

Aby rozpocząć lekturę,  
kliknij na taki przycisk ,  
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym  
LITERATURA.NET.PL  
kliknij na logo poniżej.



**Tadeusz Nyczek**

**Lakierowanie kartofla**  
i inne teksty teatralne

Tower Press 2000

*Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000*

## Prolog

Wszystko, co dotąd pisywałem o teatrze, było skutkiem decyzji jednostronnych, wyborów dosyć jasno określonych. Spośród wielu możliwości poetyk i idei teatralnych wybierałem te, które układały się w obraz teatru nieprofesjonalnego (studenckiego, otwartego, niezależnego itp.). To, co zawiera niniejsza książka, jest dla mnie samego pewnym zaskoczeniem, próbą sił na terenach raczej dotąd piórem nie nawiedzanych. Otóż jakby na przekór tamtejszym dawnym – skrajnym i wybiórczym – decyzjom, postanowiłem zmierzyć się z pewną Całością, opisać Wszystko. Brzmi to zbyt szaleńczo, żeby mogło być całkiem wiarygodne, i tak jest rzeczywiście. Ta Całość czy Wszystkość (teatralna) była mi tylko idea, marzeniem, celem na tyle wysokim i dalekim, że nie pozwalającym żywić najmniejszych złudzeń co do jego osiągnięcia.

Chciałem oto opisać polski teatr, jaki jest. To znaczy ten, który istniał w Polsce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Miała to być – w zamierzeniu – „obiektywna” rejestracja stanu rzeczy, raczej zapis niż interpretacja. Być może czytelnik po zapoznaniu się z zawartością książki uzna powyższe zdanie za mylące, ba – jawnie niezgodne z jego praktyczną realizacją. Wszak osoba piszącego (i nie tylko jego) zdaje się tam grać rolę zbyt dużą jak na liczne w tym względzie konwencje i przyzwyczajenia.

Chodzi o coś innego. Spostrzegłem mianowicie, że istnieje dosyć duża rozbieżność między przyjętymi przez krytykę pewnymi konstytutywnymi zasadami teatru a praktyką w ich opisywaniu. Uznaje się oto, że najbardziej niezbywalnymi składnikami teatru są aktor i widz; reszta być może, ale nie musi. Tymczasem z konsekwencją zaiste zdumiewającą prezentuje się tylko jedną stronę tego układu: aktora, czyli w bardziej ogólnym ujęciu – spektakl teatralny. Jest to prawdopodobnie skrzywienie czysto polonistyczne. Spektakl traktuje się oto jak przestrzenną wersję literatury, coś w rodzaju ruchomej książki. A jak wiadomo, zawartość i wartość literatury jest w pewnym sensie niezależna od aktualnej obecności czytelnika (choć pojawiały się i takie pomysły, agnostyczne zgoła, by książki traktować jako realne tylko wówczas, gdy są czytane). Książka-przedmiot trwa jako byt samoistny. Nie można tego wszak powiedzieć o spektaklu teatralnym: tylko konkretny widz zapewnia jego egzystencję. Bardzo często od niego właśnie, widza, zależy ostateczny kształt myślowo-emocjonalny przedstawienia, które dzieje się zawsze tu i teraz – tylko w czasie teraźniejszym.

Moja próba obrócenia się także i w tę drugą stronę, czyli do mnie-widza tudzież moich współoglądaczy, była tylko naturalną konsekwencją tej oczywistej skądinąd obserwacji, wyciągnięciem z niej praktycznych wniosków.

Siłą rzeczy jednak ważniejszy był (i jest) teatr, spektakl, dzieło sztuki. Ten właśnie, który w tej chwili oglądam, tego dnia, o tej godzinie. Bo nie ma dwóch takich samych przedstawień. Inna jest premiera, inny spektakl dziesiąty, trzydziesty i ostatni. Prawda o teatrze jest prawdą tylko jednego spektaklu, tego, w którym się właśnie uczestniczy; uogólnianie, na-

gminne w krytyce, jest uzurpacją i nadużyciem. Więc oczywiście nie da się nigdy opisać całego teatru.

Pomysł przedsięwzięcia, którego skutkiem jest ta książka, był w swym szaleństwie stosunkowo prosty: chodziło mi o zarejestrowanie możliwie wszystkich typów teatru występujących w Polsce na przełomie, jak się rzekło, lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Poszczególne teksty, będące skądinąd samoistnymi sprawozdaniami z konkretnych przedstawień, są jednocześnie pomyślane jako rodzaj pars pro toto, wycinków na swój sposób „przedstawicielskich” znacznie większych całości. I tak za tekstem – przykładowo – o *Czajce* Czechowa w Starym Teatrze kryła się intencja pokazania dramatu klasycznego w wydaniu czołowej polskiej sceny, podczas gdy za próbą zapisu *Króla Edypa* w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu – idea analogicznej ambicji zgłoszonej przez teatr tak zwany prowincjonalny. Przy okazji *Czajki* szło też o prezentację pracy jednego z najciekawszych współczesnych inscenizatorów o zupełnie oryginalnej wyobraźni scenicznej, zaś przy okazji *Króla Edypa* – o sprawdzenie w zawodowym teatrze pracy byłego wybitnego twórcy teatru studenckiego.

W opisie *Domu na granicy* Mrożka zrealizowanego w „Grotesce” chodziło o dokumentację lalkowo-maskowego spektaklu dla dorosłych; w *Cudownej lampie Aladyna* wystawionej przez „Rabcia” – o spektakl czysto lalkowy przeznaczony tylko dla dzieci.

Są próby opisu teatru muzycznego, kabaretu, sceny studenckiej, festiwalu teatralnego, awangardowej grupy Kantora, opery narodowej, teatru amatorskiego, adaptacji klasyki zrealizowanej przez Hanuszkiewicza. Jest teatr otwarty i teatr dyplomowy studentów PWST, tradycyjna inscenizacja poezji w Zielonej Górze i eksperymentalny teatr poetycki Kazimierza Brauna, a także ożenek baletu z pantomimą w krakowskim przedstawieniu na Wawelu Henryka Tomaszewskiego. I tak dalej, i tak dalej podobne materii pomieszanie.

Nie jest to rzecz jasna kompletna lista gatunków, rodzajów, konwencji i typów repertuarowych symptomatycznych dla teatru współczesnej Polski. Ot, pierwszy z brzegu przykład takiego braku: pewne formy ludowego albo paraludowego teatru wywodzącego się z obrzędów, rytuałów i mitów; exemplum niegdysiejszy Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana. Inny brak, to choćby Teatr TV, od lat święcący przeważnie zasłużone triumfy. Ale tu podjąłem świadomą decyzję: otóż nie jest to w moim pojęciu *f o r m a t e a t r a l n a*. Przy całej swoistości telewizyjnych środków inscenizacyjnych – pozostaje nadal bardziej filmem, czyli utrwalonym zapisem taśmowym, zatem czymś niezależnym od istnienia wspomnianego układu aktor-widz konstytutywnego dla prawdziwego teatru.

Świadom ogromu materiału, nieskończonej praktycznie możliwości wyboru spośród wielości i wielobarwności teatralnego życia, zamierzałem początkowo wprowadzić pewien rygor, czasowe przynajmniej ramy ograniczające całe przedsięwzięcie. Miały to być mianowicie zapiski prowadzone w oparciu o konkretny sezon, najzupełniej zwykły, niczym się nie wyróżniający – sezon 1979/80<sup>1</sup>. Całkowity przypadek sprawił, że niejako po drodze zdarzył się sierpień roku osiemdziesiątego. Przyznaję: podkusiło mnie. Zamiast zgodnie z przyjętym założeniem zamknąć książkę niedługo potem, czyli we wrześniu, październiku (początek nowego sezonu), postanowiłem przyrzeć się dłużej zjawisku skądinąd fascynującemu – jak sobie będzie radził polski teatr w nagle zmienionej rzeczywistości. Ślady tych zmagają się na kartach książki – sądzę – widoczne, a wnioski zostawiam Czytelnikom.

Przy okazji sprzeniewierzyłem się trochę wyjściowej koncepcji niepowtarzania raz opisanych typów i stylistyk, stąd na przykład dwukrotnie występuje nie tylko Mroźek jako autor

---

<sup>1</sup> Autorzy *Almanachu sceny polskiej 1979/80*, do którego kieruję wszystkich zainteresowanych wyczerpującym spisem premier tego okresu, wręcz stwierdzają, że był to sezon świadczący o pewnym spadku średniej teatralnej, pozbawiony rewelacji, pełen za to powtórek repertuarowych i myślowych. Tu uwaga: teksty pomieszczone w niniejszej książce nie aspirują do „reprezentowania” tego sezonu. Tematy doбираłem arbitralnie, wedle kryteriów nie mających nic wspólnego na przykład z zasadą uwzględniania wydarzeń teatralnych bądź to lansowanych przez ówczesną krytykę, bądź to szczególnie nawiedzanych przez widzów.

sztuk, ale i Teatr Muzyczny z Gdyni. Bogać tam czystość koncepcji, gdy życie i sztuka ostro wchodzą w szranki.

I to właściwie byłoby wszystkim tytułem wyjaśnienia. Jeszcze tylko sprawa osobista: podziękowanie należne dwóm moim przyjaciołom, w różny sposób związanym z teatrem, których dziwny los połączył w mojej świadomości i pamięci także i tym, że obaj – co symptomatyczne... – właściwie porzucili swe zawody. Jeden to Jerzy Goliński; wyrzekł się wieloletniego uprawiania zawodu reżysera – by uczestniczyć w procesie teatralnym nie jako jedyny prawodawca i pomysłodawca, ale raczej rozmówca-krytyk-współpartner, poszukiwacz pozadoktrynalnej i pozaprofesjonalnej prawdy o życiu w sztuce i sztuce życia. To on sprowokował mnie do opisanego „teatru jaki jest”, a nie tylko tego, który ja chciałem widywać. Uważam go więc za ojca tej książki.

Drugim, któremu chciałbym oddać tu innego rodzaju sprawiedliwość, jest Konstanty Puzyna, onże z kolei porzucił zawód krytyka teatralnego. Być może wyrzuty sumienia z tego tytułu skłoniły go do użyczenia mojemu serialowi – drukowanemu pod *nagłówkiem Teatr jaki jest* – gościny na łamach „Dialogu”, zachęcał mnie też przewrotnie do kontynuowania przedsięwzięcia, zwłaszcza wtedy, gdym opadał z sił i wiary.

Obu im – z paru wymienionych i dziesiątka nie wymienionych powodów – chciałbym za-dedykować tę książkę.

*listopad 1981*

## Oni u nas

6 października 1979; dzień jak co dzień. Papież Jan Paweł II przebywa w tym czasie w Waszyngtonie, za dwa dni opuszcza Amerykę, kraj docelowy swojej trzeciej zagranicznej podróży. Wiadomości te były w dziennikach zamieszczane u dołu pierwszych stron, pod życzeniami urodzinowymi Biura Politycznego dla Piotra Jaroszewicza oraz informacją o uroczystym obchodzeniu przez naród radziecki drugiej rocznicy uchwalenia nowej Konstytucji ZSRR. Dopiero następnego dnia, 7 października, upłynie 35 lat od powstania dekretu PKWN o utworzeniu Milicji Obywatelskiej i Służby Bezpieczeństwa, choć uroczysty koncert z tej okazji odbył się w Lublinie dwa dni wcześniej. Sprawa rozmów rozjemczych Begin–Sadat coraz rzadziej pojawia się na łamach prasy codziennej. Ajatollah Chomeini ściga nadal opozycję. Kilka dni temu rząd Cesarstwa Środkowoafrykańskiego wydał zaoczny wyrok śmierci na zbiegłego cesarza Bokasę, jednego z wielu szaleńców na dzisiejszych tronach.

Wolna sobota. Dosyć zimno, wieczorem ledwo kilka stopni powyżej zera. W hallu krakowskiej „Groteski” kwadrans przed spektaklem kilkanaście osób. Dwie portierki nie wpuszczają na górę. Akcja spektaklu odbędzie się w pomieszczeniu kawiarniano-barowym, na półpiętrze. U góry schodów widać fragmenty dekoracji: drzwi wejściowe z tabliczką, co jakiś czas przemykają tamtędy ludzie wyglądający bądź na pracowników technicznych, bądź aktorów w prywatnych ubraniach. Ruch nie jest celowy, zorganizowany, „artystyczny”. Potencjalna widownia chwilę przygląda się przechodzącym, potem zajmuje się sobą.

Przybywa ludzi. Kilka minut przed rozpoczęciem jest ich około czterdziestu. Do kompletu dochodzi w ostatniej chwili mniej więcej dziesiątka. Spektakl *Domu na granicy* Sławomira Mrożka jest prawdopodobnie premierą prasową (rzeczywista odbyła się kilka miesięcy temu), dostałem zaproszenie od Naczelnej „Echa Krakowa”, inni chyba też z zaproszeniami. Ale żadnych specjalnych „twarzy prasowych”. Tuż przed rozpoczęciem przyjeżdża Maciek Szymbist, recenzent „Echa”, rowerem, choć ma samochód.

Z góry dobiega bezkształtny i nieczytelny śpiew. Słowa można rozróżnić dopiero po wejściu na schody, a następnie – przez drzwi scenograficzne – do pomieszczenia, gdzie odbędzie się przedstawienie. „Jak to miło w wieczór bywa. Kiedy dzwonek do snu wzywa”, jeszcze dwa wersy, których nie zapamiętałem, potem wszystko da capo, i tak kilkunastokrotnie. Po drodze na salę kątem oka zauważam stojący przy wejściu nieco z boku stolik „kuchenny”, na nim bodajże talerz (patelnia?) z gipsowymi pierożkami.

Siadamy na krzesłach, w czterech rzędach. A więc dlatego tak mało publiczności: po prostu tylko tyle jest miejsc. Rzut oka na scenę, a raczej podwyższenie biegnące wzdłuż ściany przez całą długość sali, miejsce akcji, acz wąskie, jest za to co najmniej kilkunastometrowe. Od lewej: łóżko, stolik z krzesłami, okna (zasłonięte, na jednym staroświecki gramofon z tubą), pośrodku, na wprost, duży stół z fotelami-krzesłami, w tyle drzwi wyjściowe. Między łóżkiem a dużym stołem nieruchoma grupka aktorów zastygła w geście „fotografii rodzinnej”.

Z głośnika nadal śpiewka o miłym wieczorze. Aktorzy zaraz się poruszają, podejmą ją własnymi głosami.

Spektakl, w teatrze lalki i maski, przeznaczony jest dla dorosłych, rzadkość w tej konwencji, choć nie w tym akurat teatrze. Znany duet, Zofia Jaremowa i Kazimierz Mikulski, równo dwadzieścia lat temu zrealizował na tej samej scenie innego Mrożka, *Męczeństwo Piotra Ohey'a*. Od tamtego spektaklu zaczęła się także „dorosła” legenda „Groteski”. Sztuka była wyzwaniem dla konwencji nie tylko teatralnych, ale przede wszystkim obyczajowych, intelektualnych. Bo najpierw ośmieszono zachowawcze mieszczaństwo, a potem wytworzony przezeń stereotyp zagrożenia przychodzącego z zewnątrz (tygrys w łazience). „Męczeństwo” dokonywało się w glorii politycznych demaskacji, i choć wszystko zostało już powiedziane głośno kilka lat wcześniej (premiera odbyła się w 1959 roku), nie ustawały emocje wokół tematu. Dziś Zofia Jaremowa, realizująca *Dom na granicy*, pisze w programie: „Jest przecież też coś, co łączy poza stroną strukturalną, *Męczeństwo Piotra Ohey'a* z *Domem na granicy*. Jest w tych utworach tzw. «samo życie» doprowadzone do Mrożkowskiego absurdu. [...] Bohatera obu sztuk, małego skromnego człowieczka, spotyka los przerastający jego rozumienie świata. W jego zwykłe, ciche życie rodzinne wkraczają bez pardonu miażdżące tryby nadrzędnej maszyny społecznej, już to jak w *Domu na granicy* tryby maszyny politycznej”.

Nie bardzo rozumiem w tym kontekście wydrukowane w tymże programie fragmenty z *Małych listów* Mrożka. Oto wybór z tych fragmentów: „Dlaczego teatr, który jest z natury swojej sztuką cielesną, zaniedbał relację [...] [człowiek a drugi człowiek], która tak naturalnie jest jego domeną [...]? Od dawna już relacja «człowiek a drugi człowiek» cierpi na dziwne przeoczenie, jakby umyślne-nieumyślne zapomnienie ze strony naszej świadomości. [...] Zajmować się relacją «człowiek–człowiek» to by znaczyło także zająć się nieco etyką i moralnością. To również nie jest w guście epoki. Zbывamy je ironicznym uśmiechem, jeżeli nie są opakowane w polityczne albo psychoanalityczne abstrakcje. Są już nienowoczesne, nieciekawie intelektualnie.

Asystowałem przy kilku reżyseriach w różnych krajach i prowadziłem ćwiczenia w szkołach teatralnych. Wszędzie stwierdziłem to samo, aktorzy umieją skakać i fikać koziołki, mówić cienko czy grubo, chętnie rozumieją wymowę ogólną utworu, zwłaszcza społeczną (lub też wydaje im się, że rozumieją), i z rozkoszą zagłębiają się w psychoanalizę postaci. Natomiast cierpią na zadziwiający bezwład wyobraźni psychologicznej, gdy chodzi o zrozumienie sytuacji partnera (a zatem swojej własnej) i w ogóle sytuacji doraźnie granej na scenie, choć nieraz bardzo prostej. Współzależność konkretnych akcji i reakcji wymyka im się często i całkowicie. Nie wiedzą i nie są ciekawi, a nawet nie przychodzi im do głowy, że mogliby być ciekawi, dlaczego ktoś w danej chwili wykonuje taki, a nie inny gest (załóżmy oczywiście, że ten gest jest taki, a nie inny, czyli odpowiedni, a nie byle jaki). Tym mniej umieją odpowiedzieć gestem właściwym, a nie jakimkolwiek”.

Chodzi o to, że *Dom na granicy* został opublikowany w roku 1967, zaś *Małe listy* pochodzą z lat siedemdziesiątych, a tych kilka kalendarzowych lat to w Mrożkowej myśli o życiu i sztuce niemal całe dziesięciolecie (o ile w ogóle taki wniosek może być jakkolwiek sprawdzalny). Ale spróbujmy przykładu: to, o czym pisze Mroźek w Listach, i co było wyżej cytowane, odnosi się w swym rozpoznaniu negatywnym choćby do... *Domu na granicy*. Bo jest to właśnie typowa sztuka nie o ludziach, nie o „człowieku wobec człowieka”, ale o relacji „człowiek–społeczeństwo”, „człowiek–metafizyka” bądź „człowiek–polityka”, czyli o tym, co Mroźek nazywa „polityczną albo psychoanalityczną abstrakcją”. To nie ludzie (wbrew pozorom) grają w tej sztuce, to – podobnie jak w *Indyku* czy *Na pełnym morzu* – idee w ludzkich powłokach zawarte, systemy filozoficzne, układy przypadków, konwencje wobec antykonwencji. Prawdziwa relacja „człowiek–człowiek”, o którą chodzi Mrożkowi w *Małych listach*, została zapisana na przykład w *Emigrantach* (1974). Na przykład w *Amorze* (1976). Ale nie w *Domu na granicy*.



Trzymajmy się jednak faktów: Mrozek mówi o aktorach (choć nie tylko, dlatego pozwoliliśmy sobie na powyższe dywagacje). Mówi o dzisiejszych aktorach dzisiejszym tekstem, i ten dzisiejszy tekst przedrukowuje teatr jako – prawdopodobnie – manifest swojego podobnego stosunku do sprawy. Co oznacza, że w spektaklu *Dom na granicy* chodzić będzie przede wszystkim o prawdziwe relacje „człowiek–człowiek”, czyli aktor–aktor. Reżyserka przedstawienia przecież podkreśla: zainteresowała ją ta sztuka ze względu na „zwykłość życia”, w które wkracza coś obcego. Ale te relacje, zakładając, że wskazówka umieszczona w programie jest celowa, a nie byle jaka, dla efektu, więc te relacje są tu właśnie z góry skazane na niepowodzenie tak w teorii, jak w praktyce: bo to teatr maski. Nie człowiek wobec człowieka, aktor wobec aktora, tylko maska wobec maski, kostium wobec kostiumu, konwencja wobec konwencji.

Maski Mikulskiego są wyraziste, konkretne, swoiście nachalne, a jednocześnie świadomie stereotypowe: maska Matki przedstawia „typową matkę”, maska Ojca – „typowego ojca”, maska Babci „typową babcię”, maska Dyplomaty „typowego dyplomate” itd. Zatem typowość, nie indywidualność. Stereotyp, nie samodzielność. Znak, nie żywe życie. Maska, a za nią kostium narzucają granie równie konwencjonalne. Gest musi być „typowy”, stereotypowy, żeby był łatwo rozpoznawalny. Babcia zachowuje się „jak babcia”: drobi kroczeniem, składa ręce na podołku, kiwa siwą głową. Dyplomata chodzi szerokim, lekko kołyszącym krokiem, wyprostowany, sztywny, ręce często zakłada na plecy albo wyciąga do powitalnego uścisku. Dzieci gonią się po scenie, majtają nogami, siadają w kucki albo po turecku. Strażnik mówi krótkim, urywanym, „rozkazującym” głosem, trzyma pistolet w ręce.

Co się okazuje już po pierwszych scenkach. Oto grupka ustawiona „jak do fotografii” rozpada się na żywe osoby. Zadowolona ze swojej rodzinności rodzina zabiera się do spożywania kolacji, zatem ze stereotypu reprezentacyjnego (fotografia) przechodzimy do stereotypu obyczajowego (stół domowy). Mieszkańcy rozmieszczeni są bowiem według tradycyjnej hierarchii: ojciec, teść, matka, teściowa, dzieci; gesty „jedzeniowe”, całkowicie oczywiście umowne, też są wysoce skonwencjonalizowane. I tak praktycznie będzie aż do końca, czyli że poetyka inscenizacji rysuje się konsekwentnie od pierwszych scen.

Potem już idzie zgodnie ze sztuką: pojawiają się Dyplomaci, w rodzinie szok, goście udają się na naradę do sąsiedniego pokoju (nie wyodrębnionego inscenizacyjnie – po prostu przechodzą na lewą stronę podestu, gdzie stoi stół z krzesłami). Odtąd akcja będzie przebiegała dwutorowo: dyplomaci obradują, rodzina oczekuje na rezultaty narady. Dziadek podsłuchuje i podgląda, po czym relacjonuje reszcie rodziny.

Tu uwaga. W tekście sztuki Dziadek (Teść) rzeczywiście i realnie podgląda, i podsłuchuje. W obrazie teatralnym następuje pewne zaburzenie arealistyczne. Otóż Dziadek chwilami podgląda faktycznie, a chwilami relacjonuje akcję dziejącą się w drugim pokoju, wcale jej nie obserwując. Ponieważ robi to (a raczej nie robi) dosyć jawnie, przeto nie podejrzewam aktora o lenistwo, ale inscenizatora o konkretny zamysł. Jak można go wyłożyć? Spróbujmy interpretacji korzystnej dla reżysera: Dziadek nie musi naocznie przekonywać się o przebiegu akcji dyplomatycznej, bowiem zna na wylot jej reguły gry, które w dzisiejszym świecie – dzięki setkom sprawozdań prasowo-telewizyjnych – stały się częścią rytuału politycznego tak oczywistego jak na przykład rytuał kościelny. Pomaga w tym zresztą samo ustawienie inscenizacyjne owej akcji: jest to pantomima niezwykle zrutynizowanych gestów towarzyszących zazwyczaj wszelkim konferencjom „na szczycie” bądź przy „okrągłym stole”, tu doprowadzona – dzięki specjalnemu układowi zrytmizowanych ruchów – do charakteru niemal tańca rytualnego. Dziadek więc rzeczywiście wcale nie musi przyglądać się zachowaniom Dyptomatów, by dokładnie umieć zrelacjonować przebieg narady. Takie rozwiązanie sytuacyjne świadczyłoby z jednej strony o celnym uchwyceniu przez inscenizatora rytualnego charakteru współczesnej gry politycznej, a z drugiej o równie celnej obserwacji odbioru społecznego tej „sarkralności”.

Ale możliwa jest także interpretacja nieprzychylna inscenizatorowi. Otóż nadrzędnym warunkiem powodzenia pomysłu Mrożka, pomysłu polegającego na ukazaniu kompletnego rozkładu konwencjonalnego życia rodziny wskutek ingerencji zewnętrznej struktury politycznej, jest założenie aprioryczne, że rodzina całkowicie nie zna tejże struktury. Wkracza ona w jej życie jak deus ex machina, coś potwornego, nieznanego i absurda. Rodzina zachowuje się jak typowy biologiczny mechanizm samoobronny: najpierw usiłuje „zmiękczyć” i zbagatelizować incydent, potem „rozpuścić” niejako przeciwnika w swojej własnej materii egzystencjalno-mentalnej, a jeśli i to zawodzi, poddaje się bezwolnie okolicznościom, przyjmując cudze reguły gry, które, co jasne, doprowadzają do wspomnianego rozpadu finalnego. Jako że (przynajmniej w opisywanym przypadku) system polityczny i system rodzinny pogodzić się nie dadzą.

W tej sytuacji, czystej niejako i wypreparowanej – obie struktury są sobie przedustawnie nie znane – decyzja reżyserska o ustawieniu postaci Dziadka jako wtajemniczonego w reguły gry politycznej staje się sprzeczna z wyjściowym założeniem generalnym. Taki bowiem stereotyp rodziny, jaki zaprogramował Mrozek, jest rzeczywiście idealnie odporny na wszelkie wpływy zewnętrzne. O charakterze tej zachowawczości i wsobności świadczą takie choćby wyróżniki statusu rodzinności, jak lampa naftowa zamiast elektrycznej (nieobecna skądinąd w inscenizacji), staroświecki gramofon z tubą, hierarchiczność stołowa itp. Rozegranie tej sceny tak właśnie, jak to zostało uczynione, świadczyłoby o dość charakterystycznym dla współczesnych polskich inscenizatorów rozdwojeniu interpretacyjnym: z jednej strony zadowolić autora, z drugiej dołożyć swoje. Zdarza się, że przy pozorach wewnętrznej spójności i konsekwencji zamierzenia te pozostają jednak w opozycji; opisany przypadek powyższy zdaje się być tego symptomatycznym przykładem. Dobre czytanie sztuki i dobre czytanie rzeczywistości niekiedy się wykluczają. Inna sprawa, za którym czytaniem bardziej warto się opowiedzieć.

Idźmy dalej. Dyplomaci uradzili, granicę przez dom wytyczyli, i od tej chwili tytuł sztuki nabrał sensu. Do samego już końca akcja będzie przebiegała jednokierunkowo, podług zarysowanego schematu dezintegrowania się rodziny na skutek wejścia w jej życie międzynarodowej dyplomacji, polityki i całego związanego z tym cyrku rytualnego. Zaskakiwać będą już tylko rozwiązania poszczególnych sekwencji dramatu, zaś oczekiwana puenta zyskiwać będzie najwyżej na ostrości.

Ta w pewnym sensie słabość dramaturgiczna *Domu na granicy* – wcześniej zdradzona oczywistość kierunku przebiegu akcji i zakończenia – w sposób istotny wpłynie na charakter odbioru spektaklu. I odnoszę wrażenie, że jakiegokolwiek innowacje inscenizacyjne (których obecna realizacja bynajmniej nie skąpiła) nie zmieniłyby zasadniczo owego odbioru.

Pierwsza wyraźniejsza reakcja publiczności pojawiła się przy ogranym tyśiąckroć grepsie aktora grającego Dziadka: jest noc, rodzina śpi. Dyplomaci, gęsto przepijając, jeszcze obrażają, w pewnej chwili głośny dźwięk śpiewu chóralnego znamionujący zakończenie rokowań budzi Dziadka, ów zrywa się i półśpiąc salutuje z okrzykiem: „Bacność! Na prawo patrz!” Chwył (zarówno Mrożkowy, bo to jego pomysł scenki, jak i aktorski, bo wykonany na identycznym poziomie) jest, szczerze mówiąc, niskiego lotu, ale za to – a być może dlatego właśnie – teatralnie popłatny. Wywodząc się ze składnicy sprawdzonych gagów komediowych – zbiera teraz żniwo w postaci śmieszków tu i ówdzie.

Symptomatyczne: następujące potem sceny (komentarz rodziny do zaistniałej sytuacji, spotkanie z Dyplomatami) napisane są wierszem parodiującym dialogi ni to fredrowskie, ni to wyspiańskie, ale albo dowcip lingwistyczny tego akurat typu jest zbyt wyrafinowany jak na podniebienia współczesnych widzów, albo aluzjo-analogie zbyt odległe i nieczytelne, bowiem ów pomysł literacki, jeden z lepszych w tej konwencjonalnej językowo sztuce, przechodzi zupełnie bez echa.

Rozbawiają zaś – nieliczną zresztą grupkę widzów – dowcipy sytuacyjne, dotyczące zwłaszcza sposobów przechytrzenia władzy. A to manipulacje Teścia na rzecz nielegalnego zwiększenia przydziału pierożków, a to – nieco później – wizyta Przemysłownika gramolącego się po nocy przez łóżko małżeńskie „na drugą stronę”. Wyraźnie z kolei naciągany jest pomysł z kabaretowym – w teatrze, nie w sztuce – ustawieniem postaci Babci, czyli Teściowej, która pierwsza pada dosłowną, śmiertelną ofiarą nowego porządku domowego, usiłując „przekroczyć granicę” w celu dostania się do szafy. Jeśli potraktować poważnie przesłanie autorskie zawarte w tej sztuce, łatwo dostrzeżemy spoza maski „krotochwili” tradycyjną Mrożkową tragigroteskę: śmierć bywa tam konkretna i namacalna, groźna i bezpowrotna, stanowiąca memento mori największej nawet zabawy. Otóż do pewnego momentu gry dyplomatyczne były tylko rytuałami zaburzającymi co prawda stary porządek, ale niemniej groźnymi tylko dla porządku, nie dla życia. Tu po raz pierwszy odebrane zostaje życie własne. Bez tego pierwszego ostrzegawczego sygnału scena finalna – wojska wkraczające do domu rodziny – traci jakby na ważności, może być również odczytana w kategoriach kabaretowych. Bo oto w inscenizacji Zofii Jaremowej Teściowa pada wprawdzie martwa, ale zaraz potem sama wchodzi do łóżka, układa się w pozie „trumiennej”, by za chwilę cichutko zleźć z katafalku i towarzyszyć z boku, niemo, wszelkim dalszym poczynaniom rodziny. Żeby już było całkiem śmiesznie, na głowie nosić będzie aureolę z drutu.

To, co się dalej stanie z tym motywem, będzie konsekwentne, ale zgodnie z przewidywaniem odebrana mu zostanie właściwa – i możliwa – siła wyrazu. Wobec kabaretu z żywym trupem Babci w aureoli wydaje się naturalne, że wojska wchodzące do domu rodzinnego będą tylko... kilkoma szeregami dziecinnych zabawek-żołnierzyków ustawionych na stole, choć zza sceny dobiegną dźwięki rzeczywistego marszu podkutych butów. A już zupełnie konsekwentne – że skutkiem tej wizyty cała rodzina zmieni się w także żywe trupy z identycznymi co Babcia aureolami.

Powiedzmy szczerze: inscenizacja na tym zyskuje. Zyskuje na zwartości, ładnych rozwiązaniach scenicznych: grupka końcowych umrzyków ustawia się na przykład dokładnie w takich samych pozach jak na początku spektaklu, tyle że aureole wskazują na całość przebytej drogi. Bardzo efektowny teatralnie, zwłaszcza z punktu widzenia teatru lalek, jest ów obraz szeregów żołnierzy na stole, przy jednoczesnym podkładzie nagrania „realistycznego”. Zyskuje się też – choć tu miałbym najwięcej wątpliwości – na śmiechu, zabawności, rozruszaniu widowni.

Pytanie tylko: czy warta skórka za wyprawkę? Czy warto było poświęcać możliwą dramatyczność, tragiczność nawet, szansę na pewne serio (przy tylu przecież umownościach) – na rzecz wyciśnięcia jeszcze paru śmieszeków tudzież na rzecz ładnej kompozycji reżyserskich pomysłów? Olbrzymi procent twórców współczesnego polskiego teatru odpowiada twierdząco na to pytanie. Opisany wyżej przypadek reżyserskich decyzji jest zatem fragmentem znacznie większej całości. Oto jak sztuka wygrywa z życiem. Sztuczne – z serio. Dobry i logiczny pomysł teatralny z reguły wygra z możliwością przekroczenia pewnych granic w kierunku prawdy pozascenicznej, twórca będzie się starał raczej podtrzymać niż zburzyć dobre samopoczucie widzów. Nawet jeśli sceniczna zabawa de facto wcale zabawna nie jest.

Sztuka jest krótka, przedstawienie trwa mniej więcej godzinę, ale nikogo specjalnie nie porusza. Kilka śmiechów w paru momentach, poza tym oglądactwo bierne, beznamienne. Mniej więcej w połowie spektaklu niektórzy z widzów zaczęli wyraźnie się nudzić. Potem znów się ożywiło, ale na miarę ciągle tych samych stereotypowych reakcji. Ot, jeszcze jedna historyjka. O pozornie prawdziwym życiu współczesnej polskiej rodziny. Dlaczego ta prawdziwość jest pozorna? Bo – jak się rzekło na początku – wszystko jest tam stereotypowe, czyli podobne do prawdy, zatem nieprawdziwe. Ci ludzie nie są ludźmi, ale marionetkami pewnych schematów myślowych. Zofia Jaremowa, która wyznaje w cytowanym już tekście programu: „Jest w tych utworach tak zwane «samo życie» doprowadzone do Mrożkowego absurdu. Ten

sposób widzenia świata zawsze interesował mnie i interesuje” – uległa złudzeniu. To nie jest żadne „samo życie”, to jest pewien preparat życia, który może być nośny myślowo wtedy, gdy zostanie świadomie użyty do jakiegoś rzeczywiście nowego odczytania skomplikowanych mechanizmów rzeczywistości. Zawartość rozpoznawcza *Domu na granicy* jest jednak w tym zakresie i nieodkrywcza, i – zważywszy na większość rozwiązań dramaturgicznych – faktycznie „krotochwilna”. Takiego życia nikt na widowni nie rozpoznaje jako swojego, bo ono faktycznie nie istnieje. A ponieważ intryga fabularna jest ewidentna prawie od początku, mało kogo wciąga sama akcja jako możliwa łamigłówka z nieznanym zakończeniem.

Życie, to rzeczywiste „samo życie”, wymyśliło zresztą Mrożkowi lepsze warianty dramaturgicznych rozpoznań; dziś dla wszystkich jest oczywiste, że polityka, dyplomaci, wojsko i granice stanowią części składowe mentalności współczesnego Polaka (choć nie tylko jego), i że ten współczesny przeciętny Polak zrobił niemal wszystko, by zaadaptować się do sytuacji. Mrozek, ten z *Małych listów*, ma rację: ważne są relacje człowiek–człowiek. To w ludziach jest wszystko, nie w zewnętrznych siłach wkraczających z tupotem butów w nasze domy. Dlatego powstał *Emigranci* i dlatego poza AA i XX nikogo więcej nie ma na scenie. I dlatego dzisiaj jest to najważniejszy utwór polskiego teatru, choć oczywiście nie tylko z tego powodu.

Być może zatem miała rację Zofia Jaremowa, że zrobiła *Dom na granicy* w konwencji groteskowo-kabaretowej? Może też miała rację, ubierając aktorów w maski, bo przecież, co już wielokrotnie podkreślaliśmy, w sztuce występują nie, tyle żywi ludzie, co kukielki pewnych idei? Miałbym więc tylko jedno, ostateczne zastrzeżenie: co do samej zasadności powstania dziś tego spektaklu, kiedy już nic, już prawie nic (z wyjątkiem paru kulturowych złudzeń) nie broni jego tez i jego konkluzji. Ludzie przyglądają się temu w większości obojętnie, i trudno doprawdy wymagać od nich innej reakcji. W nich samych bowiem policja, wojsko i rządowe ceremonie znalazły swoje spokojne, ciepłe miejsce obok przeżutych sznycli.

Oto jak życie mówi do teatru, a teatr swoje.

---

Teatr Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie. Sławomir Mrozek – *Dom na granicy*. Inscenizacja i reżyseria – Zofia Jaremowa. Scenografia – Kazimierz Mikulski. Muzyka – Zygmunt Konieczny. Plastyka ruchu scenicznego – Jacek Tomasik. Prapremiera – czerwiec 1979.

## Akwarium

Niewyraźnie mi trochę pisać o Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Był on przez cztery lata „moim” teatrem, to znaczy pracowałem w nim jako jeden z kierowników literackich. Znam zespół, z wieloma aktorami łączyły mnie czy łączą tak zwane stosunki sympatyczno-przyjacielskie. Podobne łączą mnie z osobą nowego dyrektora i reżysera zarazem – Bohdana Cybulskiego. Znam go jeszcze z czasów, gdy obaj byliśmy związani ze studenckim ruchem teatralnym: on jako założyciel i reżyser Warszawskiej Grupy Teatralnej, jednego z czołowych młodych zespołów połowy lat siedemdziesiątych, ja jako krytyk tego typu teatru. Teraz on Wielki Dyrektor, ja były kierownik literacki, on rozpoczynający nowy etap w swoim życiu nie tylko artystycznym, ja nareszcie zwolniony z lojalności zawodowej w stosunku do teatru profesjonalnego, a zwłaszcza Teatru im. Kochanowskiego.

Od nowego dyrektora dostałem zaproszenie na dwie premiery pierwszego dlań sezonu; na spektakle mogłem jednak pojechać dopiero kilka tygodni później, w końcu października. Było to *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza i *Król Edyp* Sofoklesa. Pierwsze reżyserował debiutant w tym zawodzie, scenograf Marcin Jarnuszkiwicz; drugie było, dziełem Cybulskiego. *Białego małżeństwa* nie znoszę z duszy i serca, więc zaślepienie emocjonalne w stosunku do tekstu mogłoby spowodować wykrzywienie oceny spektaklu. Interesował mnie zresztą przede wszystkim *Król Edyp*, i to co najmniej z trzech powodów: z uwagi na sam Teatr, współczesną inscenizację tragedii klasycznej oraz osobę Bohdana Cybulskiego.

Spektakl grany jest na Dużej Scenie liczącej około 700 miejsc, niezwykle trudnej do wypełnienia opolską publicznością. Scena Mała (około 200 miejsc) ma tę przewagę, że spektakle na nią przygotowywane mogą być stosunkowo łatwo adaptowane do terenowych objazdów, które stanowią niemalże procent publicznej działalności Teatru. *Króla Edypa* oglądałem w niedzielę, najdogodniejszym dniu tygodnia, ale publiczność zajmowała nie więcej niż połowę sali, co zresztą wydaje się w tych warunkach normą przyzwoitą; przeważała młodzież bodaj licealna, a przynajmniej w wieku szkolnym. *Król Edyp*, o ile pamiętam, nie był nigdy i chyba nie jest lekturą szkolną, więc skład widowni nieco mnie zdumiał; w przerwie rzecz się wyjaśniła: był to tak zwany dowóz młodzieży z Pruszkowa i Paczkowa, okolicznych miasteczek.

Pierwszy obraz spektaklu: scenografia – ogromne kuby metalowe z podestem u góry do przechodzenia z jednego zestawu kubów na drugi, dołem pusta przestrzeń sceny do rozgrywania akcji „poziomej”. Po obu stronach metalowe drabiny służące do wchodzenia na górny podest. Kuby mechanicznie się otwierają, ujawniając dodatkowe miejsca do grania w swoich wnętrzach stanowiących klatki-pokoje. W kubach górnych pojawiają się członkowie rodziny królewskiej; kuby dolne, do których wchodzi się wprost z podłogi, mieszczą w sobie „lud”. Tu (jak zresztą w sztuce) uproszczony do kilku person przedstawicielskich. Scenografia sugeruje patos, powagę, statyczność i stateczność, dźwięczność (metal), harmonijność, trwałość i potęgę. Teatralna maszyneria, acz wyjątkowo w tym teatrze sprawna i doskonała jak na rodzime warunki, utrudnia jednak utrzymanie wszystkich walorów metaforycznych zamysłu

scenograficznego. Ruch płaszczyznami kubów otwierający ich wnętrza ujawnia nie tyle żelazność, ile blaszoność, płaszczyzny nieco się chwieją przy podnoszeniu bądź przesuwaniu, wrażenie patosu i potęgi co jakiś czas ustępuje poczuciu czystej umowności teatralnej, akurat w tym przypadku chyba nie zamierzonej przez realizatorów.

Pierwszy obraz akcji: aktor grający Edypa stoi na górnym podejściu, tyłem do widowni, metalowa płaszczyzna tła rozsuwa się, za nią widać czarną dziurę domniemanej przestrzeni, tam zwraca się Edyp ze swoim przemówieniem. Nagrany na taśmę gwar tłumu, raz cichnący, raz potężniejszy, każe domyślać się istnienia tam „ludu tebańskiego”. Aktor-Edyp prezentuje typowe dla przemawiającego władcy gesty: podnosi ręce, rozkłada je, ucisza gawiedź. Przemówienie dotyczy ustalenia sprawcy nieszczęść, jakie spadają na Teby ze strony natury, a zatem i bogów. Edyp, jako przybysz w tym mieście, choć jego król, poczuwa się do obowiązku szczególnej ochrony mieszkańców. Scena ta, pomijająca wstępny w sztuce dialog Edypa z Kapłanem (nie istnieje też w ogóle Chór), łącząca w przemówieniu elementy tegoż dialogu z rzeczywistością, acz nieco późniejszą mową króla do ludu, wprowadza od razu w sedno sprawy. Wiadomo, że istnieje chore społeczeństwo, dobry władca poczuwający się do ratowania swego ludu, a nadto mamy do czynienia z problemem znalezienia sprawcy mistycznych i realnych nieszczęść spadłych na miasto z woli bogów.

Już po kilku pierwszych scenach dramatu ujawnia się wyraźnie ogólny zamysł inscenizacyjny. Oto kostiumy aktorskie: luźno opadające szaty, maksymalnie proste, utrzymane w barwach symbolicznych, zestawionych w konsekwentną kompozycję kolorystyczną, co widać dopiero po prezentacji wszystkich występujących w spektaklu aktorów. Poszczególne kostiumy są bowiem jednobarwne: Edypa, Jokastę i dzieci ubrano w różne odmiany czerwieni, Kreon chodzi w szacie błękitnej, Tereizjasz w czerni, reszta osób tragedii (Kapłan, Goniec, Pasterz, Strażnicy itp.) nosi dyskretnie zharmonizowane szaty w ściszonej tonacji szarzielonkawo-liliowo-brązowej. Rekwizytów i praktykabl praktycznie nie ma, jeśli nie liczyć bicia w jednej z ostatnich scen, przy pomocy którego król wymusza na Pasterzu zeznanie dotyczące szczegółów uratowania od śmierci Edypa jako dziecka.

Aktorzy, może z wyjątkiem Edypa, mającego stosunkowo największą swobodę poruszania się po scenie, wykonują ruchy bardzo ograniczone. Miejsca ich każdorazowego przemieszczania się po płaszczyźnie lub też po pionie (drabiny-schody) są tak ściśle ustalone, że każdy obraz sceniczny zatrzymany w dowolnym momencie tworzyłby precyzyjnie zakomponowaną stop-klatkę. Fizyczna obecność aktorów jest dla inscenizatora jawnym pretekstem do użycia ich także w roli figur plastycznych, elementów estetyki wnętrza. Precyzja kompozycyjna każe nie zostawiać „pustych miejsc” w przestrzeni, chyba że chodzi o wyraźny kontrast człowieka i pustki; zdarza się to znów najczęściej (i najoczywściej) w scenach z Edypem. Człowiek jako element dekoracyjny najlepiej uwidocznia się w budowaniu sekwencji z dziećmi pary królewskiej, siostrami Antygoną i Ismeną. Autentyczne paroletnie dziewczynki są jedynie kukiełkami, manekinami, o ruchu których decyduje zawsze ktoś ze starszych, są bądź obiektem matczynej adoracji (przytulanie do piersi), bądź przedmiotem emocji ojcowskich (obejmowanie w chwili rozpacz), zaś w finale, gdy podnosi się prawa płaszczyzna metalowa, odsłaniając powieszoną Jokastę, jednocześnie odsłania się lewa, ukazując parkę dzieci we wzajemnym – ustawionym – objęciu, stojącą nieruchomo, niczym obrazek z wystawy.

Trudno powiedzieć, jak czują się aktorzy w tak ściśle zaprogramowanym ruchu scenicznym. Jedno wydaje się pewne: ich gra została w znaczący sposób usztywniona. I to było prawdopodobnie zamysłem reżysera: jeszcze jedno ustatycznienie dramatu, podniesienie go jakby w hierarchii odbioru na wyższy stopień, danie do zrozumienia, że wszystko odbywa się w określonej konwencji, cudzysłowie, że jest grą. Niektórzy artyści czują się w tej konwencji dobrze, inni – należy sądzić po skutkach – gorzej. Doskonale na przykład odnajdują się w tym aktorzy starszego pokolenia, którym szkoła specyficznej sztuczności zdaje się bliższa od zachowań werystycznych czy wręcz naturalnych. Tereizjasz, grany przez Adolfa Chronickiego,

ślepy mąż prawdy, nie jest wprawdzie, jak zaświadcza przekaz mitologiczny, hybrydą męsko-kobietą (starzec o kobiecych piersiach), ale dostojnym wróżbitą dworskim, być może więc także dlatego aktor wywiązuje się z zadania, to znaczy mówi głosem donośnym, pewnym, jego gesty pochodzą z najlepszej rekwizytorni grania patetycznego (podniesione i trzęsące się ręce znamionują „rzucanie gromów” itp.), które tylko u złych aktorów wychodzi śmiesznie. Ale i niezłym zdarza się wypaść z tonu, a raczej ton przesadzić; przytrafiło się to aktorowi grającemu Pasterza, któremu reżyser kazał w dodatku połowę roli prowadzić na leżąco, co przy założonej konwencji hieratyczno-wertykalnej wywołało nie zamierzone śmiechy na widowni.

Najmłodszym czynnym aktorem spektaklu (nie licząc epizodycznej roli Dowódcy Straży) jest Andrzej Wichrowski grający rolę tytułową. Jak się rzekło, obdarzono go największą swobodą ruchów, przeto stara się ją wykorzystywać do maksimum, tym bardziej iż ma pewność, że partnerzy są tak znacznie ograniczeni. Uwikłany jest jednak w pewną sprzeczność merytoryczną: z jednej strony widać wysiłek przekraczania umownej konwencji w stronę grania spontanicznego, żywiołowego, co ma (w założeniu) zbliżyć problem sztuki do współczesnego widza, z drugiej – ta sama konwencja ostrzega, by nie wypaść ze stylu, z całości. Uzyskujemy tym sposobem specyficzną i symptomatyczną dla wielu zresztą aktorów mieszaninę grania naturalnego i sztucznego; na przykład w scenie skłaniającej do „wyreżyserowanego” patosu (przemówienie do ludu) stara się Edyp umieścić w głosie (twarzy nie widać) gamę „autentycznej” emocji, z kolei w scenach intymnych, dramatycznych, psychologicznych (choćby wyznanie Jokasty) udaje przeżywanie wedle szczególnie skonwencjonalizowanej formy teatru XIX-wiecznego: składa prośalnie ręce, zbliża je do piersi, następnie ujmuje dłonie żony we własne i ściska bolesnym gestem, potem klęka i głuchym głosem wyznaje swoje cierpienia, przy czym ów przykłęk usprawiedliwiony jest scenicznie co najwyżej potrzebą zmiany kompozycji układu postaci, bo z pewnością nie koniecznością natury psychologicznej. Są to oczywiście przykłady wyrwykowe, ale dobrze ilustrujące zjawisko.

Poczucie takiego rozdźwięku zdają się podzielać inni aktorzy, z tym że najczęściej zwycięża już u nich schematyzm zachowań, być może dlatego, że dłużej niż Wichrowski przebywają w polskim teatrze. Symetrycznymi gestami rozkładają ręce, prawe dłonie kładą na piersi na znak prawdomówności, kurczowo zaciskają palce jako świadectwo wzruszenia lub bólu, po zadanych „ciosie psychicznym” chwieją się na nogach i ciężko wspinają po schodach, czepiając się ścian. U dobrego przecież aktora, jakim jest Tadeusz Morawski (Kreon), po raz pierwszy słyszałem „f” przedniojęzykowo-zębowe, co może być tylko świadectwem szczególnego napięcia woli w kierunku odtwarzania roli możliwie mało kontaktującej z predyspozycjami naturalnymi aktora, doskonałego głównie w repertuarze współczesnym.

Dziwi nie tyle jakość realizacji wytyczonych celów, ile gotowość aktorska do przyjęcia i wykonywania zadań często mijających się z tym, co wyżej określiliśmy jako naturalną predyspozycję. Istnieje podejrzenie, że wielu spośród artystów jednak w sumie nieźle się czuje w swoich rolach. Wchodzą oni bowiem, po pierwsze, w dosyć utarty schemat zachowań aktorskich w polskim teatrze (nie gorzej i nie inaczej gra większość aktorów w teatrach warszawskich, krakowskich czy wrocławskich), spodziewają się zatem automatycznego poparcia ze strony widowni równie naturalnie do takiego grania przyzwyczajonej; dobra realizacja założeń ma gwarantować sukces. Aktorzy opolscy naprawdę przeważnie skutecznie realizują zadania tego typu i swobodnie mieszczą się w polskiej średniej. Wyobrażam sobie nawet, że będą w stanie zadowolić większość krytyki również przyzwyczajonej do pewnej konwencji grania umownego, sztucznego, powtarzającego „klasyczne” wzory. Zachowawczość jednak – dziś – tego modelu jest natychmiast sprawdzalna – właśnie na reakcji widowni. I łudzą się aktorzy sądząc, że takie granie, utarte i znane, przemawia do widzów najbardziej. Otóż przydaje ono najwyżej pewnego elementu „artystyczności”, podnosi jakby ważność tego, co się ze sceny prezentuje, nie pozwala zapomnieć o wyższości teatru nad życiem potocznym, wzbudza

coś w rodzaju szacunku, namaszczenia, powagi, nasącza kulturalną atmosferą. Tym bardziej że mamy do czynienia z dramatem klasycznym, a z ust aktorów płyną wiersze.

Być może nawet, iż u widowni równie co teatr skonwencjonalizowanej, to znaczy publiczności stałej, „wiernej”, miłującej, ceniącej i kulturalnej, takie granie znalazłoby właściwy rezonans. Miałem jednak szczęście siedzieć na widowni „prowincjonalnej”, „nie-kulturalnej”, przypadkowej, a w dodatku młodzieżowej, jeszcze nie zepsutej obyczajami zachowania teatralnego. I ta młodzież, pomimo dobrej woli (pierwszy akt spektaklu obejrzała z apriorycznym nabożeństwem), wyraźnie była nieczuła na to, co się dzieje w aktorach, być może też dlatego, że nic specjalnego tam się nie działo. Umowność zaś gestu mogliby wychwycić jedynie wprowadzeni w tajniki symboliki teatralnej; dziewczęta i chłopcy z Pruszkowa i Paczkowa oglądali to widowisko najpierw uważnie, potem z rosnącą obojętnością, by wreszcie w drugiej części spektaklu jawnie, acz po cichu demonstrować swoje *désintéressement*, już to wychodząc, już to chichocząc w co dalszych rzędach. Kilka scen wręcz ich rozbawiło, choć aktorzy starali się przekazać maksimum tragiczności, przypuszczam zresztą, że publiczność „wyrobiona” zrozumiałaby i doceniła ich wysiłki. I rzeczywiście: nie zdziwiłem się usłyszawszy głosy o niewyrobieniu widowni i szansach tego spektaklu na przykład w Warszawie czy Krakowie. Szczęśliwi, którzy wierzą w takie pocieszenia.

Ale być może niesłusznie pomawiam aktorów o winy nie całkiem przez nich zawinione. Aktor (dzisiejszy) w końcu przekazuje to, co jest nadrzędną myślą koncepcyjną zawartą w inscenizacji; można się z tym nie zgadzać, ale nie sposób udawać, że tak nie jest. Sprawa w wypadku *Edypa* jest jednak o tyle skomplikowana, że trudno dociec, co jest całkiem osobistym wkładem aktora, a co narzuconym mechanicznie zadaniem, jako że aktorzy pełnią w tym spektaklu, jak się wyżej rzekło, również role figur plastycznych służących do zakomponowywania przestrzeni teatralnej.

Otóż wydaje się, że zachowania aktorów dosyć dokładnie oddają myśl nadrzędną przedstawienia. Jest ona taka mianowicie: ponieważ mamy do czynienia z klasyczną tragedią, musimy jakoś sprostać konwencji, czyli wymyślić taki sposób jej wykonania, który byłby spoistą i samoistną propozycją estetyczną, odpowiednikiem jakby tamtego pierwotnego kanonu. Czyli, jednym słowem, tragedię należy zagrać jako tragedię, tyle że współczesną. Wprawdzie Anna Schiller pisze w programie do tego spektaklu, że dziś jest to zadanie „niewątpliwie bardzo trudne”, a to z uwagi na znaczny upadek ludzkości – z herosów na karły – mimo wszystko jednak jest „dziecinnie proste: wymaga przede wszystkim wiary w ciągłość i godność ludzkiego istnienia”.

Bohdan Cybulski jakby nie zawierzył zbyt możliwościom aktorów w tym zakresie, skoro reprezentowanie pojęć godności i ciągłości powierzył scenografowi i trochę sobie jako inscenizatorowi. Tragiczna, godna, wzniosła i patetyczna jest bowiem dekoracja, takie są kostiumy i ustawienie reżyserskie większości scen komponowanych z precyzją harmonijnego dzieła przestrzennego. Aktorom natomiast pozostawał Cybulski sposoby przybliżenia do naszego skarłałego życia tamtej odległej tragedii, czyli odegrania jej tak, jak by się to ewentualnie mogło rozegrać współcześnie. Założenie jest oczywiste, bo inaczej po co w ogóle miałby się brać teatr za antyk sofoklejski? Aktorzy zaś, co też już było powiedziane, robią, co mogą, to znaczy starają się jakoś lawirować między Scyllą naturalności (czyli grania dzisiejszej sprawy) a Charybdą umowności (czyli dostosowywania się do przyjętej odgórnie konwencji).

Być może gdyby reżyser podjął jednoznaczne decyzje wobec aktorów, to znaczy gdyby do końca ustawił ich na marionetki w swoim teatrze form bądź odwrotnie: nakazał im grać zdecydowanie wbrew kompozycji i stylowi spektaklu, zgodności te lub spięcia wywołałyby efekt silniejszy. W pierwszym wypadku mielibyśmy do czynienia ze spełnionym dziełem estetycznym, czyli czystą formalnie, acz martwą dramatycznie koncepcją wykonania klasyki antycznej na scenie współczesnego teatru, i mogłaby to być świetna lekcja poglądowa dla uczniów zawodu reżyserskiego: jak wizualnie rozwiązać pewne problemy stworzone przed wiekami



przez twórców podwalin teatru europejskiego. W wypadku drugim mielibyśmy do czynienia z walką dwóch światów, dwóch porządków myślowych, etycznych i estetycznych, czyli konfrontacją klasycznej, patetycznej formy i współczesnego „realistycznego” życia, co mogłoby być poznawczo skutkiem nieocenionym. W wyniku zabiegu neutralizującego możliwą wielką zgodność bądź równie wielką niezgodność obu porządków otrzymaliśmy dzieło niezwykle piękne w formie, ale prawie tak samo puste w treści. Tragedii nie da się bowiem mimo wszystko zagrać na sposób wyłącznie umowny i estetyczny, bo wyjdą z tego najwyżej pogładowe slajdy do lekcji historii sztuki. Z kolei granie na pełny żywioł współczesności mogłoby zagrozić dążeniu do uzyskania wymiaru tragicznego. Pozostało owo balansowanie na krawędzi prawdy i fikcji, ta umowna umowność tylko podobna do naturalności, ów patos przebijany zwyczajnością, granie na emocji w głosie przy poruszaniu rękami à la aria operowa itp., co w sumie bynajmniej nie okazuje się ani wte, ani wewte „dziecinnie proste”.

Prawdopodobnie Bohdan Cybulski przewidywał odpowiedź na pytanie, czy da się dziś prawdziwie wystawić tragedię, skoro największą rolę w jej odegraniu powierzył Janowi Banusze. Choć szkoda, że nie dał ujawnić się aktorom do dna ich rzeczywistych dusz; to w końcu naprawdę ich, ludzi, a nie scenografii sprawa. Wymagałoby to jednak sporego ryzyka: jeśli się przebiją – wszyscy wygrali. Jeśli nie – równie wszyscy przegrali. Bo wtedy już nawet scenografia nie uratuje, a wyszukana kompozycja przestrzenna wobec takiego założenia i tak uległaby naturalnemu zaburzeniu. Straty zatem uznał reżyser za bardziej prawdopodobne; kto wie, czy nie miał racji. A jednak w teatrze racja przewidywana bywa czasem mniej popłatna. Jak w życiu – liczy się także ta odrobina szaleństwa, które uratowało tyle już normalności całkiem nie do zniesienia. To szaleństwo znali nieźle starożytni Grecy: toż i Edyp jest na swój sposób szaleńcem...

Ciągle jeszcze nie zadaliśmy dosyć przecież podstawowego pytania: o czym jest to przedstawienie? Bo może ominęliśmy jakiś ważny, najważniejszy element: przekaz, znaczenie, przesłanie. Myślę jednak, że odpowiedź, acz nie bezpośrednia, zawarta była w charakterze przewodu myślowego zanotowanego powyżej na marginesach realizacji opolskiej. Opisałem mianowicie twór sceniczny, który poza pewną bardzo piękną propozycją estetyczną rozegrania greckiej tragedii we współczesnym polskim teatrze – nie znaczy prawie nic. Jest bowiem zestawem sztucznych obrazków zaprezentowanych przez przeciętnie sztucznych artystów usiłujących od czasu do czasu być podobnymi do ludzi, jakimi są w życiu naprawdę. Wszystko przy pomocy tekstu zawierającego – w tym przynajmniej wydaniu – wyłącznie to, co jest w nim zarejestrowane fabularnie: że pewien król tebański popełnia powolne samobójstwo, usiłując dociec prawdy o swoim pochodzeniu. Ponieważ jednak dziś prawie nikt nie wie, co to są starożytne Teby, kto to jest, czy był, król Edyp, królowa Jokasta, Kreon itp., oprócz tego, co opisał swoimi słowami Sofokles, o którym też niewiele wiadomo, przeto tragedia owa równie dobrze mogłaby się dla widzów rozgrywać w wieku XVII w zachodniej Portugalii bądź w wieku III na wyspie Borneo. Klasyczne motywy ludzkich czynów rozumiane są bowiem tylko wtedy, gdy odbijają się w realnych konfliktach każdej współczesności (przepraszam za ten odrażający banał). Nie istnieje tragedia „w ogóle”, tak jak nie istnieją ludzkie zachowania „w ogóle”. Mitologia może być zbiorem bajek dla dzieci o czynach dawnych herosów, gdzie ważniejsza staje się informacja o porwaniu niejakiej Europy przez Zeusa przebranego za byka niż wiedza o strukturze władzy na Olimpie, ale może równie dobrze stać się projekcją tęsknot, lęków i marzeń bardzo określonych ludzi, które to lęki i tęsknoty mogą prawdziwie zrozumieć tylko inni równie bardzo określone ludzie w równie konkretnych i określonych sytuacjach życiowych. Jeśli aktorowi czy reżyserowi się zdaje (to już aluzja nie tylko pod adresem teatru opolskiego), że teatr może być czymś w rodzaju przekaźnika, transportera sztywnych wartości między dawnymi a dzisiejszymi mieszkańcami ziemskiego globu, czyli że może sobie pozwolić na rozegranie tragedii „w ogóle”, bo ją ktoś kiedyś napisał, myli się o tyle, że wyłącza z teatru coś, co jest jego niezbywalną cechą: człowieczeństwo. Oddziela go

wówczas od życia, nazywa czymś innym, zamyka się w nim, by uprawiać jakieś bliżej nie określone zabiegi reanimacyjne.

Nie ma odgrywania Sofoklesa przed publicznością. Nie ma opowiadania myśli starego Greka komuś, kto teraz siedzi na widowni. Nie ma żadnego udawania historii o facecie, co kiedyś tam wylupił sobie oczy na skutek złych wiadomości o własnych czynach. Nie ma żadnej idei „dążenia do prawdy za wszelką cenę”, o czym jakoby jest *Król Edyp* Sofoklesa, i co już samo w sobie miałyby wystarczać za motywacje do wystawienia sztuki, ponieważ jest to problem odwieczny i zawsze aktualny.

To tak, jakby istniał aktor Waław Pieróg „w ogóle” i widz Jan Pietruszka „w ogóle”. Otóż przede mną, który mam trzydzieści trzy lata, żonę, dziecko i parę rzeczy do zrobienia w życiu, i przed moim sąsiadem wyglądającym na kierownika budowy, mającym około pięćdziesiątki, którego do teatru z pewnością zabrała żona, siedząca obok elegancka bywalczyni kulturalnego świata Opolą, a także przed dwoma setkami dzieci w wieku szkolnym przywiezionych tu autobusami z pobliskich miasteczek, żeby wypełnić jakoś wielką salę opolskiego teatru, który ma jedną z lepszych w Polsce organizacji widowni, więc przed nami wszystkimi żyjącymi w 35 roku po wojnie, w stanie mniemanego pokoju, mieszkańcami małych, średnich albo dużych miast, z fiatami, mieszkaniami, rowerami, wkładami w PKO w złotówkach albo dewizach, z zarobkami 7000 albo 700 zł miesięcznie, w butach sprzed soboty albo sprzed siedmiu lat, przed nami wszystkimi tu przypadkowo zgromadzonymi na widowni wielkiego teatru w średnim mieście, występują przecież także mieszkańcy takich samych miasteczek albo miast, z pensjami mniejszymi albo większymi, bywalcy podobnych sklepów, podobnych kolejek, podobnych filmów i podobnych pijaństw - a nie ubrane w togi do ziemi postaci-widma z jakiegoś dawnego, abstrakcyjnego, starożytnego utworu, który przypomina najbardziej bajkę dla dorosłych, i gdzie mówi się podniesionym głosem o jakichś Delfach, skąd płynie wyrocznia, że kiedyś tam król nieznanych Teb będzie miał syna, a ten syn...

Ale to, co teraz oglądam kilkanaście metrów przed sobą, jest właśnie starożytną bajką z postaciami-widmami zamierzchłych opowieści. Barwną projekcją obcych dramatów, czymś, co zaraz jak sen jaki złoty zniknie ze sceny i pamięci. Cudowne akwarium z pływającymi rybkami. Ruszają pyszczkami, coś może chcą powiedzieć, ale przepływają dalej, dalej. Coś mówią, a milczą. Właściwie milczą już od pierwszej sceny, kiedy to Edyp, mówiąc o chorym społeczeństwie, odwrócił się tyłem do publiczności i wygłosił swój bolesny monolog do czarnej kotary, która odpowiadała mu dźwiękiem nagrany na taśmę.

Jednym z większych moich przeżyć teatralnych kilka lat temu był spektakl studenckiej Warszawskiej Grupy Teatralnej zatytułowany *Tężnia*. Miałem poczucie przejmującej realności życia, które było życiem moim i twórców spektaklu jednocześnie. Teraz siedzę na widowni wspaniałego budynku teatralnego i oglądam jego mury ozdobione boazerią, jego fotele, jego bogactwo i jego splendor, i czynię to niemal z nienawiścią, bo wydaje mi się, że otwiera dla swoich stałych mieszkańców szklano-betonowe ramiona po to, by ich przytulić śmiertelnym uściskiem. Niechbym się mylił. Niechbym się mylił. Mam nadzieję, że się mylę.

---

Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu. Sofokles – *Król Edyp*.  
Przekład nie podany w programie. Reżyseria – Bohdan Cybulski.  
Scenografia – Jan Banucha. Muzyka – Stanisław Syrewicz. Premiera  
– wrzesień 1979.

## Życie grać

W te listopadowe wieczory tylko jedno naprawdę interesowało obywateli PRL otwierających telewizory na *Wieczór z dziennikiem*: co z zakładnikami uwięzionymi przez studentów irańskich w ambasadzie amerykańskiej w Teheranie. Jak skończą się negocjacje między Carterem a Chomeinim. Czy zakładnicy zostaną postawieni pod sąd za (rzekome) szpiegostwo – i czy w związku z tym USA rozpoczną działania zbrojne. Kilka dni temu błąd komputera omal nie uruchomił dalekosiężnych wyrzutni raketowych, co mogło być początkiem końca tej wesołej planety. Iskra może paść na cokolwiek, wszystko jest łatwo palne, to może być równie dobrze ambasada w Teheranie, jak jakikolwiek punkt na ziemskim globie. Ludzie są nerwowi, coś wisi w powietrzu. Ale u nas póki co nic, cisza. Na zewnątrz. Spokój, rozmowy, praca jak zwykle (choć nie wszystkich górników wydobyto, po niedawnej eksplozji, z kopalni „Silesia”). W kioskach te same gazety, w TV te same wiadomości, tyle że *Dziennik* znów o kwadrans dłuższy. Plany, produkcje, uśmiechy, rozmowy, wywiady z przodującymi i ze zwykłymi szarymi, którzy wykazują właściwe zatroskanie.

W hallu Starego Teatru na pięć minut przed przedstawieniem też dosyć miło. Uśmiechy, ukłony, jak się pani miewa, no patrzcie, kto przyszedł, dawno pana nie. Na zaproszeniu dziwny tekst: *Dziesięć portretów z czajką w tle według Antoniego Czechowa*. Nie *Czajka*, czyli *Mewa*, choć podstawą było tłumaczenie tejże sztuki dokonane przez Artura Sandauera; całość opracował i zainscenizował Jerzy Grzegorzewski.

Rozsuwa się kurtyna, ale widać jej skrzydła także i po odsłonięciu sceny. W głębi druga niby-kurtyna, raczej zasłona. Z tyłu, w centralnym punkcie sceny, oświetlona budka, w budce bezszelestnie opadają karty czegoś, co ma prawdopodobnie być kalendarzem, sugerować upływ czasu, a jest po prostu mechanicznym informatorem dworcowym, który za przyciśnięciem guzika przewraca karty z zapisanym rozkładem jazdy. Reszta sceny na razie w ciemności-półmroku; na tle budki stoi kobieta, widać jej profil. Obraz stop-klatka trwa kilkanaście sekund, nim kobieta się odezwie. Teatralność introdukcji jest aż nazbyt jawna: jesteśmy w teatrze, który gra teatr.

W tekście Czechowa jest rosyjski pejzaż, ziemiański dwór. Na scenie Grzegorzewskiego jest tylko teatralny zestaw spreparowanych przedmiotów użytkowych. Dwie kurtyny, po lewej, przy proscenium, drzwi, w głębi drugie drzwi; po prawej przylepione do ściany wypatroszone pudło fortepianu. Przed drzwiami wewnątrzscenicznymi coś, co w drugiej odsłonie okaże się leżącą na podłodze rampą świetlną; w rampę tę wetknięte są metalowe pręty różnej długości, zakończone małymi kulkami, przypominające (może rzeczywiście tak jest?) anteny samochodowe. Przeszklone drzwi (okno?) do budki-informatora dworcowego obramowane są parą nart. Po prawej, w głębi sceny, jakieś schody, gdzieś za nimi inne, mało widoczne pomieszczenie. Nie ma wnętrza domu, nie ma pejzażu, nie ma nastroju „jak z życia”, rosyjskości itp. Młoda dziewczyna, Nina, grana przez Annę Dymną, chce być aktorką. Młody czło-

wiek. Konstanty, który ją kocha, grany przez Mieczysława Grąbkę, chce być pisarzem. On widzi swoją literaturę, ona widzi swój teatr. Gdzieś pomiędzy nimi przelewa się strumyk egzaltowanej nieco miłości. Zagłuszany przez tę literaturę, przez ten teatr. Bo w domu, którego na scenie nie ma, jest jeszcze – gościnnie – jeden pisarz i jedna aktorka. Zawodowcy z dużego miasta. Wielcy, dostojni, szacowni – w oczach tych małych, zahukanych amatorów prowincjonalnych. Ale nawet między ludźmi nie ma śladu duchowego porozumienia: to nie konflikt pozycji społecznych, najwyżej spór ambicjonalny, konflikt namiętnej amatorskości z wyjąłwioną, znudzoną fachowością.

Aktorka, Irena Arkadina, grana przez Teresę Budzisz-Krzyżanowską, jest artystką średnią, może złą, ale ma zawód, pracuje na scenie. Zgrywa się, przebiera w kostiumy, robi miny, grymasy, dysponuje największą skalą teatralnych środków użytych w inscenizacji. Przeżywa własną metafizyczną tragedię, którą przydał jej Grzegorzewski: ma oto „swoje” drzwi, drzwi do umownego teatru (te prosceniowe, po lewej), którymi wchodzi i wychodzi, ale ma też swoje drugie drzwi, te wewnątrz, w głębi sceny, które są zamknięte, przez które nie może przejść gdziekolwiek dalej. Wisi u tych drzwi, szarpiąc rozpaczliwie klamkę, odchodzi, znów zgrywa się przed publicznością, także tą sceniczną (każdy jest dla niej publicznością), co jakiś czas wraca, szarpie, i znów nic, choć jest wolną artystką, choć każde drzwi powinny być przed tą wolnością otwarte.

Jej brat. Piotr, grany przez Romana Stankiewicza, nic nie reprezentuje, ale też się zgrywa, jest umalowany, podmalowany właściwie, wygląda jak stary, excusez le mot, pedał, kiedyś pochwalił go jakiś oficer, że ma silny głos, ale nieprzyjemny. Jedno i drugie nieprawda: gdy śpiewa, czyni to głosem wątlwym, ale bynajmniej nie zgrzytliwym czy odrażającym.

Jest w spektaklu jeszcze pismo, w którym zamieszczono opowiadanie znanego literata Trigorina (granego przez Jerzego Stuhra) i opowiadanie młodego amatora Konstantego. Jest – w drugim akcie – gra w karty, daleko, na ostatnim planie, wewnątrz dekoracji, ledwo słychać głosy (celowo), taki maleńki teatrzyk w teatrze.

Pierwszy akt spektaklu jest jasno oświetlony, bryły przedmiotów i ludzi rysują się wyraziście. Akt drugi zaczyna się też od spadających kart kalendarza-informatora, ale słabo już te karty widać, w ogóle jest ciemnawo, u sufitu sceny żarzy się gola żarówka. Po lewej, gdzie poprzednio były mocno oświetlone drzwi, teraz tylko mętne zarysy wejścia, na pierwszym planie pojawia się bodaj ta sama, z tyłu przeniesiona budka, aktorzy tamtędy wchodzący i wychodzący zdają się mumiami, trupami, duchami. Leżąca przedtem w tyle rampa świetlna z wyrastającymi zeń antenami znajduje się teraz w środku sceny, na chwilę się rozjarza blaskiem, potem znów gaśnie. Elementy, gadzety codzienności, sztuki i sztuczności konstytuują materię widowiska, są jego formalnym i myślowym lepiszczem, czymś, co natrętnie wchodzi w oczy i usta, nie pozwala zapomnieć o własnym istnieniu i przeznaczeniu.

Młody literat Konstanty, syn starzejącej się aktorki Ireny, kocha się w młodej aktorce entuzjastce Ninie. Aktorka Irena kocha się w zawodowym literacie Borysie Trigorinie, w którym zakocha się też, ze wzajemnością, Nina. Paulina Andriejewna, grana przez Annę Polony, żona Ilii Szemrajewa, porucznika w stanie spoczynku, granego przez Andrzeja Buszewicza, kocha się w lekarzu Eugeniuszu, granym przez Jerzego Binczyckiego. Masza, córka Szemrajewów, zostaje żoną nie kochanego przez siebie nauczyciela Siemiona Miedwiedienki, granego przez Marka Litewkę. Ale to właściwie nieważne, kto się w kim kocha, dlaczego i w jakiej kolejności. Te związki między postaciami Czechowskimi granymi przez aktorów Starego Teatru są też grane. Namiętności, o jakich się tam mówi, są w istocie teatralne. Młoda Nina, aktorka amatorka, gra swoją miłość najpierw do Konstantego, potem do Borysa Trigorina, w sposób jawnie sztuczny. Nie, sprostujmy: ona jedna przestaje grać – w drugim akcie, gdy ta wtóra, „zła” miłość okaże się prawdziwa. Wtedy, gdy kochała się teatralnie w „dobrym” Konstantym, była przez scenografa ubrana naturalnie, ale wykonywała gesty sztucznie dramatyczne, jak ze złego spektaklu w prowincjonalnym teatrze. W akcie drugim gra prawdziwie,

to znaczy używa aktorskich środków dobrej aktorki Anny Dymnej, a nie Anny Dymnej grającej złą amatorkę Ninę. Ale wtedy ma na sobie czarną suknię żałobną czy może tylko symboliczną (w akcie pierwszym nosiła białą, więc chyba chodzi o symboliczność) i jest mocno umalowana, wygląda właściwie okropnie, jak dzzira teatralna (o ile istnieje coś takiego) albo jak część młodych polskich aktorek prywatnie wieczorem w SPATiF-ie.

Jerzy Grzegorzewski jest konsekwentny i w pewnym sensie bezlitosny. Żadnych złudzeń. Gramy, kochani aktorzy, granie. Najpierw gramy granie. Aktorzy zachowują się na scenie przerażająco (to nie ocena jakości gry). Tak właśnie – przerażająco. Bo nie jest to ani mimetyzm, ani naśladownictwo, granie „naturalne”, jak w każdym normalnym Czechowie. Powiedzieliśmy wyżej: żadnych rodzajowości, wiejskości, nastrojów życiowych itp. Nic, tylko goły, jawny teatr. Kurtyny, rampy, kilkoro drzwi, światła, czasopisma, literaci, aktorki, kostiumy, miny, wypreparowane przedmioty kulturowe: anteny radiowe, narty, informatory dworcowe. Więc nie mimetyzm, ale też nie żaden eksperyment aktorski, żadna szkoła nowoczesna, żaden Grotowski, ekspresjonizmy, żaden teatr otwarty spod znaku naturalności czy obrzędowości. To jest granie-niegranie, na granicy snu i jawy, coś niewiarygodnie sztucznego, co może być tylko wynikiem żmudnej pracy nad zgwałceniem odruchowych ciągów do pokazywania, udawania „normalnego życia”, oczywiście udawania na sposób aktorski. To jest aktorstwo aktorskie doprowadzone do swoistego majstersztyku realizacyjnego, teatr do kwadratu, przy czym sprawiające wrażenie – przepraszam za zamierzoną nielogiczność – naturalności zachowania. Jakby obnażone zostało coś wstydliwie skrywanego w aktorach, czyli ludziach, mianowicie nie tyle ich prawdziwa natura zewnętrzna, ile wewnętrzna. To, co widać jako efekt grania, produkt estetyczny, jest z teatru marionetek, ale to, co naprawdę przekazują mięśnie, skóra, kości, krew i ścięgna, jest z rzeczywistego życia duchowego. Aktorzy poruszają się jak we śnie, nawet jeśli wykonują ruchy gwałtowne, czuć, że to tylko gest, namiastka, pozór ruchu.

Także głos. Te normalne w końcu, „realistyczne” teksty wypowiedane są w taki sposób, jakby to były maksymy, porzekadła, złote myśli, cytaty z gazety, z dziennika TV, hasła transparentowe. Wszystko brane w cudzysłów, nic z przekonania, nic brane do siebie, od siebie. Cudze słowa, cudze myśli, cudze hasła. Choć najgłębiej własne, bo przez tych samych ludzi wymyślone. Tylko że już sztuczne, nieprawdziwe w chwili wypowiedania, wydania ich na świat. Jakby nikt nie wierzył w siłę i wagę słów, w ich jakiegokolwiek znaczenie. Ot, mówić, żeby mówić, gadać, żeby gadać. Mówić, bo się mówi, w towarzystwie, w łóżku, przy stole, w urzędzie, w gazecie. Jakoś się trzeba do siebie odzywać, żeby całkiem nie zwariować, a poza tym taka jest konwencja. Ale ten język jest całkowicie martwy. Znaczy tylko w warstwie zewnętrznej, w naskórku sensu, w prostej informacyjności, ale nie znaczy już wewnątrz, nie zasila go żadne przekonanie, żadna prawda. Słowa mijają się z ludźmi, jak oni sami ze sobą. Oczywiście pomógł tu Grzegorzewski, wydzierając zdania mówione przez aktorów z mięszu sztuki Czechowa, pozbawiając fabułę mięsa dramatycznego, opisowości, charakterystyczności itp. W stosunku do oryginału tekstowego scenariusz wygląda jak uratowane szczątki poezji Safony: więcej tam kropek niż słów.

Ostatnie zdania spektaklu wygłasza lekarz, powiadając do literata Trigorina: „Niech pan wyprowadzi stąd Irenę Nikołajewnę, dokądkolwiek. Bo widzi pan. Konstany się zastrzelił” – przy czym zdania te mówi na jednym tonie, bez jakiegokolwiek zróżnicowania logiczno-treściowego, a wypowiada w końcu kluczowe dla istoty sztuki słowa informujące o tym, że ktoś jednak postanowił wyłamać się z ogólnego koncertu na głosy i gesty, popełniając samobójstwo. (To samobójstwo jest ważne i szczególne nie tylko ze względu na tak zwane fabularne czy psychologiczne zakończenie sztuki, ale i ze względu na porzucenie „aktorstwa”, udawania, zakłamania. Tak się to przynajmniej czyta w inscenizacji Grzegorzewskiego, bo łącznie sobie wyobrazić, że mogłoby w jakimkolwiek innym wystawieniu znaczyć tylko tamto

pierwsze, czyli logiczne zakończenie fabuły dramatycznej. Nie oznacza to, że byłoby gorzej: po prostu mniej pełnie, mniej gęsto, mniej wieloznacznie).

Przyznam się, że obserwowałem ten zabieg dokonany na aktorach z największym podziwem i zdumieniem. Grzegorzewski sfotografował bowiem nie ich ciała, lecz ich dusze, po czym zalecił ciałom grać te dusze. Odbierając aktorom możliwość grania „normalnego”, pokazywania jakiegoś życia, które jest sztuczne i pozorne, przełożył po prostu na teatr tę martwość. Aktorzy nie udają pustki życia, ale wytwarzają jego brak. Ich kukłowość jest taka dlatego, że kukłowate są natury ludzi, o których mowa. Fantasmagoryczność inscenizacyjna i aktorska, ta dziwna somnambuliczność wiejąca ze sceny od początku do końca jest proweniencji czysto duchowej.

Bardzo podobnie grane było w tym samym teatrze *Wesele* Wyspiańskiego, które Grzegorzewski wystawił kilka lat temu. Nieprzypadkowe to zbieżności, nawet identyczności. Choć *Wesele* to już nie historyczna, rosyjska *Czajka*, tylko coś o nas, tu, bezpośrednio, także dziś, nie tylko siedemdziesiąt kilka lat wstecz. Skojarzenia jednak narzucają się tym silniej, że ta właśnie *Czajka*, jak się rzekło, w ogóle nie jest historyczna ani rosyjska, nawet nie jest *Czajką*, ale *Dziesięcioma portretami z czajką w tle*. Dziesięć portretów to dziesięciu bohaterów spektaklu. *Czajka* konkretna jest wypchanym ptakiem, dwukrotnie występuje na scenie, rzeczywiście w tle, jest raczej rekwizytem niż symbolem, dalekim epizodem z życia, a nie tytułową bohaterką, niechby i metaforyczną. To o dziesiątkę ludzi chodzi, nie o jakąś wymyśloną fabułę, że na wieś przyjeżdża znudzony literat ze złą aktorką z miasta, uwodzi młodą dziewczynę, a kochający ją chłopiec, ambitny młody pisarz, popełnia samobójstwo. Chodzi o tych dziesięciu uplątanych w siebie i swoje gry ludzi-aktorów, ludzi-kukły, ludzi-sny. Wspaniałość pomysłu Grzegorzewskiego w *Weselu* polegała – w najgrubszym ujęciu – na tym, że somnambuliczny finał uczynił zasadą egzystencji postaci przez całość spektaklu. Ci goście weselni tacy są na końcu, jak na początku: martwi wewnątrz, ich gesty są pozorne, słowa mniemanie. Entuzjaści Wyspiańskiego-wieszczka byli oburzeni – tak szargać istotę i ideę *Wesela!* A przecież Grzegorzewski odczytał *Wesele* w roku 1977 jak na jego własną świadomość owego roku przystało: tak zobaczył swoich rodaków, może i siebie. Właśnie jak marionetki idei, atrapy życia, senne zjawy z upiornych i męczących snów o wielkości. Bezwolne, choć szlachetne (nie wszystkie).

W *Dziesięciu portretach* podniósł ten dramat na wyższe bodaj piętro wnioskowania. Ze snów – dosłownych – o potędze i z niemocy tych snów został tylko teatr. Więc udawanie, zgrywanie, sztuczność, mówienie nie swoimi tekstami, wykonywanie nie do końca własnych ruchów. Te analogie z *Weselem*, to odrzucenie wystawienia Czechowa po bożemu każą taki teatr rozpatrywać w kategoriach innych niż inscenizacja konkretnego utworu literackiego. Ten teatrzyk jest za dosłowny, za bliski, niepotrzebny mu sztafaż kostiumowo-historyczno-obyczajowy. Ten teatrzyk my gramy. My, aktorzy na scenie i na widowni. I jeśli pozwoliłem sobie na stwierdzenie, że aktorzy nie tyle grają jakieś postaci, ile własne martwe dusze (nawet jeśli są tego nie do końca i być może nie wszyscy świadomi), to dlatego, że uczciwie i popołu dzielą ten los z nami wszystkimi, którzy jakoby nie jesteśmy aktorami, bo siedzimy na widowni. Otóż tamci „prawdziwi” aktorzy są nimi może nawet trochę mniej, bo przynajmniej mają odwagę ujawnienia tego wszystkiego. Szczęśliwi spośród nich ci, którym się zdaje, że grają kogoś innego. Ale autentycznymi bohaterami tej inscenizacji jesteśmy, niestety, my z widowni, którzy na scenie oglądamy tylko swoje lustrzane odbicia.

Dlatego spektakl Grzegorzewskiego wydaje się taki trudny do akceptacji. Bo nie oszukujmy się: te oklaski po zakończeniu przedstawienia brzmiały i będą brzmieć sztucznie i nieszczerze. A zabrzmiały dlatego właśnie, że jesteśmy takimi aktorami. Grać musimy nawet na widowni teatralnej. Grać te oklaski, które są też w nas wymierzone. W tę ładną, układną grzeczność kulturalnych widzów. Którzy muszą klaskać, bo są w czołowym teatrze, nawet Warszawa go zazdrości, w którym dobrzy reżyserzy wystawiają dobre sztuki. Te oklaski

brzmia fałszywie i okropnie, bo demaskują aktorstwo klaszczących. Gdy tamci płatni aktorzy wchodzi po zakończeniu spektaklu, stają rzędem i patrzą chłodnym okiem na widownię, bez żadnych stosownych w tym momencie min, uśmiechów i „wyrazów podziękii za uznanie”, właściwie należałoby albo rzucić w nich śmierdzącym jajkiem, albo uciec z teatru. Pod warunkiem, że bylibyśmy żywymi ludźmi. Czyli że konterfekt sceniczny okazałby się fałszywy i obraźliwy, więc jego wytwórcy należałoby się bądź jajka, bądź zostawienie ich sam na sam z własną brzydotą, martwotą i bezradnością. Ale w tym, że klaszczemy, jest tylko dowód na słuszność diagnozy scenicznej. Klaszczemy samym sobie, nawet nie wiedząc, jak oddajemy wszystkie racje twórcom spektaklu. Godzimy się kulturalnie na to poniżenie, na tę grę. Zadufani i być może na pociechę wmawiający sobie, że to było o jakichś Rosjanach sprzed stu lat. I niech nikt się nie broni tym, że oklaski to tradycyjna forma uznania za trud artystów. To jest właśnie kultura martwych konwencji. Prawdziwy artysta naprawdę rozumie wymowę ciszy po spektaklu. Czasem ta cisza brzmi głośniej niż obowiązkowe oklaski.

A przecież ten spektakl nie mógł, nie powinien się podobać, bo jest na przykład niewiarygodnie nudny. Nudny celowo: jak nasze życie, kiedy go nie przeżywamy, tylko weń gramy. Jak ta znudzona widownia, która będzie się nudzić, ale potem zaklaszcze, nie wyjdzie, bo trzeba siedzieć, która będzie wymieniać w przerwie kulturalne ukłony i głupie uśmiechy oraz wygłaszać dokładnie takie same zdania jak aktorzy na scenie. A że ta nuda jest świadoma i chyba przez reżysera założona, świadczy fakt, że akt pierwszy, który jest o życiu, wlece się rozpaczliwie przez prawie godzinę, w pełnym świetle aktorzy snują się po scenie, mówiąc sennymi głosami swoje sennie kwestie, natomiast akt drugi, który jest o śmierci, zdający się nie do wytrzymania już u samego początku, bo doszedł dodatkowo usypiający półmrok – trwa niecały kwadrans, kończy się nagle, jak grom, jak piorun.

Oczywiście można powiedzieć: błąd w sztuce. Nie można nudzić o nudzie, głądzić o głądzeniu. Ale też spektakl *Dziesięciu portretów* jest nudny tylko w parametrach akcji scenicznej rozumianej jako wykonywanie literackiej, fikcyjnej fabuły. Może stać się fascynujący – jeśli przestawi się celownik na śledzenie jego idei, zachowań aktorów, rozgrywek między teatralnością a naturalnością, wychwytywanie drobnych niuansów tego pseudożycia rozmienianego na przeraźliwą pustkę. Bo o ludzi tam idzie, nie o fabułę, o tych dziesięciu ludzi, których tak wiele replik siedzi na widowni.

Jest taka chwila w pierwszym akcie, gdy rozjarza się światło na sali, pozornie bez związku z wydarzeniami scenicznymi. To światło, tożsamy ze scenicznym, mogłoby się właściwie palić cały czas. Oni, ci zza rampy, też nas oglądają. Kolegów aktorów, którym przecież (chyba się nie mylę?) te własne gry niekiedy doskwierają bardziej, niż sami przypuszczamy. Boć jeszcze żyjemy. Tylko że zbyt często oplaca się to życie udawać.

---

Stary Teatr w Krakowie. *Dziesięć portretów z czajką w tle według Antoniego Czechowa*, na podstawie przekładu *Czajki* Artura Sandauera. Opracowanie tekstu, reżyseria i scenografia – Jerzy Grzegorzewski. Muzyka – Stanisław Radwan. Premiera – listopad 1979.

## Cosi fan tutte

Teatr Muzyczny w Gdyni, który wreszcie otrzymał nowy gmach będący zaiste szklano-betonowym pomnikiem ambicji na miarę jakiegoś dostatniego, spokojnego i trwałego państwa, na swoje uroczyste otwarcie w dniu 8 grudnia 1979 postanowił wystawić *Krakowiaków i Górali*. Znamienna to decyzja, bo świadcząca o konsekwencji programowej: w budynku tym ma wszak chodzić o teatr właśnie, tyle że muzyczny. Nie należy więc – teoretycznie – mylić gdyńskiej placówki z operą, gdzie prezentuje się szacowne dzieła śpiewane, w których, jak wiadomo, przeważnie nie idzie o to, żeby o coś szło, tylko o to, jak się zaśpiewa i jakie będą dekoracje. Z przymrużeniem oka traktuje się więc nawet aktorstwo, ten niezbywalny, konstytutywny wręcz składnik teatru właśnie. *Krakowiacy i Górale* mieli zatem za jednym zamachem udowodnić, że mamy czy też odtąd mieć będziemy do czynienia z teatrem (muzycznym), gdzie przy pomocy (śpiewających) aktorów prezentuje się jakieś wyraźne treści i idee.

Przyjechałem na uroczystą premierę jako zaproszony gość, uczestnik sesji naukowej? krytycznej? poświęconej rozlicznym zagadnieniom związanym z egzystencją teatru muzycznego w Polsce i na świecie. Byłem tam prawdopodobnie jedynym człowiekiem nie mającym większego pojęcia o muzyce, ale ponieważ domyślałem się, że zaproszono mnie raczej ze względu na teatr, udawałem, iż nie mam specjalnych wyrzutów sumienia, nawet wygłaszając referat o problemach muzycznych. Sesja sama w sobie była widowiskiem sympatycznym, w sobie właściwym stylu teatralnym, i jako taka miała znaczenie równe znaczeniu wszelkich sesji tego typu, gdzie zainteresowani dyskutują bądź o problemach nierozwiązywalnych w obecnej strukturze życia kulturalnego, bądź leżących głównie w gestii osób na sesji nieobecnych. Roman Szydłowski, przewodniczący, jak zwykle był nienagannie ubrany, a profesor Marian Wallek-Walewski udowodniał przy pomocy fortepianu upadek współczesnej sztuki kompozytorskiej w zakresie muzy lekkiej i lżejszej.

Na wieczornej premierze prawie wszyscy byli ubrani jak pan Roman, z parteru spoglądano na łoża, kto przyszedł zaszczyścić, a z łoż spoglądano (w tym ja) na parter z demokratycznym wyrozumieniem i ciepłym uśmiechem pojednania. Potem para aktorów wypowiedziała przed kurtyną stosowne i krótkie teksty powitalno-inauguracyjne, powodując przegranie przeze mnie zakładu, że będą dłuższe, przegrałem zaś dzięki telewizji, która miała transmitować na żywo w *Dzienniku* sceny z otwarcia, więc trzeba się było zmieścić w czasie; wreszcie kurtyna poszła w górę.

Dekoracje zbudowano, powiedziałbym, w stylu konwencjonalno-nowoczesnym. To znaczy było wiadomo, że po prawej stronie jest fasada karczmy, po lewej młyn z wielkim kołem, w głębi wierzba, a w tle miniaturowe zabudowania wiejskie oraz górująca nad nimi fasada klasztoru oo. Cystersów w Mogile. Nowoczesność polegała na tym, że ową konwencjonalną realizm potraktowano z lekką umownością, budując na przykład w głębi – równolegle z wierzba – schody, którymi wdzięcznie wbiegał i zbiegał już to chór, już to zespół baletowy, już to poniekąd solista. Zabawnie potraktowano też proporcje, bo chałupki na dalszym pla-



nie, były rodzajem zabawek, domków dla lalek, ale bez nachalnych uproszczeń i aluzji, tylko żeby było ładnie i dowcipnie.

Skoro już jesteśmy przy dekoracjach, powiedzmy parę -słów o kostiumach. Te były wręcz imponujące. Krakowiacy w strojach biało-czerwonych, jak to się mawia – sutych, lśniących bielą i krzepiących czerwienią, bez żadnych natrętnych folklorizmów w rodzaju pawich piór i spodni w paski, tylko eleganckich, czystych i bogatych, prezentujących się w zależności od płci koronkowo bądź żupanowo. Z kolei Górale (no i Góralki) na biało-zielono, też zasobnie i soczyście, jurnie i zastawnie, panowie ponadto w wysokich janosikowych czapkach, zaś panie w ludowych warkoczach ciasno splecionych na głowie w obwarzanki.

Najpierw na scenę wbiegli Stach i Jonek, którzy, naprzemiennie mówiąc i śpiewając, wprowadzili widzów w sedno sprawy: że jadą Górale po Basie, którą ze wzajemnością kocha Stach, i co zrobić, żeby mu tej Basi nie zabrali. Jaż bowiem obiecali młynarstwo ojcu i macoszące Basi – Bryndasowi, pierwszemu z Górali. Zaraz potem wyłazi po kole z młyna sama narzeczona, miłująca swego chłopca i nie chcąca iść za obcego, bo, jak powiada, „kobieta taka, Co bardziej obcych lubi niż swego rodaka. Musi być ladajaka”, i... tak dalej, tak dalej. Lektury szkolnej nie godzi się streszczać, a ponieważ została wystawiona po bożemu, bez specjalnych przeróbek, z uwzględnieniem tylko elementów scenicznej wersji Leona Schillera oraz uzupełniona o kilka aktualnych kupletów na zakończenie, przeto zostawmy kłopoty Basi i Stacha ich własnemu biegowi i przejdźmy w inne nieco rejestry tematyczne.

Jak się rzecz całą oglądało? Z pełną powagą odpowiadam: pysznie. Ponieważ, jak się rzekło, nie mam wiele pojęcia o muzyce i nie odróżnię, kiedy ktoś śpiewa źle, a kiedy dobrze, to znaczy na przykład kiedy wejdzie prawidłowo z głosem w orkiestrę, a kiedy nie, oraz czy ktoś ma głos dobrze postawiony, a komuś nie stroi do tonacji, nie miałem więc problemów z tą stroną spektaklu. Fachowcy, których dyskretnie wypytywałem w tej materii, twierdzili, że wszystko jest w porządku, a ponieważ i mnie tak się zdawało, zostawmy i ten temat swojemu biegowi.

Aktorzy... Ha, aktorzy. Odpowiedź, jakiej mógłbym udzielić, oddając wszystkim i wszystkiemu sprawiedliwość, byłaby taka: jak na operę doskonali, jak na teatr okropni. Zatem, gdyby tak logicznie pomyśleć, też właściwie w porządku, bo jeśli mamy do czynienia z teatrem muzycznym, czyli czymś w połowie drogi między operą a dramatem, to wypadkowa daje poziom co najmniej przyzwoity. Zdaję sobie jednak sprawę, że chodzi o rzecz poważniejszą i że należą się dodatkowe wyjaśnienia.

Zacznijmy od tej straszności. Otóż często zmorą aktorstwa teatralnego (w rozumieniu współczesnym) bywa na przykład takie zjawisko, że aktor zachowuje się jak dama, która z całej urody mając ładny tylko lewy profil – wyłącznie nim się obraca do każdego rozmówcy. Ponieważ stało się to już jej drugą naturą, opracowała dziesiątki sposobów owego zwracania, cały czas się łudząc, że uchodzi za piękność. Niekiedy zabieg się udaje – co potwierdza, niechby i na tę chwilę, założoną słuszność poczynań. Dama taka nie widzi jednak, bo widzieć nie chce, że interlokutorzy wciąż dyskretnie albo i otwarcie zagląдают jej w prawy profil, patrzą na chód i proporcje figury, wypatrują innych wad i zalet, które umożliwiłyby bliższy kontakt, lepsze poznanie. Ustawianie się wyłącznie jednym profilem bywa skądinąd domeną pewnych konwencji teatralnych, bardzo – jak sam ów gest – sztucznych, ale w swoim zakresie świadomie kultywowanych; tak jest na przykład w teatrze wschodnim, choćby chińskim czy japońskim, tak jest w operze.

Wniosek nasuwa się prosty: jeśli aktorzy omawianego spektaklu są doskonali jak na operę, czyli doskonale ustawiają się właśnie „lewymi profilami”, natomiast okropni jak na teatr teatralny – z tegoż samego powodu – to może jest tak, że mamy do czynienia zwyczajnie z – operą?<sup>2</sup> Tym bardziej że – jak się rzekło – spektakl ogląda się z przyjemnością i właściwie nie

---

<sup>2</sup> *Krakowiacy i Górale* są oczywiście, jak głosi podtytuł, *operą narodową w IV aktach*, ale odległość tekstu Bogusławskiego od typowego libretta operowego jest mniej więcej taka, jaka dzieli na przykład *Operetkę* od ope-

w nim nie razi, a odwrotnie, ma się wrażenie, że cała maszynka działa sprawnie i czysto. A nawet dałoby się powiedzieć, że kilka ról (Dorota, Stach, Basia) było wręcz niezłych.

Otóż tak właśnie jest. Dowody dalsze nasuwają się same. Inscenizacja i reżyseria: toż rodem z najczystszej opery. Każda niemal scena ustawiona tu przez reżysera – przeniesiona na deski normalnego teatru wywołałaby uciechę u miłośników telewizyjnych programów rozrywkowych, natomiast grymas grozy u publiczności wychowanej na Szekspirze czy Jarockim. Albowiem mniej tam idzie o prostotę i czytelność wykładni znaczeniowej i logicznej tekstu, a więcej o rozegranie tylu poszczególnych sytuacji i sytuacjiek, by publiczność ani na moment nie przestawała cieszyć nimi oka i ucha, bawiąc się wraz z aktorami już to dowcipami słownymi, już to ruchowymi. Jakby obawiając się, że każde zagranie serio mogłoby wzbudzić nutę nudy czy zniechęcenia, serwuje się dziesiątki numerów samych dla siebie, przypominających tyleż nieme komedie filmowe, co... znów operę komiczną. Treść, jako doskonale znana, przez co nieistotna, służy tam jedynie za pretekst do pomysłów reżysersko-aktorskich budowanych wprawdzie na kanwie znaczenia słów, ale łatwo odrywających się w osobne całości funkcjonujące całkiem autonomicznie. Jeśli jest na scenie dwóch, a jeden akurat coś śpiewa albo opowiada, ten drugi musi – musi! – już to podskoczyć, już to koledze szcztka wyciąć, już to minę do publiczności zrobić, żeby broń Boże nie uszedł za kawałek dekoracji albo tło dla partnera.

Wiąże się z tym organicznie typ humoru przez takie gierki prezentowany. Jest to ten rodzaj śmiechu niezobowiązującego, lekkiego, uroczego i przyjaznego, jakim się wita na przyjęciu towarzyskim nieco pieprzny, ale jakże wdzięcznie podany przez panią domu dowcip. W całym przedstawieniu jawnie obecny jest ów humor trochę przaśno-ludowy, a trochę inteligentko-ironiczny: że przecież doskonale wiemy, o co idzie, że te wszystkie gadki o Bryndasie, Basi, drucie elektrycznym i zakochanej w przyszłym zięciu macosze to jeno folklorystyczne anegdotki historyczne, do których prawdziwie inteligentni, zajęci ważnymi sprawami współcześni widzowie nie mieliby głowy, gdyby nie wspólna świadomość sympatycznej i operowo-snobistycznej zabawy w doskonałym wydaniu. Ten dystans, to przymrużenie oka widać w każdym niemal ustawieniu scen, w prowadzeniu aktorów. Lekko, lekko, nie gubcie puent, wyczekajcie na brawa, nie przeciągajcie sceny, gdy zobaczycie, że nie chwyta, pamiętajcie o uśmiechu, o widzu na sali, podegrajcie czasem pod niego, on to lubi; takie zapewne uwagi padały pod adresem aktorów podczas przygotowywania spektaklu. Nie przejmujcie się, że gracie lekturę szkolną, bajkę o dwóch poważnionych sąsiadach zza miedzy, co jak Cześnik i Rejent pogodzą się wreszcie ze sobą, boć to wszystko nie ma żadnego znaczenia. Lekko, z wdziękiem, pamiętajcie o śmiechu, zabawie, to wasza najpewniejsza broń. Może krzywdę twórców spektaklu, przypisując im nie wypowiedziane słowa i fałszywe intencje, ale zwierzęm się z wrażeń: jakbym to słyszał...

Oczywiście więc, że scenki perlą się uciesznie, że aktorzy faktycznie grają lekko, z perskim okiem, że biedny lud krakowski wygląda jak zespół Śląsk, że od chórów, tańców i układów wiruje w oczach i uszach, że Krakowiaci znacznie lepiej mówią po góralsku od Górali, którzy po góralsku nie mówią w ogóle, nawet jeśli by czepiać się takich w końcu drugorzędnych szczegółów. Jak to w operze. W dodatku – buffo.

Bo teatru, przynajmniej takiego, jaki kryje się za nazwą „teatr”, nie ma tu praktycznie wcale. Teatr, na przykład, jest o czymś. To znaczy chodzi (czasem w praktyce, a teoretycznie zawsze) o to, żeby coś powiedzieć, coś przekazać, jakąś myśl, ideę. Z czymś się pokłócić, czemuś wydać wojnę, z czymś się zgodzić, coś rozpoznać albo do czegoś się przyznać. W tym sensie sztuka teatralna Wojciecha Bogusławskiego pod tytułem *Krakowiaci i Górale* jest o czymś. Sztuka ta, napisana przez pewnego odważnego pana, której egzemplarz, acz z uszczerbkami, przeszedł wprawdzie przez carską cenzurę w Warszawie, ale gotowy spektakl został przez tęże cenzurę zdjęty z afisza po trzech spektaklach, ta sztuka, której autor po dwu-

dziestu kilku latach od premiery był jeszcze wzywany przez Nowosilcowa i straszony widmem kibitki, otóż ta sztuka jest – czy też musiała być – bardzo o czymś. W oryginalnej wersji premierowej – na przykład o tym, że polską ziemię najechał wróg (konkretnie szło o Moskali) i zrabował nie tylko wolność (symbolizowaną zapewne w utworze przez wolność rozporządzania ręką przez Basię), ale i dobytek (czyli bydło domowe zagarnięte przez Górali). Nawoływanie Bogusławskiego do zgody, tak wszechobecne w jego sztuce, nie miało bynajmniej oznaczać układania się z Rosją wzorem późniejszych panslawistów w rodzaju Włodzimierza Spasowicza, ile przedstawić w przejrzystej metaforze całość tego konfliktu i jego możliwe, także pozytywne, konsekwencje. Polacy (Krakowiacy) zostali tam zaprezentowani jako ci, których się krzywdzi i przymusza, ale którzy „nie dadzą sobie w kaszę dmuchać” i jak przyjdzie co do czego, potrafią złapać za siekiery i cepy, by ziemię od wroga uwolnić. Mówi się jednakowoż o nich, że skorzy będą » do zgody, jeśli przeciwnik dobrowolnie ustąpi i odda zagrabione mienie, wycofa się z roszczeń zaborczych i zdecyduje na tak zwane pokojowe rozstrzygnięcie konfliktu, co zresztą się jakby modelowo w sztuce spełnia. Dla ówczesnych Polaków było to jednocześnie hasło do boju o swoje – i wizja przyszłego zwycięstwa zwieńczonego wspólną zgodą. A podstawy do takich nadziei były: wszak insurekcja kościuszkowska już się gotowała, a do bitwy pod Raławicami brakowało od premiery *Krakowiaków* niewiele ponad miesiąc...

No tak, ale mówimy o historii. Potem, jak wiadomo z licznych przekazów. *Krakowiacy i Górale* przechodzili różne koleje losu na polskich scenach. Zawsze jednak – czy prawie zawsze – pamiętano o polityczno-społecznej stronie tego utworu jako wręcz dla niego zasadniczej. Gry i zabawy ludu podkrakowskiego, służyły tam tylko za pretekst, były typowym parawanem „ludzającym despotę”, choć podkoloryzowane nieco obrazki z życia autentycznego ludu polskiego z jego obyczajami i charakterem pełniły też ważną naoczas funkcję krzepienia serc. Wygłaszam najstarsze banały, ale czynię to między innymi dlatego, że być może dla wielu, którzy oglądali i oglądać będą spektakl gdyński, a o samym utworze za wiele pojęcia nie mają, zdadzą się one rewelacjami nad wszelkie wyobrażenie. Gdzieżby się bowiem komu skojarzyło to przedstawienie na przykład z takimi tekstami umieszczonymi w sztuce: „Niech z was szczęśliwsze urodzi się plemię. Niz dzisiaj – Nigdy wasej nie rzucacie ziemię”, czy z taką pozornie niewinną śpiewką chóru *Krakowiaków*:

Nuze, bracia, dzieci, zony.  
Idźmy wszyscy, idźmy śmiało,  
Niech ten będzie zawstydzony,  
Kto by dziś miał męstwa mało,  
Gdzie o wszystkich idzie całość,  
Tam najpierwsza cnota: śmiałość.

Nie mówiąc już o strasznym, przejmującym czterowierszu stanowiącym zakończenie równie pozornie niewinnej arii Basi, fertycznej panienki z młyna:

Gdzie się w niewoli zyje,  
Nie masz tam swej lubości,  
Pies na powrozie wyje,  
Każdy pragnie wolności.

Czterowierszu, o ile dobrze pamiętam, nieobecny w gdyńskiej inscenizacji, co było zresztą konsekwentne.

Kiedy wychodziłem po przedstawieniu do hallu, jedynym wyraźnym problemem, jaki mężczyźni widzów, czemu niekiedy dawali wyraz w półgłośnych żalach, był ten, że zmarnowano

finał. Za wysoko wzięto poprzeczkę efektu w poprzednich scenach zbiorowych i już nie starczyło pary na mocny akord końcowy. Ale to był żal jedynie za niespełnionym ideałem. Gdyby jeszcze ten finał był taki, jaki miał być, do szczęścia nie brakowałoby właściwie niczego. Chwalono kostiumy, że piękne, chwalono scenografię, że użyteczna i niewydziewiona, chwalono orkiestrę, że równo zagrała (choć momentami zagłuszała solistów), chóry, że równo tańczyły, balet, że równo śpiewał, i solistów, że byli sprawni, przyjemni i zabawni.

Gotów oczywiście podzielić z widzami te satysfakcje, zastanawiam się teraz tylko nad jednym: czy nie ulegam jakiejś obsesji? Czy nie zadaję sobie i innym zbędnych pytań, oczekuję niepotrzebnych nikomu znaczeń i przeznaczeń wbrew doświadczeniu, rozsądkowi i faktom teraźniejszości? Żądam od spektaklu *Krakowiaków i Górali*, szacownego bibelotu narodowego, jakichś sensów dawno minionych, myśli dawno zapomnianych? A może – po prostu nieaktualnych, już niebyłych? Przynajmniej w wydaniu Bogusławskiego, czyli twórcy szlachetno-naiwnej śpiewogry o nazbyt zaszyfrowanym, dziś już nieczytelnym języku martwych aluzji. Może wreszcie tego wszystkiego, o czym traktuje naprawdę ta sztuka-opera, obecnie zwyczajnie nie ma? Nie ma konfliktu między Krakowiakami i Góralami a jedynym tematem, jaki da się jeszcze z utworu wydobyć, jest hasło powszechnej zgody narodowej (jakaż wspaniale aktualną propagandą stałby się wówczas ów spektakl! W gruncie rzeczy – jest nią...). Może w świadomości ludzi po obu stronach rampy scenicznej *Krakowiacy* mieszczą się już tylko w rzędzie zabytków operowych, tuż obok Don Pasquala i Cosi fan tutte. Boć przecież co zrobili jedni, drudzy przyjęli z naturalnością, zrozumieniem i przyjemnością płynącą z otrzymania oczywistości.

No więc, proszę państwa, było wspaniale. Wewnątrz tych świetnych, szklano-betonowych wnętrz, pośród luster i złocień, w świetle śmiało zaprojektowanych żyrandoli i kinkietów, wśród łóż i barków kawowych, pośród pań i panów w gustownych strojach wieczorowych, między wystawą rzeźby nowoczesnej a popiersiem nieodżałowanej Danuty Baduszkowej; w hallu budynku, w tym olbrzymim, błyszczącym statku kosmicznym, zza szyb którego widać było jakiś monotony, nierealny świat zewnętrzny, bliskie morze, ciche w ten grudniowy chłodny wieczór, pośród rześzystych oklasków, do których, co tu kryć, przyczyniły się i moje dłonie.

A Bogusławskiemu grożono kibitką.

---

Teatr Muzyczny w Gdyni. Wojciech Bogusławski – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Muzyka – Jan Stefani. Układ sceniczny – Leon Schiller. Opracowanie tekstu i reżyseria – Andrzej Ziębiński. Scenografia – Jerzy Krechowicz. Choreografia – Zofia Kuleszanka. Kierownictwo muzyczne – Zbigniew Bruna. Premiera – grudzień 1979.

## Everyman z teczką

Do Hanuszkiewicza jak zwykle brak biletów, przed spektaklem długi ogonek do kasy, na której wywalone jest wielkimi literami, że „do 15 lutego wszystkie bilety wyprzedane”. Kilkadziesiąt osób nerwowo kręci się po hallu, wypytuje o zwroty biletów, zaczepia wchodzących, ci zaś, z minami zwycięzców, którym udało się godna zazdrości i podziwu sztuka zdobycia papierka uprawniającego do przekroczenia bramki, uprzejmym, bo płynącym z litości gestem rozkładają ręce albo kiwają głowami, że niestety, bardzo im przykro, ale...

Z pomocą wypróbowanej przyjaciółki mającej konszachty zarówno z fasadami, jak tyłami stołecznych teatrów udało mi się wtargnąć do wnętrza świątyni, ale tylko na tak zwane wolne miejsca. Próba zastraszenia pani porządkowej, polegająca na stanowczej prośbie o skierowanie nas na miejsca dyrektorskie, okazała się skuteczna tylko połowicznie. Zostaliśmy zdemaskowani, ale wykorzystując zajęcie pani porządkowej przy porządkowaniu mniej bezczelnych amatorów nielegalnego wejścia, wtargnęliśmy na salę lewego balkonu, gdzie wyratowało nas rozpoczęcie spektaklu. Ponoć wszystko to normalka. Teatr Narodowy jest przez naród odwiedzany chętnie i masowo. Duma i chluba dyrektora Hanuszkiewicza.

Siedzę, patrzę. Kurtyny nie ma, co mogłoby zdziwić tradycyjnego bywalca konwencjonalnej sceny zawodowej, ale ja wychowałem się na teatrze studencko-nieprofesjonalnym. Na scenie, zachodząc aż na proscenium, leży wielkie drewniane koło-podest, z tyłu, ukośnie podwieszona do mostu wyciągowego, olbrzymia sieć stanowiąca jakby tło, specyficzne „niebo”, zakratowane okno horyzontu. Głośna, ostra muzyka. Wbiega grupa aktorów, wśród nich tłustawy mężczyzna zrobiony na kurwę z Felliniego oraz kobieta ucharakteryzowana na Joela Greya (film *Kabaret*). Śpiewają – na playbacku – znany numer *Money, money, z Kabaretu*. Inni aktorzy są ubrani w stroje tak zwane współczesne, czyli to, co można spotkać w zagranicznych filmach pokazujących bądź publiczne dyskoteki, bądź prywatne zabawy bananowej młodzieży w willach opuszczonych chwilowo przez zamożnych rodziców. Ale sporo stylizacji, deformacji. Migają światła, estradowa Śmierć, ubrana w błyszczący, obcisły kostium, rajstopy, szpilki oraz łysą perukę, śpiewa o pieniądzach, i w trakcie tego wszystkiego pojawia się cichutko pan w ciemnym garniturku z teczką, zwany w programie Człowiekiem. Rozgląda się po tym balu-dyskotece cokolwiek spłoszony, ale i też nie nazbyt.

Dla kogoś, kto nie miał okazji uczestniczyć w dziesiątkach festiwali tak zwanego teatru otwartego, w związku z czym może mieć trudności z interpretacją tak formalną, jak myślową tej sceny, wyjaśniam, że chodzi o to, iż w pojęciu inscenizatora i autora scenariusza świat współczesny zatracił wyrazistość dawnych kryteriów, wedle których istniało zarówno życie ziemskie, jak pozagrobowe, a zatem życie doczesne symbolizowały pieniądze, zaś śmierć była ostateczną bezinteresownością. Teraz jest tak, że świat przypomina wielką estradę, a na niej piosenkę kabaretową o pieniądzach śpiewa właśnie postać symbolizująca śmierć, a wszyscy doskonale się bawią, bo nie podejrzewają jakiegokolwiek zagrożenia. Ale, zdaje się dopowiadać inscenizator, oni być może nie wiedzą o tym ze zwykłej niewiedzy, bo Śmierć

sprytnie przebrała się w rajstopy i szpilki, by w tym przebraniu, jakże mylącym, spokojnie zbierać swoje ponure żniwo. Jeśli natomiast ktoś widział *film Dzień, w którym wypłynęła ryba*, będzie bez powyższego tłumaczenia wiedział, o co chodzi, zwłaszcza jeśli przypomni sobie tę znakomitą scenę, gdzie na wyspie otoczonej radioaktywnie skażonym morzem bawili się i tańczyli ludzie nieświadomi grożącej im katastrofy.

Metafory z tak zwanym zwykłym Człowiekiem nie trzeba specjalnie wyjaśniać. Tym bardziej że ów Człowiek sam lada chwila zdradzi powód swojego przyjścia na scenę, a mianowicie ten, że chodzi mu o znalezienie dobrej duszy do towarzystwa w drodze na tamten świat, dokąd został powołany. Postać Człowieka to zatem nic innego, jak swoista wersja średnio-wiecznego motywu Everymana, czyli Każdego. Każdy jest więc eo ipso każdym, czyli byle kim, na przykład kimkolwiek z widowni, z ulicy. Inaczej mówiąc, tak zwanym zwykłym szarym człowiekiem. Zwykły szary człowiek to ktoś, kto nosi szary (czarny), sfatygowany garniturek, białą (białawą) koszulę z krawatem, czarne podniszczone półbuty oraz teczkę aktówkę.

Wszystko właściwie jakby się zgadzało. Ale coś mnie przecież w tej kwestii zaczęło męczyć. Nie wiedziałem dosyć długo co, ale w połowie aktu pierwszego zrozumiałem: chodziło o pewną drobną pomyłkę w nazewnictwie. Zdzisław Wardejn, grający Człowieka, w istocie miał grać Polaka, Przeciętnego Polaka, a jak wiadomo z podstaw logiki, każdy Polak jest człowiekiem, ale nie każdy człowiek jest Polakiem. Człowiek jako taki nie może zatem mieć żadnych cech szczególnie wyróżniających go spośród ludzi jako gatunku; przypominałem też sobie, że w spektaklach awangardowego teatru światowego Człowiek w takiej roli występował po prostu nago, lub też ubrany w silnie zmetaforyzowany strój, będący pewną ideą odzienia, symbolem okrycia. Wardejn ma konkretny garniturek i teczkę, zatem Hanuszkiewiczowi chodziło o Polaka, bo taki jest właśnie jego stereotyp kulturowy, przynajmniej w ustroju socjalistycznym.

Ucieszony tym odkryciem znów spokojnie oddałem się kontemplowaniu widowiska, po chwili jednak odczułem, że coś nadal jest nie w porządku. Było to tym razem poczucie, że ten Człowieczy garniturek, ten krawat i ta teczka jakoś tak dziwnie odbijają od reszty, nie tylko od reszty aktorów (o co chodziło), ale w ogóle od reszty. Jednym słowem, garniturek ten sprawia na mnie nie wiedzieć dlaczego wrażenie niesłychanie dekoracyjne, teatralne, obce. Spojrzałem więc na widownię, żeby przywrócić rzeczy właściwe proporcje, spojrzałem na siebie, na moich sąsiadów, tych bądź co bądź całkiem Przeciętnych Polaków, i oto aż zimny pot mnie oblał: nikogo w czarnym garniturku, białej koszuli z krawatem! I w ogóle w zasięgu wzroku nikogo z teczką, choć to bym jeszcze zrozumiał, bo teczka jest rekwizytem obowiązującym w godzinach od 7 do 15. Jakieś kraciaste marynarki, swetry, kolorowe koszule, wzorzyste krawaty albo najczęściej ich brak, spodnie bez związku z górą, w dłoniach torebki albo worki lniano-skórzane z napisami przeważnie w obcych językach...

Wyteżam więc wzrok, szukam gwałtownie jakiegoś Przeciętnego Polaka, już gubię akcję sceniczną, więc się denerwuję jeszcze bardziej, aż nagle – jest! Daleko, po przeciwnej stronie balkonu, na samym rożku, brzeżku błysnęło mi coś czarnego, białego i wąsko-pionowego, coś jakby marynarka, koszula i chyba jednak krawat, teczki nie dojrzałem. Uradowany znów rozpięram się wygodniej w fotelu (sam, za przeproszeniem, odziany w stare džinsy, liliowy półgolf i granatową kurteczkę z jakiegoś dziwnego materiału), rozsiadam się szczęśliwy z odnalezienia Jednego Sprawiedliwego w tej sodomie odzieżowej, patrzę z rozbawieniem, jak któryś z dwóch aktorów właśnie udających wielbłąda wysikuje na podłogę strumień wody imitujący mocz, aż tu nagle z balkonu rozlega się stentorowy głos męski, patrzę w tę stronę ździebko przerażony, a to mój Sprawiedliwy coś krzyczy do aktora na scenie, a krzyczy w te słowa: „Panie Kamiński, to jest scena narodowa!”, krzyczy ze świętym oburzeniem, że wielbłąd, tam sikając, bezkarnie szarga; publiczność na moment martwieje i nie wie, o co chodzi, ale mnie ów głos znajomy się wydaje, wychylam się więc z fotela i spozieram raz jeszcze w

tamtą stronę, a tu widzę – toż to Dyrektor we własnej osobie! Sam Adam Hanuszkiewicz w eleganckim garniturze stamtąd krzyczy do swojego aktora!

Uspokajam rozdygotane serce. To przecież tylko zwykły numer, greps teatralny, żadna tam serio odżywka jakiegoś widza rzeczywiście oburzonego na szarganie narodowej sceny. Uff, spokój, dobrze jest. I ze mną cała widownia oddycha z ulgą, bo też rozpoznała Mistrza.

Na pełnym już luzie patrzę zatem na dalsze perypetie naszego Człowieka-Przeciętnego Polaka. Patrzę więc, jak radzi sobie w tej niełatwej wędrówce po ziemskim padole, szukając kogoś, jakiegoś towarzysza, duszy czystej i dobrej, która by mu pomogła dotaskać się do Królestwa Niebieskiego. Chodzi i chodzi, ludzi zaczepia, wciąż na górę pokazuje, że tam dąży, tam go wzywają, ale miny jakieś takie robi przy tym pokazywaniu i wskazywaniu na sufit i głos tak jakoś znacząco zawiesza... Zwłaszcza jak mówi o towarzyszach podróży, to tak przed słówkiem „podróży” jakby się waha, pauzeczkę robi, oddech dłużej bierze, a publiczność zgoła bez dania racji chichra się i podśmiechuje do aktora, który także się chichra i podśmiechuje do publiczności, i tak raz za razem daje znać, że on jest w ogóle razem z nami, swój chłopiec, my to dla niego koleżki, swoje kumple, fajne chłopaki, co rozumieją, jak się do nich mówi.

Ale co z tym Bogiem, myślę sobie, spoglądam na sufit, a tam jakieś wzorki i lampy, nic śmiesznego; coś jednak musi być, skoro tak się chichrają. Na pewno, kombinuję dalej, to żaden normalny Bóg, do jakiego dążył średniowieczny Każdy, aby wypowiadać się przed nim ze swoich grzechów. No jasne, wpadam wreszcie na myśl zbawienną, wszystko się zgadza; jak nie było prawdziwej Śmierci, tylko przebrana szansonistka, to dlaczego ma być prawdziwy Bóg? Tym bardziej że świat to wielka dyskoteka, gdzie śpiewa się o pieniądzach i czyha na wprowadzenie wrzeciona do kądzieli, klina do szczeliny, tłuczka do mózdzierza, szpuntu do dziury i czegoś tam jeszcze w coś tam jeszcze, co odbywa się w różnych wariantach przez cały czas trwania akcji scenicznej. No więc jasne, skąd by tu prawdziwy, boski Bóg.

Jaki więc? Jaki jest ów Bóg Przeciętnego Polaka ubranego w czarny garniturek i białawą koszulę, w rękę trzymającego teczkę? Może ten Bóg jest kimś takim samym jak on, tylko w lepszym garniturze, bielszej koszuli, wytworniejszym krawacie? Może ma teczkę z prawdziwej skóry? A może on nawet tej teczki sam nie nosi, tylko nosi ją za nim specjalny nosiciel? A może nawet wręcz nie nosi – tylko wozi? No, bo ten Bóg Polaków może po prostu jeździ samochodem? Służbowym samochodem?

Ale znowuż Bóg jakich Polaków? Wszystkich? Czy tylko tych, których symbolizuje symboliczny garniturek? Ale jak ich wyróżnić, skoro nie noszą garniturków? Czy ów z trudem znaleziony Jeden Sprawiedliwy starczy za usprawiedliwienie?

Czuję, że mi się w głowie miesza, już wolałbym, żeby ta widownia była jakaś bardziej połączona i konsekwentna, żeby na przykład wszyscy jak ten jeden sceniczny mąż mieli niefortunne czarne garnitunki i teczki, ale cholera nie chcą, chichrają się w tych swoich sztrukturalnych spodniach i swetrach... Żeby to przynajmniej w jakiegoś jednego Boga wierzyli, ale patrzą na ten sufit i nie wiadomo, co tam widzą, bo Wardejn paluszkciem pokazuje, ale nie wskazuje, i chyba rzeczywiście nie idzie o żadnego Boga jako Boga, tylko o ten Sufit. I tu niby rozumiem, ale właściwie nie rozumiem; bo rozumiem: iść się tłumaczyć do prawdziwego Boga, ale tam, do Sufitu? Z czegoż się przed Sufitem usprawiedliwiać, z czegoż zdawać rachunki ostateczne, przed czym mieć wyrzuty sumienia, z czego i po co robić metafizyczną sprawę Życia postawionego wobec Śmierci? Ale znowuż Śmierć ma rajstopy i szpilki, więc jakby niegroźna, swojska... Nie, dosyć, dosyć, patrzmy już tylko na scenę, niech ten Człowiek idzie sobie, gdzie tam chce, trzeba przynajmniej zobaczyć tę drogę, tę ziemię.

A tu nareszcie jasno i prosto, czysto i normalnie. Świat na scenie jasny jest bowiem i prosty, niezawily i przyjemny. Składa się, jak to rzekliśmy wyżej, z czynności korkowniczych, szpuntowniczych, wtykalniczych i zatykalniczych. I w ilu wariantach, z jakim smakiem to wykonywane! Tu fałszywy Mnich namawia do grzechu niewinną dziewczeczkę, która tak się

rozochaca wpędzaniem diabła do swojego piekła, że najchętniej jednego zamieniłaby na legion; ówdzie inny spryciarz – zwabiwszy na drabinę-drzewo nieskorego w miłości męża – obłapia mu żonę ku uciesze onejże. Tam wesołek zasadza się w stajni na babę niczym na klacz, zwiódlszy podstępem i ją, i małżonka, a zaś kiedy indziej sam Człowiek we własnej Przeciętnej osobie pozwala sobie na drobne towarzyskie oszustwo, dosiadając w łaźni cudzej żony, na którą miał być od dawna ochotę. Bo Człowiek jak to człowiek, nie taki on wcale nabożny i święty, choć do nieba idzie. Zwykłym, przeciętnym jest człowiekiem, przeciętne posiadającym potrzeby, a ponieważ przeciętne potrzeby wedle spektaklu zawierają się w aktywnym spółkowaniu, przeto i nasz Człowiek robi tu, co może.

Scenki takie, czasem skomplikowane akcyjnie i przestrzennie, rozgrywa reżyser z maestrią i lekkością, używając niewielu rekwizytów, za to licząc na wyobraźnię własną oraz publiczności. I nie zawodzi się w obu wypadkach; aktorzy uruchamiają bogaty zestaw wyrazistych gestów, mówią didaskalia, zastępują elementy scenograficzne, kilkoma sugestywnymi ruchami potrafią stworzyć na scenie stajnię, małżeńskie łóżce czy most nad rzeką. Ta reżyserska właściwość Hanuszkiewicza znana jest od dawna, stanowi wręcz o jego stylu: przy zachowaniu tradycyjnego pudełka sceny – maksymalna oszczędność materialnych środków, w aktorstwie raczej umowność niż naturalizm, czyli gra na „bebechach”.

Uprzedzam od razu łatwe posądzenie Adama Hanuszkiewicza o zapatrzenie się w tym względzie na osiągnięcia światowego teatru niezależnego, który od początku posługuje się właśnie uproszczoną formą sceniczną, daleko posuniętą umownością znaków, naturalnym przechodzeniem od serio do buffo, mieszaniem stylów i tekstów, też używa w swoich spektaklach rozbudowanych form muzyki wykonywanej zazwyczaj na żywo, też niekiedy zaprasza – jak to uczynił teraz Hanuszkiewicz z Ewą Bem – do udziału w przedstawieniu znane gwiazdy estrady (vide przykład z najbliższego podwórka: *Szalona lokomotywa* w STU z Marylą Rodowicz i Markiem Grechutą).

Hanuszkiewiczowi niby także chodzi o to, ale jednak nie całkiem i nie do końca. W teatrze otwartym chodzi bowiem o nową formułę teatralną, Hanuszkiewiczowi tylko o usprawnienie starej. Tamci stwarzają alternatywę teatru tradycyjnego, nie wchodząc praktycznie w jego kompetencje, on usiłuje te kompetencje rozszerzyć. Oni budują – on zaszczerpia. Oni kreują – on przystosowuje. Robi to sprawnie i z dużym powodzeniem. Wynikają z tego czasem całkiem zabawne rezultaty. Słynne już hondy w *Balladynie* to bowiem nie nowa reguła gry, nowa konwencja teatralna, ale rodzaj gruszek na wierzbie, kota z ptasią głową.

W tym mieści się, jak myślę, istota – czy jedna z przyczyn – popularności teatru Hanuszkiewicza. Ten „awangardowy” reżyser jest bowiem jednocześnie jednym z najbardziej tradycyjnych, zachowawczych inscenizatorów w powojennym teatrze polskim. Niby tyle do przodu w stosunku do takiego Hübnera czy Swinarskiego, nie mówiąc już o Axerze czy Dejmku – a przecież w gruncie rzeczy to on właśnie najświetniej broni szanów starego teatru. Gdy inni w poczuciu zagrożenia usiłują iść albo w głąb formy, chroniąc jej tożsamość jako jedną z ostatnich możliwości samoobrony współczesnego teatru (Dejmek), albo w jej łamanie jako autentyczny wyraz niedostatku tradycyjnej konwencji (Swinarski, ostatnio Jarocki), Hanuszkiewicz spokojnie wstawia w tradycyjne pudełko mieszczańskiej sceny najrozmaitsze owoce współczesnych odkryć teatralnych. To, co było dla kogoś być może kwestią życia bądź śmierci w teatrze, on z lekkością wirtuoza wplata w maszynierię swojej sceny, jakby teatr był strusim żołądkiem, który strawi największe rozpasanie ludzkiej myśli. Gdy inni mówią, że się nie da, że albo trzeba stąd uciec, albo trzeba coś zrobić, żeby się uchować, coś ocalić, po coś żyć, czegoś bronić, o coś walczyć – on wstaje i mówi: – Panowie, bez paniki, o co chodzi, przecież to tylko kwestia talentu, inteligencji i organizacji. Nic się nie wali i nie pali, a nowe idee są po to, by z nich korzystać.

I rzeczywiście. Tam, gdzie innemu reżyserowi tysiącokrotnie zadrżałaby ręka – on najzwyczajniej w świecie wydaje polecenia i uwagi. Tam, gdzie esteta by oszalał – on twierdzi, że



ludzie lubią, jak się dużo i różnie dzieje. Gdy zamierają ze zgrozy poloniści i lingwiści – on wie, że lepiej się przysługuje arcydziełu w oczach młodzieży szkolnej niż wszyscy nauczyciele od polskiego razem wzięci.

Z pewnego punktu widzenia jest właściwie twórcą idealnym. Łączy stare z nowym, tradycję ze współczesnością, wciąż odwołuje się do dawnych mitów, wier i powszechników, a jednocześnie daje pełny smak tego, co się aktualnie w świecie artystycznym dzieje. Puryści literatury zarzucają mu, że jest płaski, powierzchowny, banalny. Że upraszcza arcydzieła, trywializuje klasykę, gwałci bez dania racji naturalne formy literackie, przerabiając je, adaptując i klejąc z nich nowe struktury formalne. On się broni, że takie są wymogi dzisiejszego teatru, że chodzi o efekt końcowy, dzieło finalne, po którym dopiero poznasz, czy założenie było słuszne. Jeśli spektakl okaże się godny arcydzieła, na którym żerował często bez polonistycznego poszanowania, wtedy upadną argumenty o sprzeniewierzeniu.

Jest w tym racja. Teatrowi może być w gruncie rzeczy obojętna wyjściowa forma literacka, w jakiej dzieło pisarskie zostało zamknięte. Jest to istotne dla pisarza; co do teatru, po tylu współczesnych doświadczeniach wiadomo już, że może powstać z jednego słowa, z jednego zdania, i doprawdy wszystko jedno, czy to słowo, to zdanie zaczerpnięte będzie z przemówienia prezesa czy z *Pana Tadeusza*. Jest oczywiście różnica między oboma tymi tekstami – ale tylko z punktu widzenia literatury. Bo w teatrze te reguły zanikają. Co nie przeszkadza, że twórcom sceny tradycyjnej zawsze będzie się zdawało, iż łatwiej zrobić dobry spektakl z arcydzieła niż z kryminału. Życie zaś mówi, że może powstać świetny teatr z przemówienia prezesa i bzdurny z *Pana Tadeusza*. Są to truizmy, ale warto chyba przypomnienia po raz któryś, bo dyskusje wokół problemu, czy Hanuszkiewicz „ma prawo” przerabiać arcydzieła, czy tego prawa nie ma, nadal jeszcze ekscytują opinię publiczną. Jednego tylko prawa na pewno nie ma: przerabiać *Pana Tadeusza* na przemówienie prezesa.

Pytanie zasadnicze brzmi: czy mianowicie Hanuszkiewicz upraszcza, spłaszcza, trywializuje. Otóż myślę, że tak, ale nie dlatego, iżby sprzeniewierzał się literaturze; on sprzeniewierza się teatrowi. W teatrze, jaki uprawia, nie ma szans na wielkość, a tylko wielkość pozwałaby uniknąć zarzutów o trywializowanie. A nie ma szans znów nie dlatego, że twórca jest niezdolny, aktorzy źli czy scenariusze niesłuszne. Idzie o to, że Hanuszkiewicz ma wspaniałą wyobraźnię teatralną, tylko nie ma idei. Ktoś, kto jednocześnie we wszystko wierzy i wszystkiemu ufa, nie zajędzie daleko na tej wyrozumiałej miłości. Hanuszkiewicz wierzy w tradycję i awangardę, w siebie i publiczność, w aktorów i organizację widowni, w literaturę i kulturę masową, w Teatr Narodowy i Sejm Rzeczypospolitej, w telewizyjnego *Pegaza* i poezję Herberta, w kolejki do swojej kasy i kolejki do kielbasy, i wszystko to zapewne uważa za normalne, naturalne, zwyczajne i oczywiste. Widać to w jego teatrze: wszystko jest tam oswojone ze wszystkim, ogień spokojnie płonie obok wody, sprzeczności intelektualne i estetyczne koegzystują po sąsiedzku.

To nie jest nawet eklektyzm. To jest swoista manifestacja radości życia i radości tworzenia, która nie dopuszcza czarnych dziur metafizyki i nagiej duszy człowieka na scenie. Nie oznacza to wcale, że problemów metafizycznych nie znajdziemy w tym teatrze. Przeciwnie, znajdziemy aż nadmiar. Co drugie niemal przedstawienie traktuje o nieskończoności, głębi, Bogu, szatanie, ciemnościach duszy itp., nie wyłączając najnowszego... i *Dekameronu*. Może się mylę, ale podejrzewam, że jest to jakaś zasłona psychologiczna, manewr duchowy, którego bodaj nawet sam twórca nie jest świadomy; nie idzie tu o względy mody czy potrzebę dawania dowodów, iż się jest odpowiednio „głębokim”; odnoszę wrażenie, że Hanuszkiewicz po prostu chce zrozumieć metafizykę, oswoić ją ze sobą, a potem z publicznością, jak czynił to już setki razy z innymi ludzkimi sprawami. Dlatego te „przekłete problemy” są u niego tak racjonalne właśnie, uteatralizowane, jakby uprzedmiotowione. Hanuszkiewicz przeznaczył dla metafizyki osobne miejsce, przedział w swoim teatrze, jak dla scen miłosnych czy monologów o życiu. Gramy Dostojewskiego, ponieważ Dostojewski jest metafizyczny. Do *Deka-*

*merona* wstawmy Everymana, bo brak będzie metafizyki. A ta pojawia się przecież – jeśli zechce się pojawić – w najbardziej niespodziewanych miejscach i momentach, może wyniknąć z jedzenia bułki przez aktora. Metafizykę w *Umarłej klasie* Kantora robi walc *François*.

Wiąże się z tym sprawa aktorstwa. To charakterystyczne: aktorzy Hanuszkiewicza często są doskonali, a niezwykle rzadko prawdziwi. Podziwia się ich, ale nie wzruszają, nie przejmują, nie obchodzą. Świetne maszyny do scenicznych zadań. Nawet kiedy bywają na luzie, bez „grania”, kiedy są naturalni i przekonujący także jako ludzie, dotyczy to najczęściej kontaktów z widownią na poziomie właściwie estradowym. Ot, Zdzisław Wardejn w... i *Dekameronie*. W pełni panuje nad sceną i sobą, jest kiedy trzeba sympatyczny, kiedy trzeba cwany, inteligentny, naiwny, ironiczny, lekko bierze przeszkody tekstu, jeśli chce – gra na całość, jeśli nie – brechtowsko odchodzi w dystans, robi oko, że to tylko takie numery, ja to też umiem... Ale to wszystko, czy prawie wszystko, na poziomie dowcipu politycznego w zaprzyjaźnionym kółku. Ja wiem, ty wyczuwasz, ja cię kocham, a ty śpisz. Bóg? Metafizyka? Jakaś sprawa? To jest w tekście, kto chce, niech posłucha.

Metafizykę można jeszcze robić w ten sposób, żeby było ponuro. Oto pod koniec spektaklu, wesołego, kolorowego, następuje scena właśnie ponura. Dziewczyna i chłopiec, on z nizin, ona z elity, ojciec się nie zgadza, on ma zginąć, bo zhańbił, ona chce z nim, przychodzi dzuma i wszystkich kładzie. Upraszczam oczywiście niemożliwie, ale nie chodzi o treść, chodzi o nastrój. O zmianę barwy: teraz zbliżamy się do finału, w którym bohater ma iść w objęcia śmierci, więc trzeba to jakoś podgotować, odpowiednio nastroić rozswawoloną publiczność. I na scenie mamy mroki, Annę Chodakowską (Bogu ducha winną) grzącą sieriозny monolog, a z tej całości ma wyniknąć morał, że choćbyś, człecze, uciekał od śmierci w znanej ci postaci, ta przebiegła pani, narzuciwszy przykładowo strój dzumy, prędzej czy później i tak cię dopadnie.

Potem następuje finał, ale w finale jest z powrotem wesoło, koleżanka Śmierć tańczy w dyskotekę, gdzie teraz grają na odmianę melodii z *Hair*, Człowiek-Wardejn przyjaźnie wymachuje tęczką, robi kolejne oko do widowni, no ale to byłoby za prostackie, więc trzeba jeszcze pokazać współczesne niebo, i oto w błyskającym z tyłu świetle, wytwarzanym przez nie znane mi bliżej urządzenie techniczne, na siatkę spadają kukły ludzkie i anielskie, jakieś przedmioty, zwierzęta i ptaki, wyłażą tam także niektóre figury sceniczne włącznie z Człowiekiem, by zawisnąć w podobnym bezładzie i bezruchu. Hanuszkiewicz pewnie wyobraził sobie, że obraz będzie wariacją Apokalipsy, a co najmniej współczesną wersją znanego średniowiecznego motywu ikonicznego upadku potępionych, ale jest tylko efektownym i dosyć niestety ograny pomysł teatralnym, który niczego nie wyjaśnia ani nie tłumaczy, stanowi co najwyżej prefigurację struktury myślowej całości spektaklu, na pewno nie zamierzoną.

Zastanawiam się teraz, czy aby nie popadłem w zbyt pryncypialność, i zostawiwszy w szatni teatru poczucie humoru, pastwię się nad czymś, co być może w założeniu miało być czymś zupełnie innym. Na przykład takim inteligentnym pokrzywieniem się, zrobieniem gęby i Bozi, i publiczności, swoistym dowcipem scenicznym, ironiczną przypowieścią o niemożliwości zrobienia dziś w teatrze prawdziwego dramatu życia i śmierci. Everyman puszczający do widowni perskie oko. Śmierć w rajstopach... to by się zgadzało. Ale nie. Sądzę, że nie. Jestem skłonny twierdzić, że Hanuszkiewicz pomyślał to całkiem na serio. Nawet dowcip z jego własnym okrzykiem o szarganiu przez „wielbłąda” narodowej świętości, czyli sceny Teatru Narodowego, był dowcipem z poważnym podtekstem, wymierzonym oczywiście przeciwko krytyce zarzucającej Hanuszkiewiczowi także właśnie szarganie. Ta ironia miała być krwawa, ale wyszła dosyć głupio, bo tak zwana normalna publiczność po prostu nie wie, o co chodzi, jako że przeważnie nie czytuje polemik krytycznych. A robić te dowcipy dla zainteresowanych? Toż dopiero wystawiać się na ułatwiony strzał...

Tak, to wszystko chyba miało być naprawdę śmiertelnie poważne, pomimo że śmieszne. Ale nic z tego jakoś nie wynika. Przepływa przez scenę, przez widownię, lekko, sympatycznie, swojsko. Publiczność wydaje się zadowolona, zbytnio nie przejęta. Przyjemny wieczór w Teatrze Narodowym.

Dwie są, myślę, drogi, dwojaki wybór stojący przed współczesnym artystą. Dwie drogi najważniejsze, bo pośrednich są dziesiątki. Pierwsza – to ocalać wartości, chronić je, przeciwstawiać się ich brakowi albo rozpadowi, budować na przekór faktom, integrować co zdezintegrowane, stawiać coś na przekór temu, co rozsypane, projektować w miejsce gruzów. Druga droga – to dawać świadectwo, pokazywać co jest, dokumentować prawdę faktów bieżących, odbijać rzeczywistość. Obie mogą być w sztuce ocalające i wzajem się dopełniające, pod warunkiem, że się ma ostrą świadomość życia i mocną ideę w duszy. Hanuszkiewicz poszedł tą drugą drogą. Chce dawać świadectwo, pokazywać fakty, odbijać rzeczywistość, być maksymalnie współczesny. Nawet jeśli robi klasykę, nie tyle powołuje się na dawny mit, by przenieść jego trwałość w dzisiejszy świat, ile czyni to po to, aby mit ów odrzec właśnie ze stałości i statyczności, rozsadzić go przy pomocy elementów współczesnego życia. Jego spektakle często przypominają rozbite zwierciadła, są niespójne formalnie, estetycznie i myślowo, ale – powiedzieć by mógł na swoją obronę – takie jest przecież życie. Ono przepływa przede mną, przez ciebie, przez was, ja zaś je zatrzymuję na ten jeden wieczór, na te dwie godziny: przyrzycie się, jak żyjecie. Życie wasze jest tandetne? Macie w teatrze tandetę. Jest zbyt chaotyczne, pośpieszne, trywialne, szalone, wzniosłość miesza się tam z łóżkiem, dyskoteka z Dostojewskim? Ano dobrze – to też macie. Kochacie Słowackiego i lubicie motocykle? Otóż i proszę.

Gdybyż tak było. Gdybyż to było robione z taką właśnie świadomością. Byłby to wtedy program na miarę najbardziej ambitnych i pożytecznych przedsięwzięć myślowych i artystycznych w dzisiejszej kulturze. Dać świadectwo prawdzie życia – cóż za marzenie! Ale tego tam nie spotkamy. Hanuszkiewicz nie chce robić teatru ze świadomością tandety i trywialności. Tandeta musi być wysmakowana, trywialność ujęta w gruby cudzysłów. Całość zaś musi być piękna i gładka, doskonale wykonana i efektowna. Żadnego odsłonięcia przyłbicy, żadnego stanięcia twarzą w twarz z żywym życiem. Ten strumień, który przepływa przez scenę Teatru Narodowego, strumień z natury rzeczy kręty i burzliwy, niosący, jak woda powodziowa, kawałki rozpadłego świata, jest jak na ironię uporządkowany, wszystko jest w nim poukładane obok siebie niczym kosztowności w puzderku eleganckiej damy. Bo jak się wierzy we wszystko mniej więcej jednakowo, widzi się we wszystkim mniej więcej podobny sens, to potem pozostaje już tylko spokojne regulowanie tej rzeki, przycinanie jej brzegów, wylwanie na wzburzone fale beczek oliwy, a z płynących kawałków kleczenie czegoś z daleka przypominającego okręty.

---

Teatr Narodowy w Warszawie. ...i *Dekameron*, według Giovanniego Boccaccia. Przekład – Edward Boyé. Wybór – Adam Hanuszkiewicz i Andrzej Hausbrandt. Scenariusz, inscenizacja i reżyseria – Adam Hanuszkiewicz. Kostiumy – Zofia de Ines-Lewczuk. Muzyka – Andrzej Biezan, Wojciech Karolak. Prapremiera – luty 1980.

## Niedobór

Kazimierz Braun jest entuzjastą – jawnym i zdeklarowanym – teatru nietradycyjnego. Najpierw nazwał go teatrem wspólnoty i napisał o nim książkę (*Teatr wspólnoty*, Kraków 1972). Potem nazwał go nowym teatrem i też napisał o nim książkę (*Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1975). Wreszcie nazwał go teatrem Drugiej Reformy i również napisał o nim książkę (*Druga Reforma Teatru*, Wrocław 1980). Ale chodzi mniej więcej o ten sam teatr, którego załóżki zaległy się w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, a nawet jeszcze troszeczkę wcześniej: kiedy debiutował amerykański Living Theatre. Ten nowy teatr nazywa się jeszcze otwartym, niezależnym, nieprofesjonalnym i alternatywnym, choć akurat bywa często zamykany, uzależniany i samo-się-profesjonalizujący.

Braun znajduje się jednak w tej szczególnej sytuacji, że jako zawodowy reżyser i zawodowy w pewnym sensie dyrektor pracuje w teatrze zawodowym. Na świecie różnice i związki między teatrem zawodowym a niezawodowym są bardziej skomplikowane albo bardziej proste; u nas, w Polsce, są to kategorie teoretycznie i praktycznie rozłączne. Nowy teatr o studenckim rodowodzie nie chce mieć nic wspólnego z teatrem zawodowym, zaś ten ostatni odpłaca mu z nawiązką, zazwyczaj permanentnie lekceważąc jego myśli i czyny. Braun zatem znajduje się, jak powiedzieliśmy, w sytuacji szczególnej. Pracuje na scenie stricte zawodowej, ale kocha niezawodową<sup>3</sup>. Co jakiś czas daje dowody tej miłości, starając się prezentować w swoim teatrze spektakle o proveniencji „otwartej”. Mało tego. Istnieje podejrzenie, że te właśnie spektakle bywają dla niego w jakiś sposób prestiżowe, reprezentacyjne, manifestacyjne.

Braun nie zważa na teorie powstałe w obrębie ruchu nowego teatru, a głoszące całkowitą – strukturalną, intelektualną i emocjonalną – odmienną oba typów teatru. Znalazł wyjście zaiste makiaweliczne: po prostu omija problem. W miejsce możliwych, a trudnych dlań dyskusji w tej materii – proponuje teorie własne. Analizuje więc sytuację teatru w świecie jako ogólnie przemianą w kierunku historycznie jakby nadanym: od sceny tradycyjnej do otwartej. Może to być proces ewolucyjny, może być rewolucyjny – w istocie nieważne. Ważne, że następuje. Czyli że wystarczy siła napędowa kierownika-animatora, by spokojnie przejść od spektakli wytwarzanych metodą konwencjonalną – do widowisk o charakterze nowatorskim, awangardowym, niezależnym.

Co prawda, jeśli pisze o nowym teatrze, przywołuje tylko zjawiska jednoznaczne, wyraźnie określone w charakterze, bo zresztą jedynie takie naprawdę zasługują na uwagę. Nawet Grotowski nie jest tu wyjątkiem, bo przeszedł wprawdzie ewolucję od teatru w miarę „normalnego” do jawnie eksperymentalnego, póki nie wyszedł z teatru w ogóle, ale na każdym etapie był konsekwentny i nie mieszał pojęć. W podtekstach zarówno teorii, jak praktyk Brauna tkwi nie wyrażone wprost przekonanie, że przypadek jego, Brauna, jest właśnie wy-

---

<sup>3</sup> Która w wielu konkretnych przypadkach jest z racji umiejętności i nawet oficjalnego statusu zawodowa właśnie, ale tylko w tym formalno-technicznym względzie.

jątkowy. Oto tu bowiem dokonuje się prawdziwy trzeci cud teatru: siła woli jednostek przewyciężyć ma konwencje, zasady i podziały. Nie będzie barier między teatrem zawodowym i niezawodowym. Ma być jedność. Jedność w duchu. Reszta to tylko formy, sposoby i pomysły.

I oto pośród normalnych, paranormalnych i półotwartych realizacji konwencjonalnych bądź niekonwencjonalnych utworów teatralno-literackich powstało we wrocławskim Teatrze Współczesnym dzieło najszerzej otwarte pod tytułem *Przyrost naturalny*.

Spektakl zaczyna się wprawdzie teoretycznie o 19.15, ale kto chętny, może wziąć udział w dyskusji z inscenizatorem poprzedzającej właściwe przedstawienie. Dyskusja rozpoczyna się o 18.00 w sali prób. Specjalnych zaproszeń-wejściówek jest około dwudziestu jednorazowo, więc chętni i tak muszą być limitowani. Należę do zalimitowanych pozytywnie. Idę więc na trzecie piętro budynku.

W korytarzu stoi kilkanaście osób. Miły młody człowiek wita się osobiście z wszystkimi i proponuje na wstępie pewien zbiorowy eksperyment. Otóż każdy będzie wchodził do sali i zajmował miejsce wedle woli – tyle że w odstępach dwunastosekundowych. Jeden z uczestników przyszłej dyskusji robi za dobrowolnego ciecicia tudzież startera. Bierzymy krzesła i wchodzimy według porządku. Atmosfera w korytarzyku-poczekalni sympatyczna, żarciki, dowcipy... w końcu wielu z nas, jak się można zorientować, brało udział w niejednym z takich pomysłów. Braun uchodzi poza tym za twórcę awangardowego, więc trzeba człowieka zrozumieć.

Póki co jest doprawdy miło. Wchodzimy kolejno, siadamy gdzie popadnie. Przy wejściu światło ostro świeci w oczy, bo tak ustawili reflektory, ale nic, do reflektorów w oczy też jesteśmy jako tako przyzwyczajeni. Na środku salki coś stoi, jakiś podeścik, na nim kupa laleczek celuloidowych, dwie drewniane skrzyneczki. Ledwieśmy siedli, młody człowiek znów proponuje, grzecznie się uśmiechając i jakby przepraszając za tyle zamieszania, byśmy jeszcze raz wyszli, bo to nie koniec eksperymentu. Ależ proszę bardzo, mówimy, oczywiście, dla pana wszystko.

Teraz prosba taka, abyśmy wchodzili co sześć sekund. Czemu by nie co sześć. Więc wchodzimy. Reflektory już nie świecą w oczy, jest jeszcze bardziej swojsko. Siadamy. Lekko spięci, bo a nuż... Ale nic. No to luzujemy od środka. Dalej nic.

Młody człowiek teraz wstaje, mówi, że jest asystentem dyrektora i reżysera zarazem i że to on poprowadzi dyskusję, bo dyrektor bawi w Stanach na wykładach dla innych dyskutantów. Jeśli zaś chodzi o ten eksperyment, został on wymyślony przez dyrektora w związku z tematem i problemem przedstawienia *Przyrost naturalny*, a dowieść miał, jak to my, ludzie, jesteśmy zaprogramowani, zniewoleni, ubezwłasnowolnieni. Popatrujemy po sobie niepewnie, bo niby dlaczego. No właśnie dlatego, odpowiada na nasze nieme pytanie pan asystent, że tak łatwo daliście się zmusić do wykonywania bezmyślnych poleceń, że wszyscy zrobili to jak jeden mąż, każdy grzecznie, po kolei, nikt się nie wychylił, według sekundnika wchodziliście sobie i wychodziliście.

No rzeczywiście. Niedobrze, myślę, z nami. Stado baranie, społeczeństwo na rozkaz. Głupio mi (oczywiście), że ja też. Więc siedzę, po cichu się złoścę. A pan asystent opowiada o pracy nad spektaklem, o tym, jak to Różewicz napisał *Przyrost naturalny*, który nie jest sztuką, tylko biografią sztuki nie napisanej, i jak Kazimierz Wyka wyraził się niegdyś na piśmie, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby wystawić na tej podstawie przedstawienie, i Kazimierz Braun właśnie to zrobił. Mówił jeszcze o tym, że Samuel Beckett, laureat Nobla, przeczytał zapewne *Przyrost*, bo potem napisał podobnego do *Przyrostu Wyludniacza*, zaś w samym *Przyroście* idzie o to, że jest nas na świecie coraz więcej i więcej, a im więcej, tym ogólnie gorzej i gorzej... a ja siedzę i się gryzę, i gryzę. Ale im się bardziej gryzę, tym skuteczniej dochodzę do wniosku, że coś to nie tak z tym eksperymentem. Bo niby dlaczego wszyscy dali się tak łatwo zaprowadzić do tej sali? Co dwanaście sekund?

Rany boskie, przecież to proste: przyjemność, zabawa. Ten pan, co nas „ustawiał”, był taki sympatyczny. Tak miło prosił. Poza tym teatr. A w tym teatrze nie takie rzeczy. Dla przyjemności tego pana i dla dobrej zabawy to robiliśmy. Nic ponadto. Zwykła ludzka uprzejmość, kultura życia codziennego. Awangardiści muszą awangardyzować, więc czemu im w tym przeszkadzać?

Więc nie zniewolenie – ale tolerancja? Nie programowanie – ale grzeczność obyczajów? Nie ubezwłasnowolnienie – ale przestrzeganie podstawowych reguł gry, zwłaszcza jeśli się jest w teatrze i zdecydowało wziąć udział w tej grze?

No i przede wszystkim żaden eksperyment. Bo eksperyment zakłada niespodziankę, niewiadomą wyniku. Tu zaś wszystko można było doskonale z góry przewidzieć, by potem móc zbudować efektowny wstęp do spektaklu o zagrożeniu jednostkowej tożsamości. Gdyby nie można było przewidzieć, eksperyment na pewno by się nie odbył. Ten numer był potrzebny jako materiał do założonej tezy. Więc nie naturalna próba życia, ale sztuczny chwyt ilustracyjny.

Dyskusja też zresztą nie jest dyskusją. Asystent przemawia już pół godziny. Opowiada o pracy nad spektaklem, jak to Różewicz przychodził i pomagał, a oni próbowali, szukali, porzucali. No bo w ogóle spektakl jest nietypowy, tak jak nietypowa była literatura tkwiąca u jego początków. Podczas prelekcji zleca dwójce słuchaczy nawtykanie do metalowego modelu przedziału kolejowego maksymalnej ilości celuloidowych laleczek, co ma obrazować stan przeludnienia, ale jest w ogóle jakoś dwuznaczne, zwłaszcza ze względu na rolę wtykających.

– Po co zabierać tyle czasu na takie truizmy? – dziwi się w czasie przerwy pani doktor teatrologii. – Pewnie chodzi o tak zwanego prostego widza – odpowiadam nie do końca przekonany, ale zaraz będę wiedział, bo jednym z uczestników dyskusji-prelekcji jest żołnierz, który okazuje się kapitanem wojska ze Szczecina. – Co pan o tym myśli? – pytam kapitana, wymarzonego „prostego widza” wedle statystyk i propagandy. – E, nic – odpowiada statystyczny widz, wstydliwie się uśmiechając – takie tam.

Początek spektaklu ma się odbyć w piwnicy, czyli w rekwizytorni. Trzeba wyjść na pole (przepraszam warszawiaków – na dwór), tam ustawić się w kolejce, bo wpuszczają (znow) pojedynczo. A niedoczekanie wasze, złoścę się po raz wtóry, zostawiłem bowiem płaszcz w szatni jeszcze przed dyskusją, chcieliście eksperymentów z programowaniem, wyśmialiście mnie tam na górze, no to teraz macie, coś z tym zróbcie – i na czele grupki prelekcyjnej wdzieram się do rekwizytorni. Lekki popłoch, konsternacja, to nie było przewidziane, jeszcze nie jesteśmy gotowi... To się przygotujcie, ale my stąd i tak nie wyjdziemy, bo tam jest zimno, poza tym jesteśmy luźni i niezależni, a tak w ogóle nikt nam nie zrobi nic, bo jesteśmy wolny widz, w dodatku w teatrze otwartym. Poskutkowało.

Za dziesięć minut grzecznie poproszono nas o zejście jeszcze niżej, do samej piwnicy. Nastrój jak w domu średniowiecznego alchemika, tak się zresztą całość nazywa: *Pracownia uczonego*. Przebrany à la doktor Faust aktor prowadzi nas najpierw do ręcznego pasa transmisyjnego. Obsługuje go „uczony”, nakładając na onże pas znane nam już celuloidowe laleczki. Pokręcenie korbką – i laleczki spadają. Zwiedzamy dalej. W szklanej trumnie-inkubatorze leży „kobieta-naczynie”, czyli naga dama, czego raczej należy się domyślać, bo pokrywa jest dyskretnie zamazana na odpowiedniej wysokości i szerokości. Nauka nauką, ale życie życiem. Dama nakłuta jest rodzajem szpilek, co przypomina akupunkturę, przy czym być może chodzi o jakieś eksperymenty (nie uwolnimy się dziś chyba od nich...) z ciałem kobiety jako „naczyniem grzechu”, sprawcą przyrostu naturalnego. Obiekt następny to rodzaj dużego akwarium, gdzie jednostajnymi ruchami balansują dwie panie, raczej ubrane, choć jedna trochę rozebrana, to znaczy bez spódnicy. Przewodnik oznajmia, że jest to „strip-tease à la Paris”, czyli pobudzacz przyrostu naturalnego. Strip-tease jest niestety na domysł, co w znacznym stopniu osłabia wiarygodność słów przewodnika. Następnie przechodzimy w poblize

metalowego pojemnika, w którym leży zamknięty mężczyzna wygłaszający aktualnie monolog. Pojemnik to hibernator, czyli zamrażacz, kto chce doczekać – zamrożony – lepszych czasów, może skorzystać. Ponieważ oczywiście nikt nie chce doczekać lepszych czasów, idziemy dalej. Jeszcze jest szafka z żelaznym pasem cnoty (żeby przyrost powstrzymać, ale też nikt nie chce skorzystać), no i to już koniec, wychodzimy z przytulnej piwniczki, jeszcze na odchodnym trzeba się przesmyknąć koło barku obficie zaopatrzonego w trunki, cóż jednak, barman zapowiada, że to atrapy, wszystko jest wypite i wyjedzone, bo tyle jest nas na świecie.

Wracamy na powietrze. Trzeba przejść kilka kroków do hallu teatru, gdzie będzie dalszy ciąg spektaklu. Z satysfakcją i jednocześnie zażenowaniem spoglądamy na sporą kolejkę (przyrost?) do rekwizytorni. Ludzie stoją, marzną, w jednej jeszcze kolejce. Ale tym razem sami tego chcą. Być może to skutek famy, że pokazują, jak to u Brauna, gołe baby. Żal nam rozczarowywać kolejkowiczów. I tak by zresztą nie uwierzyli – my tak pewnie z zazdrości, że dla nas już po wszystkim.

Teraz trzeba wejść na piętro. Po drodze rzucamy okiem na planszę ustawioną w korytarzu. Przyczepione szklane probówki, w nich po trosze ziemi, wody, powietrza. Dalej płonie zniczyk (ogień), a na końcu wycięta w planszy dziura w kształcie człowieka. Wszystko odpowiednio podpisane, na dole wyjaśnienie: „Próbki pobrano 15 III 1980 we Wrocławiu w okolicy Teatru Współczesnego”. 15 marca jest właśnie dzisiaj, zgadza się też miejsce. Ma to uwiarygodnić całe przedsięwzięcie: że dzieje się naprawdę tu i teraz.

Na piętrze inne, mniejsze plansze z wycinkami gazetowymi, oszklone gabloty z autentycznymi notatkami scenografa, kompozytora i reżysera. Kolejne świadectwa prawdy – czy ironiczny dowód złuszczonego już przyrostu myśli? Środek foyer zastawiony wielkim ekranem. Padają nań z rzutnika kolorowe obrazy: jakaś głowa, plaża, fragment spektaklu, powiększony chrząszcz, modele głów na półkach, inna twarz, ulica, zebranie, usta, nos, sutka, portret dyrektora Brauna, widownia meczu... Wszystko leci da capo al fine, na podkładzie dźwiękowym Starego Testamentu, zwłaszcza Apokalipsy. Głos czyta tekst monotonna, monotonna zmieniają się obrazy. Mało kto zresztą słucha, raczej się przyglądają. Największe powodzenie ma jednak pobliski barek z lemoniadą i piwem.

Siedzimy i siedzimy. Stoimy i stoimy. Przechadzamy się i przechadzamy. Kwadrans, pół godziny. Tamuje ruch tamta kolejka do piwnicy, a wszyscy muszą zobaczyć. Strasznie nudna ta awangarda, mówi koło mnie jakaś pani w średnim wieku. Mój kapitan ze Szczecina spokojnie siedzi w kątku i pociąga piwko. Miał załatwione skądś zaproszenie do teatru, bo jest tylko przejazdem we Wrocławiu, a nie sposób było normalnie kupić bilet, spektakl ma powodzenie. On nie wie, czy to przez gołe baby, a jeśli chodzi o niego, to on nie dlatego. W ogóle lubi.

Wreszcie przed ósmą hasło, że można iść na salę. Teraz już po bożemu obowiązują bilety, wyznaczone miejsca.

Aktorzy siedzą albo stoją, obok walizki, kufarki, fotele, stolik... Nawet nie bałagan, raczej nastrój poczekalni dworcowej, pustawej przestrzeni przechodniej. Jakieś urywki (może całość?) wiersza, chyba Różewiczowskiego. Chwilkę potem scenka wyraźniejsza, w której rozpoznaję fragment zakończenia *Wiśniowego sadu*. Teksty wypowiedane są nawet normalnie, ale zachowanie jakieś dziwne. Siedzą, stoją, ledwo się poruszają, choć jak już się ruszą, robią to niby też normalnie. Ale potem znowu wracają, siedzą, milczą, ledwo dychają. Scenka – ta sama – powtarza się dwu- trzykrotnie, za każdym razem trochę inaczej, ale ogólnie podobnie. Nudziarstwo jak diabli, coraz większe. Co jest grane?

Coś mi w głowie świta. Sięgam do programu, tam wydrukowany jest tekst *Przyrostu*. No oczywiście. Czytam: „To, co się dzieje w dramatach Czechowa, jest rzeczą drugorzędną, nie «intrygi», «rozwiązania», ale «powietrze» tych dramatów pamięta się zawsze, czuje się zmysłami ich atmosferę, pustkę między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie. Bezruch, a nie ruch jest tam istotą sztuki (przedstawienia). [...] Jakże często między słowami

wypowiedzianymi przez «bohaterów» jego sztuk znajduje się zwrot: «chwila milczenia». I jak wiele u niego te «chwile milczenia» ważą”.

U Brauna są „chwile milczenia” i jest bezruch. Dokładnie wedle recepty Różewicza. Ale są to tylko chwile milczenia i tylko brak ruchu. Pustka między zdarzeniami jest zwykłą pustką, odwrotnością akcji. No jeszcze: po prostu nudą. To nie Czechów, to reżyserska ilustracja odczytania Czechowa przez Różewicza. Braun dał się nabrać na słowa. Pustka, bezruch i milczenie muszą w teatrze być głośne, napięte i równie przejmujące jak ruch, którego są brakiem. A tu aktorzy zwyczajnie siedzą i zwyczajnie nic nie mówią, bo takie jest zadanie. Aktor może to zagrać przekonująco tylko wtedy, gdy ma więcej motywacji niż zilustrowanie kilku zdań Różewicza. Te motywacje są u Czechowa, ale oni nie mieli grać Czechowa (nawet jeśli mieli go grać) itd. Taki bezruch i chwile milczenia rewelacyjnie były wykonane przez aktorów Starego Teatru w Krakowie *realizujących Dziesięć portretów z czajką w tle według Antoniego Czechowa*. Ale oni grali właśnie Czechowa, a Jerzy Grzegorzewski wyreżyserował to tak, jakby się z Różewiczem rozumieli bez słów.

Dokładnie to samo dzieje się trochę później, kiedy aktorzy Brauna usiłują na kilka sposobów wykonać pewną scenę tym razem z *Lorda Jima*, również przypominaną i skomentowaną przez Różewicza. Fiasko tejże realizacji, banalnej i znów tylko ilustracyjnej, polega na podwójnym aż zawierzeniu słowu: Różewicza, co zrozumiałe, ale i Conrada, co zrozumiałe jedynie teoretycznie. Nie chciałbym twierdzić, że nie da się przetworzyć scenicznie kawałka prozy Conrada, ale prawie na pewno nie polega to na stosunkowo mechanicznym przełożeniu liter na ruchy. Znów wiadomo, o co chodzi: tak naprawdę chcieli zagrać to, co myśli o Conradzie Różewicz. Ale żeby pokazać, co myśli o Conradzie Różewicz, trzeba jeszcze – przepraszam za ostrość sformułowania – pomyśleć samemu, na własny rachunek.

W tej części spektaklu są jeszcze inne, bodaj pomniejszej wagi scenki, z jednym wyjątkiem: obszerniejszego kolażu fragmentów *Starej kobiety* oraz poematu *Regio*. Pomysł zresztą niezgorszy: Stara kobieta, siedząc na środku sceny, dywaguje (sama bądź z Kelnerem) o życiu, z tyłu zaś, pod „latarnią” (ulicznym słupem sygnalizacyjnym), odbywa się próba tym razem rzeczywistego „strip-tease'u à la Paris” młodej dziewczyny, która okazuje się młodszym wcieleniem starszej pani. Jest też ładny moment przenikania w czasie i przestrzeni obu żywych fantomów tej samej kobiety. Wymieniają się słowami, gestami, wreszcie osobami: stara niknie w tle, na planie pierwszym zostaje dziewczyna, triumf wiecznie odradzającego się żywiołu młodości.

Cóż jednak z tego, skoro powtarza się znów ten sam błąd teatru ilustracyjnego. Doświadczona Marlena Miłwiw jako Stara kobieta usiłuje wyjść obronną ręką ze swojej roli, rólki właściwie, większego epizodu, ale dziewczynie (niestety nie znam aktorki, a program wymienia wszystkich ciurkiem bez wyszczególnienia granych postaci) praktycznie nic nie zostało oprócz rozbieranki. Nawet i to nie: dyskrecja reżysera, względy obyczajowe albo opór aktorki pozwoliły wprowadzić paniencę na zdjęcie stanika, ale zmusiły do uratowania majątek. Niby głupstwo, ale znaczące i znamienne, ani to à la Paris, najwyżej à la Przemyśl, no i oczywiście z Różewiczem nader mało ma wspólnego, bo ani wizyjno-obrazowe, ani nawet biologiczno-erotyczne.

Po tej sekwencji z siatki zawieszanej w tyle sceny wysypują się śmieci (coraz więcej takich scen w polskim teatrze; vide *...i Dekameron* Hanuszkiewicza choćby), a podobna sieć, natkana dodatkowo listowiem, rozpina się między widzami a aktorami. Jeden z tych ostatnich coś jeszcze do nas mówi, krzyczy spoza siatki, potem wczepiony w nią zastyga, my zaś w poczuciu gęstniejącej między ludźmi sieci nieporozumień opuszczamy salę na następną przerwę.

Dalszy ciąg dramatu życia odbywa się w męskiej toalecie. Dwóch dzielnych młodych ludzi, złożwszy głowy na kafelkach ściany, cicho zwraca światu bezmiar swej tęsknoty.



Akt ostatni dzieje się teraz wyłącznie na scenie, gdzie także nas, widzów, proszą. Ponieważ trzeba stać – miejsce akcji dramatycznej znajduje się pośrodku – jest względny tłok, ale do wytrzymania. Tłok zresztą teoretycznie uzasadniony, bo na własnej skórze doznajemy tego, co przedstawiane jest przez aktorów. Otóż stoi tam w środku przysposobiony teatralnie, czyli pozbawiony ścian i dachu, autentyczny kawałek wagonu, konkretnie przedział pierwszej klasy z fragmentem korytarza. Do przedziału ładują się pasażerowie, najpierw walczą o miejsca, potem – uspokoiwszy się – przesadnie świadczą sobie uprzejmości. Ale to nie koniec, bo oczywiście co chwila wchodzi tam nowi amatorzy jazdy, a zwieńczeniem bezmiernego teraz ścisku staje się kobieta w ciąży, która na dobitkę zaczyna rodzić. Rodzi – jakżeby inaczej – kilka dziewczynek, które kiedyś też będą matkami itd., ale rodzi też telewizor, fiata 126...

Dialogi są zabawne, sytuacje prawdopodobne, metafora skądinąd oczywista, ale dobrze rozwiązywana, widać, że reżyserowi nieobce jest nie tylko dziełko Edwarda T. Halla pt. *Ukryty wymiar*, ale i życie samo. Aktorzy wyraźnie są rozkręceni, czują temat, publiczność też się ożywia, słyhać śmiechy, oznaki zrozumienia dla wagonowych przyjemności... To już nie abstrakcja ani ilustracja, ale kawałek żywej materii stąd i z teraz, więc pewnie dlatego. A przecież jest w tym i większa metafora, i szczypta paradoksu, nawet dreszcz metafizycznej (bo fizycznej) grozy. Okazuje się, że wszystko można sprzedać z zyskiem, byle towar był rzetelny i w dobrym gatunku.

Już było dobrze. Już coś żywego wlało się w ten sztuczny przyrost naturalny i zdawało się, że tak powinno zostać do końca. Ale nie, niestety. Pewnie reżyser pomyślał, że tak tego nie można zostawić, w tej trywialności tłoku, prozaicznej chorobie wagonowej. Trzeba dać na koniec jakąś sumkę, przesłanie, coś poważnego, bo tu się mówiło o rzeczach poważnych. No i stało się to, co przewidywałem w najgorszych przypuszczeniach: aktorzy wyszli z wagonu i weszli w naród z wierszem na ustach, a z trapezu-huśtawki zawieszanej nad wagonem zeszła kołysząca się tam przez cały czas trwania tej sceny para ubrana na biało – młody mężczyzna i niespełna dziesięcioletnia dziewczynka – po czym pół pantomimicznym, pół baletowym krokiem oddaliła się w daleką dal po wąskim podeście nałożonym na fotele widowni, by godnie zniknąć w jasno oświetlonym prostokącie drzwi wyjściowych.

Nie wiem doprawdy, czy miał to być akcent optymistyczny (pójdą stwarzać nowy, czystszy, lepszy świat) – czy pesymistyczny (ostatni sprawiedliwi odchodzą na zawsze ze świata brudu, świństwa i tłoku), ale nawet nie miałem siły zadawać sobie trudu rozwiązywania tej kwestii. I tak nic by tej sceny nie uratowało, bo sama w sobie stanowiła kwintesencję złego gustu, teatralnej wtórności, myślowego banału i pozorowanej głębi.

Aż boję się napisać, że właściwie należał się przedstawieniu Brauna taki finał. Wielki niewątpliwie wysiłek tylu ludzi włożony w stworzenie tego widowiska zmusza mimo wszystko do powstrzymania się od jednoznacznych, choć efektownych sformułowań tego typu. Mam jednak po raz któryś wrażenie, że nie da się bezkarnie szafować w sztuce pewnymi postawami, sposobami bycia i myślenia, nie da się po prostu bezkarnie mieszać pojęć. Braun, co było powiedziane na początku, usiłuje właśnie dokonywać krzyżówek gatunkowych, łączyć coś, co łączone wyraźnie być nie chce. Zamierza pogodzić teatr konwencjonalny z teatrem otwartym, ufając w siłę sprawczą samego wspólnego im pojęcia teatru. Ale z równym powodzeniem mógłby krzyżować psa z kotem – że oba to zwierzęta, w dodatku ssaki mięsożerne z rzędu drapieżców... Teatr otwarty nie powstał z kontynuacji zawodowego, on powstał, jak przecież Braun wie najlepiej, bo napisał o nim kilka całkiem rzeczowych i źródłowych książek, przeciwko niemu.

Te próby rozjemcze kończą się dla spektaklu jak najgorzej. Tam, gdzie ma być nowość, otwartość, spontaniczność, prawda i luz – jest z trudem grana naturalność, udawana swoboda, większość pomysłów pochodzi z dziesiątej wody po kisielu autentycznych spektakli teatru niezależnego; reszta to nuda i rwące się wątki. Taka jest, nader słona, cena za „przystępność dla nie przyzwyczajonej publiczności”, także cena nieumiejętności odnalezienia się (głównie

przez aktorów, ale to nie całkiem ich wina) w innym typie scenicznego bycia. Z kolei tam, gdzie trzeba było posłużyć się gęstą materią tradycyjnego właśnie teatru, robi się mniemane ruchy „eksperymentalne”, jak choćby ze sławetnymi scenkami z Czechowa czy Conrada. Że naprawdę broni się tylko ostatnia sekwencja „wagonowa” – to dowód zastosowania naturalnych środków realizacyjnych w naturalnej przestrzeni naturalnego konfliktu.

No i trzeba wreszcie na zakończenie powiedzieć rzecz może najbardziej dla twórców bolesną – mianowicie z tego przedstawienia pod względem czysto poznawczym w istocie niewiele wynika. Zbiór dosyć chaotycznych (czasem wręcz się nie tłumaczących) obrazków na tematy demograficzno-populacyjne... doprawdy, doprawdy anim z tego głupszy, ani mądrzejszy.

Pytanie: czy trzeba było wystawiać *Przyrost naturalny*, który jest antysztuką i w tym właśnie jego genialność? Odpowiedź będzie wymijająca: trzeba, gdyby powstało równie odkrywcz-e przedstawienie.

---

Teatr Współczesny we Wrocławiu. Tadeusz Różewicz – *Przyrost naturalny*. Scenariusz i reżyseria – Kazimierz Braun. Scenografia – Krzysztof Zarębski. Muzyka – Zbigniew Karnecki. Choreografia – Leszek Czarnota. Premiera – grudzień 1979.

## Auto da fe

Duszno. Zwlekam z siebie kurtkę, przychodzi mi to z trudem, potrącam sąsiadów z lewej i prawej, przepraszam. Salka Lubelskiego Domu Kultury niewielka, już po kilku minutach wypełnia się ludźmi, następni wciąż się pchają, choć miejsca praktycznie nie ma. Stają pod ścianami, siadają przed pierwszym rzędem krzeseł, coraz to ktoś wpada na innych, przepraszający uśmiech. Jak daleki, obcy błysk wspomnienie chłodnego kwietniowego wieczoru, który gdzieś tam został za murami.

Ktoś się przewraca na plecak leżący na środku salki. Inny chłopak (aktor? tak, aktor) prosi, żeby siadać tylko do granicy plecaka. Po chwili plecak obrasta tłumem, każdy patrzy za kawałkiem wolnej podłogi. Chłopak z uśmiechem rezygnacji prosi o wyciągnięcie rekwizytu, przestrzeń do grania zmniejsza się o dwa metry. Z prawej dobiegają jednostajne dźwięki dwóch gitar. Pod ścianą, obok dwójki grających, siedzi panienka ze skrzypcami opuszczonymi na kolana. Na środku parometrowego fragmentu wolnej przestrzeni balia, dwie dziewczyny piorą jakąś szaro-brunatną szmatę przywiązaną do kija.

Kolejny (dla mnie) festiwal studencki. Kilkanaście lat tych festiwali. Debiutowałem chyba w 67. Jeszcze nie czuję się nieswojo. Jeszcze coraz to ktoś zwraca się do mnie: posuń no się kawałek, stary. Ale widzę, czuję, jak się od nich oddalam. Już nas dzieli przeszło-prawie dziesięć lat. Uśmiech zażenowania, kiedy jakaś wczesnoroczna studentka przeprasza i cichym głosem pyta: czy nie zrobiłby pan dla mnie troszeczkę miejsca na przejście, tam pod ścianą jest luźniej... Jeszcze ty, już pan.

Coraz duszniej. Jednostajny dźwięk gitar. Plusk-plask wody w balii, trą zaciekle tę szmatę. Powoli ustaje szum widowni.

Właściwie jakby nic się nie zmieniło przez te dziesięć lat. Nawet ubrania, nawet język. Ale jest ciszej, spokojniej. Brak mi trochę tego nieustannego wiru, nocnych wędrówek po mieście, po hotelowych pokojach, rozmów do rana nad kolejną butelką, w tym dziwnym stanie, kiedy nie ma się pewności, czy trzeźwieje się od wódki, czy upija od życia. Coś jakby umarło, odeszło. Może we mnie, ze mną? Ci, wśród których teraz siedzę, to już prawie „oni”. I oni też wiedzą, czują, że ja dla nich jestem „on”. Chciałbym, żeby tak nie było. Ale jest. I nic się nie da na to poradzić.

Ucicha wreszcie. Jedna z dziewcząt przy balii podnosi głowę i mówi, że jeśli życie jest, jakie jest, i jeśli się ma jeszcze świadomość tego życia, jeśli się wie, że marzenia pozostają najczęściej marzeniami, a bliźni powoli oduczają się człowieczeństwa, wtedy trzeba albo gwałtownie coś zrobić, bez względu na cenę, albo zacząć budowanie świata od siebie.

Pusta scena, wyniesiona balia. Wchodzi człowiek ubrany jak szef podrzędnej rewii, w cylindrze, z dzwonkiem. Staje po lewej, dzwoni. Wsuwa się rządkiem grupa, trzy dziewczyny, pięciu chłopaków, powiązani za szyje sznurem. Szef wyciąga kartkę papieru, długie gęsie pióro i nóż rzeźnicki. Zdejmują pętle, podchodzą kolejno, podpisują papier, on pasuje ich (na obywateli?) tym wielkim nożem. Teraz można iść w życie. Cyrograf podpisany.

Trzeba zacząć od czynu, budowania. Najpierw dostają (grzeczne dzieci) po cukierku na zachętę od Szefa-Świętego Mikołaja. Potem do roboty. Zbierają z podłogi rozrzucone różne przedmioty. Noże, tłuczki, jakieś białe pałki pomalowane w kropki, wygląda to na źle zamaskowane fujarki. Trzonek uderza o trzonek, nóż o nóż, wśród zdyszanych oddechów trwa ta dziwna niby-praca, niby-walka. Ruchy aktorów są zrytmizowane, ale szaleństwo narasta, praca staje się obłąkanym misterium pozornie celowych czynów. Nagle z grupy wybiega dziewczyna, staje na zewnątrz. Śpiewa fragment *Ody do młodości*. Nie tak, jak kiedyś śpiewano ten wiersz w słynnej scenie z *Sennika polskiego* w STU: ironicznie, przedrzeźniająco. Ona robi to serio, spokojnie, dramatycznie.

Zaskoczenie. Grupa skupia się naprzeciwko śpiewającej. To wróg, precz, dziwka, świnia, wykrzykują w zapiekłej nienawiści, machają trzonkami, pałkami. Bo nagle jakby jej śpiew zwracał się przeciwko nim. Napięcie wzrasta, grupa rzuca się w pościg za dziewczyną, ta ucieka, robią kółko, ale zaraz zostaje złapana. Gdzieś z tyłu sceny się kotłują, potem rozstępują – dziewczyna przewieszona brzuchem przez biały kij zostaje tam, zgięta w pół.

Ale już zaraz obok niej staje druga. Też śpiewa, choć na inną melodię. Sytuacja się powtarza. Przekleństwa, wygrażanie, gonitwa, kij. Coś mi kołacze po głowie, jakieś wspomnienia z przeszłości. Skąd ja to znam? Pleonazmus? Nie tylko, choć też, bardziej w formie, budowaniu niektórych sytuacji. Także jakieś inne teatry, przedstawienia, gdzie podobnie szukało się sposobu na pokazanie kawałka minionej historii. Jak ten spektakl się nazywa? Płaczą mi się tytuły, nazwy teatrów. Sięgam po ciemku do programu. *Odzyskać przeplakane lata*. No tak, no tak.

Co z akcją? Wywożą dziewczyny na taczkach. Koniec zabawy w pracę. Pora popracować w zabawie.

No więc święto, satysfakcje, uroczystości. Ktoś wnosi chleb na serwetce, optymizm, raz na ludowo, śmiech, uśmiech szczery, grupka, już połączona, ale zawsze z osobnym antreprenerem-szefem, daje upust życiowym ambicjom. Radość sięga szczytu, kiedy na wysokości oczu pojawia się zawieszony na linie krąg sera tyłzyckiego. Narodek szaleje; dosłownie, bo robią miny nie z tej ziemi, wdzieczą się do żółtego słońca, uśmiechają, pokrzywiają, przedrzeźniają, wywracają oczami, pokazują języki, przesyłają całusy. Adoracja Świętego Sera trwa długo, nikt nie zwraca uwagi na mówcę, który od jakiegoś czasu wygłasza z kartki uczony tekst o zbawienności humanizmu.

Łatwawe to, niestety. Choć zabawne. Jest łatwawe także i wtedy, gdy wkracza do akcji Inteligent, Artysta, by zaprezentować Sztukę dla „chamów”. Pogardę ma na twarzy, gdy recytuje „To be, or not to be”. Na wyciągniętej dłoni mała czaszka, może szczura, może kota. Jezus Maria, żaden szanujący się reżyser nie pozwoliłby sobie – poza jawnym kabaretem – na taki chwyt. Ale tu jakoś uchodzi, jak wiele tego typu pomysłów. Śmiech na widowni. „Hamlet” gada swój monolog dalej po polsku, ale to zbędne wysiłki, tłum gapi się jak na idiotę.

Więc wchodzi inny, wyglądający na jeszcze większego Artystę. Z namaszczonej powagą, choć krzywi się niemiłosiernie, jakby połknął żabę, śpiewa-melorecytuje jakąś głupawą wierszopieśń o „czarnej Kitty”, co to o kimś śni (albo on o niej). Ten bełkot ma jednak wyraźny rytm, tłum poddaje się teraz nastrojowi, tupie do taktu. Gdzieś z tyłu, z głośnika, wybucha melodia *Rasputina*, znanego przeboju dyskotekowego końca lat siedemdziesiątych. Jeszcze trochę, a wszystko przemieni się w dziką orgię. A przecież nie. Czegóż brakuje. Jest ciemnawo, żadnych kolorowych światełek, poza tym zimno na widowni, choć gorąco, nie w tym rytmie się odbiera proste sygnały ze sceny.

Za chwilę znów się wszystko zmienia. Aktorzy ustawiają się w krąg, trzymają w dłoniach linę. Na zaimprovizowanym ringu dwóch przeciwników. Z jedną różnicą: na głowach mają szmaty, jak w ciuciubabce. Grupa, pod przewodnictwem i za poduszczeniem Szefa, prowokuje ich do absurdalnej walki. Sposób jest prosty: Szef najpierw jednemu szepce na ucho, że

tamten to wróg, potem to samo mówi przeciwnikowi. Walczą więc, na oślep, do braku tchu, na śmierć i życie. „Wróg, Żyd, bij go”, dźwięczy im nad niemymi głowami, szepieni padają. Cisza. Nad ciałami płynnie chóralne *Gaude Mater Polonia*.

Gorąco. Coraz duszniej. Ale patrzę po sali: nikt się nie rozbiera, nawet nie próbuje. Co któraś twarz błyszczy potem. Wycieram czoło rękawem koszuli.

Dalej. Wysoki chłopak w robotniczym kombinezonie pompuje coś przy pomocy autentycznej pompki, bodaj samochodowej. Wyciągam głowę, nic nie widzę. Może tam po lewej, na podłodze, bo dochodzą stamtąd jakieś jęki, oddechy. Tak, tam ktoś leży, powoli się unosi, najpierw na rękach, potem klęka. Powoli, powoli ta dziwna ludzka powłoka podnosi się do pionu. To syn tego pompującego. Zdyszane głosy. Ojciec: że jeszcze druga zmiana, jeszcze po godzinach, jeszcze w wolną sobotę, byle zapewnić synkowi. Niech się uczy. Nie będzie gorszy od dyrektorskiego bękarta. Syn: jeszcze trochę, tatusiu, jeszcze studia, jeszcze książki, wycieczka zagraniczna. Ciężki oddech ojca, który dla dziecka wszystko, byle się przebił do swego, nerwowy głos synka, żeby ojciec szybciej i szybciej, bo czas ucieka, bo życie przede mną, potem się odwdzięczę, odpłacę.

Stoi wreszcie. Rozgląda się. Ma. Zrywa przewód od pompki. Ktoś przynosi zza zasłonki w tyle sceny czerwoną marynarkę, plastikową teczkę-skoroszyt. Syn nakłada marynarkę, otwiera teczkę, coś tam wyczytuje. I do zaskoczonego ojca: ty pacholku, zdrajco, sługo wrogich sił, już my wiemy, z kim się zadajesz, przeciw komu i z kim knujesz. Uderza, tamten pada, zwiija się na podłodze. (To za proste, co wy, western robicie, plakaty malujecie – brzęczy mi w mózgu. Ale nie da rady wszystkiego naraz, albo skrót, albo psychologia – usprawiedliwiam ich, nie do końca przekonany).

Synalek wychodzi. Teraz dopiero zwracam uwagę, że od początku tej sceny ktoś stał tam z tyłu, obserwując niedawne wydarzenie z rosnącym przestachem. To ten sam chłopak, który przedtem recytował pieśń o czarnej Kitty. „Inteligent”? „Artysta”? Coś jakby w nim pękło, rozpadła mu się pod nogami estrada, wyjrzał kawałek gołej ziemi. Zbliży się do leżącego. Po twarzy płynie mu strużka potu, może łza. Taki świetny aktor? – przebiega mi przez myśl. Prawda, jest duszno, on w czarnym ubraniu, lekko przybrudzona biała koszula zapięta pod szyję. Przecież by tak nie umiał. Emocja? Jest coś w tym chłopcu wyglądającym na niespełna dwadzieścia lat, co każe zwracać na niego uwagę nawet wtedy, gdy jest jednym z wielu na scenie. Ma w sobie jakiś żar, żarliwość.

Pochyla się nad leżącym. – Czy to koniec, czy da się zacząć jeszcze raz od nowa, od początku? – ale już sobie sam odpowiada: spróbujmy. Podnosi leżącego, objęci wychodzą.

Teraz będą szybkie skecze-blekauty. Grupa cały czas na scenie, chodzi w kółko ze specyficznym dźwiękiem à la lokomotywa, zatrzymuje się tylko wtedy, zamienia w wewnętrzną widownię, gdy kolejna mini-akcja odrywa się od tej całości na zasadzie teatrzyku w teatrze.

Raz: kumple spotykają trzeciego, znajomość z „festiwalu”, pamiętają mu, że wtedy nie chciał się z nimi napić. Proponują teraz lepszy trunek (tamnym pewnie gardził) – pokazują pudełko „napoleona”. On nadal nie chce, ale groźbą, wreszcie biciem zmuszają go, otwierają pudełko, ale w środku zwykle pół litra czyściochy: masz, skurwysynu, chlej z nami, pókiśmy dobrzy.

Dwa: para młodych, śpiewająca znany (z *Exodusu* w STU) motyw pieśni Leszka A. Moczulskiego o czystości poranka, spotyka dwóch „chuliganów”; ci brutalnie przedrzeźniają zakochanych, „brukając czystą miłość”. (Motyw opisywany był zresztą wielokrotnie choćby przez Marka Hłaskę).

Trzy: wchodzi jakiś facet, obok drugi podśpiewuje niegdysiejszy przebój *Czy tutaj mieszka panna Agnieszka*. Tamten podchodzi, każe mu się zaniknąć, ten nie wie, o co chodzi, to ja już ci wytłumaczę, szpryca w twarz, uderzenie, zasłonięcie oczu, kopniak, wywleczenie ze sceny.

Cztery: chłopak podsuwa dziewczynie czarną czapkę pod nos: – Jakie to jest? – Czarne – odpowiada dziewczyna. – Nie, białe – mówi tamten z rozbijającym uśmiechem. Wchodzi z tyłu człowiek z rozłożoną płachtą gazety, drugi z pustym pudłem telewizora nasadzonym na głowę. – Białe, białe – powtarzają, wykonując taneczne ruchy, okrążając dziewczynę. Ta uśmiecha się, mówi: – Białe.

Pięć: dziewczyna-„matka” nuci liryczną pieśń tęsknoty, naprzeciwko „syn” wyprężony na bacność wygłasza najpierw hasło z zakresu strategii bojowej, potem tym samym tonem zachęca: „Przyjedź mamó na przysięgę” – cytując popularny przebój. Podchodzi do człowieka klęczącego w rytualnym geście, stawia na nim stopę.

Sześć: krąg ludzi w skupieniu nad palącą się lampką. Wbiega inny, pstryk aparatu, gasi płomyk.

Siedem: tłum śpiewa proletariacką pieśń, która przechodzi za chwilę w graną na trąbce melodię *Szła dziewczeczka*. Jeden z aktorów wnosi szaro-brunatny sztandar, ten sam, który na początku spektaklu prały w balii dwie dziewczyny. Jest mokry, zwisa luźno, jeszcze kapie zeń woda.

Zmiana nastroju. Powaga, skupienie. Od dłuższego zresztą czasu widownia trwa w milczącym bezruchu. Chłopak z kręconymi włosami trzyma sztandar pochylony nad sceną. Kolejno podchodzą doń pozostali, klękają, czynią spowiedź z tego, co im się w życiu nie udało, gdzie okazali się słabi, bezwolni, zaślepieni, naiwni, konformistyczni, lękliwi. Całują sztandar, odchodzą na bok. Na końcu spowiada się ten, który trzymał drzewce – sztandar przejmuje Sześć. Po spowiedzi – huzia, won, dosyć tego miętolenia się ze sobą.

Co robić, co robić, pyta zdezorientowana grupa. Część wychodzi, trzech chłopaków zostaje z tyłu. Na planie pierwszym dwie dziewczyny. Jedna klęczy i nuci *Rozkwitały pęki białych róż*. Druga, w wysokich butach, przerywa jej: „Powinnaś mnie kochać, kochaj mnie, przecież walczyłam za ciebie, o ciebie”. Tamta jest zmęczona, chce tylko ciszy, wmyślenia się w siebie. Stojąca nie rezygnuje z prób przekonania klęczącej. Wreszcie tamta błagalnie obejmuje but siostry-przeciwniczki, która triumfalnie oznajmia: „Kocha mnie!”

Trzech chłopaków w tle skupia się ciasno pod kotarą, rozszerzone strachem oczy, obejmujące się kurczowo dłonie.

Zaraz cisza, gęsta, która boli. Zmienia się światło.

I wielkie uspokojenie. Wchodzą wszyscy na scenę. Przewodnik obiecuje wizję szczęścia, podróż do wysp szczęśliwych. Odmawiają *Aniele Boży*, on rozdaje im po symbolicznym obolu, wkładają pieniądze do ust, ustawiają się w łódź Charona, jeden za drugim, tyłem do nas. Rozsuwa się zasłona w głębi. W półmroku – nagła jasność: to świeci ogromna postać Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła; uniesiona prawica potępia grzeszników. Nie widać obecnej w „oryginale” u boku Chrystusa-sędziego postaci Marii wybaczącej, do której wznoszą się tłumy sprawiedliwych. Sceniczna łódź Charona wkomponowuje się natomiast w dolny plan sykstyńskiego *Sądu*, przedstawiający właśnie Acheront z płynącym czołnem.

Odmawiają chórem *Pater noster*. Przewodnik powoli porusza autentycznym wiosłem. Cytat z *Nocy listopadowej*? Ze spektaklu Wajdy?

I nagle wpada ten z kręconymi włosami, teraz widać, że jego jednego nie było w łodzi. Trzyma w rękach kanister na benzynę, ludzie, nie czekajcie na cud – krzyczy, to wszystko nie da, szczęście w aerozolu, nie o was przecież chodzi, ale o zwycięstwo tego, co was prowadzi, i Tego, do którego zdążacie. Zmęczony, pot coraz gęstszy spływa mu po twarzy, zlepia włosy, oczy błyszczą desperacją, przyciska do piersi ten kanister jak deskę ratunku.

Woła, jak zwykle, na puszczy. Odrzucają go, nie słuchają. Ale i w grupie coś się dopala, dogasa. Dawna włoska muzyka kościelna grana na skrzypcach z towarzyszeniem gitary uspokaja ich, czy raczej przywraca do stanu codziennej, realnej prawdy. Zawiedzeni, pozbawieni oparcia, celu i rzeczywistej wiary, zmieniają się w kukły, marionetki. Dosłownie. Ten bal manekinów (który to już w polskiej kulturze literackiej i teatralnej?) trwa w takt równie po-

łamanych słów: o niemożności, bezsilności; „jesteśmy żalnymi impotentami”, zagubione dzieci w bezlitosnej mgle. Pieniążki wypadają z ust.

Nie ma przecież niczego, co by na inne nie wyszło. Więc i na zdrewnienie znajdzie się antidotum: młodości, otrząśnij się z marazmu i poczucia bezsensu, świat jest przecież piękny, idzie wiosna, trzeba to uczcić, wiosna daje siły, przywraca energię, śpiewajcie do wiosny! Wykrzykuje to chyba Szeff; chyba, bo jest ciemno, całkiem ciemno na sali, tylko on chodzi między nimi z płomyczkiem zapalniczki w ręce. Od jednego do drugiego drzy ogienek: ocknijcie się, ożyjcie.

Z głośnika bucha *Wiosna* Vivaldiego. U góry, w ostrym świetle lampy, pojawia się drzewko pełne wiosennych darów. To nic, że drzewko jest suche i bezlistne, że wiszą na nim bańki bożonarodzeniowe (więc jeszcze zima?), puste butelki, wstążeczki i szmatki, prezerwatywy; w blasku lampy błyszczy jednak toto, skrzy się i barwi. Młodzi najpierw niepewnie otaczają niebiański dar, ale już mocniej chwytają się za dłonie, czynią radosne kółko, jeden wir, drugi, Vivaldi grzmi tanecznie, więc raz jeszcze, hop-tralala, podskok w górę, w koło, w koło, śmiech za śmiech.

Dosyć samooszukiwania. Śmiech się urywa, krąg przerywa, stać, to kłamstwo, z drzewkiem precz. Na jego miejscu leży teraz biały manekin, ręce i nogi splecione drutem. Jakiś chłopak woła: – Czy został nam tylko bal u Senatora!? – Tak, bal u Senatora – podchwytuje Szeff. Groza i ironia, na dwa głosy. Śpiew, krzyk, ciemność. Z głośnika drwiący głos: – Będziecie rozmawiać o sporcie, telewizji, dupie.

Znów światło z góry. Tak nie może przecież być. Tak nie było. Jedna z dziewcząt śpiewa o tym właśnie: że kiedyś można było przecież opiewać dobro, szczęście.

Wnoszą drewniany pień. Ktoś kładzie na nim głowę kapusty nakrytą amarantową czapką z baranim otokiem. Zdejmują czapkę. Kat odziany w kaptur unosi siekiere, rozcina na pół ten chamski symbol bezmyślności. Dosłowność metafory jest obrzydliwa. A jakoś nie drażni. Może potem, gdy wszystko się skończy, gdy się będzie wspominać. Teraz nie.

Jeden z gitarzystów śpiewa o ludziach, co serca mają wypalone. Nie patrzę na scenę. Nie wiem: śmiać się czy płakać? Zażenowanie miesza się ze wstydem, współczuciem, złością, zrozumieniem. Uproszczenia, banały, a przecież mają siłę sugestii.

To nie koniec. Byłby za łatwy. Wnoszą – w tej samej czapce (na jej czubku skórzana, wypchana rękawica) – inną głowę kapusty, całą. Podniesiona na wysokość rąk straszna monstrancja złej wiary. Ustawiają się parami jak do poloneza. I rzeczywiście ruszają krokiem polonezowym, choć śpiewają na melodię *Kalinka*: żeby spokój wreszcie był, do roboty trzeba wrócić, do normalnego życia, won z kontestacjami i innymi wicherzeniami, życie zwykle wrócić ma.

Już mi się trochę w głowie mąci. Narracje i perspektywy zmieniają się jak w kalejdoskopie. Co scenka to inny punkt widzenia, bohaterowie przeistaczają się w opowiadaczy i odwrotnie, serio miesza się z buffo, aktorskie utożsamienie z brechtowskim efektem obcości, każda konwencja dobra, byle dało się coś powiedzieć.

Znów zapach benzyny. To chłopak z kanistrem, który od dłuższego czasu płacze się między grającym ludkiem, już prawie nie wchodzi w akcje, osobny z tym swoim dziwacznym bagażem, ze swoją obsesją, dzikimi przestraszonymi oczyma, twarzą mokrą od potu. Teraz zostaje sam. Nie, nie sam. Jest jeszcze dziewczyna w czerni. Podchodzi do plecaka, który cały czas leżał u stóp widzów. Nakłada go na ramię. Żegna się z chłopakiem. Odchodzi, żeby zacząć jakieś życie. Od małego. Od siebie. Od własnego serca, od miłości, od rodziny. Może tędy droga.

Ale dla niego nie ma już żadnej drogi. Oprócz tej jednej. Zmęczony, zrozpaczony, zdesperowany, nie wysłuchany, wywleka jeszcze zza kotary balię ze sztandarem, podnosi drzewce, płótno jest białe. Rzuca je z powrotem. Wychodzi-wybiega-wytacza się z sali – na zewnątrz. W głośniejszy, krzyżącym milczeniu. Znika za drzwiami. Ktoś zrywa zasłonę z okien. Po-

marańczowożółty blask wpada do ciemnej, dusznej salki. Jeszcze polonez Ogińskiego. Zupełnie niepotrzebnie.

Minuta, ktoś próbuje klaskać. Za nim ktoś, i jeszcze ktoś. Po krótkiej chwili oklaski milkną. Osiem, dziesięć lat temu nikomu by to do głowy nie przyszło, ale oni może mniej odporni na konwencje.

Wychodzimy. Tuż za drzwiami, po lewej, wtulony w kąt korytarza ten chłopak z kręconymi włosami. Jeszcze przyciska do piersi pusty kanister. Jeszcze drży. Patrzy nieprzytomnymi oczami na wychodzących.

Coraz to ktoś podchodzi do niego, ściska za ramię, coś próbuje powiedzieć.

Chcę i ja... Nie chcę. Nie mogę. Wychodzę na powietrze. Chłodny wieczór. Oddycham. W kałużach odbija się kilka świateł z pobliskich okien.

---

Studencki Teatr Jedyńka przy RU SZSP Uniwersytetu Gdańskiego.  
*Odzyskać przeplakane lata.* Scenariusz i reżyseria – Krzysztof Babicki. Scenografia – Andrzej Babiński. Muzyka – Lech Bielawski, Mariusz Buchna, Józef Rychlicki. Premiera – marzec 1980.



## Frontem do mas

Syrena: jeden z nielicznych teatrów, gdzie dostać się równie trudno jak do Operetki. Syrena mieści się bowiem dokładnie w rejonach kultury „niskiej”, plebejskiej, ludowej, popularnej, więc tam, gdzie chodzą „ludzie”. „Ludzie” oznaczają wszystkich, którzy nie są koneserami, elitą, towarzystwem, snoberią kawiarnianą (o ile coś takiego jeszcze istnieje) i środowiskiem artystycznym. „Ludzie” nie chodzą do Szajny ani do Hubnera, chyba że im ktoś prze-myślnie zorganizuje wycieczkę z zakładu pracy; „ludzie” oblegają Syrenę. Żaden przewodniczący Rady Zakładowej nie ma zapewne kłopotów ze zbytem ulgowych biletów pracowniczych.

Popularność przypisana jest do tego teatru prawdopodobnie silniej niż nazwiska jego twórców. Nie miałem dostępu do statystyk, ale wydaje mi się, że zainteresowanie Syreną wśród „ludzi” nie zmalało po odejściu Gozdawy i Stępnia, a nastaniu Witolda Fillera. Można się przecież było spodziewać, że Syrena za Fillera to nie będzie to samo co kiedyś, czyli rozrywka w najdosłowniejszym znaczeniu, bezkonfliktowa zabawa o łagodnym rysie satyrycznym, ostatni bastion przedwojennej tradycji widowiska buffo, które jest serio. Obecność Fillera, redaktora naczelnego „Szpilek”, w których (między wieloma innymi) publikują Mleczek, Mrozek, Wojakiewicz, Groński, Pietrzak, Czubaszek – zdawała się bowiem sugerować typ rozrywki serio, która jest buffo, czyli z dystansem, ironią i głębszym znaczeniem. Poza tym Filler, entuzjasta estrady, miał przecież za sobą działalność w tym „wyższym” sensie, elitarnym, środowiskowym: jako krytyk teatralny, autor monografii powojennego teatru w Polsce, także kilku wcześniejszych książek świadczących o niezłomności moralnej i ogólnej bezkompromisowości autora. Filler jako nowy dyrektor Syreny zapowiadał więc sobą swoistą dwuznaczność stanowiska, nieoczywistość wyboru między „wyższością” i „niższością” w kulturze.

Rzykował tym samym w obie strony. Nadzieją „Szpilekowej” w charakterze ironii i satyry mógł przyciągnąć publiczność środowiskową, intelektualną, „wyższą”, o co, jak się zdaje, warto mu było zabiegać, choćby gwoli usprawiedliwienia swej dyktury drugoetatowej, dosyć kłopotliwej w świetle norm etyczno-estetycznych przyjętych przez kulturową elitę. Z drugiej jednak strony ryzykował utratę przynajmniej części starej widowni, która w pewnych zabiegach nowokoncepcyjnych mogła się przecież dopatrzeć perskiego oka puszczanego jakby mimo niej – do kogoś innego, znaczący myśmy tępsi, głępsi, może wręcz się z nas wyśmiewają, tylko tak sprytnie, inteligencko.

Co wyszło z tego w praktyce? Praktyka zaczęła się tak.

Z niemałym trudem udało mi się wkręcić na program trzeci z kolei pod dykturą Fillera, zatytułowany *Trzeci program*, który miał być również propozycją trzeciego programu telewizyjnego, oczywiście parodiującego dwa aktualnie istniejące. Dlatego scenografia przedstawiała jakby studio telewizyjne z widokiem na reżyserkę (kabinę, nie kobietę), zaś dekoracje, nader uproszczone, zastawkowe, często na naszych oczach zmieniane, były oczywiście po-

wtórzeniem telewizyjnego schematu dekoracyjnego. Toż samo dotyczyło pary gustownych konferansjerów-prezenterów i wreszcie całej reszty telewizyjnego show, *prawie rewii*, jak głosił podtytuł spektaklu.

A więc oczywiście balet, nieodzowny składnik programów rozrywkowych. Balet *Trzeciego programu* szczęśliwie utrafił w charakter baletów tańczących w rzeczywistych dwóch programach TV, ale zabieg nie był trudny, bo wymagał tylko braku zgrania, nieumiejętności pełnego tanecznego ruchu i kiczowatości prezencji zewnętrznej. Kilka dziewcząt, z których część była wysoka, część zgrabna, a część ładna, ofiarowało ponadto spragnionym oczom widzów wdzięk ulotnej młodości, silną wiarę w uprawiany zawód oraz kilkanaście nóg odzianych w rajstopy i pończochy produkcji Zakładów Przemysłu Pończoszniczego „Feniks” w Łodzi, co podkreśliła specjalna informacja zawarta w programie przedstawienia. Choreograf i zarazem reżyser nie dał się też nabrać na popularne teorie sztuki cyrkowej głoszące, że wszelka parodia musi się wykazywać umiejętnościami fachowo-technicznymi parodystów co najmniej na poziomie osób parodiowanych.

Balet jednak był – jak to w telewizji – tylko przerywnikiem, wielokrotnym interudium głównego numeru. Główny zaś numer *Trzeciego programu* polegał na przedstawieniu w krzywym świetle scenicznej satyry przygód redaktora Maja, szeregowego dziennikarza PRL, spopularyzowanego przez niegdysiejszy serial *Życie na gorąco*. Redaktor Maj, współczesna replika kapitana Klossa, ścigał przez morza i kontynenty groźną szajkę byłych hitlerowców, i choć zakończenia nie pamiętam (musiało być pozytywne, to pewne jak drut), szło głównie o to, że red. Maj, choćby nie wiadomo jak się narażał i kulom nie kłaniał, zawsze musiał ze wszystkiego wyjść rzeško i cało. Redaktora w oryginale grał przepiękny Leszek Teleszyński, który, jak fama głosi, miał także ofertę zagrania w Syrenie parodii siebie samego. Trudno odżałować, że tak się nie stało. Jakież to wspaniałe doświadczenie aktorskie – grać najpierw oryginał, a potem jego satyryczną replikę; jakaż to szansa dla aktora – taka możliwość rehabilitacji. Aktor, który odmawia grania parodii własnej roli, bo podejrzewa, że ktoś chce go zrobić w konia, i nie chce wykorzystać okazji, żeby samemu zrobić w konia kogo innego, na przykład twórców serialu, zasługuje wyłącznie na to, by nie tylko jego rolę, ale i jego samego zagrał aktor jeszcze lepszy. I to się autorom *Trzeciego programu* w pełni udało. Przystojny Lechosław Woźniczko tak genialnie gra Teleszyńskiego grającego Maja, że zęby cierpną i kiszki się skręcają.

Zgodnie z charakterem poszczególnych odcinków rzecz dzieje się to tu, to tam, od podejrzanej speluny gangsterskiej po szczęśliwe Wyspy Hawajskie, gdzie chadza się w liściastych spódniczkach, zaś goły tors przyozdabia stosowną girlandką kwiatową. Wszędzie redaktora napadają zli bandyci w postaciach zazwyczaj Zdzisława Leśniaka i Kazimierza Brusikiewicza, i oczywiście red. z każdej opresji wychodzi zdrowo; nawet wprowadzenie weń magazynka pistoletu nie robi na nim większego wrażenia. W scenie hawajskiej pojawiają się dwa incydenty godne odnotowania. Mianowicie po raz pierwszy błyska (spod girlandki) nagi biust miejscowej piękności oraz pada tam najżywiej przyjęty przez publiczność dialog całego spektaklu. Brzmi on mniej więcej tak:

Brusikiewicz do Leśniaka (albo odwrotnie) pod adresem złapanego właśnie red. Maja: – Obszukaj go!

Leśniak (albo Brusikiewicz) obmacuje półgołego dziennikarza i oznajmia: – Nic nie ma, jest zupełnie goły.

Brusikiewicz (albo Leśniak) triumfująco: – To na pewno Polak!

No i radość na widowni, śmiech perlisty, rozumiejący, doceniający cienkość i wyszukaność dowcipu, śmiech gołych Polaków z gołego Polaka.

A niedługo potem znów inna scenka, też ostra satyra na TV i życie w ogóle i też drugi najlepszy dowcip wieczoru. On i Ona, rozwiedzeni, choć w jednym mieszkaniu, kłócą się o używanie telewizora. Ona grozi, że zawoła milicję. On ironicznie i przytomnie, że akurat za-

raz przyjadą. Ona więc jeszcze bardziej przytomnie, że powie im o nabyciu przez Onego ręcznej drukarenki, to zobaczymy, jak szybko się zjawia.

I znów śmiech się rozległ, ale jakiś taki skromny, pojedynczo-dwójkowy, w dodatku tylko z naszego rzędu; mało, to wręcz z mojej towarzyszki i ze mnie ten śmiech się wydobył, i na tym się skończyło. Reszta popatruje, z czego rehotamy, bo jak był tamten dowcip o gołym, to oni rzeli, tylko my nie. Ale widzę, że artystom tak się jakoś ciepło w oczach zrobiło od tego naszego skromnego, dwójkowego śmiechu, więc się uspokoilem, że może gafa nie była aż tak wielka.

Cały pierwszy akt opiewał red. Maja. No cóż, łatwy kawał łatwej satyry. Właściwie brakowało tylko dowcipów o babie u lekarza, choć niektóre z nich mogłyby podnieść ogólny poziom o parę stopni wyżej. Scenografia jak ze złego snu. Kostiumy także. Artyści... mój Boże... Jeszcze, jeszcze Krystyna Sienkiewicz w znakomitej piosence bodaj do słów Brzechwy. Jeszcze śpiewająca (gościnnie? na etacie?) Ewa Szykulska, która jednak wyraźnie źle się czuje w czymś, co się nazywa ruch estradowy, bo o wiele lepsza jest w scenie „teatralnej” z Tadeuszem Plucińskim, który też, o dziwo, trzyma się mocno.

Wszystko miało być lekko, śmiesznie, à rebours. A było ciężko, grząsko, kluchowato. Myślałem po tym akcie, że najwybitniejsze po wojnie wcielenie zgrywy estradowej, Kazimierz Brusikiewicz, fajerwerk humoru i raca dowcipu, przeszedł samego siebie. Ale nie doceniłem artysty. Był jeszcze akt drugi.

Aktowi drugiemu przyświecała gwiazda Violetty Villas. Villas w teatrze, to było odkrycie, jak fama niesie, Witolda Fillera. Villas była zachwycona, opowiadała o tym w audycji telewizyjnej. Nareszcie ktoś się nią – po suchych latach – zainteresował. Ktoś się nią, biedactwem, zajął, dał jej szansę. Bo krytycy ją zwalczają, estradowcy zamykają drogi do ukochanej publiczności, a przecież i ona, i publiczność marzą o wzajemnych spotkaniach. Rozgoryczona Violetta wraca więc do umiłowanej publiczności za sprawą wspaniałego dyrektora Syreny.

O naiwna Violetto! Gdybyś wiedziała, czym masz być w Teatrze Syrena. Gdybyś podejrzewała albo gdyby ktoś Ci to podpowiedział, może nie pobiegłabyś tak rączo na scenę przy Litewskiej. Bo miałaś być wprawdzie, oddajmy faktom sprawiedliwość, tym, o co i Tobie samej chodziło: atrakcją dla tłumów, idolem mas, gwiazdą ściągającą wycieczki zakładów pracy, także marzycieli o tajemniczym życiu w Las Vegas oraz wyznawców biustu powyżej setki w obwodzie. To w porządku. Ale miałaś być również perwersyjnym kąskiem dla snobów środowiskowo-inteligenckich. Wyzwaniem dyrektora Fillera dla mieszczańskiego w istocie gustu twórczej awangardy Warszawki. I wreszcie: zadośćuczynieniem głęboko ukrytym tęsknotom kultury wysokiej – do niskości; dojrzałości – do niedojrzałości; wysublimowanej estetyki – do poniżającego kiczu. Filler zaangażował Cię do roli połączonego jelenia na estradowisku, który w tradycyjnej wersji malowanej – jako dowód szczególnie wyrafinowanego i przewrotnego gustu – winien wisieć na ścianie luksusowej willi obok obrazu Brzozowskiego, litografii Weissa, kolażu Hasiora i świątka z Bieszczadów.

Oczywiście Fillerowi chodziło także o to, że masz wspaniały głos i jesteś wrażliwą kobietą kochającą wszystko, co Ciebie kocha. Ale w tej rewii nie funkcjonujesz tak, jak być może wyobraziłaś sobie w snach o Wielkim Powrocie. Bo można było zrobić z Tobą znakomity program, gdzie byłabyś rzeczywiście Gwiazdą i gdzie Twoi koledzy z teatru traktowaliby Cię jako prawdziwą partnerkę. Nie wiem oczywiście, jak taki program mógłby wyglądać, ale podejrzewam, że istnieje on jako szansa, możliwość. W tym spektaklu Syreny, o jakim cały czas mowa, robisz za egzotyczne zwierzątko z australijskiego buszu. Za jednorożca, smoka o sześciu głowach, marsjańskie UFO. Zostawiono Cię na pożarcie w całej krasie superkiczu, jakim w istocie jesteś, gdy wychodzisz na estradę najpierw w sukni czerwonej, by zaśpiewać *Oczy cziornyje*, potem w białej do odtańczenia i odśpiewania słynnej arii Carmen, a wreszcie w sukni czarnej, w której kłękasz na estradzie, ostry reflektor oświetla Ci twarz, a Ty śpiewasz, płacząc (pomaga Ci płakać ten reflektor?), jeden ze swoich pierwszych przebojów. *Pieśń o*

*matce*. Łkasz i zawodzisz, łzy czarnymi strużkami płyną Ci z umalowanych oczu na policzki i biust, publiczność słucha w skupieniu, które jest mieszaniną fascynacji, wzruszenia, zażenowania i przerażenia, a ja nie wiem, gdzie się podziać, czy wleźć pod krzesło, śmiać się czy z Tobą płakać.

Jesteś niewątpliwie najbardziej autentyczną postacią w całym tym przedsięwzięciu. Jediną prawdziwą osobą pośród wesoło-rozpaczliwych masek Twoich scenicznych kolegów. Jesteś Nikiforem, Ociepką polskiej piosenki, pieśni właściwie, ale jest różnica między oglądaniem obrazków tamtych artystów a oglądaniem Ciebie, żywego człowieka. To, co jest kiczem, prymitywnością, naiwnością malarstwa, w skupionym kontemplowaniu poszczególnego dzieła potrafi zmieniać się w swoje przeciwieństwo, stać się wartością. Ty jesteś sama swoim dziełem. Twoje ciało na estradzie jest agresywne, oszałamiające, działasz przede wszystkim na zmysły, nie sposób słuchać Cię i oglądać na chłodno, zdobyć się na refleksyjny dystans. Całkiem inaczej odbiera się książkowy opis wyzwania rzuconego konwenansom kulturowym, a inaczej bezpośrednio zetknięcie z taką manifestacją. Do dziś świadkowie zdjęcia przez Pissassa koszuli na jakimś. raucie z okazji Światowego Kongresu Intelktualistów we Wrocławiu w 1948 roku wspominają ten fakt jako jedno z najtrwalszych doznań podczas tej wielkiej przecież i bogatej w różne wydarzenia imprezy.

Twoja obecność estradowa jest takim bezpośrednim wyzwaniem rzuconym zakłamanej i skonwencjonalizowanej kulturze, ale przeciwstawiasz jej tylko wartość szczerego kiczu opakowanego w inną konwencję. Nie jesteś Mniszkówną śpiewu, bo śpiewać umiesz, ale jesteś Mniszkówną teatru, jesteś przysłowiowym żywym koniem na scenie, co to samą swoją obecnością wygra jak chce z każdym, najbardziej nawet starającym się aktorem. To wiedzą najstarsi i najmłodszy praktycy sceny: nikt nie przebiję zwierzątka pętającego się między aktorami. Dlatego tak się Ciebie boją koledzy artyści. Dlatego, między innymi, gwiazdorskimi powodami, występujesz niemal wyłącznie solo. Gdy zdarzy Ci się znaleźć w kontekście „prawdziwych” aktorów (na przykład w jednej z ostatnich scen spektaklu, parodii serialu *Ja, Klaudiusz*), nie masz prawa ani zbytnio się poruszać, ani czegokolwiek mówić. Ale gdy wchodzisz, jednak, w akcję, czyli w konkurencję... o, to się dopiero zaczyna rzeczywisty, wspinały tyjater!

Z najdzikszą, muszę przyznać, satysfakcją obserwowałem walki z Tobą toczone przez Twoich partnerów. Być może nawet nie domyślałaś się, że o coś tu idzie poza brawurowym odegraniem swoich numerów. Ale tu szło o życie. Przyjrzyj się, jakich wzlotów nadszycności dostępuje kolega Brusikiewicz, gdy mu przychodzi zderzyć się z Tobą. Jak się stara przebić za wszelką cenę Twoje automatyczne, odruchowe, nominalne Gwiazdorstwo. Jak biega, podskakuje, wykrzykuje, tryska dowcipem, ile robi min, gestów. Gdyby się dało, chodziłby na rzęsach i huśtałby na uszach. A jak dyskretnie – tym razem już we dwójkę (poznałaś się na tej grze?) – zachodziliście od przodu kolegę Plucińskiego, który przyciągał uwagę widowni wcale nie tym, że krzyczał, biegał i tryskał, ale delikatnie, jakby od niechcenia, podsuwał się ku coraz to innemu rzymskiemu żołnierzowi, by – trzepocząc złoconymi rzęsami – lubieżnie obmacywać jego bicepsy (wciąż mowa o parodii *Klaudiusza*).

A potem, już na końcu, w finale, gdyście wychodzili do oklasków, i wiadomo było, że Violetta zbierze ich najwięcej, czegóż to pan Kazimierz nie dokonywał, żeby wyjść na swoje! Gdy zaś wyczerpał wszelkie pomysły na samokreację, wziął się za środek ostateczny: parodię Ciebie samej, przedrzeźnianie, oczywiście wyłącznie sympatyczne, przyjacielskie, on przecież tylko przedrzeźniał naszą ukochaną Gwiazdę, ulubioną idolkę, gościa najmilszego, dla którego wszystko co najlepsze od naszej przemilej publiczności... Tak, to był teatr prawdziwy, prawdziwe życie teatru, od setek lat niezmiennie, ponad konwencjami, strukturami, ustrojami i estetykami.

Co było jeszcze w drugiej części spektaklu? Była gwiazda Lidia Korsakówna, która wystąpiła najpierw jakby w lekko ironicznym, wielkostylowym kontraście do V. V., ale potem

dała już popis w stylu wielkogwiazdorskim bez ironii. Wystąpiła też parokrotnie śpiewająco-tańcząca gwiazdka Ewa Kuklińska, będąca tańcem pośród ogólnych podrygiwań, dyskrecją pośród nachalności, naturalnością pośród sztuczności i czymś tam jeszcze pośród czegoś tam jeszcze. No i był szok wieczoru, który przebił Violetę, przebił Brusikiewicza, red. Maja, Krysytynę Sienkiewicz oraz Zdzisława Leśniaka w hawajskich girlandkach. Był to numer pod (moim) tytułem „Niewinne i bestie”.

Oto nagie fakty. Scenografia – zmienna dla każdego skeczu – tym razem sugerowała coś jakby kawałek ciemnej ulicy w dużym niewątpliwie mieście. „Ulicą” idą sobie dwie niewinne panienki. Nagle z różnych stron wypadają faceci, którzy w programie figurują jako „apasze”. Panienki się płoszą, rozbiegają na tak zwane wsze strony, apasze za nimi gonią, ni to je łapią, ni to puszczają. Leci muzyka, ruchy artystów takie trochę naturalne, trochę tańecznowo-baletowawe. Coraz to któryś napastnik, dopadając panienki, coś tam na niej uszkadza. A to żakiecik zerwie, a to bluzeczkę oberwie. I wszystko niby nic, od niechcenia: doleci i urwie, a potem odleci i potańczy. Co jest, myślę sobie, co jest grane? A tu panienki coraz bardziej porozdzielane, to gołe ramię już wystaje, ówdzie podwiązka błysnie... Jezus Maryja, przecież oni je regularnie rozbierają! – Taż to normalne striptizerki – przemyka mi przez zderwowaną myśl. Patrzę po sali: skupione oczka panów, panie też wgapione, świadomość rzeczy w tych oczkach panuje... – No, no, a to ci dopiero – mówię do swojego oka, które zaraz adekwatnie się skupia i już oczkiem się staje, świadomością się wykazuje.

A tam rozbieranka na całego. Panienki gubią na potęgę bluzki, ramiączko stanika bądź to przyska pod mimowiedną, acz celową łapą apasza, bądź to obsuwa się samo na gładkim ramieniu damskim. Już pierś się wymyka jedna i druga, majtki też takie jakieś coraz luźniejsze i niższe... aż tu patrzeć, jedna nieszczęsna przez złoczyńców napadnięta całkiem golotka, cyckami drobi, niedźwiadkiem wabi, a druga, bidusia, chyba się zapóźniła, albo też apasze słabiej się sprawili, bo sama, na tempo, już bez oglądania się na wyraz artystyczny, zwleka majtki wprawnym ruchem i rzuca za siebie, podskakuje raz i drugi, okręca się na wyprzódki i wytyłki, potem robi coś jakby szpagat, jakby wypad albo i upad dzieło koronujący, światło gaśnie, uff, koniec.

Uspokajam ogłupiałe serce. Oczy zamykam z całej siły i znów je otwieram: gdzie jestem? Na strip-teasie w „Café Variété” w Łądku-Zdroju? Na seansie najtańszego porno teatru sławetnej „czerwonej dzielnicy” Amsterdamu? Nawet nie: jakbym oglądał ożywioną scenkę z któregoś „świerszczyka” szwedzkiego za kilka koron. Ale we wszystkich tych miejscach przynajmniej bywają (bywają!) ładne dziewczyny. Jeśli zaś chce się mieć pewność, że będą rzeczywiście ładne, a inscenizacja estetycznie zadowolająca wyrafinowany gust, wystarczy podwoić albo potroić sumę pieniędzy i udać się do konkurencji na sąsiednią ulicę albo nabyć magazyn leżący na innej półce.

Jak wiadomo, moralność socjalistyczna nie zostawia takich szans. Funkcjonuje tu bowiem powszechniejsza zasada doboru bez wyboru. Szkoda tylko, że na najtańszym pułapie wartości. Na miejscu każdego szanującego siebie i problem kulturologa oraz seksuologa przekląłbym Fillera po wszystkie czasy. Działa bowiem przenośnie i dosłownie poniżej pasa. Paskudne to jest, co firmuje, bez polotu, smaku i gustu. Najgorsze słowa cisną się pod pióro: publiczka, efekciki, kasa, moda, niskie instynkty. To jest właśnie dno kultury, zaścianek myślowy, prowincjonalne świństwo w prowincjonalnej stolicy.

Oczywiście publiczność ogląda, bo co nie ma oglądać za swoje pieniądze. Oczywiście będzie fama szła, że Syrena daje gołe baby, co zwiększy popyt na spektakl, a przecież tylko o to chodzi. Chore koło kultury się zamyka.

Teksty *Trzeciego programu*, niekiedy tak żalotne, że *Podwieczorek przy mikrofonie* zdaje się być rzetelną konkurencją, firmują między innymi Maria Czubaszek, Ryszard Marek Groński, Jonasz Kofta, Adam Kreczmar, Andrzej Nowicki, Jan Pietrzak. Niegdyśejsza czołówka niegdyśejszych „Szpilek” (choć i dziś tam zarabiająca), niegdyśejszych buntów przeciw

bredni estrady, głupocie establishmentowej „kultury dla mas”. Wszystkiego najlepszego, mili przyjaciele. Wielki świat Capowic wita was jak swoich.

---

Teatr Syrena w Warszawie. *Trzeci program (prawie rewia)*. Autorstwo zbiorowe. Reżyseria i choreografia – Stefan Wenta. Dekoracje – Maria Byskiniewicz. Kostiumy – Grażyna Hase. Muzyka – Ryszard Poznakowski plus tak zwane wykorzystane kompozycje. Prapremiera – grudzień 1979.

## Sen trupa

„Nie ma kryzysu w dramacie, jest kryzys w państwie”, powiedział kiedyś Anglik do Francuza, gdy przyszło do sporu o wzajemne przewagi życia i sztuki. Oto najciekawsze (może najlepsze?) dramaty polskie ostatnich kilku lat: *Koczowisko* T. Łubieńskiego – akcja w roku 1855, Mickiewiczowski epizod wojny krymskiej; *Polonez* J. S. Sity – akcja za panowania Katarzyny II, po konfederacji barskiej. *Niebezpiecznie, panie Mochnacki...* J. Mikkego – akcja w latach 1823-31, Warszawa; *Sto rąk, sto sztyletów* J. Żurka – Warszawa, 29 listopada 1830; *Wojna chłopska* J. Kofty – 1525, Niemcy. Wszystkie mówią o kryzysie w państwie, najchętniej, sądząc po statystyce, w okolicach powstania listopadowego. Jedyna sztuka „współczesna” w tym towarzystwie to oczywiście *Emigranci* Mrożka, napisani w Paryżu.

– Mój Boże – westchnęła pani W., z którą siedziałem we wrocławskim Klubie Związków Twórczych, podwieczorkową porą jednego z ostatnich dni maja, jednocześnie jednego z ostatnich dni kolejnego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych – mój Boże, kiedy wreszcie skończy się to chowanie głowy w historię.

Dodać trzeba, że westchnienie pani W. było uzasadnione faktem obejrzenia – dzień po dniu – dwóch spektakli zrealizowanych na podstawie dwóch nowych sztuk polskich: Bohdana Urbankowskiego *Mochnacki – sny o Ojczyźnie* w wykonaniu Teatru Polskiego z Poznania oraz Żurka *Sto rąk, sto sztyletów* wystawionej przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. W której to sztuce też notabene występuje Mochnacki, tyle że pod imieniem Kamil. Dodawszy sztukę Mikkego, zrealizowaną kilka lat temu przez Jerzego Krasowskiego w TV, uzyskamy imponujący bilans trzech Mochnackich na jedną pięciolatkę. Dla pani W. była to dawka stanowczo przesadna.

Pani W. jest kobietą inteligentną, ale lekko naiwną. Jej postulat był słuszny, acz utopijny; wszak otrzymała maksimum tego, do czego jest zdolny współczesny dramaturg polski i współczesny teatr w Polsce. Fakt, że pseudonim historyczny zastąpił w dużej mierze temat ściśle współczesny, zapisać zresztą należy nie tylko na konto historycznych zainteresowań autorów.

Poza tym obserwowanie zmagania dramaturgów z tematem dziejowym też daje niezłe szanse poznawcze. Mając do dyspozycji dość przecież ograniczoną faktografię źródłową, pisarze dokonują nieraz cudów ekwilibrystyki myślowej, by sprostać założeniom; szczęśliwe czasy powstania listopadowego dają się łatwo preparować. Nikt oczywiście nie ma złudzeń, że idzie naprawdę o stawkę większą niż rekonstrukcja przeszłości. W grze tej, niestety, łatwo o poślizgi interpretacyjne, naginania, przycinania, delikatne fałszerstwa nawet, a także, co gorzej, o niejasność skutków odbiorczych: jakże często najzbożniejsze symbole wekslowane bywają przez widownię w stronę taniej aluzji czy zwykłego dowcipu. Na przykład Urbankowski, autor trzeciej wersji współczesnego Mochnackiego, jest tego świadom. W tekście jego sztuki pada zresztą dosłownie takie ostrzeżenie: że my, Polacy, mamy szczególną skłonność do odczytywania wszystkiego w kategoriach teatralnej aluzji, co brawkami chwilowej satysfakcji

kwituje powagę przesłania. (A jeśli jest to jedyna forma odpowiedzi, że się pojęło myśl autora?) Notabene na tę uwagę o aluzjach publiczność spektaklu snów Mochneckiego też dała brawko, co świadczy o niezmiernie ufności społecznej w fikcję sceniczną, choćby najbardziej samo-się-demaskującą.

Na trzech autorów Mochneckiego tylko Jerzy Mikke chciał być dosłowny i dokładny. Wszystko dzieje się tam po bożemu za czasów bohatera sztuki, nawet niektóre dialogi ujęte są w cudzysłowy, czym lojalnie daje autor znać, że to autentyczne cytaty z pism epoki.

Żurek z kolei rzecz swoją umieszcza w teatrze, gdzie chroni się grupka powstańców ścigana przez policję i kolegów z armii księcia Konstantego. Teatr daje konieczną ramę, cudzysłów. Odrealnia jakby historyczny dramat faktów, przenosi go na salę rzeczywistego teatru, gdzie odbywa się aktualny spektakl *Stu rąk*.

*Mochnecki* Urbankowskiego jest sprokurowany na wzór romantyczny, wywiedziony tak z *Dziadów*, jak z *Nocy listopadowej* czy *Akropolis*, mianowicie warstwa „realistyczna” coraz to podbijana jest oniryczno-symboliczną, pojawiają się żywe duchy i upiory. Zaświadczone to jest wreszcie tytułem: *sny o Ojczyźnie*. Mało. Cała struktura nadrzędna oparta została na motywie faustycznym: dociekającym prawdy Faustem jest oczywiście Mochnecki, Mefistem – postać zwana przez autora Nieznajomym. Ów Nieznajomy towarzyszy Mochneckiemu przez cały czas trwania akcji sztuki, przeistaczając się raz to w komisarza policji Hankiewicza, raz w ojca Maurycego, ówdzie w czarnego Anioła, z którym – na cmentarzu powstańczych idei – walczy Mochnecki-Jakub. Zazwyczaj jednak funkcjonuje jako niezależny zły duch, pojawiający się wszędzie tam, gdzie Faust-Mochnecki ma wątpliwości, waha się, nie wie, co robić, znajduje się na krawędzi szaleństwa i rozpacz, ma podjąć przełomowe decyzje.

Dramat – za nim spektakl – składa się z krótkich, osobnych jakby scenek, niekiedy tylko powiązanych wyraźniejszą nicią fabularną. Przedstawione są w zasadzie wszystkie najważniejsze punkty węzłowe biografii Maurycego Mochneckiego, krytyka-powstańca, teoretyka literatury i rewolucji. Rozwiązanie takie wydało się Urbankowskiemu jednak za proste, skoro zamknął utwór w kłamry rozważań dwóch Lekarzy nad – trupem bohatera. Nie dość więc, że kilka scen „wewnętrznych” jest czystą projekcją senną Mochneckiego (walka „Jakuba z Aniołem”, opętanie na chwilę przed przemówieniem oskarżającym publicznie Chłopickiego, zwidy więzienne itp.), jeszcze w dodatku całość okazuje się wskrzeszonym snem trupa. Żebyż to był koniec tych zaiste calderonowsko-rymkiewiczowskich gier w życie-śmierć-jawę-sen. Oto po zapadnięciu kurtyny pojawia się na proscenium onże Mochnecki, cały i zdrowy, w towarzystwie nieodłącznego Nieznajomego, by odbyć dialog o szansach swojej postawy w dzisiejszym świecie.

Konstrukcyjnie więc całość nader względnie trzyma się kupy; obawy autora, że intencje spektaklu nie dotrą do ludzi, każą mu całkiem zbędnie mnożyć maski służące tylko temu, by je co prędzej zdzierać. Od biedy można by sobie jednak poradzić scenicznie z tą pudełkową grą w zmienne konwencje, pod warunkiem że inscenizacja przemieniłaby je w skuteczną wartość. Tymczasem widać, że reżyserowi sprawia to wszystko wyraźny kłopot, więc przeważnie udaje, że nie ma sprawy, i próbuje iść po swoje najkrótszą drogą. Wedle Urbankowskiego literalnie realistyczny, „życiowy”, wprost, powinien być tylko ten końcowy dialog przed kurtyną, natomiast cała reszta jest snem (ogólnie – snem trupa, a w poszczególnych przypadkach – wewnętrznymi, wtórnymi jakby snami-majakami tegoż trupa; przepraszam za te zawilości, ale pretensje proszę wnosić do autora). Gdyby więc pójść za ciosem koncepcji dramaturga, całość spektaklu, wyjąwszy ów koniec, trzeba by zagrać jakoś inaczej, niby-sennie, niby-jawnie, ciągle pamiętając, że wewnątrz niby-jawy-niby-snu są jeszcze te nie-szczęśne wstawki wtórno-senne, majakowe, które znowuż należałoby wykonać innym sposobem.

Po prawdzie nie bardzo wiem, kto mógłby sprostać tej hybrydzie scenicznej, tak poprowadzić aktorów, by uzyskać pożądany efekt. Taką narzucić wizję czy wizje, by dały się czytać



jako osobne wartości i jednocześnie elementy jednego przewodu myślowego. Może umiałby to Swinarski, może Grzegorzewski (najlepszy w Europie, jak ponoć rzekła pewna dama, „specjalista od snów” w teatrze). Roman Kordziński dość prostodusznie użył starego jak świat chwytu z graniem „retrospektywy”. Pamiętamy, jak się to robi na przykład w filmie: bohater się zamyśla, ekran w tym momencie zasnuwa mgłą albo cały obraz zaczyna falować, wyłaniają się nowe kształty... Co miało zatem być (mogło być) snem trupa, rozegrał zwyczajnie, czyli realistycznie, a zatem to, co wewnątrz sceny, faktycznie nie różni się od tego, co później dzieje się przed kurtyną. Kurtyna zaś służy za łącznik i jednocześnie przerywnik między oboma rzeczywistościami, za ową filmową mgłą i falowanie.

Różnice poczynił natomiast Kordziński w scenkach-majakach, każąc aktorom robić to, co robią zazwyczaj, jeśli poleci się im wykonać sen na scenie, ale tak, żeby był „żywy”: ruszają się więc jak muchy w mazi, robią szerokie gesty „pantomimiczne”, zastygają w trudnych fizycznie pozach itp. Odnosi się to zwłaszcza do kilku scen zbiorowych z udziałem tak zwanych wojsk powstańczych. Nie opuścił ich jednak całkiem w potrzebie i podsztukował paroma konceptami inscenizacyjnymi. Na przykład: żołnierze przypinają sobie (czy też przypina im się w sposób z widowni niewidoczny) do ramion skrzydła na wzór husarsko-anielski, notabene czerwone, i tak chodzą albo leżą z tymi skrzydłami, ustawiają się w różne figury, łącznie z pozowaniem do „rodzinnego zdjęcia”.

Scenografię za to rozhulał Kordziński na całego. Coraz to się przemienia, robiąc tło do kolejnych scen-migawek; elementy podjeżdżają do góry, zjeżdżają na dół, nagrobki cmentarne zbliżają się do publiczności niczym Las Birnamski z *Makbeta*, a jest nawet scena, gdzie odziewa się je w te same skrzydła co wcześniej żołnierzy. Świadczy to nieźle o funkcjonalności scenografii, a zważywszy klockowy charakter budowy dramatu – o celowym uruchamianiu jej przez reżysera. Jakość jednak tych działań jest dość mizerna, wysilona, sztucznie sztuczna, do najlepszych propozycji scenicznych w tym zakresie mająca się jak ubogi krewny. Kłania się tu zresztą w pas Swinarski przede wszystkim, także Hanuszkiewicz (nie mówiąc już o takim, dajmy na to, Lubimowie), co jest w pewnym sensie zrozumiale, ale mało usprawiedliwia reżysera o ambicjach ponadprzeciętnych – bo za takiego się chyba Kordziński uważa?

Co do aktorów, reżyser zdaje się nie być pewien do końca przewag swoich ludzi na polu twórczym, bo do odpowiedzialnej i dosyć skomplikowanej (przerzucanie się z postaci w postaci itp.) roli Nieznajomego-Mefista zaangażował gościnnie stołecznego artystę Joachima Lamzę. Który ma jeszcze tę zaletę, bodaj docenioną przez reżysera, że mógłby grać wszystkich zimnych oficerów niemieckich o zacięciu intelektualnym, a jeśli nie czyni tego zbyt często w filmach czy TV, to prawdopodobnie tylko dlatego, że grywa ich na przykład Andrzej Seweryn albo (do niedawna) Leszek Herdegen. Może się mylę, przypisując dobór tego właśnie aktora intencjom poszerzenia postaci Nieznajomego o takie rysy charakteru, ale co pewien czas tak mi się to jakoś kojarzyło.

Rolę główną kreuje Wojciech Sztokinger. Jest stosunkowo wysoki, szczupły, ma pociągłą twarz o prostych, wyrazistych rysach. Typowy bohater romantyczny z wyobrażeń uwznioślającej legendy. Mochnacki, jakim go znamy z zachowanych portretów, miał głowę okrągłą (podkreślał to zarost okalający ją od podbródka po potylicę równiutką warstwą starannie utrzymanego owłosienia), tylko nos wystawał z niej sporym kulfonem, mocno wygiętym. Nie ma to właściwie żadnego znaczenia. Ale jednak jakby nieco miało. Głowa okrągła jest bowiem trochę mniej bohaterska. Taką głową obdarza się raczej przeciwników bohaterów romantycznych. I rzeczywiście: głowę okrągłą posiada w spektaklu poznańskim (posiadał zresztą i w życiu) główny wróg ideowy Mochnackiego, minister skarbu Królestwa, księżę Ksawery Lubecki. Drobiazg, powtarzam, ale znaczący: sygnał możliwych i realnych uproszczeń, którymi jeszcze nieraz wykaże się przedstawienie Kordzińskiego.

Wysoki i bohaterski Mochnacki ma być postacią z gruntu pozytywną, niski i okrągły Lubecki – z gruntu negatywną. Między nimi praktycznie rozgrywa się zasadnicza polemika myślowa sztuki. Reszta to tylko dodatki, uzupełnienia, wątki poboczne. To Lubecki jest prawdziwym złym duchem, diabłem Mochnackiego. Już bez demonologii, symbolizmów i żonglerki kostiumologicznej.

Mochnacki jest tym, który wątpi, ale gdy trzeba – bez wahania czyni swoją wobec narodu powinność; Lubecki – chytrus, gracz i serwilista – kręci i mota, udaje i zwodzi, wszystko wie i ma pełną ogólną jasność, gdy zaś trzeba działać – nie zastanawia się ani przez chwilę co do metod szkoderstwa, nawet najpaskudniej szych. Mówi się w sztuce, że Rosja wygrywa ze wszystkimi przeciwnikami politycznymi brakiem postawy etycznej, skrajnym cynizmem, kłamstwem i podstępem. Lubecki robi dokładnie to samo. Gdy czuje, że wpływ na sytuację w kraju zaczyna mu się wymykać z rąk, że Mochnacki na czele rewolucjonistów rośnie w potęgę, nie waha się przed wyciągnięciem i użyciem słynnego, autentycznego zresztą dokumentu, jakim był tak zwany „memoriał karmelicki”: zeznanie Mochnackiego napisane w więzieniu Karmelitów w roku 1824, ocenione przez współczesnych mu jako donos na kolegów, nauczycieli i cały system edukacji nie dość spolegliwy wobec zaborcy. Memoriał, spisany pod naciskiem przez 21-letniego więźnia politycznego, oceniany dziś jako świadectwo co najmniej wątpliwego załamania i „upadku” moralnego autora, umiejętnie użyty siedem lat po fakcie – dowodzi jednoznacznego łajdactwa księcia pana ministra. Ówże sam Lubecki nie zawaha się też przed chwilowym włożeniem na siebie maski rewolucjonisty, gdy przyjdzie mu zetrzeć się z opinią publiczną; z pełnym cynizmem oświadczy też na forum Rady Administracyjnej, że zamierza wciągnąć do ewentualnego Rządu Tymczasowego samego Mochnackiego oraz jego kolegów. Tylko po to, by – omamiwszy ich zaszczytami i tytułami – zrobić z nich powolne kukły zdalnie kierowane. Scena posiedzenia Rady jest zresztą jedną z lepiej napisanych przez Urbankowskiego i wywołuje aprobatę sali. Mechanizm roztopiania namiętych serc młodych bojowników w płynnej magmie ruchów pozornych, działań fasadowych podprawionych satysfakcjami wysokourzędowymi został rzeczywiście trafnie uchwycony. Miałbym trochę wątpliwości co do samej reżyserii tej sceny, bo poszła zdecydowanie w stronę kabaretu, groteski, co wprawdzie uwyraźniło problem, ale odebrało mu jakby nieco zła, grozy twardej logiki faktów.

Jeśli Lubecki jest po rosyjsku czarny, po rosyjsku działa i myśli, Mochnacki oczywiście jest tym białym Polakiem, orłem i sokołem Sprawy Narodowej. Przy czym, co symptomatyczne, nie miał być wcale szlachetny; miał być mądry. Dlatego przedobrzył Kordziński, obśadzając w tej roli szlachetnego rycerza o smętnym obliczu; dramaturgiczna propozycja Urbankowskiego (podobnie jak Mikkego czy Żurka) idzie wszak wyraźnie w stronę stworzenia nowego typu bohatera tamtych (i tych) czasów. Jeśliby już szukać po tradycji romantycznej, Mochnacki byłby swoistą krzyżówką hrabiego Henryka z Pankracym: po pierwszym dziedzicząc intelektualne rozterki, po drugim siłą woli i przywódcze inklinacje.

Taki bohater, splamiony w dodatku zeznaniem więziennym i kilkuletnią pracą w cenzurze, nie neurastenik, ale przenikliwy intelektualista, ma dziś większe niż kiedykolwiek szanse na zmianę warty po Kordianie choćby. Kordian bowiem przegrywa niejako sam z siebie; nieudacność zabójstwa i w efekcie szpital dla umysłowo chorych to skutki wsobnych właściwości charakteru, indywidualnych słabości. Mochnacki przegrywa przede wszystkim za sprawą okoliczności zewnętrznych, siły cynizmu i bezwzględności. Ponadto zdaje się wiedzieć, wskutek czego przegrał... Tylko że nic nie może na to poradzić. Wrogami Kordiana byli zaborcy oraz – on sam; Mochnackiego niszczą głównie ukochani rodacy. Rada Administracyjna (z Lelewelem i Niemcewiczem), książę Lubecki i komisarz policji Hankiewicz. Własny ojciec, tak bardzo mu bliski (były żołnierz kościuszkowski, teraz zwolennik świętego spokoju i „pracy u podstaw”). Lud ulicy, chwiejny w nastrojach, który najpierw optuje za Mochnackim, potem domaga się jego głowy. Wreszcie – najbliżsi przyjaciele i współpracownicy: Ludwik,

który przechodzi na stronę Chłopskiego i przekazuje do rozpowszechnienia „memoriał karmelicki”, wręczony mu przez Lubeckiego, nawet sam Wysocki, przywódca podchorążych, zbyt prostacko i krótkowzrocznie oceniający powstanie, pierwszy wątpiący o możliwym zwycięstwie.

Przegrana Mochnackiego, paradoksalnie, nie dowodzi jednak ani błędu w ocenie sytuacji, ani mało sprzyjających duchowych predyspozycji. Jeśli był jakiś błąd – to najwyżej złudna nadzieja, że koncepcje Maurycego mogą być przez powstańców zrealizowane. I może to jeszcze, że w rozgrywce: etyka walki czy nie licząca się z niczym siła – ugnie się przed pierwszą, choć wie, że skuteczna jest tylko druga. On jeden (i drugi bodaj właśnie Lubecki) zdawał sobie sprawę, że samo wyzwolenie sił niszczących niewiele jeszcze załatwi. Trzeba pomyśleć o nowym porządku, kiedy powstanie, dajmy na to, zwycięży. Nowy zaś porządek oznacza najpierw konieczność zbudowania struktury władzy. Oznacza również technikę zorganizowania społeczeństwa na poziomie regulacji i zabezpieczenia problemów socjalnych, gospodarczych, prawnych itp. Między Mochnackim a powstańcami (czy powstaniem w ogóle) rozegrał się typowy dramat krótko- i długowzroczności. Takiemu Wysockiemu szło na przykład głównie o doraźny efekt, emocjonalny poryw, a sprawami dalszych konsekwencji działań wojennych niech się już zajmuje legalny rząd, który przecież składa się też z „Polaków”. Mochnacki ma jasność, że bez obalenia starej władzy nic się nie da zrobić, tak jak się nic nie da zdziałać bez równoległe postępujących prac koncepcyjnych nad tworzeniem nowej władzy w odzyskanym państwie.

Oczywiście: gdy powstanie – jakiegokolwiek by było – ruszy, Mochnacki natychmiast pójdzie na ulice, będzie walczył. Będzie walczył także i później, gdy rewolta rozleje się na część zaboru rosyjskiego. Zostanie parokrotnie ranny, odznaczony krzyżami wojennymi, w tym *Virtuti Militari*; ale to będą raczej tylko akty desperacji, wola wytrwania na posterunku Sprawy, póki się da. Kiedy wszystko się skończy, Mochnacki wyjedzie do Francji. Będzie tam pisał księgę życia *Powstanie narodu polskiego w r. 1830-1831*. Będzie koncertował; był przecież świetnym pianistą. Napisze mnóstwo listów do rodziny i przyjaciół w Królestwie (całkiem jak Krasiński), wreszcie dokona żywota w niewielkim Auxerre 20 grudnia 1835 roku. W jednym z listów wyzna, że „cudzoziemcy są moimi braćmi, swoi katami”.

Ale tego już nie ma w dramacie Urbankowskiego. Tej smutnej, zgorzkniałej emigracji. Od ostatniej, ciężkiej rany otrzymanej w bitwie pod Ostrołęką w maju 1831 roku do śmierci Mochnackiego upłynie w przedstawieniu kilka minut, poświęconych głównie dialogowi Maurycego z diabłem-Nieznanym (który go uświadamia, że gdyby wtedy pod Ostrołęką zginął, zyskałby wieczną sławę bohatera) oraz ostatniej dyskusji z Lubeckim. W tej dyskusji nareszcie zło zostaje ukarane, choć i dobro nie zwycięża: dowiaduje się mianowicie książę minister, że niezależnie od umów, przyrzeczeń i gwarancji carskich okupionych ze strony Rządu Tymczasowego praktyczną zdradą Sprawy Narodowej, wojska Mikołaja przekroczyły granice Królestwa. Później jest jeszcze mowa o tym, że gmach Towarzystwa Patriotycznego, organizacyjnej duszy powstania, przemianowano na teatr, co ma być metaforą życia zamienionego w udawanie, i zaraz potem następuje finalne przesłanie Mochnackiego wygłoszone przed kurtyną do dzisiejszej widowni, o czym już wyżej mówiliśmy.

Taki mógłby być dramat Mochnackiego. Człowieka, którego zniszczył własny naród, choć większość swego życia temu narodowi poświęcił. Dalekowzrocznego intelektualisty rozbrojonego racjami łajdactwa, siły i zdrady. Ale też racjami mocnych idei reprezentowanych przez bezpośrednich przeciwników, na przykład Lubeckiego. W tym spektaklu Lubecki, zwolennik metod ewolucyjnych w- odzyskiwaniu państwowości, entuzjasta budowania skarbu, dróg, przemysłu i gospodarki rolnej mogącej podtrzymać ginącą substancję narodową, wychodzi na jednoznaczne drania i cynika. Był takim niewątpliwie; przywoływanie jednak jego argumentów tylko po to, by natychmiast Mochnacki mógł je efektownie rozbić, wydaje się znacznym ułatwianiem sprawy. Unieważnia się tym samym spora część pozytywnych aspektów

programu Lubeckiego: wszak tylko albo całkowicie zdesperowany, albo właśnie silny gospodarzo naród może myśleć o zrzuceniu jarzma niewoli. Bo kto na przykład będzie produkował broń i żarcie dla żołnierzy?

Mochnacki na wszystko ma odpowiedź, z reguły zabójczo słuszną. Bogacenie się „od środka” „zaborcom wcale nie przeszkadza, wręcz przeciwnie. Wolą oni, by w Polsce śmierdzące fabryki stały i ludzie ręce po łokcie urabiali – oni tylko nam towar odbiorą, tak jak pszczelarz miód pszczołom zabiera. I to koniec pańskiego pozytywizmu, ministrze. Nie stworzysz pan ludzi wielkich, lecz co najwyżej silnych. I to nie ludzi – a niewolników”.

Całkowite jednak odrzucenie programu Lubeckiego mogłoby się zrealizować tylko w wersji totalnego sabotażu, co w sytuacji zniewolonego narodu byłoby bliskie zbiorowemu samobójstwu; naród zły i głodny działa odruchowo; wystarczy mu wtedy zatkać gębę byle czym, żeby się względnie uspokoił; dezintegruje się wewnętrznie, bo nędza przeradza się w walkę o codzienny byt; walka potęguje nienawiść; nienawiść dzieli ludzi; ludzie podzieleni nie umieją się dogadać, a więc stworzyć frontu oporu – a o to w efekcie chodzi zaborcy.

Tak więc źle, i tak niedobrze. Należy jednak mieć na uwadze argumenty przeciwnika: nie tylko je zbijać efektywnymi woltami intelektualnymi, ale też czasem spokojnie domyśleć je do końca – podobnie jak własne. Na dramacie Urbankowskiego, tak trafnym w wielu rozpoznaniach, zemściły się jednak wspomniane już parokrotnie uproszczenia. I nie wykorzystane do końca szanse stworzenia nowego typu bohatera romantycznego.

A były one ogromne i jak rzadko kiedy sprzyjające. Antyteza Wallenrodów i Kordianów: cóż za gratka dla ambitnego dramaturga. Ale Urbankowski dał się złapać na konwencje, wzory, stereotypy. Jak bohater romantyczny – to musi być zaraz On, a reszta robi mu tylko za tło, figury akcji. Ważna jest dusza bohatera, ważne jest wszystko tylko ze względu na Niego. A przecież Mochnacki – inaczej niż Kordian! – przegrał właśnie przez tamto „wszystko”. Jego trudne doświadczenia na polu etyki prywatnej i zbiorowej, przemyślenia polityczno-strategiczne, szerokość i głębia koncepcji intelektualnych, siła osobowości – toż same atuty. A jednak przegrał: mądry, przenikliwy, proroczy, mocny, odważny. Jakaż więc musiała być waga tamtego „wszystkiego”, jakież straszliwe nieporozumienie, generalny rozziw, otchłań nieprzygodkowych przypadków, żeby go zniszczyć, i to tak bezprzykładnie, tak konsekwentnie.

Myślę, że tamto „wszystko” jest akurat w przypadku Mochnackiego równie ważne, o ile nie ważniejsze niż sam bohater. Napisać dramat nie tyle Mochnackiego, ile dramat narodu, który odrzucił Mochnackiego. Tego zdumiewającego narodu, który bywa wielki w otwartej bitwie i podły w codziennym zniewoleniu, który temu samemu wrogowi raz potrafi podrynąć gardło, a raz lizać ręce. Mówi się zresztą w tej sztuce, że upadek narodu nie jest możliwy bez współudziału samego narodu. Może trzeba było otworzyć kulisy: pokaż się, ludu polski. A tu tylko się o nim napomyka, nań powołuje, zaledwie raz czy dwa słyhać jego głos zza kulisy, jakieś bezładne okrzyki raz entuzjazmu, raz wrogości.

Mochnacki opowiedziany przez świat, który go wyniósł i następnie poniżył. Antybohater w konwencjonalnym rozumieniu romantycznym – ale może bliższy współczesnym pojęciom o jednostce ludzkiej wrzuconej w magiel świata?

U Urbankowskiego odwrotnie: wszystko mieści się w Mochnackim. Już w samej konstrukcji postaci, o czym było na początku – że to sny bohatera skupiające w sobie paradoksy rzeczywistości. Powie na swoją obronę autor, że szło mu o ponowienie sprawdzonego modelu tragedii romantycznej jednostki, że w tym zobaczył dodatkową szansę dla nadrzędnej racji. Przy pomocy zatem takiego bohatera stawia Urbankowski tezę jasną i nie pozostawiającą wiele wątpliwości. Mając dwie – ogólnie biorąc – możliwości: ewolucję struktury społecznej aż do naturalnego jakby zrzucenia jarzma niewoli oraz narodowe powstanie zmierzające prostą drogą do wyrzucenia zaborcy z kraju – zdecydować się trzeba na tę ostatnią. Walczyć – choć z całą wiedzą o losie Mochnackiego; niech jego przykład będzie wielostronnym ostrzeżeniem.

Dramat Urbankowskiego ma, niestety, sporo słabości. Pomijając już komplikacje konstrukcyjne, zapożyczenia i zapatrzenia – jest typową publicystyką rozpisaną na głosy. Dyskutują tam bardziej racje niż ludzie. Chodzi bardziej o słuszność niż o życie. No i nie ma w nim krztyny poezji. Nie chodzi o dosłowną mowę wiążaną; to pal diabli, dramat w końcu traktuje o krytyku literackim, nie poecie, żeby użyć argumentu nawet tak trywialnego. Ale nie ma ducha poezji, jest tylko taniawa poetyckość wyrażająca się w scenach „sennych”, podbita dodatkowo przez inscenizatora. Słowo nie ma lotności, prawdy wewnętrznej, toczy się jak referat, od przecinka do przecinka, od kropki do kropki. Postaci nie mówią, tylko wypowiadają. I doprawdy częściowa w tym tylko wina aktorów.

Jak tym porwać naród? Ten na widowni zgromadzony reaguje co prawda, ale – jednak, jednak – od aluzji do aluzji, od skeczu do skeczu. Czasem tylko, jakże rzadko, coś w nim rośnie, skupia się, krzepnie, słycać tę przejmującą ciszę, która mówi więcej niż oklaski.

A przecież by się chciało. Pewnie Urbankowski też chciał. Polskiej kulturze też by się to przydało. Takie skupienie całkiem na ponuro, bez hecy, zajrzenie w głąb drewniejących myśli, obumierających uczuć. Utwór Urbankowskiego jest generalnie słuszny, ale niedobry. Podobnie jak spektakl. Jeśli coś jest tylko słuszne, kiedyś może stać się jedynie słuszne. I wtedy dopiero się okaże co i jak.

---

Teatr Polski w Poznaniu. Bohdan Urbankowski – *Mochnacki – sny o Ojczyźnie*. Reżyseria – Roman Kordziński. Scenografia – Zbigniew Bednarowicz. Muzyka – Tadeusz Woźniak. Premiera – maj 1980.

## Voluptas ujarzmiona

Na przykład w XIX stuleciu wyglądało to tak: najbardziej energiczna dama z Towarzystwa Dobroczynności ogłaszała po znajomych salonach, że 13 maja, w sobotę, odbędzie się u baronostwa M. wielki bal połączony z loterią fantową, z której dochód przeznaczony będzie w całości na budowę taniej stołówki dla robotników pracujących w zakładach hrabiego W. Bal się odbywał, zbierano do specjalnej skarbonki odpowiednią sumę, z reguły nie przekraczającą kosztów organizacji samego balu, po czym panowie i panie rozjeżdżali się do zamków i rezydencji w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku publicznego.

Żeby się dostać na spektakl *Heracles y Hebe*, wystawiony w sali Senatorskiej Wawelu na inaugurację nowej Sceny Barokowej przy Krakowskim Teatrze Muzycznym, należało: należeć do dobrego towarzystwa, otrzymać specjalne zaproszenie (importowany papier groszkowany, z jednej strony pozłacany), ubrać się wizytowo, przejść przez bramę wawelską strzeżoną przez umyślnego cerbera w stosownym mundurze, wejść na schody prowadzące do komnat królewskich, na pierwszym piętrze zatrzymać się przy stoliku, na którym umieszczono szklano-metalową skarbonkę (brąz lub miedź, indywidualny projekt artystyczny, wykonawstwo przemysłowe na specjalne zlecenie, koszt od kilkunastu tysięcy wwyż), do skarbonki należało wrzucić 150 zł (od głowy) przeznaczone na fundusz rewaloryzacyjny m. Krakowa, następnie wejść na jeszcze jedno piętro, gdzie mieści się między innymi sala Senatorska (koszt wynajęcia na dwa wieczory: 50 000 zł), oraz siąść na krzesło w jednym z rzędów ustawionych wzdłuż dwóch przeciwległych ścian, z przejściem pośrodku, naprzeciwko podestu, gdzie miało się odbyć przedstawienie.

Liczba spektakli na Wawelu: 2<sup>4</sup>. Ilość miejsc jednorazowo: ca 80. Ilość sumaryczna: ca 160. Zaproszenia ściśle imienne. Trudno wyczuć, jak się ma do tego reklamo-informacja w „Dzienniku Polskim” (20, 21, 22 VI 1980) pod nagłówkiem „*Dni Krakowa*” *dobiegają końca*: „Scena Barokowa Krakowskiego Teatru Muzycznego zaprasza na drugi spektakl widowiska *Heracles y Hebe* – sala Senatorska na Wawelu, godz. 22.30”.

Wchodzę na salę (ciemnobrązowy garnitur w jodełkę, produkcja: emerytowany krawiec teatralny Grabowski, rok uszycia 1971, koszula w podłużne pasy żółto-oranżowe, krawat szesroka kratka rdzawo-brązowa, buty czarne „Syrena”, numer seryjny 22686), u lewego ramienia żona (długa suknia umbra wpadająca w czerń, wzór jasne kwiaty, materiał przejrzysty na podszewce czerwień, całość pożyczka od teściowej, na szyi łańcuszek srebrny, zielone pantofle szpilki, drogie, własne, torebka ciemny brąz, zamsz, na pasku). Wśród przedstawicieli elity: pp. Pendereccy, Zachwatowicz-Wajdowie, Budzisz-Krzyżanowscy, Andrzejostwo Zaryccy, kompozytorka Schäfferowa z synem, Sława Przybylska z mężem, Ewa Demarczyk, Aleksander Krawczuk, Jerzy Jarecki z córką, Elżbieta Morawiec, Stanisław Radwan, Marianowie:

---

<sup>4</sup> Spektakl ma być podobno grywany w różnych innych zabytkowych miejscach, o ile zabytkowe miejsca wyrażą na to zgodę.

Wallek-Walewski i Sienkiewicz. Wśród przedstawicieli dworu: Barbara Guzik, Jan Grzelak, Franciszek Dąbrowski, Andrzej Dyja.

W programie do spektaklu (papier lekko kredowany, stylizowany projekt graficzny Mściwoja Olewicza, artykuł docenta doktora konsultanta) tekst tytułowy napisany gustowną staropolszczyzną, informujący, iż przedstawienie, zrealizowane wspólnymi siłami artystów krakowskich i wrocławskich (Teatr Muzyczny + Teatr Pantomimy), sprokurowane zostało w formie części artystycznej aktu koronacyjnego króla Jana III i królowej Marii Kazimierzy, potocznie zwanych Sobieskim i Marysienką.

Przedstawienie tego typu rzeczywiście odbyło się na Wawelu, wobec tychże Jaśnie Państwa, 2 kwietnia 1676 roku; odegrano „komedię” Stanisława Morsztyna połączoną z baletem. Sławiono dotychczasowe przewagi króla i sugerowano oczywistość nowych. Funkcja przedsięwzięcia była jasno określona, artyści ideowo nakierunkowani, przydatność sztuki dla życia zagwarantowana.

W przedstawieniu *Heracles y Hebe*, zrealizowanym 304 lata później w tym samym miejscu, para królewska wraz z (nielicznym zresztą) dworem bierze udział już tylko jako zestaw aktorski numer dwa, czyli wewnątrzsceniczna widownia usadzona w jednym rogu podestu. Dwór ów, dla którego niby odgrywa się spektakl przeznaczony przecież naprawdę dla nas, współczesnej publiczności, czterokrotnie wchodzi i schodzi ze sceny, licząc początek, koniec i przerwę. Hołdy, akty dziękczynne i wyrazy nadziei kierowane do króla są więc tylko aktorskimi gestami, poetyckim słowem. Niegdyśiejsza funkcja profetyczno-propagandowa przedstawienia przekształciła się w czysto dekoracyjną.

Komedię, zabawę, lekkość, przyziemność i plebejskość reprezentuje w spektaklu dwóch błaznów rodem z komedii dell'arte: Zaccagnino i Policinello, czyli bardziej swojsko: Arlekin i Poliszynel. Para ta zaczyna i kończy przedstawienie, występuje też w kilku intermediach. Ich gesty, zachowania są oczywistą parodią, karykaturą świata dworskiego, „wysokiego”. Są to jednak błazny łagodne, pokojowe, świadome swojej małości, średnich talentów i żadnych szans poza swoim kręgiem sceny. Nic w nich z witalności, szaleństwa, rozpasania dawnych dell'artowskich zannich, którzy wywoływali burze śmiechu u prostackiej publiki. Ubrani w jednakowe, żółte kostiumy, więc wstępnie już zuniformizowani (choć tradycja właśnie ich kontrastowała), przypominają bardziej postaci smętnych kłownów cyrkowych ukazanych przez Federica Felliniego choćby w *La Stradzie*.

Krzepa, jurność, witalność przypisana jest stronie „poważnej” widowiska. Nie tylko za sprawą wątków mitologicznych; także dzięki wykonawcom. Oto większość głównych ról powierzył Henryk Tomaszewski, twórca inscenizacji, swoim aktorom z Pantomimy Wrocławskiej. Pięciu młodych mężczyzn zaangażowanych do ról Hermesa, Heraklesa, Virtusa, Bożka Pana i jednego z Janczarów prezentuje wspaniałą kondycję fizyczną, grę mięśni i umiejętności ruchu pantomimicznego. Pozostali to krakowscy artyści tradycyjnego baletu, radzący sobie lepiej lub gorzej w swoim zawodzie. Ta mieszanka baletowo-pantomimiczna jednak nie razi, co było dla mnie o tyle zdumiewające, że w ogóle na pantomimę reaguję entuzjastycznie, a na balet wręcz odwrotnie. Tomaszewski musiał zastosować jakiś chwyt zmyłkowy, powodujący, że się to odbiera jako spójną całość; ale co zastosował, dalibóg nie umiem powiedzieć.

W przedstawieniu najwięcej jest muzyki i tańca. Gra się (specjalny zespół instrumentalny na żywo) oczywiście muzykę barokową: między innymi Haendla, Bacha, Corellego, Jarzębskiego. W krótkich antraktach występuje postać zwana Musico della camera, czyli wdzięcznie przebrany tenor śpiewający po włosku pieśni kameralne. Mówi się też dwukrotnie wiersz Stanisława Morsztyna, do czego wrócimy w swoim czasie.

Całość libretta oparta została na jednym z drugoplanowych motywów mitologicznych, mianowicie wątku Heraklesa i Omfali. Herakles, po wykonaniu dwunastu pokutniczych prac, chciał się ożenić; uniemożliwiono mu zamiar, więc się krwawo, acz niesłusznie zemścił; za

karę bogowie oddali go na trzyletnią służbę do królowej Omfali. Królowa ta prowadziła dwór na opak: kobiety rządziły i wojowały, mężczyźni wykonywali prace domowe. Herakles w miejsce lwiej skóry i maczugi dostał do ręki kądziel, by w sromocie tudzież ponizeniu odbyć nakazane zesłanie. Jak głosi mit, Omfala miała dodatkowy obyczaj wkładania na się zbroi Heraklesa i prania herosa po pysku własnym jaśnie pantoflem.

Historyjka jest więc mało budująca i w sumie dosyć przykra. Józef Opalski, librecista przedstawienia, postanowił ją uszlachetnić; przemieszał mitologię grecką z łacińską tradycją personifikowania cnót. Omfala jest zatem piękną dziewczyną noszącą drugie imię: Voluptas, co w języku Horacego oznacza Rozkosz bądź Lubieżność. Voluptas zdecydowanie uwodzi Heraklesa, ale do jego duszy (i ciała) pretenduje też niejaki Virtus, czyli Męstwo, chłop na schwał w kostiumie à la zbroja i rycerskim hełmie.

Lubieżność póki co zwycięża, Herakles udaje się w smukłe ramiona pięknej dwuimiennej i zużywa swe męstwo dla rozkoszy. Kapcanieje jednak wyraźnie i naocznie: krucha i jadowita Omfala wdziewa na siebie lwią skórę, kochankowi nakłada na głowę kolorowy wianek i każe motać włóczkę. – Oto co robi z twardego męża słaba niewiasta – zdaje się głosić przesłanie ideowe utworu, niezbyt, trzeba przyznać, uprzejme w stosunku do królowej Marysieńki przyglądającej się widowisku u boku walecznego (i zakochanego) Sobieskiego. A i król jakby nie wychodzi w tym świetle najlepiej...

Męstwo jednakowoż postanawia wziąć się w garść. Mocarny Virtus organizuje więc ekipę Janczarów i daje pokazową lekcję czegoś, co można nazwać Duchem Walki. Za tło muzyczne służy tylko dźwięk bębna, Janczarowie (to już gruba aluzja do Sobieskiego!) ustawiają się w różne figury, będące raz to marszem wojsk, raz to szykiem bitewnym, raz to bitwą samą. Wspaniała sekwencja spektaklu, chyba najlepsza; w esencjonalnym skrócie pokazana alegoria Odwagi, Siły i Triumfu; przypomniawszy pierwsze spektakle Tomaszewskiego, te złożone właśnie z krótkich scen-metafor o niezwykłej sile wyrazu i barwności znaczeniowej.

Herakles oczywiście daje się uwieść... Po raz drugi, ale tym razem w słusznym kierunku, jak przynajmniej sugeruje myśl przewodnia i teza główna historyjki. Podejmuje wyzwanie, stacza zwycięską walkę z Janczarami – jest uleczony. Otrzymuje miecz i świetlistą tarczę Virtusa. Omfala idzie w odstawkę.

W micie następowałyby teraz sekwencja z Dejanirą, palącą krwią centaury Nessosa itd., ale w spektaklu jest już tylko samo zakończenie dziejów Heraklesa. Mąż ów, jak się należy tylko domyślać, wzięty zostaje do nieba, czyli na Olimp, gdzie Hermes, uczestniczący w całej akcji jako wszechobecny Mistrz Ceremonii, przy pomocy Virtusa zdobi skronie bohatera laurowym wieńcem. Następuje też scena symbolicznych – przy pomocy złotego pucharu – zaślubin Heraklesa z boginką Hebe, i właściwie na tym kończy się wątek mitologiczny przedstawienia, teatr w teatrze.

Wszystko, co się po tym zdarzy, będzie już tylko jawnym użyciem sztuki do celów całkowicie utylitarnych: oto Hebe wygłasza stosowny monolog do króla Jana a propos „laurowych skroni”, a świeżo jej poślubiony małżonek, teraz znów bardziej aktor niż postać sceniczna, wręcza laurowy symbol człowiekowi, od którego zależą losy Polski. Król zdaje się doceniać intencje „komedyantów”, bo uśmiecha się dobrotliwie, na tym zresztą poprzestając. (Cóż zresztą lepszego pozostaje mu do zrobienia? Przekazanie lauru jest przecież retorycznym gestem, bez możliwych konsekwencji praktycznych, wszak mówi aktor do aktora... Nawet przeniesione intencjonalnie na widownię – pozostanie gestem zapewne; kogóż to wzywałoby się do walki z wrogiem? Jakiego króla?)

Nim jednak dojrzymy do całkowitego końca, a jeszcze jest do niego niewielka ilość czasu, przestrzeni oraz słów do jego opisanie, zatrzymajmy się przy postaci bądź co bądź tytułowej, o której mało dotąd tu było: przy Hebe mianowicie.

To ona wygłasza jedyne monologi poetyckie w całym spektaklu, autorstwa wspomnianego już tu Stanisława Morsztyna, bratanica słynnego Jana Andrzeja. W oryginale mitologicznym



Hebe jest zwykłą roznosicielką ambrozji na Olimpie, czymś w rodzaju boskiej kelnerki, ale żeby nie zaniżyć ogólnego poziomu, mianowano ją boginią młodości. Libretto jeszcze ją w godności podniosło: pracuje w dziale kulturalnym jako transporter informacyjny i tłumacz podstawowych wiadomości na linii trupa aktorska – król Jan III. Oczywiście w przebraniu mitologicznym; ale na niej jednej ten kostium z założenia ma być umowny, zewnętrzny, sztuczny.

Obsadzenie w roli bogini młodości zasłużonej artystki scen krakowskich, Anny Lutosławskiej, było niewątpliwie odważnym posunięciem ze strony realizatorów przedstawienia. Przewrotność tego pomysłu objawiła mi się jednak ostatecznie poprzez rodzaj konwencji aktorskiej zastosowanej na użytek postaci Hebe, utwierdziła zaś dzięki artystycznej interpretacji tekstu. Pomysł ów polegał na maksymalnym zdystansowaniu się Lutosławskiej wobec Hebe, a poprzez nią – wobec wszystkiego, co odbywa się na scenie.

Ironiczność czytelna jest już na poziomie, by tak rzec, fizycznym. Lutosławska finezyjnie rozgrywa wątek względności Czasu, wszechobecny skądinąd w całym przedstawieniu: oto człowiek jest niczym wobec żywiołu historii, królowie nastają i odchodzą, epoki przemijają, a mitologia jest dziś jedynie zbiorem bajek dla grzecznych dzieci. Nie sztuka pokazać Hebe jako młodą dziewczynę, której Czas nie dotyka. Lutosławska z pełną odwagą dojrzałego aktorstwa demonstruje Hebe odartą ze złudzeń zatrzymania biegu zegara.

Ale polemika z sensami historii i mitologii idzie jeszcze dalej. Otóż Hebe, która jest aktorką, bardziej aktorką niż ktokolwiek w tym spektaklu, wie, że mówi nie najlepsze wiersze nie najlepszego poety barokowego. Więc podkreśla tę ich jakość chłodną ironią oraz akcentami wystudiowanego śmiechu, który nie pozwala ani na moment przypuszczać, że artystka nie wie, co mówi.

Lecz największym, czysto intelektualnym osiągnięciem Lutosławskiej jest koncepcja Hebe jako demaskatorki czczych uzurpacji artystów wszystkich czasów do wpływania na bieg dziejów. Cóż z tego, że będzie się do króla mówiło wiersze o konieczności pilnowania potęgi Ojczyzny, skoro wiadomo, że nie od pobożnych życzeń komediantów zależą trony i państwa. Cokolwiek zatem się powie, i tak nie ma to żadnego znaczenia. Do artysty może co najwyżej należeć ujawnienie zbędności tego trudu. Lutosławska wpadła na pomysł zaiste rewelacyjny: mówi swoje teksty tak, że nikt absolutnie nie rozumie, o co chodzi. Ani król, ani widzowie. Mistrzostwo aktorskie jest tu najwyższej próby; słyhać poszczególne słowa i zdania, z których nic nie wynika dla sensu ogólnego. Odważnie obnażone zostają przy tym fałsz i zakłamanie zawodu aktorskiego oraz wciąż potencjalnie obecna gotowość usługowa wobec każdych władz zwierzchnich (czymże, jak nie zbiorowym serwilizmem, jest całe przedstawienie zorganizowane ku pokrzepieniu serca władzy?). Hebe odchodząca w glorii pani Herkulesowej jest widomym symbolem odwiecznego aktorskiego buntu – przez jakże nielicznych ponawianego! – wobec zniewalających prawideł okrutnego świata.

I oto znaleźliśmy się wreszcie u zapowiadanego końca. Odeszła bohaterska Hebe, odszedł Herakles z Hermesem, poniżona Omfala z dworkami. Odszedł także polski dwór i para królewska. Wydawało mi się, że w ostatniej chwili na ten szykowny Majestat w purpurze spadła zasłona z czarnego tiulu, okrywająca minioną świetność pożegnalnym kirem. Ale może to było tylko złudzenie, chwilowy omam wzrokowy.

Na scenie zostają rekwizyty mocy i chwały: bęben, bitewny, kaduceusz Hermesa. Zostaje też czerwone jabłko miłości Ewy-Wenery-Omfali-Voluptas. Fakt, że błazny, tylko jeszcze one, usiłują te przedmioty uruchomić, przywrócić do życia, jest więcej niż znaczący; ale nic z tych usiłowań. Bęben bezwładnie wlecze się po ziemi, kaduceusz milczy, zostaje najwyżej zabawa jabłkiem-piłką. Nie starcza to na długo. W cichnącej, zamierającej muzyce obaj kłowni oddalają się w głąb sceny, nikną w ciemności, za drzwiami.

Gdy przebrzmiał ostatni, ledwo już słyszalny dźwięk muzyki, z tyłu widowni, gdzieś w górze, gdzie siedziała ekipa techniczna, rozległ się głośny trzask. Wszyscy gwałtownie odwrócili głowy... To tylko żarówka reflektora.

---

Krakowski Teatr Muzyczny i Wrocławski Teatr Pantomimy. *Hercules y Hebe*. Scenariusz – Józef Opalski. Inscenizacja i choreografia – Henryk Tomaszewski. Scenografia – Jacek Wrzesiński. Kierownictwo muzyczne – Ewa Michnik. Reżyseria światła – Kazimierz Urbański. Współpraca choreograficzna – Jerzy Reterski. Premiera – czerwiec 1980.

## Pierwsza opowiada, trzecia pisze

Trzeba prawdopodobnie generalnie odmiennego stosunku do problemu dzieci w społeczeństwie, by móc prawdziwie i odpowiedzialnie docenić teatr dla maluchów. W młodym (i młodzieżowo nastawionym) narodzie amerykańskim waga tej kwestii nie ulega wątpliwości; wystarczy przyrzeć się, niechby i z daleka, udziałowi dziecka w kulturze tamtego kontynentu. Zaczęło się oczywiście od amoku psychoanalitycznego z lat trzydziestych naszego stulecia. Pierwsze przykazanie – nie wolno zablokować malcowi libido i swobody rozwoju psychosomatycznego – doprowadziło do tego, że czterolatek mógł spokojnie pociąć nożyczkami na kwadraciki spodnie tatusia, i to tatuś dostawał lanie od mamusi, jeśli tylko śmiał zająć wobec zdarzenia inne stanowisko niż rozanielony błogostan.

Tak (i sensowniej) rozumiana wolność dzieci – a także wolność ogólna w wymiarze ogólnym – spowodowała jednak, że dziecko odnalazło swoje całkiem poważne miejsce nie tylko w życiu społecznym, ale i w kulturze. Nie zagrożone specjalnie ani przez nadmierne udzielnienie, ani równie nadmierne udoroślenie zarezerwowało sobie prawo reprezentowania osobnych rasji. Więcej: umiało i umie te rasje sprzedać serio i wiarygodnie.

Spójrzmy choćby na film amerykański. Ileż w nim dzieci, i jakie one w tej dziecięcości przekonujące. Są naturalne, rozluźnione, gadają swobodnie, czują się partnerami, nie zabawkami. Przypomnijmy sławny *Papierowy księżyc* z dziewięcioletnią bodaj wówczas Tatum O’Neil i jej rzeczywistym, nie tylko filmowym ojcem. To ona, nie ojciec, znakomity przecież aktor, dostała za rolę Oscara. Po latach zagrała, zresztą też z papą, w *Nickelodeonie*; była inna, ale równie świetna, równie naturalna. Oczywiście, nawet na tle amerykańskich dzieci filmowych to fenomen. Ale też bez tamtego tła, bez tych setek rówieśników czujących się luźno w życiu, przed kamerą oraz widownią nie byłoby *Papierowego księżyca*.

A w amerykańskim teatrze – też dzieci. Niedaleko szukając: słynny i wielki Bread and Puppet. Dzieci łążą po scenie między dorosłymi, grają albo i nie, jak im się żywnie podoba, istnieją obecnością żywych człowieczków, a nie manekinów z nauczonymi wierszykami.

W polskich filmach obecność dzieci wywołuje skurcz dziąseł i swędzenie przysadki. Dzieci użyte na scenie są jeszcze gorsze niż podczas recytacji na imieninach mamusi. Kołek w płocie ma więcej wyrazu, wymowniejszy jest fotel na kółkach, naturalniejsza laska góralska z napisem „Pamiętka ze Świnoujścia”. Dziecko czuje się źle, bo dorośli w obliczu dziecka czują się źle, niepewnie, fałszywie. Dziecko usiłuje najpierw naśladować starszych, bo Autorytet i Wzór jest mu stawiany pod nos od pierwszego wrzasku w kołysce. Jeśli reżyser połapie się w porę i każe dziecku być dzieckiem, efekty bywają stokroć bardziej przerażające. Albowiem dziecko nie jest dzieckiem, ale – poprzez „dorosłego” – gra dziecko. Gra je tak, jak by chciało, by je widzieli dorośli. To naturalne, ale bez przesady. Polskie dziecko jest (wybaczcie mi, polskie dzieci, ale to nie wasza wina) zakłamanie od małości, patrzy tylko, by się przypodobać; gdy brak mu tej cechy, zwyczajnie się wstydzi, i wtedy w ogóle nici z roboty.

Zostawmy aktorstwo. Zejdźmy do poziomu zwykłego dziecka-widza, toż na tym już etapie zaczyna się proces edukacyjny. Taka scenka: niedzielny poranek bajkowy w kinie, idą jakieś „Bolki i Lolki”, wszystkie dzieci siedzą równiutko pod czujną kontrolą rodziców. Z początku słyhać śmiechy tu i ówdzie, zaraz po nich karcące szepty dorosłych; wreszcie śmieje się już na całe gardło tylko jedno. Głośne syki i uwagi rodzicielskie z tych i owych rzędów, do nich przyłączają się syki innych, zmądrzałych już dzieci; prawdopodobnie najgorliwsze są te, które same przedtem były skarcone. Wreszcie i to ostatnie, speszzone, milknie. Cisza zalega do końca projekcji, choć na ekranie dzieją się rzeczy zaiste wesołe. Scenka przytoczona jest z autopsji. To moje własne dziecko, prawdopodobnie nadmiernie rozpuszczone, zachowywało się najdłużej tak nieodpowiedzialnie i niekulturalnie.

Owszem, jest jeszcze inna metoda wychowawcza. Stosowana bywa wszędzie tam, gdzie występuje problem ukierunkowanej pedagogiki. Na przykład w teatrach dla dzieci. O ile mogłem się zorientować, nastawienie to dzielają w równej mierze zawodowi opiekunowie młodocianej widowni (przedszkolanki, nauczyciele szkolni, instruktorzy k.o. itp.) oraz sami artyści danej sceny. Jest to nastawienie uczono-ciamkające, eksperymentalno-infantylnie. Z jednej strony porozumienie ponad główkami dzieci, że przecież idzie o ważne psychofizyczne, społeczne i wychowawcze kwestie, zaś z drugiej, w praktyce, mizdrzenie się i podlizywanie, puszczenie oczek i nieszczerzy sentymentalizm.

Że jest to praktyka niekiedy przynosząca jawnie opłakane skutki, świadczy głośne przed laty zdarzenie. Pewien znany aktor, występujący co któryś wieczór w telewizyjnej *Dobranocce* w roli takiego właśnie dobrotliwego wujaszka, nie strzymał pewnego razu i myśląc, że emisja jest definitywnie skończona, wyznał głośno wielomilionowej widowni, gdzie mianowicie drogie dzieci mogą go teraz pocałować. Artystę zwolniono z dodatkowego zarobku, program skończył żywot. Problem jednakowoż, w tysiącu innych i podobnych wydań, oczywiście pozostał.

Przyznać trzeba, że pośród tego pryncypialnego gęgania powstała kiedyś całkiem interesująca propozycja myślowo-artystyczna. Powołał ją do życia, w Polsce przynajmniej, studencki teatr lat pięćdziesiątych. Wzięła się po trosze z samego charakteru przedstawień, po trosze – ze specjalnego kontaktu studentów z własną widownią. Myślę o spektaklach typu ludyczno-groteskowego, gdzie często podstawę fabularną stanowił mit, bajka, poetycka przenośnia. Widownia znowuż, acz studencka, pamiętała jeszcze o własnych krótkich portkach, ponadto społeczny program szerokiego kontaktu przewidywał też spektakle dla dzieci właśnie. Bufonada, cyrkowość, przebieranki, charakterystyczne dla wielu przedsięwzięć, nacechowały ten teatr specyficzną nutą romantyzmu z leciutką domieszką radosnego infantylnizmu. Był to bowiem rodzaj humoru jarmarczno-paradoksalnego o niewymyślnej zazwyczaj strukturze, co ułatwiało kontakt z publicznością; stąd też, między innymi, niezwykła popularność studenckich scenek w owych latach.

Późniejszy kierunek rozwoju młodego teatru, przynajmniej w Polsce, daleko odszedł od takiej estetyki. Nie ugiął się nawet przed masowym jej nawrotem (o innym oczywiście charakterze) w Europie i Ameryce Łacińskiej w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy to obok rewolucyjnych programów społecznych zaczęły coraz częściej pojawiać się spektakle karnawałowe, stricte ludyczne. Nie ma jednak reguł bez wyjątków. Oto wiosną tego roku zobaczyłem polskie właśnie przedstawienie oparte na tej estetyce, w dodatku wcale nie zapożyczony z równoległych światowych doświadczeń, ale wywodzącej się wprost z rodzimej tradycji studenckiej lat pięćdziesiątych. Nie dziwota: spektakl zrealizował wrocławski Kalambur, jeden ze współtwórców tej formuły przed dwudziestu laty. Myślę o *Królu malowanym*, bajce scenicznej Urszuli Koziół według *Nowych szat* króla Andersena, przedstawieniu skądinąd wyraźnie dla dzieci.

Reżyserował Bogusław Litwiniec. I w reżyserii właśnie uchowało się najwięcej elementów tamtej tradycji – wszak jeden Litwiniec znał ją z autopsji... Pozostałe bowiem składniki reali-

zacji, z wyjątkiem scenografii, a więc przede wszystkim aktorstwo, były już zdecydowanie nacechowane dzisiejszym rozumieniem humoru i groteski. A trzeba też pamiętać, że przedstawienie wykonywali artyści z ducha i ciała dojrzałego, w oficjalnym sensie zawodowi, nie mający już wiele wspólnego ze spontanicznością wieku studenckiego. I oto z jednej strony zaowocowało to doskonałym niekiedy poczuciem dowcipu kabaretowego, także próbami improwizacji à la komedia dell'arte, z drugiej natomiast, niestety, specyficznym smaczkiem szkoły pedagogiczno-ciamkającej wyżej opisanej. Trudno udowodnić te różnice, podpowiada je raczej intuicja niż jasna wiedza. To znaczy mniej więcej się wyczuwa, kto i w którym momencie naprawdę dobrze się czuje w zabawie z dziećmi i dla dzieci, a dla kogo jest to nieco uciążliwy obowiązek wypełniania zawodowych konieczności.

Spektakl, jak łatwo się zorientować, należał do grupy przedstawień aktorskich, gdzie tak jest istotny bezpośredni kontakt z dziecięcą widownią. Bodaj właśnie za umiejętność nawiązania tego kontaktu *Król malowany* otrzymał wyróżnienie na którymś festiwalu sztuk dla dzieci. Było to bowiem, przy wszystkich możliwych zastrzeżeniach, po prostu bardzo sprawne, bardzo sympatyczne przedstawienie, zaś autorka poetyckiego tekstu postarała się o dodatkowe atrakcje także i dla rodziców.

Kilka miesięcy później miałem okazję zapoznać się bliżej z popularniejszym bodaj rodzajem teatru dla dzieci, mianowicie spektaklem lalkowym.

Był wrzesień, los rzucił mnie z dzieckiem na dwutygodniowe wczasy do Rabki. Tamże okazało się, że jedną z miejscowych atrakcji jest Teatr Lalek „Rabcio”. Teatr egzystujący w dziwnych zaiste warunkach. Przez lata gnieździł się na przyprzążkę w lokalu restauracji „Gwiazda”; stąd częste wojaże po tak zwanym terenie, nie wyłączając zagranicy. Zarabiał tym zresztą na miano „żywego popularyzatora sztuki”. Niedawno restaurację na amen zamknięto, salkę odnowiono i przekazano (czy też odsprzedano) „Rabciovi”. Jest więc wreszcie u siebie, choć do pełnej organizacyjno-technicznej obecności jeszcze zapewne wiele brakuje.

Z lekkim niedowiarstwem w sercu wybrałem się z mamą i córką na aktualne przedstawienie tegoż teatrzyku, *Cudowną lampę Aladyna*, którąś tam chyba z kolei przeróbkę jednej z *Baśni 1001 nocy*, strawestowanej już ongiś przez Leśmiana. Wprosililiśmy się na spektakl zarezerwowany uprzednio dla szkoły, mieliśmy zatem doborowe towarzystwo I i III klasy plus kilka pań nauczycielek.

Nim się co zaczęło, jedna z opiekunek pobrała od dzieci datki à 6 zł od sztuki, po czym znikła. Wróciła po kilku minutach z naręczem gofrów, które skrupulatnie rozdała między składkowiczki i składkowiczów. Scena ta, nie ukrywam, zaskoczyła mnie odmiennością od znanych mi relacji uczeń – wychowawca. Za tak zwanych moich czasów nie do pomyślenia było, żeby nauczyciel gonił z dziecięcymi pieniędzmi w dłoni po sklepowe łakocie... Albo więc dzieci wywalczyły sobie od tamtej pory jakieś specjalne przywileje, albo pedagogzy, utraciwszy resztki godności, dobrowolnie zeszli do poziomu usługowego. Później co prawda usiłowano parokrotnie podnieść publicznie ową godność dorosłości, próby jednak okazywały się bądź historyczne, bądź zgoła nielogiczne. Otóż po ogłoszeniu przerwy panie nauczycielki natychmiast gromkimi okrzykami zakazały dzieciom ruszać się z krzeseł (postawa historyczna: a nuż się rozbiegną?), natomiast po zakończeniu spektaklu poleciły dzieciom jednocześnie zostać na krzesłach oraz wychodzić, tyle że parami (postawa nielogiczna, bez komentarzy). Ten przyczynek do stanu nauczycielskiego dedykuję wszystkim piewcom obsuwającego się poziomu kolejnych pokoleń w PRL.

A sam spektakl? Przyznać muszę, że mnie w pewnym sensie zaskoczył. Nie szczególną głębią problemu, bo ten prawie nie wykraczał poza ramy bajkowej anegdoty. Także nie odkrywczością artystyczną, bo pod tym względem mieścił się doskonale w konwencjonalnej praktyce lalkarskiej. Zaskoczył mnie głównie powagą w potraktowaniu estetyki i w ogóle kwestii tak zwanego smaku, a także trzymaniem wysoko gardy techniczno-organizacyjnej w obliczu niewątpliwych trudności, z jakimi „Rabcio” na co dzień się boryka.

Oto, w pierwszym względzie, spektaklu *Cudownej lampy Aladyna* nie przyłapałem na żadnym wizualnym ani reżyserskim kiczu, o co najłatwiej byłoby podejrzewać „Rabcia” z wielkomięskiej perspektywy. A więc z tego punktu widzenia „Rabcio” dzielnie się broni, lepiej od wielu bardziej renomowanych, bardziej dopieszczonych „placówek terenowych”. Na przykład scenografia: kolorystycznie doskonale zharmonizowana, przeważnie w gamach błękitnych i czerwonych, i to z pracowitym uwzględnieniem dziesiątków wewnętrznych zmian scenicznego układu ruchomych elementów. Stała jest bowiem tylko ogólna, zewnętrzna rama-rampa; reszta, zbudowana z zastawek, błyskawicznie zmienia się do każdego nowego obrazu. Dyskretnie wkomponowane dekoracyjne motywy wschodnie nie czynią z plastyki przedstawienia nachalnej ilustracji w stylu tak powszechnej grafomanii książkowej, podkreślają tylko orientalny charakter spektaklowej geografii. Podobnie lalki. Całkiem, jak się rzekło, konwencjonalne, ale w ramach tej konwencjonalności bogate w różnorakie rozwiązania barwno-techniczne, na czele z doskonałym i dowcipnym projektem dwóch hurys wykonujących precyzyjny taniec brzucha, co wywołuje zasłużone reakcje widowni.

Sprawna i pomysłowa jest też reżyseria (autorki scenariusza), a rozwiązania kilku scenek nie powstydziliby się niejeden z bardziej uznanych twórców teatru animowanego. Zresztą... zobaczmy, jak to wyglądało.

Kimś w rodzaju narratora jest Złoty Wąż, pojawiający się parokrotnie w węzłowych punktach akcji. On to zdradza złemu Czarodziejowi, gdzie jest cudowna lampa, którą jednak może zdobyć tylko ubogi chłopiec Aladyn.

Pstryk: zmiana sceny – wnętrze chaty Aladyna i jego matki Marudy. Wszystko w stonowanych ugrach i szarościach, podobnie jak kostiumy obu lalek. Czarodziej udawanym płaczem przekonuje Marudę, że jest jej szwagrem, namawia Aladyna do udania się z nim w tajne podziemia, skąd „siostrzeniec” ma wydobyć starą lampę.

Pstryk: drzwi do podziemi. Aladyn schodzi. Czarodziej na zewnątrz się denerwuje. Ładny pomysł: pysk mu się rozjarza na czerwono, bucha zeń żywy dym. Nerwy jednak zdradzają go przedwcześnie; Aladyn, zezłoszczony na „wuja”, odmawia mu wydania lampy. „Wujaszek” zamyka więc z zemsty drzwi do podziemi. Zapomina jednak o magicznym pierścieniu wręczonym Aladynowi przed zejściem w dół. Złoty Duch pierścienia (podświetlona kompozycja kilku żółtych kawałków bodaj gazy plus para oczu) ratuje chłopca.

Pstryk: w domu Marudy. Aladyn przynosi wór klejnotów i starą lampę. Przy czyszczeniu okazuje się, że tym sposobem można wyzwolić z niej Błękitnego Ducha (kompozycja gazy niebieskiej), który spełnia wszelkie rozkazy.

Tymczasem heroldowie sułtańscy ogłaszają publicznie spacer Królowny do miejscowej sadzawki, w której ma się przejrzeć uroda panny; nikomu nie wolno podglądać. Aladyn oczywiście łamie rozkaz.

Pstryk: sadzawka. Rozciągnięty u dołu scenki kawałek błękitnego materiału lekko się porusza, nad nim dwa latające motyle. Aladyn rzecz jasna zakochuje się w Królownie.

Pstryk: dom Aladyna. Syn prosi Marudę o wizytę w pałacu i spełnienie roli swatki. Stara bierze wór klejnotów jako opłatę i... za jakiś czas wraca, jak wyszła, bo „zamarudziła” w pałacu. Nie udaje jej się spełnić prośby syna ani za drugim, ani za trzecim i czwartym razem, ku rozpaczycy Aladyna i ku uciechu widowni, która nie po raz pierwszy i nie ostatni sygnalizuje spontaniczną reakcją, że preferuje na scenie wszelkie afery, kłopoty, nieudacznosci i klęski, zgodnie z twierdzeniem, że nic tak nie cieszy jak cudze nieszczęście. Wreszcie udaje się Aladynowi zmusić Marudę do rzetelnej akcji.

Pstryk: wnętrze pałacu. Tu rządzą dwie postaci – kichający sułtan i wezyr-podlizywacz. Sułtan (na widok kosztowności) gotów jest oddać córkę Aladynowi, ale wezyr podbija bębenka – niech się adorator lepiej opłaci, skoro już taki hojny. Tu następuje też swoista kłótnia Marudy z wezyrem, połączona z tupaniem na siebie, co znowuż wyzwala historyczne śmiechy na widowni.

Aladyn się zgadza i wykonuje zalecenie. Murzyni niosą kolejne kosze z klejnotami. Arabowie nieznane kwiaty, pochodzą zaś poprzedza arcyzabawna trąba sławiąca ludzkim głosem przewagi sułtana. Tu też, w ramach parady, następuje ów taniec brzucha, triumf myśli technicznej lalkarzy „Rabcia”. Aladyn dostaje Królową, buduje dla niej drugi pałac, wszystko jest cacy.

Pstryk: błękitny ogród pałacowy, młoda para przechadza się i podcałowuje w rytm wielce znaczących okrzyków towarzyszącego im pawia; sielankę przerywa wezwanie sułtana do obrony kraju przed wrogiem. Zięć, nolens volens, musi ruszać w bój.

Pstryk: powraca plan pierwszy z Wężem-narratorem oraz złym Czarodziejem. Dzięki cudownej lunecie wypatrują Aladyna polującego na tygrysy (biały ekran plus poruszające się sylwetki); oto okazja dla pseudowuj. Przebrany za handlarza lamp podstępnie zamienia żelastwo na cud i przy pomocy Błękitnego Ducha porywa pałac wraz z Królową.

Rozpacz w zamku sułtana. Aladyn, jako rzekomy zdrajca, zostaje zaocznie skazany na ścięcie. Marudę zamykają w lochu. W tej scenie bodaj najzabawniejszy dialog sztuki, „lingwistyczna” rozmowa sułtana z wezyrem, oparta na przejęzyczeniach i nieustannym myleniu porzekadeł o rozpuszczeniu na „cztery wiatry” i zamknięciu na „cztery spusty”. Bardzo to śmieszne i zasłużenie odśmiane na widowni. W ogóle typ humoru lingwistycznego jakby rzadziej był używany w teatrze dziecięcym niż humor sytuacyjny, a szkoda, bo chyba bardziej jest twórczy i płodniejszy poznawczo, przy tym równie chętnie odbierany przez młodocianą publiczność.

Wraca Aladyn, widzi, co się dzieje, ale już pomysł mu świta. Został mu przecież magiczny pierścień. Przy jego pomocy wkłada czapkę niewidkę, co się scenicznie wyklada błyskawiczną (podpartą świetlnym blekautem) zamianą pełnej lalki na dwuwymiarowy kontur à la „duch”, obciążony przezroczystą czarną materią.

Pstryk: błękitny pałac z uwięzioną Królową i zalecającym się Czarodziejem. Zjawia się duch Aladyna i rozpoczyna akcję od podłożenia nogi Czarodziejowi, co – zgodnie z subtelną naturą dzieci – wzbudza entuzjazm na sali. Duch zamienia powtórnie lampy, przeinacza się opisanym wyżej sposobem z powrotem w lalkę. Czarodzieja zaś trafia dosłowny szlag, czyli zajmuje się od własnego „ognia” w paszczy i płonie do szczętu.

Wszystko dobre, co się dobrze kończy; sułtan wręcz abdykuje na rzecz Aladyna I, po czym cały dwór śpiewa piosenkę na część nowego władcy. Aladyn dziedziczy zatem wszystko, co sam zarobił, niewiele się zresztą wyteżając, dziedziczy także katar sułtański, co jest prawdopodobnie najwyższą oznaką władzy.

I na tym koniec, zapalają się górne światła, dzieciom nie wolno wstawać, bo trzeba wychodzić, a nas, szczęśliwych i niezależnych od tych poleceń, dogania jeszcze w drzwiach surowy głos ciała pedagogicznego: – Jutro I klasa opowiada, III pisze! Oto nieuchronne następstwo przyjemności i obowiązku; już następnego dnia satysfakcje z pobytu w teatrze zmieniają się w przykrą konieczność publicznego zaświadczenia. Ten przyczynek do źródeł krytyki teatralnej dedykuję z kolei wszystkim artystom sceny brzydzącym się krytykami jako niezdolną zgrają zgryźliwych abnegatów.

Wnioski końcowe? Po pierwsze taki, że nietęgo u mnie z konsekwencją, skoro jako ilustrację teorii o upadku przedstawiłem spektakl niewątpliwie sympatyczny i niewątpliwie dobrze zrobiony. Bo nie można czepiać się takich w końcu szczegółów, że przy lepszym oświetleniu scenografia okazuje się miejscami mocno zużyta (skutek objazdów zapewne), zaś aktorstwo – głosowo – bywa niekiedy tylko deklamacyjno-ilustracyjne na poziomie niestety zbyt prowincjonalnym. Dzieciom to chyba nie przeszkadza, bo poza tym widać i słychać zupełnie dobrze, co jest już niemałą zaletą. Jeśli zaś chodzi o krytyczną konsekwencję piszącego te słowa, miałem prawdopodobnie szczęście trafić na udany wyjątek. Że wyjątek właśnie, potwierdza mi pamięć już to pojedynczych przedstawień, już to jakichś festiwali teatrów dla

dzieci, często też obszernymi fragmentami transmitowanych przez telewizję. Także lektura recenzji i sprawozdań z premier teatrów maskowo-lalkowych.

Jedną mi się jeszcze refleksja nasuwa: o niejkiej dziś anachroniczności scen dla dzieci. Za mojego dzieciństwa miały one konkurencję tylko w książkach, po trosze w projektorowych bajkach do wyświetlania. Od jakiegoś czasu konkuruje z nimi, jakże skutecznie, przede wszystkim telewizja, także filmy animowane oraz płyty i taśmy z baśniami dawnymi i nowymi. Przybyło form, w jakich objawia się świat mitologii dziecięcej; wcale nie jestem pewien, czy teatr zajmuje wśród nich teraz miejsce główne. Jeśli tak bywa, to chyba przede wszystkim za sprawą tradycji, na której byli wychowani rodzice; także za sprawą szkoły, gdzie „edukacja teatralna” zajmuje po prostu określone miejsce w programie. Gdyby nie to, wcale nie jestem przekonany, czy moje dziecko z własnej woli zaprowadziłoby kiedyś swoje dziecko do teatru dla dzieci.

Wiedzą o tym co przenikliwsi twórcy, prawdziwie rozumiejący wagę żywego kontaktu z dzieckiem, zatem istotność teatralnej propozycji artystycznej. Starają się też, jak mogą, wprowadzać nowe porządki estetyczne, nowe formuły tych kontaktów, oparte często na nowych doświadczeniach i badaniach. Choć niewykluczone, że najstarsze konwencje, jak to zwykle bywa, okażą się najtrwalsze, w związku z czym konwencjonalny teatrzyk typu „Rabcia” przetrwa i nasze wnuki.

---

Teatr Lalek „Rabcio” w Rabce. Joanna Piekarska według Bolesława Leśmiana – *Cudowna lampa Aladyna*. Reżyseria – Joanna Piekarska. Scenografia – Jerzy Kolecki. Muzyka – Bogumił Pasternak. Premiera – maj 1979.



## Nieadekwatny

„Nasz teatr – taki, jakim on jest – musi [...] działać trochę na zasadach misyjnych. Dla nas teatr to nie miejsce pracy, ale sposób życia. Niezbędna jest nam świadomość, że sami musimy zdobywać i przekonywać każdego widza, sprzedawać bilety, współtworzyć każde przedstawienie na nowo, dyskutować z naszymi widzami i odczuwać ich bliskość na wszelkie sposoby. Z tego właśnie czerpiemy siłę, że od początku do końca realizujemy ten teatr własnymi rękoma. Traktujemy naszą pracę jak wielką przygodę, a przygoda w sztuce daje największą radość”.

Nie, proszę państwa, to nie jest manifest teatru studenckiego. Nie jest to także manifest szkolnego ani zakładowego teatru amatorskiego. Najoczywiściej nie jest to również wypowiedź programowa dyrektora normalnego teatru profesjonalnego, który nie bawiłby się przecież w takie pomysły. Otóż jest to fragment wywiadu udzielonego dziennikarzowi „Życia Warszawy” przez Henryka Boukołowskiego, przywódcę Teatru Adekwatnego. Teatru, który jest czymś pośrednim między wymienionymi rodzajami uprawiania sztuki scenicznej. Niektórzy nazywają teatr ten i jemu podobne „offami” (od „off Broadway”, opozycyjnej przybudówki komercyjnych scen nowojorskich), co na polskie warunki można by wyłożyć jako „oficjalny teatr nieoficjalny”.

Powstał on u nas na skalę bardziej masową w latach siedemdziesiątych, nie bez wpływu światowych tendencji do rozbijania czy poszerzania formuły konwencjonalnego teatru zawodowego. Bezpośrednie motywacje jego powstawania bywały i bywają dosyć różne. Założyciele wywodzą się zazwyczaj spośród aktorów rozczarowanych dotychczasowym trybem pracy scenicznej, przy czym w mniejszości bywają to aktorzy dobrzy czy bardzo dobrzy. Część z nich posiada dyplomy reżyserskie bądź do reżyserii aspiruje nawet i bez tych papierów. Angażują zazwyczaj kolegów aktorów równie jak oni zawiedzionych, to znaczy tych, którzy wcale albo niewiele grywają w teatrach macierzystych, przy czym mi mniej tam grają, tym szybciej wzrasta w nich świadomość upadku teatru konwencjonalnego i konieczność zaangażowania się w teatr prawdziwie spełniający ich nadzieje, oczekiwania tudzież powołanie. Zdarza się też, że do zespołu dokooptowuje się szczerych amatorów o władniętych nieskażoną ideą i daleko posuniętą bezinteresownością. To zmieszanie ma dodatkowo jakby zagwarantować autentyczność przedsięwzięcia, skuteczność przerzucania pomostów między artystami a zwykłymi widzami; pamiętajmy bowiem, że naczelnym hasłem takiego teatru jest podkreślenie bezpośredniego kontaktu aktora z publicznością.

Zdarza się, że założycielami, jak się rzekło, bywają aktorzy dobrzy (vide Henryk Boukołowski), a w ich zespole znajdują się amatorzy na poziomie profesjonalnym zgoła wybitnym (vide Magda Teresa Wójcik, gwiazda Teatru Adekwatnego). Najefektowniej jednak prezentują się programy i manifesty – zazwyczaj tak absolutnie słuszne, postępowe i moralne, że każdy, kto powie złe słowo pod adresem przedsięwzięć za nimi ukrytych, musi się sobie samemu wydać ostatnią świnia.

Z niejasnych, trzeba przyznać, powodów dosyć długo zwlekałem z przymiarką do opisu polskich „offów”. Decyzja dojrzała, gdy zobaczyłem któregoś wrześniowego dnia pamiętnego roku 1980 audycję telewizyjną, w której zaprezentowano fragmenty spektaklu takiego właśnie teatru, przeplatane dyskusją; a może odwrotnie, dyskusja miała być spektaklem przeplatana; mniejsza zresztą o to. Gospodarzem programu był Wojciech Brzozowicz, dyrektor Teatru Horyzont, zaś przedmiotem rozmowy ostatnie bodaj przedstawienie tejże sceny, oparte na mówionych i śpiewanych wierszach autentycznych warszawskich robotników-poetów.

Dyskutowali autorzy tekstów, jeden poeta zawodowy (z grupy Gremium), artyści Horyzontu oraz docent socjologii. Z dyskusji wynikało ponad wszelką wątpliwość, że mamy do czynienia ze swoistą rewelacją kulturową, przełamaniem zaklętych barier, rewolucją w dziedzinie mentalności, nie mówiąc już o sztuce. Jeden z dyskutantów wręcz stwierdził, że po raz pierwszy w dziejach PRL pojawiło się na scenie coś autentycznie poruszającego, fascynującego, stwarzającego nowy typ kontaktu klasy robotniczej z kastą aktorską. Wszystko to miało się zawdzięczać przede wszystkim temu, że do programu użyto żywych wierszy prawdziwych robotników, zaś docent socjologii dołączył osobistą teorię, iż nadchodzą takie czasy, w których twórczość robotnicza, funkcjonująca dotychczas na dalekich marginesach kultury burżuazyjnej, zamieni się miejscami z tąże kulturą, co się jej należy z racji ustrojowych. Dodano jeszcze, że prawdziwą poezję na tematy robotnicze mogą uprawiać tylko prawdziwi robotnicy, bo nikt tak jak oni nie zna specyfiki zawodu robotnika. Profesjonalny poeta z grupy Gremium, o wyglądzie zdecydowanie inteligenckim, aczkolwiek gorąco był po stronie kultury robotniczej, usiłował przeprowadzić próbę tezy o możliwości napisania wiersza przez poetę nierobotnika, ale dostał jednoznaczny odpór. Na zakończenie dyrektor Brzozowicz, reżyser spektaklu, skromnie dotąd milczący, zaprosił publiczność telewizyjną do odwiedzin w Teatrze Horyzont.

Przyznając, poraziło mnie. Gdzie ja dotąd miałem oczy? Tu się odbywają takie sprawy, a ja gnuśnieję pośród burżuazyjnych wytworów mieszczańskiego teatru. Tylu się teraz zabiera z lokomotywą dziejów klasy robotniczej, czemuż i ja nie miałbym skorzystać z okazji? Kto mnie usprawiedliwi, gdy nie nadążę, odpadnę z szeregu, nie docenię i nie poprę? Bogać tam, żadne nowe mnie nie zaskoczy. Trzy dni później byłem już w pociągu do stolicy. Tylko Teatr Horyzont. Tam jest prawda, tam jest przyszłość.

Stała moja przewodniczka po scenach warszawskich, przyjaciółka serdeczna w teatralnej niedoli, zawiozła mnie do Dzielnicowego Domu Kultury Mokotów, gdzie mieści się siedziba Horyzontu. – Może się nam jakoś uda dostać – myślę nerwowo po drodze. Wprawdzie Rewelacja, Nowy Kontakt ze Społeczeństwem itp., ale gdybym miał na darmo jechać trzysta kilometrów... No nic. Wchodzimy. Dosyć spokojnie. Ktoś chodzi, kilkanaście osób siedzi, ale przed telewizorem, bo *Dziennik*. Na ścianach rysunki dzieci. W końcu korytarza stolik, przy nim facet. Podchodzimy. Facet mile się uśmiecha, my się odśmiejemy, pytamy o bilety. A jakże, są. Odetchnąłem. Nie wyjadę z niczym.

Niestety, nie dane nam będzie zobaczyć spektaklu poezji robotniczej. W tym tygodniu nie ma go w repertuarze. Jest za to inne przedstawienie. *Nadspodziewany początek bankietu* Jacka Stwory. Na zdjęciach aktorzy jakby przypominali robotników. Nie jest więc źle. Poza tym nie chodzi o jeden spektakl, ale o Sprawę w ogóle. Niech będzie Stwora. Napisał parę książek powieściowo-reportażowych, przeważnie o robotnikach, głównie z Nowej Huty. Nie zetknąłem się co prawda dotąd z *Nadspodziewanym początkiem bankietu*, najnowszą książką Stwory, więc może choć przez adaptację. Niech będzie adaptacja.

Jest jeszcze kilka minut do rozpoczęcia. Siadamy w kawiarence, gapimy się w TV. Ale ludzi ogólnie mało. Może wejście jest gdzieś z innej strony i tam czekają? Przyjaciółka idzie po kawę, rozgląda się, wraca i mówi, że wcale nie wiadomo, czy spektakl się odbędzie. Nie ma jakoby odpowiedniej liczby widzów; musi być co najmniej siedmiu, żeby można grać (pracowała kiedyś w teatrze, to wie).

Głupia sprawa. Wręcz podejrzana. Czyżby Nowy Kontakt z klasą robotniczą należał do sfery raczej chciejstwa niż faktów dokonanych? Czekamy jeszcze parę minut, póki co wgapiamy się dalej w telewizor, gdzie Wisła strzela, właśnie bramkę Odrze Opole. Aż tu z tyłu męski głos: zapraszamy na salę. Oho, jednak będzie spektakl. Wraca mi lepsze samopoczucie. Wchodzimy.

Salka niewielka, bez specjalnego przygotowania scenicznego. Dookoła sporo białych ekranów zakrywających ściany, w miejscu „sceny”, głęboko z tyłu, wyższy podest z wyjściami po obu stronach, na środku sali dwa krzesła, na jednym z nich bochenek chleba. – Poleca Grotowski – mówi przyjaciółka proroczym szeptem. Na widowni kilka rzędów zwykłych drewnianych krzeseł. Ze dwa metry przed pierwszym rzędem coś w rodzaju stołu nakrytego zielonym sukniem-obrusem, spod przykrycia wyglądają nogi na kółkach przynależne czemuś, co może być łóżkiem szpitalnym. Akcja dzieje się głównie pośrodku sali, trochę na tylnym podeście. Pełne światło. Siadamy. Obok nas jakaś para w średnim wieku, trochę młodych i młodszych. Jeszcze ktoś dochodzi. W sumie ze dwanaście osób. Cisza.

Z boku podestu wsuwa się para starszków na czarno, siada na krzesłach, babcia bierze na kolana chleb. Milczą. Na pierwszym planie pojawia się mężczyzna, wiek średni, krępawy, ubranie codzienne, domowe. Patrzą: profesjonalista? amator? Trudno wyczuć, bo nie ma programów, a nazwiska podane ciurkiem na afiszu nic mi nie mówią, mojej przyjaciółce też, choć zna prawie wszystko, co się rusza po warszawskich scenach. Zaraz potem wchodzi młody człowiek i oznajmia, że idzie do kina. Na to ojciec, że przecież dzisiaj jest dwudziesta piąta rocznica ślubu, taka uroczystość, a on do kina, co za pokolenie, bez serca. A synek, że wszystkiego najlepszego, ale on i tak pójdzie, bo takie są jego obyczaje.

Coś mi to przypomina, ale co, nie mam pojęcia. Patrzymy dalej. Tata wyciąga zza pazuchy list, czyta, list jest od jakiejś ważnej teraz szychy, szychy przyjeżdża akurat do miasta, chciałyby przy okazji odwiedzić, bo się znajdują jeszcze z wojny. Ojciec się wzrusza, starzy towarzysze, ho, ho, bory, lasy, trzeba go będzie zaprosić na bankiet srebrnoweselny, może też jakichś towarzyszy z pracy, żeby było raźniej. Wbiega panienska z kremem na twarzy, podskakuje, robi dziwne ruchy, które o tyle się wyjaśniają, że jest córeczką i studiuje w PWST. Panienska, jako niedobra córka, też gdzieś zaraz wychodzi z domu, a póki co siada na podeście w pozycji kwiat lotosu.

No więc na razie obyczajówka jak się patrzy, tyle że nadal coś mi tu nie gra. Jakbym to znał, ale skąd... Ach tak, po prostu ze stereotypu. Tak się w moich młodzieńczych latach, czyli latach sześćdziesiątych, pokazywało tak zwane stosunki rodzinne. Ojciec był zawsze „towarzyszem z pracy”, steranym na stanowisku, miał kolegów z lasu, a jego dzieci, obowiązkowo syn i córka, nie mogły się z nim porozumieć. Oni kino i bezideowe życie, on trudne dzieciństwo, potem wojna, przerwana nauka, budowanie kraju, dochrapywanie się czegośkolwiek, po drodze zapominanie o obowiązkach wychowawczych i troskach pani domu. No to jesteśmy u siebie. Ale może tkwi w tym jakaś specjalna perfidia reżyserska? Pokazać taki straszliwy stereotyp, żeby go potem tym ostrzej przenieć, obśmiać, zdemaskować? No bo ten tata w domowym ubraniu, ten synek do kina, córeczka à la kwiat lotosu w drodze na przyszłą scenę... Całkiem jak z Naszej małej stabilizacji wystawionej w złym teatrze.

Nagle łup, zmiana tonacji, cięcie zaiste filmowe. Wychodzi kilka postaci zza kulis, śpiewają Sto lat, pojawia się żona, ale teraz jeszcze narzeczona, zarzucają im wielki welon, starszkwowie dają chleb, wszyscy skandują „gorzko, gorzko”. Aha, ślub wojenny. Do tego z podtekstem odreżyserskim: w pewnej chwili „gorzko” wymawiane jest jako informacja o stanie rzeczy, a nie wezwanie do rytualnego pocałunku.

I zaraz coś jakby przesłuchanie. Wojna się chyba skończyła? Typ w kurteczce, z obleśnym uśmiechem na gębie, wypytuje naszego bohatera o wojenne dzieje. Ten się tłumaczy, tamten naciska, podpuszcza, sprytnie łapie za słowa, notuje... Łapie wątek: jesteśmy w okolicach rządów Czołowego Językoznawcy. Wesoły ubek jawnie usiłuje wrobić w cokolwiek swego

rozmówcę, ale ten twardy chłopak, jakiś czas daje się wrabiać, prawa dusza jednak zwycięża, nieskalana martyrologia pokonuje złe moce. Coś mimo wszystko pęka w bohaterze, bo za chwilę stół się rozjeżdża i zamienia w rzeczywiste łóżko szpitalne. Zawał.

Jak szpital, to pielęgniarka. Jak pielęgniarka, to oczywiście chamstwo wobec pacjenta, erotyczny uśmiech dla doktora. Bo jest i doktor. Stereotyp doktora odpowiedział reżyserowi, że nosiciel stereotypu powinien traktować pacjentów z góry, zaś pielęgniarkę jako konieczny obiekt płciowy. W tym też miejscu odnotujmy niewątpliwy wkład reżysera w światowe koncepcje rozwiązywania akcji erotycznej na scenie: mianowicie spożytkowanie płciowe odbywa się na odległość przy pomocy coraz szybszej wymiany terminów medycznych po łacinie.

Moment później triumfuje moja przyjaciółka – jest Grotowski! To znaczy nasz bohater chwytą chlebuś, przytula się doń w łóżeczku, głaszcze, pieści. Kto widział *Apocalypsis cum figuris* w Laboratorium, ten będzie wiedział, o co chodzi. Ale nie, to jeszcze niepełny Grotowski, najwyżej na pół pary. I znów zmiana sceny: z tyłu wczołguje się na kolanach obdarty starzec, trzymając w dłoniach brzozy krzyż, wyje *Serdeczna Matko*, za nim głosy jakby całej wsi podejmujące pieśń. – A to Swinarski! – cieszę się pod adresem przyjaciółki, że też mam swojego faworyta. Ale cicho, tu trzeba na poważnie. Bohater, „wstany” oczywiście z łóżka, bo wywołany do kolejnej retrospektywy (mylą mi się już nieco te plany czasowe i przestrzenne), tłumaczy „ludowi”, że tak musi być, że tu idzie o Wielką Sprawę, wielką budowę, a ich się przy wywłaszczaniu nie pokrzywdzi. Trudno się połapać i w samym wątku, bo jakoś tak oględnie, ogólnikowo prowadzony, tekst też nie za wiele pomaga, w każdym razie, wynika, że on przyszedł jako eksponent Nowego, a oni reprezentują Stare, oczywiście katolickie i oczywiście zachowawcze. Szczęście mi jednak sprzyja: nie darmo urodziłem się w Krakowie i kilkanaście lat życia spędziłem jako mieszkaniec Nowej Huty. Stwora też krakowianin, i tuśmy się porozumieli. Bo o Nową Hutę szło, o pierwsze lata budowy, wywłaszczenia chłopskie z Mogiły i okolicznych wsi, czyli mniej więcej ten okres, który opisał Wajda w *Człowieku z marmuru*. No tak, ale na to trzeba krakowiaka na widowni. Przyjaciółka warszawianka w ząb nie pojęła, co jest grane (z wyjątkiem słynnej – znów z filmu – opowieści o podłożonej rozpalonej cegle), czemu się nie dziwiłem, bo mętność przewodu inscenizacyjnego najbystrzszemu by zamuliła w głowie.

Wracajmy do akcji. Bohater oczywiście robi – w oczach ludu mogińskiego – za drania i odszczepieńca; niby swój, a nie swój, tylko „ich”. Broni jednak twardo swojej („ich”) racji, nawet wyciąga na pobratymców nóż, ale w ostatniej chwili wbija go w leżący bochenek chleba, którym to gestem zgoła symbolicznym natychmiast powoduje zarobienie przez przyjaciółkę kolejnego punktu za Grotowskiego.

Prawdę mówiąc, mam już dosyć. Tego spektaklu, tych artystów, tej sztuki, tych problemów. Niestety mam pełną jasność. Stereotypy będą do końca stereotypami branymi śmiertelnie serio; już za późno na cudzysłowy, ironie, widać zresztą wyraźnie, że nic takiego ani na sekundę nie powstało reżyserowi w głowie. Stereotypy ludzi i sytuacji, stereotypy reżyserskie, nie mówiąc już o aktorskich. Ci aktorzy... Są wprawdzie tygodnie miłosierdzia dla bliźnich, zwłaszcza ostatnio porozumienia podpisuje się co rusz, o demokrację wola, ale ja dalipan coraz częściej myślę o starej teorii wieszczka Gombrowicza, który mawiał, że demokracja jest wszędzie dobra, byle nie w sztuce.

No więc ci aktorzy... Aż słów brakuje, choć serce litością wzbiera, bo wyczuwa wolę jak najlepszą, zapał szczery, chyba bezinteresowny. Żeby chociaż grali. To znaczy, żeby dobrze udawali, umieli odegrać zwykłe sytuacje, scenki „życiowe”, z których niby zbudowana jest ta sztuka. Już nawet nie myślę, nie marzę o „byciu” scenicznym, o jakiejś prawdzie ludzkiej, która mogłaby przenikać ze sceny na widownię, jakiejś rzetelnej autentyczności zachowań, świadczącej o osobistym przejęciu się demonstrowanymi sprawami. Nie, oni tylko markują udawanie, maskują pokazywanie, z dużą, trzeba przyznać, energią wykonują stereotypy ruchów narzucone im przez stereotypowość ustawienia – chyba przez reżysera – postaci, ról.

Posiedli w tym taką sprawność, że nikomu nie udało się utrafić w jakiś prawdziwy ton sceniczny, ludzki głos. Taki na przykład „drobiazg”: aktor kreujący rolę główną, składającą się w dużej części z całkiem osobistych monologów-zwierzeń, nie splamił się ni razu jakimkolwiek kontaktem, niechby i tylko wzrokowym, z publicznością. Obserwowałem najpierw z ciekawością, potem z rosnącym współczuciem, wreszcie z podziwem jego wysiłki, by skrzętnie omijać nie tylko okiem, ale i świadomością fakt, że ktokolwiek oprócz niego (i czasem kolegów po fachu) znajduje się na sali. Nic, mur, rien, nihil, pustynia.

To samo, na mniejszą skalę, inni artyści. Skąd ten lęk przed ludźmi? Ta niemożność powiedzenia twarzą w twarz tych paru, parunastu zdań, które przecież zostały dla nas o nas napisane (albo tak sobie przynajmniej autor zamierzył, bo skutek nie zawsze odpowiadał założeniu). Ta straszna, nieszczęsna bariera między nimi a nami, choć ani kurtyny, ani rampy, nic, tylko goła przestrzeń, trochę powietrza. Właśnie nic, jak na złość, wyzywająco. Wyobrażam sobie teraz, jak ich musi męczyć ta konwencja „szczerości”, „bezpośredniego kontaktu”, bo że dla nich jest jeszcze jedną szeregową konwencją, to nie ulega wątpliwości. Pewnie marzą podświadomie o powrocie do starych, wypróbowanych desek teatralnych, porządnej kurtyny, ciemności na widowni. A tu jeszcze do tego to pełne światło cały czas. Ale tak trzeba, taka moda, tak zarządził reżyser, więc co robić. Bezradne produkty społecznej dezintegracji, jałowej sztuki, mniemanego teatru.

No cóż, dokończmy tego misterium męki, skorośmy tu przyszli. Wracajmy do akcji, choć wyc się chce, gryźć i płakać na przemian.

Staliśmy na aferze wywłaszczeniowej. Po niej afera kryminalna: sprawa zamordowania komunisty, potajemnie zabitego bodaj z ludowej zemsty za nazbyt gorliwe wprowadzanie Nowego. Akcja nadal trochę mi się mąci, pojawia się facet zwany „klerykiem” (pseudonim? profesja?), nasz bohater zmusza go do ucieczki i ukrycia się, bo choć bodaj wie, że niewinny, woli go tak spławić niż bronić przed urobioną opinią, iż zamordował. Może było jeszcze trochę inaczej, ale myślę, że nie ma to większego wpływu na całość. Wraca znów na moment plan pierwszy, to znaczy plan szpitalny. W nim nowa postać, inny chory. Artysta, oczywiście genialnie stereotypowy: wygląd podstarzałego amanta operetkowego, uwodzi pielęgniarkę, śpiewa z kabotyńskim wdziękiem, zagrywa się na śmierć.

Zmiana planu – pojawia się znany nam przyjemniaczek w tajnej misji, tym razem, zgodnie z wymogami epoki (już lata sześćdziesiąte) przebrany w nienaganny popielaty garnitur. Daje bohaterowi do zrozumienia, że przydałby się jakiś oficjalny papierek, na przykład matura, której bohater oczywiście nie zdołał zrobić, bo lasy, wojna itp. Tymczasem w domu też nie najlepiej, żona ruga małżonka za używanie wódki przy ogólnym braku starań o pozycie. Dostojnie, acz z przebłyskami hysterii, wkracza wraz z żoną stereotyp nie zrozumianej kwoki domowej, której mąż zajmuje się swoimi sprawami, a ona, rzecz jasna, ta gorsza. Zmarnował jej (naturalnie) życie, o czym go powiadamia o tyle zbędnie, że i tak można się było tego od początku domyślić. Potężna jest natura stereotypu, i nawet tak odporny nań twórca jak Wojciech Brzozowicz powinien czasem brać to pod uwagę.

Potem jest jeszcze wstawanie z łóżka po zawale (plan szpitalny), kolejny dialog z córeczką o niemożności kontaktu interpokoleniowego, do czego dołącza syn, przy czym stereotyp wzajemnego niezrozumienia powiększa się o kilka chwytów w rodzaju: „wyście mieli życiową przygodę, a my nie”, „za historię płaci się zdrowiem”, „myśmy przyszli na gotowe”, „wasz ojciec robił Polskę”, „my nie chcemy żyć jak ojciec” itp. Wychodzi z tego, że ojciec był zawsze wierny sobie, a teraz nie rozumie, dlaczego wszystko się rozsypuje, dzieci nie chcą go słuchać, a świat idzie sobie raczej obok.

Dialogi są niewątpliwie szlachetne i w szlachetnej pasji pisane, tyle że nieuchronnie tkwi w nich jakaś podrzędność problemowa (choć same problemy zasadnicze), publicystyczna wtórność i myślowa ewidentność, która najsluszniejsze racje i obserwacje zmienia w komunały. Choć być może, iż to filtr teatralnej inscenizacji czyni je takimi.

Coraz większe zmęczenie widać wśród naszej dwunastki widownianej, cierpiącej jeszcze dodatkowo na twardość krzesel, wedle znanego teatralnego prawa, że niewygodna fizyczna jest wprost proporcjonalna do męki duchowej.

Chyba jednak zbliżamy się powoli do finału. Jeszcze „ostra” scenka z tajniakiem, ojciec robi mu musztrę w propagandowym stylu, acz z podtekstem krwawo-ironicznym, uśmiech-oklaski-uśmiech-oklaski, patrzcie na marionetkę reżimu. I zaraz, za chwilę pojawiają się pojedynczo na scenie wszyscy, którzy brali udział w spektaklu, ustawiają się w pary, tańczą walca „liberalno-opozycyjnego”, co ma być kolejną krwawą ironią, współczesną parodią chocholego tańca. Wodzirejem jest – jakżeby inaczej! – nasz elegancki na nowym etapie tajniaczek. Bohater, acz ciężko przez życie doświadczony, przecież jednak zdrowy w kręgosłupie, wywała towarzystwo na zbite pyski.

Jeszcze plan pierwszy, ten całkiem pierwszy, z początku spektaklu, kiedy to bohater zastanawia się nad zaproszeniem gości na jubileuszowy bankiet. Wchodzi żona, obładowana siatkami, a jakże. Zakładam się szybko ze sobą, czy powie o kolejkach. Wygrywam, ale bez satysfakcji. Za chwilę zjawiają się wszyscy pozostali, bardzo na poważnie, pielęgniarz wkłada bohaterowi białą koszulę, amarantowy krawat, na to czarną aksamitną marynarkę, on cały czas jak kukła nieruchomy. Przez drzwi dla widowni wchodzi Gość, ważna szychta, ta od listownej zapowiedzi odwiedzin. Jest to ten sam „kleryk”, którego poznaliśmy wcześniej jako mniemanego mordercę, zmuszonego do ucieczki i ukrywania się. Bohater przeżywa w związku z tym coś jakby szok, ale bez większych konsekwencji, bo wszyscy ni stąd, ni zowąd zastygają w martwych pozach i tak zostają aż do skromnych oklasków i ukłonów, co rychło następuje.

Wychodzimy z Domu Kultury. Zimne wrześnie powietrze wciska się pod kołnierze. Za nami w ponurym milczeniu wysuwa się grupka widzowa, ktoś jeszcze w hallu żegna się z którymś z artystów, pewnie rodzina albo znajomy.

Włazimy do wyziębionego fiacika. Po kilkuset metrach dostaję napadu bzuma, czyli kota po Walerianie, co udziela się przyjaciółce za kierownicą. Rozdzieramy gardła w katartycznym zaiste śmiechu i wrzasku. W pewnej chwili z nocnej ciszy dolatują jakieś inne dźwięki: to z samochodu stojącego obok nas na światłach skrzyżowania. Tamci, na nasz widok, wymachują rękami, potrząsają podniesionymi kciukami w międzynarodowym geście solidarności, coś też krzyczą, kiwają głowami, dają do zrozumienia, że rozumieją. Rozpoznamy w nich współwidzów Horyzontowego spektaklu, teraz wreszcie – jak my – odprężonych i wolnych, wolnych mieszkańców swego dziwnego kraju, gdzie wypowiedzenie kilku słów prostej prawdy jednego Polaka do drugiego Polaka odbywa się pośród zgrzytów, jęków i udręki, niewidzialnych kurtyn, zasłon i woali, gdzie artysta powołany do mówienia nie śmie spojrzeć rodakowi w oczy, a rodak w milczeniu wymyka się z teatru, by nie robić przykrości tamtemu smutnemu urzędnikowi sceny.

Kilka lat temu mój przyjaciel Jerzy Goliński, były reżyser, głosił teorię, że w sytuacji ogólnego zakłamania i paraliżu języka artyści teatru otrzymali największą szansę ich życia i zawodu: mówić prawdę, ratować honor słowa i sensu, porozumienie człowieka z człowiekiem. We wrześniu 1980, po wyjściu z Teatru Horyzont, myślę, że stracili tę szansę co najmniej podwójnie.

---

Teatr Horyzont w Warszawie. Jacek Stwora – *Nadspodziewany początek bankietu*. Inscenizacja i reżyseria – Wojciech Brzozowicz.

## Notatnik jurora

17 X 1980. Piątek.

Cieszyn, południe, słońce jak w czerwcu. Wsiadamy (we trzech jurorów) z syrenki. Gdzieś tu na Rynku ma być Dom Narodowy. Pokazują. Wchodzimy, ślady remontu, jeszcze pachnie farbą. Musimy znaleźć organizatorów SeMaForu, czyli VI Cieszyńskich Spotkań Teatrów Małych Form. Znajdujemy, przedstawiamy się. Zdaje się, nie za bardzo wyglądamy na jurorów poważnej imprezy. Dwóch ma brody, a wszyscy w takich jakichś kurteczkach, sweterkach... Na miejscu czeka na nas kolega, też z brodą i też w kurteczce. Tylko jedyna kobieta w naszym gronie odpowiada chyba wyobrazeniom o jurorze festiwalu teatrów amatorskich w Cieszynie. Poważna pani, jednym słowem; ponadto z „Trybuny Robotniczej”.

Oglądam regulamin konkursu. W § 1 skreślona pierwsza część zdania o organizatorach, brzmiąca: „Wojewódzka Rada Związków Zawodowych w Bielsku-Białej...” Aha, he, he! A w § 12 skreślone nagrody: Przewodniczącego ZG ZZPPWOiS w Łodzi (rany boskie, co za skrót?), Przewodniczącego WRZZ w Bielsku-Białej (hu, hu!) i Naczelnika Miasta Cieszyna (?). Zostają dwie po 5000 zł. Oraz nagroda dziennikarzy akredytowanych przy.

Jest jeszcze §8: „Zespoły zgłoszone do uczestnictwa w SeMaFor 80 winny dostarczyć organizatorom materiały reklamowe prezentowanych programów, tekst z pieczęcią Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk”. Ważna wiadomość dla kabaretów, zwłaszcza tych improwizujących.

16.00 otwarcie. Robi się ciemno. Konferansjer najpierw inauguruje, potem prezentuje (nas), wreszcie zapowiada występ – gościnny – wrocławskiego kabaretu Studio 202, czyli panów Niedzielskiego, Waligórskiego, Kaczmarka, Skoczylasa i pianisty. Zawodowcy swobodnie pykają repertuar: na kolejnictwo, układy, my myślimy, oni mówią, na władzę, pożywienie. Śmieszne miejscami, aktualne z poprawką na oczywistość. O dziwo, a może nie o dziwo, najlepsze są improwizacje à la Kleyff, zwłaszcza w wydaniu Niedzielskiego. Ale z wariackich improwizacji Kleyffa i Tarkowskiego wiało mrozem, w największym śmiechu nikomu nie było do śmiechu. Tu fajnie, ciepło, swojsko. Tylko ostatnia piosenka, do muzyki Webera, rzeczywiście poruszająca.

Po przerwie pierwszy konkursowy teatr, Blik z WSI Koszalin. Tytuł dosyć dziwaczny – *Adwento*. Konferansjer: teatr prosił o ogłoszenie informacji, iż premiera odbyła się w kwietniu 1980.

Najpierw tłumek. Trochę w zwykłych ubraniach, trochę w kostiumach baletowych. I jeden, pomalowany na twarzy, z wielkim kotylionem o biało-czerwonych wstążkach. Tłumek bezwładny, on podpowiada ruch, za chwilę wszyscy tak samo sprawni, tańczą jak przewodnik. (Na razie rozumiem). Wodzirej odchodzi. Tłum się powoli rozsypuje. (Rozumiem). Zastyga. I drobne ruchy, jak w *Autobusie* Akademii Ruchu. Gryzienie, jeden drugiego. Ożywają. Jakaś ładna scenka „kopulacji”. Są przedmioty: złożony młotek, gwóźdź, potem coś jakby patyki-szabelki. Nobilitacja „Wodza”. Podlizywanie. I usiekanie go szabelkami. To znów rozumiem,

bo niektórych innych scenek nie. Pantomima, sprawna zresztą, raz jest wprost, raz metaforyczna aż do nieczystości sensów. Ruch techniczny czasem przechodzi w potoczny: celowo? błąd?

Im dalej, tym niestety mętniej. Z trudem łapię wątki. „Lud”, „Wódz”, rozpad, potępienie, wybory, odcinanie. Ten z kotylionem – symbolizuje Ojczyznę? Pod koniec pojawia się osobnik ze skrzydłami, białymi, dobra scena, ledwo nimi rusza (naród przeszkadza mu latać, przygląda się, jak leży, nie pomaga wstać). Ale jeśli to orzeł, czyli Ojczyzna, kto jest tym „ludem”, narodem? Przecie to jedno... Na koniec orzeł zamiata skrzydłami scenę. Nieznany, przyznaję (a niejedno widziałem), numer w teatrze. Symbol, który robi dosłowny porządek. No, no. Ale całość sympatyczna. Ładne obrazy, kompozycja. O coś poza tym chodzi.

Zaraz teatr Wiertło z Kędzierzyna – *Przezrocza*. Konferansjer przekazuje prośbę zespołu o powiadomienie, iż program został zrobiony w 1978.

Ostra muzyka, baloniki, święto ludowe, chorągiewki. Kilku chłopaków w codziennych ubraniach. Jakież porzucane rekwizyty: drewniane młoty, krzesła. Scenka: transmisja informacji z „dołu” do „góry”; górą wychodzi (oczywista) sloganowy bełkot. Film wojenny – i zaraz festiwal kołobrzesci. Wybory. Las biernie podniesionych rąk. I jeszcze tym podobne scenki, „przezrocza”, z życia. Miejscami trąca to *Spadaniem* STU (ale skąd *Spadanie*? Dzie sięć lat temu ci chłopcy byli w podstawówce...), w ogóle konwencja rodem z teatru studenckiego. Surowa, twarda, żadnych ozdóbek. To w porządku. Ale teraz, w tej chwili – mało nośne informacyjnie. W treściach zwłaszcza. Obserwuje się bardziej, jak to jest zrobione, reszta jest, o horror, w dziennikach (choć nie wszystko, o wyborach jeszcze nie ma).

Przypominam sobie zastrzeżenie, że spektakl jeszcze z 78... Niestety, niewiele to pomaga. Cóż z tego dzisiaj, że oni wtedy byli tak odważni. To liczyło się wtedy. Teraz jest martwe, choć słuszne. Nie w całości, ale w sporej części. Tak to życie zjada argumenty sztuce. Zwłaszcza teatrowi, który chce być współczesny. Oto nauka: nie wolno dać się wyprzedzić. Ale jeśli już tak się zdarzy, uciekać, porzucac, szukać. Wczorajsze rozpoznania, z bólem serca, ale na śmietnik, do archiwum z gazetami. Bo jeśli nie uniwersalia, nie problemy ogólnomoralne albo kultura śródziemnomorska, to tylko tak.

Choć sam teatrzyk w porządku. Widać mnóstwo dobrej woli, próby rzetelnych rozpoznań dewiacji rzeczywistości. Tyle że to już stereotypy. Żeby jeszcze zrozumieli dlaczego. I co się stało z życiem, więc i z ich teatrem.

Teraz dłuższa przerwa, do wieczora. Później będzie kabareton.

Kręcimy się po Domu Narodowym, czyli w praktyce domu kultury, w bufecie kanapki, ohydny miejscowy tonik, coca-cola, piwo. Nie ma specjalnej atmosfery festiwalowej. Zainteresowanie z zewnątrz też przeciętne. Ot, jeszcze jedna imprezka. Mało studentów, choć jest spora filia Uniwersytetu Śląskiego. Mają swoje sprawy? organizowanie NZS-u? zwyczajnie nie obchodzi ich działalność rówieśników-amatorów?

Łazimy w piątkę po Rynku, trochę bez celu. „Pokoleniowe” jury: Krzysztof ze „Sceny”, Jan ze „Studenta”, Marek z radia, Jurek z dawnej sławnej grupy poetyckiej „Teraz”, no i ja, bezprizorny, choć oficjalnie funkcjonuję tu jako „redaktor z «Życia Literackiego»”, co wobec mego wieloletniego rozbratu z tym pismem wygląda nieco humorystycznie. Ale widać ktoś musi być skądś; bycie sobie samemu dla siebie nie mieści się w głowach organizatorom. Żeby była jasność: o tym, że jestem z „Życia”, dowiaduję się na równi z festiwalowiczami.

Zachodzimy na salę, czyli na nasz balkonik. Tam nas odizolowano od „zwyyczajnej” publiczności, dano lampki, stoliki. Mam nieustające poczucie, że i my jesteśmy oceniani. Że musimy (powinniśmy) też grać jakieś role, na przykład Autorytetów. Sytuacja jest dosyć okropna; kusi mnie, żeby jakoś rozbić ten balon, balkon odosobnienia (ach, te sentymenty wyniesione z teatru otwartego), nie najlepiej się czuję w roli oceniacza klasówek, ale wyczuwam, że realizatorom zależy na utrzymaniu ról „uczniów” i „belfrów”, czekają na werdykt jak



na nobilitację, pasowanie na „artystów”. Zbratanie niszczyłoby jakoś ten honor namaszczenia, obniżyło wartość nominacji.

Więc muszę grać rolę belfra. W końcu się na nią dobrowolnie zgodziłem. Rolę dwuznaczną, podejrzaną, choć wobec oczekowań – konieczną. Konieczną?

Kabaret Kontra z Radomia. Nagrody tu i ówdzie. Składa się z zespołu muzycznego, panienki oraz Flipa i Flapa, czyli chudego i grubego. Prezentują polską „akademię ruchu” (z aluzją do rzeczywistej Akademii Ruchu?): „my przedni”, „my tylni”, dialog – znów – „góry” z „dołem”, tylko z innej perspektywy. Typowa składanka estradowa, wice w rodzaju: „Życie jak w samolocie – piękne widoki, a rzygać się chce”. Parę ładnych piosenek, głównie w wykonaniu panienki, która jednak zdaje się zwracać większą uwagę na dykcję i formę niż na treść; śpiewa nieźle, ale unosi się już nad nią duch Reginy Pisarek.

Widownia, czekająca na kabarety chyba bardziej niż na teatry, reaguje dosyć niemrawo, brawka, śmichy, ale takie jakieś. Leci w kółko schemat – wic i piosenka. Nadal ogólniki. Ostrość na wczoraj. Nie pamiętam, czy zastrzegli się, że program zrobiony co najmniej przed wakacjami. Jest wreszcie coś na bieżąco: chudy wyciąga plik „Trybun Ludu” i prezentuje kolejno – od października 56 przez grudzień 70, czerwiec 76 do sierpnia 80. Że wszędzie „od-nowa”, tylko w 76 „od-siadka”. I koniec. Znów brawka, on kłoni głowę w poczuciu spełnionej misji. Żałość, niestety.

Od jakiegoś czasu obserwuję muzyka, który wchodzi na piosenki; staje z boku, bierze do rąk bongosy i z absolutnie smutno-obojętnym wyrazem twarzy macha do taktu. Najkrótsza recenzja w wydaniu kolegi z zespołu.

I oczywiście na zakończenie kwiatki od dwóch przedstawicielek organizatorów. Ten rytuał powtarza się niezmiennie.

Teraz, po niedługiej przerwie, kolejny kabaret. Nietoperz z Radomska. Konferansjer: żeby przekazać... tym razem z maja 80. No tak, jesteśmy w domu. Z początku myślałem, że w tych datach idzie o podkreślenie pewnej historyczności repertuaru, żeby nie mieć za złe, ledwo miesiąc z hakiem od sierpnia, nie było czasu na przygotowanie czegoś nowego (choć kabaret, jak bodaj żadna inna forma sceniczna, może przecież reagować z dnia na dzień; tyle że do tego potrzebny szybki refleks i sprawna refleksja). Teraz wiem, że wcale nie idzie o usprawiedliwienie. Te daty mają być powodem do dumy. Że myśmy wtedy już wiedzieli. I przywalali. W tej licytacji dat premier – kto wcześniej wiedział i przywalał – na razie prowadziłby teatr Wiertło.

Jeszcze jedno zboczenie kultury, która już nie umie funkcjonować normalnie. Konsekwencja przymusowego milczenia, autocenzury, powykręcanych pojęć. To samo, na skalę oczywiście odpowiednio większą, odbywa się od paru tygodni w pismach, w telewizji, na zebraniach związków twórczych. Każdy rzecz jasna wcześniej wszystko wiedział, tylko nie mógł. (Choć niektórzy mogli – i to jest nieszczęście aktualnych dobiegaczy, kontestatorów antydatowanych).

Program Nietoperza nazywa się *Smutek wesołego miasteczka*. No więc oczywiście karuzela. Jest to czerwony wieszak z wiszącymi łańcuchami, dołem przymocowanymi do krzeseł. Na ostro, ostro. Trzech facetów, dwie panie. Z boku, obok fortepianu, pojawia się smutny z bongosami. Ale inny. Program, jak się można zorientować po pierwszych minutach, nie jest składanką, lecz rodzajem zakomponowanego scenariusza fabularnego. Do wesołego miasteczka przyjeżdża inspektor, siada z boczku przy stoliku, będzie dyrygował i notował. Artysty, wyrobnicy rozrywki, muszą rozśmieszać naród. Ale póki co ten rzeczywisty, na widowni, jakoś nie bardzo się śmieje. Nie dlatego, że „gorzka ironia”. Raczej dlatego, że drętwa mowa, wyświechtane numery. Rzecz jasna wszystko jedna wielka aluzja. Metafory gonią metafory, nie ma zdania bez podtekstu, przy czym widać na odległość, że to maski na cenzurę, a nie żadne wyższe cele. Komu się chce bez przerwy odszyfrowywać szczegóły, skoro i tak wszystko wiadomo po pierwszych słowach? Dowcipy oparte na jednym koncepcie ciągną się

bez końca, jak choćby ten o „taterniku”, co chce zwiedzać, jakżeby inaczej, „góry”. „Turystyka wysokogórska należy do niebezpiecznych zajęć” – dowiaduje się od przewodnika, który wie wszystko o „górze”, na którą raz się wchodzi, raz z niej spada, i tak dalej, do znudzenia.

Są jeszcze momenty serio. Panienka z twarzą w punktaku recytuje – trzykrotnie – wiersze do Ojczyzny, od której poeta domaga się, by przynajmniej „zostawiła miejsce na zwykły niepokój”. Najpierw zły kabaret, teraz zły teatrzyk poezji. Próby inscenizacji demaskują aktorów, którzy w poczuciu lepszej sprawy coś „grają”, schowani za maski jakichś „postaci”. A że teksty martwe, aktorzy pożał się Boże, wszystko wychodzi po prostu nudno i nijako. Ponadto z dramaturgią spektaklu słabawo, przez ostatni kwadrans finał idzie za finałem, a końca nie widać. Gdy wreszcie przychodzi, ulga spływa na nas niczym łaska niebieska.

Potem – szok. Kabaret Bi-Ba-Bo z Łodzi. Średnia wieku: około siedemdziesiątki. Zespół rencistów wbiega na scenę wcale zwawym krokiem tanecznym, stroje z fin de siècle’u, babcie machają nogami jak La Goulue w najlepszym okresie Moulin Rouge, dziadkowie, przy których Ludwik Sempoliński wyglądałby na harcerza, gracko wywijają laseczkami... Zaciągającym miejscami, ale odważnym chórem wykonują pieśń rencistów o wyższości wieku emerytalnego nad każdym innym. Następnie panie śpiewają balladę dziadowską do słów Boya, potem solo dziadka już nie frywolne, ale zgoła sprośne, na tę samą nutę w chwilę później rześka starsza pani wyśpiewuje piosenkę o damskim polowaniu... Gdyby nie znakomite poczucie humoru, autoironia, byłaby to pornografia co się zowie; ale piosenka o pannie Andzi, co ma wychodne, bądź ta o korzyściach ze strażackich sikawek nabierają w tym kontekście zupełnie innych walorów. Śmieszność niesłychana, ale delikatna, sympatyczna, bez żadnych (bo skąd) sekspodtekstów, czysta sztuka świadomego kabaretu.

Widać ponadto, że ktoś pomyślał o całościowej kompozycji programu: zaczęło się od „wysokich sfer”, salonów, a potem coraz niżej, przyspiewki miejsko-knajakkie, podwórkowe, ludowe, aż po autentyczne szmoncesy. I finał: staruszkowie w dzieciennych ubrankach śpiewają, że „życie zaczyna się po siedemdziesiątce”. Zamknięte koło biologii, cyklu życia; starość, świadoma uroków rzeczywistego i anegdotycznego zdziecinnienia, deklaruje radość życia – dla radości samej. *Umarła klasa à rebours*. O tyle może nawet tu i ówdzie autentyczniejsza, że w Bi-Ba-Bo wszyscy tylko i wyłącznie mówią i żyją za siebie, na własny rachunek. Śmieszność staruszków jest ich wyborem, ironiczne samoobnażenie prezentują z całą odwagą starczej brzydoty i mądrości.

Jakie to rzadkie, prawie unikalne. Żywi ludzie w teatrze. Nieważne teksty, nieważna muzyka, inscenizacja, choć oczywiście też ważne na swój sposób. Bi-Ba-Bo udowadnia przez trzy kwadransy najstarszą (jak tu to brzmi...) prawdę teatru, że liczy się przede wszystkim człowiek. Jaki jest, tu i teraz, prawdziwy Ktoś. Długie, serdeczne oklaski to nie tylko podziw dla wyzwania rzuconego biologii. Poczucie nie tylko ciekawostki przyrodniczej.

Na dzisiaj koniec.

18 X. Sobota.

Drugi dzień festiwalu. Lekkie chmury rano, potem słońce. Ale smętnie. Zwlekamy się na dziesiątą do klubu, ma być dyskusja, spotkanie z teatrami. Wczorajsi bohaterowie są bodaj w komplecie. Zaczynamy. Najpierw stwierdzenie, oczywiste, że wisi nad nami, nami wszystkimi, sprawa Sierpnia, jakby fatum, przeszkoda nie do ominięcia, wobec której trzeba się jakoś określić, znaleźć niezależnie od osobistych przekonań czy chęci. Nie widać tego za bardzo na festiwalu. Nawet w kabaretach, zwłaszcza w nich. Oni na to, że trzeba refleksji, ułożenia się problemu, by p o t e m móc coś powiedzieć. Nie dociera do nich, że właśnie teraz jest ich czas, teraz kiedy jeszcze właśnie nie wszystko gotowe, uporządkowane, ustalone, nazwane.

Na razie jeszcze zbyt są zafascynowani tym, że przywalają. Nieważne komu i kiedy. Mówią, że wcale znowu tak się wiele nie zmieniło. Na razie przynajmniej, w sferze faktów. Cho-

dzi im jednak nadal o okoliczności zewnętrzne. Nie o siebie, własne myślenie; co by można, trzeba zrobić, by się polepszyło. Jak s i ę zmieni, zrobimy program.

Krzysztof słusznie mówi, że jak się nie bardzo wie, co robić w teatrze, najlepiej zająć się póki co samym życiem. Może to da bodziec dla przyszłych refleksji. Nikt nikomu nie każe, amatorom zwłaszcza, być za wszelką cenę teatrem. Można być grupą działań społecznych. Pomagać nowym związkom, próbować szukać rozwiązań struktur demokratycznych na przykładzie własnej grupy.

Oni odpowiadają, że u nich w miasteczku to, co robią, świetnie chwytą, ludzie się cieszą, że mają taki fajny teatr, kabaret. W podtekście: co wy tu gładzicie, czepiacie się, ludzie nas chcą i rozumieją.

Rzeczywiście problem. I nie ich, teatrów, wyłączna wina: to ogólnospołeczna niedojrzałość, wtórny jakby infantylizm, powierzchowność w odbieraniu bodźców emocjonalnych i intelektualnych. I może przekonanie, że teatr jest tylko po to właśnie – by mówić rzeczy śmieszne i znane.

Nie wiem, nie wiem. Mam czasem poczucie zagubienia w tym wszystkim. Raz ponosi mnie pewność własnej racji, kiedy indziej jestem w stanie usprawiedliwić wszystko, co głupie albo podświadome w ludziach – bo przez nich nie zawinione.

Ale zawinili też przecież ludzie. Jacy? Ja też?

Wracajmy do przedstawień. Jeszcze jeden konkursowy wieczór przed nami. Na pierwszy ogień ciekawostka (dla mnie): Teatrzyk ZG Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego z Cieszyna Czeskiego. Aktorów sporo, chyba koło dwudziestki, dziewczęta i chłopcy w wieku zdecydowanie szkolnym. Zaczyna się od kilku przymiarek do scenek Szekspirowskich, z *Hamleta*, *Makbeta*, *Romea i Julii*. Próby stworzenia „teatru”. Ale wszystko się sypie, bo jak grać, po co grać, w morzu literatury, oceanie problemów, jak się w tym prawdziwie odnaleźć? Przy okazji demaskują fałszywy teatr, sztuczne oddychanie sceny. Nagle złamanie konwencji: w ostatniej scenie, tym razem Molierowskiej, z Komandorem i Don Juanem, ten pierwszy rzeczywiście powala aktora na ziemię, potem powala Reżysera. W grupie rodzi się autentyczny strach. Zjawia się inny facet, który już bez żartów „ustawia” od nowa te same co poprzednio sceny. Ma chyba przedstawiać „reżysera życia”, czy też życie jako wielkiego Reżysera. Wydobywa z tych scenek rzeczywistą grozę, która udziela się zespołowi.

A potem coś się psuje. W samym przedstawieniu. Robi się jakieś mętne, pojawiają się świece, krzyki, gonitwy „ekspresyjne”... Jak łatwo się domyślić, nowy Reżyser sięga po rząd dusz... ale coraz mniej wiadomo, o co chodzi, za to rośnie spektaklowi ta sama gęba, którą aktorzy przyprawiali na początku innym teatrem, kto z tyjatem wojuje, od tyjatu ginie. A szkoda, bo dzieci bardzo sympatyczne, przeżywające ogromnie swój występ.

I zaraz Teatr Poezji i Ruchu Całkiem Serio ze Świdnika. Debiutanci z różnych, jak podkreślono, środowisk. Znów spory zespół. Nawet próba scenografii: nad sceną wiszą grube sznury, światło też precyzyjnie zaprojektowane. Spektakl oparty jest na wierszach (poemacie?) węgierskiego poety Ferencza Juhasza. Najpierw chwila recytacji, dziewczyna i chłopak w strojach wyraźnie folklorystycznych, poezja zaskakująca gęstą metaforyką, ale recytacja niestety okropna, przeszkadza w śledzeniu znaczeń tekstu. Ponieważ poezja ekspresyjna, aktorzy też „przeżywają”, co niech im Bozia i Grotowski odpuszczą.

Potem odbywa się szereg etiud pantomimicznych. Miga światło, robią „śnieg” na widowni i scenie, kładą się na podłodze w „gwiazdę”, potem unoszą i rozkładają ręce na kształt skrzydeł... Głośna muzyka, gdzieniegdzie strzępy recytacji poematu, który byłby może fascynujący w cichej lekturze, natomiast w przekazie teatralnym dokładnie gubią się wszelkie jego sensory i przesłania. Zagęszczona metaforyka nie pozwala skupić się na niczym, tym bardziej że leci ze sceny recytacyjnym potokiem przetykanym baletopantomimą, najlepszym zresztą elementem spektaklu. Wychwytuje się poszczególne motywy, że jakaś matka, jakiś syn, rozszałała przyroda, syn zamienia się w jelenia czy też jelen w syna, mnóstwo dość szokującej erotyki w

rodzaju: „prącie jak fioletowy język wisielca”, zaś „dziewice o sromach z kruszczu”, niczego jednak nie rozumiem, wybaczcie, umysł natężam ciekawie, ale nic, nic, chaos, belkot.

Co za pomysł? Podejrzewam w tym rękę jakiegoś niewyżytego instruktora albo reżysera, który postanowił wciągnąć grupę młodocianych entuzjastów we własne obsesje. Znać po spektaklu fachowca, który miał do czynienia z teatrem, ale coś mi się widzi, że ten grajek wie swoje stadko w kierunku, niestety, Pięknej Bredni. Oto jedna z granic teatru amatorskiego: skrajna wsobność, samowystarczalność. Czuję się, jako widz, doskonale zbędny. Miłość do teatru bywa czasem niepodzielna.

Ostatni teatr w konkursie: krakowski Kto, ze spektaklem *Ogród rozkoszy*. Jakieś rusztowania, deski... Coś mi to przypomina. Po pierwszych wejściach aktorów już wiem: widziałem ten spektakl ze dwa, trzy lata temu, w starej siedzibie Teatru STU. Zrobiła go młodzieżowa grupa częściowych odszczepieńców STU, bodajże niezadowolonych z aktualnego repertuaru macierzystej sceny. Wzięto też paru ludzi z zewnątrz. Tamten spektakl odwoływał się jakby do mitycznej już tradycji STU – *Spadania*. *Ogród rozkoszy* odebrałem wtedy jako ponowną próbę wypowiedzenia się wprost o życiu, polityce – pod koniec lat siedemdziesiątych. Ale nie podobał mi się sam spektakl. Rozgadany, przekrzyczany. Zabrakło mu ponadto tej cechy, którą wygrywało *Spadanie*: wiarygodności osobistego udziału w życiu – i jego scenicznej wersji. Bo miała to być mała antologia dziejów Polski ostatniego trzydziestoparolecia: od chaosu powojennego przez socrealizm. Październik, lata sześćdziesiąte aż do jakiegoś „dziś”, zresztą nie sprecyzowanego. Antologia z poprawką na perspektywę „oddolną”, widzenie rzeczywistości przeważnie od strony rządzonych, manipulowanych.

Teraz to samo. Tyle że lepiej, sprawniej. Udoskonalili scenariusz, grę, kompozycję. Już jest całkiem niezłe przedstawienie. Ale (ile razy jeszcze będę to musiał powtórzyć?) myślowo wtórne, problemowo ewidentne. Między Konwickim, Hłaską a gazetą rozgrywa się dramat autentycznego zaangażowania duchowego, rozmywanego dziś dodatkowo przez okoliczności zewnętrzne. Także przez swoistą, dosyć zresztą zdumiewającą u tego zespołu głuchotę na aktualny kontekst sytuacyjny, tak mści się – w teatrze – przywiązanie do wypowiedzi raz kiedyś sformułowanej. Wertuję tekst autokomentarza do spektaklu. Wynika z niego, że wiedzą, iż mówią rzeczy dosyć znane. Ale to ich świadomy wybór: powtarzać je raz, i raz jeszcze, bo widać nie do końca oczywiste, skoro tak łatwo powielamy w życiu te same błędy. Skąd więc moje zmęczenie, znużenie? Może formą, nazbyt już wyeksploatowaną? Może nazbyt – jednak – płytką wiedzą realizatorów o świecie, głównie „literacką”, bo przecież skąd im do autentycznej wiedzy o polskiej historii przynajmniej dwudziestu powojennych lat? Wątpliwe to argumenty. Więc co jeszcze?

Zbliżamy się do końca festiwalu. Pozostały dwa kabarety. Jan i Marek, oblatani w temacie, twierdzą, że to powinno być najlepsze. Najpierw zespół Kuba i Przyjaciele z Bytomia; program pod tytułem *Sublokatorzy*.

Zaczyna się z dużym hukiem. Od przywitań „po staropolsku: śniegiem i solą”. Niby składanka dowcipów, ale na konkretnym motywie fabularnym, trochę jak w *Nietoperzu*. Motyw prosty – dom i jego mieszkańcy (oraz sąsiedzi, oczywiście). W domu mieszka Gospodarz, Sprzątaczką tudzież Sublokator. Gadki między nimi, piosenki. Temat wiców w kółko ten sam, ale literatura lepsza. Dowcipy lingwistyczne, paradoksy – po prostu na wyższym poziomie. Nie wszystkie zresztą. Numery sytuacyjne na zmianę raz świetne, raz przeszarżowane do granic kiczu. Z jednej strony zabawny pomysł z gimnastyczną demonstracją „narodowych wskaźników” gospodarczych i planowych – z drugiej głupawy, bo ograny: partyjka w znaczne karty i nieodzowne szulerstwo (kto z nami i o co, kto nas robi w konia itp.). Dobrze rozegrany numer krótkiej historii PRL na motywie hokeja-cybergaja, trochę ryzykownych pomysłów w rodzaju: „Co Alicja widziała po drugiej stronie żelaznej kurtyny?”, i finał trafiony w aktualność, choć, jak donieśli wtajemniczeni, znany od lat – o fortepianie, który przyznał się po trzecim przesłuchaniu (oczywiście Konkursu Szopenowskiego).

Mieszane mam uczucia. Lepsze to w sumie od poprzednich produkcji, ale zbyt mało jeszcze wycucia, zwykłego wycucia tonu. Za często nie zgadza się im poziom dowcipów; to, co zyskują na jednym, tracą na innym. Może to tylko kwestia obycia, ogrania, po prostu treningu samowiedzy?

Brawurowo zaczyna się też kabaret Długi z Gliwic, znany już z estrad studenckich. Pierwszy wyłom z konwencji – że prowadzi rzekomy dialog między sceną a widownią. Dlaczego rzekomy – okaże się za chwilę. „Publiczność” (społeczeństwo) domaga się od „artysty” (przywódcy?) zmiany programu; ten proponuje nie tyle zmianę, ile wymianę – hasel na inne, przykładowo: „Nosił wilk razy kilka, a w sobotę mu łeb ucieli” albo „Wiódł ślepy kulawego, a Pan Bóg kule nosi”. „Publiczność” (społeczeństwo) nie jest jednak zadowolona. Jej chodzi nie o poprawę „starego”, tylko o całkiem nowy program. „Proszę zamknąć drzwi, będziemy teraz mówili otwarcie” – proponuje „odnowiciel”. I tak dalej, i tak dalej.

Pary starcza jednak na krótko. Kiedy dwójka artystów z widowni (bo to byli, a jakże, artyści) dołącza do kolegi na scenie, i zaczynają się zwykle numery z towarzyszeniem fortepianu, coś się psuje. Wpadają w szablony, ciągną wice za uszy, a że aktorsko też tak jakoś miejscami nie za bardzo, puenty siadają z głuchym piaskiem. Jeszcze co jakiś czas ożywa któraś piosenka, skecz, choćby ładny pomysł z otwarciem – z uwagi na „nowy program społecznych zapotrzebowań” – nowoczesnej Walcowni Talentów, miast tradycyjnej kuźni. Ale wkrada się zwykła nuda, chłopcy przestają panować nad sceną, przegadują dowcipy. Przestaje być śmiesznie. Nie dlatego, że mówi się w gruncie rzeczy o sprawach niewesołych (taka pewnie była intencja), tylko dlatego, że i teksty gorsze, myśl oczywistsza, realizacja słabsza. Choć i tak zaszli najdalej w aktualną współczesność, to im trzeba oddać. Finał jednak zastanawiający – jak na kabaret. Zapada ciemność, przed chwilą zwałił się domek z klocków budowany pracowicie pod dyktando, i głos z mroku: „teraz, droga publiczności, można się śmiać”.

Idziemy się śmiać (na ponuro) do hotelu. Festiwalowicze zostają na balu specjalnie dla nich sporządzonym. Jest, jakżeby inaczej, naprędce sprokurowana dyskoteka: smutne trzy światełka migające nieregularnie, jak popsuta sygnalizacja uliczna. I muzyka. Także nowość: brak alkoholu, bo młodzież. Może by zostać, pogadać... Nie, coś mi się w środku zapada, jakaś niemożność inteligencko-pokoleniowa, ponadto obrzydzenie do tego miejsca, tego anturażu pseudorozrywkowego. Jutro pogadamy, w pełnym świetle.

19 X. Niedziela.

Chłodno, leje. Szara polska jesień w klasycznym wydaniu. Idziemy na dwunastą do klubu na kolejną dyskusję. Chcemy od razu ogłosić nasz jurorski werdykt, nie oszukujmy się, tylko na to czekają. Oficjalne zakończenie imprezy ma być wprawdzie po południu, ale to tylko formalność. Jeszcze wczoraj w nocy siedliśmy na godzinę i ustaliliśmy, że nagrodami podzielią się dwa teatry: Blik i Kto, oraz dwa kabarety: Kuba i Przyjaciele tudzież Długi. Właściwie są to tylko wyróżnienia; nie było niczego, co zasługiwałoby na grand prix. I jeszcze specjalne, honorowe wyróżnienie dla Bi-Ba-Bo. Nagrody dziennikarzy nie będzie, bo nie ma dziennikarzy.

Początek dyskusji – rozpaczliwy. Obie strony może by i czego chciały od siebie, ale jakaś wielka niema gęba zawisa nad salą; skutek wczorajszego wygadania? Oni prawdopodobnie oczekują wskazówek, wyjaśnień, a my... sam nie wiem. Dziwne uczucie. Trzeba by porozmawiać (ale teraz robią to wszyscy, na zebraniach, w telewizorze, na ulicy, w pracy, oczywiście najgłośniej ci, którzy wcześniej milczeli). Wreszcie coś rusza, niemrawo, głos za głosem. Któryś kabaretowiec rozładowuje przytomnie atmosferę, śmiechy, klincz trochę puszcza. Tak jak przewidywaliśmy: oczekuje się tu od nas – bo tak bywało na poprzednich konkursach – pracy zgoła instruktorskiej. Pokazania co złe, co dobre, i w jakim kierunku pracować, żeby się

rozwijać. Tłumaczymy, że my tu raczej nie po to, wolelibyśmy o czymś porozmawiać, o życiu może... Wyczuwam, że sala jakby się cicho dzieli: na tych, którzy przyjechali po dyrektywy i pouczenia, i tych, co chcą tak w ogóle. Tym pierwszym niestety nic albo niewiele mamy do zaoferowania. Powiedzieć na przykład, że tekst grafomański, że źle grają? Na to oni, że w ich miejscowościach się podoba, i ludzie chodzą. Więc robić seminarium polonistyczne? Kurs aktorski? W dwa dni?

Ktoś proponuje, żeby dać sobie spokój i pójść na obiad. No dobrze, chodźmy. Trudno. Może innym razem. Tego nie da się robić na rozkaz. Musimy się oswajać ze sobą, wciąż i nieustannie, aż do skutku. To musi wracać powoli. Więc nic na siłę.

Już jesteśmy w drzwiach, kiedy podchodzi paru chłopaków: – Jesteśmy z Wiertła, chcieliśmy o coś spytać, ale gdzieś na boku, może w tamtej salce. – Oczywiście, chodźmy. – No więc... – Jak tam z nami, z naszym przedstawieniem, co wam się nie podobało, czy zrozumieliście dobrze nasze intencje? Odpowiadamy. I nagle, w parę minut, robi się rozmowa. Ważna, o stereotypach w teatrze i stereotypach w życiu. Mówimy o niemożnościach i szansach sztuki właśnie dziś, gdy życie tak głośnie, że praktycznie zagłusza aktorów. Jeszcze o tym, o tamtym. Pół godziny, godzinę. W pewnej chwili łapię się na tym, że gestykuluję, zdejmuję kurtkę, podnoszę głos... Rozmawiamy. Rozmawiamy.

## Duchy w pokoju

### 1

Kantor żywiłowo nie znosi Grotowskiego. Nie mówi o nim nigdy wprost; jakby nie chcąc wywoływać złego ducha, używa zastępników, omówień, określeń przenośnych. Najczęściej mówi: szarlatan. Ten Szarlatan. Albo: „niektórzy szarlatani”, „są szarlatani w teatrze”. Szczerze mówiąc, nie wiadomo, o co naprawdę w tym totalnym, acz utajonym sporze chodzi. O formułę teatru? Ta jest zbyt różna. O pojęcie „teatr ubogi”, które Kantor wymyślił jeszcze w czasie wojny (gdymiał swój Cricot I), a którym Grotowski posługiwał się jak własnym (może nie znał tamtego)? Może o fakt, niebagatelny zresztą, że Grotowski realizował swój „teatr ubogi” w ramach teatru-instytucji, z etatami, zapleczem, zabezpieczeniem itp., natomiast Kantor, wieczny włóczęga teatralny, zyskał kawałek miejsca na swój teatr, ba – na muzeum teatru! – dopiero w ubiegłym roku, już po wszystkich światowych sukcesach *Umarłej klasy*? Dziś, po latach tułaczki (przytuliskiem były tylko krakowskie Krzysztofony). Kantor stawia swoją antyinstytucjonalność na piedestały Zasady, Głównego Warunku Tworzenia. Być na marginesie – oto SIŁA SZTUKI. Skąd więc te zabiegi, żale i pretensje o brak zabezpieczenia, brak lokalu, dotacji itp., uwieńczone wreszcie wyjazdem do Włoch, bo tam dawali miejsce na próby, pieniądze, po prostu warunki?

Sprawa jest chyba prosta: nawet Margines musi z czegoś jakoś żyć. Kostiumy, rekwizyty, światło, muzyka, podróże, sala prób. Jasne. Minimum. Żeby przeżyć, zrobić. Idzie tylko o to, by nie dać się zrobić w Instytucję. Grotowski dał się zrobić.

Ale Kantor też. Może nie w Instytucję. W Firmę. Firma Kantora jeździ, reprezentuje, gości, zarabia, uświetnia. Nie jest oczywiście Urzędem, teatrem-urzędem. Ostatnie kilkunastolecie usankcjonowało jednak oficjalnie tego typu firmę i formę teatru, jaką reprezentuje na przykład Kantor i jego trupa. Jest dziwacznym zjawiskiem – w Polsce. Ale nie w świecie. Firma Kantor zbiera najpoważniejsze laury, nagrody, nikomu nie przychodzi do głowy traktować ją jako Margines, wprost przeciwnie. Tu czyha piekło Kantora. Teatr ubogi – prosperuje, że ha. Teatr Śmierci żyje jak basza. Od paru lat dopiero, to fakt. Teraz połknąć jakoś tę sławę, strawić, resztki wypluć. Rozbroić ją w teatrze. Bo w przeciwnym razie czeka na Kantora, jako etap następny po Teatrze Niemożliwym, Teatrze Śmierci – Teatr Sławy.

### 2

Wielka *Umarła klasa*. Co po niej – do niej przymierzane. *Wielopole, Wielopole* nosi na sobie piętno *Umarłej klasy* dostrzegalne po obu stronach rampy. Dla widzów jest naturalną konsekwencją istnienia kiedyś tamtego spektaklu. Dowodem, kto wie, istnienia stylu Kantora. Twórca obu przedstawień pewnie zachnąłby się w tym momencie. To nie styl, to życie. Każda kolejna premiera to kolejny etap życia. Ten przeskok, etapowy, najbardziej był widoczny między *Nadobniasiami i koczokodanami* a *Umarłą klasą*. Nie ma go prawie wcale między *Klasą*

a *Wielopolem*. Więcej je łączy podobieństw, niż dzieli różnic. Lęk, żeby nie odejść za daleko? Za daleko od niedawnego sukcesu? Powtórzyć ten sukces? Bo już wiadoma nań recepta?

Pytania, których nie należałoby zadawać komuś o słabszej albo węższej kondycji artystycznej. Zadaję je, nawet świadom, że odpowiedź może być w całości przecząca.

### 3

Gdyby się głębiej zastanowić, *Wielopole* powinno było powstać przed *Umarłą klasą*. Ono mówi o narodzinach, dzieciństwie, pierwszych doświadczeniach biologii, oczywiście nie wprost. To jest mój ojciec, moja matka. To jest mój dom, mój pokój. Tam stała walizka. Tu było łóżko, drzwi naprzeciwko okna. Ojciec nosił zawsze mundur (innym się go nie pamięta). Rodzina. Umarłe ciała, które na moment ożywają. Pierwsze doświadczenia bytu. Natura egzystencji i natura śmierci. Wspomnienia jako pochodna koszmarów-obsesji.

*Umarła klasa* była doświadczeniem życia przede wszystkim społecznego. Więc późniejszego, kiedy bywa się z ludźmi, obcymi, innymi. Ja między Kolegami, Ja pośród pułapek współegzystencji. Powolna śmierć tych więzi społecznych. Śmierć pokolenia. Śmierć świata, który jeszcze, tu i ówdzie, w szczątkach, przecież żyje. Genialność *Umarłej klasy* polegała między innymi na tym, że pokazywała ona żywe jako w istocie martwe. Obecne tu i teraz – jako nierealne, bez sensu, pozorne. Życie jako Wielki Pozór. Klasa, której mieszkańców zęgną się po raz wtóry.

Świat *Wielopola* nie istnieje już nigdzie poza pamięcią Kantora. Umarł dosłownie i przenośnie, jego sceniczne istnienie jest w całości odtworzeniem, urealnieniem wspomnień.

Ale być może chodzi tu jeszcze o co innego. Analiza doświadczeń społecznych jest w życiu człowieka domeną wieku średniego, męskiego wieku kłęski. Powrót do biologii, pamięci, dzieciństwa dokonuje się później, gdy Koło Życia zbliżyć się będzie do pełnego obrotu. Tak Starzy Poeci wracają do krain swojej przeszłości. Iwaszkiewicz w późnych wierszach, w esejach z *Ogrodów*. Ważyk w *Wagonie*, *Zdarzeniach*. I tylu innych, nie tylko poetów.

Kantor przyznaje się, nie jest to zresztą nic wstydliwego, do pewnej „poetyckości” swojego teatru. „Może poezja jest sygnałem owego drugiego świata, który toczy się na innym torze, poza ścianami naszego pokoju”.

### 4

Listopadowy wieczór. Kantor w Krakowie, po raz pierwszy z *Wielopolem* w Polsce od czasu czerwcowej prapremiery we Florencji. Najważniejszy sprawdzian. Oczywiście publiczne podniecenie, bo sensacja. Tym razem już nie małe Krzysztofory, gdzie setka ludzi robiła tłum. Teraz spora sala dawnego Sokola, słynnego niegdyś klubu sportowego, dziś siedziba zbiedniałej, drugoligowej Cracovii.

Duża przestrzeń do grania, choć ławy i krzesła wypełnione do ostatka. Utkane materacami i studentami Hawet boki między ścianami a pierwszym rzędem. W ogóle mnóstwo młodzieży. Bo „awangarda” (choć de facto już nie, awangarda to przeszłość Kantora, sam przynajmniej tak twierdził, robiąc *Umarłą klasę*).

Tło sceniczne wybite białoszarym płótnem, neutralnym. Kilka reflektorów wzmacnia światło dwóch gołych żarówek zawieszonych nad „pokojem”, osłoniętych jedynie nieśmiertelnymi metalowymi stożkami. Szafa. Stół. Parę krzeseł, prostych, drewnianych. Z tyłu jakby kurtynka z poziomych desek, rozsuwana. Po prawej, w kącie, kilkanaście drewnianych krzyży na stojakach, przypominają cmentarz. Na przedzie samotny krzyż wbity w kopczyk piasku, łopata. Po lewej, też z przodu, na linii krzyża, krzesło, na nim manekin. Wszystko w barwach szarych, ugrowych, zgaszonych, spopielonych.



Pośród tego Tadeusz Kantor. W czarnym ubraniu i białej koszuli. Czarny, długi szal okręcony wokół szyi. Ten jeden element za dużo. Bo już rekwizyt, już sugeruje, że Artysta. Niepotrzebnie.

Kantor chodzi, przysiada, patrzy na tłum, znów chodzi. Czeką. Czasem włącza się do akcji porządkowej, pomaga usadawiać ludzi. Gdy przychodzi ktoś ważniejszy, każe opuszczać miejsca młodzieży. No tak. Ale rzeczywiście ciasno.

Wreszcie można. Daje znak ręką.

## 5

Dźwięk, jakby patyk stuknął o patyk. Dochodzi z różnych stron, głośniki ustawione są kwadrofonicznie. Kantor przesuwą szafę bardziej na bok, wysuwą na plan pierwszy wielkie łożę z przyczepionym u krótszego boku mechanizmem na korbkę. Kręcenie korbką powoduje obrót, po osi, „blatu” łożka. W ustawianiu pomaga szaro ubrana postać kobieca w czarnym czepku wciśniętym głęboko na oczy. Jest to „Wdowa po miejscowym fotografie”, jak głosi program. Jednocześnie pomywaczka i sprzątaczką w zakładzie pogrzebowym.

Zaraz wchodzi inni aktorzy. Część ustawia się po prawej, z tyłu, w grupę „fotograficzną”: to zdjęcie z wojska. Młodzi żołnierze ubrani w szare mundury legionowe, jest rok 1914. Szarość pokrywa ich delikatną warstwą, od butów po czapki. Łącznie z twarzami.

Pozostali tworzą Rodzinę. Ten, który leży na łożku, to trup Księdza, zwanego wujkiem, brata babki. Babką jest suchy, kościsty mężczyzna w kobiecym przebraniu. Dalej dwaj wujowie: Karol i Olek. Bliźniacy. Byli nimi rzeczywiście – czy tylko są tacy na scenie, w wykonaniu autentycznych bliźniaków, braci Janickich? Ciotka Mańka, nieduża, grubiotka, z krzyżem w ręce. I ciotka Józka, młoda, szczupła, ładna, nosi lustro, często się w nim przegląda. Pokój będzie też co jakiś czas nawiedzał wuj Stasio, niemy zesłaniec, Wieczna Ofiara Wojny, wcielony w obdartego domokrażcę z ukrytą w skrzypcach katarynką, na której wygrywa spartaczony, przerobiony motyw kolędy z Chopinowskiego *Scherza h-moll*.

Wujowie bliźniacy usiłują ustawić sprzęty w pokoju. Co w nim było, i czy jest na swoim miejscu. Walizka, okno, drzwi, stół. Przesuwają, zmieniają, ale nic nie jest na pewno» niepewne są miejsca, niepewne same przedmioty. Nawet ludzie niepewni. Nie, jego tu nie było. I ciebie nie było. I ciebie. Nikogo. Bo tu tylko wspomnienia, fantomy zwodnej pamięci. Aktorzy znikają, jak ulotny sen, który się przyśnił temu-co-żyje. Ten-co-żyje pozostaje na scenie. Kantor oczywiście.

Potem będzie ślub. Ożyje Ksiądz, wstanie z łoża śmierci, by udzielić ślubu Marianowi Kantorowi i Helenie z Bergerów. Marian to jeden z fotografii wojskowej. Wciągnięty przez Księdza na środek sceny zachowuje się jak lalka, sztywne ręce, sztywne nogi, martwa twarz. Jest trochę koszmarny, trochę groteskowy, skrzyżowanie Frankensteina z Pinokiem. Do końca spektaklu będzie się tak poruszał, żywy trup, uobecniona nicość, trójwymiarowe zdjęcie.

Podobnie Helka. Cała w brudnej bieli, welon to podarte prześcieradło. Porusza się trochę normalnie, trochę sztucznie, przeważnie drobiazgi kroczkami, jak zresztą większość aktorów, z wyjątkiem żołnierzy i Księdza. W każdej chwili gotowa przeistoczyć się w trupa, jakim zresztą jest w „rzeczywistości”, to znaczy realności obiektywnej. Jej sceniczne istnienie, podobnie jak wszystkich pozostałych postaci, nieustannie balansuje na granicy bytu i nicości, życia „aktorskiego” (dzięki aktorce) i niezycia realnego. Cały w ogóle spektakl oscyluje wokół tej granicy. Najdalszymi biegunami są tylko – w stronę „śmierci”: autentyczne manekiny, lalki towarzyszące aktorom, ich odbicia; w stronę „życia”: te nieliczne zresztą momenty, kiedy aktorzy wychodzą jakby ze swoich sztywnych ruchów, zbliżają się do „naturalności” gestów, zachowań, na przykład łapiąc wyraźny kontakt z widownią.

## 6

Jest to sprawa przede wszystkim rodzaju kreacji artystycznej. Kantor zdaje się w pierwszym rzędzie zaprzeczać fikcyjności w budowaniu określonego świata fabularnego. Używa pojęcia realności, w rozumieniu zresztą dosłownym: realnością w tym wypadku jest konkretna pamięć autora-twórcy. Więc jakieś zapamiętane strzępy gestów, rozmów, sytuacji, wyglądu osób, przedmiotów. Ta właśnie szczątkowość, fragmentaryczność jest symptomem pamięci, jedyną prawdziwą rzeczywistością; reszta to „sztuczne” fikcje fabularne, „uzupełnianie” pamięci, nabudowywanie elementów wymyślonych na kanwie faktycznie istniejących, czynność rewaloryzacyjna posuwana czasem aż do rekonstruowania fotela na podstawie jednej odeń nogi. Działania te, typowe dla literackiej kreacji (nie wyłączając „realizmu”). Kantor odrzuca jako fałszywe, fałszujące; interesuje go rekonstrukcja tamtych „prawdziwych” fragmentów, kawałków.

Postaci czy sytuacje w ten sposób do życia powołane są oczywiście tworamii kalekimi, niedo-ludźmi, potencjalnymi zaledwie „osobami dramatu”. Żyją jednak, i to intensywnie: wszak nadrobić jakoś muszą swoją niepełność. Więc powtarzają natrętnie te same ruchy, słowa (innych nie znają), czasem wystarczy za ich reprezentację zwykły sobowtór-manekin. Tak bywa z Księdzem, który ma do dyspozycji aż dwa własne manekiny, to samo z matką-Helką, Adasiem-poborowym. Sobowtór czasem konkuruje z człowiekiem („sztuczny” Ksiądz wygrywa nawet w pewnym momencie pojedynkę o realność z Księdzem żywym). Niekiedy zastępuje go w egzystencjalnej funkcji. Kiedy indziej wedle zasady psychoanalitycznego „przeniesienia” przejmuje szczególnie niewdzięczne czy drastyczne role. Dzieje się tak zazwyczaj w scenach „błuznierczych”, obrazoburczych, w których nawiązuje się do motywów religijnych. Ukrzyżowania zwłaszcza.

## 7

Sprawa wojska, której należy się osobne wyjaśnienie. Tu kreacja rozdziela się na dwa poziomy. Po pierwsze, tego wojska nie ma na scenie jakby podwójnie: nie tylko że trzeba je wywoływać z pamięci, ale jeszcze w dodatku przez filtr fotografii. Oraz, po drugie, jest to problem Munduru, specyficznego status quo Armii. Żołnierze bowiem, nawet ci całkiem rzeczywisci, są przez samą swoją odmienność egzystencji, wyglądu itp. w gruncie rzeczy wszędzie „obcy”, „sztuczni”; a co dopiero wpuszczeni w taki paraświat, jakim jest zbiorowy duch Dziecinnego Pokoju. Widać, że trafił tu Kantor na temat przebój, problem samograj. Wystarczyło go tylko (tylko... okazało się prawie wszystkim) wymyślić, wpaść na ten pomysł, by raz uruchomiona maszynka zaczęła bezbłędnie działać. Kantorowskie wojsko należy niewątpliwie do tych „genialnych pomysłów”, które co jakiś czas zdarzają się w teatrze; podobnym pomysłem było wykorzystanie manekinów w *Umarłej klasie*, tu tylko powtórzone, choć i wzbogacone.

Żołnierze-trupy, oszalała armia bezwolnych mechanizmów, co jakiś czas włączają się do akcji, maszerują, padają, strzelają, upominają się o wejście do świata „normalnego” (wspinała scena, gdy rozsuwa się tylna drewniana kurtynka i z jakiegoś Zewnątrz żołnierze usiłują przedostać się na Tę Stronę, do Domu; wśród nich kilkakrotnie powielony nagi manekin chłopca-mężczyzny; gdyby nie ta nagość, żółta i obrzydliwa wobec ich spłowiałych mundurów, można by pomyśleć, że niczym się nie różnią).

Ta Armia jest nieustannym memento mori dla „zwykłego świata”, jego chorym odbiciem, ponurą karykaturą, dziwną projekcją. Tak, to nie jest wizja bohaterskich legionów. To nie jest nawet wizja jakiegokolwiek bohaterstwa. Wraz z wojskiem wkracza strach, groza, bluznierstwo i zagłada – dla wszystkich. To właśnie żołnierze, na ten moment przebrani w czarne księżowskie birety zamiast czapek, będą krzyżować Księdza, także trenować na nim pchnięcia bagnetami. To oni wreszcie, cały czas Oni, bez rozróżnienia rang, nawet walczących stron

(tam nikt z nikim nie walczy, wojsko jest samo w sobie i dla siebie. Istota i Esencja wojska), bez jakichkolwiek względów i okoliczności rozstrzeliwują w finale Rabinka śpiewającego tingel-tanglową piosenkę, powtarzając trzykrotnie ów gest – nabierający znamion symbolu.

Nic bohaterstwa. Nic podziwu. Żadni „nasi chłopcy”. Nic, tylko absurdalna, straszna maszyna do zabijania. Śmierć ojca i śmierć młodego Adasia powołanego na front bronią wiarygodności tego stanowiska.

## 8

Kilka równoległych, wewnątrznie opozycyjnych planów *Wielopola*. Niektóre pokrywają się w pewnych zakresach, wszystkie obecne są równocześnie.

LUDZKI: to wiadomo

SYMBOLICZNY: narodowa mitologia rodzinna, wojskowa, patriotyczna; symbolika religijna

ŻYWY: ci, co chodzą po scenie, i na widowni

MARTWY: sobowtóry żywych, kościotrup w mundurze, rekwizyty teatralne, piasek, woda

CYWILNY: rodzina

WOJSKOWY: armia

ŚWIECKI: armia

RELIGIJNY: rodzina, Ksiądz

## 9

Brak tradycyjnej „akcji”. Obrazy budowane są klockowo, zestawiane, burzone, rekonstruowane, powtarzane, dodawane. Urywki wyraźniej szych fabuł, wątków, możliwych „dramatów”. Adaś wyjeżdżający na wojnę i powracający z niej na krzyżu-lawecie. Zaczęty na wstępie i dokończony w finale pogrzeb Księdza. Podwójny ślub Helki: jeden „czysty”, drugi „zbrukany”, jakby zadośćuczynienie po domniemanym gwałcie żołnierskim; oba śluby przedziela scena podrzucania przez żołdaków na podartym welonie-prześcieradle manekina panny młodej.

Reszta to uruchomione stop-klatki, pojedyncze kawałki wydarte z fotografii pamięci. Obudowane, osztukowane nie fikcją fabularną, jak się rzekło, ale mitologią wokół nich narosłą, uobecniłą w kreacji artystycznej. Bodaj trzecia na taką skalę, po *Dziadach* i Wyspiańskim, próba stworzenia na scenie dwóch światów komplementarnych, równie ważnych i równie na siebie wpływających: fizyki i metafizyki, życia i nicości, biologii i fantomatyki. Problem dla inscenizatorów *Dziadów*, *Wesela* czy *Akropolis* – co zrobić i jak zrobić z „duchami” – Kantor rozwiązuje u siebie jednoznacznie: nic, co nam prawdziwie w duszy gra, nie powinno być ukryte. Plan teatru wyrównuje niedobory pokrewieństw ludzi i symboli.

## 10

Świat utajony, brudny, ciemny, podświadomy. Żaden cudowny, spokojny Pokój Dzieciństwa. Kantor nazywa go wręcz DZIURĄ, zamieszkiwaną przez podejrzane kreatury, podszywające się pod rzeczywistych, niegdysiejszych mieszkańców. Przez niewidzialne pajęczyny, mrok i pleśń przedziera się ku życiu (scenicznemu także) grupa fantomów wywiedzionych z przemieszania sielskich fotografii rodzinnych z agresywną podświadomością, każącą obrzydzać najbliższych, doszukiwać się w nich – zawsze temu na jawie przecząc! – cech wstydl-

wych, pokracznych, paskudnych. Helka-dziwka, ojciec-cham, wuje-szmaciarze, ciotki-dewotki, Książd-bluznierca, fotografka-pomywaczka. Bodaj tylko dwie postaci na scenie zostają na swój sposób czyste. To Adaś i... sam Kantor.

## 11

Kantor na scenie – jeszcze jeden z kilku genialnych wynalazków teatralnych Kantora. Autor nieustannie obecny w swoim dziele, jakby bez niego natychmiast miało uschnąć, upaść, zniknąć. Kontrolujący je w każdym momencie, ale nie ingerujący bezpośrednio w akcję; demiurg potwierdzający swój stwórczy gest.

W *Umarłej klasie*, jak pamiętam, ale widziałem ją pięć lat temu, tuż po premierze. Kantor bodaj bardziej przeżywał swój udział w dziele. Widać to było w jego twarzy, zachowaniach. Rozedrgana mimika, ruchy rąk, nerwowe przechodzenie z miejsca w miejsce, gdzie tylko przenosiła się akcja. Ręka podnosząca się w geście nakazu skierowanego do jakichś niewidzialnych (dla widowni) sił rozkazywała – takie było wrażenie – grać muzyce, mówić aktorom, przesuwać się sprzętom. W *Wielopolu* Kantor robi właściwie to samo. Są momenty, że współtowarzyszy aktorom, choć, jak się rzekło, nie wchodzi nigdy bezpośrednio w akcję. Ale teraz: to już Demiurg Spokojny. Pewny swego dzieła, swego stworzenia. Już mniej jawny Kreator, bardziej – excusez le mot – Wielki Dozorca. Pilnuje, dogląda, pomaga. Odnosi się jednak wrażenie, że większość tych gestów jest niepotrzebna. Ta orkiestra mogłaby śmiało grać bez dyrygenta.

Obecność Kantora, myślę, nie zatraciła jednak swojej właściwej funkcji, jaką jest metafizyczna zaiste (bo cóż z tego, że to tylko kolejna replika własnego pomysłu?) rola Widzialnego Twórcy. Ta szczególnego rodzaju nieskromność, bywa, uzyskuje wymiar właśnie odwrotny: oto przypomina nam, że to jeno teatr, kawałek ludzkiej roboty. Za wszelkimi uniesieniami i wzruszeniami stoi ten oto szczupły, lekko zgarbiony starszy człowiek o twarzy nieco przerażającej, gdy nieruchoma albo podenerwowana, i naraz sympatycznej, gdy się uśmiecha po jakiejś scenie wykonanej szczególnie zabawnie.

Można rozumieć obecność Kantora jeszcze i tak: jako świadectwo jedynej poświadczonej prawdy. Macie mnie żywego: takiego rozliczajcie za klęski i zwycięstwa, moje ciało broni autentyczności dzieła. Błąd w sztuce jest moim błędem, nie ukrywam się za aktorami i scenografią, gdzieś tam, w kulisie, w domu, w innym mieście; jestem tu z moim dziełem, które jest mną.

Zatem i pycha? Oczywiście, jako drugi biegun pokory. Daję wam siebie na pożarcie, niczego nie ukrywam – JA właśnie, JA Bóg, Ja Kreator, Artysta.

Pycha jest także wyrazem siły i wiary. Również w swoje dzieło. Chyba nie przypadkiem Kantor tak często odwołuje się do Witkacego i Gombrowicza. Gdyby posunąć się do nieco ryzykownego, acz efektownego porównania, obecność Kantora na scenie jest czymś w rodzaju milczącego *Dziennika* Gombrowicza, założonego programu unaoczniania własnej osobowości, podkreślenia, że wszystko co najważniejsze rozgrywa się właśnie w człowieku-twórcy, że jego własność – kreacja artystyczna – nie może udawać nieobecności tego, który ją do życia powołał.

## 12

Aktorzy. Aktorzy-nie-aktorzy. Postaci-nie-postaci. Być czy grać?

Jedna z prostych odpowiedzi brzmi: w takim teatrze upiornych snów można tylko grać, nawet demonstracyjnie, na pokaz. Niekiedy zdumiewająca technika tej gry: poniekąd mają praktycznie kilka ściśle zaprogramowanych gestów, min, słów. Dosłownie kilka. I tym muszą wypełniać sceniczne istnienie. Jest to zresztą konsekwencja całej formy spektaklu. Urywki

wspomnień, więc i urywki ról. Ale te nie-do-rolę żyją, są, paradoksalnie, „pełne”. Może dlatego, że dał im Kantor taką skalę wyrazu: od dramatu do groteski, komedii. Rodzina ma jeszcze stosunkowo sporo do roboty ze sobą. Ale wojsko? Sztywne ruchy nakręcanych lalek, parę drewnianych min... A przecież jak to gra! Od nieruchawej martwoty po szaleńcze łamańce popsutych zabawek – cała gama możliwości.

Jedyna naprawdę na swój sposób kompletna rola została dana Księdzu, wykorzystana zresztą znakomicie przez Stanisława Rychlickiego. Może dlatego, że Ksiądz jest w tym przedstawieniu nosicielem szczególnego rodzaju treści: od biologicznych po metafizyczne. To zrozumiałe, zważywszy na „zawód”, ale nie tylko dlatego. W jego postaci skupiły się wszystkie obsesje i lęki religijne byłego właściciela Dziecinnego Pokoju, na czele z nie rozwiązany zapewne problemem Ukrzyżowania jako niepojętego cierpienia za cudze grzechy. Ksiądz – jako głosiciel Ewangelii – zmienia się w snach dziecka w „błuznierczego” bohatera swoich kazań; być może krzyżowanie go jest formą zastępczej zemsty za jakieś dawne urazy. Motyw ten, obecny silnie w kulturze XX wieku, zapisany choćby w *Portrecie artysty z czasów młodości* Joyce'a, *Niepokojach* wychowanka Törlessa Musila czy filmach Felliniego, znalazł swoją twórczą kontynuację w *Wielopole* właśnie.

Jeszcze o aktorach. Grają, ale przecież niewiele by z tego wyszło, gdyby nie widoczna wiara w swoją robotę. Pomijam umiejętności warsztatowo-techniczne, które są tu wyraźnie służebne, czyli po prostu sprawnie wykorzystane. (Mówi się, że większość aktorów Kantora to amatorzy, co jest zresztą nominalną prawdą; tyle że co z tego?) Prawdopodobnie zostało im dane to, co w teatrze najcenniejsze – jawny powód wykonywania zawodu i płynące stąd przekonanie, że mówi się o sprawach naprawdę istotnych.

A przecież gdzieś w zakamarkach ulotnej pamięci przechowuję wspomnienie o tamtych aktorach, z *Umarłej klasy*. Nie to, że niewielu ich zostało z tamtego spektaklu; ci „nowi” są bodaj nie gorsi. Idzie, myślę, o to, że tamci wtedy mieli jakby więcej do zagrania od siebie, na swój własny rachunek. Choć symbolicznie „umarli”, przecież intensywniej żyli; łatwiej im przychodziło utożsamiać się ze sobą – ludźmi współczesnymi. *Wielopole*, może dlatego, że tak granicznie intymne i tak granicznie umarłe, że na dobrą sprawę jedynym żyjącym powinien być tam Tadeusz Kantor, nie dało im aż takich szans. Są bardziej zewnątrzni, bliżsi własnym manekinom, martwym sobowtórom, duchom przeszłości; tworzywo spektaklu wiedzie ich raczej w stronę udawania niż utożsamiania.

Konwencja karykatury przesłania ponadto miejscami ludzką tragedię, możliwości ujawnienia się prostych człowieczych odruchów.

### 13

Delikatne, podskórne, zmysłowo tylko wyczuwalne niebezpieczeństwo spektaklu: łatwość, z jaką zniewala widza. Łatwość, oczywistość aż podejrzana tych zniewoleń. Efekty bezbłędnie wymierzone: muzyka, plastyka obrazów, kontrpunkty akcji, mnogość zabiegów szokujących. Wszystko piękne, trafne (ale właśnie dlatego, że tak piękne i trafne, to...). Siedzę i chłonnę, przeżywam. Jakże łatwo, chętnie poddaję się atmosferze. PrzysPieszona bicie serca, zaraz uładzenie, spokój, nostalgia, kontemplacja – i znów uderzenie. Śmiech, groza, wzruszenie. Czego chcieć więcej?

A jednak w pewnej chwili łapię się na odruchu samoobronnym. Bo jakbym to wszystko miał zaprogramowane: teraz bicie serca, teraz spokój. Grają na mnie jak na bębnie, organkach, cytrze i puzonie. A ja im stroję, dźwięczę, wchodzę w takt.

Zerwać jakąś strunę. Nie dać się, dlaczego ten Kantor ze mną jak z instrumentem, chodzi i naciska, siedzi i dmucha, a ja gram, bo muszę. Co jest, nie muszę.

Ale właściwie – dlaczego? Co mi zależy?

## 14

Odbiór spektaklu: rzecz jasna nienaganny, przynajmniej na zewnątrz. Cisza, parokrotne oklaski w trakcie (najczęściej po scenach jawnie tragicznych; czyż nie jest to cień wspomnianego niebezpieczeństwa, które wisi nad *Wielopolem*?). Potem oczywiście owacja, a jakże, na stojąco.

Choć słyszałem, że podczas innego spektaklu, dzień czy dwa wcześniej, jakaś starsza pani ostentacyjnie wyszła w środku akcji, głośno wyrażając swoje oburzenie z powodu „szargania świętości”. Dosłownie zresztą świętości, bo ukryć się nie da. Kantor dosyć bezceremonialnie poczyną sobie z religijnymi i narodowymi mitami, wierzeniami, kanonami. Trzeba jednak odróżniać bolesny w istocie, niełatwy zabieg wiwisekcji własnej świadomości i podświadomości – od aktu programowej prowokacji, kontestacji, czego nie uświadczyc w *Wielopole*. Ciekawym w każdym razie, jak całe polskie tournée *Wielopola* zostanie odebrane w ojczyźnie na wskroś katolickiej, o silnych jeszcze do niedawna tradycjach żydowskich, ponadto mocno przywiązanej do narodowych mesjanizmów i patriotycznych uniesień. Powstało ono co prawda w kraju bodaj nie mniej katolickim, który ma swojego miejscowego obrazoburcę w tym zakresie, mianowicie Federica Felliniego; to jednak nie to samo co w Polsce.

Strasznie ciekaw reakcji publiczności, zwłaszcza w Gdańsku. Bo w Warszawie Kantor łatwo sobie poradzi, tam lubią mocne efekty i intelektualne sensacje. Ale ten Gdańsk, gdzie kończy się krajowa runda Cricotu... Mają grać w stoczni, bodaj tej samej, gdzie w sierpniu codziennie odbywały się msze polowe...

Żeby tam być. Ale cóż, pewnie nie będę.

---

Teatr Cricot 2 w Krakowie. *Wielopole, Wielopole*. Program florencki zrealizowany pod patronatem Teatro Regionale Toscano i Comune di Firenze. Scenariusz, inscenizacja, scenografia – Tadeusz Kantor. Prapremiera

- Florencja, czerwiec 1980; premiera polska,
- Kraków, listopad 1980.

## Wieczór autorski Miłosza

Kiedy kilka dni temu zwróciła się do mnie – tym razem drogą pośrednią, przez przyjaciela – trzecia z kolei aktorka, prosząc o wypożyczenie jakichkolwiek książek Miłosza, bo ma zamiar wykonać monodram w tej materii, postanowiłem schować Miłosza pod szafę, a samemu udawać, że nie mam pojęcia, kto zacz. Wszystko było oczywiście do przewidzenia. No cóż, prawo fizyczne: jeśli tama puszcza, rzeka bucha silnym nurtem.

Do Zielonej Góry postanowiłem jednak pojechać. Po pierwsze, Kazimierz Skorupski wygrał wyścig z czasem: próby swojego spektaklu o Miłoszu, czy ściślej – złożonego z wierszy Miłosza, rozpoczął kilka dni przed ogłoszeniem tegorocznego Nobla literackiego. Wyznał mi, że był po prostu pewien nagrody... Choć gdyby Miłosz jej nie dostał, spektakl powstałby i tak. Po drugie, ujął mnie fakt dosyć mało znany na polskich scenach, mianowicie osobisty, prywatny niemal akces aktorów do zrobienia tego spektaklu. Bo przecież, gdy rozpoczynali próby, nawet nie było wiadomo, czy premiera wejdzie do repertuaru teatru; szczęśliwie nowa dyrektorka, Krystyna Meissner, nie zawahała się przed uoficjalnieniem przedstawienia.

Kilka lat temu Skorupski, jeszcze jako student Uniwersytetu Wrocławskiego, spędził dłuższy czas w Paryżu, gdzie pracował w wydawnictwie oo. pallotynów, między innymi jako współorganizator spotkań literackich pisarzy polskich zamieszkałych w kraju bądź za granicą. Tam zetknął się bezpośrednio z Miłoszem i jego poezją. Całe to spotkanie nagrał na magnetofon, stało się ono, już po powrocie Skorupskiego do Polski, jednym z nielicznych prywatnych źródeł informacji na temat poety i jego twórczości. Teraz posłużyło jako kanwa, motyw, powód i część składowa spektaklu zatytułowanego, rzecz jasna, *Spotkanie*.

Niestety nie zdołałem przyjechać na premierę, która miała swoją dodatkową atrakcję, jeśli w ogóle można tu mówić o „atrakcji”. Otóż wpływy z premiery w całości postanowiono przeznaczyć na pomnik gdańskich stoczniovców. „Mój” spektakl był już którymś z kolei, bodaj kilkunastym. Ale sala była prawie pełna, co nieźle świadczy o zielonogórskiej publiczności. Wszak mimo wszystko, nawet mimo Nagrody Nobla, trudno spodziewać się, by jakikolwiek wieczór poetycki był w stanie wstrząsnąć na dłużej Zieloną Górą (i skądinąd nie tylko nią).

Na ten mój spektakl stawiała się większą gromadką miejscowa służba zdrowia. Siadam na wolnym miejscu. „Oprawa plastyczna”, zanotowana w programie pod nazwiskiem Skorupskiego (oprócz scenariusza i oczywiście reżyserii), odpowiada dokładnie temu, co zapowiada, czyli oprawie: po lewej spory dzban z wielkim wiechciem jakby suchych kwiatków, szuwarowych chabazi; z tym, za dzbanem, nieco bliżej środka, zawieszony w powietrzu fotograficzny portret Miłosza; pośrodku lekko stylizowany XIX-wieczny stół, wokół niego kilka krzeseł; po prawej naturalnej wielkości fotogram przedstawiający Miłosza czytającego wiersze z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Już po spektaklu powie mi Skorupski, że egzemplarz tej książki jest dokładnie ten sam, który trzyma w ręku jeden z aktorów przedstawienia. Ot, taka prywatna, mała tajemnica realizatorów widowiska, zbliżenie na dosłowny „dotyk” z Miłoszem.

Więc rzeczywiście tylko skromna oprawa plastyczna. Tak mógłby wyglądać autentyczny wieczór autorski zorganizowany na przykład w szanującym się domu kultury. Poza tym sala nieduża, scena kameralna, więc i nastrój taki raczej klubowy.

Aktorzy wchodzą z widowni. Piątka, Trzy kobiety, dwóch mężczyzn. Zwykłe ubrania, jeden w krawacie, drugi w golfie pod marynarką. Panie lekko eleganckie, ale bez przesady. Kto wie, czy to nie ich własne, domowe ubiory. Pierwszy wiersz – od razu ostro: *Który skrzywdził człowieka prostego...*

I zaraz aktorka: *Czym jest poezja, która nie ocala...*; jesteśmy w samym sednie sprawy. Ciekawym, w jakim kierunku potoczy się scenariusz. Bo przecież można zrobić z tą poezją właściwie wszystko. Największą trudność, jak myślę, sprawić może coś, co z reguły niemal automatycznie ustawia sposób realizacji, lektury nawet: styl. A Miłosz właśnie nie ma tak rozumianego stylu. To znaczy nie ma jednej metody, jednego sposobu pisania, jego strukturami językowymi używanymi w trakcie kilkudziesięcioletniego pisania można by obdzielić kilku dosyć różnych poetów. Miłosz używa „pełnego” języka, bez specjalnego zwracania uwagi na przestrzeganie określonej konwencji. Nie jest mu to potrzebne – indywidualizm stylu poetyckiego zagwarantowany jest czymś daleko większym: nadrzędnym wewnętrznym nastawieniem intelektualnym, programem etycznym, rozbudowanym systemem wartości światopoglądowych, moralnych.

Wracając do spektaklu: co zrobić z tym swoistym stylem negatywnym, antystylem, przeciwstylem? Czy załatwi to sam scenariusz? Inscenizacja? Może aktorstwo?

Na razie, po kilku deklamacjach, głos z taśmy. Światło nieco przygasa, rozświetla się tylko portret Miłosza. Aha, będzie coś z autentyku. Faktycznie: słychać miękki, lekko przytłumiony głos poety. Nim przystąpi do recytacji, mówi o trudnościach w czytaniu, tak jak przedtem w pisaniu, wierszy „wojennych”. Taśma milknie.

Rozwidnia się. Aktorzy recytują teraz *Campo di Fiori*, bodaj coś jeszcze z cyklu *Głosy biednych ludzi*. Wyjaśnia się zasada kompozycyjna scenariusza: nie wybór określonej ścieżki tematycznej, tonu dominującego w tej twórczości, także nie aktualizacja, dobieranie pod kątem dzisiejszości, szukanie aluzji. Raczej coś najprostszego – prezentacja tak zwanej palety barw poetyckich, problemowych. Czyli „cały” Miłosz, jaki jest. Ten z ciemnych tonów oskarżycielskich i ten z lirycznej piosenki o ptaku. Miłosz walczący i Miłosz zastanawiający się nad naturą słowa. I tak dalej.

No dobrze. Właściwie, prawdę mówiąc, tylko tak. Zwłaszcza że po raz pierwszy, że w Zielonej Górze, gdzie o Miłoszu wiedziało dotąd może sto osób, a dwadzieścia czytało wiersze. Zielona Góra zaś to fragment znacznie, znacznie większej całości, której na imię Niewiedza, Nieświadomość.

Prosta jest też zasada inscenizacyjna. Stylizacja na spotkanie autorskie – o tym już była mowa. Co jakiś czas uwiarygodnia to, przybliża, komentuje – coraz to inny kawałek taśmy z nagraniem Miłoszem, teraz już tylko czytającym wiersze. Nie sądzę, że chodziło tylko o odtworzenie tamtego wieczoru paryskiego. To spotkanie ma się oczywiście odbywać tutaj, dzisiaj, codziennie.

Naiwnie pomyślane? A pewnie. Tyle że to naiwność skuteczna, pożyteczna.

Po wierszach wojennych – domowe. Ciepłe, zaciszne, swojskie. Rodzinna Litwa, tak pysznie opisana gdzie indziej, w *Dolinie Issy*. Wiersze „uczuciowe”: o miłości, nadziei. Potem polityka. Przegląda się w tych strofach Miłosz, który wyjechał, który postanowił ocalić umysł przed zniewoleniem. Zresztą wśród innych tomów poety rozrzuconych „niedbale” na stole znajduje się także wałkowo-polowy egzemplarz *Zniewolonego umysłu*; w pewnym momencie wejdzie nawet do akcji. Pomacha nim któryś z aktorów, mówiąc o „szczurach dziennikarskich” (z tomu *Gdzie wschodzi słońce...*). Pomyśl reżyserski na miejscu, choć nie dziennikarskie bezpośrednio winni, że Miłosza mieliśmy dotąd albo z przemytu, albo w wersji wałkowo-polowej. Ale ilu doceni ten pomysł? I komu powinni zawdzięczać to, że nie docenią?



Będą jeszcze wiersze o polskiej codzienności, głównie za sprawą fragmentów z *Traktatu moralnego*. O Norwidowskiej przystawalności słowa i rzeczy (z poematu *Po ziemi naszej*). Wreszcie – znakomicie mówiony przez samego Miłosza – „Mickiewiczowski” kawałek z *Traktatu poetyckiego*.

Tyle scenariusz. O inscenizacji nieco już powiedzieliśmy, i jako żywo mieści się w tych kilku słowach. Reżyseria: też niewiele da się dodać. Jeśli reżyserią nazwać decyzję o tym, czy na dany wiersz dany aktor ma wstać, czy nadal siedzieć za stołem, a jeśli już wstał, to czy ma zostać na miejscu, czy podejść do proscenium – to mniej więcej na tym reżyseria *Spotkania* by polegała. Nie żebym miał za złe. Myślę tylko, że między innymi ta trochę sztywna oszczędność dodatkowo usztywniła aktorów. Rozumiem intencje Skorupskiego: nic, co by zakłócało czysty odbiór poezji, jej swobodny przepływ między sceną a widownią. Żadnych sztuczek, pomocy naukowych, protez inscenizacyjnych. To się ma tłumaczyć samo.

Tylko co zrobić, jeśli najślusniejsze założenia niekiedy obracają się nie tyle przeciw wierszom, co przeciw naturalnej ich transmisji do widowni? Gdybyż Skorupski miał najlepszych aktorów... Ba, gdyby miał tylko doskonałych recytatorów, takich „radiowych” artystów, którzy ani ręką, ani nogą, ale za to świetnie czują wiersz, frazę, melodykę, sens.

Niestety. No cóż, trzeba to wreszcie powiedzieć, z bólem serca, które chętnie przychyliłoby krytycznego nieba objawom aż tak dobrej i aż tak rzadkiej zespołowej woli; trzeba więc powiedzieć, że cała właściwie aktorska piątka wykonała swoje zadanie nie tyle na poziomie Czesława Miłosza, co, dajmy na to, miłego skądinąd poety Czesława Janczarskiego. To nie wątpliwy dowcip: niekiedy rzeczywiście miałem podejrzenie, że Miłosz wcale nie jest aż tak dobry, jak to o nim mówią i jak wynika z lektury, natomiast jak na Janczarskiego – wcale, wcale.

O co chodzi? Doprawdy trudno to jednoznacznie ująć. No bo kwestia dykcji, przestrzegania dźwięków wersowych, kadencji i antykadencji, wyczucia rytmów wewnętrznych wiersza – na to już nie ma rady, to trzeba po prostu wiedzieć, czuć i umieć, co nie zawsze okazuje się oczywiste w przypadku zielonogórskich artystów. Przy czym rzecz dziwna i trochę dla mnie niezrozumiała: bywa, iż któryś wiersz powiedzą z pełnym instrumentarium wiedzy i umiejętności, jakby nic innego w życiu nie robili, po czym – ci sami aktorzy! – potrafią tak spaprać następne, jakby z kolei po raz pierwszy zaznajamiali się z liryką na lekcji polskiego. Ta sama aktorka raz ciągnie frazy, że zęby bołą, rozwleka słowa jak gumę do żucia, wyszukując jakichś nadzwyczajnych z jej punktu widzenia efektów emocjonalnych, po czym nagle mówi – właśnie mówi! – tak znakomicie sławny zresztą wiersz o niedźwiedziu, którego bolały zęby (*Przypowieść*), że dostaje najbardziej zasłużone brawa, choć trudno przypuszczać, by na sali siedzieli sami językoznawcy i eksperci „od wiersza” w szkole teatralnej.

Istnieje ponadto pewna kwestia z aktorstwem tego spektaklu organicznie związana, niezwykle delikatna i kłopotliwa. Mianowicie artyści, in gremio, będąc pod tym względem rzeczywiście nadzwyczaj konsekwentni, zachowują się wobec mówionej przez siebie poezji jako ten Styka z legendarnej anegdoty, co to malował Chrystusa nie tyle dobrze, ile na kolanach. Że mają poczucie spełniania jakiejś misji – to jasne, bo tak rzeczywiście jest. Że mają poczucie obcowania z czymś czy kimś wielkim – też prawda i też nie sposób im tego odmówić. Tyle że ta podwojona świadomość Misji i Obcowania ciąży na nich sporym kamieniem, paraliżuje oddech, ugina kolana, usztywnia kręgosłup. Gdy któryś mówi, reszta patrzy weń z nabożeństwem, bo przecież mówi JEGO wiersze, a każdy JEGO wiersz to słowo Boże utkane w świeżo rozkwitły pąk czerwonej róży. Gdy otwierają usta, odnosi się wrażenie, że żaden przecinek nie śmie spaść na podłogę, żaden pytajnik nie ma prawa zaplątać się między krzesłami widowni.

Skutek łatwy do przewidzenia. Jeśli jeden artysta boi się drugiego artysty, to znaczy że coś z tym pierwszym artystą nie bardzo w porządku. I proszę nie mieszać tego z szacunkiem dla

cudzego dzieła. Artysta może mieć szacunek, ale nie mogą mu drżeć nogi, nawet w przenośni, bo wtedy cierpi na tym i ten drugi, zależny od dyspozycyjności pierwszego.

I to by, szczerze mówiąc, tyle było o samym spektaklu. Kończy się, jak zaczął przed godziną: aktorzy wychodzą na widownię i znikają w drzwiach wejściowych, jakby też byli gośćmi na tym spotkaniu autorskim. Wcześniej pożegnał nas głos Czesława Miłosza czytającego ostatni wiersz tamtego spotkania sprzed lat. Tam wybuchają oklaski – i tutaj też, chociaż niezbyt głośne, takie uprzejme, porządne, klasyczne oklaski dziękczynne za wykonany trud. Ładnie się to nakłada, i tak właśnie pewnie miało być.

Wychodzimy do foyer. Tam na reżysera czeka grupka przedstawicieli służby zdrowia, naszego dzisiejszego trzonu widowni. Bukieciak dla Skorupskiego, podziękowania. To by się oczywiście nie mogło zdarzyć w żadnym wielkomięjskim teatrze. Taki sympatyczny, choć konwencjonalny gest, z jakim wręcza się wiązanekę po odbytym wieczorku autorskim w domu nauczyciela. Jak widać, atmosfera „spotkania autorskiego” jakoś nas nadal nie opuszcza... Za konwencjonalnym gestem idzie jednak mniej konwencjonalne zaproszenie na chwilę rozmowy, jeszcze pobycie ze sobą trochę dłużej – gdziekolwiek, gdzie da się spokojnie przysiąść.

Idziemy (ja na przyprzążkę, „krytyk z Krakowa”) do miejscowej kawiarni, reprezentacyjnej, oczywiście stylizowanej na staropolsko, a jakże. Panowie lekarze zamawiają wino, słodkie (bo panie), jakieś kawy, pepsi. Jest nas kilkanaście osób, w sam raz nie na „dyskusję”, lecz na rozmowę. Pytają Kazika o pobyt w Paryżu, kontakt z Miłoszem, jak to „naprawdę” wyglądało. Jaki on jest, ten laureat, i w ogóle. Bo, rzecz jasna, niestety, bardzo nam przykro, ale wiecie, panowie, no cóż będziemy dużo gadać, o tym Miłoszu to my dopiero z gazety, teraz ze spektaklu... Z małą poprawką: jeden i drugi wiedzieli, że jest taki, któraś z pań nawet czytała to i owo, pożyczone, przywiezione zza granicy. Poza tym kilka dni wcześniej przeszła przez Polskę mała burza związana z publikacją w Znaku tomu wierszy, którego nakład, dwudziestotysięczny, mignął tylko jak sen jaki złoty, rozgoryczając napalonych. Fama o tej książeczce dotarła i do Zielonej Góry, ale oczywiście nikt ani z daleka dziełka nie oglądał.

Próbujemy na zmianę z Kazikiem wyjaśniać, odpowiadać, usprawiedliwiać (choć kogo tu usprawiedliwiać...). Potem, jakby to był naturalny tok logicznego rozwoju rozmowy, pytają o premierę Papieża w Krakowie. Trochę myślą fakty, nie wiedzą, w którym teatrze i kto wystawia, nazwiska reżyserów im się mylą. Ale że w ogóle się orientują? Sam niewiele wiem na rzeczony temat, premiera za dwa tygodnie, postaram się dostać na nią, choć będzie to sztuka chyba nie mniejsza niż nabycie tomu Miłosza.

I jeszcze pytanie o to, o tamto. Można by tak właściwie siedzieć pół nocy., tematów dziesiątki, bo trzeba rozmawiać nie tylko o sprawach czysto literackich. Wtedy wchodzi się natychmiast w żywe życie, które i ich bezpośrednio dotyka, więc rozmowa mogłaby w różne strony...

No cóż, wyrzucają nas, zakład kończy działalność. Goście teatru, teraz gospodarze dalszej części wieczoru, uiszczają rachunek, wychodzimy. Zimna listopadowa noc, za dwa dni 150 rocznica powstania, które zostało wymyślone przez kilku poetów, dziennikarzy, krytyka literackiego oraz podporucznika armii Królestwa Polskiego.

---

Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze. *Spotkanie*, według wierszy Czesława Miłosza. Scenariusz, oprawa plastyczna i reżyseria – Kazimierz Skorupski. Premiera – listopad 1980.

## Malarz kwestarzem

Istnieją okoliczności, których wpływ tak dalece potrafi zmienić „obiektywną” wymowę dzieła sztuki, że prawidłowa ocena, ba – nawet zwykły opis staje się kwestią nader kłopotliwą. Z której bowiem strony by nie ugryźć, wszędzie czyhają pułapki zgoła pozamerytorycznej natury. Idąc na światową prapremierę *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły, wiedziałem z góry, że jedyne, co powinienem zrobić, to spokojnie wrócić do domu i zająć się zupełnie czym innym. Z kilku możliwych modeli sytuacyjnych, spośród których musiałbym wybrać jakiś dla siebie, żaden właściwie nie rozwiązywałby sprawy.

Najpierw można było uznać, że Karol Wojtyła jest autorem jak każdy inny i bynajmniej nie należą mu się jakiegokolwiek względy wynikające z jego aktualnego, by tak rzec, stanowiska. No tak, ale jaką ja mam gwarancję, że mój właśnie opis będzie uwolniony od tego specyficznego obciążenia? Przecież nie dałbym za to głowy, jak każdy w miarę przytomny człowiek naszego globu mający okazję zetknąć się w jakikolwiek sposób z tą postacią, pozostając pod wpływem potężnej osobowości Jana Pawła II. Tak, Jana Pawła II, nie tylko Karola Wojtyły. Jak to w sobie oddzielić?

No dobrze, można by nawet założyć, że nie do końca oślepiony gwiazdą papieską zdobyłbym się na próbę subiektywnej obiektywności. Wariant pierwszy, łatwiejszy: chwałę sztukę. Zyskuję niewątpliwy poklask bezkrytycznych entuzjastów talentu Papieża, ale tracę resztki szacunku u tych, którzy radzi by zobaczyć przynajmniej próbę dialogu z tekstem. Nie mówię już o reakcji tych, którzy twórczość literacką Wojtyły mają za drugorzędny aneks do jego pierwszorzędnej filozofii i eseistyki.

Wariant drugi, trudny: ganię utwór, nie odmawiając mu wszalako, że... Mam przeciwko sobie opinię publiczną, w tym zakresie raczej bezkrytyczną, a niewykluczone też, że tych, którzy w cichości podzieliliby moje zdanie: a to chytrus, wiedział, że pochwalić tak za bardzo nie może, bo wyszedłby na czczego apologetę, więc przygania; skąd jednak możemy mieć pewność, iż czyni to szczerze, a nie zmuszony trudną sytuacją? Może mu się naprawdę podoba, a tylko chce się podlizzać salonom, gdzie do dobrego tonu należy lekko mieć za złe, nawet gdyby nie było po temu specjalnych powodów?

Tyle co do tekstu. A spektakl?

Wariant pierwszy: chwałę tekst, ganię spektakl. Niewątpliwie sporo zyskuję, ale dwuznaczność tej sytuacji jest ewidentna. Pochwalił, bo Papież, a zganił, bo „tylko” Skuszanek; wychodzę na moralnego drania, co to trzyma z silniejszym. Więc odwrotnie: zganić sztukę, poprzeć inscenizację? Już słyszę ten drwiący ryk śmiechu: na Papieżu się nie poznał, a chwali Skuszanek; przecież widać jak na dłoni, że osoba Papieża, sława Papieża, mądrość Papieża trzyma ten Spektakl, choćby nawet był i najgorszy, i że w ogóle umówmy się, kto kogo tu niesie.

Zostały jeszcze dwa wyjścia. Pierwsze, gorsze: sztuka sama w sobie zawiera różne szanse interpretacyjne, zaś inscenizacja raczej wydobyła jej braki niż zalety, czyli, jednym słowem, wiele hałasu o nic. Jeszcze jedno przedstawienie współczesne na właściwym poziomie naszej sceny, a że poziomowi właściwego nie wyznacza Kantor ani Wajda, tylko (tu wpisać kilkadziesiąt nazwisk), przeto nie ma co rozdzierać szat, wszystko zostało na swoim miejscu.

A jednak byłoby w tym coś fałszywego. Bo przecież spektakl ten już jest, dzień po premierze, ba – był nim i miesiąc przed premierą – swoistym wydarzeniem, przedmiotem przetar-

gów, obiektem adoracji, papierkiem lakmusowym. Wiadomo było w dniu rozpoczęcia prób, że jeśli nie przyjdzie na nas ogólniejsza katastrofa, będzie miał zapewniony żywot długi i szczęśliwy, wcale niezależnie od jego rzeczywistej (o ile takowa, jak się rzekło, będzie do uchwycenia) wartości. Bo przecież działają tu siły całkowicie pozateatralne, pozaartystyczne. Na całym świecie dyrektorzy, reżyserzy i aktorzy stają na głowie, żeby zrobić coś, na co publiczność z takich czy innych powodów chciałaby chodzić, bo inaczej grozi to im głodem, bezrobociem i upadkiem, a tu najspokojniej pod słońcem wystarczyło wpisać sztukę do repertuaru, by tym samym mieć w kieszeni kilkadziesiąt tysięcy z góry sprzedanych biletów.

Zostało zatem wyjście ostatnie: pochwalić sztukę, pochwalić spektakl i odetchnąć z ulgą, że się ma to już za sobą. Wielostronnych pożytków z wyboru tego wariantu nie trzeba uzasadniać. Są jednak, jak zwykle, minusy: mało kto uwierzy w szczerą opinię. Jako że najłatwiejsza – wyda się zdawkowa, koniunkturalna. A przecież, co tu kryć, niezbyt mi zależy na takim wyjściu z opresji. Obrzydzenie do siebie ma też swoje granice.

Oczywiście. Oczywiście brakuje w tym zestawie wariantowym czegoś, co wydaje się najprostsze i najrzetelniejsze: autentyczności własnego zdania, bez względu na okoliczności. Przywołałem jednak tamten system uzależnień i modeli po to właśnie, by zdać sprawę – w tym konkretnym, bodaj jedynym aż tak wyraźnym przypadku – z trudności wypowiedzenia się jakby poza tamtymi modelami, z pominięciem wiedzy o nich. Być może i na tym polega swoista perwersja pisania o teatrze – że ociera się bez przerwy o granice niemożliwości, niespełnienia. Tu jednak szaleństwo krytyczne sięga swoich szczytów – albo swojego dna: kiedy musi się jeszcze uprawiać te gry z samym sobą i z jakąkolwiek mniemaną opinią publiczną.

Zapewne wystarczyłoby zapomnieć o tym wszystkim. Ale czasami warto, jak myślę, podjąć rękawicę rzucaną przez ślepy los. Nie zapominać, nie uciekać. Wszak ryzyko gry, które jest immanentną cechą teatru, dotyczy nie tylko twórców sceny. Także i tego, który podejmuje grę z nimi: o nich, o publiczność i o siebie.

Jest wieczór 13 grudnia. Do spektaklu jeszcze przeszło pół godziny, ale przed wejściem do Słowackiego kłębi się spory tłumek. Tych, którzy czekają na innych, oraz tych, którzy czekają na Boże zmiłowanie: a nuż ktoś będzie chciał odstąpić bilet, zaproszenie. Może też da się jakoś przesmyknąć i bez tego... Należę do tych ostatnich, ale lata obcowania z teatrem, także od kuchni, dają mi nad nimi pewną przewagę. Oczekiwanie na miłosierdzie przed oficjalnymi drzwiami jest w przypadku tej premiery pozbawione sensu, toteż od razu idę ku wejściu dla pracowników teatru. Prędzej czy później trafię na właściwego konia.

Jakoż i się nie mylę. Konie pojawiają się aż dwa. Sławny scenograf Kazimierz W. oraz krytyk, muzykolog, pedagog, scenarzysta tudzież mój przyjaciel Józef O. Też co prawda nie posiadają biletów, ale mają lepsze układy w tym teatrze. Wdaję się z nimi w ożywioną rozmowę i z czystej grzeczności odprowadzam aż na piętro, gdzie mieszczą się pokoje dyrekcyjne i kierownicze. W którymś z nich zawieszam na gwoździu kurtkę i swobodnym krokiem stałego bywalca znikam w korytarzyku prowadzącym do foyer. Tam już tłum – i zbawienie. Kawalek miejsca do siedzenia zawsze jakoś się znajdzie.

Póki co chłonę Towarzystwo. Rzecz jasna toute Cracovie. No, więcej: tout le monde. Bo dyrektorzy i prezesi. Naczelnicy i kierownicy. Eminencje i sekretarze. Czołowi artyści innych branż tudzież krytycy, z obfitą delegacją stołeczną na czele. Wszelkie orientacje, kierunki, prądy i frakcje. Łatwiej byłoby wymienić, kogo nie było, i tak ryzykując, że się tylko nie dostrzegło. Przy wejściu na główne schody para dyrektorska zdaje się oczekiwać Kogoś Ważnego. Jeszcze rok, dwa temu wiedziałbym na pewno kogo. Teraz tylko podejrzewam. Zgadza się: teraz jest to kardynał Macharski ze świętą. Cóż, signum temporis.

Oczywiście wszystkie miejsca zajęte, łącznie z jaskółkami. Szczęście jednak nadal mnie nie opuszcza. Kiwiają na mnie przyjaciele radiowcy ze środkowego rzędu parteru, koło nich jest wolne. Gdy gasną żyrandole i kinkiety, ogarnia mnie absolutny błogostan.

Światło reflektora pada na obraz olejny ustawiony po lewej, przed kurtyną. Obraz jest minoderyjnie do połowy przysłonięty jakąś szmato-draperią. Na tyle, by uzasadnić wstyd artysty, i równie na tyle, by dało się zobaczyć samo dzieło. Przedstawia ono Chrystusa i z odległości mojego rzędu nie prezentuje się jako utwór wybitny. Dłuższy czas idzie z głośników muzyka. Raczej świecka, choć jakby trochę religijnie symfoniczna. Choć to Penderecki (z płyty?), nic z ducha nowatorstwa, wręcz przeciwnie. Potem odsłania się kurtyna.

Na scenie wewnątrz pracowni malarskiej. Po lewej sztalugi, na nich obrazy, większe, mniejsze, ukończone, niegotowe. Po prawej wieszak, poręcz, nad tym wszystkim zawieszona ukośnie wielkie okno sufitowe, pracowniane. Całość obłożona elementami „przestrzennymi”: podłoga z długich desek zwiężających się perspektywicznie ku tyłowi sceny, górą ni to „prawdziwe” niebo, ni to gigantyczne płótno wymalowane w chmurne prześwity i wieczorne zamglenia, niczym kawałek jakiegoś Turnera monstrualnie powiększony. Takie scenografie robiły furorę w końcu lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych. Słyszał z nich między innymi Teatr Ludowy w Nowej Hucie, wówczas skądinąd pod kierownictwem obecnej pary dyrektorskiej Teatru Słowackiego, czyli nadal jesteśmy w domu.

Wnętrze jest pracownią Adama Chmielowskiego, malarza żyjącego na przełomie XIX i XX wieku. Sam artysta na razie jest nieobecny. O nim, jego malarstwie, postawie życiowej i w ogóle o filozoficznych problemach samej sztuki rozmawiają przyjaciele malarza, też artyści. Dialog dotyczy nader istotnej i niebanalnej kwestii: czy możliwe jest jakiegokolwiek „posłannictwo” w sztuce, przekaz takich, a nie innych treści, idei, odzywają się echa modernistycznych, czy raczej premodernistycznych dyskusji na temat sztuki jako powinności życiowej i jako powinności czysto estetycznej (sam modernizm rozstrzygnie to prawie jednoznacznie). Malarstwo właściciela pracowni należy niewątpliwie do kategorii „sztuki dla ludzi”, wyraźna jest dążność autora do ujawniania pewnych osobistych powinności wobec świata, także wobec Metafizyki; prosceniowy obraz Chrystusa dowodzi tego aż nadto jednoznacznie.

Do dyskusji włączają się kolejni goście odwiedzający pracownię, w tym niejaka pani Helena, której postać komentatorzy dramatu rozwiązują jako kryptonim Heleny Modrzejewskiej. Gra ją Anna Lutosławska. Po kilku minutach łapię się na tym, że przestaję kontaktować z tekstem. Urywają mi się wątki, nie kleją repliki. Wina tekstu? W jakiejś mierze tak, dialogi pisane są dosyć retorycznym sposobem, który znam choćby z dramatów Norwida, ale mnie to nie pociesza – nie lubię i niezbyt, szczerze mówiąc, cenię tę akurat stronę Norwidową. Dyskurs filozoficzno-teoretyczny, jeśli ma być skutecznie przekazany ze sceny, winien być jakoś specjalnie pieczołowicie opracowany przez reżysera i aktorów; inaczej miast intelektualnie pobudzać, obezwładnia fizycznie. Aktorzy natomiast dostosowali się do tonu tekstu: deklamują swoje kwestie niczym uciążliwe referaty, i choć próbują ożywić ogólną atmosferę, już to wstając, już to chodząc bądź wymachując rękami, przecież nie zmienia to ogólnego wyrazu scenicznej drętwy. Rekordy sztywnej retoryki biją dwaj artyści wykonujący niewielkie na szczęście role Teologa i Męża Pani Heleny. Za to radosną twórczość zupełnie z innej parafii, mianowicie komedii obyczajowej w stylu Ciotki Karola, prezentuje aktor obsadzony w epizodzie Woźnego Rady Miejskiej. Ja go rozumiem: jak się ma wejście na pół minuty, to trzeba się ostrzej sprężyć, chcąc wyjść na swoje; ale żeby aż tak?

No nic. Czekajmy na głównego bohatera. Wreszcie jest. Młody, rzeński, zaaferowany. Sprawia wrażenie, jakby zawsze myślami był gdzie indziej, a miejsce, w którym się właśnie znajduje, jedynie zaszczycił. Jan Frycz, wykonujący premierową rolę (jest bowiem i druga obsada tej postaci), ma – wygląda w każdym razie na to – wszelkie tak zwane warunki do zagrania bohatera. Jest coś jednak niepokojącego w tym, co robi. Jakaś dziwna sztuczność, jakby nadmierna oczywistość. Po paru minutach chyba wiem, w czym rzecz. Oto sprawia

wrażenie od początku lepszego od wszystkich. Raczej jako postać niż jako aktor. Od pierwszego wejścia skasowane zostały wszelkie inne możliwości odbioru poza tą, że mamy do czynienia z kimś Większym, Szlachetniejszym, Poważniejszym itp. Żeby sobie nikt nie myślał. To jest, proszę państwa, główny bohater, on musi być inny, „ponad nimi, ma się po prostu wyróżniać. Tak się ustawia romantycznych rewolucjonistów – ale gdzież Adamowi Chmielowskiemu, przysłemu założycielowi albertyńskiego bractwa nędzy i miłosierdzia, do młodego Byrona czy Kordiana?

Ha, powiem teraz coś okropnego, ale powiem. Bohater *Brata naszego Boga* powinien być jak jego autor-twórca w latach pisania dramatu: wikarym z Niegowici zaprzyjaźnionym ze swoją wiejską parafią, skromnym sługą Bożym i sługą ludzi. A w przedstawieniu jest on – tak, tak, nie bójmy się tego powiedzieć, co mi tam – otóż w przedstawieniu Skuszanek jest on po prostu wcieleniem Jana Pawła II, właściciela tronu Piotrowego, zwycięskiego służebnika wiary i tłumów, pokornego i porywającego mówcy. Przyznam, że trudno by mi było przekonująco, przy pomocy konkretnych faktów, uzasadnić to mniemanie. Jest ono raczej intuicją niż wiedzą, ale to odwieczna skaza krytycznego zawodu; poprzestańmy więc na tym.

Do końca tego aktu toczy się dyskurs o roli sztuki w społeczeństwie, o posłannictwie artysty, prawdzie i pozorach twórczych gestów. Nawet pomimo niejakej retoryczności tekstu jest to jeden z ważniejszych głosów na temat żywo przecież obchodzący wszystkich odpowiedzialnych artystów. Mam wrażenie, że właśnie dziś mógłby zabrzmieć nowym tonem, wszak po raz któryś wróciły publiczne rozmowy o roli twórcy we współczesnym społeczeństwie. W innych co prawda warunkach; ale pewne sytuacje mają to do siebie, że, jak wiadomo, lubią się powtarzać. Tymczasem dialog prowadzony na scenie jest doskonale historyczny, zakonserwowany w jakimś gdzieś-kiedyś. Nijak nie odbzmiewa na widowni, co by się czuło; nie inaczej słuchałoby się wywodów zawartych na przykład w znamienych dla takich dyskusji sztukach Jana Augusta Kisielewskiego. Tyle że w dramatach Kisielewskiego dyskutowały żywe postaci, ich dramat intelektualny wpisany był w konkretne sytuacje życiowe. Wojtyła proponuje – wedle własnego określenia – „dramat wnętrza”: wszystko, co ważne, rozgrywa się w ludzkiej duszy. Można oczywiście i tak; nakłada to jednak zwiększone obowiązki na reżysera, a za tym i na aktorów. Sto razy trudniej obronić aktorowi swoje racje, gdy ma do dyspozycji tylko słowa i praktycznie żadnej „akcji”; wtedy jedynym ratunkiem jest tylko własna wewnętrzna prawda, która udzieli się widowni. Aktorzy, o których mowa, przekazują widowni tylko tekst napisany trzydzieści lat temu, dosyć pracowicie wyuczony na pamięć.

„Dramat wnętrza” nie oznacza jednak zewnętrznej statyczności. Sama akcja jest rzeczywiście wątpliwa, ale nadrabia to w innej płaszczyźnie: poszerza „życiowy” realizm o wymiar nadrealistyczny, poetycki. Skuszanek słusznie i posłusznie idzie za tym tropem. Oto w pewnym momencie światło przygasa, podświetla się podłoga (ładny efekt błyszczących smug-szpar), wchodzi postać Nieznajomego. Do końca nie będzie wiadomo, kto zacz, i chyba o to też chodzi. Ni alter ego Adama, ni Zły Duch Rewolucji, skrzyżowanie diabelskiego sobowótora Iwana z *Braci Karamazow* z Pankracym. Ów Nieznajomy będzie prezentował racje doczesnej siły, ziemskiej wiary w odrodzenie społeczne przy pomocy ziemskich (czytaj: „materialistycznych”) energii zawartych w gniewie człowieka. Potencjalny przywódca „świeckiej rewolucji” oskarży Adama o marnotrawstwo ludzkiej złości przeciw panującemu systemowi społecznemu, o wewnętrzne rozbrajanie słusznego gniewu ludu przy pomocy miłosierdzia. Adam bowiem właśnie we wszechludzkim miłosierdziu zaczyna dostrzegać szansę przetrwania ubogich; wtedy krystalizuje mu się idea ubóstwa jako Wielkiej Szansy. Ale w pełni dojrzeje do tej idei nieco później, ukaże to akt II. Na razie zanotujmy wpływ Nieznajomego na krystalizację postawy Adama. To właśnie Nieznajomy wyraźnie mówi naszemu artyście, że sztuka to nie droga dla niego. Sztuka jest bowiem wytwarzaniem przedmiotów (w najgrubszym ujęciu) – on zaś czuje potrzebę bezpośredniego kontaktu z człowiekiem.

Ten akt kończy się sceną zaiste teatralną: na ostatnie słowa Adama, „Panie, Panie...”, z góry pada snop światła wyręczający Pana w dziele iluminacji, której dostępuje nasz bohater.

Akt II jest niewątpliwie kulminacją całego dramatu, przedstawione są kolejne etapy dojrzewania w Adamie ostatecznego wyboru. Trochę jak akt II Wesela, rozgrywa się praktycznie w wyobraźni bohatera, a ludzie, którzy biorą w nim udział, są bardziej fantomami zaludniającymi rozgorączkowaną myśl Chmielowskiego niż postaciami zupełnie realnymi. Dlatego nie znika całkowicie ze sceny zarys pracowni malarza, tyle że staje się bardziej tłem niż zabudową pierwszoplanową. Ale to, co „łatwo” można było zapisać słowami, co stosunkowo łatwo układa się w wyobraźni czytelnika tekstu, napotkać musiało podstawowe trudności czysto teatralne.

I oto stało się tak, zapewne mimowiednie, może nie dało się inaczej, ale niemniej stało się tak, że jedna z podstawowych idei dramatu uległa w wersji teatralnej pewnemu znamienne-  
mu, nieszczęsnemu jak myślę, wypaczeniu. Otóż głównym partnerem Adama staje się teraz tłum żebraków, nędzarzy wegetujących w miejskiej ogrzewalni; do nich to chadza – w rzeczywistości, w wyobraźni – malarz przeobrażający się coraz skuteczniej w kwestarza na rzecz ubogich. Podkreślałam zwrot: do nich. W zakończeniu tego aktu pada z ust Adama jakże znamienne zdanie, kluczowe dla poprzedzającego je wyvodu-rozmowy z Nieznajomym. Przypomnijmy, bo sprawa jest ważna, fragment tego dialogu.

Adam wskazuje głową na uśpionych nędzarzy:

– Oni też za panem nie poszli.

– Oni?... Tak, ale oni nie są winni w tym stopniu, co pan. Nie są winni, że nie zaraz uwierzyli. A prócz tego... ich rewolucja wchłonie. Pan co innego. Bo pan masz całą świadomość.

– O nie... chociaż mam tej świadomości więcej od pana.

– Być może.

– A jednak oni za panem nie poszli.

– A za panem pójdą, myśli pan? Będziesz ich pan mógł zapewne nawlekać na sznurek?

– Nie. Ja pójdę za nimi.

Pójdę za nimi. W tym określeniu zawiera się istota filozofii żebractwa już w wydaniu ojca Alberta, w którego rychło przekształci się artysta Chmielowski. Być sługą – ludzi. Boga. Nie przywódcą (jak tamten Nieznajomy), prowodyrem, ale właśnie sługą. Znamienne odwrócenie ról rozdzielające na zawsze postawy obu dyskutantów.

Tymczasem w przedstawieniu Skuszanki następuje coś, co, jak powtarzam, może było inscenizacyjnie, reżysersko nieuniknione, ale niestety zaprzecza tamtej myśli: otóż żebracy – tak to wygląda na scenie – przychodzą do Adama. Dosłownie, fizycznie: wchodzą na scenę, gdzie, jakby ich oczekując, siedzi nasz bohater.

No dobrze, niech będzie i tak, że oni tym sposobem „zaludniają” jego wyobraźnię, rzeczywiście do niej „wchodzą”. Aliści ten moment odwrotny właśnie, wędrówek Adama do nich, do miejskiej ogrzewalni, jest stałym motywem sztuki Wojtyły, kilkakrotnie, aż nachalnie się powtarzającym. Dzieje się to zarówno na jawie, jak we „śnie”, i przecież nieprzypadkowo. Tymczasem w inscenizacji nic z tego motywu nie zostało. Nic, prócz parokrotnych „odwiedzin” w pracowni Adama – jakby doprawdy ON był - tu ważny, on jeden. Tak oto po raz wtóry mści się romantyczne ustawienie głównej postaci dramatu, jej wywyższenie – kosztem mimowiednego zapewne zaprzeczenia idei sztuki. Idei służebnictwa właśnie.

Jest w tym akcie fragment zaiste genialny, godny największych osiągnięć myślowych i dramaturgicznych nie tylko powojennej sztuki scenopisarskiej. Myślę o całej sekwencji powtórnego spotkania Adama z Nieznajomym i odbytej przez obu bohaterów walce o „rząd dusz” nędzarzy z ogrzewalni. Kto wie, czy w tej kilkuminutowej scenie nie zawiera się najgłębsza istota dramatu, ponadto symptomatyczny wykład prawd wiary samego autora, prawd obowiązujących zarówno niegdysiejszego proboszcza w Niegowici, byłego aktora i utajonego odtąd pisarza, jak i obecną głowę Kościoła katolickiego. W dialogu tym przegrywa teoria

świeckiej rewolucji dokonującej się w imię gniewu, nienawiści – przewrót mający na celu osiągnięcie przede wszystkim dóbr doczesnych. Wygrywa zaś idea wszechmiłosierdzia ocalającego intymne, głębokie prawdy człowieka pojedynczego, miłosierdzia skierowanego ludzką energią na bogacenie duszy, przekraczanie ziemskich perspektyw w imię bogactw największych, jakimi są miłość człowieka i wolność w Bogu. Nie oznacza to bynajmniej porzucenia prób poprawy czysto ziemskiej doli. Tyle że Nieznajomy rad by wyzyskać każdy objaw gniewu do obrócenia go przeciw innym ludziom, podczas gdy Adam myśli o miłosierdziu jako wychowaniu ku rewolucji. Jakoż i się nie myli, w każdym razie w dramacie. Biedacy nie pójdą za Nieznajomym, bo gniew sam nie wystarczy, trzeba mieć jeszcze poczucie wspólnoty, która rodzi wiarę w zwycięstwo najsłuszniejszych racji. Wspólnota zaś tworzy się poprzez wychowanie w miłosierdziu, czyli poszanowaniu, czyli litości, czyli współczuciu, czyli porozumieniu. I oto ten sam biedny lud w finale dramatu rzeczywiście wychodzi na ulicę, odbywa się strajk rewolucyjny. Tyle że jest to już lud wierzący w swoją godność, wychowany do własnej godności, uświadomiony w swoim człowieczeństwie.

Nie inaczej rozumiem, staram się rozumieć, idee Karola Wojtyły jako Jana Pawła II, głoszone po dziś dzień gdziekolwiek ma okazję mówić do ludzi. Jakże często spotyka na swojej drodze ów Pielgrzym Porozumienia dokładnie takich Nieznajomych, którzy zarzucają mu, iż „zdradza” idee społecznych i politycznych rewolucji, nie nawołuje do jawnych przewrotów, nie uruchamia słusznego ludzkiego gniewu przeciw deprawacji, nędzy, upodleniu. Mógł to być przecież zrobić – jakże łatwo by mu przyszło zyskać aplauz jeszcze powszechniejszy! – podczas swoich licznych wizyt. Ale nie. To byłby tylko naskórek prawdziwych przemian. Najpierw trzeba zbudować w ludziach wiarę w samych siebie, wiarę w coś większego od materialnych zdobyczy, rotacji w hierarchii społecznego systemu posiadania. Reszta przyjdzie jakby sama, narodzi się z tamtej wiary (i dziesiątków innych okoliczności rzecz jasna).

Przemiana artysty Adama Chmielowskiego w sługę bożego brata Alberta jest więc tylko kwestią decyzji. Niełatwej, świadczą o tym wewnętrzne dialogi bohatera (rozpisane w przedstawieniu na rozmowy z sobowtórem, czyli drugim aktorem ucharakteryzowanym na Adama), także konieczność zrozumienia do końca potrzeb i myśli tłumu nędzarzy. Powiedzmy jeszcze słówko o tymże zbiorowym bohaterze sztuki.

Jaki on jest, ów tłum żebraczy, w wydaniu zespołu Teatru im. J. Słowackiego? Ano gdybyśmy sobie wyobrazili kawałek z *Opery za trzy grosze* wykonanej przez wielce skądinąd zasłużony i bezcenny na swój sposób Teatr Kolejarza w Krakowie, zmieszali to z fragmentem *Króla włóczędów* w wydaniu operetki gliwickiej, a wszystko przygotowali bułgarską wersją filmową *Nędzników* według Wiktora Hugo, otrzymalibyśmy mniej więcej to, co widać było kilkakrotnie na scenie Słowackiego, tyle że bez tańców i przyśpiewek. Ten wysoce estetyczny tłum łachmaniarzy doprawdy nie zasługuje na lepsze potraktowanie; to bowiem, co wyrabiają aktorzy, usiłujący grać „naturalnych” i wyobrażoną przez siebie żebraczą obyczajowość, nadszere do karności po dwie normy za każde wejście. Niezłe się im skądinąd przysłużyła pani reżyser, każąc na przykład w scenie rozdawania zdobytych przez Adama łachów zgrzebnie pojękiwać i zawodzić, jak to im się ubranka nie podobają, przy czym powywiają tak schludnie, tak uczenie, z taką maestrią i wyczuciem harmonii, jakby byli co najmniej mieszkańcami Wysp Szczęśliwych, gdzie ostami biedak zmarł w chwale przed stuleciem i nikt już nie pamięta, jak takie coś wygląda.

Podobnych scen czy ujęć jest w tym przedstawieniu niestety więcej. W zupełnie fałszywym tonie ckliwej i pseudouduchowionej prostoty prowadzą aktorzy scenkę wizyty siostry Adama Maryni oraz wuja Józefa; para ta zapewne miała przedstawiać symbol wiejskiej sielanki à la *Pan Tadeusz*, a jest trójwymiarową wersją świętych obrazków rozdawanych grzesznym dzieciom po kolędzie. Z operetki do tychże obrazków przenoszą się skwapliwie – w akcie III – nędzarze z ogrzewalni, teraz przemienieni w braciszków zakonnych albertynów. W schludniutkich habitach już to baraszkuje niewinnie przy rozwózce zdobyczej odzieży, już to



równiutkim szeregiem zanoszą modły do wielkiego krzyża rozpiętego teraz w tle sceny pozabawionej już wszelkich innych rekwizytów, więc metafizycznie i fizycznie pustej.

Brat Albert, postarzały już znacznie i posiwiały, odbędzie jeszcze dwie ważne rozmowy: z młodym muzykiem Hubertem (paralela do rzeczywistej rozmowy brata Alberta z Jackiem Malczewskim?), któremu radzi wrócić do sztuki miast poświęcać się bożej służbie, i z bratem zakonnym Antonim na temat samej idei żebractwa dla żebractwa. Jan Frycz, najlepszy w akcie II, może dlatego że miał najwięcej do zagrania i powiedzenia, ale bodaj nie, tylko dlatego, tu znów „gra grą”, jak mawia pewien mój przyjaciel. Grać grą oznacza posiadać schemat wykonania konkretnego zadania aktorskiego i realizować go przy pomocy nadczynności środków artystycznych, skoro nie starcza innych. Schemat postaci brata Alberta w akcie III zrealizował Jan Frycz poprzez ściszony głos, wolniejsze posuwanie się po scenie oraz ogólne wewnętrzne i zewnętrzne uspokojenie. Trudno skądinąd młodemu aktorowi wiedzieć, jak może zachowywać się siedemdziesięcioletni starzec o takim życiorysie jak brat Albert, zwłaszcza wobec dylematów postawionych mu pod koniec życia przez obu wspomnianych rozmówców, a są to problemy na wagę ostatecznej wewnętrznej prawdy i uczciwości wobec siebie tudzież innych. No cóż, na to nie było i bodaj nie będzie rady, więc z pewnym uczuciem żalu rozstańmy się z bratem Albertem, która to rola mogła być wielka.

Finał spektaklu jest niewątpliwym zwycięstwem dramaturga, ponadto specyficzną – a mam wrażenie, że świadomą – polemiką z finałem *Nie-Boskiej*. Galilejczyk u Krasińskiego, przychodzący jako zwycięzca, zastawał pogorzelsko świata, upadły ród ludzki. Przegrał rewolucjonista Pankracy, przegrał poeta Henryk. U Woj tyły rewolucja dopiero się zaczyna, ale ma to być rewolucja „słuszna”, w dobrej wierze i w dobre imię poczęta. Największe zwycięstwo odnosi znów Chrystus, tyle że nie jako Bóg-mściciel, ale ten, który daje większą wolność.

Skuszancka wyprowadza ów finał spokojnie, bez zadęcia, choć może razić nadmierna hieratyczność w ustawieniu braci mnichów, zbyt jawnie komponowana w ładne obrazki. Nie jest to finał porywający, ale i taki być nie musiał. Racje jego tłumaczą się wystarczająco jasno, zwłaszcza w obliczu dosyć dziwaczного stanu, w jakim się wszyscy obecnie znajdujemy, mianowicie jednoczesnego poczucia rozpacz i triumfu, nędzy i bogactwa, upadku i wywyższenia.

Wynika również dosyć jasno z tego spektaklu, kto miał rację w ostatnim przynajmniej okresie polskiej państwowości. Że jednak nie brzmi to całkiem przekonująco w wykonaniu Krystyny Skuszancki i jej zespołu, też jest jakoś symptomatyczne. Oklaski, którymi obdarzono spektakl, nie były spontaniczną owacją. Gorące życie, które grzmi i dudni za ścianami Teatru im. J. Słowackiego, opornie, cienkimi strużkami przesącza się na scenę. Choć wydawałoby się, że zrobiono wszystko, by buchnęło wielką lawiną.

---

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. Karol Wojtyła – *Brat naszego Boga*. Układ tekstu i reżyseria – Krystyna Skuszancka. Scenografia – Anna Sekuła, Grażyna Żubrowska. Muzyka – Krzysztof Penderecki. Prapremiera światowa – grudzień 1980.

## Kawalery i chamy

Trzeba to sobie jasno powiedzieć: ostatnie lata nie były dla STU najszcześniejsze. Nie były co prawda szczęśliwe prawie dla nikogo. Publiczność STU miałaby jednak szczególne powody do zaniepokojenia. Gdzieś się skończyły burzliwe czasy sporów ze światem, wadzenia wprost z życiem. Sztandarowy teatr buntu zajął się musicalem, operetką (wprawdzie Gombrowicza, ale cóż z tego), literacką aluzją. Równieża widownia, wychowana na *Spadaniu*, zaczynała mieć, oględnie mówiąc, wątpliwości. Młodzi, dla których tamto było tylko legendą, traktowali STU jako ambitną rozrywkę bądź twórczość moralnie obojętną.

Można by powiedzieć: nie dało się inaczej. Zwariowana polityka kulturalna nie ominęła przecież i teatru. No tak, ale istnieje argument nie do zbitcia: na przykład Teatr 8 Dnia. W okresie polowania na prawdę, autentyczność i żywe życie zrobił swoje dwa, kto wie czy nie największe, spektakle. Więc jednak się dało. Na przekór wszystkiemu. Tyle że trzeba to było jakoś okupić. STU nie zaryzykował. Nie chciał? Nie wierzył w taką możliwość? Miał inną koncepcję na życie i teatr?

Wszystkie odpowiedzi po części będą prawdziwe. Ale choćby ich lista była dłuższa, nie zmieni faktu podstawowego: to nie STU zaświadczył o rzeczywistości późnych lat siedemdziesiątych w Polsce. Jeśli to jednak uczynił, dokonał tego nie wprost, à rebours, poprzez to, czego się nie dało i nie udało.

Warto by jeszcze o jednym wspomnieć: sprawie profesjonalizacji.

Równo dwa lata temu, w styczniu 1979, podjęto największy bodaj od lat dwudziestu (umowna to liczba) eksperyment teatralno-organizacyjny: przekwalifikowanie kilku czołowych scen studenckich na zawodowstwo. Ruch artystyczny powstały na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uzyskał jakby oficjalną nobilitację. Nikt nie wiedział, co z tego wyjdzie. Spontaniczność, niezależność, „oddolna” inicjatywa: w gorsecie przepisów, zarządzeń, struktur, etatów. Obroni się – czy padnie na polu byłej chwały (jak padł niegdyś samotny biały żagiel podobnego eksperymentu, warszawski STS)?

STU poszedł na pierwszy ogień, cztery lata wcześniej, jako że od dawna zdecydował się na profesjonalizację. Pech? przypadek? zdarzył, że najtrudniejszy okres adaptacji przypadł na czasy, w których równie trudno było zbudować salę teatralną, jak zapełnić ją żywą myślą. To, że STU do dziś w ogóle istnieje i coś robi, zawdzięczać należy niewątpliwie uporowi Jasińskiego i tysięcznym kompromisom, najróżniejszej zresztą natury. Kompromisy łatwiej wybacza się konwencjonalnym zawodowcom (nie wiadomo zresztą dlaczego), gorzej z byłymi „amatorami”, zwłaszcza tymi, którzy sami się okrzyknęli poszukiwaczami prawdy i, jakże często, bywali jej bliżsi niż ktokolwiek. Jest to jeden jeszcze przyczynek do niełatwej drogi, jaką mają nadal przed sobą teatry eks-studenckie. Wprawdzie kleszcze organizacyjne są co najmniej luźniejsze niż w przypadku tradycyjnych scen państwowych, ale i odpowiedzialność na swój sposób większa, bo po prostu przed większą niż kiedyś widownią. Grupy towarzy-

sko-pokoleniowe będą zapewne jakiś czas jeszcze towarzyszyć własnym zespołom, ale nie od nich będzie zależała całościowa opinia.

Po nieudanej *Operetce* i dłuższej przerwie spowodowanej budowaniem własnego budynku teatralnego STU wystawił, w 1979, adaptację powieści Bułata Okudźawy *Mersi, czyli przy-padki Szypowa*; tytuł spektaklu – *Tajna misja*<sup>5</sup>. Temat moralno-kryminalny: podrzędny agencina III oddziału tajnej policji carskiej dostał zadanie wyśledzenia wywrotowej działalności hrabiego Lwa Tołstoja. Agentowi ani w głowie dotrzeć do prawdy, natomiast podoba mu się światowe życie, jakie prowadzi dzięki policyjnym pieniądzom przeznaczonym na śledztwo. Aby pomnożyć fundusze, prokuruje zmyślone donosy o rzekomym spisku antyrządowym Tołstoja, który w tym czasie spokojnie siedzi u wód i leczy kaszel kumysem. Żandarmeria urządza zbrojny zajazd na Jasną Polanę, oczywiście całkiem bez sensu, natomiast Szypow, w pierwszej chwili zdegradowany, uzyskuje jednak wybaczenie, zaś rzecz cała kończy się jego... wniebowstąpieniem, na swój sposób symbolicznym.

Powieść Okudźawy traktuje o niezniszczalności policji, i jej jednoczesnym bezsensie, także o stosunkach władza–artyści. Zrobiono z tego w STU zupełnie przyzwoite przedstawienie, choć ukryć się nie da, w wydaniu powieściowym problem wydawał się i głębszy, i efektywniej rozwiązany. Forma śpiewano-operowa, jaką przyjęto w inscenizacji (co leżało zresztą w zwyczaju STU), spowodowała co prawda podniesienie atrakcyjności widowiska, z drugiej jednak strony „odpoważniła” jakby główny problem, sam w sobie skądinąd tyleż śmieszny, co groźny. Może to zresztą mimowiednie uratowało w ogóle istnienie spektaklu. Temat naczelnym potraktowany dosłowniej doprowadziłby prawdopodobnie *Tajną misję* do granic jednej z prób generalnych, tej, którą zazwyczaj wizytuje cenzura.

Więc coś za coś; czy gra była opłacalna? Myślę, że mimo wszystko tak. Była to bowiem także ważna próba dla samego zespołu w nowych warunkach: pierwsza premiera „reperturowa” na własnej scenie w warunkach ostatecznej już profesjonalizacji także pod względem techniczno-administracyjnym. No i sprawdzian aktorski. Tu już bowiem nie przelewki, tu trzeba się okazać fachowcem także od ról, nie tylko „wyrażania stanu świadomości”. Z tym aktorstwem niestety było trochę gorzej. Znakomity Franciszek Muła w roli głównej i kilka niezłych epizodów w wykonaniu pozostałych artystów mogłoby z powodzeniem starczyć na konkurencję wobec 90% scen polskich, ale... chciałoby się, żeby i te dalsze procenty poczuły się zagrożone. Na to, jak myślę, jeszcze trzeba poczekać. Zespół STU w nowych warunkach dopiero się formuje, i choć zostało w nim paru dawnych, sprawdzonych aktorów, przecież sami nie podołają zmienionemu rytmowi pracy i twórczości.

O następnym spektaklu słuchy chodziły od dawna, pomysły rodziły się bodaj równolegle z pracami nad *Tajną misją*. Przymierzano się do wersji *Don Kichota*, czyli rzeczy o polskiej inteligencji. Z Cervantesa zaczerpnięto tylko symbolicznych bohaterów, reszta miała pochodzić z teraźniejszości. Zanosilo się na premierę jeszcze przed wakacjami 80. Miało to być najważniejsze przedstawienie „autorskie” STU od czasów *Spadania* i *Sennika polskiego*, zrealizowane w tym samym składzie scenariuszowo-reżyserskim. Nareszcie STU przemówi własnym głosem. Spróbuje mówić. (Jasiński co prawda zawsze głosił, że teatr przez ostatnie dziesięć lat wcale się nie zmieniał, że bierze nadal za wszystko pełną odpowiedzialność, ale ta konsekwencja była – dla patrzących z zewnątrz – zbyt jednak niekonsekwentna).

Nie zdążono przed wakacjami. Po wakacjach trzeba było wstrzymać premierę. Nagle zmienił się język, zmieniły kryteria, pojęcia. Premiera odbyła się dopiero w grudniu. Równe, symboliczne 10 lat po tym, jak STU dostał na łódzkich Spotkaniach Teatralnych anno 70 główną nagrodę festiwalu za *Spadanie*. Tego samego dnia Edward Gierek pierwszy raz prze-

---

<sup>5</sup> Nieco wcześniej odbyła się premiera *Ludzi wydrążonych* według poezji T. S. Eliota w adaptacji i reżyserii T. Malaka i K. Jasińskiego. Spektakl stanowił uboczny raczej nurt działalności teatru, podobnie jak późniejsza „warsztatowa” premiera *Czasu na uwięzi* N. Ain.

mówił w roli I sekretarza. Tytuł spektaklu zgoła mimowiednie określił przyszłe dziesięciolecie jego władztwa.

Na premierze *Donkichoterii* spotkaliśmy się niemal wszyscy. To znaczy ci, którzy towarzyszyli temu teatrowi od kilkunastu lat, i ci, którzy zetknęli się z nim niedawno. Byli sojusznicy i aktualni zwolennicy. Kombatanci kontestacji, dziś między trzydziestką a czterdziestką. Niektórzy na stanowiskach, inni otrzępujący jeszcze piwniczny pył z czapek i kołnierzyków. Wszyscy – a jednak nie wszyscy. Nie było na przykład kolegów z innych teatrów, z którymi kiedyś STU zaczynał trudną drogę w kulturze. Nie było święta pokolenia: u przyjaciół nowa premiera, więc nasza premiera.

Już nie nasza. Już jesteśmy ja, ty, on. Na tej premierze odbyło się, dla mnie przynajmniej, symboliczne pogrzebanie snu o pokoleniu. To, że problem praktycznie nie istnieje od lat, że podziały poszły w poprzek, nie wzdłuż generacji, było powszechnie wiadome. Ale bodaj nigdzie jak właśnie w teatrze te więzy generacyjne nie manifestowały się tak mocno, długo i wyraźnie. Teraz ostatecznie przestały istnieć. Teraz każdy musi samotnie przekopywać się przez życie. Na swój wyłączny rachunek.

W hallu STU powiększone fotografie ze *Spadania* i *Sennika*, plakaty, sztrajfy. Dokumentacja przeszłości i jednocześnie punkt odbicia w dzisiejsze czasy. Tamte spektakle powstały też w trakcie „odnowy”. Ściślej: *Spadanie* kilka miesięcy przed Grudniem. *Donkichoteria*, którą należy traktować jako trzecią część tryptyku, na swój sposób ponawia inicjację *Spadania*.

Teraz jednak nie tłoczmy się w gościnie użyzycznej, zadymionej salce jakiegoś studenckiego klubu. Na ścianach hallu lustra, drewniane boazerie, dyskretne, nowoczesne oświetlenie, elegancka szatnia, panie w lepszych strojach, panowie niedbałym ruchem pokazują przy wejściu zaproszenia. Sama sala teatralna zbudowana around, z trzech stron widownia (fotele, a jakże), z czwartej zaplecze aktorskie i tło akcji, w środku przestrzeń do grania.

Z tyłu, oparta o ścianę, blisko trzymetrowa postać mężczyzny w szynelu do ziemi, trzyma w rękę długą, wypłowiałą chorągiew. Kapelusz, pod kapeluszem blada, ziemista twarz, oczy przecięte pionowo cienką czarną kreską, makijażem kłownów. Polski Don Kichot?

Ostry, żywy rytm. Wbiegają na scenę dwaj mężczyźni, w programie określani jako Cogito i Gospodarz. Zaczyna Cogito słynnym zapytaniem: – Kto ty jesteś? – Polak mały – odpowiada Gospodarz. Wszystko śpiewem, pulsującym, agresywnym. Błyskają światła, kolorowe, dyskotekowe. Więc introdukcja od razu na obrazoburczo. W trzeciej wersji *Sennika polskiego*, z roku 1973, po raz pierwszy użyto tego piorunującego efektu, wprowadzając sekwencję *Ody do młodości* w wykonaniu grupy „telewizyjnych” rewelersów na nutę modnej piosenki młodzieżowej. Oto jak się rozmienia wielkie idee na drobne chałtury, święte słowa giną pod zwałami pusto-życia, pozorowanej kultury.

Teraz głos ma Don Kichot. Składa deklarację, wyznanie wiary, wierszem Kazimierza Wierzyńskiego z września 1939 *Zstąp, duchu mocy*, modlitwą o siły do walki, przetrwania, wygrania. Zdejmuje szynel, szczudła. W chwilę potem jeden z wersów tego wiersza, przerobiony na teatralny song (*Musimy bić się*), śpiewać będzie chórek dziecięcy: sentymentalna wersja przepuszczona przez sitko ojczyźnianego zadęcia.

Otwierają się odrzwia z tyłu, wjeżdża na scenę ogromna konstrukcja drewniana, w pierwszej chwili przypominająca łódź-arkę. Moment, a rozwinie się w wielkiego konia z husarskimi skrzydłami. Konstrukcja jest imponująca, symbol oczywisty. O koniu będzie się mówić i śpiewać jako zwierzęciu dosłownym i magicznym zarazem dla polskiej mentalności (fragmenty poematu Kasprowicza). Jest on jednocześnie Rosynantem Don Kichota i – rzecz jasna – koniem trojańskim. Większość działań scenicznych będzie się odbywała na koniu, obok konia, pod koniem i wokół konia, który ma też mechaniczne zdolności obracania się na osi i składania bądź we wspomniany kształt łodzi, bądź w formę czołgu z lufą-szyją. Jest to bodaj najwszechstronniejszy, najpojemniejszy z dotychczasowych rekwizytów-symboli budowanych przez Jasińskiego we wszystkich najważniejszych spektaklach STU, ogniskujących wo-

kół siebie akcją niczym obrzędowe centrum życia i sztuki. W *Spadaniu* był to gumowy ponton, w *Senniku* wielki stół, w *Exodusie* balia z wodą.

Wchodzą nowe postaci. Przede wszystkim Sancho Pansa: przedstawiciel ludu, cham, prostak, sługa, także chłop polski. Obok Swojego, rodzimego szowinisty – pojawia się Obcy, nie określony jednoznacznie, ale dystansujący się wobec „sprawy polskiej”, co to mu wszystko jedno. Jest Kobieta, o której bliżej niewiele wiadomo. Wreszcie Dulcynea. Ubrana na czarno, zakwefiona. Żałoba? Po kimś? Po Narodowej Sprawie?

Pierwsze sceny są jednocześnie rozpoznaniem sytuacji i próbą zarysu historycznych okoliczności. Niekonkretnie jednak – idzie wszak o przedstawienie pewnego snującego się przez wieki, lata, problemu: polskiej inteligencji i wzajemnych stosunków między nią a zmieniającymi się okolicznościami dziejowymi. Także między nią a pozostałymi warstwami społecznymi symbolizowanymi w scenariuszu przez postać Sancho Pansy. Tło historyczne rysowane jest więc o tyle tylko, o ile da się zeń wyłuskać nowe elementy tego samego motywu. Od powstań ubiegłowiecznych aż po ostatnie miesiące jesieni 80 rozciąga się zatem historiografia *Donkichoterii* i choć to obszar ogromny, udaje się go (czasem kosztem pewnych niejasności w śledzeniu następstwa dziejów) zamknąć w ramy niewiele ponadgodzinnego widowiska.

A więc najpierw był tylko Don Kichot, bojownik i marzyciel, wspierany przez Swego oraz Cogito. Kichot – romantyk; Cogito – zimny intelektualista, pośród nich prymitywny nacjonalista. W tych pierwszych sekwencjach Sancho jest właściwie nieobecny. Kręci koniem, służy. Pojawia się jako problem nieco później: gdy panu przyjdzie zsiąść z konia. Czyli, idąc historycznym tropem spektaklu, gdy Polska wywalczy niepodległość. Ale nadal liczy się tylko to pańskie stanie. Chyba że... chyba że pan dostrzeże swoją szansę w chamie. I tak się staje, w znakomitej zresztą scenie, gdy od balowo-salonowych pogwarek i przyśpiewek inteligentkich samców zabiegających o względy Dulcyniei przechodzi do słynnego zbratania z Parobkiem (z *Ferdynandem*). Rozpoczyna Don Kichot, rzucając się na Sancho, zaraz potem reszta na siebie, rozdzielając się do dezabilu, gaworząc w pseudogwarze. Nie jest to scenka smaczna, ale śmieszna, zresztą w duchu panującego wyzwania ustalonym konwencjom myślowym i estetycznym.

Blok, by tak go nazwać, przedwojennych przekomarzań ineligencko-ludowych kończy ogólne gombrowiczowskie zbratanie, gdzie po raz pierwszy pan i cham znajdują się na równym poziomie, z tym że jest to poziom poziomy, upadły, sztuczny i załgany. Następne bowiem koleje dziejowego losu rzucają pana na kolana przed chamem.

Odbędzie się to, oczywiście, za sprawą ustrojowych przemian. Na koniu (trojańskim) wjeżdża z triumfem Dulcynea odziana od stóp do głów w czerwień: czerwona kufajka, czerwone cholewy, czerwony hełm, w ręce czerwony sztandar. U jej boku – nasz Sancho Pansa, w domyśle biało-czerwony, de facto w swojej starej niebieskiej kurtce roboczej. Teraz on górą (za przyzwoleniem wyższej góry).

Rozpoczyna się cyrk zaprzyjaźniania i osławiania z nową władzą. Na początku pańskie państwo zgodnie (i dosłownie) szczeka, ale już po chwili dzieli się poglądami tudzież stanowiskami w pryncypialnej sprawie. Jeden usiłuje się dostosować, drugi zrozumieć, inny w ogóle wypisuje się ze współpracy. Pierwsze lata powojenne, niepewność i niejasność. Czerwona Dulcynea rozdaje waciaki, także dobywa z kosza młotki i sierpy. Inteligencja przywdziewa na siebie te zgrzebne rekwizyty społecznego egalitaryzmu, pobiera narzędzia.

Wraz z Dulcynea wchodzi coś jeszcze nowego, innego. I jakże ważnego, co się wkrótce okaże: nowy język. Nie nowomowa, przynajmniej na razie. (Nowomowę muszą wymyślić... inteligenci). Wchodzi zwykle chamstwo językowe, potoczność, grubiaństwo. Pomysł z użyciem do tej sceny fragmentów *Szewców* Witkacego doskonale się sprawdza. Sancho wygłasza wstępną mowę do narodu w języku jednocześnie „artystycznym” i „ludowym”, co daje dodatkowe efekty, tym bardziej że państwo natychmiast podchwytują konwencję.

Inteligencja usiłuje dyskutować, wyrażać jakieś racje, wątpliwości... ale nie takie teksty do czerwonej Dulcynei. Jej filozofia jest prosta, przekazuje ją zresztą grzecznie Sancho: „zjeść, poczytać, pogwajdnić, pokierdasić i pójść spać”. Za wybryki inteligentkie: po dupie. Łoją się zatem w samo krytykach panowie szlachta, co skądinąd wzięte żywcem zostało z naszej stalinowskiej historii. Dulcynea, wysłuchując skwapliwych samobiczowań, mizdrzy się i upiększa, maluje i czesze, co, prawdę powiedziawszy, jest chwytem nieco grubawym i plaskawym jednocześnie. Ale może po prostu nie było co zrobić w tym czasie z aktorką.

Od samokrytyki do krytyki droga niemal prosta. Teraz sekwencja pod hasłem: co też nam ci mili panowie od myślenia mają do zakomunikowania o życiu i w ogóle. Wypowiedzi do złudzenia przypominają co drugą „dyskusję” telewizyjną, gdzie pseudoteorie mieszają się z pseudoprawdami, pseudoproblemy ze zwykłym bełkotem. Byłby to może pomysł banalny, niegodny lepszej sprawy, gdyby go tak zostawić; szczęśliwie twórcy brawurowo wychodzą z tej pułapki. Otóż myślowy banał kończy się uwielbieniem banału do entej potęgi, banału przekształconego w przeróżne złote myśli typu: „Na świecie dziwnie się plecie”, „Póki świat światem, nie będzie Polak Niemcowi bratem”, „Kto ścieżki prostuje, w domu nie nocuje” itp. Panowie w dzikim amoku przerzucają się słowami i zdaniem, opluwają wzajemnie, podczas gdy pod koniem, służącym teraz za knajpę, Dulcynea rozlewa autentyczne piwo beczkowe, towarzyszy jej Sancho roznoszący napitek; dosyć ich nie obchodzą pańskie swary. Te zataczają równe koło: w pewnej chwili okazuje się, że któryś z dyskutantów powtórzył złotą myśl wypowiedzianą jakiś czas temu. Konsternacja, panika, bo otośmy do czego doszli – jawnej bredni, która na dodatek ma swoją historię.

Zmiana nastroju, zgodnie zresztą z kontrapunktową budową spektakli STU. Cogito, który nie brał udziału w dyskusyjnej przepychance, ten ironista, cynik i przenikliwy analizator ruchu idei, robi kolegom krótkie pranie mózgu. Wynika zeń, iż fałszywe postawienie życiowych ról i ambicji musi doprowadzić do rzeczoności chaosu i braku wyjścia („...wam szło o władzę. Rewolucja była pokrywką. To był fałsz i ten fałsz się zemścił”). Inna sprawa, że ekspertyza Cogito dotycząca postawy polskiej inteligencji po wojnie jest dosyć skrajnie negatywistyczna; pozostaje żałować, iż nie dano mu godniejszego przeciwnika mogącego obronić rację przeciwną bądź co najmniej odmienną.

Ta sekwencja kończy się ostatecznym rozprężeniem, tańcem zbójnickim do taktu zderzanych młotków i sierpów, marszem z kuflami piwa w dłoniach, wreszcie songiem o „zjawisku wódki” (z Miłosza). Dulcynea, która zdaje się być zadowolona z takiego obrotu sprawy, z wysokości wirującego konia zagrzewa do picia, wymachuje chorągwią. I zaraz koń wyjeżdża za kulisy; pieśń zbiorowa do tekstu *Skumbrii w tornado* Gałczyńskiego z gorzkim finałem: „Chcieliście Polski, no to ją macie!”

Znów zmiana sceny, nastroju. Przygasa światło. Sancho rozrzuca w publiczność ulotki, sam jedną czyta na głos. Jest to odezwa PPS do chłopów o sposobach strajkowania. Tekst brzmi jakże współcześnie, choć ma przeszło pół wieku. Najpierw lekkie śmieszki na widowni, ale zaraz zacichają. Robi się ponuro. Jesteśmy już w domu, czyli dziś. Dulcynea, tak, znów ona, wita „nowe władze”.

No więc jest „nowy” Sancho. Smutny, poważny, jakby przygaszony, może tylko bardzo zmęczony. Ostatnie dialogi przedstawienia odbywają się już właściwie tylko między nim. Don Kichotem a Cogito. Sancho – ten, który chciał dobrze, a wszystko sypało się, aż ostatecznie rozsypało. Don Kichot – który jeszcze rad by uwierzyć w dziejowe, biologiczne, metafizyczne wreszcie posłannictwo „syna ludu”. I Cogito – który nie ma żadnych złudzeń: idea nie wyszła.

Ten, co ma jeszcze resztki wiary, czyli Don Kichot, próbuje ożywić w Sanchu resztki człowieczeństwa, godności, nadziei. Ale jest już za późno. Sancho nie dowierza inteligentowi, inteligent ma poczucie własnej nicości bez Sancha. „...Dopóki ty będziesz wołem, dopóty ja

będę świnia”. Mrozek, oczywiście, z *Emigrantów*. Sancho próbuje się wieszać. Z góry zjeżdża gustowna pętla. Ale się nie powiesi, bo nie ufa nawet własnym wyborom.

Nastrój, choć niby jednolity, coraz to się rwie. Dialogi wygasają, brak już w nich żaru, przekonania. Finał właściwie się rozmywa. Jeszcze Cogito i Don Kichot próbują wymieniać myśli o własnych szansach w świecie wyjałowionym z idei; oni, ludzie też na swój sposób z idei wyjałowieni.

Jeszcze pojawia się Dulcynea, w trzecim wcieleniu. Jest tym razem cała na białą, w stroju weselnym. Na ironię? Kolejną szansę? Śpiewa piękną zresztą pieśń, może najpiękniejszą w całym spektaklu, do wiersza Wierzyńskiego *Nie lękaj się*, nostalgiczną pieśń gasnącej wiary i ostatniego wezwania do nadziei. Ale wygląda na to, że tych żywych trupów nic już nie wskrzesi. Nieprzypadkowo ostatnie zdania ich dialogu pochodzą z *Małej apokalipsy* Konwickiego.

Spektakl zamyka zbiorowy song też do słów Wierzyńskiego, o symptomatycznym jakby refrenie: „Jeśli nie zejdziesz na samo dno, jak odmierzysz wysokość góry, z której spadałeś?”

Jeszcze brzmi melodia, gdy aktorzy wychodzą. Z ciemności sceny i widowni w otwór za plecami lekko podświetlony od wewnątrz. Podnosi się ruchoma ściana pełniąca rolę drzwi i podestu. Sypią się kartki ulotek strajkowych rozrzuconych po podeście, błyskają w delikatnym świetle płynącym z wnętrza, opadają bezgłośnie na ziemię. Zamyka się ściana. Oklaski.

Przyznaję: nie umiem zająć wobec tego przedstawienia jednoznacznego stanowiska. Jego autentyczność, czyli wewnętrzna prawdziwość, nie ulega kwestii, oto głos konkretny, oferta wyrazista. Jedną z istotnych wypowiedzi zgłoszonych do wspólnej rozmowy o współczesności. Ale przecież... nie umiem mimo wszystko pogodzić się z wieloma wnioskami, także sposobem ich artykulacji. Potwierdza się jawnie to, o czym pisałem na początku tej relacji: że mamy do czynienia z propozycją myślowo-artystyczną uwolnioną jakby z kontekstu pokoleniowego; symptomatyczne, że w *Donkichoterii* nie ma żadnego tekstu powstałego w obrębie generacji... Jest to więc też najbardziej autorska, osobista wypowiedź tego teatru, o wiele w tym dalej idąca niż poprzednie programowe spektakle.

Spróbujmy zatem zacząć od tej niezgody. Przecież, co łatwo zauważyć, teza naczelna *Donkichoterii* jest dosyć jawną prowokacją wobec nie tylko tak zwanej aktualnej sytuacji, ale i przeświadczeń znacznej części dzisiejszego społeczeństwa.

I tu pierwsze „ale”: że jest prowokacją zbyt łatwą. Rozumiem twórców spektaklu, że starali się jak od ognia uciec od – stereotypowego już dziś, kilka miesięcy po Sierpniu – zachwyty nad „rewolucją”, „zbrataniem narodowym” itp. Starali się zatem ująć doraźnej publicystyce, która nieuchronnie wpędziłaby spektakl w płaską deklaratywność albo tanią moralistykę, co w efekcie oznaczałoby jego rychłą śmierć. Choć tak łatwo byłoby pójść za ciosem wypadków i, raz jeszcze zgłosiwszy się do narodowego apelu – zyskać chwilowy przynajmniej poklask.

No więc jeśli nie tędy droga – to może owędy. Daliśmy się dziesięć lat temu wpuścić w maliny, zawierając momentowi dziejowemu (*Spadanie*) – teraz nikt nas nie nabierze. Dziesięć lat rosnącej tragedii urodziło sceptycyzm, nieufność cudzież – nie bójmy się i tego powiedzieć – swoisty nihilizm. Mówi się, że robotnicy uzyskali nagle wysoką samoświadomość: dobra, poczekajmy jeszcze trochę, zobaczymy, czy potrafią wyciągnąć z tego praktyczne wnioski. Mówi się, że inteligencja po raz pierwszy (na taką skalę) uzyskała rzetelny kontakt z klasą robotniczą, że współdziałanie jej (a przynajmniej jej części; zawsze jednak ważny ten pierwszy krok) począwszy od roku 1976 skończyło się w sierpniu 80 komisją ekspertów przy strajku gdańskim, zaistnieniem w porozumieniach punktów o cenzurze, wolności obywatelskiej itp. Dobrze, poczekajmy, znamy te inteligentne amoki, chwilowe sojusze. Jeszcze się to wszystko sypnie, spokojna głowa. I wtedy zobaczymy, kto wyszedł na swoje.

No cóż, mogę na to powiedzieć, że jeden rzeczywiście nawrócony wart więcej niż stu dotychczasowych pozornych sojuszników, deklarujących głównie w mowie i piśmie braterstwo z robotnikami, czyli że te sojusze z lat ostatnich będą może trwalsze i poważniejsze, niż się

zdaje. Tym bardziej po tylu rzeczywistych i ponurych raczej doświadczeniach inteligenckich z powojnia. Gdybym myślał inaczej, powinienem się z życia wypisać, czego sobie przede wszystkim nie bardzo życzę.

Po drugie, czyżby rzeczywiście nie znalazło się biblijnych dziesięciu sprawiedliwych w tej 35-letniej Gomorze? Doprawdy, ani jeden?

No tak, ale jeśli dobrze rozumiem, spektakl nie miał być prezentacją racji obiektywnych, „wyważonych proporcji” itp. Przeciwnie, miał być subiektywny, osobisty, zajmujący określone stanowisko. Zajął więc – i bardzo dobrze. A że takie właśnie, to już dowód może na coś więcej niż tylko na czystą myśl wyrażoną w formie artystycznej. Bo mógłby być na przykład dowodem na to, że nieprzypadkowo w ostatnich kilku latach to nie przez STU przebiegał najżywszy nurt inteligenckiej myśli. Nie tam odbywały się najważniejsze spory o kształt – obecny i przyszły – naszego życia cielesnego i duchowego. Że nie tam wreszcie granica między istnieniem a nieistnieniem (publicznym) bywała najcieńsza. To zaś, że *Donkichoteria* jest właśnie taka, jaka jest, świadczy o swoistej konsekwencji, więc i uczciwości twórców. Otóż jeśli STU miał do czegokolwiek na pewno prawo, to do wygłoszenia tezy o sceptycyzmie. Każdemu wolno tylko raz w coś uwierzyć i tylko raz się sparzyć. Najgłośniejsze zaś spektakle STU świadczą, że próby innego stanowiska bywały podejmowane, i nikt nie miał wątpliwości co do intencji.

Powiedzmy jeszcze kilka słów o tak zwanej stronie artystycznej. Nie ukrywam, że często mnie drażniła. Nie dlatego, aby była niesprawna. Przeciwnie, jej perfekcjonizm nie ulega wątpliwości. Myślę tylko, że nie była zawsze po prostu adekwatna. Tam, gdzie raczej należało mówić – śpiewało się. Gdzie należało rozmawiać – używano (nadużywano) krzyku. Odnoszę poza tym wrażenie, że Jasiński trochę nazbyt przywiązał się do wypracowanej stylistyki, która tyle mu chwały przyniosła; bywa jednak, iż ten sam język w różnych czasach i okolicznościach zyskuje lub traci na mocy.

Ponadto mam podejrzenie, że wiele słów, rekwizytów w obecnej formie zostało wyzwolonych li tylko przez osłabienie cenzury, natomiast „wewnętrzny” język spektaklu nie daje szczególnych powodów do aż takiego eksponowania własnej wolności. Przez co niektóre gesty, zdania, przedmioty wydają się jakby na wyrost, na efekt.

Aktorzy tradycyjnie lepiej się czują w takiej formie teatralnej, jakiej zazwyczaj STU hołdował: składance tekstów i problemów, otwartej formie scenicznych reakcji. Zwiększyła się przy tym dyscyplina, pogłębiła gama środków technicznych. Z niemałą satysfakcją obserwuję od lat rozwój, wyraźny i widoczny, niektórych aktorów tego teatru, przecież nie tak wielu, kilku, kilkunastu. Z premiery na premierę kto inny dociąga do swoistej doskonałości. Na przykład w *Donkichoterii* rewelacją był dla mnie Adolf Weltschek, niezły już w *Tajnej misji*, ale tam znowuż prym wiódł Franciszek Muła. Natomiast najmniej przekonujący wydawał mi się Krzysztof Stachowski w roli Cogito. Widać jeszcze, że pochodzi z innego teatru, innej szkoły grania, scenicznego bycia, debiutant zresztą w tym zespole. Dulcynea była efektowna fizycznie, ale najlepsza w śpiewaniu. Muzyka Sz wajgiera jak zwykle piękna.

Kończąc tą garścią uwag zaiste zawstydzających, jako że język krytyczny tu właśnie bywa najuboższy, zostawiam *Donkichoterię* na pastwę kolejnych inteligentów niezbyt przez nią docenionych.

---

Teatr STU w Krakowie. Edward Chudziński i Krzysztof Jasiński – *Donkichoteria*. Reżyseria – Krzysztof Jasiński. Scenografia – Katarzyna Żygulska. Muzyka – Krzysztof Sz wajgier. Premiera – grudzień 1980 (wersja I). Powyższy opis dotyczy I wersji spektaklu. Wersja II (premierą – luty 1981) miała odmienny finał.



## Lakierowanie kartofla

Nie ma co grać, nie ma jak grać. Życie wygrywa z teatrem, jak chce. W czasach zbiorowej narodowej hysterii miny aktorów są co najwyżej pożałowania godne. Paraliż jest niemal powszechny. Aktorzy zapewne najchętniej czytaliby po zakładach pracy wiersze Miłosza albo grali w jakichś rewolucyjnych sztukach o strajku i robotniczym zwycięstwie, tylko że tych sztuk nie ma. Zostaje nadal klasyka, adaptacje, Mroźek i operetka, ale wszystko to jakby się przejadło, nadużyte w ubiegłej dekadzie. O teatrze studenckim zapomniano tak dokładnie, że nikt nawet nie wie, co się z nim dzieje. Dyrektorzy jakiś czas robili przedstawienia dedykowane „Solidarności”, ale to tylko kolejne miny do coraz gorszej gry. SPATiF przeflancował się na ZASP, ale od reform w związku jeszcze nie rodzi się sztuka. Stare, starcze są teatralne instytucje. Gdyby z zawartości wielu budynków zostawić tylko pracownie krawieckie, szewskie i stolarskie w ramach usług dla ludności, istnieje podejrzenie, że pożytek byłby większy także w zakresie podtrzymania ducha.

Oczywiście, robi się nadal przedstawienia. Robi się je – w co zupełnie wierzę – z jak najlepszą wolą i nadzieją. Mało tego. Przypuszczam, że teatr nasz (może nie tylko on) znajduje się w zupełnie szczególnym okresie: kiedy to wola i wiara zdają się tak wyraźnie dominować nad innymi składnikami artystycznych przedsięwzięć, iż wprowadzają skuteczny zamęt w jakiegokolwiek wartościowanie. Oto teatr, który porywa się na sztukę Karola Wojtyły, zarabia na powszechne wzięcie już samym tym pomysłem, dziś jakże skądinąd łatwym. Granie Miłosza, Konwickiego czy wierszy poetów Nowej Fali już przez sam fakt przejawienia woli i wiary oddala od siebie widmo klęski, choć może taka podpórka wcale nie byłaby potrzebna do odniesienia sukcesu.

Piszę o tym, bo zdarzyło mi się zetknąć z takim właśnie kolejnym przypadkiem, a jest on jeszcze szczególniejszy. Zobaczyłem oto po raz drugi w życiu spektakl gdyńskiego Teatru Muzycznego. Po *Krakowiakach i Góralach* sprzed dwóch lat – słynną już *Kołędę-Nockę*, zaprezentowaną na gościnnych występach teatru w Warszawie. Słyszałem, że przedstawienie, którego premiera odbyła się w grudniu 80 roku, zrobiło na Wybrzeżu sporą karierę. Mam też powody podejrzewać, że sami twórcy spektaklu (Krzysztof Bukowski, Marian Kołodziej i Wojciech Trzciniński) są z siebie szczerze zadowoleni. Spełnili bowiem prawdopodobnie wszelkie warunki potrzebne do wytworzenia dzieła znaczącego, aktualnego, poważnego, interesującego artystycznie, a przy tym popularnego. Owacja, jaką zgotowała przedstawieniu publiczność warszawska w Teatrze Wielkim, tylko potwierdziła ogólną famę. Spektakl sukcesu. Czegóż chcieć więcej?

Ano właśnie. Tu zaczyna się niewdzięczna rola autora tego tekstu. Musi on – wbrew sukcesowi, wbrew owacjom publiczności, wbrew dobremu (prawdopodobnie) samopoczuciu twórców, wreszcie wbrew zdrowemu rozsądkowi i elementarnemu poczuciu bezpieczeństwa – stwierdzić, że miał do czynienia z wielkim kiczem myślowym i artystycznym, który, jak każdy kicz, bywa groźny również dlatego, że odnosi sukces.

O czym jest *Kolęda-Nocka*? O naszym ciężkim, trudnym, szarym życiu. O kolejkach, biedzie, kłamstwie, braku mieszkań, o rannym wstawaniu do pracy, lataniu o jednym skrzydle nadziei i wreszcie o promyku szansy, że jakoś się z tego wszystkiego wygrzebiemy. Prawda, że są kolejki? Prawda. Prawda, że jest ciężko? Prawda. Prawda, że są kłopoty z mieszkaniami? Prawda. Prawda, że ludzie bardziej wolą słuchać, iż jest ciężko, kolejkowe i bezdomnie, niż że jest pysznie, ładnie i zasobnie? Też prawda. No więc Bryll to robi, co każdy woli, w dodatku mówiąc prawdę.

Czy całą prawdę? Aż zanadto całą. To znaczy tak całą, że niekonkretną, mglistą i ogólnikową. Jest to oczywiście głównie kwestia języka. Oto Bryll o naszym, zasługującym zaiste na coś więcej, poszarpanym życiu napisze tak:

Ciemni się cosik nad nami  
Pogody są jak dynamit.  
Koledzy już za górami  
Jak ziarnko jesteśmy sami.

Nie chodzi o licencję poetycką, przynajmniej nie tylko o nią. Każdy poeta ma wszak swoje zdanie w kwestii języka i doprawdy nie byłoby nic bardziej śmiesznego, niż gdyby Bryll zaczął nagle udawać Barańczaka. Problem w tym, że Bryllowe słowa pojedynczo znaczą, ale w sumie niewiele przenoszą. Ich zawartość emocjonalna i informacyjna jest na poziomie wiedzy nawet nie zwykłego stoczniewca (który jest sto razy mądrzejszy i bardziej uświadomiony od bohaterów Brylla), ale na poziomie wiedzy o społeczeństwie byłego wicewojewody Bąka. Szlachetność tonu, jakim brzmi każda strofa Brylla, jest zaiste paraliżująca, ale taką samą szlachetnością wykazują się na przykład wypowiedzi telewizyjne Mieczysława Róg-Świostka, który gorąco pragnie, żeby partia była demokratyczna, ludzie wyszli z kłopotów, a prawda zatriumfowała.

Szczerze mówiąc, jeśli Bryll pisze, że u nas „cicho i jeszcze raz cicho”, a za moment, że „pusto i jeszcze raz pusto”, zaś w chwilę później wzywa ustami Anioła-Archanioła – „Powstańcie i nie bójcie się”, „stańcie i w oczy sobie popatrzcie” – doprawdy nie wiem: kpi, czy o drogę pyta? Do kogo, rany boskie, te mowy? Te labidzenia i odezwy, żale i współczucia, wskazania i zalecenia? Do tych, którzy właśnie już to wszystko wykonali? Którzy dlatego postanowili rok temu zabarykadować stocznię, że mieli już tego serdecznie i na zawsze dość? Tej pustki i kłamstwa – ale też bezwolnych i ogólnikowych jęków nad pustką i kłamstwem? I właśnie „nie bali się powstać”? Do czego, jak mniemam, nie Bryll ich przekonał, jako że wówczas jeszcze *Kolędy-Nocki* po prostu. nie napisał.

Sama konstrukcja sztuki też dowodzi, że nie szło o coś wyraźnego, jasnego i dopowiedzianego. Konwencja szopki kolędniczej (ach, te nasze kochane rodzime tradycje!) spowodowała niekonieczność dosłowności i realności, więc aniołowie mieszają się z ludźmi, przebierańcy z kukłami. Poeta z Tłumem i wszystko z wszystkim. Nie ma żadnej „akcji”, jest splot luźnych scenek już to muzycznych, już to recytacyjnych. Dlatego w przedstawieniu praktycznie nie ma ról. Nie ma żywych, konkretnych, z krwi i kości ludzi. Są anonimowi nosiciele idei, haseł i masek. Jedyne konkretne postaci to dwie zawodowe piosenkarki estradowe, Teresa Haremza i Krystyna Prońko, o których zresztą wiadomo skądinąd, poza tym są jedynymi z prawdziwego zdarzenia fachowcami na scenie, tyle że niekonieczne im było do tego śpiewanie akurat Brylla. Oto jeden z ostatnich, może najważniejszy, najsmutniejszy dowód pozorności tej sztuki, tak rzekomo ludzkiej, takiej „o nas”.

Resztę dołożyli twórcy spektaklu. Którzy z wielkim wysiłkiem (uwaga!) dobrej woli, wiary i nadziei załatwili Brylla na amen. To znaczy cokolwiek jeszcze było w tekście ludzkiego, prostego i naturalnego – obrócili w sztuczność, stylizację i banał. Poszczególne sceny zbiorowe komponowane są tak pięknie, z rozmachem i wyobraźnią, że doprawdy Rossini i Wa-

gner powinni się w grobach przewrócić z żalu, że to nie na ich opery wydatkowano tyle przednich pomysłów. Symptomatyczne: im bardziej chodziło o szary tłum roboczy, tym było piękniej. A najładniej chyba podawano sobie nad głowami tłum-kolejki „zabitego” chłopca (cóż za dyskretna aluzja...), który właśnie przed chwilą gustownie upadł pod niesionymi drzwiami, co mu były śmiertelnym krzyżem (a tu znowuż ile symboli...). Choć może nie, bo-  
daj piękniejsza była scena wymachiwania przedmiotami domowego wyposażenia, w odważnym zwolnionym rytmie chocholego tańca. Ale kto wie, może jednak przebiła to wszystko scena ostatnia: kręcące się na obrotówce trupy (?) Polaków malowniczo poukładane w różne konstelacje. Zresztą teatralny finał był jakby przeciw tekstowi Brylla, który na wszelki wypadek zakończył utwór akcentem zdecydowanie pozytywnym; widać inscenizatorzy gorzej sądzą o naszej przyszłości niż autor dzieła literackiego.

Muzyka, a jakże, była kiedy trzeba przejmująca, nostalgiczna bądź patetyczna. Często – trzeba oddać sprawiedliwość – rzeczywiście sama w sobie znakomita, choć czasem bez sensu, zwłaszcza wówczas gdy nie chcąc iść za ciosem ilustracyjności, popadała nie tyle w kontrpunkt wobec tekstu, ile wręcz w sprzeczność.

Marian Kołodziej nie po raz pierwszy dowiódł, że interesuje go przede wszystkim jego własny talent dekoratorski, w związku z czym scenografia przedstawiająca skrzydła à la brama stoczni (względnie odwrotnie), od wewnątrz wykpione pomalowanymi na biało ubraniami roboczymi i hełmami, przypominała przysłowiowy barszcz pełen pieczarek. W ogóle, oglądając *Kolędę*, miałem niemal cały czas wrażenie, że twórcy dokonują heroicznego wysiłku lakierowania kartofla, co jest zajęciem śmiałym, acz nieco jałowym.

Żarty żartami, przecież miało iść o kwestie ważne i poważne. Chciałbym się mylić, ale w przygodzie z *Kolędą-Nocką* upatruję coś zgoła symbolicznego dla aktualnego stanu polskiego teatru. Jedno jest niewątpliwe – że za wszelką cenę chce nadażyć za swoim czasem. Ale jego siły i środki są po prostu drastycznie nieadekwatne. Tam, gdzie ma być ostra rzeczywistość, są atrapy i kukły. Tam, gdzie zakłada sobie mówienie prawdy, wychodzi fałsz i pozór. Zamiast dramatu – patetyczna operetka, zamiast rozmowy z widzami – łechtanie instynktów. W gruncie rzeczy *Kolęda-Nocka* tym się głównie różni od sławetnej *Polskiej krwi* Nedbala, że nie ma w niej hrabiów i baronów.

No tak, powie ktoś przytomny, ale jak można poważnie traktować Bryllowe śpiewogry i Teatr Muzyczny? Przecież Bryll to zwykły folklor miejsko-ludowy w stylu *Zakazanych piosenek*, a teatr muzyczny nie jest po to, by robić dramaty o narodowej duszy. Gdyby zresztą nagrać na płytę (w co nie wątpię, że nastąpi) same piosenki z *Kolędy*, powstałby z pewnością doskonały hit bez pretensji do zbawiania Polski. No ale mamy teatr, i jeśli w tym teatrze, w finale, kręcą mi się na obrotówce polskie żywe trupy, wśród których mam być ja sam, a na rozpoczęcie drugiej części przedstawienia artystki przebrane za anielice proponują mi z przejętą miną przełamanie się z nimi prawdziwym opłatkiem, to dalibóg jest to poważniejsze, niż można sądzić. Bo albo ktoś się tu koszmarnie myli, niechby i w najlepszej wierze, albo ja powinienem natychmiast ukochać puste polskie pole z rzadka przetykane kikutami wierzb osnutych listopadową mgłą, pośród którego, zgarbiony pod naciskiem czarnych myśli o narodzie, przechadza się Ernest Bryll z cierniową koroną na głowie, a nad nim polatują aniołowie, sypiąc popiołem i śpiewając głosem Krystyny Prońko o kolejkach „po szarość”.

---

Teatr Muzyczny w Gdyni. Ernest Bryll – *Kolęda-Nocka*. Reżyseria – Krzysztof Bukowski. Scenografia – Marian Kołodziej. Muzyka – Wojciech Trzeciński. Prapremiera – grudzień 1980.

## Wieża Babel

Wilgotny, ciepły wieczór 1 czerwca. Podwórce przy Straszewskiego, przestronne i ponure, gdzieś tu w oficynie ma być spektakl *Pieszko* zrobiony przez Jareckiego z dyplomantami krakowskiej PWST. Podobno grają już ostatni raz, potem jeszcze jadą bodaj do Jugosławii na gościnne występy i koniec wspólnoty szkolnej; wolna droga do etatów teatralnych. Na spektakl wyciągnął mnie mój były szef z teatru opolskiego, Bohdan Hussakowski, teraz dyrektor w Łodzi. Polecono mu jedną dziewczynę z tego *Pieszko*, podobno znakomita. Chce ją obejrzeć, może zaangażować. Ja z ciekawości samego spektaklu. Pierwszego podejścia próbowałem kilka tygodni wcześniej, ale pechowo trafiłem: ktoś właśnie w nocy ukradł sprzęt elektryczny i spektakl odwołano. Z grupą widzów czekamy na podwórku. Przeważnie młodzież, ale i trochę starszych. Ktoś półgłosem mówi, żeby nie siadać w pierwszym rzędzie, chlapią błotem.

13 czerwca, chłodno, kropi deszcz, wybrałem się do Warszawy w cienkiej kurteczce dżinsowej, w Krakowie było jeszcze gorąco, zostałem wezwany do odbioru nagrody Klubu Krytyki Teatralnej (ciekawostka przyrodnicza), podratowała mnie M. własnym ciepłym swetrem sięgającym kolan, redaktor Szydłowski, jak zwykle nienagannie w czerni i bieli, wręczający mi dyplom i uścisk dłoni, musiał być lekko poruszony, ale dzielnie ani okiem mrugnął, teraz jest wieczór, postanowiłem wykorzystać pobyt w stolicy i odwiedzić po latach Dramatyczny, gdzie od niedawna idzie *Pieszko* przeniesione przez Jareckiego z krakowskiej PWST. Wypróbowana przyjaciółka porzuciła mnie tym razem, dając mi w słusznym zastępstwie siostrę do towarzystwa. Zajeżdżamy samochodziem, jest jeszcze czas, w kasie czeka na nas elegancie zaproszenie, w hallu oglądam fotograficzną wystawę ostatnich przedsięwzięć teatru, w bufecie tylko jakaś żółta woda gazowana. Przelomie spoglądam w jedno z wielkich luster zawieszonych w hallu, ale zaraz odwracam wzrok, ta postać z naprzeciwka patrzy na mnie niechętnym okiem, wydaję się jej jakby mniejszy niż zazwyczaj, polepiony nieudolnie z różnych fragmentów, kawałków, spodnie nie pasują do włosów (coraz ich mniej), sweter do tenisówek, prawa ręka dziwnie dłuższa, więc ją wkładam do kieszeni, ale teraz spodnie wykrzywają się, zniekształcając do reszty całość, zamykam oczy, koszmar znika. Za chwilę je otwieram, pierwszy dzwonek, w lustrze nikogo nie ma.

Wchodzimy. Po deskach ułożonych na błocie, autentycznym, rozmiękłym. Siedzenia – proste krzesła – ustawione są pośrodku sali, dokoła to błoto, wszędzie, po brzegi ścian. Uważam, żeby nie usiąść w pierwszym rzędzie, pomny ostrzeżenia. Więc w drugim. Przed nami panienki chyba szkolne, rozchichotane, jest z nimi młody nauczyciel. Rozglądam się, jestem tu po raz pierwszy. Sala przypomina dawny maneż albo jakąś porzuconą świetlicę, ściany niegdyś żółte, teraz odrapane, wilgotne, okna na pół wybite, częściowo zatkałe tekturą, pozostałe szyby zalepione na krzyż paskami papieru (pamiętam z filmów o wojnie). Przed oczami większa przestrzeń błota, w poprzek autentyczne tory kolejowe, z tyłu ściana, zasłona, czarna, niby tło. Po prawej stara szafa.

Spoglądam z balkonu w dół. Miejsca mamy doskonałe, widać jak na dłoni i scenę, i widownię. Błoto zajmuje całą scenę i wychodzi gustownym prostokątem w środek widowni, ładnie obrzeżone, ujęte w ramę. Publiczność jakby wcięta weń po obu stronach, ale w stosownym oddaleniu, żeby się nie pobrudzić. Na razie jest bardzo jasno, świecą wszystkie kinikiety, górne lampy. Światło załamuje się na balkonach, wyostrza przestrzeń teatru, matowieje tylko na prostokątach błota i językach chodników. Po mojej lewej siedzą dwie panie, młode, ale już nie dziewczątka, raczej średnio młode, studiują uważnie program, w programie curriculum vitae Mrożka. W pewnym momencie jedna do drugiej, zdumiona: – Ty, popatrz, to Mrozek nie mieszka w Polsce? Tu jest napisane.

Nad głową wyraźne kreski drutów-żyłek-linek biegnących nad widownią sponad sceny i ginących ponad drugim balkonem, mam je kilka metrów nad sobą, tworzą rodzaj delikatnego drugiego sufitu. Robi się ciemno. Głośna muzyka, bodaj fragment *V symfonii* Beethovena, ale nie dam głowy, moja pamięć muzyczna jest funta kłaków niewarta. Otwiera się szafa, w szafie dwoje młodych ubranych w dziecinno-młodzieżowe ni to mundurki, ni to błazeńskocyrkowe stroje. Dialog z *Matki* Witkacego: Leon snuje wizje odrodzenia społecznego przez powstanie „odmaterializowanego socjalizmu”, Nowej Organizacji Społecznej, gdzie nie będzie już jednostek, ale ogromna jedność w wielości; do tego trzeba przerobić społeczeństwo przy pomocy „najpiękniejszej transformacji”. No tak, idee skądś znane. Ale skąd ten Witkacy do Mrożka?

Rzeczywiście, dziewczyna polecana Hussakowskiemu, ta na razie grająca panienkę w szafie, jest doskonała. Chłopak też niezły, ale jak na mój gust za bardzo ekspresyjny, „zewnątrzny”. Potem ciemność i symfonia przetykana teraz odgłosami wojny, jakieś strzały pojedyncze, serie, wybuchy, wizgi samolotów. Z lewej coś świeci przez okno: to reflektor gdzieś z oddali wdiera się do wnętrza, przesuwa powoli po nas i znów zawraca. Słychać człapanie, oddechy, miękki płask błota. Rozjaśnia się, przed nami Ojciec i Syn. Prostackie twarze, także ubrania. Ubłocone buty, dół płaszcza, spodnie. Białawe, zastygłe błoto przechodzi górą w czern i szarość odzieży. Plecaki. Odsuwają pustą już szafę. Przechodzą przez tory. Syn znajduje niewypał. Ojciec go opieprza, każe odłożyć na miejsce. Ciężko poruszają się po błocie, są bardziej kumplami niż Ojcem i Synem, może dlatego że podobni wiekiem (w rzeczywistości), ale to nie przeszkadza, przecież wszyscy tu równolatki, trzeba tylko przyjąć konwencję. Obaj poza tym jakby z jednego pnia, pół wsiowi, pół miastowi, trochę gruboskórni.

Zapasiwiczowi grającemu Ojca łatwiej łączyć po błocie, bo twardsze. I obaj mniej ubłocony, tylko buty. Zapasiwicz szeroki w ramionach, w cyklistówce, nie tyle mówi, ile wyrzuca z siebie słowa i zdania. Syn przy nim chucherko, chłopaczek, w okularach, cienki głosik, błada twarzyczka. W cieniu potężnego Ojca musi czuć się bezpieczniej. Czuje wyraźny respekt. Całym sobą nastawiony na zadawanie pytań, poddanie się czyjejś woli i władzy. Te okularki, wiek... alter ego samego Mrożka?

Pojawia się Superiusz z Damą. To ci sami, co byli przedtem w szafie, tylko znacznie postarziali. Superiusz powłóczy nogą w gipsie obleczoną w szmaty, ona elegancka, futro na szyi, tyle że błoto – jak tamtych – i ich oblepia, niedyskretnie od dołu barwiąc światowe stroje. Superiusz jest filozofem o umyśle paradoksalnym, patrzy na ludzi jak na okazy zoologiczne, klasyfikując ich podług jakości przystosowania do otoczenia. Jego błyskotliwa frazeologia, pełna wyszukanych a zjadliwych metafor, przypomina postaci z Witkacego; stąd bodaj ta dolepiona na wstępie *Matka*. Nie, zamysł był chyba inny – Jarecki zobaczył w Superiuszu model samego Witkacego, tak, to nie ulega wątpliwości: oto Umysł Filozoficzny postawiony wobec Konieczności Historycznej. Ale coś mi zgrzyta w tym modelu. Najpierw aktor. Wiesław Sołowski, począwszy od prologu, jest wciąż agresywny, ekspresyjny, wyniosłość miesza się u niego ze zwykłym chamstwem i gruboskórnością. Pretensje do świata za istnienie kłopotliwej wojny kieruje pod adresem każdego, kto mu się pod rękę nawinie, ofiarą pada głównie towarzysza podróży, potulnie znosząca te pańskie fochy. Inna rzecz, że postać sama w sobie zo-

stała już przez Mrożka uproszczona myślowo do dwóch zasadniczych rysów charakteru. Superiusz z jednej strony jest wyrafinowanym intelektualistą, z drugiej – wobec życiowych przypadłości i niewygód – zachowuje się jak brutal i histeryk. Tak wygląda cienkość umysłu zderzona z realiami życia, zdaje się mówić Mroźek, i choć tak być może, przecież nie musi. Superiusz jest jakby wyjęty z najwcześniejszych sztuk Mrożka, jednoaktówek choćby, gdzie postaci upraszczane właśnie były do podstawowych tez, założonych konstrukcji myślowych. Ale po *Emigrantach*? Po *Amorze*? Po tak doskonałych doświadczeniach Mrożka z psychologią postaci scenicznych? Wobec Ojca i Syna z tegoż samego *Pieszka*?

Holoubek, dzięki intuicji aktorskiej, pewnie też sugestii samego Jareckiego, wychodzi bardziej obronną ręką ze swojej roli. Może to także kwestia wieku, inaczej się przecież aktor czuje w postaci wiekowo adekwatnej, a inaczej gdy się ją z konieczności aż podwójnie odgrywa: bo za kostiumem teatralnym kryjąc dodatkowo własną młodość. Holoubek, panisko, zachowuje do końca elegancję i cienkość salonową, jego pogarda i wyniosłość są pochodną umysłu arystokratycznego, a nie wrodzonego chamstwa pokrywanego wiedzą i intelektem. Ale i on potyka się co jakiś czas na uproszczeniach Mrożkowych, za którymi zbyt chyba biernie poszedł Jarecki. Mocny w gębie Superiusz natychmiast, gdy tylko życie zaczyna mu doskwierać, podnosi głos do histerycznego pisku, co wywołuje wprawdzie zamierzone efekty na widowni (któż nie lubi popatrzeć, jak intelektualista „obnaża się” wobec podłości życia) – ale gdy czyni to po raz drugi i trzeci, zamienia się już tylko w mechanizm do efektów. Jaka szkoda, że tak wspaniały aktor dał się wpuścić w tę marną grę z postacią i widownią. A przecież nie musiał, nie musi. Świadczy o tym cała reszta jego roli, grana jak za najlepszych czasów.

Duszno, choć siedzę w samej koszuli. Wyobrażam sobie, jak muszą czuć się aktorzy ubierani w grube kostiumy, w czapki, palta. Na przykład obie baby, Matka z Córką. Zakutane po uszy w szmaty, ledwo nosy im widać. Pchają dziecinny wózek, w wózku, jak się okazuje, dobytek uhandlowany przez sprytną i pazerną Matkę. Córka niebacznie, z przymusu i głupoty, zaszła z żołnierzami (różnej. narodowości zresztą) w ciążę. Teraz, niczym bohaterki *Matki Courage*, wloką się przez wojenny świat. Ich mowa jest gruzłowata, rwana, pełna pretensji do siebie i innych. Oto cwana parka dotknięta rzeczywistością, oprócz wojny, nieszczęściem.

Poszczególne pary, jak w akcie I *Wesela*, wchodzą i wychodzą na plan pierwszy, grają swoje i robią miejsce następnym. Znikają za nami, z boku i z tyłu; tam też jest przestrzeń do życia, do grania. Czuję się jakby osaczony, przez nich i przez błoto. Ciamkanie, ciężkie oddechy – tuż, na wyciągnięcie ręki. Spoczone twarze. Ci młodzi ludzie, pełni werwy, grają na pełnych obrotach, nie kryją się jeszcze za techniką.

Pojawia się nowa parka: porucznik Zieliński i jego adiutant zwany Drabem. Postaci niczym wyjęte ze złego snu stalinowskiej propagandy, ale Mroźek zdaje się brać pełną odpowiedzialność za ich autentyczność. Oficerek jest oczywiście antysemitą, skurwysynem, chojrakiem i łobuzem z gębą pełną ojczyźnianych frazesów. Gdyby w latach pięćdziesiątych nie istniał taki typ, należałoby go może wymyślić;

Mroźek powtarza jednak – właśnie on! – schemat młodego akowca w wersji „zapłutego karła reakcji”. Bogać tam szarganie narodowych świętości. Jeśli jednak pokazuje się postać t y p o w ą dla czasów wojny (a wszystkie postaci *Pieszka* są właśnie typami, schematami zachowań i charakterów, „panoramą polskiej społeczności”), to dobrze jest przynajmniej pamiętać, że ma się dziś do czynienia w ojczyźnie bynajmniej nie z jasnymi i czystymi kategoriami narodowej kultury, ale z grubą i lepką masą pracowicie ugniecionych stereotypów nałożonych na polskie zmysły i umysły. Zatem Mroźek, który być może postanowił pójść na całość i skontestować rodzimy portrecik świętego wojaka z obrazków Kossaka, mimowiednie popadł w inny, równie agresywny stereotyp, rodem właśnie z propagandy tuż-powojennej. I cóż z tego, że wiem, rozumiem, doceniam intencje. Odkłamanie stereotypów, zwłaszcza wojennych, jest zadaniem niesłychanie kłopotliwym, bo ze wszystkich stron czyhają albo

miłośnicy mitów, albo dewotki; zaznał tego choćby Różewicz publikując *Do piachu...*, a potem Łomnicki wystawiając to w Teatrze na Woli.

Na stereotypie sprawdza się najlepiej wartość aktorstwa. Oglądając młodego Zdzisława Korzeniowskiego, miałem wrażenie, że ktoś się pomylił, kwalifikując go po egzaminie wstępnym do szkoły teatralnej. Marek Kondrat z kolei zagrał jedną z najlepszych ról warszawskiego *Pieszka*, i to pośród obsady samej w sobie brawurowej.

Pojawia się i akcent metafizyczny. Ten sam – kilkakrotnie. Wymyślił go Mrozek, Jarocki przyprawił. Najpierw jest to stojąca tyłem martwa postać żołnierza niewiadomej armii, upada pod dotknięciem Ojca, twarz ma zakrwawioną. Wysoki aktor, ubrany w długi szynel, jest łysy; symbol Śmierci? Potem ta sama postać pojawia się jako Grajek, ślepy, ze skrzypcami. Przez długi czas miałem wrażenie, że i w Krakowie, i w Warszawie występuje jeden aktor, pełne złudzenie. Ale nie. Krakowski nie umiał grać na skrzypcach, poruszał tylko smyczkiem, dźwięki dobiegały z głośników; warszawski gra rzeczywiście. Jest to figura obecna w dramaturgii (w prozie zresztą też) Mrożka od samego początku, tyle że w różnych wcieleniach. Raz był to Tygrys z *Męczeństwa Piotra Ohey'a*, kiedy indziej Ręka w *Strip-teasie*, Dziewczyna w *Czarownej nocy*, tajemnicza armia w *Domu na granicy*. To Coś, czego nikt nie rozumie, ale które jest, istnieje, absurdalne, niepojęte. Wdziera się w życie symboliczną tajemnicą, ucieleśniając bądź marzenia, bądź lęki. W *Pieszku* jest strachem, śmiercią, aniołem zagłady. Gra do tańca zarówno inteligencji i arystokracji (w takt *La Palomy* tańczą Nauczyciel z Damą), jak klasie robotniczo-chłopskiej (polka w wykonaniu Ojca i Baby). Jest, oczywiście. Chochołem, narodowym upiorem; jego dotknięcie skazuje na śmierć Superiusza.

Drugi akt prawie cały dzieje się w półmroku, rozświetlanym tylko ogniem z metalowego pojemnika. Wojna skupiła przypadkowych włóczęgów na jednej ławce, wokół ogniska, ociekających na jakiś pociąg, który przecież musi przyjechać. Musi się także skończyć ta ponura noc wyzwalająca strach, agresję, wisielczy i pijacki skowyt zagrożonego życia. Jedyne, co naprawdę łączy bohaterów sztuki, to ogień, sytuacja i tęskna pieśń *Jak szybko mijają chwile*. Poza tym wszystko ich dzieli. Pochodzenie, wygląd, sposób bycia, mentalność. Jest to wojenna wersja *Tanga*; tu też spotkało się kilka pokoleń. W *Pieszku* najwspanialszy jest język postaci. Nie sytuacje, dowcipy, nawet nie typy. Te niekiedy wpadają w banał albo stereotyp, choć wszystko oczywiście jest na swój groteskowy sposób wiarygodne. W *Pieszku* udało się Mrozkowi zbudować polską wieżę Babel, i to na skalę dotąd nie spotykaną. Każda z postaci mówi innym językiem, dosłownie. Ich wzajemna obcość, nieprzystawalność jest konsekwencją wzajemnej obcości języka, więc pojęć, słów i myśli. Polski dramat okazuje się między innymi dramatem języka.

W *Emigrantach* AA nie mógł się porozumieć z XX, ale byli na siebie skazani niejako sztucznie, więc musieli do siebie mówić za wszelką cenę, żeby nie zwariować. W *Pieszku* nikt nikogo nie zmusza do wzajemnego kontaktu, ludzie przypadkowo spotykają się i rozchodzą, wymieniają jakieś słowa, zdania, gesty, ale przypominają kule bilardowe odbijające się od siebie. Jedna ojczyzna, a jakby każdy nosił w sobie inną. Cały ten dramat języka skupia się w Synu. Ileż w sztuce jego pytań kierowanych bądź do Ojca, bądź do Superiusza: że nie rozumie, że nie wie, co się do niego mówi. Może dlatego zostanie pisarzem, jeśli upierać się, że to alter ego Mrożka.

Akt trzeci jest pod tym względem jeszcze bardziej szalony. Wojna się skończyła, weszło „nowe życie”, tak upragnione przez Ojca i Syna. Ale nie ustał, przeciwnie, powiększył się dramat języka. Akt ten jest najsłabszy, czysto skeczowy, ale znów najbardziej przekonujące jest w nim spojrzenie na życie poprzez pryzmat języka. Teraz rzeczywistość rozsądza nowomowa, propagandowo-gazetowy bełkot płynący z ust przeflancowanych na nowy model życia przedwojennych inteligentów – Damy i Nauczyciela. Ojciec znów nic nie rozumie. Syn tym bardziej. Jarocki robi w tym miejscu znakomity numer teatralny, godny reżysera bezbłędnie wyczuwającego istotę sztuki, z którą ma do czynienia:

Dama pisze kredą na ścianie hasło 3 x TAK, ale zaczyna od ostatniej litery; Syn czyta prawidłowo – KAT.

Teraz jest na scenie jasno, wręcz rześście. Ale cofnijmy się jeszcze trochę, w ciemność, kiedy to nasi domniemani podróżni czekali na pociąg. Najbardziej przejmująca scena krakowskiego spektaklu: Ojciec, który przed chwilą w taneczno-pijanym widzie przewrócił Babę na ziemię i zadarł jej spódnicę, wszystko na oczach przerażonego Syna, zrywa się teraz w obronie małego, uderzonego przez Draba. Już ma dojść do bójki, gdy daje się słyszeć stukot nadjeżdżającego pociągu. Wszyscy zrywają się, nagle pogodzeni, ustawiają wzdłuż torów. Narasta huk pociągu, pociągu-wybawienia, co ma ich zawieźć, idących wciąż pieszo, do jakiegoś upragnionego celu. Nie wiadomo: wolnej ojczyzny, tajemnego kraju szczęścia i porozumienia? Huk narasta, wagony przetaczają się po torach przed naszymi oczami i uszami, ale niewidzialne, dźwięk przenosi się na drugą stronę sali, coraz cichszy, niknie wreszcie. Niedośli pasażerowie odwracają głowy za ruchem dźwięku, stoją martwo wzdłuż torów, twarzami do nas, odległych o dwa, trzy metry w bladym świetle; zdają się teraz jeszcze ciężiej wrastać w błoto, w tę nieruchomość, grząskość i niemożność, w ziemię tego kraju, przez który przelatują niewidzialne pociągi do niewidzialnych, zawsze lepszych miejsc, podczas gdy my skazani jesteśmy na piechotę, na brnięcie, na trwałe ślady błota zostawione na ubraniach, twarzach i duszach.

I zaraz potem, w ciemności, inny szum i huk – samolotów Też narastający aż do drżenia powietrza. Znad sceny, pod sufitem, wylatują w naszą stronę na linkach małe samolociki-zabawki. W równym szyku, powolutku, jakby leciały gdzieś wysoko, daleko. Są zielone, na skrzydłach mają czerwone gwiazdki. Za każdym ciągnie się ogon niby-ognia, w istocie pasemko czerwonego papieru. Kiedy przelecą na drugą stronę i znikną za naszymi głowami, zostaną po nich ślady w postaci girlandek zasnuwających niebo równymi rządkami. Metafora jest aż nadto prosta i przejrzysta, ale gdy zapala się ostrzejsze światło, sala, ta obrzydliwa, ponura sala z odłazącym tynkiem i powybijanymi oknami przypomina teraz remizę strażacką z lat pięćdziesiątych, udekorowaną na zabawę pierwszomajową. Wrażenie jest wspaniałe, ale tylko tutaj. W spektaklu warszawskim ledwo część tego efektu dało się uzyskać. Został pomysł teatralny, i to do połowy: metafora czerwonego nieba była wprawdzie nadal przejrzysta, ale już o świetlicy ani mowy. W wielkiej, przepysznej sali Teatru Dramatycznego *Piesz* stało się przede wszystkim sztuką, sztucznością, zestawem pomysłów i chwytów, ról i konwencji.

Oto przykład. Gustaw Holoubek pojawia się w finale odziany w chłopięce marynarskie ubranko, i do tego pojawia się w towarzystwie Bajadery, na linie rozciągniętej w poprzek nad sceną, po czym, dialogując z Damą i Nauczycielem, przechodzi w powietrzu na drugą stronę. Otóż jasne jest, że, dyrektor na linie, w dziecięcym ubranku, musi wywołać piorunujący efekt. Nie jest to jednak temat ze sztuki Mrożka. Jest to temat dyrektora Holoubka na linie. Dowcip sam w sobie niezbyt, ale na miejscu, jak mawiał Cyprian w *Iwonie Gombrowicza*. Na miejscu w Teatrze Dramatycznym; nie jestem natomiast przekonany, czy użyteczny dla idei Mrożka. *Piesz* w powietrzu? Perskie oko do Ionesco, autora sztuki pod takim tytułem? Że arystokracja jak zwykle buja w obłokach? Niegdysiejszy wizjoner Cudownego Społeczeństwa, jakim był Superiusz-Leon we fragmencie *Matki* na początku spektaklu, ośmieszony we wtórnym infantyлизmie? A może tak: masz oto swoje zrealizowane marzenie o Nowym, Wspaniałym Świecie, twórcu absurdów, paradoksów i ironii. Teraz pójdiesz dalej pod rękę z Bajaderą czy Kleopatą, swoim sennym widziadłem, mirażem i utopią, która jest zwykłym kiczem, podwórkowym aniołem, tandetnym mitem. A świat, który się właśnie co narodził, godny jest tylko twego ironicznego skrzywienia.

Wszystko to być może. Ale na Boga, po co? Aż tak – lewą nogą do prawego ucha?

Klaszczemy, potem przeciskamy się do wyjścia po deskach oddzielających nas od błota, dzielą nas odeń centymetry, w każdej chwili noga może się omsknąć i ugrzęznąć w mazi.



Klaszczemy, schodzimy w dół krętymi, marmurowymi schodami, na parter, do foyer, stamtąd do wyjścia na chłodny, wieczorny plac Defilad, słysząc szum zapuszczanych silników samochodowych, wsiadamy i my do swojego fiacika, z tyłu maleje ciemny kolos Pałacu Kultury, tylko w kilku oknach i otwartych jeszcze drzwiach teatru błyszczą plamy światła, zanurzamy się w pustawie już miasto, za szybami samochodu przesuwiają się szyby Domów Towarowych Centrum, przypominam sobie słowa spotkanego niespodziewanie w wychodzącym tłumie publiczności Tadzia Słobodzianka vel Jana Koniecpolskiego, który uśmiechnął się jowialnie i sarkastycznie, po czym przywitał mnie jedynie słuszną kwestią: – Co cię spotykam, to się zarzekasz, że już kończysz z teatrem...

Uśmiecham się teraz i ja na wspomnienie tej niby-wymówki, bo rzeczywiście, kończę z tym teatrem i skończyć nie mogę. Ale – obiecuję – to już naprawdę niedługo. Już od dawna teatr nie jest mi do szczęścia potrzebny. Jestem już złym widzem, nie umiem poddać się magii teatralnego kłamstwa, wszędzie podejrzewam sztuczki, udawanie, nieprawdę. A przecież teatr sztuczką i nieprawdą żyje, udawaniem i kłamstwem. Jestem przekonany, że dla większości ludzi prawdziwsze, wspanialsze i żywsze było to, co zobaczyli w Dramatycznym, niż to, co mogliby zobaczyć w salce przy Straszewskiego. Bo Dramatyczny to jest teatr. Ano tak. To jest teatr. A mnie bardziej porusza wpółwybite okno zalepione paskiem papieru, błoto centymetr od mojego buta. Najwyższa pora się wypisać. Są granice krzywdy czynionej zawiedzioną miłością, skrajnym nieobiektywizmem, wybiórczą wrażliwością, arbitralną uzurpacją.

---

Sławomir Mrożek – *Pieszko*. Reżyseria – Jerzy Jarocki. Scenografia – Jerzy Juk-Kowarski. Muzyka – Stanisław Radwan. Układ tańców – Zofia Więclawówna. Realizacja I – Teatr Studentów PWST w Krakowie, premiera – styczeń 1981. Realizacja II – Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, premiera – maj 1981.

## Tak zwana panorama, czyli epilog napisany w listopadzie 1983 roku

Kupiłem książkę Janiny Hery o Henryku Tomaszewskim. Bardzo lubiłem Tomaszewskiego. Od wczesnych lat sześćdziesiątych chodziłem na wszystkie jego przedstawienia, o ile takowe gościły w Krakowie, a gościły bodaj wszystkie, bo jest to teatr objazdowy z zasady i przekonania. Dziś przyłapuję się na tym, że mówiąc, myśląc czy pisząc o Tomaszewskim, używam czasu przeszłego. Nawet nie dlatego, że przestałem go lubić. Otóż dlatego, że jakby go nie było. Chociaż jest.

Symptomatyczne: nie znam ani *Sporu* (1978), ani *Hamleta*, *Ironii i Żaloby* (1979). Jeszcze kiedyś nie do pomyślenia. Przecież widziałem parokrotnie ogłoszenia o wizycie Teatru Pantomimy, mogłem pójść. Nie poszedłem. Owszem, widziałem *Rycerzy Króla Artura*, ostatni jak dotąd spektakl tego teatru. Nie wiem, dlaczego akurat ten, ale tak się widać złożyło. Może miałem więcej czasu, może dostałem skądś zaproszenie, a może był w tym zwykły palec boży, decydujący o naszym życiu nie mniej niż inne palce. Rozpaczliwie się nudziłem. Męczyli mnie aktorzy, o których nic nie wiedziałem (tak jak kiedyś wiedziałem o Stanisławie Brzozowskim, Danucie Kisiel, Pawle Roubie, Ewie Czekalskiej, Stefanie Niedziałkowskim, Leszku Czarnocie, Januszu Pieczuro – Pieczurze? – Jerzym Kozłowskim; to znaczy umiałem ich rozpoznać, odróżnić, porównać na scenie). Męczyło mnie śledzenie akcji z programem w ręku. Męczyła scenografia, nie wiedzieć czemu brudna i ponura. Miałem wrażenie, że siedzę na jakiejś naradzie produkcyjnej, która trwa już od sześciu godzin i nie zapadają żadne istotne decyzje, tylko referenci mają wciąż te same ogólne. Wiem, że Teatr Pantomimy nadal istnieje. Że jeździ po Polsce i po świecie, podoba się albo nie, odnosi sukcesy albo nie, czyli wszystko w porządku. A jednak. Chyba nie tylko ja się posunąłem. Chyba nie tylko ja odstaję i nie nadażam. Chyba nie tylko ja przechodzę obok afiszy ogłaszających występy Teatru Tomaszewskiego i nie podrywa mnie to do ustawienia się w kasie po bilety. O przyczynach może innym razem.

Druga przeszłość: Szajna. O Szajnie zwykło się od dawna mawiać z pewnym przekąsem, jakimś takim lekkawym tonem: – Ach, Szajna... no wiesz... – i zaraz zmieniał się temat, że niby tyle jest rzeczy ciekawych na świecie, o jakich jeszcze nie porozmawialiśmy. Kiedyś nie do pomyślenia. Szajna scenograf, zwłaszcza w Nowej Hucie za Skuszanki, fascynował i porrywał. Potem, kiedy zaczął robić swój teatr, było już gorzej. Choć z początku też świetnie, a przynajmniej niebanalnie. Nie wiem jak innym, ale mnie się nowohucki *Rewizor* bardzo podobał. Może byłem w wieku, gdy podoba się wszystko, co nie podoba się starszym, pieczołtliwie zwanym „starymi wujami”. Lubiałem *Śmierć na gruszy*, *Puste pole* i jeszcze kilka spektakli. Potem Szajna przeniósł się do Pałacu Kultury i to był już, jak mawia pewien mój przyjaciel, miód z salcesonem, czyli szmaty w marmurze. W onych latach można też było w warszawskim towarzystwie usłyszeć kilka anegdot o tym, jak to Szajna chciał coś, he, he, „wyre-

żyserować”, ale... (tu padały nazwiska co wytrawniejszych aktorów dowcipnisiów, którzy niejednego reżysera zrobili w konia) zdołano w porę go obrazić, żeby przestał chcieć.

Szajna jednak był, robił, wyjeżdżał, zdobywał laury międzynarodowe, ale w Polsce małał, schodził na coraz dalszy plan, nikogo już specjalnie nie interesował, aż skurczył się całkowicie i zanikł.

Grotowski. Nie ma Grotowskiego.

Teatr studencki. Nasza młodość górna i chmurna. Jakieś oszalałe festiwale, duszne, zadmione salki, gdzie odbywało się ceremonie wspólnych wtajemniczeń, a kilkanaście godzin później zaprzedałoby się duszę za szklankę wody na wyschnięte od rozmów i wódki gardło. Głupia, naiwna walka, żeby To, ten teatr, stało się powszechne, żeby wszyscy podobnie jak my przejmowali się sprawą i sobą, poszukiwaniem prawdy i sztuki. Ukrywało się świństwa i nieszczęścia, byle tylko. Ale szansę Tego były niewielkie. Z bezsilną wściekłością patrzyliśmy, jak powolutku przyduszono teatry, spektakle, ludzi, jak dusili się sami. Później, po 80 roku, wszystko się ożywiło, ale teatr studencki już nie. Owszem, próbował. Coraz to ktoś wstawał, krzyczał, klękał, śmiał się, śpiewał, płakał, bil się w piersi (własne i cudze). Ale to było na nic, po nic. Trup podskakiwał, ale nie ożył. Może udałoby mu się to za jakiś czas. Gdyby opadły histerie, przepchały się zatkane gardła. Wiadomo, że tak się nie stało, nie zdążyło stać. Było nawet coraz gorzej. Aż się definitywnie skończyło. Dziś, pod koniec roku 1983, nie ma już teatru studenckiego. Dosłownie i dokładnie.

Niech się. o te słowa nie obrażają ci, którzy jeszcze próbują. Ja mówię o zjawisku jako całości. Całości już nie ma.

Długie lata działał na Śląsku fascynujący Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana. Zjawisko unikatowe w skali wręcz światowej. Folklor, ale rozumiany poważnie, bez głupawych stylizacji i mdłych cepeliad. Autentyk z prawdziwego zdarzenia, przeżywający swoje najlepsze lata wtedy, gdy się powszechnie mówiło o konieczności powrotu do źródeł w teatrze, do naturalności, obrzędowości, autentyczności właśnie. Nie był popularny w „wysokiej” kulturze. Był w niej wręcz mało znany. Nie istnieje ani w *Słowniku współczesnego teatru* Semil i Wysińskiej, ani w *Trzydziestu pięciu sezonach* Fik; nawet nie wspomniany, nawet nie wymieniony. Ale dla całości życia teatralnego, kulturalnego w Polsce stanowił zjawisko ciekawe, niepowtarzalne, jak prawdziwe góralskie malarstwo na szkle czy jasełka.

W 1979 szukałem Teatru Dzieci Zagłębia, żeby opisać go w cyklu składającym się na tę książkę. Nie znalazłem. Powiedziano mi, że jeszcze do niedawna byli, występowali. Ale już ich nie ma, bo nie ma Dormana. Nikt bliżej nie wiedział, dlaczego<sup>6</sup>.

Jest, owszem. Kantor. Ale jeżeli zrobi po *Wielopolu*, *Wielopolu* to, co zrobił po *Umarłej klasie*, czyli *Wielopole*, *Wielopole*, będzie go coraz mniej. Nie liczę cricotage'u pod tytułem *Gdzie są niegdysiejsze śniegi...*, bo niewiele o nim wiem oprócz zapoznania się z partyturą zapisaną przez Kantora częściowo jeszcze przed powstaniem *Wielopola*, częściowo po, a wydrukowaną przez „Pismo” nr 5/6 z 1983 roku. Cricotage ów (a więc niespektakl, paraspektakl) wykonywany był w różnych częściach Europy, choć nie w Polsce, z tego zaś, co słyszałem, nie był nawet prochami po *Umarłej klasie*.

Ale jest Kantor.

Jest Jerzy Grzegorzewski. To znaczy jest Jerzy Grzegorzewski, który ciągle mógłby zrobić w teatrze to, co zrobił swego czasu ze *Ślubem*, *Śmiercią w starych dekoracjach*, *Weselem* czy *Dziesięcioma portretami z czajką w tle*, a czego od tamtego czasu nie robi, bo nie były jednak tym *Parawany*, choć bardzo chciały, i wszyscy chcieli. Więc myślę, że wciąż jeszcze może coś takiego najlepszego zrobić, albo coś innego równie dobrego.

Są jeszcze były teatry studenckie, kilka lat temu sprofesjonalizowane i dla zadośćuczynienia ironii losu oddane pod skrzydła Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, gdzie

---

<sup>6</sup> Okazało się, że Teatr jako taki, choć bardzo zmieniony, pozostał, odszedł tylko Jan Dorman, z którego osobą zwykle się dotąd tę scenę utożsamiać (przypis późniejszy).

zarabiają na życie obok zespołów cyrkowych i właścicieli flipperów. Są – ale też jakby ich nie ma. Dają przedstawienia, które są cieniami dawnej świetności i sławy. Z różnych powodów. O tym też przyjdzie kiedyś szerzej napisać, choć nie wiem, czy zamiar ten będzie do zrealizowania. Też z wielu różnych powodów.

No więc tak. Taka jest panorama nie teatru w ogóle ani nawet nie czasu w szczególności, tylko panorama czegoś, co jeszcze do niedawna składało się na tak zwane bogactwo pejzażu polskiej sceny. Nie mówię tu o wszystkich normalnych teatrach dramatycznych, muzycznych, rozrywkowych itp., stanowiących podstawę, środek, konwencję czy jak by to jeszcze nazwać, ale o tym (też zresztą niekompletnie, w wyborze), co przydawało niezbędnych barw, było wyprawami w nieznane, koniecznym buntem i wciąż umykającą granicą gatunku. Choć nie miałem od dawna najlepszego zdania o polskim teatrze, podobało mi się to przynajmniej, że jest taki – jako całość – wielogębny, różnobarwny.

Póki co zastanawiam się, czy nie powinno mi się zacząć podobać już to tylko, że w ogóle istnieje.