

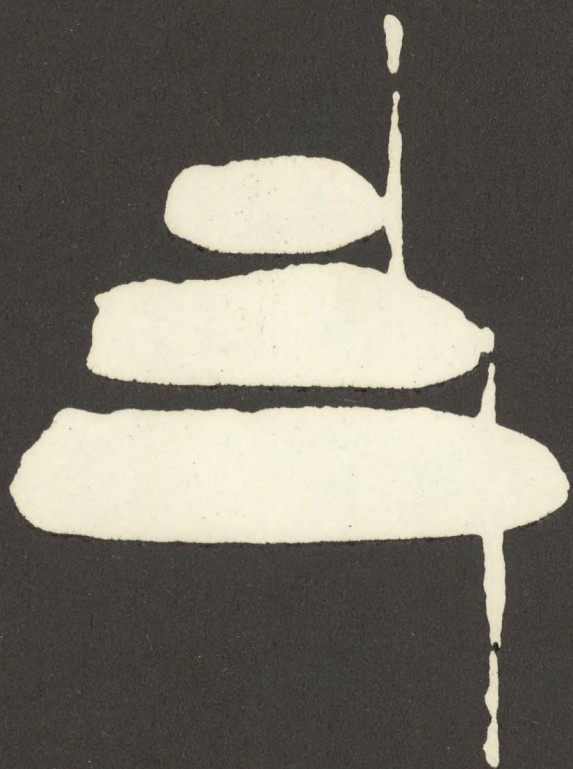
Elżbieta MORAWIEC

Mitologie i przeceny



CZYTELNIK

Elżbieta Morawiec urodziła się w Będzinie. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Swoje szkice i recenzje teatralne ogłaszała w „Dialogu”, „Kulturze”, „Odrze”, „Teatrze”, „Théâtre en Pologne”, „Życiu Literackim”. W 1974 roku wydała wraz z Jerzym Madeyskim monografię pt. „Józef Szajna”. „Mitologie i przeceny” to wybór szkiców i esejów o teatrze, pochodzących z lat 1974–78.



INSTYTUT TEATRALNY
BIBLIOTEKA

Nr inw. ...9866.....

M

CZYTELNIK

Elżbieta MORAWIEC

Mitologie i przeceny

Warszawa 1982

Opracowanie graficzne
TADEUSZ PIETRZYK



JT 9866

© Copyright by Elżbieta Morawiec, Warszawa 1982

ISBN 83-07-00614-7

W KRAJU

DWA TEATRY, CZYLI LEKCJE ROMANTYZMU

Musowanie „Drożdży” przyznanych przez „Politykę” dyrektorowi oraz czołowym reżyserom Starego Teatru trochę się uspokoiło, na tej uspokojonej, nieeuforycznej fali można już płynąć do wniosków ogólniejszych. A rzecz wykracza daleko poza sezon czy sezony i mieści się w tak zawsze ważnym dla nas pytaniu o stosunek do tradycji, jej wpływ na kształtowanie kultury i świadomości społeczeństwa. Rzecz jest „listopadowa” i romantyczna, bo ten właśnie kontur wypełniają sobą przede wszystkim inscenizacje Starego Teatru. Jego profil repertuarowy nie jest zresztą wyjątkowy: podobnie wygląda repertuar Teatru Narodowego w Warszawie. Porównania narzucają się same, są konieczne po to, aby uświadomić sobie, co znaczy dla nas tradycja romantyczna i jaką twórczą, daleko poza teatr wykraczającą rolę może spełniać.

Niezwykłej — przekraczającej rozumienie każdego cudzoziemca, a kształtującej do dziś, w skali wartości obniżonych, stereotypy postaw polskich — roli literatury romantycznej nie trzeba wyjaśniać na nowo. Warto jednak — właśnie dlatego, że ten nieśmiertelny wzorzec kształtuje dziś najpotoczniejszy stereotyp (piosenka Gołasa *W Polskę idziemy* i zawarty w niej obraz knajpianej martyrologii są wierną kalką sytuacji romantycznej w wersji sponiewieranej, wpisanej we

współczesną obniżoną skalę wartości kulturowych) — zastanowić się, czy jego siła na tym się wyczerpuje.

Fakty są niepodważalne: skoro na dwóch głównych krajowych scenach naczelne miejsce zajmuje dramat romantyczny, skoro na inscenizacje tego dramatu wala tłumy — to gna je tam na pewno nie akademicki stosunek do wieszczów wg recepty Profesora Pimki. Wniosek prosty: ideologia romantyczna wciąż jest dla świadomości polskiej znacząca, coś współcześnie „załatwia” (abstrahuję tu od przyczyn, dla których tę zastępczą wobec literatury współczesnej rolę pełni wciąż literatura romantyczna). Ale na pytanie, co mianowicie załatwia, można będzie odpowiedzieć dopiero po przyjęciu się jej materialnym, teatralnym realizacjom.

Tymczasem przypomnijmy propozycje ideowe romantyzmu, tej literatury „państwa wyłączonego”, jak ją określił Kazimierz Wyka. Jej ambicje — ex re politycznej sytuacji — musiały wykraczać i wykraczały poza wąską sferę sztuki czy kultury, kształtowały, w miejsce państwa nie istniejącego na mapie, państwo polskości ducha; stąd metafizyczne zmagania Konrada z Bogiem-carem, stąd nadziemskość dramatu politycznego (skoro ziemia nie mogła być terenem zwycięstw, musiało nim być niebo, jak to przekonywająco ujęła Marta Piwińska w *Legendzie romantycznej i szydercach*). Stąd sylwetka bohatera: jego heroizm bez granic i miłość prawdy bez granic. Stąd też przekraczanie wszelkich literackich kanonów form i języka, transgresja ziemskiej rzeczywistości przemieniona w transgresję stylu. A wreszcie — najbardziej do zbiorowej świadomości przemawiająca — eksplozja uczuć, żarliwość tej literatury, magiczna i modlitewna. Nie na darmo pisał Brzozowski, że romantyzm polski był najpełniejszym wcieleniem Słowa.

Według naszych dzisiejszych pojęć romantyzm był „literaturą młodą”. Zresztą nie tylko według dzisiej-

szych — ani współtowarzysze Konrada z celi u bazylianów, ani współtowarzysze Piotra Wysockiego nie przekroczyli trzydziestki. Ale literatura romantyczna przemawiała nie tylko do młodych swego pokolenia, ona odnawiała źródła duchowej młodości narodu.

O inscenizacji *Dziadów* Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze zwykło się mówić, że jest wierna idei poematu. Co jednak w istocie ta wierność oznacza? Czy tylko wierność literze tekstu? Gdyby tak było, otrzymalibyśmy spektakl *Dziadów* podobny rekonstrukcji prapremiery *Wesela*. A przecież te *Dziady* są równie mocno wpisane w tradycję, co we współczesność, wynikają z romantycznego, żarliwego emocjonalizmu w równej mierze jak z obrazoburstwa Wyspiańskiego, groteski Witkacego i Mrożka; *Dziady* Swinarskiego stały się nie tylko summą doświadczeń teatralnych swego twórcy, ale przede wszystkim — summą głównego nurtu polskiej tradycji i krytycznego jej osądu z dzisiejszej perspektywy. Wreszcie stały się myślową kodą zbierającą idee innych inscenizacji Starego Teatru: obecna jest w nich nie tylko *Nie-Boska*, *Wyspiański* czy *Szekspir* Swinarskiego, ale także *Szewcy* i *Matka Jarockiego*, w nich się zawiera *Noc listopadowa* Wajdy. Taką moc — zwierciadła tradycji, zwierciadła ponadjednostkowej świadomości — mają zawsze arcydzieła. A taka wierność jest wiernością wobec społecznej roli tradycji romantycznej.

Swinarski jest uczniem Brechta. W istocie Brechtowski Verfremdungseffekt nigdzie nie został chyba zrealizowany bardziej twórczo niż w jego inscenizacjach. Ów efekt obcości przeniósł Swinarski na samą zasadę istnienia widowiska teatralnego, w ciągle przenikanie się iluzji i deziluzji spektaklu, który jest dosłowny, nadmaterialny w swoim zmysłowym konkre- cie, a równocześnie ten konkret, zmysłowość, materializm unieważnia, „teatralizuje”, zawiesza między oczy-

wistością życia i ulotnością sztuki. Ale Swinarski jest — o czym się nie pamięta — przede wszystkim „ucznem” Wyspiańskiego i Mrożka: forma teatralizacji, efekt obcości jest z ducha Brechta, treść zawsze z ducha polskiej tradycji. Czyż jest do pomyślenia lud z *Dziadów*, posapujący po kątach podczas Wielkiej Improwizacji, bez Geniusza i Masek z *Wyzwolenia*, bez *Szewców* Witkacego i wielkiej sceny sjesty telewizyjnej w spektaklu Jarockiego, bez Mrożkowego *Indyka*, *Zabawy*, bez Gombrowiczowskiego *Parobka*? Bez — najogólniej rzecz ujmując — mitu skonwencjonalizowanego, pomniejszonego, „młodszego”?

Czyż wreszcie jest do pomyślenia ten lud — obojętny na Konradową świętą pasję — bez wsłuchania się w ten nurt współczesności, który przewidywał Witkacy, a który dziś jest powszedniością: śmierci indywidualizmu wśród masowej obojętności? Spektakle Starego Teatru — *Dziady* i *Noc listopadowa*, *Szewcy* i *Proces* — były wytoczone przeciwko powszedniemu konformizmowi i narkotycznemu działaniu mitów. W *Dziadach*, z natury utworu, ta idea zarysowała się najpełniej. I *Dziady* kreowały bohatera, którego żarliwość była nie tylko „odtworzeniem” historycznej wileńskiej sprawy. Jak tamta — toczyła się wśród obojętności salonów i milczącego świadectwa ludu; jak tamta — była aktem heroizmu tak społecznie izolowanego, że jego wielka naiwność stawiała się najczystsza, metafizyczną miłością prawdy i wolności. Metafizyczny i teatralny dramat polityczny Konrada i jego współwięźniów, strzelisty akt Wielkiej Improwizacji, zanurzały się w rzeczywistości okrutnie dosłownej: Rollisonowy skok przez teatralne okno był skokiem prosto w żywą przestrzeń rzeczywistej krakowskiej ulicy i w setki innych ulic europejskich miast, które z niedawnych lat pamiętały takie loty młodzieńcze i szalone. Skok Rollisona ciążył ku historycznemu kon-

kretowi i wzlatywał w metafizykę istnienia, zawieszony między teatrem a rzeczywistością, jak ludzki byt zawieszony jest między prawdą a kłamstwem, między życiem a śmiercią. Był desperackim — jak Wielka Improwizacja — wyborem wartości, wskazaniem wartości.

Czy w tym wskazywaniu wartości nie kryje się jakiś anachronizm, jakaś odmiana stylu demodé, coś rażąco niewspółczesnego dla nas, widzów z gębami z Gombrowicza, z dowcipem naśladowanym z Mrożka? Ta powaga, ta potrzeba kościoła idei jakże się ma zmieścić obok telewizji i jej pospiesznie zapominanych seriali, obok wspaniałych linii nowoczesnych aut z magicznymi żółtymi literkami na czarnym tle, obok mieszkań ze starociami czcigodnymi i podrabianymi, wśród całej tej rewii błyszczącej, której obraz jako obraz świata oddają wiernie lustra warszawskich „Warsów”, „Saw”, „Juniorów”? Tak, ten obraz jest anachroniczny, staroświecki i prowincjonalny. Zapytajcie zresztą *Balladyny* Hanuszkiewicza. Jest to dziewczyna „pozbierana”, „panna moderne”, zanurzona w tym świecie całą powierzchnią swej skóry. A spektakl jest — jak *Dziady* Swinarskiego były summa doświadczeń zespołu Starego Teatru — pewną summa doświadczeń teatru Adama Hanuszkiewicza.

W romantycznych inscenizacjach Hanuszkiewicza można wyróżnić dwa nurty: jeden rapsodyczno-elegijny (*Beniowski*, *Norwid*, *Wacława dzieje*, wkrótce zapewne dołączą tu *Dziady*, o których już dziś Hanuszkiewicz mówi, że są dla niego „przede wszystkim jak modlitwa”) i inscenizatorski tout courte. Tu *Kordian* i *Balladyna*. *Balladyna*, która podbiła młodą widownię, doświadczoną krytykę (vide Stefan Treugutt), o której się mówi i pisze więcej bodaj niż o jakimkolwiek spektaklu trzydziestolecia. Nawet historycy literatury — jak Maria Janion — protestują nieśmiało i w zasadzie

opowiadają się „za”. Oto czar Barbarelli na japońskiej hondzie, czar „sensacyjnej *Balladyny*” — jak ją nazywała Marta Fik, osamotniony Don Kichot sprzeciwu. Oto czar młodości i współczesności dla wszystkich. W którymś z licznie ostatnio udzielanych wywiadów Hanuszkiewicz zacytował opinię jednego z widzów jako wyraz aprobaty dla spektaklu: „Ożywić takiego trupa...”

Hanuszkiewicz zrobił jej twarz prawdziwie ariostyczną — do połowy maska zaleca się znajomym uśmiechem z komiksów, seriali, podwieczorków przy mikrofonie, od połowy tężeje w beckettowskie tragiczne miny Klaunów. Maturzystki szaleją — nareszcie *Balladyna*, którą można zrozumieć bez trudu, która zachowuje się jak koleżanka z klasy, zabiła siostrę bez potrzeby uciekania się do jakiejkolwiek motywacji: po prostu Alina ją „wkurzyła”, więc dostała „w czapę”. Całą pierwszą część spektaklu w Teatrze Narodowym można by opowiedzieć podobnym językiem, językiem kultury wartości obniżonych, piosenki Gołasa i uczniowsko-knajackiego żargonu. Pustelnik to meliniarz, Kirkor — wykidajło. Matka przypomina Hanę Bielicką i postacie matek podpatrzonych w *Psychodramie* Piwowskiego. Reakcje *Balladyny* mają zresztą ten sam obniżony próg wrażliwości emocjonalnej, co reakcje jej rówieśniczki z *Psychodramy*, która musiała zabić koleżankę, bo tak jej się podobały nowe kozaczki tamtej.

W spektaklu Hanuszkiewicza dramat sumienia tytułowej bohaterki zaczyna się dopiero na wyżynach politycznej władzy. Dość przewrotna to interpretacja Norwidowej parafiańszczyzny, uosabianej przez *Balladynę*, na którą to interpretację Hanuszkiewicz się powołuje; przewrotna, bo rozgrzeszająca konformizm widza; tego, który dopiero pnie się po społecznej drabinie, i tego, który już jest u jej szczytu (dopiero zbrod-

nia polityczna czyni z ciebie prawdziwego człowieka z pierwszych stron gazet). Dramat sumienia, wina o tyle istnieją, o ile są widzialne jak jarzący się neon kabaretu, jak wielkie czcionki tytułów. Wszystko jest tylko spektaklem, rzeczywistość i teatr. Z pozycji tego swoistego berkeleizmu teatralnego łatwo rozgrzeszać i usypiać widza: niech trwa w zaczarowanym kręgu ładnych, kolorowych magii codziennych, niech będzie pragmatyczny i sprawny. A za dramat polityczny niech mu starczy dworski kabaret, dokładnie taki, jaki Siemion — Grabiec i Król — rozgrywa na scenie balu wśród czarno ubranych, oklaskujących go panów z wysokich szczebli. Panów anonimowych, tajemnicze, zbiorowe X w rachunku, które widownia, wychowana na westernach i prasie, z entuzjazmem zaakceptuje. A wina na kogo spadnie? Oczywiście na dziejopisa, na Wawela z Epilogu, który zgrabnie zalakieruje wszystkie ciemniejsze strony całej historii, dorobi jej twarz — jubileuszową i posagową. Ale to Słowacki, Słowacki nigdy dotąd tak nie grany — mówi Hanuszkiewicz. Sensacyjność, nowatorstwo, współczesność, atrakcyjność niespodziewanie przemieniają się w wierność literze dramatu, co gorsza, duchowi teatru, równie anachronicznemu jak Filon.

Balladyna jest dramatem wielorodnym, ale trudno na karb tej wielorodności złożyć wszelkie niedomogi koncepcji inscenizacyjnej i koncepcji myślowej. *Balladyna* to nie *Dziady*, a jednak Konrad, Rollison i morderczyni Słowackiego byli rówieśnikami ulepionymi z tej samej żarliwej potrzeby wielkości i prawdy. Z tej samej młodzieńczej pychy, której Mickiewicz przystawiał zwierciadło anielskie, Słowacki — szatańskie. *Balladyna*, zabijająca Alinę w ataku krótkotrwałej furii, jest przypadkiem patologii indywidualnej, która podpada pod diagnozę medyczną, a nie społeczną.

Balladyna Hanuszkiewicza szlachetnieje wydając na

siebie wyrok tylko dlatego, że się przemieniła we władczynię; u Słowackiego szlachetnieje, doszła bowiem do kresu ludzkiej samoświadomości. Jest każdym z nas, nie wykręca się przed sobą świadectwem i winą Waweli, jak Konrad nie wykręcał się obecnością salonów wileńskich i warszawskich. Wobec takiej Balladyny widz także nie mógłby się rozgrzeszyć obecnością tajemniczych X-ów.

Natomiast supernowoczesna Balladyna Hanuszkiewiczza przystaje milcząco na wszystkie stare łgarstwa indywidualnego i zbiorowego sumienia. A obniżenie wartości, umieszczenie utworu w planie massculture i komiksu, które Hanuszkiewicz w programie spektaklu wywodzi z inspiracji Gombrowicza i Mrożka, jest w istocie tylko obniżoną ceną popularności w warunkach inflacji nowoczesnych koncepcji i chwytów, jest luksusem wizualnym, ofiarowanym widzom, w zamian za konformizm ich świadomości.

SALON Z ZABAWKAMI

Teatr Hanuszkiewicza jest niejednorodny, ponieważ chce być przede wszystkim atrakcyjny. Z oświeceniowej dewizy pozostało w jego idei teatralnej jedno: bawi. Staje do konkurencji z kinem i telewizją, ze sportem i salonem gier mechanicznych. Nie wyłącznie z tego powodu, że reżyser wprowadza z lubością do swoich spektakli hondy, dziecinne czołgi i kolejki „Pico”. Także literaturą dramatyczną i aktorem operuje jak kliszą czy nakręconym mechanizmem.

Tak jest i w nowej jego inscenizacji w warszawskim Teatrze Małym. *Jezioro Bodeńskie* Dygata, powieść wydana po raz pierwszy blisko 30 lat temu, okazała się pod ręką Hanuszkiewicza zbiorem klisz groteskowych, luźno ze sobą powiązanych, taką Dygatową *Kartoteką*, do której inscenizator i adaptator w jednej osobie włączył jako teatr w teatrze słynną scenkę z *Pożegnań* ze sprzedażą kota i zegara oraz felieton Dygata o losie Kadena podczas okupacji. I wiele innych jeszcze kawałków. Po co był mu potrzebny felieton o stoickiej postawie Kadena, który podczas przesłuchiwań na gestapo poprawiał swoje dzieła? Chyba dla końcowej efektownej sentencji:

„Pisarz nie powinien bardziej kochać i szanować swego dzieła niż życia. Życie jest pod tym względem zazdrosne, obraźliwe i mściwe. Najzupełniej słusznie rości sobie prawo do pierwszeństwa”.

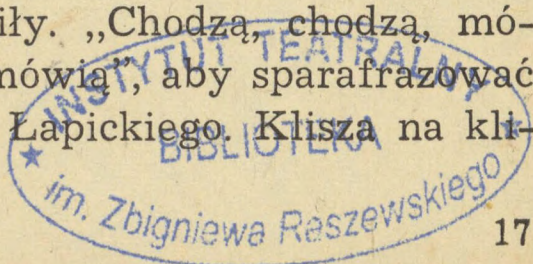
Jezioro Bodeńskie w chwili swego pierwodruku stało się rewelacją; nie było jeszcze Mrożka, a oto pojawiła się książka, która tuż po okrutnej wojnie pokazywała Polaków nieheroicznych i Niemców niedołęgów, nawiązywała do tradycji Witkacego i Gombrowicza. Duch groteski pogodnej był jej naturalną atmosferą. W tamtym czasie *Jezioro Bodeńskie* było książką prekursorską. A dziś? Po *Śmierci porucznika*, *Kartotece*, snach Konwickiego, po dziełach filmowej szkoły polskiej, *Eroice* Munka zwłaszcza i *Krajobrazie po bitwie Wajdy*? Sentencja Dygata na jego własnym dziele się spełniła. Taki bywa los prekursorów. A i w teatrze czas absurdu i groteski, różowej czy czarnej, minął. Sprawilo to życie, wciąż na nowo doświadczające swoich widzów, uczestników, zdarzeniami bardziej absurdalnymi od najczarniejszej groteski.

Podejmując adaptację i realizację *Jeziora* Adam Hanuszkiewicz był w pełni świadom takiego obrotu teatralnych i życiowych doświadczeń widza. To, co już u Dygata było parodystyczną kliszą postaw, ale kliszą zanurzoną w określonym, historycznym żywiole przeszłości, ludzkich losów, uczynił stereotypem gotowym, funkcjonującym w świadomości społecznej bez znajomości źródeł i początków. Na klisze Dygata nałożył klisze własne, dzisiejsze, obiegowe. Do saloniku Teatru Małego wchodzimy w dyskretnym towarzystwie melodii *Tomaszowa* Ewy Demarczyk. W tle sceny otwiera się błękitno-zielony butaforkowy pejzaż Xymeny Zaniewskiej, sztuczny i „jak żywy” — Alpy, jezioro, jakieś tunele, wieża kościoła i domki jak dla lalek. Z prawej strony naturalnej wielkości weranda szwajcarskiego domku. Od niej zacznie się pierwsza scena: Narrator (Andrzej Łapicki) i jego młodsze alter ego (Marcin Sławiński) odgrywają komedię zakochanej pary z *Pożegnań* przed widownią pozostałych internowanych. Po co? Żeby było śmiesznie?

Nikt z internowanych nie zachował zresztą w spektaklu Hanuszkiewicza swej powieściowej osobowości. Narrator (o czym wyżej) rozdzielił się. Ale Marcin Sławiński nie jest tylko tą połową narratora, co się ugania za dziewczętami, jest także poetą jak Vilbert, którego jako racjonalistę i sentymentalistę gra Adam Hanuszkiewicz. Zdzisław Wardejn to w zasadzie Roullot, ale i Jean ze snu Narratora. Postaci pana Pocijaka i Harry'ego Markowskiego zlały się w jedną rolę Seweryna Butryma. Mac Kinley, filozof i filolog, współżyje w symbiozie z nad-Anglikiem Thomsonem w postaci Henryka Machalicy. Sobą pozostali właściwie tylko abbé Cléont (Andrzej Bogucki) i Wildermayer, Alzatczyk z Podola (Kazimierz Wichniarz). Nie znając powieści Dygata — trudno byłoby odróżnić, kto z jakiej nacji się wywodzi (oprócz Wardejna-Roullota, który ma u wezglowia na szkolnej tablicy wypisane: Ja jestem Francuz). Sam Dygat zapewne rozgrzeszyłby reżysera z tego zabiegu, skoro w przedmowie do VI wydania powieści wyznaje:

„Wszystko, co wewnętrznie i w pewnej mierze zewnętrznie dzieje się w *Jeziorze Bodeńskim*, mogłoby równie dobrze zdarzyć się przed wojną — na przykład na jakimś statku [...] albo w nudnym pensjonacie” (Warszawa 1971, s. 7).

Ale Hanuszkiewicz umieścił przecież materialnie przestrzeń akcji nad Jeziorem Bodeńskim, tylko poodcinał starannie wszystkie wiązania czasowe i problemowe wybranego miejsca, umieścił działanie w jakimś ponadczasowym „teraz i zawsze”, z twarzy bohaterów zmył wszelki ślad realnego istnienia. Zostały mu w rękach żywe zabawki wypowiadające ogólne sentencje: o miłości i pijaństwie polskim, o kompleksie Edypa i niemieckim uwielbieniu siły. „Chodzą, chodzą, mówią, mówią — i po co tak mówią”, aby sparafrazować końcowy monolog Andrzeja Łapickiego. Klisza na kli-



szy, obraz na obrazie, sen goni sen, nocą, kiedy internowani zasypiają, z gwizdem przejeżdża przez butaforkowy tunel kolejka „Pico”. Po co? „Żeby było wesoło, żeby było ładnie”?

Hanuszkiewicz usunął aktorom (i widzom) wszelki grunt spod nóg. Spektakl, który miał toczyć się „zawsze i wszędzie”, trwa tylko chwilę przelotnych wrażeń. Zamiast zamysłu całościowego — pomysł za pomysłem. I nadinterpretacja pomysłów. Monolog Vilberta o Kadenie? No to trzeba go wyjaśnić. W tle Ewa Demarczyk śpiewa Baczyńskiego *Jeno wyjmij mi z tych oczu*. Obóz jako szkoła i już Łapicki recytuje fragment Tuwimowej *Nauki*:

„Proszę! Zostaw mnie na drugie życie jak na drugi rok w tej samej klasie”.

Spektakl męczący, rozbijający na strzępki świadomość, pozostawiający pustkę już w chwilę po swoim zakończeniu. Widzenie jak w innym Tuwimowym wierszu: „A patrząc — widzą wszystko o d d z i e l n i e: że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo”. Ewa Demarczyk i Panna Ludka Natolska (Ewa Żukowska), emancypowana inteligentka, róża salonu przedwojennej Warszawy w śnie Narratora, i projekcja przedwojennej filmowej kroniki polskiej: śpiewa Tadeusz Faliszewski, i „Adria” tamtych lat, tamte tramwaje i tamta Chmielna. Wybuch wojny. Projekcja w niemieckim obozie internowanych! Ale Dygat napisał przecież, że tam było kino.

W spektaklu błyszczą dwie role, Andrzeja Łapickiego i Kazimierza Wichniarza. W tłumie postaci skazanych na istnienie papierowych fiszek z kartoteki słucha się i pamięta tylko dwie solowe arie: monolog Wichniarza o Korabkowskim i Borakowskim i błazeński odczyt Łapickiego. (Czyżby do Teatru Narodowego powracała stara tradycja „Rozmaitości” XIX-wiecznych wieczorów teatralnych gwiazd?) Monolog Wich-

niarza to prawdziwy teatr w teatrze. Jurność, rubaszość rodem z Paska, nie przerysowana, a przecież pełnokrwista wyrazistość gestu i ruchu buduje w interpretacji aktora pieprzną historyjkę o tym, jak to Korabkowski porwał żonę Borakowskiego, a potem mu ją z całą galanterią, „chitro-mudro”, zwrócił... w hotelowym pokoju.

Zmysł intelektualnej, racjonalistycznej ironii, który jest najistotniejszą bodaj cechą aktorstwa Andrzeja Łapickiego, święci w odczycie *Polska i ja* swój pełny triumf. W odczycie — jak pamiętamy — przeplatają się ze sobą dwa motywy: Jagusi, co się pod krzyżem modliła, a cały czas pamiętała o koszyku malin, aż je ktoś ukradł i mogła już się Jaguś modlić lekko i wolno — i motyw z Wieszczów, Polski ukrzyżowanej, Winkelrieda narodów, w autoironicznym spojrzeniu Narratora. Łapicki przynosi ze sobą na odczyt piłę, jako że rzecz odbywa się pod hasłem: „Budownictwo drewniane w Galicji”. Ale nie nadużywa tego rekwizytu. Monolog — a więc głos, głos. To celujący w parodię oficjalnych odczytów, to pojękliwy; to krzywe zwierciadło Siemionowych ludowości w partiach o Jagusi, to rozjaśniający się ciepłym humorem w autoobserwacjach; ciemnieje w sarkastyczną, gorzką ironię w temacie „człowieka i narodu ukrzyżowanego”. W końcowej kwestii spektaklu, podsumowując swoje niedomyślane, nieuchwytnie, przemijające życie, mówi aktor: „A potem wybuchła wojna”. Ta spokojna, gorzka konstatacja brzmi jak lamentoso, a głos Andrzeja Łapickiego jest w *Jeziorze Bodeńskim* jedynym głosem o Polsce współczesnej.

KATASIA WŁADZĄ OPĘTANA

Po 11 latach nieobecności na scenach polskich teatrów profesjonalnych (*Świecznik* Musseta w Teatrze Starym, 1963, był ostatnią inscenizacją Tadeusza Kantora) wraca twórca *Balladyny* w okupacyjnym Teatrze Niezależnym (Kraków 1943) na scenę oficjalną jako scenograf tejże *Balladyny* w Teatrze „Bagatela”. Spektakl reżyserował Mieczysław Górkiewicz. Ale plastyka sceny, kostiumy, architektura dziania się zostały stworzone przez Kantora.

Twórca i animator „Cricot 2” jest od wielu lat konsekwentnym przeciwnikiem teatru iluzyjnego, przedstawiającego. Jest też kontynuatorem polskiej tradycji absurdu: Witkacego i Gombrowicza. Jest wreszcie wyznawcą i wielbicielem *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza; formy swoich happeningów czy spektakli budował zawsze z materii „niższej”, byle jakiej, surowej. Umie wydobywać nieoczekiwaną fantastykę, magię rzeczy zepchniętych w szarą codzienność. Umie też poprzez antyiluzyjne traktowanie aktorstwa wydobywać zeń nowy blask. Antypsychologicznymi działaniami, przesadą i żywiołowością ekspresji aktorzy jego nawiązują do cyrkowej, populistycznej tradycji teatru. Bo taka właśnie jest rola prawdziwej awangardy — odkrywanie i przypominanie tradycji jako źródła współczesności. Ale ta rola polskiej awangardy — z winy historii — bywa najczęściej anachroniczna.

Leon Schiller w epoce Witkacego nadawał kształt teatralny monumentalnym marzeniom romantyków sprzed wieku, Tadeusz Kantor dziś nadaje czystą teatralną formę temu, co było ideą dzieła Witkacego w epoce Schillera...

Balladyna w *Bagateli* jest konsekwencją tego, co uprawia Kantor w podziemiach *Cricot 2*. Ustawienie postaci tytułowej zmienia i przekreśla całą dotychczasową tradycję grania tej roli: przekreśla tragizm bohaterki (*Balladyna* nawet w spektaklu *Hanuszkiewicza* dorastała do tragizmu). Zofia Kalińska nie przechodzi żadnej psychicznej przemiany; zostając żoną Kirkora, nie nabiera dostojeństwa i koturnowego patosu. Od początku wulgarna i plebejska, świadoma tylko tego, iż chce się dochrapać dostatniego życia i wygodnego stołka, popełnia morderstwa z całą bezwzględnością istoty prymitywnej, jak się zabija muchy. Można by niemal powiedzieć, że morderstwo jest dla niej tym samym zgęszczeniem materii życia co jurny erotyzm, wulgarny lament, prostacki, żywiołowy śmiech. Ta *Balladyna* żyje po prostu w stanie nadekspresji życiowej, inaczej nie umie, i to jej daje przewagę nad ludźmi. Przewagę groźną, kiedy osiąga hrabiowski tytuł, a potem królewską koronę. Z jej wysokości, z napięcia tego dążenia, z jakim z najniższych nizin szła po władzę, inni ludzie przedstawiają się jak bezmyślne manekiny. Ktokolwiek to jest: Matka, naiwny współnik Fon Kostryn czy były kochanek Grabiec. I scenę w istocie zaludniają manekiny, wypchani ludzie jak okazy rzadkich ptaków ze zbiorów Ojca w *Skleпах cynameonowych*. Manekiny jak ludzie, ludzie jak manekiny. A *Balladyna* ma w sobie coś z Adeli, która wymiata najpiękniejsze marzenia i najwznioślejsze uczucia, i coś z biologizmu Gombrowiczowskiej Katasi: z wiecznie rozchylonymi ustami. Skutki jej działań widoczne są od początku. To nie knowa-

nia i miłosne zabiegi Goplany (Stanisława Waligórzanka), przebranej przez inscenizatora w czarne woale taniej fordanserki, sprawiły, że scenę zaludniają od początku wszystkie trupy, jakie padną w tej groteskowej tragedii: sprawiła to wola, a potem władza Balladyny.

Las w pobliżu chatki biednej wdowy jest lasem trupów. Wykonane z tworzywa plastycznego o barwie ludzkiej skóry, stoją i wiszą hiperrealne manekiny: groźne memento i ziszczenie losów. Postacie posługaczy, ubrane w kostiumy o zgrzebnej, workowatej barwie, przesuwać grupy figur w odpowiednie plany — zgodnie z rozwojem wydarzeń. Każde rozwijające się na naszych oczach działanie aktorskie ujawnia od razu swój epilog. Historia toczy się bez nadziei na jakikolwiek błąd w funkcjonowaniu mechanizmu. Ale zbrodnia rozrasta się, pęcznieje do potwornych rozmiarów. Piorun zabijający Balladynę, do końca cyniczną i ufną w bezkarność, jest czysto teatralnym rozładowaniem nadmiaru ekspresji, jaki działania wcześniejsze spotęgowały; jest zarazem absurdalnie logicznym wnioskiem: nie ma tak doskonałej maszyny terroru, która nie zawodzi. Z ulgą witamy czarny całun spływający na ciało bosonogiej królowej na schodkach czerwonego tronu.

W spektaklu Kantora i Górkiewicza są tylko trzy barwy: zgrzebnopiaskowa, czerwona i czarna. W zgrzebnopiaskowych kostiumach występują: Rycerz-lalka, Rycerz z bajki Kirkor, król Popiel i obwieszony pobrządkami Filon — groteskowy jałmużnik, hippis, błędny rycerz współczesny; zgrzebne w kolorystyce, naiwnie rodzime są postaci Skierki i Chochlika — strachów na wróble; piaskowej barwy chustkę i podkasaną kieckę nosi Balladyna w I akcie spektaklu. W drugim jej kostium i tron stają się jedynymi plamami czerwieni. W czerni występują postacie gońców Kirkora, Goplana, Wawel z Epilogu i Matka. Czerń ma w spektaklu dwojaką symbolikę: naturalną, żalobną,

w kostiumie Matki i scenie śmierci Balladyny — i groteskową, obniżającą rangę postaci. O Gopłanie pisałam, ubrany w czarny kostium maga-astrologa Wawel (Bohdan Grzybowski) jest historykiem, ale takie duby smalone plecie, że równie dobrze mógłby wróżyć z przysłowiowych fusów. Wreszcie Matka (Irena Orska). Prosta czarna suknia i chustka, trumna, z którą nie rozstaje się od pierwszej chwili trwania spektaklu — są zapowiedzią jej losu. Orska nosi trumnę jak poduszkę z noworodkiem, jak najdroższy skarb. Ją też ładuje na drabiniasty wóz, wyjeżdżając po zaręczynach córki z Kirkorem. Ileż w tym rekwizycie znaczeń: chłopska trumna, fetysz całego życia, na który zbierało się pieniądze niemal od urodzenia, i po matczynemu pieśczośliwe kołysanie własnego losu. Rola Ireny Orskiej, chociaż rozegrana w innej niż Balladyny stylistyce aktorstwa psychologicznego, jest drugą wybitną rolą tego spektaklu. Ale i w niej jest pewne novum: od młynkowato wypowiedzianych w akcie I dwóch kwestii-stereotypów (wywodzących się zresztą z literackich zapożyczeń Słowackiego), pochwały córek i „malinowej ballady”, Orska przechodzi do pełnego wyrazistości portretu Matris Dolorosae.

Są tu jednak także niespójności i zapożyczenia, głównie z Konrada Swinarskiego (bohaterka w jednej z pierwszych scen, już po wizycie Kirkora, idzie „na siano” z Grabcem; zaręczynowy obrzęd Balladyny i Kirkora jest dokładną repliką „dziadowskich” procesji z *Kłatwy* i z *Wszystko dobre, co się kończy dobrze*), sceny jaskrawo sprzeczne z duchem całego spektaklu. Ale w całości jest to *Balladyna* fascynująca, rodem z ducha plebejskiej, rybałtowskiej tradycji polskiej literatury groteski i absurdu. Jest to wreszcie *Balladyna* groźnie współczesna: paszkwil na opętanie władzą.

APOKALIPSA WEDŁUG TADEUSZA KANTORA

Czy możliwy jest w życiu dzisiejszym, zgiełkliwym, przepełnionym „komunikatami”, gdzie wszystko stało się „informacją”, niezależny gest artysty? Podaż dyplomów, katedr, teatrów rośnie równomiernie z popytem na talent, umiejętność, rzemiosło. Ale artysta to nie tylko talent, to przede wszystkim etyka postępowania w sprawach sztuki. Być artystą — to znaczy być wiernym sobie, pozwolić sobie na luksus własnego widzenia i osądu świata w śmiesznej grze zwanej sztuką.

Któż wie o tym lepiej niż Tadeusz Kantor, profesor bez katedry, twórca nie istniejącego teatru, teatru, który dzieje się za sprawą entuzjazmu garstki aktorów i malarzy kilkanaście razy do roku, a jednak nieprzerwanie od 20 lat? Indywidualista jak Witkacy, Kantor nie zauważa przecież nadejścia epoki, którą twórca *Szewców* przepowiadał, epoki, kiedy seryjne, fabryczne „portrety” zupy pomidorowej i także odbitki twarzy Marilyn Monroe zastąpiły niepowtarzalną, jedyną ekspresję dzieła. To jego zwycięstwo i jego klęska. Logiczną konsekwencją postawy indywidualistycznej we współczesnym świecie musiałoby być artystyczne samobójstwo — milczenie. I jeśli dla Witkacego sztuka była zmaganiem się z metafizyką, z bytem, to dla Kantora jest już tylko grą czystych, wewnętrznych reguł.

Kantor-reżyser jest podczas każdego spektaklu „na planie”, nie ukrywa się za kulisami jak reżyser akademickiego teatru, nie udaje, że dzieło „istnieje poza nim własnym życiem”. Przeciwnie, spektakle Cricot 2 żyją dzięki żywej w nich obecności i uczestnictwu twórcy — dyrygenta nastrojów zbiorowości. Skinieniem ręki Kantor „wprowadza” muzykę, wycisza ekspresję aktorów, na jego wyrazistej twarzy malują się odcienie nastrojów — gniewu, niezadowolenia, satysfakcji. Spektakle „Cricot 2” są jak magiczne seanse jedyniej wyobraźni śnione na poczekaniu.

Ostatnie przedstawienie „Cricot 2”: *Umarła klasa*, ostatni manifest Kantora: teatr śmierci. Śmierć jako ratunek przed konformizmem, odwieczna nuta romantycznej polskiej martyrologii. „Obiit Gustavus” i śmierć Ellenai, „zabił się młody” i Charonowa łódź z *Nocy listopadowej*. „Umierać musi, co ma żyć” — formuła Wyspiańskiego, którą mogłyby sobie obrać jako hasło wszystkie zbuntowane anioły awangardy.

Śmierć, czyli czas przeszły dokonany, uświęcony. Kantor odtwarzał jego zastygłe formy w manekinach z *Balladyny* w Teatrze „Bagatela”, ale tam były synonimem przeznaczenia. W *Umarłej klasie* inaczej: śmierć to motor, „wywoływacz”, przeciwforma życia. Co nią jest? Wszelki martwy ślad procesu życia — a więc konwencja, reprodukcja, klisza, manekin, atrapa, slogan, byt utajony w swojej formie niskiej i podejrzanej. Tragizm i śmieszność mają barwę niepowtarzalnie własną, zrównane wobec instancji ostatecznej i pierwotnej — śmierci.

Scenariusz zrodził się z inspiracji prozy Schulza i Gombrowicza, tekst i wiele sytuacji pochodzi z *Tumora Mózgowicza* Witkacego. Jest szkoła — galicyjski cheder: rzędy ławek, a w nich postacie ubrane czarno, w staroświeckich melonikach i sukniach, postacie mu-

miowate, o sinobiałych twarzach. Staruszki i starcy w ławkach — jak w złym śnie, który przypomina czasem, że nie dorośliśmy do egzaminu. W kącie zastygła tyłem do widowni Sprzątaczką, na krześle manekin Pedla. W ciszy ręce podnoszą się — niema odpowiedź na pytanie, którego nikt nie zadał. Coraz więcej rąk, krzyczą, przedzierają się ku życiu przez zasłonę na zawsze zapadłej ciszy. Opadają bezsilne, nie wywołane — klasa pustoszeje. Za chwilę niedojrzali starcy powrócą dźwigając na sobie własne dziecięce manekiny, złączeni z nimi w śmiertelnym, kalekującym walcu *François*, zamknięci na wieczność wokół szkolnych ławek. To jest szkoła nostalgiczna, wspomnienie. Jest też szkoła nocna, sen o szkole: wśród pierzyn sunie procesja — Prostytutka-Lunaticzka mechanicznie obnażająca pierś, Staruszek z rowerkiem. I jest szkoła z ducha profesora Pimki: ktoś z ostatniej ławki zadaje pytanie wszystkim i nikomu: „Król Salomon?” Niepokojny szmer przebiega klasę, narady, szepty. Ofiara z pierwszej ławki wstaje, recytuje stosowny tekst, nie stosownie łyskając do widowni pupą, gombrowiczowską i gołą. Zbiorowe deklinacje słów — palec, wielbłąd — rozrastają się w szłoch urywanych, nieartykułowanych psalmodii i lamentów, cudowne biegi skojarzeń — cudowność szkoły, przybytku wyższej wiedzy i niskich instynktów — łączą ze sobą w pary Prometeusza i wątrobę, dziecinne wyliczanki i najczystsza egzotykę — alfabet hebrajski. Okruchy zdań, atrapy wiedzy krążą w powietrzu: „Gallia est omnis divisa...”, „gęsi kapitołińskie...” — „fantastycznieją rzeczy, tajemniczeją zdania”. W fonetycznych kleksach, spółgłoskowych zbitkach, minach — narasta napięcie przed wielką pauzą, rozprzega się w bójce, gwarze żywych głosów żywych postaci. Za chwilę klasa pustoszeje, w ławkach pozostały tylko manekiny, taś-

ma reprodukuje tamten żywy gwar. Teraz na scenę wkracza Sprzątaczką-śmierć, podejrzenie przypominająca mężczyznę (gra ją w *Umarłej klasie* Stanisław Rychliński), istota dwupłciowa, dwuznaczna, zamaskowana.

Wszystko w sensie *Umarłej klasy* ma swoje echo, atrapę, krzywe zwierciadło: człowiek — manekina, żywy głos — nagranie, groza śmierci — postać hermafrodyty, jarmarcznego curiosum. Czasy się nakładają, niepewne granic: Rozhulantyna, Kobieta z mechaniczną kołyską, rodzi Tumorowi Izydora, by za chwilę powrócić do ławki szkolnej. Pedel wynosi z krzesła swego manekina, atrapę swego życia: czas przeszły dokonany wdziera się w teraźniejszy. Rozprzęgnięcie żywiołów, nadciąganie apokalipsy. Sprzątaczką głośno czyta ze starej gazety wieść żałobną o sarajewskim zabójstwie arcyksięcia. Nekrolog-atrapa ożywa jak zwiastun nieszczęścia. Jeszcze jakieś złudzenia, kolonialne podboje Tumora Mózgowicza, cudowność techniki — kamera dagerotypu o paszczy rozciągliwej, zachłannej. Obok walca *François* pojawia się drugi motyw muzyczny: stukot mechanicznej kołyski, dziwnie przypominający brutalny, miarowy takt parademarsza. Rytm spektaklu staje się coraz bardziej nerwowy, konwulsyjnie rozedrgany. Sytuacje nie dochodzą do znaczeń, rozpryskują się w odłamki, strzępy. Kobieta nad kołyską śpiewa ochrypłą żydowską kołysankę — brzmi to jak przejmujący psalm rozpacz, za chwilę przewcielona w Rozhulantynę roztrajkuje się w absurdalnym dowodzeniu jakiejś racji. A już trwa mycie zwłok. „Zwłok”, które mówią, działają i pozwalają bezwolnie powodować swoim ciałem. Świat umiera w dwu wielkich wojnach, ma się pod koniec epoki, a epoka wciąż romansuje, dysputuje: Tumor wywodzi swoje twierdzenia, Lord Arthur jak nakręcona marionetka oświad-

cza się Rozhulantynie, Rozhulantyna mechanicznie odpowiada, Staruszek z rowerkiem krąży w kółko, żegna się i odjeżdża — sam już wcielone pożegnanie... W seansie-śnie pojawiają się stop-klatki: ruch postaci zamiera na sekundę wraz z zamierającą melodią walca. Po chwili wszystko kręci się od nowa, wiekuiste perpetuum mobile, Apokalipsa według Tadeusza Kantora.

1975

TRAGICZNOŚĆ I OPTYMIZM

O Konradzie Swinarskim

Gliniasta ziemia pożółkła i wyschła od suszy. Tłum ślepców, kulawych, żebraków depce ją z nienawiści i gniewu, ze świętą pieśnią na ustach. Na stosie płonie żywcem — zaszczuta na śmierć ofiara i wcielony grzech — Młoda. Oblakany poeta modli się do niepojętego Boga. Wokół tłum nienazarty, senny, obojętny. Wojna — żołdactwo schwytało samotną dziewczynę, zbiorowy gwałt, zdrowe rechotanie, gęś i piwko na przekąskę. Rewolucja, jakby wyśnił ją okrutny filozof ze szpitala szaleńców: teatr wariatów — a z galerii delikatne arystokratyczne noski wciągają podniecający zapach krwi. Z kukieł markizów i hrabiów za każdym zgrzytem lokajskiej piły sypią się trociny. Nagie plecy de Sade'a pokrywają krwiste ślady uderzeń bicia. „Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan”.

Nałożone tu na siebie klisze pochodzą z różnych spektakli Konrada Swinarskiego. A przecież składają się na jeden obraz. Obraz świata w sztuce Konrada Swinarskiego zawsze inny — i zawsze ten sam. Świat w stanie przesilenia, tragicznego paroksyzmu. Śniony na jawie koszmarny sen i olśniewająca jasnością wizja. Tak patrzyli na świat romantycy. Konrad Swinarski był romantykiem — jeśli romantyzm oznacza jedność uczucia, myśli i wyobraźni. Jeśli romantyzm jest synonimem głębi tragicznego przeżycia tajemnicy bytu. Świadomie używam pojęcia bytu, a nie po prostu życia.

Wielka sztuka jest zawsze ściganiem nienazywalnego, ściganiem tajemnicy. Konrad Swinarski nie był zwyczajnie reżyserem, nawet jeśli rozumieć to słowo w najszlachetniejszy, pragmatyczny sposób: jako określenie człowieka, który — posługując się sobie tylko właściwym zasobem środków wyrazu — spełnia dla nas na scenie idee literatury. W jego inscenizacjach — jak w tragediach greckich klasyków — w dziele Mickiewicza i Wyspiańskiego, odsłaniała się integralna wizja sprzeczności bytu, integralna filozofia kultury. Nie była to oczywiście filozofia wyrażana językiem dyskursywnym. Sztuka ucieleśniona w scenicznych wizjach i konfliktach była dlań sposobem życia i zarazem ekspresją idei życia. Ogromne napięcie tragiczne zawarte w obrazach przejmującej jasności i siły — ekspresja artystyczna do końca poddana sile przeżycia i myśli — czyniły zeń filozofa bytu w tym samym stopniu, w jakim byli nimi Mickiewicz i Wyspiański.

Konrad Swinarski z wielkim powodzeniem inscenizował dramaturgię współczesną: kilkakrotnie *Kartotekę* Różewicza, *Czarowną noc* i *Zabawę* Mrożka, *Żegnaj Judaszu* Iredyńskiego — ten ostatni spektakl przyniósł mu zresztą wielki sukces. Ale wkrótce odszedł od tej dramaturgii. Szukał czegoś większego, co nie zamykałoby się w sprawnie odczytanym szyfrze. Mówił: „Stwierdzam, że w naszej polskiej klasyce jest wizja świata o wiele szersza niż ta, którą odnajdujemy w większości sztuk współczesnych dramaturgów polskich, ale od chwili, kiedy odkryłem ich dzieło, nie jestem już nimi zainteresowany. Dla mnie sztuka tak długo jest interesująca, jak długo zachowuje swoją tajemnicę, a przestaje nią być, kiedy tajemnica pozwala się do końca wyjaśnić”.

Dramaturgia współczesna nie zajmowała go, bo nie znalazł w niej nic ponad to, co zawierała w sobie wielka klasyka. Szyfry współczesności wydawały mu się

zbyt zubożone, wąskie — świat i byt obejmowały w jednym zaledwie aspekcie. Mówiły, że świat jest domeną brutalnej przemocy albo że tragedia stała się w nim niemożliwa. Obie te prawdy były dla Konrada Swinarskiego za ciasne. Nie znaczy to wcale, że nie znał czy lekceważył współczesność. Po prostu — myślał o niej inaczej, widział ją — tak samo jak przeszłość — jako istotną, nierozzerwalną część misterium dziejów człowieka. Prawa ludzkiego świata, prawa kultury w jego wizji tragicznej były niezmiennie i uniwersalne. Tylko prawdziwie wielcy, genialni artyści mają dar całościowego widzenia różnych epok kultury, dar myśli niepodzielnej; ogarniania tego, co przypadkowe, szczególne — i podnoszenia do rangi ogólnego. Konrad Swinarski miał ten niezwykle dar systemowego widzenia kultury. W czasach kultury wartości ponizonych — groteski, która zajęła miejsce tragedii, codziennego przedmiotu o standardowej brzydocie, zamiast „pięknego” dzieła — był wyznawcą wartości wielkich. To, co się w jego spektaklach mogło wydawać przypadkowemu obserwatorowi kultem brzydoty, tandety i wulgarności, było w istocie wyrazem tej samej zasady, która powoływała do życia podniosły tragizm jego dzieł. Zasady przeżycia świata jako misterium tragicznego, którego to przeżycia sankcją najwyższą była artystyczna prawda. Świętość sąsiadowała w jego dziełach z bluźnierstwem, teatralna mistyka z jaskrawym weryzmem, iluzja z antyiluzyjnością, groteska z najczystszyim poetyckim pięknem. Wszystko w najwyższym napięciu ekspresji — jednakowym dla piękna i brzydoty. Jeśli wolność i piękno mają porywać — brzydota i niewola muszą boleć, nie mogą śmieszyć — taki był sylogizm wizji artystycznej Konrada Swinarskiego. Dlatego inscenizował Szekspira i Büchnera, romantyków i Wyspiańskiego — zamiast Witkacego i Mrożka. W Mickiewicz i Wyspiańskim odna-

laż tę samą co własna — złożoną, a przecież jednolitą — tragiczną wizję świata. Groteska była zaledwie jej małą częścią. I to nie groteska intelektualna, chłodna, która zawsze odsyła do jakiegoś wcześniejszego świata wartości — ale okrutna i dosadna, która współtworzy pierwotny świat wartości.

Takie rozumienie sztuki byłoby z gruntu anachroniczne i fałszywe, gdyby teatr traktować tylko jako miejsce profesjonalnej działalności, która zajmuje określoną ilość godzin, kiedy zespół aktorski pod kierunkiem reżysera „szlifuje” formę spektaklu. Napisałam wyżej, że dla Konrada Swinarskiego teatr był sposobem życia i zarazem ekspresją idei życia. Tym, co indywidualne, właściwe tylko jemu jako ludzkiej jednostce, jako artyście — i tym, co powszechne i społeczne — właściwe sztuce, współtworzonej z innymi, tworzonej dla innych. W takim romantycznym do głębi pojęciu sztuki nie było miejsca na podziały — odświętność premiery czy festiwalu i rutyniarską codzienność prób. Londyński krytyk Michael Coveney ze zdumieniem stwierdził nieprzenikliwość Swinarskiego na tzw. pokusy sławy, podczas tegorocznej prezentacji *Dziadów* na World Theatre Season: „Żadnych fochów. Ani żadnych wysiłków, aby ukryć obawę niepowodzenia czy chęć zwycięstwa tu na londyńskim Sezonie. Rzeczywista praca została dokonana w Krakowie z audytorium, które w ciągu ostatnich pięciu lat odpowiedziało na styl teatru [...]” („Plays and Players”, maj 1975).

Czyż mogło być inaczej? Angielski krytyk niezwykle wnikliwie ujął cechę osobowości artystycznej Swinarskiego. Skromność to o wiele za małe słowo, aby ją oddać. Jest to dumna świadomość roli i miejsca artysty, szuki w życiu społecznym. Roli rzeczywistej — bez póz i zakłamania. Rzeczywista praca dokonuje się nie na odświętne festiwalowe „okazje”, odświętne są

codzienne spotkania z aktorami w trakcie prób, odświętne są spotkania z widownią w trakcie przedstawień. Najistotniejszy staje się nie efekt końcowy — „wypracowane” przedstawienie, ale wciąż poszerzający swój zasięg ciąg owych spotkań. Współżycie z innymi staje się częścią sztuki, sztuka — językiem coraz szerszego porozumienia. Warunkiem artystycznej prawdy aktu porozumienia, jaki codziennie dokonuje się między aktorem a widzem, jest akt społecznego ludzkiego porozumienia co do znaczenia sztuki teatru, który dokonał się wcześniej między reżyserem i aktorem. Tu nie może być mowy o „gwiazdorch” i „ogoniarzach”, nie ma miejsca na rutynę i gierki. Aktor nie jest sprawnie funkcjonującym mechanizmem do odtwarzania zapisanych w literaturze, zinterpretowanych przez reżysera postaw i sytuacji. Interpretacja jest wynikiem wspólnych poszukiwań, wymaga od każdego aktora na równi z reżyserem — nieustannej aktywności myśli, wyobraźni i emocji, gotowości i współodpowiedzialności, absolutnego ludzkiego oddania się. Akt interpretacji dzieła urasta w ten sposób do aktu interpretacji świata — jako miejsca ludzkiej wspólnoty. „Samofiarowanie się” aktora, pojęcie stworzone przez innego twórcę teatralnego, Jerzego Grotowskiego, i w teatrze Konrada Swinarskiego miało swój głęboki sens. I bez żadnej mistyki znaczyło to po prostu pełny ludzki udział, całkowite zaangażowanie osobowości każdego człowieka teatru w dzieło, które stawało się w ten sposób wypowiedzią zbiorową i indywidualną. Wielu artystów współczesnych z różnymi rezultatami usiłowało i usiłuje przekroczyć magiczną barierę sztuki i życia, sprawić, by sztuka stała się po prostu ludzkim spotkaniem, aby była częścią życia „naturalną”, nie oddzieloną przegrodą „artyzmu”, „estetyzmu”. Programy sztuki jako rewolucji czy rewolucji przez sztukę przeżyły swój zmierzch u schył-

ku lat 60. Większość dzisiejszych prób (by wskazać tylko Petera Brooka i jego afrykańskie doświadczenia) realizacji pięknej utopii „sztuki życiem” odbywa się w sposób... sztuczny: niejako przez pomniejszanie osobowości aktora, jego wiedzy, doświadczeń człowieka XX wieku. Powrót „do natury” i „bezpośredniości” ludzkich kontaktów sprowadza się do infantylizacji aktora i widza, który staje się tylko narzędziem działań w stylu neodada, neosurrealizmu, neohappeningów. Konrad Swinarski nie ogałacał aktora z jego XX-wiecznych doświadczeń, z osobowości człowieka współczesnego. Na nich budował. Nie szukał egzotycznych podróży, happeningów, aby wskrzesić porozumienia międzyludzkie, w przekonaniu, że są one możliwe także w tradycyjnym, „oddzielnym” modelu kultury, która z istoty swej zawiera wątki wspólne określonej społeczności ludzkiej. „Ludzkie spotkanie”, spotkanie aktora z widzem jest możliwe pod warunkiem, że widz tak samo jak aktor okaże pełną gotowość do prze-myślenia, odczucia na nowo tego, co mu pozornie dobrze z tradycji znane, że wyzbędzie się rutyny i zaszufadkowanych pojęć. Takie nie zrutynizowane myślenie o narodowej klasyce (myślę tu przede wszystkim o dramacie romantycznym, o Wyspiańskim), w której zawierały się przecież wszystkie najistotniejsze pytania ludzkiego losu, znaczyło także początek innego myślenia o życiu, nowego odczucia innych ludzi — współ-partnerów wolności lub niewoli. Spektakle Konrada Swinarskiego nigdy nie były spektaklami z tezą, z ich bogatej, złożonej struktury widz traktowany jako partner wysnuwał swoje refleksje i swoje tezy.

Jedno ogniwo łańcucha, spotkanie reżyser—aktor, zazębiało się z następnym: aktor—widz. Czy to spotkanie byłoby możliwe z innym zespołem ludzkim, w innym mieście niż Kraków? Nie chcę się rzucać na wody niepewnych spekulacji, w metafizykę „ducha

miejsca” — faktem jest przecież, iż Konrad Swinarski pracował z różnymi grupami aktorów; dorywczo — za granicą i nierzadko w Warszawie. Faktem jest, że tylko tu określona grupa ludzi odpowiedziała z entuzjazmem na wezwanie osobowości twórczej i ludzkiej artysty, że tu zrodziły się spektakle najwybitniejsze. Nie chodzi o tanią rozgrywkę regionalizmu czy partykularyzmu — dzieła Konrada Swinarskiego i Starego Teatru należą do historii kultury narodowej. Można by przytoczyć wiele racjonalnych przyczyn, dla których właśnie Kraków stał się miejscem wybranym Teatru Konrada Swinarskiego. Ale... To, co nas irytuje we współczesnym Krakowie — ślamazarność i nieporadność urzędników, ludzi, którym nigdzie i nigdy nieśpieszno — to dzisiejsze złe dziedzictwo długiej historii miasta, jego woli przetrwania. Myślę, że w niewielu miastach na świecie tak silnie jak tutaj odczuwa się ducha niezniszczalności. Kraków to miejsce szczególne, miejsce „mitu wieczności”. W historii sztuki pod Wawelem tworzonej wyrażało się to szlachetną ideą uniwersalizmu i ponadczasowości. Taka też była teatralna myśl i dzieło Konrada Swinarskiego. W jego spektaklach, w *Dziadach*, w *Wyzwoleniu*, próżno szukalibyśmy — pochopnych aktualizacji, narodowych fobii przed „szarganiem świętości” itp. Był artystą najbardziej polskim z polskich, dlatego że się swojej polskości nie bał, że przed nią „nie klękał na kolanach”, że jego odwaga i wola prawdy nie dały się zniewolić jej fałszywym mitom. Jak nie uległa tyranii narodu i narodowości myśl Konrada z *Wyzwolenia*.

Wizja świata Swinarskiego — odczytywana z dzieł romantyków i Szekspira — była wizją głęboko tragiczną; wolność Konradów wymagała najwyższej ceny osobistej, na jej drodze było też zniewolenie mas, podobnych obrzędnikom w *Dziadach*, pochrapujących podczas najwyższych wzlotów poety.

Większość spektakli Konrada Swinarskiego rozgrywała się w tradycyjnym pudle sceny. Było to jednak coś więcej niż zwykła konwencja teatralna. Robotnicy z *Wyzwolenia* uwięzieni na scenie, aktorzy-Maski z *Wyzwolenia*, widzowie zamknięci w rolach niemych masek metaforycznie i najdosłowniej w teatralnej sali, Konrad z twarzą Edypa — to była metafora niezmiennego, zamkniętego koła tragizmu ludzkiego życia. Całooofiarowanie się aktora, najwyższa odpowiedzialność zespołu aktorskiego na scenie — sprawiły, że spektakle Konrada Swinarskiego cechowała niezwykła kataraktyczna siła, że był w nich wielki tragiczny optymizm. Tragiczny świat wydarzeń na scenie był także miejscem nieklamanej ludzkiej solidarności i wspólnoty. Bezinteresowny dar żywego człowieczeństwa aktora wywoływał bezinteresowny dar człowieczeństwa widza. W świecie sztucznych światła, losów fikcyjnych bohaterów rodził się rzeczywisty, społeczny akt ludzkiego porozumienia.

PRISYPKIN I NOWY WSPANIAŁY ŚWIAT.

Skojarzenie tytułowe jest wyświechtane — wiem. Utopie czy antyutopie literatury też jednak zawierają się w rysach tak ogólnych, że aż banalnych — jakimi twórca zdolny jest wyposażyć dosyć odległą przyszłość. W roku prapremiery *Pluskwy* — 1929 — data 1979, czas utopii Majakowskiego, wydawała się bardzo odległa. Dzisiejsza gęstość naszego czasu, kiedy każdy tydzień czy miesiąc przynosi zmiany, jakie 50 lat temu wymagały lat i zdawały się nieprawdopodobne, zmienia się też nieoczekiwanie sens i charakter tamtych prorocत्व i wizji literatury.

Żyjemy w roku 1975 — rok 1979 to już nie odległa przyszłość, ale prawie teraźniejszość. Czy społeczeństwo doskonałe w wizji Majakowskiego to tylko społeczeństwo socjalistyczne? Z dzisiejszej pohelsińskiej perspektywy metafora poety rozszerzyła się nieoczekiwanie — nieco inaczej, niż on to sobie wyobrażał — na cały świat współczesny — sterylny, naukowy, uporządkowany rozumem i dobrą wolą. Świat, którego jedność — mimo różnic i sprzeczności ustrojów — z dnia na dzień staje się podobna najpiękniejszym utopiom. I świat, który humanizację tak zracjonalizował i zmechanizował, iż zapomniiał niemal o jej celu pierwotnym — o człowieku. Człowieku w całej złożoności jego natury: wielkiej i podłej, tragicznej i śmiesznej, małostkowej i zdolnej do poświęceń. Z ludzkim pra-

wem do błędów i racji serca, o których nic nie wiedzą racje rozumu. Prisypkin anno Domini 1929 był małym drobnomieszczaninem, filisterkiem, któremu zachciało się dostatnio i wygodnie żyć pod skrzydłami NEP-owskiej gospodarki. Zachciało mu się żyć wyżej — ponad wegetacją ludzką, bezimiennej masy, w zacisznym konformizmie: tu legitymacja związków zawodowych — tam ciepłe pieniądze NEP-owskiej żonki. Czy Prisypkin dziś jest tą samą ludzką pluskwą na „zdrowym organizmie postępu” co 50 lat temu? Czy postęp nam się trochę nie zepsuł? Czy nie znamy konformizmów groźniejszych — obejmujących klasy i narody, cywilizacje, wobec których małe filisterstwo Prisypkina zdaje się sentymentalną przygodą dzieciństwa ludzkości, grzeszkiem niewinnym jak objadanie się po kryjomu czekoladkami z maminej bombonierki?

Taki jest Prisypkin — Łomnicki w ostatnim spektaklu Konrada Swinarskiego. Bliższym mu krewnym Lejzorek Rojtszwaniec niż Pobiedonosikow. Patrzy na nas żałośnie śmieszny, tragicznie ludzki wyrzut przeszłości: i po toście tępił mój głupiutki prywatny han-delek egoizmu, aby go dziś upowszechnić, zmechanizować, usterylnić?

Konrad Swinarski komponował *Pluskwę* z perspektywy lat 70, nie 30. To, co było przyszłością dla Majakowskiego, dla nas jest wszakże teraźniejszością. Satyra Majakowskiego w wizji Swinarskiego ujawniła się jako moralitet. Mądry, gorzki moralitet o człowieku, który na drodze postępu zgubił sam siebie. Współczesna medycyna doszła do zdumiewającego odkrycia — oto jedna zwalczona choroba w sposób prawie nieuchronny powołuje istnienie innej, z reguły niebezpieczniejszej, o szerokim epidemicznym zasięgu. Zwykle katar może nas czasem uchronić od dżumy czy innego paskudztwa. Czyż nie podobnie bywa z leczeniem wad społecznych? Człowiek zakatarzony nie przedsta-

wia się najpiękniej, ale jest ideałem zdrowia przy trędotatym, mały konformista i łotrzyk to artysta człowieczeństwa wobec konformizmów stadnych, egoizmów powszechnych. Co wcale nie oznacza, że *Pluskwa* Swinarskiego jest nawoływaniem do „mniejszego zła” — pantoflowego konformizmu. Jak zawsze w odniesieniu do prac tego artysty, wyrażona dyskursywnie idea inscenizacji upraszcza i spłyca jej bogactwo — tak i w przypadku *Pluskwy*, przekornej wobec tradycji teatralnych, mądrej, po Swinarsku wieloznacznej, unerwionej jemu tylko właściwą kontrapunktyką egzystencjalnego liryzmu i grubej groteski, ludzkiego tragizmu i nędzy nierozzerwalnie ze sobą splecionych.

Obraz I, II i III — Przed Uniwersum, Hotel Robotniczy, Wesele — to bajkowy świat ludzki roku 1929. Patrzy na nas i — jak się to nieładnie mówi — konfrontuje nas. Ta bajka krzyczy papuzimi barwami cudownej przygody, ale jej „skuczny”, melancholijny rytm materializuje czas jako ból daremnej pogoni za ideałem. Daremnej i jedynej, nigdy nie zrealizowanej do końca nadziei, wiecznej poezji ludzkich dróg. Mały placyk przed uniwersum — na wystawie dwa manekiny w kufajkach — damski w białym welonie, męski z kwiatkiem w butonierce. Przed oknem wystawy — kolorowy tłum handlarzy wszelakim dobrem — sprzedawca guzików, przekupka z jabłkami, przekupka z galanterią, sprzedawca baloników — para zakochanych wpatrzona z zachwytem w te barwy i cuda. Na rusztowaniu, w półmroku czerwony sztandar i światło pracującego spawacza — gwiazdne, maleńkie — przewodnik daleki i jasny. Rozpełzłe w melancholii solo skrzypiec: „Kupujcie publiczki”. W to mgliste tło muzyczne wplata się cienki, jękliwy świst nadymanego balonika. W świat nie wytyczonych jeszcze dróg wjeżdżają przedsiębiorczo czerwonym samochodem Madame Renesans (w warszawskim spektaklu gra ją Edward

Rauch), różowiutka, buduarowa oblubienica Elzewira (Bohdana Majda) i nepowski narzeczony z rezolutną, łotrzykowską świtą. To jest korowód karykatur, ale i pochwała życia, które żłobi swoje koleiny żywiołowo, pośpiesznie.

Hotel Robotniczy — poezja sprzętów ubogich, smutnych i znów ta nieprosta nadzieja ludzka — czekanie na cudowność, marzenie. I znów tę niezwykłość spełnionych marzeń wnosi karykaturalny Prisypkin, gburowaty narzeczony w stroju klauna z nieodłączną gitarą i balladą z „lepszego świata” — dobrej, zamożnej ulicy Łunaczarskiego. Prisypkin, którego portret odbijają z zachwytem oczy Dziewczyny (Barbara Sułkowska). Prisypkin, dla którego strzela do siebie porzucona Zoja Bieriozkin (Bożena Dykiel). Rytm spektaklu dynamizuje się, wznosi od sceny niedźwiedziego tańca Prisypkina, by opaść w pierwszej scenie Wesela. Przed nami rząd kukieł z drobnomieszczańskiej szopki, zagrożonych w beczasowej zapaści, w długim, niemym czekaniu — na najświetniejszego gościa — towarzysza z zawkomu. Komuś głowa opadła na stół w znużonej drzemce, coraz jakaś ręka wyciąga się po butelkę, ale władcze spojrzenie i warkliwe „Zaczekamy” Prisypkina osadza ją na miejscu. Czas zaczyna pędzić ku nieuchronnej eksplozji od chwili pojawienia się pijańkuch gości — zastępców: orkiestra cygańska w karnewałowym szaleństwie, zastygłe dotąd kukiełki ludzkie wirują w tańcu, karuzela rozpędzona. Welon panny młodej owija się wokół tańczących pierścieniem coraz ciaśniejszym, jak białą pętlą, zaczarowany krąg. Zza sceny buchają kłęby dymu: pożar. Pary wciąż się kręcą, kręci się obrótówka — już tylko pełgają płomyczki „ognia”: delikatne, wiotkie jęczyczki powiewnej tkaniny w teatralnym podmuchu i czerwonym teatralnym świetle. Dziarscy strażacy, rodem z agitek Majakowskiego, triumfalnie ostrzegają przed pożarem. Wraz

z krzepką muzyką ich trąb (motyw muzyczny Duna-jewskiego z filmu *Cyrk*) przenosimy się w nowy, czy-
sty świat. Świat robotników w nieskazitelnie białych
kombinezonach, klinicznie sterylnej arkadii przeszklo-
nych wieżowców, wszechświatowej telewizji, ludzkości
zdyscyplinowanej i zracjonalizowanej. W takim świe-
cie „odmarza” za sprawą potęgi nauki Prisypkin wczor-
ajszy — cyrkowy i kołtuniasty, ludzka pokraka, nie-
pojęta dla białych ludzi o znormalizowanych, doskona-
łych mózgach i jasnych celach. I staje się, nieszczęsny,
jak niegdyś Woyzeck w Büchnerowskim spektaklu
Swinarskiego — przedmioto-zwierzęciem, kuriozalnym
obiektem biologicznej zimnej obserwacji. On, społeczna
anomalia, tak władcza, tak groźna w przeszłości —
jest teraz bezsilny, mały, tragiczny. Jak Georg z Kaf-
kowskiej noweli Prisypkin w *Pluskwy* Swinarskiego
z koszmarnego snu obudził się pełzającym, przerażo-
nym owadem. On jest owadem — czy to nasz nowo-
czesny wzrok tak zowadział, spłaszczyl się? To nie
świat nowej utopii demaskuje Prisypkina, to Prysypkin
stawia temu światu swoje ludzkie pytania, to Prysyp-
kin jest światłem zagubionej, groteskowo skarłalej, a
przecież nie gasnącej nadziei.

Spektakl *Pluskwy* w warszawskim Teatrze Narodo-
wym, nie dokończony, tragicznie przerwany przez
śmierć inscenizatora, ma te same znamiona wielkości,
co wszystkie dzieła sceniczne Konrada Swinarskiego.
Jest bezsprzecznie jego wizją, z godnym szacunku pie-
tyzmem przekazaną przez cały zespół ludzi, którzy
pracowali nad ukończeniem *Pluskwy*. Jest też spektak-
lem prawdziwie zespołowym — nie ma w nim ról za-
granych „od niechcienia”, eklektyzmu różnych manier
aktorskich — całość ożywiona jednym duchem. To
wielki spektakl — mimo że niektórym obrazom II ak-
tu zabrakło reżyserskiej ręki, że ich materia miejscami
zbyt jednoznaczna, uboższa jest od bogatej polifonii,

do jakiej przywykliśmy obcując z wyobraźnią teatralną Konrada Swinarskiego. Nie zapominajmy jednak, że jest to dzieło okaleczone przez życie w sposób najokrutniejszy i ostateczny, że jest to — Konrada Swinarskiego spektakl ostatni. Nie zapominajmy też, że szczególnie II akt cały swój wielki dramatyzm zawdzięcza kongenialnej z reżyserią roli Tadeusza Łomnickiego-Prisypkina. Należałoby ją opisywać scena po scenie — bo jest to równie potężny rozdział historii polskiego teatru jak całe przedstawienie *Pluskwy*. Prisypkin Łomnickiego w I części spektaklu niedźwiedziowato kanciasty, gburowaty, w scenie nauki tańca karykaturalnie śmieszny, a groźny — ludzka bestia, która nie usiłuje wcale skrywać swojej śmieszności, taką ma świadomość podziwu i strachu, jakie budzi — w akcie II odnajduje w sobie ludzki uśmiech, miękkość, ciepło, nie zmieniając pozornie zasobu gestów. Tak jest w replice sceny tańca z niedoszłą samobójczynią, Zoją. Ruchy niby te same, co podczas lekcji Olega Bajana (Zdzisław Wardejn) w Hotelu Robotniczym, komizm nieodparty jak w weselnym tańcu z Elzewirą: pokracznie wypięta sylwetka, zgięty paluch, a przecież ma to naiwną świeżość dzieciennie ufego odkrycia świata, filuternego wspomnienia, nadziei na odnalezienie partnera, człowieka. Ten taniec to zaledwie cień tamtego tańca. I najbardziej przejmująca, tragiczna scena finałowa: Prisypkina przywożą w klatce ku dziwowskiemu gapiów. Na jego ręce mały pojemniczek z pluskwą. Już tylko ona mu została z tamtych czasów: pochyliła się nad nią czule, pieszczotliwie, jej gra swoją balladę o dobrej ulicy Łunaczarskiego. Wychodzi z klatki — napotyka ciekawe spojrzenie Chłopca (Marcin Sławiński), uśmiecha się do niego w nagłym i odwzajemnionym ludzkim porozumieniu. Ten odwzajemniony uśmiech to ostatni błysk nadziei dla Prisypkina. W chwilę potem zwraca się ku widowni w tragicznym

zdumieniu: „Was też odmrozili?”, i słyszy jej milczenie. Widownia — jak w *Wyzwoleniu* — należy do świata zastygłych masek. Łomnicki chce się przedrzeć przez ten zaczarowany krąg, podpełza do trybuny opuszczonej przez białego dostojnika, prostuje się do krzyku: „Ludzie...”. Z ręki nieskazitelnego człowieka nowej utopii pada ostrzegawczy strzał: Prisypkin kurczy się w sobie, ucieka w głąb jakiejś animalnie pokracznej rozpacz. Zasłania oczy ręką, odgradza się od niepojętego okrutnego świata i tak — ze swoją samotną ludzką rozpaczą — cofa się do klatki. Prowadzi go liryczne solo skrzypiec, pożerane przez triumfalne cyrkowe trąby białych strażników. „Jedinicy gołos tonsze piska” — czyż ta formuła Majakowskiego nie zmieniła dziś sensu?

SYMFONIA LOSU

Takiego Czechowa dawno nie widziała polska publiczność. Po serii znakomitych przedstawień współczesnych Jerzy Jarocki powrócił do rosyjskiej klasyki, którą czuje i rozumie jak nikt inny. *Wiśniowy sad* w Teatrze Kameralnym w Krakowie skomponowany jest jak „symfonia losu”.

Akt I — wewnątrz ogromne, w którym od dawna nikt nie mieszkał. Tylko wielka szafa biblioteczna stoi pod ścianą, pusta, książek już w niej żadnych. Na szafie w nieładzie, dawno bezużyteczne, białe dzieciinne mebelki — wspomnienie czasu odległego, życia, które tu trwało i odeszło gdzie indziej. Przestrzeń, która czeka na wypełnienie się, na dźwięk ludzkich kroków, powitania, zdarzenia. I nagle źródło nadziei: Duniasza (Ewa Kolasińska) wnosi maleńki piecyk, tak mały, że niezdolny będzie ogrzać ogromnego pustego pokoju. „Tak puka los do naszych drzwi”.

Akt I to wielka cisza między bohaterami. Kiedy już przyjeżdżają, tak długo oczekiwani — Raniewska, Ania, Gajew i całe lokajstwo — po bezładnych burzliwych powitaniach każdy z nich, rozmawiając z innymi, mówi tylko do siebie, zdania krzyżują się w powietrzu, śmieszne, wzajemnie sobie niepotrzebne, samotne. „Cisza jest głosów zbieraniem”, pisał poeta. U Jarockiego ta cisza krzyczy, chociaż żadna z postaci nie podnosi głosu, krzyczy samotnością na próżno wobec innych

ujawnianą. Stare przedmioty wracają niby na swoje miejsca. Raniewska siada na swoim dzieciennym krzeselku. Gajew wygłasza groteskową orację do szafy — ale miejsca już nie te, nie ten czas i ludzie inni. Wszystko jest nie tak. Życie oddaliło się stąd i nie chce powrócić. Z daleka, spoza sceny, Lubow Raniewska gra Chopinowskiego walca.

Akt II — ludzie przeglądają się nawzajem w sobie, przeglądają się w naturze i w kulturze. Szlachetna melancholia Raniewskiej w krzywozwierciadlanych odpryskach. Pole w czas żniw — na kocu z Duniaszą światowiec paryski, lokaj Jasza (Jerzy Stuhr). Nuda bzdurna, wulgarna, plugawa. Duniasza, nędzna kopia wielkiej heroiny romansowej, szamocze się w groteskowym „namiętym szale” pod szklanym spojrzeniem Jaszy. Charlotta (Zofia Więclawówna) z trąbką, w dżokejce — klaunada i lament nad życiem byle jakim, niepotrzebnym nikomu. Jedyna wielka replika Raniewskiej wśród wszystkich nieświadomych swojej tragicznej klaunady błaznów *Wiśniowego sadu*. Wchodzi Jępichodow (Leszek Świgoń) niemiłosiernie fałszując na mandolinie jakąś ckliwą romancę do Duniaszy. I tu już — w spektaklu Jarockiego — brzęczy pęknięta struna ludzkich losów i dusz, ta sama, której subtelnym symbolem stanie się później kwestia Firsy: „To lina pękła gdzieś w kopalni daleko. Przed nieszczęściem też tak dźwięczało”.

Ci ludzie są przed nieszczęściem — natury już zapomnieli lub chcą o niej zapomnieć, kultury jeszcze nie pojęli, rozumieją ją wulgarnie, prostacko. Ale i państwo w tej najsmutniejszej z komedii Czechowa nie są wiele lepsi. Ich rozmowy o kulturze, o ideach (dialog Raniewskiej z Gajewem) są równie stereotypowe jak bilardowa zagrywka: „dubla, kwarta, kiks”. Pograżeni w narcystycznej tęsknocie za naturą i życiem, które im zabrano, nie będą mieli dość siły, aby się w kultu-

rze odnaleźć. Raniewska w Paryżu stanie się z biegiem lat zdziwaczka Rosjanką, gdy Jasza bez wątpienia znajdzie swoją pewną drogę — najpierw może będzie sutenerem, potem otworzy mały sklepik. Jarocki nie oszczędza Czechowowskim postaciom karykaturalnych rysów. Kontrapunktując je sytuacyjnie wydobywa ton groteskowy tam nawet, gdzie byśmy go nie oczekiwali. I wydobywa słusznie. Akt II to wielkie crescendo takich kontrapunktów. Scena finałowa: szlachetny, zbuntowany wieczny student Trofimow (Jerzy Radziwiłowicz) wygłasza wobec Ani (Anna Dymna) swoją wielką mowę o potrzebie nowego życia, o odrodzeniu duchowym, zrzućeniu pęt. W oratorskim zapale zrzuca z siebie zgrzebny, ni to chłopski, ni to studencki, płaszczałach. Pierś odkryta niczym u Rejtana: „Naprzód, naprzód — w nowe życie”. „Naprzód” — śmieje się Ania i jak w dziecinniej zabawie okręca go wokół siebie, dziecinnym paluszkim przekłuwając jego nadętą powagę...

Splot tragizmu i komizmu osiąga najwyższe napięcie w akcie III. To już nie ekspozycja postaw ludzkich, zbieranie motywów — to wielki plan nadciągających zdarzeń, czekanie nieuniknionego. Znowu pusty pokój — półciemny, Raniewska w czarnej sukni samotna na krześle pod ścianą. W tle wielki bal — z hałasem otwierają się drzwi, muzyka głośna, pełnokrwiste rosyjska, do pokoju wlewa się jasne światło, wpada korowód roztańczonych gości. Chocholi taniec „à la russe”, temperatura karczmy z *Braci Karamazow* i tańca Iwana z Gruszeńką. Za chwilę koniec, za chwilę będzie po licytacji wiśniowego sadu, więc stracimy po pańsku ten ostatek wolności i nadziei. Ale Raniewska Ewy Lassek (i Raniewska Czechowa) nie jest Gruszeńką. Na chwilę tylko potrafi rzucić się w taniec z Trofimowem, którego uczucia zraniła — i znowu będzie czuć żałobna, niespokojna. Nareszcie są. Gajew (Wik-

tor Sadecki) z jakimiś bezsensowanymi zakupami od razu wycofuje się ze sceny. Zostaje Łopachin (Edward Lubaszenko) i on oznajmi tę nowinę Raniewskiej. On — człowiek dotąd nieśmiały, pod wielkim urokiem wielkiej damy i po matczynemu tkliwej, rosyjskiej kobiecy. Lecz dziś jest jego dzień, jego wielki taniec. Kupił majątek, jest człowiekiem przyszłości. W tej scenie Lubaszenko zagrał sumę postaci i sumę dramatu. Jeden głos, jedną postać, a brzmi jak potężne tutti orkiestry. Naprzód powściągliwie, z nieśmiałym, przepraszającym uśmiechem oznajmia Raniewskiej, że przelicytował wszystkich. Stopniowo coraz bardziej ekscytuje się swoją przewagą, swoimi pieniędzmi. I nagle w mgnieniu myśli odkrywa, że to jest jego wolność, jego, Łopachina, syna pańszczyźnianego chłopca, którego ledwo tu wpuszczano do kuchni. Jest panem, a więc wolno mu wszystko — tyle już wie, choć nie bardzo umie jeszcze z wolności korzystać. Pańska wolność to gest: niechże więc orkiestra wyjdzie zza sceny i gra głośno, tak żeby wszyscy widzieli i słyszeli, kto tu teraz rządzi. W opętaniu, narkotycznym amoku zagrany przez Lubaszenkę łączą się wyzwolona nagle, nieświadoma siebie dotąd nienawiść i rozpacz, że odchodzi jakieś piękno i dobro, triumf i tragicznie przejmująca próba zdeptania w sobie ludzkiej bestii triumfującej nad nieszczęściem. I na tej ludzkiej, wyciszonej nucie współczucia, w pochyleniu się ku ręce Raniewskiej, kończy się jego taniec zwycięstwa.

Jeśli akt III jest scherzem spektaklu Jarockiego, to akt IV — jego marcia funebre. Losy się dokonały. W pokoju, który był ich przestrzenią, stopy bagaży, krzątania, jakieś ostatnie sprawy. Ale to początek. Potem jest spokój, w którym słychać tylko kameralne ludzkie rozmowy i jeden śmiertelny szept. Marsz żałobny finału wygrany jest po mistrzowsku na jednej strunie; w przenośni i najdosłowniej. Jerzy Jarocki

znalazł takie sceniczne środki wyrazu, że Czechowowskie symbole „pękniętej liny”, „nieszczęścia”, dźwięcząc w całym spektaklu, dźwięczą najczyściej w finale. Agonia życia domu i wiśniowego sadu rozwija się w trzech chwilach napiętych, delikatnych i ostatecznych w tonie jak pojedynczy dźwięk w pustce. Życia tu już nie ma i nie będzie — a może jednak? Więc rozmowa Warii (Elżbieta Karkoszka) z Łopachinem w pustym pokoju wśród bagaży. Rozmowa miała być oświadczeniami, nadzieją odmiany losów. Zamiast tego — jakieś bezsensowne banały, szukanie czegoś, czego się nie zgubiło. Maleńkie było uczucie, jeśli nie potrafi nawet w chwili ostatecznej przełamać konwenansu, zażenowania, odsłonić masek. Struna pękła — nie udało się. Double, kwinta, kiks. Drugi moment — Gajew i Raniewska wśród całkiem już pustego wnętrza. Z Gajewa (Wiktor Sadecki) opadają wszelkie dowcipy, powiedzonka, cała groteskowość. Zostaje żal, nieodwołalne pożegnanie ze wszystkim, co najserdeczniejsze: wspomnieniami, domem, siostrą. I wreszcie — śmierć: w pokoju, do którego nowy właściciel nieprędko powróci, pojawia się Firs (Roman Wójtowicz). Państwo odjechali w przekonaniu, że odwieziono go do szpitala. Stary sługa kolejno bada wszystkie klamki. Pozamykane na głucho. Szepcząc coś aksurdalnie o nieodpowiednim płaszczu swego pana osuwa się na podłogę przy drzwiach. Jedyńym jego towarzyszem i świadkiem jest białe dziecinne krzeselko w przeciwległym kącie pokoju. Dwa sprzęty, dwa wspomnienia z życia, których zapomniano ze sobą zabrać. Ostatni akord reżysera na pękniętej strunie.

Taki zestrój aktorskiego zespołu jak w *Wiśniowym sadzie* rzadko dziś ogląda się w teatrze. O niektórych postaciach pisałam, arcyrolą spektaklu jest bez wątpienia kreacja Edwarda Lubaszenki — obok Raniewskiej Ewy Lassek i zdumiewającej, dawno nie widzianej na

scenie w takim blasku Zofii Więclawówny (Charlotta). Lubaszenko nie jest prostackim kupcem, to pełny człowiek, godny partner i następca Raniewskiej. Ewa Lassek nie poszła na motyli żywot, szczebiot, roztrzepanie i nieświadomość sytuacji. Od pierwszej chwili powrotu wie wszystko, jej właśnie reżyser powierzył melancholijne jasnowidzenie losu. Wsłuchana w siebie, w wewnętrzne widzenie nieszczęścia i męki, czasem tylko budzi się, by rzucić żywsze słowo, żart, zapomnieć się w tańcu czy zwierzeniu. Przyjmuje swój los z cichą godnością: kiedy w dramatycznej rozmowie z Trofimowem odsłania się cała nędza jej paryskiego życia, przechodzi nad nią jak nad błahostką, nieznacznie strzepując palcami. Charlotta prowadzi ten sam motyw nadświadomości zdarzeń w tonacji groteski. Jej prestidigitatorski występ podczas balu to burleskowy taniec rozpacz, mała *commedia dell'arte* życia, co jest snem pełnym „zgiełku i furii”.

OBIIT CONRADUS...

O *Emigrantach* Mrożka wypisano już sporo atramentu, zachwycali się tą sztuką krytycy-asocjacioniści, łowcy paradoksów i łowcy struktur. I nikt jakoś nie zauważył, że wszystko to jest w tę sztukę wpisane, że na nic polot interpretacyjny i znajomości z „izma-
mi” różnych odcieni. Że wszystko to szczudła i samoszustwo inteligencji poruszającej się we własnym zaklętym kręgu. Mimochodem — nie taki przecież był jego cel — Mrozek poddał krytykę próbie prawdy i wystawił ją do wiatru. Przeświadczona o niezmienniej wyższości własnej „misji” nie spostrzegła w AA swego sobowtóra. Cóż — AA zbyt długo był zamknięty pośród własnych myśli, skazany na błyskotliwość jako przystosowawczą i wyróżniającą zarazem cechę swego bytu, aby dojrzeć coś spoza tego świata. A *Emigranci* są rzeczywiście nie z tego świata. Wunderkind z Borzęcina jednym susem przesadził w *Emigrantach* „dowcipy wyobraźni logicznej”, dokonał dziejowej pracy, o jakiej ani się marzyło nadwiślańskim AA, pogrążonym w cierpiętniczej nostalgii twórczej. Liczba wystawień tej sztuki w całej Polsce zdawałaby się wskazywać, że teatry właściwie oceniły jej rangę, charakter większości spektakli prowadzi niestety do wniosków mniej optymistycznych. Lekcja Mrożka pokazała, że teatr, podobnie jak krytyka, jest wyobcowanym z at-

mosfery swego czasu, zamkniętym w kręgu pomysłów, idejek i konceptów producentem spektakli. Że zapomniał o własnych związkach z przeszłością i nie rozumie najważniejszych doświadczeń teraźniejszości. Że — jak na razie — daremna była nauka *Nie-Boskiej, Dziadów* i *Wyzwolenia* Konrada Swinarskiego, nauka jedy- nego w trzydziestoleciu teatru powszechnego. U pod- staw tego teatru była wiara w niezniszczalną wartość określonych treści tradycji narodowej dla rzeczywistej widowni, na której zasiedli razem wnuk Kordiana i wnuk chama. Dla tej nowej widowni starymi znakami tradycji romantycznej napisał *Emigrantów* Mrozek. Jest dla niego rzeczywista, jak była rzeczywista dla Swinarskiego. Wspólnota tej widowni ani rzeczywista, ani zamierzona jako cel — nie istnieje dla rozbitej na atomy indywidualności większych i małych świadomo- ści teatru polskiego. Wyzbyty z trosk o starą i ważną rolę integracyjną teatr nasz to stroi zabawniszę, zniża- jąc się do „telewizyjnych” rzekomo gustów XX, to na różne sposoby stara się zadowolić „elitarny” smak AA. I tak sobie żyje na dobrze zasłużonej emigracji.

Rzecz znamienita — im bardziej „klanowym” języ- kiem pisać o *Emigrantach*, tym bardziej maleje ta nie- zwykła sztuka, staje się bladym echem filozofii star- szych i nowszych — młodopolszczyzn, egzystencjaliz- mów. Dla jednych AA to zgrany artysta-szatan, któ- ry na próżno usiłuje tchnąć duszę w bezmózgi czerep konformisty XX — temat prawie z Przybyszewskiego. Dla innych — pobrzmiewa tu Camusowskie echo „sa- motnego solidaryzmu”: „Kiedy wszystko zostało po- wiedziane i sztukę kończą sen i płacz, wiemy już, że wszystkiego nie było dość. Prawda nigdy nie będzie cała (podkr. moje — E. M.). I to jest właś- nie cecha kompromisu — niezbywalny cień obcości.

Umiar oznaczałby więc: być razem, lecz osobno. Szanować osobowość, gdy potrzebuje się obecności” *.

Wprost niewiarygodne, że te słowa kategoryczne w doświadczoneym sceptycyzmie można było napisać o dramacie, który tak namiętnie wyraża tęsknotę za bezkompromisową, wspólną prawdą i wspólną wolnością. Naturalnie — „prawda nigdy nie będzie cała”, dopóki „XX i AA będą razem, lecz osobno”. Ale cóż to za prawda, którą trzeba trzymać na osobności? Tę ideę krytyk nie z Mrożka wyczytał, ale „wszystkiego” — artystycznego czynu Mrożka, szlochu, histerycznej szamotaniny i prawdziwego tragizmu jego bohaterów — nie było dość, aby zmienić jego pogląd na przedustawną „naturę dziejów”, aby go przekonać, że prawem sztuki jest nadzieja. Nawet wtedy, zwłaszcza wtedy, kiedy nadziei brak. Cóż — nie zawsze AA w życiu kieruje się zapalną, otwartą na prawdę myślą Kordianów.

A właśnie stamtąd — z polskiej literatury romantycznej i postromantycznej — wywodzą się obaj bohaterowie *Emigrantów*. Na obu trochę dawna świetność zetlała — posłannictwo poetyckie Konrada AA zamienił na profesję komiwojażera idei, obrzędową godność „ludu” zastąpił XX-owi chamski obrzęd konsumpcji. Coś przecież sprawia, że AA nie jest śmieszny, ale tragiczny, coś sprawia, że XX jest tragiczny, a nie prostacki. Owo „coś” łączy dramat Mrożka węzłami najbliższego pokrewieństwa z teatrem Konrada Swinarskiego. Gdyby nie chronologia, można by powiedzieć, że *Emigranci* zrodzili się z inspiracji *Dziadów* i *Wyzwolenia* na scenie Starego Teatru. I chociaż wszelki wpływ jest tu wykluczony, zbieżność tych zjawisk nie jest przypadkowa.

* K. Wolicki, *W poszukiwaniu miary*, „Pamiętnik Teatralny” 1975.

Bohaterowie *Emigrantów* niewiele mają wspólnego z postaciami-alegoriami z wcześniejszych dramatów Mrożka. XX i AA żyją życiem równie bogatym jak Konrad ze spektaklu Swinarskiego, głoszący Wielką Improwizację wobec ziemi, nieba i piekła, wśród sennego pochrapywania ludu. I chociaż teatr *Emigrantów* dzieje się w ciasnej piwniczce gdzieś pod schodami wielkomiejskiego bulwaru, w rozmowie zaledwie dwu ludzi — jest teatrem pełnym, odwołuje się do powszechnej wiedzy widza o przeszłości i uruchamia jego doświadczenia współczesne. Jest teatrem pełnym (żeby nie używać zniechęconego przez Mrożka przymiotnika totalny), ponieważ zawiera się w nim suma ludzkich uczuć jednostkowych i zbiorowych, ponieważ — po raz pierwszy w polskiej literaturze — rozpacz, nadzieja i ból są naprawdę wspólne XX i AA.

Niewolnicze istnienie XX, oddane ideałowi sytości, zdaje się jedynie potwierdzać celowość „misji” AA, kapłana wolności i idei. Tak się sobie przedstawia AA we własnych oczach. W oczach Mrożka jest nie mniej ofiarą konformizmu myślowego, niż XX — ofiarą konformizmu sytości. AA wyspekulował los XX — uśpionego „chama”, idealnego niewolnika — a XX w paroksyzmie buntu objawił mu się Konradem. To wyzwolenie się XX uwalnia AA od konformizmu wyspekulowanej emigracji: dzięki XX — AA „wychodzi z kręgu czarów sztuki”. W *Rzeźni* kresem absolutnego poznania artysty była śmierć, w *Emigrantach* tym kresem jest życie. Życie i śmierć jednak rozciągają się poza działaniem artysty. Świadom tego AA niszczy swoje notatki w geście solidarności z XX, w geście wolności. Której źródłem pierwotnym i wspólnym nie jest sztuka, ale ludzki ból. Za tę wspólną wolność, za jedność Konrada XX i AA zapłacili równie drogo. XX zniszczył „tylko” swój świat niewolnika, ale to było jedyne, co miał. Wobec bezwzględnej prawdy tego czynu

względne akty sztuki są oszustwem. I AA wyrównuje rachunek — samobójstwem artysty w sobie. Wolność, bez względu na formy, w jakich się objawia, zawsze wymaga od człowieka ceny najwyższej. AA żegna teatr swojej wyobraźni słowami prostymi, zdawałoby się — podsłuchanymi wprost „z życia”, z naiwnych marzeń XX. Ale prostota finału pozornie tylko jest, jednowarstwowa. W istocie Mrozek zgotował swemu Konradowi bardzo efektowne zejście ze sceny. Czy pochrapujący XX nie wywołuje w pamięci Mickiewicza obrazu: „Ciemności kryją ziemię, a lud we śnie leży”, czyż nie temu kanonowi sprzeciwia się AA w swojej modlitwie do życia, jak Konrad Wyspiańskiego buntował się przeciwko władzy Geniusza w modlitwie *Wyzwolenia*? W teatrze wyobraźni swego bohatera Mrozek zdesakralizował stary i uświęcił nowy dramat „duszy polskiej”, połączył niebo mitów literatury z wulgarnym piekłem życia, skomunikował duszę i ciało Konrada. W kameralnym, dwuosobowym dramacie zmieścił totalny teatr polskości — przeszłej i współczesnej.

Z dwu realizacji *Emigrantów*, jakie oglądałam: Jerzego Kreczmara w Teatrze Współczesnym w Warszawie i Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze w Krakowie, żadna nie wyczerpuje ideowego bogactwa dramatu, chociaż aktorzy krakowscy bliżsi są jego uczuciowej prawdy. Przedstawienie Kreczmara opiera się na przesładczeniu, że *Emigranci* należą do tego samego nurtu quasi-kabaretowej twórczości Mrożka, co *Policja* i *Śmierć porucznika*. Wynikająca stąd obsada jest konsekwentną pomyłką — Wiesław Michnikowski (AA) i Mieczysław Czechowicz (XX) to świetni aktorzy „kabaretowego” emploi. Jerzy Kreczmar wcale się nie starał, aby je z nich zedrzeć. A nie co innego przecież jak niespodzianka drugiego „ja”, zdzierania emploi boleśnie przyrośniętego do skóry jest aktorską treścią

Emigrantów. Na to trzeba w sobie odkryć zupełnie nowe źródła ekspresji, zrzucić znoszoną sceniczną „gębę”. XX i AA — to coś więcej niż przeciętne teatralne role — ich prawda jest obnażoną do kości żywą ludzką treścią psychiczną i filozoficznym uogólnieniem jednocześnie. Ani Michnikowski, ani Czechowicz nie czują, z jak złożonym, pełnym wewnętrznych napięć materiałem dramatycznym mają do czynienia — grają dwu panów z dwu różnych kabaretów. XX Czechowicza to portret tępego, samozadowolonego chama-cwaniaka; jowialna dobroduszość rysunku skazuje tę postać na pogardliwy uśmieszek widowni. Nie ma wyzwolenia XX w spektaklu *Kreczmara* — zniszczenie pieniędzy to odruch infantylnego impulsu, zwierzęcej złości — nic stąd dla świadomości bohatera nie wynika. Czyż zresztą pierwotniaki mają świadomość? A witalnym pierwotniakiem jest XX Czechowicza. Aktorstwo Michnikowskiego od dawna ukształtowało się w styl „smutnego klauna”, „nabolałego, nostalgicznego” inteligenta. Tę smutną maskę AA obnosi po scenie od pierwszej do ostatniej kwestii. Wszystko wie z góry, reżyser stosownie skreślił mu nawet końcowy płacz. Byłżeby szatanem, który zaaranżował całą tę historię? Ale po co — skompromitowanie pierwotniaka nie jest zbyt ambitnym ani uczciwym zadaniem dla intelektualisty. A jeśli to był cel — dlaczego AA drze rękopisy, czy ślepy gest XX nie był wkalkulowany w jego filozofię? Nie wierzymy zresztą ani w powagę czynu XX, ani AA — XX wyśpi się i przystąpi z animalną zaciekłością do gromadzenia pieniędzy, AA poskleja swój tani teatrzyk złotych myśli. Nikt tu nie popełnił czynu nieodwracalnego — wszystko było grą. Także Mroźkowa prawda rozsadzająca stereotypy.

Spektakl Andrzeja Wajdy na scenie kameralnej Starego Teatru rozpoczyna się jak kabaret. Od wejścia do budynku witają widza kolorowe neony, zachod-

nie reklamy w gablotach, mechaniczna beatowa muzyka. Świat, w którego piwnicznych bebeczach żyją XX i AA, rzeczywiście jest takim kolorowym, krzyczącym obrazkiem. Ale to zaledwie połowa czasowej topografii bohaterów — współczesna i fizyczna, drugą stanowi ich przeszłość, treść psychiczna mitów i wspomnień. W spektaklu Wajdy ten niezwykle ważny, „drugi głos” *Emigrantów* zdany jest zupełnie na żywiołową, nie pokierowaną ekspresję aktorską. Nie chodzi naturalnie o to, aby budować inscenizacyjne dopowiedzenia i interpretacje. Ale właśnie tutaj, zgodnie z tradycją Starego Teatru, oczekiwałoby się precyzji reżyserskiej, która ujęłaby namiętny ton *Emigrantów* w wyraziste kadencje napięć myślowych. Tym bardziej że przedstawienie Wajdy toczy się jako spektakl w spektaklu (XX i AA oglądamy jako postacie „ekranowe”), która to konwencja pozwala na złożoność i przejrzystość interpretacji. W obecnym kształcie spektaklu sprawia wrażenie pomysłu rzuconego i nie rozwiniętego. I jeśli *Emigranci* krakowscy mają Mrożkową powagę i żarliwość — jest to w głównej mierze zasługą aktorów: Jerzego Bińczyckiego (XX) i Jerzego Stuhra (AA). Ale przejmująca prawda obu postaci, nie wsparta żadną pozapsychologiczną motywacją, znajduje drogę do widza jako obraz jednostkowego zdarzenia, nie — uogólnienia losu.

Bińczycki nie gra XX „na śmiech” jak Czecho-wicz — jest niewolnikiem ponurym: nie on jest śmieszny — sytuacje go ośmieszają. Dopóki się im poddaje. Kiedy je sam określa — rozjaśnia się autentyczną ludzką godnością. W ustach Bińczyckiego monolog o powrocie do domu ma walor lirycznego marzenia, daleki od prostackiego dorobkiewiczostwa. Aktor uskrzydlił XX trochę ponad miarę, ale dzięki temu uratował Mrożka: w tragizm takiego XX, zabłąkanego w świecie jak dziecko, poddanego ciśnieniu niezro-

zumiałych praw, wierzymy bez zastrzeżeń. Chłopskiemu namysłowi XX, który wolno wchłania każdą myśl, AA Jerzego Stuhra przeciwstawia nerwowy kabotyzm — jak gdyby spłoszony bezsilnością gładkich, śpiesznych formułek wobec mocnej obecności „chama”. W konfrontacji z prostolinijną gwałtownością XX zaczyna instynktownie podejrzewać swoje kapłaństwo o fałsz. Szamocze się z sobą, działa jak w transie narkotycznym, w rozdwojeniu jaźni — między obserwacją a współczuciem: XX odbiera mu wszelkie złudzenia co do siebie. W scenie finałowej — oplakując XX oplakuje i własną prawdę, która przepadła w tej samej grze. Obiit Conradus — człowiek w artyście zrozumiał swój los. Lecz cóż pozostaje, kiedy umiera artysta w człowieku? Bezradny, dziecinny szloch nad podwójną samotnością w bebeczach świata.

ŚLUB JAK SEN

Takiego Gombrowicza nie znaliśmy: nareszcie kostyczny głosiciel prawd ekstrawaganckich nabrał teatralnego ciała. Wrocławskie przedstawienie *Ślubu* w reżyserii i scenografii Jerzego Grzegorzewskiego jest rzadkim na naszych scenach przykładem twórczej oryginalności, wynikającej z pokrewieństwa wyobraźni. Forma spektaklu nie jest tu przypadkowym przebraniem myśli, ale jej rzeczywistą postacią. Światło, sens słów, ruch, tempo działań, koloryt kostiumów, kształty przedmiotów równocześnie budują teatralne znaczenie całości.

Nieprzypadkowo Gombrowicz umieścił Henryka we śnie; dziwność jest naturalnością snu. Biegając we śnie stoimy w miejscu, nasze „ja” nie ma granic, zmieniając co chwilę postać razem z otaczającym światem. Każde dziwactwo formy odnajduje we śnie swój naturalny pejzaż — znamy to z Szekspira, Calderona, z filmów Felliniego i Buñuela. I *Ślub* Grzegorzewskiego rozwija się jak sen: obraz przenika w obraz w zwolnionym tempie, posłuszny fantastycznej logice przemian akcji. Logika to do życiowej niepodobna i Grzegorzewski jej nie narusza. W akcji I postaci grzęzną w nierzeczywistej materii dziania się — mówi się o tańcu, ale nikt naprawdę nie tańczy, mówi się o jedzeniu, a za znak sytuacji wystarczy porcelanowa waza w ręce Matki. Senną naturę i rytm spektaklu buduje malarskie pro-

wadzenie światła. Miękkie, zmienne, „wypromienio-
wuje” przedmioty, istniejąc jakby ponad nimi. Powo-
łując na scenę widma swojej wyobraźni, Henryk po-
rusza się w materii od niej pierwotniejszej, między
nieuchwytną zewnętrzną jawą a własnym snem. W ta-
kim samym świecie żyją wszystkie postaci sztuki. Coś
je mówi, coś je działa, coś je do światła powołuje i za-
nurza w ciemnościach. Na scenie trwa nieustająca wal-
ka Arymana z Ormuzdem. Nie ma w niej zwycięzcy —
„szczerłość”, naiwność (Władzio) nieuchronnie skazuje
na śmierć, „sztuczność”, każda obrona rola społeczna
(Henryk) nieuchronnie prowadzi do winy. Między nie-
uchronnością winy i ofiary mieści się jednostkowy byt
ludzki, byt świadomości moralnej. I ten moment mo-
ralnego stawania się ludzkiej świadomości Grzego-
rzewski — za Gombrowiczem — łapie na gorącym
uczynku. Nadając dziwnym gestom wagę ceremoniału,
materializując widma nie tylko wydobywa dialektykę
myśli i obrazu, ale i odsłania moralną powagę prze-
słania *Ślubu*. Który jest uroczystym i niełatwym ślu-
bem każdego „ja” z codziennością „bycia wśród ludzi”.

Senną cudowność mają sytuacje i przedmioty, nie
tracąc podejrzanej, dwuznacznej kondycji. Przez pier-
wszy monolog Henryk przedziera się kręcąc korbą
zwykłego magla — walczy ze słowami skądś niby zna-
nymi i z przedmiotem niby znanym, a tajemniczym,
który wyłania się z ciemności; leży tam zwyczajnie
Władzio. Ten sam magiel stanie się dla Ojca miejs-
cem samowyywyższenia i ubóstwienia, spod magla —
w rozmowie z Pijakiem w akcie II — rozwija się czer-
wony chodnik, Henryk ciągnie na nim Pijaka, kapłana
swojej potajemnie śnionej królewskości.

A Małoszyce? „Ojciec wynurza się z cieniów, matka
nadpływa jak okręt” — mówi Henryk, a światło wy-
łania długą ławkę kościelną („szczątki jakiegoś kościo-
ła”), w niej dwie postacie odwrócone tyłem do Hen-

ryka, zanurzone we własnym śnie o kapłańskim ojcostwie. Ale to kapłaństwo podejrzane ostrzega krzykliwie przed synowsko-matczynym uściskiem: za chwilę Ojciec i Matka wychyną spod ławki świecąc gołymi nogami, do połowy rozebrani z patriarchalności rodzinnej, poniżeni dwuznacznym erotyzmem. Mańka, niedoszła Panna Młoda — w przydeptanych butach, z wyprutym gorsetem białej sukni — wyłazi z czarnej karocy. Ślub sprzed snu miał przecież być za trzy tygodnie. I we śnie tylko został weselny powóz, a przed nim harfa, milcząca i uroczysta.

Nie ma tu miejsca na opisywanie poetyckich konstelacji przedmiotów w spektaklu Grzegorzewskiego, tak jak harfa i karoca współbrzmi lirycznie wiele rzeczy zwykłych i niezwykłych. W akcie II tronem królewskim Ojca jest otwarty, czerwono wyściełany powóz; w szeregu z nim mniejsze powoziki dworaków, w tle sceny — złoty las: ustawione pionowo suwaki puzonów bezdźwięcznie grają „potęgę i chwałę”. Przez tę triumfalną bramę wędruje się Pijak, rozbijając ceremoniał monarszy swoim wtargnięciem brutalnym, rytuałem niskim. W senną ociężałość ruchów postaci, w „kościół rodzinny” już od I aktu Pijak i jego banda wnoszą nieuleczony rozpęd, ducha eksplozji i rewolty. Kostiumy zwykłe; gabardynowe, nijakie palta z tłu-
mu, maciejówki — ten szary żywioł bezczelnie wdziera się do kościelnej ławki, aby rytmem polki *Antek młody* rozkołysać kukły „pijane” Ojcem i Matką. Rytuał przeciwko rytuałowi. Grzegorzewski maluje na scenie świętokradczą trójkę: pośrodku Ojciec z Matką, z prawej Henryk i Władzio (Syn), z lewej Pijak — „duch wieczny rewolucjonista”, heglowska antyteza. Tu zaczyna się sen Henryka o władzy, a *Ślub* zyskuje drugi plan, polityczny.

W akcie II Pijak staje się alter ego Henryka, złączony z nim królewską czerwienią. Henryk pijany tą

czerwienią, pijany pokusą mówi swój „romantyczny” monolog o zdradzieckich słowach, Gombrowiczowską Wielką Improwizację, być albo nie być. Pierścień dworaków, wyprzężonych z dworskiego rytuału, zacieśnia się wokół Henryka. Już nie słowa go niosą, zdrajcy niosą go ku zdradzie. W scenicznych działaniach Grzegorzewski precyzyjnie odsłania prawa społecznej gry, moralnej mimikry: najpierw Henryk przymierza się palcem do palca Pijaka, potem zdrada przymierza się do zdrady, wątplenie do czynu. A wszystko to wieńczy i zagłusza chór dworskich kukieł: „Jak miło jest w dyskrecyjnej formie...”

Akt I — rozsądzenie „kościoła rodzinnego”, akt II — „kościoła państwowego”, akt III — unicestwienia kościoła wzniesiony sobie przez ludzkie „ja”. Bo czerwień w rozmowie z Pijakiem zapowiadała nie tylko tron, ale także krwawą ofiarę. Wśród zwalczających się porządków, Ojcowskiego i Synowskiego, Pijackiego i Dworskiego, jest ktoś, kto stoi z boku, z nikim nie zrzeszony, niemy świadek, dworzanin niby, a zwykły Władzio. Od początku gada o naturalności, bezwolnie daje sobą powodować Pijakowi zaślubiającemu go z Mańką. Niby nic — ale kto wie: może jako stary kumpel zacznie się chwalić, że podszczypywał królewską narzeczoną, może naiwność niezaangażowania każe mu gardłować przeciwko Henrykowemu zamachowi stanu? Im bardziej nowy król nadyma się królewskością, tym bliższa jest ofiara Władzia, rytualne morderstwo nowej władzy. Iluż Dantonów i Robespierre’ów zmieścił Gombrowicz w tej parze, ileż wiedzy o prawach społecznego bytu, który nie toleruje „bezstronności”, o ciemnej dostojewszczyźnie ludzkiej psychiki, dla której вина staje się granicą własnego „ja”.

W akcie III dominuje u Grzegorzewskiego żałobna czerń. Z kulisy, na wpół ukryta, wychyla się ciemna postać: donosiciel, szpieg, anioł śmierci. Las puzonów

przerzedził się do jednej tuby dworaka naszeptującego wieści w królewskie ucho. Jęki Ojca i Matki dochodzą z panującego nad sceną wielkiego czarnego leżaka. To nie tylko ich więzienie, Henryk chciałby tam zamknąć rodzącą się podejrzliwość, tę ciemną stronę siebie, która, jeszcze nieświadomie, przymierza Władzia do tego katafalku. I leżak stanie się katafalkiem Władzia. Ofiara dokonuje się naprawdę — na dworze Henryka-króla, spełnia się imaginacyjnie we śnie Henryka-człowieka, Henryka-twórcy. Wychylając się poza granice snu i gry, winowajca bez winy, jak wszyscy bohaterowie tragiczni, Henryk-król rozkazuje siebie uwięzić, aby ocalić w sobie Henryka-człowieka. Dlatego Grzegorzewski nie skreślił mu ostatnich słów, w tym marszu żałobnym idziemy razem z nim. Nie można żyć inaczej niż razem z innymi lub przeciwko innym, ale z reguł tej zbiorowej gry rodzi się samotna ludzka winna i odpowiedzialność. W społecznym systemie międzyludzkiej gry „ja” też układa się w system. I sobie przede wszystkim trzeba patrzeć na palce, każdy najzwyczajniejszy gest ma kierunek moralny.

Wiele można by jeszcze pisać o wrocławskim *Ślubie* — o uroczystym rytmie scen dworskich, o fakturze i kroju kostiumów, groteskowych, a przecież czystych harmonią barw i kształtów, z ducha malarstwa Goi, o wieloznacznym opalizowaniu słowa. Ale współtwórcami sukcesu są przede wszystkim aktorzy. Najpierw Igor Przegrodzki (Ojciec): plebejski na ile trzeba, schamiałły nie do końca, uroczysty teatralną celebrą. Zmieniający sposób bycia „ja” stosownie do sytuacji, cudownie elastyczny — a takie są przecież Gombrowiczowskie postaci-hybrydy. Rola Igora Przegrodzkiego chwalebnie dowodzi, że Gombrowicz wymaga aktorów znakomitych i doświadczonych. Bogdan Koca, debiutujący na scenie rolą Henryka, nie miał jeszcze czasu na zdobycie doświadczeń. Zadanie aktorskie przerasta

go i fizycznie, i psychicznie. To zaledwie chłopiec ściągający na ścianie swój cień. Ale ma parę momentów — monolog w akcie I, rozmowa z Pijakiem w akcie II — które dobrze wróżą jego przyszłości. „Rzucony na głęboką wodę” — myśli, szuka, nie próbuje chwytów.

Dobrze utrzymywała się w Gombrowiczowskiej elastyczności Iga Mayr (Matka). Pijaka gra Ferdynand Matysik, aktor ciepłego komizmu, tradycyjny „charakterystyczny”. Niezwykła przemiana: jakby czekał na tę rolę. Jest teraz skupiony, każdy gest i słowo wypełnione znaczeniem, materialnością, powagą i groźbą kapłańsko-pijackiej misji. Pijak z rodziny Mrożkowych Edków, mocnych ludzi, którzy granice siebie określają jako granice własnej siły. Mańka Ewy Lejczakówny — nareszcie piękna narzeczona, która „gra” kocmołucha. I Władzio (Andrzej Wilk) bezwolny, posłuszny jak kukiełka. Trochę za bardzo nawet posłuszny jak na to, że jego śmierć ma stanowić o wadze Henrykowej winy.

MICKIEWICZ WEDŁUG HANUSZKIEWICZA

Romantyzm jest wciąż najżywszym wątkiem tradycji i świadomości narodowej. Świadczą o tym nie tylko współczesne dzieje dramatu romantycznego na naszych scenach; niedawny sukces wystawy *Romantyzm i romantyczność* dowodzi, że to słowo-hasło, słowo-klucz wcale się nie „ucukrowało”, że wciąż znajduje oddźwięk w wyobraźni Polaka. Chciałam napisać w wyobraźni każdego Polaka, ale to nieprawda. Romantyczne przesłanie ma swoich adresatów konkretnych. Wybierając rodzaj swoich związków z tradycją artysta dzisiejszy wybiera zarazem i publiczność — generację, krąg społeczny czy kulturowy.

Romans Adama Hanuszkiewicza z romantyzmem od dawna jest romansem z publicznością młodzieżową i z publicznością odmłodzoną przez kulturę bodźców wizualnych, przez te wzory zachowań, które raz utrwalone w obrazie nabierają nowej magicznej wartości. Dla niej przeznaczony jest odwieczny pacierz: „Pamiętaj”, w uroczystej dedykacji i finale *Mickiewicza*, kiedy w skupionej ciszy Adam Hanuszkiewicz odczytuje nazwiska oskarżonych w procesie wileńskim. Któż nie wzruszy się tym obrazem patriotyzmu ewangelicznego?

Nad narodową sceną znów unosi się widmo Geniusza i „uwodzi męką”.

A przecież dziś, równie jak w Norwidowych czasach, smutną prawdą tchnie jego myśl:

„...dziś w Polsce i powiedzieć nie można: To a to należy, aby dopełnili ci a ci, z powodu iż w tej chwili rzecz tej natury do nich należy [...] albowiem nikomu tam wcale o to nie idzie, co?, kto jest, ani co? ci lub owi pełnić powinni, tylko idzie o to, ażeby było zrobione jak najprędzej przez kogośkolwiek, przez pierwszego lepszego człowieka patriotę i koniec”.

Mickiewiczem Hanuszkiewicz chce trafić dwa cele jednocześnie. Młodą (i odmłodzoną) publiczność masowej kultury i — nazwijmy to tak — filologów. Każdy cel — inaczej. Wspólne jest tylko wzruszenie, nie ma wspólnoty myśli. Sytuacja jak w *Emigrantach* — AA i XX mówiąc tym samym polskim językiem należą do różnych światów. Społeczność AA to społeczność myśli, wolności, wiedzy, dumna społeczność Kordiana; społeczność XX — to ciągle pożądanie „chleba i igrzysk”. Tak rozdzielił role i Konrad Swinarski w *Dziadach* — pochrapujący po kątach, nigdy niesyty lud obojętny był na Konradowe uniesienia „za milijony”. Ale i Konrad prawdziwego ludu nie widział emigrując w swój święty szal. Poczucie tragizmu było wspólne — na scenie i na widowni, wspólne też zrozumienie jeszcze jednej niewoli: emigracyjności polskiego życia.

Tradycja narodowa ma takie wątki historyczne, które istnieją w świadomości powszechnej jedynie dzięki przekazowi literatury. Czyn filarecki spoczywałby sobie skromnie na kartach uniwersyteckich podręczników historii — gdyby nie czyn literacki Mickiewicza, gdyby nie uwiecznieni w *Dziadach* towarzysze z więziennej celi Konrada, którym dramat zadedykowano. Tę uroczystą dedykację przeniósł Hanuszkiewicz do prologu swego spektaklu. I postanowił przywrócić filo-

matom i filaretom ich byt samoistny w tradycji. A raczej stworzyć. Ale cóż to znaczy stworzyć dla maluczkich? Przyprawić tak, aby nie było nudne. Dla nich więc wszystko, co jest „igrzyskiem” — majówka, tańce, śpiewy, ballady i amory. A dla filologów — Kordianowe uniesienia, manifesty, cała ta przestrzeń kultury, której tło, okoliczności historyczne i brakujące ogniwa potrafią uzupełnić własną wiedzą.

Gdyby nie uniwersyteckie audytorium i mundurki bohaterów, część pierwsza spektaklu mogłaby się dziać na lekcji wychowania obywatelskiego, a nie na zebraniu tajnego związku w państwie carów. Uczeń Zan wydaje repetycje z zadań rolnictwa, inny referuje rolę prasy w nowoczesnym społeczeństwie. Jest i *Oda do młodości*, ale Mickiewicz-Olbrychski wygłasza ją tak, jakby dawno z niej uszła wszelka treść — z wyraźnym przymusem, z wysiloną hiperekspresją. I chyba tylko dziwnością tej ekspresji zdumieni filomaci bąkają nieśmiałe sprzeciwy. Postraszeni przecież porównaniem do konserwatysty Koźmiana milkną. A że lekcja to pokazowa, inscenizują pocieszne intermedia, w których rozprawiają się z widmami przeszłości, skazując na piekło cesarza Kostantyna i św. Dominika. Jakby Koźmian i św. Dominik byli najgroźniejszymi tyranami młodych dusz...

Historia, fatum objawia się w I części poprzez Anioła Białego i Anioła Czarnego — jak w *Dziadów* cz. III. Ale Mickiewiczowska przestrzeń w *Dziadach* miała głębiej perspektywy poetyckiej i mistycznej: u Hanuszkiewicza jest to przestrzeń wizualna, skądże w niej to czarne fatum? AA odgadnie bez trudu, skojarzy właściwe fragmenty wierszy, XX będzie miał poczucie kompletnego chaosu. Podobnie w drugiej części spektaklu. Za co ich właściwie uwieźlili? Śpiewali ładne piosenki, pili mleko, kochali się, no trochę nieładnie, Mickiewicz z łóżka Maryli do jakiejś innej latał (co

to za jedna była? i dlaczego tak potem po Maryli rozpaczał, jeśli już wcześniej krzyżyk na niej położył?). Prawda, była przysięga w Związku Patriotów, na Kościuszkę przysięga, i wtedy ich złapali, ale ten jeden przecież za prawami mówił, choćby i obcymi, że je szanować trzeba...

Przesadzam? Chyba niewiele. Taka mogłaby być prawda obrazów tego widowiska widziana oczami XX, całkiem inna od tej, jaką AA konstruuje sobie z obrazów widzianych i myślanych. Z widzianego i myślanego budował *Dziady* Mickiewicz, traktując tradycję jako dobro wspólne dla AA i XX. Zdumiewająca epoka — w okresie największego ucisku narodowego romantycy (i to nie tylko ci najwięksi) mówili o potrzebie naprawy narodu jako społeczeństwa. Jeszcze przed gorzkim doświadczeniem Kordianowej samotności w listopadzie 1830. Miała i myśl filarecka, nie uświadomiony może do końca, udział w tym tworzeniu społeczności wspólnej dla AA i XX. A ich tytułem do pamięci potomnych nie samo męczeństwo nie chciane, „ofiara dziecinna”, jak by to z przedstawienia Hanuszkiewicza wyglądało. Bo ich męczeństwo było nie chciane. Legaliści — a był ten legalizm wyrazem wierności cnocie, rozumianej naiwnie jako jedno prawo dobra zdobywającego świat bez przemocy — zaczynali swój program naprawy od małej republiki cnót społecznych: poczucia wolności wewnętrznej, odwagi nieskrępowanej myśli w warunkach najgorszego ucisku. Historia pouczyła filaretów na ich własnym losie, że wszelki absolutystyczny program moralny czy społeczny, odwołujący się do wolnego człowieka, wskrzesza w sposób nieunikniony wygnane przez zaborcę widmo wolnego Polaka. A wraz z nim — widmo skaźńca. Logika tyranii uczyniła z nich męczenników. Ale ta sama logika nie zdołała przekreślić wolności myśli, jaką wbrew tyranii i ponad nią sobie wywal-

czyli, właśnie dlatego, że nie traktowali owej tyranii jako fatum wszechmocnego.

U Hanuszkiewicza natomiast historia objawia się właśnie jako czarny anioł nieuchronności, a fatum rzeczywiste, nieprzerwanie czuwające nad filareckim monologiem o cnocie, występuje deus ex machina w postaci żandarma; myśl „okuta w powiciu” — a przecież wolna! — staje się gładką uniwersytecką oracją, a męczeństwo jedynym naprawdę uświęcającym Polaka losem. Jedynym, w którym mogą się zbratać AA i XX.

W przedstawieniu, które nosi tytuł *Mickiewicz — młodość*, nie ma tytułowego bohatera. Zapewne w tym okresie dopiero zaczynał się wyróżniać spośród grona współtowarzyszy, wyróżniała go poezja: *Oda* nie rozumiana przez najbliższych nawet, ballady, romanse — poetyckie i życiowe. Wszystko to w spektaklu Hanuszkiewicza jest — także miłosny dramat rozpisany tekstem IV części *Dziadów*. Ale w wykonaniu Daniela Olbrychskiego postać Mickiewicza rozpadła się na kłiszę, które nie chcą się ułożyć w jedność. *Ode do młodości* recytuje dziki hajdamaka (Azja Tuhajbejowicz?), między bliźniaczymi reklamierkami Karoliny Kowalskiej i Maryli miota się farsowy sypialniany gracz, by nagle Gustawem się objawić. Rozkrzyczanej ekspresyjności gestu towarzyszy bezradność wobec słowa — brak wyczucia jego myślowej i uczuciowej wagi, fałszywie rozłożone akcenty. Jak gdyby słowo i gest nie były elementami składającymi się na osobowość postaci scenicznej, jakby — używając telewizyjnego języka — między obrazem a myślą zabrakło synchronu. Że nie jest to tylko negatywny skutek współpracy z filmem, ale i wizualizacji ekspresji w spektaklach Teatru Narodowego, świadczyłby i postępujący zanik gry zespołowej na tej scenie. Bronią się nieliczni — Krzysztof Kolberger harmonijną, a nie przesłodzoną,

obdarzoną żywym temperamentem postacią „promienistego” Zana, Władysław Krasnowiecki (Anioł Wygnany) tekstem Mickiewiczowskiego Ducha z *Dziadów* cz. III, Anna Chodakowska (Anioł Czarny, Johalka, Dziewczyna), obdarzony niepokojącym timbrem głosu „czarny anioł ballady” Teatru Narodowego.

1976

BULHAKOW I INNI

Tomasz Mann napisał gdzieś, że talent to umiejętność posiadania losu. Los artysty najpełniej dokonuje się w jego dziele. Prawdziwa sztuka, jakkolwiek rozpaczliwie malowałaby obrazy, w istocie, jako akt twórczy, jest aktywną postacią miłości do świata. Wartość moralna zawiera się w niej niejako z samej jej istoty. Moralność sztuki... czy nie polega na „sztuczności” wymyślonej tak dobrze, tak współmiernie z sytuacją, żeby zdolna była ocalić cnoty „naturalne”? A współmierność ta nieprosto się układa: nie zawsze lament ma większą siłę niż przekleństwo czy wielki śmiech. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że społeczeństwo, w którym literatura straciła uzdrawiające barwy komizmu i groteski, jest społeczeństwem chorym.

Optyka komizmu różnicuje świat, podważając sztywne hierarchie przywraca życiu jego moralnie rzeczywisty ład. Wyzwala człowieka z kręgu fałszywych idoli, uwalnia od niezdrowego lęku przed tabu. Ale komizm, nawet wielki, współczesnej sztuki jest przygaszony, pomniejszony o wartości absolutne, któreśmy utracili. Rzadko zdarza się, by wybuchął z żywiołową radością jako pochwała życia i wolności talentu.

Mistrz i Małgorzata Bułhakowa jest pod tym względem dziełem wyjątkowym w literaturze światowej. I chyba jedynym, w którym przetworzenie motywu

faustowskiego niesie prawdziwie odczucie nieśmiertelności sztuki. A przecież wszystko kończy się tak, jak wiemy, że się skończyć musi: Jeshua Ha-Nocri zostanie ukrzyżowany, Mistrz i Małgorzata umrą, czarną magię, zgodnie z prawami racjonalistycznie myślącego społeczeństwa, uda się „zdemaskować”. Niezwykły splot wątków — fantastycznej współczesnej komedii dell'arte z liryczną opowieścią o stawaniu się losu i dzieła ludzkiego — pada jasnym odbłaskiem na prostotę przypowieści ewangelicznej.

Adaptacja tej wyjątkowej książki na jakiegokolwiek inne tworzywo jest zadaniem prawie niewykonalnym.

Krzysztof Jasiński i Krystyna Gonet, adaptując powieść Bułhakowa dla Teatru STU, zdecydowali się na powtórzenie trzech wątków. Spektakl *Pacjentów*, nazwanych „widowiskiem buffo na motywach powieści *Mistrz i Małgorzata*”, grany jest w namiocie cyrkowym. Adaptacja (a w ślad za nią przedstawienie reżyserowane przez Jasińskiego) opiera się, podobnie jak u Bułhakowa, na wątku „diabolicznym”, który spaja ze sobą przygody moskiewskich literatów oraz miłość Mistrza i Małgorzaty — czyli współczesność z przeszłością ewangelicznej opowieści. Układ wątków jest piętrowy: Woland, szef piekielnej szajki, to w jednej osobie także dyrektor szpitala psychiatrycznego i Poncjusz Piłat; jego podkomendni wcielają się w sanitariuszy. Mistrz jest zarazem Jeshuą Ha-Nocri, poeta Iwan Bezdomny — Mateuszem Lewitą, a obaj (wśród wielu innych) stają się mieszkańcami klatek-cel leczniczego zakładu. Jesteśmy w varieté pacjentów, którego numery dyktuje diabelska trupa. Zło jest więc rozumem tej zamkniętej rzeczywistości; kształtując ludzkie losy bohaterów, samo pozostaje swobodne. Prawie do końca, kiedy Woland i piątka jego wesołków przemienia się także w pacjentów. To absurdalne koło szaleństwa, zwieńczenie symetrii wątków, nie da się

usprawiedliwić rzeczywistością powieściową, ale nadaje triumfowi dobra i miłości gorzki, ironiczny walor.

Klamrą spinającą przedstawienie jest historia Mistrza i Małgorzaty: scena pierwsza — spotkanie, scena finałowa — pośmiertny „odlot”-taniec. Walc, w którym towarzyszą im wszyscy pacjenci, wypuszczeni z cel przez Praskowie Fiodorownę z rozkazem: „Tańczyć!”. Mistrz i Małgorzata „nie czują” oporu ziemi, ich taniec jest swobodny, lekki, ale nakłada się na niego mozolny, zbiorowy szurgot grzęznących w piasku nóg. Ta przejmująca scena pochodzi jednak z sennika zupełnie innych snów, nie z Bułhakowa. Pisarz nie przyznaje żadnego prawa do triumfu podobnym koniecznościom. Jedyną koniecznością, która bezwzględnie zwycięża człowieka, jest śmierć, żywioł ahistoryczny. Sam diabeł-interpretator zmienił tu Jasińskiemu Kanta na Hegla. Misterna u Bułhakowa harmonika tematu miłości, powracającego w trzech wątkach: jako siła talentu Mistrza, realizacja jego miłości ku światu, jako Chrystusowa miłość-caritas, wreszcie jako siła ziemskiej eros, łączącej Mistrza i Małgorzatę, w *Pacjentach* uległa rozmyciu i spłaszczeniu. Zarówno „powstawanie dzieła”, jak historia Piłatowego sądu i ukrzyżowania Jeshui, zeszyły do roli ornamentyki uwznioślającej wątek erotyczny. Dzieło Mistrza jest tylko znakiem nieszczęścia, przyczyną jego rozłąki z Małgorzatą. A sąd Piłata i ukrzyżowanie to „żywa” opowieść Mistrza dla współwzięnia: Bezdomnego-Le-wity. Ukrzyżowany płynie pod kopułą prosto w ramiona Małgorzaty-Marii; kochankowie wkraczą w sferę sacrum.

Przedstawienie Jasińskiego jest niebywale efektowne; wszyscy aktorzy charakteryzują się cyrkową sprawnością, diabyły mają „numery specjalne” (płomie-nie z ust!), mówią biegle w językach obcych, cytując Sartre’a, Dostojewskiego, Szekspira, Goethego i paru

innych autorów. Na tle działalności polskich teatrów zawodowych (STU od niedawna też do nich należy) *Pacjenci* są zjawiskiem niezwykłym, wciąż jeszcze są wypowiedzią o cechach amatorskiej (w najlepszym znaczeniu) spontaniczności ideowej, niesformalizowanej deklaracji.

I tu zaczynają się kłopoty... Czy istnieje „sztuka niesformalizowana”? Kiedy „spontaniczność” przechodzi w „styl”? Od *Exodusu* poczynając styl teatru Jasińskiego zmierza wyraźnie ku gatunkowi musicalowego show w duchu *Hair* czy *Jesus Christ Superstar*. Pytanie więc, czy *Pacjenci* to rzeczywiście Bułhakow transponowany na musical, czy na jakąś inną, analogiczną do Bułhakowskiej polifoniki, formę teatralną? Na oba człony tego pytania trzeba, niestety, odpowiedzieć negatywnie. Muzyka Janusza Stokłosa jest z pewnością głównym komponentem nastroju „wido-wiska buffo”, ale jak na musical za wiele się tu mówi. Muzyka i niektóre efekty wizualne (płonący krzyż w opowieści Wolanda-Piłata, scena „krzyżowania” Mistrza-Jeshui wysoko pod kopułą cyrkową, walc życia i śmierci w finale) są, rzec by można, uproszczonymi, sentymentalnymi nośnikami wzruszeń, których nie potrafi przenieść najważniejsze (jednak!) w przedstawieniu słowo, bezradne, zawieszone w wielkiej przestrzeni pod kopułą, żałośnie ubogie wobec diabelskich sztuczek i śpiewów. W dawnych kameralnych przedstawieniach STU słowo było dostatecznie wyraziste. W songach i dziś dźwigają je świetne głosy, muzyka i... aparatura. Lecz instrumentem swego działania aktorzy tego zespołu zrobili przede wszystkim ciało. Aby jednak i słowo pozostało wierne myśli, musi stać się rzeczywistym przedłużeniem sprawności ciała.

PRAWDA POZORU I KŁAMSTWO PRAWDY

Dwie postawy artystów splatają się ze sobą w dziejach sztuki: ambicją jednych jest tworzyć na miarę surowej prawdy życia, dla innych sztuka jest arkadią pięknej iluzji, dokąd wulgarna prawda nie ma wstępu. Wbrew ich przeciwstawności — i prawda, i piękno są obecne w obu postawach — ale niejako w odwrotnej perspektywie. Realista posługuje się pięknem jak niewidzialną szybą dla prawdy, kreacjonista — przeciwnie, stawia rozmigotany sztuczkami ekran między odbiorcą a niewidzialną prawdą. Kreacjonistą i magikiem teatru był Mikołaj Jewreinow. Jego idee na równi z Appią, Craigiem, Wachtangowem i Meyerholdem określiły charakter Wielkiej Reformy. Zerwanie z naturalizmem u Jewreinowa było bodaj najradzykalniejsze — instynkt teatralności uważał bowiem za jeden z instynktów życiowych. „Zwyczajne życie” wygnane ze sceny wraz z czwartą ścianą w dramatach Jewreinowa powracało przemienione jako cud wiecznej teatralności.

Stare przysłowie powiada, że wszyscy jesteśmy aktorami. W życiu społecznym każdy przecież — lepiej czy gorzej — gra jakąś rolę. Ale dla Jewreinowa „lepiej” — nie znaczy zgodnie z przyjętym konwenansem i obyczajem. Jego teatr to teatr jednostkowej psychiki, nieustannie podążającej za swoją zmienną, nigdy niegotową prawdą, w niewyczerpanym entuzjazmie dla

wielorakiego bogactwa życia, w histrionskim nienasyceń. Program świeżości estetycznej łączy się tu zresztą z programem etycznym: ludzkie „ja” wciąż na nowo kontroluje swoją prawdę moralną, tożsamość myśli i działania, treści psychicznej i społecznej roli. Innymi słowy: tylko tworząc siebie, stając się „nie tym, kim jest”, jak by się wyraził egzystencjalista, człowiek dorasta prawdy swego losu. Wszelki pozór jest przeciw człowiekowi, człowiek winien być przeciw pozorom. Dalszy ciąg znamy z Gombrowicza: pozory, role, formy przeżerają nas, zmuszają do uległości, kierują naszymi czynami. Bohaterem Gombrowicza jest człowiek przeistoczony przez międzyludzką formę swego „ja”, bohaterem Jewreinowa człowiek przeistaczający tę formę. Wciąż jeszcze jednostką, „istnienie poszczególne”, nie anonimowa masa poddana prawu wielkiej liczby. Ale Jewreinow jest o całe pokolenie artystyczne starszy od Gombrowicza. I wcale nie jest naiwnym optymistą — doktor z *Komuny prawych* w pełni świadom bezsilności swych indywidualnych przeistoczeń popełnia samobójstwo, w chwili gdy bliskich mu ludzi ogarnia idea przeistoczenia zbiorowego. Bohater *Teatru odwiecznej wojny*, książę z dokumentów, proletariusz z psychicznego emploi mówi do uczestników balu demasqué:

„Istotną prawdę wyraża tylko kolektyw, inaczej mówiąc proletariat zainteresowany w zdarciu maski ze społecznych stosunków, a nie w zamaskowaniu ich” (przekład Maryny Zagórskiej).

Jewreinow wie, w jakim czasie żyje. A jednak ostatnie słowo *Teatru odwiecznej wojny* należy nie do księcia-proletariusza, ale do Ju-Dzen-Li, artystki, zaklinaczki iluzji dusz osobnych. Przegrała — w świecie iluzji prawda jej uczniów, prawda kochanego człowieka okazała się prostacko jednoznaczna, choć równie rzeczywista i niewątpliwa jak prawda księcia. Ale rze-

czywiste nie zawsze jest prawdziwe, a za progiem niewątpliwej rzeczywistości zaczyna się nowa ludzka tęsknota i wiara. Dlatego w epoce stadnych konformizmów, masowych instynktów przystosowawczych, świat dusz nienasyconych Jewreinowa jest nam bliski, dlatego rozumiemy nostalgię, która dyktuje Ju-Dzen-Li słowa: „Zwycięstwo nie cieszy, gdy słodki jest smak przegranej”.

Gdański Teatr „Wybrzeże”, a właściwie Stanisław Hebanowski, przyzwyczaił nas już do swoich odkryć — prapremier dramaturgii rodzimej i obcej, znaczących przypomnień repertuarowych. Hebanowski, prawdziwy (a kto wie, czy nie ostatni wśród naszych reżyserów?) miłośnik literatury na scenie, konsekwentnie buduje swój teatr snów i zapomnianych mitów. „Swoj” — bo spod jego reżyserskiej ręki nigdy nie wychodzą spektakle przypadkowe, wybór nigdy nie jest sprawą snobizmu. Zawsze decyduje o nim — po staroświecku liryczne i niemodne — rozmiłowanie w utworze, duchowe współbrzmienie filozofii artystycznej reżysera i autora. Nawet w przedstawieniach teatralnie mniej udanych odczuwa się niekłamana siłę uczuciową tego związku. Jak gdyby platoński duch teatru unosił się ponad spełnieniem. Z tego samego ducha są dramaty Jewreinowa, którego Hebanowski wprowadził na powojenną scenę spektaklem *Teatru odwiecznej wojny* (przekład Maryny Zagórskiej) we własnej adaptacji i reżyserii.

Inscenizacyjna tradycja tego dramatu jest bardzo skromna: przed wojną grano go tylko w Poznaniu i Krakowie. Zapewne i przedstawienie gdańskie — choć ostatecznych wniosków ferować niepodobna — pozostanie faktem odosobnionym w powojennej historii polskiego teatru. Jewreinow, twórca widowisk masowych ku chwale zwycięskiej rewolucji, w *Teatrze odwiecznej wojny* odchodzi daleko od wyobraźni maso-

wej. Chyba że znalazłby się twórca zdolny podbić tę wyobraźnię feeryczną i cyrkową jednością ducha i litery tego dramatu. W przedstawieniu gdańskim ta komunia nie nastąpiła. Scenograf spektaklu, Marian Kołodziej, myśli kategoriami dekoracji przestrzeni scenicznej, u Jewreinowa chodzi o coś całkiem innego — o teatralizację. Ubierzmy aktora w ceremonialny frak, każmy mu grać sceniczne udanie w przestrzeni operowo monumentalnej — czy w tych warunkach potrafi uwiarygodnić swoją podwójną grę, zafascynować magią wiecznego arlekina? A taka jest dekoracja Kołodzieja — nie tylko nie pomaga aktorom, ale mnoży trudności — aktor nie może być swobodny na scenie, zmuszony do ciągłej walki z masywnym monolitem przestrzeni. Cierpi na tym zwłaszcza akt I, niezmiernie ważny dla dramatyzmu całości. Zamiast objawić fascynującą siłę teatralnego pozoru, przy której prawda rzeczywista błędnie (każda z postaci gra równocześnie siebie i wyznaczoną sytuacyjnie rolę, wytworny raut jest w istocie egzaminem w instytucie teatralnym pani Darial), przypomina przyjęcie w niezbyt dobranym towarzystwie. A przecież w tym właśnie jest wielkość teatru, że stawia człowiekowi pytanie o fałsz jego codziennych ról. Jedni — jak pani Darial i podrabiacz antyków Abramsohn — utożsamili się ze swoim społecznym kłamstwem, inni — poprzez bezinteresowne kłamstwo sztuki — dochodzą do pytania o prawdę. Ale nieliczni tylko potrafią ją przyjąć i zrozumieć jej złożoną naturę. Bal demasqué staje się klęską wszystkich postaci, oprócz dwojga: księcia Maszukowa i Ju-Dzen-Li. On umie dojrzeć poza opalizującymi fantomami rzeczywistość, ona — ocalić w sobie wiarę w prawdziwsze od rzeczywistości marzenie. Czy nie tak właśnie objawia się podwójna, ta sama w sztuce i w życiu — natura prawdy człowiekowi: zawsze poprzez to, czym jest, jako nie to, czym być powinna? Nie sztuka

ma więc być zwierciadłem życia, ale życie — zwierciadłem sztuki.

Spektakl gdański nie stwarza inscenizacyjnej wizji dorównującej idei tekstu. Ale może właśnie wskutek oporu, jaki stawia aktorowi machina teatralna, dobitniej ujawnia się ludzka, nie estetyczna prawda jego posłannictwa? Zwłaszcza rola Haliny Winiarskiej nadaje przedstawieniu daleki od purytańskiej jednoznaczności ton moralnego piękna. Winiarska igra ludzkimi uczuciami, jest kokietką i nauczycielką w szkole pozorów, ale jej sztuka nie chce służyć ani pragmatycznemu kramarstwu, ani fałszywemu pięknoduchostwu — kto do niej dorósł, pojmie, że służy wieloznaczności życia. Ju-Dzen-Li Winiarskiej jest uosobieniem tajemnicy życia, jak wschodnie bóstwo odsłania wciąż nowe twarze — żadna z nich nie jest z nią tożsama, wszystkie są postaciami jej „ja”. A jej celem nie jest ani upiększenie brzydoty, ani demaskowanie fałszu, lecz wyzwalanie prawdy. Do tej samej rodziny artystów należy Anatol Morawski Krzysztofa Gordona. Jeśli Winiarska jest Prosperem tej komedii dell’arte — on jest arlekinem. Ma w sobie psychiczną miękkość i fizyczny wdzięk nonszalancji. Sługa życia, gotów w każdej chwili wypełnić się nową treścią, odrodzić nowym entuzjazmem — na próżno przekonuje Mary o swojej miłości: tylko dla niej udawał przecież prostaczka będąc aktorem. Ale Mary (Wanda Neumann) jest fanatyczką jednego złudzenia, złudzenia, że szczerłość jest prawdą — wyrzeka się rzeczywistego uczucia, które zawdzięcza pięknemu kłamstwu Anatola. Wyrzeka się i przegrywa. Bo ani konformizm szczerości, ani konformizm udania nie jest ludzką prawdą. Kaznodzieja (Stanisław Igar) obnażając swoje ciało kukły zeszytej przez chirurgów wywołuje szok jak Frankenstein, a nie współczucie dla ludzkiej tragedii. Wśród pozorów — tanich i królewskich, tylko księżę (Florian Sta-

niewski) nie daje się im owładnąć, nie pozwala się wlać w żadną formę. Ma w sobie coś z bezwładności Gombrowiczowskiej Iwony, dopóki nie ogłosi swego manifestu. I on jeden, herold masowej proletariackiej prawdy, będzie triumfátorem w tym dramacie. Ale jego zwycięstwo jest już z innego świata niż świat dusz feerycznych artystki Ju-Dzen-Li i Mikołaja Jewreino-wa.

1976

HISTORIA JAKO NARKOTYK

Przybyszewska napisała trzy dramaty o rewolucji francuskiej, ale tylko w najwcześniejszym z nich — *Dziewięćdziesiąty trzeci* — występują postacie niehistoryczne. To analityczne studium przeciętnych uczestników i świadków zdarzeń poprzedziło zanurzenie się w przebieg dziejów tworzonych przez ludzi-nazwiska, ludzi-symbole. *Dziewięćdziesiąty trzeci*, jak twierdzą badacze Przybyszewskiej, różni się od pozostałych dwu dramatów sztucznością założenia, modernistyczną genealogią bohaterki, czytelnym autobiografizmem. Historyczna Maud, „femme fatale”, która decyduje się złożyć fałszywy donos na własnego ojca przed reprezentantem jakobińskiej „góry”, Josse’em, po to, aby bodaj na chwilę wykrzesać z oskarżonego ludzkie uczucia, miałyby więc być przetworzonym obrazem rozczarowań autorki do Przybyszewskiego. Takie domniemywanie biograficznych źródeł twórczości wydaje się co najmniej uproszczone, jeśli nie naiwne.

W znakomitej książce Stanisław Brzozowski — *kształtowanie myśli krytycznej* Andrzej Mencwel przekonująco rozwinął tezę, jak przeżyty kryzys szlacheckiej „kultury domowej” uformował Brzozowskiego na człowieka, któremu jedyną biografią stała się myśl społeczno-etycystyczna. Niech mi daruje autor tej pracy, że rezultaty jego precyzyjnych analiz przeniosę w wielkim uproszczeniu na „sprawę Przybyszewskiej”.

Z natury swojej sytuacji osobistej prawie całe życie samotna, prawie całe życie pozostająca poza krajem, Przybyszewska musiała z nierównie większą siłą odczuwać potrzebę „stworzenia własnej biografii”. Przez 10 lat twórczego życia wyzbyta wszelkich zatrudnień, głoduje, aby oddać się najpotężniejszemu narkotyko-
wi — literaturze, która jedyna stwarza sens jej egzystencji, zastępuje rodzinę, dom, wypełnia gorączkową potrzebę intensywności życia. Intensywność... — jeśli wsłuchać się uważnie w intencję wypowiedzi Maud z *Dziewięćdziesiątego trzeciego*, wcale nie Strindbergowskie kobiety-modliszki przychodzą na myśl, ale „Stasia” pracująca po kilkanaście godzin na dobę, kobieta, która w literaturze chce żyć równie mocno jak jej bohaterowie w historii. W jednym z listów pisze:

„Mam wreszcie osobisty powód do smutku: Kocham się w Robespierre. Kocham się w nim zaciekle od lat 5. Nikomu nie dotrzymałam wierności tak długo”.

Maud z *Dziewięćdziesiątego trzeciego*, jej poszukiwanie człowieka-herosa, istotnie są transpozycją autobiografizmu. Nie tego przecież, który wszędzie każe się doszukiwać rozczarowania do ojca, jest to relacja spisana z doświadczeń umysłu, nie z kompleksów. Dość wcześnie zdała sobie sprawę z uczuciowej samotności, dość wcześnie na to... aby szukać intelektualnie człowieka-idei, który mógłby stać się jej „ojcem”. Który stworzyłby ją jako kogoś zupełnie innego niż „biologiczny przypadek”, który stworzyłby ją — z jej własnej myśli. Zdaje się, że na tym tle jasno tłumaczy się niechęć autorki do ludzkiej „bestii”, bezrozumnej natury upostaciowanej w Dantonie i słowa Josse’a w *Dziewięćdziesiątym trzecim*:

„Natura, Michot? Drwię z niej. [...] gdy mnie przypuszczą wreszcie do pracy — zapomnę o wszelkich Maud w ciągu dwu dni [...]. Wątpię, czy i osiemnaście godzin na dobę wystarczy — pewno nie. Ale nie zmę-

czę się tak prędko, bo praca żywotna nie niszczy człowieka”.

„Praca żywotna”, myśl — one tylko zdolne są stworzyć człowieka godnego tego miana, pod takim credo Przybyszewska mogłaby się chyba podpisać. Credo, którego niebezpieczeństw nie widać jeszcze w *Dziewięćdziesiątym trzecim* — Josse, bliźniak Robespierre’a, wypowiada się we własnym imieniu, gdy Robespierre ze *Sprawy Dantona* i *Thermidora* stał się rozumem historii, a swoje „ja” odczuwa jako tożsame z „ja” dziejów. Czy ktokolwiek może jednak o sobie powiedzieć, że jego nieomylność ma prawo nadawać ruch ludzkim masom? Wierząc, że myśli w imieniu mas, Robespierre wikła się w sprzeczności arystokratycznego indywidualizmu.

Porównywano tę dramaturgię z romantyczną. Ale stosowniejsze wydaje się inne porównanie. Przybyszewska jest u progu świadomości, która przesiliła się w dramatach Witkacego. Jej bohater, bo w istocie pod różnymi postaciami jednego miała bohatera, zachłannością moralną dorównuje „wścieklej żądzy absolutu” bohaterów Witkacego i podobna czeka go klęska. „Staje się bezosobowym, potwornie rozszerzonym, rozognionym mózgiem” — ten cytat nie pochodzi z Witkacego, ale ze *Sprawy Dantona*. To znak tragicznego kryzysu indywidualizmu, a w Robespierre’owskiej „woli mocy” przegląda się już nadciągająca epoka ideologii totalnej.

Dziewięćdziesiąty trzeci stanowi niezwykle ważne uzupełnienie dramatu, jaki w *Thermidorze* i *Sprawie Dantona* rozgrywa się na szczytach władzy. Tym bardziej zadziwiające, że materiałem stało się dla autorki jej własne doświadczenie umysłowe, z którego potrafiła wyciągnąć wnioski daleko przekraczające granice autopsji. Robespierre „kocham masę, a nienawidzi człowieka, krzywdzi jednostkę dla dobra ogółu”. Maud

kocha herosa i nienawidzi człowieka, krzywdzi człowieka, aby oszczędzić wymagowanego idola. Nigdy więcej nie powróci Przybyszewska do kwestii z taką ostrością zarysowanej w *Dziewięćdziesiątym trzecim* — oddolnego formowania się totalitaryzmu, historii przeżywanego jako narkotyk. I mimo pewnych niezręczności w przeprowadzeniu najważniejszego wątku (jak choćby nacechowany erotyzmem stosunek Maud do ojca) okoliczności psychospołeczne denuncjacji nie są wcale nieprawdopodobne. Wbrew pozorom Maud nie jest też romansową postacią histerycznej panny, jej prawdziwy romans to romans z historią, tyle że przeżywaną na cudzą odpowiedzialność, wobec absolutu o ekscytującej twarzy — Rewolucji.

Maud postępuje zgodnie z niepisanym prawem świętości terroru, Josse działa w myśl jej rygorystycznych nakazów i ustaw, oboje jednakowo odrzucają pytania własnego sumienia. Dwie postacie nowoczesnego amoralizmu — jedną uzasadnia bezrefleksyjny instynkt, drugą równie bezrefleksyjna dyscyplina i biologiczna asceza. Spod uroku tej ostatniej, równoznacznej dla niej samej z pojęciem świadomego człowieczeństwa, Przybyszewska nie potrafi się wyzwolić, humanistyczne pojmowanie natury ludzkiej jako splotu tragicznych sprzeczności, które reprezentuje ksiądz Michot, nie ma w dramacie tej siły co samoofiarowanie instynktów na ołtarzu sprawy przez Josse'a.

Przedstawienie Jerzego Krasowskiego, powojennego odkrywcy Przybyszewskiej, zrealizowane w krakowskim Teatrze „Miniatura” (scenografia Władysława Wigury) wydobywa raczej psychologiczny, jednostkowy charakter bohaterów *Dziewięćdziesiątego trzeciego* niż uogólnienie ich postaw. Wyróżiste konsekwencje ma to zwłaszcza w ustawieniu postaci Maud. Krasowski nie skreślił aktorce tych partii tekstu, które dają okazję do zagrania kapryśnej, erotycznie nadpobudli-

wej panny. Co za tym idzie, w rysunku postaci przeszarżowana jest zarówno „damska” histeria, jak i biologiczny naturalizm. Maud Anny Sokołowskiej żyje pod presją kompleksów kobiecości raczej niż historii. W przedstawieniu ujawnia się przecież ostro społeczna próżnia, jaką ciśnienie wydarzeń historycznych (o nich się tu tylko mówi) wytworzyło między bohaterami. Każde „ja” to osobny teatrzyk, w którym odgrywa się rolę na miarę dziejów, odrzucając obowiązek powszedniego człowieczeństwa. Gdy jednostka za sprawą donosu, „rozpracowania” wroga, może się poczuć wyrazicielką ponadludzkiego rozumu dziejów, któż by się troszczył o spłowiełe zasady z minionej epoki: poszanowanie godności i prawdy innych? Człowiek jest zaledwie instrumentem stawania się historii; „łopata, którą się rzuca obojętnie, gdy się stępi, bo można ją natychmiast zastąpić nową, równie dobrą” — wedle słów Josse’a. Ksiądz Michot może proponować bohaterom nowej epoki tylko swoją niespektakularną, codzienną troskę i miłość do człowieka w jego wymiarze rzeczywistym, a więc tuzinkowym, nie uwznioślonym. Dla nich to za mało, ale dla nas on właśnie pozostanie moralnym zwycięzcą przedstawienia Krasowskiego.

Bardzo trafnie obsadzony w tej roli Krzysztof Jędrysek ujmuje fizyczną bezradnością, dziecięcą nieśmiałością i pokorą. Porusza się niezauważalnie, mówi cicho; jakby zażenowany tym, że słowa bywają często za wielkie, uśmiecha się nieporadnie w pół zdania. W jego spontanicznych reakcjach, entuzjazmie i oburzeniu prawdziwie odbijają się czyny innych. Dobrą rolę stworzył też Jerzy Grałek (Josse). Jak na doktrynera wiele w nim wątpliwości moralnych. W dramatycznym dialogu z sobą samym wysłuchuje donosu Maud przeciwko ojcu. Opanowana maska urzędnika rewolucji, młodzieńcza pewność gestu ustępują miej-

sca rozpaczliwej szamotaninie; ale brutalność wobec Maud jest tu bardziej znakiem utraconej wiary niż nienawiści do oskarżycielki. Niekłamana jest jego radość, kiedy kłamstwo wychodzi na jaw.

Przedstawienie Krasowskiego jest obrazem rewolucji bardzo młodej, której grzechy są pierwsze, niewinne, całkowicie do naprawienia.

1977

WESELE SPRZECZNYCH ŻYWIOŁÓW

Wesele zrealizowane przez Stanisława Hebanowskiego na trzydziestolecie Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku, przedstawione publiczności warszawskiej w grudniu, wywołało powszechny entuzjazm. Pisano w telewizyjnym stylu o „posilnym daniu świątecznym”, sławiono aktorstwo zespołu — magia wielkiego tekstu, magia jubileuszu, magia nazwiska Hebanowskiego niezawodnie podziały. A jest to przecież przedstawienie, które wcale do jednoznacznego entuzjazmu nie skłania. Choć — po słynnym spektaklu Lidii Zamkow i niezapomnianym I akcie pierwszego *Wesela* Hanuszkiewicza — przynosi bodaj najgłębszy zamysł interpretacyjny w powojennych dziejach dramatu. Zamysł jednak nie dopowiedziany do końca.

Wyobraźmy sobie przed wejściem do teatru makietę Rydlowego dworku, w oknie manekina Racheli, kukły krakowskie witające nas chlebem i solą w takt skocznej muzyki. Co to jest — nikomu tłumaczyć nie trzeba — taki jest nasz stereotyp ludowości, mit. Nasz — inteligentów spieszących do teatru, jak inteligencji Wyspiańskiego spieszyli na wiejskie wesele. A na scenie czeka mit drugi, utrwalony w obrazach gospodarza: potyczki, bohaterstwu, kosynierzy, „W konie, Chryste Panie”. Ta chata, w której są wszystkie znaki Wyspiańskiego, nie jest chatą rozśpiewaną, jest chatą roztrząsaną. Nad sceną zaledwie zręby wypalonego okapu,

spod którego spływają chorągwie bitewne, zwisają husarskie skrzydła. Ta izba weselna jest pracownią malarza, w której ostały się rekwizyty mitu zbawienia wg starej romantycznej recepty: „Jeden tylko, jeden cud, z szlachtą polską polski lud”. Gospodarz-artysta, Gospodarz-chłop jest niewolnikiem tego mitu, żyje wśród magicznego kręgu świętych symboli i spowszedniałych rekwizytów. Jedną nogą w atelier, drugą na zagonie: coś z Piasta i coś z Konrada. *Wesele* Hebanowskiego zostało odczytane przez problematykę myślową *Wyzwolenia*. Jego bohaterem nie jest ani lud, ani inteligencja, ani konflikt obu warstw; jego bohaterem jest stan zmitologizowanej, fałszywej świadomości inteligenckiej. Potwierdza to pesymistyczny finał, kiedy w chocholim tańcu rusza obrotówka z niebem rekwizytorni narodowej: kosy, ukrzyżowany Chrystus, „Polska! Polska!”. Winkelried zahipnotyzowany, śniący obrazy swoich odwiecznych snów. A skoro tak, to wszyscy bez wyjątku są śnieni przez Gospodarza, a skoro tak, to akt II powinien być jak rozmowa z Maskami — kompromitować fetysze zbawcze i samoczynne, a skoro tak — to jest drugie dno snu, sen w śnie.

W takiej interpretacji *Wesela*, jakiej domyślamy się z architektury sceny w akcie I i z finału aktu III, akt II jest ogniwem najważniejszym myślowo. Spójna scenicznie wizja tego aktu jedynie prawomocnie takiej motywacji broni. Jeśli przyjmujemy — a to, zdaje się, zamyślił Hebanowski — że chocholi taniec snuje się po weselnej izbie już w akcie II — „teatru dusz”, że każda z ważniejszych osób ma własne odbicie fałszywe w „osobie dramatu”, że każde „ja” znajduje wystarczające uzasadnienie swego życia w wewnętrznym dialogu z obrazami wspomnień, z przeszłością, przyjmujemy równocześnie, że to właśnie wspólne przekonanie wszystkich osób czyni je bezwolnymi mieszkańcami snu, który zastępuje rzeczywistość, a rzeczywi-

stość do snu upodabnia. Bo jeśli bohaterem *Wyzwolenia* jest samotne „ja” artysty, bohaterem *Wesela* jest społeczność, która nie ma „ja” zbiorowego. Te zaślubiny chłopca z panem, obu z wolnością i Polską, dlatego nie mogą się udać, że żadne „ja” nie przekracza tu „kręgu, czarów” własnych wspomnień i wyobrażeń. Dziennikarz, Poeta, Marysia, Dziad, Gospodarz — nikt z nich nie potrafi naprawdę wyjść z koła samotności, którą uważa za prawdę jedyną i chowa ją w sobie równie skwapliwie, jak rzeczowa Gospodyni ukryła złotą podkowę Wernyhory.

Sentencjonalne porzekadła *Wesela*, rymy tak złudnie łatwo wpadające w ucho — „ja to gram na skrzypce, a pan na bas”, „jeden Sas, a drugi w las” — wiele o tym mówią, zwłaszcza że wypowiada je Żyd, świadek przelotny, co „tu przyszedł nieśmieiele”. Oczami tego subtelного ironisty widzimy prawdziwy obraz weselników, a jego kwestia: „my jesteśmy tacy przyjaciele, co się nie lubią”, charakteryzuje wszystkie pańsko-chłopskie układy *Wesela*.

Cóż stąd jednak wynika dla inscenizacji aktu II? Z pewnością nie może być rozumiany jako święta godzina objawień, które smutno konfrontują rzeczywistość. Zresztą wystarczy uważniej przeczytać sceny Stańczyk — Dziennikarz, Rycerz Czarny — Poeta, aby się przekonać, że „osoby dramatu” niekoniecznie są symbolami wielkości i siły. I nie siła wielkich widziadeł kompromituje inteligenckich słabeuszy, ale samo zapatrzenie się w widziadła, zaśłuchanie w osobność — wszystkich śniących. Akt II *Wesela* nie może być monumentalną (i konwencjonalną) sonatą widm. To ta sama „swojska szopa”, co w akcie I — tylko w zwierciadle snów. I spektakl gdański tu właśnie obnaża swoją słabość. Ze skocznej, tandetnej (i nazbyt uproszczonymi środkami budowanej) „ludowości”, mitu krzepy chłopca-Piasta wchodzimy w solenny, stateczny półmrok

aktu II, od dawna w tak skowencjonalizowanej formie nie widziany w polskim teatrze. I jeśli w akcie I zawiodły środki ekspresji, tu łamie się i myśl. Chochół jest równocześnie dziecinną zabawką w rękach Isi i postacią wchodzącą w plan snów weselnych. Postaci z osobami dramatu rozmawiają o Polsce „poważnie i szczerze”, „prawdziwy” Stańczyk, „prawdziwy” Rycerz Czarny... Gdzieś się zagubiły płótna Gospodarza, fałszywy świat jego mitów, z którymi spokrewnione są te widma. I końcowy gniewny monolog: „a ot, co z nas pozostało: lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”, zakończony wielkim crescendo aktora (Henryk Bista), owo mocne „warchoły to wy” *Wesela*, przebudzenie się Konrada w Gospodarzu zawisło w próżni interpretacyjnej. Rola Bisty jest bardzo rzetelnie, wier- nie wobec myśli interpretatora poprowadzona w całym spektaklu. W akcie I — ze szlachcica chłop, zasugerowany własną rolą, mocny, a nie przerysowany; w II — obudzony Konrad; i wreszcie w III — w dwu snach rozdwojony, pijany sprzecznymi marzeniami i... zwyczajnie wódką. Wódki zresztą za dużo w akcie III, w krzykliwej rodzajowości Zenona Burzyńskiego (Nos). Ta solówka nadaje zbyt jaskrawy ton metaforze świata — u Wyspiańskiego nie wiadomo na pewno: sen to zbiorowy czy jawa, lęki kaca czy obawa czynu.

Finał aktu III. W ciszę zbiorowego „ja” wdziera się Jaśkowe furioso. Ale cisza musi mieć swój oddech w teatrze. Tu go zabrakło. Konfrontacja szalonego biegu Jaśka z zaczarowanym tłumem jest statyczna: przypomina żywy obraz bardziej niż scenę dramatyczną. I dopiero ruch obrotówki wprawia nas w prawdziwy rytm chocholego tańca.

W *Weselu*, jak w mało którym dramacie, melodyka i rytm wiersza podporządkowane są modulacji myśli. W akcie I wiersz silnie zrytmizowany, w krótkich kadencjach kwestii, zdawałoby się, sam niesie, podpo-

wiada żywy taniec, ale taniec coraz przerywany jakimś dysonansem, wejściem nie w takt, zgrzytliwym rozejściem się pytania i odpowiedzi. W akcie II fraza kwestii się wydłuża jakby zapowiedzią chochołowej nuty, ale żywy rytm kryją częste męskie rymy, akt III rozpoczyna nie kto inny przecież jak pijany Nos. Muzyczność *Wesela* mieni się rytmem wewnętrznym, jest muzycznością wiersza i obrazu, nie tłumaczy się bezpośrednio na taneczną rodzajowość ani na rodzajowość pijacką. W inscenizacji Stanisława Hebanowskiego ten rytm wewnętrzny, złamany od początku, nie został przetransponowany na nową melodykę, która — zgadzając się z myślą reżyserską — zachowałaby muzyczne kadencje i antykadencje, migotliwą harmonikę *Wesela*.

Zabrnęłam w muzyczne tematy, bo one są najczulszym kamertonem tego spektaklu, obnażają niedomogi ruchu scenicznego, zespołowości. W akcie I zbyt dosłownie przetłumaczono chłopskość na oberkowość à la Cepelia, inteligenckość na dystynkcję: chłopci swoje wejścia „skaczą”, inteligenci poruszają się ze statyką mówiących posągów. I pierwsi, i drudzy jednakowo przy tym gubią wspólną wszystkim postaciom właściwość, tę mianowicie, że i poetyzowanie Racheli, i pijaństwo Nosa mieszczą się w tej samej długości wersu. Cała trudność i tajemnica *Wesela* polega na tym, aby zmieścić się w rytmie, a stworzyć postać, narysować, ale nie przerysować. Jest to możliwe tylko przy zespole wyrównanym aktorsko, czego — powiedzmy uczciwie — w Teatrze „Wybrzeże” nie ma (w ilu teatrach polskich jest?). Tu jakby każdy z aktorów chciał się nagrać za wszelką cenę, upamiętnić w solówce. Stanisław Michalski (Czepiec) jest najjaskrawszym przykładem aktorskiego siebiepaństwa. Z każdą kwestią zezuje do widowni: spodobał im się ten Wojtek z Chicago czy nie? Nawet Rachela, Halina Winiarska, wchodzi

do chaty rozśpiewanej jak dama zasłuchana w echo swoich kroków i szelest sukni po ziemi.

Hebanowski kocha aktorów, ufa aktorom, jest człowiekiem wielkiej tolerancji dla ludzi. Niekiedy zbiera gorzkie owoce tej ufności i tolerancji. Zespół gdański uwierzył, zdaje się na kredyt, w rozgrzeszenie spływające nań z błogosławieństwem nazwiska Hebanowskiego, uwierzył w stałość swych gwiazdnych konstelacji, których w żywej sztuce nie ma.

Wśród tych słów cierpkich nie wolno zapomnieć o dwu rolach aktorek młodych, zagranych na najwyższą miarę możliwości i entuzjazmu. Pierwsza to Maryna Wandy Neumann. Jest cała z wewnętrznego żaru, jej inteligencja jest inteligencją uczuciową, na wskroś kobiecą, współczesną, jej gra salonowa to nerwowe, niecierpliwe szukanie prawdy. W *Weselu* Hebanowskiego nie Rachela, lecz właśnie Maryna, Rachela à rebours, jest nosicielką poezji żywej, prawdy życia: jedyna zdolna się przeciwstawić mitologii Gospodarza. Marysia Tomiry Kowalik w skali nieporównanie mniejszej, na miarę znacznie skromniejszych doświadczeń aktorskich, bardzo dziewczęco, pastelowo zagrała scenę z *Widmem* w akcie II.

OPERETKA NIE-BOSKĄ PODSZYTA

Ze wszystkich dramatów Gombrowicza *Operetka* stwarza inscenizatorom największe kłopoty. W *Ślubie* z wesela robi się pogrzeb, w *Iwonie* bezformie, bezwład, atrofia kształtu wyzwala mord wyrafinowany, formę skończoną i nieodwracalną. W obu dramatach dezynwoltura, „boski idiotyzm” gestu, zdarzenia, sytuacji obrasta niespodziewanym dramatyzmem, moralnym patosem, ujawniając pierwotnie etyczny charakter ludzkiego losu. W *Operetce* inaczej, sprzeczności Gombrowiczowskie pozostają w nierozzerwalnym związku — głupstwo ośmiesza powagę, powaga więzi śmiech. „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym — maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkie oblicze” — to zdanie z autorskiego wstępu określa skalę trudności przy realizacji dramatu.

Operetka rozgrywa się w planie historii, „ja” zbiorowego, zniewolonego rytuałem, konwencją, zastygłą formą, która tutaj nazywa się kostiumem, rewią mody. Warstwy kostiumów są zresztą niezliczone: bohaterowie noszą nie tylko stroje określające ich społeczno-operetkowy status, sam dramat jest groteskowym przebraniem romantycznej problematyki, zwłaszcza *Nie-Boskiej komedii*. A w tych wszystkich kostiumach ukryta jest Gombrowiczowska bomba, lapsus — Prawda Objawiona, czyli naga Albertynka. Filipiki przeciw-

ko koronkowemu światu Prousta, przeciwko wtajemniczeniom salonowym, gdzie ból rozsnuwa się na mgiełki, domysły, egzotyczne zapachy i dźwięki, filipiki z *Dziennika* realizują się w postaci Albertynki wyzywająco barbarzyńskiej, nagiej, zakochanej w niższości i dwuznaczności. Albertynki, strojnej i przebieranej gwałtem „dziewki bosej” z Wyspiańskiego i Witkacego.

Ogarnąć rozległość Gombrowiczowskich odniesień literackich, hybrydycznych form, zachować ton błazenady i „wykrzywione śmiesznym bólem ludzkości oblicze” — czy takie przedsięwzięcie w ogóle może się udać w teatrze „czwartej ściany”, z reżyserem w roli uroczystego Fiora? Gombrowicz to coś więcej niż literatura, niż zamknięty w literaturze obraz świata: to światopogląd etyczny i artystyczny: biografia pisarza nierozzerwalnie splata się z dziełami, losem staje się najdosłowniej sztuka kreowania i przewycięzania siebie gotowego, tyleż śmieszna co tragiczna ucieczka przed skostniałą formą. Wszelka linearna interpretacja, pomijająca z natury rzeczy głęboką komponentę moralną wynikającą z całościowego rozumienia „losu artysty”, będzie zaledwie odległym przybliżeniem: światopoglądu nie da się imitować.

Przedstawienie Kazimierza Brauna we wrocławskim Teatrze Współczesnym daleko bardziej niż pamiętna *Operetka* Dejmka wchodzi w materię „niebezpiecznych związków” Gombrowicza z romantyczną literaturą. Ton tej *Operetki* jest solenny, hieratyczny. I jak pastiszowa lekkość dwu pierwszych aktów przekreśliła u Dejmka wagę spraw toczących się w III, u Brauna odwrotnie — akt III stanowi o myślowej randze przedstawienia. U Dejmka barwne ludzkie panoptikum aktu I i II miało zmysłową realność, jeśli nawet wynaturzoną, to niegroźną. U Brauna akt I od razu wprowadza w monumentalne spotwornienie rytuału: teatr hra-

biów, Fiorów, małą estradkę wzniesioną pośrodku sceny dźwigają na swoich barkach bezosobowe fagasy, lokaje. Niższość i wyższość oddzielone wyraźną granicą. Okopy Świętej Trójcy i obóz Przyszłej Rewolucji. Tak jest u Krasińskiego, nie u Gombrowicza. Mistrz Fior (Bogusław Kierc), patetyczny wodzirej, Hrabia Henrykiem i Geniuszem miał być w zamierzeniu. Ale fałsz deklamacyjności aktora zlewa się z hieratyczną ospałością arystokratycznego towarzystwa; a przecież przekładając rzecz na język realiów (i tak to wyraźnie jest w *Operetce* zapisane) to Polska ziemiańsko-dworskowa czeka na swoją komunię z Europą, z kostiumem ostatniej mody francuskiego kroju, lekkości i wdzięku! I Fior musi być ich uosobieniem, aby wszelki strój przegrał z nagością Albertynki w finale, aby panorama zaściankowa rozrosła się do światowej, aby historia zastygająca w coraz nowe krygi i groźne pozy, świat stęskniony formuły porządku i munduru objawił swoją nicość wobec zawsze młodej wolności człowieka.

Akt II to już taniec na wulkanie: Europa rozflirtowana, rozbawiona, Europa sprzed obu wojen. Niepokój. W kwestii Fiora odzywa się Wyspiański. I Krasiński:

W powodzi światel muszek rój,
Kształtów zakrytych dziwna moc [...]
Niech każdy sobie swoje śni,
Aż przyjdzie Mistrz, wykuje Mistrz
Ze snów tych posąg przyszłych dni.

Rytm przedstawienia Brauna, podobnie jak w akcie I, jest tu jednostajny, brak mu Gombrowiczowskich roziskrzeń i zapaści. Tylko symbolika plastyczna przewijających się kołem postaci w workach-walcach wnosi ton niepokoju, niepewnej przyszłości. W akcie III dworskie teatrum jaśnie państwa staje się miejscem sądu, miejscem zmiany warty: Hufnagiel już w Pan-

kracego przemieniony, w komisarskiej kurtce władczym hopakiem stańczy ukostiumowane widma z estradki świata. To jest galop, to jest wiatr historii przebranej w nowy kostium, już nowym krojem wschodzącej. Siła tej sceny wynika nie tylko ze znakomitego pomysłu, jest także konsekwencją przyjętego układu odniesienia, jakim dla Brauna jest *Nie-Boska komedia*. Reżyser nie potrafił jednak znaleźć jednolicie Gombrowiczowskiej wykładni całości; tam gdzie mu literackich odniesień nie staje, przedstawienie ujawnia luki myślowe i sytuacyjne. Finałowe objawienie się Albertynki (Halina Rasiakówna) samo w sobie zostało wygrane czysto, bez pruderii, ale i bez efektów taniej rewii: ta nagość jest rzeczywiście swobodna, piękna i młoda, nie ma jednak oparcia dramatycznego w sytuacjach wcześniejszych. Anarchia, wolność, żywioł, jakie ta postać niesie ze sobą od pierwszej sceny, zostały przez Brauna zatarte; w akcie I Albertynka prawie nie istnieje, przesłania ją Fior, literatura, muzeum woskowych figur, pańskich i lokajskich. I Gombrowiczowska dwuznaczna, wieloraka forma wzięła swój odwet: Albertynka w III akcie zjawia się *ex machina deus*.

Propozycji Brauna lekceważyć przecież nie należy; podobnie jak przedstawienie *Ślubu Skuszanki* sprzed dwu lat, stanowi próbę czytania Gombrowicza przez dobrze widzowi znane konteksty literatury polskiej. Nie jest to teatr Gombrowicza (ten jak dotąd widzieliśmy na polskich scenach tylko raz, w *Ślubie Grzegorzewskiego*), ale pouczający bryk na co najmniej dwa tematy: „Gombrowicz a historia współczesna” oraz „Gombrowicz na tle polskiej tradycji literackiej”.

Prawdziwym bohaterem *Operetki* Brauna jest Hufnagiel (Stanisław Jaskułka). W dwóch pierwszych aktach dobrze „zamaskowany”, w III ujawnia się jako jeden z tych „nieskazitelných” uzurpatorów, którzy

mają na sztandarach wypisane dobro powszechne, a w zanadrzu kryją starą, machiaweliczną zasadę. Wiernie mu towarzyszy Profesor (Paweł Nowisz), członkini, którego przemiana jest małym studium politycznego konformizmu. Dziwak na prawach domownika w świecie książąt Himalajów („rzyg, rzyg” jest tu wyrazem niezależności wewnętrznej), wypłuwszy z siebie nienawiść do swojej dwuznaczności w spowiedzi przed odnowionym trybunałem historii, staje się u boku Hufnagla trybunem agresywnym i bezwzględnym. Nienawiść do własnego kłamstwa uprawomocnia się jako intelektualna zasada terroru.

Muzyka Zbigniewa Karneckiego — niestety, mechaniczna, odtwarzana z taśmy. W dwu pierwszych aktach operetkowo lekka, w trzecim nabrzmiewa operowym wagneryzmem, wyprzedza wydarzenia, ma charakter ilustracyjny, nie scalony w jedną formę z dramaturgią zdarzeń.

NASTAZJA FILIPOWNA, CZYLI ŻYCIE

Apocalypsis cum figuris to bardzo stare przedstawienie. Jeszcze przedstawienie Teatru „Laboratorium”. Dziś ludzie Grotowskiego nie robią już przedstawień. *Nastazję Filipownę* (improvizacja na motywach powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*) Andrzej Wajda wyreżyserował w osiem lat po premierze *Apocalypsis*, w sześć po swoich *Biesach*. Naśladownictwo odrzucam. Więc co? Gra przypadku czy konieczność sprawiły, że improvizacja na motywach *Idioty* jest dalekim echem tamtej improvizacji na motywach z *Ewangelii* i *Braci Karamazow*, że po panoramie *Biesów* musiał wyniknąć ten kameralny, samotny wątek?

To przedstawienie brzmi jak gorzkie credo artysty po latach poszukiwań, entuzjazmu i wciąż nowych nadziei; w *Biesach* niosła Wajdę pasja, namiętna wiara, że teatr staje się, może stać się światem na czas przedstawienia. W *Idiocie* już ani śladu tego dionizyjskiego entuzjazmu. Sztuka jest nie kończącą się pracą Syzyfa, mozolnym, niejasnym szukaniem drogi, co do której nie ma pewności, że w ogóle istnieje.

Tak, naturalnie, każdy stara się do końca opowiedzieć czy wymyślić jakąś historię. Oderwane od ciał twarze i głosy Becketta (*Wtedy*) próbują stworzyć świat w swojej opowieści. Ale fabuła wciąż się rozpada na części, strzępy, fragmenty, kikuty zdań i obra-

zów. Sztuka — czy jest czymś więcej niż próbą opowieści?

Najnowszy film Wajdy, gorzka panorama współczesnego losu Polaka jest — i słusznie — dziełem o znacznie szerszym oddźwięku społecznym; nie tylko dlatego, że kino jest bardziej masowe niż teatr. *Człowiek z marmuru* ożywia najszerszy zakres naszego doświadczenia. Ale kameralna *Nastazja Filipowna* jest równie ważnym — kto wie, czy nie ważniejszym? — momentem na drodze artysty — poza tą „smugą cienia”, a w twórczym życiu przekracza się ją wielokrotnie — spotykamy już innego Wajdę. Nie ma wspaniałego, potężnego Leara, zszedł na zwykłe ludzkie drogi, Prospero odrzucił czarodziejską pałeczkę — „rzuciłem księgi tajemnicze, na własne tylko siły liczę, a te są bardzo słabe pono”.

W wywiadzie radiowym po premierze *Zbrodni i kary* Maciej Prus powiedział, że reżyserując to przedstawienie chciał oddać sumę wrażeń, jakie niesie lektura powieści, odciąć się od wszystkiego, co jest przypadkowe, czyli — jak się wyraził — źle skomponowane: przypadkowość ludzkich spotkań, zbieżność losów. I Prus rzeczywiście wystawił swoje impresje z Dostojewskiego. Wajda inaczej — nie w Dostojewskiego zwątpił, ale w całe swoje dotychczasowe myślenie o teatrze. Akt niemałej odwagi ze strony twórcy, który już dawno wszedł na Parnas i mógłby tam trwać jako część mitologii. Żywy Wajda pokonał własną legendę — zwycięstwo, na które stać tylko wielkich artystów. Tym trudniejsze, że pionierstwo przypadło w udziale komu innemu.

Nastazja Filipowna nie jest naśladowaniem Grotowskiego. Wajda pracował w zupełnie innych warunkach, wyszedł z innego punktu. Realizując *Apocalypsis cum figuris* Grotowski nie tylko porzucił pudełko sceny, ale przekreślił samo pojęcie teatru jako instytucji po-

wołanej do „przedstawiania”. Zamiast podglądania i oglądania proponował widzowi współbycie z aktorem, w przestrzeni i czasie, które — uwolnione od sformalizowanych reguł — miały stworzyć jedność, a więc swoistą sakralność zdarzenia. Programowe ubóstwo Teatru „Laboratorium” równoważyła intensywność wyrazu, podwyższenie temperatury ekspresji. Naturalizm aktorskiego przeżycia — wewnętrznego i fizycznego zarazem — urastał do alegorii człowieczeństwa.

Wajda nie odcina się od teatru — instytucji. Co więcej, podejmując wraz z aktorami artystyczne ryzyko prób o niepewnym wyniku, zapewnił teatrowi swoistą polisę ubezpieczeniową, otwierając te próby dla publiczności. Ilości widzów jednego wieczoru nie ograniczała tak kanonicznie jak u Grotowskiego zasada pełnego skupienia, głębokiego przeżycia, ale warunki przestrzenne miejsca: niewielkiej sali Modrzejewskiej w Starym Teatrze. Gdy Grotowski w *Apocalypsis* (i we wcześniejszych przedstawieniach) wybrał metodę nadekspresji, Wajda przeciwnie — zmierzał ku niedoekspresji, rozproszeniu. Grotowski piętrzył i nawarstwiał przeciwieństwa z pasją romantyka, Wajda, pierwszy romantyk polskiego kina, w *Nastazji Filipownie* zanurzył się w Gombrowiczowską niedojrzałość formy, w Beckettowskie słowa i szepty.

I jeszcze jedna istotna różnica — architekturę przedstawień Grotowskiego tworzyli aktorzy kształtowani w intensywnym treningu psychofizycznym, Andrzej Wajda potraktował współtwórców *Nastazji Filipowny*, Jana Nowickiego i Jerzego Radziwiłowicza, jako ludzi zawodowo uformowanych. Nie kwestionował zasobu i typu ich środków aktorskich. Otwarta, „niegotowa” jest dla Wajdy tylko ich wrażliwość, spontaniczna zdolność kreacyjna.

Cóż więc łączy ze sobą te dwa różne fakty teatralne? Po pierwsze i najważniejsze, kompozycja oparta

na opozycji przeciwieństw dwugłosowości, dialogu. Po drugie, odrzucenie „przedstawienia” jako końcowego i niezmiennego wyniku prób. I po trzecie, wypływająca stąd zasada improwizacji: w fazie wstępnej formująca kształt tekstu, który w ciągu kolejnych przedstawień będzie stanowić ramy swobodnych działań aktorów. Faza pierwsza ma charakter improwizacji nie ukierunkowanej, faza druga — ukierunkowanej.

Z wielowątkowej powieści Dostojewskiego Wajda wybrał jedną scenę: nocnego czuwania Rogożyna i Księcia, po zabójstwie Nastazji Filipowny. Na scenie są tylko dwaj aktorzy: Nowicki-Rogożyn i Radziwiłowicz-Myszkin. Dlaczego więc to spotkanie wzięło tytuł od imienia nieobecnej i nieżywej? Stanisław Cat-Mackiewicz (cytowany w programie) napisał w książce o Dostojewskim: „Prawdziwa miłość dąży zawsze do unicestwienia osoby ukochanej, ta maksyma szatańska wyrwa się z tej sceny”. Wajda i jego aktorzy odwrócili logikę tego zdania — zabita kochanka żyje w pamięci kochającego mordercy po stokroć silniej niż żywa. Nastazji Filipowny nie ma między dwoma mężczyznami, którzy ją kochali, a przecież jej obecność narzuca się wyobraźni z ogromną siłą. Jest — gra w karty z Rogożynem, przyjmuje od niego kolczyki z brylantami, śmieje się i ze strachu przed Księciem cichutko wchodzi po schodach unosząc sukni. Żyje, choć to jej trup jest n a p e w n o za zieloną kotarą. Jest w szaleństwie Rogożyna, w milczeniu i mamrotaniu Księcia, w półmroku pokoju wyraźnie czujemy zaduch jej martwego ciała.

Materializować nieobecne, chwycić nieuchwytnie — i to może widzialna sztuka teatru. W ascetycznym przedstawieniu Wajdy fizycznie niemal przeżywamy to, co potocznie wyrażenie nazywa ciężarem czasu. Kiedy wchodzimy do pokoju Rogożyna, panujący pół-

mrok z trudem pozwala rozróżnić sylwetki postaci i zarysy rzeczy. Zza osłoniętych okien pada mętne, rozproszone światło. W pokoju palą się dwie lampy gabinetowe i nikły płomyczek oliwnej lampki pod ikoną. Skulony na kanapie Rogożyn szepcze coś jak pacierz, litanie. Słyszać poszczególne słowa, strzępy zdań: Newski Prospekt... kareta... Nastazja Filipowna... para koczowników... nóż... w samiotkę lewą pierś. Opętańczy monolog — bez początku, bez końca. Ten zamknięty rytm błędnego koła nadał Wajda całemu przedstawieniu. Biały nieruchomy Książę słucha monologu siedząc w milczeniu po drugiej stronie kanapy, przy biurku. Między pytaniem Księcia: „Czy Nastazja Filipowna jest u ciebie?” — a odpowiedzią Rogożyna jedynym zdarzeniem jest tykotanie zegara ściennego: s ł y c h a ć u p ł y w c z a s u. Ale czas nie płynie naprawdę: zastygł w nieskończone nawroty wątków z monologu Rogożyna, cząsteczki przeszłości wciąż rozrywają chwilę teraźniejszości: nocną rozmowę szatana i anioła, szaleńca i świętego, dwu ludzi, dwóch braci. Tak czy inaczej skierowane, mające obecny, psychologiczny sens słowa i gesty obu aktorów stają się jednym losem ludzkim, przeszłość obrasta teraźniejszością, niewielka sala to kosmos, w którym „jedno” stopiło się z „wszystkim”. W związku nierozzerwalnym jak związek Rogożyna z Księciem. Ci dwaj mężczyźni zakochani w tej samej kobiecie, którą jeden chciał wywyższyć, drugi — poniżyć i spodlić, aż wreszcie ją zabił — są dwoma głosami jednej ludzkiej natury. Bez żadnego z nich nie ma Nastazji Filipowny, nie ma miłości. Kobiece imię w tytule spektaklu Wajdy jest czymś więcej niż imieniem zabitej kochanki — jest symbolem życia. Z jego sprzeczności rodzi się całość. Nawet barwy kostiumów podpowiadają rozdwojenie duszy i ciała, anielstwa i diabelstwa, grzechu i odkupienia. Czarny, krzyk-

liwy jak drapieżny ptak Rogożyn-Nowicki i biały — odkupiciel, animula — Radziwiłowicz. Obaj, każdy po swojemu, przebywają Chrystusową drogę, bo i ten motyw w *Nastazji Filipownie* się pojawia. To Książę, epileptyk, dwukrotnie upadając w ataku, upada pod krzyżem. Po raz pierwszy służy Rogożynowi jako figura powtórnego zabójstwa Nastazji — ale czyż i na nim morderstwa nie popełniło ludzkie, arcyłudzkie szaleństwo Rogożyna? Po raz drugi ciało aktora — Księcia-Radziwiłowicza — układając się w gwałtownym skurczu epilepsji jest łukiem ludzkiej męki. Ale cięciwę tego łuku napina gorączkowy, szaleńczy szept Rogożyna-Nowickiego.

Przy tych dwu rolach okazuje się, jak bezsilne są słowa wobec aktora. Rolę Nowickiego można oczywiście skrupulatnie zinwentaryzować: rozbiera się narzekając na zimno, wykonuje gesty sprzeczne z logiką, nagle w pół zdania sięgnie po chleb, którego nie doje, zaśmieje się w dziwnym, okropnym miejscu — ale czy to cokolwiek mówi? Nie wyobrażajcie sobie też Radziwiłowicza-Myszkina jako szamocącego się epileptyka. Przeciwnie — spokój tak wielki, że prawie martwy. Twarz jakby zamknięta na wszelki wyraz, czysta, wygładzona. Słowa, wyrzucane przez Nowickiego z furiackim pośpiechem, kształtowane, obracane, Radziwiłowiczowi zamierają na ustach, jeszcze zanim je wypowiedział. Jest lustrem, w którym ma się odbić Nowicki-Rogożyn, czysty, gotów na przyjęcie twarzy cudzego cierpienia. W swojej świadomej niedoekspresji rola Radziwiłowicza jest z najgłębszego ducha tego przedstawienia. Jak rola Nowickiego jest jego literą.

* * *

Przedstawienie tu opisane oglądałam na próbie generalnej, 18 lutego 1977. Jak się zdaje — było idealną

realizacją zamysłu artystycznego trojga ludzi. Ryzyko improwizacji wymaga przecież od aktorów nieustannej gotowości zaczynania wszystkiego „od nowa” i jest ryzykiem niedoskonałości. Były więc — i na pewno będą — przedstawienia mniej udane. I właśnie dlatego *Nastazji Filipowny* nie wolno oceniać po jednorazowym obejrzeniu.

1977

GÓRA PŁOMIENIA: TRWANIE PŁYNĄCE

Przedsięwzięcia *Góra*, realizowanego w lipcu 1977 przez „Instytut Aktora” Jerzego Grotowskiego, chyba nie sposób opisać, posługując się tradycyjnym w takich razach językiem quasi-poetyckim. Dotychczasowe, dość licznie publikowane w prasie, opisy „uli” i Special Projects pokazały, że z reguły prowadzi to do sentymentalnego kiczu. Ponadto z merytorycznego punktu widzenia taki opis jest fałszywy — sprowadza się do słownego odnotowania reakcji emocjonalnych, gdy istotą opisywanego zjawiska jest wielość różnorodnych reakcji, nieoddzielnych od „tworzyw”, jeśli można tu jeszcze użyć tego pojęcia. Zaś opis analityczny, z pewnością wierniejszy, jest dla przeciętnego czytelnika zbyt suchy, gubi się w nim także żywa forma, ciągłość trwania akcji.

W odniesieniu do *Góry Płomienia* przymiotnik „żywa” nabiera szczególnego wyrazu — wszystko toczy się tu w „żywym”, ludzkim planie. Opisujący — to zawsze współtwórca wydarzenia; określony nie — jak w tradycyjnym teatrze — przez rolę aktora, ale przez własne uczestnictwo. Pozostając sobą, porzuca na krótki okres czasu rolę społecznie rzeczywistą, pozostaje niejako w stanie czystego „ja”. To tłumaczy, dlaczego opisy są na ogół kiepską literaturą. Oddzielenie się od określonej roli społecznej, stawanie się „kimś innym” w układzie pararzeczywistym i parateatralnym równo-

częściej, „gra sobą” na granicy realności i realnej złudy — stwarzają konflikt nie do przewyciężenia między dwoma różnymi pojęciami tego, co rzeczywiste. Potrzeba pozostania autentycznym w „złudzie” i potwierdzenia się w „rzeczywistości” daje w rezultacie zapis „strumienia emocji”, niekrytyczny wobec skonwencjonalizowanych technik literackich.

Nie każdy uczestnik zdarzenia — a są to ludzie najróżniejszych profesji — dysponuje świadomością, która zdolna byłaby przełożyć doświadczenia „Instytutu Aktora” na równoważną wartość literacką. Musiałoby stąd powstać dzieło wielowarstwowe, którego wykładnia — trochę podobnie jak w Joyce’owskim *Ulisiesie* — koncentruje się wokół jednego wątku mitycznego.

To nas prowadzi do pytania, czy *Góra* jest próbą wskrzeszenia teatru mitu. I tak, i nie. Nie — przede wszystkim dlatego, że nie ma nic, albo niewiele, wspólnego z teatrem takim, jak go dzisiaj rozumiemy. Rację ma Jan Błoński w szkicu *Znaki, teatr, świętość*, gdy twierdzi, że przypisywanie zamysłowi „Instytutu Aktora” cech teatralności pochodzi na ogół od ludzi teatru, którzy zarazem przyjmują, że jest to zaledwie wstępny krok do zbudowania nowego typu spektaklu. Skądinąd jednak, odzegnując się formalnie od rozpatrywania ostatnich doświadczeń „Instytutu Aktora” jako teatru, Błoński sam doszukuje się przede wszystkim powodów, dla których teatrem stać się one nie mogą. Ale ostatnie prace zespołu Grotowskiego zna tylko z opisu.

Góra sytuuje się tymczasem gdzieś na pograniczu sztuk widowiskowych czy raczej sztuk akcji. Kreuje też relacje międzyludzkie, które spokrewniają ją z obrzędem mitycznym. Aby zrozumieć, dlaczego nie jest nowym teatrem mitu, trzeba zastanowić się nad społeczną funkcją sztuki widowiskowej i obrzędu mitycznego.

W najpierwotniejszej postaci, w społeczeństwach przedhistorycznych, obrzęd mityczny jest drogą utwierdzenia wspólnoty ludzkiej, odnajdywania przez jednostkę równocześnie zasady integracji społecznej i własnej tożsamości. Tym, co wiąże wspólnotę w obrzędzie, jest nie tylko metafizyczny charakter mitu. Proces komunikowania się jest tu zarazem czynną realizacją międzyludzkich związków. „Akcja” obrzędu jest równocześnie rzeczywistym działaniem międzyludzkim, można w tym sensie mówić, że jej podmiot i przedmiot są tożsame: niewielka, odnawiająca się ludzka wspólnota.

Ze zniknięciem wspólnoty plemiennej znikają bezpośrednie więzi między uczestnikami mitycznego obrzędu. W nowoczesnych społeczeństwach historycznych poczucie tożsamości człowieka staje się wielorako za pośredniczone i niejednorodne. W cywilizacjach przemysłowych źródłem utożsamiania się jednostki ze społeczeństwem jest przede wszystkim proces pracy, zaś modelem utwierdzenia się wspólnoty — model nieustającej progresji, indywidualnie realizujący się jako Sukces, Kariera, Cel Życia. Komunikacja między jednostką a społeczeństwem odbywa się poprzez system skonwencjonalizowanych ról; które zastępują dawne, bezpośrednie więzi wspólnoty plemiennej i scalającego mitu.

Sytuacja sztuki, jako jednego z wielu pasm tożsamości człowieka, w wyrazisty sposób odzwierciedla ten stan braku bezpośredniej i rzeczywistej komunikacji społecznej. O ile w obrzędzie plemiennym komunikat nie da się oddzielić od procesu komunikowania się społeczności, o tyle w sztuce widowiskowej — tak jak funkcjonuje ona dziś — komunikat pozostaje jedynym, pośrednim i formalnym świadectwem procesu porozumiewania się odbiorców z twórcami. (Mówiąc o komu-

nikacie, mam na myśli spektakl jako końcowy efekt prób, jako „produkt gotowy”).

W sztukach widowiskowych na różny sposób szukano wyjścia z tej kryzysowej sytuacji: bądź poprzez wskrzeszanie obrzędowości, najprostszych rytuałów międzyludzkich; bądź drogą kreacji zbiorowej; bądź poprzez happening, gdzie „przypadkowość” przebiegu i arbitralność gestu twórcy potencjalnie rozszerzała ilość postaw czynnych, kreujących. Wszystkie te próby, zmierzające do odnowienia kultury jako strefy czynnych relacji międzyludzkich — zawiodły. Wszystkie mieściły się w ramach istniejącego modelu kultury lub pozwalały mu się łatwo wchłaniać. I w tym właśnie punkcie poszukiwania Grotowskiego zasadniczo się od nich różnią.

Są, oczywiście, naturalną konsekwencją wcześniejszych prac teatralnych zespołu. Błoński słusznie pisze w cytowanym szkicu, że *Apocalypsis cum figuris*, ostatecznie teatralne przedstawienie Grotowskiego, doprowadziła do zrozumienia podstawowego dramatu współczesności — braku komunikacji. Ale tu zarazem popełnia największy błąd — odnosząc nowe doświadczenia „Instytutu Aktora” do wąsko rozumianej kultury wytworów artystycznych i paraartystycznych. Gdyby tak było, *Góra Płomienia* w istocie byłaby jakimś nowym sakralizmem bez sacrum, sytuującym się wśród zastanych stereotypów społecznych, by wkrótce podzielić ich los. Błoński traktuje doświadczenia Grotowskiego jako nieudaną próbę wskrzeszenia „człowieka naturalnego” w społeczeństwie historycznym, gdy w istocie jest ono realizowaną w tym społeczeństwie prefiguracją nowego sposobu istnienia kultury. Dlatego jako rezultat przebiegu tego doświadczenia (znanego mu — powtarzam — tylko z drugiej ręki) jawi się Błońskiemu „neutralne” poczucie sacrum, zawieszone w próżni kultury wytworów, gdy prawdziwym

sensem podjętej przez Grotowskiego próby jest nowe uspołecznienie człowieka w perspektywie kultury procesów.

Kultura wytworów doprowadziła człowieka do tego, że sam stał się „wytworem” gry społecznej, szeregiem masek na różne okazje, tak ściśle przyrośniętych do twarzy, że czasem nie już się za nimi nie kryje. To, co „bezużyteczne” — z punktu widzenia celu, sukcesu i tak dalej — zostało całkowicie lub prawie całkowicie wyeliminowane z postępowania. Ciało „przydzieliło się” sportowi i pornografii, głos — operze i festiwalom piosenki, intelekt — nauce. Człowiek stał się liczmanem, użytecznym w ściśle określonych warunkach. Myśl Grotowskiego wyróżnia się tym, że zarówno najszerzej przyjmowaną kulturę, jak i człowieka traktuje jako nie zamknięty, pozbawiony celów utylitarnych i doraźnych proces.

Nie da się zrozumieć, czym jest człowiek totalny Grotowskiego, psychofizyczna jedność sprzeczności, jeśli się nie uwzględni tej różnicy perspektywy. Grotowski pisze: „Jest taki punkt, w którym odkrywa się, że można się zredukować do człowieka, do człowieka takiego, jaki jest; nie do jego maski, nie do jego roli, nie do jego gry, nie do jego kluczenia, nie do jego obrazu o sobie, nie do jego ubrania — tylko do niego samego”. I dalej: „to zredukowanie do człowieka jest możliwe tylko względem innego niż ja istnienia”. To inne iż „ja” istnienie niekoniecznie musi być człowiekiem. Na kogóż jednak wyobraźnia nasza otwarta jest najszerzej?

Redukcja do człowieka to nie Rousseauwski „powrót do natury”. Naturą dla człowieka jest przede wszystkim drugi człowiek — taka wydaje się podstawowa

* *Teatr-Laboratorium: teksty*, Wrocław 1975.

społeczna przesłanka myśli Grotowskiego. Naturą w całkowitej bezinteresowności swego istnienia, w odsłoniętym procesie życia. Z chwilą kiedy znika pojęcie celu, a z nim przyczyny, znika także (implikowane przez Kartezjańskie „cogito, ergo sum”) pojęcie podmiotu, które z totalności psychofizycznej człowieka abstrahuje tylko jedną sferę: myślową. „Ja” staje się otwartym procesem swoich doświadczeń. Poznawać, znać czy działać wobec innego — wobec człowieka, drzewa, wody. Dlatego Grotowski tylokrotnie z naciskiem podkreśla, że odpowiedzi na najważniejsze pytanie — „nie można sformułować, można ją tylko uczynić”. A to nie żadna metafora ani sposób formułowania myśli, lecz wyraz odmiennego pojmowania kultury: jako aktywności organicznej i bezpośredniej.

W intencjach Grotowskiego nie leży zwalczanie istniejącego modelu kultury wytworów. Jako realista jest w pełni świadom utopijności i naiwności takiego programu. Wśród szerokiego obszaru kultury wytworów doświadczenie „Instytutu Aktora” istnieje na prawach niewielkiej enklawy, jako zjawisko „paraartystyczne”. Ponieważ równocześnie dotyczy istoty człowieka, a nie nowego statusu artysty, pojmowane bywa opacznie jako rodzaj ekskluzywnej, docelowej ideologii. Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy trudno obciążać Grotowskiego; zawinił tu raczej schematycznie ukształtowany historyzm naszego myślenia. Nie potrafimy sobie wyobrazić rozwoju kultury jako procesu wielowątkowego, w którym dynamiczne i zmienne pojęcie celu wynika z rodzących się potrzeb.

„Albo zakładamy — pisze Grotowski — że bezcelowe są wszelkie wysiłki, które nie wiodą wprost do zmniejszenia sumy nędzy i nieszczęść, materialnych nieszczęść ludzkości, i wtedy należy-bezpośrednio rzuć się w wir walki, zostać rewolucjonistą — rozu-

miem to dosłownie, jak Che Guevara, albo zakładamy, że rozwój gatunku jest bardziej złożony, i tym samym, że potrzeby, które się wyzwalają, wyzwalają się w sposób fazowy, a więc to, co jeszcze wydaje się ekskluzywne, pozostaje w związku i zmienia jakoś to, co uważamy za powszechne” *.

Jest to próba infinistycznego spojrzenia na proces kulturowy, w którym nieznane zajmuje równie ważne miejsce jak znane. Przejście od „człowieka naturalnego” do „człowieka historycznego” odbywało się w przeszłości kosztem zwięzania się obszarów organicznych związków międzyludzkich, żywiołowej „gry sił” — na rzecz sztywnych form. Kultura ludzka rozrastała się jako system struktur w morzu żywiołowości. Dziś te struktury odczuwamy jako krępujące. Działanie na rzecz poszerzania się sfery „organiczności” jest więc poszukiwaniem homeostazy, utraconej w procesie cywilizacyjnym. Jest naturalną konsekwencją dotychczasowych doświadczeń „Instytutu Aktora”, ale uwzględnia także potrzeby jeszcze nie ujawnione, traktujące rozwój kultury jako proces otwarty i niepodzielny.

Niepodzielna jest także w perspektywie *Góry Płomienia* przestrzenna jedność, globalny zasięg człowieka. Ostatni spektakl teatralny Grotowskiego, *Apocalypsis cum figuris*, był ostatnim europocentrycznym doświadczeniem jego zespołu. Opierał się przecież w kształcie ostatecznym na micie powszechnym kultury judeo-chrześcijańskiej. A jednak pozostawiał widzów z kręgu tej kultury — widzami. Wyjście z *Apocalypsis* prowadziło nie tylko poza kulturę wytworów, ale także poza europocentryzm. I tego wątku nie wolno tu lekceważyć. Cechą myślenia europejskiego jest historyzm i finalizm. Dopiero nowoczesna nauka i sztuka zaczęły przybliżać Europejczykom procesualne pojmowanie ży-

* Tamże.

cia, jakie od wieków jest głównym wątkiem myśli Wschodu. Znamienne przesunięcie akcentu z „aktu totalnego”, „ogałacania się” aktora na człowieka totalnego — jest w praktyce Grotowskiego rezultatem twórczego przemyślenia teorii Stanisławskiego, ale także inspiracji dalekowschodniej.

Właściwy myśleniu europejskiemu podział na podmiotowość myślącą i przedmiotowe „nie-ja” nie istnieje w tradycji hinduskiej ani w buddyzmie. Pojęcie „ja” jest w buddyzmie Zen płynnym korelatem faktów, w których owo „ja” uczestniczy. Różnice między tymi dwoma sposobami myślenia precyzyjnie wyjaśnia Alan Watts: „Nasz (czyli europejski) problem polega na tym, że siła myśli umożliwia tworzenie symboli rzeczy niezależnie od rzeczy samych. Obejmuje to także zdolność powoływania symbolu, idei «siebie» niezależnie od siebie. Ponieważ zaś idea jest o wiele bardziej zrozumiała niż rzeczywistość, symbol o tyle trwalszy niż fakt — przywykliśmy identyfikować «siebie». Stąd subiektywne poczucie «ja», które «ma» umysł, poczucie wewnętrznie wyizolowanego podmiotu, któremu bezwiednie zdarzają się doświadczenia. [...] Kiedy nie identyfikujemy się już z ideą siebie, cały związek między przedmiotem a przedmiotem poznającym i poznawanym przechodzi nagłą, rewolucyjną przemianę. Staje się rzeczywistym związkiem, współzależnością, w której podmiot kreuje przedmiot w równej mierze, jak przedmiot kreuje podmiot. [...] Konsekwentnie całe pojęcie brania czegoś «z» życia, szukania czegoś «z» doświadczenia — staje się absurdalne. Innymi słowy — jasne się staje, że w konkretnym fakcie nie mam innego ja, niż totalność rzeczy, których jestem świadom” *.

* *Zenrin Kushu*. Cyt. wg Alan Watts *The way of Zen*, New York 1961.

W tej optyce świat nie „przeciwstawia się” człowiekowi, porządek kultury jest przedłużeniem porządku natury, zjawiska współlistnieją, a nie warunkują się:

Drzewa pokazują cielesny kształt wiatru
Fale dają energię życia księżycowi.*

W jednej ze swych wypowiedzi, charakteryzując akt twórczy jako wyraz kultury czynnej, przeciwstawiony biernej kulturze odbioru, Grotowski mówi o „szczególnym tańcu malarza przed sztalugami”. Rozumie przez to wyraźnie psychofizyczną jedność człowieka w akcie twórczym, a co więcej — odnajduje w obrazie przedłużenie „naturalnego” bycia człowieka wobec płótna. Nieprzypadkową chyba analogię można znaleźć w opisie techniki japońskiego malarstwa „sumi-e”: „cienki pędzelek staje się doskonałym przedłużeniem swobodnego ruchu ręki, jak gdyby malarz raczej tańczył, niż pisał na papierze” **.

Tak porządek „natury” przechodzi w porządek kultury. Nie jest to doświadczenie całkowicie dziś obce sztuce europejskiej. Odnajdujemy je — w zbliżających się także do pogranicza sztuk akcji — dziełach land art. W roku 1970 Robert Smithson usypał na Wielkim Słonym Jeziorze Spiralną Groblę. „Proponuje ona nowy (dla sztuki) typ obcowania człowieka z przyrodą. Grobla ta to nie tylko unik wobec nacierających problemów ikonografii. [...] To nie tylko dalekowschodnia w swej genezie medytacja nad mijaniem pór dnia, odmierzanych przez człowieka zmienną pozycją na zakolach spirali, jeśli pragnie mieć stale twarz skierowaną ku słońcu. To także zaproszenie do nowego, ekologicznego wymiaru, w którym odpowiedzialność człowieka za losy człowieczeństwa rozciąga się także na

* Tamże.

** Tamże, s. 173.

sfery ciszy, na czystość jeziora, okrywającego powoli ślad działania ludzkiego kryształkami soli” *.

Ten ekologiczny i uniwersalistyczny charakter, łączący tradycję Zachodu i Wschodu, ma także *Góra Płomienia*. Z pierwotnym obrzędem mitycznym łączy ją tożsamość podmiotu i przedmiotu działań: niewielkiej grupy ludzkiej. A także zasada czynnych, bezpośrednich związków międzyludzkich. Ale uczestnictwo określa tu wspólnota dyspozycji, potrzeba spotkania się grupy ludzi, gdy w pierwotnym obrzędzie o udziale decydowały wspólnota zamieszkania i wspólne sacrum. (Nie kto inny przecież, ale właśnie Grotowski wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu, że odnawianie się świadomości osobistej prawdy widza w prawdzie mitu możliwe jest tylko wtedy, gdy widowisko znajduje się w sferze religii. Dla człowieka dzisiejszej cywilizacji sytuacja bezpowrotnie stracona.) Jedynym sacrum *Góry Płomienia*, całkowicie świeckim, jest człowiek objawiający swe istnienie wobec innych, tu i teraz, w żywym czasie i przestrzeni.

Grupę „niewtajemniczonych” uczestników prowadzi „wtajemniczony” przewodnik. Wtajemniczenie przewodnika nie ma, oczywiście, charakteru wiedzy ezoterycznej — zna on jak gdyby organizacyjny przebieg zdarzenia, nie zna jego „treści”, która zależy od uczestników. Jest nią „ich bycie w drodze” — wobec innych, wobec czasu, przestrzeni, wobec pór dnia i nocy, wobec miejsc. Zbliżając się w zamkniętym przebiegu czasowym od spektaklu teatralnego, akcja *Góra* kreuje poetycką intensyfikację czasu, nierozdzieloną z czasem „naturalnym”. Wolność uczestników, nie ograniczona konwencjonalną rolą, nie jest jednak dowolnością przypadkowych impulsów. Są wpisani w pewien częś-

* Urszula Czarторыska *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 322.

ciowo zorganizowany porządek działań. Dialog, mowa — podstawowy środek komunikacji postaci scenicznych i sposób narzucania komunikatu milczącemu widzowi — zostają wyłączone. Nazywanie bowiem jest pseudonimowaniem bytu, oddziela od pełni własnego doświadczenia, stwarza fałszywy, czysto mentalny obraz „ja”. „Być patrzonym” — mówi Grotowski. Patrzonem, a nie nazwanym — czy ten stan otwarcia się ku innym, na uchwytnie-nieznane, na odsłoniętą tajemnicę, nie otwiera „ja” ku sobie, ku nieznanemu w sobie?

Zasada uspołecznienia sięga tu najpierwotniejszych sfer: istnienia i poznania ludzkiego. Z producenta znaków człowiek staje się swoistym „strumieniem znaków” o trwaniu nieuchwytnym, jak nieuchwytnie w swej ciągłości jest życie. Droga zaczyna się i kończy, ale koniec nie jest jej „celem”. Jest pewnym względnym wobec tego, co przeżywane, punktem w czasie. Każde zdarzenie, każdy gest ma swój przebieg — „zanurzone” w strumieniu naturalnego czasu, stanowią z nim jakby mniejsze, współkoncentryczne kręgi. *Góra Płomienia* obejmuje także współczesną powszedniość naszego istnienia i wlewa się w czas, który jest nieskończonością wszelkiego trwania. W każdym „ja” — cokolwiek to jest: człowiek, zdarzenie, roślina — zawiera się istnienie „ty”, ponieważ współistnieją wobec siebie w czasie.

Górę Płomienia można opisać jako wycieczkę i panteistyczne przeżycie przyrody, kontemplacyjną pielgrzymkę i nową opowieść o Królu Arturze i Rycarzach Okrągłego Stołu, zbiorową terapię i seans dramatyczny. Tym wszystkim jest i nie jest równocześnie. Jej istotą jest nieklasyfikowalna naturalność (natura naturans), całkowite przeciwieństwo skodyfikowanej w abstrakcje i symbole natura naturata. Istniejąc jako znak, człowiek uczestniczy w *Górze* jako pro-

ces: jest tym, kim się staje. Między człowiekiem i naturą życie trwa, nie zastygając.

Gombrowiczowski „międzyludzki kościół” rodził się ze znaków, „min”, „gąb” oddzielonych od człowieka, przypisanych mu przez kondycję „producenta znaków”. Autor pojedynku między Analitykiem i Syntetykiem doprowadził do absurdu formę istnienia człowieka jako wytwórcy znaków. Jego dzieło ujawnia negatyw moralny znakotwórczego człowieczeństwa. Ale *Dziennik*, a nade wszystko życie pisarza pokazują nie co innego, jak stawanie się, odrzucanie „gąb” i „min”: Gombrowicza-klasyka, Gombrowicza-uczestnika-kongresów, Gombrowicza-w-Paryżu, codzienny trud redukcji „ja” do względności wobec „ty”. Która to względność, współzależność, współbycie jest istotą drogi, jaką proponuje Grotowski. Doświadczana aktywnie jako następujące po sobie chwile: blasku południowego zboża i radości zmęczenia, intuicji własnego ciała w przestrzeni i odnajdywania drogi z rytmu cudzych kroków — każdej z nich nadaje sens zawarty tylko w niej samej. Przeszłość i przyszłość nie istnieją, czas jest żywą teraźniejszością. To przeżycie „wiecznej teraźniejszości”, trwania płynącego, o którym na próżno marzyła sztuka dramatyczna — jest najgłębszą treścią *Góry Płomienia*.

KOSTIUM I BÓL HISTORII

W końcu listopada odbyło się otwarcie Teatru Muzycznego w Słupsku. Kierownictwo artystyczne objęli: Maciej Prus i Jerzy Satanowski. Kierownikiem muzycznym został absolwent poznańskiej PWSM, Grzegorz Nowak, najmłodszy chyba dyrygent w Polsce; kierownikiem literackim — Zbigniew Bienkowski.

Zwykło się pisać w takich razach, że zespół nowego teatru narodził się z entuzjazmu artystów, gorącego umiłowania teatru przez społeczeństwo i zrozumienia władz. Nie mam zbyt wielu danych, aby ocenić umiłowanie teatru przez społeczeństwo słupskie, wyrazem zrozumienia władz jest fakt, że teatr powstał. Ale od tej chwili nie będzie już ambicją lokowaną wśród perspektywicznych planów: jest grupą ludzką, której ambicjom trzeba na co dzień okazywać zrozumienie.

Maciej Prus nie miał ostatnio zbyt szczęśliwej pasy, ale należy do tych nielicznych reżyserów, których z teatrem łączy rzeczywista pasja, spontaniczność, młodzińska gotowość do zaczynania wszystkiego od nowa. Gorączka Prusa zaszczepiła się szczęśliwie w młodym, 13-osobowym zespole (głównie absolwenci wrocławskiego wydziału aktorsko-wokalnego), swój bagaż spontaniczności wniesli też amatorzy ze słupskich teatrzyków, statystujący w inauguracyjnych przedstawieniach. Nie ma barier, sztywnych hierarchii, jest potrze-

ba wspólnej wypowiedzi i przyjacielskie związki. Kapitał, którego w sztuce niczym nie da się zastąpić.

W teatrze polskim nie od dziś obserwuje się tendencję do umuzycznienia dramatu. A w teatrze muzycznym po staremu króluje operetka. Teatr słupski zakłada, że profil teatru muzycznego powinien kształtować się na wartościowym repertuarze dramatycznym. Wyrazem tego stanowiska był wybór *Operetki* Gombrowicza na inaugurację. Przedstawienie jest spójne teatralnie i myślowo, bez pęknięć, które dotąd skłonni byliśmy kłaść na karb dramatu.

Dejmek zagrał pastisz stylu teatralnego, dał się zwieść zachwytem Gombrowicza nad „boskim idiotyzmem, niebiańską sklerozą” operetki. Operetkowy kostium łódzkiego przedstawienia nie udźwignął, bo nie mógł udźwignąć „monumentalnego patosu dziejów”, maska pozostała maską, forma formą. Braun odnosząc Gombrowiczowską hybrydę do *Nie-Boskiej Komedii* odnalazł w niej „krwawiące bólem ludzkości oblicze” według głównego konfliktu pierwowzoru. Ale została mu w rękach spora reszta: nagość Albertynki, efektownie rozwiązana teatralnie, ale nie dramaturgicznie.

Prus przeczytał *Operetkę* z *Dziennikiem* i *Kosmosem* w pamięci. Gombrowicz z właściwą sobie dezynwolturą — jakże mylącą! — określa się w *Dzienniku* jako strukturalista avant la lettre, akcentując równocześnie różnicę, jaka go od strukturalistów dzieli:

„Dla mnie wszelkie dążenie człowieka do wydobycia się z siebie, czy to będzie czysta estetyka, czy czysty strukturalizm, [...] jest naiwnością skazaną na fiasco [...]. Nie, formułami nie nasycicie! Wasze konstrukcje, te wasze gmachy pozostaną puste, póki w nich ktoś nie zamieszka [...]. Gdyby jednak chciano ode mnie najgłębszej i najtrudniejszej definicji tego kogoś, o kim mówię, że powinien zamieszkać w tych tam strukturach i konstrukcjach, powiedziałbym po

prostu, że ten ktoś to Ból. Albowiem rzeczywistość to to, co stawia opór; czyli co boli. A człowiek rzeczywisty to taki, którego boli”.

Forma społeczna, konwencja, rytuał spełniają się za sprawą ludzkiego bólu, cierpienia, śmierci: w *Ślubie*, *Iwonie*, *Kosmosie*. Komunia jednostki z historią nie jest bezkrwawa, chrzest katechumenów międzyludzkiego kościoła dokonuje się poprzez tajemnicę bólu. Zanim maska przyrośnie do twarzy, musi dopełnić się ofiara. Ucieczką od formy jest śmierć, ale jest nią także — jak u egzystencjalistów — wolność (u Gombrowicza nagość, młodość, niższość). W *Operetce* — Albertynka i złodziejaszki.

Sukces Prusa polega na tym, że dramat spełniania się Formy wyprowadził z wolności i bólu. Myślowa perspektywa słupskiego przedstawienia rozciąga się na ludzkie przeżycie historii jako takiej, bólu historii rodzącej się i obumierającej razem z nami. Ta *Operetka* brzmi niewesoło, ale odnosi się do życia, a nie do stylów.

Przedstawienie rozpoczyna się w scenerii hiperrealizmu (scenografia Sławomira Dębosza): soczysta zieleń parku, ławeczki, sielskie przedpołudnie gdzieś na prowincji. Tu i tam grupy postaci w findesieclowych jasnych kostiumach. Tą sytuacją mógłby się rozpoczynać któryś z dramatów Czechowa, *Letnicy* Gorkiego, zresztą dowolny dramat XIX-wiecznej inteligencji. I takie, jak sądzę, jest reżyserskie zamierzenie, kostium epoki rozumie Prus jako syntezę form jej świadomości. Z niewidocznego kościoła rozbrzmiewają ostatnie tony błagalnego hymnu, wkrótce nałoży się na nie dramatyczna aria Szarma i trwożliwy recytatyw chóru: „Krzesełka lorda Blotton, krzesełka lorda Blotton?” — pytanie o kierunek, sens, los. Muzyka Jerzego Satanowskiego odwołuje się do stylu opery, nie operetki. Operetka sama jest pastiszem kultury wysokiej, wszystko

wchłonie nie zostawiając śladów szwów. Pastiszem operetki może być właśnie XIX-wieczna opera, odczuwana dziś jako czysta konwencja. Satanowski pisze więc muzykę do opery o końcu pewnego świata. Dwaj „tenorzy”, Szarm i Firulet, jeszcze się wyklócają o amory, falbanki i zachcianki, jeszcze szukają w życiu „pieprzyka”, ale w powietrzu jest bezwład, atrofia, obumieranie. Ależ tak! To jest klimat *Wesela* z III aktu! na coś się czeka, na zmianę, cud, ideę. Klimat *Wesela* i dylemat Mrożkowego *Tanga*. „Nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei” — mówił Artur. Bohaterowie *Operetki* Prusa nie mówią o idei, ale na nią czekają, wyjścia nikt im nie wzbrania, ale go nie mają. Także Albertynka — półsenna, rozmarzona, nie znająca swoich pragnień. I zjawia się on — Hufnagiel, Puczymorda, Edek — a w jego galopie męskie, twarde nuty przyszłości. W muzyce galopu rozplywa się urwany recytatyw „Krzesełka lorda Blotton”, szarża lokai ku rampie zagłusza lamentoso Fiora.

Scena balu: zza okien pałacu dobiegają dźwięki wiejskiej kapeli. Motyw muzyczny ten sam, co w galopie Hufnagla. Podczas balu galop stanie się piekielnym, narkotycznym walcem. Postaci poruszają się w tańcu jak w majaku sennym. Tempo coraz szybsze, kwestie coraz bardziej nerwowe, rzucane w przestrzeń dla zagłuszenia narastającego rytmu muzyki. Pojedynek Szarma z Firuletem to już tylko konwencjonalny chwyt z romantycznego teatru grozy, duet postaci, które za chwilę zejda ze sceny doszczętnie zgrane z formy, odarte z kostiumu. Tu inny duet, inny taniec nabiera znaczenia — Profesora z Hufnaglem. Rytm i prawa tego tańca dyktuje Hufnagiel — idea wcielona podporządkowuje sobie ideę spekulatywną. W pewnych okolicznościach nie wolno mówić „dubito ergo sum”. Paragraf kodeksu góruje nad myślą i ideą prawa, jak jeździec nad koniem.

Samokrytyką Profesora rośnie w moralne prawo Hufnagiel, przyszły sędzia wszystkich kostiumów historii. W akcie III wracają Szarm i Firulet, przegnani wiatrem dziejów daleko za horyzont, zdegradowani od fraków do łachmanów. Już po burzy i po procesie. Rozprężenie, nastrój stypy, kuplet Szarma i Firuleta, melancholijne wspomnienia dawności. W trumnie złodziejasków odnajduje się Albertynka, która drzemała w ogrodzie, w kostiumie balu „na wysokościach”, teraz naga znów szepcze swoje magiczne zaklęcie. Kim jest, wolnością czy złudą, realną nadzieją czy niepochwytym mirażem, wiecznie uciekającą tęsknotą?

Pierwszy finał nie rozstrzyga tego pytania. Po ponownym podniesieniu kurtyny następuje klasyczna parada, jedyny w całym przedstawieniu chwyt operetkowy. Złodziejaszki niosą na ramionach Albertynkę *divę*, chór śpiewa skandując: „To oni, ach, to oni, ach!”. Podwójny finał ma głębsze znaczenie: konfrontując dwa modele kultury, przeciwstawia dwie różne zawarte w nich idee historii. A widz musi wybrać, czym jest *Operetka* — triumfem lukrowatego optymizmu czy obrotem błędnego koła.

Nie muszę dodawać, że równoprawnym kreatorem znaczeń tego przedstawienia jest muzyka. Gorzej ze scenografią: w akcie I hiperrealistyczna, dobrze osadza i komentuje reżyserski zamysł, w akcie II i III (uproszczony schemat architektoniczny pałacu) schodzi do roli czystego znaku, sterylnej formy.

Spośród postaci najbardziej upamiętnia się Profesor (Maciej Staniewicz). W obrazie tej roli zawiera się bezmiar ludzkiego poniżenia i bólu, cena, za jaką spełniają się dzieje, synteza samoubezwłasnowolnienia rozumu w obliczu siły, którą uosabia Hufnagiel (Jacek Różański). Tragicznym Fiorem, ostatnim ideologiem epoki Szarmów i Firuletów, jest Wiesław Sławik. Szarm (gościnnie występujący Józef Onyszkiewicz) to

desperat, gorączkowo uciekający przed widmem zagłady swojego świata, heroiczny błazen-artysta, celebryta formę do końca. Świetnie wywiązuje się ze swej roli Krystyna Wiśniewska-Sławik, Albertynka senna i rozmarzona młodzieńczym dudem, nie znająca własnych pragnień dziewczyna-tajemnica. Wszyscy aktorzy i statyści (lokaje) zasłużyli na wielkie brawa za zespołowość i zdyscyplinowanie gry, za wrażliwość i inteligencję. W żadnej z dotychczasowych inscenizacji dramatu nie wyczuwało się tak dojrzałego i młodzieńczo bezpośredniego przeżycia historii. Ci młodzi ludzie mają we krwi to, co gdzie indziej trzeba zastępować miną, grymasem, kostiumem. Prorok młodości wiecznie nagiej triumfuje przez młodość.

1977

GŁODOMÓR W WESOŁYM MIASTECZKU

Na początku było wyznanie. Niby podobne temu, jakie Różewicz złożył kiedyś w *Ocalonym*: „Szukam nauczyciela i mistrza, aby oddzielił światło od ciemności”. Ale tamto wyznanie sprzed lat (*Ocalony* ukazał się w 1947) było poszukiwaniem absolutu bezpowrotnie utraconego w „koloniach karnych”, na wojennym pogorzelisku wartości pierwotnych. W trzydzieści lat później, w *Odejściu Głodomora*, Różewicz szuka absolutu w literaturze. W *Krótkiej rozprawie o głodomorach* pisze:

„Franz K. to był autentyczny Hungerkünstler, [...] był szczupły, chudy, swoim wyglądem odstraszał — próbował odstraszać bierne «narzeczone», kandydatki ubiegające się o rękę Głodomora”.

I dalej w szkicu *Z mojego warsztatu*: „W jego (Kafki) jedynej «sztuce» wygasa powoli akcja, zanika, wreszcie ulega przerwaniu... puls umierającego dramatu. Jakie dojście prowadzi do Głodomora. Którą bramą mam wejść do wnętrza... Wejście dla mnie. Muszę je sam stworzyć, [...] oczywiście to doskonałość Kafki zamurowała wszystkie wejścia”.

Ten puls umierającego dramatu Różewicz wypisał z własnej dramaturgii, nie z Kafki. Głodomór Kafki, przeniesiony do cyrku, wskutek malejącego zainteresowania publiczności dla niezwykłości mniszej, wyosobnionej, dogorywa w pobliżu stajni drapieżników —

zwierzę głodujące w sąsiedztwie zwierząt dobrze karmionych. Głodomór Franza K. dogorywa na słomie wśród rzeczywistości okrutnej, ale nie przedstawionej, przedstawionej mgliście. Puls umierającego dramatu głośno bije w pustce głodowych zwidów, o których domyślamy się, że są tłumnie odwiedzanym, gwarnym cyrkiem. Jakby razem z Głodomorem zamierał i puls świata. Zwątpienie w moralne wartości świata jest zwątpieniem w absolut literatury. Samotna śmierć Głodomora, zajęcie jego klatki przez mięsożerną panterę jest tragedią. Taką samą, jaką Różewicz wyrażał w swojej dawnej poezji.

„*«Wejścia do Głodomora»* nie zamknęła doskonałość Kafki, lecz skala jego doświadczenia moralnego. Są pisarze, których doświadczeń powtórzyć niepodobna, nie powtarzając ich życia — literatura nie była dla nich inteligencją, doskonałością, perfekcją zapisaną, lecz jedynym możliwym sposobem przetrwania rozpaczy egzystencji. W który zresztą Kafka, skazujący swoje dzieło na całopalenie, zważył. Dlatego *Play-Kafka* jest niemożliwa do napisania. Tak, Franz K. był autentycznym Hungerkünstlerem, skazał się na eschatologiczny głód, bo nie znalazł potrawy, która by mu smakowała”. Przenosząc to porównanie — Różewiczowi dzisiejszemu literatura smakuje. Ostateczne moralne pytania swojej poezji w dramatach wpisuje w świat „odzyskanego śmietnika”, w mieszczańskie „stare dekoracje”. Wskrzeszone głowy o ustach zagipsowanych stały się wielomowne, surowy, biblijny brutalizm zmienił się w słowa ciepłozgrzebne, oswojone. Wielki poeta, Tadeusz Różewicz, spisuje w dramatach kronikę małych tragedii mieszczańskiego światka. Sam замуrował sobie drogę do Głodomora.

Gdyby w odniesieniu do teatru nie brzmiało to paradoksalnie, można by powiedzieć, że mówiący wierszem i prozą Głodomór Różewicza nie potrafił się

obejść bez publiczności, jego głodowanie jest integralnie zrośnięte z obecnością widzów: Strażników, Dygnitarzy, Dziewczynek — całego Różewiczowskiego panoptikum. Głodomorowi Kafki wystarczał własny głód, milcząca obecność rzeczywistości, pochłaniająca jego milczenie. Takim milczeniem wyraził dramat Głodomora Bergman w *Personie*. Różewiczowski Głodomór jest przywiązany do słów, zakochany w słowach. Świadomość ma rozdwojoną: przekonany, że słowa nie mają żadnej wartości, nie potrafi jednak zapanować nad odruchami profesjonalnego humanizmu, śpiewa wierszyki, wygłasza ody do siostry muchy. Jest prorokiem (pisarzem?) na zamówienie swojej klienteli, przez nią urobiony, śpiewa to, czego zażąda — półdziwak z własnego wyboru, półdziwak na społecznym póletacie.

Różewicz w istocie napisał dramat o tym, że dziś nie można być prawdziwym Głodomorem, z czym niepodobna się zgodzić — vide ostatnie dokonania „starego” i „młodego” kina polskiego, vide głodomory „bez nazwisk i dorobku”, których symbolem postać z *Trzema krzyżykami* Kajzara. Hungerkünstlerów, niebacznych na targowisko wycen i przecen, wciąż przybywa. A tymczasem, niepostrzeżenie dla samego siebie, poeta z głębokości wołający stał się klasykiem „naszej małej stabilizacji”, bardem swojskiego panoptikum, w którym nic nikogo zbytnio nie dziwi.

Prapremiera *Odejścia Głodomora* odbyła się we wrocławskim Teatrze Współczesnym. Przedstawienie wyreżyserował Helmut Kajzar (scenografia Daniela Mroza) z absolutną wiernością wobec Różewicza. Gdyby tekst dostał się w ręce Jerzego Jarockiego, jak niegdyś *Moja córeczka*, dramat małych duszyczek pewno by się uwznioślił i ulepszył. Kajzar nie podsuwa bohaterowi postumentu tragicznego, zostawia go tam, gdzie umieścił go autor — na ziemi. Głodomór w przedstawieniu Kajzara od początku jest cyrkowym kuriozum,

smutnym arlekinem. Ale to rola jak inne — w tym światku każdy jest za coś przebrany: Strażnicy-Rzeźnicy reprezentują brutalność, pensjonarki piosenkową tanioczę podkultury, akrobaci ciężką „naszej młodzieży” itp. Wśród tych ról i przebrań rola Głodomora jest tylko bardziej dziwaczna — ale mało to cudaków na świecie, moja pani? Rozgadanemu Głodomorowi Różewicza Kajzar dopisuje w finale jedyny dialog Głodomora Kafkowskiego z Dozorcą:

„... muszę głodować, nie potrafię inaczej [...], ponieważ nie mogłem znaleźć potrawy, która by mi smakowała. Gdybym ją znalazł, wierz mi, nie starałbym się o wywołanie sensacji i najadłbym się tak jak ty i inni”.

Lecz w przedstawieniu te słowa zmieniają swój pierwotny sens. W odniesieniu do Głodomora Różewiczowskiego brzmią autoironicznie — i najdosłowniej. Odejście finałowe jest tylko zejściem ze sceny. Tak kończy się teatr, nie świat.

Helmut Kajzar zrealizował przedstawienie konsekwentnie Różewiczowskie. Jest w nim zamierzona estetyczna niedoskonałość, bylejakość, ukochana przez Różewicza tandeta. Struktura pozornie luźna, która okazuje się strukturą zamkniętą. Przedstawienie ma koloryt nostalgiczny „wesołego miasteczka” z dawnych lat — tak mogłyby umierać Lekko Duchy i Pierroty Szaniawskiego, mimo że na scenie stoi klatka na człowieka, przy rampie Strażnicy zakaszają „pyfko” całkiem współczesną kaszanką, a pensjonarki podrabiają nieudolnie modną „Abbę”.

Głodomór Bogusława Kierca z umęczoną i umęczoną twarzą jest smutnym Pierrotem, męczennikiem idei, przecenionym na targowisku wartości. Prostacki (nie grubiański przecież) Impresario Pawła Nowisza należy do wymierającego gatunku małych cwaniaków przedmiejskich. Jego żona (Teresa Sawicka) mogłaby być

Madonną Kercelaku. Przedstawienie ma bardzo wyrównany poziom aktorski — oprócz przerysowanej, sztapnowo-krzykliwej Dziennikarki.

Tadeuszowi Różewiczowi nie udało się wejść do Głodomora Kafki. Ale jego sztuka, zarówno jak przedstawienia Kajzara, jest bodaj czy nie jedyną w tej chwili na naszych scenach poważną propozycją do myślenia o ludziach współczesnych.

1977

CHOCHOLE DUSZE

To przedstawienie musiało wzburzyć! *Wesele* bez chłopskiego przytupu, soczystej krewkości, bez chocholego tańca?

W powojennym teatrze wielokrotnie oglądaliśmy *Wesele*, ale żadna z inscenizacji nie miała takiej spójności artystyczno-myślowej jak *Wesele* Grzegorzewskiego. Do niedawna krytyka zwykła przyczepiać Grzegorzewskiemu łatkę reżysera-plastyka, który niedomyślenia znaczeń tekstu przysłania wysmakowanymi obrazami. Jeśli nie sprawił tego wrocławski *Ślub*, miejmy nadzieję, że *Wesele* ostatecznie wykreśli to przeświadczenie z opinii krytyki. Jeśli kogoś — spośród reżyserów scen profesjonalnych — można dziś nazwać artystą teatru, to jest nim z pewnością Jerzy Grzegorzewski. Reżyser mający jasną ideę teatru jako sztuki, ze wszystkimi płynącymi stąd konsekwencjami, a więc: relacji teatr—dramat, teatr—historia i teatr—widz. Żeby więc uchwycić w przybliżeniu doniosłość krakowskiego *Wesela* 1977, jego znaczenie artystyczne i społeczne, trzeba rozpocząć od próby rekonstrukcji myśli teatralnej Grzegorzewskiego, tak jak się ona wyraźnie rysuje w przedstawieniu.

1. Przedstawienie *Wesela* nie jest ilustracją ani imitacją tekstu dramatu. Jak każde przedstawienie jest bowiem aktem twórczym, nie odtwórczym; a zatem

jest swobodną transpozycją znaczeń dramatu na znaczenia teatralne. Ograniczenie tej swobody, zasadę „wierności” utworowi stanowi tylko jego całościowo czytana struktura. Idea przedstawienia, podobnie jak idea dramatu, nie jest jego zracjonalizowaną, gotową tezą, wynika z równoważnego dramatowi bogactwa formy znaczącej; w niej niejako „uwięziona”, nie poddająca się całkowitej racjonalizacji, istniejąca jako proces, a nie rezultat.

2. Między tekstem *Wesela* a kształtem przedstawienia powstaje szczególny, wielokrotny łańcuch napięć. Tekst, traktowany jako całościowa struktura (nie zaś poetycki substytut linearnej tezy interpretatora), jakkolwiek skrócony, pozostaje cały jako układ odniesienia, potencjalność świadomości widza. W przypadku dramatu tak dobrze zdomowionego w powszechnej pamięci ma to znaczenie szczególne, drastyczne często skróty wywołują tym silniejszą aktualizację i „przypominanie”. Mówimy potocznie o „krzyczącej ciszy”, rozumiejąc przez to, że niekiedy negatyw jakiegoś stanu jest silniejszym środkiem ekspresji niż wyrażenie go wprost; o taki stan, „krzyk” pamięci widza chodzi w *Weselu* Grzegorzewskiego. Aby jednak pamięć mogła na swojej kliszy wywołać obraz równoległy, nadbudowujący się nad oglądanym w przedstawieniu, musi być pamięcią aktywną, nie uśpioną.

3. Identyfikując się czasowo z przebiegiem zdarzeń scenicznych, widz identyfikuje się nie tylko z fizycznym czasem trwania spektaklu, ale także ze współczesnością, która tak, a nie inaczej ukształtowała się w świadomości twórcy przedstawienia. Musi odczytać znak spektaklu, aby otworzyć sobie drogę do znaku dramatu. W ten sposób przedstawienie teatralne, jego kształt aktualny i współczesny, staje się przewodnikiem odsyłającym widza do historycznego kształtu dramatu zapisanego tylko w jego pamięci, do jego włas-

nego rozumienia tradycji. To, co rzeczywiste i widziane, przenika się z domyślnym i pamiętanym. Nie można przeskoczyć własnej epoki, myśleć „historycznie”; historię urzeczywistniamy sobie tylko przez medium współczesności. W spektaklu Grzegorzewskiego czas płynie rozdwojonym nurtem teraźniejszości i przeszłości, przedmioty, sytuacje, osoby żyją podwójnym życiem — rzeczywistym, widzialnym na scenie, i jego niewidzialnym „prawidokiem”; widz zanurzony jest w podwójnym czasie — fizycznym (widowiska) i psychicznym (swojej pamięci).

U Konrada Swinarskiego teatralne sakralizowało się, rzeczywiste desakralizowało teatralne, gwałtowna oscylacja napięć wyrażała dialektykę walki i wiary, przedstawienie stawało się z buntu artysty przeciwko światom gotowym świadomości. U Grzegorzewskiego inaczej: świat gotowy spektaklu jest jednym z wielu światów możliwych, jedną z dróg prowadzących ku niewyczerpanej „tajemnicy” utworu. Przybliżanie tej tajemnicy jest tyleż funkcją wolności artysty, co wolności widza. Teatralna czasoprzestrzeń Swinarskiego była wykładnią wspólnej dla artysty i widzów świadomości, odnawiającej się drogą nieustannej rewolty — poprzez ironię, „efekt obcości”; teatr stawał się metaforą jednej psychiki, nierozdzielnej ze światem. U Grzegorzewskiego czasoprzestrzeń jest wspólna, ale jest zaledwie jedną z wielu możliwych krystalizacji. Rzeczywistość przedstawienia wyzwala energie wielu wyobraźni i wielu pamięci; samopoznając siebie, tworzą rzeczywistości niewidzialne wokół świata przedstawionego na scenie. W obu tych postawach twórczych zawarte są dwie różne tradycje sztuki: romantyczna, kształtowania świadomości przez bunt, odrzucająca przeciwstawność „ja” i bytu, i klasyczna, kształtowania świadomości przez samopoznanie, uznająca wielość bytów fizycznych i psychicznych. Ale z ciasnoty świa-

tów zamkniętych i gotowych jednako wyzwalają nas obie.

Po premierze ktoś rzucił żartem: „To nie wesele, ale pogrzeb”. Przywykliśmy do tego, że *Wesele* to krzepkość, jurność, skoczność chłopska, przynajmniej w I akcie. Im dalej w tekst, skoczność znika, by finał zabrzmiał chocholim tańcem niemocy.

Grzegorzewski całkiem inaczej czyta rytm *Wesela*. Od pierwszej sceny jest on w jego przedstawieniu stłumiony, ale jest też wszechobecny i jednorodny. Jest to rytm wewnętrznego niepokoju zbiorowości, jej wewnętrzne wrzenie, które nie może się „przebić”, samorealizować w rzeczywistym życiu społecznym. „Chata rozśpiewana” Grzegorzewskiego nie ilustruje didaskaliów Wyspiańskiego; krakowska skrzynia malowana i obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, pobłyskujący z dalekiej izby tanecznej, wskazują pamięci klucz, według którego ma розміścić inne obrazy i znaki poety. Izba jest jakby wielkim rezonatorem pamięci widza i wewnętrznej muzyki *Wesela*, budują ją poziome rytmy drewnianych pił, przeciwstawione zgrzebnością metalicznej, srebrzystej fakturze tła sceny i miękkości słomianych chochołów, zawierają w sobie zarówno metaforę pewnych treści („mego ojca piłą rznąli”), przypomnienie rytmów drewnianej chaty, jak i potencjalność osobliwego, zgrzytliwego dźwięku. Dwa wejścia po bokach sceny zbudowane są z fortepianowych płyt, plastycznie „dźwięczących” strukturą młoteczków i kołków. Izba Grzegorzewskiego jest przestrzenią pamięci zarówno widowni, jak i bohaterów. Pamięci, którą pokryła mgła snu. A w przedstawieniu objawia się w całej pełni nierozzerwalna jedność teatralnej metafory z myślą *Wesela*. *Wesele*, którego symboliczne résumé odnajdowaliśmy dotychczas w fizyczności chocholego tańca, u Grzegorzewskiego od pierwszej sceny jest tańcem, weselnym kołem. W swojej

pierwszej inscenizacji Hanuszkiewicz zamienił je na obrotówkę, dając mechaniczną wykładnię szopkowości figur. U Grzegorzewskiego rytm akcji, jej fizyczna ciągłość, kierunek wejść postaci stwarzają myślową iluzję koła tanecznego.

Ale jeśli koło taneczne jest symbolem społeczności spójnej, tutaj rwie się co chwila i rozpada. Zgodnie z duchem i literą dramatu: „Jeden Sas, a drugi w las”, „No, ja to gram na skrzypce, a pan na bas”. W istocie bowiem nie chłopska krzykliwość przeciwstawiona inteligenckiej neurastenii stanowią o najistotniejszym dramatyzmie *Wesela*, ale utrata spójności społecznej, zapomnienie zbiorowego celu. One to przecież sprawiają, że dialogi Czepca z Dziennikarzem, Radczyni z Kliminą, tak charakterystyczne dla I aktu, są kwestiami rzucanymi „obok”, a nie do partnera. I takie są u Grzegorzewskiego: ruch pozorny, przepływanie postaci przez scenę nie ustaje ani na chwilę, ale żadnej spójni między nimi nie ma: korale porozsypywane ze sznurka. Ta zbiorowość usiłuje odnaleźć pamięć o sobie, ale są to zaledwie desperackie zrywy, samotnicze mrzonki, rozbłyśki świadomości, błędne koło. Ten obraz, przeniesiony z Malczewskiego, pojawia się zresztą dwukrotnie na scenie: weselnicy wpadają do izby i przesuwają się przez nią w rytmicznym krakowiaku: „jacy tacy, jacy tacy”. Obrazowo jest to Malczewski, ale sens sceny pochodzi z tekstu Wyspiańskiego i zorkiestrowany jest z najogólniejszym znaczeniem dramatu. W swojej warstwie najbardziej literalnej *Wesele* mówi przecież o miłości, której ukoronowaniem są zaślubiny. Ale już w akcie I pojawia się zaskakujący kontrapunkt motywu miłości, motyw śmierci.

W dialogu pensjonarek mówi Haneczka: „A tu są takie Parki stare, / co nożycami tną przedziwo”. Z tej sceny teatralizuje Grzegorzewski błędne koło miłości i śmierci, wbudowuje je w plan społeczny utworu.

Najpierw wirują w tańcu pensjonarki, potem pojawia się na scenie koło weselników, a przez ten rytm obezwładniający i wszechobecny Pan Młody usiłuje przedrzeć się ze swoją kwestią do Radczyni: „Niech się stopi, niech się spali, / byle ładnie grajcy grali”. Każdy dla siebie, desperacko szuka „ślubu” z rzeczywistością. Poeta w kabotyńskiej tyradzie „taki mi się snuje dramat”, Jasiek w prostackim marzeniu o „pańskim dworze”. Fałszywa świadomość poezji i fałszywa świadomość rzeczywistości idą ze sobą o lepsze w weselnym tańcu. A kiedy pojawi się na scenie Rachela, będzie muzą tego tańca, dwuznaczną i groteskową, prowincjonalną pannicą zakochaną w pozorach chłopskiej siły i w poetyckim kłamstwie.

Akt I tętni u Grzegorzewskiego bogactwem obrazów i wydarzeń, wypełniony niespokojną („jak z ulą brzęczenie pszczoł”) muzyką, kulminuje w gwałtownych nerwowych napięciach, by w zakończeniu przejść w liryczne lento, bohaterowie są zmęczeni, za nimi przetańczona noc, szamotanina psychiczna. Z nastroju melancholijnych rozmów wyprowadzona jest poetycka scena finału. Poeta i Rachela zaglądają przez okno w sad. Okno ustawione na stole jest jak szkło czarodziejskie przybliżające świat magiczny i niedostępny codziennemu widzeniu. Błędne koło zamykają Poeta, Panna Młoda i Pan Młody. Stojąc wokół stołu wyciągają ręce w spirytystycznym geście wzywania chochoła.

Rozbudowując w akcie I motyw miłości i śmierci do tematu niespełnienia społecznego w czasie teraźniejszym i rzeczywistym, Grzegorzewski i w II akcie wydobywa zeń pełny znaczeniowy walor. W akcie I bohaterowie uciekali od prawdy rzeczywistości, przekształcając ją w nierealność marzeń: w drugim także i źródło pamięci okazuje się źródłem zatrutym. Osoby dramatu stają się tu wcieleniami śmierci, psychicznej martwoty bohaterów, która uniemożliwia wszelkie porozu-

mienie. Niespodziewanym, nie znanym z dotychczasowych inscenizacji znaczeniem rysuje się scena otwierająca korowód duchów, Marysia — Widmo. W białym ubraniu, bosy jak archanioł zagłady z modernistycznych płócien, zjawia się Widmo; dziewczynie pęka sznur koralu, a w wyciągniętej ręce ducha domyślamy się brakujących paciorków: to w przeszłości brak ogniw, które mogłyby ocalić teraźniejszość. W głębi sceny przesuwają się trzy nagie Gracje, trzy Parki. Pojawieniu się Stańczyka towarzyszy znów niespokojny taniec Haneczki i Zosi. To one rzucają w locie: „ja wid, ja wstyd!”, wyrażając rozterkę Dziennikarza, przenosząc w sferę jednostkowej psychiki motyw błędnego koła. Pojawienie się ducha wprowadza każdą postać w krótkotrwały stan ekscytacji, potem zapadają wszystkie w senne odrętwienie, zapatrzenie w siebie. Nic się nie klei, nawet umizgi Jaśka i Kubu do Kasi zabarwiają się melancholijną, desperacką nutą. Pamięć tej społeczności rozbita jest na zamknięte, nieprzenikliwe dla siebie światy. Jedyne mit wspólny i jednoczący, jaki jej pozostał, to czekanie na hasło, na znak, na Wernyhore. I Wernyhora pojawia się Gospodarzowi jako mit wcielony z jednym tylko słowem: „jutro”. To obrazoburcze skreślenie tekstu ma swoje głębokie uzasadnienie w myślowym założeniu *Wesela*. Te słowa są legendą zapisaną w pamięci wszystkich uczestników, są legendą czekaną. A Gospodarz przekazuje pełną ich treść wysyłając Jaśka jako kuriera Sprawy. Zanim odjedzie z zadaniem, Jasiek obiega scenę, jakby zbierał, spajał rozproszone ogniwa w jedność, przenosił na wszystkich entuzjizm Gospodarza i jednoczący blask mitu. Ale to tylko ruch fizyczny, scena jest pusta. Grzegorzewski nie poprzestaje na tym. Do zakończenia aktu II przeniósł dwie sceny początkowe z III: nostalgicznym, straceńczym pijaństwem Nosa puentuje wielki krzyk Jaśka i zwrócony bezpośrednio do widow-

ni monolog Gospodarza: „Wy, a wy, co wy jesteście”. Jasiek odczarowuje bohaterów scenicznych. Gospodarz nas: perspektywa *Wesela* rozszerza się. „Après nous le déluge”, po tych słowach Nosa kurtyna mogłaby nie spaść: świat somnambulików na scenie i widowni stał się jeden.

Im bliżej finału, tym się materia przedstawienia rozrzedza, gaśnie. Cały akt III to już tylko strzępy, okruciny nocnych zdarzeń: tu mignie nagie ramię Racheli, w objęciach Poety, tam Dziennikarz pochyli się nad litografią Stańczyka. W finale, w słynnym finale III aktu, na scenie nie ma chocholego tańca, postaci zeszły na widownię, otaczają nas dokoła, wypatrując przez teatralne okna świtu. Na scenie pozostał półsenny, wydobywający mętne majaki z pamięci Gospodarz, Czepiec z nastawioną kosą i chochoł. Stamtąd do nas i do nich, jednako odrętwiałych, rozlegnie się krzyk Jaśka: „Bracia!!” Tak się wpisuje ostatni raz błędne koło w chochole dusze: spajając czas teraźniejszy postaci z teraźniejszością widzów, fizyczną i niemą. W bezsilności tamtego mitu wobec nas bije źródło naszej bezyśły. Nie ruch, ale bezruch są figurą obumierania uczuć społecznych, atrofii woli, wyobraźni i pamięci.

Konsekwentny w zamyśle akt III nie ma jeszcze w realizacji tego natężenia rozpaczy, jakie powinien mieć. Pamiętajmy przecież, jak trudno jest wygrać krzyk z milczenia...

W tym przedstawieniu nie ma bohaterów. Ale są role wyraziście wpisane w myśl całości. Nie zawsze te tradycyjne pierwszoplanowe, czasem interpretowane zaskakująco świeżo. Rachelę pamiętamy z dotychczasowych inscenizacji jako uosobienie kobiecości eterycznej, poetyckości, wdzięku. Anna Polony zupełnie zmieniła barwę tej postaci, jej Rachela to mitomanka, hybryda żyjąca w fałszywym świecie literackiego mitu miłości i poetyckości. Erotykę uwzniośla literatura,

poetyczność sprowadza do dziwactw. A jednak chwile jej egzaltacji mienia się czystym liryzmem i ona jedna ze wszystkich postaci *Wesela* ma poczucie „dziwności istnienia”.

Do roli pierwszoplanowej urósł Jasiek (Jerzy Trela). Sytuacje, które zazwyczaj rozmywały się w tzw. rodzajowości (taniec z druhnami w I akcie), Grzegorzewski związał z głównym nurtem utworu. Butna piosenka Jaśka, jego dorobkiewiczowskie marzenie o pańskim dworze wynikają z potrzeby „podwyższenia się” do statusu panienek. Trela nadał Jaśkowi wewnętrzną agresywność i zaciętrzewienie prostaka, w akcie III bardzo szczęśliwie przełożył te cechy na bezradność, poczucie zagubienia. Z których rośnie krzyk nie ludzkiej rozpacz. Nos Mieczysława Grąbki, postać zazwyczaj grywana środkami komediowymi, drugoplanowa, stanowi piękne pendant do roli Treli. Grąbka nie jest karykaturalnym, śmiesznym pijaczkiem, urasta do symbolu: gdy inni „pieszczą się snami”, jego snem jest wódka, narkotyk przynoszący błogie uczucie zgody z rzeczywistością. Bardzo subtelnie, ćwierćtonami napięć poprowadził aktor zakończenie aktu II.

Nową barwę nadał też Panu Młodemu Jerzy Radziwiłowicz. Gadulstwo nie ma tu nic wspólnego z *Plotką* o «*Weselu*». Pan Młody chce zagadać w sobie jakąś pustkę, znieczulić zwątpienie, to samo, które kazało mu się „przyszyć” do prostoty, ludowości, zdrowia. We wspomnianym dialogu z Radczynią (Ewa Lassek), żywą mumią inteligenckiego salonu, on jest człowiekiem cierpiącym i czującym, prawie tragicznym. Jan Nowicki prowadzi Poetę na nucie pogardy, gniewnej wyższości wobec świata chłopskich prostaków; najlepszą bez wątpienia sceną tej roli jest monolog z aktu I, w którym fałszywa autoegzaltacja splata się z rzeczywistym dramatem w groteskowym tańcu gestów i podniosłych eksklamacji. W sumie Poeta wydaje się jed-

nak nadmiernie uproszczonym, powierzchownym typem salonowca. Gospodarz Jerzego Bińczyckiego jest wcieleniem prostoduszności i wiary w cud; jakby nieobecny duchem na scenie i wsłuchany w tajemne znaki swoich marzeń. A także, niestety, w szept zza kulis. Sprawa wstydliva, bo co jak co, ale rytm *Wesela* sam się niesie w ucho. Dziennikarz (Jerzy Stuhr), zgorzkniały sceptyk z grona pierwszoplanowych postaci inteligenckich, najbardziej może w reżyserskim duchu tego *Wesela*. On wie, ale ucieka przed prawdą o sobie i innych w gniewne zniecierpliwienie.

Itł., itł. Można przepisać prawie cały afisz. Nie ma rozbuchanej rodzajowości w postaciach chłopskich, jest ujmująca, godna prostota Gospodyni (Maria Zającówna-Radwan), młodzieńcza żywiołowość reakcji i równie niekłamany młodzieńczy liryzm Panny Młodej (debiutująca na scenie Agnieszka Mandat). Elżbieta Karkoszka w roli Marysi wnosi ton rozpaczy egzystencjalnej, nadwrażliwego rozumienia świata.

Wreszcie muzyka. W Starym Teatrze to już dobra tradycja, którą stworzyli Zygmunt Konieczny i Stanisław Radwan, ale na polskich scenach rzadko można usłyszeć muzykę tak nierozdzieloną od spektaklu, współtworzącą jego dramaturgię i klimat. A taka jest muzyka Radwana w *Weselu*. Pojęcie muzyki należy w tym przypadku rozumieć współcześnie i szeroko. Składają się na nią nie tylko motywy orkiestrowe, ale także dźwiękowa kompozycja „szmerów” i głosów zza sceny, „sucho” wybijanych rytmów. O muzyce *Wesela* można by napisać osobne studium — ani kompetencje, ani miejsce nie pozwalają mi na to. Warto sobie jednak uświadomić, że muzyczność krakowskiego *Wesela* 1977 różni się istotnie od znanych ornamentacji: przenika całą strukturę przedstawienia.

MŁODY TEATR: PRZEGRUPOWANIE?

Czy teatr studencki jest wartością autonomiczną? Jeszcze kilka lat temu takie pytanie, postawione przez recenzenta parającego się na co dzień praktykami teatru zawodowego, brzmiało jak herezja. „Obcy”, „kibice”, nie zaangażowani w ruch młodej kultury nie mieli moralnego prawa stawiania takich pytań, wartościowania i „pouczania”, skoro przesłanką ich działania była fałszywa hierarchia wartości, a co za tym idzie — podwójna świadomość. Zarzut słuszny — z częściowych negacji krytyki nie zrodziła się książka postulująca i programowa, ujmująca całość zjawisk nie przedstawionych na polskiej scenie. Książka taka nie powstała i w kręgach „młodej kultury”. Młody teatr odrzucał generalnie instytucjonalizację artystycznych poczynąń, tworzył grupy nieformalne, u których podłoża była wspólnota przekonań, przekształcająca się w wypowiedź artystyczną. Ale artykuły i eseje „młodych” z rzadka wykraczały poza łamy pism środowiskowych, nie mogły więc na szerszą skalę kształtować odbiorczych gustów. Zresztą „młody teatr”, teatr studencki nie wypracował sposobów porozumienia z szerokim odbiorcą. Odrzucając artystyczny i organizacyjny establishment teatru zawodowego z dobrodziejstwem inwentarza odrzucał i masowego odbiorcę. Był to oczywiście konieczny etap „zamknięcia się wśród swoich” dla stworzenia nowego języka wypowiedzi. Ale i potem otwarcie się młodego teatru na odbiór masowy — fenomen „Bread

and Puppet” czy portugalskiej „Comuny”, grającej w małych miasteczkach i na wsiach, na ulicach i dworcach kolejowych, nie miał u nas swego odpowiednika, ograniczał się do festiwalowych „akcji”. Granice wypowiedzi młodego teatru określała, podobnie jak działalność krytyki, postawa negacji zastępczej i afirmacji cząstkowej. Żaden zespół studencki nie powstał u nas jako teatr ludowy, podobny do paryskiego zespołu Ariane Mnouchkine. Przeciwnie, to teatr zawodowy najczęściej przechwytywał zasadę swobodnej wypowiedzi teatru studenckiego jako dewizę „Wszystkie chwytty dozwolone”, a z nią przechwytywał i publiczność.

Zastrzyk młodej krwi nie na długo pomógł teatrowi, przejmowanie pomysłów nie jest równoznaczne z przejmowaniem myślenia. Ma rację Krzysztof Zanussi, że nasz „teatr jako dyscyplina sztuki stracił swą wielką, kulturotwórczą rolę” („Teatr” nr 5, 1977”). Z małą poprawką — nie tyle jako dyscyplina sztuki, ile jako model jej funkcjonowania, w kulturze socjalistycznej traktowany całościowo i ex definitione wartościowy. Instytucjonalizm teatru stworzył ubocznie fałszywy i niebezpieczny automatyzm wartości, ilościową, a nie jakościową podstawę wartości. W teatrze studenckim autentyzm — zarówno potrzeby wypowiedzi, jak i jej kształtu artystycznego — był zawsze zasadą.

Ale wąski, środowiskowy adresat przestał dziś wystarczać ambitniejszemu zespołom. *Pacjenci Teatru STU* wg Bułhakowa (pierwszy spektakl po zmianie statusu zespołu na zawodowy) grani są w Krakowie pod namiotem cyrkowym. Oczywiście, że takiej przemiany nie można oczekiwać od wszystkich zespołów, nie każda forma teatralna da się przekształcić w teatr popularny, ludyczny. Oddajmy awangardystom, co awangardowe — prawo do eksperymentu było i jest gwarantem wolności sztuki. A przykład STU dowodzi, że to właśnie młode zespoły, odwracające się wczoraj od profe-

sjonalnego establishmentu, mogły dziś zbudować nową formułę istnienia teatru.

Ale ta nowa formuła istnienia, próba wyjścia z wąskośrodowiskowego kręgu ma i odwrotną stronę medalu. XIII Łódzkie Spotkania Teatralne, na których marginesie spisuję te uwagi, miały w tym roku nieco inny charakter — uczestniczyły w nich na równych prawach dwa teatry zawodowe: Teatr im. Kochanowskiego z Opola (*Opowieści kanterberyjskie* Chaucera w adaptacji Tadeusza Nyczka i reżyserii Ryszarda Majora) i Teatr Nowy z Łodzi (*Wielki Fryderyk* Nowaczyńskiego w reżyserii Dejmka), a także niestudencki zespół amatorów z Wrocławia, „Zielona Latarnia” (*Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* Brešana w reż. Ireny Rzeszowskiej). Jako komentarz do tego faktu niech posłuży fragment programowej wypowiedzi Zdzisława Hejduka, kierownika zespołu łódzkiego „77”, tegorocznego organizatora festiwalu:

„Aby poszerzyć zakres społecznej skuteczności, należy zjednywać sobie sprzymierzeńców nie tylko we własnym środowisku, ale wyjść im na spotkanie wszędzie [...], łódzki meeting wzbogacić o zjawiska i manifestacje ideowo-artystyczne zrodzone poza obszarem mecenatu SZSP. Oczywiście, mam tu na myśli wypowiedzi pokrewne nam w języku i myśleniu; wypowiedzi wynikające w pierwszym rzędzie z potrzeby słusznieszego kształtowania rzeczywistości, która nas bezpośrednio dotyczy, aniżeli z potrzeby doskonalenia świata sztuki” (jednodniówka festiwalowa „Dziennik Akademicki”).

Wypowiedzi tej nie można by nic zarzucić, gdyby nie jej szczególna konfrontacja z rzeczywistością festiwalową. Z zespołów studenckich w Łodzi wystąpiły: Akademia Ruchu, Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika z Lublina (o obu pisałam z okazji Lubelskich

Konfrontacji), Warszawska Grupa Teatralna, poznańska „Maja”; wśród oldboyów ruchu, Teatru STU i łódzkich „Siódemek”, zabrakło ich równorzędnego niegdyś partnera, poznańskiego Teatru 8 Dnia Leszka Raczaka. Komisja kwalifikacyjna SZSP w ogóle do poznaniaków nie dotarła. Tak więc formuła określająca integrację i odrębność ideowo-artystyczną młodego teatru okazała się dziś w sam raz dla pogardzanych zawodowców, ale za ciasna dla „swoich”, tych, z którymi się ją wypracowywało.

I jeszcze jeden komentarz do spraw kultury studenckiej, wiceprzewodniczącego ZG i szefa SZSP-owskiej kultury (a także członka Rady Programowej ŁST), Adama Kaczmarka:

„Nie może być twórcą kultury studenckiej ktoś, kto nie poczuwa się do członkostwa SZSP. [...] Studencki ruch kultury, naukowy [...] to wszystko wypowiedzi programowe Związku, tyle że sformułowane w różnych językach. [...] To nie jest mecenat. To jest program Związku. [...] Członek chóru $\frac{3}{4}$ swego wolnego czasu poświęca chórowi. [...] Chodzi o to, aby zapytany, czego jest członkiem — najpierw odpowiadał: «jestem członkiem SZSP». A dopiero zapytany, gdzie działa w SZSP, niech odpowie: w chorze akademickim” (rozmowa z Janem Poprawą, „Student” nr 6, 1977).

Jak się to ma do „otwartości” lansowanej przez Hejduka? Mecenat jako groźba i wezwanie do szeregu czy zdolny jest w ogóle „otworzyć” jakiegokolwiek twórcę? Ostatnia wypowiedź częściowo wyjaśnia, dlaczego hasło „młody teatr” w dzisiejszej perspektywie XIII ŁST straciło swoją dawną funkcję. Dezintegracja, rozszczępienie studenckiego teatru na różne orientacje artystyczno-ideowe wcześniej czy później musiało nastąpić. Niestety, próba nowej integracji, nowej formy „otwarcia się”, jaką zaprezentowała tegoroczna Łódź, była przykładem przegrupowania pozornego.

Choćby teatr opolski. *Opowieści kanterberyjskie* zrealizowane zostały przez dwu ludzi blisko związanych z ruchem młodego teatru: Tadeusza Nyczka i Ryszarda Majora. A jednak przedstawienie, ładnie pomyslane jako forma pouczającej zabawy czy ludycznej nauki, nie stało się ani jednym, ani drugim. Chaucerowscy oszuści, okpidusze, wiarołomcy, rozpustnicy, którzy mieli postaciować i nasze grzechy główne w niezmiennej wędrówce życia, jaką symbolizowała kręcąca się z publicznością obrotówka, pozostali bohaterami z papieru. Gra — w wykonaniu zawodowych aktorów — szła tylko o to, kto się bardziej wyróżni; nie pomogły „studenckie pomysły” i zabawne muzyczne kuplety Krzysztofa Szwejgiera. Litera zamysłu została czytelna, cóż stąd, jeśli duch się ulotnił? Ciało teatru zawodowego jeszcze raz wykazało odporność na obce szczepionki.

O wiele bliższe „postawie słuszniejszego kształtowania rzeczywistości, która nas dotyczy”, zgodne z autentyczną potrzebą własnej wypowiedzi, było zaprezentowane przez amatorów z wrocławskiej „Zielonej Latarni” *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna*. W zawodowym, nawet najsprawniejszym teatrze musiałoby być niezdolnie fałszywe: wyobraźmy sobie profesjonalistę, który gra chłopą bawiącego się w artystę-amatora! Autentyzm „naturszczyków” z zespołu Rzeszowskiej, bezbłędne obsadzenie ról stanowiły o niekłamanie plebejskim komizmie przedstawienia, nie ujmując nic z wagi konfliktom moralnym i społecznym i grzechom powszednim naszego świata — fałszywym mitom, małym konformizmom i wielkim kłamstwom. U wrocławian każda widownia znajdzie coś dla siebie: wyrafinowana — wdzięk naiwności, naiwna — materiał do refleksji. Od tej skromnej trupy „Spodków” wiele mogliby się nauczyć animatorzy studenckiego ruchu, którym marzy się szeroki odbiór społeczny. Mogliby się

nauczyć, co to znaczy powszechność teatru po polsku; że nie musi być tożsama z publicystycznym sloganem. Że istnieją w kulturze każdego narodu, w kulturze europejskiej, wątki uniwersalne, które — podobnie jak *Hamlet* — mogą posłużyć za „pułapkę na myszy” współczesności. Z którego to faktu wysnuł swój spektakl *Pacjentów* Krzysztof Jasiński. Ale to temat na osobne opowiadanie, jako że zarówno charakter tego przedstawienia, jak i środki techniczne, którymi rozporządza Teatr STU, daleko przekraczają możliwości przeciętnej sceny studenckiej.

XIII ŁST, zamierzone jako manifestacja „zbiorowego myślenia ruchu”, pokazały, że jest to fetysz nie mający odpowiednika w rzeczywistości. Że jest to fetysz, który skazuje na dezorientację i jałowość. Bo wprost wierzyć się nie chce, aby w warunkach nie sfetyszyzowanego myślenia na własną odpowiedzialność, po dwu latach korespondencyjnej konsultacji z widzami i zwykłego „szarego” życia, mógł powstać tak płasko pozytywistyczny spektakl jak *Budowa Teatru „77”*, zespołu znanego przecież z odwagi myślowej, doświadczonego... I jakąż miarę przyłożyć teraz do *Peronu* młodej poznańskiej „Mai”, który sloganom przeciwstawiał mgliste antyslogany małego człowieka, oczekującego zbawcy, charyzmatycznego przywódcy? Stary narodowy kompleks. Tylko w *Tężni* Warszawskiej Grupy Teatralnej, prowadzonej przez Bogdana Cybulskiego, znalazł rzetelną myślową rezolucję: jak łatwo wśród Geniuszy i Prezesów, Wieszczów i Antywieszczów przyprawia się zbiorowości dziecienną Gombrowiczowską „gębę”. I tu chyba kryje się odpowiedź na pytanie, jak jest możliwa autentyczna integracja, której próbuje młody teatr.

„NASZE AKROPOLIS”

W r. 1907 Wyspiański miał 38 lat. Umierał jako mędrzec, starzec, czwarty wieszcz narodu, wśród bogactwa idei, wysnutych w dziełach, dopełniwszy dzieła kosztem życia. Ze śmiercią Wyspiańskiego kultura polska pogrzebała ostatniego duchowego przywódcę narodu, który się począł z literatury. Może jeszcze śmierć Żeromskiego... Potem już żadna śmierć nie miała tej tragicznej wagi i choć umierali pisarze wybitni, artyści-meteory, umierali na naszych oczach obrońcy człowieka i kultury, ludzie wielkiej odwagi i prawości. I nie w tym rzecz, że nie dorośli do wielkich skal. To kultura zmieniła skalę, zmieniła zasięg i wagę ludzkiej śmierci. Ileż śmierci, przedwczesnych, niedojrzałych i nagłych zdarzyło się w ciągu nie tak długiego życia mojego pokolenia — urodzonego w wojnę lub tuż po wojnie? Borowski, Bursa, Wróblewski, Hłasko, Cybulski, Komeda, Munk, Kobiela... Artyści różnych generacji, których los ułożył się w ponadpokoleniowy mit. Ten mit umierał, zanim zdążył się zestarzeć. Inaczej — zanim zdążył się stać na dobre. Tym, co w sztuce nazywa się stylem, w życiu — może ideą... Ideą stawało się to niedokończone, splecione z życia i dzieła, porzucone w pół drogi, młodsze i niedostojne. Jak gdyby kultura i śmierć kreowała na miarę swego pośpiesznego, gorączkowego życia. Ta niedojrzała, dziecinna, powszechnie dostępna kultura, w jakiej urodziło się i do-

rastało moje pokolenie. Odrodzona na „plemion cmentarzysku” kultura, w której nie idee, nie „duchowe przywództwo”, ale życie — sama nieokiełznana, żywiołowa treść życia mogła duchowe przywództwo zastąpić. Idee... Urodzeni u schyłku idei humanizmu europejskiego, na obumieranie jego późnego potomstwa patrzyliśmy już własnymi, świadomymi oczami. Ze zdziwieniem, nadzieją, wreszcie — bezsilnością. Wielkie, „dojrzałe”, klasyczne mity, ludzie — idee obracali się w proch i pył. Mitem mojej kultury — jedynej, jaką znam — stawała się niedojrzałość, nieufność, bezterminowa „wieczna” młodość, to, co zniszczalne razem z biologicznym istnieniem człowieka. To nie jest próba usprawiedliwienia, ale konstatacja faktu. Faktu, który ma nieprzypadkową analogię w funkcjonowaniu kultury narodowej, w świadomości jej przeciętnego, masowego dziś konsumenta. Konsumenta — dla którego pewne obszary mitologii kulturowej po prostu nie istnieją. Nie z powodu niewiary. Z powodu niewiedzy. Ale czymże jest mit w kulturze: wiedzą czy wiarą? Zapewne wiarą opartą na wiedzy, pod warunkiem, że wiedza nie przekreśli wiary. Wiedza o kulturze w społeczeństwie, w narodzie jako takim to jednak coś więcej niż tylko zbiór informacji o historii. Ten jest zawsze porządkowany przez stan samoświadomości na dziś, przez rozpoznanie się w teraźniejszości. Cokolwiek z przeszłości narodowej kultury jest z tym najpowszechniejszym samorozpoznaniem teraźniejszości sprzeczne, cokolwiek sprzeczne jest z jej codzienną wiarą — nie może być jej mitem. Siła mitu przeszłości w niemałym stopniu zależy też od napięcia zbiorowej samoświadomości współczesnej, od tego, co innymi słowy można by nazwać mitem organizującym zbiorowość na dziś. Rozejrzyjmy się wokół siebie — wszędzie kwitną małe, jednosktowe mitologie. Rodzina jest najszerszym kręgiem społecznym, w obrębie którego funkcjonuje

mit zbiorowości — mit szczęścia, wolności, odrębności, życia i śmierci. Żyjemy w czasach atomizacji świadomości: kultura wysegregowana w specjalistyczne kategorie podobnie jak inne instytucje życia zbiorowego nie ogarnia rzeczywistej świadomości zbiorowej — trwa jako fasada niewzruszona nad gmachem bez fundamentów.

„Akropolis nasze” to ten gmach, który trwa niezamieszkały, to nekropolis potrzaskanych mitów i wiar, nekropolis pamięci, którego nie ożywiają nieśmiałe podziemne nurty myśli samorozpoznającej życie zbiorowości w kulturze. Nasza kultura zdewaluowała zarówno pojęcie śmierci, jak i pojęcie życia: nadając życiu piętno niedojrzałości i nieodpowiedzialności odebrała patos i sens śmierci, przekreśliła znaczenie pamięci.

W studium pt. *Życie i śmierć w twórczości St. Wyspiańskiego*. (wyd. pośmiertne w r. 1912), poświęconym głównie *Akropolis*, pisał Brzozowski: „Wyspiański przeżył jeszcze raz genialnie spuściznę historyczną Polski, aby dowieść, że pamięcią, przeszłością nie można żyć. Pamięć to jest to, czego nie ma [...] Ale Wyspiański nie zna świata żywych. On broni się tylko przed opętaniem pamięci”. Jakże gorzko inaczej w drugiej połowie lat 70 wykłada się sens myśli Brzozowskiego: „Pamięć to to, czego nie ma”! Dziś już nie musimy się bronić przed „opętaniem pamięci”. Ale dziś także ujawnił się nie istniejący dla Wyspiańskiego i dla Brzozowskiego problem: jak zatomizowana teraźniejszość unieważnia pamięć i odwrotnie — jak unieważniona pamięć pozbawia życia teraźniejszość. Swoje studium, jak prawie wszystkie, kierował Brzozowski przeciw „Polsce dzieciinniałej”. Pisał: „Myśl tego dygocącego nakłamanego cherlactwa, które wyrosło na niewoli społeczeństwa, jako na swoim stanie posiadania, musiała zatrzymać się u progu twórczości Wyspiańskiego

i kłamać sobie, że ją podziwia i rozumie. [...] Żywe trupy klaszczą i cieszą się. [...] Wielki poeta narodził nam się. [...] Polska to jest wielka rzecz — a my mali, czujemy dziennikarz sprzedający duszę, słowo, sztukę, talent i brak talentu”. Oddając sprawiedliwość surowym sądom Brzozowskiego, i „Polsce zdziecinniałej” tamtego czasu trzeba ją oddać. Chciała i mogła słuchać jego wyroków. Dzisiejsza — ma uszy i oczy zamknięte jednakowo na wartość życia i wartość pamięci. Po niedawnej inscenizacji *Wesela* Grzegorzewskiego jeden z krytyków napisał (w intencji złośliwej), że po scenie krążą widma, z których wampir wyssał krew — i nie chcący dał trafną ocenę zamiaru realizatora — wpisanej w to przedstawienie diagnozy stanu umysłów i samoświadomości zbiorowej. Pamięć kulturowa — to dziś zaledwie strzępki, kalekie mity, majaki i prefabrykaty: „Nasze Akropolis”. Czy można o nim zapomnieć realizując dziś dramat Wyspiańskiego pod tym właśnie tytułem? Czy można bezkarnie wykreślić z naszego życia doświadczenie kulturowe, jakie nas dzieli od *Akropolis*, dramatu o nieśmiertelności i wiecznym życiu kultury?

Innymi słowy — czy wolno *Akropolis* traktować jako skończony zapis akcji teatralnej, który — w lepszej czy gorszej interpretacji — ujawni swój najistotniejszy sens? Czy ten zamykający trylogię (złożoną oprócz tego z *Wesela* i *Wyzwolenia*) dramat można traktować tak samo jak dwa pozostałe? W każdym razie dramat to osobliwy — nie ma w nim ani jednej postaci ludzkiej stworzonej przez poetę — wszystkie pochodzą ze scenariusza napisanego przez historię kultury: polskiej i europejskiej. Wyspiański niejako tylko wprowadza je w krąg oddziaływania tej idei, która dla niego stanowi o życiu, o odradzaniu się, „zmartwychwstawaniu” kultury. Jeśli kochanką Konrada w *Wyzwoleniu* była wola, kochanką aniołów z wawelskiej

katedry jest swoboda, Helenę i Parysa ożywia Miłość, Hektora, Jakuba i Harfiarza — wielka konieczność, czy, jak napisałby Wyspiański, Mus Czynu; poprzez ten czyn śmiertelny i ludzki przygotowuje się wielkie misterium zmartwychwstania — Chrystusa — Sokratesa — Apollina, nieśmiertelność boskiego czynu udziela nieśmiertelności czynom ludzkim. Ale przecież w *Wyzwoleniu* pokazał Wyspiański tragiczną śmiertelność Konradowego Czynu, a w każdym razie jego granice i uwikłania, skąd więc w *Akropolis* ton spokojnej rezygnacji świadomego swego losu Hektora, skąd bezkonfliktowa apoteoza Czynu Harfiarza-Dawida — Geniusza Narodu, bo wolno chyba tak nazwać tę złożoną postać? Z Geniuszem też się rozprawił Wyspiański w *Wyzwoleniu*... Nawet jeśli dodamy, że nie o fałsz przywództwa duchowego mu chodziło, ale o fałszywy mit — śmierci i męki — jako hasło tego przywództwa, niewiele to wyjaśni: Harfiarz-Dawid triumfuje w czynie, nie zawsze bezgrzesznym, ale o konfliktach jego świadomości Wyspiański nie powie nic, ograniczy się do epickiego obrazu dziejów Dawida, wiedzionego przez wszelki czyn „bożą ręką”. *Akropolis* byłoby więc prostą apoteozą ludzkiego działania. Jak *Wyzwolenie*, ale bez tragicznych powikłań i myślowej złożoności *Wyzwolenia*. Ale bohaterami *Wyzwolenia*, jak i *Wesela*, są autorskie do końca postaci, stworzone przez Wyspiańskiego, w *Akropolis*, jak się już powiedziało, są to postacie z gotowego mitu kultury. Ten dramat dzieje się na innym piętrze: na piętrze filozofii dziejów tout court. Jeśli — w pewnym uproszczeniu — powiemy, że w *Weselu* źródłem obezwładniającego duru jest statyczny, zmonumentalizowany mit przeszłości, Konrad w *Wyzwoleniu* pada ofiarą tej męki, jaką wyklął wraz z Geniuszem — to w *Akropolis* obnażony zostaje mit jako taki. To, co dziś jest mitem, śmiercią zastygłą w „barwach pamiątek”, było życiem, walką, czynem.

Akropolis to Wyspiańskiego Genezis z Poezji i Czynu. Przyszłość kultury to nie jest alibi, jakie śmierć stwarza życiu, to czyn wołający o czyn. Miał rację Brzozowski — najistotniejszą cechą twórczości Wyspiańskiego jest „niewiara w myśl, ideał, wszystko, co jest wynikiem braku życia, a chce życie tworzyć”. Przeciwnie śmiercionośnemu mitowi — wciąż na nowo przywoływane życie: wartość podstawowa i jedyna. W *Akropolis* jest to prawo filozofii kultury, filozofii dziejów. W postaci tak ogólnej, że dramat stał się tu raczej dialogiem filozoficznym rozpisany na głosy wawelskich motywów kulturowych. Dialog monumentalny, czyn—życie jako ponadosobowy mit, spoza którego nie słyhać „skrzeczenia” rzeczywistości. Tej współczesnej Wyspiańskiemu. *Akropolis* nabierało życia w konfrontacji, w polemice z konserwatywną galicyjską rzeczywistością, która kultywowała mit o wielkości zmarmurzałej, aby się od wielkości na dziś zwolnić. Było filozoficzną kłamrą spinającą dramaty *Wesela* i *Wyzwolenia* na poziomie poetyckiej abstrakcji idei. Wzbraniając się przed wystawieniem tego dramatu Kotarbiński trafnie wyczuł jego abstrakcyjność i połowiczność. Tak w jego czasach, jak i dzisiaj *Akropolis* domaga się dopełnienia, „drugiego głosu” — domaga się konfrontacji z czasem teraźniejszym kultury. Ze wszystkich powojennych realizatorów tego dramatu tylko Jerzy Grotowski i Józef Szajna realizując *Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w r. 1962 dokonali takiej konfrontacji. Mitu kultury triumfującej, wstępującej, jaki zapisany był przez Wyspiańskiego, z mitem kultury wydanej na śmierć, pogrzebanej na oświęcimskim „plemion cmentarzysku”. W historii polskiego teatru, w rozpoznaniu rzeczywistości współczesnej, wobec której zawsze sytuują się dzieła sztuki, był to fakt o znaczeniu daleko przekraczającym sceniczną praktykę jednego teatru — w tym wypadku teatru Grotow-

skiego. Każdy inscenizator, który przystępuje dziś do bezpośredniego przeniesienia scenariusza *Akropolis* na scenę teatralną, musi mieć świadomość, że po doświadczeniu Grotowskiego — każda realizacja, która pominie myślowo przesłanki tamtej — będzie w mniejszym czy większym stopniu reprodukcją litery tradycji, a nie ożywianiem jej ducha dla nas. Tak się też stało z *Akropolis* wyreżyserowanym przez Krystynę Skuszanek w Teatrze im. Słowackiego. Ten spektakl pozostanie w historii teatru jako jeszcze jedna próba wskrzeszenia utworu, który w tej postaci wskrzesić się nie da. Pozostanie w historii teatru, nie w naszej świadomości. Skuszanka rozegrała *Akropolis* w dwu częściach: połączyła część I, ożywiania pomników wawelskich, z historią trojańską, łącząc przejrzyście wątki polskiej kultury z wątkami śródziemnomorskimi. Niewiasta z pomnika Ankwicza to zarazem Helena Trojańska (Danuta Jamrozy), Pani z Pomnika Skotnickiego to także Polikseną (Urszula Popiel), Klio wawelska przedzierzga się w Kasandrę (Anna Lutosławska), Włodzimierz Potocki w Hektora (Wojciech Sztokinger), Amor w Parysa (Zbigniew Ruciński). Skreśliła natomiast w tej części motyw dzwonu istotny dla czasowej struktury dramatu, rozgrywającego się niejako w dwu perspektywach: wiecznego, zatrzymanego czasu nocy zmartwychwstania, zastygłej w mity kultury przeszłości i krótkiego jak noc — od uderzenia do uderzenia dzwonu — czasu cudów, czasu życia. Przy założonej koncepcji realizacyjnej — reprodukcji historycznej myśli Wyspiańskiego jest to o tyle znaczące, że uniwersalizm mityczny *Akropolis* przenosi w sferę jednostkowego zdarzenia dramatycznego. Część III i IV, a zwłaszcza Historia Jacobi, była dla widza o tyle bardziej interesująca, że w samym materiale dramatycznym więcej tam zmysłowego, działania się „tu i teraz”, w planie, który będąc mitycznym jest zarazem ludzkim czasem codzienności: cza-

sem grzechu, kłamstwa i walki, czasem sumienia i czynu. Jeśli przez pierwszą część spektaklu nieśmiało i niepewnie przebija się myśl, że o wartości życia decyduje życie w każdym swym przejawie, że miłość — ożywionych posągów wawelskich, Parysa i Heleny — staje się treścią mitu kultury na równi z heroicznym czynem Hektora, w cz. III mamy apoteozę ludzkiej walki z losem i o los. Apoteozę wystylizowaną i hieratyczną, w której jednak „młodemu wściekłemu”, Jakubowi (Zbigniew Bator), udało się przebić ku naszej wrażliwości. Spektakl Skuszanki zamyka apologia duchowego przywództwa Harfiarza, który tutaj stał się postacią samego Poety. Reżyseria obcięła w długim tekście pieśni Harfiarza wszystkie jego genezyjskie wcielenia. To pieśniarz jednej epoki — może romantyczny Salvator mitów i duchowy przywódca, Geniusz może? Zamiast triumfalnego wjazdu Chrystusa-Apollina na horyzoncie sceny pojawia się żółty krąg wschodzącego słońca. Z ukrzyżowanego hebanowego Chrystusa Wawelskiego opada zasłona żałoby. Triumf życia, wieczystego odradzania się misji duchowej kultury? Zapewne tak, ale rozgrywający się w teatrze, niepomnym na obszary życia, wśród których przedstawia swoje dramaty. Geniusz... Czy nasza formacja kulturowa wierzy jeszcze w to wzniosłe pojęcie? Czy Geniuszem naszej kultury nie jest artysta-kuglarz, geniusz zdegradowany, Wielki Dyrygent manekinów z *Umarłej klasy* Kantora? I czy nie tam, w szkolnych ławkach, wśród strzępów mitów, ocalałe w swej niedojrzałości między dwoma kataklizmami leży „nasze Akropolis”?

RACJE SWOBODNEJ MYŚLI I USYPIAJĄCEGO MITU

Romans powojennego teatru polskiego ze *Snem srebrnym Salomei* nie jest długi, ale znaczący — i burzliwy. Mistyczny Słowacki był powojennym odkryciem teatru zbuntowanego przeciw stereotypom historii literatury, rewoltującego stare i nowsze nawyki widowni. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w 1959, pierwsza powojenna inscenizacja dramatu w reżyserii Krystyny Skuszanki, była wydarzeniem przełomowym nie tylko w dziejach teatru. Kiedy się dziś czyta najgłośniejszy szkic, któremu natchnieniem stało się nowohuckie przedstawienie, *Tragifarsę Słowackiego Jana Kotta*, nasuwa się domysł, że — kto wie? — odegrało ono niemałą rolę w sformułowaniu nowoczesnej teorii tragizmu Szekspira, określającej przez wiele lat praktykę teatru europejskiego. Obraz krwawego mechanizmu historii jako bezlitosnego absolutu igrającego czynami ludzi-much, ideowy lejtmotyw *Szekspira naszego współczesnego*, zawarty jest in nuce w eseju o Słowackim. Można by rzec, dzieje teatru i myśli polskiej spłaciły dług, który Król-Duch zaciągnął niegdyś u Szekspira-Ducha. Nie w tym przecie rzecz, by leczyć kompleksy rodzimego prowincjonalizmu, choćby i czcigodne. Była to filozofia historii, synteza doświadczenia pewnej generacji intelektualnej, wyrażona w kategoriach teatralnej umowności. Książka obwieszczała koniec złudzeń, wiary w historię triumfującą, oznacza-

ła znamienne rozdział spełniania się dziejów od wypełniania się człowieczeństwa. Jest w tym szkicu jeszcze inny rys, równie znamienny i ważny. Śledząc krwawe obroty dziejów, autor nie potrafi się oprzeć fascynacji niszczycielskim pięknem, patosem unicestwień. Utracona wiara szuka substytutu w pięknie przedmiotu negacji — dramat XX wieku tyleż powszechny, ile przemilczany. Objaw zatrucia oparami dziejów, kiedy etyka, nie mogąc afirmować zła, spycha jego afirmację w dziedzinę estetyki.

Nowohuckie przedstawienie Skuszanek — krwawy sen i groteskowa szopka dziejów — było syntezą zbiorowego przeżycia historii, które inaczej nie mogło się wyartykułować. Na następną próbę o równie ważkich ambicjach przyszło czekać kilka lat, do *Nie-Boskiej Komedii* Konrada Swinarskiego. Przedstawienie Skuszanek było także syntezą pewnego doświadczenia teatralnego — pamiętajmy, że rok 1957 przyniósł teatrovi polskiemu wielkie odkrycie: *Tytusa Andronikusa* Brooka. Wyzwolił on to, co kłuło się pod skórą intelektualnych metafor w *Imionach władzy*, *Jacobowskim i pułkowniku*, pomógł wrócić do żywej materii historii. U Skuszanek historia była bohaterką negatywną, ale ciągle jeszcze była bohaterką. W ciągu następnych lat, w których teatr polski wracał do *Snu srebrnego Salomei* (sama Skuszanek inscenizowała ten dramat jeszcze dwukrotnie, w Warszawie i we Wrocławiu), nigdy już nie powtórzyła się ta intensywność przeżycia historii okrutnej i ślepej i towarzysząca jej katharsis. Historia przez duże H, Mechanizm Dziejów etc. zostały zde-tronizowane. Przedstawienia Golińskiego, Kordzińskiego pasowały się z teatrem, pomysłem, z inscenizacją.

Spektakl Adama Hanuszkiewicza wystawiony pod koniec grudnia 1977 w Teatrze Narodowym otwiera nową kartę w scenicznych dziejach *Snu*. To już nie jest „narodowy dramat walki klas”, jak pisano o *Śnie Sku-*

szanki, ale dramat podwójnej świadomości. Znaczenie spektaklu Hanuszkiewicza trzeba czytać raczej na tle *Fantazego* niż dramatów mistycznych, na tle *Ślubu* raczej niż *Wesela*. Wywodzi się ono z tego nurtu myśli, który objawił się w teatrze polskim ostatnich lat za sprawą Gombrowicza i inscenizacji Grzegorzewskiego, zwłaszcza *Wesela* w Starym Teatrze. Podkreślam — myśli, nie wizji scenicznej. Najprościej można tę myśl wyrazić jako dramat zbiorowości w stanie diaspory, społeczeństwa, które utraciło wiarę w fetysza historii rozumnej i samostwórczej i nie ma go czym zastąpić. Konflikty na dworze Regimentarza przywodzą na myśl zwielokrotniony dramat Henryka i Władzia ze *Ślubu*: prawie każda z czołowych postaci chce się tu stać przez uzurpację, uświetnić swój społeczny pozór. Dramat miłosny Księżniczki i Sawy, Salusi i Leona jest motorem politycznych działań, śmierć Gruszczyńskiego jest ceną za wielkopańskie fochy jego panny córki i własne jego wspinanie się do „państwa”. Państwo to kupowane najchętniej na chłopskiej skórze, czego świadectwem słowa Semenki:

„Stary dziad! żałosny sknera! / Bywało, chłopcy odzie-
ra / I plecy najchętniej porze, / A złoto w szkatule dusi... /
Każdy dzień — mówi — wyorze / Perełeczkę dla Sa-
lusi / I turkusik da błękitny / Albo pasek aksamitny. /
Aż, powiada, moja córka, / Cała w perłach i brylan-
tach, / Będzie grzebała jak kurka / W księżciach i gra-
fach amantach”.

Ten ślub Salusi z wyższością nastąpi, ale w posagu zamiast pereł i brylantów będą pożoga, krew i trup własnego ojca. Sawa — „człowiek z troistej osoby, z Lacha, z Kozaka i z czarta” — rzuci do stóp Księżniczki „pałasz do rękojeści czerwony krwią swego ludu”; kupi za to prawa męża, może urząd wysoki, na pewno legendę mściciela i obrońcy polskość. Ale Sawa jest wszak zbrojną ręką Regimentarza, na jego krwa-

wej legendzie i na ofierze Gruszczyńskiego będzie się budował mit świętej arcypolskości rubasznego czerepu. Regimentarz dobrze wie, co robi inscenizując ekspiację przed trupem Gruszczyńskiego — z takich gestów rodzą się legendy, a sądy nieboszczyków nie przedstawiają żadnego niebezpieczeństwa dla żywych. Dokonawszy ziemskiego sądu nad Semenką, można się bez obawy zdać na sąd trupa:

Sąd się od drugich zaczyna,
A zakończy się na sobie...
Wiedźcie zaś, że to, co robię
W imieniu swoim i syna,
Z aniołów idzie nakazu,
Którym nie tylko wyrazu
Wnętrznego trzeba od ludzi,
Lecz i kształtu, co żal budzi,
Skruchą serce zadawalnia,
A przed sądem już aniołów uwalnia.

Wspaniale zagrane: schyliwszy kornie głowę przed sądem aniołów, uznać się równocześnie za natchnionego ich nakazem, wyższą koniecznością i w imię tego nakazu rozgrzeszyć, ba! uzasadnić nawet konieczność krwawej ofiary, bo czymże innym jest „kształt, co żal budzi”, jeśli nie trupem Gruszczyńskiego? Skutek tej przemowy zgodny z zamierzeniem: zgromadzona szlachta sama będzie powstrzymywać „świętego starca” przed dalszą samokrytyką. A Regimentarz, świadom siły efektów teatralnych, już za chwilę przybierze swą postać właściwą: „affektów będzie tłumaczem swego syna do Księżniczki”. Co do morale tej postaci Słowacki od początku nie pozostawia wątpliwości: Historia, Sąd Opatrzności, Polska są dla Regimentarza uzurpacjami osobistego interesu, grą pozorów. Nie tylko dla niego zresztą, także dla Sawy. A więc Polska to zaledwie sztafaż, urząd, symbol, makiaweliczna uzurpacja,

która służy jako osłona przyziemnym interesom. Mit polskości, mit duszy zbiorowej osłania nikczemność człowieka w Polaku. Gombrowiczowski problem u Słowackiego rozpisany na konkret zdarzeń, wyższa konieczność historii, polskość i inne kategorie zbiorowych ideałów są produktami i zarazem narzędziami działania tych, których prywatę i pozór osłaniają. Mit świętej ofiary krwi jednoczy spójność, strzeże sytości stołu i dostojności urzędu Regimentarzy.

Przedstawienie Hanuszkiewicza wolne jest od zaczenia „złym pięknem” historii. Epickie, na swój sposób chłodne, scenerię krwawej rzezi pozostawia tam, gdzie ją umieścił Słowacki — w relacjach naocznych świadków i za kulisami. Zamiast wielkiego teatru masowego mord obnaża mechanizmy teatrzyku na regimentarskim dworze, które tamtym mechanizmem sterują. Jest tragigroteską, elegią na śmierć historii jako fetysza świadomości zbiorowej. To teatr pozorów i póz, który karmi się żywą krwią. Który krew i pożogę przerabia na teatralne dekoracje. Od pierwszej chwili wielki plan zdarzeń będzie decorum na regimentarskim „respekcie”. Przez głębi sceny w pierwszej odsłonie przepłyną ludzie i anioły, i to będzie obraz-mit, z głębi naszej, widzów, wyobraźni, a także scenka z teatru Regimentarza; za chwilę drogą ludzi i aniołów przejdą ceremonialnym krokiem dwaj lokaje z lichtarzami w rękach. Mit historii „malowanej pani” ma dwa oblicza: jedno dla tych, na użytek których jest tworzony, inne dla tych, którzy go tworzą. Technika montażu ironicznego (by nie powiedzieć po eisensteinowsku — poetyckiego), przebijania obrazu lirycznego obrazem groteskowym, panuje w całym spektaklu Hanuszkiewicza. Nikt tu nie jest naprawdę tym, za kogo chce uchodzić. Oto powraca Sawa, świadek rzezi Gruszczyńiec. Czym jest jego monolog, czym emfaticzna tyrada: „Ojczyźno moja kochana! / W matkach twoich zarzynana! /

I gubiona w matek płodzie! / Jeśli mój żywot na wschodzie / Czego wart? to Bóg widzi, / że go składam na ofiarę;"

Czy to wyraz świętego patriotycznego szalu, czy raczej as atutowy w rozgrywce o Księżniczkę? Tekst Słowackiego, następstwa scen nie pozostawiają tu żadnych wątpliwości: Sawa wybucha płomieniem pomsty, dowiedziawszy się od Regimentarza, że ten otrzymał przyrzeczenie jej ręki dla Leona; za chwilę, nie bacząc na swój święty gniew, czy raczej — odcinając kupony od teatralnego efektu — będzie dochodził swych mężowskich praw w przekomarzance z Księżniczką. I Hanuszkiewicz rozgrywa tę scenę zgodnie z tekstem. Druga opowieść — Pafnucego, świadka zagłady oddziału Gruszczyńskiego, świadka rozpaczyny ojca, który ujrzał głowy swych dzieci zatknięte na kozackich spisach. W głębi sceny podczas tej opowieści pojawi się biała postać Starca, wznoszącego kielich, który nie będzie odeń odjęty. Ten akt samoofiarowania Gruszczyńskiego jest kreacją religijnej wyobraźni Pafnucego. Ale nie wyłącznie; to, co dla Pafnucego jest świętą, niewinną ofiarą, syci pychę i tromtadrację Regimentarza. Z widma tego starca wykroi sobie prawo do „rządu dusz”, do miecza sprawiedliwości Bożej. Z nią na ustach będzie zapalał żywe ludzkie pochodnie. Jego głos w finale I aktu (akt III tekstu Słowackiego) wzywający do mieczów brzmi ledwo hamowanym triumfem: tragedia Gruszczyńiec „napompowała” go władzą nie mniej, niż przejęło smutkiem zagrożenie własnego syna.

W akcie II hierarchia teatru w teatrze komplikuje się. Kozacki obóz, święcenie noży, niepokój i letarg Salusi, półobłąd Leona reżyser rozgrywa jako obrazy z udramatyzowanej opowieści Sawy. I sceniczny „prezenter” tego teatru — rozgrywającego się równocześnie przed oczyma widowni i Regimentarza — obdarza, za poetą, całym sentymentem rodzimą Ukrainę,

prostotę i dumę Semenki, patos chłopskiego gniewu. Ale dusza w nim troista — „z Lacha, z Kozaka i z czarta” — więc sąd o przyszłości pozostawi Regimentarzowi. Hanuszkiewicza nie interesuje, jak nie interesował Słowackiego, przebieg bitwy: zaznaczy ją zwięzłą metaforą, krótką migawką zaścielającej pobojowisko broni i krwawą łuną scenicznego horyzontu. A przyszłość? Nie otarłszy się z krwi Semenki, odprawivszy ponurą farsę spowiedzi przed trupem Gruszczyńskiego Regimentarz będzie wiązał stułą ręce dwu szczęśliwie ocalałych par, wprost z pobojowiska zapraszał do sutego stołu. Więc to jest Polska — anielska, złota, przebóstwiona? Po to tyle krwi, by Regimentarz mógł „jak dawniej” ucztować? Hanuszkiewicz znamienne modyfikuje zakończenie dramatu, podnosi uczuciowe napięcie ironii. Po inwokacji Regimentarza do Salusi zjawia się Wernyhora (scena z Wernyhorą z aktu V została podzielona: jej część pierwsza — zwrot dokumentów Sawy Księżniczce — rozgrywa się po bitwie). Zjawia się, by rzuciwszy niejasną przepowiednię — odejść. Jego odpowiedź na pytanie Księżniczki o Polskę kończy spektakl: „Ja stepowy / Dziad, panienko... ja nic nie wiem...” Jak w *Weselu* Grzegorzewskiego, finał to obraz bezsilności społecznej. Jak u Gombrowicza, zamiast ślubu — będzie pogrzeb. Pogrzeb zbiorowych złudzeń, że jakakolwiek prawda zbiorowości może się narodzić z fałszywego, podwójnego sumienia jednostki.

Przedstawienie Hanuszkiewicza jest zobiektywizowane, przeniknięte ironią chłodną, melancholijną. Pokazuje, jak niedaleko od pozy do uwznioślonej legendy, jak zawłaszczona legenda paraliżuje autentyczne życie zbiorowości. Napięcie między rzeczywistym celem działania postaci a tym, który pragną jako swój cel przedstawić, jest łagodne, dyskretne: z pewnością nie należą do świata karykaturalnej szopki, ale do zwykłych ludzi, z jakimi spotykamy się co dzień. Takie przynaj-

mniej — jak się wydaje — było reżyserskie założenie. Ale że aktorstwo w Teatrze Narodowym bywa bardzo nierówne, a pojęcie gry zespołowej właściwie nie istnieje, sprawdziło się ono tylko częściowo. Aktorsko spektakl Hanuszkiewicza jest bardziej zapowiedzią niż spełnieniem, ale zapowiedzią, której wagi nie sposób przecenić.

Debiutująca w roli Księżniczki młodziutka aktorka, Grażyna Szapołowska, to świetna prognoza talentu, oczekiwalibyśmy przecież Księżniczki dojrzałej, bardziej świadomej siebie. Ona jest wszakże u Słowackiego mistrzynią ceremonii, a może i poetyckim, ironicznym alter ego poety. Postacią, w której ogniskuje się dramat Polaków z Hanuszkiewiczowego przedstawienia, jest Salusia Anny Chodakowskiej. W niej przełamuje się żywiołowa naiwność, szczerłość i dworska poza „panny na respekcie”. I poza — jak z tekstu wiemy — zwycięża: Salusia zostanie panią Leonową. Wstydliwą chłopską babcię zarżnęli Kozacy, więc i popłakać można będzie godnie. Chodakowska usiłuje bronić Salusi: obnaża jej niezręczność w przerzucaniu się od roli gołębicy do salonowej lalki, przejmująco wygrywa jej wrażliwość uczuciową, ale tym wyraźniej ujawnia źródło kłamstwa i wewnętrznego rozdwojenia swojej bohaterki. Salusia to Narcyz, sam w sobie, w swoim szczęściu i wygodzie zakochany. Nie na darmo w tekście ten kwietny symbol pojawia się jako synonim jej imienia! Ze skromną godnością, całkowicie wyzbytą niedobrej „chłopskiej” maniery, zagrał Wernyhore Wojciech Siemion. Henryk Machalica był Regimentarzem, najbardziej może bliskim zamysłowi przedstawienia: postacią, której i ideom, i słowom tak łatwo pozwalamy się oszukać — dzięki spokojnej, łudzacej elegancji jej bycia, naturalnemu, bezpiecznemu ciepłu. Sawa Krzysztofa Kolbergera nic nie rozumiał z intelektualnych prowokacji Księżniczki (i tak trzeba w tym przed-

stawieniu!): stworzył jeszcze jeden obraz ślepego na głos rozumu, świętego sarmackiego zapалу. Gdybym mogła, uwypukliłabym w *Śnie srebrnym* rozgrywkę między racją Księżniczki, czyli swobodnej myśli, i regimentarską racją usypiającego mitu. Która i tak jest obecna w przedstawieniu.

1978

KORDIAN ALBO KARZEŁKI

Hasło „teatr narodowy” jest czymś znacznie szerszym niż scena tej nazwy działająca w Warszawie od dwustu lat z górą. W polskiej tradycji szczególnie, wskutek tragicznych dziejów narodu bez państwa, teatr narodowy był ruchomą ideą bardziej niż instytucją. Bogusławski szczepił ją w Poznaniu, Warszawie, Lwowie, Wilnie, Grodnie, Koźmian, Wyspiański i Kotarbiński kultywowali ją w Krakowie, Pawlikowski — w Krakowie i we Lwowie. Międzywojenne wojaże „Reduty”, której twórca tylko przez jeden sezon zajmował fotel dyrektorski w Teatrze Narodowym, w nie mniejszym stopniu niż Teatr Ogromny Schillera budowały ideę teatru narodowego. Z tej linii tradycji dwudziestolecia międzywojennego, tradycji najbliższej, pozostało nam wiele nurtów ważnych, które nie doczekały się takiej kontynuacji, jakiej należałoby w dzisiejszych warunkach oczekiwać. Przede wszystkim idea narodowego teatru powszechnego, obecnego zarówno w praktyce teatralnej Schillera, w postulatach Podziemnej Rady Teatralnej, jak w „ruchomym teatrze” Osterwy. Wąski repertuarowo program objazdów „Reduty” miał zasięg prawdziwie masowy: *Księcia Niezłomnego* Słowackiego i *Przepióreczkę* Żeromskiego znała bez wielkiej przesady cała Polska. Realizowany stacjonarnie w różnych teatrach Schillerowski model teatru narodowego łączący bogactwo repertuarowe z bo-

gactwem form teatralizacji wyrażał się w 3 głównych nurtach: 1) wielkiej klasyki narodowej (romantycy, Wyspiański), 2) światowego dramatu politycznego, 3) wodewilach i montażach muzycznych, sięgających do tradycji historycznej i nurtu populistycznego. W praktyce powojennego XXX-lecia z programów upowszechnienia teatru, pomnożenia ich stanu ilościowego jakoś ułotnił się zarówno wypracowany przez Schillera model repertuarowy, jak i pojęcie służby społecznej, realizowane przez „Redutę”.

Naprzód upowszechnialiśmy tematykę produkcyjną, później nastąpiła reakcja na nią — gwałtowny zwrot ku problematyce egzystencjalnej, dziś obserwując stan wielkiego repertuaru narodowego i dramaturgii rodzinnej na scenach całego kraju nie można się oprzeć refleksji, że jest to rezultat zapoznania roli narodowej tradycji w kształtowaniu oblicza teatru w ogóle, świadomości widza w szczególności.

Rezultat chaotycznego prezentyzmu, który nie ma nic wspólnego ze zrozumieniem współczesności. W r. 1919, w referacie na I zjeździe reżyserów polskich, Schiller pisał: „[...] teatr nie jest sztuką odosobnioną, rozwój jego płynie z ogólnym rozwojem sztuki danej epoki i danego narodu. Życie teatru jak życie sztuki w ogólności zazębia się z ewolucją społeczną klas, narodu, rasy. Znajomość mechanizmu tej ewolucji, pilna obserwacja jej zjawisk jest dla nowoczesnego artysty teatru niezbędna” (podkr. moje — E.M.). Dzisiejszy stan teatru polskiego — z nielicznymi wyjątkami — ujawnia brak słuchu na mechanizm ewolucji narodu. Żyjemy w czasach — jeśli tak można się wyrazić — narodu masowego, ale także narodu, którego tożsamość jest w stanie rozproszenia: jako rezultat bardzo zróżnicowanego poziomu świadomego uczestnictwa, świadomej więzi z tradycją narodową. Dorastają poko-

lenia, których poziom świadomości narodowej określają najprostsze symbole polskości, pokolenia bez żywej znajomości obyczaju i tradycji wyniesionej z domu, zastępowanej coraz częściej przez podręcznikową wiedzę. Młody inteligent będzie dziś zapewne doskonale poinformowany, jaki jest najnowszy szlagier beatowy, ale już pytanie o problematykę *Dziadów* będzie dlań kłopotliwe, zresztą uzna je za nudną, szkolną kwestię. Panujący we współczesnym świecie ideał konsumpcyjno-hedonistyczny, stan rozproszenia wartości, jaki przyniosła ze sobą kultura masowa, nie tylko utrwała takie postawy, ale zdejmuje z nich wszelkie odium społecznej dezaprobaty. Ignorancja w zakresie własnej kultury nie jest dziś sprawą wstydliwą. I tu się właśnie otwiera ogromne pole działania dla teatru, zadanie pogłębienia tożsamości narodowej — zgodne z rozwojem sztuki i momentem ewolucji. Ów moment ewolucji zawiera w sobie pojęcie „narodu masowego”, rozwój sztuki przedstawia pokusę środków z arsenału kultury masowej. Rzecz zatem sprowadza się do pytania: jak w epoce kultury masowej tworzyć narodowy teatr masowy? Czy możliwe jest takie użycie środków kultury masowej, które wzbogaciłoby i zakres, i aktywność świadomości narodowej widza? Odpowiedź na te pytanie kryje się w nawiązaniu do tradycji Schillerowskiej i Osterwowskiej: w teatrze „ruchomym” (nie objazdowym!) i w idei „seryjnego” repertuaru. (Być może cena śmieszności będzie jedyną, jaką uzyskam za megalomanię reformatorskich propozycji kibica, ale mniejsza z tym, jeśli istnieje łut racji w poniższych wywodach...)

Powodzenie, jakim cieszą się dzisiaj wszelkiego typu seriale telewizyjne, seryjne wydawnictwa, wskazuje na charakterystyczną cechę współczesnego odbiorcy: upodobania do przekazu uformowanego w znaczącą myślową całość, uporządkowanego. Jest to zupełnie

zrozumiałe w zestawieniu z rozproszonym stanem wiedzy i wartości. Stąd płynie dla teatru generalna uwaga: nie poszczególne przedstawienia, ale blok repertuarowy są dziś skutecznym sposobem porozumienia z widownią, wzbogacania jej edukacji i kształtowania świadomości. Postulat z powodzeniem realizowany w praktyce najambitniejszych polskich teatrów: Starego w Krakowie, Nowego w Łodzi, zawarty w programie Leona Schillera z czasów konspiracyjnej Rady Teatralnej. Model repertuarowy — w teatrach polskich dżungla przypadkowości i reżyserskich kaprysów — powinien być obowiązujący. Realizować go można na różnorodne sposoby — wedle stanu możliwości zespołu: jako model historyczny (np. romantycy i Wyspiański), tematyczny, czy wreszcie — jako model, w którym poszczególne przedstawienia wzajemnie by się komentowały, a tradycja stanowiłaby perspektywę dla współczesności, objawiając się odbiorcy jako nieprzerwany proces. O dobór takich utworów w polskiej tradycji nietrudno, historycy literatury wypisali morze atramentu na temat wzajemnych związków np. *Dziadów* i *Wesela*, a teatr może im nadać żywy, skuteczniejszy od wszelkich komentarzy kształt, zestawiając w repertuarze *Dziady*, *Wesele* i *Tango*, eksponując polityczne przemiany mitu bohatera, wskazując tragiczne implikacje moralne czynu, uwikłanego w mit. Równie znaczące dla uświadomienia odbiorcy niepodzielności tradycji mogłoby być zestawienie *Nie-Boska Komedia*, *Róża*, *Szewcy*, *Operetka* czy *Kordian*, *Noc listopadowa*, *Kordian i cham*, *Emigranci*.

Jest rzeczą jasną, że na realizowanie najwybitniejszych utworów narodowej klasyki mogą sobie pozwolić tylko dobre teatry. Nic bowiem nie straciła na aktualności opinia Koźmiana: „Lepiej nie dawać arcydzieł, jak lekceważyć sobie ich wystawienie. Oględność w tym względzie mniej psuje smak publiczności, jak lekko-

myślna pochopność, a ochrania ona od profanacji” *. Kryterium powszechności pozostaje więc w sprzeczności z kryterium wysokiego poziomu artystycznego. Ale tradycja niejedno ma imię: są w niej nurty głębokie, najtrudniejsze, są i lżejsze: Bogusławski, Fredro, Schillerowskie śpiewogry, z powodzeniem dające się łączyć z dzisiejszym upodobaniem do musicalu, który jest w naszych teatrach w szczególnej cenie. Wielki repertuar na wysokim poziomie można upowszechniać w inny sposób. Rozwiązania podpowiada tradycja „Reduty”. Mógł Osterwa, borykający się potężnymi trudnościami finansowymi zorganizować ruchomy festiwal *Księcia Niezłomnego* czy *Przepióreczki*, dlaczegożby tej idei, w zmodyfikowanej postaci, nie mogły podjąć współczesne, dobrze wyposażone, subsydiowane teatry? Dlaczego zasadą ich działania nie miałyby się stać wymiana wybitnych inscenizacji według pewnego klucza myślowego? Precedensy już istnieją: stała wymiana między krakowskim Teatrem im. Słowackiego i łódzkim Teatrem Nowym, gościnne występy wybitnych zespołów we wrocławskim Teatrze Polskim, objazdowe prezentacje najwybitniejszych spektakli z dorobku Starego Teatru. „Ruchome święta” teatru na szerszą skalę z pewnością dałoby się zaplanować — pod jednym wszakże warunkiem — jeśli repertuar zatwierdzony u początku sezonu przestanie być fikcją.

Inne, cząstkowe rozwiązanie podsuwają festiwale: wrocławski — polskiej dramaturgii współczesnej, i opolskie konfrontacje klasyki ojczystej. Istniejąca formuła festiwali odpowiada przede wszystkim wymogom propagandowym (przynajmniej teoretycznie festiwale lansują zjawiska najambitniejsze), nie troszcząc się o społeczny sens sztuki teatru. Adresatem festiwali jest bardziej giełda środowiskowa niż publiczność. Element

* Stanisław Koźmian, *Teatr, Wybór pism*, t. 5, s. 65—6.

sensacyjności, jaki festiwale wnoszą w życie małych środowisk teatralnych, przyciągający masową publiczność, działa jako stymulator nie wykorzystany do końca. Dlaczego nie miały pracować na rzecz upowszechnienia i pogłębienia świadomości własnej tradycji? Przypadek czy nieprzemyślana decyzja sprawiły, że *Noc listopadową* i *Mickiewicza* oglądają widzowie w Opolu, a *Kartotekę* i *Ślub* — publiczność wrocławska. Zamiast dwu różnych festiwali, których programy bywają funkcją reprezentacji raczej niż idei upowszechnienia wartości, czy nie byłby bardziej celowy jeden, poświęcony dramaturgii polskiej, o zwartym programie ideowo-artystycznym? Cóż lepiej niż przeżycia współczesności pozwala zrozumieć tradycję, co skuteczniej od tradycji kontrastuje dzisiejsze pojmowanie tożsamości, rozszerza je i wzbogaca? U schyłku w. XIX Władysław Bogusławski pisał: „Unarodowienie sceny to coś więcej niż barwne tło kontuszek, żupanów i czupryn podgolonych — niż zamaszysty gest ku wąsom, wylotom lub karabeli. To oddziaływanie przez teatr na duszę narodową wszystkim, co z niej wyzwala najszlachetniejsze pierwiastki i spotęgowane artystycznym wciela w życie jako jedna więcej odradzająca siłę [...]. Pojęte w ten sposób unarodowienie ogarnia zatem nie tylko tak zwane sztuki «patriotyczne», sięgające do dziejów Polski lub wysnuwane z pewnych sugestyjnych motywów, lecz i literaturę współczesną, przedstawiającą całkowitą psychikę narodową w świetle teraźniejszości” *

Do myśli Bogusławskiego należy dziś dodać tylko tyle, że szczególnym obowiązkiem teatru wobec wymogów dzisiejszej świadomości i wrażliwości widza jest rekonstrukcja całkowitej psychiki narodowej w

* Władysław Bogusławski, *Sily i środki naszej sceny*, Warszawa 1961.

oparciu o integrujący tradycję i współczesność program repertuarowo-artystyczny.

Na zakończenie jeszcze jedno przypomnienie z programu Leona Schillera i Konspiracyjnej Rady Teatralnej. W programie „nowoczesnej sceny dla mas” jako jedną z głównych propozycji repertuarowych umieścił Schiller „cykl wielkich faktomontaży historycznych (dramatów ideologicznych, dokumentalnych, «bezfabularnych»)”, który nazwał cyklem *Dziejów demokracji polskiej*. Miały się nań składać, opracowane przez historyków, dramaturgów, epizody od upadku Rzeczypospolitej Szlacheckiej poprzez Insurekcję Kościuszkowską, Legiony, powstanie listopadowe i styczniowe, dzieje emigracji popowstaniowych aż po II wojnę światową. Wydaje się, że myśl Schillera z latami zyskała jeszcze na słuszności. Niezwykłe sukcesy telewizyjnych form epickich, seriali historycznych (abstrahuje tu od ich wartościowania) dowodzą rzeczywistej społecznej chłonności, potrzeby pogłębiania znajomości dziejów. Zresztą i życie teatru współczesnego przyniosło już pierwsze jaskółki tej nowej, epickiej formuły widowiska. Cokolwiek powiedzielibyśmy o merytorycznych negatywach Hanuszkiewiczowskiego *Mickiewicza*, który dezinformował raczej niż informował — nie sposób zlekceważyć twórczego charakteru tej nowej formuły widowiska. W inny sposób realizuje ją Andrzej Wajda w przygotowywanym w Starym Teatrze wielogodzinny, 3-częściowym przedstawieniu *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, opartym głównie na dramaturgii Młodej Polski, ukazującym dzieje społeczności, rodziny krakowskiej w okresie 40 lat, w okresie formowania się nowego ideału sztuki i nowego etosu inteligencji. *Dzieje demokracji polskiej* — nazwał Schiller swój cykl. Współczesny powinien być raczej dziejami etosu „człowieka w Polaku i Polaka w człowieku”, jak pisał Gombrowicz. Lekcją historii powszechnej i praw-

dziwej, która nie boi się żadnej prawdy o sobie na dziś ani na wczoraj.

Jakąż fascynującą przygodą świadomości zbiorowej mógłby się stać *Kordian* (czy *Noc listopadowa*) wpisany jako teatralny mit w kronikę zdarzeń listopada 1830, w komentarz Mochnackiego i Barzykowskiego, sporu „Prezesów” z „młodymi” w najbliższej nam myślowo perspektywie: *Wieczoru listopadowego* Andrzeja Kijowskiego.

Rzecz cała w tym, aby Kowalski mógł na scenie zobaczyć nieuszminkowaną prawdę o podchorążym Kordianie, aby Kordianowi i innym bohaterom innych historii nie sfabrykowano fałszywej „przepustki do świadomości zbiorowej”, co się stało udziałem podchorążego Niwińskiego w *Polskich drogach*.

Sztuka narodowa — a nigdy dosyć powtarzania u nas tej banalnej skądinąd sentencji — tylko wtedy ma swój głęboki sens, tylko wtedy rzeczywiście edukuje i rozwija naród, gdy nie zasłania mu ręką oczu na żadną prawdę o nim czy dla niego. Naród, który z wmówienia bądź automatyzmu świadomości nie zasługuje na całą prawdę o sobie, prostą drogą zmierza do tego, aby stać się zbiorowiskiem infantylnych kazelek.

PLOTKA O KRAKOWIE

A więc mamy to za sobą. Spektakl Andrzeja Wajdy i Anny Polony wg scenariusza Joanny Ronikier *Z biegiem lat, z biegiem dni* — mieszczańską cyganeryjną sagę rodzinną. Nie wiem, czy na to wydarzenie „czekała cała teatralna Polska”, jak zwykli mówić nasi błyskotliwi oceniacze wydarzeń sportowych, kulturalnych etc. Na premierze był tzw. cały Kraków i spora część Warszawy, a także innych pomniejszych centrów teatralnych. Kontestatorzy podobno nawet opuszczali widowisko, oburzeni do głębi gloryfikacją „straszego mieszczucha”, którą odnaleźli w widowisku Starego Teatru. Ze sfer wysoce intelektualnych dało się słyszeć kąśliwe uwagi o „mszy snobizmu”. Jednakowoż — sfery przybyły. Też sposób na zademonstrowanie antysnobizmu, przyjść i mieć za złe. Znakomicie hartujemy sobie w ten sposób niezależność ducha.

Poważnie — widowisko Wajdy i Ronikierowej domaga się właśnie takiego spojrzenia ze sceny na widowie. Ze sceny, która — jeszcze raz okazała się papierkiem lakmusowym na krakowskie dąsy i kwasy. To chyba niemało, zważywszy, że Krakowowi zadedykowano tę wielopokoleniową sagę. Towarzysko (a niegdyś był to synonim słowa społecznie) widowisko Wajdy i Polony spełniło swoją rolę. Czy raczej spełniło swoją społeczną rolę wobec towarzystwa.

Wajdzie przecież chodziło o coś więcej niż zgrabny

bibelot do krakowskiej gabloty, niż salonowe lustro. Realizując na scenie swój pomysł na „długi obiad świąteczny” chciał uchwycić w krzepnącym przebiegu Czas: życia pokoleń i idei, chwil i przedmiotów. Czas osobliwie, po krakowsku przeglądający się w skamielinach przeszłości, powidokach piękna. Czas, który w tym mieście płynie jakimś sobie tylko właściwym podwójnym nurtem: codzienności, jaka jest, i drugim — niepochwytnym strumieniem wiecznego mitu, w którym zakole Wisły pod Wawelem przegląda się już na zawsze w *Legendzie* Wyspiańskiego, a Wawel roztapia się we mgle — trwały zarówno, jak nierzeczywisty.

Czas tutaj jeszcze i dziś ma tę podwójność — jak gdyby się w swojej dawnej doskonałości oglądał.

Czas życia w lustrze sztuki. Epoka, którą Wajda i autorka scenariusza wybrali na bohaterkę swego widowiska — z pewnym chronologicznym uproszczeniem — epoka Młodej Polski właściwie pierwsza w polskiej kulturze odkryła i stworzyła, czy też stwarzając odkryła, mit Krakowa i Kraków mitu. Nazwisk nie trzeba chyba przypominać. Ale zarówno „przekłęci artyści” spod znaku Przybyszewskiego i „Zielonego Balonika”, którzy się przeciwko „oddechowi murów” zaciekle buntowali, jak i Wyspiański, który z mitu Krakowa wypreparował ideę walki z wszelką martwością myśli, atrofią czynu, zostali przez Kraków wchłonięci, powiększając bogactwo jego mitu. Tej tajemniczej i życionośnej, właściwej każdej kulturze podwójności czasu nie udało się uchwycić autorom widowiska. Co więcej — czas, który miał być głównym bohaterem tej historii, w ogóle w niej dla nas nie istnieje — doskonale przezroczysty służy jako nić do nizanania kolejnych opowieści w stylu powieściowej sagi, gdy oczekiwaliśmy raczej misternych wiązań Proustowskiej „narastającej katedry”. Wajda rozgrywa konwencjonalne widowisko w niekonwencjonalnie długim czasie, ale sam

czas gdzieś zniknął. Oczywiście, można mi zarzucić, że przypisuję twórcy intencje, jakich nie miał. Pozostańmy więc przy zamyśle — teraz już jedynym możliwym — opowieści epickiej o przemienności pokoleń, o tym, jak z rodzin Dulskich i Chomińskich, których ojcowie katarem kiszek wykręcali się od powstania styczniowego, wyrastają synowie, którzy w legionach będą walczyć o Polskę. Właśnie z krakowskich Olegów wyruszył Piłsudski z pierwszą kadrową i nie ma nic nieprawdopodobnego w założeniu, że poszli z nią Fredzio i Józef Chomińscy. Wypada tylko zadać sobie pytanie, czy do tego finału droga musiała prowadzić przez wszystkie sznycle usmażone w domu Dulskich. A tak układają się wątki scenariusza: nad wszystkimi góruje wieczny, niepokonany salon Dulskich.

W r. 1914, na którym kończy się przedstawienie, umiera Felicjan Dulski, ale na scenie króluje dalej posiwiała, schorowana, a zawsze jednakowo małoduszna drobnomieszczanka — Aniela Dulska. Moralnymi bohaterami nowej epoki są młodzi, ale i ona odnosi swoje zwycięstwo — kapłanka „domowego ogniska”, bogini tej pospolitości, przeciw której pisał Wyspiański. Symbol bezwładności egzystencjalnej, której mocą — zamiast płynąć zgodnie z naszą wolą — życie po prostu trwa? Czy też przeciwnie — życie porusza się swoimi nowymi torami i pozostawia Dulską na śmietniku jej nieprzydatnych już nikomu pojęć, wśród nie kończącej się swarliwej niezgody z całym światem? W scenariuszu Joanny Ronikier i w spektaklu Wajdy nie jest to jasne. Tak czy inaczej — objętościowo *Moralność pani Dulskiej* zagarnęła chyba zbyt wiele miejsca. Zapolska okazała się silniejsza od Wyspiańskiego, który w zamyśle twórców miał spektaklowi patronować. I nie w tym nawet rzecz, abyśmy oczekiwali wprowadzenia szerszego dramaturgii czwartego Wieszcza: Zapolska i wszyscy inni pomniejsi współcześni mu dramaturdzy

obecni w widowisku (Kisielewski, Kawecki) piszą o ludziach, gdy Wyspiański patrzy wysoko ponad nimi — prosto w twarz idei. Ale to on przecież stworzył swoim czasom zwierciadło sztuki, w którym miała się przegłądać pospolitość ich życia, to on był wyzwolicielem od dusznej atmosfery domowego błogostanu.

Jeśli Przybyszewski i krążąca wokół niego czereda „peleryniarzy” wyciągnęli młodych z domu do kawiarni, to Wyspiański dramatycznie obnażył pustkę zarówno pierwszego, jak i drugiej. Ten motyw — Wyspiański jako budziiciel narodowego ducha — jest w spektaklu Starego Teatru. U schyłku wieku XIX dzieci państwa Chomińskich odgrywają z zapalem fragmenty *Warszawianki*, w r. 1914 Hesja Dulcka, ich kuzynka, aktorka Teatru Pawlikowskiego, przygotowuje się do spektaklu patriotycznego, którego częścią będzie *Warszawianka*. Kwestiami z *Wesela*, przyswojonymi jako język „ludzi sztuki”, przerzucają się między sobą postacie w kawiarni, początkujący literaci i malarze: Relscy, Boreńscy, a także — Zbyszko Dulcki. Obezwładniający czar, który Wyspiański wysnuł w *Weselu* z atmosfery duchowej Krakowa, powrócił do kawiarni, aby usprawiedliwić mdłe rozpacz nad małą czarną. Czy tak nie było? Brzozowski chłostał: „Myśl Polski obecnej historycznej została rażona w samo serce przez piorun «Wesela» i gdyby miała serce — padłaby trupem. Ale żywe trupy klaszczą i cieszą się. To jest tylko wielki poeta”. Dziś, w 70 lat prawie od napisania tych słów, nie możemy się uwolnić od sensu w nich zawartego. Cień Wyspiańskiego, już wówczas przesłaniający sobą swoich współczesnych, dziś zasłania nam ich całkowicie — i chyba niesprawiedliwie. A przecież to oni — peleryniarze Przybyszewskiego, a nie Wyspiański ze swej romantycznej pozycji wieszczą narodu, stworzyli nową sytuację artysty, zbuntowanego szatana, szaleńca i kobotyna, powołali się na dumną

autonomię sztuki i wewnętrzną niezależność jednostki ludzkiej. Bez nich nie do pomyślenia jest cała późniejsza nowoczesna sztuka polska — od Witkacego poczynając, na Gombrowiczu i Kantorze kończąc.

Więc ta kawiarnia młodopolska — w scenariuszu i w spektaklu siedlisko umysłów zwarzonych i niedojrzałych, sentymentalnych romansów panienek z mieszczańskich domów z bohema — to było coś więcej. A Przybyszewski, jakkolwiek ocenialibyśmy dzisiaj płody jego pióra, nie był chyba tylko erotycznym skandalistą, jakim ukazuje go w scenariuszu odczyt o falusie szatana. Na piedestale, który Kraków wzniosł na jego powitanie (oczywiście jako wieszcz), poczynął sobie w sposób, na który niewielu by się odważyło. Że nie o autoreklamę wyłącznie chodziło — dość zajrzeć do numerów „Życia” redagowanych przez Przybyszewskiego. Na młodopolską kawiarnię i formację kulturową patrzy się więc w tym scenariuszu przez pryzmat mieszczańskiego salonu — jego potrzeby sensacji, snobizmu i fobii. Zdecydował o tym przede wszystkim sam dobór materiału dramatycznego — obok Zapolskiej jest to głównie Kisielewski (*W sieci*, *Karykatury*, *Ostatnie spotkanie*), którego widzenie świata — mimo przynależności twórcy do bohemy — wyraźnie zbliża się do pocziwego zgorszenia mamy Chomińskiej. Zdecydował także sposób montażu wątków — anegdotyczny, nie sięgający w głąb procesów kulturowych. I tak np. wątek socjalistów w cz. II został wprowadzony li tylko po to, aby wzbogacić miłosną biografię panny Misi Chomińskiej, co kochała artystę, potem rewolucjonistę, a po jego śmierci porządnie wyszła za mąż. (A przecież nie tylko Kraków, ale cała Polska angażuje się w owym czasie w sąd PPSD nad Brzozowskim, oskarżonym o szpiegostwo na rzecz ochrony. To na marginesie — zmieścić sprawy socjalizmu w scenariuszu niepodobna, ale tak jak jest ujęta, nie wy-

kracza poza słodki sentymentalizm). Nadmiernie rozbudowana o wątki, które wcześniej wyeksplikowano, wydaje się cz. III. Wprowadzony tu *Dramat Kaliny Kaweckiego* — jako kontynuacja *Karykatur* — właściwie nie wnosi nic ponad ów triumf „zwyczajnego życia” nad słabo upierzonymi ideałami, który poznaliśmy wcześniej. Główny szkopuł w spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* polega, zdaje się, na tym, że jego twórcy chcieli pokazać samo życie, płynące niekontrolowanym strumieniem. W sztuce niestety — strumień życia wymaga konstrukcji, a w teatrze, zwłaszcza w tym teatrze! — dawno już odwykliśmy od prostego śledzenia fabularnej anegdoty. Pamiętajmy przecież, że jest to na polskim gruncie pierwsza próba szerokiej panoramy historycznej, pierwsza próba portretu rodziny i sagi miasta w ciągu życia kilku pokoleń. Dedykowana pamięci epoki, w której wszystko się jeszcze pięknie zapowiadało. Ciekawostka, osobliwość, która mogła powstać tylko w tym mieście i w tym zespole ludzkim. Prawdziwymi bohaterami tego widowiska są aktorzy. Wszyscy bez wyjątku — bo wszyscy przeszli z najlepszą wiarą przez wielo-, wielogodzinne próby. A przede wszystkim ci, którzy nie tylko wytrzymali długość swoich scenicznych biografii, ale błyskotliwie w nich zaistnieli. Izabela Olszewska (Pani Chomińska), naiwna, rwąca się do światowego życia mężatka z *Domu otwartego*, ograniczona, acz do głębi poczciwa matka „Szalonej Julki” (*W sieci*), zatroskana o „spokojną przyszłość” dziecka, w istocie sentymentalna, nieobca głęboko ludzkim odruchom — uosabia tu mieszczańską poczciwość postaci Bałuckiego, którą pogrzebie swoim piórem Zapolska. Sceniczna siostra Chomińskiej — Aniela Dulka (Anna Polony) to już nowe, wyzbyte sentymentów wcielenie drobnomieszczanki. Jeśli o Olszewskiej-Chomińskiej można powiedzieć, że poddała się konwenansom środowiska, o tyle Dulka pazerna,

wrzaskliwa, zzerana bezinteresowną złością ku światu to prawdziwa rodzicielka nie tylko mieszczańskich dzieci, ale i praw środowiska. Jakby w odwecie za wszystkie niespełnione pragnienia młodości, za małżeństwo z rozsądku (a zapewne i biedy) z mężczyzną-safandulą — tak bowiem rozszerzył biografię bohaterki scenariusz, a Anna Polony znakomicie ją uwierzytelniła. W drugim pokoleniu — dzieci: Szalona Julka (Teresa Budzisz-Krzyżanowska) staje się krzywozwierciadlanym odbiciem Matki — czułościowość, przejrzawszy się powierzchownie w problemach epoki — urasta tu do teatralnej egzaltacji, która sama sobie ma służyć za argument prawdy i odrębności. Pozór przeżywany z wiarą, że jest istotą. U Budzisz-Krzyżanowskiej ma to wszakże wszelkie cechy pastiszu, gry zdystansowanej. U Mieczysława Grąbki (Relski z *Karykatur*, nauczyciel w domu Chomińskich) jest prawdziwą nadwrażliwością, neurastenią, poczuciem wykorzenienia ze wszystkich światów i zawieszenia w próżni. Talent tego aktora rozwija się ze spektaklu na spektakl. Podobną organiczność aktorskiego instynktu ma jego sceniczna partnerka Ewa Kolasińska (Zosia). W rodzinie Chomińskich satanizm „Julki” kształtuje u brzydszej, zakompleksionej Emilki (Elżbieta Karkoszka) fanatyczną dewocję, zaciekły resentyment do życia w ogóle, wybuchający efektowną tyradą przeciwko Przybyszewskiemu; i zmysł cynicznej, podwójnej gry u drugiej siostry, Wici, późniejszej Juliasiewiczowej, erotycznej lwicy salonów (Ewa Ciepiela). Znaczące, choć nieduże role odegrali Roman Stankiewicz (Wuj) i Jerzy Stuhr (Fikalski). Pojedynek „tańcem” w I części widowiska — mazur Polonusa „starej daty” przeciwko modnemu, snobistycznemu kotylionowi Fikalskiego pozostaje w pamięci jako jedna z najbardziej znaczących i efektownych teatralnie scen całości.

Jak rzadko u Wajdy konwencjonalny układ prze-

strzenny (salon zmienia się tu po prostu w kawiarnię) wzbogacony został koronkową robotą obojga scenografów: Krystyny Zachwatowicz i Kazimierza Wiśniaka. Rozwielmożniona, nowobogacka czerwień aksamitów w salonie Dulskiej, której ustępują miejsca skromne sprzęty Chomińskich w finale cz. II, jest naoczną wykładnią zmiany warty. Dawno nie widzieliśmy w naszym teatrze tak wysmakowanych kostiumów, wiernych zmieniającej się modzie epok: finezja kolorystyczna perłowych beżów, zgaszonych brązów, olśniewającej bieli, wyszarzałych peleryn i znoszonych zgrzebności idzie w parze z dbałością o każdą koronkę, załot, pióro kapelusza. Od tej strony panneau skomponowane jest z niezwykłą pieczołowitością i smakiem. A całość? Można ją traktować tylko jako swoiste muzeum osobliwości, jednowymiarową panoramę „ducha miejsca” widzianą okiem jego najbardziej zasiedzia-
łych mieszkańców. Jako „plotkę” o Krakowie, tyleż sympatyczną, co niepełną, w której postaci rzeczywiste: Boy, Przybyszewski, Bałucki, żyją za pan brat ze zmyślonymi Relskimi, Boreńskimi i Bronikami.

DZIADY U NOWATORÓW

W kulturze polskiej *Dziady* pełnią funkcję nieporównywalną z żadnym zjawiskiem w kulturze europejskiej. Anglicy szanują Szekspira, Francuzi Racine'a, żadnej wszakże z tych racji nie przyszłoby do głowy czynić z klasyki rewelatora sumień i świadomości współczesnych. Stosunek do *Dziadów* był wykładnikiem swoistego historyzmu inteligencji polskiej, jej tęsknot do mitologizacji na pokrój przeszłości. A także jej potrzeby samookreślenia własnej roli w życiu narodu.

Wszystko wskazuje na to, że ten etap mamy już za sobą, przynajmniej w młodym pokoleniu twórców teatralnych. Historyzm poszedł w kąt wraz ze staroświeckim pietyzmem. W 11 lat po *Dziadach* Dejmka, w 5 lat, po *Dziadach* Swinarskiego arcydramat narodowy podzielił losy innych, pomniejszych klasyków, stał się przedmiotem swobodnego bricolage'u. Młodzi twórcy wyzwolili się od gniotącego pancerza, który krępował ich wolność. Sensacyjną serię zapoczątkował w ubiegłym sezonie Henryk Baranowski w Teatrze im. Jarcza w Olsztynie, w tym roku poszedł podobnym tropem Grzegorz Mrówczyński w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze, a także Tomasz Zygałło w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu.

Oba spektakle, różniące się skalą ambicji i stylu (Mrówczyński wystawił tylko III cz. dramatu, Zygałło komponował całość z pominięciem cz. I), mają wszak-

że jedną podstawową cechę wspólną: wyskoczyły jak Atena z głowy Dzeusa — nie pozostając w żadnej proporcji do dotychczasowego doświadczenia artystycznego swoich twórców. Nasuwało to z góry wątpliwości co do rezultatów: ani Mrówczyński, ani Zygadło nie okazali dotąd, w krótkiej zresztą pracy scenicznej, zainteresowania romantyzmem. Ani zespół jeleniogórski, ani trochę od niego mocniejszy opolski nie rozporządza-
ją kadrą aktorską, zdolną udźwignąć tak odpowiedzialne zadanie. No i stało się, co się stać musiało, Mickiewicza sentencja „mierz siły na zamiary” nie stosuje się, niestety, do ambicji bez pokrycia.

O ile w realizacji Zygadły można odnaleźć ślady intencji, motywacji myślowej, dla których reżyser podjął się inscenizacji *Dziadów*, o tyle jeleniogórskie przedstawienie pozostaje pod tym względem całkowicie nieprzeniknione. Grane jest na scenie studyjnej, widow-
nia otacza aktorów z dwu stron. Misteryjny układ duchów z prawej (dobrych) i duchów z lewej (złych), tak znaczący w *Dziadach*, sprawdza się zatem tylko tym, którzy siedzą po „właściwej stronie”. Zresztą ani scenograf (Marian Iwanowicz), który zaprojektował po stronie Aniołów wierzbę, syntetyzującą niby polskość pejzażu, ani reżyser nie zaprzatają sobie głowy znaczeniem przestrzeni scenicznej. Jest to jakaś przestrzeń „w ogóle”, czy raczej przestrzeń polskości „w ogóle”, poza wspomnianymi wierzbami nie ma żadnych cech szczególnych, żadnych elementów ikonicznych, które pozwoliłyby celę u bazylianów odróżnić od senator-
skich salonów. Gorzej, jeśli w intencji twórców miała to być przestrzeń zbiorowej świadomości, misterium pamięci. Cz. III *Dziadów* gra Mrówczyński bez Widzenia Ewy, bez Salonu Warszawskiego, ze znacznymi cięciami w Balu u Senatora — cięciami, które dotknęły komentarzy i głosów patriotów (skreślono kwestie Bestużewa i Justyna Pola), wreszcie bez finału z Guśla-

rzem i Kobieta. A więc obrzęd pamięci narodowej bez jakichkolwiek zgodnych z historią i tradycją znaków tej pamięci, nonszalancja wobec jej litery i ducha, kościół wyobraźni przemieniony w anonimowe M-3. Co chciał powiedzieć Grzegorz Mrówczyński i dlaczego chciał to powiedzieć tekstem Mickiewicza, jeśli Mickiewicz tak bardzo mu przeszkadzał? Historyjki o opętaniach i egzorcyzmach są dzisiaj w modzie, jeśli więc Mickiewicz niestosowny aż w tylu obrazach swojej wizji, lepiej go zostawić na bibliotecznej półce niż krztusić się nim jak diabeł wodą święconą lub stawiać sobie scholastyczne zadania, jak osiągnąć misteryjność pozbawivszy spektakl wszystkich jej elementów!

Nieporozumienia co do przestrzeni scenicznej łączą opolskie przedstawienie Tomasza Zygadły (scenografia Jerzego Rudzkiego) ze spektaklem jeleniogórskim. Tu także gra się *Dziady* na półkolistej scenie studyjnej. Mechanicznie przeszczepione ze scenek studenckich, gdzie też nie zawsze było uzasadnione, użycie sceny en rond jako synonimu „przestrzeni obrzędowej” robi niepokojącą karierę w teatrach zawodowych. Przestrzenna koncepcja Zygadły daje się przecież wytłumaczyć (a nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że ją akceptuję) rozpoznawalną intencją myślową reżysera. Otóż potraktował on, czy raczej chciał potraktować, *Dziady* nie tyle jako obrzęd, co jako seans psychodramy, rozgrywanej przez aktorów wprost przed widzami, aby tym skuteczniej udzieliło się im katarctyczne działanie tego zabiegu. Całość (a więc cz. II, IV i III) ujęta została zatem w ramy obrzędu-psychodramy-spowiedzi. W zamiarze Zygadły widownia mogła stanowić naturalne przedłużenie tego „teatru dusz”; obrzędnicy (są nimi wszyscy aktorzy przebrani w jednakowe zgrzebnoszare płaszcze, dopiero wchodząc w „rolę” odsłaniają ukryte pod nimi kostiumy) podejmują niejako za nas, widzów, „grę o prawdę”, o to,

czym jesteśmy w rzeczywistości, a „co kto w swoich widzi snach”.

I tu zaczynają się dziać rzeczy dziwne. Aby usprawiedliwić seans egzorcyzmowania widowni z konformizmów, podwójnego, a nawet potrójnego życia, Zygadło i Mickiewiczowskie postaci zszywa według tego samego szablonu. Guślarz (Bohdan Hussakowski) z cz. II jest równocześnie konformistycznym Mistrzem Ceremoniału w Salonie Warszawskim i samym Senatorenem w cz. III! Czysty satanizm, zło we wszelakich postaciach przypadło w udziale Jankowskiemu, zdrajcy w procesie filaretów; jest on tu ponadto Diabłem i Złym Panem (Grzegorz Heromiński). Tomasz i Niemojewski zeszyli w jedno ciało z Aniołem (Andrzej Kierc), Doktor z Krukiem i Frejendem (Kazimierz Zaklukiewicz), dzielny Suzin z innym Diabłem (Walde mar Kotas), Ksiądz unicki z cz. IV i Ksiądz Piotr to ta sama osoba (Zbigniew Kosowski). Inni (choć są i tacy, którym pozostawiono pojedynczą naturę) według bardziej tradycyjnego klucza: Zosię i Kobietę, a także dodatkowo Pannę z Balu u Senatora gra ta sama aktorka (Bożena Rogalska). Nie bardzo rozumiem, czemu zawdzięcza luksus swej jednoznaczności Pani Rollison; jeśli Guślarz może, zrzucawszy szary strój zbiorowy, przemienić się w Senatora, czemuż by Mater Dolorosa nie miała odtańczyć menueta z tak wewnętrznie powikłanym człowiekiem?

Gustaw-Konrad (Jacek Romanowski), który — z zamyśłu reżyserskiego sądząc — miał być duszą gorejącą opolskiej psychodramy, z wielkim trudem dźwigał włożone na siebie zadanie. Wiersz Mickiewiczowski, zwłaszcza Wielka Improwizacja, brzmi w jego ustach emfaticznie i pusto, nie przekłada się na żadną, najmniejszą barwę własnej myśli. Pod tym względem jeleniogórski Konrad (Stanisław Biczysko, student warszawskiej PWST) góruje nad Romanowskim autentycznością na-

pięcia uczuciowego, młodzieńczego przeżycia sprawy, choć stąd daleko jeszcze do ogarnięcia jej myślowych horyzontów.

Podobnie jak w przedstawieniu jeleniogórskim i tu widać całkowitą nonszalancję wobec prawdy czy bodaj stylizowanego podobieństwa kostiumu (wszystkie postaci ze strony moskiewskiej czy promoskiewskiej przybrane są w aksamitne liliowe mundury i suknie). No cóż, nie te czasy, gdy Kossak wyklócał się z dyrekcją krakowskiego teatru o wierność kroju i koloru kostiumu Starego Wiarusa, kiedy oprócz wrażeń estetycznych i przemyśleń teatr dostarczał także rzetelnych informacji, edukował kulturowo. Aż dziw, jak myślatka aktualizacyjne i zwykła tandeta wyobraźni potrafią wciąż uzurpować sobie pretensje do nowatorstwa. „Nowatorstwa”, przy którym największa staroświecczyzna nabrałaby blasku. A zdawało się, że wszyscy jesteśmy już jednakowo znużeni uproszczonymi „nowoczesnymi” płaszczyznami, szarym podobieństwem bloków i ulic, że historyzm może stać się bodaj szansą dla oka, jeśli już — u artysty! — nie wyrasta z innych motywacji, ze zrozumienia choćby poziomu i świadomości widowni, do której przemawia.

Dziady w reżyserii Kazimierza Brauna we wrocławskim Teatrze Współczesnym, grane w ciągu dwu wieczorów (wieczór I: fragment części I, IV i II, wieczór II — cz. III i *Ustęp*), to przedstawienie z gatunku tych, od jakich dawno odwykliśmy w teatrze. Łącznie z *Ustępem* Braun gra aż 5303 wiersze Mickiewiczowskiego tekstu, czyli ponad 90% całości, najobszerniejsze przedstawienie *Dziadów* w całej ich tradycji inscenizacyjnej (Wyspiański i Schiller skreślili mniej więcej połowę tekstu). Jeśli Mrówczyński i Zygadło okazali się całkowicie wolni od inteligenckich obciążeń świadomości, Braun buduje spektakl posługując się całym zasobem przekonań, wyobrażeń i wiedzy na temat tego utworu,

właściwych świadomości inteligenckiej, gdyby podobna świadomość dała się teoretycznie skonstruować. Budując swoje przedstawienie, Kazimierz Braun stwarza równocześnie hipotezę czy raczej projekcję tej świadomości jako świadomości informującej. (Rzecz ciekawa, jaki — wespół z przedstawieniami jeleniogórskim i opolskim — stanowi to komentarz do naszego dzisiejszego sposobu uczestniczenia w kulturze).

Dejmek w 1967, Swinarski w 1973 odwoływali się do zbiorowego poczucia tożsamości z tradycją, Braun — też nie bez racji — ma wątpliwości, czy coś podobnego jeszcze istnieje. Dlatego stawia przed sobą, zresztą i z natury jego temperamentu reżyserskiego wynikające, zadanie skromniejsze, edukacyjne. Przedstawienie rozgrywa się na kanwie obrzędu, nie jest to, jak w *Dziadach* Swinarskiego, kreowana hic et nunc przestrzeń obrzędowo teatralna, ale przestrzeń obrzędu przedstawianego, imitowanego. Zanim zjawia się czuła czytelniczka romansu pani Krüdener i jej kochanek z cz. I, przejdą przez scenę obrzędnicy z Guślarzem. We wszystkich przejściach chóru, łączących części poematu, będzie się refrenicznie powtarzać zaśpiew (słowa Guślarza z cz. I): „Mrok tajemnic nas otacza. / Pieśń i wiara przewodniczy; / Dalej z nami, kto rozpacza, / Kto wspomina i kto życzy”.

Zainteresowanie Brauna koncentruje się przede wszystkim na motywie dojrzewania Gustawa-Konrada do własnego losu, dojrzewania dzieła i czynu; wrocławskie *Dziady* to swoista Bildungsdrama, „życie-wędrówka” przez różne kręgi doświadczeń: od salonowej gry, flirtu rozpoczęta, zakończona w północnej stolicy państwa carów. Z cz. I gra Braun tylko motyw Dziewicy, Gustawa i Myśliwego Czarnego, komponując go zrzecznie (i zgodnie z tezami historyków literatury) w persyflaż *Wolnego strzelca* Webera; pomysłodawczynią tej formy literackiego flirtu jest Dziewica. Takie słodkie

duety (aktorzy Brauna rzeczywiście je odśpiewują) były w owej epoce początkiem niejednej historii „złamanego serca”, obrazek obyczajowy dobrze się łączy z dziejami romantycznej miłości Mickiewicza. Ale stosownie z przeznaczeniem Gustawa-Poety idyllę mąci pokusa Myśliwego. Ton tej pokusy natychmiast podejmuje demonizujący los Gustaw. Zaśpiew chóru: „Mrok tajemnic nas otacza”, brzmi jak niejasna odpowiedź na krzyk Gustawa, kończący scenę z Myśliwym Czarnym: „Przebóg! Co to ma znaczyć? Nie zbliżaj się do mnie!”

Następująca teraz IV cz. wymagałaby energiczniejszego użycia reżyserskiego ołówka. Okazując tyle szacunku tekstowi, Braun mniej liczy się z możliwościami aktora i zdolnością koncentracji widowni. Bogusław, Kierc, wrocławski Gustaw, jest aktorem sprawnym, ale dyspozycjami dość dalekim od tego, aby fascynować widza dramatem szaleństwa i rozpacz, jakie mu tu przypadły. Niewolne od maniery aktorstwo zbliża się do smutnej, nerwowej klaunady. Braun podpira je pomysłami reżyserskimi. (Gustaw inscenizuje, używając brzozy miotły — tu zresztą w funkcji gałęzi jodłowej — paru rekwizytów i stołków, „ślub” niewiernej kochanki). Sytuacyjnie nawet uzasadnione, odwracają przecież uwagę widza od tego, co miało być najistotniejsze, od tekstu jako przekazu uczuć postaci.

Obrzęd właściwy, czyli cz. II dramatu kończąca pierwszy wieczór, rozgrywa się poza gmachem teatru. Widzowie przechodzą do odległego o kilkaset metrów gotyckiego Muzeum Architektury, aktorzy docierają tam osobno. Tu zamysł reżyserski nie jest dla mnie jasny. Jeśli już przenosimy widzów z iluzyjnej przestrzeni w przestrzeń quasi-sakralną (muzeum jest budynkiem poklasztornym), jeśli materialnie, przeprowadzając ich przez codzienność ulicy, pokazujemy nie-

obecność rytuału we współczesnym życiu, czemu tego zamysłu nie wygrać do końca czyniąc aktorów quasi-przewodnikami tej wędrówki? Nie wiem, czy Kazimierz Braun obawiał się konsekwencji swego zamysłu, czy ja go niewłaściwie interpretuję. Ale jakież inne znaczenie miałoby wprowadzenie obrzędu do wnętrza pełniącego dziś skonwencjonalizowaną rolę społeczną, jeśli nie byłoby konfrontacją dwu sposobów istnienia kultury?

Obrzęd z zachowaniem ceremoniału — w skąym świetle świec i żagwi, z jadłem na stole — dzieje się wśród wielkich kukieł zaprojektowanych przez Petera Schumanna, otaczających miejsce gry. Kukły przedstawiają postaci kolejno zjawiających się widm i tych obrzędników, którzy bezpośrednio w akcji uczestniczą. „Rolę” kukły wchodzącej do akcji, podświetlonej żagwią, przejmuje następnie na żywym planie ktoś z gromady obrzędowej. Wszystkie partie chóralne są śpiewane, zabiegi magiczne Guślarza (palenie kądzieli itd.) dokonują się materialnie. Po scenie z Widmem i Dziewicą do obrzędu wchodzi Konrad (Zbigniew Górski), w przedstawieniu Brauna niełożsamy z Gustawem. Jego słowami, powtórzonymi za Guślarzem: „Skończona straszna ofiara, Czas przypomnieć ojców dzieje” — kończy się pierwszy wieczór wrocławskich *Dziadów*.

W wieczorze drugim (złożonym z cz. III, granej w teatrze, i całego *Ustępu* — w pobliskiej galerii sztuki) dla zaakcentowania przemiany bohatera w „wędrówce życia” dedykację cz. III wygłasza stojący w gromadzie obrzędników Gustaw. Za kratą, na przodzie sceny, ciemna cела Konrada. Cz. III grana jest w dwu obrazach: pierwszy kończy scena egzorcyzmowania Konrada i pieśń anielskiego chóru, nakładająca się na kolędę „Anioł pasterzom mówił” (tę samą, co

w inscenizacji Schillera). Obraz drugi rozpoczyna Widenie Ewy, kolejne następstwo scen jak w dramacie. W scenie II (Guślarz — Kobieta) Braun pozostawia tylko tekst dotyczący Konrada i kończy go na kwestii Guślarza: „Narodu nieprzyjaciele”.

Potem znów następuje wędrówka widzów z teatru do nowoczesnej sali wystawowej, gdzie przy świecach aktorzy, współwięźniowie Konrada, będą recytować kolejne fragmenty *Ustępu*, a sam Konrad zakończy wieczór wierszem *Do przyjaciół Moskali*. Sens tego przeniesienia akcji tłumaczy się mniej jasno niż w pierwszym wieczorze: dlaczego akurat to zimno-nowoczesne wnętrze? Czy chodzi o ewokację zimnego Petersburga? Bo przecież nie o urealnienie drogi kibitek na północ w centrum nowoczesnego miasta. Przedstawienie Brauna także budzi wątpliwości, wtedy gdy przejrzysta teza, wynikająca z rzetelnej, polonistycznej myśli, zaczyna obrastać w niespójny z nią, a tak przez tego reżysera ukochany awangardyzm. Pisałam już o dokonującej się w tych *Dziadach* próbie rekonstrukcji inteligenckiej świadomości — z pewnością to świadomość nawiedzona przez ducha „teatru otwartego”. Którego to ducha Mickiewicz rozumiał nie najgorzej, jeśli dał mu tyle swobody w luźnej budowie swego dzieła. Tyle że „otwartość” *Dziadów* jest z gruntu odmienna niż ta wynikająca z doświadczeń dzisiejszego teatru — wymaga przestrzeni niepodzielnej; gdzie duchy, upiory i żywi, czasy i miejsca przebywałyby we wzajemnym „świętym obcowaniu”.

Cz. III *Dziadów* najwyraźniej ze wszystkich ujawnia u Brauna niekonsekwencje w przemyśleniu przestrzeni. Nie jest to ani — jak w przedstawieniu Dejmka — przestrzeń podzielona na dwa wyraźne, przylegające do siebie plany, misteryjny i polityczny, ani jak w *Dziadach* Konrada Swinarskiego ciągła przestrzeń teatralizującego się obrzędu, zbiorowej wiary i realności, któ-

rażą teatr odbija w swoim „fałszywym” lustrze. Przestrzeń w *Dziadach* wrocławskich (dekoracje Jadwigi Czarnockiej i Jadwigi Pożakowskiej) jest quasi-poe-tycką formą iluzjonizmu, którą sygnalizuje przede wszystkim szczupłość dekoracji. W takiej koncepcji re-żyserskiej nie ma i nie może być zróżnicowania w sce-nicznej charakterystyce postaci przynależnych do świa-ta duchów i świata żywych. Anioły scenografek Brau-na występują w znanych z tradycyjnej ikonografii dłu-gich szatach, diabły (z których jeden, wyprowadzony z Myśliwego Czarne-go, jest diabłem w Improwizacji, Śnie Senatora, a także Mistrzem Ceremonii w Salonie Warszawskim) po prostu w czarnych ubraniach. W hi-storycznym, romantycznym obrazowaniu był to wy-starczający znak „diabelstwa”; dla naszej wyobraźni zbyt jest spowszedniały, stapia się z kostiumologiczną charakterystyką postaci realnych.

W najważniejszej swej części dramat Mickiewicza staje się więc we Wrocławiu przedstawieniem luźnych, raz lepiej, raz gorzej artykułowanych spraw. Błado wypadają sceny zbiorowe: Salon Warszawski, Bal u Senatora; w tym pierwszym przypadku pozostaje w pamięci tylko znakomicie, ostro zagrana opowieść Adolfa (Eugeniusz Kujawski) o Cichowskim. Kwestie patriotów w Balu u Senatora, wygłaszane zza ramy prosceniowej w głąb sceny, ku tańczącym, rozmywają się, gubią siłę ironii. Dramat polityczny *Dziadów* cz. III traci na ostrości i wskutek nieprecyzyjnego ro-zegrania przestrzeni (misteryjny podział na lewą i pra-wą stronę nie organizuje tu „stronnictw” politycznych), i wskutek nieudolności aktorskich. Sceny zbiorowe ma-ją u Brauna siłę wyrazu wtedy, gdy gra w nich jedno pokolenie aktorskie, w większości jego wychowanków (cela Konrada). W dramacie politycznym *Dziadów* cz. III mało wyraziste są także główne, pierwszo-planowe postacie: Senator (Wiktor Grętowicz, raczej

dobrodusznie ospały urzędnik prowincjonalny niż przewrotny tyran i okrutnik), Ksiądz Piotr (Paweł Nowisz) usiłujący pokonać swoje charakterystyczne warunki z niemałym trudem, acz bez większego sukcesu; zamiast świętej prostoty postaci ujawnia się staranie aktora o jej nienaganność. Wreszcie — Konrad. Zbigniew Górski włożył w tę rolę najwyższe ambicje i rzetelną pracę. Ma świetną dykcję, nośny głos, panuje nad wierszem. Wielka Improwizacja (grana bez skreśleń!) jest ogromnym wysiłkiem i w tym wymiarze zmożłaby prawdopodobnie każdego aktora. Górski, mówiąc sportowym językiem, wytrzymuje ją świetnie technicznie. Myślowo i uczuciowo rola go przerasta; przedstawia Konrada bez wątpienia ambitnie, ale właśnie przedstawia. Wszystko w jego grze jest kalkulacją obliczoną na efekt, tak że kalkulacja czytelna jest spoza efektów. Świetny w scenie zbiorowej z współwzięciami, nieufny, zapadnięty głęboko w siebie w scenie egzorcyzmów, kiedy szatańską „duszę” przekłada na groteskową zwinność ruchu i pychę małego człowieczka, nie wytrzymał ognistej próby Improwizacji. Może gdyby Kazimierz Braun zdjął mu trochę ciężaru tekstu, gdyby spróbował określić go teatralnie z punktu widzenia dyspozycji Górskiego, aktora z rodziny „konstruktywistów” raczej niż uczuciowców...

W swej nawie głównej, w dramacie cz. III, wielka budowla Brauna okazała się najsłabsza. Nie znaczy to jednak, że jest to „kościół bez Boga”. Entuzjazm młodej publiczności (na przedstawieniu, które oglądałam, przeważali licealiści), przyjmującej oklaskami wszystkie wielkie monologi: Wielką Improwizację, Widzenie Ks. Piotra, opowiadanie Adolfa, jest faktem. A ten fakt dowodzi, że bóg tradycji objawia się nam pod taką postacią, pod jaką go potrzebujemy. Tej młodzieży objawił się jako potrzeba obcowania z literą tekstu Mickiewicza, którą to potrzebę reżyser odpowiedział-

nie zaspokoił w pierwszych wrocławskich *Dziadach*. A duch, wiadomo, „ubi vult”. Jestem jednak przekonana, że owo „ubi” leży bliżej historycznej skrupulatności Brauna niż prezentystycznych uzurpacji. Jak również o tym, że ani powyższa dysjunkcja, ani tym bardziej jej przedłużające się trwanie nie są symptomami dobrego zdrowia kultury.

1978

PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ

Nie będę stawiać w tym artykule nonsensownych pytań — czy tegoroczny (1978) Wrocławski Festiwal Sztuk Współczesnych był lepszy czy gorszy od poprzedniego. W ciągu sezonu stan ogólny teatru nie zmienia się na tyle, jeśli zaś chodzi o tzw. produkcję bieżącą, festiwale, o czym pisze się do znudzenia, rzadko prezentują to, co by prezentować powinny. W tym roku ten osobliwy stan rzeczy stał się jeszcze osobliwszy — Komitet Artystyczny Festiwalu (co zostało urbi et orbi ogłoszone w programie) zdecydował, że będzie to przegląd li tylko prapremier. Decyzja Salomonowa zważywszy zarówno na ilość powstających sztuk, jak też i na horyzont pamięci o współczesności, jaki nolens volens narzucono w ten sposób widowni. Poza nim znaleźli się Mrozek i Gombrowicz, Różewicz szczęśliwie ocalał, dzięki prapremierze *Śmierci w starych dekoracjach* w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Z małym wyjątkiem (*Dwu teatrów* Szaniawskiego) wszystko odbyło się zgodnie z regulaminem, choć niekoniecznie z sensem. Neurasteniczny progresizm naszego teatru przypomina znaną sytuację z baśni: bohaterowi nie wolno się oglądać w tył pod groźbą skamienienia. Rzeczywistość jednak tym i owym różni się od świata baśniowego — kto nie pamięta nawet swego najbliższego wczoraj, może być tylko igraszką przypadkowych impulsów.

Sądzę, że w jednakiej mierze — artystów i nie artystów — trapi nas to samo pytanie o tożsamość własną i w parze z nim — potrzeba niekłamanej afirmacji społecznej tego „ja”, jego istnienia w świecie. Pod tym względem wrocławski festiwal był bardzo wiernym lustrem społecznych tęsknot, chorób i wzlotów. Co do pierwszych — dotyczą one przede wszystkim najmłodszej i średniej generacji naszych reżyserów, we Wrocławiu reprezentowanych przez Henryka Baranowskiego (adaptacja i inscenizacja powieści Kazimierza Truchanowskiego pod nazwą *Młyny Totenhornu*) i Helmuta Kajzara (autorski spektakl *Trzema krzyżakami*). Spektakl Baranowskiego, zrealizowany w Teatrze im. Wyspiańskiego w Katowicach, jest niezwykle symptomatycznym, wcale nie odosobnionym zjawiskiem w życiu polskiego teatru, świadectwem spraw daleko przekraczających dziedzinę wąsko rozumianej kultury. Sfetyszyzowana potrzeba bycia sobą, zamaniestowania niepowtarzalności „ja” brnie w uwikłania, których za wszelką cenę chciała uniknąć. W zrozumiałym poszukiwaniu oryginalności Baranowski wybiera do adaptacji dzieło pisarza, które nieubłagana chronologia literatury, a także doświadczenie teatru odesłały między naśladowców. Tłumacz Kafki i Musila, znajomy Schulza, wywodzący się geograficznie z pobliskiego mu terenu Truchanowski pozostaje pod wpływem tamtej literatury, a debiutuje (nie licząc przedwojennego tomu *Ulica Wszystkich Świętych*) w kilkadziesiąt lat po Kafce i Schulzu. W powieściach cyklu *Młyny Boże*, na których głównie opiera się przedstawienie katowickie, mamy więc Schulzowską atmosferę miasta-fantasmagorii i zarazem Dantejskiego piekła, przez które przechodzą ku nieuniknionej śmierci — dwaj bohaterowie, poszukiwacze prawdy — Adam i Prof. Jerzy Lerche. A miasto — dodajmy jeszcze — jest też siedzibą Kafkowskich Sądów, „kolonii karnej” i nie-

uchwytnego (*Zamek*) Naczelnika Aya. Baranowski szamocze się w przedstawieniu z różnymi konwencjami — cz. I, zawierająca drogę Adama, to jaskrawa breugheliada, w tandetno-jarmarcznym wydaniu, cz. II — odpowiadająca jakby spekulatywnemu umysłowi drugiego bohatera konfrontuje nas z płaszczyznami zgaszonych szarości i uspokojonym rytmem zdarzeń. Piszę — „szamocze się” nie dlatego, iżbym nie dostrzegała tu reżyserskiej intencji: ani uczuciem i wyobraźnią, ani myślą i dociekliwością szaleństwo i zło świata tego nie da się pokonać — ale dlatego, że chęć „bycia sobą” dziwnie tu sąsiaduje z eksploatowaniem chwytów wygranych i wyświechtanych w teatrze polskim do niemożności: niechlujnego, epatującego pustym efektem plastycyzmu i „teatralizmu”. Popłoch, horror vacui, bohater-anonim, który odrzekając się anonimowości wpada w nią ślepo, powtarzając stereotypy wyprodukowane przez kulturę. Osobliwa artystyczna nerwica, której opierają się dziś nieliczni, nie poddający się przymusom i przyśpieszeniu kultury.

Helmut Kajzar, autor i reżyser w jednej osobie wrocławskiego przedstawienia *Trzema krzyżakami* (Teatr Współczesny), ma świadomość procesów, którym Baranowski poddaje się bezwiednie. Bezimienny, bohater *Trzema krzyżakami*, przymierza sytuacje jak kostiumy, zapożycza się świadomie u innych (przede wszystkim u postaci Różewiczowskich i u Gombrowicza), przekonany, jak i autor, że w teatrze, w literaturze nie da się powiedzieć nic, co nie byłoby już powiedziane; przedstawia teatr straconych iluzji z wiarą w siłę iluzji takiego teatru. Czyli logiczne samobójstwo. Artysta, który w desperackiej potrzebie wejścia w kulturę wszystko zmienił w teatr, samego siebie czyniąc jedną z jego postaci. Sztuka Kajzara, biorąc od Różewicza modelową metaforę — śmietnik wartości — nie zna powagi Różewicza, nie o byt pyta, ale o byt artysty

w kulturze. W materialnym kształcie przedstawienia ten persyflaż literacko-kulturowy przemienia się nieustannie w chaotyczny, fizyczny bezład, lustro form odbija „bebechowość” bezformia, czasem wręcz puszczanego „na żywioł” kiczu.

„Ja” jednostki w kulturze i historii... Czy nie wyraża się ono najsilniej wtedy, gdy jednostka nie cofa się przed uznaniem za swoją ostatecznej, śmiertelnej perspektywy, gdy z tej odwraca się ku życiu, nie uciekając od określenia podstawowego układu moralnego, w którym przyszło jej żyć? Ta cecha — egzystencjalnej i moralnej bezpośredniości, łączy dwa najwybitniejsze, a tak do siebie niepodobne przedstawienia festiwalu: *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego, w adaptacji Zygmunta Hübnera i reżyserii Andrzeja Wajdy (Teatr Powszechny, Warszawa), i *Śmierć w starych dekoracjach* w adaptacji i inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego. Zapewne łatwiej o tożsamość i godność moralną w sytuacjach ostrych i krańcowych: kiedy po jednej stronie jest zbrodnia, po drugiej racja. Ale czy takie sytuacje czyste rzeczywiście istnieją? Moczarski-Hübner w zainscenizowanym wywiadzie, poprzedzającym spektakl, powiada, że nie żałuje długich lat spędzonych w więzieniu: wyłączenie z rzeczywistości określiło jednoznacznie jego sytuację moralną. Nie heroizuje swego męczeństwa, nie gloryfikuje niezłomności, nie wystawia sobie glejtu moralnego od wszelkiej okazji. Taka była sytuacja i takiej należało sprostać, kiedy AK-owca, członek BIP (Biuro Informacji i Propagandy), niesłusznie oskarżonego o skrytobójstwo na działaczach lewicy, połączyła w r. 1949 jedna ceta mokotowskiego więzienia z katem warszawskiego getta, Jürgenem Stroopem. Jednoznaczne? Zapewne, można było cierpieć z poczuciem wewnętrznej pogardy, odizolować się psychicznie. Moczarskiemu nie wystarczała taka bierna, uciśniona postać godności. Po-

śródm strasznego absurdu sytuacji postawił sobie ludzkie zadanie, z bezsensu stworzył moralny sens: stał się pamięcią, żywym dziennikiem wyznań Stroopa. (St. Zaczek). Stroop jest uosobieniem hitlerowskiej tępoty, buty, wymuszowanego okrucieństwa — takim ukształtował go totalitaryzm i taki pozostał. Stroop nie potrafi istnieć jako jednostka ludzka poza sytuacją, która go określa (pokora wobec zwycięzców), gdy Moczarski umie nadać własną treść swojemu położeniu, potrafi być wolny w więzieniu. Ten spokojny zapis rozmów z katem nie jest, nie chce być (zresztą z natury tworzywa teatralnego nie może być) jeszcze jedną wizją zewnętrznej grozy totalitaryzmu; przez kontrpunkt dwu postaw ujawnia przecież jakże elementarne jego źródła. Bohaterem *Rozmów z katem* w całym tego słowa znaczeniu jest Zygmunt Hübner, jest Moczarski, człowiek, który ocala pamięć o dziejach barbarzyństwa w okolicznościach, w których nic nie przemawia za tym (Moczarski jest po wyroku śmierci), żeby jego wiedza mogła się komuś kiedykolwiek przydać. A Andrzej Wajda, skądinąd wcale do ascezy nie skłonny, wyznacza sobie w tym przedstawieniu funkcję skromnego dokumentalisty spraw ludzkich.

Na afirmacji życia jako czulej, napiętej, uważnej pamięci buduje też swoje piękne przedstawienie wg Różewicza Jerzy Grzegorzewski. Trzeba rzeczywiście znać śmiertelną wagę ludzkiej rzeczy ostatecznej, aby tak dostrzegać bogactwo i piękno życia w jego najzwyklejszych okrucuchach. Różewiczowski Prostaczek, jeden z miliardowych Anonimów masowości, u Grzegorzewskiego staje się milczącym żywym medium, przez które przepływa teatr świata. Stary topos życia jako teatru, obecny u Różewicza, ożywa w tym przedstawieniu z niezwykłą oryginalnością. Grzegorzewski rozgrywa przestrzeń w układzie odwróconym — widzowie siedzą na scenie, akcja toczy się na różnych

piętrach widowni teatralnej. Bohater jest w centrum świata, którego częśćkę i my, widzowie, stanowimy, milczący świadkowie, cienie pogrążone w głębi jego świadomości. A teatr, na który patrzymy, to pokłady naszej wspólnej z bohaterem pamięci, piętra naszego życia. Obok — a przez Anonima (Tadeusz Wojtych) płyną głosy jego towarzyszy z samolotu, strzępki rozmów i mitów kultury, jego własne życie codzienne i biologiczne (gra je inny aktor) toczy się na najwyższym balkonie przed lustrem szklanych tafli, które otwierają się na inny — błękitnie prześwitujący świat. Na niższym piętrze — na naszych oczach i na oczach bohatera — żyje teatr (Grzegorzewski wprowadza tu motyw opery jako synonimu teatralności spotęgowanej) w baroku swej iluzji i fałszu, na scenie — w krótkim jakby mgnieniu wspomnienia gra się seans snów bohatera (fragmenty wierszy Różewicza z podróży włoskiej recytują aktorzy odbijający czernią sylwetek w półmroku, tajemniczy posłańcy śmierci, zwiastuni nieszczęścia). Półmrok i ciemność, gradacje ciszy, która rozbrzmiewa muzyką i materializuje się muzyką (Stanisława Radwana). Kiedy na parterze, wśród płomyków ognia (spalone trawy Różewicza), zbliża się finał — śmierć Bohatera, na piętrze teatru światło rozproszone, miękkie wydobywa sylwetki skrzypków, wydobywa muzykę o jakimś niesłychanym świetlnym brzmieniu. Sztuka jako pamięć i nieśmiertelność życia. Sztuka bycia ważnym wobec wszystkiego, co nas otacza. Grzegorzewski i Radwan posiadli ją w stopniu niedościgłym.

Te dwa spektakle: Wajdy — Hübnera i Grzegorzewskiego — Radwana, wystawiają chlubne świadectwo teatrowi polskiemu. Ale wystawiają je dzięki ludziom, co do których od dawna nie wąpimy, że są chlubą naszego teatru. Następców jakoś wciąż we Wrocławiu nie widać.

Życiorys, autorski spektakl Krzysztofa Kieślowskiego (Stary Teatr w Krakowie), wcześniej szeroko opisany w „Życiu Literackim”, należy do gatunku rzetelnej, potrzebnej publicystyki. W tym samym nurcie, toute proportion gardée, mieści się przedstawiona przez Teatr Ochoty *Krzywa płaska* Jana Szymańskiego (reż. Jan Machulski), rzecz o odpowiedzialności lekarza podejmującego samowolną decyzję transplantacji nerki od pacjenta, u którego zanikła praca mózgu, a utrzymało się życie biologiczne. Napisana przez amatora, stałego bywalca Teatru Ochoty, sztuka broni się sama, dowodzi potrzeby dyskusowania w małym gronie — sąsiadów z osiedla, dzielnicy — problemów ze szpalt gazet. Nie razi wtedy ani niedoskonałość dramaturgii, ani szkicowość, amatorszczyzna wykonania. Nie o to przecież chodzi, aby z małej publicystyki budować wielki teatr. Niestety, w najbliższym czasie Teatr Ochoty ma się przekształcić w jeszcze jeden „prawdziwy” warszawski teatr. Kolejny paradoks, wynikający z braku poczucia tożsamości...

PULAPKI PROSTOTY

Cień Młynarskiego i Małeckiego wg Szwarca zaprezentowany przez zespół łódzkiego Teatru Nowego na gościnnych występach w Krakowie został entuzjastycznie przyjęty przez krakowską publiczność kulturalną. Zwykłych, przeciętnych widzów prawie się nie widziało na premierowym przedstawieniu (choć kto dziś wie, co jest przeciętnością, a co elitą? Elity także sprzeciętniały... Chyba tylko one jeszcze dziś wierzą w nietknięty duchem czasu głęboki swój kontakt z kulturą. Z kulturą, która równie duchem czasu nietknięta, jest osobną sferą doskonalenia się estetycznego i etycznego człowieka. Pytanie — co z tą doskonałością począć po wyjściu z teatru np., pozostaje jakoś poza nawiasem refleksji...)

Cień, oparty na motywie bajki Andersena, jest alegoryczną przypowieścią o walce człowieka o prawdę i dobro społeczności, w której żyje. Błyskotliwe libretto Wojciecha Młynarskiego nadaje tej przypowieści wartość zręcznego dowcipu. Dowcipu, jaki kocha cała Polska, jakim cała Polska zaśmiewa się w swoim „czasie prywatnym” — od luminarzy po dozorców. Nie jest to wielki śmiech gogolowski ani karnałowy, pantagrueliczny śmiech plebsu, obracający wniwecz oficjalną powagę kultury, ale melancholijny, cienki śmieszek, perskie oko marzycielskiej alegorii, wobec której na chwilę wszyscy jesteśmy dobrzy, smutni i inteligentni.

Bo czyż w istocie tacy nie jesteśmy? „Człowiek chętniej służy dobru niżli złu, ale warunki nie sprzyjają mu” — jak śpiewał Peachum w Brechtowskiej *Operze za trzy grosze*.

Znacie tę bajkę? No to posłuchajcie... Król pewnego państwa, w którym się źle działo, uznał, że to wina złych, skorumpowanych urzędników. W testamencie polecił więc swej jedynaczce poślubić prostego, dobrego człowieka. I pięknej księżniczce ktoś taki się nadarzył: uczony historyk, wędrowny — można by rzec — poszukiwacz prawdy. Wszystko skończyłoby się pięknie jak w bajce — ślubem i powszechnym szczęściem, gdyby nie złowrogi cień uczonego: jego „druga natura”, diabeł, tu interpretacja dowolna. Cień zdradził swego człowieka, czy też człowieka w sobie, wszedł w konszacht z dworską kamaryłą, odebrał księżniczkę uczonemu. W baśniowym państwie znów zapanała korupcja, przemoc i kłamstwo. A uczony historyk wyemigrował w dalekie strony, zabierając ze sobą dobro i prawdę. Mimo, że Cień przyrzekał mu wysoki urząd, a nawet możliwość uszczęśliwienia pewnej, niezbyt-wielkiej, liczby ludzi.

Dejmek nie komplikował w swoim przedstawieniu naiwnej prostoty tej intrygi i zaufał nośności libretta, dowcipowi i ironii kupletów. Baśń dla dorosłych Młynarskiego i Małeckiego dzieje się w krainie baśniowej, tj. wszędzie i nigdzie, tj. w dekoracjach (scenografia Iwony Zaborowskiej), które niemal od zawsze występują w roli tła baśniowego: czy to będzie historia o Jasiu i Małgosi, czy o Królowej Śniegu. Zresztą — rzeczywisty pejzaż tej krainy każdy z widzów może sobie wyobrazić stosownie do roli, jaką gra przed sobą; Człowieka czy Cienia. Od innych postaci tej historii: Premiera, Ministra Finansów, rzutkiego Dziennikarza, Doktora, Kaprała, widzowie nie dowiedzą się nic ponadto, co sami wiedzą o obrotach spraw prywat-

nych, które wraz z funkcją społeczną zmieniają nazwę. Jak to w baśni: nie bohaterowie kierują swoim losem, ale los nimi kieruje. Nie ludzie — lecz funkcje swoich funkcji, swoich sytuacji — tchórzliwi, kłamliwi, podli. W gruncie rzeczy — niewinni, zmuszeni (żona i dzieci). W gruncie rzeczy — naprawdę groźny jest Cień. I Andrzej Żarnecki, odtwórca tej roli, wybija się na tle całego zespołu. Nie tylko dzięki warunkom wokalnym, którymi góruje nad dość przeciętnym poziomem ansamblu. Kamienny, nieodgadniony — niewzruszona anonimowa powaga jest jedyną maską, w jaką umie ubrać własne dostojęstwo. Rozsypałoby się w proch — gdyby nie budziło grozy. W obliczu grozy — któż ośmieliłby się śmiać? Gdzie nikt się nie śmieje — powaga może śmiało dokonywać wszelkich nadużyć. Śmiejemy się wszyscy razem — ludzie, cienie, dzien-
nikarze, kaprale i doktorzy. Śmiejemy się — więc jesteśmy zdrowi. Przynajmniej przez chwilę. I przedstawienie Dejmka nie pretenduje do innej roli, poza tą higieniczną, oczyszczającą terapią śmiechu. Funkcjonuje w sferze moralistyki, nie moralizmu. Jest przykładem teatru rozrywkowego z ambicją dydaktyczną. Sądząc z reakcji publiczności teatru bardzo potrzebnego.

Drugi spektakl, zaprezentowany przez zespół łódzki w Teatrze im. Słowackiego — *Dialogus de Passione* wg anonimowych tekstów XV-, XVI- i XVII-wiecznych w układzie i reżyserii Dejmka miałam już okazję recenzować na tych łamach przed dwoma laty. Łódzianie przywieźli co prawda do Krakowa nową wersję tego przedstawienia, ale w istotnych kwestiach niewiele się ona różni od wersji prapremierowej. Zmieniła się o tyle, że czcigodni faryzeusze i rabini na naszych oczach przedzierzgają się w towarzystwo z piekła rodem, Judasz występuje także w roli Rychtarza, czyli Kata, Piłat — jako Józef z Arymatei, Herod jest rów-

nocześnie Dworzaninem Pilata, a Prorok Zachariasz — Cyrenejczykiem. Przedstawienie zbliżyło się więc do staropolskiego obyczaju (wynikającego zresztą z małej liczby aktorów) grywania misterii. Intencją Dejmka, obliczoną już na widza współczesnego, było z pewnością także wyzyskanie tej podwójnej gry postaci dla teatralnego wzbogacenia prościutkiego morału. Z czego wynika, że „tyjater” nie jest tak bardzo Dejmкови wstrętny, jak by sugerowały jego programowe deklaracje. Deklaracje Dejmka należy zresztą przyjmować z dużą ostrożnością: intencja rzeczywista jest w nich najczęściej zgoła przeciwna wyrażanej. W jednym przecież jest Dejmek niewątpliwie szczery — kiedy podkreśla, że teatr to przede wszystkim język: jasny, logiczny, dla wszystkich zrozumiały, że tradycja to kilka czy kilkaset wspaniałych tekstów, które aktor „istotnie mówi”, a których widz „istotnie słucha”. W tej sprawie Dejmek od lat wypowiada się niezmiennie, jak gdyby niepomny na to, że te same słowa tego samego języka — znaczą co innego w ustach dwu różnych ludzi, że językiem jak człowiekiem można zawładnąć, że wreszcie rozkład języka, obrazu to rzeczywiste znaki życia społecznego, a więc także — zmienionej wrażliwości. Szacunek dla litery tradycji idzie tu w parze z ostentacyjnym odrzucaniem wymogów współczesności, jak gdyby w obawie przed posądzeniem o schlebianie jej gustom. Ale tak wysoko się ponad nimi plasując, Dejmek czasami wpada w pułapkę tych, których zapewne najbardziej chciałby uniknąć. W nowej wersji *Dialogu*, podobnie jak w pierwotnej inscenizacji, postać Chrystusa wcielają — jeśli tak można powiedzieć — rzeźby ludowego artysty, Henryka Zygałły. Drewniane świątki, podobne do tych, jakie w zminiaturyzowanym, gorszym, lepszym kształcie — masowo dziś rozprowadza „Cepelia”, synonimy standardowego „poziomu kulturalnego”, z których dawno ulotniła się

wszelka wartość i możliwość przeżycia. Są znakami martwego języka: produkcji gustów. Nasza współczesna wrażliwość nie potrafi już się wzruszać ani ich naiwnością, ani prostotą, bo i jedno, i drugie stało się dawno przedmiotem handlu, czyli wyrachowania. Takie są ceny i pułapki prostoty w nieprostym świecie, tak się zmieniają słowa i obrazy języka na oczach jednej generacji. Staropolskie przedstawienia Dejmka powstające we współpracy z Andrzejem Stopką zniewalały głęboko osobistym żywym stosunkiem obu artystów do tradycji. Z plastycznych obrazów *Dialogu de Passione* bije beznamiętny, szkolny i standardowy obowiązek uwielbienia dla tradycji. A ten nigdy nie był dobrym nauczycielem. Z tego przedstawienia pozostają w pamięci dwie role: Maryja Róży Czaplewskiej monodyczna w śpiewnym lamentoso i Judasz Bogusława Sochnackiego. Tak, on — jego małe namiętności zaspokojone za cenę najwyższej zdrady — jest współczesny naszemu światu. Czyżby w zamierzeniu Dejmka miał być prawdziwym bohaterem *Dialogu de Passione*?

PARADOKSY GOMBROWICZA

W studium *The theatre of Gombrowicz* Lucien Goldmann uznał teatr Gombrowicza (i Geneta) — za jedyne ważne dzieło awangardy literackiej, którego przedmiot stanowi „historia i konflikt sił historycznych”. Píše o *Operetce*: „[...] mogłaby być kroniką Francji w miesiącach maj-czerwiec 1968, ze względu na perspektywę, którą Gombrowicz dzieli z młodymi studentami i robotnikami. [...] Wszystkie główne idee rewolucji majowej są tam obecne: odrzucenie systemu wartości danego społeczeństwa i klas rządzących, odmowa stalinizmu, dyktando władców i niewolników, wreszcie wskazanie nowego kierunku, który młodzież narzuci Historii”.

Historia wszakże, którą Goldmann z szacunkiem pisze dużą literą, lubi płać nieodpowiedzialne figle, poczynać sobie jak sztubak z *Ferdydurke* — odrzucać cnotę dojrzałości. Historia czy raczej jej dotychczasowy przedmiot, niesiony prądem radosnego postępu ku szczęśliwej przyszłości. Zwycięstwo Gombrowicza jest o wiele większe, niż Goldmann mógł przewidywać. Nie dożył zresztą czasu, w którym się dokonało. Z maja 1968 wychodzi generacja „nowych filozofów”. Sartre, który niegdyś pisał do Camusa, że ponieważ nie podobają mu się żaden system polityczny, widzi dla niego jedno miejsce — wyspy Galapagos — nazywa ich „nadzieją wieku”.

I otóż ta nadzieja wieku ani z Wiekiem, ani z Historią, świętościami bez sacrum — nie chce mieć nic wspólnego. W ironicznej, gorzkiej programowej książce *Les maîtres penseurs* (Paris 1977) André Glucksmann odrzuca Rozum Historii zrodzony w uczonych głowach filozofów, władzę mędrców nad maluczkimi, państwa nad jednostką — w imię psychofizycznej jedności i doczesności człowieka, w imię Sokratejskiej bezpośredniości i powszechności prawa moralnego, w imię Sokratejskiego buntu. Sokrates, ale jakże Gombrowiczem podszyty... Wiek XX, wiek cywilizacji masowej, wielkich zespołów, globalnych przedsięwzięć, staje się lekcją Pimki w Gombrowiczowskiej klasie, Sokrates-kontestator na pytanie o sens i kierunek postępu odpowiada ironicznie: „wiem, że nic nie wiem”. Odmawia — jak Witold w *Historii* — egzaminu dojrzałości. Zdaje go „po swojemu” — jako egzamin „niedojrzałości”.

Mniejsza o to, czy Glucksmann zna czy nie zna pisma Gombrowicza (choć istnieje większe prawdopodobieństwo, że Francuz pozna dzieła wszystkie Gombrowicza, bo wszystkie już zostały przełożone na francuski, niż Polak w języku, w którym zostały napisane). Obserwując maj 68 we Francji Gombrowicz był świadom — o czym świadczą *Rozmowy* z Dominikiem de Roux — jak profetyczna w krótkim czasie okazała się jego twórczość. Wbrew temu, co dostrzegł w jego dziele Goldmann (a co wydedukowali z własnego doświadczenia nouveaux philosophes, powołując na swego patrona Sokratesa), uniwersalizm Gombrowicza płynie z odrzucenia Historii jako idei zbiorowości, która wchłania i neguje istotę jednostkowości człowieka, z odrzucenia wszelkich fetyszów zbiorowego ducha, zarówno „przechasyałych” mitologii przeszłości, jak i tych, które je zastąpiły na dziś. Walka Gombrowicza przeciwko polskości jako dziedzictwu, które przysługuje każdemu,

ktokolwiek urodził się w kulturze Chopina i Mickiewicza, przeciwko charyzmatycznemu mitowi romantyzmu wpływającemu — bez najmniejszego z jego strony udziału — na każdego Polaka stanowi jeden z głównych nurtów refleksji *Dziennika* i jest częścią programowego buntu przeciw historii, który podniósł Gombrowicz — pisarz, a który jest udziałem postaci z jego utworów. Typowy „kompleks polski” pana Kowalskiego czy Majewskiego, który na co dzień jest tępym bęcwałem, oportunistą, tchórzem, ale w „ogóle” uważa się za dziedzica Sobieskiego, Chopina, Hubala i Bóg wie kogo jeszcze, był dla Gombrowicza punktem, skąd zaczynał swoją redukcję Historii do absurdu, rozbiieranie jej z pompatycznych kostiumów.

Trzeźwe rozpoznanie schizofrenii narodowej świadomości ściągnęło nań niemało ciosów z lewa i z prawa, pomówień o szarganie świętości, z wysokich trybun i całkiem niskich stołeczków. Niekiedy nie pozwalano mu nawet zabrać głosu we własnej obronie. Sokrates pod tym względem był w dużo lepszym położeniu, chociaż błyskotliwa samoobrona w niczym nie zmieniła jego losu.

Dwie te biografie — dwudziestowiecznego pisarza i starożytnego filozofa, a zwłaszcza problematyka etyczna dzieła obu — mają bardzo wiele wspólnego. Oczywiście w tym stopniu, w jakim dzieło filozofa można porównywać z twórczością artysty. A także w tym stopniu, w jakim mogą wykazywać podobieństwa systemy etyczne, powzięte z różnych pozycji światopoglądowych.

Zasada „gnothi seauton”, wyryta na frontonie świątyni Apollina, jest jednakowo bliska Gombrowiczowi i Sokratesowi. Motywację samopoznania jako jedynej wartości Gombrowicz wielokrotnie (sokratejską zresztą metodą krzyżowych pytań) daje poznać w *Dzienniku*. We *Wspomnieniach polskich* pisze: „przy obecnej

presji życia zbiorowego na jednostkę człowiek pojedynczy zdoła się oprzeć i zachować swoje człowieczeństwo tylko wtedy, gdy dotrze do najgłębszego swojego «ja» i na nim się oprze”. A więc motywację samopoznania jest zachowanie człowieczeństwa jednostki w wieku masowych ideologii, fetyszów zbiorowości, które je w sobie roztapiają, sprowadzają do mechanicznych społecznych ról. Między rolą społeczną a moralną wartością człowieka jest przepaść — kłamstwa, podwójnej świadomości, nawet zbrodni — jeśli etyka nie jest kwestią bezpośredniej, jednostkowej refleksji. Pod tym względem intelektualny moralizm Gombrowicza w niczym się od Sokratejskiego nie różni. I na nic innego, ale właśnie na wartość bezpośredniego samopoznania moralnego wskazuje Sokrates, kiedy pyta wieszczka o definicję czynu sprawiedliwego, kapłana o władzę, generała o odwagę. A motywacja? Ateny, które skazały na śmierć Sokratesa, do dziś są dla nas symbolem demokracji i wolności, sam Sokrates podporządkował się niesprawiedliwemu wyrokowi, odmówił ucieczki z więzienia, ale... nie prawu się przez to poddał, lecz głoszonym przez siebie moralnym zasadom. Kiedy przecież mówił o sobie, że „jak bąk z ręki boga puszczony siadał miastu na kark; ono niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnuśnieje i potrzebuje jakiegoś żądla, żeby go budziło”, miał z pewnością świadomość bezwładu moralnego jednostki, rosnącego ze stopniem prawnej organizacji społeczeństw. Ale Sokrates wierzy, że idąc za głosem bożym intuicji moralnej człowiek zdoła go przezwyciężyć, nadać swemu życiu jasny etyczny sens, osiągnąć szczęście.

Sokratejska cnota jest zakorzeniona w niebie nad Atenami, jak sam Sokrates — zadomowiony w ojczy-
stych Atenach. Życie Gombrowicza jest obrazem nieuleczalnych sprzeczności, bezdomności potrójnej, wykorzenienia — z ojczyzny, literatury, „statusu” pisa-

rza, jakich życie Sokratesa nie zna. Gombrowicz zbudował z nich własne życie i literaturę. Właściwie spójnik „i” jest tu zupełnie nie na miejscu. Jeśli przy całym swoim intelektualizmie dzieło Gombrowicza wywiera wrażenie ogromnej, niespotykanej w polskiej literaturze współczesnej szczerości — to właśnie dlatego, że dla autora *Ślubu* nie istnieje poza literaturą sposób na życie. Nie znaczy to, że Gombrowicz dążył za wszelką cenę do utrzymania statusu literata, moralisty, humanisty, ostania się wobec kanonów estetyki, akademickich panteonów. Przeciwnie — całym swoim dziełem neglizuje kreującą się, obcą postać — Gombrowicza-pisarza. To jest Sokratejskie „wiem, że nic nie wiem”, jego „młodość” i „nagość”. I zarazem źródło najgłębszego tragizmu.

Emigrant z przypadku uczynił z niego swój świadomy wybór. Rzecz w literaturze polskiej (a nie tylko polskiej) zupełnie niebywała: spojrział na mity narodowe okiem herezjarchy, ironicznym a trzeźwym, nie zasnutym mgiełką sentymentu. Budując na argentyńskim brzegu „Syncyznę” przeciw „Ojczyźnie”, wznosił też swój „międzyludzki kościół” — kościół bez boga. Dzieło Gombrowicza jest przeżytym do końca, odważnie, z otwartymi oczami dramatem człowieka XX wieku, który ogłosił, że Boga nie ma, i zajął jego miejsce. Ale jeśli Boga nie ma — to ani historia, ani państwo, ani naród nie mogą się stać nowym sacrum, bogiem utajonym, nowym miejscem zakorzenienia człowieka. „Ja” ludzkie nie ma też moralnego prawa do samosakralizacji: Gombrowicz ogłasza permanentną rewolucję „ja” przeciwko sobie, nieubłagane konsekwencje Sokratejskiego „wiem, że nic nie wiem” w świecie, który wyrzekł się głosu dajmoniona. Tylko ciągły bunt „ja” przeciwko sobie jest jego szansą samokreacji, ucieczką od „gęby”, jaką mu robią inni. „Ja” tańczy swój śmiertelny taniec wśród fantomów

i sobowtórów, które są jego emanacjami. Każdy krok ku literaturze oddala Gombrowicza-pisarza od Gombrowicza-człowieka, dzieło karmi się żywym doświadczeniem i zastyga w „obce” słowa i obrazy. Gombrowicz-człowiek ucieka przed „Gombrowiczem jako takim”, „Gombrowiczem — sławnym pisarzem”... ucieka w literaturę, ścigając własny fantom. Wielokrotnie w *Dzienniku* słychać ten krzyk „ja” ściągającego i gonionego przez cień bezdomny, wygnany z życia w zaklęty krąg snu. Im bardziej to „ja” staje się literaturą — tym bardziej traci tożsamość, obumiera — jest tym, czym nie jest, wedle formuły egzystencjalistów. Stając się formą — umiera, ale bez formy nie może istnieć — egzystencja zawieszona jest między śmiercią a lękiem śmierci. Człowiek cnotliwy dla Sokratesa może osiągnąć szczęście idąc za głosem intuicji moralnej, drogą samopoznania — refleksja Gombrowicza i jego bohaterowie dochodzą tylko do granicy własnego cierpienia, braku, śmierci.

Gombrowicz jest jedynym polskim pisarzem współczesnym, u którego świadome przeżycie śmierci stanowi o najgłębszym, wewnętrznym źródle dzieła. Ale jak u każdego artysty przeżywającego śmierć jako fenomen pierwotny egzystencji ludzkiej, równie silna jest w jego twórczości ewokacja życia, młodzieńczy, wciąż się odnawiający witalizm. Witalizm bliski mistycznemu nienasyceniu, samokreujący się w nowych sytuacjach i formach. Dzieło Gombrowicza nie zna miłości, jak w ogóle nie zna uczuć, które ludzi ze sobą łączą, o jego postaciach można powiedzieć, że łączą je konszachty, tajemnice gestów i zachowań, nie można powiedzieć, że łączą je uczucia. W świecie Henryków i Władziów, w świecie Albertynki i Iwony znana jest tylko młodość. A młodość u Gombrowicza jest uczuciem, emocją narcystyczną, niedojrzałą; zwróconą ku sobie, ku samoadoracji „ja”, odmieniającego Proteuszowo własną

naturę, zakochanego w swej niepochwytności, w odmowie kostiumu społecznego, funkcji i roli. Przeżywającego najgłębszy dramat istnienia — śmierć, ale przeżywającego go „na niby”, jako młodzieńczą grę ze światem. W twórczości Gombrowicza, zwłaszcza w dramaturgii, żywioł onirycznego fantazmu splata się nierozdzielnie z żywiołem gry, zagadki, kunsztownej szarady, z kontrapunktu tego dwugłosu wynika élan vital tego pisarstwa, jego rzeczywista młodzieńczość. Zarówno ta młodzieńczość dzieła, jak też pojawiający się w nim samym motyw „młodości wiecznie nagiej” daleki jest od tego historycznego przyporządkowania manifestom młodości z paryskiego maja 68, jakie przypisuje mu Goldmann. Daleki, bo jak się powiedziało — przekracza horyzont historyzmu. Zwracając się ku sokratyzmowi „nouveau philosophe” z paryskiego maja w przeciwieństwie do Goldmanna zrozumiał konieczność przekroczenia tego horyzontu. Prawem paradoksów i sprzeczności, jakie twórczość Gombrowicza wokół siebie rozsnuwa — w Polsce bardziej niż gdziekolwiek na świecie przydałaby się lekcja Gombrowiczowskiej „młodości”, antyhistoryzmu i nigdzie chyba fałszywiej nie jest czytana. Jest to smutny przypadek rzeczywistego uniwersalizmu polskiego pisarza, który z trudnością, najpóźniej trafia do świadomości własnych rodaków.

Nie wymaga chyba dowodu, że i obiektywnie, i subiektywnie Gombrowicz pozostał pisarzem polskim. I to bynajmniej nie na zasadzie automatyzmu uczuć. Polskość Gombrowicza, jak wszystko w jego dziele, jest świadomym tworem pisarza, wynikającym z samookreślenia się jego myśli (niczego nie przyjmującej w spadku na „historyczną wiarę przodków”) wobec polskości wobec jej horyzontu kulturowego. Gombrowicz zrobił atut z prowincjonalizmu, „młodszości” polskiej kultury, jej słabością posłużył się jako swoją siłą „wo-

bec Europy", ponieważ miał odwagę przeżyć ją na własny rachunek, wbrew charyzmatycznym mitom romantyzmu, wbrew zniewalającemu Historią, uświęconemu narkotykowi polskości w „ogóle”. Dobijając się zaciekle o wartość człowieka w Polaku, o jego wewnętrzną swobodę wobec narodu. Pisał we *Wspomnieniach polskich*: „Cóż wart jest naród złożony z ludzi sfalszowanych i zredukowanych? Z ludzi, którzy nie mogą sobie pozwolić na żaden szerszy, swobodniejszy odruch z obawy, by im się ten naród nie rozpadł?”

W dziele Gombrowicza, po raz pierwszy od czasów literatury emigracyjnej romantyzmu, polskość objawiła się w postaci swobodnej, wolnej od fobii i kompleksów. Problem romantyków Gombrowicz postawił na głowie: to nie polskość ma spływać oślepiającym blaskiem na Polaka, to ludzka, moralna wartość każdego Polaka staje się blaskiem polskości.

Nasze nieporozumienia wokół Gombrowicza wynikają na ogół stąd, że chcemy za wszelką cenę włączyć go w ten horyzont historyczny, z którego się wyzwolił, że nie dowierzamy polskości jego dzieła (jak gdyby potrzeba było na to większego dowodu niż twórczość w języku ojczystym, wybór przecież świadomy!), aktualizujemy go i nawracamy „polskość” tam, gdzie chce być tylko sobą: człowiekiem „poszczególnym”, walczącym przeciw uzurpacjom historii. Literaturę i sztukę wciąż jeszcze skłonni jesteśmy tolerować tylko wtedy, gdy pozostają w bezpośredniej „służbie” narodu; sprowadzamy je do roli aktualnego narzędzia narodowej propagandy. Ta ocena aktualizacji za wszelką cenę jest zwykle zmistyfikowaną postacią starego kompleksu — ucieczki przed samodzielnym myśleniem pod skrzydła polskiego charyzmatu. Błędne koło, któremu końca nie widać.

Najczęściej, oczywiście, ofiarą takiej mistyfikacji pa-

da Gombrowicz w teatrze. Kolejny obrót błędnego koła to inscenizacja *Operetki* w Teatrze STU, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego. Już w *Senniku polskim*, na co zwrócił wtedy uwagę Puzyna, objawiła się skłonność Jasińskiego do efektownego powielania stereotypów kulturowych. Przy całym efekciarstwie środków, penetracji całego obszaru wielkiej tradycji literackiej *Sennik* nie wyszedł poza horyzont myślowy *Wyzwolenia*, utwierdzał stare grzechy — finalny, lukrowany optymizm „budowania” zawieszał znów między gwiazdami, w jakimś bliżej nieokreślonym zbiorowym natchnieniu tworzenia, które w tajemniczy sposób musi następować po chrzcie zniszczenia i krwi. Jest to jedno z największych nieporozumień polskiej optyki narodowej: nie ma bowiem takiego musu, który poderwie naród, jeśli w jego ludziach zaniknie poczucie jednostkowej etyki. Skutki tej fałszywej optyki odczuwamy ciężko w czasach, kiedy przychodzi nam być społeczeństwem, a nie tylko narodem.

W *Operetce* Jasińskiego próba wyzwolenia się spod przemożnego wpływu kompleksu polskości uwikłana jest w najbardziej typowe jego objawy. Wśród nich na pierwszym miejscu — opętanie aktualizmem, innymi słowy pedagogiką natrętną i „kawonaławiczną”. *Operetka* Jasińskiego opowiada o stanie umysłów polskich, rzeczywistości polskiej anno 1978. Goldmann przypisywał jej profecje na temat maja 68 w Paryżu, Jasiński wciska jej na grzbiet ostatni, najświeższy ciuch „polskiego ducha” — istna histeria historyzmu! *Operetka* została napisana w określonej epoce i nie ma powodu wątpić o jej historyzmie. Ale Gombrowicz świadomie dystansuje się od presji historyzmu — po pierwsze odsyłając sprawę rewolucji do wizji ponadczasowej zawartej w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, po drugie poprzez celowo anachroniczną konstrukcję wydarzeń (rzecz niby dzieje się przed, ale i po I wojnie

światowej, ogarnia także faszyzm). I rewolucję, i cywilizację umieszcza Gombrowicz wyraźnie w perspektywie metahistorycznej, metakulturowej. Z polskich realizatorów *Operetki* tylko Maciej Prus w słupskim przedstawieniu doczytał się tej fundamentalnej zasady, doczytał się też opozycji stale u Gombrowicza występującej — formy i bólu, senilnej, historyzującej, ukostiumowanej „wyższości” i młodzieńczej, anarchicznej, zbuntowanej młodości. Jasiński likwiduje opozycję między niższością i wyższością w *Operetce*. Niby są lokaje i jest hrabstwo, ale nikt nikomu butów nie czyści, wszystko rozłazi się w rozbebeszeniu, rozespaniu ogólnym, zaniku hierarchii. Rodzice Albertynki jako Złodziejaszki podsuwają córkę Szarmowi. Hufnagiel budzi się z ociążałego snu, aby poprowadzić rewolucję. Ale rewolucja, poczynając się podczas balu, nie może ruszyć z miejsca, trwa w zastoju. Mistrz Fior, dyktator mody „à l'Europe”, niczego nie rozumiejąc z tego polskiego fenomenu, razem z nim depcze w kółko, bezradnie wykrzykuje swoje demokratyczne slogany. Najlepiej zagrana (Dominique Lesage) postać ta prowadzi *Operetkę* w kierunku zgola nieoczekiwanych i nie istniejących pokrewieństw — z *Rzeczą listopadową* Brylla, w uświęcone błędne koło stereotypu. Gombrowicza nie interesuje, dlaczego nie udała się, zastygła w konformizmy, określona, historyczna rewolucja — z *Operetki* wynika niedwuznacznie, że wszelka postać zbiorowego mitu, sakralizacja Historii jako takiej niesie za sobą konformizm martwej formy, „maskę operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze”. Prawdziwą rewolucję wnoszą do dramatu tylko Złodziejaszki i Albertynka, niższość prawdziwa i prawdziwa młodość, nagość odrzucająca każdy kostium, maskę, przebranie, jakie dojrzałość i wyższość chciałyby jej narzucić. Czy ta permanentna rewolucja „ja” przeciwko sobie, jaką uosabia nagość Alber-

tynki, ma szansę odmienić kształt ludzkich dziejów? Odpowiedź jest równie kłopotliwa, jak rozstrzygnięcie, co właściwie oznacza finalne „Galilee vicisti” w *Nie-Boskiej komedii*. U Jasińskiego Albertynka triumfuje swą zuchwałą nagością. Ale jest to na razie raczej znak bez pokrycia — myślenie Jasińskiego ciągle jeszcze szuka nadziei tam, skąd Gombrowicz uciekał.

1978

DZIADY JAKO MSZA ŻAŁOBNA

Rok 1949 — nie zrealizowana koncepcja inscenizacyjna *Dziadów* Schillera z finałowym „żywym obrazem”: apoteozą „Trybuny Ludów”. W trzy lata po zjeździe szczecińskim Schiller uzasadnia realistyczny charakter swojej nowej interpretacji, usprawiedliwia mistykę utworu: „Jeśli w postaci metafory poetyckiej, zawsze po ludzku dającej się interpretować, zjawia się ona (mistyka) w misterium Mickiewiczowskim, to nie zapominajmy o idei nadrzędnej rewolucyjnie brzmiącej w finale poematu (*Pro domo nostra*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2—3).

Rok 1955 — pierwsza powojenna inscenizacja *Dziadów* Aleksandra Bardiniego w Teatrze Polskim w Warszawie (scenografia Jana Kosińskiego). Spory o realizm, niedawne anatemy przeciw mistyce w sztuce odcisnęły piętno na tym przedstawieniu, które — zdaniem ówczesnej krytyki — skameralizowało misteryjną wielkość tematu. Zjawy i duchy należą do świata psychiki zbiorowej prostego ludu, widzenia — Ewy, Księdza Piotra i Sen Senatora — do Snu Konrada.

Rok 1967 — *Dziady* w inscenizacji Kazimierza Dejmka (scenografia Andrzeja Stopki) w Teatrze Narodowym. Liturgiczna odświętność polskość, ciepło obyczaju stają się istotą misterium Dejmковского. Mistyka Mickiewicza wyraża się w obrzędowości żywych obrazów. Zanurzony w niej wątek polityczny — spra-

wa Konrada i współwzięniów, patriotów w Salonie Warszawskim i w obrazie Pan Senator — odcina się od niej namiętną retoryką, zorientowaną na ostrość politycznej opozycji konformistów i patriotów.

Rok 1973 — po pięciu latach nieobecności *Dziadów* w teatrze polskim spektakl Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie. Lud i Konrad należą do tego samego świata romantycznego mitu. Mitu, który stał się teatrem. Rzeczywistość wdzierająca się w ten mit tragicznie oddziela lud — zabobonny, ospały i zobojętniały — od szalonej, nonkonformistycznej, samotnej pasji Konrada. *Dziady* Swinarskiego określają stan świadomości społecznej w kategoriach polemicznej myśli Wyspiańskiego i doświadczeń czasu, jaki upłynął od *Dziadów* Dejmka. Teatr-obrząd Swinarskiego łączy widownię i sceniczny lud w jedność.

Poprzez najważniejsze, historyczne dla polskiej sceny, inscenizacje *Dziadów* zawsze przemawiał — bądź kształtowany według określonych schematów i nieśmiało się od nich uwalniający, bądź rzeczywisty, autentyczny — stan samoświadomości zbiorowej. Dzisiaj *Dziady* trafiły pod strzechy (nie pierwszy zresztą raz, podobny „festiwal” odbywał się w latach 1965—1966), stały się artykułem codziennego użytku, grane w najrozmaitszych teatrach (bez względu na to, czy mają po temu siły), inscenizowane po barbarzyńsku w ramach „eksperymentu” lub w majestacie akademickiej nudy. Jak cała wielka literatura w społeczeństwie cywilizacji telewizorowej przestały być „sprawą”, są ambitnym „kawałkiem do grania”. Może byłby to i objaw zdrowia społeczeństwa, które nareszcie zwolniło Konrada z zastępczej misji reprezentowania „duszy polskiej”, gdyby ta „dusza” rzeczywiście odnalazła się w wartościach zamiast substytutów.

Po 11 latach od *Dziadów* Dejmka Adam Hanuszkiewicz wystawił na małej scenie Teatru Narodowego

cz. III dramatu, zgodnie z zamysłem swej trylogii poświęconej Poecie (*Młodość*, czyli sprawę filarecką, oglądaliśmy w 1976, ostatni odcinek tego scenicznego serialu będzie się nazywać *Wiek męski*). W przeciwieństwie do wielkich poprzedników, którzy — idąc za tradycją Wyspiańskiego i Schillera — komponowali spektakle oparte na całym dramacie, zamierzenie Hanuszkiewicza jest kameralne, skromne. I można by tę skromność traktować jako cnotę, gdyby nie to, że uchylając się od wielkości Mickiewiczowskiego dzieła, inscenizator chyli się przed tym, co jest odwiecznym stereotypem polskiego myślenia o narodowych mitach, przechowywanych w odświętnych „kapliczkach duszy”, bez żadnego związku z powszedniością życia społecznego. W kapliczce Teatru Małego odprawia się więc cicha msza żałobna, „wypominki”, jakby nigdy nie napisano *Wyzwolenia*, jakby Konrad w *Dziadach* nigdy nie wykrzyczał w twarz smutnym „przeklętym mędrcom”: / „Chyba mnie wmówią, że moje więzienie / jest tylko wspomnienie! [...] Prędzej dzień będzie nocą, rozkosz będzie kaźnią, / Niż sen będzie pamięcią, mara wyobraźnią”.

Obrzędowa, cicha liturgia pamięci, tak miła leniwej, letargicznej polskiej duszy, znów zastąpiła prawdziwe życie myśli i wyobraźni. A rzeczywistość stała się na powrót snem o porwanych pasmach, w którym nigdy nie było jątrzącego wyzwania *Dziadów* Swinarskiego. Raz jeszcze zatriumfowała „bezdziejowość”, tylekroć wyklinana przez Brzozowskiego, wznosząca cmentarze gwoli osłonięcia codziennej martwoty myśli.

W *Dziadów* cz. III Hanuszkiewicza Mickiewiczowski obrzęd zastąpiono innym. Na tle rozbrzmiewającej w całym teatrze (muzyka Czesława Niemena) gregoriańskiej melopei. Ktoś w żałobie, kto mógłby być Guślarzem (Władysław Krasnowiecki), wygłasza z nadsцениa dedykację poematu. Postaci w czarnych habitach

(obrzędnicy? mnisi?) ze świecami w rękach otaczają ze wszystkich stron nadscenie. Tematem ich solowych melodycznych recytatywów będą urywki *Ustępu*: „Spotykam ludzi z rozrosłymi karki [...]”, aż do słów: „Ale gdy słońce wolności zaświeci, / Jakież z powłoki tej owad wyleci? / Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię, / Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemię?”; początkowy fragment *Przedmieść stolicy* z motywem: „Żeby zwieźć głazy do tych obelisków, / Ileż wymyślić trzeba było spisków, / Ilu niewinnych wygnać albo zabić, / Ile ziem naszych okraść i zagrabić”; z *Drogi do Rosji* — „Kraina pusta, biała i otwarta...”; oraz fragment opowieści o Cichowskim z Salonu Warszawskiego, rozegranej we właściwym miejscu powtórnie i do końca. Jako refren kończący ten obraz przedstawienia powraca czterowiersz-pytanie: „Ale gdy słońce wolności zaświeci...”.

Mickiewiczowski obrzęd kosmiczny, rozpięty między ziemią, piekłem i niebem, między dobrem i złem, zmalał do skromnego zaduszkowego rytuału. A może inscenizator chce przez to powiedzieć, że to my tak skarleliśmy, niedorośli już do „wielkich skal”? Jednak poprzez solenne ujęcie modlitewnej introdukcji utożsamia się przecież z tą świadomością rytualną i zmalałą wiarą. I w dalszym przebiegu *Dziadów* mierzy wydarzenia skalą jej wartości.

Nie ma w tym przedstawieniu duchów — anioły całkiem wyświęcono, diabły to ubrani w czarne mundury czynownicy. Kim jest Gustaw-Konrad (Krzysztof Kolberger)? Przede wszystkim młodym poetą, który żyjąc w zracjonalizowanym świecie techniki nie zna łaciny („Obiit Gustavus, natus est Conradus” — po raz pierwszy w dziejach polskiej sceny napisano po polsku: „Zmarł Gustaw, narodził się Konrad”, tylko z pieśni wtórującego chóru można wysłuchać Mickie-

wiczowskiej łaciny. A propos, czy z uwagi na zainteresowania dzisiejszej publiczności nie byłoby szykownie przełożyć francuszczyznę Balu u Senatora na angielski?). Po drugie, młodym poetą, który rwie się ku wielkości geniuszów, ale duszyczka w nim za mała, bo tak chyba trzeba rozumieć nie istniejącą u Mickiewicza scenę wejścia Tajemniczej Osoby w Czarnym Płaszczu (Bóg? Diabeł? Geniusz, który z *Wyzwolenia* zabłądził do *Dziadów*? — kimkolwiek jest ta postać, gra ją Adam Hanuszkiewicz), podczas gdy Konrad rzuca wyzwanie niebu w Wielkiej Improwizacji. Po takim spotkaniu młodemu poecie nie pozostaje nic innego jak ucieczka w chorobę geniuszów, zręcznie symulowany atak epilepsji. Powtarzam, być może, takie było zamierzenie reżyserskie: narzucić zetlały łachman na płaszcz Konrada, powtórzyć za Wyspiańskim: „Mój ojciec był bohater, a my jesteśmy nic”. Ale dlaczego temu „nic” przeciwstawia się tylko umarły rytuał, dlaczego za wszelką cenę usprawiedliwia się skarłała (w tej interpretacji) duszę Konrada okolicznościami, które z pewnością nie były dla Mickiewicza i nigdy dla żadnego „ja” ludzkiego, jeśli chce być ludzkim, rozgrzeszeniem być nie mogą? A jak inaczej tłumaczyć nałożenie na siebie Widzenia Księdza Piotra i Snu Senatora jako dwu zwidów Konrada, połączonego „komunią” snów (na tym samym poziomie sceny) z Widzeniem Ewy? Ksiądz Piotr po lewej, pod brzozowym powstańczym i partyzanckim krzyżem, Senator po prawej stronie nadscenia odgrywają swoje wizje. Konrad śni je ze szpitalnego łóżka, z „kanału”, z podziemia, czyli sceny właściwej Teatru Małego. Co oznacza ta scena, jeśli nie przywołane z głębokiego letargu — z jednej strony mit pokornej ofiary, z drugiej pokusę konformizmu. (Ale jakie właściwie prawo daje tekst Mickiewicza do utożsamiania koszmarów Senatorskich

z Konradowymi?) Między takim niebem i takim piekłem nie ma dobrego wyboru, bądź więc błogosławiony letargu.

W interpretacji Hanuszkiewicza pomniejszony został nie tylko Konrad, przepadł całkiem młodzieńczy żar, siła buntu i rozpacz sceny więziennej, polityczny kontrapunkt menueta z Balu u Senatora, napięcie politycznego starcia między patriotami a „lojalistami” w Salonie Warszawskim. „Ten lud widzę cały chory...” — czy taka diagnoza kiedykolwiek mieściła się w *Dziadach*? I czy rzeczą teatru jest wystawianie epoce takiego świadectwa tożsamości, z utworem lub „choćby mimo niego”?

Diagnozę Hanuszkiewicza trudno też przyjąć jako kurację wstrząsową ze względu na styl aktorstwa panujący w przedstawieniu. Wielka rewelatorska myśl Konrada Swinarskiego mogła się w *Dziadach* zrealizować tylko dzięki niezwyklej zespołowości aktorstwa, *Dziady* Dejmka także, choć inaczej, zawdzięczały swój blask dyscyplinie zbiorowości. W *Dziadach* Hanuszkiewicza brak zwykłego porozumienia między aktorami. Każdy z nich, być może z najlepszą wolą, ale bez udziału jednoczącej woli reżysera, prowadzi swój monolog, „solówkę” we własnym stylu, nie oglądając się na partnerów. Zapewne piękną było ideą zaproszenie Elżbiety Barszczewskiej do roli Rollisonowej, ale jak mógł wybrzmieć tragiczny liryzm tej roli wobec groteskowo, grandguignolowo prowadzonej przez Janę Tesarza postaci Senatora Nowosilcowa? Jak uroczysty, wywyższony ponad małości tego świata, prawdziwy święty Rapsod, Ksiądz Piotr (Henryk Machalica) może się dogadać z Konradem-Kolbergerem, poetą, który nie dorósł i wije się w mękach swojej niedojrzałości, krzyczy z głębi psychicznej pustki? Rzadko doświadcza się dzisiaj w teatrze wrażenia zespolonego wysiłku i entuzjazmu aktorów. Ale po skończonym przedstawie-

niu *Dziadów* cz. III w Teatrze Małym doznaje się uczucia szczególnego: że nikomu, ani aktorom, ani wytwornej publiczności, na nic nie jest potrzebna ta cicha msza żałobna. Egzekwie nad Mickiewiczowskim dziełem obie strony odprawiają z kulturalnego obowiązku.

1978

„Nie da się w sztuce uchwycić życia
inaczej niż przez nieobecność życia”.
T. Kantor

WYSPIAŃSKI A „TEATR ŚMIERCI” TADEUSZA KANTORA

Pojęcie śmierci w twórczości Stanisława Wyspiańskiego ma co najmniej kilka znaczeń, funkcjonujących na różnych poziomach. Pierwsze najprostsze dotyczy rozwiązań dramatycznych sytuacji w jego utworach: śmierci bohaterów. Drugie znaczenie (ogarniające to pierwsze), wielokrotnie pojawiające się *expressis verbis* w różnych utworach, należy do dziedziny filozofii poety i stanowi o ukształtowaniu ideologii jego dramatów: żywiołem, koniecznością ludzkiego losu jest czyn, walka. A za czynem najczęściej idzie u Wyspiańskiego śmierć. Nigdy śmierć i męka nie jest celem sama w sobie — dość tu przypomnieć słowa Konrada z *Wyzwolenia*: „Krzyż przeklnę, Chrystusa godło, gdy męką naród uwiodło”, wraz z całą ideologią tego utworu, czy wspomnieć *Rapsod Kazimierz Wielki*, który wypełniają apostrofy Króla-Ducha przeciw „mówcom śmierci”, a kończy znamienna strofa: „rzuciłem w mówcę młot, że piersią bryznął i padł — a naród obaczył się wolny”. (CIII—CIV).

Jak podkreślał w swoim studium Stefan Kołaczkowski: „Zawsze śmierć, męka, choć modli się do niej Biskup w *Skalce*, jest tylko artybutem czynu, drogą ku niemu, której nie da się uniknąć, i nie rozumie tragizmu i takiego tragicznego wyboru śmierci” czy

ofiary, kto prawi o chorobliwym rozmiłowaniu się poety w mrocznych tematach”.*

To sformułowanie Kołaczkowskiego nie wyjaśnia, jak filozofia Wyspiańskiego miałaby się różnić od filozofii ofiarniczego czynu romantyków, z którymi twórca *Legendy* polemizuje całą swą twórczością. Właściwie nie tyle z nimi, co z ukształtowanym w atmosferze gali-cyjskiego kultu przeszłości zastygłej i uświęconej śmiercią — mitem śmierci jako celu. Śmierci w sensie daleko szerszym niż unicestwienie biologiczne — raczej jako synonim martwoty, bezruchu, celebralnego kultu przeszłości.

Wyspiańskiego łączy z Mickiewiczem kult czynu ofiarnego — ale nawet w dramatach tak klasycznie narodowych jak *Lelewel*, *Legion*, *Noc listopadowa*, *Warszawianka* — ów czyn ma być dopełnieniem indywidualnego ludzkiego losu, samorozpoznaniem się, które już nie ogląda się na mesjanizm i nie przesłania przeszłości. W *Studium o Hamlecie* napisze Wyspiański, że nie można brać na siebie winy ojców, innymi słowy, że każde ludzkie życie jest historią — dziejącą się tu i teraz. Konrad Wyspiańskiego nie mówi już, że „nazywa się milijon”, twierdzi coś wręcz przeciwnego, że „Polak ma po prostu być”. A to już idea, którą Wyspiański dzieli ze swoją epoką literacką — konsekwencja jej odwrócenia się od narodu i historii — ku człowiekowi i bytowi, w jego kategoriach ostatecznych — życia i śmierci — i jednostkowo niepowtarzalnych. I tu właśnie zaczyna się błędne koło twórczości Wyspiańskiego, występuje naocznie to pojęcie śmierci czy ściślej „teatru śmierci”, które będzie przedmiotem tego szkicu.

* Stefan Kołaczkowski, *St. Wyspiański. Rzec o tragediach i tragizmie* [w:] Wyspiański, Kasprowicz. Przeglądy, Warszawa 1968.

Najgłębszym tragicznym paradoksem twórczości Wyspiańskiego jest opętanie historią, historyzm swoisty, teatralny i monumentalny, w tej postaci romantyzmowi nie znany. Historyzm Wyspiańskiego — monumentalna panorama jego dramatów — wielkie dekoracje Wawelu w *Akropolis*, teatry greckich bóstw w *Nocy listopadowej*, stylizowana piastowskość i ludowość *Skalki*, *Bolesława Śmiałego*, *Legendy I i II*, zawsze kulturowo wtórny sztafaż jego dramatów (nawet w *Sędziach* i *Kłątwie* poddany regułom fatum przedustawnego: starotestamentowego i greckiego), to wszystko łącznie z patetyczną stylizacją językową — jest kostiumem, w który przebiera się Wyspiański — Artysta Autonomiczny. Nie chcę przez to powiedzieć, iż to Wyspiański-człowiek szuka sposobu na wielkość przez literaturę. Nie, to Wyspiański-artysta, włączony w krwioobieg myśli swej epoki, wyrastający — jak zwykliśmy to określać — wysoko ponad nią, ten Wyspiański-artysta, zdawałoby się, duch niezależny od historii, rwący się ku wyzwoleniu jednostka twórcza nie umie zaistnieć inaczej niż poprzez historię. Jakkolwiek były ograniczenia epoki modernizmu, jej w istocie deterministyczny, czyli nie-tragiczny fatalizm, co pokazał prof. Wyka w *Modernizmie polskim*, postawiła ona wszakże problem człowieka jednostkowego, jednostkowej „duszy”, małej dotąd i nieważnej, bo nierozzerwalnie zrośniętej z „polską sprawą”, jako pytanie epoki.

Wyspiański to odważne pytanie swoich współczesnych — zawraca znowu w nurt, z którego chciało ono się-wynurzyć, wyskoczyć — w nurt historyzmu. Artystyczne „ja” Wyspiańskiego tak mocno, najmocniej może w swojej epoce przeżywające egzystencjalny tragizm ludzkiego życia, zmierzającego ku śmierci, nie umie podniosłości tego dramatu zobaczyć inaczej niż na tle monumentalnych dekoracji, niż na tle czegoś,

co można by nazwać stotalizowanym pojęciem historii, która będąc przyszłością — śmiercią jednostki ludzkiej, jest zarazem statycznym upostaciowaniem przeszłości — śmierci, z którą ta jednostka podejmuje walkę.

Wysłuchajmy się w dwa głosy z dwu różnych epok, współczesnej Wyspiańskiemu i nam współczesnej. Pierwszy należy do Stanisława Brzozowskiego i pochodzi z wydanego po śmierci autora studium *Życie i śmierć w twórczości St. Wyspiańskiego*: „Wyspiański to dusza żywa, zstępująca do grobu i usiłująca tam żyć. To człowiek, który usiłuje przeżyć swoje własne nowoczesne życie, mające za treść tylko przeszłość. [...]” I dalej: „Sens najgłębszy twórczości Wyspiańskiego na tym się zasadza, że świat przez tę twórczość wydzwignięty sam siebie zaprzecza. Rozwijając się twórczość ta podminowuje własne fundamenty. Stawia gmach myślowy, by go strzaskać i razem z nim runąć, lecz wyjść nie może ze świata ruin i złomów, bo nic poza nimi nie posiada. [...] By przeżyć upojenie życiowe, zaznać go, zakosztować, aby ośmielić się żyć, musiał Wyspiański zarazić gorączką życia, jego miłością — umarły świat. [...] Jego cała dusza jest w mogile, przyległa do starych zbroic, kocha się w oczach, wyżartych przez czernie, w królewskich myślach, które poszły w proch, w bohaterskich dłoniach, co ściskają miecze spróchniałymi kośćmi rąk”. Podsumowując heroiczne zmagania się Wyspiańskiego z najgłębszą sprzecznością jego twórczości Brzozowski konstatuje: „Walka z marą czyni marę rzeczywistą”.*

A teraz głos z drugiego brzegu czasu. W r. 1955 Witold Gombrowicz pisze w *Dzienniku* (cytat będzie przydługi, ale to konieczne dla wyeksponowania sprawy): „Antyteza Sienkiewicza, bo gdy tamten oddał się

* Op. cit., Stanisławów 1912.

czytelnikowi, ten sztuce i, nota bene, koturnowej. Sienkiewicz zmierzał wprost do podbicia dusz, lecz Wyspiański do tego, aby być Artystą; Sienkiewicz szukał ludzi, a Wyspiański — sztuki i wielkości. Więc to świat abstrakcji, w którym pojęcia zastępują ludzi, świat kultury. [...] Jaki był sekret tego triumfu? Wyspiański również zaspokajał potrzeby, ale były to potrzeby jak najdalsze życiu indywidualnemu, potrzeby Narodu. Naród potrzebował posągu. [...] Dramatyczność narodu domagała się narodowego dramatu. Naród potrzebował kogoś, kto by w sposób wielki celebrował jego wielkość. Wyspiański przeto stanął przed narodem i powiedział: oto mnie macie! Żadnej małości, sama wielkość i w dodatku z greckimi kolumnami. Został przyjęty.

Dramaturg. Naturalnie forma dramatyczna zawsze bywa obliczona na wielkość — to sieć, której wszystko co drobne się wymyka. Ale też jest pewne, że twórczy jest drobiazg, konkretny jest szczegół, nie zaś monumentalizmy. Wyspiański, zbyt posągowy, aby podjąć jakikolwiek szczegół, skazany był wyłącznie na obcowanie z żywiołami i potęgami elementarnymi: Fatum, Polska, Grecja, Nike lub Chochół. Ta sztuka nie jest, jak Szekspir czy Ibsen, podniesieniem życia zwykłego do wyżyn dramatu [...], tu wszystko od początku do końca przetacza się po niebie Historii i Losu. [...] Wyspiański uruchomił patetyczną maszynę, która go przytłoczyła — dlatego tak olbrzymia jest tu inscenizacja, a tak nikłe w proporcji to, co on ma własnego do powiedzenia Polakom. [...] Grecja? Dramat grecki był czymś naturalnym dla Greków — i zgodny z ich młodym odczuwaniem bytu. Ale dla nas ten dramat jest już tylko autorytatywny, działa mocą swego historycznego dostojenstwa [...]. Greckość Wyspiańskiego to tylko majestatyczna dekoracja. To nie jest coś, co by odświeżało i oczyszczało widzenie — to tyl-

ko uroczyste. [...] Wyspiański nie widzi konkretnych zjawisk, wpatrzony w ich pojęciowe syntezy i sublimacje. Dramat pośród pojęć. Wielki inscenizator. Dał wspaniałe dekoracje. [...] I wyszedł na scenę, ale, onieśmielony potęgą dekoracji, zamilkł”.*

Zdumiewająca zbieżność między dwoma pisarzami, którzy w poglądach na filozofię kultury niewiele mają ze sobą wspólnego: Brzozowski, podobnie jak Wyspiański, apologeta czynu heroicznego, który u niego nazywa się pracą — a której to pracy totalność czyni rzeczywistym jednostkowy wysiłek twórczy — Gombrowicz, indywidualista najskrajniejszy ze skrajnych, daleki potomek Przybyszewskiego, o którym (nie bez zastrzeżeń) pisze, że „obalał naszą zacną, czystościową i obywatelską, koncepcję sztuki, wprowadzając w polską idyllę pojęcie artystycznego tworzenia jako procesu demonicznego”**. **

Otóż — jakkolwiek inaczej zostało to u obu nazwane — i Brzozowski, i Gombrowicz wskazują w istocie to samo: kulturowe zapośredniczenie, innymi słowy: wtórność formy dramatów Wyspiańskiego. To samo zresztą stwierdziła prof. Sławińska w pracy *Tragedia w epoce Młodej Polski*, podkreślając, że dramaty Wyspiańskiego nie pretendują do stwarzania nowego kanonu dramaturgicznego. Co więcej — Brzozowski delikatnie, Gombrowicz wyraźnie zarzuca Wyspiańskiemu anachronizm formy dramatycznej, nieprzystającej do doświadczeń jego współczesnych. Ściślej mówiąc — formy, która tę świadomość współczesnych pozostawia w tym samym miejscu, w którym ją zastała. A nawet monumentalizuje ją, zmarmuszoną w mit, by się posłużyć Norwidowym słowem. „Walka z marą czyni marę rzeczywistą” — czy słów Brzozowskiego nie po-

* Witold Gombrowicz, *Dziennik*, Paryż 1971, *Dzieła zebrane*, t. VI, s. 202—3, 1953—56.

** Op. cit., s. 203.

twierdziły dzieje pojęć Wyspiańskiego w świadomości narodowej? Co zwyciężyło — monumentalizm symbolu, sztafażu, Losu czy walka, jaką z nimi prowadzą bohaterowie jego dramatów?

Pora wreszcie określić dokładniej ów „teatr śmierci” Wyspiańskiego, zapowiedziany w tytule. W odniesieniu do twórcy *Wesela* używam go z pewną licencją poetycką — należałoby raczej mówić o teatrze form obumarłych czy uprzednio stworzonych, a więc gotowych, którymi posługuje się w całym swoim dziele dramatycznym Wyspiański, na różnych zresztą piętrach jego struktury: raz to będzie temat grecki, innym razem przeniesiony z tamtej kultury mit, kiedy indziej na nowo wystylizowana polska legenda czy wreszcie gotowa ikonika malarstwa, architektury, literatury. Gdyby nie pozostawało to w sprzeczności z innymi cechami jego postawy twórczej, szczególnie z pojmowaniem odziedziczonej kultury jako tej, która ma uwznioślać suwerenny akt twórczy, można by powiedzieć, że Wyspiański poczyną sobie z wątkami kulturowymi jak dadaista *avant la lettre* — wstawia je jako swoiste „objets prêts”, „objets trouvés” do własnych utworów i lepi z nich nową jakość. Ale Wyspiański-artysta nie potrafi stanąć sam wobec tradycji kulturalnej — zawsze szuka „wyższych uzasadnień”, prawa wstępu, okazując świadectwo przynależności do kultury w postaci znajomości jej historycznych wątków. Co więcej — zastygły hieratyzm obumarłych form i idei kultury rzuca głęboki cień (walka z marą czyni nie tylko marę rzeczywistą, ale i rzeczywistość upodabnia do mary) na środki jego „własnej” wypowiedzi artystycznej. Poza drobnymi wierszami lirycznymi i *Weselem* u Wyspiańskiego próżno by szukać (jak u Mickiewicza czy Słowackiego) lekkości, humoru. Wyspiański bywa tylko podniośle patetyczny lub gorzko, też podniośle ironiczny.

Ten swoisty, Wyspiańskiemu właściwy „teatr śmierci” czy ściślej „historyzm” da się wytłumaczyć przynajmniej w trojaki sposób: 1° — sytuacją historyczną narodu bez państwa o rozerwanej tradycji jedności kultury, która wciąż musi przywoływać swoje dawniejsze wątki, aby tę ciągłość ocalić; 2° — specyficznym polskim kompleksem niższości wobec kultury europejskiej, który do dziś powoduje, że bez wykazania się europejskim świadectwem kulturalnym Polak — artysta rzadko tylko ośmiela się uważać za „Europejczyka”; 3° — specyfiką katastroficznej postawy twórczej Wyspiańskiego. Co do punktu 3. — ze swoim dziełem Wyspiański poczyną sobie tak, jakby czuł się ostatnim artystą, ostatnim Prometeuszem walczącym, ostatnim prorokiem i zarazem ostatnim świadkiem życia kultury — tej wielkiej świątyni Wawelu — Akropolis, wielkiego teatru *Wyzwolenia*, który po nim zwali się w gruzy wśród płomieni Apokalipsy. Ale ten ontologiczny katastrofizm Wyspiańskiego (którego źródła trzeba by szukać w mrokach psychologii twórczości) nigdy — ani w jego własnej postawie artystycznej, ani w działaniach jego bohaterów — nie wyraża się bezpośrednio jako apokalipsa zagrażająca ludzkiemu „istnieniu poszczególnemu”, zawsze filtruje się przez historię, kulturę, mit, fatum. (Czy wszystkie te pojęcia nie są zawoalowanymi postaciami „historyzmu” Wyspiańskiego?) *

* Wątki greckie i równie częsty (oprócz tematu powstania listopadowego) temat piastowski Wyspiańskiego to najwyraźniej powrót do kolebki, do źródeł historii i kultury. A więc historyzm Wyspiańskiego miałby swoście genezyjski, metafizyczny, „uwewnętrzniony” charakter. Podobną tezę w odniesieniu do polskiego malarstwa modernistycznego formułuje Wiesław Juszczak we *Wstępie* do wydanego ostatnio tomu *Malarstwa polskie. Modernizm*, Auriga 1977. Juszczak wskazuje mianowicie, że nawet wówczas, gdy malarz modernista odchodzi od historii pojmowanej anegdotycznie — dochodzi w jego twórczości

Na uwolnienie artysty polskiego od fatum historii, która tak znaczący wpływ wywiera na kształt formy artystycznej, na postawienie nowego pytania (a właściwie dopowiedzenia tego, jakie wcześniej sformułował Przybyszewski), a mianowicie: „Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z mitami i wierzeniami?” * — na to pytanie trzeba będzie czekać do czasów Polski niepodległej i twórczości Stanisława I. Witkiewicza, skąd ono pochodzi. Do czasów, kiedy unurzana we krwi Verdun i rewolucji Europa odkryje nową śmierć swojej historii, swojej kultury i przestanie ją uważać za Ideał czy Fatum, któremu musi sprostać ludzka jednostka. Kiedy zacznie pojmować, że to właśnie zmistyfikowane pojęcie Historii jako siły totalizującej sumę jednostkowych ludzkich losów doprowadziło ją do prawdziwego teatru śmierci.

* * *

Jeżeli już się nie mówi, to z pewnością wciąż jeszcze po cichu się myśli o Kantorze, że to awangardysta, żyjący kompletnie poza historyczną rzeczywistością swojego kraju, swojej kultury. (Przesady na temat twórczości artystycznej są szczególnie trwałe, zwłaszcza jeśli utrwalane są przez uczonych w piśmie, a osławio-

do głosu nieustannie obecna w wyobraźni inna historia, „historia jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych lub zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna”, która kształtuje w sobie tylko właściwy sposób formę „ahistorycznego” z pozoru portretu czy pejzażu. Tę historię „uewnętrzzoną” odnajduje także w modelunku przestrzeni malarskiej Wyspiańskiego, w traktowaniu koloru.

* Stanisław I. Witkiewicz; *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (w:) *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919—1939*, Warszawa 1973, s. 160

ny podział na treść i formę działania sztuki, skąd bierze się pomówienie tej ostatniej o wykroczenie z tzw. życia, dziś jeszcze spotkać można u nas pod niejednym prominentnym piórem). Wracając do Kantora: tak się składa, że i I, i II wojna światowa — czyli sytuacje niekłamane historyczne, są głęboko obecne w jego najdoskonalszym dotąd spektaklu, w *Umarłej klasie*. I nie kto inny, ale właśnie Kantor, awangardysta permanentny i nieustępliwy, który nigdy nie poddał się odchudzającym przepisom na jedną prawdziwą linię, sztukę socrealizmu, napisał w jednym z manifestów: „Po Verdun i *Water-Closet* Marcela Duchampa, kiedy «fakt artystyczny» został zagłuszony przez ryk Grubej Berty, Decyzja pozostała jedyną szansą, na którą człowiek mógł się ważyć, rzecz niedawno czy dziś jeszcze nie do pomyślenia”. Zdawać by się mogło, że to są tylko okoliczności, opinie artysty, do których należy podchodzić bardzo ostrożnie, konfrontując je z dziełem. Kantor wszakże należy do artystów obdarzonych wyjątkową samoświadomością twórczą, a w cytowanym manifestie wyraziście, niemal materialnie zaznacza się udział historii w kształtowaniu form artystycznych — w huku detonatora rozlatują się wszystkie fakty.

Teatr śmierci Kantora, od którego ten szkic wziął swój tytuł, ogłoszony jako manifest równocześnie z *Umarłą klasą* nie rozpoczyna się w r. 1975, kiedy spektakl miał swoją premierę. Rozpoczyna się w okresie okupacyjnego Teatru Niezależnego, założonego w r. 1940, który przygotował dwa spektakle: *Balladyne* (1943) Słowackiego i *Powrót Odysa* (1944) Wyspiańskiego. *Balladyna*, jak wyzna po latach jej inscenizator, jest bardzo abstrakcyjna, utrzymana w duchu konstruktywizmu. Rozgrywa się w czarnym, wybitym kirem pokoju i występuje w niej komentator — intruz. Przerywa akcję, komentuje ją, słowem — wdziera się swoją realną, fizyczną obecnością w świat ukształtowa-

nego dzieła: początek tego, co Kantor później nazwie grą napięć między utworem dramatycznym a spektaklem teatralnym. A co przecież wykazuje niewątpliwie podobieństwa z grą napięć w dramatach Wyspiańskiego: między ideą oraz mitem gotowym a czynem „tu i teraz” zawiera się dramat bohaterów Wyspiańskiego, czy inaczej — jak pisze w cytowanej już książce prof. Sławińska, podwójna motywacja ich tragedii „losowa”, przeznaczona i wynikająca z ich inteligencji, samorozpoznania losu. W *Powrocie Odysa*, zrealizowanym w rok po *Balladynie*, Kantor idzie dalej. Odys, zgodnie z treścią notatek z tamtego okresu, wydaje mu się figurą mocno podejrzaną. Jeżeli odrzucimy predestynację, fatum, czy Odys nie okaże się rozbójnikiem, podejrzanym indywiduum, które wraca, aby podpalić dom ojca — pyta? Czy wojna Greków przeciwko Troi nie była oczywistą agresją? Dopełnienie przeznaczenia przez bohatera mitologicznego nie przekonuje go, o wiele bardziej interesuje go „zdemaskowanie herosa”. Premiera odbywa się w dniu lądowania Anglików w Normandii, 6 czerwca 1944. Kantor notuje: „Takich powrotów było wiele. [...] Znaczyły się śladami nieszcześcia ludzkiego i nieludzkiej śmierci, dopełnianymi w imię rytualnych sloganów dzikusów. Powroty — przesłonięte łachmanami fałszywych sztandarów. Powroty — ucieczki przed sprawiedliwością [...] Odys przenika głębie historii. Staje się jednym z jej bohaterów tragicznych. [...] Odys powinien powrócić rzeczywiście”. Co to znaczy u Kantora rzeczywiście? To znaczy, że ten powrót ma mieć wszelkie cechy otaczającego życia, jego przypadkowości i brutalizmu. Kantor odrzuca zatem estetyzowanie, stwarzanie iluzji Itaki. *Powrót* rozgrywa się we wnętrzu, z którego ścian odrapano tynk do żywego muru, jak po bombardowaniu. Armata zrobiona przez modelarzy w Teatrze im. Słowackiego ma kształt kolumny jońskiej, jest brudne,

autentyczne koło wozu i prawdziwa „szczekaczka” ukradzioną z Plant, stosy brudnych pak i pudeł, bezład i przypadkowość pobojuwiska. Do takiej Itaki konkretnej i rzeczywistej, do tego „teatru śmierci” dokonanej powraca Odys. To wnętrze i niechlujne przedmioty są przedłużeniem rzeczywistych, historycznych pejzaży spustoszenia, ciągnących się może nie bezpośrednio za krakowskimi oknami, ale z pewnością za pustką wypalonych okien całej Europy; równocześnie ich „realność niższej rangi” gwałtownie neguje, zaprzecza dotychczasowa podniosłość „historyczności” jako takiej: historyczności idei zarówno jak estetycznego faktu kulturowego. Nic to w sztuce nowego — od rewolty dadaistów i ready made Duchampa upłynęło już ponad 20 lat. Kantor zawsze podkreśla swoje pokrewieństwo z dadaizmem, również często jak swoje związki z Wyspiańskim, symbolizmem polskim, Witkacym, Gombrowiczem i Schulzem.

Odkrycie „realności niższej rangi”, inaczej — „ready made” czy „objet prêt”, nie jest rezultatem naśladownictwa dadaistów; nie da się też dostatecznie wyjaśnić samym tylko działaniem podobnej w obu wypadkach presji sytuacji. Jest wprowadzeniem negacji historii — w postaci teatru śmierci, jaki za sobą pozostawia — do zdarzeniowości (tj. akcji dramatycznej), która tejże historii jest właściwa. To jest — mówiąc językiem Sandauera — rzeczywistość zdegradowana, od poziomu gotowej Idei i Herosa do poziomu gotowego przedmiotu i człowieka. A więc podstawowe napięcie: śmierć — życie pozostaje to samo co u Wyspiańskiego, zmienia tylko skalę estetyczną: od jakości podniosłych przenosi się na podrzędne, od przedmiotów „myślowych” dramaturgii do przedmiotów realnych teatru, w którym przestaje obowiązywać porządek linearnego rozwoju zdarzeń. W *Powrocie Odysa* nie jest to jeszcze tak wyraźne, ale już przy tej okazji

Kantor notuje: „Teatr jest miejscem, gdzie prawa sztuki spotykają się z przypadkowością życia, z czego wynikają bardzo poważne konflikty”.

W innym kontekście „prawa sztuki” nazwane zostaną ściślej, już w odniesieniu do sztuki teatru, „przestrzenia, którą określają idealne wymiary sztuki” — prawo sztuki można zatem w całkiem uprawniony sposób pojmować tu jako konstrukcję, formę. Ona właśnie, raz wypełniona, dokonana staje się synonimem martwoty, biegunem śmierci, który wciąż na nowo zdobywa i przekracza artysta podejmujący grę z ryzykiem, z nieznanym, w imię przypadkowości życia. W sztuce Kantora, która wciąż powołuje się na autonomię artysty, zawarta jest odmowa wielkiego posłannictwa kulturowego, odrzucenie piedestału. Za Przybyszewskim i przeciw Wyspiańskiemu, niemożliwa wszakże bez przemyślenia głównego napięcia między Mitem i Czynem, obecnym w dziele Wyspiańskiego. Przybyszewski absolutyzując w sobie demonizm twórczy, metafizykę duszy artysty podobnie postępuje z bohaterami swoich dramatów: w rozlanej magmie tych jaźni prawie nie sposób odróżnić postać od postaci, a wszystkie one są jedyną figurą i obrazem świata, w którym konflikt dramatyczny został zastąpiony przez chaos i żywioł. Przybyszewski rzucił hasło, ale nie podjął ryzyka — zbyt zafascynowany własną rolą artysty niezależnego, aby pojąć istotę tej roli i doli — wiecznego klauna (bez pejoratywnych znaczeń przypisywanych temu określeniu). Ten ród metafizycznych klaunów, do którego i Kantor należy, rozpoczyna u nas dopiero Witkacy.

Kantor, jak mało który z artystów polskich, był zawsze niesłychanie czuły i czujny na przemiany języka sztuki. Niejednokrotnie zarzucano mu dawniej, że jest komiwojażerem nowinek. Nikt jakoś jednak nie spostrzegł, że witalność sztuki Kantora na każdym

etapie jego doświadczenia artystycznego — czy to będzie teatr-cyrk, teatr informel, teatr zerowy, emballage — płynie stąd, że artysta nigdy nie mitologizuje ani formy, którą spotkał na swojej drodze, ani zwłaszcza — własnego gestu wobec niej. Zawsze, gotów do nowego ryzyka, do walki Kantora przeciw Kantorowi. Świadomość śmiertelności, obumierania każdego gestu, jego nieuchronnej przemiany w zimną, pustą formę towarzyszy tej sztuce od jej początków — aż po, jak dotąd — najdoskonalszy jej wyraz, *Umarłą klasę*. Kantor ma przy tym bardzo ostrą świadomość, jak dalece „niemożliwe” stało się „bycie artystą”, w wieku „izmów”, zmieniających się co sezon prądów. Cóż to znaczy być artystą awangardowym wobec masowości nowych awangard? Istnieje tylko unikalność dzieła, niepowtarzalność zdarzenia i gestu, który tu i teraz kreuje realność życia.

Kantor — artysta życia, które zostawia za sobą śmierć, jest także w pełni świadom, jak szybko powaga, patos, podniosłość, klasycyzm, ekspresyjność stają się swoimi przeciwieństwami, jak dalece przedstawianie, ilustracja niszczy realność przedstawianego. Jego zasadą twórczą, rozwijającą się od doświadczenia do doświadczenia, będzie więc ewokowanie realności przez grę z formą dramatu, a nie odtwarzanie jego akcji, ekspresywność osiągnąta przez stałe obniżanie temperatury ekspresji, zastąpienie ciągłości akcji przypadkowością zdarzenia, doskonałości, perfekcyjności materii — zgrzebnością, bylejakością, obniżaniem rangi miejsca scenicznego — „świątyni sztuki”, dojrzałej powagi artysty — niedojrzałości uczniaka. Cała twórczość Kantora rozwija się w ciągłym dialogu z modelem kultury, który pogrzebała ostatecznie na swoich cmentarzyskach II wojna światowa. Tworząc swoje spektakle Kantor zawsze przywołuje pamięć tamtego wzorca kultury; są one jakby — a dotyczy to zwła-

szcza *Umarłej klasy* — strukturalnym negatywem hierarchii tamtych wartości. Ten seans dramatyczny został wystarczająco opisany (istnieje nawet dokładny postzapis Jana Kłossowicza, publikowany w „Dialogu” 1977/2), aby raz jeszcze podejmować to zadanie. Inspiracje i zakresy pamięci *Umarłej klasy* są bogate, a jednak jest to dzieło niezwyklej oryginalności. Dzieło? „Seans”, lekcja, sen — coś, co trwa tyle, ile śni się sen, ile trzyma nas w jego władzy pałeczka Prospera-snotwórcy. Gombrowiczowska szkoła i galicyjski cheder z Schulza rodem (motyw starca w szkole pochodzi z *Emeryta*, ale czy nie pochodzi też z najpowszechniejszego ludzkiego snu?), Schulzowski *Traktat o manekinach* i dzieło, które nie może się rozwinąć — „Work in Disordre”, czyli *Tumor Mózgowicz*. Życie w swojej rzeczywistości natychmiastowej i w „czasie zaprzeszytym dokonanym” — czasie pamięci i śmierci jest tworzywem tego spektaklu. Opozycji wyraźnych, dualistycznych jest w *Umarłej klasie* mnogość: Starzec—dziecko, człowiek—manekin, życie—śmierć, życie—sen, wyższość—niższość, pamięć—niepamięć. Niektóre ujawniają się bezpośrednio w spektaklu, inne są tylko przywoływane. Ten jeden spektakl mieści w sobie ogromne obszary europejskiej i polskiej kultury ostatnich dziesięcioleci, jest epitafium jej wszystkich „izmów”, a zarazem ich zmartwychwstaniem w naszej pamięci. Wyrasta z tych samych natchnień, co Gombrowiczowska filozofia młodszości, podrzędności w kulturze. Wszystkie elementy *Umarłej klasy* są niskiej, podejrzaney rangi: manekiny, peryferyjny galicyjski cheder, *Walc François*, postacie z zapadłych, dawno zapomnianych podwórek: prostytutka — Lunatyczka, Staruszek z Rowerkiem, Kobieta za szybą — a przecież przywołują Wielki Plan Kultury.

To nieważne, zepchnięte, gorsze, konkretne — polskie, galicyjskie, żydowskie, ze snu, ze śmietnika,

z dzieciństwa i zapomnianej lekcji ucznia, coś, co nigdy nie było Europą, staje się jej obrazem i pamięcią! Choćby manekiny. Występowały wcześniej w przedstawieniach Kantora — w *Kurce wodnej*, happeningu z r. 1967, i w *Szewcach* (realizowanych we Francji w r. 1970), bezpośrednio przed *Umarłą klasą* w scenografii *Balladyny* (a praktycznie niemal całej inscenizacji przedstawienia) w krakowskiej „Bagateli” w r. 1974. I w tym ostatnim były już zapowiedzią tej funkcji, jaką miały pełnić w *Umarłej klasie*. Sobowtóry aktorów, przesuwane przez posługaczy ku planom żywych zdarzeń — stanowiły groźne memento, zapowiedź losu, śmierci. W *Umarłej klasie* pełnią wielorakie role. Są pustą formą po życiu, zastygłą kliszą pamięci — w planie egzystencjalnym. Poddane gestom demiurga — dyrygenta w planie historycznym symbolizują bezsilność człowieka „gotowego”, jednostki ludzkiej wobec historii. Jakby dalekie echo myśli Wyspiańskiego z *Powrotu Odysa*: „Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez swoje czyny. / Spójrz w świata kształt, a ujrzysz swoje winy”. A zarazem w swojej konkretnej rzeczowości, w zubożonej, upodlonej materii — manekin, mieszkanie śmietnika, podważa cały sens „teatru śmierci podniosłej” Wyspiańskiego. Ale w tym ostatnim planie — metakulturowym — jeśli tak wolno go określić, podważa także ironicznie sens „artystycznej sterylności” wszystkich „izmów”, w tym wypadku — supermario-nety Craiga: jest przecież zaledwie połową życia, jego negatywem, pustą formą. Jest historyczny i ahistoryczny. Bo charakterystyczną cechą twórczości Kantora, widoczną w *Umarłej klasie*, co go zbliża, ale i znacząco różni od Wyspiańskiego, jest traktowanie form — wizualnych zwłaszcza. Istniejąc „tu i teraz” na oczach widza w spektaklu nie ograniczają swego znaczenia do tej jednorazowości. Obrosły kontekstami kulturowymi. Ale dialog obu znaczeń — przeszłego i aktualnego —

toczy się u Kantora w obrębie jednej formy, jednego motywu. Forma znacząca w spektaklu Kantora, podobna w tym poetyckiej metaforze, łączy dwa porządki, przenosi z przeszłości kulturowej symbolikę i konfrontuje ją z aktualną zdarzeniowością spektaklu. Nie brak w *Umarłej klasie* poetyckiej in spiracji obrazowymi formami symbolizmu i modernizmu. Tak np. czarno ubrani starcy-dzieci to swoiście Kantorowska materializacja motywu z *Emeryta* Schulza, ale zapewne można by tu znaleźć także kliszę *Krucjaty dziecięcej* Wojtkiewicza. Motyw portretu przy oknie, dobrze znany modernistom, przetransponowany został u Kantora na Kobiętę za oknem. Równocześnie jest to motyw, w którym odzywa się „realność niższego rzędu” — podkultura smutnych przedmiejskich dzielnic z twarzami samotnych kobiet „przylepionymi” do okna. Forma u Kantora, inaczej niż alegoryzująca forma Wyspiańskiego, jest „wszystkożerna”, obrasta znaczeniami kulturowo sprzecznymi: podniosłymi i niskimi.

Zmartwychwstanie Europy z pobojuwisk dwu wojen światowych w ławkach galicyjskiego chederu, w piwnicy Galerii Krzysztofory, pod ręką dyrygenta-prestidigitatora ma w moim odczuciu także inny, bardziej bezpośredni i jednostkowy adres polemiczny: *Akropolis* Wyspiańskiego. Czas wstrzymany i wieczny katedry wawelskiej w noc zmartwychwstania, czy nie jest pierwotną kliszą tego „seansu dramatycznego”, który ożywa i zamiera za sprawą ręki Kantora? Pieśniarz — Dawid, wieszcz i prorok starotestamentowy tutaj stał się kim? iluzjonistą, podejrzanym magiem. Król Dawid jest postacią z niedouczonej lekcji, Prometeusz kojarzy się z wątroba, Achilles z piętą, sacrum kultury wczorajszej elektryzuje w zetknięciu z profanum dzisiejszej. A Wyspiańskiego „plemion cmentarzysko” i wieczność europejskich mitów? Stała się lekcją przerwana w pół słowa. Piękna Helena z his-

torii trojańskiej może być prostytutką — Lunaticzką, a Rozhulantyna i Kobieta z Mechaniczną Kołyską czyż to nie jest Andromaka zrośnięta na zawsze z Pan-
ną i nowym, Wyspiańskiemu nieznanym, wcieleniem Lii z getta? Kobieta za oknem, patrząca na drugą stronę bytu, namawiająca dzieci-starców na niewinny spacer, który kończy się tańcem rozpaczliwym, śmiertelnym danse macabre — czy nie może być Muzą Historii i Śmierci — Klio? Nad wielkim misterium wawelskiego zmartwychwstania, nad postacią Dawida — Apolla — Salwatora unosił się cień Wyspiańskiego — wieszcz, ostatniego twórcy herosów na miarę Historii. W dramatycznym seansie *Umarłej klasy* uczestniczy wraz z innymi jej bohaterami tu i teraz — żywy, realny, za nikogo nie przebrany artysta. Ten, który pamięta lepiej, ale który na równi z innymi poddany jest żywiołowi życia. Historia odebrała mu czyn, zostawiła dziecięcy, niedojrzały gest. Równie śmiertelny i równie jedyny. Ale on umiał się tym gestem przeciw niej obronić. Kantor nie myli się mówiąc o unikalności swego dzieła. Witalność tego obrazu Europy zmartwychwstającej w jednym seansie dramatycznym przeniknięta jest głębokim tragizmem, tym samym, którego zapowiedź niesie każde niepowtarzalne życie ludzkie. Zwłaszcza życie artysty, co wśród teatru śmierci, na śmietniku tylu „awangard” tak mocno odczuwa jego napięcia.

Dla Wyspiańskiego, jakkolwiek katastroficzna jest jego wizja świata, mit kultury jest niepodważalny i jednorodny z jego gestem artysty, Kantor mierzy mi-
ty kultury skalą codziennego i powszechnego historycznego doświadczenia, miarą człowieka szarego, który stał się przedmiotem historii.

W TRYBACH LOSU

Ostatni portret Jerzego Jarockiego w „Dialogu” naskicował z pamięci Józef Kelera. Był rok 1970 — Jarocki miał za sobą 13 lat pracy i kilka wybitnych spektakli: *Matkę* (1964), *Moją córeczkę* (1968), *Pluskwę* (1967), *Zmierzch* (1966), *Stara kobieta wysiaduje* (1969), a także nagrodę SPATiF-u im. Schillera i Nagrodę im. Boya Klubu Krytyki Teatralnej. Pisał Kelera: „Od początku wzbudzał zaufanie — uczucie pewności, jakże dalekie od powierzchownych manifestacji pewności siebie”. Istotnie, mało który z wybitnych polskich reżyserów może się pochwalić tak nieprzerwanym zaufaniem krytyki. Ale też mało komu los tak sprzyjał jak Jerzemu Jarockiemu. Świeżo upieczony absolwent moskiewskiego GITiS-u (dyplom *Wyjatek i reguła* Brechta) debiutuje w okresie przełomowym dla historii powojennego teatru polskiego. Odnowa idzie pełną parą. Istniejący od dwu lat nowohucki Teatr Ludowy Skuszanki, Krasowskiego i Szajny stwarza nowy kanon myślowo-inscenizacyjny, głośne rozrachunkowe przedstawienia realizuje Dejmek w Łodzi, warszawski Teatr Dramatyczny wprowadza europejską i polską awangardę, w Warszawie działa teatr Białoszewskiego, w Krakowie — odnawia się „Cricot”.

Sto kwiatów teatralnych pachnie świeżością, wygłodniała publiczność przyjmuje z entuzjazmem każdą nowalijkę, każde nowe obiecujące nazwisko. Rzecz cha-

rakterystyczna — debiutom tamtych lat nie towarzyszy jeszcze to fetyszyzowanie młodości, które nastąpi w dziesięć później. Legitymacją są efekty pracy, nie wiek. Ta zdrowa zasada artystycznej dojrzałości będzie mieć trwałe konsekwencje w twórczości Jarockiego.

Jarocki debiutuje w teatrze katowickim *Balem manekinów* Jasieńskiego w r. 1957. Jest to powojenna prapremiera dramatu; tekst dobrze współbrzmi z popaździernikową odnową, choć nie mieści się na pierwszej linii ówczesnych fascynacji i mód: Beckett, Gombrowicz, Ionesco. Młodszy o rok od Jarockiego Grotowski debiutuje w tym samym czasie *Krzestami* Ionesco w krakowskim Starym Teatrze, ale już drugie jego przedstawienie jest swobodną autorską przeróbką sztuki Krzysztonia *Bogowie deszczu*. Równieśny Jarockiemu Swinarski (debiutował 4 lata wcześniej) realizuje Brechta, Andrzej Wajda debiutuje w teatrze dopiero w 2 lata po Jarockim słynnym *Kapeluszem pełnym deszczu* w Teatrze „Wybrzeże”, będąc już głośnym reżyserem filmowym (*Pokolenie, Kanał, Popiół i diament*). Pomijając nietypową karierę sceniczną Wajdy, na tle pozostałych droga Jarockiego od początku wyróżnia się rzetelnym, pragmatycznym stosunkiem do zawodu reżysera. Wpływa na to zapewne i stabilizowanie się nowego stylu pracy teatru, dla którego pluralizm tematyczny i repertuarowy staje się chlebem codziennym, nie bez skutków jest także dyplom GITiS-owski artysty i tradycja kultu rzemiosła, właściwa teatrowi rosyjskiemu.

W okresie debiutu — o ile można sądzić na podstawie zapisanych opinii — nie widać u Jarockiego fascynacji tematycznych (jak Brecht dla Swinarskiego) ani gorączkowej pasji poszukiwania, jaka towarzyszy Grotowskiemu. Jarocki wchodzi do teatru pewny swej ręki i zawodowstwa, reżyseruje rzeczy naj-

różniejsze: filozofujące, psychologiczne, nawet bulwarowe. Takie, które „chodzą” po teatrach, i prapremierowe, utrzymane jednak w wyraźnie kształtującej się już konwencji okresu 58—64 — nowej sztuki z tezą, tym razem egzystencjalno-polityczną.

Po *Balu manekinów* świeżutka, równoczesna prawie prapremiera warszawska *Miłości i gniewu* Osborne’a (16 XI 57), ale zaraz potem Musseta *Nie igra się z miłością*, *Policja* Mrożka w trzy miesiące po stołecznej premierze, debiut dramatyczny Karpowicza *Wracamy późno do domu* wprowadzony do Wrocławia po nowohuckim przedstawieniu *Skuszanek* (VI 1958), ale także prapremiera obiecującej pary autorskiej Kabatc—Minkowski *Falszeryz i jego córka* (Katowice 1959), w której Jarocki współtworzy scenariusz utworu, prapremiera *Głupca i innych* Broszkiewicza (Katowice 1960) i Iredyńskiego *Męczeństwa z przymiarką* (Teatr „Wybrzeże”, 1960). Na scenach polskich tego okresu szlagierami są dramaty Dürrenmatta: Jarocki gra *Franka V* w Katowicach prawie równocześnie z prapremierą Swinarskiego (daty odpowiednio 6 V 1962 — 29 VI 1962), *Fizyków* — w pół roku po Reném (6 VII 1963).

Z równie modnej w tym czasie, a swoiście nadwiślańsko interpretowanej dramaturgii amerykańskiej realizuje (Szczecin 1960) *Kapelusz pełen deszczu*, prapremierową *Wieżę samotności* Audreya (Katowice 1959), *Widok z mostu* Millera (Katowice 1960), własną prapremierę *Kresu długiego dnia* O’Neilla (Katowice 1961) i *Orfeusza w węzowej skórze* Williamsa (Kraków 1962). W jego dorobku są także *Nasze kochane dziatki* Manzaniego (Katowice 1958) i prapremiera *Saganki Zamku w Szwecji* (Kraków 1961), a więc typowa rozrywka, do której i później będzie powracał reżyserując dwukrotnie — we Wrocławiu i Krakowie *Sie kochamy*, we Wrocławiu *Każdy kocha Opalę*, w Krakowie — *Wszystko w ogrodzie*. Tematyczną i gatunkową rozrzutność

pierwszych lat pracy teatralnej uzupełniają *Wujaszek Wania* (Wrocław 1959), skryptonimowany przez krytykę jako „Wujaszek Wania na stole”, a także znaczące spektakle współczesnej dramaturgii polskiej: prapremiera *Ślubu* Gombrowicza w teatrze studenckim (Gliwice 1960), *Śmierć gubernatora* Kruczkowskiego (Katowice 1961), prapremiera *Portretu* Gawlika (14 I 1962 w Katowicach i jej krakowska repryza w Teatrze „Rozmaitości” — 2 IX 1962). Znaczące z dwu powodów. Po pierwsze: już w tym początkowym okresie wiadać wyraźnie, że Jarocki o egzystencjalnych i politycznych uwarunkowaniach ludzkiego losu najchętniej mówi językiem rodzimej dramaturgii; po wtóre, traktuje tę dramaturgię jako jedno z tworzyw, surowiec scenariuszowy, podporządkowany autonomicznym prawom teatru, który nadaje ostatecznym kształt tekstom. Pod tym względem pozostał do dziś wierny swoim początkom. W roku 1958, w wywiadzie udzielonym Jerzemu Falkowskiemu, Jarocki charakteryzuje tekst autorski jako jedną z komponent spektaklu, komponentę bardzo ważką — nie do tego wszakże stopnia, by rola teatru sprowadzała się do jej odtwarzania. Na pytanie o ulubiony typ dramaturgii pada odpowiedź równie charakterystyczna: miałyby nią być intelektualny dramat typu Brechtowskiego. Nie potwierdziły tych upodobań późniejsze realizacje. Jarocki nie wystawił ani jednej sztuki Brechta. Natomiast dalsze samookreślenie się wobec literatury: „Sztuki autorów współczesnych (z wyjątkiem «mistrzów») są dla mnie zazwyczaj scenariuszami” *, zachowało do dziś ważność w praktyce Jarockiego. W tymże wywiadzie jako główne stawiane sobie zadanie reżyserskie figuruje „zrównoważenie wszystkich środków wyrazu spektaklu”, ze szczególną

* Jerzy Falkowski Z *Jerzym Jarockim o teatrze*, „Współczesność” 1958 nr 29.

uwagą zwróconą na aktora, słabszego w polskim teatrze od dominującej scenografii. W 1958 roku, kiedy inwencja scenografów dopiero co doszła do głosu, młody reżyser wykazuje zdumiewający dar przewidywania. Nowoczesność teatru oznacza dla niego poszukiwanie nowych, skutecznych środków wyrazu dla pokazania tezy (idei) sztuki. Skutecznych i nowych, tj. dostosowanych do zmieniającej się wrażliwości odbiorcy, jego potrzeby kondensacji i wstrzemięźliwości. Nie trudno spostrzec, że ten wczesny program cechuje dojrzały umiar, a młody twórca daleki jest od zamiaru zrewoltowania teatru. Sprawny, pozostający w równowadze wszystkich tworzyw teatr, czytelnie przekazujący ideę sztuki widzowi jest dla Jarockiego zupełnie zadowalającym instrumentem. A więc funkcjonalizm i racjonalizm. Może nawet więcej — dydaktyzm, odziedziczony jako postawa, w zmienionych warunkach, po okresie obowiązującego realizmu. Pomijając sprawy tak zawiłe jak psychologia twórczości, w tym pierwotnym samookreśleniu się artysty kryją się implikacje filozoficzne, bardzo istotne dla całej jego twórczej drogi. Daleki od ekstermizmów swoich równolatków, programem artystycznym bliższy jest Jarocki starszemu o pokolenie Dejmkowi. Wróćmy do implikacji filozoficznych. Funkcjonalizm zakłada postawę deterministyczną: świat, który istnieje, jest światem rozumnie uznanej konieczności, wolności pogodzonej z tym, że działa w układzie zamkniętym. Dlatego Jarocki nie kwestionuje ani instytucji teatru, ani sceny pudełkowej. (Oczywiście — ta ostatnia nie jest dla niego miejscem realizowania się iluzji, ale społecznie zaakceptowaną konwencją porozumiewania się z widownią, modelem wieczystej umowy). Dlatego jego wizje sceniczne, fantasmagoryjny koszmar, od którego trybów nie ma ucieczki, swą nieruchomością przypominają sprawnie funkcjonujący mechanizm. Doskonała symetria

znaku i znaczenia wyklucza skuteczność jakichkolwiek emocji ze strony bohaterów scenicznych, wyklucza emocje widza. Mechanizmu konieczności nie można odmienić bólem, rozpaczą, nadzieją — można go tylko poznać. Lub przedstawić.

Dydaktyzm Jarockiego niepodobny jest ani do dydaktyzmu Brechta, z jego logiką myślowej antytezy, jaką widz miał wyciągać z przedstawienia wbrew przedstawieniu, ani do prostego dydaktyzmu wspomnianego dopiero co Dejmka. Ten optymistyczny dydaktyzm charakteryzuje przede wszystkim socrealistyczne przedstawienia Dejmka, ale i łatwość odwilżonego przełomu w jego teatrze, a także obecną w jego dzisiejszych przedstawieniach wiarę w moc jasnych racji i czystych słów. Dejmek, jeden z głównych twórców produkcyjnego optymizmu w teatrze wczesnych lat pięćdziesiątych, zachował wiele z tej młodzieńczej postawy, zachował mianowicie ufność w historię, samoodradzając się z błędów do wypróbowanych starych cnót. Jeśli spektakl teatralny uznać za model świata, przebieg wydarzeń za model przebiegu dziejów, to dla Dejmka intrygujący jest sam przebieg, starcie racji i wartości, któremu teatr służy jako prze-zroczysty, „niewidzialny” instrument. Reżyserskie „ja” obecne jest w nim podobnie jak pocziwy narrator wszystkowiedzący w XIX-wiecznej powieści: mówi za wszystkich bohaterów różnymi językami, z żadnym szczególnie nie związane. Reżyserskie „ja” Swinarskiego, Grotowskiego i Jarockiego, realizując się na różne sposoby, ale niewątpliwie będąc alfą i omegą stwarzanego świata, odciska na nim piętno już nie stylu, ale ostentacyjnego subiektywizmu.

Pierwsze — i dotąd jedyne w powojennych dziejach teatru — to pokolenie przeżywa makrokosmos historii jako tożsamy z psychicznym mikrokosmosem „ja”.

Przebieg i kształt zdarzeń spektaklu przestał być dziełem „niewidzialnej ręki”, stał się głębokim uwe wnętrznionym przeżyciem „ja” we wszystkich swych formach i przejawach. Z tej trójki tylko Jarocki pozostanie więzieniem psycho-historycznego determinizmu. I rzecz charakterystyczna — tylko on jeden nie przeszedł przez romantyzm, ściślej, przez polski romantyzm prometejski. Pozornie najbardziej zdystansowany wobec swoich dzieł, w istocie najbardziej jest w nie uwikłany. Czy nie ma jednak nic wspólnego z romantyzmem? Nie miejsce tutaj na szersze rozwijanie tego wątku, ale zarówno dobór dramaturgii, niezwykle u Jarockiego ważny, „autorski”, jak i pejzaże sceniczne jego prac — ujawniają bliskie pokrewieństwa z „gotyckim” nurtem romantyzmu — z opowieścią grozy i poetyką sennego koszmaru. Trudno sobie wyobrazić inscenizację *Dziadów*, zrealizowaną przez Jarockiego, ale np. *Księżę Homburgu* Kleista?...

W obliczu tego, co rzeczywiste, a więc konieczne, bohaterowie jego przedstawień są równie bezsilni jak bohater Kleista wobec pruskiej etyki państwowej: marionetki w rękach wyższej racji.

Jeśli mówiło się tu wcześniej o konwencji teatru wielkiej metafory, w całym jej myślowym i inscenizacyjnym uposażeniu, konwencji, która rodzi się jako żywa forma w drugiej połowie lat pięćdziesiątych — to twórczość Jarockiego jest najdoskonalszym, żywym po dziś dzień jej wcieleniem. Jarocki to klasyk tego stylu teatralnego, który nie uznawał analitycznej drobiazgowości, zdarzenia, przypadkowości, a ponad wszystko stawił uogólnienie, prawo, celną syntezę, strukturę. Kluczem faworytnych dramaturgów Jarockiego: Witkacego, Gombrowicza, Różewicza, Mrożka — niewiele da się stworzyć, jeśli nie wskażemy związku między wyborem tych właśnie nazwisk z teatrem wielkiej metafory. Jarocki — o ile można się zorientować, nie znając

z autopsji jego wczesnych przedstawień — uprawia go dość konsekwentnie od początku. Nieco inaczej wszakże niż to praktykowano np. w nowohuckim laboratorium nowego stylu. Tam jest to przede wszystkim programowa wypowiedź o świecie. Wypowiedzi będą się zmieniały z latami. Dla Jarockiego jest to określenie granic własnego przeżycia świata, obrazu świata, zrośniętego z jaźnią. Obraz będzie się wzbogacał, wypełniał — nie zmieniając struktury i głównych motywów. Teatr absurdu stanowi dla reżysera Szewców ostateczną granicę doświadczenia, ponieważ panuje w nim ten sam ahistoryczny obraz świata, wynikający z głębokiego odczucia absurdu, który Jarocki odnajdywał realizując utwory stylistycznie tak od Witkacego odległe, jak Kruczkowskiego *Śmierć gubernatora*, *Orfeusz w węzowej skórze* Williamsa czy *Fałszerz i jego córka* Kabatca i Minkowskiego.

Na temat sposobu kształtowania dramaturgii we wczesnym okresie twórczości reżysera znamienne mówią reakcje krytyki. Jarocki — określany jako współautor debiutu Kabatca i Minkowskiego, dość banalnej sztuczki o nieszczerości ludzkiej gry społecznej — nie ogranicza się do ingerencji literackiej, nobilituje ją teatralnie. Maski, które trzy postaci utworu noszą wobec siebie, uruchamiają w przedstawieniu motyw zabawy we względność prawdy teatru — istota konfliktu dramatycznego określa symetrycznie metaformę teatru. Píše Kelera: „Przedstawienie jest co najmniej o klasę lepsze od sztuki. Jerzy Jarocki, inicjator wszystkich przeróbek i właściwie współautor ostatniej wersji tekstu, wydobył z niego maksimum scenicznej wartości. Przełamał sztywność i gadulstwo, stworzył nastrój, zadzierzgnął konflikty, uzyskał płynność, prawie skłonił aktorów do zabawy — w psychologię, filozofowanie i teatr”.* Podobnie ocenia pracę Jarockiego inny

* Józef Kelera *Rzecz o udawaniu*, „Odra” 1959, nr 27.

jego entuzjasta — Jerzy Falkowski. Jeśli o wybitnych aktorach mówi się, że potrafiliby wzruszać recytując książkę telefoniczną, Jarocki z pewnością jest reżyserem, który z dowolnego materiału umiałby wyprodukować ważkie przedstawienie teatralne. Ta umiejętność ściąga nań zresztą dość jednobrzmiące zarzuty. *Głupiec i inni* Broszkiewicza, inny przykład teatralne nobilitacji dramatu, który Greń określa jako „małżeństwo Kołakowskiego i «Szpilek», Zapolskiej i Ionesco” *, w katowickim przedstawieniu zyskuje bez mała kształt *Procesu* Kafki. Zarzut Voglera: „Robota Jarockiego robi (!) z błahostki rzecz większej miary” **, poparty innymi argumentami, będzie się wielokrotnie powtarzał w opiniach krytyki. Najpoważniejsze — i to przeciwko spektaklom faworytów Jarockiego: Witkatego i Różewicza, wytoczy Ludwik Flaszen. Już wcześniej dostało się Jarockiemu za spektakl *Fizyków* (1963). W epoce powszechnego nabożeństwa do Dürrenmatta Flaszen nazywa *Fizyków* — „współczesnym dramatem bulwarowym”, który „zmierza wyslizganym torem wyobraźni zbiorowej”, Jarocki wyreżyserował go tak, „jakby miał do czynienia z arcydziełem”. Z okazji pierwszej wersji *Matki Witkatego* (Kraków 1964) pisze:

„Przedstawienie zawiera niewątpliwie obiegowe wyczucie Witkacowskiego stylu [...] Nie jest przy tym, Boże broń, awangardowo-cricotowe. Nie jest zadziorne, rozblaznowane, obce myśleniu potocznemu [...] Nawet kiedy sztydzi, czyni to jakby nie bez ważkiego a powszechnie uznawanego celu. Co mogłoby być niesmaczne przez swą drastyczność i wyuzdanie ekspresji, zamyka w dyskretny nawias, cofa w podtekst

* Zygmunt Greń *Od metafory do retoryki*, „Życie Literackie” 1960, nr 45.

** Henryk Vogler *Reportaż z trudnego teatru*, „Teatr” 1961, nr 4.

i aluzję. Jeśli się tu błaznuje, błaznuje się uroczo, jeśli się pokłada w dekadenceckiej orgii, -pokłada się wcale estetycznie, jeśli się makabryzuje, makabryzuje się smacznie. Niesforne dzieło awangardy obłaskawia się tak, by było do przyjęcia dla każdego” *.

A po prapremierze Różewiczowskiego *Wyszedł z domu* (Kraków 1965), czyli, jak ją nazywa, tragifarsy mieszczańskiej: „Czego brakło? Żywiołu farsy. Humoru, który sam starczyłby za śmiech i zgrozę [...] To my, jak autor, jak bohater, winniśmy odczuwać, że nas mdli. Szlachetność tonu powoduje, że owszem, przyjmujemy problematykę do wiadomości” **. Krótko mówiąc, Flaszen pomawia Jarockiego o akademizm, wniosek tyleż słuszny, co niepełny. Z dzisiejszej perspektywy, oczywiście. Jeśli bowiem rozważyć zabiegi dokonane przez Jarockiego na tekście *Wujaszka Wani*, gdzie strzępki poszatkowanych dialogów budują obraz snu, a wielki stół z samowarem jest metaforą zniewolenia postaci przez sytuację, czy *Policję Mroźka* (z brawurowo poszatkowanym tekstem!) graną jako groteskę o demonizmie władzy, czy nawet *Orfeusza w węzowej skórze*, który w rękach Jarockiego staje się przypowieścią o izolacji i uwikłaniu artysty w trybach nowoczesnego społeczeństwa, mężczyzny — w pętach kobiecego seksualizmu — akademizm trzeba uznać za sposób maskowania skrajnego subiektywizmu. Subiektywizmu, szukającego takiej formuły w dramacie (i teatrze), która byłaby metafizyczną sumą doświadczenia i świata. Nieprzypadkowo Greń, na marginesie *Orfeusza w węzowej skórze*, podkreśla tęsknotę do metafizyki, przerastającą format i styli-

* Ludwik Flaszen *Pytania nad Witkacym*, „Echo Krakowa” 1964, nr 145.

** Ludwik Flaszen *Mdłości w dobrym guście*, „Echo Krakowa” 1965, nr 135.

stykę utworu. Jarocki zmienia: uszlachetnia, ukłasycznia, „montuje na nowo” (*Wujaszek Wania*, *Policja*, *Śmierć gubernatora* we wczesnej twórczości) podporządkowując pisarza własnemu sądowi świata. Jeśli można tu mówić o wierności — to jest to nade wszystko wierność samemu sobie. Wierność pierwotnemu toposowi, jaki wyłonił się z inscenizacji *Głupca i innych*: świat jako koszmarne sen o przemocy i zagrożeniu, inni (los), którzy wytaczają absurdalny proces samotnej, bezbronnej jednostce. Na pytanie o wierność wobec literatury bez obsłonek odpowiedział zresztą sam reżyser w wywiadzie, udzielonym Nastulance: „Wybieram autorów, którzy myślowo są mi bliscy, których sztukę czuję i słyszę. To zaś, z czym się nie mogę zgodzić, odrzucam, nim przystąpię do realizacji” *.

Stąd konsekwencja Jarockiego, wyrażająca się w upartym, niepodatnym na żadne wpływy i mody omijaniu pewnych nazwisk i epok. Jest to wierność jednemu tematowi, jednej idei czy wręcz — obsesji. A także — jak się okaże dalej — jednej strukturze. Jarocki — może poza *Zmierzchem Babla* (prapremiera polska 1966) — nie dokonuje odkryć repertuarowych dla teatru, dla publiczności. Dokonuje ich dla siebie, niezależnie od tego, czy autor ma nazwisko duże czy małe, słynne czy nie znane. (Charakterystycznym przykładem są *Mniszki* Kubańczyka Eduardo Maneta, dramat skonstruowany zreczenie, myślowo — uproszczona lekcja Geneta, dwukrotnie — w Krakowie (1970) i we Wrocławiu (1971) — reżyserowany. Co mogło w tym dramacie zafascynować dojrzałego już, wybitnego twórcę? Analogia z młodzięcym „uszlachetnianiem” utworów debiutanckich czy

*Krystyna Nastulanka *Akt zespołowy, rozmowa z Jerzym Jarockim*, „Polityka” 1971, nr 51.

drugorzędnych po prostu się narzuca; jeśli tylko spokrewnione są z najżywiej przez Jarockiego odczuwaną problematyką egzystencjalnego zagrożenia, zniewolenia i przymusu. Inny przykład — błyskotliwie i triumfalnie wprowadzony przez Jarockiego na scenę zawodową *Paternoster* Kajzara od spektaklu wrocławskiego (1970) nie znalazł reżysera. Lęk przed porównaniem kryje tu może i przekonanie, że „tylko Jarocki” mógł zrozumieć i precyzyjnie zrekonstruować sny Józia.

Gombrowicza niezmiennie umieszcza się wśród dramaturgów Jarockiego. A przecież — prawda, że trzykrotnie — (STG — 1960, prapremiera polska, Zurich 1972, Warszawa 1974) realizował z jego dramatów tylko *Ślub*. Właśnie *Ślub* rozgrywający się w sennym majaku, która to forma nadaje wyższe, metaforyczne napięcie konfliktowi gry i prawdy, stawania się teatru międzyludzkiego, „zbrodni niczyjej”, wymuszonej przez sytuację. Jak w *Procesie* Kafki (1973). A spektakle szekspirowskie? Powszechnie, nie bez racji, uważa się, że Szekspir Jarockiemu nie służy. Ostatni sukces *Króla Leara* (1977) to raczej succès d'estime osiągnięty dzięki znakomitemu aktorstwu protagonistów warszawskiego spektaklu. Pomijając młodzieńcze *Wszystko dobre, co się kończy dobrze* (1963), teatralną zabawę w pastisz Planchona, ani dwukrotnie podejmowany *Henryk IV* (1965, 1969), ani *Cymbelin* (1967) nie należały do ważnych przedstawień szekspirowskich czy do znaczących przedstawień Jarockiego. Na scenach triumfowała wtedy „maszyna do grania Szekspira”, reżyser *Cymbelina* pokpiwał sobie z niej i wielu innych recept inscenizacyjnych, zręcznie przeciwstawiał nobliwy rytm wiersza trywialności konwencji teatralnych, wpisywał w spektakl uszczypliwe aluzje do mód obyczajowo-kulturowych współczesności. Wiele wątków było w tej układance,

Cymbelin miał ostre zacięcie parodystyczne, ale Szekspira dotykał w sposób naskórkowy, koncentrując się na mechanizmie gry, nie na psychologii postaci. Nawet u entuzjasty tego przedstawienia, Jerzego Falkowskiego, przebiegał pewien niedosyt: „Wszechstronny happy end przebiega w iście huraganowym tempie, odbierającym kolejno postaciom dramatu racje ich działań. Są to już tylko marionetki bezwolne, kierowane trybami losu” * (podkr. moje — E. M.) W *Henryku IV* reżyser niejako zwolnił władcę-bohatera od ludzkiej odpowiedzialności moralnej, usprawiedliwiając go odpowiedzialnością i goryczą władzy. Akcenty w *Henryku IV* rozłożone były inaczej, tonacja przedstawienia poważna i surowa — mechanizm losu podobny jak w swawolnym *Cymbelinie*.

A Czechow Jarockiego? Przypisani do stołu bohaterowie *Wujaszka Wani* powrócili w *Trzech siostrach* (1969), aby odegrać swoje zagubione wśród przedmiotów wrośnięcie w magiczny, zaczarowany krąg starego domu, starych sprzętów, powtarzalnych nieszczęść. Ten arcyważny, „realistyczny” — jak pisało — Czechow (może z powodu brzoź i liści na scenie?) kończył się ironicznym, delikatnym efektem — pozytywki? fotoplastykonu? teatralizacji? — promenady dwu bohaterów z dzieckiem w wózku i przemarszu dziecięcych żołnierzyków. Innymi środkami, ekspresją sceny-pustyni, rozwiązanej jak zadanie z geometrii przestrzeni, wyraził Jarocki to samo nieuchronne w losach bohaterów *Wiśniowego sadu* (1975). Czy *Wiśniowy sad* nie był świetnym, pięknym przedstawieniem? Sama pisałam o nim z entuzjazmem. Ale odczucia zmieniają z czasem skalę, zwłaszcza kiedy się je systematyzuje. Był to Czechow my-

* Jerzy Falkowski *Jest w tym coś z sensu*, „Teatr” 1967, nr 23.

słowo i wizualnie klarowny, estetyczny, logicznie doskonały. Jeszcze jedna z cyklu nienagannie rozwiązanych egzystencjalnych zagadek Jarockiego, świetna inscenizacyjna odmiana pièce bien faite na motywach filozoficznych. Warto zastanowić się, skąd, oprócz monotematyczności teatru Jarockiego, płynie to odczucie oglądania oglądanego, poznawania — znanego.

Jerzy Jarocki oceniany jest powszechnie za świetne rzemiosło i znakomity słuch literacki. Jak to się więc stało, że reżysera tej miary zawiodły słuch, instynkt i doświadczenie przy realizacji wielkiego zamysłu, jakim był *Sen o bezgrzesznej*? Zaczniemy tym razem od formy spektaklu. Wychodząc z pudełka sceny, Jarocki rozmyślnie wpisał przedstawienie w schemat inscenizacyjny *Dziadów* Konrada Swinarskiego. Było to podyktowane względami ideowymi — zamierzoną polemiką z myśleniem romantycznym. Wszakże myślenie kategoriami ideowymi nie da się w sztuce oddzielić od formy. Budując formę pozornie otwartą: spektakl o przebiegu zdarzeń historycznych, rozgrywający się w całej przestrzeni teatralnej, Jarocki podporządkował ją formie zamkniętej: gotowej strukturze inscenizacyjnej. Zabieg, zdawałoby się, identyczny z tym, jakiego dokonał Swinarski, kreując sakralność i teatralizm przestrzeni w *Dziadach* i przeciwstawiając je wolności, spontaniczności aktów Konrada. Ale u Swinarskiego sakralna przestrzeń miała również być kreowana, gdy u Jarockiego jest reprodukcją. Technika „reprodukcji”, jeśli tak można się wyrazić, zaciążyła także nad doborem i ukształtowaniem faktów, a więc tej warstwy przedstawienia, która miała dać widzowi pogląd na historię i obraz czynu niepodległościowego. Bohaterowie romantyczni: Czarowic-Konrad, tłum pielgrzymów z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, uczestnicy żałobnych wypominków — istnieli jako bezosobowe symbole, ich

los podzieliły postacie rzeczywiste, których czyn tworzył niepodległość. Historia okresu 1914—1918 miała w przedstawieniu Jarockiego co najwyżej twarze wielkich protagonistów: trzech cesarzy, von Beselera. Piłsudski pojawił się na jeden krótki błysk magnezji przygodnego fotografa, legionisci byli niemą, drobną częścią teatru zdarzeń. Akty, dekrety, odezwy suche, obiektywne, jakby historia „znana” wyrzucała je ze swego bębna, niepodległość, która stawiała się „sama”, bo ponad głowami ludzkiej masy bez imion i bohaterów — taki jest w *Śnie o bezgrzesznej* pogląd reżysera na przebieg dziejów. Zgodny z fatalistyczną, deterministyczną filozofią Jarockiego wyraził się w reprodukowanej z tych przedstawień, „gotowej” idei. Był to spektakl z tezą, jakiej najmniej zapewne oczekivalibyśmy w odniesieniu do niepodległościowego zrywu lat 1914—1918 — o przedustawnych, wyższych nad człowieka mechanizmach historycznych. Ten skrajnie antyindywidualistyczny światopogląd powstrzymywał dotąd reżysera Szewców od inscenizacji romantyków np. czy takich przebiegów dramatycznych, które rodziłyby się z jednostkowego ludzkiego działania. W *Śnie o bezgrzesznej* po raz pierwszy odstąpił od zasady, zamierzył wielką epikę, stworzył kolejny dramat z tezą. Spektakl nie spełnił pokładanych w nim nadziei — jako informacja przynosi zbyt arbitralny wybór faktów, teatralnie pozostawia widza obojętnym wobec kolażu luźnych epizodów. Luźnych, jako że: ukryty jako intencja zamysł polemiki z myśleniem romantycznym, obudzenie krytycyzmu widza, konfrontacji jego świadomości z fałszywym mitem zupełnie nie zaowocował w realizacji. Już to dlatego, że Jarockiego lekcja romantyzmu powraca do sentymentalnego schematu, jaki rozbił Swinarski (a z nim przecież zamierzono polemikę); już to dlatego, że z przeciwsta-

wienia dwu totalizujących świadomość ideologii: sentymentalnej, romantycznej i quasi-objektywnej, uprzedmiotowiającej dzieje nie wynika nic. Są to bowiem różne postacie tego samego uogólniającego zabiegu, tej samej optyki.

Przykład *Snu o bezgrzesznej* przez swą skrajność najbardziej plastycznie ujawnia, jak głęboko sprzężony jest światopoglądowy determinizm Jarockiego z zamkniętą strukturą jego spektakli. Ogarnia ona wszystkie warstwy jego przedstawień: od świadomie obranej sceny pudełkowej (lub jej odpowiednika, jak w *Śnie* — struktury „gotowej”) poprzez adaptację tekstu, ekspresję przestrzeni, rekwizytu i funkcjonowanie czasu, relację aktora z przedmiotem i zbiorowości aktorskiej między sobą. Z doskonałej równowagi wszystkich elementów, która była ambicją Jarockiego już w młodzieńczym wywiadzie buduje się ta zamknięta, nadzorganizowana struktura, która sprawiła, że Flaszen napisał kiedyś o obłaskawianiu dzieł awangardy.

„Esse est percipi” — ta Berkeleyowska zasada dobrze charakteryzuje sceniczny świat Jarockiego, w którym pierwotny jest obraz-synteza, obraz-uogólnienie. Tam gdzie przebieg zdarzeń dramatycznych prowadzi ku finałowi, który rozrywa męczący krąg koszmaru, lub gdzie czasowego przebiegu nie da się uogólnić, zamknąć w strukturę ponadczasową, w syntetyczny obraz, Jarocki kształtuje ją stosownymi zabiegami. Pamiętamy znaczące przesunięcia akcentów (1968) w dwu wybitnych spektaklach Różewiczowskich: *Moja córeczka* i *Stara kobieta wysiaduje* (1969). W noweli Różewicza samobójcza „śmierć” Mireczki była afirmacją świata, jasnych wartości moralnych, ucieczką i buntem przeciw istnieniu poniżonemu. Jarocki zmienił — być może sentymentalny, być może naiwny finał noweli w efekt bezwzględny i okrutny —

w krzyczący jarmarczną, bezlitosną ironią ślub Mireczki z Harrym. Ślub-teatr, inscenizowany na użytek sentymentalnego moralisty, tatusia. Ślub, którego udziela krawiec przemieniony w księdza. (Przyznać trzeba, że ten Krawiec-Ksiądz, nowoczesna wyrocznia duchowego fasonu, był odkryciem grubo poprzedzającym występy Mistrza Fiora na polskich scenach). Różewiczowska Mireczka wznosiła się do nieba ideału, u Jarockiego schodziła na samo dno istnienia, zajmowała na zawsze miejsce w pijackiej wizji Brudasa. Miejsce, które czekało na nią od początku przedstawienia. Podobnej poprawki finału dokonał Jarocki w *Starej kobiecie*. Młodzieniec, u Różewicza wcielenie Poezji i Piękna, pojawiający się nad śmietniskiem świata jak zwiastun Dobrej Nowiny, we wrocławskim spektaklu za sprawą podstępu Ślepca (ślepego losu? fatum?) znajdował tuzinkową śmierć w otchłaniach śmietnika. W *Zmierzchu* Babla historię Mendla i Beni Krzyków ujęto w ramy (otwierał spektakl na pustej scenie i zamykał go szames Arie Lejb), przemieniając ją w balladę, sentencjonalną przypowieść o ludzkim losie.

Bez wątpienia najwybitniejsze spektakle Jarockiego to dwa cytowane wyżej spektakle Różewiczowskie, *Paternoster* Kajzara. Na ogół wylicza się obok nich jednym tchem przedstawienia Witkacego, Gombrowiczowski *Ślub*, *Proces* Kafki (1973), *Tango* Mrożka (1965) i z mniejszą już estymą — *Rzeźnię* (1975) i *Garbusa* (1975).

Twórczość Różewicza ogromnie wiele zawdzięcza reżyserskiej ręce Jarockiego, sztuka Kajzara inspirująca się obok Różewicza różnymi doświadczeniami polskiej awangardy zawdzięcza mu w ogóle swoje sceniczne istnienie. Ale w tej samej mierze, w jakiej Różewiczowi, teatrowi i publiczności potrzebny był Jarocki — Jarockiemu niezbędny był Różewicz. Po-

krewnieństwo wyobraźni obu artystów jest uderzające. Świat dramatów Różewicza, jak świat spektakli Jarockiego, jest bezczasowy. Ujmując rzecz słowami Maxa Schelera to świat, w którym tragedia nie jest możliwa. To świat po wielkim kataklizmie — istnieją w nim stany rzeczy, obrazy rozrastające się jak trup w sztuce Ionesco. Tę cechę twórczości poety i reżysera przy okazji *Starej kobiety* najlepiej uchwycił Konstanty Puzyna:

„Są w tym przedstawieniu tylko dwa obrazy i z miejsca coś tu uderza: ruchliwość detalu i nieruchomość całości [...] To dziwaczne wrażenie — nieruchomość — dotyczy na pozór obrazów, nie świata. Świat Różewicza nie jest nieruchomy. Toczy się jak lawina, zalewa nas potopem wydarzeń i wiadomości, nieustanną gadaniną prasy, radia, telewizji, publikacji naukowych [...] Cytują je Kelner i Stara Kobieta, i Cyryl, i Pan, co chwila mówią cytatami ledwie przyswojonymi. Jak papugi usiłują nadażyć, dogonić — ale dystans tym bardziej się zwiększa [...] Lawina toczy się poprzez nich, porywa ich, topi — i dopiero gdy odsuniemy się od nich trochę, okazuje się, że ruch jest pozorny, lawina nieruchoma. Nic się nie zmienia od lat, śmieci jedynie przybywa. [...] U Jarockiego, na scenie, obrazy *Starej kobiety* zastygają ostrzej jeszcze niż u Różewicza. [...] Jarocki, z pomocą drobnych zaledwie przesunięć w scenariuszu i mistrzowskiej, polifonicznej rozbudowy aktorskich działań zwiera te epizody w układ, znany z wczesnych wierszy Różewicza, aby zbudować sceniczną metaforę o wyraźnie dwustopniowym sensie. Tylko ona narasta, nie akcja” *.

Sformułowania o ruchliwym detalu i nieruchomej całości, narastaniu metafory — nie akcji można roz-

* Konstanty Puzyna *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 142—3.

ciągnąć na całą twórczość sceniczną Jarockiego. Wydaje się, a potwierdzają to doświadczenia autorów, że pierwotny myślowy obraz poprzedza tu pracę nad spektaklem. Bohaterowie sceniczni Jarockiego są niejako wrzucani w świat o określonej predestynacji. Wypełni się on szczegółami, rozrośnie, wzbogaci — jego kształt tylko w takiej mierze zależy od nich, w jakiej narzuca to wcześniejszy układ.

Metafizyczny niepokój, groźba emanuje tu ze świata, nie od człowieka. Stąd wątpliwości, jakie budzi doskonałość Witkacowskich spektakli Jarockiego, jego Gombrowicz i Czechow, *Proces* Kafki i *Rzeźnia* Mrożka. *Szewców* i *Matkę* charakteryzuje ten stopień wizualizacji i znakowości przestrzeni, działań aktorskich, wykończenie każdego obrazu, bez reszty określana funkcja przedmiotu, że zagrożenie mieści się już tylko w eleganckim kadrze chłodnego horroru, zamkniętym w *Szewcach* postaciami dwu karłów, w *Matce* wysypującymi się z rury „automatonami”. Ale czy „automatony” nie istniały wcześniej w obrazach *Matki*: w zmaganiu się Leona z szafą — urzeczowioną „idea” wykładu, we włócznie zasypującej *Matkę* — dziwność u Witkacego funkcjonująca w akcji, tu sprowadzona do obrazu. *Proces* z precyzyjnie, mistrzowsko skomponowaną rzeczywistością sennego koszmaru, który mieścił w sobie razem mechanikę świata i sądów — Józefowi K. oddawał tylko tyle wolności, ile jej było w oślepiającej bieli sceny egzekucji, zmieniającej ciemny, duszno-secesyjny koloryt procesu — na jeden krótki błysk samopoznania. Metafora — praobraz: ciemność procesu-życia przeciwstawiona bieli-śmierci, jasności daremnego poznania, przejrzysta, logiczna, symetryczna wypełniła się miśternie komponowaną rzeczywistością zewnętrznego koszmaru, dominowaniem przedmiotu, sytuacji, atmosfery nad bohaterem.

Technika komponowania w istocie bezczasowych spektakli Jarockiego przypomina powieść szufladkową: w obrazie najogólniejszym, myślanym, którego część zawiera wizualna wyostzona puenta, mieści się szereg mniejszych obrazów-kadrów o tym samym znaczeniu i większej koncentracji znaków.

Przestrzeń w niektórych przedstawieniach ukształtowana jest wyraźnie na podobieństwo rebusu, którego „rozwiązanie” przyniesie spektakl. I tak np. jasna pustka sceny z drobnymi, dziecinnymi mebelkami sygnalizuje w *Wiśniowym sadzie* od pierwszego obrazu dysonans między ludzkimi działaniami, życiem, jakie się tu będzie toczyć, a martwością, śmiercią, zastygłym infantylnym wspomnieniem emanującym z przedmiotów. W ostatnim obrazie życie starego porzuconego sługi zrówna się w absurdalnej rzeczowości z zapomnianym sprzętem — dziecinnym krzeselkiem. W *Rzeźni* syntezę sztuczności i fałszu weźmie na siebie wyrazista dziwność obrazu: oślepiająca „biała groza” emanująca z drobiazgowego decorum filharmonii, przypominającej nieznaną maszynę do wyrafinowanych tortur, karzeł wyłaniający się spod krynoliny rokokowej śpiewaczki. Śmierć, której granice przekracza swoim ostatnim aktem skrzypek, już wcześniej zmaterializowana jako horror, odbiera aktorskiemu działaniu jego powagę i doniosłość.

W *Mojej córce* genialną syntezą obrazową noweli jest sceniczne miejsce akcji (bezsprzeczny pomysł Jarockiego) — wielka hala brudnego, prowincjonalnego dworca, wieczny teatr ludzkiego dążenia do zmiany, ucieczki, synonimu nadziei, a zarazem niezmienniej, przeklętej stabilności życia, zatrzymanego tu w punkcie 0, między wczoraj i jutro.

Prawdziwym bogiem tych spektakli jest forma. Dlatego Gombrowiczowski dramat *Ślubu* przybiera u Jarockiego charakter cokolwiek jednostronny: jest

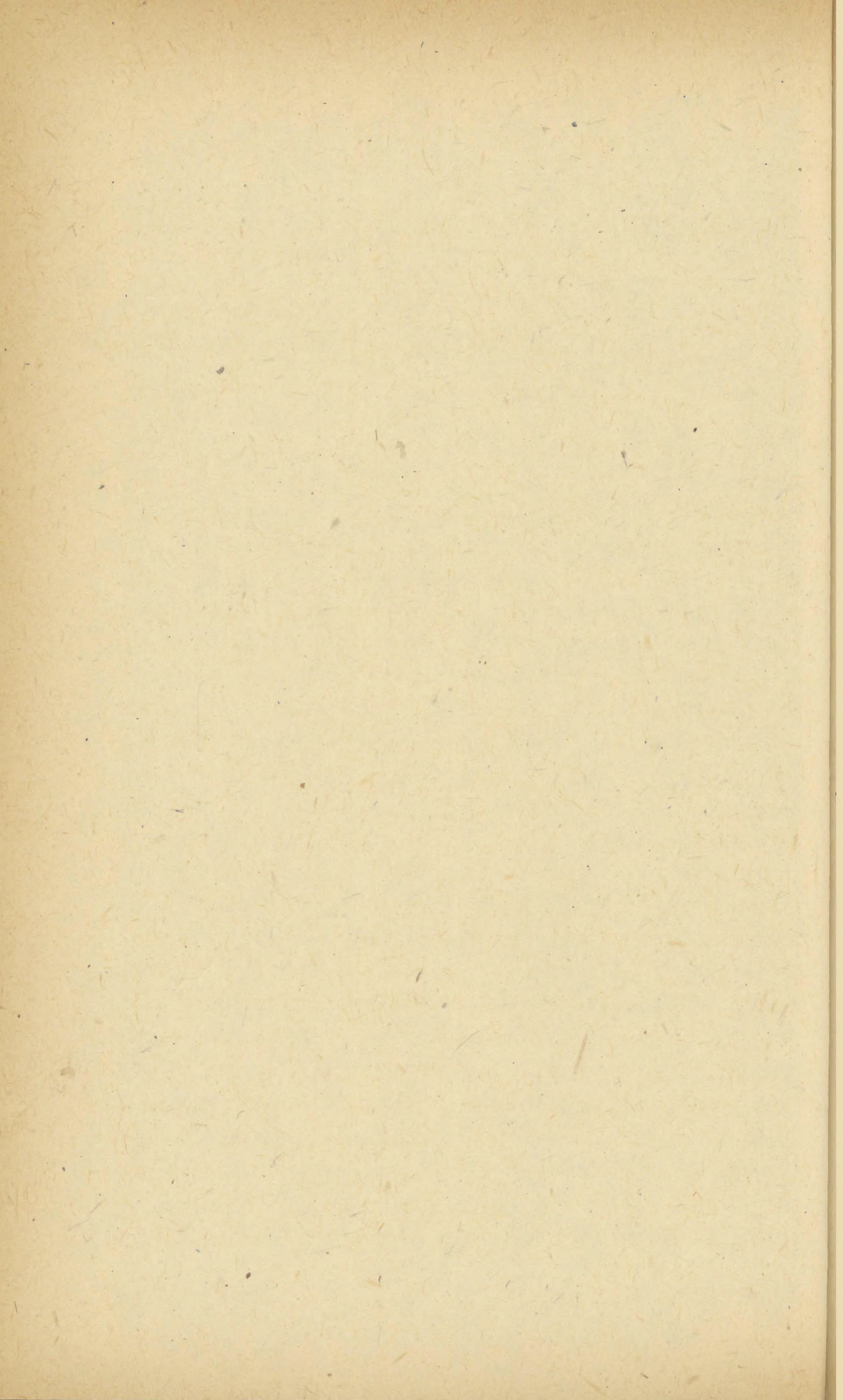
stanem istnienia wobec techniki — rozumnej i doskonałej, ale techniki majaku.

Aktorzy cenią sobie wysoko współpracę z Jarockim. Precyzja w ustalaniu zadań, podporządkowanie aktora roli, jego funkcjonalizmu wobec całości spektaklu są znakomitą szkołą rzetelnego rzemiosła i dyscypliny, odpowiedniości środków i zamierzonej ekspresji charakteryzującej wszystkie elementy przedstawień artysty.

Na cokolwiek zmaconych flukktach naszego życia teatralnego, wobec szerzącego się niechlujstwa i całkowitej arbitralności Jerzy Jarocki jest osobowością całkowicie odosobnioną. Obdarzony znakomitą słuchem plastycznym (współpracował z wieloma scenografami — najwybitniejsze prace stworzył z najlepszymi — Urszulą Gogulską, Krystyną Zachwatowicz, a przede wszystkim z Wojciechem Krakowskim i Kazimierzem Wiśniakiem), świadomy jak mało kto znakowej natury teatru, w precyzji rzemiosła, absolutnej fachowości utwierdza swą klasę. Poza tym kultem pragmatyzmu doskonałego kryje się i dramat tej twórczości. W chłodnym, zracjonalizowanym świecie koszmarów i konieczności Jarockiego precyzja jest jedyną ucieczką przed niebytem, na który może skazać najdrobniejszy błąd sztuki, niejasny obraz, nieuporządkowana myśl. Fatalizm filozoficzny artysty nie szuka łatwych usprawiedliwień, nie utożsamia się z nieodpowiedzialnością. W świecie, którym rządzą predestynacje i wyższe mechanizmy, Jarocki znajduje swój sposób na odpowiedzialność: precyzyjne rekonstruowanie tego świata. Heroizm pragmatysty? Pośród narastającej entropii postaw może on budzić tylko szacunek.

1979

ZA GRANICĄ



POWSZEDNIOŚĆ, EGZOTYKA, POWSZECHNOŚĆ (Sezon Teatru Narodów w Warszawie)

Nareszcie, dzięki zmienionej formie organizacji paryskiej niegdyś imprezy, na własnym podwórku możemy przekonać się, jaki jest teatr na świecie: kryzys przeżywa czy bujnie rozkwita, jakie wydaje owoce. Zaczęło się od niepisanego zwycięstwa Szwedów w Warszawie: Strindberg zaprezentowany przez göteborgczyków zmieściłby się co prawda bez szkody w objętości *Escorialu* Ghelderode'a, ale daj nam Boże na stołecznych scenach oglądać tak wyrównany poziom aktorski i taką jasną myśl reżyserską. A Göteborg wszak nie jest stolicą Szwecji. Rzemiosło aktorskie zespołu göteborgskiego nie odbiega od poziomu zaprezentowanego przez stołeczny zespół Bergmana. Podkreślam: rzemiosło, tj. ten stopień opanowania podstawowych środków wyrazu, powyżej którego dopiero może się zacząć ekspresja indywidualna i hierarchizacja: utalentowany, wybitny, genialny. Lekcja szwedzka była pod tym względem najbardziej pouczająca. Szwedzi zaprezentowali powszedniość teatru tradycyjnego na poziomie najwyższym.

W tym samym, głównym zresztą, nurcie warszawskiej imprezy oglądaliśmy kilka jeszcze przedstawień. Większość z nich, niestety, reprezentowała to, co Peter Brook określił niegdyś jako „deadly theater” — teatr martwy, solenną, starannie wyreżyserowaną nu-

dę. W przypadku Teatro Nacional Maria Guerrero z Madrytu i spektaklu opartego na XIX-wiecznej powieści Benita Pereza Galdosa *Miłosierdzie* była to sprawa szersza niż tylko autonomiczne życie sztuki. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że Hiszpanie przysłali do Warszawy swój najlepszy zespół — i wyciągnąć z tego przykre, zawsze te same wnioski o niewoli sztuki w zniewolonym społeczeństwie. W nieskomplikowanej dramaturgii *Miłosierdzia* bohaterką, wyrastającą ponad tłum nędzarzy, żebraków i kalek, jest służąca Benita. Dla ratowania swej zrujnowanej pani dokonuje cudów przedsiębiorczości i dobroci. Finał jest gorzki — za miłosierdzie zapłacą jej „Miłosierdziem”, zostanie zamknięta w przytułku o takiej właśnie nazwie. W ponurym, szarożółtym kolorycie i rytmie hiszpańskiego spektaklu uderza skostniała w złą rutynę próba naśladowania tego, co w sztuce hiszpańskiej najbardziej twórcze. Tłum żebraków i kalek na scenie — błada klisza Buñuelowskiej pasji i drapieżności z *Los Olvidados*, *Viridiany*. Tak, ale Buñuel nie musi sięgać do historycznych powieści, aby mówić o współczesności, nie działa w Hiszpanii. Spektakl *Miłosierdzia* (adaptacja Alfredo Manas Narascués, reż. José Luis Alonso, scen. Manuel Mampaso) nie tylko Buñuela zresztą ma w rodowodzie, ale dawno umarłą na scenach europejskich tradycję ekspresjonizmu. Jest to przykład współzależności między kostnieniem systemu politycznego państwa i kanonu estetycznego sztuki. A martwa forma w sztuce jest śmiercią wszelkich, najszlachetniejszych z intencji treści, tej prawdy powtarzać nigdy nie dość.

Angielski teatr znamy w Polsce jako jeden z najwybitniejszych w Europie. Nie przeżywa w tej chwili swego najpłodniejszego okresu, ale z całą pewnością znalazłoby się wśród jego scen i przedstawień kilka

bardziej godnych zaprezentowania na Teatrze Narodów niż Citizen's Theatre z Glasgow z *Księżną d'Amalfi* Webstera. Jak na ironię spektakl ten mógłby być modelowym exemplum do wspomnianej formuły Brooka. Utwór siedemnastowiecznego pisarza, z barokowym szaleństwem konfliktu i formy dramatycznej — gwałtowna, „zła” namiętność tytułowej bohaterki do służącego, potajemny ślub, narodziny dziecka, skazanego na zagładę przez dobrze urodzonych braci księżnej, świat nawiedzony wszystkimi grzechami ludzkimi, spleciony siecią intryg i spływający krwią — stanowi nie lada trudność dla reżysera. Wszystkie ciemne zakamarki ludzkiej duszy otwarte na oścież, wśród nich przesuwają się alegoryczna i zmaterializowana śmierć, krąży duch zamordowanej przez braci bohaterki, morderstwo ściga morderstwo. Z podobnego materiału dramaturgicznego Peter Brook wyczytał niegdyś swego *Tytusa Andronikusa*. Niestety, Philip Prowse, reżyser i scenograf *Księżnej d'Amalfi*, czytać między wierszami nie potrafi. Zbudował na scenie straszliwy złoto-czarny dwór-trumnę. Z głębi dobywa się kakofonia jęków i zgrzytów piekielnych, bram pilnują postacie śmierci — rzeźby jak z nudnych, drobiazgowych nagrobków angielskich; aktorzy grają jak starannie nakręcone marionetki, do końca sprężyny, krew-farba płynie z rozrywanych baloników, trupy na równym oddechu wyśpiewują ostatnie arie. Opera, opera, Grand Guignol z konwencji, papier maché i pompatyczności. Zginęło, przepadło czarne szaleństwo baroku, rozsadzające wszelkie ramy „jak szybki Tytan z wiatrem pędząc”.

A przecież ramy obrazu sceny tradycyjnej wytrzymają jeszcze wiele. Dowodem *Il campiello* Goldoniego w reżyserii Giorgia Strehlera. Ale wielki Strehler jest tu nie dla nich, nie dla „świata”: siwowłosey wytworny pan zwraca się ku publiczności niewykwint-

nej, samoswojej, krzykliwej, z placyków Mediolanu i Rimini, Wenecji i Neapolu, pokazując jej lustro życia w sztuce. „Włoskość” rozkrzyczana i rozśpiewana, bicie w patelnię zamiast w wielki dzwon, ciskanie doniczkami bez teatralnych gromów. W pamięci zostaje biała umowna scenka *à l'italienne*, wenecka zima i bal życia: czarne staruszki w samotnym tańcu obok jasnego, przemijającego jak biel szczęścia zakochanych. Forma czy bezformie, na ten karnawał czy nie na ten karnawał — takie pytania przy Strehlerze przestają być ważne. Zdaje się, że pogrążeni po uszy w uniwersyteckich kryteriach estetycznych zapomnieliśmy o społecznej funkcji sztuki teatru, zapomnieliśmy — o ironio! w kraju, gdzie wciąż się urąga „schlebianiu tanim gustom publiczności” poprzez repertuar niewybrednych fars i komedii — że komedia może być żywą sztuką teatru. Ciekawe, ilu Goszczyńskich powstanie przeciwko temu włoskiemu Fredrze!

A zdaje się oczywiste, że choć Teatr Narodów odbywa się na płaszczyźnie uniwersalnych ludzkich porozumień, jego ideą naczelną powinna być nie tylko konfrontacja uniwersalnych kategorii artystycznych, ale przede wszystkim konfrontacja odrębności i próba zrozumienia sytuacji społecznych, w jakich działa każda ze scen, do jakich widzów się zwraca u siebie w domu. Tymczasem my oceniamy po europejsku; według ostatniego żurnala mód festiwalowych; reagujemy narkotycznie na „egzotykę” środków wyrazu. Jeśli teatr ma być żywy, dziś, w epoce telewizji, kina, musi docierać do określonego adresata, do określonego człowieka. Tę formułę, wyrażoną przez Jerzego Grotowskiego, można traktować „ilościowo” — tworzyć teatr ludowy, powszechny, lub „jakościowo” — szukać poprzez działania teatralne i parateatralne małych ludzkich grup zagubionej przez cywi-

lizację naturalności spotkania człowieka z człowiekiem.

Z ducha teatru ludowego i powszechnego powstało widowisko Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine *Złoty wiek*. Gdyby takie określenia miały jeszcze to samo co niegdyś znaczenie, wolno by zespół francuski nazwać awangardowym: aktorzy Théâtre du Soleil nie grali nigdy do krzeseł ustawionych po drugiej stronie rampy. Ich siedzibą jest stara zbrojownia podparyska, Cartoucherie des Vincennes. I publiczność zbierająca się w Cartoucherie jest istotną miarą awangardowości zespołu Mnouchkine. 50% robotników na widowni „nie organizowanej” — czy nie jest to cyfra, która szczególnie u nas powinna pobudzać do refleksji?

Złoty wiek, grany w Warszawie pod namiotem, jest zaledwie pierwszym szkicem widowiska, zrealizowanego po wielomiesięcznych kłopotach finansowych. Główny wątek luźno skomponowanego scenariusza to dzieje arabskiego „gastarbeitiera” Abdallaha we Francji współczesnej. Otwiera spektakl scena symboliczna — dzuma w Neapolu 1720. Władca szuka winnego. A któż może okazać się winnym, jeśli nie „poverretto”, prostaczk — choćby nawet żył w innym czasie, w drugiej połowie XX wieku? Tak Abdallah, uznany przez Arlekina za winnego, wkracza w nasz wspaniały XX wiek, by przejść przez wszystkie jego kręgi i dobrodziejstwa. Nie w każdej scenie bohater jest obecny, ale wtedy kiedy go nie ma na arenie, my, widzowie, patrzymy na wydarzenia jego oczami. Tę naturalną więź między sceną a widownią, poczucie tożsamości aktora i widza, tworzy Ariane Mnouchkine przez odwołanie się do tradycji teatru jarmarcznego, naiwnego. Wszystkie postacie noszą maski z komedii dell'arte, gra aktorów spontaniczna, oparta na improvizacji wywodzi się z tego samego żywiołu: jarmar-

cznej budy, cyrku. A także z ducha Szekspirowskiego teatru Spodka i jego trupy, w której aktor mógł być wszystkim: księżyccem, lwem, dziurą w murze. Abdallah w wielkiej portowej Marsylii: arena cyrkowa jest pusta, ale bohater dzielnie „przepycha się” wśród samochodów, dużych i małych, wśród gwizdków i klaksonów, stwarzając entourage cyrkowym gestem, pantomimą. Abdallah znajduje nocleg w nędznym hoteliku wśród podobnych sobie przybyszów — jest tu tak tłoczno (arena zawsze pusta), że aby zasnąć, trzeba stanąć na głowie.

Przygody Abdallaha w pierwszej części widowiska nużą nieco dłużyznami dramatycznymi (w czym zapewne trochę winy zmienionych warunków przestrzennych: w Cartoucherie przejście od sceny do sceny, od środowiska biedaków do domu bogaczy jest przejściem fizycznym, od pomieszczenia do pomieszczenia). W finale wspinały wiek XX przegląda się w swoich zdobyczach: kompletnie zidiociała Mama „otwiera telewizor”, nie istniejący, a przecież zmaterializowany w pantomimie aktorki, tępocie jej mechanicznych uśmiechów, zagapiień, „na ślepo” wykonywanych zajęć domowych. Córeczka ma swój narzekotyk — haszysz. A Trzej Panowie ze sceny następnej, Pantalón, architekt Olivier i Monsieur Dusouille, nowoczesną cywilizację, wielkie kompleksy architektoniczne. Jest noc, plaża, arena oświetlona przyćmionym światłem, ciche pogwizdywanie „ptaków”, nocna randka dwojga młodych (jedyne postacie bez masek). Za chwilę to, czego się boją i po co tu przyszli, ma się zdarzyć po raz pierwszy. Nieśmiało, nie patrząc na siebie, rozbierają się. Nagość niewinna, nie wiadomo co z nią począć — jak dzieci obsypują się piaskiem, koziółkują. Równie pięknej, czystej poetycko sceny dawno nie zdarzyło mi się widzieć w teatrze. Arkadia nie jest przecież wieczna — w ciszę,

miłość i noc wkraczają trzej menażerowie: przepędzają piękno ze sceny-świata. A nasz bohater? Ginie na wysokim rusztowaniu podczas wielkiego wiatru. „Wdrapał się” tam, aby zarobić o 100 franków więcej. Ale sprawiedliwości ludowej musi się stać zadość: zbuntowani robotnicy wpędzają na drabinę cyrkową bogaczy. I nawet ten akcent mocno wypunktowanego dydaktyzmu społecznego mieści się w konwencji widowiska Mnouchkine. Nie twierdzę, że jest ono bez reszty doskonałe, ale pozwalam sobie podkreślić raz jeszcze, że jest najautentyczniejszą, najżywszą propozycją teatru masowego w tegorocznym sezonie Teatru Narodów.

Aktor, jego ciało, był też głównym środkiem kreacji teatralnej w przedstawieniu *Alicji w krainie czarów* amerykańskiego „Manhattan Project”, kierowanego przez André Gregory’ego. W przeciwieństwie do Théâtre du Soleil jest to awangarda o zasięgu wąskim, teatr programowo „ubogi”, przeciwstawiający się luksusowi produkcji z Broadwayu i politurowanej tandencie kultury masowej. I tak — w odniesieniu do społeczeństwa, w którym najpełniej rozkwitł i najszybciej splajtował mit taniego, łatwego szczęścia dla wszystkich — trzeba chyba rozumieć intencje zespołu: jako zwrot ku swobodnemu kreacjonizmowi jednostkowej ludzkiej wyobraźni. Kiedy bowiem zestawiać pracę Amerykanów wyłącznie w kategoriach artystycznych z podobnym nurtem awangardy polskiej, okaże się, że nasze doświadczenia są nieporównanie dawniejsze i bogatsze: że codzienne, użytkowe przedmioty „niskiej rangi”, ze śmietnika cywilizacji — stare parasole, deski do prasowania — obrastały w spektaklach „Cricot 2” Tadeusza Kantora nierównie większą bujnością absurdalno-bajecznych znaczeń, a plastyczność ciała aktora „ubogiego” doprowadził do doskonałości „Teatr-Laboratorium” Grotowskiego, ale

i scenki studenckie. Z tymi zastrzeżeniami trzeba Amerykanom oddać i w sferze artystycznej, co amerykańskie: przede wszystkim poczucie absurdalnego humoru, nawiązanie do tradycji burleski filmowej lat dwudziestych.

Gdyby wśród widzów Teatru Narodów przeprowadzić błyskawiczny sondaż, które spektakle zyskały największą popularność, wynik byłby niewątpliwy: Washeda Sho-gejiko z Tokio i „Abafumi Company” Roberta Serumagi z Kampali w Ugandzie. A więc sztuka wyrafinowana, zrodzona z wielowiekowych sztywnych kanonów i naiwny folkloryzm. Egzotyka — oto co stanowi dziś dla nas o świeżości odczuć. Egzotyka i „mocne uderzenie”. W przypadku *Pasji dramatycznych* teatru tokijskiego, mimo że ze specyfiką ekspresji japońskiej oswoiliśmy się dość dobrze, głównie dzięki filmowi — jest to szok. Nie wiem, o ile wstrząsający tradycjami no i kabuki, choć wiele się o tym pisze w programie, nie wiem, do jakiego widza japońskiego skierowany. Nie znając kanonu tekstów i gestów trudno o tym sądzić, wolno wszakże ocenić, że collage Tadashi Suzuki skomponowany jest na zasadzie monochromatycznej — ekspresji „ciemnych sił” ludzkiej duszy — szaleństwa i okrucieństwa. Objawieniem spektaklu jest Kayoko Shiraishi, kobieta szalona, kobieta, która gra przed sobą teatr własnej wyobraźni. Zamknięta tylko w swojej wizji, nie czuje już nawet granic odruchów własnego ciała: w chwili szczytowego napięcia emocji, przeżywając historię dwojga kochanków, moczy się. Szokujący dla widza europejskiego obraz przyjmujemy jako naturalną konsekwencję dramatyzmu psychologicznego. I przy tym nateżeniu wyrazu nie może być inaczej: głos wzniesiony do krzyku i szlochu, ciało podległe tylko sile wewnętrznej emocji, ciało-kwiat, ciało-sprężyna, ciało-motyl, ciało biologiczne i — nieobecne.

Ciało jako czysta energia, wulgarna, fizjologiczna materialność i jej wysublimowane zaprzeczenie. I tu chyba jesteśmy u źródeł japońskiego fanatyzmu, imponującej pogardy cielesności i śmierci w imię „wyższych ras”. Wprowadzając postać rozkrzyczanego nacjonalisty jako dopełnienie dramatu Szalonej, Suzuki wskazuje na głębokie wspólne pokłady psychiczne tych zjawisk, ale że postać to ledwo zarysowana, fascynacja tu silniejsza niż próba wyzwolenia. A przy tym trochę podejrzanie festiwalowo brzmi w drapieżnej tonacji spektaklu łagodna euro-amerykańska muzyka, zwłaszcza kiedy się wspomni niezwykle, narkotycznie rozmodlone songi przedstawienia Tenjo Sajiki sprzed dwu lat.

Sukces „Abafumi Company” — to przede wszystkim muzyka, taniec, śpiew. Wszystko w prostym przedstawieniu *Renga moi* — radość, smutek, dobro i zło — oprowadzone jest muzyką. I znów nie wiem, jaki widz afrykański jest adresatem tego teatru tańca. Sztuka zawsze przecież jest wyborem, nie powtórką z życia — w afrykańskiej sztuce ludowej widać to wyraźniej niż gdziekolwiek indziej. A zresztą, czy czarny człowiek śpiewa wtedy, kiedy rodzi mu się dziecko i kiedy mu dziecko zabierają? Czy nie jest to przypadkiem obraz Afrykańczyka spreparowany na europejski, „biały” użytek? Uganda nie odnalazła jeszcze chyba swojej drogi do teatru; na razie, chwilami wzruszające prostotą, są to przeszczepy europejskie na tych elementach „afrykańskości”, które Europejczykowi mogą się podobać. A przecież teatr żyje naprawdę tylko wtedy, kiedy zwraca się do własnych widzów. Ten powszedni truizm nic nie traci ze swej ważności z odświeżonej okazji Teatru Narodów.

TEATR OTWARTY: NUDYSTYCZNA NUDA

Nie będzie pytania o kryzys, czy awangarda teatralna się skończyła, czy istnieje nadal. To słowo-wytrych nie otwiera już dzisiaj żadnych drzwi. Dla większości z 28 zespołów okazało się ono za duże, dla kilku zjawisk, jakie dane nam było przeżyć na V Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu — za małe. Nie ma kryzysu teatru tam, gdzie jest autentyczna społeczna potrzeba tej sztuki i rzeczywista chęć spotkania z widzem ze strony twórców. Nie istnieją wtedy bariery, nie trzeba szukać usprawiedliwień, mnożyć przymiotników — otwarty, zamknięty, awangardowy. Teatr jest żywy albo martwy, prawdziwy lub skłamany.

Jeśli więc można mówić o kryzysie wrocławskiego festiwalu, to zacząć trzeba od kryzysu w polskim teatrze studenckim (spośród 8 zespołów tylko 2 przywiozły nowe przedstawienia). Można też mówić o kryzysie organizacyjnym. Ktoś przecież jeździł po świecie — od Meksyku i Wenezueli po Japonię i Nową Zelandię — ktoś zbierał opinie prasy. A rezultat? Co najmniej połowa teatrów, które zaprezentowały się we Wrocławiu, nie powinna była się tam znaleźć. Ilość i tym razem nie przeszła w jakość. Ale nie chce mi się mówić o grzechach, narzekać, pouczać i umoralniać. Wszystkie grzechy skłonna jestem odpuścić organizatorom za sprowadzenie dwu teatrów: sewilskiej „La Quadry” i lizbońskiej, znanej już w Polsce „Comuny”.

JAK SIĘ TO ROBI W MADRYCIE I LIZBONIE?

Podczas warszawskiego Sezonu Teatru Narodów oglądaliśmy, póki kto wytrzymał, przedstawienia madryckiego Teatro Nacional Maria Guerrero. Napisałam wtedy sentencjonalny komunał, jak to w kraju zniewolonym i sztuka staje się niewolnicą martwych konwencji. Półprawda, którą rozgrzeszają się najchętniej niewolnicy. Półprawda niebezpieczna, odpowiedzialność jednostkową zastępuje bowiem łatwo odpowiedzialnością zbiorową, w myśl której niepodobna — poza „systemem” — nikogo za nic winić, niktogo wyróżniać. A przecież „La Quadra” działa w tym samym systemie co madrycki teatr profesjonalny — i jest teatrem żywym, dla którego wybór formy wypowiedzi artystycznie jest zarazem wyborem widza.

W zespołach hiszpańskim i portugalskim fascynują nie tylko efekty artystyczne, ale przede wszystkim zasady funkcjonowania tych rzeczywistych ludzkich wspólnot. Na czele „La Quadry” stoi znakomity intelektualista, krytyk teatralny, José Monleon. Twórcą idei teatru jest Salvador Távora, były spawacz i to-reador. A członkami zespołu są m.in. sprzedawczyni, stolarz, wędrowny sprzedawca jarzyn, była wykładowczyni francuskiego z Nancy. Razem robią to, co zwykło się określać jako „théâtre populaire”. Razem, ale bez udawania, że się jest kimś innym, niż się jest, z pełnym zachowaniem tożsamości własnej. W portugalskiej „Comunie” teatr tworzą intelektualiści, lecz zasady obowiązują tu podobne. I Hiszpanie, i Portugalczycy zorganizowani są jak mini-społeczności utopie, oparte na sprawiedliwym podziale pracy, z równoczesnym naciskiem na pełny rozwój odrębnych indywidualności.

„La Quadra” odrzuca w swej praktyce teksty literackie, opiera się na elementach andaluzyjskiej kultu-

ry ludowej. *Los Palos*, widowisko, które pokazali Hiszpanie we Wrocławiu, powstało na podstawie dokumentów opracowanych przez Josego Monleona, wyreżyserowana przez Salvadora Tadore. Temat: uwięzienie i śmierć Garcii Lorki. Ale myliłby się, kto by sądził, że jest to folklorystyczna ilustracja historycznego zdarzenia wśród słodkich brzmień andaluzyjskich gitar. Kiedy spektakl się zaczyna, na scenie panuje ciemność, słychać tylko zbliżające się stepowanie tańczącego. To i „uwertura”, i protest song, i ponury rytm werbla. Za chwilę nagle światło dwu lamp, ustawionych po dwu stronach sceny jak obozowe strażnice, będzie oświetlać sylwetkę to z jednej, to z drugiej strony. Uwięziony w półmroku, wśród krzyżowych pytań światła, tancerz wznosi ręce: ranny ptak, ukrzyżowany człowiek. I wtedy dopiero ktoś drugi podejmuje pieśń z towarzyszeniem gitary. Na scenie pojawiają się dalsze postaci. Więzienie jest pełne. I jest więzieniem — na podłodze leży masywna kratka zbita z drewnianych bali. Sylwetki ludzkie przypadają do ziemi, zamknięte w osobnych oknach cel. Wolny rytm spektaklu zwielokrotnia materialność czasu, widownia czuje nieznośny ciężar współdzwigania go z aktorami. Czas — jak światło, jak dźwięk, jak drewniane kraty — staje się narzędziem opresji. Jakiś głos podejmuje śpiew, kraty unoszą się w górę, dźwigane przez wszystkich więźniów. Im wyższy, jaśniejszy ton pieśni — tym wyżej wznosi się to ukrzyżowanie zbiorowe. Człowiek niesie ciężar niewoli, podnosi się z niej i upada pod nią — takie są motywy akcji spektaklu, którego nie sposób opisać pobieżnie, tak ściśle związane, tak spójne są tu wszystkie elementy teatralnych znaczeń. Poza polem więzienia — nieruchoma, czarna sylwetka kobieca, uosobienie pokornej cierpliwości czekania. Kiedy wolno zbliża się do krat, aby zapytać o los Garcii Lorki,

słyszysz zawsze tę samą odpowiedź: „Nie znamy, nie wiemy”. Jeden z więźniów pada, zmiażdżony kratą — odpowiedź brzmi: „Nigdy tu nie było tego pana”... W finale więźniowie unoszą triumfalnie kraty w pion. Gaśnie wątle światło więziennych lamp, scenę zalewa jasność; w tle cień krat, zmalowały i nieważny, choć obecny. W ciepłej, nostalgicznej melodii fletu — żalobny tren i nieśmiała radość nadziei.

Przedstawienia lizbońskiej „Comuny”. Jedno z nich, *Baõ*, zespół zaprezentował dodatkowo, poza programem festiwalowym, w „Pałacyku” dla widowni studenckiej i w holu wrocławskiego dworca kolejowego. Oba dostępne były gratisowo dla każdego. *Baõ* ma kompozycję prościutką, opartą na idei klaunady cyrkowej, jest w nim coś z Brechtowskiego *Pana Puntili i jego sługi Mattiego*, z Beckettowskiej pary Pozzo i Lucky. Występują tylko dwaj aktorzy: Klaun-Pan (Francisco Pestana) i Klaun-Lud, Klaun-Sługa (Ioaõ Mota). Nieliczne słowa-rozkazy padające podczas przedstawienia to sztuczny język, wymyślony przez aktorów. Bohaterem jest Klaun-Sługa, któremu Pan zagarnia i niszczy każdą, najmniejszą nawet posiadaną rzecz, pozbawiając go nade wszystko prawa do radości i szczęścia. Niepodobna opisywać wszystkich sytuacji i rekwizytów grających w przedstawieniu. Mechanizm intrygi jest nieskomplikowany. Kiedy Pan zniszczywszy kolejną rzecz Sługi znika za parawanikiem lub zasypia w krześle, ten z niewyczerpaną inwencją i potrzebą radości znajduje w swoim niebogatym w dobra świecie wciąż nowe azyły swobody. W przedstawieniu grają z Ioaõ Motą doniczki „wykopane” na polu, kolorowe wstążki bibułkowe, zapalniczki wybuchające zimnymi ogniami, różnobarwne baloniki, zonglerskie kuleczki, wrotki. Gra muzyka — każdy kolejny triumf Sługi, każdą jego radość podejmuje akompaniament gitary i dzwoneczków. Gdy

wszystko uległo zniszczeniu, w schowku z dykty została starannie ukryta ostatnia doniczka. Podlewany łzami upokorzeń, podsypywany popiołem ze spalonych wstążek, rośnie w niej żółty kwiatek-lizak, kwiatek-słońce, sprzymierzeniec. Podskakuje rytmicznie do taktu muzyki przy każdym zwycięstwie Sługi. A po każdej klęsce rośnie w nim, rozszerza się czerwony punkt. Kiedy Pan niszczy schowek z doniczką, słońce-kwiat jest już całe czerwone. Klaun-Sługa chwytaje go w ręce jak sztandar i zabija Klauna-Pana.

Widowisko przygotowane przez zespół dla dzieci ujmuje prostotą teatru jarmarcznego, subtelnym liryzmem i humorem, maestrią iście cyrkowej sprawności Ioaõ Moty, wyrazistością gry twarzy aktora, odzwierciedlającą najdelikatniejsze odcienie uczuć.

W drugim spektaklu „Comuny”, *Kolacji*, atmosfera całkowicie różna, choć temat ten sam: Władza uciskająca Lud. Lud powstający przeciw Władzy. Władzę uosabiają dwaj aktorzy czarno ubrani, w makijażu wtajemniczonych „magów”: Siła Państwa (Francisco Pestana) i Siła Kościoła (Melim Teixeira). Siedzą naprzeciw siebie przy ogromnym stole, zaścielonym białym obrusem, kolację serwuje im Sługa, kupiony nędzarz. Rytuał tu dostojny, gesty ciężkie, powolne. Na stole jest także miejsce życia: dom i łóżko Ludu, uosobianego przez Kobieta (Manuela de Freitas) i Mężczyznę (Carlos Paulo). Tu rytuał jest historyczny, gwałtowny — głód i bunt, głodny, zrozpaczony erotyzm (ale erotyzm całkowicie ubrany, w przeciwieństwie do większości nudystycznie nudnych spektakli tego festiwalu). Intryga prosta, za sprawą Sługi-donosiciela kolejno Mężczyzna i Kobieta zostają „odsunięci od stołu”, „pozbawieni domu”, zepchnięci pod ołtarz państwowo-kościelnej sakralności, do więzienia. Rzecz kończy się buntem i gniewnym wkroczeniem Ludu na dawne miejsce. Wielmoże budują domki

z klocków, rytuał zmałał i zdziecinniał. Lud maszeruje, przyłącza się doń Komentator (Vitor Pi), ale kierunek marszu wciąż się zmienia. Czy się ustali? i jak się ustali?

W porównaniu z *Baõ Kolacja* wydaje się uproszczona, przeestetyzowana w środkach wyrazu, choć są w niej sceny przejmujące. Dodajmy, że spektakl *Kolacji* powstał jeszcze przed kwietniem 1974.

Słowo jeszcze o występach argentyńskiej „Comuny Baires”, teatru, który znalazł ostatnio azyl we Włoszech. Ich spektakl *Water-closet VI* najbardziej spolaryzował opinie we Wrocławiu. Znowu funkcjonowanie maszyny terroru — w uproszczeniu: Czarny Charakter, faszysta i ofiary narzuconego przezeń porządku. Jedna z ofiar ośmieliła się zbuntować, zostaje więc na rozkaz Czarnego torturowana w najdosłowniejszy sposób: brutalnie rozebrana do naga, zbita, skopana, opluta. Na koniec nagi, niemłody, trzęsący się człowiek wyciąga ręce do widzów: „Amigos...”. Jakąś litościwa dusza otula go dzinsową kurtką. Na widowni słysząc szloch, ja mam uczucie niesmaku, wymuszania współczucia przez poniżanie człowieka, które nic ze sztuką nie ma wspólnego. Krok dalej, a pokażą nam dramat Inków z krwawą ofiarą na scenie albo *Addio Africa* Jacopettiego: żeby nakręcić efektowny film, strzela się do Murzynów. Występ „Comuny Baires” to kicz naturalistyczny, celebrowany, terroryzujący widza, podszywający się pod hasła humanizmu, gdy w istocie chodzi o starą zasadę „épater les bourgeois”. Którym to mianem nazwał w dyskusji wszystkich przeciwników spektaklu pewien jego zagorzały obrońca.

Niespodziewaną rewelacją, innego gatunku niż wyżej opisane, stał się spektakl grupy Theatro National z Reykjavíku *Inuk-człowiek*. Kierowany przez etnografa zespół skomponował w oparciu o studia faktograficzne (z pobytem na Grenlandii włącznie) widowisko o przemianach cywilizacyjnych, jakie przyniosła Eskimosom nasza epoka. Zrealizowany prostymi środkami spektakl (aktorzy gwizdzą wiatr, układają się w igloo, w psi zaprzęg, łódź itd.), rozbudowany pieśniami, mógł łatwo przekształcić się w tanią agitkę na modny temat ochrony środowiska. Brzmiał jednak czysto, jak epicka saga, opowieść o prostocie życia, którą zagubiliśmy wśród odpadków cywilizacji.

Na tle nudnej nagości panującej w spektaklach trzyosobowa grupa studentów (Darko Srca, Mladen Vasary, Zeluko Vukmirica) z Zagrzebskiej Akademii Teatralnej i Filmowej w spektaklu *Pozdravi (Pozdrowienia)*, inspirowanym tekstami Ionesco, znakomicie skarykaturowała skonwencjonalizowane związki między ludźmi. Materiału na spektakl może tu nie stało: aktorzy zaatakowali po prostu cały leksykon stereotypów życia społecznego i politycznego, zwracając się refrenowo do publiczności: „A wy? Wy jak się czujecie?” Ale to, co najbardziej „brało” w spektaklu Jugosłowian, to ich błyskawiczna reakcja na stereotypy festiwalowych spektakli sparodiowane w *Pozdrowieniach* (m. in. okrucieństwo Argentyńczyków). Niebywała sprawność fizyczna, vis comica rodem ze slapstickowej burleski, zyskały studentom zagrzebskim ogromną popularność, choć zapewne przy innej obsadzie festiwalu nie byłiby rewelacją. Wypada tylko postawić sobie smętne pytanie, czy spośród studentów polskich szkół teatralnych dałoby się wyłonić po-

dobny zespół, który ze sprawnością fizyczną i techniką ruchu nie ma najmniejszych problemów...

A reszta? Była nudą, echem cudzych (głównie polskich, Grotowskiego i Kantora) doświadczeń, przyjechała na niewłaściwy festiwal. Ogromnie rozczerował budapeszteński „Teatr 25” Gyurko Laszlo spektaklem *Czerwony psalm*, opartym na scenariuszu Gyuli Hernadiego i Miklosa Jancsó (tym samym, według którego nakręcono film *Dopóki lud prosi*). Formalizm, skostniała baletowa poetyka, mogłoby to być modelowym przykładem, jak zorganizować „ładnie” akademię „ku czci” — ale niestety nie żywy teatr.

W pełni zawiodła egzotyka. Japończycy (zespół Tankei Gekijo) pokazali serię sztywno celebrowanych żywych obrazków, wywodząc je szumnie z tradycji no. Nowozelandczycy („Amamus Theatre Group”) zaprezentowali kompleksy wobec Europy. Źle im, bo mają zielone łąki, świetne masło i własne ogródki, postanowili więc zdobyć skazę wojenną na duszy. Skaza była z I wojny (bitwa z Turkami pod Galliipoli w Europie), scenariusz przekopiowany z Grotowskiego, całość wypadła blado, choć wrzaskliwie. Z czego wynika, że snów według cudzego scenariusza śnić nie należy, lepiej, jak mawiał Kandyd, „uprawiać własny ogródek”. I nie wmawiać sobie tradycji kultury innej niż rzeczywistości.

Francuzi z Nancy (Teatr 4,12 litres) jako bohaterowie *Iwony księżniczki Burgunda* naprzód ubrali się w „bebechowatość” i szmacizm, a w finale — w szale obnażania konwencji i kompleksów (głównie erotycznej natury) — porozbierali się do naga. Gdyby Gombrowicz wiedział, jaką konwencję robi z nagości teatr, nie tylko otwarty, nigdy by zapewne nie napisał: „Nagości wiecznie młoda...”

WIELKA GRA SAMUELA BECKETTA

Od kilkunastu lat ta twarz prawie się nie zmieniła. Pobrużdżone mocnymi zmarszczkami czoło, ostre, wyraziste rysy, obciągnięte suchą jak pergamin skórą. Głowa starca, ascety, fanatyka jedynej prawdy. Urodzony w Wielki Piątek na przedmieściu Dublina, Samuel Beckett skończył 70 lat 13 kwietnia 1976. Dziś rzeczywiście jest genialnym starcem. Ale czy nie był nim od zawsze, czy nie był nim 30 lat temu, kiedy pisał *Czekając na Godota*? Gdyby nie stworzył ani linijki więcej, ten dramat wystarczyłby mu jako tytuł do sławy. Teatr absurdu, nazwany tak przez Martina Esslina, zaczyna się i kończy na Beckettzie: on jeden stworzył rzeczywisty konkret nowoczesnej tragedii ludzkiej. Tragedia to nie jest zresztą odpowiednie określenie formy gatunkowej utworów Becketta. Tragedia nie może się zdarzyć jego bohaterom — zawiśli w jakimś punkcie niestałej równowagi, w którym afirmujące „tak” nierozzerwalnie splata się z niszczącym „nie”. Ani życie, ani negacja życia nie zależy od Vladimira i Estragona, Hamma i Clova, Nagga i Nelly. Wszechmocny bóg tej dramaturgii, śmierć ukryta jest głęboko za kulisami. Śmierć u Becketta nie wymaga żadnych uzasadnień — akcją, rozwojem charakteru; nie jest zdarzeniem, jak było to w Szekspirowskiej tragedii, lecz cechą bytu, zrównującą wobec siebie wszystko i wszystkich. Dlatego Szekspirowskich królów

u Becketta zastąpiły błazny, stworzenia nijakie, kadłubki fizyczne i psychiczne. Porównanie z Szekspirem, dobrze czytelnikowi znane z polskiej literatury krytycznej, może się wydać nieświeże, a i podejrzane w przypadku pisarza, który przecież świadomie wybrał jako własną literaturę francuską. Z pewnością też rację miał Anouilh, kiedy napisał o Beckettcie: „Pascal w cyrku Fratellinich”. Ale jeszcze bliżej prawdy był Esslin, wywodząc pochodzenie Beckettowskich klaunów z tradycji angielskiego music-hallu. Tezy Esslina znakomicie dowodzi spektakl *Godota*, wyreżyserowany przez samego autora w zachodniobерlińskim Schiller-theater, a pokazany na otwarciu beckettowskiego sezonu w londyńskim teatrze „Royal Court”.

Próżno dziś dociekać, kim byłby dublińczyk Samuel Beckett, gdyby pozostał na terenie literatury angielskiej: Wilde’em czy Shawem, Synge’em czy O’Caseyem. Niemalży wpływ na ukształtowanie się jego twórczości musiało mieć spotkanie z Joyce’em. Beckett przyjaźnił się z Joyce’em, rozpoczął nawet tłumaczenie na francuski *Finnegans Wake*. Wobec tej redukcji języka, jakiej Joyce dokonał w angielszczyźnie, dalsza musiała być, przynajmniej przez jakiś czas, nieosiągalna. A Beckett w tę właśnie stronę zmierzał. Dla bohaterów objętych prawem śmierci powszechnej język, w jakim się wypowiadali, był sprawą obojętną. Oczywiście pod warunkiem, że nie stawał na przeszkodzie bezwzględnej prawdzie filozoficznej i artystycznej. Beckett musiał szukać takiego środka ekspresji, który nie zniszczyłby jej najmniejszym podejrzeniem o „gładkość”. Wiadomo skądinąd, że logice i schematom języka ojczystego łatwo się poddajemy, słowa ponoszą i przekreślają zamierzony wyraz. Skonwencjonalizowana forma unicestwia nowy zamiar, nową treść. A dla Becketta forma i treść, w momencie kiedy uświadomił sobie najważniejszy problem swej twórczości,

stały się nierozdzielne. Dlatego jego językiem z wyboru, poczynawszy od 1945, została francuszczyzna. Gra o język stała się grą o prawdę. Prawem paradoksu ta emigracja sprawiła przecież, że idiom kulturowy postaci Beckettowskich pozostał głęboko angielski.

Bohaterowie Szekspira, należąc do porządku życia, rozwijając swoimi działaniami akcję, należą do porządku tragedii, do porządku śmierci, którą sami stwarzają. Szekspirowski błazen nie stwarza nic, ponieważ nie ma charakteru — nie mówi sytuacji ani tak, ani nie. Każde „tak” może się przekształcić w „nie”, każdą sprawę można zobaczyć z tego osobliwego wyobcowanego w życiu punktu, z jakiego widzi ją np. błazen we *Wszystko dobre, co kończy się dobrze*:

„Niedobrze się ma, choć nie choruje; jest bardzo wesoła, a jednak nie ma się dobrze; dzięki jednak Bogu ma się dobrze i na niczym jej nie zbywa na tym świecie; z tym wszystkim nie ma się dobrze” (akt II, sc. 4, przekł. L. Ulricha).

Nie mając charakteru błazen nie należy do życia ani do śmierci, jego życie przebiega w zawieszeniu między „tak” i „nie”, jego żywioł to żywioł gry i kontradykcji — komizm zawsze zabarwiony tragizmem, życie zawsze zarażone śmiercią. Jak u bohaterów Becketta — okaleczających fizycznie i psychicznie, naznaczonych piętnem śmierci powszechnej i demokratycznej. Postawieni twarzą w twarz wobec nieuchronnego, wobec zagrożenia, które odejmuje sens wszystkim działaniom, żyją oni przecież niezwykle intensywnie: czyszczą zęby, czytają gazety, zdejmują i wzuwają buty, wiodą rozmowy i sprzeczki, a gdy odjęto im wszelką możliwość ruchu, snują opowieści. Roją się jak muchy pod wielkim szklanym kloszem. Śmieszne? Zależy, z której strony się na to patrzy, od strony klosza czy od strony much. Ale Vladimir i Estragon, Hamm i Clov, Willie i Winnie nie mają możliwości wyboru. Dla nas, dla

czytelników i widzów, żyją w punkcie skrzyżowania się tych dwu spojrzeń — od strony klosza — które ich wysiłki zmniejsza do nieporadnych błazeńskich gestów; i od strony much — dlatego ich nieważkie, śmieszne poczynania mają rzeczywistą, materialną wagę tragicznego zmagania się z losem. Tragizm i śmieczność nierozzerwalnie z sobą związane, Guliwer w ręce olbrzyma — ten obraz też przekazała nam angielska literatura...

Komplementarna parzystość pojęć, odwrócona symetria wątków, powtarzalność sytuacji to główne zasady twórczości dramatycznej Becketta. W jego rękach dramat jak gdyby wrócił do swojej formy pierwotnej, kiedy na scenie było tylko dwu aktorów. Chóru nie ma, dostojny tragiczny agon zastąpiła absurdałna cyrkowa konferansjerka, music-hallowy cross-talking. Ale czy Vladimir i Estragon z *Czekając na Godota* nie są dla siebie chórem i światem? Sztuka na muzyczną kompozycję — to wrażenie nasuwa się nieodparcie, kiedy się ogląda Beckettowską inscenizację w wykonaniu aktorów Schillertheater.

Nie jest to pierwsza realizacja autorska na scenie berlińskiej: w 1967 Beckett reżyserował tu *Końcówkę*, w 1969 *Ostatnią taśmę Krappa*, w 1971 *Radosne dni*. Pod koniec maja zespół „Royal Court” wystawi w jego reżyserii *Footfalls* (Kroki). Premiera *Czekając na Godota* odbyła się w Berlinie w sierpniu 1975, a próby zaczęły się z końcem grudnia 1974. Każdy ruch sceniczny, sytuacyjna zmiana, pauza — wszystko zostało przemyślane do końca, aby nie uronić nic z myśli. O czym świadczą notatki z prób, opublikowane w niemieckim programie. W przedstawieniu nie ma pustych miejsc, myślowej łątaniny, filozofia interpretacyjna nie przerasta wykonawczych możliwości aktorów, ale wynika z ich precyzyjnie prowadzonej gry. Nie sądzę, aby Horst Bollmann (Estragon), Stefan Wigger (Vla-

dimir), Claus Herman (Lucky) czy Carl Raddatz (Pozzo) byli pierwszymi gwiazdami zachodniemieckiego teatru. Obsadzenie tej sztuki Becketta (i wielu innych) gwiazdami byłoby chyba głęboko sprzeczne z jej prawdą. Nie została napisana dla asów, przebranych w swoje sceniczne *métier*, ale dla błaznów, klaunów, dla szeregowców życia scenicznego. A jedyne, co naprawdę musi znać klaun, to rzemiosło i zasady gry. A że tu gra toczy się o wartości, wobec bezlitosnego spojrzenia, które nie zna usprawiedliwień — musi być precyzyjna. Precyzja to tylko inne nazwanie odpowiedzialności.

Precyzja i asceza to wyróżniające się cechy Beckettowskiego spektaklu. Żadnego naturalizmu, żadnej „naturalności”, ale też żadnej nie ma w nim „nadgroteskowości” — chociaż wszystko jest grą. Scena (dekoracje Matiasa) zamknięta od tyłu szarym płótnem; po prawej stronie, tuż przy rampie, bryła kamienia, na którym siedzi Estragon, po lewej, w głębi symbol drzewa: pień rozgałęzia się w dwa konary (w akcie II, równie symbolicznie, zawisną na nich dwa listki). To nie jest „wiejska droga” z didaskaliów, ale zamknięty teren gry. Vladimir i Estragon fizycznie dobrani są jak Flip i Flap: pykniłowaty Estragon (Horst Bollmann) porusza się ociężałym kaczym chodem, asteniczny Vladimir (Stefan Wigger) posuwa się drobnym, spętanym kroczkiem niby wielkie ptaszysko przystosowane tylko do lotu. Estragon jest gnuśny, rozkapryszony, rubaszny; Vladimir — ruchliwy, niespokojny, marzycielski. Nierozłączność tej pary podkreślają kostiumy: Estragon nosi czarne spodnie i szarą marynarkę w paski za dużą na siebie (pasowałaby właściwie na Vladimira) i odwrotnie: Vladimir ma szare spodnie w paski i za ciasną czarną marynarkę (byłaby w sam raz dla Estragona). Obaj, oczywiście, w czarnych melonikach. Podobnie dopełniają się stroje Pozza i Lucky’ego. Ale o nierozłączności obu par decyduje przede wszystkim

sens i rytm ich scenicznych działań. Każda sytuacja ma swój klucz przedmiotowy przypisany jednemu z bohaterów, każdy ma tu do odegrania swój „numer”.

Akt I rozpoczyna Estragon: siedzi na kamieniu, po „swojej” prawej stronie sceny, i usiłuje ściągnąć but. Vladimir wchodzi później, staje w cieniu „swojego” drzewa, odpowiada dość nieprzytomnie, wodząc ręką po wnętrzu melonika. Dialog toczy się istotnie z „odległości” — każdy z bohaterów zajęty jest sobą. Ale z każdą kolejną kwestią Vladimir robi krok w stronę Estragona. Zbliżenie kończy się „numerem” wspólnym, cyrkową koda solidarności: ściskają się niezgrabnie.

Spektakl staje się serią takich sytuacyjnych powtórzeń. Koda zamykająca za każdym razem jest inna, temat rozwija się jak w muzyce, w coraz to nowych wariacjach, wokół nowych wątków: buty, wejście Lucky’ego i Pozza, sen Estragona, kuchenna piosenka Vladimira, numer z melonikami. W narzuconym sobie ładzie aktorzy zdolni są podjąć każdą grę, zdaje się wręcz, że to oni narzucili losowi nieskończoność jej wariantów. Tak w wykładni Becketta sztuka, którą pomawiano o najczarniejszy pesymizm, zyskuje nową wymowę.

Ze zrozumienia nieuchronnej zasady świata nie musi wynikać — jak to niegdyś sugerowano — jedyna godna człowieka możliwość: odmowa udziału w grze, bierne czekanie na kolejny rzut kości. Przeciwnie, w grze jest cała nadzieja, w słowach, w przedmiotach, w partnerstwie. W przedstawieniu Becketta mglista, nieokreślona groźba tego, co nadejdzie (a raczej płonna nadzieja oczekiwania), zmienia się w materialną realność teraźniejszości, w aktywne trwanie; pusty, niczyj bezczas, w który wrzucono Vladimira i Estragona, Lucky’ego i Pozza, staje się ich własnym czasem, bo gęstość i rytm następujących po sobie chwil jest funkcją ich działania.

Pod ręką Becketta również związek Pozzo — Lucky, tradycyjnie interpretowany jako stosunek pana do niewolnika, układa się inaczej. Nikt tu nie jest ważniejszy od nikogo, inność drugiego „ja” jest koniecznością, wszyscy są partnerami w grze i każdy ma w niej swój udział. To właśnie gra — jednakowa dla wszystkich — stwarza szansę równości. Tylko role są odmienne. Dla Lucky’ego i Pozza publicznością są Estragon i Vladimir. Na ich żądanie Pozzo „nakręca” Lucky’ego na monolog. Vladimir i Estragon początkowo słuchają uważnie, potem ostentacyjnie się nudzą. Lucky z białą twarzą cierpiącego klauna, zaplątany w labirynt słów, którymi chce objąć sens świata, w chaos gestów, ma teraz tylko jednego słuchacza: Pozza. Im bardziej Lucky „rośnie” w monologu, tym wyraźniej, fizycznie „maleje” Pozzo na swoim krzeselku, w przeciwległym rogu sceny. Zakrywa twarz płaszczem, wciska sobie krzeselko na głowę, wreszcie kuli się na podłodze. Ale to i koniec nakręconej sprężynki — Lucky rzuca już tylko oderwane słowa, bije rękami w powietrzu, jakby miał upaść: z nieobecnością Pozza i on przestaje istnieć. I pada rzeczywiście, kiedy Vladimir zdziera mu melonik z głowy — jego partia się skończyła, teraz podmiotem gry będzie Pozzo w roli „złego pana”.

Upadek Lucky’ego to efekt tragikomiczny — śmieszna obnażona głowa ze zjeżoną wysoko szczotką włosów łagodzi przejmujący efekt bezsilności, jaki wniósł monolog postaci. Ta właśnie płynność przenikania nastroju w nastrój stanowi o wielkości Beckettowskiego spektaklu. Żadnego naciskania pedału patosu, tragiczności. Rytm wznosi się, zamiera, opada, komizm przenika w tragizm organicznie i lekko. Poetycką lekkością wyróżnia się scena snu Estragona. Zwinawszy się w siebie Estragon zasypia na kamieniu. Vladimir nuci mu kołysankę, zdejmuje marynarkę i okrywa ramiona przyjaciela. Niespokojny i ruchliwy krąży po scenie

„zabijając” zimno. Wreszcie podchodzi do Estragona, lekko poprawia mu marynarkę. Efekt niezdarnej czułości staje się śmieszny — Estragon budzi się z krzykiem. Ale znów są razem! Maszerują dziarsko przez scenę w takt walca *Wiedeńska krew*, pykniowaty Gogo z przodu, długi Vladimir za nim. Zgodna music-hallowa parada nie trwa długo, każdy podąża na swoje miejsce: znudzony Estragon do kamienia, Vladimir w stronę drzewa. Rozchodzący się rytm ich kroków ma za tło muzyczne *Marsz żałobny Chopina*. Oczywiście, marsz „nie w nogę”. Cała siła wiązania spektaklu to siła ich wzajemnego przyciągania się, cykl zbliżeń i rozstań.

A czym jest *Godot* w reżyserii autora? Pochwałą wielkiej gry człowieka o wartości. Pochwałą sztuki-mistrzostwa i sztuki, która stwarza na przekór nicości. Pochwałą wreszcie ludzkiej solidarności, która jest możliwa tylko wtedy, kiedy każdy z partnerów zna granice własnej, samotnej odpowiedzialności za grę. I kiedy nad sceną-więzieniem wschodzi księżyc, zimnozielony krążek martwego światła na płótnie, a Vladimir i Estragon mówią: „Chodźmy”, nie ruszając się z miejsca — wierzymy, że wszystko może zacząć się od nowa, że ta gra będzie wiecznie zataczać rozszerzające się kręgi.

CZŁOWIEK, NATURA, SPOŁECZEŃSTWO (Teatr Narodów — Belgrad 1976)

Wznowiony szczęśliwie w Warszawie w roku ubiegłym Teatr Narodów przeniósł się tej jesieni do Belgradu, połączony z BITEF-em, festiwalem awangardy teatralnej, który odbywa się w jugosłowiańskiej stolicy nieprzerwanie od lat dziesięciu. Od 10 do 27 września przedstawiono 20 spektakli wybitnych twórców europejskich i amerykańskich; zespołów azjatyckich ani afrykańskich w Belgradzie nie było. Sezon warszawski dawał szerszy pogląd na stan rzeczywisty teatru światowego. Belgrad natomiast skupił więcej bedekerowych nazwisk.

Teatr zawsze był narzędziem scalającym świadomość określonych grup społecznych: wspólnoty plemiennej, wspólnoty miasta-państwa, nowożytnej wspólnoty narodowej. Z biegiem historii widz — adresat teatru — stawał się coraz bardziej anonimowy i uszytywniała się treść przekazu. Teatry nieprofesjonalne lat sześćdziesiątych, komuny i wspólnoty różnych odcieni ideowych, realizowały na nowo porozumienia rzeczywiste między sceną a widownią, w imię zgody treści przekazu z potrzebami określonej widowni. Wspólnoty-komuny wymarły wraz z ruchem kontestacji młodzieżowej na Zachodzie, niektóre elementy ich języka wchłonęła i sformalizowała kultura oficjalna. A jednak nie zmarły całkiem bezpotomnie. Jeśli, otwierając belgradzkie colloquium Teatru Narodów, Eugenio Barba

mówi o „trzecim teatrze” (wyróżniając go od teatru instytucjonalnego z jego kanonem tekstów klasycznych i współczesnych i teatru awangardy szukającego nowej oryginalności), to nie jest chwyt retoryczny. Ale cóż to jest „trzeci teatr”? Najogólniej rzecz biorąc jest to teatr, który traktuje grę jako otwarty, nie zakończony proces, nastawiony nie na efekt końcowy, spektakl-komunikat, ale na sam akt komunikowania się między „widzem” a „aktorem”, kształtowania rzeczywistości porozumienia zamiast rzeczywistości przedstawiania. Pytanie nie sprowadza się do tego, czy taki teatr jest w ogóle możliwy, ale w jakim stopniu i za cenę jakich uproszczeń środków porozumienia może integrować większe i mniejsze wspólnoty ludzkie mieszkańców „globalnej wioski”, słowem — do jakiego stopnia zdolny będzie zmieniać naturę rzeczywistych stosunków społecznych i międzyludzkich związków.

Znamienne są tu dwa spektakle: *Ikowie* Brooka i *Come! and the day will be ours* Barby. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że ich podmiotem był „człowiek natury”, w przeciwieństwie do pozostałych spektakli, których podmiotem był człowiek społeczeństw historycznych: bohater dramatu, reportażu itd.

Brook zrealizował swój spektakl w paryskim Centre International de la Recherche Théâtrale na podstawie książki brytyjskiego antropologa Colina Turnbulla *Mountain People*, opowiadającej dzieje małego łowieckiego plemienia w Ugandzie. Tereny zamieszkane przez Ików zamieniono na park narodowy, zabraniając im polowań, plemię przesiedlono do rezerwatu. Za adaptację do nowego, rolniczego trybu życia Ikowie zapłacili zniszczeniem wszystkich tradycyjnych więzi i wartości społecznych, a w rezultacie niemal całkowitą zagładą biologiczną. Przedstawienie powstało jako rezultat podróży całego zespołu do Afryki, wielu prób

budowania teatralnego porozumienia między Afrykańczykami a aktorami, także po to, aby przełamać egzotyczny stereotyp cywilizowanego myślenia o Afryce.

Spektakl oparty na scenariuszu Denisa Camana, Colina Higginsa i samego Turnbulla, bardzo oszczędny w środkach teatralnego wyrazu, opowiada historię Ików w przejrzystych obrazach. Aktorzy nie imitują Afrykanów, grają w europejskich ubraniach, komentarz rozbija fałszywą iluzyjność. A jednak mamy pełne poczucie realizmu, co więcej — równoczesności zdarzeń odgrywanych z czasem spektaklu. Powstaje ono w *Ikach* jako napięcie między prawdą doświadczeń aktorskich, prawdą przekazu Turnbulla a teatralną formą opowieści, tragicznej bajki. Na naszych oczach aktorzy tworzą scenerię opowieści, rozsypują po scenie brunatną ziemię, budują chatę z gałęzi. Razem z aktorem grającym rolę Turnbulla obserwujemy, jak głód popędza Ików do zwierzęcej zachłanności, kłamstwa, naruszenia wszelkich więzi — przyjaźni, miłości rodziców do dzieci (para Ików grzebie żywcem własną córkę), opieki nad niedołężnymi, niszczy wszystkie potrzeby oprócz jedzenia, a słowo żywność staje się synonimem przyjemności i dobra. Niektóre zdarzenia — budowanie chaty, lepienie garnków, pożeranie padliny — odgrywane są naturalistycznie, inne — jazda samochodem po buszu — metaforycznie zaznaczone. Społeczeństwo Ików, przed katastrofą zorganizowane bardzo wysoko, jest modelem każdej ludzkiej wspólnoty. Człowiek nie może istnieć poza organizacją społeczną, przekroczenie pewnych barier jego zdolności adaptacyjnej nieuchronnie prowadzi do zagłady. „Człowiek w stanie natury”, tyle sławiony przez współczesnych rousseauistów, jest istotą niezdolną do żadnych porozumień.

W przeciwieństwie do Brooka spóźnionym wnukiem Jana Jakuba okazał się Eugenio Barba w spektaklu

Come! and the day will be ours, osnutym na wydarzeniu z dziejów Stanów Zjednoczonych. Tytuł nawiązuje do słów generała amerykańskiego Custera, który poniósł druzgocącą klęskę w bitwie z Indianami pod Little Bighorn. Wydarzenie historyczne stało się tu pretekstem do konfrontacji dwu ras, dwu kultur. Jedna przegrana bitwa nie decyduje o niczym: świat należy do białych. Przedstawienie, prowadzone na najwyższym diapazone emocji, agresji, brutalnego seksu, nienawiści, w rytmie agresywnego tańca, dzikiej muzyki, zawiera w sobie przesłanie pesymistyczne: tylko przez rozpętanie instynktów pierwotnych dokonuje się komunია dwu odrębnych kultur. Ale Barbie chodzi o coś więcej:

„Jest to być może dość kontrowersyjna refleksja nad tym, w jaki sposób człowiek niszczy innego człowieka w imię wartości, które uważa za uniwersalne. Historia objawia na naszych oczach gwałt ukryty za słowami: Altruizm, Postęp i Prawda”.

Ale jeśli twierdzę, że Barba jest spóźnionym wnukiem Rousseau, to właśnie dlatego, że w jego spektaklu, zbudowanym na zasadzie szoku emocjonalnego, wątki tak skomplikowane jak podkreślony wyżej nie są czytelne, a więc niemożliwe jest wyczerpanie znaczeń spektaklu. Po wtóre: że obierając agresywne klisze gwałtu człowieka na człowieku jako jedyne elementy ekspresji, uznaje tym samym arbitralnie instynkty pierwotne, instynkty „człowieka naturalnego” za sposób rzeczywistego porozumienia się aktora z widownią.

Mit rousseauizmu, mit klasycystycznej opowieści o sielankowym życiu kochanków na łonie natury, a z nim i mit narodowej tradycji francuskiego racjonalizmu doczekał się ataku właśnie ze strony Francuza Patrice’a Chéreau, młodego (32) reżysera i współdyrektora Théâtre National Populaire w Villeurbanne. W kadrze profesjonalnej sceny Chéreau wystawił, nie

graną od wygwizdania prapremiery w 1744, ostatnią sztukę Marivaux *La dispute*. Jest to Marivaux bez marivaudage'u, bez salonowej kokieterii, racjonalnej frywolności, wzbogacony o świadomość tego, co dziś kształtuje oblicze „słodkiej Francji”, konfliktu między społeczeństwem cynicznych tatusiów i zbuntowanych, tragicznie przegrywających dzieci. Jest to Marivaux romantyczny i dantejski. W *Prologu* (dopisanym na podstawie innych tekstów pisarza — *L'éducation d'un prince*, *La chemin de la fortune*) Księżę państwa idealnego prowadzi ze swoją towarzyszką dyskurs na temat: która z płci w miłości pierwsza posuwa się do niestałości i zdrady? Rozmowa toczy się na podium przed fosą orkiestry, w zupełnej prawie ciemności. Tylko refleksy światła, w lustrach improwizujących gabinet fizyka amatora, maga i „wywoływacza dusz”, wydobywają sylwetki postaci z mroku. Księżę, mistrz ceremonii, aby rozstrzygnąć spór, proponuje księżnej i jej towarzyszkom przejście do świata naturalnych, pierwotnych ludzkich związków miłosnych. W jakiejś jego rezydencji, wychowani oddzielnie od wieku młodzieńczego przez dwoje czarnych sług, żyją dwaj chłopcy i dwie dziewczyny. Przez wąską kładkę nad fosą-otchłanią, spowitą w dymy, przy akompaniamencie marsza żałobnego Mozarta postacie przechodzą do „drugiego świata”. Ukryte za frontonami dwu przeciwnieległych pałaców będą obserwatorami powstawania ludzkiego świata ze stanu natury. I kurtyna odsłania pejzaż jak z opowieści Jana Jakuba Rousseau: noc z księżycem na nowiu, w głębi las, pośrodku staw, w głąb kulisy uciekają tajemnicze frontony pałaców. Niby sielanka, ale w hiperrealizmie tego obrazu jest jakaś metafizyczna groźba. Przez siedem dni i nocy (aż do pełni księżyca) będą się tu rozgrywały dzieje miłości, zdrady i nienawiści, w różnych konfiguracjach. Kluczowym motywem jest motyw lustro: lustro, w któ-

rym odkrywamy samych siebie, którego szukamy w oczach innych, wreszcie lustra podglądaczy, okradającego z duszy. Pierwsza para bohaterów, rzucona przez czarną służbę w świat natury, Egle i Asor, najpierw odkrywa się w miłości. Wkrótce dziewczyna znajduje ukryte „drzewo wiadomości złego i dobrego” — lustro. Narcystycznie zachwycona swoją tożsamością odprawia kochanka w las. Wtedy zjawia się lustrzaność ucieleśniona, dziewczyna z drugiego placu. Epizod miłości narcystycznej, lesbijskiej, potem nowa para heteroseksualna i nowa zdrada. Powracający Asor wchodzi już na arenę zgiełku i furii. Czarni słudzy śpiewają rozwibrowany negro spiritual. Niewinny i zrozpaczony Asor popełnia samobójstwo. Coraz śmiejiej wysuwają się z ukrycia cyniczni „obserwatorzy”. Na łup rozpasanej trójki wydają nową parę niewinnych. Tak toczy się „edukacja sentymentalna”, tak od natury przechodzi do anarchicznej nienawiści. I tak — na braku porozumienia społecznego — kończą się mity państw idealnych, kultur racjonalistycznych: Księżę i jego towarzyszki ponad otchłanią nie znajdują już powrotnej kładki.

Jeśli mądry spektakl Chéreau wiele zawdzięcza „teatrowi trzeciemu”, o którym mówił Barba, anarchistycznym komunom młodzieżowym, o tyle *Otello* z hamburskiego Schauspielhaus reżyserowany przez Petera Zadecka, znanego dotąd ze świetnych przedstawień, jest popisem anarchii myślowej artysty. Na konwencjonalną, śmiertelnie nudną (przedstawienie trwa 4 godziny) manierę prowadzenia dialogu Zadeck narzuca wciąż nowe pomysły; rodem z jarmarcznej budy, z cyrku, taniego kabaretu... któż by to wszystko zliczył. W intencji twórcy miał to być zapewne teatr plebejski, teatr antyrasistowski i antyfaszystowski. Istotnie, bawarscy „eks-plebejusze” z chęcią przyjęliby tezę, jakoby faszyzm był skłonnością wrodzoną. A taki jest Jago.

(Heinrich Giskes — zresztą jedyny aktor zauważalny w całej obsadzie), od początku przebrany i określony jako „czarny myśliwy” — faszysta. Jeśli dodać do tego Otella, „nędznego Negra”, niechlujnie przebranego za wodza, i Desdemonę, damę z półświatka, nasuwa się pytanie, po co pretekst tak szanowny do lichego kabaretu. A obraz rodzimej inwencji inscenizatorskiej wyda się znacznie jaśniejszy.

Na koniec dwa spektakle, których tematem jest ludzkie działanie w historii: *Sprawa Dantona* Andrzeja Wajdy i *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem* Reeda w reżyserii Jurija Lubimowa z moskiewskiej „Taganki”. Spektakle jakże różne, a przecież w stosunku do obu słuszny wydaje się zarzut postawiony w jednej z recenzji: „retoryczność zagłuszyła dramat”. W dramacie Przybyszewskiej retoryczność należy rozumieć dosłownie: jako nadmiernie rozbudowany dialog, uciekający przecież (mimo symultanicznego przekładu) obcej widowni. Czytane głównie poprzez interpretację ról protagonistów odniesienia prawdy historycznej do świadomości współczesnej okazują się aluzyjne, jednostkowe, umyka im całość rzeczywistego procesu gry sił. W dodatku przedstawienie, zrealizowane w niewielkim wnętrzu Teatru Powszechnego (a ma to niebagatelne znaczenie w scenach w Zgromadzeniu Narodowym), zostało przez gospodarzy bardzo niefortunnie umieszczone w wielkiej sali Narodnego Pozorišta w Zemunie.

Dziesięć dni Lubimowa, jeden z trzech spektakli wystawianych przez „Tagankę” w Belgradzie, to rzecz kanoniczna zarówno w podjętym temacie, jak i w zastosowanych środkach ekspresji. Bohaterem jest zbiorowość ludzka, naród rosyjski odnajdujący swoją tożsamość w rewolucji. 50 lat temu, w epoce, kiedy Reed pisał swój reportaż, a nowa tożsamość dopiero się rodziła, spektakl Lubimowa byłby teatrem sensu stricto politycznym, agitacyjnym, dziś jest teatrem dydak-

tycznym. Zwłaszcza że i mistrzowsko stosowane przez Lubimowa środki przekazu teatralnego należą do klasycznego kanonu teatru politycznego lat dwudziestych i trzydziestych: od agitpropu poczynając, na Piscatorze, Brechcie i Meyerholdzie kończąc. Ale to już sprawa daleko bardziej skomplikowana: poczucie odpowiedzialności artysty za ciągłość tradycji, drastycznie niekiedy zrywanej przez historię.

Z tym wszystkim spektakl Lubimowa ma swój ton niepowtarzalny, osobisty i specyficznie „rosyjski”, patos przenika się tu z poetyckim liryzmem i groteską. Zwłaszcza część pierwsza, rozpoczynająca się na ulicy piosenką i tańcem, poprzez pantomimiczną metaforę „płomienia rewolucji”, metaforę życia wsi (oracz ciągnie za sobą „pański stół”), groteskowe sceny powołania Kiereńskiego (Włodzimierz Wysocki) na „opatrznosciowego męża” Rosji, sceny chaosu, głodu i wojny, zakończona patetycznym obrazem zwycięskiej rewolucji proletariackiej (ogromne cienie krasnoarmistów przeciwko karykaturalnym sylwetkom mieszcuchów), urzeka rytmem, eisensteinowskim z ducha „montażem atrakcji”. Dwie sceny zapadają szczególnie w pamięć jako obraz niepokojów i rozterek pojedynczego człowieka: w I części obraz rozprężonego, rozbitego na nieporadne ludzkie atomy tłumu przechodniów (przypominający tłum przed Uniwersytetem w *Pluskwie* Swinarskiego) i w części II — żołnierska melorecytacja w okopach: kolejne głosy nakładają się na siebie w niespokojnym, rozfalowanym rytmie wciąż od nowa stawianych pytań o zwykły ludzki los.

* * *

Obserwacje belgradzkie wskazują, że im dalej w uniwersalizm ludzkich porozumień, w motywy „odwieczne” i najprostsze, tym dalej od emocji, wrażliwości i możliwości rzeczywistej komunikacji ze wspólnotami

historycznymi, narodowymi, złączonymi kodem tradycji, „uwięzionymi w historii”. Nie zawsze i nie wszędzie przekraczanie granic tych wspólnot jest słuszone i celowe (Brook to przykład odosobniony: zresztą jego zespół, złożony z aktorów różnych ras i narodowości, jest sam w sobie „teatrem narodów zjednoczonych”). Integracja na poziomie „ludzkiej natury” może sprawić, że człowiek z „więźnia historii” stanie się „więźniem natury”, czego dowiódł spektakl Barby. Innymi słowy, jeśli teatr europejski chce osiągnąć status teatru uniwersalnego, musi przetrząsnąć sformalizowane kanony swej tradycji nie tylko poprzez zmianę kształtu przekazu, dokonującą się w kadrze sceny profesjonalnej czy tzw. awangardowej, ale poprzez zmianę struktury przekazu. Co nie jest wcale tożsame ani z odrzuceniem tekstu dramatycznego, ani z fizycznym uczestnictwem widzów, ale zawsze z włączeniem ich myślenia, ich świadomości w proces kreacji teatralnej. Tak jak to u nas robił Konrad Swinarski, jak to pokazał w Belgradzie Patrice Chéreau.

1976

BIAŁY PTAK NAD ZIELONYMI ŁAKAMI

Po siedmiu latach przyjechał znów do Polski amerykański teatr „Bread and Puppet” pod dyрекcją Petera Schumanna. 7 lat to dużo — zakończyła się wojna w Wietnamie, która posłużyła jako temat w *Wołaniu ludu o mięso*, przebrzmiały ostatnie echa kontestacji. Cywilizowany świat euroamerykański cieszy się dobrym samopoczuciem, odświeżył się w młodzieżowej rewolucji. Recenzenci „Figara” pisują entuzjastyczne opinie o *Pancerniku Potiomkinie* Hosseina. „Tieatr” analizuje awangardowe eksperymenty „Cricot 2” i Roberta Wilsona. Z mocnego uderzenia „teatru otwartego” otrząsnął się zdrowo teatr instytucjonalny, przechwyciwszy niektóre wzory młodszego brata. Dyskretny urok nowej ery trwa, życie świata stało się higieniczne i jawne. Na stanowiskach niezłomnie pozostało kilku entuzjastów teatru otwartego. Wśród nich Peter Schumann, wierny swoim kukłom i swobodnej przestrzeni gry, wierny idei teatru ludowego i politycznego.

Schumann jest z rodu tych, którzy potrafią wszędzie i zawsze z niczego, z najprostszych przedmiotów, jakie znalazły się w zasięgu ręki, z gadżetów i odpadków, stworzyć prawdziwy teatr. Kukły — fantastyczne ptaki, chińskie potwory, konie, osły, zrobione z materii zgrzebnych, z płótna i drewna — mają wszystkie tę samą cechę genialnego niewykończenia, surowego ama-

torstwa, sztuki naiwnej. W dawnej Europie Schumann byłby szopkarzem, artystą jarmarcznym, odpustowym: jest w nim ta sama potrzeba piękna powszechnie zrozumiałego, potrzeba sztuki publicznej. Europejski emigrant (wyjechał z Monachium w 1961) stworzył w Stanach Zjednoczonych teatr prawdziwie amerykański z ducha, na miarę tego jarmarku różności, jakim jest populistyczna i spektakularna kultura dzisiejszej Ameryki.

Nie znam *Wołania ludu o mięso* (poza opisami krytyki) ani innych spektakli amerykańskiego zespołu. Wnioski wysnute po obejrzeniu *Widowiska o naszym rodzimym zmartwychwstaniu* mogą mieć wagę tylko dla tego miejsca i czasu, w jakich się żyje. Więc to, co się nasuwa jako pierwsza refleksja po ochłonięciu z podziwu dla niepowtarzalnej poetyckości widowiska, to nieprzekładalność skal i doświadczeń. (Nareszcie można to napisać nie tylko o Mickiewiczu i Wyspiańskim!). W I części tego widowiska, *Droga Krzyżowa*, opartej na ewangelicznym zapisie 14 stacji Chrystusowej męki, występuje parumetrowa Kukła Chrystusa, rozpiętego na wielkim szarym ptaku: amerykański Chrystus ukrzyżowany na B-52. Zdjęcie z krzyża to równocześnie zniszczenie złowrogiego symbolu wojny. Ale nawet bez tego wyrazistego znaku współczesności — jakże inną wymowę musi mieć ten Chrystus w kamiennym lesie wieżowców Manhattanu niż pod kopułą Hali Ludowej we Wrocławiu, niż na każdej ulicy polskiego miasta. Pierwszym układem odniesienia Schumannowskiego Chrystusa na Manhattanie jest architektoniczna i polityczna przestrzeń tamtej ulicy — jego parciane ubóstwo demonstrowuje przeciw jej bogatej elegancji, jego bezradna (w tamtej skali), niema wielkość krzyczy przeciwko molochowi ze szkła, wielogłowej idei, reklamie. Misja polityczna nierozzerwalnie splata się z pierwotną ideą sakralną za pośrednictwem żywej idei

ulicy. Chrystus z Manhattanu jest świętym demonstrantem, ale i spektakularną sensacją. Pod kopułą Hali Ludowej staje się wzruszającym w ascetycznej prostocie, jeszcze jednym wyobrażeniem treści zawartej w przekazach, z którymi jesteśmy zżyci na co dzień.

Policentryzm amerykańskiej kultury, naturalny dla tamtejszego widza stykającego się na co dzień z jej wątkami anglosaskimi, murzyńskimi, hiszpańskimi, indiańskimi, dla Europejczyka objawia się w *Widowisku o naszym rodzimym zmartwychwstaniu* wtórnie: tym pełniej, im większa jego wiedza o Ameryce. W prologu aktorzy rozgrywają wśród małych grupiek widzów mini-scenki: tu połykacz ognia, tam teatrzyk najmniejszych kukiełek Puncha i Judy, tu taniec koguta-kukły i rytmiczne podskoki maleńkiego drewnianego człowieka w ręce aktora, tam ballada w stylu folk o matce z Portland, która straciła trzech synów. Wszystkie scenki mają własną, prostą poezję, odczuwalną dla każdego widza, ale dopiero ich myślowa synteza wprowadza w atmosferę przedstawienia, a wątki tych małych teatrzyków odnajdują się na wielkim planie „amerykańskiego cyrku”.

Amerykańskim cyrkiem nazwał Schumann jedną z trzech części tego misterium o 200-leciu Stanów Zjednoczonych, oglądanego z podwójnej perspektywy — sakralnej tradycji i współczesności. Część I, wspomniana już *Droga Krzyżowa*, to 14 stacji męki rozgrywanych niby we współczesnej szkółce niedzielnej. Kolejne stacje zapowiada biało ubrana dziewczynka, każdą zamyka pieśń chóru i podniosły dźwięk mszalnego dzwonka. Treść ewangeliczna splata się z groteskowymi obrazami współczesności. Chrystus ukrzyżowany na B-52 i złożenie do grobu to obraz centralny: śmierć i odkupienie Ameryki.

Część II — *Amerykański cyrk*. „Deklaracja niepodległości” — drugie sacrum amerykańskiego życia

w zwierciadle historii. Na początku mity plemienne, zbiorowe sny: przez tył ciemnej sceny płynie biała fala renów, na pierwszym planie „Murzynka” (postać ubrana na czarno) postępując za osłem zaprzężonym do pługa wolno orze ziemię. Potem, wciąż w mroku, krzesze ogień, mając za narzędzie dwa patyki i skrawki czerwonych szmatek. Następny obraz: taniec ptaków ognia: od małych dziecinnych sylwetek do kilkumetrowych postaci, granych przez aktorów na szczudłach — scena mieni się czerwienią fantasmagoryjnych, sennych widziadeł. Święto pierwotnych snów zmienia się w powszechny taniec (aktorzy bez masek) wokół panującej nad sceną postaci białego boga, symbolu radości i wspólnoty, pojednania i wiosny. Wygląda to trochę jak nasze ludowe obnoszenie „gaika”. W części „historycznej” zjawia się Uncle Fatso, czyli po polsku Wuj Sam, w rynsztunku i masce przypominających żywo pierwszomajowe pochody lat pięćdziesiątych. Przed jego pogodnym obliczem aktorzy (teraz już w maskach) na zmianę z kukielkami odtwarzają black-outową historię „Deklaracji niepodległości”. Obrazy dadzą się streścić w krótkiej formule: co dla pana Browna wynikło z historycznego podpisu George’a Washingtona. Pan Brown naprzód jest miniaturową kukielką; po lirycznym pożegnaniu z tatą i mamą wyrusza na wojnę. Powraca z niej inwalidą — stuk kuli kukielki zmienia się w kaleki krok żywego człowieka. Cywilne życie pana Browna — wolność, poszukiwanie szczęścia zagwarantowane „Deklaracją”, utopione w beznajdziejności powszedniego rytuału: poranna kawa, robota, powrót do domu, telewizja, w telewizji strzelanina. Ta część misterium najbliższa jest polskiej widowni prostotą swego liryzmu; krucha kukielka powracająca z wojny to jedna z najbardziej przejmujących scen.

Część III — *Biały koń rzeźnika*, czyli alegoria poli-

tyczna, na co umiera amerykańska wolność. Tonacją dominującą jest biel. Pan Brown w białej masce pozbawionej rysów zaślubia Statuę Wolności. Biała żona rodzi mu białego syna. Przebrany w ojcowskie ubranie-dziedzictwo chłopiec oddał się na osiołku. Do domu napływają goście — wolność, życie, poszukiwanie szczęścia, prawo (aktorzy noszą tabliczki z napisami). Ledwo karłowaty, podejrzany kuchcik w masce zdoła coś podać na stół, już rozlega się niecierpliwie bicie w bębny wielkiego stwora w chińskiej masce. Święte alegorie pokornie schylają przed nim głowy — potwór zdejmuje maskę, odsłaniając nową, gdy wolność, prawo, życie mają już tylko nagie twarze. Biała gospodyni umiera. „Zdemaskowani” aktorzy w białych płóciennych kapach z czarnymi napisami „dom”, „ogród”, „samochód”, „wieś” śpiewają elegijną pieśń. Śmierć wolności jako pochwała małej stabilizacji? Na scenie zjawia się wielka szczudlasta Śmierć-Marzanna, tańczy coraz gwałtowniej swój taniec triumfu. I nagle cisza — jakby urwał się złowrogi sen. Z pastoralnymi tonami fletu na scenę „wjeżdża” prowadzony przez małego chłopca biały koń. Obraz widmowy, odwołujący się — jak taniec czerwonych ptaków i taniec białego boga w części II — do pierwotnej czystości kultury, może symbol nowych, „duchowych” podbojów i misji? Marzanna na białym koniu opuszcza scenę, nad którą wzlatuje biały ptak.

Tak się mniej więcej w swoim kształcie obrazowym przedstawia *Widowisko o naszym rodzimym zmartwychwstaniu* teatru „Bread and Puppet” i Petera Schumanna. We Wrocławiu Amerykanie wyświetlili też film, przedstawiający fragmenty innych scenariuszy zespołu. W filmie biały ptak, unoszony przez biegnących aktów, płynie nad zielonymi łąkami. Piękna obietnica Arkadii, a przeżycie krótkie jak mgnienie obrazu. Dosyć na liryczny poemat, czy nie za mało

na teatr? Czy dlatego w *Widowisku o naszym rodzimym zmartwychwstaniu* sen i jawa, rozgrywające się przed oczami każdego i w imieniu każdego, należą do wszystkich i do nikogo? Czy taka jest zawsze cena za spełnienie uczuć zbiorowych, czy może tylko dzisiaj — w nowej epoce higienicznej jawności — sny zbiorowe wolelibyśmy przeżyć jak wzloty i upadki ludzi, a nie alegorii?

1976

WIELKIE ZMĘCZENIE

Na przełomie maja i czerwca 1978 odbyły się w Warszawie Międzynarodowe Spotkania Teatralne. Po raz drugi już, od warszawskiego Teatru Narodów w r. 1975, mieliśmy okazję poznać ciekawsze zjawiska europejskie. Ciekawsze — nie znaczy koniecznie najwybitniejsze. Zważywszy, że wybór był ograniczony (w grę wchodziły tylko teatry związane z teatrem polskim kontraktami wymiany), należałoby oczekiwać tym staranniejszej selekcji ze strony krajowych czynników kulturalnych powołanych do jej dokonania. Aby potrzebnej, mądrej inicjatywy nie utopić w improwizacji i przypadkowości, aby idei międzynarodowej imprezy nie podważały przemawiające przeciw niej fakty. Nie chcę się wdawać w cenzurki dla poszczególnych przedstawień; dla bystrego obserwatora znamionną oceną była frekwencja publiczności (zmieniająca się także w trakcie tego samego przedstawienia). Mówimy i piszemy wciąż o kryzysie teatru polskiego, powód bynajmniej niewystarczający, aby oglądać (tytułem pocieszenia?) skutki kryzysu w teatrze europejskim.

Ten kryzys jest faktem, a składają się nań — jak się wydaje — co najmniej dwie przyczyny. Po stronie teatru — dewaluacja tradycyjnych modeli teatralnych — zarówno akademickich, jak i awangardowych, która dokonała się, najogólniej rzecz biorąc — za spra-

wą ruchu kontestacji i kontrkultury. Po stronie publiczności, zwłaszcza tej wyrastającej razem z doświadczeniem nowych teatrów interwencyjnych, wspólnot i komun, publiczności, która nie chciała być publicznością, ale współtowarzyszka — ujawniają się dziś skutki tego wielkiego buntu przeciw kulturze w skali europejskiej. Przeciw kulturze jako więzieniu, zniewalającej konwencjonalnymi formami. Duch kontestacji, która eksplodowała w Europie w r. 1968, błąka się dziś za kulisami. Poczucie inflacji znaków i systemów kulturowych jest dzisiaj faktem z zakresu świadomości powszechnej. Razem z tym faktem rozwiały się marzenia o teatrze „dla wszystkich”. Charakterystyczna w tym względzie jest wypowiedź Jean-Pierre’a Vincenta, dyrektora i reżysera Teatru Narodowego ze Strassburga — uważa on swój teatr za popularny, nie w tym jednak sensie, jaki francuska tradycja nadała temu pojęciu. Teatr popularny Vincenta nie zabiega dziś o względy masowej publiczności, przeciwnie: chce skutecznie przyciągać małe grupy ludzkie, istnieć w mikroskali kulturowej. Przedstawienie Molierowskiego *Mizantropa* (otwierające Warszawskie Spotkania, prezentowane także w krakowskim Teatrze im. Słowackiego, reż Jean-Pierre Vincent) w świetle tej wypowiedzi, w konsytuacji całego przeglądu nabiera zgola innych znaczeń. Jeśli pierwotnie wydawało się niespełnioną obietnicą, na tle innych zjawisk przedstawia się jako realizacja świadoma zarówno ogólnej sytuacji teatru, jak i możliwości określonego zespołu ludzkiego. *Mizantrop* Vincenta w dobrym, starym tego słowa znaczeniu jest przedstawieniem miernym, a przy tym nie mało mówi o sceptyzmie pokolenia, które 10 lat temu ogłosiło bunt przeciw kulturze. O sceptycyzmie wobec postaw skrajnych i doktrynerskich. Kimże jest bowiem Alcest w strassburskim przedstawieniu, jeśli nie kwaśnym doktrynerem cnoty? Jego wieczne krytykanctwo

jest równie skostniałe jak piruety towarzyskiej konwencji pozostałych postaci. Co więcej — zdaje się to przedstawienie mówić, że nonkonformizm — zadufany w sobie — to naturalny spadkobierca cynicznego oportunizmu. Praktykowany na własny użytek jest zaledwie śmieszny, dyktowany jako recepta na szczęście zbiorowe staje się wkrótce niebezpieczną demagogią. Intencję reżyserską ujawnia zresztą raczej plastyczna kompozycja spektaklu niż gra aktorów. Skontrastowane ze sobą dwie konwencje: nowoczesny geometryzm i „żywiółowy” barok dekoracji składają się na zrównoważoną jedność, chłodną elegancję scenicznego wnętrza. Czy jest ono synonimem równowagi kultury — nie wiem, ale niewątpliwie jest wyrazem niewiary w awangardowe ekstremizmy. Gdyby na podstawie przedstawienia jednego teatru można wyrokować ogólniej, można by powiedzieć, że teatr francuski znowu szuka pojęcia „dobrego smaku” i publiczności, która była do tego pojęcia przywiązana. Nie więcej i nie mniej! Aktorzy w tym zespole nie wykraczają ponad przeciętność; znamienne, że dwie wyróżniające się role: Oronta (Claude Bouchery) i Arseny (Michèle Foucher) to role charakterystyczne.

Po drugiej stronie Pirenejów w teatrze hiszpańskim daleko od rezonerstwa i statecznego akademizmu Francuzów. Teatr hiszpański dopiero teraz mógł się nabiwić gorączki awangardyzmu. W ostatnich latach oglądaliśmy na naszych scenach dwa zespoły hiszpańskie — instytucjonalny Teatro Nacional Maria Guerrero i wyrosłą z ruchu kontrkultury „La Quadre”. Pierwszy dawał pojęcie o spustoszeniach, jakich dokonuje w kulturze panowania władzy autorytarnej, drugi był piękną zapowiedzią wyzwalać się sztuki, podjętą w duchu najlepszych rodzimych tradycji. Teatr Nurii Espert, aktorki o radykalnych przekonaniach, przyjechał do Warszawy opromieniony szeptaną sławą artystycznej i po-

litycznej awangardy. Nazwisko argentyńskiego reżysera Victora Garcii, realizatora *Yermy* Lorki, odmieniała w superlatywach europejska prasa. Szanując przekonania twórczyni zespołu, nie sposób przecież oprzeć się pytaniu, jak dalece stanowi on tło dla teatru jednej aktorki? *Yerma* w realizacji Garcii jest monodycznym przedstawieniem erotycznego opętania tytułowej bohaterki. Wątpię, czy Lorca mógł przewidywać ruch feministyczny, ale z pewnością Nuria Espert w roli *Yermy* wpisuje się między bojowniczkę tego ruchu. Zniknęła w przedstawieniu poetycka metafora Lorki przeciwstawiająca temat bezpłodnej martwoty Juana potrzebie miłości *Yermy*, afirmacji życia przez macierzyństwo. Społeczne uwikłania tragizmu ustąpiły miejsca fatalizmowi, płynącemu ze ślepego, niepoahamowanego biologizmu. Dla pozorów tragizmu reżyser widowiska zaaranżował pozory awangardyzmu: wielki batut, zmieniający kształty z jękiem maszynerii, z powodzeniem zastąpiłaby scena pudełkowa, bowiem wejścia aktorów do akcji w niczym nie sprzeciwiają się jej konwencjom. Może poza jedną sceną — erotycznego Ogrodu Rozkoszy, epatującego seksem równie okrutnym wobec aktorów, co artystycznie podejrzanym. Zapewne — inaczej się to przedstawienie mieści we wrażliwości hiszpańskich widzów. Zrealizowane jeszcze za życia Franco mogło być traktowane jako desperacki manifest wolności ludzkiej, rozsadzającej okowy, bez względu na koszty, jakie przyjdzie za to zapłacić. Nasze pojęcia o sztuce teatru są też z pewnością niewystarczające dla oceny społecznej wartości tego zjawiska. Wiednie czy bezwiednie teatr jest wszakże lustrem rzeczywistości pozateatralnej.

Generalnie o teatrze europejskim na podstawie Warszawskich Spotkań dałoby się powiedzieć, że znać na nim jakieś wielkie zmęczenie. Nie aspiruje do rozstrzygania o wielkich procesach dziejowych, zajmuje

skromną, tradycyjnie mu przez kulturę wyznaczoną pozycję, nie poucza, nie agituje, lepiej czy gorzej — po prostu opowiada czy bawi. *Kaukaskie kredowe koło* Brechta przywiezione przez Teatr Miejski z Göteborga (reżyserował Fin — Ralf Langbacka) czy *Historia konia* leningradzkiego Teatru im. Gorkiego (reż. Georgij Towstonogow), każde na swój sposób mówią o głodzie wartości, którego życie społeczne nie jest w stanie zaspokoić.

Dla Szwedów Brecht miał być okazją do zabawy w myśl zasad wyznawanych przez samego pisarza. Jest to wszakże zabawa osobliwa, prowadzona przez uczonego w piśmie brechtologa, który i wymaganiom teorii (deziluzjonizmowi, efektowi obcości, literackim inspiracjom Brechta) chciałby sprostać i tym sposobem — rozbierając mechanizm na śrubki — dostarczyć wrażeń publiczności, znużonej uregulowanym luksusem codzienności. W rezultacie czego to majsterkowanie hobbysty przeradza się w seans uciążliwej, pedantycznej nudy dla publiczności. Aktorzy, którzy podczas występów na Teatrze Narodów w *Gustawie III* Strindberga zaprezentowali się jako zespół na wysokim poziomie, wobec Brechta (z jednym wyjątkiem Viveki Sehldal — Gruszy pełnej temperamentu, lirycznej — a nie popadającej w sentymentalizm) stanęli bezradni, odarci z całego doświadczenia, amatorzy prawie.

Szwedzkie remedium na cywilizacyjne poczucie pustki popadło w tę samą inflację znaków co sama cywilizacja. Wielkim sentymentalizmem, melancholią i goryczą powiało od jednej z dwu najciekawszych propozycji Spotkań — *Historii konia* wg opowiadania Lwa Tołstoja, wystawionej przez leningradzki Teatr im. Gorkiego w reżyserii Georgija Towstonogowa. Temat niewielkiego opowiadania *Wiatronogi* rozrósł się reżyserowi w poetycką przypowieść o losie człowieka, zdeterminowanym biologicznie i społecznie. Zaledwie zarysowaną u

Tolstoja paralelę między przegranym życiem księcia Sierpuchowskiego i losem Srokiego Wałacha Towstogow i adaptator opowiadania, Rozowski, podnoszą do rangi uogólniającej metafory. Człowiek jak zwierzę, zwierzę jak człowiek, jednakże określani przez swoją obcość, odrębność od stada, wydani na pastwę przypadkowości, ślepych kaprysów losu, na które nie mają wpływu, jednakowo bezwolnie zmierzają ku przypisanej obu śmierci. Warto sobie wszakże uświadomić, że o tragizmie niepodobnej do innych jednostki ludzkiej w większym stopniu niż maść u konia decyduje wybór moralny, przeciwstawiający się stadnym instynktom. Wybór, który zwalnia człowieka od biologicznej przypadkowości egzystencji i czyni zeń gospodarza własnego życia. Jak każda nazbyt ogólna metafora przedstawienie Towstogonowa ujawnia deflację znaków. Zjawisko dobrze nam znane z rodzimego gruntu, acz historyczne i współczesne jego przyczyny są krańcowo odmiennie. „Dusza rosyjska”, ziemi przypisana, w naturze rozkochana, a przez naturę zdeterminowana, byłaby tu postacią ucieczki od zgoła niebiologicznych determinant. Teatr radziecki nie byłby wszakże sobą, gdyby nie nadawały mu charakteru rozkochane w naturze aktorские dusze. I spektakl Towstogonowa wyróżniał się w Warszawie przede wszystkim charakterem aktorstwa, E. A. Lebiediew naśladuje z natury „końskość” Wiatro-nogiego, ale jego bogata, elastyczna mimika smutnego klauna stanowi zarazem komentarz do końsko-ludzkiej doli. Gra jak gdyby na dwu planach, w dwu osobach: w pierwszej osobie jest koniem, w trzeciej — milcząco lituje się nad nieszczęsnym, daremnym życiem swego bohatera. Ponad tym wszystkim — jeszcze cieniutka nitka świadomości o zawinionej winie, nędznej śmieszności klauna. Nieposkromionego woźnicę Teofana, żywe wcielenie mocnych bohaterów ruskich bylin, zagrał

J.N. Mironienko. A cały zespół rzetelnie wypełnił powierzone mu zadania, jeszcze raz pokazując, że aktorstwo w swej masie jest przede wszystkim kwestią opanowanego rzemiosła.

Spośród wszystkich omówionych zespołów jeden tylko Teatr Artystyczny z Aten, kierowany przez Karolusa Kouna, zaprezentował niezmaconą, młodzieńczo świeżą radość bycia na scenie. Już sceneria *Pokoju* Arystofanesa wprowadzała w beztroski nastrój ulicy śródziemnomorskiego miasteczka, zawieszanej schnącą bielizną. Scenograf (Dionyssos Photopoulos) swobodnie korzystał ze stylów sztuki różnych epok: sylwetka bogini *Pokoju* z dwoma gołębiami w rękach przypominała malarstwo Picassa i rysunki dziecięce, jej towarzyszka *Opora-Urodzajka* zawdzięczała kostium i maskę „owocowym portretem” Arcimboldiego, Hermes paradował w białym fartuszkach pokojówki i korkowym tropikalnym kasku. Postaci *Wojny* i *Harmidru* odwoływały się do stylu antywojennej karykatury Georga Grosza. Ten collage stylów był doskonale jednolity w nastroju — odpowiadający dionizyjskiej rubasznej radości i hybrydizmowi Arystofanesowskiej komedii. Na czas tego przedstawienia znaleźliśmy się dzięki spontaniczności aktorów u najprawdziwszych źródeł sztuki teatru: potrzeby gry, zabawy, która jest (a w tym zespole było to widać) codzienną potrzebą ludzką. Wśród aktorów Teatru Artystycznego nie ma jakichś wybijających się wielkości (wszystkie postacie, także kobiece, grane są przez mężczyzn), ale tu każdy jest aktorem o każdej porze dnia i nocy, w teatrze i na ulicy. Jorgos Lazanis, odtwarzający Trygajosa, attyckiego wieśniaka, który sprowadził na ziemię Pokój, stworzył postać należącą do wielkiej rodziny prostaczków, co chytrym dowcipem umieją sobie radzić we wszystkich okolicznościach, a śmiech ich nie zna żadnego tabu, choćby nim było włas-

ne „ja”. Oglądając *Pokój* w reżyserii Kouna odnosi się wrażenie, jakby czas się cofnął, jakbyśmy nigdy nie widzieli w farsach, ekranowych i teatralnych burleskach wszystkich tych mało wybrednych (i zawsze śmiesznych) gagów. Może dlatego, że tajemnica sztuki zawiera się także w tym, aby będąc zawodowcem zachować duszę amatora?

1978

MITOLOGIE I PRZECENY

Na tegorocznym Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego po raz pierwszy odezwały się głosy kon-
testatorów. Kilka zespołów (nie wchodzę tutaj w me-
rytoryczną ocenę wartości ich prac teatralnych) na bu-
rзлиwej konferencji prasowej ogłosiło protest przeciw
zmarnowanej, wskutek niedociągnięć organizacyjnych,
szansie wspólnej pracy podczas programu Integracja —
Kooperacja w Oleśnicy, poprzedzającego festiwalowe
prezentacje wrocławskie. Nie podejmuję się rozstrzy-
gać, kto zawinił w Oleśnicy — meteorologia czy or-
ganizatorzy. Była to wszak pierwsza próba wspólnych
działań zespołów o różnych orientacjach artystycznych;
jeśli nawet wynikają z niej wnioski negatywne, to
nie należy pochopnie sądzić, że samo doświadczenie
oleśnickie było zbędne. Faktem jest wszakże, doświad-
czonym już na własnej skórze, że typowy dla wroc-
ławskiej imprezy bałagan organizacyjny, zasada wiel-
kiej improwizacji, młodzieńczej beztroski i niefrasobli-
wości, które przywykło się traktować jako jej cechy
nieodłączne, w tym roku szczególnie dały się we zna-
ki. Nie o to chodzi, by uskarżać się na osobiste kłopoty
wynikłe z chaosu organizacyjnego festiwalu, ale aby
popatrzyć na ten chaos jako modus agendi, niebezpie-
czny dla ducha samej imprezy. W tym sensie protest
kilku zespołów powinien być dla organizatorów dzwon-
kiem alarmowym, sygnalizującym instytucjonalizowa-

nie się żywiołowości i przypadkowości. Dotkliwie skutki takiej instytucjonalizacji znamy dobrze z różnych dziedzin życia społecznego. 20 lat istnienia „Kalam-buru” — organizatora festiwalu — to chyba dość, aby wykluczyć kokietowanie „amatorstwem”, studenckimi warunkami życia etc. Wielu spośród sztabu organizatorów to ludzie, którzy dawno wyszli nie tylko z lat studenckich, ale i ze statusu amatora: niezmiennie od lat sprawując funkcje animatorów i menadżerów. W każdej innej instytucji nazywałoby się to wrośnięciem w posady, tutaj nazywa się „studenckimi warunkami życia”.

Kwestią bardzo kłopotliwą, która zadecydowała o nieporozumieniach repertuarowych tegorocznego festiwalu, jest samo pojęcie Teatru Otwartego. Na dobry ład nie wiadomo, co przez to rozumieć. Jeszcze 10 lat temu, w epoce najbujniejszej rewolty młodzieżowej i idącej za nią krok w krok rewolty artystycznej — pojęcie to mniej czy bardziej precyzyjnie określało teatry nieprofesjonalne, wspólnoty czy komuny, złączone nie tylko programem „życia w sztuce”, ale i programem życia w rzeczywistości, poza i przeciw jej fałszywym ideom, wartościom, strukturom. Ślady takiego rozumienia Teatru Otwartego pozostały w programowych tezach komisarza festiwalu, Bogusława Litwińca: „13. Sztuka otwarta wybiera nastawienie etyczne przed estetycznym, piękno traktuje w kategoriach sprawiedliwości i dobra, a skuteczność oddziaływania w ich imieniu stawia nad przymus obrotów w granicach stylu, gatunku, tradycji”. „14. Sztuka otwarta traktuje siebie jako sposób uczestniczenia w życiu — zgodnie z przekonaniem, że tworzyć inaczej to znaczy żyć inaczej”. Przy wyraźnej próbie zachowania „ciągłości tradycji” ruchu „teatru otwartego” i równoczesnej tendencji do stworzenia ram tak ogólnych, aby zmieściły się w nich wszystkie możliwe przypadki, te-

zy te znajdowały bardzo wątle pokrycie w rzeczywistości festiwalowej. Jeśli w ogóle można sensownie oddzielać etykę od estetyki w sztuce, nie sprowadzając jej do moralizatorstwa i funkcji propagandowych, to we Wrocławiu charakterystycznie się w tym roku zaznaczała tendencja przeciwna — do „estetyzacji”. Różnie zresztą się realizującej — jako martwy formalizm (austriacki zespół *Studia Bühne* z *Marat Sade’em* Weissa, imitujący inscenizacje scen akademickich, japoński KSEC w uproszczonej na sposób europejski, powierzchownie „zmodernizowanej” stylizacji starej japońskiej formy; czy jako pseudoawangardyzm francuskiej trupy „La Courneuve”, gdzie patetyczna deklamacja á la *Comédie Française* szła o lepsze z gimnastyką na przyrządach cyrkowych). Grecki zespół *Kessarianis*, nie z własnej winy przecież, także trafił na niewłaściwy festiwal. Trudno się dziwić publiczności, która opuszczała salę podczas przedstawienia konwencjonalnej farsy granej z konwencjonalnym „humorkiem” właściwym prowincjonalnym trupom amatorów. Krakowski Teatr Kolejarza, oderwany od swojej publiczności i środowiska, sprawiłby zapewne podobne wrażenie. Nie wiem, jak spełnia swoją funkcję wobec emigrantów politycznych *Matka Gorkiego*, zaprezentowana, w swoiście hiszpańskiej lekcji teatru agit-prop, przez zespół GIT z Madrytu, chociaż wątpię, czy dzisiejszy emigrant potrafi utożsamić współczesny skomplikowany świat walki politycznej z jej historycznym obrazem i anachronicznym stylem teatralnym, zaprezentowanym przez madrycki zespół.

„Rewolucyjność” teatru trzeba mierzyć także stopniem jego spektakularyzmu wobec rzeczywistości — jeśli rzeczywistość przemaga sztukę bogactwem swych teatralizacji, nie można chyba żywić złudzeń co do siły oddziaływania takiej sztuki. Podobne wątpliwości budziła „żywa gazeta” grupy „*Esperanza*” z USA. W po-

nad dwugodzinny spektakl *La victima* (Ofiara) opowiedziano 60-letnie dzieje chicanos, meksykańskich imigrantów do Stanów Zjednoczonych — deportacje, więzienia, strajki, głód, procesy adaptacji i wynaradawiania. Naiwny i bezpretensjonalny styl tego przedstawienia może stanowić pewien „smaczek” dla Europejczyka, snobującego się na społeczny protest, byle ów protest miał postać dziecięcej naiwności, „ludowości”, politycznej Cepelii. Nie należy wszakże zapominać, że teatr „Esperanza” działa w Kalifornii, w raju reklamy i filmu, w kraju, w którym funkcjonuje najbardziej spektakularna telewizja świata, że wszystkie te elementy — chcemy czy nie — kształtują poziom wrażliwości estetycznej potencjalnego widza, tym skuteczniej, im mniej świadomie potrafi się im opierać. Niepodobna dziś robić teatru politycznego, opartego na estetyce anachronicznej wobec wrażliwości współczesnego człowieka, nie stawiając sobie pytań o typ jego wyobraźni, rodzaj — jak powiedziałby Strzemiński — świadomości wzrokowej. Nowej etyki nie ma w sztuce bez nowej estetyki. (Polityczne sukcesy Brechta, Piscatora, radzieckiego agit-propu, zrewoltowanych zespołów lat sześćdziesiątych potwierdzają zasadność powyższego wniosku). A nowej estetyki nie ma bez wizji człowieka, jako twórcy i podmiotu wartości moralnych, historii, własnego losu. Bądź jako przedmiotu, którym manipulują siły wyższe, reguły gry, skostniałe struktury mityczne i społeczne. Obie wizje w równej mierze — każda we właściwy sobie sposób — dają świadectwo prawdzie swego czasu i obie uchwytnie są w najambitniejszych realizacjach wrocławskiego festiwalu. Wśród nich na pierwszym miejscu trzeba wymienić poznański zespół Teatru 8 Dnia i węgierskie Studio K. I węgierski *Woyzeck* Büchnera, i zbiorowo stworzony scenariusz poznańskiej *Przeceny dla wszystkich* wpływają z tego samego poczucia tragizmu i daremności

jednostkowego buntu w społeczeństwie rządzącym się totalizującą mitologią — czy będzie nią mit sukcesu, posiadania, jednostkowego idola, czy mit „ogólnego zdrowia”. W *Histoire de la folie* Henri Foucault precyzyjnie przedstawił, jak zdrowe społeczeństwa XVII wieku, złotego wieku kultury i monarchii absolutnych Europy, spychały na margines, eliminowały z życia, stwarzały „ostry nadzór” wszelkim jednostkom podejrzanym o aberrację — społeczną, polityczną, „zdrowotną”. W tych wspaniałych czasach stworzono nie tylko zamknięte struktury tragedii Racine’a, ale także architektoniczne projekty idealnych miejsc „haute surveillance”, gdzie każdy śledzony był zarazem śledzącym. Dziś te idealne struktury architektoniczne nie są potrzebne, architektonika mitologii zbiorowych stwarza dostateczną gwarancję eliminacji ludzi „luźnych”, zbuntowanych. Złoty mit pieniądza, posiadania, lekkiej, łatwej i przyjemnej tożsamości zbiorowej za cenę rezygnacji z człowieczeństwa jednostkowego i podmiotowego, za cenę rezygnacji z pamięci i odwagi jest przedmiotem natrętnej, żarliwej refleksji w *Przecenie dla wszystkich*. A refleksja ta jest głęboko zakorzeniona w niezwykle ekspresyjnej ikonice spektaklu, nawiązującej do świetnej tradycji polskiej sztuki powojennej — do malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, do stylu poetyckiego Andrzeja Bursy. Groteskowy pochod marionet bez twarzy, kostiumów-symboli w *Przecenie* jest oryginalnym, twórczym odnowieniem inspiracji *Ukrzesłowanych* i *Rozstrzelań* Wróblewskiego, dopisuje tragironiczny dalszy ciąg wierszowi Bursy *Szanuj łach*, pokazuje nieuchronny finał sukcesu i spokoju za wszelką cenę.

Jeśli w *Przecenie dla wszystkich* zasadą są wewnętrzne działania zespołu, w *Woyzecku* widzowie w istotny sposób współtworzą dramaturgię spektaklu. Gwałtowny naturalizm tego spektaklu jest naturalizmem

naszego, widzów s p o j r z e n i a. To my jesteśmy obserwatorami, podglądaczami, voyeurami widowiska namietności, lęku i gniewu — to my podglądamy z bliska, idąc za aktorami w przestrzeni gry — pocałunki Woyzecka i Marii, na naszych ciekawych oczach odbywa się zwierzęco gwałtowny coitus Marii z Tamburmajorem, to my dzielimy rzeczowe, taksujące człowieka jak zwierzę, spojrzenie Doktora — to my wreszcie — idąc krok w krok za Woyzeckim ściganym przez „głosy” — jesteśmy jego rzeczywistymi prześladowcami, materią jego lęku. Okrucieństwo i miłość — te dwa tematy niosące ze sobą dwie różne wizje człowieka, w dwu różnych spojrzeniach, tematy ze sobą muzycznie splecione, stanowią o wielkości węgierskiego spektaklu. O gradacji, znaczeniach, kontrapunktach, o poetyce spojrzenia w *Woyzecku* można by napisać całą rozprawę. Tu mogę odnotować tylko, że właśnie Węgrom udało się odnaleźć społeczne źródła tragedii Woyzecka, uogólnić zimne, taksujące, rzeczowe spojrzenia Kapitana, Doktora, Tamburmajora jako istotę spojrzenia społeczeństwa opresywnego i represyjnego na człowieka, na „innego”. Aktorstwo tego spektaklu znacznie przerosło wszystkie festiwalowe miary — skupione na głębokiej pasji wewnętrznej, jej podporządkowuje gradację ekspresji — od ściszonej, „nieobecnej obecności”, biologicznego trwania aktora do działań przebiegających z całą gwałtownością okrucieństwa i namietności.

Dwa skądinąd znakomite przedstawienia tegorocznego festiwalu: Szekspirowski *Tytus Andronikus* angielskiej grupy Triple Action Theater i *Wilgoć Sceny Plastycznej* KUL Leszka Mądzika, tematycznie spokrewnione z doświadczeniem Węgrów, na jego tle wydają się bladym cieniem, platońską ideą tragizmu. Węgierski spektakl rozgrywa się w żywym „tu i teraz” (wspólnym dla „widzów” i „aktorów” przez fakt spojrzenia),

czasoprzestrzeni, która jest skrótem czasoprzestrzeni rzeczywistej i historycznej. Zarówno w przedstawieniu angielskim, jak i w *Wilgoci* Leszka Mądzika przestrzeń jest kulturowo „spreparowana” — spojrzenie widzów teatralnie unieważnione, „oswojone”.

Angielski zespół (uczestniczył już we wrocławskim festiwalu z *Królem Learem* w r. 1973) zbiera pokłosie teatrów uczestnictwa, wspólnoty i rytuału sprzed lat, a przede wszystkim — Grotowskiego; ale to, co w tamtym doświadczeniu było drogą do „spotkania”, odrzucenia teatru, tu staje się na powrót znakiem rytuału teatralnego, naturalnie ze świadomością drogi, jaką teatr przebył. Polemika z Grotowskim w obronie autonomicznie teatralnej wartości znaku, symbolu akcji. Bogata wizualność i ekspresja nie mają w *Tytusie Andronikusie* nic wspólnego z imitacją czy przedstawieniem. Jest to swobodna próba kompozycji na temat utworu, w której obecne są główne motywy obrazowe, filozoficzne, a także sytuacje dramatyczne. A więc motyw ślepego losu, który przemienia ludzi w marionetki (Lavinia prowadzona jest przy pomocy sznurków przez inne postacie), gry przypadkowej jak lot muchy (Rumbelov wprowadza tę „ślepą muchę przypadku” za tekstem z aktu III, pozostawiając pamięci i wyobraźni widza łańcuch skojarzeń). Dalej — motyw gry z zamysłem — o złoto, o władzę, postaciowany przez Aarona. W drugiej części przedstawienia pojawia się motyw zemsty i krwi wiodący rozwój wydarzeń ku tragicznemu finałowi i zamykającej spektakl metaforze znikomości ludzkiego życia — schodzący ze sceny aktor rzuca w płomień świecy kawałek papieru. Operując Szekspirowskimi kliszami obrazowymi, materia sceniczną ulubioną w teatrach uczestnictwa (piasek, płomień), doprowadzając do absurdu pojęcie rytuału zbiorowego z istic angielskim czarnym humorem (podczas uczty, na której Tytus częstuje Tamorę paszte-

tem z jej synów, inni aktorzy serwują widzom kielbasę), Rumbelov ani na chwilę nie pozwala nam zapomnieć, że jesteśmy w teatrze. Żongluje napięciem, które wyzwala się między obrazem scenicznym a łańcuchem skojarzeń widza, wyzwala samodzielny ruch jego świadomości, konstytuujący syntezę dramatyczną całości. Ruch wyobraźni samodzielnej i krytycznej wobec wszelkich znaków i mitów o sfetyszyzowanej treści. „Człowiek cały” Rumbelova potrafi się odnaleźć we wspólnocie rytuału, pod warunkiem, aby nie odbierać mu władzy sądzenia i prawa do ironii. Bardzo to bliskie kontradycjom sztuki i myśli polskiej — Wyspiańskiemu, Teatrowi Konrada Swinarskiego, spektaklowi Teatru 8 Dnia — *Przecena dla wszystkich*.

Niepodobna tu opisać piękna form w przestrzeni muzycznej w *Wilgoci* Leszka Mądzika. Swoje monodie obrazowo-dźwiękowe tworzy ten artysta z nieomylnym wyczuciem — jako czyste chwile materialnego upływu czasu. Czasu biologicznego, który niesie z sobą kres życia, i czasu metafizycznego — otwierającego się ku sakralnej niepodzielności osoby ludzkiej. W nieubłaganym przemijaniu czasu biologicznego, w trwaniu czasu „świętego” przepływają przed naszymi oczami zmumifikowane szczątki ludzkich ciał, gipsowe atrapy głów, drewniane protezy nóg, antyczne białe sarkofagi — cmentarz i pobojuwisko dumnej, historycznej egzystencji ludzkiej. Na koniec z deszczoszczelnego czarnego wnętrza wyłania się niejasny zarys. Z przewieszonego na sznurze żywego ludzkiego ciała ściekają miarowo krople. Woda, krew, pot — wszystkie zawierają się w tym nowoczesnym apokryfie Ukrzyżowania i obrazie powszedniego cierpienia pogwałconej osoby ludzkiej.

Dla Mądzika „życie dla historii” uśmierca niepowtarzalne biologiczno-metafizyczne istnienia człowieka. Charakterystyczne podzwonne życiu dla historii, dla

idei jednoczącej generację, masy itd. (a — co za tym idzie — dla teatru politycznego) zabrzmiało też w dwu innych przedstawieniach: w *Zachodzie „Comuny Baires”* z Mediolanu i *Skrzyżowaniu* (współrealizacja łódzkiego Teatru 77 ze szwedzkim Teatrem 9).

Prawie 3-godzinny *Zachód* znużył publiczność skalą i trwaniem swojej teatralizacji. Ciekawy był przede wszystkim jako manifestacja świadomości grupy, która utożsamia się z generacją młodzieżowej rewolucji 1968 r. Wewnętrzne pokryte prowokacyjnie anarchicznymi hasłami o treści polityczno-obscenicznej, portrety idoli wieku — Che Guevara, Mao obok Marylin Monroe. Wolność bez granic — polityczna, społeczna, artystyczna, erotyczna. W tych sloganach, jakby żywcem przeniesionych z murów uniwersytetów europejskich tamtego czasu, Historia ukazuje promienną twarz wolnej bachantki. Ale spektakl — czyli dziejący się „tu i teraz”, w 10 lat później, teatr dziejów — od Inkwizycji średniowiecza, poprzez Rewolucję Francuską, rodziny hitleryzmu, śmierć Róży Luksemburg, śmierć Che Guevary — to tylko teatr szaleńców, którym здаje się, że są wolni. Gigantyczna „przecena dla wszystkich”, przecena złudzeń, jarmark i dom obłąkanych, którym dyryguje z ukrycia jakiś „zdrowy” duce, führer, wódz. Che Guevara, zamknięty w klatce jako szaleńiec, niebezpieczna osobliwość — już w chwilę po śmierci będzie kreowany świętym. Tak rodzą się niegroźne dla władzy idole.

Te nasm Gombrowiczowski motyw — historii jako wielkiej kostiumerii — zjawia się w przedstawieniu polsko-szwedzkim. Rozpoczęte konferencją międzynarodową na tematy wychowawcze spotkanie dwu delegacji prowadzi do gwałtownego sporu o przyszłość ekonomiczno-polityczną Wschodu i Zachodu. „Siódemki” rozpoczynają symboliczną budowę. Rośnie zakład za zakładem, tempo wzrostu, statystyka i optymizm prze-

mówień inauguracyjnych. A wśród budowniczych rodzą się pytania, niepokoje, wątpliwości. Finałowy polonez *Pożegnanie ojczyzny* unieruchamia wszystkich, z mówcą na czele, w marszu w miejscu. W drugiej części sali Szwedzi otwierają teraz swój kramik z wolno sprzedajnymi ideami. Commedia dell'arte, „ciuchy”, gdzie można kupić wszystko — marksizm, maoizm, freudyzm, panseksualizm. Nieśmiertelna Marianna ze sztandarem „prowadzi lud na barykady”. Brzmi *Etiuda rewolucyjna* w kolejnych cyklicznych nawrotach. Widzowie zdeorientowani — odejść, zostać? Opada kurtyna dzieląca salę — konfrontacja dwu mitów — z niepewnym tłumem gapiów pośrodku.

Gatunek tej publicystycznej retoryki daleki jest od siły refleksji nad mechanizmami związków człowieka z historią, mechanizmami niszczącymi jednocześnie osobę i zbiorowość ludzką, zawartej w *Przecenie dla wszystkich* Teatru 8 Dnia. Teatr 77, „Comuna Baires”, Szwedzi z Teater 9 wciąż jeszcze operują pojęciem masy, pokolenia jako podmiotu historii. Poznaniacy, Węgrzy ze Studia K, angielski zespół TAT z tej samej lekcji dziejów wyciągnęli wniosek, że poziom i charakter przeceny wartości moralnych zakorzeniony jest w sumieniu samotnego, krytycznego ludzkiego „ja”.

INDEKS NAZWISK

- Alonso José Luis 260
 Andersen Hans Christian 195
 Anouilh Jean 277
 Appia Adolphe 74
 Arcimboldi Giuseppe 305
 Arystofanes 305
 Audrey 238

 Babel Izaak 246, 252
 Baczyński Krzysztof Kamil 18
 Bałucki Michał 173, 175
 Baranowski Henryk 176, 189, 190
 Barba Eugenio 284—287, 289, 292
 Bardini Aleksander 211
 Barszczewska Elżbieta 216
 Barzykowski Stanisław 167
 Bator Zbigniew 150
 Beckett Samuel 12, 97, 99, 237, 271, 276—282
 Bergman Ingmar 124, 259
 Berkeley George 251
 Beseler Hans von 250
 Białoszewski Miron 236
 Biczysko Stanisław 179
 Bielecka Hanka 12
 Bieńkowski Zbigniew 116
 Bińczycki Jerzy 56, 136
 Bista Henryk 89

 Błoński Jan 105, 107
 Bogucki Andrzej 17
 Bogusławski Władysław 165
 Bogusławski Wojciech 160, 164
 Bollmann Horst 279, 280
 Borowski Tadeusz 143
 Bouchery Claude 301
 Boy, zob. Żeleński-Boy Tadeusz
 Braun Kazimierz 93—95, 117, 180—187
 Brecht Bertold 9, 10, 196, 236, 237, 239, 241, 271, 291, 303, 310
 Brešan Ivo 139
 Brook Peter 34, 152, 259, 261, 285, 286, 292
 Broszkiewicz Jerzy 238, 244
 Bryll Ernest 209
 Brzozowski Stanisław 8, 80, 145, 146, 148, 171, 172, 213, 221, 223
 Büchner Georg 31, 41, 310
 Budzisz-Krzyżanowska Teresa 174
 Bułhakow Michał 70—73, 138
 Buñuel Luis 58, 260
 Bursa Andrzej 143, 311
 Burzyński Zenon 89
 Butrym Seweryn 17

Calderon de la Barca Pedro 58
 Caman Denis 286
 Camus Albert 51, 200
 Cat-Mackiewicz, zob. Mackiewicz-Cat Stanisław
 Chaucer Geoffrey 139, 141
 Chéreau Patrice 287, 289, 292
 Chodakowska Anna 69, 158
 Chopin Fryderyk 45, 202, 283
 Ciepiela Ewa 174
 Coveney Michael 32
 Craig Edward Gordon 74, 233
 Custer George Armstrong 287
 Cybulski Bogdan 142
 Cybulski Zbigniew 143
 Czaplewska Róża 199
 Czarnocka Jadwiga 185
 Czartoryska Urszula 113
 Czechow Antoni 44—46, 48, 118, 248, 254
 Czechowicz Mieczysław 54—56
 Danton Georges-Jacques 61, 81, 82
 Dejmek Kazimierz 93, 117, 139, 176, 181, 184, 196—199, 211, 212, 216, 236, 240, 241
 Demarczyk Ewa 16, 18
 Dębosz Sławomir 118
 Dominik, św. 66
 Dostojewski Fiodor 72, 97, 98, 100
 Duchamp Marcel 227, 229
 Dunajewski Izaak 41
 Dürrenmatt Friedrich 238, 244
 Dygat Stanisław 15—17
 Dykiel Bożena 40
 Dymna Anna 46
 Espert Nuria 301, 302
 Esslin Martin 276, 277

Faliszewski Tadeusz 18
 Falkowski Jerzy 239, 244, 248
 Fellini Federico 58
 Fik Marta 12
 Flaszen Ludwik 244, 245, 251
 Foucault Henri 311
 Foucher Michèle 301
 Fredro Aleksander 164, 262
 Freitas Manuela de 272
 Galdos Benito Perez 260
 Garcia Victor 302
 Gawlik Jan Paweł 239
 Genet Jean 200, 246
 Ghelderode Michel de 259
 Giskes Heinrich 290
 Glucksmann André 201
 Goethe Johann Wolfgang 72
 Gogulska Urszula 256
 Goldmann Lucien 200, 206, 208
 Goldoni Carlo 261
 Goliński 152
 Gołas Wiesław 7, 12
 Gombrowicz Witold 10, 11, 14, 16, 20, 21, 25, 58, 59, 61—63, 75, 79, 92—95, 99, 115, 117, 118, 142, 153, 155, 157, 166, 172, 188, 190, 200—210, 221, 223, 229, 232, 237, 239, 242, 247, 252, 254, 255, 275, 315
 Gonet Krystyna 71
 Gordon Krzysztof 78
 Gorki Maksym 118, 303, 309
 Goszczyński Seweryn 262
 Goya y Lucientes Francisco de 62
 Górkiewicz Mieczysław 20
 Górski Zbigniew 183, 186
 Grałek Jerzy 84
 Grabka Mieczysław 135, 174
 Gregory André 265
 Greń Zygmunt 244, 245

- Grosz Georg 305
 Grotowicz Wiktor 185
 Grotowski Jerzy 33, 97—99,
 104, 105, 107—115, 148, 149,
 237, 241, 262, 265, 275, 313
 Grzegorzewski Jerzy 58, 62, 95,
 127—133, 135, 146, 153, 157,
 191—193
 Grzybowski Bohdan 23
 Guevara Che 109, 315
- Hanuszkiewicz Adam 11—18,
 21, 64—68, 86, 131, 152, 153,
 155—158, 166, 212, 213, 215,
 216
 Hebanowski Stanisław 76, 86,
 87, 90, 91
 Hegel Georg Wilhelm Fried-
 rich 72
 Hejduk Zdzisław 139, 140
 Herman Claus 280
 Hernadi Gyuli 275
 Heromiński Grzegorz 179
 Higgins Colin 286
 Hłasko Marek 143
 Hossein Robert 293
 Hubal 202
 Hübner Zygmunt 191—193
 Hussakowski Bohdan 179
- Ibsen Henrik 222
 Igar Stanisław 78
 Ionesco Eugène 237, 244, 274
 Iredyński Ireneusz 30, 238
 Iwanowicz Marian 177
- Jacopetti 273
 Jamrozy Danuta 149
 Jancsó Miklos 275
 Janion Maria 11
 Jarocki Jerzy 9, 10, 44—47,
 124, 236—256
 Jasiński Bruno 237
- Jasiński Krzysztof 71—73, 142,
 208—210
 Jaskułka Stanisław 95
 Jewreinow Mikołaj 74—77, 79
 Jędrysek Krzysztof 84
 Joyce James 105, 277
 Juszcak Wiesław 225
- Kabac Eugeniusz 238, 243
 Kaczmarek Adam 140
 Kaden-Bandrowski Juliusz 15,
 18
 Kafka Franz 41, 122—126, 189,
 244, 247, 252, 254
 Kajzar Helmut 124—126, 189,
 190, 247, 252
 Kalińska Zofia 21
 Kant Immanuel 72
 Kantor Tadeusz 20, 21, 24, 25,
 28, 150, 172, 218, 226—231,
 233—235, 265, 275
 Karkoszka Elżbieta 48, 136,
 174
 Karnecki Zbigniew 96
 Karpowicz Tymoteusz 238
 Kartezjusz 109
 Kasprowicz Jan 219
 Kawecki Zygmunt 171, 173
 Kelera Józef 236, 243
 Kierc Andrzej 179
 Kierc Bogusław 94, 125, 182
 Kiereński Aleksander 291
 Kieślowski Krzysztof 194
 Kijowski Andrzej 167
 Kisielewski Jan August 171,
 172
 Kleist Heinrich von 242
 Kłossowicz Jan 232
 Kobiela Bogumił 143
 Koca Bogdan 62
 Kochanowski Jan 139, 176
 Kolasińska Ewa 44, 174

- Kolberger Krzysztof 68, 158, 214, 216
 Kołaczkowski Stefan 218, 219
 Kołakowski Leszek 244
 Kołodziej Marian 77
 Komeda Krzysztof 143
 Konieczny Zygmunt 136
 Konwicki Tadeusz 16
 Konstantyn, cesarz 66
 Kordziński 152
 Kosiński Jan 211
 Kosowski Zbigniew 179
 Kossak Wojciech 180
 Kościuszko Tadeusz 67
 Kotarbiński Józef 148, 160
 Kotas Waldemar 179
 Kott Jan 151
 Koun Karolus 305, 306
 Kowalik Tomira 91
 Kowalska Karolina 68
 Koźmian Kajetan 66
 Koźmian Stanisław 160, 163, 164
 Krakowski Wojciech 256
 Krasiński Zygmunt 94, 208
 Krasnowiecki Władysław 69, 213
 Krasowski Jerzy 83—85, 236
 Kreczmar Jerzy 54, 55
 Kruczkowski Leon 239, 243
 Krüdener Barbara Juliane 181
 Krzysztoń Jerzy 237
 Kujawski Eugeniusz 185

 Langbacka Ralf 303
 Lassek Ewa 46, 48, 49, 135
 Laszlo Gyurko 275
 Lazanis Jorgos 305
 Lebediew E. A. 304
 Lejczakówna Ewa 63
 Lesage Dominique 209
 Litwiniec Bogusław 308
 Lorca Garcia 270, 302

 Lubaszenko Edward 47, 48
 Lubimow Jurij 290, 291
 Luksemburg Róża 315
 Lutosławska Anna 149

 Łapicki Andrzej 16—19
 Łomnicki Tadeusz 38, 42, 43

 Machalica Henryk 17, 158, 216
 Machulski Jan 194
 Mackiewicz-Cat Stanisław 100
 Majakowski Włodzimierz 37, 38, 40, 43
 Majda Bohdana 40
 Major Ryszard 139, 141
 Malczewski Jacek 131
 Małecki Maciej 195, 196
 Mampaso Manuel 260
 Mandat Agnieszka 136
 Manet Eduardo 246
 Mann Tomasz 70
 Manzani 238
 Mao Tse-tung 315
 Marivaux Pierre de 288
 Matias 280
 Matysik Ferdynand 63
 Mayr Iga 63
 Mądzik Leszek 139, 312—314
 Mencwel Andrzej 80
 Meyerhold Wsiewołod 74, 291
 Michalski Stanisław 90
 Michnikowski Wiesław 54, 55
 Mickiewicz Adam 12, 30, 31, 54, 64—69, 165, 166, 177—180, 182, 184—186, 202, 211, 213—215, 217, 219, 224, 294
 Miller Arthur 238
 Minkowski Aleksander 238, 243
 Mironienko J. N. 305
 Młynarski Wojciech 195, 196
 Mnouchkine Ariane 138, 263, 265

- Mochnicki Maurycy 167
 Moczarski Kazimierz 191, 192
 Modrzejewska Helena 99
 Molier 300
 Monleon José 270, 271
 Monroe Marilyn 24, 315
 Morawiec Elżbieta 51, 161, 248
 Mota Ioaõ 272, 273
 Mozart Wolfgang Amadeus 288
 Mrozek Sławomir 9—11, 14, 16, 30, 31, 50—56, 63, 119, 188, 238, 242, 245, 252, 254
 Mrówczyński Grzegorz 176—178, 180
 Mróz Daniel 124
 Munk Andrzej 16, 143
 Musil Robert 189
 Musset Alfred de 238

 Narascués Alfredo Manas 260
 Nastulanka Krystyna 246
 Neumann Wanda 78, 91
 Niemen Czesław 213
 Norwid Cyprian Kamil 11, 12, 65, 223
 Nowaczyński Adolf 139
 Nowak Grzegorz 116
 Nowicki Jan 99—102, 135
 Nowisz Paweł 96, 125, 186
 Nyczek Tadeusz 139, 141

 O'Casey Sean 277
 Olbrychski Daniel 66, 68
 Olszewska Izabela 173
 O'Neill Eugene Gladstone 238
 Onyszkiewicz Józef 120
 Orska Irena 23
 Osborne John 238
 Osterwa Juliusz 160, 162, 164

 Pascal Blaise 277
 Pasek Jan Chryzostom 19
 Paulo Carlos 272

 Pawlikowski Tadeusz 160, 171
 Pestana Francisco 271, 272
 Photopoulos Dionyssos 305
 Pi Vitor 273
 Picasso Pablo 305
 Piłsudski Józef 170, 250
 Piscator Erwin 291, 310
 Piwińska Marta 8
 Piwowski Marek 12
 Polony Anna 134, 168, 173, 174
 Popiel Urszula 149
 Poprawa Jan 140
 Pożakowska Jadwiga 185
 Proust Marcel 93, 169
 Prowse Philip 261
 Prus Maciej 98, 116—119, 209
 Przegrodzki Igor 62
 Przybyszewska Stanisława 80—83, 290
 Przybyszewski Stanisław 51, 80, 169, 171, 172, 174, 175, 223, 226, 230
 Puzyna Konstanty 208, 253

 Racine Jean 176, 311
 Raczak Leszek 140
 Raddatz Carl 280
 Radwan Stanisław 136, 193
 Radziwiłowicz Jerzy 46, 99—102, 135
 Rasiakówna Halina 95
 Rauch Edward 39, 40
 Reed John 290
 Rejtan Tadeusz 46
 René 238
 Rcbespierre Maximilien François 61, 81, 82
 Rogalska Bożena 179
 Romanowski Jacek 179
 Ronikier Joanna 168—170
 Rousseau Jean-Jacques 108, 286—288
 Roux Dominique de 201

- Rozowski 304
 Różański Jacek 120
 Różewicz Tadeusz 30, 122—126,
 188, 190, 192, 193, 242, 244,
 245, 251—253
 Ruciński Zbigniew 149
 Rudzki Jerzy 178
 Rumbelov Stephen 313, 314
 Rychliński Stanisław 27
 Rydel Lucjan 86
 Rzeszowska Irena 139, 141

 Sade Donatien Alphonse Fran-
 çois de 29
 Sadecki Wiktor 46—48
 Sagan Françoise 238
 Sajiki Tenjo 267
 Sandauer Artur 229
 Sartre Jean-Paul 72, 200
 Satanowski Jerzy 116, 118,
 119
 Sawicka Teresa 125
 Scheler Max 253
 Schiller Leon 21, 160—164, 166,
 180, 184, 211, 213, 236
 Schulz Bruno 20, 25, 189, 229,
 232, 234
 Schumann Peter 183, 293—295,
 297
 Sehdał Viveka 303
 Serumaga Robert 266
 Shaw George Bernard 277
 Shiraishi Kayoko 266
 Siemion Wojciech 13, 19, 158
 Sienkiewicz Henryk 221, 222
 Skuszanka Krystyna 95, 149—
 152, 236, 238
 Sławik Wiesław 120
 Sławińska Irena 223, 228
 Sławiński Marcin 16, 17, 42
 Słowacki Juliusz 13, 14, 23,
 151, 155—158, 160, 197, 224,
 227, 228, 300

 Smithson Robert 112
 Sobieski Jan III 202
 Sochnacki Bogusław 199
 Sokołowska Anna 84
 Sokrates 147, 201—204
 Srca Darko 274
 Staniewicz Maciej 120
 Stanisław Florian 78, 79
 Stanisławski Konstantin 111
 Stankiewicz Roman 174
 Stokłosa Janusz 73
 Stopka Andrzej 199, 211
 Strehler Giorgio 261, 262
 Strindberg Johan August 81,
 259, 303
 Stroop Jürgen 191, 192
 Stuhr Jerzy 45, 56, 57, 136,
 174
 Sułkowska Barbara 40
 Suzuki Tadashi 266, 267
 Swinarski Konrad 9—11, 23,
 29—36, 38, 39, 41, 42, 51—53,
 65, 129, 152, 176, 181, 184,
 212, 213, 216, 237, 238, 241,
 249, 250, 291, 292, 314
 Synge John Millington 277
 Szajna Józef 148, 236
 Szaniawski Jerzy 125, 188
 Szapołowska Grażyna 158
 Szekspir William 9, 31, 35, 58,
 72, 151, 176, 222, 247, 248,
 264, 276—278, 312, 313
 Sztokinger Wojciech 149
 Szwajgier Krzysztof 141
 Szwarc Eugeniusz 195
 Szymański Jan 194

 Świgoń Leszek 45

 Tankei Gekijo 275
 Tavore Salvador 269, 270
 Teixeira Melim 272
 Tesarz Jan 216

Tolstoj Lew 303, 304
Towstonogow Georgij 303, 304
Trela Jerzy 135
Treugutt Stefan 11
Truchanowski Kazimierz 189
Turnbull Colin 285, 286
Tuwim Julian 18

Ulrich Leon 278

Vasary Mladen 274
Vincent Jean-Pierre 300
Vogler Henryk 244
Vukmirica Zeluko 274

Wachtangow Jewgienij 74
Wajda Andrzej 9, 16, 54—56,
97—101, 166, 168—170, 174,
191—193, 237, 290

Waligórzanka Stanisława 22
Wardejn Zdzisław 17, 42
Washington George 296
Watts Alan 111
Weber Karl Maria 181
Webster John 261
Weiss Peter 309
Wereszczakówna Maryla 66—
68

Wichniarz Kazimierz 17—19
Więclawówna Zofia 45, 49
Wigger Stefan 279, 280
Wigura Władysław 83
Wilde Oscar 277
Wilk Andrzej 63
Williams Tennessee 238, 243
Wilson Robert 293
Winiarska Halina 78, 90
Wiśniewska-Sławik Krystyna
121
Witkacy, zob. Witkiewicz Sta-
niśław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy
9, 10, 16, 20, 21, 24, 25, 31,
82, 93, 172, 226, 229, 230,
242—244, 252, 254

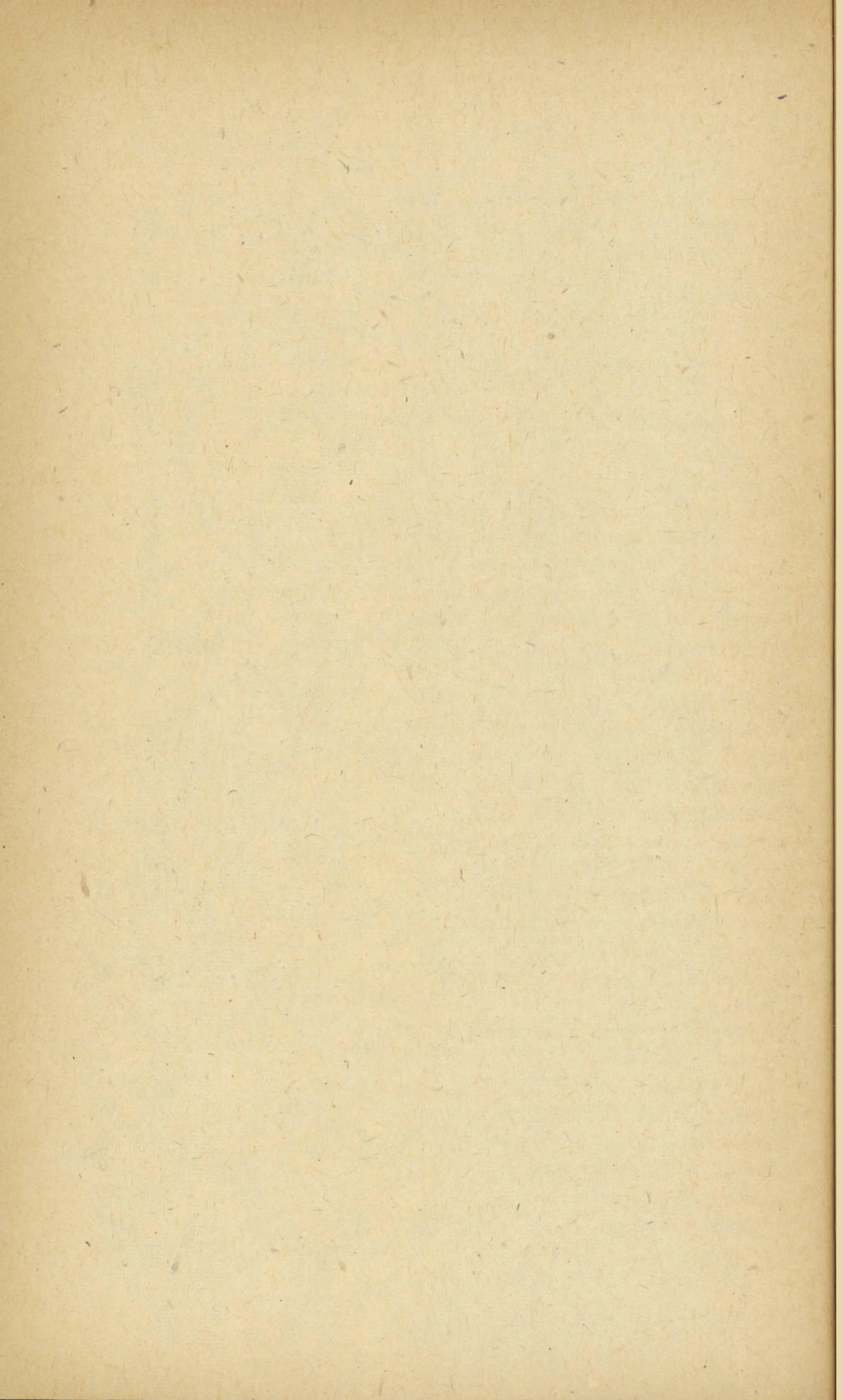
Wojtkiewicz Witold 234
Wojtych Tadeusz 193
Wolicki Krzysztof 52
Wójtowicz Roman 48
Wróblewski Andrzej 143, 311
Wyka Kazimierz 8, 220

Wysocki Piotr 9
Wysocki Włodzimierz 291
Wyspiański Stanisław 9, 10,
25, 30, 31, 34, 54, 86, 93, 94,
130, 131, 143, 145—149, 160,
161, 163, 169—171, 180, 189,
212, 213, 215, 218—230, 233—
235, 294, 314

Zaborowska Iwona 196
Zachwatowicz Krystyna 175,
256
Zaczyk Stanisław 192
Zadeck Peter 289
Zagórska Maryna 75, 76
Zajacówna-Radwan Maria
136

Zaklukiewicz Kazimierz 179
Zamkow Lidia 86
Zan Tomasz 66, 69
Zaniewska Xymena 16
Zanussi Krzysztof 138
Zapolska Gabriela 170, 172,
173, 244
Zygadło Henryk 198
Zygadło Tomasz 176—180

Żarnecki Andrzej 197
Żeleński-Boy Tadeusz 175, 236
Żeromski Stefan 143, 160
Żukowska Ewa 18



SPIS TREŚCI

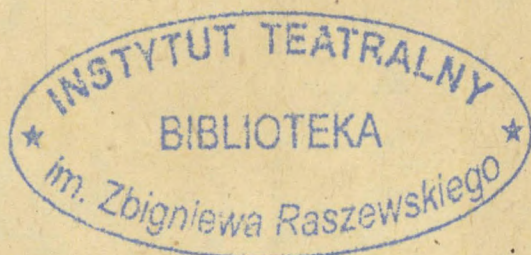
W KRAJU

Dwa teatry, czyli lekcje romantyzmu	7
Salon z zabawkami	15
Apokalipsa według Tadeusza Kantora	24
Tragiczność i optymizm (O <i>Konradzie Swinarskim</i>)	29
Prisypkin i nowy wspaniały świat	37
Symfonia losu	44
Obiit Conradus...	50
<i>Ślub</i> jak sen	58
<i>Mickiewicz</i> według Hanuszkiewicza	64
Bułhakow i inni	70
Prawda pozoru i kłamstwo prawdy	74
Historia jako narkotyk	80
<i>Wesele</i> sprzecznych żywiołów	86
<i>Operetka Nie-Boską</i> podszyta	92
<i>Nastazja Filipowna</i> , czyli życie	97
<i>Góra Płomienia</i> : trwanie płynące	104
Kostium i ból historii	116
Głodomór w wesołym miasteczku	122
Chochole dusze	127
Młody teatr: przegrupowanie?	137
„Nasze Akropolis”	143
Racje swobodnej myśli i usypiającego mitu	151
Kordian albo karzełki	160
Plotka o Krakowie	168
<i>Dziady</i> u nowatorów	176
Pamięć i tożsamość	188
Pułapki prostoty	195
Paradoksy Gombrowicza	200

<i>Dziady</i> jako msza żałobna	211
Wyspiański a „teatr śmierci” Tadeusza Kantora	218
W trybach losu	236

ZA GRANICĄ

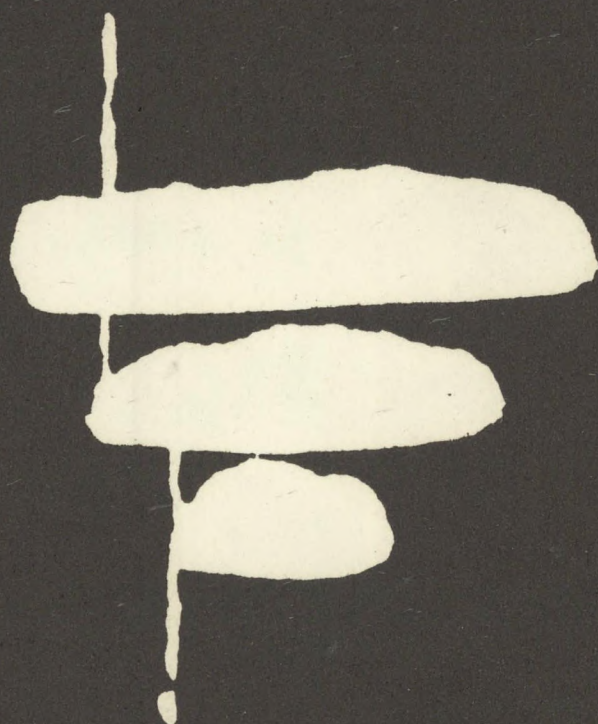
Powszedniość, egzotyka, powszechność (<i>Sezon Teatru Narodów w Warszawie</i>)	259
Teatr otwarty: nudystyczna nuda	268
Wielka gra Samuela Becketta	276
Człowiek, natura, społeczeństwo (<i>Teatr Narodów — Belgrad 1976</i>)	284
Biały ptak nad zielonymi łąkami	293
Wielkie zmęczenie	299
Mitologie i przeceny	307
Indeks nazwisk	317



JT 9866

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta

„Czytelnik”. Warszawa 1982. Wydanie I.
Nakład 5320 egz. Ark. wyd. 13,4; ark. druk. 20,5.
Papier druk. m/gł. kl. IV, 65 g. 82 × 104.
Oddano do składania 20 X 1981 r.
Podpisano do druku 4 V 1982 r.
Druk ukończono w listopadzie 1982 r.
Zakł. Graf. „Dom Słowa Polskiego” w W-wie.
Zam. wyd. 254; Druk. 6401/K/81. Z-100.
Printed in Poland



INSTYTUT TEATRALNY
im. Zbigniewa Raszewskiego
BIBLIOTEKA

JT 9866