińskiego.

Inscenizacja cieszy się — podobnie jak i dramat — uznaniem najwybitniejszych krytyków lwowskich. Wielokrotnie pada słowo „ewenement”, Kozicki w szkicu o utworze uznaje go za jedną „z najpoważniejszych pozycji, na jakie się dramaturgia polska w ostatnich czasach zdobyła”. Zaatakowana przez prasę pravicową i zlekceważona przez publiczność schodzi jednak *Sprawa Dantona* z afisza już po paru przedstawieniach.

Gorzej jeszcze przedstawia się druga z kolei — i przed wojną ostatnia — realizacja sztuki w Teatrze Polskim w Warszawie (premiera 30 IX 1933). Myśl wystawienia powstała wprawdzie znacznie wcześniej, bo już 20 X 1929 w „Wiadomościach Literackich” znaleźć można notatkę: „Teatr Narodowy zapowiada sensacyj-

ny debiut autorski: *Sprawę Dantona Przybyszewskiej, córki wielkiego pisarza*" (w „Wiadomościach” ukazuje się artykuł Przybyszewskiej związany ze sztuką oraz fragment utworu: rozmowa Robespierre’a z Dantonem w Café de Foy). W tym czasie (październik 1929) pisze do Przybyszewskiej Grydzewski: „Fragment dramatu Szanownej Pani wywołał sensację. W Teatrze Narodowym są nim zachwyceni. Borowy mówił o nim z wielkim uznaniem, a jest bardzo surowym krytykiem”.

Ale do prób przystępuje teatr dopiero w roku 1930, rychło też zostają zaniechane, sfinalizowana zaś po trzech latach na innej scenie realizacja jest właściwie porażką. Inscenizacja zostaje uznana prawie jednomyślnie za nieporozumienie (poza kreacją Robespierre’a Junoszy-Stępowskiego), ocena przedstawienia rzutuje i na ocenę sztuki, której nikt nie zna w oryginale, bo znać nie może. Realizacja zostaje zlekceważona przez Boya, Władysław Zawistowski ocenia ją wymijająco, choć we wspomnieniu pośmiertnym o Przybyszewskiej nazwie utwór „niezwykłym fenomenem”. Bolesław Miciński pyta wręcz: „Czy należało dla paru truizmów włożonych w usta Robespierre’a ryzykować wystawę scenicznego dzieła rozbitego na szereg nie powiązanych formalnie obrazów, to rzecz wątpliwa”. Ryzykowna i sprzeczna z założeniami autorki interpretacja utworu sprawia, iż spektakl cieszy się — o ironio — głównie poparciem zwolenników sanacji, dopatrujących się tu — w postaci Robespierre’a — apoteozy silnej ręki. Nie brak oczywiście i bezstronnych entuzjastów. Słonimski broni utworu, atakując zarazem inscenizację („kto zrobił tę państwowotwórczą reklamę Robespierre’owi?”). Irzykowski stawia utwór najwyżej: w „Robotniku” z 1931 roku pisze o fragmencie drukowanym, iż świadczy on, „że jest to dramat głęboki, na skalę europejską”, powtarzając tę opinię, już po premierze, w „Roczniku Li-

terackim”: „Nie zdarza się u nas tak często taki wysoki stopień uświadomienia sobie rzemiosła pisarskiego, a dramatycznego w szczególności — stopień na równi z talentem twórczym”; polemizuje zresztą Irzykowski z koncepcją Robespierre’a w dramacie, którego Przybyszewska przesadnie, jego zdaniem, wyogromniła czyniąc „prekursorem Lenina”, „jedynym świadomym geniuszem rewolucji”.

Satysfakcje tego typu zdarzają się jednak Przybyszewskiej rzadko. Żaden z jej utworów nie zostaje wydany (to Irzykowski właśnie nazwie ten fakt „skandalem”). Nie trafi na scenę przed wojną, kto wie, czy nie najciekawszy jej utwór, *Thermidor*, choć wobec tego naprawdę kameralnego dramatu (dziewięciu mężczyzn dyskutujących, jedno niezmiennie wnętrze) nie można już było wysuwać argumentów o trudnościach technicznych, jak w przypadku *Sprawy Dantona*.

Po roku 1930 Przybyszewska pisze już zresztą niewiele, chora i coraz bardziej zależna od narkotyku (morfinę zażywa od czasu małżeństwa). Umiera w skrajnej prawie nędzy i całkowitym wyczerpaniu 15 VIII 1935 roku.

„Tragiczny bilans 34 lat żywota: ani śladu grobu, za życia ani jednej książki w druku, oto wyniki ambitnego dążenia do sławy, która miała być większa niż oj-cowska. Starania wszczęte o publikacje — być może — wprowadzą ją do panteonu literatury polskiej [...]. Będzie to jej zasłużone zwycięstwo po śmierci” — pisał w 1973 roku Stanisław Helsztyński, dla którego pozostała zresztą bardziej nieszczęśliwą „Stasią” niż naprawdę nietuzinkowym umysłem.

„Pośmiertne zwycięstwo” przyszło zresztą dość nagle i nieoczekiwanie. Przypomniana przez Helsztyńskiego w roku 1958 *Ostatnimi nocami ventôse’a* nie wzbudziła zainteresowania, odwrotnie. „Do lektury [...] przystępujemy uzbrojeni w legendę: córka (nieślubna) «Stasin-

ka» i pisarka, narkomanka i jakoby komunistka. Niestety, próba lektury legendę tę kruszy: raczej córka Przybyszewskiego niż pisarka — i raczej narkomanka niż komunistka” — stwierdza Zbigniew Żabicki. „Jestem pewien, że gdyby rękopis tej powieści wpłynął dziś do któregośkolwiek z wydawnictw, żaden z recenzentów nie zakwalifikowałby go do druku” — pisał w zgodzie z tamtym sądem Andrzej Kijowski, tropiący wielorakie zależności literackie dzieła (od Dostojewskiego po Gide’a), konkludując, nie tak znów surowo: „powieść jest mieszaniną epigoństwa i nowatorstwa, inteligencji i — Niestety — grafomanii”.

Był to — w tej partii — wniosek słuszny. Tyle że *Ostatnie noce ventôse’a* nie powinny świadczyć o talencie autorki — sama zgłosiłaby sprzeciw (swe szkice prozatorskie uważała za niedojrzałe, dodając: „to nie moja specjalność”).

Dla renesansu Przybyszewskiej nie miał więc ów osamotniony fakt wydawniczy znaczenia — kto wie, czy mu nie zaszkodził. Zainteresowanie pisarką przyszło z innej strony; najwłaściwszej, jak się wydaje: przez teatr.

Pierwsza po wojnie premiera utworu Przybyszewskiej, wrocławska *Sprawa Dantona* w roku 1967, stała się natychmiast rewelacją. O wystawieniu dramatu myślano zresztą sporadycznie wcześniej (m. in. Bohdan Korzeniewski i Kazimierz Dejmek), zasługa wprowadzenia go na powojenne sceny przypadła však Jerzemu Krasowskiemu. Wyboru dokonano nie bez oporu, zwielokrotnionego na skutek fatalnego stanu zachowanego maszynopisu. Sukces był tym razem jednoznaczny: zarówno inscenizator, jak i dramat zebrali wyłącznie entuzjastyczne pochwały, niezależnie od światopoglądu i artystycznych gustów piszących: „Przedstawienie [...] jest prawdziwą rewelacją. Rewelację stanowi przede wszystkim sama sztuka [...]. Powinno się ją było za-

grać już dawno w Warszawie" (Grodzicki); „We Wrocławiu pokazany został teatr, który od początku do końca jest polityczny. Okazało się, że jest to jeszcze do zrobienia" (Koenig); „Raz po raz odzywają się w przedstawieniu echa *Kordiana* [...]. Przybyszewska [...] pokazała dramat rewolucji poprzez dramat społeczny. Nie zamknęła się więc w historii, lecz wyszła naprzeciw temu społeczeństwu, w którym żyła" (Greń); „Sztuka jest we współczesnym rozumieniu dramatem o rewolucji, w którym losy jednostkowych bohaterów są bez reszty podporządkowane analizie procesu historycznego, którego rzeczywisty, aktywny bohater to nie Danton ani Robespierre, ale lud" (Kłossowicz); „Jest to rzecz krwista i śmiała, napisana [...] bez finezji zapewne, ale z przenikliwą inteligencją i trzeźwym, surowym widzeniem procesu historycznego" (Kelera); „*Sprawa Dantona* jest [...] jednocześnie sztuką o mechanizmie i sensie rewolucji w ogóle" (Kral).

Ogłoszono więc *Sprawę Dantona* jednomyślnie prawdziwym i dojrzałym teatrem politycznym, teatrem „dla dorosłych”, którego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczynało już coraz bardziej brakować. Krasowski nie tylko „odkrył” Przybyszewską. Swym wyważonym przedstawieniem, w którym Danton (Stanisław Igar) stał się w istocie przeciwnikiem Robespierre’a (Igor Przegrodzki), mniejszego wprowadzie formatem moralnym, lecz równego inteligencją (czego nie dostrzegły ani realizacja lwowska, ani warszawska, z okazji której pisał Boy słusznie, że jeżeli Danton uosabia potwora, „to nie ma sprawy, jest tylko egzekucja”), i w którym ogromną rolę odgrywał lud, warunkujący jednak działania protagonistów — trafił świetnie w potrzeby chwili. Sytuacja ogólna teatru oraz współczesnej dramaturgii była krytyczna.

„Potrzeby chwili...” — to brzmi może nazbyt optymistycznie. *Sprawa Dantona* zajęła (chyba dość szcze-

rze) paru krytyków teatralnych i być może jeszcze kilkudziesięciu ludzi, interesujących się teatrem problematyki serio. Publiczność w większości pozostała obojętna („już na premierze przerzedziły się rzędy, chór — ta społeczna świadomość tragiczności rozgrywanej na scenie sprawy — wyszedł przed końcem przedstawienia, albo nawet przed dziesięciu laty” — jak pisał Klemens Krzyżagórski). Obojętny pozostał też teatr. Zrealizowana w 1970 roku przez Jerzego Żegalskiego *Sprawa Dantona* w łódzkim Teatrze Nowym przeszła pośród sprawiedliwego milczenia i dopiero druga inscenizacja Krasowskiego, wrocławski *Thermidor*, podsycała znów gasnące zainteresowanie krytyki. Obojętność publiczności zdawała się wszak bardziej jeszcze demonstracyjna: co zrozumiałe, gdy pomyśleć, że w dramacie tym nie ma nic poza wymianą poglądów; cóż stąd, że nad wyraz dramatyczną.

Spektakle wrocławskie, wzbogacone jeszcze dwiema realizacjami telewizyjnymi (również w reżyserii Krasowskiego) — *Dziewięćdziesiątym trzecim* i *Sprawą Przybyszewskiej* (adaptacja korespondencji dokonana przez Hannę Sarnecką-Partykową) — sprawiły właściwie tylko (lub aż) tyle: pozwoliły mówić o autorce *Nocy ventôse’a* już nie tylko jako o narkotyzującej się córce autora *Dzieci szatana*, lecz pisarce, której należy się w historii polskiej literatury oddzielne i wysokie miejsce. Rzecz o tyle paradoksalna, że nikt dalej nie mógł czytać, a i słuchało jej słów ze sceny w końcu niewielu.

Z zapomnienia weszła więc Przybyszewska w swoistą modę. Nie wypadało jej nie kochać; przesądziły o tej sprawie różne recenzenckie autorytety. Ale cóż to znaczy „kochać dramatopisarza”? U nas po prostu akceptować go w całości, niekoniecznie poznając bliżej.

Warszawską premierę *Sprawy Dantona* na początku 1975 roku poprzedziła już legenda. Ten spektakl mu-

siał być wydarzeniem, zwłaszcza że Przybyszewską wspierał teraz Andrzej Wajda. O tym, iż będzie to wydarzenie wielkiego formatu, przesądzono już właściwie przed premierą. I rzeczywiście.

Entuzjazm krytyki znów wybuchnął pełną siłą i przekonaniem. Wyrażał się w tych samych co przed ośmiu laty formułach, których głównym członem były przymiotniki: „polityczny”, „współczesny”, „przenikliwy”, oraz rzeczowniki nieco już abstrakcyjne: „mechanizm rewolucji”, „ponadczasowość”, „dziejowe konieczności” i tym podobne. Miały one zresztą swe oparcie w realizacji, choć spektakl Wajdy był zupełnie różny od przedstawienia Krasowskiego; o wiele bardziej dynamiczny, dbały o soczystość sylwetek bohaterów bardziej niż o te racje, które reprezentowali, i te, które nimi rządziły. Przede wszystkim zaś znów pomniejszający Dantona (Bronisław Pawlik), a wyraźnie uszlachetniający Robespierre’a (Wojciech Pszoniak). To już nie była tylko — czy głównie — dyskusja o rewolucji, historii, polityce, lecz tragedia wyidealizowanego przywódcy, który przegrywa, bo dokoła nic nie jest na jego miarę. Szło więc raczej o nieuchronność losu określonego typu bohatera, w określonym procesie społeczno-politycznym, a nie o nieuchronności towarzyszące samemu procesowi. To przedstawienie w przeciwieństwie do wrocławskiego działało silniej na emocje niż na umysły; tkwiła w tym — wbrew pozorom — jego słabość.

Choć równocześnie, jak się wydaje, to właśnie między innymi zdecydowało o rezonansie tego spektaklu, dużej zresztą rangi. Przygotowana w miesiąc później przez Jerzego Krasowskiego inscenizacja *Sprawy* w Krakowie przeszła właściwie bez echa. Chłodna, akcentująca znów dramat postaw, a nie osobowości, nie była już w stanie obudzić u publiczności owej iskry, która pozwoliła przed paru laty we Wrocławiu tak silnie przeżyć utwór. I nie jest rzeczą przypadku, że jedyny waż-

ny głos, jaki padł po tej premierze, przesunął dramat w rejony historii. Józef Maśliński w świetnym szkicu wyraził wdzięczność Przybyszewskiej i teatrowi nie tyle za umiejętne oddanie wielorakich „mechanizmów”, lecz za „przeżycie jednej z najpiękniejszych przygód w zakresie repertuaru polskiego. Całe tygodnie lektur, szaleństwa”. Lektur z zakresu rewolucji francuskiej, oczywiście. Tak właśnie swego czasu zareagowała Przybyszewska na *Śmierć Dantona* Büchnera, którego zresztą nie ceniła szczególnie.

Znów więc coś uległo zmianie, bo rzecz zasadzała się przecież nie tylko (a na pewno nie powinna się zasadzać) na różnicach, artystycznych głównie, w rolach protagonistów, dzielących realizację wrocławską od krakowskiej. Potwierdził to zresztą paradoksalnie rozgłos inscenizacji Wajdy: poza wszystkim innym kryło się w nim już bardzo dużo snobizmu, uczucia, które winno być i przedstawieniu, i Przybyszewskiej najdalsze. Ale przedstawienie robił reżyser tak głośny jak Wajda, a Przybyszewska była już uznana...

Czy więc wolno nadal mówić o teatrze politycznym? Nie w sensie kwalifikacji utworu, oczywiście. *Sprawa Dantona* należy z pewnością do teatru politycznego czy może ściślej: do teatru problematyki politycznej. Nie chce bowiem wywołać reakcji natychmiastowych i emocjonalnych, lecz odwrotnie, rozważną refleksję. Jest to przy tym teatr problematyki politycznej w najlepszym gatunku: postawionej uczciwie, bez niedopowiedzeń, przymrużenia oka („zdawałoby się, że gdy się raz skreśli sentymentalne iluzje — gdy się widzi naturę ludzką dans toute son affreuse misère i zna brzydki podkład najefektowniejszych wydarzeń — że wówczas i z tragizmu trzeba zrezygnować... Tymczasem nie” — pisała). Bez naginania tendencyjnego faktów, bez aluzji — za to wykorzystując analogie. Bez dwuznacznych i efektownych metafor, łatwych uogólnień, bez

bohaterów-symboli, za to z postaciami o różnym sposobie myślenia, psychice, temperamentach, których wymiar określają jednak przede wszystkim ich postawy wobec zjawisk społecznych. Jedynym słowem, nie ma w tym utworze nic z tego właśnie, co kojarzy się nam od dawna z „teatrem politycznym”, a co najczęściej jest po prostu bezpiecznym lawirowaniem, obliczonym na pewien aplauz publiczności. Ba, lecz jeśli nawet uznać (a uznać chyba należy), iż *Sprawa Dantona* ukazuje miałość naszych dzisiejszych wyobrażeń o tego typu teatrze, to czy jest zdolna stać się dla nich wystarczającą przeciwwagą? Bo aby można było mówić o najpoważniejszym choćby „teatrze politycznym”, trzeba brać pod uwagę nie tylko materiał, z którego się tworzy, ale i przeciętnego adresata, z którym się chce za jego pomocą rozmawiać. *Sprawa Dantona* mówi o prawach, które wciąż wymagają dyskusji; jest też jednym z nader nielicznych utworów dbałych o to, by dyskusja ta była uczciwa. Jej aktualność nie gaśnie w żadnym określonym czasie, rozciąga się na cały wiek XX, a pewnie i dalej. A jednak okrzyknięta radośnie „teatrem politycznym” przez dzisiejszych czterdziesto-, pięćdziesięciolatków, ich młodszym kolegom nie kojarzy się z reguły z tym pojęciem, dla najmłodszych zaś jest po prostu nudną historyczną piłą o wypadkach sprzed lat dwustu. Czy tylko dlatego, że nauczono ich widzieć wszystko jedynie w perspektywie płytkiej doraźnej „teraźniejszości”, czy dlatego, że pragną — słusznie — zobaczyć na scenie realia nie francuskiej rewolucji (choćby nawet „współcześnie” interpretowane), lecz otaczającego ich świata?

Sprawa Dantona i *Thermidor* powinny znaleźć się na stałe w tzw. repertuarze teatru politycznego, gdyby taki istniał. Lecz nie istnieje, odwrotnie, jest tak dośzczętnie i od tak dawna martwy, że nikt nie wie, co miałyby naprawdę znaczyć i na czym polegać. Nie ma

się co ludzi, że zdoła się go wskrzesić przy pomocy Przybyszewskiej, choć złuda ta jest miła i przynosi pewne samouspokojenie. Człowiek spokojny rzadko oddaje się nienawiściom i uczuciom gwałtownym; refleksje nad dramatami Przybyszewskiej też rodzą się i gasną w murach teatru i nie ma już w tym winy ani inscenizatorów, ani pisarki, ani nawet publiczności. Jest to co prawda wbrew intencjom Przybyszewskiej, lecz za to pozwala autorkę kochać powszechnie i bez ryzyka.

Tylko nie bardzo wiadomo, czy — choć wreszcie doceniona — przyjęłaby to z należną wdzięcznością.

wrzesień 1975

CO TO ZNACZY „MROŻEK”

Wszystko zaczyna się od: to nie święty Mikołaj, to tatuś, he, he [...] i to he, he, ten rechot, rozlega się gromko i nieustannie.

Stawomir Mrozek

Mimo — a może na skutek — częstych wyrzekań na szaleńczy rytm zmian, atakujących nas raz po raz, z trudem uświadamiamy sobie, jak bardzo „dziś” różni się od „jutra” i od „wczoraj”. Powrót Mrożka po pięcioletniej przerwie do repertuaru naszych scen wydawał się przebiegać w sposób naturalny i przeczyć upływowi czasu. Stare pozycje — głównie jednoaktówki i *Tango* — frekwencyjne sukcesy, reżyserskie i aktorskie satysfakcje, śmiech na widowni. Jak dawniej. Tyle że rzeczywistość była już nieco inna i śmiech znać co innego, wybuchał też nie w tych samych co niegdyś momentach, czasem zgoła nieoczekiwanie. Zmieniła się widownia i układy odniesień; byłoby rzeczą pasjonującą, choć raczej mozolną i wymagającą odwagi, prześledzić recepcję utworów Mrożka, powstałych przed rokiem 1968, kiedyś i obecnie. Byłoby rzeczą pasjonującą, bo przecież niezwykłość tego dramatopisarza polegała między innymi — i to zarówno w dziełach błahych, jak i najwybitniejszych — na niemal doskonałym porozumieniu z publicznością. Nie, żeby czytano

go bezbłędnie — gdy do głosu dochodziły tzw. refleksje, interpretacje i analizy, roilo się od nieporozumień, głównie w krytyce. Ale intuicja widowni (wspólne doświadczenia? podobne uczulenia? trafność języka i metafor — nawet wówczas, gdy nie mierzyły zbyt głęboko?) czyniła z niej idealnego na ogół odbiorcę. Wolno było domniemywać, że odbiorca ów wiedział — bodaj w zarysie — o czym (i po co) mówi zarówno *Policja*, jak *Karol*, *Strip-tease* czy *Tango*. Może z *Indykami* i przede wszystkim *Zabawą* sprawa nie była tak prosta.

Dziś wiadomo to niby nadal, ale jest to już wiedza jakby szkolna, a nie instynktowna. Ta wiedza szkolna zamknęła twórczość Mrożka w formuły jednoznaczne i określone, z których największą popularność zdobyły epitety „szyderca” i „parodysta”.

Kiedy przyszło *Szczęśliwe wydarzenie*, zdawało się w dodatku, iż Mrozek stracił swój największy atut: ścisły związek z rzeczywistością i doświadczeniami kraju, wśród których wyrastał i na które reagował zazwyczaj z czułością sejsmografu — zarówno w dziedzinie problematyki, jak języka — głęboko lub powierzchownie, ale nieomylnie i natychmiast. *Szczęśliwe wydarzenie* traktowało zaś o pewnym istotnym i aktualnym niestety zagrożeniu, które nazwać by można „ogólnoludzkim”, ale czyniło to w sposób nieprzekonywający; po raz pierwszy tak wyraźnie treść klóciła się tu z formą — i wyłaziła na wierzch pewna sztuczność zamierzenia, przy całej jego szlachetności. Nie znaczy to, rzecz jasna, by *Szczęśliwe wydarzenie* było pierwszym słabym utworem Mrożka; naliczyć można ich więcej — w zasadzie cały ciąg od *Tanga* do *Rzeźni* niewart jest baczniejszej uwagi, ale z całkiem innych niż *Szczęśliwe wydarzenie* względów. *Poczwórka* wraz z *Drugim daniem* czy *Testarium* są to utwory blade, a sztuka o straszliwym niemowlęciu,

które połknie, jak się wydaje, rodziców i wszystko, co napotka, utworem blahym nie jest. Tym bardziej przykra jest utworu tego fałszywość i niewydarzoność.

Ze *Szczęśliwego wydarzenia* wydobyły też teatry to, co zdawało się w nim walorem najbardziej niewątpliwym: komediowość. Miały w tym rację, ale pierwsza nowa sztuka, którą wprowadzono Mrożka znów na sceny, wyrządziła mu więcej szkody niż pożytku. Autor ten zaczął funkcjonować w teatrze przede wszystkim jako pisarz „dowcipny”.

To niebezpieczeństwo zagrażało mu zawsze, ale po roku 1973 wzrosło, właśnie dlatego że zmieniła się widowia. Ta najmniej wymagająca ograniczyła się w ogóle do wyłapywania z tekstów Mrożka (także z *Tanga*) rzeczy śmiesznych lub (o paradoksie!) złotych myśli, ta bardziej dociekliwa widziała w nim nadal prześmiewcę.

Tak właśnie przyjęto *Rzeźnię*. Jako prześmiewanie nowoczesnej sztuki, różnych awangard etc.

A tymczasem we wrześniu 1973 roku Mroźek drukuje w „Dialogu” swój pierwszy *Mały list*. Wykłada w nim jasno (choć nie do końca chyba szczerze) własne intencje. Nie mają one wiele wspólnego z parodiowaniem, odwrotnie. Tu właśnie mówi się otwarcie o potrzebie przywrócenia rangi zarzuconym wstydliwie pojęciom serio i wprost.

W świetnym — i bardzo jak na naszą błyskotliwą krytykę nietypowym — szkicu o Mroźku pisze Krzysztof Wolicki o *Rzeźni*, iż jest to pierwszy tekst, w którym pisarz ten mówi sobie („Kiedy zaangażowany jest pisarz, znaczy to, że wraz z tym, o czym mówi, mówi też siebie”). Ale nie to stwierdzenie, chyba nieco dyskusyjne, trafia w sedno utworu, raczej jego człon drugi, widzący w *Rzeźni* zarazem pierwszy tekst, „wobec którego powiedzieć siebie musi również odbiorca, o ile wszystko nie ma zapaść w próżnię”. Powiedzieć

siebie — w sprawie najpoważniejszej: granic kompromisu wobec tego, co w jednym z *Małych listów* nazywa Mrozek „Duchem Czasu”. I powiedzieć jak najpoważniej.

Ale warunek ten, jak się rzekło, nie został spełniony. Przerobiona ze słuchowiska w efektowny teatr stała się polska prapremiera *Rzeźni* w inscenizacji Jerzego Jarockiego i scenografii Kazimierza Wiśniaka (22 II 1975, Teatr Dramatyczny) wydarzeniem sezonu, lecz przecie nie dla swych istotnych zalet, raczej na przekór nim. To nie był żaden nowy Mrozek. To w ogóle nie był Mrozek, ani nowy, ani stary, choć zdarzało się zestawiać *Rzeźnię* z *Tangiem*.

Ale właśnie ta warszawska *Rzeźnia* rozpoczęła w sposób charakterystyczny dalsze przygody tego autora z polskim teatrem. Całkowicie odmienne od dotychczasowych.

Bo oto znów spektakle sztuk Mrozkowych znalazły się w centrum zainteresowania. Po *Rzeźni* przyszli *Emigranci* w reżyserii Jerzego Kreczmara w Teatrze Współczesnym (14 XII 1975), po *Emigrantach* *Garbus* w interpretacji Kazimierza Dejmka (Teatr Nowy w Łodzi, 14 XII 1975) oraz Jerzego Jarockiego (*Stary Teatr* w Krakowie, 19 XII 1975).

Na prapremierę *Emigrantów* czekano niecierpliwie już od początku sezonu — nikt nie wątpił w jej wartość. O tekście drukowanym w numerze 8 „Dialogu” z 1974 roku wyrażano się na ogół z zachwytem, choć w interpretowaniu go nie było całkowitej zgody. Nie bez powodu; od dawna, od bardzo dawna nie było utworu dramatycznego, który w tak ascetycznej formie mieściłby tak wiele treści. Utworu skonstruowanego w myśl zasad, które nazbyt lekkomyślnie uznano za przestarzałe i niewystarczające dla oddania „komplikacji, jakie niesie współczesność” — jak to się chętnie określa.

Emigranci bowiem rehabilitują wszystko, co pogardliwie określa się mianem „tradycyjne”. Autor przywraca wartość słowu: w owym dialogu i wyłącznie w dialogu dwóch bohaterów tak diametralnie różnych, iż zdają się przynależeć do innych gatunków, a przecie reprezentują właśnie wciąż ten sam ludzki gatunek, zawiera się tyle prawd i odkryć, ile nie udało się od lat wyrazić za pomocą najbardziej nawet wyrafinowanych środków teatralnej ekspresji. Z tego, co i jak zostaje powiedziane, rodzi się niezwykle dramatyczny konflikt i napięcie, i wszystko, co nazwać można scenicznym działaniem. Z tego, co i jak zostaje powiedziane, rodzi się człowiek.

Emigranci są bowiem sztuką o ludziach. Przywracają sens pojęciu „bohater” — w rozumieniu, które egzystuje jeszcze czasem w polskiej prozie, ale z polskiego dramatu zostało starannie usunięte. W bohaterach *Emigrantów* uderza bowiem przede wszystkim ich konkretność. Nie byłiby sobą w innej sytuacji. Wszystko jest ważne: że to właśnie emigranci, że jeden jest inteligentem, a drugi robotnikiem-chłopem, że przybyli z kraju, który nie dopuszcza używania wszystkich słów i z którego wyjeżdża się także, aby się dorobić, że nie mają ojczyzny, że mieszkają w takim, a nie innym wnętrzu etc. A zarazem z owego konkretności, owych uwarunkowań, nie mających nic wspólnego z modnym „uniwersalizmem”, wyrasta wiedza o człowieku dzisiejszym w ogóle. I jest to po prostu powrót do wielkiej literatury; tej, która rozumie, że aby wyjść naprawdę poza konkret i szczegół, nie trzeba ich lekceważyć. I która rozumie, że aby wstrząsnąć, wystarczy mówić, a nie wrzeszczeć.

Ten dramat rozgrywa się w ciszy, choć jego bohaterowie raz po raz ulegają emocjom. Bowiem krzyk nie jest tu metodą twórczą, ale egzemplifikacją. Używa się go, od czasu do czasu, nie po to, by wyrwać z

apatii widownię, lecz by zdemaskować ludzką (a więc i widowni) słabość. W sensie, o jakim pisał Mrożek w kolejnym *Małym liście*: „Boimy się wszystkiego, a udajemy, że nie boimy się niczego [...]. Większość zachowuje się w życiu jak w lesie. W lesie słychać każdy szelest, każdy szept. Dlaczego więc większość podnosi głos, kiedy znajdzie się w lesie, na przechadzce, dlaczego krzyczy, pohukuje i wyprawia wszelkie możliwe harce? Chyba dlatego że nie może znieść pustki, ciszy i przestrzeni, która nagle ich zmniejsza, redukuje, stawia pod znakiem zapytania wszystko, czym, wydaje się im, że są [...]. Nie wiemy, kim jesteśmy w zasadzie, w istocie, sami w sobie, nie wiemy, kim jesteśmy naprawdę [...] w naszej ostatecznej, wewnętrznej nagości [...]. Las przywołuje nas do rzeczywistości, przypomina nam naszą zasadniczą niepewność, o której udajemy, że zapominamy w mieście. Tym gorzej dla lasu” (*Dialog* 1975, nr 7).

Z okazji *Emigrantów* przywoływała krytyka (nie tylko polska) dość różne nazwiska, od Dostojewskiego, przez Strindberga, po Becketta, Albee’ego, Sartre’a. Widziano w nich traktat o wolności, rozprawę o emigracji (także tej wewnętrznej), socjologiczną prawie analizę antynomii lud—inteligencja. A przecie utwór ten jest nieprzebrany: zawiera w sobie każdy z owych elementów, lecz żaden nie określa go w całości.

Jakkolwiek by oceniać poszczególne krytyczne analizy, jedno jest pewne: nie sposób patrzeć na tę sztukę nie rewidując starych opinii o jej autorze. Poczęto więc patrzeć na Mrożka przez wielkie serio.

Nie w teatrze. Prapremiera warszawska, wybierająca do ról AA i XX Wiesława Michnikowskiego i Mieczysława Czechowicza, sprowadzała znów rzecz w rejon komedii, wprowadzie trochę bardziej melancholijnej i gorzkiej od wielu wcześniejszych dzieł Mrożka, ale ustępującej wagą problematyki choćby przed

Tangiem czy nawet *Karolem* (chodzi, rzecz jasna, właśnie o „wagę” problematyki, nie jej zakres). Co więcej, udało się tu rozładować całe napięcie: *Emigranci* na scenie przestali znaczyć jako utwór, w którym teatr rodzi się ze słowa, a stali się po prostu nieco rozwlekłą literaturą; przegadaną i pustą miejscami narracją.

Wydawało się to niemożliwe; znaleźć utwór, który nie wymaga ani specjalnych pomysłów inscenizatorskich, ani konceptów scenograficznych, ani karkołomnych działań aktorskich. Mój Boże, jakże śmieszne jest zadufanie teatru, pozwalające wierzyć, że sztuka tzw. literacka nie wymaga niczego więcej niż wystawienia.

Losy sceniczne *Emigrantów* rozpoczęły się zresztą zaledwie. Być może, zdarzy się przedstawienie oddające dziełu temu sprawiedliwość. Jeśli nie, stracona zostanie szansa: zarówno gdy idzie o publiczność, jak i o samego Mrożka. Pozostanie on nadal wykrzywającym się szydercą, samoszydercą co najwyżej, choć o tym właśnie pisał z niechęcią przed parunastu miesiącami: „Przyjrzyjmy się samoszyderstwu. Szydzę z siebie, to znaczy, że jestem mądrzejszy od samego siebie. (O ludzie, czy to dostrzegacie? Czy to doceniacie?) Samoszyderstwo jest dzieckiem podejrzliwości, podejrzliwości skierowanej przeciwko sobie i doprowadzonej do stanu zapalnego. Zaś podejrzliwość, ogólna, nagminna, powszechna podejrzliwość, skierowana we wszystkie strony, podejrzliwość jako styl jest chorobą naszego wieku” („Dialog” 1975, nr 4). I dalej: „Gdyby Freud, Darwin, Nietzsche i jeszcze ktoś wiedzieli, jakie wydali potomstwo [...]. Szlachetna sztuka wątplenia stała się uprawianiem maniackiej pewności a priori [...]. Teraz już o krok jesteśmy od wzmożonej dziś na całym świecie wiary, że spiski i konspiracje są motorem wszystkiego, co się dzieje. Bo jeżeli cały świat knuje, ukrywa, oszukuje, kręci... Ale my się nie damy, my

wiemy, na czym to wszystko polega. Brak dowodów, że spisek istnieje, jest najlepszym dowodem na istnienie spisku, bo spisek polega właśnie na tym, żeby nie było dowodów [...]. Tryumfujemy”.

I tak oto wkraczamy w okolice *Garbusa*.

Jerzy Andrzejewski w „Literaturze” wyznał publicznie to, o czym wszyscy mówią po cichu: że nie wie, czego dotyczy ta sztuka. *Garbus* stał się zaskoczeniem, szczególnie po *Emigrantach*, ale po *Rzeźni* także. Czy jest naprawdę zaskoczeniem?

To prawda, trudno wyłożyć jednoznacznie, o co tu przede wszystkim idzie. Każda interpretacja ma oparcie w tekście i każda właściwie wiedzie donikąd albo do nazbyt już zamaskowanego celu. I owa niemożność określonej interpretacji wynika, nie jak w *Emigrantach*, z bogactwa treści, lecz raczej z nadmiaru motywów czy wątków, jest więc raczej wadą niż zaletą.

Bo w *Garbusie*, sztuce z pozoru prostej, jest jakby parę utworów, a każdy traktuje trochę o czym innym. Rozumie się tu niby każdy fragment, lecz z owych rozszyfrowanych części nie układa się całość czytelna i jasna.

Jest więc opowieść o ludziach, co przyjeżdżają na lotnisko — jak do owego lasu z cytowanego już *Małego listu*. I widząc, że wbrew oczekiwaniom nie uda im się zapomnieć o mieście, zaczynają hałasować i krzyczeć, a krzyk ten uświadamia im w końcu (przez innych i przez własny instynkt), że cały ich pozorny spokój i szczęście zbudowane są na złudzeniu; choć oczywiście do końca boją się przyznać do własnego strachu.

Ci ludzie są niby to z krwi i kości, prawie realistyczne portrety kreślone z wyraźną troską o psychologiczną motywację odruchów i działań, wszystko wszakże w ogromnym skrócie — wspaniale satyrycznym. Nie tragiczność przy tym, jak w *Emigrantach*, ale kome-

diowość. Reprezentować mają pewne typy określone już bądź przez swą klasową i towarzyską przynależność (Baron, Baronowa), bądź, odwrotnie, pewną przeciętną anonimowość (Onek i Onka, nowa odmiana „strasznych mieszczan”). Nie typy zresztą głównie, ale postawy — ujawniające się choćby w stosunku do tytułowego Garbusa.

Funkcja tego Garbusa nie jest wszak całkiem oczywista. Może być po prostu bliska tej, jaką spełnia papier lakmusowy; to on wyzwała w bohaterach reakcje, skrętnie skrywane lub nie uświadamiane sobie wcześniej. Ale rola jego może być także bardziej zasadnicza: kto wie, czy nie jest synonimem ofiary, owej „mniejszości”, o której powiada Baron: „Ideą demokracji jest równość powszechna [...]. Ponieważ równość między mniejszością a większością jest niemożliwa, co wynika z samej definicji, należy usunąć albo większość, albo mniejszość. Usunięcie większości nie wchodzi w rachubę, ponieważ jesteśmy demokracją [...]. A zważywszy, że garbaci są mniejszością...”

Wykładnia taka zdaje się przecie zbyt dosłowna i prosta. Czy zresztą tak naprawdę wiadomo, iż Garbus nie jest przywódcą spisku — on w końcu jedyny pozostaje na placu boju. Przez przypadek? A może jednak miał największy wpływ na przebieg akcji? Jego rola w tej mierze z pewnością nie jest oczywista. Tak samo jak Nieznajomego, Barona, Studenta.

Nie wiadomo nawet, czy istnieje jakikolwiek „obiektywny” czynnik wpływający na rozwój wypadków. Czy jest to sztuka o spisku, czy o paranoi. Faktem jest tylko, że gdzieś powoli rozpada się świat: i ten osobisty mały światek poszczególnych bohaterów, i ten wielki, w którym tak niby bezpiecznie zadomowiła się ludzkość. Nieznajomego zabito. Student nie będzie żył długo. Onek opuszcza w panicznym lęku Onkę i perspektywę świetnej posady w dużym mieście, Onka nie

będzie już ustabilizowaną żoną ani nie zostanie szaloną kochanką, Baronowa przestaje kochać Barona, a Baron — najbardziej świadomy — odejdzie donikąd. Gęsi odleciały w lipcu, odjechały wszystkie pociągi, a we wsi nie ma już ani lasu, ani chłopów.

Ale może nie należy zastanawiać się nad sensem tej sztuki zbyt dokładnie. Może idzie w niej właśnie i o to, by obalić ów „niezawodny system interpretacji, który pozwala nam przeniknąć wszystkie fenomeny i zagadki, zapanować nad nimi mentalnie”, a do którego stracił już i sam Mrozek zaufanie.

Jest bowiem w *Garbusie*, niezależnie od wszystkiego, pewien dwuznaczny może, lecz tym większy, urok i jest coś z rozedrgania i niepokoju nie dającego się określić ani nazwać, lecz sugestywnego, takiego, który udziela się czytelnikowi jakby mimochodem już przy pierwszej lekturze, choćby patrzył na tekst krytycznie. I co znamienne, niepokój ten jest tym wyrazistszy, im mniej z całości rozumiemy, im bardziej zawodzi refleksja.

Ale cechę tę w całej pełni objawia dopiero teatr. A w każdym razie dwie pierwsze, a całkowicie odmienne realizacje utworu na naszych scenach.

Formuła „całkowicie odmienne” brzmi z pozoru przesadnie, bo zarówno Jerzy Jarocki, jak i Kazimierz Dejmek starają się być posłuszni przede wszystkim wskazówkom autora — także w dziedzinie didaskaliów. Ale właśnie na przykładzie *Garbusa* widać doskonale, jak zawodne jest takie posłuszeństwo.

Przedstawienie Jarockiego ma rytm powolny, męczący. Prawie pełny tekst, świadome zatarcie szybkości następstwa scen, uderzającego w lekturze. Odwrotnie: wprowadzany (z woli reżysera) wielokrotnie na scenę Garbus, którego zwykle, dokonywane bez pośpiechu zajęcia mają łączyć poszczególne epizody, nadaje akcji maksymalną powolność, niemal opieszałość. Ma za-

pewne grać i inną funkcję — w białło-czarnym (wbrew życzeniom autora) kostiumie, milczący i posepny, wpływać ma prawdopodobnie na atmosferę całości; stanowić wyraźny dysonans w słonecznej, upalnej scenerii. Ta powolność drażni i nuży, budzi sprzeciw, ale gdy patrzeć na rzecz z dystansu, okazuje się nie błędem, lecz metodą. Świat jakby zamiera: nic, tylko bezruch i duchota, coś z pułapki, nie miłszej przez to, że jej ściany stanowi piękna zieleń żywopłotu.

Ale dla interpretacji myśli utworu nie ma to znaczenia. Realizacja Jarockiego niczego w *Garbusie* nie wyjaśnia — więcej, nawet to, co jasne, komplikuje. Postacie są bardziej jeszcze niż w tekście wieloznaczne (głównie Baron — Jerzego Bińczyckiego, obarczony nie tylko jasną świadomością, ale i jakimś kompleksem niejasnej, politycznej czy prywatnej natury), ich rola w akcji gmatwa się całkowicie, mimo że z drugiej strony dba Jarocki o psychologiczne motywacje. Dezorientacja całkowita. Tak manifestacyjna, że wydaje się, iż nie może być niedopatrzaniem czy przypadkiem. I nie jest chyba ani jednym, ani drugim, ale to przychodzi na myśl dopiero po obejrzeniu realizacji łódzkiej.

Inscenizacja ta ma w przeciwieństwie do krakowskiej tempo ostre, odmierzane gwałtownym rytmem muzyki i szybkim obrotem wskazówek zegara. Nic z bezruchu, nic z duchoty, a i pułapka specjalna. Świat pastelowo-różowego domku, niebieskich okiennic i zielonej murawy zderzony jest stosunkowo wcześniej z owym światem zewnętrznym, w którym coś się kotłuje, jęczy, wali, burzy. Nie ma nawet — jak u Jarockiego — domu z kolorowej pocztówki, choć i tutaj zastosowano się do ogólnych żądań autora. Ale w Krakowie dom jest solidny, choćby solidność ta była iluzoryczna, w Łodzi jest w nim coś z niepewnego bardzo przystanku. W Krakowie poza domem, murawą, zielenią nie ma nic. W Łodzi jest szary horyzont, kikuty drzew, a od po-

czątku III aktu ciemność, dziwne odgłosy, zagrożenie.

Świat się wali. Odchodzi w nicość, a z nim jego mieszkańcy: bohaterowie, których wolno określić tym słowem tylko w kontekście pojęcia „bohater literacki”. Bo z bohaterstwem nie mają nic wspólnego. Tchórzliwi, demagogiczni, nietolerancyjni, głupi, egocentryczni, zachłanni. U Dejmka wszystko rysuje się wyraźnie. Co niejasne — zostaje pominięte. Dejmek wyrzuca wielkie partie sztuki, szczególnie w akcie III, i robi to ze świetną wprost intuicją. Wreszcie zaczynamy rozumieć, o czym jest ten *Garbus*. Tyle że...

Tyle że kiedy wszystko staje się oczywiste, przestaje nagle wystarczać. Nie żeby było uproszczeniem.

Dejmek wyczytał w tekście *Garbusa* pewne określone treści. Są w nim zawarte. Nie wydobywał ich zbyt natrętnie, nie podobnego. Wiedział, po co utwór ten bierze na warsztat, być może był jedynym czytelnikiem, który z pełną szczerością mógł powiedzieć, że go „rozumiał”. Jarocki jakby odwrotnie, jakby wyznawał: jest to dzieło warte uwagi, ale ciemne — może doskonałe, może kiepskie. Dejmek zapanował nad wątpliwościami, Jarocki im się poddał; jest zresztą coś wzruszającego w tej bezradności reżysera, którego zwykle się chwalić głównie za przenikliwość umysłu. Ale niezwykle trudno wyrokować, przy kim pozostało zwycięstwo.

I to jest chyba największą osobliwością nie teatru już, lecz tej właśnie sztuki, ostatniej ze znanych sztuk Mrożka. Autora, do którego nie przylega już żaden z przymiotników ni rzeczowników, którymi obdarzano (a i obdarza się nadal) tak chętnie. Innych brak jeszcze — zapewne na szczęście.

MAŁY PRZYCZYNEK DO DUŻYCH DYSKUSJI

Wyjście istnieje. To gra. Gra powszechna. Jedyna. Gra, która mogłaby być prawdą. [...] Renesansujemy prawdę igrzysk rzymskich.

Wojław Brydak

„Życie Literackie” z 8 grudnia 1975 roku przyniosło kolejną dyskusję na temat polskiej dramaturgii współczesnej i jej funkcjonowania, a właściwie niefunkcjonowania, w teatrze. Dyskusje takie są ostatnio w modzie: „Życie Literackie” zostało wyprzedzone w tej mierze o parę miesięcy przez redakcje „Kultury” i „Literatury”. Rozmowy o nie najlepszym stanie scenicznego pisarstwa organizuje się w podobnych stale układach (krytycy — reżyserzy — dyrektorzy), na ogół bez udziału głównych zainteresowanych, którzy zaciekawienia dla tego typu polemik jakoś nie przejawiają. Nie dlatego, niestety, by woleli — słusznie — pisać raczej niż gadać, lecz z tego powodu, iż są zbyt pewni swego, by poddawać własne dobre samopoczucie jakimkolwiek wątpliwościom. Może zresztą jest w tym racja: dyskusje na temat czegoś, co ledwie istnieje, prowadzą z reguły donikąd; nie dalej w każdym razie niż w zbożne marzenia. Nie znaczy to, by były całkowicie bezużyteczne, zaś wypowiedzi ogłoszone w „Życiu” wydają się bardziej od innych interesujące, choćby dlate-

go że ich autorzy są w większości praktykami sceny (Jan Paweł Gawlik, Stanisław Hebanowski, Jerzy Krasowski), i to nieobojętnymi na współczesność. Ton owych wypowiedzi był, jak i gdzie indziej, minorowy, jednak nie bez pewnych rzeczowych akcentów i postulatów, wartych chyba uwagi. Nie wiadomo wprawdzie, czy stanowią one szansę, nikłą bodaj, na poprawę sytuacji, ale w każdym razie nawołują do konkretnych rachunków sumienia nie tylko dramatopisarzy, także dyrektorów, reżyserów, krytykę oraz ludzi poczuwających się do odpowiedzialności za teatr z tytułu sprawowanego urzędu. Czy wyniknąć coś z tego może rzeczywiście? Nie wiadomo. Postulaty dotyczą zresztą spraw z różnych parafii, by przywołać dwa choćby przykłady.

Pierwszy atak wymierzony jest w konkrety łatwe do zauważenia, określenia i — zdawałoby się — zreformowania. Godzi on w teatry i krytykę. W teatry, iż od lat nie podejmują rzetelnej, nieprzypadkowej współpracy z pisarzami, iż brak tu „dogadania [...] w najprostszych rzeczach: nie ma już dramaturgów, którzy byliby związani z określonym teatrem. Kiedyś to się zdarzało, nieczęsto co prawda...” (Puzyna). W krytykę, iż „nie obserwuje poszczególnych autorów [...], nie pisze o sztuce, zanim ona zostanie wystawiona [...]. Oczywiście, krytyk się wtedy angażuje, no, ale jeśli ktoś o wilku mówi, a do lasu nie chodzi...” (Krasowski).

Drugi atak — generalny, podstawowy — mierzy w zjawiska, bez których uwzględnienia trudno mówić o sprawach szczegółowych. Dotyczy klimatu zaufania, zapewniającego możliwości autentycznej polemiki. Bo wiem „istotą literatury przeznaczonej dla teatru jest dramat. Istotą dramatu jest polaryzacja i antynomia wartości. Na to, żeby dramat był żywy, antynomia, dialektyka wartości musi być rzetelna, czyli że postawy, które dramat przedstawia, muszą być historycznie, psychologicznie i społecznie prawdziwe. [...] W momencie

kiedy jedna z wartości, postaw jest wyraźnie faworyzowana, druga zaś dyskryminowana — ich wewnętrzna dialektyka wydaje mi się niemożliwa, a żywy dramat nie może się rozwijać” (Gawlik).

Oba postulaty nie są nowe. Oba wysuwali między innymi w swym kategorycznie brzmiącym *Memoriale* członkowie Klubu Dramatopisarzy. Tam wynikały one jednak z małostkowych nieco pretensji. W gruncie rzeczy nie były niczym więcej niż usprawiedliwianiem własnej niemocy czy obawy ryzyka. Tu brzmią bardziej samokrytycznie, pomijając znamieny fakt, iż oskarżenie pod adresem teatrów wysuwa krytyk, a pod adresem krytyki — reżyser i dyrektor.

Jak wszakże obydwie postulaty mają się do rzeczywistości? Pomińmy ów generalny, nad którym rzeczowa dyskusja nie bardzo wydaje się możliwa, przynajmniej na tym miejscu. Ale i ten pierwszy, bezpieczny i mniej drażliwy, wart jest dyskusji — szczególnie gdy z rejonu górnych rozważań o dramaturgii w ogóle przymierzy się go, na przykład, do sytuacji dramatopisarzy początkujących.

O ile bowiem najbardziej nawet troskliwe hołubienie uznanych twórców, którzy liczą jedynie na sprzyjające okoliczności, nie tylko nie sprowokuje ich do lepszego pisarstwa, ale pogłębi wygodnictwo, o tyle nie budzi wątpliwości konieczność baczniejszej niż dotychczas obserwacji debiutantów lub tych, którym się nie powiodło, niekoniecznie z kompletnego braku zdolności. Autorów bez nazwisk głośnych w literaturze, autorów, których się nie drukuje, nie mówiąc już o wydawaniu, których się nie popiera, traktuje pobłaźliwie, bez względu na to, czy ich twórczość jest pustą manierą, czy też niedoskonałą, lecz rzetelną obietnicą. Autorów bezbronnych wobec nie najlepszych reżyserów, którzy decydują często o ich dobrym imieniu i dalszych losach, zależnych nie od recepcji utworu, jaki

zamierzili, lecz od recepcji prapremiery, która mogła być obca owym zamiarom, nie dającym się wszak skonfrontować z oryginałem — bo ten nigdzie nie był publikowany czy poddany bodaj jakiej takiej analizie.

Jeśli trafia na scenę utwór tak w końcu chromy, a przez krytycznoliterackie interpretacje zmitologizowany, jak *Ułani* Rymkiewicza, wiadomo, że niezależnie od kształtu scenicznego, jaki otrzyma, zabłądzi i do innych teatrów, dorzucając w dodatku pisarzowi laurów. Jeśli *Po tamtej stronie świec* okazuje się po prostu bzdurą, nikt rozsądny nie odmówi z tego powodu Grochowiakowi talentu. Jeśli nikt (a wolno to założyć) nie zrozumie do końca, o czym traktuje *Darz-Bór*, nie ma to — i słusznie — dla sukcesów scenicznych Abramowa żadnych konsekwencji. Kiedy jednak zdarzy się odważnemu dyrektorowi wystawić, na przykład, *Grę* nieznanego Wojsława Brydaka, wystarczają uszczypliwości ogłoszone w „Szpilkach”, by opinia o słabościach nie tylko jego tekstu, lecz i talentu, została zatwierdzona. A przecież właśnie owa *Gra*, wcale nie rewelacyjna czy arcydoskonała, jest utworem, który z wymienionymi wyżej nie da się w ogóle porównać, bo stara się zaatakować jakiś istotny problem, i to w formie artystycznej o wiele bardziej harmonijnej, niż się to mogło wydawać zarówno po prapremierze sopockiej w 1970 roku (reżyseria P. Paradowski, scenografia K. Wiśniak), jak i po zrealizowanym w ubiegłym sezonie spektaklu warszawskim (reżyseria M. Englert, scenografia M. Lewandowski). W tym wątku jeszcze dziele, opartym na pomysle telewizyjno-kabaretowego quizu, w którym drogą idiotycznych eliminacji wybiera się zwycięzcę po to, by w finale, dalej na zasadzie gry, ściąć mu głowę — znać wprawdzie pisarza o rzemiośle mniej wprawnym niż u starszych kolegów, ale znać też uczciwość, posuniętą aż do pewnych naiwności. I choć *Gra* nie spełnia ani warun-

ku dramatu idei czy postaw, ani tzw. produkcji użytkowej, osadzonej w konkretnej rzeczywistości i poświęconej konkretnemu konfliktowi, to przecież — jako jeden z nielicznych ostatnio utworów — nie ucieka od spraw istotnych ani od współczesnych realiów, bo należą wszak do nich kwestie kultury masowej, zwyrodnienia cywilizacji i sztuki, nieustanna gra, w której nawet między udaniem, pozorem a sprawą tak zdawałoby się ostateczną i autentyczną, jak śmierć, nie ma znaczących granic. I nie idzie o żadną rozległą metaforę ludzkiego losu, lecz o mizerną egzystencję człowieka, stereotyp, łatwiznę, banał, człowieka zadowolonego z bezmyślności własnej i tej, która go otacza.

Anonimowego bohatera, który nagle skazany („czemu akurat ja”) pojmuje instynktownie, że o ile życie bez sensu, refleksji, celu, znaczenia jest możliwe, to nie do zniesienia staje się myśl o takiejże śmierci. To nie jest sztuka, jak rzecz przedstawił teatr, najpierw zabawna, parodystyczna, a potem nieoczekiwanie tragiczna, symboliczna, to jest sztuka (zbudowana nie bezbłędnie, lecz logicznie) o konsekwencjach, jakie płyną z poddania się dzisiejszemu modelowi życia.

„Skoro już musi do tego dojść, chciałbym przynajmniej umrzeć za coś”. Może za postęp, może za wolność, może za ideę, może za sztukę, może po prostu za fryzjera, który przygotowuje na śmierć. Może istnieje dusza, nieśmiertelność, a może należało zająć się nie sobą, lecz społeczeństwem? Ale wybór jest już nie tylko bez znaczenia, gorzej: każdy wybór jest niepoważny.

Mimo sugestii krytyki nie ma w tym wiele ani z Kafki, ani z Dürrenmatta, ani ze współczesnego Jedermanna. Już raczej z *Rzeźni Mrożka*. Ale i to powinno wystarczyć.

Ta *Gra Brydaka* jest zresztą przykładem. Być może nie najważniejszym, a przecież skłania do melancholii. Wątpić bowiem należy, czy jej autor znajdzie przy-

chylność teatrów i recenzentów, mimo że niezależnie od rzeczywistej wartości swej pierwszej sztuki bez wątpienia zasługuje na zaufanie. Nie on jeden, oczywiście. Kto wie, ile szans zostało w ten sposób zmarnowanych? Jest bowiem faktem, iż krytyka i reżyserzy ufają głównie nazwiskom modnym, czasem modnym utworom, które zresztą po okresach przesadnej prosperity popadają z kolei w przesadne i najczęściej zapomnienie.

Stało się więc tak, że teatrem coraz częściej rządzi moda. Popieranie rzeczy modnych nie wymaga ryzyka ani finansowego, ani towarzyskiego, ani ideowego, czy jak je tam zwać. Niechć do ryzyka staje się coraz powszechniejsza. Może dlatego właśnie nie ma teatru, są tylko przedstawienia, nie ma dramaturgii, są tylko utwory, nie ma krytyki, są tylko krytycy, nie ma dyskusji, są tylko dyskutanci. Stale ci sami w dodatku.

luty 1976

O PRZYWRACANIU WIELKOŚCI

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że bez poetyckiego i intelektualnego dorobku romantyzmu nie można budować świadomości współczesnego narodu.

Adam Hanuszkiewicz

Dzisiejsze społeczeństwo polskie. Co to właściwie znaczy? — ogólnik.

Kazimierz Wyka

Gdyby mierzyć wartość teatru Adama Hanuszkiewicza liczbą recenzji pisanych po każdym z jego spektakli (a nie jest to miara gorsza od innych), należałoby przyznać rację jego własnym wypowiedziom, w których raz po raz podkreśla, iż jest twórcą żywym i kontrowersyjnym, a więc wywołującym żywe i kontrowersyjne reakcje. Pojęcie „twórca żywy i kontrowersyjny” określać ma tu zaś jednoznacznie: inscenizator odważny, bezkompromisowy, wydający walkę licznym bezzasadnym, a powszechnie zaakceptowanym przyzwyczajeniom, realizujący swe założenia konsekwentnie, bez względu na przykre dla siebie skutki. Nowator pośród mamutów — o niezmiennym trybie myślenia, emocji, artystycznych gustach. Sytuacja jest więc jednoznaczna: wiadomo, iż każdy krytykujący nowatora sobie, nie jemu, wydaje złe świadectwo.

Wobec teatru Hanuszkiewiczowskiego wytworzyła się

zresztą swoista legenda. Ten buntownik rzadko spotyka oponentów, raczej zbiera laury, słowa uznania mniej i całkiem szczerze, zaś powodzenie jego realizacji jest nieklamane i kto wie, czy jest reżyser bardziej odeń popularny. Ostre spory, jakie toczono z Hanuszkiewiczem przed kilkunastu laty, mogły w istocie wyrobić w nim niegdyś poczucie, że jest nie rozumiany i że jego upór w podkreślaniu autonomii inscenizatora jest naprawdę równoznaczny z wywalczeniem pewnych praw teatrowi, choć już i wówczas była to walka w znacznej mierze anachroniczna.

Dziś, gdy nasz teatr — nie tylko Narodowy — przeżył niejedno, twierdzenie, że sztuka, którą uprawia Hanuszkiewicz, budzi sprzeciw, dlatego że zbyt odbiega od reguł narzuconych przez Antoine'a czy Stanisławskiego i nie trzyma się ściśle litery tekstu — może być traktowane co najwyżej jako dość naiwna insynuacja. Podobnie jak na przykład mówienie, że ganić dzisiejszego Szajnę może tylko dogmatyczny obrońca „wierności autorowi”. Chwyt jest łatwy i demagogiczny, zapewnia atakowanym artystom dobre samopoczucie, ale łatwo go odeprzeć. Teatr uprawiany przez Hanuszkiewicza — reżysera, który niezależnie od wszystkiego jest autentyczną indywidualnością naszego życia artystycznego i któremu nikt nie odmawia talentu — wywołuje opory raczej tym, co mówi, niż w jaki sposób. Nie idzie bowiem ani o poszczególne chwytły, ani o jakieś ogólnikowe założenia — brzmiące nieraz sugestywnie, nieraz powierzchownie — ale o istotę zjawiska.

W swych wypowiedziach programowych pisze na przykład Hanuszkiewicz bardzo wiele o swym twórczym stosunku do tradycji, że walczy ze złą, ustanawiając dobrą. „Nie upraszczam Słowackiego [...], przeciwnie, przywracam mu wielkość” — oświadczył niedawno w „Teatrze”. To samo mógłby zapewne powie-

dzień o Szekspirze, Dostojewskim, Mickiewiczu, Kraśińskim, Norwidzie i wielu innych, których inscenizował — wraz z planowanymi: Mochackim i Brzozowskim. Te dwa ostatnie nazwiska potwierdzają tezę, iż Hanuszkiewicz istotnie ma świetny instynkt, jeśli idzie o wybieranie z naszej tradycji — już nie tylko literackiej, ale i publicystycznej — tego, co w niej naprawdę wartościowe. Tylko że później ginie gdzieś ów powód, dla którego warto było sięgać po ową „tradycję”; nie jest ona przecie pojęciem równoznacznym z „konwencją”, choć w praktyce rzecz najczęściej do konwencji właśnie się ogranicza.

Jeśli patrzeć bowiem na Hanuszkiewiczowskiego *Kordiana* przez ustawioną na scenie drabinę i megafony, zaś na *Balladynę* przez hondy, to w istocie są to przedstawienia „antytradycyjne”, nikt nigdy o tego typu środkach w stosunku do tych właśnie utworów nie pomyślał. Ale ta „antytradycyjność” wisi w próżni: dotyczy w końcu rzeczy trzeciorzędnych, a nie kontynuowania czy polemiki z jakąś tradycją kulturalną, intelektualną, artystyczną.

Fakt, iż Kordian wspinał się na drabinę, a Goplana jeździła na motocyklu, był oczywiście szokujący, lecz bez większego znaczenia. Spektakle te nie sprawdziły się nie przez drabinę, megafony czy japońskie motory, lecz dlatego że mimo zabiegów tak drastycznych ani nie zbliżały one wizji romantyków, ani widzenia romantyzmu nie zmieniły. Może jeszcze ustawienie Prezesa jako rzecznika jednoznacznie rozumnych politycznych racji było pewną interwencją w „tradycję” interpretacyjną (choć nie Hanuszkiewicz przecie pierwszy poszedł tym tropem), tak jak czymś nowym interpretacyjnie było ustawienie dworu w *Hamlecie*. Ale tak naprawdę tylko przygotowany na podstawie opracowania Edwarda Csató *Ksiądz Marek*, zrealizowany przed dwunastu laty przez Hanuszkiewicza w Teatrze Dra-

matycznym, był rzeczywiście przykładem na rzecz tezy: „Czytam utwór klasyczny współcześnie, ale jestem przeciwnikiem wszelkich zabiegów aktualizacji tego utworu [...], bo jestem przeciwnikiem wszelkiego trywializowania arcydzieł literatury” (program do *Nie-Boskiej*, 1969).

Wydaje się natomiast, że niepowodzenie wszelkich pozostałych realizacji polegało na braku owej cechy, która decydować miała i która, zdaniem ich twórcy, istotnie decyduje o ich niezwykłości. Otóż w założeniu rewidujące wiele legend, nie rewidowały w rzeczywistości niczego poza pozorem i zewnętrżnością. Hanuszkiewicz, oczywista, w to nie uwierzy. Jest autorem zdania brzmiącego trafnie i pięknie: „Nasza wielka, bogata i prowokacyjna literatura narodowa [...] nie da się przełożyć bez zdrady na ugrzecznione, bezkonfliktowe przedstawienie”. Tylko że wbrew intencjom i przekonaniom Hanuszkiewicza zdanie to, jeśli mogłoby stać się mottem, to nie do jego własnych przedstawień. Oczywiście jeśli konfliktowości nie sprowadzać do kontrowersyjnych pomysłów.

W realizacjach Hanuszkiewiczowskich prawdziwe konflikty pojawiają się bowiem bardzo rzadko. Te dawne „romantyczne” zostają osłabione, te nowe, o które idzie reżyserowi, rozmydlają się w dziwny sposób w wizualnych efektach. Z tych przedstawień można wyjść pełnym zachwytem, wzruszając ramionami czy nawet w gniewie — zależnie od indywidualnych upodobań — ów entuzjazm, wzruszenie ramion czy gniew dotyczą jednak w zasadzie tylko reżyserskich konceptów. Trudno byłoby natomiast odnaleźć w pamięci przedstawienie, które wolno by było nazwać wstrząsem, które poraziłoby głębookością myśli czy wywołało znaczące przeżycie.

Hanuszkiewicz mówi często o Norwidzie i ma prawo interpretować jego twórczość tak, jak ją sam czyta, nie

zważając na komentarze najbardziej nawet wnikliwych profesorów. Ale jeśli interpretacja ta wyda się komuś płytka, powierzchowna, efekciarska, fragmentaryczna — to niekoniecznie dlatego, że jest „inna”, „zaskakująca”, ale raczej z tego powodu, że nie niesie spodziewanych „nowych” treści, a te, do których (nie całkiem przecie bez powodu) się przywykło, gubi. Bo kiedy się walczy z tradycją, trzeba najpierw zrozumieć, na czym zasadzają się związane z tym terminem treści.

Po przygotowanym ostatnio widowisku *Mickiewicz Cz. I Młodość* głosy krytyczne (a było ich więcej niż zazwyczaj) skwitowano znów „małostkowością recenzentów”, co by chcieli, aby wszystko było jak w podręczniku historii czy historii literatury, uporządkowane, doskonałe, po kolei, zgodnie ze stereotypowym myśleniem w dodatku. A *Mickiewicz* jest — jak świat współczesny i jak świat romantyczny — nie usystematyzowany, niedoskonały, pozornie chaotyczny i godzi w legendy.

Może warto więc zastanowić się, czy tak jest w istocie, czy idzie tylko o czepialstwo pedantów, a jeśli tak lub jeśli nie — to co z tych ewentualności wynika. By zaś nie być posądzonym o stronniczość, można nawet na chwilę zapomnieć i o teoretycznych poglądach inscenizatora, i o kształcie jego dotychczasowych realizacji. Rozważyć to przedstawienie jako dzieło samo w sobie, bez uprzedzeń, bez założonej z góry (więc może tendencyjnej) „wiedzy” o metodzie czy manierze jego twórcy.

Zacząć wypada od komplementów. Projekt zrealizowania widowiska biorącego za temat lata młodości Mickiewicza do roku 1823 i pomyślanego jako początkowy fragment poświęconego mu tryptyku (*Cz. II Dziady, Cz. III Wiek męski*) uznać trzeba za doskonały. Jest to czas ze wszech miar ważny — zarówno dla historyka literatury, zajmującego się okresem roman-

tyzmu, jak dla biografa Mickiewicza czy wreszcie dla historyka, który by zajął się przypomnieniem roli, jaką pełniły i odegrały młodzieżowe tajne związki na Litwie. Związki ważne przecie nie tylko dlatego, iż związało się z nimi nazwisko naszego najwybitniejszego poety.

Wart aprobaty (i to podkreślić trzeba wyraźnie, by ubezpieczyć się przed zarzutem, iż Hanuszkiewicza oskarża się po prostu o odejście od literatury) jest także pomysł, aby widowisko to uformować nie w kształcie literackiego scenariusza czy dramatu, lecz na podstawie dokumentów, listów, wspomnień, utworów poetyckich z tamtych lat. Nie dlatego jedynie, że dzięki temu zapewnia się spektaklowi — który z natury rzeczy nie może nie być dziełem wykoncypowanym — większą autentyczność, ale i z tej przyczyny, że owe dokumenty, listy, wspomnienia są w tym akurat przypadku materiałem bardzo dramaturgicznym i teatralnym.

Oczywiście, przy formowaniu tego typu realizacji wiele jest trudności „obiektywnych”, o których też tu wspomnieć należy. Już sama zasada selekcji materiału nie jest prosta, tym bardziej że jego objętość aż obezwładnia. Wybrać rzeczy najistotniejsze bez rażących pomyłek mógłby jedynie fachowiec zorientowany nie tylko w problemach epoki i „mickiewiczowskich”, ale również posiadający zmysł teatralny. A i tak nie osiągnięto by zapewne ideału.

Takiego doradcy zresztą w Teatrze Narodowym w sposób rażący zabrakło i braku tego nie równoważy entuzjazm i naiwny zachwyt, jaki w stosunku do materiałowych „odkryć” (wśród których sporo jest przypomnień ważkich) objawia wobec widowni sam reżyser, będący zarazem autorem „układu tekstu”.

Jak bowiem kształtuje się materiał tego spektaklu, co zeń wynika, a co wyniknąć mogło?

Tym, co w inscenizacji tego typu wydawało się najbardziej fascynujące, jest wybór głównego bohatera.

Mógł nim być Mickiewicz, mogła być wileńska młodzież. Związki między jednym a drugim są przy tym, rzecz jasna, niezwykle ścisłe, ale mimo to pytanie podstawowe tego typu realizacji powinno brzmieć: czy ma ona opowiadać przede wszystkim o filomatach, Promienistych i filaretach, pośród których działał Mickiewicz, dzięki któremu przeszli do literatury, ale który w samych związkach nie odgrywał roli pierwszoplanowej, ustępując nie tylko Zanowi. Czy też spektakl ten ma pokazywać głównie Mickiewicza, w okresie gdy rodził się w nim romantyczny poeta, a filomatów i innych traktować jako plan — mimo wszystko — dodatkowy. Jedna i druga możliwość jest jednakowo uprawniona i interesująca, dla obydwu starcza też fascynującego materiału.

Pokazać — tuż przed inscenizacją *Dziadów* — bohaterów sceny więziennej byłoby rzeczą nad wyraz nęcącą. W ciągu sześciu lat dzielących powstanie Towarzystwa Filomatów od rozstrąconego procesu Nowosilcowa zaszło wszak ogromnie wiele i w praktyce, i w świadomości pokolenia, które tak wyraźnie zaznaczyło swą obecność w literaturze i historii. Nie były to przecież tylko „sprawy dziecinne”; większość niegdysiejszych filomatów miała w okresie procesu około trzydziestki.

1 X 1817 ogłosili oficjalny program: „Ćwiczenia naukowe, mianowicie sztuka pisania, udzielanie wzajemnej w naukach pomocy są celem Towarzystwa Filomatycznego. Skromność, otwartość, szczerą chęć pożytku, przyjacielska poufałość członków [...] są zasadą, na której byt i trwałość Towarzystwa polega”.

„Roku 1823 msca Oktobra” były filareta, Jankowski, składał zaś przed Komisją śledczą zeznanie, które spowodowało falę aresztowań: „Z krainy marzeń w imaginacji urojonego świata zstępuję do krainy samej rzetelności i prawdy”. Na pytanie o sposoby walki z

„teraźniejszy rząd” odpowiadał wymijająco: „Kiedy i jakie mianowicie do tego (odzyskania niepodległości — M. F.) sposoby obiecywać można było, tego zupełnie nie wiem. Chyba (jeśli domysł godzi się umieścić) gdyby podobne związki szeroko rozprzestrzeniły się uczynieniem powszechnego powstania i sprawieniem rewolucji. Aleby to żadnej za sobą nie pociągnęło błogości, a krajowi same zgotowało nieszczęścia i istotną zagubę”.

Między jesienią 1817 a jesienią 1823 mieści się tak bardzo odmienna, gdy idzie o cele i środki, działalność filomatów, Promienistych, filaretów i Filadelfistów: sam proces światopoglądowego, politycznego, społecznego dojrzewania owych młodych ludzi mógłby stać się tematem prawdziwie pouczającego i dramatycznego spektaklu. Tym bardziej że byli to ludzie młodzi właśnie, wrażliwsi od innych i pełni sprzeczności. Hanuszkiewicza co prawda to ostatnie słowo zdaje się szczególnie urzekać, ale w wydaniu najpłytszym i po szkolnemu naiwnym.

Tę naiwność zapowiada już pierwsza część przedstawienia, zresztą najlepsza — przynajmniej w fazie początkowej — gdy trzydziestu studentów wileńskiego uniwersytetu, tkwiąc niemal nieruchomo w ławkach dostojnej auli, wygłasza teksty opracowanych na zebraniach referatów: jest wśród nich i piękna mowa Mickiewicza na powitanie Jana Czeczota, i głośny „raport o rolnictwie” Zana. Nie wszystkiego słucha się wprawdzie z równą uwagą, ale zdarzają się fragmenty zaskakujące: ich siła i trafność sprawia, iż statyczność sceny jest pozorna. I paradoksalnie, gdy za chwilę statyczność ta zostaje z woli inscenizatora przełamana, sprawa przestaje nas obchodzić. Bo oto mamy przed sobą sporą grupę nadmiernie przzerośniętych „nastolatków” — urządzających kiepskie przedstawienie, bawiących się z przymusem na jakiejś majówce, pijących

szlachetnie, lecz bez powodu, mleko miast alkoholu. Jest tam oczywiście trochę pseudokonspiracyjnego zamieszania, jakieś przysięgi tajemniczego Związku Patriotycznego (istniał nie wtedy i nie w tym miejscu), wreszcie aresztowanie, dla którego pointą jest wszakże nie proces — choć głównie dla jego pokazania warto było robić to przedstawienie — lecz werset: „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza”, w wykonaniu znużonego swą doczesną rolą Wygnanego Anioła (!).

W chronologii wydarzeń panuje absolutne bałamuctwo — połapać się w tym może jedynie historyk literatury, i to specjalista od tego właśnie okresu. Publiczności nie wprowadzonej dokładnie w dzieje organizacji nie zarysowuje się żaden przekonywający obraz ani zadań, jakie sobie stawiano, ani sytuacji. Tym bardziej że dezinformacji dopełnia zredagowana z całkowitą pogardą dla faktów — wkładka obsadowa.

Trudno zresztą w ogóle zaangażować się serio w gry i zabawy — nawet najpoważniejsze — owych zapelniających scenę infantylnych bohaterów, ujętych w grupę niezmienną, plakatową i pozbawioną, wbrew rzeczywistości, jakiegokolwiek indywidualnego programu. Postaci jest wiele, lecz nie ma bohatera.

Nie jest nim niestety, Mickiewicz. Zdaje się to wprost niemożliwe — nie tylko ze względu na tytuł, jakim opatrzone spektakl. Jakkolwiek by przecie uformować to przedstawienie — z autorem *Ballad i romansów* w roli głównej czy drugoplanowej — winien on ukazać się w roli nie tylko mało odpowiedzialnego młodzieńca, obdarzonego pewnymi zdolnościami, które pozwalają mu kleić wierszyki — by narcystycznie imponować kolegom (*Oda do młodości*) lub straszyć płochliwe kochanki (ballada *To lubię*). Mickiewicz, tak jak go ustawił Hanuszkiewicz i jak go gra Olbrychski, jest nikim więcej niż żalonym (mimo pewnych ero-

tycznych sukcesów) amantem i niezręcznym (mimo ładnych fragmentów) rymokletą. I nie jest to sprawa tylko doboru tekstów czy aktorskiej maniery. Okres do roku 1823 jest przecie okresem, w którym w Mickiewiczu narodził się romantyczny poeta. I jeśli zlekceważy się wagę tego faktu, to nie ma po co opowiadać o mniej czy bardziej interesujących perypetiach tego twórcy. Mickiewicz Olbrychskiego nie próbuje zaś nawet udawać, iż rzeczywistość jawi mu się w jakichś nowych estetycznych i problemowych kategoriach. Odwrotnie, zdaje się być — jak dzisiejszy uczeń gimnazjalny — ubawiony wszelkim romantycznym widzeniem świata: nawet własną twórczość, tę z programowych *Ballad i romansów*, traktuje groteskowo.

W tym tkwi sedno tego przedstawienia. Przywołano w nim dokumenty i utwory literackie z pewnej epoki, ale nikt tu nie stara się nawet udawać, iż wie, czym epoka ta była naprawdę. W ostatecznym rozrachunku nie idzie przecież o to, na ile ściśle i pedantycznie inscenizator trzyma się faktów: nadmierny pedantyzm nic by tu nie pomógł, przeciwnie, wprowadziłby przedstawienie, w najlepszym przypadku, do muzeum. Ale właśnie Mickiewicz Cz. I *Młodość* pokazuje niezwykle drastycznie, jak bardzo obce są Hanuszkiewiczowi motywy, postawy, reakcje, jakie złożyły się na pojęcie, do którego odwołuje się tak często. Tak samo obce, jak i zafascynowanej jego teatrem widowni.

Pisał Kazimierz Wyka: „W najmłodszym pokoleniu nawet poloniści z fachu, zdawałoby się skazani na rozumienie romantyzmu, przestają pojmować ten system znaków kultury widniejący w skargach Gustawa, w rozterkach Kordiana, w porywach sumienia Konrada, w ironicznej samowoli Fantazego [...]. Tak naprawdę są to dla nich dziwacznie wyglądające i dziwacznie rozstawione figury, widziane oczyma człowieka, który nigdy nie grał w szachy”.

Jeśli więc w miejsce szachów popularność zdobyły na przykład warcaby — najprościej stare szachowe figury do nich upodobnić. Celem ostatniej realizacji Hanuszkiewicza jest pokazanie, że rówieśnicy Mickiewicza i sam Mickiewicz podobni są w gruncie rzeczy młodym ludziom siedzącym na widowni — tym oczywiście, którzy poza zabawą, miłością i żartami myślą czasem i o sprawach poważniejszych. Można nawet zmienić nieco tok tego zdania i powiedzieć, że idzie tu również o przypomnienie czy morał, iż poza zabawą, miłością i żartami człowiek (także młody) powinien pomyśleć i zająć się rzeczami poważnymi. I że nie trzeba być do tego koniecznie postacią z brązu. W tym sensie wolno uznać *Mickiewicza* za „czyn pedagogiczny”. Tylko czy warto dla tego celu sięgać aż w tak zamierzchłą przeszłość? I traktować ją tak beztrosko?

Hanuszkiewicz ma za sobą poważne argumenty: wypełnioną widownię, która poddaje się wrażeniu, iż obcuje z „tradycją”. Kto wie, czy osiągnąć to złudzenie udałooby się inną drogą...

Należy więc może tylko zażądać jednego: by stwarzając złudzenia nie nazywać ich prawdą. Najwłaściwszym mottem dla ostatniej inscenizacji Teatru Narodowego mogłaby się stać maksimum z małej broszury wydanej w 1889 roku w Warszawie pod prostym tytułem: *Co ojciec Kaziowi o Mickiewiczu opowiedział*: „Małyś jeszcze i nie wszystko byś zrozumiał, co bym ci o Mickiewiczu mógł powiedzieć [...]. Ty jeszcze nie wszystko możesz czytać, co napisał Mickiewicz, bo żeby to zrozumieć, trzeba się uczyć i kształcić długo, bo tylko mądry mądrego zrozumie [...], ale zawsze coś niecoś możesz już i ty pojąć”. Kazio w broszurce „z wdzięcznością tatusia rękę pocałował”, wydaje się jednak, iż powinien raczej domagać się mniejszej dla swego rozumu pobłażliwości...

Hanuszkiewicz nie stosuje zresztą taryfy ulgowej

jako programu. We fragmencie recenzji, drukowanej w „Polityce”, zacytowano jego wyznanie nad wyraz chyba szczere: „Co do kupowania młodzieży [...], to nie ma zgody! Ja sam czuję się młody. Mnie to samego bawi, gdy buduję przedstawienie”.

Nie trzeba być zresztą niesprawiedliwym. Działalność Hanuszkiewicza ma swe znaczenie, i to istotne. Nie wiadomo dobrze, jak je nazwać: upowszechnieniem, swoistą pedagogią, popularyzacją. Można dyskutować problem, czy istotnie wszystko nadaje się do tego, by zostało spopularyzowane, czy lepiej czasem nie wiedzieć o danym zjawisku nic, czy wiedzieć cokolwiek. Ale byłaby to dyskusja akademicka wobec faktu, iż teatr Hanuszkiewicza istnieje — więcej, jest w jakimś sensie zjawiskiem społecznym. Może więc ewentualny spór o jego sztukę nie powinien być sporem o model teatru, lecz o model kultury? Kultury, którą trudno dziś określić za pomocą jednoznacznych wartościujących przymiotników (takich choćby jak „masowa”), bo „tradycje”, do których nawiązuje, są nad wyraz świeżej daty. Nie sięgają nie tylko wieku XIX, ale nawet pierwszej połowy bieżącego stulecia.

maj 1976

KTO ROBI TEATR

Myślę, że całe zło płynie z tego, że za dużo mówi się o prawach reżysera, a za mało o jego obowiązkach.

Edward Csató

Istotą większości polemik toczonych w dobrej wierze i z przekonaniem wokół pewnych zjawisk jest, że trwają dłużej niż samo zjawisko. Spór toczy się, chociaż uległa zmianie rzeczywistość; czyżby była ona od początku pretekstem? A jeśli nawet walki błędną, tracą na sile, to pozostaje po nich w obiegu sporo apodyktycznych stwierdzeń, określeń i formuł, których używa się uporczywie, nie bacząc, iż dotyczą innego już kontekstu.

Nie omija to i teatru, oczywiście. Pewne mity znajdują tu grunt szczególnie korzystny, pokutując latami na ogół nie z winy samych twórców, lecz dzięki ich komentatorom, a także epigonom.

I tak do szczególnie charakterystycznych, przynajmniej gdy patrzeć z dzisiejszej perspektywy, należy sprawa tzw. hegemonii reżysera. Sprawa stara jak dzieje Wielkiej Reformy, w powojennym polskim teatrze przywołana w końcu lat pięćdziesiątych, by później powracać jako motyw przewodni wszelkich rozważań o naszym życiu teatralnym.

Mówiąc o hegemonii reżysera, ma się przy tym na

myśli mniej jego twórcze „przywództwo”, bardziej uzurpowanie sobie pewnych praw kosztem innych artystów — głównie dramatopisarzy. Traktowanie problemu tzw. inscenizacji i autonomii teatru jako konfliktu reżyser—autor sprowadza oczywiście całą kwestię na manowce i nadaje jej wymiar małostkowych kłótni o to, kto lepszy, a nie dyskusji dotyczącej na przykład modelu sztuki, która coś i w jakimś celu ma wyrażać: także poglądy i przekonania ludzi, dzięki którym w ogóle istnieje.

A tylko wówczas, gdy idzie o ów model, a nie subiektywne porachunki, rzecz w ogóle warta uwagi. Teatr istnieje i ma sens zarówno dzięki literaturze, jak i dzięki wybitnym inscenizatorom, którzy nie lekceważąc jej, postępowali z nią często dość swobodnie — przynajmniej z pozoru. Poważny spór o teatr może istnieć i mieć sens, gdy toczy się wokół spraw poważnych. Wadzić się efektywnie można o coś, co ma pewną rangę. Niezależnie od charakteru samych polemik przyznać trzeba, że bywały w historii polskiego teatru okresy, gdy polemiki te wszczynać było warto. Także w zakresie tzw. inscenizacji: od Leona Schillera po Konrada Swinarskiego.

Dziś spór niby trwa, ale może już być tylko walką o pozory. Zmalał bowiem lub prawie zniknął jego główny bohater: sama inscenizacja, ba, nie inscenizacja nawet, również reżyseria — by odróżnić te dwa terminy, nigdy zresztą nie rozdzielone precyzyjnie. Na placu boju pozostaje sama „hegemonia”. Czegóż w tej sytuacji spór może dotyczyć? Nie pryncypiów, nie artystycznych gustów, nie światopoglądów i wizji świata. Co najwyżej — właśnie „pomysłów”. Jeśli sztuka najbardziej nawet efektowna składa się z pomysłów — nie niesie nic; o ile w ogóle wolno zwać ją sztuką, a nie sprytem lub zręcznością.

W roku 1967, gdy przebrzmiał już inny kilkuletni

spór o „hegemonię” nie reżyserii wtedy, lecz plastyki, pisał w jednym ze swych świetnych esejów Jan Kosiński: „Uchwaliliśmy zgodnie, że mamy najlepszą na świecie scenografię i że byleby ten fakt utrzymywać w tajemnicy przed światem [...], uchwała ta może obowiązywać nadal na tej samej mniej więcej zasadzie, na jakiej nigdy nie przestanie obowiązywać wiara, że nic nie dorówna polskiej konnicy [...]. Rzadko co prawda chodzę do teatru [...] wieczorami, ale muszę przyznać, że już bardzo dawno [...] nie oddawałem się uczuciu zazdrości. Przeważa uczucie żalu, że coś mimo wszystko nie wyszło, choć były szanse, albo błogi spokój, że nic się nie stało i o nic nie chodzi”.

Był to sąd ostry, co rozumiałe u eseisty osobiście zaangażowanego w sprawę. Był to sąd nie całkiem sprawiedliwy, lecz przecież generalnie słuszny. Nie całkiem sprawiedliwy — bo wciąż istnieli i tworzyli artyści (a należał do nich i sam autor), których sztuki nie trzeba było „ukrywać przed światem” — przeciwnie. Generalnie słuszny, bo istotnie przegrano w tamtych latach jakąś poważniejszą batalię nie tylko o kształt plastyki scenicznej, ale chyba i teatru. Część najbardziej zdolnych i dynamicznych jej przedstawicieli wycofała się na rozumne, ale stracone pozycje, część opuściła tzw. normalny teatr, poza tym — co najgorsze — do nazwisk, które utrzymały swą rangę, nie doszły w ciągu następnych lat żadne tej klasy nowe: najmłodszy z wybitnych polskich scenografów, Andrzej Majewski, ma dziś lat czterdzieści. Ma wielu starszych i nieco starszych kolegów (głównie roczniki 1928—1934), lecz bez następców. Jakby koniec lat pięćdziesiątych, gdy w większości debiutowali, stał się jakąś tajemną i nieprzekraczalną granicą dla pokoleń inwazji.

Bo to samo cechuje jednak polską reżyserię.

Prawie wszystkie sukcesy i dokonania są dziś do-

meną twórców urodzonych między rokiem 1920—30, dochodzących więc do lub przekraczających już obecnie pięćdziesiątkę. Pięćdziesiąt czy pięćdziesiąt parę lat to okres z pewnością artystycznie niezwykle twórczy, szczególnie w zakresie reżyserii: poza talentem wymaga wszak ten zawód dojrzałości i doświadczeń. W wieku lat pięćdziesięciu ma się już nie tylko autorytet i pozycję, ale i określone — zweryfikowane przez rzeczywistość — spojrzenie na możliwość, cele, funkcje teatru. Tylko że sytuacja, w której twórcy uznani, rozumni i doświadczeni nie mają następców: wszystko jedno opozycjonistów czy kontynuatorów — nie może być sytuacją zdrową. Czymże byłby powojenny polski teatr, gdyby nie fakt, że w swoim czasie opanowali go właśnie ludzie wówczas młodzi lub bardzo młodzi, jak 29-letni w roku 1946 (powstanie łódzkiego Teatru Kameralnego) Erwin Axer, 25-letni w roku 1949 (Teatr Nowy) Kazimierz Dejmek, 30-letni w okresie tworzenia nowohuckiego Teatru Ludowego Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski i wielu ich rówieśników, kierujących na przełomie 1955 czołowymi scenami kraju (Janusz Warmiński w „Ateneum”, Zygmunt Hübner w Teatrze Wybrzeże, zespołowe kierownictwo Teatru Dramatycznego).

To właśnie w okresie 1949—59 dokonała się całkowita i radykalna wymiana reżyserskiej sztafety. Pierwsza i do dziś ostatnia o tak wyraźnym charakterze w powojennym trzydziestoleciu. Mimo iż w ciągu następnych szesnastu lat weszło do teatru kilkanaście roczników absolwentów wydziału reżyserii warszawskiej PWST (ponad 70 twórców), nie licząc eksternistów. Z owych kilkudziesięciu lub więcej nazwisk (na blisko 200 czynnych dziś reżyserów) nawet człowiek jako tako wprowadzony w sprawy teatru czy żywo, choć nieprofesjonalnie, nim zainteresowany jest w stanie wymienić zaledwie trzy, cztery. Najmłodszy napraw-

dę znani twórcy to Wajda (1926), Swinarski i Jarocki (1929) oraz Grotowski (1933) — ten ostatni od momentu, gdy właściwie przestał go interesować teatr.

Nie należy bowiem oddawać się złudzeniom. Reżyseria nasza, jeśli nie liczyć paru większych, powszechnie znanych nazwisk, przeżywa obecnie kryzys większy jeszcze niż dramaturpia, aktorstwo czy krytyka teatralna razem wzięte.

Jest to kryzys szczególnie uderzający w sytuacji, kiedy tyle mówi się o prawach, jakie wywalczyła sobie ta sztuka, w istocie od lat pozbawiona dopływu prawdziwych indywidualności. Anonimowa w nasileniu nie spotykanym od czasów międzywojennych. Określana wciąż jako „inscenizacja”, choć w większości przestała już być twórczością, nie pozostając z reguły nawet rzemiosłem.

Lecz czy jest w tym wina tylko jej młodszych przedstawicieli? Czy jest możliwe, by pośród ludzi urodzonych, powiedzmy, w dziesięcioleciu 1935—1945 znalazło się zaledwie parunastu antystów do zawodu tego predysponowanych i paru naprawdę utalentowanych? Nie wydaje się to przecie możliwe ani nawet prawdopodobne.

A więc gdzie szukać przyczyn, które wolno byłoby uznać za obiektywne? W systemie szkolenia, warunkach pracy, w jakichś generalnych postawach życiowych adeptów wchodzących do teatru, w ogólnej atmosferze, w sytuacji krytyki? We wszystkim po trochu?

Zapewne zaczyna się zawsze od spraw podstawowych — a za te uznaje się studia. System szkolenia polskich reżyserów wydaje się zawodzić, choć obecnie aż dwie uczelnie (krakowska od trzech lat, więc jeszcze bez absolwentów) wyższe, przygotowujące do tego zawodu dyplomowanych magistrów, wystawiają nam z pewnością dobre za granicą świadectwo.

System szkolenia wydaje się zawodzić z wielu przyczyn. Studia reżyserskie opuszczają absolwenci, o których można powiedzieć wszystko (a więc że są np. inteligentni, odcytani, pracowici) z wyjątkiem tego, czy powinni być w ogóle reżyserami. Na wydział reżyserski przyjmuje się ludzi, którzy już ukończyli inne studia wyższe — i wiadomo, że największe szanse mają tu absolwenci filologii polskiej oraz aktorzy. Pierwsi dzięki pewnej ogólnej wiedzy i elokwencji, drudzy — ponieważ górują nad kolegami znajomością konkretnego i pewnym obyciem z teatrem. Poloniści celują w dyskusjach teoretycznych, potrafią z reguły sugestywnie przygotować i obronić „scenariusze” przedstawień, aktorzy radzą sobie najlepiej w zajęciach praktycznych. Czy to wystarcza, by uprawiać zawód wymagający obu umiejętności, a zarazem, jak każda sztuka, również „iskry bożej”, nikt nie jest w stanie przewidzieć: sprawdzić swe zdolności i powołanie można dopiero po opuszczeniu szkoły.

Niby nic naturalniejszego, w końcu każdego człowieka — artystę, naukowca, inżyniera, rzemieślnika — sprawdza dopiero życie. Ale talent malarza, rzeźbiarza czy muzyka, sposób myślenia przyszłego naukowca, zdolności inżyniera, inteligencję humanisty, zręczność rzemieślnika — określa się na ogół już w trakcie uczenia; mogą tu nastąpić niespodzianki, ale nigdzie i nigdy niespodzianki takie nie są regułą. Poza PWST właśnie.

Swe pierwsze przedstawienie, a więc pierwsze w życiu „dzieło”, i to „dzieło” artystyczne, opracowuje młody reżyser w zasadzie po studiach. To tak jakby student wydziału malarskiego stworzył swój pierwszy obraz dopiero po opuszczeniu ASP — a tam rozrabiał farby i uczył się analizy cudzych wyłącznie dzieł. To pierwsze przedstawienie opracowuje reżyser w warunkach niekorzystnych: z reguły na prowincji, bez po-

mocy i rady. Nie kwitują go na ogół recenzje, w większości zresztą bez szkody dla delikwenta.

Po debiucie — czasem zresztą w większym ośrodku i zauważonym — w zasadzie nagła samodzielność. Start z reguły dość łatwy: pięćdziesiąt sześć teatrów o siedemdziesięciu paru scenach i przeciętnie ośmiu premierach rocznie potrzebuje reżyserów, nawet niedoskonałych. A więc praca czasem wykonawcza: w przypadkowym zespole, z przypadkowym profilem artystycznym i przypadkowym repertuarem. Niekiedy — coraz częściej — we własnym teatrze, z własnym zespołem i z ustalonym przez się jako tako swobodnie repertuarem: liczba dyrektorów z niewielkim stażem reżyserskim wciąż z konieczności wzrasta.

W jednym i drugim przypadku zetknięcie z rzeczywistością, codziennością teatru, jego wymogami, ograniczeniami staje się szokiem. To nic nowego, oczywiście, z problemem tym stykały się wszystkie pokolenia reżyserskie, dla wielu z nich warunki, jakimi otacza się obecnie absolwentów, musiałyby — w porównaniu z ich własnymi początkami — wydać się cieplarniane. Ale też nie było chyba pokolenia tak nie przygotowanego do samodzielności, jak debiutujące na przestrzeni ostatnich lat dziesięciu. Mimo że granica wieku, w którym rozpoczynają swą artystyczną biografię, wciąż się podnosi. Podczas gdy dawniej — więc na przestrzeni lat co najmniej czterdziestu licząc od roku 1918 — rzadko zdarzał się debiut po trzydziestce, dziś do wyjątków zaliczyć można debiuty wcześniejsze. O trzydziestoletnim właśnie Schillerze pisano, iż pracę reżyserską rozpoczął wyjątkowo późno, dziś jest to wiek, w którym rozpoczyna się karierę jako „młody, zdolny” (nie tylko w reżyserii zresztą).

Może stąd bierze się też swoista niecierpliwość, żądza szybkiego, natychmiastowego sukcesu. Sukcesu, który z reguły nie przychodzi tak szybko — bo przyjąć

nie może; rzadko się zdarza, by pierwszy czy drugi rok pracy, który wciąż jest przecie czasem terminowania, przynosił wielkie zwycięstwa. To naturalne, lecz dziś ów brak błyskawicznego zwycięstwa uchodzi za totalną klęskę, rzutującą na całą artystyczną przyszłość dopiero co wkraczającego w życie reżysera, któremu zda się, iż już doświadczył całej goryczy krzywdy i porażki. Ale i zdarzające się przecie tuż podryplomowe sukcesy, prawie zawsze na wyrost ogłaszane, nie dają dłuższej satysfakcji: bo sukces zbyt łatwo zdobyty łatwo też zostaje zapomniany.

A pokusa takiego pseudosukcesu jest ogromna, przez wielorakie ułatwienia, które doprowadziły do konsekwencji wprost fatalnych, jak łatwość oszołomienia i samooszołomienia byle jakim efektem, byle jakim elementem wyrwanym i przeniesionym mechanicznie z arsenału „awangardowych” (lecz już uznanych) środków, bez związku z całością, bez troski, by zrozumieć, co winien znaczyć i czemu skutecznie może służyć — po to tylko, by okazać się „nowatorem”. Nowatorem zbuntowanym przeciw „tradycji”, której z reguły dobrze się nie zna, o której ma się pojęcie mgliste, tak samo zresztą jak o prawdziwym nowatorstwie.

Piekielna łatwość zostania artystą śmiałym i niby odmiennym. Nie przez rzeczywiste dokonania, lecz z założenia. Tym, co przeraża u najmłodszych reżyserów najbardziej jest nie ich samowola w stosunku do realizowanych tekstów, aktorów, z którymi współpracują, publiczności — ale bezzasadność owej samowoli. Zdawałoby się, iż walczyć z ustalonym czytaniem (literackim lub teatralnym) dzieła można dopiero wówczas, gdy się je rozumie. Nic podobnego; efekty dominujących dziś „walk” sprowadzają się do paru pomysłów, którymi zakryć można wszystko: niesprawne rzemiosło, brak myśli, niewielką lub nie istniejącą wiedzę i kulturę, nie tylko literacką. I nie ma to nic wspólnego

go z tym, co w rzetelny i serio sposób nazwać można autonomią teatru — jest to najwyżej autonomia kiczu.

Ta skłonność do łatwizny i pozorów nie bierze się przecie znikąd. Sprzyja jej wykształcenie — nie tylko wyższe, także średnie, nie dające wszak od dawna tego, co zwać można było niegdyś podstawową erudycją i sposobem myślenia humanisty, a co w zawodzie reżysera potrzebne jest tyleż co zdolności. Nie przez przypadek tak rzadko zdarzają się dziś reżyserskie wypowiedzi programowe — jeśli zaś, to znów u pięćdziesięciolatków, u młodszych, gdy w ogóle wypowiadają się teoretycznie, słysząc tylko parę truizmów na temat współczesnej cywilizacji, nowej wrażliwości, współuczestnictwa, wstrząsu. Nie kontrolowane słowa, nie kontrolowane myślenie — rosnące w gigantyczny bełkot.

Nie stworzyli go młodzi. Wyrósłi wszak w kulcie czegoś, co zwie się z grubsza „awangardą”, choć w istocie obraża samą ideę awangardyzmu. „Awangarda” w Polsce trwa latami — jest to w zasadzie jedyna instytucja nie podlegająca wstrząsom. Ma na swych różnych biegunach zasłużonych przedstawicieli, jak — najbardziej chyba autentyczny — Kantor, jak — niegdyś naprawdę ciekawy i walczący — Szajna, jak Grotowski, który zresztą opuścił już teatr. Nie są oni wszakże i nigdy nie byli najbardziej typowymi przedstawicielami polskiego teatru — cóż by to zresztą była za awangarda, o której rzecz można, iż jest typowa.

Naśladowców — nie wszystkich z przekonania — jest wielu, muszą istnieć, skoro, jak to ktoś określił: „Na awangardzie się zarabia”. Nie na prawdziwej, oczywiście. Ta pseudoawangarda przyniosła jedno: pogardę dla precyzji i rzemiosła. Rzemiosło i precyzja nie są to warunki w teatrze wystarczające, ale — o czym się zapomina — na pewno konieczne. By napisać antypowieść, trzeba tak samo nauczyć się alfabetu i umie-

jętnego budowania zdań, jak dla napisania powieści. Nie mówiąc już, że tu i tu trzeba mieć coś do powiedzenia na temat ludzi i świata.

Absolwenci szkół teatralnych wchodzą w życie nie douczeni i — co gorsza — nie przyzwyczajeni w większości do samokształcenia. Bagaż samych pomysłów, nawet przy talencie, wyczerpuje się szybko — wykazał to casus „młodych, zdolnych” z końca lat sześćdziesiątych; ich bunt przeciw staremu musiał umrzeć, bo był prawie wyłącznie estetycznej natury.

Pozostało w pamięci parę interesujących przedstawień Jerzego Grzegorzewskiego, Romana Kordzińskiego, Macieja Prusa i kilku innych; był moment, iż zdawały się one zapowiadać pewien przewrót także w krytyce, całkowicie zdezorientowanej w obliczu zjawiska nie podlegającego „literackim” kryteriom, do których przywykła. Ale już wkrótce okazało się, że idzie nie tyle o odnowę teatru (która zawsze musi łączyć się z chęcią odnowy czegoś poza teatrem), co o dość powierzchowną, choć efektowną stylistykę — mało zresztą elastyczną, stosowaną ze swoistym dogmatyzmem wobec różnorodnych zjawisk; ograniczającą więc raczej możliwości teatru niż odwrotnie, rychło też popadającą w swoisty konwencjonalizm. I w zasadzie tylko u Grzegorzewskiego da się zaobserwować konsekwentną, zapowiadającą wiele ewolucję; reszta albo zrezygnowała z dawnych „buntów”, albo doprowadziła je do absurdu.

Z pewnością w owej powodzi szybkiej i łatwo osiągalnej, choć krótkotrwałej popularności giną ludzie i zjawiska ciekawe. Przed dwudziestu laty rozpoczynaliby pracę w innych niż dziś warunkach, choćby z tego względu, że wówczas naprawdę o coś szło całemu teatrowi. Nie tylko reżyserom, także dyrektorom, aktorom, dramatopisarzom, publiczności, krytyce. Powstały nowe zespoły teatralne w dużych miastach i na pro-

wincji: nie z przypadku, lecz z wyboru. Chodziło o sprawy poważniejsze niż szybkie kariery, może dlatego więcej było także prawdziwych karier. Warunki pracy były z pewnością cięższe, lecz efekty dostarczały większej satysfakcji. One też — a nie towarzyskie układy — nadawały rangę nazwiskom.

Dziś młody reżyser ma niby wszystko, lecz zarazem nie ma prawie nic. Zainteresowanie krytyki teatralnej działalnością ludzi, którzy rok po roku opuszczają szkoły, jest znikome. Krytycy też starzeją się i też nie widać w tej mierze żadnej znaczącej zmiany sztafety. Komuż chce się jechać „w teren”, by poważnie ocenić spektakl nie znanego nikomu reżysera? Kto ma na to czas? Czasem zjawi się jeszcze jakiś recenzent na którymś z licznych festiwali, ale i festiwale od wielu już lat służą bardziej utwierdzaniu sław i tak utwierdzonych niż łowieniu talentów. Dawniej zdobywali tam nazwiska reżyserzy (aktorzy, scenografowie) naprawdę młodzi i naprawdę początkujący, dziś nagrody terenowych nawet festiwali zbierają głośnie i wcześniej uznane spektakle najwybitniejszych scen i najwybitniejszych reżyserów: Wajdy, Dejmka, Skuszanek, nawet (pośmiertnie) Swinarskiego.

Ale nie idzie tylko o obojętność krytyki wobec twórców początkujących, o ile nie są oni na tyle sprytni, by krytykę tę sobie zapewnić. Także o jakikolwiek brak kryteriów w publicystyce i recenzjach teatralnych, objawiających się między innymi w akceptowaniu (przez jednego krytyka, oczywiście) zjawisk nawzajem się wykluczających, w całkowitym myślowym chaosie, nierzetelności, które muszą odbić się na sposobie myślenia tych, którym zależy na potwierdzeniu własnej wartości (co naturalne), szczególnie w okresie, gdy chodzi jeszcze o „zbawienie świata”.

I to już nie jest tylko rzecz teatru: ów los kilkudziesięciu rozgoryczonych ludzi tuż przed i grubo po

trzydziestce, którzy weszli do teatru jakby po to, by roztrząsać własne porażki lub powody pseudosukcesów paru kolegów, którym się udało. Może nie powinni byli się tu w wielu przypadkach w ogóle znaleźć i może daloby się to stwierdzić jeszcze, nim otrzymali dyplom dający uprawnienia, gdyby system nauczania i kryteria selekcji pomyślane były tak, by możliwość pomyłki, rozczarowań ograniczać do minimum. Może zbyt pochopnie pozostawiono ich samym sobie, wcześniej nadmiernie rozpieszczając. Może nauczono ich wreszcie, że rzetelność i skromność nie popłaca. A może naprawdę już nie wierzą, by teatr mógł czemuś służyć: lecz po co wobec tego wybrali to, a nie inne zajęcie? Bo inne zdają się równie nieskuteczne?

Sytuacja, w jakiej znalazł się obecnie polski teatr, nie jest niby gorsza od przeciętnej. Jego imię — także poza krajem — wciąż nie jest gorsze niż polskiej konnicy. Lepsze nawet: o konnicy nikt już nie pamięta. Z działających wciąż dynamicznie reżyserów można by w istocie — jak to określił Adam Hanuszkiewicz — stworzyć drużynę równie silną, jak reprezentacja piłkarska, gdy zdobyła srebrny medal mistrzostw świata. Cóż stąd, że brakło w niej juniorów? Jeśli patrzeć na trzydziestoletnie dzieje powojennego teatru, okazuje się nawet, że sytuacja jest lepsza niż kiedykolwiek; nigdy nie było w naszym teatrze tak wielu indywidualności znaczących. Ale gdzieś to się kończy. Nie tylko w teatrze — lecz dla teatru słaba to pociecha. Nie wiemy właściwie, kto robi dziś w większości teatr, jak i po co. Nie wiemy, kto będzie go robił w przyszłości, lecz gdy patrzeć z pozycji dnia dzisiejszego, przyszłość ta wygląda zatrważająco.

By sparafrazować pewien cytat z Lichtenberga, wszyscy „uczą się fatalnej sztuki: wiedzieć, że dobrze tworzą”. Także piszą, grają, krytykują. Dlatego pewnie efekty są mizerne. Sprawa domaga się generalnej

zmiany — problem w tym, że nie wiadomo jednoznacznie, skąd winna nadejść. Lecz to nie znaczy, że należy ogłosić bezradność. Reformy domaga się wszystko, od szkolnictwa poczynając, na organizacji życia teatralnego kończąc. Ale reformy te muszą być jeszcze głębsze: dotyczyć postaw życiowych i żądań głównych bohaterów dramatu. Choć oczywiście żadna przebudowa własnego wnętrza nie da nic, jeśli nie ulegnie przemianie to, co na zewnątrz, a to, co na zewnątrz, próbuje zbyt często właśnie blichtr i ambiwalencję.

Jedno jest pewne. Spór o szkody i korzyści płynące z tzw. reżyserskiej hegemonii należy wreszcie zastąpić rzeczową dyskusją nad przyczynami, dla których sztuka reżyserska tak gwałtownie umiera, a w każdym razie stwarza pozory śmierci.

czerwiec 1976

REŻYSER OBIEKTYWNY?

Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały. Nieukończony, ciemny i niejasny.

Witold Gombrowicz

Tegoroczne nagrody państwowe w dziedzinie teatru i filmu honorowały dokonania stosunkowo najświeższe, nie żadne „całokształty twórczości”, bez dzieła ostatnich lat lub nieomal miesięcy. Jerzy Jarocki — ustępując w hierarchii pierwszeństwa Janowi Świdorskiemu (role i reżyseria 1974—75) oraz głównej ekipie artystycznej *Nocy i dni* (J. Antczak, J. Barańska, J. Bińczycki) — został więc laureatem II stopnia za „wybitne osiągnięcia reżyserskie lat 1973—75”. A więc za pięć realizacji, z których każda zapisała się w dziejach czterech kolejnych sezonów: *Proces* Kafki (1972/73), *Ślub* Gombrowicza (1973/74), *Rzeźnia* Mrożka i *Wiśniowy sad* Czechowa (1974/75) oraz *Mroźkowy Garbus* (1975/76).

Były to inscenizacje o randze niejednakiej: miejsce najwybitniejsze — zresztą wbrew powszechnej opinii preferującej Czechowa i *Rzeźnię* — zdaje się tu bezapelacyjnie przypadać *Ślubowi*, nieco dalsze *Procesowi* — uznanemu zresztą przez wielu za spektakl pozbawiony dramatyzmu, przewlekły. Ale właśnie w *Procesie* odnaleźć można było Kafkę, odwrotnie niż w

spektaklu *Wiśniowego sadu*, gdzie daremnie szukało się Czechowa; wedle subiektywnych odczuć, oczywiście.

Nie tu zresztą miejsce na ocenę owych przedstawień, od dawna już dokładnie zrecenzowanych i opisanych, którym znaczenia nadawał i czas, w jakim powstawały (głównie polskie prapremiery *Ślubu* i *Rzeźni*), nie tak niby odległy, a przecie już dziś widziany z nieco innej perspektywy, i fakt, iż układały się one w pewne znaczące ciągi, od lat w twórczości Jarockiego obecne. I tak *Ślub* trudno rozważać w całkowitym oderwaniu od wcześniejszych realizacji dramatu: i tej półamatorskiej z roku 1961 ze studentami gliwickiej Politechniki, i tej głośnej zurychskiej z roku 1972, tym bardziej że sam reżyser traktował spektakl warszawski jako jedną z wersji, kto wie, czy ostateczną. Realizacje Mrożka łączą się z niegdysiejszym *Tangiem* (1965), *Wiśniowy sad* (choćby przez swą odmienność) z *Wujaszkiem Wanią* (1959) i — bardziej — z *Trzema siostrami* (1969), wszystko zaś mieści się w całości kształtowanej konsekwentnie, choć z wieloma fluktuacjami, już od debiutu w roku 1958 głośną katowicką prapremierą *Balu manekinów* Jasieńskiego.

W tym ciągu przyznawano zawsze pierwszeństwo współczesności nad klasyką i w doborze repertuaru (w każdym razie od momentu, gdy Jarocki mógł już sam wybierać sobie repertuar), i jego interpretacji. Liczba pozycji dawnych zajmuje w twórczości Jarockiego miejsce zaskakująco mizerne, tak jakby cała literatura rozpoczynała się dlań w wieku XX, z małym wyjątkiem dla Szekspira (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy* 1963, *Cymbelin* 1965, dwie wersje *Henryka IV* 1965 i 1969), który też przecie nie zainspirował go naprawdę twórczo. I bez żadnego wyjątku dla polskiej klasyki, co w naszym teatrze jest ewenementem.

Dramat polski, interesujący Jarockiego naprawdę,

rozpoczyna Witkacy. To Witkacy otwiera (dwie bardzo odmienne wersje *Matki* 1964 i 1972, *Szewcy* 1971) — jako patron — ów cykl interpretacji dzieł scenicznych, znaczonych nazwiskami Gombrowicza, Mrożka, Rózewicza (*Wyszedł z domu* 1964, *Moja córeczka* 1968, *Stara kobieta wysiaduje* 1969, *Na czworakach* 1972). Ów cykl, który zwać można „teatrem Jarockiego”.

Wielu dorobił się ten teatr komplementów. O Jerzym Jarockim napisano bowiem sporo laurek, słów podziwu i uznania zarówno w momentach niewątpliwych sukcesów, jak i — rzadszych — porażek. Twórczość tę przeanalizowano dokładnie: poddawała się analizom dość łatwo dzięki swej precyzyjności, logice, konsekwencji. Nie wywoływał też Jarocki — przynajmniej po roku 1968, czyli od ogólnopolskiego sukcesu *Mojej córeczki* na Spotkaniach Warszawskich — jakichś szczególnie kontrowersyjnych sądów. Gdyby rozpisać ankietę, dotyczącą zasług i cech charakterystycznych działalności inscenizatorskiej tego reżysera, odpowiedzi brzmiałyby zapewne podobnie.

A więc umiejętność wnikliwego czytania dzieła literackiego i korygowania jego ewentualnych słabości: cecha, która pozwala dostrzec w Jarockim nie tylko twórczego inscenizatora, ale i swego rodzaju „współpracownika autora”, w sensie najbardziej dosłownym nawet, jeśli przypomnieć wczesną pracę tego artysty, bardzo jeszcze wówczas młodego, nad tekstami — różnej wartości — od *Portretu Gawlika* czy *Falszerza i jego córki* *Kabatca* poczynając, a na *Śmierci gubernatora* kończąc. Ale i w sensie mniej bezpośrednim, gdy nie szło już tylko o tzw. dramaturgiczne opracowanie dzieł nie całkiem literacko czy teatralnie doskonałych. Gdzie po prostu z tzw. scenariuszy komponowano całość niezwykle przejrzystą (w sensie treści, i w sensie formy), nie tracąc jej odrębności, więcej, eksponując ją —

jak w przypadku Różewiczowskiej *Mojej córeczki i Starej kobiety* czy Kajzarowskiego *Pater noster*.

A więc idąca z tym w parze rzadka i nad wyraz precyzyjna zdolność przekładania walorów ściśle, zdawałoby się, literackich na sceniczne, znajdowanie teatralnych ekwiwalentów dla oddania atmosfery pisarstwa, bez dewaluacji słów, myśli — odwrotnie, z dodawaniem lub odkopywaniem ich wszystkich znaczeń, tych podanych wprost i tych, które zwie się niezręcznie podtekstami. Rzadko spotykana sprawność w podporządkowywaniu sobie wszystkich elementów przedstawienia: tekstu, scenografii, aktorstwa, narzucanie im własnych intencji i rytmu, bez zagubienia cech indywidualnych innych artystów, na przykład w prowadzeniu ról, interpretacji plastycznej etc.

Dalej — duża inwencja, pomysłowość i wyobraźnia, podporządkowana wszak zawsze interpretacyjnej idei: i w przekazie utworu literackiego, i w budowaniu przedstawienia. Umiejętność łączenia środków bardzo konkretnych, z arsenału zwanego „neonaturalistycznym”, z innymi: czy to z konwencji groteski, czy surrealizmu. Ostrość obserwacji, czasem aż bezwzględna, zawsze wszak umotywowana, „zobiektywizowana”, poddana refleksjom, nie emocjom.

Komplementy zasłużone, sprawdzalne, choć oczywiście nie zawsze z jednakową bezbłędnością. Komplementy szczere. Jarocki należy do nielicznych już, niestety, ludzi teatru, których sztuka łączy w sobie świetne rzemiosło, talent i indywidualność. Jarockiego cenią, co nieczęste, nawet jego przeciwnicy, cóż dopiero entuzjaści... Lecz tu nagle rodzi się wątpliwość. Czy w istocie teatr ten, tak chwalony, ma wielu prawdziwych entuzjastów? Prawdziwych, a więc nie tylko takich, którzy darzą go szacunkiem lub pragną naśladować, lecz którzy — przede wszystkim — ulegają mu z fascynacją pełną i bezkrytyczną?

O Jarockim pisze się na ogół świetnie i bardzo dobrze mówi. Jednak z rzadka tylko owym licznym pochwałom nie towarzyszy słowo „ale” (w rozmowie głównie, więc ferowaniu wyroków bardziej stronnictwym, bezwzględnym, lecz i autentyczniejszym, niż zwykła to czynić publicystyka). Tak jakby określenia: „obiektywny”, „z dystansem”, „analityczny”, „chłodny”, jakimi określa się niemal z reguły ten teatr, zawały zarazem na stosunku do samego twórcy. „Obiektywnym”, „analitycznym”, „z dystansem”, „chłodnym”. Niby wszystko w porządku, kiedy rozum zwycięża emocje, nie ma powodu do niepokoju. A jednak...

A jednak czy nie kryje się w tym jakaś nieszczerłość lub nieporozumienie? Zapewne drugorzędnej czy trzeciorzędnej wagi, lecz przecie zastanawiające. Jeśli tak, to na czym polega i skąd się bierze?

Tym, co się ceni w Jarockim głównie, jest perfekcjonizm. Słowo to wyraża uznanie, lecz brzmi trochę nieprzyjemnie. Wyraża podziw dla kunsztu, lecz zarazem sugeruje pewne ograniczenie: przynajmniej u nas, gdzie słowo „artysta” zwykło się oddzialać od umiejętności. Z perfekcjonizmem kojarzy się pewien brak fantazji, nawet wówczas gdy bogactwo wyobraźni zda się nie ulegać wątpliwości. Perfekcjonizm kojarzy się z rygorem, narzucaniem pewnych porządkujących zasad sprawom, które czasem winny umykać wszelkiemu porządkowi. Tak właśnie jak u Jarockiego: nic z namietności targających teatrem Swinarskiego. Obiektywizm, opanowanie, chłód.

Czy jednak Jarocki jest naprawdę reżyserem obiektywnym i chłodnym, czy naprawdę obiektywne i chłodne są jego najlepsze dzieła? Te, które decydują o jego randze, jak *Tango*, *Moja córeczka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Pater noster*, druga wersja *Matki*, *Proces*, *Ślub*?

Jarockiego zawsze bardziej interesował człowiek w walce z sobą niż ze społeczeństwem. Mimo Szekspirów, mimo *Wyjątku i reguły* Brechta, którym (jako warsztatem w moskiewskim GITIS-ie) zaczynał swą reżyserską pracę, mimo realizacji Dürrenmatta, mimo *Łaźni* i *Pluskwy*: te pozostały mniej lub bardziej udanymi spektaklami, nie mówiąc przecie nic naprawdę fascynującego czy odkrywczego ani o reżyserze, ani o świecie, ani nawet — co u Szekspira podstawowe — o ludziach. Namiętności bohaterów Szekspirowskich, podobnie jak namiętności Kordianów i Konradów, zdają się Jarockiemu obce. To nie przypadek, że jest jedynym chyba u nas wybitnym reżyserem, który w ogóle ominął romantyzm. A mógłby tu wszak znaleźć podniety i dla swych zainteresowań dramaturgią „otwartą”, wymagającą dopiero pewnych organizujących ją w całość zabiegów, i dla skłonności do formowania wizji ukazujących „wielość rzeczywistości” i łączących w jedno zarówno bogactwo problemów, jak stylów.

Tylko że dla tego „obiektywnego” reżysera pojęcie „rzeczywistość” ma specjalne znaczenie. Tak bardzo subiektywne właśnie, że kto wie, czy wolno zwać je „rzeczywistością”. Nawet gdy dodaje się doń rzeczownik „deformacja”.

O tym deformowaniu rzeczywistości przez Jarockiego pisze się wiele: traktując je albo jako pewien zabieg, zmierzający do określonych celów, nazwijmy je ideowymi (więc satyryczne czy groteskowe ukazywanie pewnych zjawisk społecznych czy postaw moralnych, które w ten sposób się ocenia), albo jako chwyt formalny, pozwalający przetransponować na system znaków teatralnych cechy pisarstwa Witkacego, Różewicza, Mrożka. Wszystko to prawda, tyle że istota twórczości Jarockiego stale mimo tych formuł gdzieś umyka. To nie umiejętność deformacji decyduje o jego specyfice, ale raczej fakt, iż prawdziwym, najbardziej

autentycznym przedmiotem jego fascynacji jest właśnie rzeczywistość zdeformowana już od podstaw. Nie świat zewnętrzny, który oglądać można oczywiście z różnych punktów widzenia, lecz świat, który bohaterowie jego najciekawszych przedstawień wyłaniają jakby z siebie. Dla najbardziej nawet egocentrycznych bohaterów romantycznych świat zewnętrzny kształtował się wedle pewnych obiektywnych reguł, warunkowały go określone procesy historyczne, społeczne, polityczne i przeciw nim podejmowano mniej czy bardziej efektywną walkę. Wobec tego, co na zewnątrz, choćby najgorsze, zająć można, zająć trzeba postawę aktywną, nawet jeśli w końcu okazuje się ona poetyzowaniem, a nie czynem. Jeśli jednak świat zwięzić do własnego ja, wszelkie próby zdadzą się bezskuteczne przy największej świadomości. „Wszystko jest zrozumiałe, gdyż sam tym jestem” — jak pisał Kafka. Wszystko może być zrozumiałe, ale czy jest odwracalne? Jest rzeczą uderzającą, iż Jarockiego zajmuje głównie człowiek pasywny. Nawet gdy działa, działa jak we śnie, nawet gdy coś osiąga, osiąga jak w koszmarze. Pada za każdym razem ofiarą Procesu, ale też w zasadzie ów Proces sam sobie wytacza.

Konstatacja „świat to ja” nie oznacza oczywiście zapatrzenia we własny pępek. Wszak tu właśnie słowo „ja” pęcznieje, poszerza się o innych, relacje między nimi, relacje poza nimi, tyle że widziane w zwierciadle własnych udręk, doświadczeń — wiodących nie do dystansu wobec zjawisk, lecz odwrotnie, do obsesji. Dotyczą one na ogół procesów zagrażających nie jednemu indywiduum, lecz całej ludzkości. Z literatury dwudziestolecia bliższy jest Jarockiemu świat Witkacego niż Schulza. Z Różewicza najbardziej przekonująco interpretuje *Moją córeczkę* i *Starą kobietę*; *Ślub* osadza w określonej historycznej rzeczywistości. Z przedstawień tych wynikają wnioski dające się zastosować właś-

nie do interpretacji pewnych procesów, dokonujących się nie w człowieku, lecz przez człowieka — w społeczeństwie. Przez człowieka, a więc z obarczeniem go odpowiedzialnością za te procesy. Ale to dopiero wniośki: zwać je wolno „obiektywnymi”, w końcu z każdej prawdziwie ważkiej twórczości wynikają jakieś pozaindywidualne prawdy. Dla bohaterów zarówno *Procesu*, jak *Ślubu* (by zestawić dwie pozycje najbardziej tu przeciwstawne) nie mają naprawdę istotnego znaczenia. Nie dla ich samoświadomości oczywiście, lecz dla ich losu. Losu, który budują własnymi rękami w sobie, w cierpieniu, które jest majaczeniem, piekłem, rezygnacją. Nie ma ono nic wspólnego ani z samoudręczeniem postaci z modnego niegdyś dramatu amerykańskiego spod patronatu O'Neill'a, którym zajmował się Jarocki w okresie katowickim, ani z cierpienia bohaterów Czechowa: wbrew temu, co pisano z okazji *Wiśniowego sadu*, tu właśnie zdaje się Jarockiego najbardziej zawodzić jego niewątpliwy słuch literacki. Z pisarstwa robi studia: inteligentne, sprawne, fachowe i nieprzekonywające.

Doskonałą jedność formy i treści, zaskakującą wyobraźnię objawia w owych rejonach, gdzie rzeczywistość przybiera kształt snu lub wizji. Gdzie, ściślej, rzeczywistość jest snem lub wizją. I dlatego może być tak — jak we śnie — w szczegółach konkretna, to bogata, to do przesady ascetyczna, przede wszystkim zaś zdyscyplinowana, w specjalny sposób oczywiście. Perfekcjonizm w egzekwowaniu owej dyscypliny nie oznacza ograniczenia, dystansu ani chłodu, lecz konsekwencję. Tylko dla tych, co żyją poza snem, koszmarem i majaczeniem, przedstawiają się one jako chaos. W rzeczywistości rządzą nimi określone prawa i logika. W odkrywaniu ich jest Jarocki z pewnością mistrzem, i to powściągliwym, choć zdarza mu się oczywiście popadać czasem w zwykłą wirtuozerię, jakby zachwył

własną sprawnością. Rezultaty są wtedy chybione lub połowiczne (jak w *Szewcach*, *Na czworakach*, *Rzeźni*), drażnią demonstrowaniem zbyt już jawnym biegłego warsztatu i apodyktycznością interpretacji.

Jest to wszakże nie do uniknięcia: choć oczywiście u „perfekcjonisty” błędy drażnią bardziej niż u innych. Tolerancja wobec owych obłędów jest i tym mniejsza, że teatr Jarockiego jest w zasadzie zjawiskiem bardzo u nas osamotnionym. Bez rodowodu, jaki miał u nas teatr polityczny, monumentalny, kameralny, psychologiczny, i bez kontynuatorów (chyba). Nie jest on teatrem wielkich idei ani teatrem ogromnych emocji, a jeśli — to emocji tłumionych. Bo nie jest też prawdą, iż nie ma w nim namiętności — jest, lecz jest to namiętność stłamszona i duszna. I podobnie jak u Swinarskiego bardziej autentyczny patos przykrywała ironia, tak — mimo całej odmienności — u Jarockiego na to, co skrajnie subiektywne i niespokojne, nakłada się pozory obiektywizmu, rzeczowej analizy, bezstronności i chłodu.

Dzięki temu to, co „nieukończzone, ciemne i niejasne”, w ogóle zapewne daje się wyrazić.

lipiec 1976

AKTOR

Mówić o kryzysie teatru jako takiego wydaje mi się rzeczą śmieszną. Teatr jest dzisiaj niezbędny i musi spełniać swoją misję społeczną [...], musi iść z życiem, być jego wyrazem w najszerszym znaczeniu tego słowa. [...] Nie, nie żądam ideału, bo wiem, że ideał jest nieosiągalny, ale żądam wiary, że on istnieje, i żądam, aby robić według niego rachunek sumienia.

Stefan Jaracz

Jeden z najbardziej sugestywnych portrecistów wielkiego aktora, Bohdan Korzeniewski, pisał przed piętnastu laty w „Pamiętniku Teatralnym”: „Wśród zaskakujących niespodzianek [...] znalazła się i ta, że nie powstała legenda Jaracza. Bo jednak taka legenda nie powstała”.

Słowo „legenda” ma w polskim języku, jak wiadomo, wiele znaczeń. Także w sensie emocjonalnym. O legendzie otaczającej twórcę mówi się z niechęcią, bo pociąga ona za sobą i utrwała liczne mistyfikacje, przeczy często faktom, stawia posągi tym, co byli i powinni pozostać wybitnymi wprawdzie, ale przecie ludźmi. O legendzie mówi się także z uznaniem bądź odcieniem zawiści, ponieważ wiadomo, że bez „legendy” z wielkich artystów pozostają tylko wielkie nazwiska,

szczególnie gdy — jak w teatrze — nie mogli oni przekazać potomnym swych dzieł. Legenda bowiem z wszelkim złem i fałszem, jakie wnosi, zapewnia wszak tym, których objęła, coś więcej niż pamięć o ich historycznych już w większości zasługach. Dotyczy z reguły artystów o pewnej wciąż żywej sile inspiracji, o ile oczywiście inspiracji tych nie utożsamiać z ciasno pojętym wpływem.

Co innego zresztą legenda reżysera, co innego aktora. W przypadku pierwszego dotyczy nie tylko rangi jego dzieł, lecz także, może przede wszystkim, światopoglądu, stosunku bardziej zasadniczego (artystycznie i ideowo) do sztuki, jaką uprawia. W przypadku aktora jest w zasadzie równoznaczna z mniej lub bardziej mglistym wspomnieniem ról, a także pewnych ekstrawagancji czy anegdot związanych z jego życiem zawodowym, a często i osobistym. Legendy, jakimi otacza się aktorów, mają na ogół sens bardziej powierzchowny niż te, które łączą się z osobami inscenizatorów, plastyków czy publicystów, ale i zasięg nieporównanie szerszy, bo wychodzący poza krąg osób, związanych czy zainteresowanych serio teatrem. Tylko że legenda zbyt często kurczy się wówczas do rozmiarów plotki.

Plotka towarzyszyła całej biografii artystycznej i prywatnej Stefana Jaracza. Dawały jej podstawy i jego popularność, i liczne skandale, związane zarówno z jego niespokojnym charakterem, jak i nałogiem. Później plotka nieco przybladła, pamięć o kreacjach Jaracza przetrwała na szczęście dłużej niż pamięć o jego alkoholizmie. Zda się, iż w historii polskiego aktorstwa zdobył on miejsce sprawiedliwe: każdy laik wymieni go pośród najwybitniejszych. Tylko co z owej sprawiedliwości wynika i czy w przypadku Jaracza mówić o wybitnym miejscu w „historii aktorstwa” nie jest

zbyt mało; czy członowi ostatniego nie należałoby zastąpić słowem „teatr”?

Od roku 1961, gdy Korzeniewski konstatował ze zdziwieniem i melancholią brak Jaraczowskiej legendy, ukazały się trzy znaczące książki, które miały szansę zmienić tę sytuację. Opracowany przez Wojciecha Natansoną wybór Jaraczowskich artykułów, listów, referatów z lat 1924—1945 (*O teatrze i aktorze*, WAiF 1962), wybór niepełny, ale — przy innych jeszcze niedostatkach — cenny. Oraz dwie interesujące i rzetelne, oparte na wieloletnich badaniach prace Edwarda Krasińskiego: *Teatr Jaracza*, poświęcony warszawskiemu Ateneum (PIW 1970) i wydana przed paru miesiącami monografia Jaracza, będąca w jakimś sensie wstępem do przygotowywanego przez tegoż autora *Żywota Jaracza* — z cyklu, który przyniósł już grube księgi o Osterwie, Kamińskim, Modrzejewskiej.

Przymiotnik „rzetelna” oznacza tu nie tylko sumienność i ścisłość w prezentowaniu faktów, ale i sposób ich relacjonowania. Bez wstydliwych przemilczeń i bez łatwych sensacji, bez wyolbrzymiania sukcesów, lecz w pełnym zrozumieniu ich rangi. Nie tylko w dziedzinie aktorstwa. I nawet nie tylko w dziedzinie sztuki. Także w owym tragicznym zmaganiu z własnym, pełnym słabości i ułomności człowieczeństwem — tak zdawałoby się wciąż zagrożonym przez depresję, wiodące aż do nieudanego samobójstwa, psychiczne załamania, „niedyspozycje”, każące zrywać przedstawienia, nieobliczalne reakcje — a przecież zwycięskim.

Lecz ów Jaracz, „buntownik i marzyciel”, jak określił go Schiller, „wcielony bunt” — wedle Boya, niezdolny do kompromisów nawet koniecznych (był przecie, poza wszystkim, aktorem we współpracy trudnym, ulegającym nastrojom, niezdyscyplinowanym), zaangażowany bez reszty w sprawy sztuki, której się poświęcił, czy ów niezwykle artysta, jeden z najbardziej ludz-

kich pośród bohaterów naszej sceny — jest w stanie oddziaływać dziś w jakikolwiek głębszy sposób na styl naszego myślenia o sprawach teatru?

„Sztuka Jaracza rozwijała się w tym samym klimacie współczucia dla ludzi skrzywdzonych i nieszczęśliwych, co sztuka Felliniego, Zavattiniego czy De Siki [...]. Być może, że na taki wyraz w sztuce zdobywają się tylko cywilizacje stare, świadome swej niedoskonałości i skłonne wobec tego do mądrego smutku, który znów rodzi potrzebę dobroci [...]. Cywilizacje młode i prężne [...] jeszcze nie umieją współczuć. Dopiero z czasem zdobywają umiejętność dostrzegania we właściwych proporcjach ludzkiej doli i niedoli. Wówczas przychodzi czas na powstanie legend takich artystów jak Jaracz” — pisał Korzeniewski, myśląc zresztą wyłączenie o Jaraczu aktorze. Jest to teza piękna i sugestywna, lecz nie do końca przekonująca. Jaracz pozostał w powszechnym odczuciu właśnie „artystą współczucia” — i ta cecha zdecydowała, pośród innych, o jego wielkości. Role, które każdy laik wymieni przy okazji Jaracza, to przede wszystkim Franio ze *Szczęścia Frania*, Judasz ze sztuki Tetmajera, Siewski z *Uśmiechu losu*, Jakub z *Głupiego Jakuba* Rittnera, Smugon z sztuki *Uciekła mi przepióreczka*, Szela z *Turonia* (ten ostatni zawiera zresztą w sobie raczej gniew niż litość). Fredrowski Rejent czy Molierowski Świętoszek i Skąpiec należą już do mniej popularnych, choć sam Jaracz właśnie Świętoszka cenił wysoko.

Fakt, że o owych najbardziej nawet głośnych i wstrząsających kreacjach da się powiedzieć dziś parę ogólników, jest przykry, lecz nieunikniony w odniesieniu do każdego aktora. Sztuka ich przemija: satysfakcją największą może być, iż zapisze się w tradycji. To zaś Jaracz osiągnął z pewnością, co więcej — stał się w powszechnym odczuciu pierwszym, obok Junoszy-Stępowskiego (a sam cenił za to Kamińskiego), aktorem

posługującym się środkami wyrazu uznanymi za nowe, przełomowe, zapowiadające styl gry, który począł zwyciężać w znacznie młodszym pokoleniu. To, iż Jaracz pozostaje od pewnego czasu w niewątpliwym oieniu o wiele bardziej „tradycyjnego” pod tym względem Osterwy, zaliczyć można do paradoksów — wytłumaczalnych jednak choćby ze względu na znaczącą jeszcze w naszym życiu artystycznym obecność byłych redutowców. Podtrzymujących nie tylko kult mistrza, ale i jego idee. Idee, na które powoływał się niejednokrotnie i Grotowski.

Idee Jaracza... Być może, przybliżyła i rozpowszechniła je książka Krasieńskiego o Ateneum, jeśli wolno mówić o rozpowszechnieniu czegokolwiek przy pomocy edycji o 1500 egzemplarzach nakładu; może jakąś rolę spełnił w tym względzie wybór Natanson — też zresztą przygotowany z myślą nie o szerokim odbiorcy (3500 egz.).

Mniejsza zresztą o liczbę potencjalnych czytelników. Idzie głównie o atmosferę, w jakiej Jaraczowskie boje o kształt teatru mogłyby (lub nie) stać się inspiracją. I tu powiedzieć trzeba z przykrością, że trafiają na grunt niezbyt dziś pomyślny.

Nie, iżby walczył Jaracz o sprawy szczególnie nowatorskie lub odwrotnie, zupełnie już obecnie przebrzmiałe. Pragnął rzeczy, które zdają się oczywiste i których mimo to — poza nielicznymi — realizować nie umiano, pewnie w myśl maksymy, jaką sam brał często za motto: „U nas w Polsce każdy wszystko wie, tylko nikt tego nie robi”.

Pragnął — jak tyłu przed nim i po nim — by teatr wyszedł ze sztampy, bezstylowości, bezmyślnej wegetacji, której byt usprawiedliwiać miał w pierwszym rzędzie dobry stan kasy („W teatrze u nas istnieje jedyny ideał, ideał przedsiębiorstwa. A marzenie przedsiębiorcy: zorganizować tak teatr jak np. rzeźnię ame-

rykańską. Z jednej strony stoi żywy wieprz, a po godzinie wychodzi z drugiej gotowa kiełbasa. Nie to, że wszyscy, którzy byli w Ameryce, twierdzą, że kiełbasa amerykańska jest straszna w smaku”).

Nie mógł, nie umiał, nie chciał pomieścić się w ramach owej umowy ludzi służących czemuś, co zwali szumnie Sztuką przez S duże, a co nie zasługiwało na tę nazwę, nawet gdy pisać ją z najmniejszej litery. Stałe zatargi z ZASP (który współtworzył i z którego w 1934 został karnie wykluczony; później zresztą nastąpiło pojednanie), z dyrektorami, nawet wówczas gdy dyrektorów cenił jako ludzi czy artystów, tułaczki po prowincji, będące wszak nie tylko konsekwencjami nalogu i tego, co zwano „niesformością” charakteru. Kiedy patrzeć na tę biografię, tak trudną i burzliwą, widać wyraźnie, iż nadawał jej kształt ów duch stałej niezgody nie tylko na wielkie, ale i małe kompromisy. Odszedł z Szyfmanowskiego Teatru Polskiego, choć tu właśnie otrzymywał najlepsze role, bo nie mógł pomieścić się w atmosferze, w której względy komercyjne górowały nad ideowymi (pisał zresztą po latach w swym ostatnim przesłaniu: „wreszcie podaję ci rękę, Arnoldzie Szyfmanie, dawny mój adwersarzu, za to, że miałeś szczerą ambicję stworzenia w Polsce na swój sposób pojętego Europejskiego Teatru”). Odszedł z Teatru Narodowego, oburzając się na Osterwę, iż ten artysta „stworzony do robienia teatru rewolucyjnego, babrze się z taką bombą w tych świństwach”. Ale odszedł wcześniej i z Reduty, której piękną i odważną obronę wygłosił w głośnym szkicu *Czego nauczyła mnie Reduta* (1924, w odpowiedzi na atak Jarosława Micińskiego), widząc w niej „na ugorze sztuki teatru jedyne zjawisko o celach artystycznych, społecznych”. Takie, jakim pragnął uczynić i uczynił w dużej mierze własne Ateneum, choć nie wszystkie punkty jego programu odnowy polskiego teatru udało się tu zrealizować —

z różnych przyczyn, od kierownictwa zależnych i niezależnych.

Odrodzenie teatru widział przede wszystkim w odrodzeniu aktorstwa. Stan bieżący uważał za katastrofalny. „Sto pięćdziesiąt lat improwizacji, natchnienia, intuicji i jak się tam jeszcze nazywają te błagi osłaniające indolencję, nieuctwo, nieporadność”. „Aktor polski wychowywał się sam. Gubił się w chaosie repertuaru. Demoralizowało go przedsiębiorstwo teatralne [...]. I dlatego to tylko w Polsce możliwy jest taki swoisty bigosik: w tym samym teatrze grają z sobą: aktor z epoki Moliera i zwolennik współczesnego formizmu, aktor romantyczny z naturalistą, aktor gwiazda z aktorem zespołowym”. Brak nie tylko samoświadomości, ale i... warsztatu. Pogarda dla rzemiosła — „bo, niestety, dla aktora polskiego nieodpowiedzialna improwizacja wciąż jeszcze jest nieodzownym warunkiem twórczości”.

Pisząc o odrodzeniu aktorstwa myślał więc o wszystkich wymiarach tej sprawy — od poprawy dykcji i opanowania własnego ciała po odrodzenie w aktorze człowieka; ten program wychowawczy łączył go z Osterwą. Tylko wówczas myśleć można o stworzeniu stylu polskiego teatru: bo ten zapewnić mogą właśnie aktorzy oraz wielki repertuar narodowy, do którego winni oni dorósć jako ludzie i jako wykonawcy.

Nie lekceważył roli reżysera, odwrotnie — niejednokrotnie bronił reżysera przed kaprysami „gwiazd”, zdając też sobie sprawę, iż „teatr nowoczesny stawia reżyserowi coraz większe wymagania”. Przede wszystkim zaś żądał rzeczy u nas najtrudniejszej: zespołów złączonych wspólnością celów i środków (za to cenił głównie teatr Stanisławskiego) i zespołów świadomych swego społecznego posłannictwa. Kiedy obejmował dyрекcję Ateneum, sceny programowo usytuowanej na proletariackim Powiślu, pisał: „hołduję zasadzie, że

sztuka jest ponadklasową", niejednokrotnie też buntował się przeciw przymiotnikom określającym — pod względem socjologicznym — zbyt jednoznacznie charakter tej i innych scen. Ale pisał równocześnie: „Teatr należy uważać jako miniaturowy obraz życia społecznego we wszelkich jego formach i przejawach. Dlatego musi być on przekrojem rzeczywistości minionej albo współczesnej”. A także: „Czysty estetyzm w teatrze — to bzdura. Teatr niespołeczny nie ma racji bytu”.

W Ateneum przekonanie to realizował: wystarcza przyjrzeć się repertuarowi teatru, w którym mieściły się i nowatorskie interpretacje klasyki (głównie — przy współudziale Perzanowskiej — Fredry, Moliера), i dramaturgia zaangażowana silnie w społeczne problemy współczesności. Bez wątpienia udało się też utworzyć z tej sceny ów zespół związanych wspólnym posłannictwem ludzi, choć prawdziwych indywidualności aktorskich nie było tu wiele: a z najwybitniejszą, czyli z samym sobą, miał Jaracz-dyrektor kłopoty najpoważniejsze.

Podsumowując własną drogę, pisał Jaracz w roku 1945, w przesłanym na zjazd ZASP referacie: „Nie jestem żadnym skromnisiem i mam poczucie, że w walce o dobro teatru w Polsce miałem swoje aktywa, przy wszystkich upadkach, jakie śmiało można mi zarzucić, które sam dobrze znam i na których nie rzadzę się wzorować. I zapowiadam, choć los najprawdopodobniej nie da mi już być aktywnym działaczem, że o ile sił mi jeszcze starczy, będę mówił prawdę”.

Zmarł 11 sierpnia tegoż roku, w czasie gdy zjazd toczył swe obrady: referat przeszedł do historii jako *Testament Jaracza*. Wiadomo, iż w dziedzinie postulatów jest jedną z najważniejszych wypowiedzi w sprawie powojennego teatru. Czy jednak docenia się jego siłę jako głos prawdy?

O sprawy, o które walczył Jaracz, toczyli artystyczne i publicystyczne boje wszyscy zaangażowani serio w sprawy teatru. Program wielu był bogatszy i miał wymiar szerszy. Ale jest w życiu i w pismach Jaracza kilka cech jemu tylko właściwych, z których trzy — jako dziś unikalne — warto są może podkreślenia.

A więc: samokrytycyzm. W dobie, gdy odpowiedzialnością za wszystkie błędy i porażki obarczać zwykło się innych, gdy dramatopisarze atakują inscenizatorów, inscenizatorzy krytyków, krytycy aktorów, aktorzy dyrektorów we wszystkich możliwych układach, przejmująco brzmi głos człowieka, który nie wahał się oskarżać — w sposób dotkliwy i bezwzględny — tę dziedzinę twórczości, którą sam uprawiał. Który pisał o swym fachu, iż „nabrał giętkości, ale zgubił swoją twarz”, apelując: „powiedzmy otwarcie, do czego jesteśmy zdolni [...], do czego dojrżeli, i tego tylko bez błagi się podejmujemy. Nie udawajmy wiecznie czegoś, bo poza udawaniem kryje się najczęściej małpa. Starajmy się, by twarze nasze były bardziej ludzkie”.

A więc: wiara w potrzebę teatru. W tych artykułach, tak pełnych nie pasji już, ale furii, pełnych krańcowego czasem pesymizmu, pada raz tylko słowo „kryzys”, i to w kontekście negującym jego sens. Teatr atakuje się tu bowiem nie, aby go pognać, lecz aby nadać mu rangę. I kiedy uderza nas dziś przytkro aktualność zdań, pisanych w innym czasie i innych warunkach: „Wszyscy zdajemy sobie sprawę, że z teatrem jest źle [...]. Nie wiemy, czemu i komu służymy [...]. Jesteśmy wieżą Babel celów i środków” — to trzeba pamiętać, że żadna z najbardziej bolesnych Jaraczowskich diagnoz nie miała służyć usprawiedliwianiu tzw. umykania rąk, tezie, iż skoro nic nie jest skuteczne, wszystko jest dozwolone — odwrotnie. Ale to się łączy z cechą trzecią jego publicystyki i jego twórczości.

Odpowiedzialnością za całość sztuki, którą się uprawia. „Wielka reforma teatru nie polega na tym, czy on ma być państwowy, czy spółdzielczy, nawet nie na tej czy innej sporadycznej odmianie artystycznej, ale na jasnym i szczerym uświadomieniu sobie, czym chce być aktorstwo. Mówię ogólnie: aktorstwo, włączając oczywiście w to pojęcie wszystkich pracowników teatru. Czy chce i czy jest dojrzała do tego, aby służyć jakiejś idei nadrzędnej [...]. Czy woli unikać tej odpowiedzialności i spełniać nadal rolę tajemniczą? Czy woli godność swego zawodu, dumę ze swej pracy — która ma głęboki sens społeczny w wielkiej walce człowieka o wartości? Czy wystarcza mu zaspokojenie swej próżności, małych ambicyjek i drobnych sukcesów?” (Testament).

Dziś, gdy pisze się tak wiele o krzywdach, a i niedostatkach aktorstwa, lekceważy się jakoś owe pytania generalne. Czy jest tylko sprawą dziwnego zbiegu okoliczności i — urojonej często — supremacji inscenizatora, iż działającym w dwudziestoleciu artystom aktorom: Jaraczowi, Osterwie, Wysockiej, Zelwerowiczowi, Adwentowiczowi i innym, nie możemy w ciągu ostatnich lat przeciwstawić w zasadzie żadnego tej miary. Nie w sensie rangi artystycznej, ale w zakresie owej odpowiedzialności za kształt teatru, pojmowanego zarówno dosłownie, jak i bardziej ogólnie.

sierpień 1976

RZEMIEŚLNIK

Oznacza to, że poddaje się utwór wielorakim oglądom [...]. Jednym słowem, forma danego przedstawienia wyrasta z treści, dla potrzeb treści, dla wyrażenia treści [...]. Wtłaczanie sztuki w formę, „dopasowywanie” jej do niej, wszystkie zabiegi wynikające z tego, że „reżyser ma pomysł”, są w moim przekonaniu głęboko sprzeczne z istotą teatru.

Kazimierz Dejmek

Uważam, że dwa tysiące lat myśli ludzkiej, zawartej w literaturze teatralnej, to więcej niż najwspanialszy pomysł jednego reżysera. Nie ma sensu wymyślać estetyki lub też sklejać jej z faktów znanych [...]. Źle jest, kiedy kleci się z góry model dzieła sztuki, a potem bada się tylko, czy dzieła dany model ucieleśniają.

Konrad Swinarski

W numerze 7 „Teatru” z br. Kazimierz Dejmek, niechętny z reguły wywiadam, dał wyraz niektórym swym poglądom na sztukę teatru. Wypowiedział tam między innymi piękną, lapidarną i odważną dziś obronę wartości słowa, „tej straszliwej broni, tego wspaniałego instrumentu”, składając przy okazji dowody reżyserkiej skromności i czołobitności wobec ograniczonej

wszak do słów i nadającej im rangę ostateczną — literatury. „Jeżeli czegoś poszukuję, to tylko najbardziej sensownego, najbardziej poprawnego — z punktu widzenia umysłowego i emocjonalnego — sposobu zreferowania na scenie rzeczy napisanych przez autora”. Tę swoją rolę „referenta” podkreśla Dejmek ostatnio często, wyraźnie potępiając i gromiąc wszystko, co wykracza poza tę funkcję, gromiąc — jak zwykle — bez bawienia się w delikatność i owijania czegokolwiek w bawełnę: „Współczesny teatr polski i europejski zacznie odzyskiwać równowagę psychiczną, zacznie powracać do pełnienia swoich artystycznych i społecznych funkcji, kiedy znajdzie w sobie na tyle siły, że przegoni ze swoich murów tzw. inscenizatorów, których panoszenie się w teatrze jest miarą jego miernoty [...]. Na skutek działalności tych grafomanów upada sztuka aktorska, gdyż nie interesuje ich człowiek, ale trick i incydent na scenie” („Théâtre en Pologne” 1975).

W numerze 21 „Teatru” z br. Zygmunt Greń, wychodząc od innej jeszcze Dejmkowej maksymy: „Istotnie myśleć, istotnie słuchać”, ogłosił szkic *Minimum Kazimierza Dejmka*, którego idea ogólna zgodna jest z tym, co mówi sam twórca; omija chętnie to wszystko, co łączy się z pojęciem „inscenizowania”, wybija wszystkie cechy wskazujące na zaangażowanego, sprawnego i inteligentnego oczywiście prezentera literatury i nauczyciela aktorów, pozostając „w opozycji nie tylko do miernoty i nieudolności, byłoby to łatwe i banalne, lecz także wobec wielu osobowości współczesnego teatru”. „Polemiczna manifestacja Dejmka przypomina, że w teatrze jak w życiu istnieje kryterium wartości, o które trzeba i warto się spierać, że takie starcia stanowią ważny mechanizm rozwoju kulturalnego”.

Wszystko to brzmi niezwykle przekonywająco, a przecie, gdy oderwać się od efektownych cytatów, bu-

dzi wątpliwość, czy u ich źródeł nie tkwi coś, co wynika z generalnego nieporozumienia, a dotyczy nie tyle celu i metody, ile raczej samego przedmiotu sporu. Byłoby to nieporozumienie dość znamienne, świadczące z jednej strony o tym, jak szybko pewne ustalone, zdawałoby się, pojęcia zmieniają swój sens, z drugiej — o tym, jak rzadko i z jakim ociąganiem poddajemy owe sensy rewizji. Nie w dwu wymienionych tu wypowiedziach artysty i krytyka, oczywiście, ale w całej prawie publicystyce teatralnej, i nieteatralnej zresztą także.

Kiedy Dejmek w tak bezpardonowy sposób uderza w inscenizatorów, rozprawia się właściwie tylko z bardzo obiegową formułą — reżysera od pomysłów. Jest rzeczą zrozumiałą, że będąc twórcą niechętnym, w teorii i praktyce, bezmyślności, efekciarstwu, ułatwieniom, wszelkim pochlebstwom wobec publiczności różnych szczebli oraz modzie — zżymać się musi na tych, co poddają się im łatwo lub nawet czynią z tego program, byle tylko zyskać rozgłos, choćby i krótkotrwały. Ale przecie walka z bandą owych „grafomanów” jest jedynie walką z ibzdurą, niekompetencją, łatwizną — wszystko jedno, jak ją zwać: „reżyserią”, „inscenizacją” czy czym jeszcze. Gdy jednak słowo „inscenizacja” wymawiać bardziej serio, to nie sposób przecenić jej zasług dla współczesnego teatru. I pośród jej — nie tak masowych, jak chcieliby niektórzy, ale i nie tak nielicznych, jak chcą inni — przedstawicieli pomieści się oczywiście i Dejmka, z jego czy bez jego woli. Termin „inscenizator” nie oznacza bowiem (w każdym razie oznaczać nie powinien) ani twórcy teatralnego, który stawia na głowie oryginał literacki, ani twórcy, co dla efektu teatralnego sprzedaje wszelką refleksję, ani wreszcie twórcy, co tylko swoją świetność ma na względzie. Być może, używa się tego słowa zbyt pochopnie, zbyt pochopnie odróżniając je też

od tzw. reżyserii, ale przecież wiadomo, co znaczy, nie tylko gdy łączyć je z nazwiskiem Leona Schillera, ale także Wilama Horzycy czy Edmunda Wiercińskiego, choć kogo jak kogo, ale tych ostatnich o brak lojalności — w jakim bądź sensie — wobec dzieł literackich trudno byłoby pomówić. Nazwa „inscenizator” jest bowiem pojemna i podobnie jak nazwa „reżyser” nie wyznacza żadnego określonego stylu, celu czy metody, odwrotnie, właśnie ich wielość, skoro odbija inną za każdym razem świadomość, światopogląd, wrażliwość i gust twórców, nie bojących się manifestować swej — w każdej z owych dziedzin — indywidualności. Indywidualność zaś to nie samozachwycenie. Ale też nie chowanie się za poglądami innych, choćby wybitnych, artystów.

Terminu „inscenizator” nadużywano w ostatnich czasach ponad miarę, to pewne, ale iluż to słów nie nadużywa się świadomie lub nieświadomie, co szkodzi im, oczywiście, lecz przecie nie zabija ich istoty. Inscenizatorem zwykł zwać się każdy, kto zwrócił na siebie uwagę najgłupszym nawet dziwactwem, jeśli było wystarczająco szokujące — niekoniecznie na miarę Europy, lecz bodaj małego miasteczka. Ale iluż ostałoby się ich naprawdę, gdyby za kryterium przyjąć choćby owo Dejmkowe założenie: „Istotnie mówić, istotnie słuchać”. Istotnie mówić znaczy bowiem także — jak słusznie pisze Greń — „nie mówić i nie słuchać byle czego”. Tyle że mówić w teatrze znaczy trochę co innego niż w życiu i literaturze, istotnie mówić można na tysiąc scenicznych sposobów.

Zaś artykuł o Dejmku zbudowany jest tak, jakby owo mówienie mogło mieć jeden tylko ton i jakby warunkiem koniecznym była tu powściągliwość, pokora i rozwaga, owocująca pięknie w czymś, co w sposób niczego nie wyjaśniający nazwać by można teatrem literackim czy może — jak czyni Greń — te-

atrem akademickim. Program i artystyczne czyny bohatera owego artykułu rysują się dzięki temu konsekwentnie, lecz w pewnej sprzeczności z naszym (omylnym może) doświadczeniem.

Czymże jest w ogóle ów teatr akademicki, którego przedstawicielem czyni Greń Dejmkę?

Teatr ten nie został określony jasno, choć znajdujemy w tekście jego częściowe definicje. Jest to więc teatr, który „mówi istotnie” przy pomocy repertuaru układanego wedle zasad pewnego rozsądnego eklektyzmu, z oczywistą troską o jakość (artystyczną czy ideową) prezentowanych pozycji i bez „rozsadzania tradycyjnej, konwencjonalnej sceny”, odwrotnie, z wyraźnym nawiązaniem do tradycji — w zakresie dramaturgii i stylów scenicznych. I jeszcze: „tym przede wszystkim różni się teatr akademicki od wszelkich innych, awangardowych czy jak je nazwać, że ani po stronie sceny, ani po stronie widowni nie zatrudnia intuicji, lecz świadomość [...]. Słowem, wymaga tekstu, który by coś znaczył, a nie tylko dopuszczał podkładanie znaczeń mniej lub bardziej dowolnych”.

Bardzo pięknie. Tylko że jako wyróżnik nie znaczy to wszystko wiele — formułą tą objąć wolno każdy, może poza pseudoawangardowym, świadomy swych dążeń teatr, niekoniecznie akademicki. W końcu w programie tym mieszczą się — by ograniczyć rzecz bodaj do powojennego trzydziestolecia — i Schiller, i Wierciński, i Axer, i Dejmek, i Krasowscy, i Jarocki, i Swinarski. Skoro zaś wszystko się sprawdza, nie sprawdza się właściwie nic. Ale prawdziwy kłopot rozpoczyna się, gdy od definicji przejść do szczegółów.

Wedle Grenia, ów „teatr akademicki” rozpoczął Dejmek budować już za czasów swej pierwszej łódzkiej dyrekcji, choć „wówczas nikt nie odważyłby się traktować artysty tym przymiotnikiem”.

Zadatek na teatr akademicki widzi Greń w działal-

ności dyrektorskiej Dejmka: w rysującej się już w latach pięćdziesiątych tolerancji wobec wielorakich pozycji dramatycznych, najpierw od *Horsztyńskiego* po *Łażnię*, potem od *Nie-Boskiej* czy nawet Reja, przez Felińskiego po Andrzejewskiego. Jeszcze później — już w Teatrze Narodowym — przez cały tzw. żelazny repertuar, obejmujący nawet pozycje w jakimś sensie reżyserowi i dyrektorowi obce, jak wielki romantyzm. „Nie były więc [...] ważne ani data powstania dzieła, ani jego styl, ani autor... współczesny czy dawny, swój czy obcy”. Co więcej, interpretacja owej dramaturgii wiązała ją wyraźnie z epoką, w jakiej powstawała; „zadaniem przedstawienia było pokazać, że uczciwe i nieskrępowane myślenie w jakiejkolwiek epoce jest zawsze ważnym głosem także o świecie naszym, współczesnym”. Widać to było, wedle Grenia, i w Teatrze Nowym, i — najdobitniej — w krótkiej współpracy z warszawskim Teatrem Polskim (za dyrekcji S. W. Balickiego właśnie programowo akademickim), i w Teatrze Narodowym, i nawet — czy głównie — dziś, w trakcie drugiej łódzkiej dyrekcji. Konsekwentna, choć podlegająca ewolucjom, postawa służenia mądrej lub znaczącej w danym momencie literaturze, przeciw modom, nieodpowiedzialności, doraźności, polemika z tymiż — zawsze przecież zracjonalizowana i ujęta w „przystojne” ramy.

To prawda. Dejmek zawsze był przeciw modom. Przeciw lub może obok nich. Lub jeszcze inaczej: przez wiele lat obok, dziś wyraźnie przeciw — więc z pewną, dozwoloną, lecz czasem irytującą przesadą. Bycie obok czy przeciw modzie nigdy jednak nie łączyło się z „akademickością” w jakimkolwiek sensie. Jeśli nawet zgodzić się — nie bez oporów — na kryterium „akademickiego”, więc rozsądnie eklektycznego repertuaru, to i tak do Dejmka odnieść je można tylko z dużą trudnością, a w każdym razie umownie. Fakt, iż

po okresie zafascynowania (z pewnością szczerego, co tym tragiczniejsze) literaturą socrealizmu w łódzkim Teatrze Nowym wystawiać poczęto dramaturgię bardziej zróżnicowaną, nie jest niczym niezwykłym, a jeśli to właśnie z punktu widzenia początkowego, dość dogmatycznego programu teatru, a nie na przykład w konfrontacji z rzeczywistością artystyczną innych scen w kraju. Zresztą właśnie w porównaniu z repertuarem ustalonym przez większość dyrekcji — zarówno w latach przed, jak i po październikowym przełomie — uderzała wyraźna selektywność stosowana w tym względzie przez Dejmka. Do klasyki zmierzano tu powoli, a fakt, iż wybrano właśnie *Horsztyńskiego*, był znamienny w tym samym stopniu, co i sposób interpretacji tego utworu, niezwykle tendencyjny. Wyraźniej jeszcze selektywność ta zaznaczyła się po roku 1956, gdy Teatr Nowy — jako jedyny lub jeden z nielicznych — odciął się w swym głównym nurcie od wszechobowiązującego zainteresowania współczesną dramaturgią zachodnią; wystarczy wspomnieć, iż nawet Dejmkowa prapremiera polska *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta (1958) — utonęła w niepamięci, ginąc w cieniu inscenizacji warszawskiej i krakowskiej. Oczywiście w teatrze tym grano i *Nie-Boską*, i *Czechowa*, ale nie znaczyło to wiele; wszak nawet warszawski Teatr Dramatyczny o profilu repertuarowym bardzo w końcu lat pięćdziesiątych wyraźnym, grał nie tylko Witkacego, Gombrowicza, Ionesco, ale i *Romea i Julię* Szekspira; nie ma zaś chyba w Polsce dyrektora (nawet o bardzo określonych sympatiach repertuarowych), który mógłby — nawet chcąc tego — i który chciałby zrezygnować całkowicie z wystawiania dzieł klasycznych bądź współczesnych — polskich i obcych — nawet jeśli do poszczególnych pozycji nie żywi żadnego osobistego stosunku.

Repertuar, który interesował Dejmka bezpośrednio,

był zaś w różnych okresach rozmaity, ale zawsze określony i związany ściśle z jego przekonaniami programowymi. Zrealizowana zespołowo na otwarcie Teatru Nowego w 1949 roku *Brygada szlifierza Karhana Kani* istotnie „nie dawała okazji do poważnej rozmowy teatralnej o poważnych zagadnieniach”, ale była aktem serio, wynikłym nie tylko — jak sugeruje Greń — z przebiegłości, która nakazywała młodym artystom składać manifesty, chętnie wówczas widziane. Pąs: „Chcemy naszej rzeczywistości politycznej służyć i być jej współtwórcami, to znaczy, że nie chcemy być potrzebni elicie intelektualistów, snobów, drobnomieszczanom [...], ale że chcemy być potrzebni nowemu człowiekowi”, brzmi co prawda z perspektywy czasu naiwnie (by użyć tu eufemizmu nie najzręczniejszego może), ale przecie był bardziej aktem zaangażowania niż dyplomacji. To zaangażowanie było tym łatwiejsze, że Dejmek, podobnie jak jego koledzy, był artystą wkraczającym w lata powojenne jako człowiek zupełnie młody; zadebiutował po roku 1948 i był pierwszym reżyserem o dużym od razu rozgłosie. Zarówno dobór repertuaru, jak i sposób jego realizacji nie pozwalał oczywiście mówić wówczas o jakichkolwiek zakusach „inscenizatorskich”, ale już wtedy starano się budować pewien model teatru (cóż stąd, że się nie sprawdził), a nie dawać tylko kolejne przedstawienia. Rychło też teatr ten zaczyna przekraczać dogmatycznie określone ramy; sam Dejmek nigdy zresztą dobrze się w nich nie mieścił, socrealistyczna w wąskim sensie dramaturgia, której chwałę głoszono, nie zaspokajała jego reżyserskich ambicji, skoro na samodzielny reżyserski debiut wybrał powieść *Poemat pedagogiczny* Makarenki we własnej adaptacji. Wychodzi też stosunkowo szybko, bo już około 1954 roku, z narzuconej przez pseudorealizm konwencji inscenizacyjnej i choć istotnie ani teraz, ani później nie rozbi-

ja tradycyjnego układu scena—widownia, to jako jeden z pierwszych stara się przełamać ograniczoność „pudełka”.

W dalszej działalności widać to jeszcze wyraźniej; nie przez przypadek łódzki okres Dejmka kojarzy się z terminem „teatr polityczny” i mimo że nie miał on nigdy charakteru doraźnej propagandy, to przecież wymagał nie tylko „wierności” autorowi, ale i odinscenizatorskiego komentarza. To prawda, że nawet w swych najbardziej, niemal publicystycznie zaangażowanych w sprawy dnia dzisiejszego przedstawieniach nie lekceważył stylistyki utworów, nigdy nie przenosząc problematyki czy akcji w całkowicie obcą im scenerię, ale też nie uważał, iż istnieją dzieła tak „ponadczasowe”, by rekonstruując po prostu ich niegdysiejszy kształt i ideę można było przemawiać do widowni nam współczesnej. Dejmek istotnie nie ingeruje zbyt natrętnie w tekst, nie idzie „wbrew autorowi”, ale wszystkie jego adaptacje i antystyczne praktyki wokół tego tekstu nazwać trzeba inscenizacją, nie zaś żadną skromną reżyserią. Tym bardziej że niezależnie od wszystkich literackich fascynacji prawdziwą pasją Dejmka jest właśnie robienie teatru, wyraźne we wszystkich jego najlepszych pracach — od inscenizacji staropolskich poczynając, na akcie I Gombrowiczowskiej *Operetki* kończąc. Nawet w spektaklu *Dziadów*, niezależnie od jego dalszych perypetii, urzekła głównie ich teatralność, rozmach inscenizatorskiej oprawy, który (wbrew temu, co twierdzi Greń) przykrył nawet aktorów, może poza Holoubkiem.

I mimo że nie ma pośród dzieł Dejmka ani jednego, w którym forma byłaby ważniejsza od treści, to brak również takich, w których treść obywałaby się bez efektownej teatralności formy. I kiedy Dejmek, zawsze przecie szanujący autora i aktora, starał się powściągać swą wyobraźnię, kryjąc się, jako reżyser, za autorem

i aktorem, ponosił porażkę, tak jak w zrealizowanych niedawno *Elektrze* czy *Sulkowskim*, przedstawieniach o szlachetnych intencjach i prawdziwie moralizatorskich, które przecież nie byłyby w stanie zapewnić Dejmкови tej rangi, jaką zdobył realizacjami o mniej powściągliwym i „literackim” charakterze.

Że w najbardziej nawet bogatych scenicznie Dejmowskiach spektaklach zawsze znać było pewien umiar, skłonność do porządkowania i ładu, jest sprawą inną. Dotyczy to i interpretacji problemowej samych dramatów, gdzie zawsze szło o konkret, jasność idei i sposobu realizacji, istotnie — jak pisze Greń — bez skłonności do „teatru mgieł, majaczeń i nastrojów”. Ale jest to przede wszystkim cecha umysłu, nie tylko artystycznych gustów. I nie wydaje się, by można na jej podstawie zbudować aż tak wyraźną opozycję, jak kończące wywody Grenia przeciwstawienie Dejmek — Swinarski.

„Jeśli Dejmek uważa, że należy oprzeć się, a każda odwaga oporu jest chwalebna, postępującemu rozkładowi form, że przedstawienie teatralne, jak i kultura, nie powinno być polemiczne wobec dramatu, wewnętrznie sprzeczne, że sztuka dąży do jedności, a nie z rozsadzenia tej jedności lub pozornej jedności się rodzi — jeśli więc tak sądzi Dejmek, to ryzykuje wysoką przegraną, jak ryzykował Swinarski sądząc przeciwnie”.

Przeciwstawienie to jest demagogiczne, bo choć oczywiście, że między kształtem teatralnym a ideą dzieł Dejmka i Swinarskiego istnieją znaczące różnice, choć inne były ich — także literackie — sympatie i odmienny sposób reakcji na rzeczywistość, to przecie wiele cech mają wspólnych.

Miedzy innymi właśnie przeciwstawienie się „rozkładowi form”, który i dla Dejmka, i dla Swinarskiego musiałby oznaczać także kryzys kultury, a więc i teatru, czyli wartości dla obu najcenniejszych. Właśnie

wyrosły z wiary w sens przemawiania do współczesnych „polemiczny” stosunek do literatury, polemiczny w sposób dojrzały i świadomy, a więc zrodzony w szacunku. Właśnie związana z tym ufność, że możemy wciąż jeszcze — i na długo — porozumiewać się przy pomocy słowa, którego orędownikiem w teatrze winien być nie tylko reżyser, lecz i aktor. Właśnie wiara, że publiczność można poruszyć nie schlebając ani jej najgorszym instynktom, ani miłej bezmyślności. I jeszcze chyba widoczna we wszystkich tych bardzo różnych przedstawieniach pasja i radość włożona nie tylko w czytanie literatury, ale i przemienianie jej w teatr z wszelkimi jego urokami. A więc te cechy, które wolno przypisać twórcy, co zasłużył na miano inscenizatora.

Dejmek otrząsa się na to słowo dlatego, że jest modne, nadużywane, otoczone nadmiernym hołdem (dziś już zresztą nie tak bardzo). Twierdzi, że jest tylko reżyserem, dobrym rzemieślnikiem, skromnym przekładowcą literatury na scenę. Jest w tym zarówno odwaga, jak i dużo kokieterii. Z pochwał Dejmka jako reżysera, rzemieślnika i tłumacza nie wynika bowiem nic. Natrząsają się z nich zresztą same jego dzieła: „klasyczne” i „współczesne”, powstałe w różnych latach i dla różnych celów tworzone. I *Łażnia*, i *Święto Winkelrida*, i *Noc listopadowa*, i *Żywot Józefa*, i *Historia o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, *Dialogus de passione*, *Dziady*, *Henryk VI na łowach*, *Diabły z Loudun* i *Operetka*, i wiele jeszcze innych — także te zapewne, które dopiero powstaną.

wrzesień 1976

O OGRANICZENIACH „WIERNOŚCI SOBIE”

Biada reżyserowi, który stara się przypisać przedstawienie na cudzy smak, nie na swój własny. Nie zazna powodzenia. Któż wie, co odczuwa cudze podniebienie.

Erwin Axer

Święto Borysa Thomasa Bernharda, ostatnią premierę Teatru Współczesnego, przygotowaną przez jego dyrektora, przyjęto niechętnie mimo dobrej sławy, jaką zdobyła prerealizacja utworu w Wiedniu tego samego co dziś autorstwa, Erwina Axera i Ewy Starowieyskiej.

Przypadek zda się być więc prostą egzemplifikacją przysłowia: „mikt nie jest prorokiem między swymi”, jednak egzemplifikacją fałszywą. Jakkolwiek by oceniać walory reżyserskie i scenograficzne czy aktorskie przedstawienia, sztuka wydaje się na tyle manieryczna i błaha, że nie warta po prostu rzetelnego zachodu. Krytykom przyznać więc należałoby rację, gdyby nie to, iż zasłużony atak na sam dramat miał pewien aspekt szerszy. Z okazji *Święta Borysa* mówi się na przykład o rozzarowaniu, ale wiadomo przecie, iż rozzarowanie przeżywa się tylko w obliczu nie spełnionych nadziei; w teatrze wiążą się one z oczekiwaniem tzw. wydarzeń. A mówiąc szczerze: iluż jeszcze recenzentów oczekuje po Teatrze Współczesnym wydarzeń?

Skandalów zresztą też nie. Co najwyżej dobrych lub gorszych spektakli, które niewiele są już w stanie zmienić w sposobie patrzenia na tę scenę: wciąż o przyzwyczajonym poziomie, lecz mało atrakcyjną, więcej — tradycyjną. Tradycyjność jest zaś w powszechnym odczuciu pojęciem pejoratywnym. Oznacza zjawiska, które się już przeżyły. Tak właśnie, jak przed dwudziestu laty określił to sam Axer: „Kłęsa tradycjonalistów polega na tym, że powtarzają to, co było prawdziwe wczoraj”.

Być tradycjonalistą jest więc u nas rzeczą wstydliwą, od której uwolnić się trudno. Zaliczony do tradycjonalistów artysta musiałby poddać swą sztukę supernowoczesnym zabiegom, by znów zaczęto o nim mówić jako o twórcy żywym.

O Erwinie Axerze, reżyserze niegdyś przez krytykę i widownię aż nazbyt rozpieszczanym, pisano z entuzjazmem, później z pewną pochwalną jeszcze powściągliwością, od paru lat pisze się w ogóle mało i z reguły w sposób dwuznaczny czy — mówiąc ściślej, choć brutalniej — asekuracyjny. Można to zresztą nazwać milej „obiektywizmem”, który pozwalając podkreślić zasługi (w domyśle „niegdysiejsze”) nie przesłania i słabości.

Wiadomo zaś, iż ten typ obiektywizmu — słusznego jako zasada — triumfuje w publicystyce najczęściej wtedy, gdy nie bardzo wypada lub nie bardzo wiadomo, co o danym zjawisku sądzić; wygasły już namietności, inne są mody, angażować się głupio, a odciąć niegrzecznie. Nie ma rzeczy bardziej obraźliwej niż taka właśnie postawa, gorsza od najostrzejszego nawet ataku. O Teatrze Współczesnym mówi się, iż wprawdzie nie jest to już scena na nasze gusty, ale dobrze, że istnieje, bo w okresie dyletantyzmu, chaosu i nadmiernych awangard potrzebna jest i taka oaza fachowości, stabilności, akademizmu. Jakiego akademizmu i w epo-

ce jakich gustów? Co się zmieniło w Axerze czy poza Axerem, co sprawiło, iż przy pozorach szacunku traktuje się go tak lekceważąco? Czy jest to cena jego artystycznej i ideowej „wierności sobie”, czy odwrotnie: rezultat pewnych od tej wierności odstępstw? Na czym miałyby polegać ta wierność, a na czym ewentualne odstępstwa? Czy w ogóle jest możliwa odpowiedź na tak postawione pytanie?

Opisując Axerowski teatr utożsamia się go z reguły z działalnością dwu kierowanych przez niego scen, z których druga kontynuowała zresztą działalność pierwszej: łódzki Teatr Kameralny (1945/46—1948/49) i warszawski Teatr Współczesny (od sezonu 1949/50). Pozwala to opisać Axera nie tylko jako reżysera, ale także dyrektora, wieloletniego kierownika jednej właściwie instytucji, co jak wiadomo stanowi w naszym kraju swoisty fenomen. Opis taki pozwala więc dać pełniejszy obraz artysty, którego dzieło objawia się nie tylko we własnej twórczości, lecz i twórczości innych¹. Od czasu do czasu warto jednak może odstąpić od tej zasady: portret Axera-dyrektora dominuje bowiem nad zbyt wyraźnie i usuwa w cień portret Axera-reżysera. I choć obydwa maluje się przy pomocy tych samych kolorów, to przecież nie powinny być one identyczne. Tak samo jak nie mogą być identyczne portrety Axera z roku 1946 i powiedzmy 1976 — choć znów zmieniają się tu nie barwy, ale zaledwie odcienie. Rzecz przy tym znamienita: na odcienie te zwraca się uwagę niezwykle rzadko. Teatr Axera określa się stale przy pomocy tych samych przymiotników, ich sens, od dawna zaklepany, pozwala zamknąć tego artystę w jakieś formułki. Formulek tych nie jest zresztą zbyt wiele: „teatr kameralny”, „intelektualny”, „realistyczny”, „psychologiczny”, „aktorski”, „literacki”. Niektóre wykluczają się

¹ Rzetelny szkic Elżbiety Wysińskiej, opisujący działalność obu teatrów, zamieścił „Pamiętnik Teatralny” (1975, z. 3—4).

niby, ale z grubsza odpowiada to prawdzie. Formułki są poręczne nie tylko dla opisu tej twórczości, ale także w ustaleniu własnego do niej stosunku. Określają nie tylko charakter prac Axera, ale stają się także — dziś może przede wszystkim — elementami oceny, i to niekoniecznie nawet intelektualnej, emocjonalnej także. Jeśli ktoś lubi teatr kameralny, literacki — winien lubić i Axera, jeśli ktoś lubił teatr literacki niegdyś, a dziś już nie za bardzo — może rzec, iż Axer się zestarzał, jeśli ktoś przesycił się już inscenizacją, powie, iż Axer ma wciąż szansę.

Tylko że zbyt rzadko analizuje się same pojęcia — z niewątpliwą dla Axera krzywdą. A przecież sam określał nieraz własny do nich stosunek — i to w sposób niezwykle konsekwentny i jednolity przez wszystkie lata różnych ideologii i estetyk.

Tworzy więc rzeczywiście od trzydziestu lat teatr kameralny, czyniąc nawet w młodości z owej kameralności manifest własnej niezawisłości i buntu wobec Schillera; w fikcyjnym *Dialogu* ze swym profesorem z roku 1948 określa ten bunt nie tylko jako sprzeciw wobec formy: „na ogół widowiskowość nie mówi i nie może mówić głębszej prawdy o świecie [...]. Dlatego że świata od zewnątrz [...] nie można w teatrze prawdziwie przedstawić”. W sześć lat później doda: „Kameralizm w teatrze nie pozostaje w żadnym stosunku do wielkości myśli, uczuć, zagadnień, jakie mają być przedstawione. *Hamlet* zamyka w sobie świat cały. *Kościuszko pod Racławicami* zaledwie ułamek świata”. To rozumienie kameralności objawia się nie tylko w kształcie Axerowskich przedstawień, ale i w zainteresowaniach repertuarowych, pośród których znalazło się miejsce i dla Szekspira, i dla Słowackiego, i dla Brechta.

Zainteresowania repertuarowe podważają zresztą od początku zasadność przymiotników takich, jak „reali-

styczny" czy „psychologiczny”. Axer unika wprowadzić wszelkich zbyt drastycznych deformacji, uduźwień, zamyka jakby w ramach zwyczajności nawet i to, co niezwykłe, dba, by wszystkie najbardziej nieprawdopodobne dyskursy czy zachowania postaci miały swe przekonujące motywacje, trudno mówić wszakże o „realizmie” czy „psychologizmie” czystej próby wobec sztuk tak różnorodnych, a tak właśnie mało realistycznych i psychologicznych, jak utwory Witkacego, Brechta, Wildera, Ionesco czy Mrożka. Łatwo i tu zresztą wpaść w pułapki; o wiele bardziej „psychologicznie” rozgrywał na przykład Axer *Matkę* Witkacego niż *Trzy siostry* Czechowa, interpretowane programowo z dystansem i ironią — dyskretnymi, lecz wyrazistymi. Ta metoda dystansu również tam, gdzie w ukazywaniu przeżyć bohaterów nie zwykło się jej oczekiwać, sprawia, iż to, co decyduje o stosunkach między nimi, oparte jest raczej na refleksji niż emocji, nawet wówczas gdy idzie o wyrażenie uczucia. Brak tu impulsywności, jakby postaci Axerowskich przedstawień nigdy nie były w stanie ulec po prostu popędowi serca czy ciała bez równoczesnego poddania ich samokrytycznej analizie. Może ta właśnie cecha, a nie tylko, lub nawet nie przede wszystkim, skłonność do dyskursywnego dramatu (ten rodzaj nie zajmuje w twórczości Axera wcale bardziej eksponowanego miejsca niż u większości reżyserów) przesądza o tym, co zwać się zwykło „intelektualnością” tego teatru, zbyt rzadko jakoś łączoną z tzw. istotnymi wartościami, których Axer nigdy nie bagatelizował.

Wszystko to zresztą detale, warte zapewne odrębnego szkicu, lecz tu mniej ważne. Poważniejsze — bo mające i dziś swe niemałe konsekwencje — są pewne nieporozumienia narosłe wobec teatru Axera jako „teatru literackiego”.

Że prace Axera spełniają podstawowe wymagania,

jakie stawia się temu gatunkowi — jest pewne. Głównymi bohaterami jego teatru są autor i aktorzy. Stwierdzenie takie określa z grubsza, o co chodzi, nawet jeśli nie jest zbyt precyzyjne; o teatrze Swinarskiego też w końcu można to powiedzieć, jak zresztą o teatrze wszystkich twórców, którzy nie budują swych dzieł z powietrza i własnych pseudogłębi. Ale wiadomo, że sukcesy i porażki Axerowskich realizacji zawsze były związane z sukcesami i porażkami utworów, które go zajmowały, i to w stopniu o wiele poważniejszym niż w przypadku innych reżyserów. Po prostu Axer nigdy nie umiał łączyć miejsc pustych, nawet tam gdzie łączyć je było trzeba i warto. Jeśli nie wszystkie jego głośne przedstawienia zbudowane były na nieskazitelnej artystycznie literaturze, to w każdym razie musiała to być literatura w jakimś sensie fascynująca; inaczej na nic szedł cały kunszt jej interpretatora.

Właśnie interpretatora... Mimo całej swej powściągliwości wobec tekstu, mimo owej nieumiejętności wykorzystywania efektów czysto teatralnych tam, gdzie materiał literacki zdaje się nie starczać — nie uprawia przecie Axer, wbrew licznym opiniom, teatru literackiego w sensie teatru „wiernego” autorom. Idzie nie tylko o to, co można nazwać ingerencjami dramaturgicznymi w oryginał, a czego też nie unikał; przerabiał przecie w paru przypadkach realizowane utwory. Ale nawet wówczas, gdy nie brał prawie do ręki ołówka, kiedy zachowywał (nie tak często, jak się sądzi) także didaskalia, nie myślał nigdy o żadnej „wierności” tekstowi, bo wierność taką uważał za niemożliwą („ujęcie sceniczne jest czymś innym niż prosty przekład tekstu na język ruchu, światła i żywej mowy, przeto i tekst musi być trochę inny niż w książce”), a nawet niepożądaną. Wydaje się, iż w sprawie „teatru literackiego” bliskim sojusznikiem mógłby mu być Stanisławski, który pisał: „Przypuśćmy, że w teatrze góruje nad wszyst-

kim pisarz lub jego zastępca, tzn. znający się na literaturze reżyser (reżyser-literat) [...]. Dzieło pisarza jest tak dokładnie zgłębione przez reżysera-literata lub też samego autora, że pozostałym współtwórcom... pozostaje tylko [...] wszelkimi sposobami przyczynić się do możliwie najbardziej wiernego, dokładnego i doskonałego oddania cudzych planów. W wyniku — wielkie zasłużone powodzenie, poważne recenzje ...Czy jednak teatr spełnił główne zadanie sztuki? [...]. Nie! [...] Teatry literackie są pożyteczne. Niosą kulturę, wiedzę, rozwijają smak literacki, mówią o rzeczach wzniosłych, lecz niestety są bezsilne, gdy chodzi o przekazanie owego czegoś najważniejszego, co najbardziej cenimy w naszej sztuce, co na scenie przekazać można jedynie za pośrednictwem twórczego uczucia artysty”.

Stanisławski myślał przede wszystkim o aktorze, ale wiadomo, iż szło mu także o doświadczenia artystyczne, osobiste i społeczne reżysera. Z okazji przedstawień Axerowskich pisze się głównie, iż są „aktorskie”, a reżyserię określa się jako „ukrytą”, tak jakby rzecz sprowadzała się do kształtu, a nie do znaczeń, jakie nieść miały te spektakle. A przecież aktorskie realizacje tego ukrytego reżysera zawierały zawsze jakiś własny komentarz, niekoniecznie bliski wrażeniom z lektury, nawet w przedstawieniach tak renomowane „wiernych autorowi”, jak *Niemcy* czy *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego, *Ostry dyżur* Lutowskiego, *Tango* i *Szczśliwe wydarzenie* Mrożka. Zresztą sporo sztuk wystawionych przez Axera ma tak niedookreśloną formę i tak wieloznaczne treści, że mówić o „wierności” tak jednej, jak drugiej jest w ogóle trudno. Co najwyżej o jakiejś bliższej czy dalszej oryginale formule stylistycznej — a tu bardzo często odstępował Axer czy to od konwencji, w jakiej utwór został napisany (i to w przypadkach tak skrajnych i różnej wartości, jak *Kordian*, *Ballada wigilijna* i *Rzecz listopado-*

wa Brylla), czy od konwencji, w jakiej wystawiono go wcześniej (*Nasze miasto* Wildera, *Biedermann i podpalacze* Frischa, *Kariera Artura Ui* Brechta). Szczególnie uderzało to w jego interpretacjach klasyki, zrealizowanych w ciągu ostatnich lat kilkunastu. Rzecz o tyle znamienita, że objęły one okres, w którym zaczęto mówić o przeżywaniu się Axerowskiego teatru, by obsypać go już wkrótce epitetami: akademicki, staroświecki, tradycyjny...

Wskazywać one mogły albo na zmianę w sposobie odbioru tego teatru, czyli na przemianę, jakie dotknęły publiczność, której to, co otrzymywała od Axera, przestało nagle wystarczać. Albo na zmiany, jakie zaszły w jego teatrze, zmiany powodujące pewną krytyczną sytuację sceny.

Prawda, jak to bywa, tkwi gdzieś pośrodku — warto byłoby ją ustalić, jeśli ustalenie to jest w ogóle możliwe. Tu ograniczyć się wypada zaledwie do sygnałów.

Niewielu jest dziś reżyserów, o których można by powiedzieć, iż są „wierni sobie”. „Wierność sobie” może oznaczać zresztą różne rzeczy. Wierność poglądom, światopoglądowi, estetyce, wszystkim sprawom na raz. Na wierności sobie często się przegrywa doraźnie, by gdzieś tam kiedyś otrzymać satysfakcję. Lub nie otrzymać jej w ogóle.

Gdy artysta wierny jest jakiejś wyraźnej ideologii, przegrane są bolesniejsze, ale i satysfakcje pełniejsze. Gdy artysta — jak Axer — wierny jest przede wszystkim pewnej metodzie twórczej, niezależnie od tego, na ile jest aktualnie popularna, przegrana oznacza zaledwie stratę dotychczasowych apologetów, ale i za satysfakcję liczyć można jedynie szacunek sprawiedliwych. Czy zresztą istotnie sprawiedliwych, skoro i oni ulegają manii pewnych etykietek?

Axer ma za sobą wspaniałe lata. Wraz z Kazimierzem Dejmkiem byli pierwszymi młodymi zdolnymi

powojennego teatru. Stał się jednym z najgłośniejszych reżyserów drugiej połowy lat czterdziestych i obu jakże odmiennych połówek lat pięćdziesiątych. W latach sześćdziesiątych pojawił się już wobec jego teatru pewien ton rezerwy, ledwie, ledwie prześwitujący przez pochlebne recenzje z poszczególnych przedstawień.

Już nieco wcześniej, bo około roku 1961, zachodzi w twórczości Axera pewne przesunięcie — nie żaden przełom oczywiście ani nawet istotna przemiana, lecz jednak... Zaczyna on rzadziej reżyserować i zmieniają się jego zainteresowania repertuarowe. W sezonach łódzkich (1946—1949) zrealizował dziewięć sztuk, w tym jedną tylko klasyczną — *Moralność pani Dulskiej*, pośród pozostałych aż pięć głośnych (m.in. *Szklana menażeria* Williamsa i *Kadet Winslow* Rattigana). W sezonach 1949/50—1953/54 dziesięć premier (tylko dwie sztuki przygotowali wówczas na scenie Współczesnego inni reżyserzy) i znów klasyka była w odwodzie (*Wieczór trzech króli*, *Mieszczanie*, adaptacja *Emancypantek*). W okresie luty 1955 — luty 1961 także dziesięć premier, wszystkie z tych czy innych względów uznano za wydarzenia (m.in. *Ostry dyżur* Lutowskiego, *Muchy* Sartre'a w Narodowym, *Nasze miasto* Wildera, *Biedermann i podpalacze* Frischa, *Pierwszy dzień wolności* we Współczesnym). I jedna tylko pozycja klasyczna: *Kordian*. W sumie pięć utworów z różnych epok i konwencji — w tym tylko inscenizacja Słowackiego liczona do ważnych, i to tyleż dzięki Axerowi, co i momentowi, w którym weszła na scenę (kwiecień 1956). A więc „współczesność” zainteresowań Axera nie ulegała wątpliwości — dramaturgia nowa stanowiła ponad 80 procent jego realizacji. Nie bez powodu jeszcze i dziś wymienia się Axera, podobnie jak Jarockiego, jako reżysera sztuk współczesnych.

Tylko że po roku 1961 nie jest to już tak bezwzględnie pewne. Wśród realizacji drugiego piętnastolecia

pracy Axera znajduje się wprowadzić dokładnie tyle samo utworów dawnych, co w poprzednim. Ale w stosunku do ogólnej liczby premier Axerowskich w kraju stanowi to już prawie 30 procent, poza tym inna jest ranga tych przedstawień. Bo poza *Tangiem* (1965) i *Dochodzeniem Weissa* (1966) są to najważniejsze realizacje Axerowskie tego okresu: *Ifigenia w Taurydzie* Goethego (1961), *Trzy siostry* Czechowa (1963), *Maria Stuart* Schillera (1969), *Potęga ciemnoty* Lwa Tołstoja (1971) i nie klasyczna, ale przecie nie najnowsza *Kariera Artura Ui* Brechta (1962).

Grupa przedstawień (może poza Brechtem) z pewnością nie docenionych. Nie, iżby ich nie chwalono; chwalono je kurtuazyjnie, z szacunkiem dla warsztatu, pracy aktorów i znów „wierności” autorom. Wierność... tu właśnie obnażył się najdotkliwiej nie tylko bezsens, ale i dowolność tego pojęcia. Żaden z wymienionych spektakli nie był bowiem wierny ani tradycji literackiej, ani teatralnej tych dzieł.

Tyle że nie była to „niewierność” drastyczna, polegająca na brutalnych środkach wyrazu czy wyraźnych ingerencjach inscenizatorskich — łatwych do odczytania nawet dla tych, co o kształcie literackiego oryginału nie muszą mieć zbyt dokładnego pojęcia. Szczególnie że szło nie o polski romantyzm czy Wyspiańskiego, ale o dzieła pozbawione w naszym teatrze jakiegokolwiek tradycji — szczególnie scenicznej.

Axer swój stosunek do klasyki określił dawno. Oponując przeciw „odczytywaniu klasycznego dzieła tak, jakby było ono odnalezionym w archiwum dokumentem”, nie godził się też na modne wówczas (1956) „aktualizacje”: „Walka z akademizmem nie polega na stawianiu kropek nad i ani na wytykaniu palcem wszystkiego, co stanowić może aluzję. Widz ma także prawo do kojarzenia podług własnych potrzeb... Jeden chce w *Ryszardzie III* widzieć Hitlera, drugi — Musso-

liniego, trzeci — dyrektora centrali, czwarty — własną żonę, a piąty po prostu — Ryszarda III. Nie zgadzam się na gwałcenie mojej wyobraźni”. I zasadzie tej pozostał wierny także jako reżyser. Jest ona zaś dość daleka od naszych teatralnych praktyk, bliższa może tradycjom zagranicznym. I jeśli mówi się tak chętnie o „europejskości” tego reżysera, to kto wie, czy rzeczownik ten szczególnie dobrze nie przylega do tych właśnie jego prac.

Co więcej, właśnie tutaj objawiła się chyba najpełniej cecha, którą lubi się w twórczości Axera podkreślać: smak literacki.

Jest rzeczą znamiennej, że jeśli idzie o utwory najnowsze, nigdy Axer nie polegał wyłącznie na tym smaku — może w początkowym łódzkim okresie. We wczesnych latach pięćdziesiątych wybór miał ograniczony, ale unikał pozycji niewiele wartych. Później wprowadził na scenę, jako dyrektor i reżyser, większość głośnych utworów, dobierał je wszakże bez nadmiernego ryzyka (w sensie artystycznej pomyłki, rzecz jasna, bo w innych sprawach ryzykował). Unikał prapremier, realizował wyłącznie sztuki o ustalonej randze i sprawdzone już teatralnie; jeśli nawet ich wartość literacka nie zawsze była najwyższej próby, wiadomo było, iż znajdują rezonans na widowni, która większość autorów i dzieł poznawała wówczas dopiero przez teatr. Czy jednak wszystkie z owych pozycji dawały wyraz rzeczywistemu smakowi literackiemu Axera? Trudno stwierdzić, jest wszakże pewne, że świetnie współgrały ze smakiem i potrzebami publiczności. Stan owej harmonii uległ przecież w którymś momencie zakłóceniu.

Dramatowi współczesnemu przyznawał Axer zawsze miejsce szczególne. „Wszystko zależy od dramaturgii. Czy nasze pokolenie aktorów, scenografów, reżyserów przejdzie do historii jako pokolenie, które wniosło coś

nowego, to zależy całkowicie od tego, czy powstanie coś nowego i trwałego w dramacie” — pisał w roku 1954, a data, skądinąd znacząca, jest w tym przypadku o tyle obojętna, że czas na poglądy Axera wpływał w niewielkim stopniu. Ale dziś czuć już u niego jakby zmęczenie ciężarem zacytowanej wyżej maksymy.

Nie tylko dlatego, że dramaturgia współczesna u nas i gdzie indziej przeżywa kryzys. Cokolwiek by w tej sprawie sądzić, nie jest z nią przecież aż tak kruch, jak można by wnioskować po ostatnich realizacjach prezentowanych we Współczesnym. Wszystko prawie, co zrealizował w tym zakresie sam Axer, dawało (w przeciwieństwie do klasyki) rezultaty średnie czy to przez dobór utworów (*Dawne czasy* Pintera, *Macbett* Ionesco, ostatnia sztuka Bernharda), czy też sposób realizacji (*Lir Bonda*). Nie budziło też zbyt silnego rezonansu. Tak jakby nastąpiło to, czego obawiał się on najbardziej: „Zagadnienie aktualności jest dla teatru, a zatem zarówno dla samego utworu dramatycznego, jak i dla przedstawienia, sprawą o zasadniczym znaczeniu. Jeśli bowiem przedstawienie nie będzie posiadało przesłanek umożliwiających widowni przeprowadzenie własnych doświadczeń, pozostawi ją obojętną”.

Własne doświadczenia widowni, która weszła do teatru w ciągu ostatniego okresu, są zaś całkowicie różne od doświadczeń publiczności rówieśnej Axerowi czy nawet tej o pokolenie od niego młodszej, która też przecie przeżyła pewną ewolucję.

Czyżby była to więc cena, jaką przyszło płacić Axerowi za ową „wierność sobie”, trochę już dogmatyczną? Nie wiadomo. Samego twórcę trapi jednak chyba niepewność, bo część ostatnich jego realizacji sprawia wrażenie, jakby była wynikiem niewielkiego (lecz jednak) kompromisu — właśnie próbą utrafienia w smak cudzego podniebienia — los chce iż są to spektakle najmniej przekonywające.

Czy wolno jednak nazwać ten teatr akademickim? Jeśli termin ten oznaczać ma teatr adresowany do refleksji, nie do instynktu — to tak. Jeśli teatr oparty na równorzędnej współpracy aktor—reżyser — to także. Ale przecież nie są to żadne znaczące wyróżniki. Jest oczywiste, że kształt prac Axera daleki jest od głównego nurtu, którym zmierzać począł od parunastu lat polski teatr, od dzieł Swinarskiego, Jarockiego czy Wajdy, i prawdą jest, że najlepsze nawet jego przedstawienia ostatniego okresu pozostawały w cieniu dzieł tych twórców. Ale gdy porównywać je z przedstawieniami tworzonymi przez rówieśników Axera, różnica nie jest tak znaczna ani znacząca — szczególnie w zakresie formy. Może bardziej w dziedzinie repertuaru: Axera interesuje wszak problematyka inna niż jego kolegów, lecz przecie też nie mająca nic wspólnego z tzw. akademizmem.

Nie wydaje się także, by zespół aktorski tego teatru (choć słabszy niż przed laty) odznaczał się jakimś szczególnym stylem gry, który nazwać wolno „tradycyjnym”. Jeśli zaś — to może tylko w stosunku do młodych aktorów, którzy działają lub którzy wyszli ze Starego Teatru. Większość scen (przynajmniej warszawskich), w stosunku do których nie używa się określeń tak jednoznacznych, jak wobec Axera, zasila ją wszak artyści dłużej czy krócej związani z jego teatrem.

To prawda, iż pojęciom „akademickość”, „tradycyjność” trudno dziś przeciwstawić inne równie jednoznaczne. Mimo „wierności” dawnej metodzie wydaje się, że Axer stracił to, co decydowało o jej prawdziwym życiu, a także o tym, co było wolno zwać „stylem reżyserskim”. Bo nie decyduje o nim ani rzetelność warsztatu, ani kultura, którą (słusznie zresztą) podkreślają u Axera jego niby-obrońcy. Bowiem jeśli nawet „kultura, smak, fachowość w jednym mieszczą-

ce się człowieku stały się w teatrze zjawiskiem tak rzadkim jak żubry w Puszczy Białowieskiej przed trzydziestu laty, kiedy stworzyć tam trzeba było zamknięty i troskliwie chroniony rezerwat" (Jerzy Koenig, „Odra” 1965) — to przyznać trzeba, iż nie jest to pochwała mogąca zadowolić człowieka, który — jak wolno sądzić — nie pragnie wcale robić przedstawień dających się zawrzeć w definicji „teatr robiony w sposób kulturalny przez fachowca o dobrym smaku”, bo definicja taka nie jest w stanie zadowolić żadnego artysty, coś dopiero myślącego artysty. Nie brzmi też przekonywająco hipoteza: „Teatr Axera [...] ma dzisiaj nową szansę — to, co uchodzi za tradycjonalizm, a jest najlepiej pojętą fachowością roboty teatralnej, staje się w polskim życiu artystycznym potrzebniejsze niż kiedykolwiek przedtem. Szkoła axerowskiego racjonalizmu może się stać ratunkiem dla teatrów zmęczonych nie kontrolowaną działalnością sfrustrowanych artystów z kompleksem awangardy” (E. Wysińska).

Bowiem dla żadnego teatru nie jest i nie powinna być szansą słabość jego przeciwników, coś dopiero tak mało poważnych, jak „sfrustrowani artyści”. Szansą sztuki jest jej własna siła. Jeśli Axer, nie rezygnując ze swych przekonań i gustów, nie dokonując kompromisów (poza niezbędnymi), potrafi nawiązać na nowo kontakt z widownią — wygra. Jeśli nie, będzie robił teatr raz lepszy, raz średni. Fachowość i kultura mogą bowiem tylko ochronić przed kiczem, nic więcej. Na szczęście Axer ma poza tym wciąż jeszcze coś do powiedzenia i na temat sztuki, i świata — nawet jeśli nie zawsze mówi w sposób całkiem przekonywający. A może nie bardzo umiemy go już słuchać?

listopad 1976

KLASYKA JUŻ NIEWSPÓŁCZESNA

Konwencjonalne rozumienie pojęcia repertuar zwykle ograniczać się do nazywania w ten sposób spisu sztuk, opracowywanego przez teatr na początku sezonu [...]. Teatr, który sporządza zestawienie sztuk służących różnym, niekiedy nawet artystycznym, celom, nie jest jeszcze teatrem twórczym. Ani współczesnym. Ani politycznym.

Bohdan Korzeniewski

Życie teatralne paru ostatnich sezonów zdaje się toczyć dość ospale, a więc rytmem zwyczajnym. Nic mi by nie ulega radykalnym zmianom: ci sami twórcy, ten sam repertuar, ci sami odbiorcy. Żadnych rewolucji, żadnych głośnych sporów towarzyszących teatrowi tuż po wojnie, na przełomie 1949—50 czy niecałe dziesięć lat później. A przecież coś się dzieje, skoro raz po raz stajemy zaskoczeni nieprzydatnością którejś z kolejnych formuł, do jakich zwykliśmy się uciekać przy syntetycznej opinii o naszym życiu teatralnym.

Faktem jest przecież, że przestała na przykład się sprawdzać od dość długiego czasu teza o hegemonii inscenizatora", że odwrotnie — teatr cierpieć zaczął nie tylko na brak owych reżyserów z „pomysłami", ale i tych skromniejszych, wyróżniających się po prostu dobrze opanowanym rzemiosłem. I oto z wolna

tracić poczyną swą moc teza inna — równie powszechna i do niedawna sprawdzalna — że o współczesności polskiego teatru decydują dawne arcydzieła.

Sprawdzalna, bo istotnie wielki repertuar klasyczny ważył w sposób decydujący na kształcie artystycznym i ideowym naszych scen; nie przez przypadek kronikę najwybitniejszych przedstawień powojennego trzydziestolecia otworzyć można było lubelskim *Weselem* Woszczerowicza, a zamknąć krakowskim *Wyzwoleniem* Swinarskiego.

W pojęciu „wielka klasyka służąca współczesności” mieścił się przede wszystkim właśnie Wyspiański i polski romantyzm, ale objąć nim można było również Szekspira w wielorakich odmianach, znaczonych etapami Schillerowskiej *Burzy* przez *Miarka za miarkę* Skuszaneki (pierwszą tak radykalną próbę „aktualizacji” tego autora) po wstrząsające realizacje Swinarskiego: *Sen nocy letniej* i bardziej jeszcze *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*.

Kiedy patrzeć wstecz i sumować — bez żadnych uprzedzeń — dorobek lat trzydziestu (a sięga to i jeszcze dalej, bo w międzywojenne dwudziestolecie), liczba premier dramatu najnowszego musi się wydać przy klasyce zadziwiająco mała. Tych premier oczywiście, które miały istotną wagę: bądź przez wartości, jakie niosły, bądź jako symptomy poważniejszych przemian w teatrze i poza teatrem. Jeszcze trzy lata temu powszechnym opiniom o „kryzysie” wolno było przeciwstawić inscenizacji *Nocy listopadowej* Wajdy, *Lilli Wenedy* Skuszaneki czy — przede wszystkim — wspomnianego już *Wyzwolenia* Swinarskiego.

Ten właśnie spektakl, wciąż jeszcze obecny w repertuarze i wciąż odbierany żywo (podobnie jak o sezon wcześniejsze *Dziady*), był — jak dotąd — ostatnią wybitną interpretacją klasyki. A zarazem ostatnim przedstawieniem o naprawdę ogromnym rezonansie, z

którym nie wytrzymały konkurencji ani warszawska *Sprawa Dantona* Przybyszewskiej w inscenizacji Wajdy, ani łódzka prapremiera *Operetki* Dejmka, ani wrocławski *Ślub* przygotowany przez Grzegorzewskiego — by ograniczyć się do przykładów o naprawdę dużym rozgłosie. Rzecz zresztą charakterystyczna, że pośród nich znalazły się sztuki nie najnowsze (a wolno tu dodać jeszcze krakowską *Sprawę Dantona* Jerzego Krasowskiego, mające wielu entuzjastów *Trzy siostry* Czechowa w realizacji Jarockiego czy *Ślub* Krystyny Skuszanki i parę innych). Dramaturgia naprawdę współczesna — usuwana dotąd w cień (jak się żalono) przez skłonność reżyserów do aktualizacji dzieł dawnych raczej niż do pracy nad twórczością bieżącą — nie przemawiała jakoś pełnym głosem, choć właśnie ostatnie trzy lata przyniosły jeden z wybitniejszych utworów polskich ostatnich lat pięćdziesięciu — *Emigrantów* Mrożka. Teatr zmarnował chyba szansę (może nie mógł jej wykorzystać?), jaką stwarzała ta sztuka, utonęła ona zresztą w powodzi innych utworów, lepszych i gorszych, lecz przecie bez poważniejszego znaczenia.

Choć rzeczywiście przesunęły się akcenty. Po *Wyzwoleniu* Swinarskiego nie zjawiała się właściwie na scenie ani jedna interpretacja Szekspira, dramatu romantycznego czy Wyspiańskiego, której ranga byłaby rzeczywiście duża. Dały temu wyraz także Warszawskie Spotkania Teatralne z dwu lat ostatnich. Po raz pierwszy dominowała tam współczesność, po raz pierwszy tylko jeden utwór — *Wesele* Wyspiańskiego — reprezentował tzw. wielką dramaturgię.

Oczywiście, perspektywa trzech sezonów teatralnych nie jest perspektywą pozwalającą na jakiekolwiek prognozy czy uogólnienia. A jednak zjawisko zda się charakterystyczne, nawet jeśli najbliższe lata znów odwróć proporcje. Nie wydaje się ono bowiem wyłącz-

nie przypadkowe — zależy od zbyt dużej ilości spraw, wykraczających poza tzw. sporządzanie repertuaru.

Sporządzanie repertuaru nie mówi bowiem całej prawdy ani o teatrze, ani o tym, co — poza samymi antystami — decyduje o jego obliczu. Nie mówi całej prawdy, choć jakąś prawdę mówi — mieliśmy w naszych dziejach tego dowody. Gdy na przykład przeglądać pozycje planowane do realizacji (między planowaniem repertuaru a jego wykonaniem leży, jak wiadomo, często przepaść) z ostatnich sezonów, to sytuacja — przynajmniej w liczbach — wydaje się nie ulegać zmianie, może nawet procentowo rzecz układa się na korzyść klasyki. Ale już po tytułach widać, że prawie zniknęły lub zdanzają się rzadko utwory uznawane przez parę lat za najbardziej dla sceny i widowni ważne. Stracono jakby zainteresowanie dla Krasińskiego, późnych dramatów Słowackiego, które tak bulwersowały teatr lat sześćdziesiątych, zarzucono i tak wątle próby wprowadzenia do repertuaru Norwida, prawie całkiem wygasło niezwykle ożywienie, jakie w recepcji Wyspiańskiego przyniósł rok 1969 — pierwszy „jubileusz”, który zrodził kilkanaście odkrywczych lub bodaj interesujących przedstawień. W ustalonym na razie na papierze repertuarze małych głównie teatrów napotkać można wprawdzie *Dziady*, brak jednak — nawet w teatrach największych — *Nie-Boskiej Komedii*, *Samuela Zborowskiego*, *Snu srebrnego Salomei* czy mniej znanych utworów Wyspiańskiego.

Nie, iżby wybitniejsze dzieła nie zjawiały się ostatnio w ogóle na scenie. Od czasu premiery krakowskiego *Wyzwolenia*, które przyjęto za datę graniczną, odbyło się parę premier, których z takich czy innych względów nie sposób pominąć milczeniem. W bieżącym sezonie Adam Hanuszkiewicz rozpoczął widowiskiem *Mickiewicz Cz. I Młodość* tryptyk o autorze *Dziadów*. Po raz drugi po wojnie wystawiono w Łodzi *Nie-Boską*

Komedię (Teatr im. Jaracza, insc. Jana Maciejowskiego, czerwiec 1976), z niedawnych realizacji Wyspiańskiego przynajmniej cztery miały pełnić jakieś istotniejsze funkcje. Przygotowane przez Hanuszkiewicza na pięćdziesięciolecie Teatru Narodowego *Wesele* (jesień 1974). Tenże dramat opracowany w dwa lata później przez Stanisława Hebanowskiego z podobnie jubileuszowej okazji (trzydziestolecie Teatru Wybrzeże). Dalej inscenizowana przez Henryka Tomaszewskiego w Starym Teatrze (wiosna 1976) *Warszawianka*, mająca kontynuować cykl zaprezentowanych przez tę scenę inscenizacji — znaczonych przedstawieniami *Nocy listopadowej*, *Dziadów*, *Wyzwolenia*. Wreszcie nowa próba odczytania *Wyzwolenia* podjęta przez Józefa Parę w Katowicach (lato 1976).

A przecież każda z tych inscenizacji okazała się na swój, za każdym razem odmienny, sposób fiaskiem. *Nie-Boska* przeszła w ogóle bez echa. Ze świetnej inicjatywy pokazania młodości filomacko-filareckiej Mickiewicza wyszło przedstawienie uproszczone, a nawet naiwne. Drugi spektakl Hanuszkiewiczowski, wcześniejsze od *Mickiewicza* — *Wesele*, przyniósł wprowadzić parę reżyserskich „pomysłów” (obsadzenie w roli Racheli piosenkarki Magdy Umer, „potrojenie” Poety, Widma jawiące się postaciom w obecności innych bohaterów, wyjście — za przykładem Wajdy — z wnętrza chaty), większość z nich była wszak, łagodnie mówiąc, „kontrowersyjna”, żaden nie dorównywał zaś z pewnością generalnemu pomysłowi (już bez cudzysłowu) — zastosowania obrotówki w pierwszej Hanuszkiewiczowskiej wersji *Wesela* w Teatrze Powszechnym z roku 1963.

Warszawianka Tomaszewskiego okazała się po prostu scenicznym kiczem, połączeniem kiepsko wyreżyserowanego dramatu ze źle prowadzonymi rolami Chłopskiego i Marii, mimo obsadzenia w nich wykonawców.

zdolnych do podolania i większym aktorskim zadaniom, z kiepską i półamatorską pantomimą, natrętnie symboliczną (męczarnie polskich żołnierzy, zakrwawione ciała poległych, nawet wizja Napoleona).

Wyzwolenie Pary istotnie dało nową interpretację, tyle że zarazem i upraszczając ów utwór, i z intencjami jego sprzeczną. Biorąc za motyw przewodni sojusz Konrada z Robotnikami, nadał wprowadzić inscenizator scenie I konsekwencje dramaturgiczne, o czym nie pomyślał sam autor, zarazem przemienił jednak całość w opowieść o dzielnym konspiratorze, dla którego obce jest wszystko, co nie jest czynem, i to czynem niezwykle określonym. Apologeci tego spektaklu podkreślali nie bez słuszności fakt, iż było to pierwsze *Wyzwolenie* prawdziwie antyromantyczne, rozprawiające się jednoznacznie z wszelkimi bałamuctwami poetyckości i mistycyzmów. Trzeba jeszcze dodać, że walka z romantyzmem nie bez przyczyny przebiegała u Wyspiańskiego i tragiczniej, i w większym skomplikowaniu. „Teatr obywatelski” Józefa Pary stworzony został zbyt drastycznymi środkami (choć nie była to realizacja „udziwniona”, raczej „tradycyjna” i w scenografii, i sposobie gry — co nie jest oczywista zarzutem). Nowum opracowania tekstu, odróżniające inscenizację katowicką od całej masy przedstawień, które nazwać wolno było „publicystycznymi”, polegało na tym, iż w przeciwieństwie do tamtych oszczędziła ona duże partie aktu III kosztem zachowywanej zwykle w największych fragmentach rozmowy z Maskami, okrojonej tu bardzo tendencyjnie. Nawet uznając prawa reżysera do własnego, choćby najoryginalniejszego, czytania utworu i przyznając, iż spektakl przygotowany był starannie, stwierdzić trzeba, że nie tędy chyba prowadzi droga do interpretacji Wyspiańskiego, istotnie inspirującej.

Najbardziej sprzeczne uczucia wzbudzić mogło We-

sele Hebanowskiego. Programowo pietystyczne wobec tekstu — zachowało wiele kwestii zwyczajowo skreślanych. Zarysowały się dzięki temu wyraźnie i zaczęły naprawdę żyć na scenie osoby takie jak Żyd — reprezentujący tu gorzką mądrość, każącą widzieć w nim coś więcej niż pendent do postaci Księdza, jak Nos — najpoważniejszy oskarżyciel społeczeństwa, a nie tylko sfrustrowany artysta, wreszcie Ojciec — rola dotychczas zawsze bezbarwna i nijaka — u Hebanowskiego zaś prawdziwie dramatyczna. Właśnie Ojciec, który kolejno wydaje córki za panów, widzi tu wyraźnie pozorną i niebezpieczeństwa takich związków. Rzecz dotyczyć ma zresztą, jak można się domyślać, nie tylko opozycji lud—inteligencja, ale także (może przede wszystkim), konfliktu życie—sztuka; ślady tego widać i w osadzeniu akcji w określonych realiach (pracownia malarska na proscenium, obrazy z „epoki” etc.), i w układzie pewnych scen (m.in. Maryna-Widmo, w który to epizod po raz pierwszy serio został włączony Wojtek), i w poprowadzeniu postaci. Może zresztą nie tyle „w poprowadzeniu” co raczej „próbie poprowadzenia”, bo rzecz rozbija się o niedostatki reżyserskie i aktorskie; nie ma w tym *Weselu* właściwie Poety, nie ma Maryny, kontrast między nimi a Rachelą, który miał być chyba kontrastem fałszywej i prawdziwej poezji, nie wychodzi; sama Rachelę staje się w efekcie salonową damą, choć gra ją Halina Winiarska — aktorka zazwyczaj doskonała. W przeciwieństwie do wszystkich wymienionych wcześniej przedstawień ten spektakl może dostarczyć wyraźnych i ważnych podniet w teatralnym czytaniu dramatu, pod względem kształtu teatralnego budzi jednak największe opory — co tylko z pozoru wygląda na sprzeczność.

Miejsce naprawdę znaczących inscenizacji wielkiego repertuaru zajmują spektakle o ambicjach mniejszych. Tak jakby tym razem jakoś przechodziła w ilość.

Mówiąc bowiem o obecności klasyki w teatrze, możemy dziś brać pod uwagę właściwie wszystko poza romantyzmem, Wyspiańskim, a także wymienionym tu już Szekspirem, którego realizacje, szczególnie w Warszawie, lepiej po prostu przemilczeć (rzadko bowiem zdarza się oglądać dzieła tak niedobre i bezmyślne, jak *Otello* w Teatrze Polskim czy *Jak wam się podoba* w Narodowym). Teatry terenowe i stołeczne grają dziś chętnie pozycje dawne, o ustalonej literacko randze, nie stwarzające — przynajmniej z pozoru — kłopotów reżyserskich i dające aktorom dobre role. Dominować więc zaczyna, jak przed laty, dramaturgia rosyjska — przede wszystkim Czechow, nieco rzadziej Gogol, Suchowo-Kobylin, Ostrowski czy Gorki. Przypomina się też Strindberga, Ibsena, Pirandella, Shawa czy O'Neill-a, czasem dokonując penetracji w obszary tak mało znane, jak np. Wedekind, oddając zresztą (w przypadku warszawskiej *Puszeki Pandory*) autorowi przysługę problematyczną. Z Polaków gra się Fredrę — z okazji jego Roku, oczywiście, lecz bez jakiegokolwiek zapалу i widocznych sukcesów. Od pewnego czasu widać próby sięgania do repertuaru z dwudziestolecia międzywojennego i wcześniejszego, lecz poza odkryciem — sprzed lat — Przybyszewskiej, nie da się tu zaobserwować żadnych wydarzeń; trudno do nich zaliczyć nawet cieszącą się sympatią recenzentów *Cyganerię warszawską* Nowaczyńskiego (Teatr Wybrzeże w Gdańsku) czy przyrządzone na ramotkę *U mety* Rostworowskiego (Teatr Dramatyczny).

Ten właśnie typ repertuaru przeważa w sposób uderzający w Warszawie, lecz nie tylko w tym mieście. Można powiedzieć, iż przy jego pomocy udało się skutecznie spędzić na margines obu skłóconych ze sobą rywali, mających zresztą wspólne ambicje stworzenia teatru współczesnego, żywego, czasem nawet politycz-

nego: wielką dramaturgię romantyczną oraz dramat najnowszy.

W wystawianiu wartościowych pozycji klasycznych typu przytoczonego wyżej, trudno oczywiście doszukiwać się objawów niepokojących. Równie trudno twierdzić, że tylko przy pomocy Szekspira, Krasińskiego, Słowackiego, Mickiewicza, Norwida czy Wyspiańskiego można budować teatr, który ma coś do powiedzenia. Odwrotnie, sytuacja, w której coś do powiedzenia mają wyłącznie najwięksi, i to zmarli przed przeszło stu laty, jest sytuacją podejrzaną i niepokojącą. Wartość teatru mierzyć trzeba ponadto jego codziennością, nie odświętnością, przynajmniej jeśli się jest widzem zaangażowanym naprawdę w dzień dzisiejszy, a nie historykiem teatru. Istnieje na świecie wiele teatrów, dla których klasyka jest tylko klasyką — i nie przesądza to wcale o ich wartości i aktualności — odwrotnie, zdaje się to — i jest — stanem najnormalniejszym.

Wszystko to są truizmy, ale przecie powtarzanie truizmów nie uwalnia od pewnego przygnębienia. Wolno też podejrzewać, że odejście od wielkiego repertuaru, a w każdym razie od dotychczasowej jego recepcji, jest zaledwie ogniwnem w całym systemie pewnych dających o sobie od jakiegoś czasu znać przyczyn i skutków, których część sięga czasów dawniejszych, część zrodziła chwila bieżąca.

Jeśli ograniczać się do spraw czysto teatralnych (które zawsze zależą jednak i od spraw pozateatralnych), wydaje się, że dają tu o sobie znać problemy związane z obecnym stanem naszej reżyserii. Wszystkie prawie inscenizacje wielkiej klasyki wiążą się z zainteresowaniem pokolenia twórców działających w teatrze od lat co najmniej dwudziestu kilku; spośród nich odszedł człowiek najsilniej chyba w ciągu ostatniego wieka z wielką klasyką związany — Konrad Swi-

narski. Innych nazwisk związanych z rzeczywistymi dokonaniem w tej dziedzinie nie jest wiele, a z tych, co wierni są jej w sposób trwały, wymienić można właściwie dziś tylko Skuszanekę. Pokolenie trzydziestoparolatków nie stroniło wprawdzie w rozkwicie swej kariery „młodych zdolnych” od dzieł romantyzmu, ale szybko okazało się, że chodziło tu raczej o zabiegi formalne i na nich w zasadzie się skończyło. *Irydion* i *Wesele* Grzegorzewskiego, *Ksiądz Marek* Bordowicza, *Wyzwolenie* Prusa, *Sen srebrny Salomei* Kordzińskiego były interesującymi zapowiedziami czegoś, co nie nastąpiło. Dziś stylistyka owych przedstawień wydawałaby się z pewnością mniej kłopotliwa, ale i mniej tentująca — dowiódł tego chociażby powtórzony po paru latach *Kordian* Kordzińskiego. Eksperymenty w każdej dziedzinie są bowiem inspirujące i twórcze, gdy stanowią etap, nie cel czy nawet jednorazowy sukces.

Moda na poetykę uprawianą w swoim czasie przez „młodych zdolnych” minęła dość szybko; szkoda że nie stała się niczym więcej niż modą. Podobnie zresztą minął już czas, gdy tzw. aluzyjność interpretacji była w stanie przesłonić jej zasadnicze poza tym mankamenty. Wzrosły wymagania w stosunku do interpretatorów i wykonawców, a więc przede wszystkim aktorów. Wiadomo zaś, że nie ma dziś w zasadzie (może poza jednym, dwoma wyjątkami) teatru, w którym starczyłoby artystów na nie sensacyjną już nawet, ale po prostu rzetelną obsadę *Dziadów* czy *Wesela*.

Do zejścia na plan dalszy pozycji wieloobsadowych, których nie ma kim właściwie obsadzić i których nie ma w większości komu inscenizować, przyczyniła się też z pewnością tzw. reforma teatralna sprzed lat dwu, narzucająca dyrektorom scen system pokretnych nie raz z punktu widzenia artystycznego oszczędności.

Wszystko to razem, być może, nie ma istotniejszego

znaczenia, a cały problem jest problemem urojonym lub wyolbrzymionym. Klasyka — taka czy inna — zajmować będzie z pewnością w repertuarach coraz więcej miejsca, szczególnie ta bezpieczna pod każdym względem, zarówno kasowym, jak ideowym. Wolno też przypuszczać, że wobec nowego systemu nauczania, dzięki któremu udało się ominąć w szkolnych lekturach i *Dziady*, i *Wesele*, pozycje te wejdą w jakiś sposób do tzw. żelaznego repertuaru, bo teatr obciążony zostanie funkcjami popularyzatorskimi, pospołu z telewizją. Lepiej jednak nie przewidywać, jakie wyniknąć mogą z tego skutki. Model kultury, polegający na zastępowaniu podstawowego nawet kanonu lektur przedstawieniami oraz — w konsekwencji — zastępowaniu przedstawień trudnych ułatwionymi, nie rokuje zbyt optymistycznych nadziei. Tak czy owak zdaje się, że sprawa klasyki w teatrze wkracza w jakąś nową fazę — oby rekompensatą za wszelkie jej przewidywane niedostatki mógł się stać w stopniu poważniejszym dramat współczesny. Ale i na to jakoś nie ma nadziei.

grudzień 1976

.

f

.

INDEKS OSÓB

- Abramow-Newerly Jarosław 93, 98
 Adwentowicz Karol 65, 231
 Ajschylos 22, 91
 Albee Edward 175
 Andrzejewski Jerzy 57, 99, 177
 Antczak Jerzy 213
 Antoine André 189
 Appia Adolphe 10
 Artaud Antonin 20
 Arystofanes 91
 Axer Erwin 35, 50, 52, 59, 67, 84, 88, 89, 101, 108, 114, 203, 236, 243—256
 Balicki Stanisław Witold 237
 Barańska Jadwiga 213
 Barba Eugenio 123
 Bardini Aleksander 58, 65, 78, 146
 Barlińska Helena 154, 156, 157
 Barrault Jean-Louis 123
 Barszczewska Elżbieta 62, 65, 91
 Baszyndżagian Netella 148
 Beckett Samuel 22, 45, 175
 Bergman Ingmar 126, 129, 133
 Bernhard Thomas 243, 254
 Besson Benno 124
 Białoszewski Miron 44—48
 Bierut Bolesław 63
 Bińczycki Jerzy 180, 213
 Błoński Jan 33, 102, 105, 117
 Bogusławski Wojciech 12, 88, 91
 Bond Edward 254
 Bordowicz Maciej Zenon 72, 266
 Borowy Wacław 161
 Boy, właśc. Żeleński Tadeusz 85, 161, 224
 Braun Kazimierz 15
 Brecht Bertolt 10, 137—139, 142, 151, 160, 218, 246, 247, 250, 252
 Breza Tadeusz 99
 Broniewska Maryna 67
 Broniszówna Seweryna 62
 Brook Peter 123, 124, 132
 Brydak Wojsław 182, 185, 186
 Brydziński Wojciech 62, 86, 88
 Bryll Ernest 98, 101—103, 105—109, 250
 Brzozowski Stanisław 190
 Budrowicz-Nowicka Maria 39
 Büchner Georg 44, 139, 152, 167
 Byron George Gordon Noel 44
 Byrski Tadeusz 68

- Calderón de la Barca Pedro 87
- Chaberski Emil 86
- Chaikin Joseph 123
- Chłopicki Józef Grzegorz 261
- Chwistek Leon 122
- Cocteau Jean 44, 45
- Craig Edward Gordon 10, 13, 18, 22
- Csató Edward 17, 58, 68, 101, 190, 200
- Czechow Anton P. 22, 91, 213, 214, 220, 247, 252, 264, 263
- Czechowicz Mieczysław 175
- Czczot Jan 195
- Ćwiklińska Mieczysława 86
- Danton Georges Jacques 159, 161, 164, 166
- Darwin Charles Robert 176
- Daszewski Władysław 67, 68, 87
- Dąbrowski Stanisław 67, 68, 103
- Dejmek Kazimierz 55, 58, 67, 69, 73, 77, 84, 90—92, 99, 163, 173, 179, 181, 203, 210, 232—242, 250, 259
- De Sica Vittorio 225
- Diderot Denis 93
- Dort Bernard 123, 124
- Dostojewski Fiodor M. 44, 163, 175, 190
- Drabik Wincenty 86
- Dürrenmatt Friedrich 23, 186, 218, 238
- Dygał Stanisław 99
- Eichlerówna Irena 90, 91
- Eliot Thomas Stearns 44
- Englert Maciej 185
- Eurypides 91
- Feliński Alojzy 237
- Fellini Federico 225
- Fijewski Tadeusz 87
- Fik Marta (M.F.) 195
- Flaszen Ludwik 45, 46
- Fleisser Marieluise 124, 126, 131
- Flukowski Stefan 62
- Fredro Aleksander 89—91, 225, 229, 264
- Frenkiel Mieczysław 86
- Freud Sigmund 143, 144, 176
- Frisch Max 250, 251
- Gajcy Tadeusz 62
- Gall Iwo 61, 62
- Gałczyński Konstanty Ildefons 67
- Garczyński Stefan 73, 91
- Gawlik Jan Paweł 138, 140, 183, 184, 215
- Gay John 138
- Genêt Jean 45, 98, 151
- Gide André 163
- Giraudoux Jean 62
- Goban-Klas Tadeusz 40
- Goethe Johann Wolfgang 87, 252
- Gogol Nikołaj W. 44, 264
- Goldoni Carlo 127, 128
- Goliński Jerzy 70, 76
- Gombrowicz Witold 45, 213, 215, 238, 240
- Gorki Maksym, właśc. Pieszkow Aleksiej M. 87, 264
- Górski Konrad 11, 12
- Gregory André 123
- Greń Zygmunt 67, 70, 76, 127, 140, 164, 233, 235—237, 239—241
- Grochowiak Stanisław 93, 98, 185
- Grodzicki August 164
- Grotowski Jerzy 41, 44, 45,

- 47, 48, 81, 123, 124, 132, 133,
204, 208, 226
Grydzewski Mieczysław 159,
161
Grzegorzewski Jerzy 72, 209,
259, 266
Hanuszkiewicz Adam 70, 72,
73, 85, 91, 92, 99, 103, 104,
141, 188—191, 193, 195—199,
211, 260, 261
Hauptmann Gerhart 88
Hebanowski Stanisław 183,
261, 263
Helsztyński Stanisław 155,
156, 162
Hitler Adolf 252
Hjulström Lennart 127
Hochhuth Ralf 91
Hoffmann Jerzy 103
Holoubek Gustaw 58, 77, 91,
123, 240
Horzyca Wilam 61—63, 68, 69,
84, 86, 89—92, 149, 235
Hübner Zygmunt 50, 203
Ibsen Henrik 264
Igar Stanisław 164
Ionesco Eugène 45, 238, 247,
254
Iredyński Ireneusz 98
Irzykowski Karol 5, 161, 162
Iwaskiewicz Jarosław 57, 62,
63, 99
Jankowski Jan 194
Jaracz Stefan 51, 57, 85, 86, 89,
92, 222—226, 229—231, 261
Jarecki Andrzej 115
Jaroński Jerzy 15, 32, 43, 81,
99, 114, 117, 120, 132, 173,
179—181, 204, 213—221, 236,
255, 259
Jasieński Bruno 91, 214
Jastrun Mieczysław 15
Jesionowski Jerzy 93
Jouvet Louis 23, 41
Junosza-Stępowski Kazimierz
161, 225
Kabac Eugeniusz 215
Kafka Franz 186, 213, 219
Kajzar Helmut 75, 216
Kalidasa 44
Kamiński Kazimierz 86, 224,
225
Kantor Tadeusz 45—48, 208
Karpiński Maciej 93
Kasprowicz Jan 85
Kelera Józef 117, 164
Kijowski Andrzej 116, 117, 163
Kleist Heinrich 90, 127, 128
Kłossowicz Jan 140, 164
Koenig Jerzy 75, 101, 164, 256
Konwicki Tadeusz 99
Kordziński Roman 72, 103,
104, 209, 266
Korzeniewski Bohdan 11, 50,
55, 57, 63, 66, 68, 69, 71, 88,
163, 222, 224, 225, 257
Kosiński Jan 50, 75, 76, 202
Koszutska Olga 69
Kotlarczyk Mieczysław 61
Kozicki Władysław 160
Kral Andrzej Władysław 164
Kraśniński Edward 51, 52, 224,
226
Kraśniński Zygmunt 60, 64, 69,
140, 142, 152, 190, 260, 265
Krasnowiecki Władysław 87,
88
Krasowscy Jerzy i Krystyna
55, 84, 102, 104, 236
Krasowski Jerzy 15, 71, 99,
163—166, 183, 203, 259
Kreczmar Jan 61, 62, 65
Kreczmar Jerzy 17, 69—71, 75,
173

- Kruczkowski Leon 84, 99, 103, 249
- Krzyżagórski Klemens 165
- Kubacki Wacław 140
- Kunina Ewa 87
- Kurnakowicz Jan 67, 86, 88
- La Rochefoucauld François 20
- Lenin Władimir I., właśc. Ulianow W. I. 162
- Lenz Jakob Michael Reinhold 137
- Leszczyńska Honorata 86
- Leszczyński Jerzy 65, 86
- Lewandowski Marek 185
- Lichtenberg Georg Christoph 211
- Lorentowicz Jan 86
- Lutosławska Anna 70
- Lutowski Jerzy 65, 249, 251
- Łomnicki Tadeusz 67, 89
- Łubieński Tomasz 93
- Łuczycka Wanda 87
- Maciejowski Jan 76, 261
- Majakowski Władimir W. 44, 151
- Majewski Andrzej 202
- Makarenko Anton S. 239
- Marcuse Herbert 17
- Marks Karl Heinrich 143, 144
- Marlowe Christopher 44
- Maśliński Józef 167
- Meller Marian 87, 88
- Meyerhold Wsiewołod E. 10, 12, 13
- Michnikowski Wiesław 175
- Miciński Bolesław 161
- Miciński Jarosław 227
- Miciński Tadeusz 87
- Mickiewicz Adam 60, 62, 65, 66, 84, 146, 149, 150, 152, 190, 192—198, 261, 265
- Mikołajska Halina 65, 91
- Miłosz Czesław 57
- Mochnecki Maurycy 190
- Modrzejewska Helena 224
- Molière, właśc. Poquelin Jean Baptiste 22, 88, 91, 225, 228, 229
- Mrozowska Zofia 89
- Mrozek Sławomir 98, 103, 110—119, 121, 170—173, 175, 176, 179, 181, 186, 213—215, 218, 247, 249, 259
- Mussolini Benito 252, 253
- Myśliwski Wiesław 93
- Nałkowska Zofia 57
- Napoleon I Bonaparte 262
- Natanson Wojciech 224, 226
- Nicole Pierre 57
- Nietzsche Friedrich Wilhelm 149, 176
- Norwid Cyprian Kamil 44, 60, 62, 63, 69, 73, 90, 116, 190, 191, 260, 265
- Nowaczyński Adolf 264
- Nowak Jerzy 80
- Nowosilcow Nikołaj M. 194
- Okopiński Marek 103
- Olbrychski Daniel 196, 197
- Olszewska Izabela 80
- O'Neill Eugene 220, 264
- Opaliński Kazimierz 88
- Ordyński Ryszard 86
- Osiecka Agnieszka 99
- Osiński Zbigniew 143
- Osterwa Juliusz 10, 61, 62, 85, 86, 224, 226—228, 231
- Ostrowski Aleksandr N. 264
- Otwinowski Stefan 62
- Pajakówna Aniela 155
- Pancewiczowa Leokadia 62

- Paniński Jan 156
 Para Józef 213, 261, 262
 Paradowski Piotr 185
 Pawlenko Piotr A. 88
 Pawlik Bronisław 166
 Peiper Tadeusz 38, 45, 63
 Perzanowska Stanisława 87, 229
 Pinter Harold 254
 Pirandello Luigi 90, 264
 Piscator Erwin 10
 Piwińska Marta 117
 Pogodin Nikołaj F., właśc. Stukałow N. F. 88
 Polony Anna 80
 Potworowski Piotr 68
 Pronaszko Andrzej 57, 63, 65, 67, 132
 Prowse Philip 127, 130
 Prus Maciej 209, 266
 Przegrodzki Igor 164
 Przybyszewska Stanisława 15, 154—156, 158—167, 169, 259, 264
 Przybyszewski Stanisław 155, 157, 162, 163
 Pszoniak Antoni 80
 Pszoniak Wojciech 166
 Pułaski Kazimierz 70
 Puzyna Konstanty 15, 26, 29, 65, 67, 183

 Racine Jean Baptiste 90
 Rasputin Grigorij J., właśc. Nowych G. J. 141
 Raszewski Zbigniew 22, 54, 58, 68
 Rattigan Terence 251
 Rej Mikołaj 237
 René Ludwik 75
 Rittner Tadeusz 91, 225
 Robespierre Maximilien François Marie 159, 161, 162, 164, 166
 Rojewski Jan 88
 Romanówna Janina 62, 86
 Ronard-Bujański Jerzy 61
 Ronconi Luca 123
 Rostocki Bolesław 123
 Rostworowski Karol Hubert 87, 264
 Roszkowska Teresa 65
 Różewicz Tadeusz 15, 25—30, 32—34, 98, 103, 114, 215, 216, 218, 219
 Rymkiewicz Jarosław Marek 13, 98, 185

 Sacco Nicola 158
 Sadecki Wiktor 80
 Sarnecka-Partykowa Hanna 156, 165
 Sartre Jean Paul 88, 175, 251
 Schiller Friedrich 252
 Schiller Leon 10, 12, 43, 50—55, 57—59, 62—64, 74, 77, 80, 84, 86, 87, 91, 132, 136, 137, 152, 153, 159, 160, 201, 206, 224, 235, 236, 246, 258
 Schulz Bruno 219
 Schumacher Ernst 123
 Shakespeare William 18, 22, 44, 81, 87, 88, 91, 129, 151, 152, 190, 214, 218, 238, 246, 258, 259, 264, 265
 Shaw George Bernard 264
 Sito Jerzy S. 99
 Skowroński Zdzisław 65
 Skuszanka Krystyna 15, 67, 69—71, 78, 203, 210, 258, 259, 266
 Słomczyński Maciej 65
 Słonimski Antoni 157, 158, 161
 Słowacki Juliusz 60, 62, 65, 69, 70, 72, 78, 79, 89, 152, 189, 251, 260, 265, 262
 Sobieniowski Florian 156

- Sokorski Włodzimierz 50, 64
 Solska Irena 85, 86
 Solski Ludwik 86
 Stanisławski Konstantin S. 10, 54, 189, 228, 248, 249
 Starowieyska Ewa 243
 Stein Peter 126—128, 131
 Stopka Andrzej 67, 76, 77
 Strehler Giorgio 127, 128
 Strindberg August 15, 127, 130, 175, 264
 Suassuna Ariano 139
 Suchowo-Kobylin Aleksandr W. 264
 Suzuki Tadashi 124, 134
 Swinarski Konrad 12, 43, 55, 60, 74, 75, 77—80, 114, 129, 132, 135—143, 145—153, 201, 204, 210, 217, 221, 232, 236, 241, 248, 255, 258, 265, 266
 Sykała Roman 103
 Szajna Józef 47, 75, 103, 104, 189, 208
 Szczepański Jan Alfred 140
 Szczepkowski Andrzej 58
 Szczublewski Józef 58
 Szyfman Arnold 227
 Świdorski Jan 62, 67, 213
 Świrszczyńska Anna 62, 88
 Tairow Aleksandr J. 10, 13
 Tetmajer-Przerwa Kazimierz 225
 Timoszewicz Jerzy 58, 63
 Tołstoj Lew N. 252
 Tomaszewski Henryk 44, 47, 76, 261
 Trela Jerzy 80
 Treugutt Stefan 83
 Triling Ossia 123
 Trzeciński Teofil 86
 Umer Magda 261
 Vanzetti Bartolomeo 158
 Villon François 138
 Wajda Andrzej 78, 166, 167, 204, 210, 255, 258, 259, 261
 Wardle Irving 123
 Warmiński Janusz 203
 Webster John 126
 Wedekind Frank 264
 Weill Kurt 138
 Weiss Peter 23, 139, 252
 Węgierko Aleksander 59
 Węgrzyn Józef 86
 Wierciński Edmund 57, 59, 62; 65, 84, 160, 235, 236
 Wilder Thornton 247, 250, 251
 Williams Tennessee 251
 Winiarska Halina 263
 Wiśniak Kazimierz 173, 185
 Witkacy, właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy 28, 45, 91, 114, 140, 215, 218, 219, 238, 247
 Wolicki Krzysztof 30, 172
 Wollter Sven 130
 Woszczerowicz Jacek 60, 62, 88, 89, 258
 Wyka Kazimierz 63, 135, 136, 188, 197
 Wysińska Elżbieta 245, 256
 Wysocka Stanisława 85, 231
 Wyspiański Stanisław 10, 44, 50, 54, 56, 60—62, 67—69, 75, 76, 81, 89, 101, 103, 107, 135, 144, 150—152, 252, 258—262, 264, 265
 Wyszomirski Józef 68
 Zachwałowicz Krystyna 78
 Zaczek Stanisław 68

Zamkow Lidia 76
Zan Tomasz 194, 195
Zapolska Gabriela 27
Zavattini Cesare 225
Zawieyski Jerzy 62, 63
Zawistowski Władysław 18

Zelwerowicz Aleksander 59,
62, 86, 231
Żabicki Zbigniew 163
Żegalski Jerzy 165
Żeromski Stefan 56, 85, 87,
90, 109

TREŚĆ

Od autorki	5
Teatr przeciw dramatowi, czyli walka o pozory	9
Gdzie pisać dramat	15
Czy istnieje teatr literacki	20
Różewicz a teatr	25
Widzowie: ludzie czy butaforia?	35
Teatr bez literatury?	41
Legenda Schillera czy legenda legendy?	50
Romantyzm stale żywy?	60
Przymiotnik „narodowy”	83
O zadowoleniu z siebie czyli próba diagnozy	93
Na przykład Bryll	101
Mrozek zmieniony	110
Co to znaczy współczesny	122
Swinarski czyli teatr	135
Za co kochamy Przybyszewską	154
Co to znaczy „Mrozek”	170
Mały przyczynek do dużych dyskusji	182
O przywracaniu wielkości	188
Kto robi teatr	200
Reżyser obiektywny?	213
Aktor	222
Rzemieślnik	232
O ograniczeniach „wierności sobie”	243
Klasyka już niewspółczesna	257
Indeks osób	269

„Sezony teatralne” — to
zbiór szkiców o szeroko
pojętym życiu teatralnym
w Polsce. Ze znanstwem
i pasją prowadzi autorka
poszukiwania tożsamości
współczesnego teatru,
odslania jego ściśle związki
z przemianami społeczno-
-politycznymi w kraju
i z tendencjami rozwojowymi
sztuki teatralnej na świecie.
Szczególnie wnikliwie
omawia wzajemne opozycje
dramaturgii i inscenizacji,
kreśląc sylwetki
najwybitniejszych
przedstawicieli obu
dyscyplin (Różewicz, Mrożek,
Swinarski, Dejmek, Jarocki).
Ukazuje funkcjonowanie
i rolę klasyki, zwłaszcza
romantycznej, w budowaniu
profilu ideowego
i artystycznego teatru.
Wreszcie tropi pewne
wymowne prawidłowości
i nieprawidłowości
repertuarowo-zakulisowe,
tak charakterystyczne dla
naszego teatru ostatnich lat.