

Stanisław Edward Bury

TEATR WENNYTRZNEJ PRZESTRZENI

Dla możliwie najpełniejszego, optymalnego odbioru myśli zawartych w "Bracie naszego Boga" Karola Wojtyły oraz dla wyboru najbardziej słusznego i nośnego dla tych myśli kształtu scenicznego bardzo pomocna - a być może nawet niezbędna - jest lektura ogłoszonej w grudniu 1980 roku encykliki "O Bożym miłosierdziu" jak również teatrologicznych, esejów Autora, drukowanych w prasie katolickiej w latach 1952 - 1961 i wydanych niedawno w tomie "Poezje i dramaty" zawierającym - obok pięciu innych tekstów dramatycznych - także "Brata naszego Boga". Myśli zawarte we wspomnianej encyklice rodziły się i przebijały na świat już w okresie powstawania ówczesnej sztuki, a więc jeszcze w latach 1945 - 1949 i stanowiły jej napędową siłę kreacyjną.

W powszechnym odbiorze współczesnym "miłosierdzie" - a "Brat naszego Boga" to właśnie sztuka o miłosierdziu - funkcjonuje w społecznym odczuciu jako pejoratywny odpowiednik "filantropii". Zarówno sztuka jak i encyklika przywracają miłosierdziu jego istotny, głęboki, humanistyczny sens. "Jest to miłość czynna - czytamy w encyklice - miłość, która zwraca się do człowieka, ogarnia wszystko, co składa się na jego człowieczeństwo. Miłość ta w sposób szczególny daje o sobie znać w zetknięciu się z cierpieniem, krzywdą, ubóstwem, w zetknięciu z całą historyczną "ludzką kondycją", która na różne sposoby ujawnia ograniczonosc i słabość człowieka, zarówno fizyczną jak i moralną". I w innym miejscu: "Relacja miłosierdzia opiera się na wspólnym przeżyciu tego dobra, jakim

jest człowiek, na wspólnym doświadczeniu tej godności, jaka jest jego własnością. /.../ W swoim właściwym i pełnym kształcie miłosierdzie objawia się jako dowartościowywanie, jako podniesienie w górę, jako wydobywanie dobra spod wszelkich nawarstwień zła, które jest w świecie i w człowieku".

Autor był zawsze i pozostał otwarty na całą złożoną problematykę społeczną, i to w równej mierze w planie eschatologicznym, jak i egzystencjalnym. Stąd w sztuce ciągle zdarzenie i w różnych zmiennych układach relacje między miłosierdziem a rewolucją społeczną, między wymierzaniem sprawle dliwości jednostkowej wzbogacanej o miłość a wymierzaniem sprawiedliwości zbiorowej poprzez dokonywanie rewolucji społecznej. W sztuce mówi się wielokrotnie o "słusnym gniewie", a nawet o "usprawiedliwionym wybuchu". A jednak w momencie takiego wybuchu, kiedy brat Antoni mówi z goryczą o niepotrzebnej "Zaobraninie", brat Albert odpowiada: "A cóż? Przecież wiecie, że gniew musi wybuchnąć. Zwłaszcza jak jest wielki. I potrwa, bo jest słuszny. Wiem jednak na pewno, że wybrałem większą wolność".

W scenie "dialogu" z jego obrazem Ecce Homo, który - obok kryzysu /w epilogu/ - stanowi główny akcent scenografii prapremierowego przedstawienia, Adam mówi: "Będę wart tyle, ile utracę". A w scenie z "rozdrażnionym alter ego": "Bo ja się daję kształtować miłości." I wreszcie w rozmowie z Nicznajonym, który twierdzi, że "o sile własnego gniewu" można osiągnąć po "wszystkie dobra", Adam zaprzecza: "Nie. Do wszystkich - to wykluczone. Natura człowieka jest głębsza niż zasób

wszystkich dóbr". A więc dlatego w punkcie dojścia wybiera "większą wolność", która w działaniu zapewni człowiekowi nie tylko dobra materialne.

Wzajemne realcje między miłością i sprawiedliwością odnajdujemy w wielu ustępach cytowanej już encykliki...
"Miłość niejako wałkuje sprawiedliwość, a sprawiedliwość ostatecznie służy miłości /.../ Doświadczenie przeszłości i współczesności wskazuje na to, że sprawiedliwość sama nie wystarcza, że - co więcej - może doprowadzić do zaprzeczenia i zniweczenia siebie samej, jeśli nie dopuści się do kształtowania życia ludzkiego w różnych jego wymiarach owej głębszej mocy, jaką jest miłość". To jest ta "większa wolność" z zakończenia sztuki, którym to akcentem kończy się też przedstawienie.

Krystyna Skusztanka przystępując do scenicznej realizacji "Brata naszego Boga", nie znała - bo nie mogła jeszcze znać - ani cytowanej tu encykliki Jana Pawła II, ani - być może - jego teorii poetyckiego, reperiodycznego teatru przestrzeni psychologicznej, gdyż tom "Poezje i dramaty" Karola Wojtyły zawierający wspomniane eseje, ukazał się w tym mniej więcej czasie, co encyklika "O miłosierdziu". A jednak jej myśl inscenizacyjna kroczyła drogą i encykliki, i teatrologicznych rozważań Autora sztuki. Teatr trudnej, strzelistej myśli, przekazanej w twórczym trudzie Autora i inscenizatora jako teatr żywego słowa, sztybującego w psychologicznej przestrzeni - oto być może ułożona w swej lapidarności i uproszczeniu formuła omawianej inscenizacji.

4

A więc Myśl-Słowo jest nie tylko podstawowym elementem kreującym, ale też podstawową wartością i dzieła literackiego, i scenicznego. Zarówno w poprzedzających poszczególnych częściach "wewnętrznych didaskaliach", jak i w samym tekście jest wiele kierunkujących sugestii, dotyczących scenicznego kształtu sztuki, Autor, jak wiadomo, związany był z krakowskim Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka od początku istnienia tego teatru. Myśl dramatyczna i teatralna Karola Wojtyły kształtowała się pod niewątpliwym wpływem osobowości artystycznej jego przyjaciela i mistrza. Z przemyśleń, zawartych w esejach "O teatrze słowa", drukowanym w 1952 roku, a więc w okresie, kiedy Teatr Rapsodyczny był dopiero w połowie drogi, wynika, że Karol Wojtyła również twórczo tę drogę wytyczał, a wiele sformułowań dotyczy nie tylko Teatru Rapsodycznego, ale też wyrasta z własnej praktyki dramatycznej, z własnych jego przemyśleń i dokonań.

Wyznaczając słowu pozycję dominującą jako "przelewności sztuki teatralnej", powodującą "powstanie zmanierowanego intelektualizmu rapsodycznego". Autor eseju nie tylko dopuszcza możliwość, ale wręcz widzi konieczność innych współskładników teatralizacji tekstu: gestu i ruchu, muzyki i plastyki - czym przeszedł wyprzedza praktykę sceniczną Teatru Rapsodycznego. "Słowo dojrzeje w gest - oszczędny, prosty, rytmiczny, rytmikę czerpie z rytmu słów." Zaś "muzyka staje pośrodku słowa i gestu /.../, odpowiada słowo. Często wyczerpuje ukrytą w nim rytmikę i tę właśnie rytmikę przesuwa na jakiś gest, na jakiś zwrot /.../. Ale muzyka czuwa również nad samą budową myślową

/.../. Taką właśnie twórczą funkcję pełni w przedstawieniu muzyka Krzysztofa Pendereckiego.

Zaczyna się ona realistyczną sceną "salonowej" dyskusji na temat sztuki, społecznej roli artysty, bodźców twórczych itp. Nie ma tu więc jeszcze "psychologicznego teatru przestrzeni": zacznie się dopiero wraz z wejściem Adama. I tu właśnie dostrzegamy bardzo istotną funkcję muzyki: poprzedza ona wspomnianą początkową scenę i nakłada się na nią klimatem właśnie teatru "wewnętrznej przestrzeni", teatru Golgoty myśli w jej dramatycznych zmaganiach z tyranią inteligencji, zagrażającej drogę do czynnej miłości poprzez wyzbycie się się wszystkiego, aby osiągnąć wszystko. W dalszych partiach przedstawienia muzyka ta, włączająca się organicznie w myślową i dramatyczną tkankę sztuki, jest jakby niewidoczna a jednak twórczo obecna.

Formułę inscenizacyjną najtrafniejszą z możliwych dla zrealizowania teatru myśli i teatru wewnętrznej przestrzeni, Krystyna Skuszancka wyprowadziła z zawartych we wstępie do drugiej części /"W podziemiach gniewu"/ "wewnętrznych didaskaliów": "I wszystko, co się teraz będzie działo, chociaż wokół niego się rozegra, staje się jednak w nim". Trzeba stwierdzić, że Skuszancka tę sugestię rozwinęła z większą konsekwencją niż Autor. W części zwanej "W podziemiach gniewu" w której w męce wyrzeczonych, szaleńców, ale i upórzączywego dążenia do celu rodzi się z Adama Brat Albert /jak Mickiewiczowski Konrad z Gustawa/, Adam przychodzi trzykrotnie do "miejskiej

ogrzewalni" - noclegowego przytułku dla bezdomnych biedaków, do nich też przychodzi wraz z nim reprezentujący idee rewolucyjne Nieznajomy. U Skuszanek - zgodnie z autorską sugestią tu przytoczoną - Adam jest ciągle w swej pracowni, która raz jest właśnie "ogrzewalnią", raz ulicą, by znowu stać się norą do spania, przypominającą "Na dnie" Gorkiego.

By Adam jest sam - ze swymi myślami, ze swą walką, ze swym stawaniem się i przechodzeniem w Brata Alberta. Sam, chociaż otaczają go, niekiedy osaczają, zmieniające się przedmioty i ludzie, ich myśli i słowa. Ich? Utwór Wojtyły jest jednym wielkim monologiem wewnętrznym rozłożonym na głosy. Tylko ekspozycja w pracowni malarskiej potraktowana jest realistycznie, ale prowadzona tam dyskusja o sztuce to również myśli o niej, często sprzeczne, samego Adama. Podobnie jak wszystkie dyskusje i ostre polemiki, dotyczące spraw i konfliktów społecznych.

Skuszanek poprzez odpowiednie prowadzenie aktorów, usytuowanie sceniczne i inne elementy inscenizacyjne, różnicuje - podobnie jak Autor - te różne kontrowersyjne personifikacje myśli Adama. W sprawach dotyczących sztuki będą to jego przyjaciele - artyści: Stanisław /Andrzej Grabowski/, Maks /Andrzej Balcerzak/, Pani Helena /Anna Intosłowska/ Mąż Pani Heleny /Stefan Rydel/, Jerzy /Zbigniew Bator/, oraz Teolog /Jerzy Hojda/, jego Matka /Maria Kościółkowska/, trzech Bezdomni. Wraz z pojawieniem się Nieznajomego /Wojciech Ziętaraki/ zaczynają się konfliktowe zderzenia problemów,

zasadniczych dla rozwiązywania spraw społecznych: miłosierdzia i rewolucji społecznej.

Postać Nieznajomego jest już jednak z innego planu: właśnie tej "wewnętrznej przestrzeni". Podobnie jak Tanten /Romuald Michalewski/, alter ego/Adama/, Spowiednik /Tadeusz Szybowski/, Marynia i wuj Józef /Maria Przybylska i Leszek Kubanek/ - scena i nimi wyraźnie kojarzy się nam z późniejszą o lat kilkanaście "Kartoteką" Różewicza: a kiedy nawet spotykamy w drugiej części postaci przyjaciół Adama z pracowni malarskiej /w scenie spotkania z nimi Adama-Kwesterza/, magia inscenizacji i aktorstwa sprawia, że są, one jakby z innego, nowego wymiaru, chociaż Adam daleko już odziedziczył od nich.

A Adam? A Brat Albert z epilogu? Nie łatwo uchwycić aktorsko tę nadludzką w swym wymiarze a zbudowaną przeciw głównie "od wewnątrz" postać. Kreują ją - na zmianę - dwaj aktorzy: Jan Frycz /na prapremierze/ & Jerzy Gratek / na drugiej premierze/. I tu istotna chyba refleksja, dotycząca zarówno samej inscenizacji jak też gry obu wymienionych aktorów. Na pewno i Krystyna Skuszanka, i obaj aktorzy, mieli świadomość specyfiki i "inności" tekstu, i wpływającego na postulat realizowania go - jako ascetycznego, poetyckiego "teatru ubogiego". Mieli też niewątpliwie świadomość, że - jak pisze Karol Wojtyła w eseju "Dramat słowa i gestu" /1957/ - "myśl bynajmniej nie jest zastożem, na ona swój własny ruch" oraz że "nie tylko wydarzenia są dramatyczne, dramatyczne są również problemy". Teatr rapodyczny w "czystej formie"? Na

bardzo dużej scenie i dla zróżnicowanej percepcyjnie widowni na 900 miejsc?

I chyba ta druga świadomość, świadomość odpowiedzialności za możliwie najpełniejszą percepcję treści sztuki skłoniła twórców przedstawienia - inscenizatora przede wszystkim i wymienionych wykonawców tytułowej roli - do pewnych ustępstw na rzecz tej percepcji przez posługiwanie się kodem bardziej dostępnych, znanych widowni i zrozumiałych środków ekspresji teatralnej. Stąd więcej działań i gestów w inscenizacji, stąd też bardziej zróżnicowana modulacja i szersza skala i natężenie głosu u Frycza i Grałka² z tym, że surowość aktorska Frycza sprzyja w bardziej autentycznym przekazie żarliwości Adama, podczas gdy warsztatowa dojrzałość Grałka stanowi zbyt często pokusę demonstrowania dojrzałego aktorstwa. Uwagi te dotyczą pierwszej i drugiej części sztuki. W epilogu, odbywającym się w kilkanaście lat później, u schyłku życia Brata Alberta, doświadczenie aktorskie Grałka jest oczywiście bardziej przydatne.

Tekst w wielu miejscach znacznie określono, przeważnie z korzyścią dla przejrzystości idei przedstawienia i jego sugestywności. Można by tylko spierać się o niektóre określenia w epilogu, zarówno w scenie rozmów zakonników /narastający bunt przeciw Starszemu Bratu/, jak i w ważnej rozmowie Brata Alberta z muzykiem Hubertem /Tomasz Młodzik/. W obu tych scenach odnajdujemy podskórny nurt tragiczny, który nadaje i sztuce, i przedstawieniu, wysoką rangę artystyczną a widownię po prostu po ludzku wzrusza.

Przypomina ten epilog nieco ostatnią scenę "Apocalypsis cum figuris" Grotowskiego: "I po coś przyszedł? Idź i nie wracaj więcej..." I chociaż ostatnie słowa Brata Alberta są werbalną akceptacją dokonanego wyboru i obranej drogi, tkwi ten optymistyczny akcent w smudze cienia, jaką zawsze - niekiedy na całe życie - pozostawia każde dobrowolne wyrzeczenie się jakiegoś umiłowania, nawet jeśli nie ma się wątpliwości co do trafności wyboru i nadrzędności wybranej wartości.

Czy w tej kondensacji, uzasadnionej racjami, dobrze do każdego widza również ten akcent tragiczny epilogu i czy muśnięcie go chociaż na chwilę owa smuga cienia?