

REPORTAŻ

ZE

SPALONEGO

MIASTA

JAN KŁOSSOWICZ

NAD całą literaturą od dwudziestu lat leży cień. Cień spraw ogromnych, które działy się na naszych oczach, które się stały i które stają się na nowo, trudne do ogarnięcia, wymykające się każdej doraźnej syntezie. Przytłaczający temat ostatniej wojny zmusił pisarzy do generalnej zmiany spojrzenia na fikcję literacką, na wymyślone historie, które muszą zblednąć wobec każdej autentycznej relacji z obozu koncentracyjnego, wobec prostej opowieści naocznego świadka, wobec obiektywnego sprawozdania historyka. Dlatego przed dramatem, tak jak i przed powieścią pozostały przede wszystkim dwie drogi: albo dążenie do absolutnej przebudowy warsztatu pisarskiego, do znalezienia nowych zupełnie sposobów wyrażania treści przerastających dotychczasowe tematy literackie, albo kapitulacja — naśladowanie autentyków, reportaż — najbardziej ekspansywny dziś gatunek literatury.

Co zostało z utworów poświęconych wojnie? Parę tomów prozy. Trochę wierszy. Ani jeden dramat. A kiedy wracamy dzisiaj do literatury mówiącej o latach powojennych bilans okazuje się jeszcze bardziej ubogi. Dziesięć dziesiątych dramaturgii lat powojennych, dramaty opisujące walkę i odbudowę przemieniły się w kartki papieru. Obraz jednego z najbardziej fascynujących okresów w życiu narodu ukazuje się w nich w postaci załóżnie zmniejszonej, zredukowanej, skrzywionej.

W ciągu dwóch miesięcy zginęło w Warszawie 200 tysięcy ludzi. Miasto budowane przez kilkadziesiąt

pokoleń przestało istnieć. I zostało wbrew bezsensowi i okrucieństwu zbudowane na nowo, na tym samym miejscu, w niespełna dwadzieścia lat. Co można o tym napisać? Najpierw tren, a potem odę. Czy można napisać tragedię, której bohaterem będzie miasto, w której los, to los narodu? Współczesna poetyka dramatu nie daje takiej możliwości. Nie wniosła pod tym względem nic nowego żadna z teorii awangardowych. Dramaturgia pozostała sztuką zamkniętą w pudełku. Jest wciąż zdolna do przekazania jedynie przeżyć kilku ludzi, w których słowach słychać tylko dalekie echo historii. Na nic nie zdały się próby zapoczątkowane jeszcze na początku stulecia przez ekspresjonistów. Dramat ideel upersonifikowanych i wykładanych bezpośrednio ze sceny, zamienia się nieuchronnie w pustą, patetyczną retorykę. Dramat poetycki skończył się wraz z romantyzmem. I nikt dotychczas nie stworzył jego rzeczywistego, współczesnego odpowiednika.

Dlatego trudno w istocie mieć pretensję do dramaturgów o to, że uciekają od wielkich tematów. To nie kapitulancтво, ale brak realnych podstaw. Dramat nie wytworzył jeszcze poetyki adekwatnej wobec epoki, w której klęska czy zwycięstwo pojedynczego człowieka może nabrać wymiaru prawdziwej wielkości tylko poprzez swój związek z losami całej grupy społecznej czy narodu. Napisano u nas wiele sztuk o władzy, ale nie napisano żadnej prawdziwie wielkiej. Bo nie można napisać sztuki o pojęciu, które nie ma oczu i ust. Dürrenmatt powiedział na ten te-

mat w swoich sztukach najwięcej, jednak powiedział przede wszystkim właśnie to — że władza jest pojęciem, a nie konkretną osobą. Szekspir mówił o historii wprost, przez usta królów i książąt będących jej twórcami. Dlatego dzisiaj grymy Szekspira, ale nikt nie pisze dramatów w jego stylu. Dramat o współczesnych władcach byłby nonsensem. Jeszcze jedną psychologiczną sztuką, w której świadectwo epoki dawałyby tylko nazwiska występujących w nim osób. W innym wypadku może on być tylko groteską.

Jakże więc napisać sztukę o narodzie? O ludności miasta, która ma milion twarzy. I przeżywa klęskę tylko w całości, tylko w milionowym wymiarze będącą prawdziwą tragedią mieszczańską w sobie wszystkie tragedie od początku teatru. I tragedię Meleja mordującej własne dzieci i Orestesa zabijającego matkę. Jest w tej tragedii suma podłości i okrucieństwa jednostek i wielka miara bohaterstwa narodu. Poeta może powiedzieć o sobie samym, że jest mu na imię milion, ale nie ponadto. Zresztą ani Mickiewicz ani Słowacki nie napisali rzeczywistej tragedii o Powstaniu Listopadowym, chociaż *Dziady* pozostały zapewne największą polską sztuką polityczną, a najwięcej gorzkiej prawdy o narodowej walce jest zawarte w *Kordianie*.

Drozdowski napisał sztukę o Powstaniu Warszawskim, pierwszą sztukę podejmującą z pełną odpowiedzialnością ten temat. Sיעiński zbudował na scenie Teatru Polskiego w Warszawie dekorację w której mogłyby być odegrane i

Dziady i *Kordian*. Mroczny loch przygnieciony spłaszczonym czerepem i szczerzący zęby, jak czaszka psa — warszawską piwnicę, ponad którą pali się miasto.

W tej piwnicy kwateruje oddział AL. Oddział jest wykrwawiony i zmęczony walką dywersyjną. Na kwaterze zaskakuje go wieść o wybuchu powstania. Wyczerpani do ostatnich granic ludzie podejmują decyzję przyłączenia się do walki, której polityczny sens jest im obcy: idą ginąć z pełną świadomością, że ich ofiara musi być daremna. Idą walczyć dlatego, że obok giną ich bracia, siostry, ich koledzy, ludzie z tego samego miasta. I to jest cała treść sztuki. Treść naprawdę wielkiej i rzeczywistej tragedii, z której na scenie niewiele pozostaje. Drozdowski umie pisać dialog, umie też budować postacie, umie zadziergać pomiędzy nimi konflikty. Umie też, poprzez sprawy małe, mówić o sprawach wielkich, jak dawał tego parokrotnie dowody. W *Balladzie polskiej* nie ginie na scenie nikt, ale za to groby tych, którzy zginęli w sierpniu 1944 roku zostały niespełna dwadzieścia lat temu ekshumowane spoza ścian teatru, w którym jest grana ta sztuka.

Wszystko jest tu właściwie prawdziwe. I warszawscy chłopcy i dziewczęta, i atmosfera, która na co dzień z pewnością nie była bohaterka. Nikt tu nie wygłasza patetycznych deklaracji, nikt z góry nie został postawiony na piedestale. Wszystko jest prawdziwe, a jednocześnie niesłychanie pomniejszone. W rozdartych wnętrznościach miasta siedzą postacie z psychologicznego dramatu. Teatralne

kukiełki, ludzie, którzy byli bohaterami i którzy nie są nimi na scenie. Obecność poezji w ich ustach uwarunkowana jest jedynie tym, że wypowiada ją zwiariowany na punkcie cytatów polonista. Wybór, który on prezentuje jest niebanalny, ale tutaj, jako poezja, nie znaczy nic. Szkolny cytat pozostaje szkolnym cytatem, jeszcze jednym rysem „pogłębiającym psychologiczny rysunek postaci”.

Najbardziej bolesny i gorzki dyskurs polityczny jaki sobie można wyobrazić sprowadza się do sporu A.Lowców z historycznym majorem AK. Ballada pozbawiona istotnego poetyckiego wyrazu zamienia się w opowieść o kilku ludziach. W reportaży sceniczny — gatunek sparty przede wszystkim na temacie, który wobec tematu największego z możliwych — okazuje się pustą formułą literackiej poetyki.

Prawdziwy dramat rozgrywa się tu poza teatrem. W świadomości widzów, którzy przeżyli powstanie i którzy zbudowali Warszawę. Tuż obok, tam, gdzie przebiegała linia frontu. Fryz Uniwersytecie, w którym Niemcy umieścili stajnię przy rozstrzelanym w sierpniu 44 roku pomnikowi Kopernika. Teatr na ulicy Karasia stoi wśród najejsza akcji tragedii, której nie ma w sztuce Drozdowskiego i nie ma w tym ponad wymiar tej sztuki zakrojonym przedstawieniu.

Teatr Polski w Warszawie. Bohdan Drozdowski: *Ballada polska*. Reżyseria: J. Krasowski. Scenografia: W. Sיעiński. Muzyka: K. Penderecki. *Frapremeira* 18 czerwca 1964 r.