

AKTOR • POEZJA • DRAMAT

Gdzież jest, poeto, ocalenie? — z tym pytaniem zwracał się podobno prosty człowiek do artysty w roku 1945. Wiara w twórczą i historyczną moc sztuki przyniesiła na swych bagnietach pisarce wracający do kraju z armią kościuszkowską. Ci, którzy czekali na nich nad Wisłą, przyjęli też wiara jak objawienie — stąd piękna retoryka w wierszu Miłosza. Czasy późniejsze miały wykazać, że głoszenie historycznych zadań i odpowiedzialności sztuki było po prostu systemem jej ocalenia. Gdy myślę o tych niedawnych latach, staje się coraz jaśniejsze, że jedyną szansą jej istnienia, jej trwania i zapewnienia gromka frazeologia Putramenta. Myślę, że temperament tego sekretarza wolniej i bardziej opornie działał na pisarzy niż na jego inspiratorów, w których — rykoszetem — utwierdzał mniemanie o pierwszej linii walki... w domu na Krakowskim Przedmieściu.

Jeśli poe'tę pyta'no o ocalenie światła — co zawsze bywa ryzykowne — dziś powinniśmy go zapytać, czy mógłby przynajmniej ocalić teatr. Zresztą już kilkakrotnie próbowano o tym mówić. W pierwszej dyskusji po wojnie głównym argumentem stał się „Odyszeusz” Swirszczyńskiej i „Homer i Orchiada” Gajcego. Sztuki „poetyckie” — w swym subtelnych rękostroju, w zadumie nad losem człowieka, we wzruszającej opowieści miłośnej, wreszcie w swej antycznej stylizacji, która wskazywała wprost na francuską — z lat międzywojennych — szkołę tej dramaturgii. W drugiej dyskusji podjętej przez pismo „Teatr” bohaterem był Roman Brandstaetter i jego dramaty, których „poetyckość” polegała już tylko na młodopolskiej lirycznej rozległości (zmięknętej zwykle w najbardziej milczących kwestiach, które autor lubi rozciągać do niemożliwości, aby jednak coś wyrażały). Dalekie to było od wrażliwości poetyckiej współczesnego — lecz także inteligentnego — odbiorcy. I wreszcie w ostatniej fazie na sztafeterze dyskusji wypisano: „Święto Winkelrida” Andrzeja Wajdy, „Zagórski” i „Dziękuję” Nazwisko reżysera było Kórnice; tym razem „poetyckość” ściśle łączyła się z realizacją. Artyści posłużyli się metaforą, aluzją i skrótem, ostrym — jak w poezji — zakwalifikowaniem odległego nawet problemu. Ze teatrowi nie na długo ten zastrzyk wystarczył, wskazywałem w poprzednim artykule. Autorzy? Do dziś nie dali jeszcze wielu argumentów. Czekamy na dwie wiążące premiery: „Ciemności kryją ziemię” Andrzeja Wajdy, „Imiona władzy” Erzsébeti. Mogłiśmy wreszcie obejrzeć sztukę Zawieyskiego „Sokrates” o podobnych ambicjach. Rozmawianie, czczone i pustka przemówiły ze sceny. Za mało.

II

Do dramatów Zawieyskiego, które ukazały się właśnie drukiem, warto powrócić osobno. Zaraz po wojnie zdobyły one sobie duże powodzenie. W czym jego tajemnica? Ale „Sokrates” stał się już także faktem teatralnym.¹⁾ To go wiąże z tematem rozważań i dyskusji.

Z czterech sztuk antycznych Zawieyskiego jest to utwór na pewno najlżejszy. Zawiera oczywiście warstwę metaforyczną i niejedyn problem, który powinien przybliżyć go do współczesności. W teatrze rozpoznajemy te momenty bez trudu: aktorzy mówią do widowni, recytatywa chóru są szczególnie namaszczone, pełne znaczenia. Ale — niestety — nie jest to wcale przeciwko autorowi! Starcie postaw, poglądów Zawieyski wyraził statycznie i dosłownie, w II akcie czujemy się jak na dysputacji filozofów. A jednak starożytni wiedzieli, że teatr to co innego niż dysputa: w przeciwnym razie widzowie zamiast na igrzyska szli by na agorę, gdzie Sokrates z uczniami prowadził raz uczone, raz praktyczne rozmowy.

W tragedii Sokratesa Zawieyski chciał pokazać współczesny konflikt postaw moralnych. Metafora miała zbliżyć dramat do widowni — oddalić go od sceny. Wysoka cena. I płacona — dziś to widzimy — na próżno. Abstrakcyjna dysputa o obywatelstwa i wolności nic nas nie obchodzi. Jest wewnętrznie pusta, retoryczna. Jeśli rozum i uciechy racjonalizmu miały być tak śmiertelnie jałowe, zawołałbym bez wahania: precz z rozumem.

Coraz bardziej utwierdzam się w

przekonaniu, że dyskusje o dramacie poetyckim nie były pozbawione sensu. Rzecz w tym, jaki ten dramat? Jaka ta poezja? Jeśli autor polski wchodził w tę dziedzinę, wybiera albo niedobrą tradycję, albo półśrodki, jest nieświadomy całego znaczenia swej próby. A może właśnie świadome, konsekwentne wykorzystanie szans dramatu poetyckiego — ocaliłoby teatr? Nie ma tu mójśca, aby powoływać się na poważne osiągnięcia dramaturgów zachodnich, czy nieśmiało jeszcze kroki stawiane na tym polu w Związku Radzieckim. Ale trzeba powiedzieć — raz jeszcze — o współzawodnictwie sztuk. W końcu ubiegłego wieku dramaty nagięły do realizmu przybliżyły się bar-



„Cyda” w Teatrze Poezji. Od lewej: Leszek Herdegen (Cyd), Wanda Kruszczyńska (Elwira), Halina Gryglaszewska (Szimena)

wiele, który być może trafił także Sokratesa. Nie ma w niej tego, co starożytni nazywali poezją: uniesienia, niezafalszowanego retoryką.

Retorykę można rozprawdzać po scenie w barwnych, ładnych, choć trochę operowych rozwiązaniach. Ale uniesienia, poezji nie zdoła wykreślić żaden reżyser. Im precyzyjniej uderza, tym pełniejszy jest dźwięk pustego szkła. Toteż gdy na scenę wszedł Mieczysław Voit, poeta i pierwszy z chóru, poculiśmy się od razu jak w statym, zachnym Teatrze Rapsodycznym. Ale u nowocześniejszym: wszyscy młodzieńcy trzymali przed sobą na dźwiękach małe ekrany telewizyjne, gdzie w dramatycznych momentach ukazywały się ich twa-



„Sokrates” w Teatrze im. Słowackiego. Od lewej: Karol Podgóski (Fuldros), Kazimierz Fabisiak (Sokrates), Marian Szczerski (Fedon)

do do potocznej codzienności języka, wyobrażeń, sytuacji. Dlatego tak wielką groźbą stał się dla niego film. Jedynym atutem teatru pozostał bezpośredni kontakt z żywym aktorem. Ale czy tego aktora nie trzeba wspomóc? Tu jest szansa dramatu poetyckiego. Rzecz w tym — powtarzam — jaka to będzie poezja. Czy oparta tylko na atmosferze i realiach zapożyczonych od starożytnych, tylko na lirycznej, młodopolskiej nastrojowości, tylko na metaforze, która służy doraźnej politycznej aktualizacji? To wszystko są niepełne albo zupełnie fałszywe kryteria współczesnego smaku poetyckiego. Nikt by się na nie w wierszu nie odważył. Przykładem na to znajdziemy nawet w wierszach wspomnianych autorów: wiadnie Swirszczyńskiej, Brandstaettera, Zagórskiego.

Niebezpieczeństwo tkwi w tym, że autor współczesny pisząc dramaty nie myśli już zupełnie kategoriami współczesnej poezji. Pasjonuje go konflikt, jakiego potrzebowałby także powieściopisarz, szuka bohaterów i zajmuje się subtelnym rysowaniem ich sylwetki, ewentualnie — gdy jest już bardzo nowoczesny — myśli także o technice teatralnej. Jego utwór staje się przez to jednorazowy: ktoś by się odważył naśladować tryki teatralne. Jeśli wartość ukryta jest w bajce, w opowieści? Każdy dziennikarz odpowie: tematy leżą na ulicy, każdy dzień przynosi nowe, ciekawsze, świeższe. W jaki sposób autor ma zapewnić sobie trwałość, na jakich drogach szukać siły i powszechności uogólnienia?

Oto u Zawieyskiego jest znajomość techniki teatralnej: sceny wzmożone przeplata komicznymi, gdy ukazują się żębrak, filozof i opój Kryksos; w każdym akcie można bezbłądnie przewidzieć, kiedy to się stanie. Oto Zawieyski podjął jeden z wiecznych tematów sztuki: jego filozof jest niepotrzebny panującym, w niezależnej myśli widzą dla siebie niebezpieczeństwo, chcą przehandlować z nim — jak zwykle za cenę życia — tę niezależność, chcą, by jego rozum miał tylko jednego, ich boga. Ale nieznośny i sztuczny jest zarówno żębrak jak patos, z jakim mówi autor. I oto możemy jednym zdaniem określić, gdzie leży słabość tej sztuki: jest powierzchowna, nie przetrwała intelektualnie, nie dociera głębiej poza znajomość techniki i znalezienie problemu, który trapi dziś

¹⁾ Tu muszę wspomnieć o dwóch konkretnych już osiągnięciach dramatu poetyckiego, które są mi znane i które powinny stać się wydarzeniami. „Jaskinia filozofów” Herberta jest również sztuką o Sokratesie; można będzie pisać o niej z okazji niedalekiej premiery. Druga to „Olimp i ziemia” Zagórskiego. Na premierę się nie zanoszą, tekst ukazują się w parystkiej „Kulturze”. Jak sądzę, rozporządzenie się znówu koncentryczny atak i na autora posypią się wyzywanki. Na ten czas rezerwuję sobie prawo głosu: chciałbym napisać, jakie zalety ma dla teatru forma poetycka Zagórskiego.

Ze z problematyki „Cyda” niewiele dziś pozostało, to nie może budzić wątpliwości. Co najwyżej żal: ten honor z tragedii Corneille'a był doprawdy bardzo ładnym — nie uczucie ale zjawiskiem. Nie jestem pewny, czy do dziś nie dotrwały jakieś jego elementy w obyczaju, w kulturze — ludowej nie arystokratycznej. I oczywiście nie u nas; w krajach śródziemnomorskich, w Hiszpanii, we Włoszech. Jedynym kryterium porównawczym jest tu film, ale myślę, że warto by się nawet potrudzić o małe studium na ten temat. Nie tylko pogłębiliby ono znajomość współczesnych zjawisk obyczajowo-kulturalnych, lecz — mam nadzieję — byłoby także pięknym przykładem ciągłości pewnego humanistycznego wzorca etycznego. Jeśli nie w moralności praktycznej, to przynajmniej w kryteriach, jakimi wobec niej posługują się współcześni artyści.

Nie u nas, powtarzam. W roku 1945 udało się jeszcze Kazimierzowi Wyce po długich zabiegach interpretacyjnych udowodnić — bardzo retorycznie — aktualność tragedii Cyda. „Na formalną pseudomoralność honoru napatrzyliśmy się wiele. Pamiętamy w czym słowniku ideologicznym honor posiadał najpierwsze miejsce. Blut und Ehre. Tymczasem honor tyle tylko jest wart, ile wart jest człowiek, który honorem się osłania, ile godną tej osłony jest wartość ułofona w pokrywce honoru. Ku tej prawdzie prowadzi dialektyka moralna „Cyda”... Ale i tu dialektyka potrafiła nauczyć już prawd nowych. Czyście intencje potrafiła wiele osłaniać — a którą odważyła rostrzygnąć, ile wart jest człowiek? „Cyda” w rozumieniu bardzo powierzchownym — honor, obowiązek — jest dawno skompromitowany. W swej problematyce moralnej mimo pozorów i zawikłań — jakże prosto i naiwnie pozwala się rozwiązać. Bohatera oświeca sytuacja przychylna, rozumienie intencji i rozterki, jakże łatwe czeka go w końcu rozgrzeszenie. Nie dla nas to.

Ale tak jest tylko wtedy, gdy serio traktujemy fabułę tragedii. Gdy pytamy o nią ze środka prozy życia, na której brak nie może się chyba nikt uskarżać. Mimo wszystko ubiegły sezon nie był wypełniony przedstawieniami, które by roduły tak duże wrażenie. Nie tylko teatralne. Wystarczyło przymknąć oczy, aby odbierać dramaty nie mniej, a czasem nawet bardziej intensywnie, wystarczyć zastąpić się w ułożeniu. Oczywiście wszystko zależało jeszcze od tego, kto ten wiersz mówił.

Trzeba jednak opisać przedstawienie. Zrobione z wielkim smakiem, taktem i kulturą. Trzy schodzące w stronę widowni podesty wystarczyły do poprowadzenia akcji. Tylko pomysłowa imitacja kolumn hiszpańskiego pałacu niepotrzebnie mieniła się teatrowo. Na mój gust było to zbyt łatwe znaczenie baśniowej atmosfery. Zbyt łatwe i niepotrzebne. Bo Roman Zawistowski oparł koncepcję swego przedstawienia wyłącznie na aktorze. To było dobre, jedynie, interesujące. Ale odtąd zaczęły się sukcesy i kłopoty.

Jeśli z okazji „Sokratesa” wspomnieliśmy o wrodzonej niejako tendencji niektórych aktorów do „krwistego realizmu”, to tutaj za często trochę spotykamy się z realizmem typu... kuchennego. Z jakim sąsiadka mówi do sąsiadki: mościwie... kto to widział?... Niestety, taką spadek

został po Stanisławskim: nie tylko mało, ale wcale nie to o co chodziło. Jak tu tym wychodzi wiersz Wyspiańskiego, można sobie wyobrazić — nie warto mówić. Inni: Alfred Szymański (Don Diego) i Bolesław Loedl (Don Gomez) dali upust swym skłonnościom do retoryki i „dobrze przygotowali scenę na wyście głównych bohaterów dramatu.

Wbrew opinii historyków literatury, popieranych głosnym, pseudoklasyycznym autorytetem Osieńskiego, tym razem do głównych bohaterów zaliczyć muszę także Infantkę. Prawda, że Wyspiański bardzo tę rolę wyeksponował w swoim corneille'owym dramacie. Trudno było akcji coś dodać, coś ująć, więc poeta uczynił to swoim nerwowym, dramatycznym wierszem. Ta postać nie tylko w dramacie ale i w sobie samej zaczęła coś znaczyć. I Maria Kościłkowska potrafiła te znaczenia wydożyć z wdziękiem i przerażającą prostotą. Z wiersza Wyspiańskiego zbudowała postać.

Czyli ten ogień, którym płoną, ten żar, co serce ścisła.

znaczą czułości nie stracone?

Tego monologu radziłem słuchać z przykniętymi oczami. Ale to nie jest tylko recytacja, Kościłkowska gra, rozwija subtelne środki sztuki aktorskiej. I tu właśnie znajdują potwierdzenie myśli, że poezja może wspomóc aktora. Obiektywizuje sytuację i przeżycie, nadaje im znaczenie wyższego rzędu niż tylko żal i smutek odepchniętej dziewczyny. Nawet wiersz Wyspiańskiego to potrafi, ileż razy obok liryki pobrzmiewający dyskretnym grafomanstwem. Jedno go ocala: rytm nerwowy, zmienny, opętany nie obrazem, nie metaforą, ale jakąś potężną, retoryczną dynamiką.

Obok Kościłkowskiej była Szimena Haliny Gryglaszewskiej drugim atutem przedstawienia. Rola w pełni dramatyczna, nie zawsze już trzeba dokopywać się w niej własnych głębi. Gryglaszewska zagrała z hamowanym temperamentem, energicznie, ale konsekwentnie i precyzyjnie. Jej dramat znaczył, jej wiersz był piękną uwznioślającą oprawą, lub — jeśli kto woli — opłatkami ułatwiającym przekonać nazbyt już gorzką dla nas przez swą naiwność rozterkę Szimeny. Oto dwojaka rola poezji w dramacie.

I wreszcie Leszek Herdegen. Cyd musi powiedzieć dwa monologi: to sławne „Szimeno odciec lęzy rodzica” i opowieść o walce z Maurami. Poza tym aktor może na scenie nie mieć nic do powiedzenia. Herdegen nie jest aktorem monologu: za dużo w nim energii, pasji, on szuka przeciwnika i znajduje go — na widowni. Chce ją, bezimienną, milczącą i głuchą, podbić, zwyciężyć swą siłą. Monolog pada, Cyda nie rozumiemy, na scenie zostaje Herdegen. Inaczej w dialogu. Wtedy Herdegen także jest na scenie, ale wiemy przeciwko komu. Wydaje mi się zresztą, że nawet w „Cydzie” za słabych mu Wyspiański postawił przeciwników. To nie jest sztuka dla niego. Dziś jeszcze Herdegen musi się zdobyć na wybór, który by go określił. Od tego trzeba zaczynać. I żałuję, że tak niechlubnie upadł w Krakowie pomysły wystawienia „Kaliguli” Camusa, właśnie z Herdegenem.

IV

Notatnik o dramacie poetyckim zostawiam otwarty.

ZYGMUNT GREŃ

¹⁾ Teatr im. Słowackiego: „Sokrates” Jerzego Zawieyskiego. Inscenizacja i reżyseria: Bronisław Dąbrowski; scenografia: Marian Warzecha; muzyka: Artur Malawski.