

teatr

P O C O P I S A Ć DRAMAT?

JAN KŁOSSOWICZ

ŻEBY napisać dramat trzeba zdać sobie sprawę z funkcji słów, które się w nim mówi, ze znaczenia postaci, które powołuje się do życia. Można przecież zbudować po prostu sztukę, której fabuła będzie kompozycją wypróbowanych elementów, której język będzie językiem „prawdziwym”, „soczystym”, „naturalnym”. Zbudować sztukę, która może być „dobra” albo „zła”, która może być potrzebna, aktualna. Ale można też stworzyć dramat, który naprawdę warto napisać. Dramat, w którym odbijają się w sposób nieodparty niepokój i pragnienie, klęska i zwycięstwo pokolenia, dla którego został napisany, rzeczywisty wymiar czasu przezeń wyrażonego. Tak! dramat napisać jest dzisiaj bardzo trudno.

Recepty najlepszej dramaturgii współczesnej polskiej i obcej są prawie zawsze negatywne. Młody poszukiwacz formy sztuki scenicznej widzi wokół siebie przede wszystkim wspaniałe ruiny. Szczaćki fabuli, obyczajów językowych, wielkich ról, które zapierały kiedyś dech widzom. Każdy z dramaturgów mogących służyć teraz za wzór dla innych musiał kiedyś dokonać

destrukcji, musiał zburzyć jakąś poetykę, jakiś literacki czy teatralny obyczaj, jakiś kanon, choćby nawet sam go przedtem czcił, szanował i uprawiał. Tak było z Brechtem, z Dürrenmattem, z Ionesco i z Genetem, tak było z Mrożkiem, z Różewiczem i z Kruczkowskim. Są recepty na sztuki użytkowe, na obyczajówkę, na melodramat, na farsę, na musical, nawet na agitkę. Nie ma ustalonych przepisów, nie ma kanonu na ambitną dramaturgię współczesną. Młody dramaturg jest sam. Sam wychodzi o poranku terminować u tych, którzy bez litości uczą go sztuki burzenia, jaką sami posiedli i porzucili. Uczą go, że po to, aby powiedzieć ze sceny coś, co będzie miało walor prawdy i świeżość odkrycia, trzeba dotrzeć same-mu do podstaw współczesnej filozofii i ideologii; dokonać własnego rozrachunku z historią i ze społeczeństwem, określić własne miejsce w świecie, żeby mówić o tym innym ludziom.

Nie można wymagać od młodych dramaturgów pełnej świadomości filozoficznej, dla których i Brecht, i Dürrenmatt, i Kruczkowski, i Ionesco są klasykami, wzorami do naśladowania. Można wymagać od nich aby — po świetnym okresie dramatu, który za wszelką cenę chcąc wyrazić coś nowego niszczył bez litości stereotypy i kanony — zaczęli tworzyć nową dramaturgię. Nową dramaturgię lat sześćdziesiątych. I trzeba też wymagać od nich, żeby oparli się na własnym dążeniu do wyrażania świata, w którym żyją, do mówienia językiem, który będzie przecież określony kiedyś jako polszczyzna naszych czasów, jako język, którym dzisiaj mówimy i piszemy. Przecież ani dwudziestoletni Schiller piszący „Zbójców”, ani Stowacki, kiedy napisał „Marię Stuart”, nie byli z pewnością od razu ideologami i w pełni świadomymi artystami. Ale mieli wielką świadomość odpowiedzialności wobec swojego pokolenia i pełne poczucie konieczności wyrażania uczuć i myśli, które okazały się reprezentatywne dla ich czasu.

Takiej dramaturgii i takich dramatów dzisiaj nie ma. Młodzi wychodzą szukać. Zatrzymują się przy budce, piją piwo, upijają się piwem i zapominają, że przede wszystkim są i chcą być uczniami, chcą słuchać lekcji, chociaż nie no-

szą już tarczy na rękawie. Czepiają się poetyki „epoki pieców”, poetyki obozów koncentracyjnych, wojny i zbrodni, którą przeżywali w ple-luszkach. Zamieniają ją w sztuczny twór. W królewski zamek ze starej tragedii, na którym dzieją się rzeczy straszne i wielkie. Sprawy, których nie potrafią dostrzec dzisiaj wokół siebie. Starają się też terminować gdzie indziej. U Becketta, u Ionesco, Pintera, Różewicza. I wtedy zapominają znowu, że bełkot i absurd w ich sztukach jest pisany właśnie przeciwko bełkotowi i absurdowi. Ze po to w „Lekcji” czy „Łysej śpiewacze” schematyczny dialog dramatu i salonowej rozmowy zostaje doprowadzony do ostatecznego i śmiesznego szaleństwa, żeby później mógł przyjść ktoś, kto potrafi stworzyć nowy język dramatu, język rzeczywistych znaczeń. A mają przecież młodzi także potrzebę wypowiedziania spraw istotnych. Potrzebę stawiania problemów moralnych i społecznych, określenia własnego i cudzego miejsca w świecie. Ale nie mogą wyzwolić się od uczniostwa. Mówią nie swoim językiem. Bełkocą zamiast krzyczeć, klną zamiast mówić.

Tak jest ze sztuką Bordowicza „Idący o poranku”, która okazała się jednak najciekawszym ze wszystkich chyba konkursowych debiutów na scenie Ateneum. Jest to sztuka zła. Nudna, rozkładająca się co chwila. Jej akcja jest nie tyle celowo zredukowana, ile niezręcznie i nieporadnie wymyślona i zbudowana. Ale jest w niej zarys rzeczywistej sytuacji społecznej i egzystencjalnej. Jest fascynujący obraz przedpiekła w zapłutym i obsikanim po kątach bufecie na małej stacyjce. Przedpiekła, z którego trzeba wyjść nie do nieba, ale do zwykłego codziennego, paskudnego i pięknego życia. Wszystko to jednak rozstapia się w nieznośnym, manierycznym i nieprawdziwym języku tej sztuki. W bełkocie, który z całą naiwnością traktowany jest absolutnie serio, jak wynurzenia i przysięgi pijaka, o których jutro nie będzie pamiętał.

Co gorzej, zjawia się i niedobra symbolika. Symbolika i cytat, który w poezji może czasem zwodzić pozorami głębi, a który w dramacie okazuje się od razu sztuczny i niezakorzeniony, jak eksponat sfo-

togafowany w muzeum. Bufetowa jest tam alegorią — Kobieta — aniołem i kurwą, samica z wciele-niem piękna z „Pieśni nad pieśniami”. Po scenie błąka się nieudany pokutnik, dawny ubowiec, który w dodatku nazywa się Jordan, a mówi się o nim, „że płynię jak rzeka po polskiej krainie”, jak rzeka, w której przecież dokonywano chrztu... Jest i jurodliwy w waciaku i gumiakach, zabiłający się z wielkiej miłości. Jest też paskarz i chuligan, i nawet zaclągający kresowiak dodany dla „kolorytu”. A także dwóch przegranych. Wiecznie pijany był kombatant, nie mogący dopasować się do normalnego życia, którego nie wiadomo czemu nazywa się per „Pan Kazia” i ktoś, kto był Kimś

w roku 46, a teraz się wykołubił i kogo nazywają „Puniem”. Składa się to wszystko jednak na niekłamany obraz jakiegoś rzeczywistego krajobrazu, a także wrzodu, który trzeba przeciąć, kubiła, który trzeba podnieść do góry, żeby wylać.

Rodzi się tu zarys jakiejś wielkiej zbiorowej spowiedzi. Powstało pole do popisu dla aktorów z Ateneum, którzy dobrze prowadzeni przez Dejmka, często znakomicie odtwarzają pijanych i jurodliwych, samice i paskarzy. Tylko, że co chwila rozgadniają się i giną te postaci i te problemy. A w uszach dźwięczy ciągle ten sam dialog spód bufetu, który nie znaczy nic. Nawet końcówce tyrady jedynego sprawle-

dlwego, który wychodzi o poranku, dźwięczą glucho i pusto, jak dziurawy beben. I jeśli rzeczywiście ma powstać z tego nowa dramaturgia, to musi powstać wbrew temu, co tu zostało naiwnie powtórzone po innych, co zostało sztucznie nadęte i wyolbrzymione. Musi urodzić się z tych kilku rzeczywistych uczuć, które Bordowicz potrafił jednak od czasu do czasu wyrazić w imieniu nas wszystkich, którymi umie zdenerwować i spro-wokować do myślenia. Do zapytania, po co pisze dramat?

Teatr Ateneum w Warszawie. M. Z. Bordowicz: Idący o poranku. Reżyseria: K. Dejmek. Scenografia: Andrzej Sadowski. Prapremiera w styczniu 1965.