

„Mogliśmy być Rimbaudami“

Teatr im. Jaracza „Ateneum“ w Warszawie: **ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ** Andrzeja Trzebińskiego. Reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Ewa Stankiewicz, konsultacja sportowa: Ryszard Zieliński. Premiera 17 lutego 1970. (fot. F. Myszkowski)

Aby podnieść różę, groteskę w trzech aktach, Andrzej Trzebiński napisał w 1942 roku. W rok później został rozstrzelany w publicznej egzekucji w Warszawie, na Nowym Świecie. W 1956 roku jego sztukę opublikował *Tygodnik Powszechny*. W 1970 wystawiono ją na małej scenie Teatru „Ateneum”. Czym jest ta spóźniona premiera? Jakie to przedstawienie i czym może być dzisiaj ta sztuka?

Okazało się, że może być grana. Że nie jest tylko dokumentem i głosem pokolenia wojennego, że może być wystawiana i oglądana bez historyczno-literackiego komentarza, znakomicie odbierana przez widzów niezależnie od tego, czy wiedzą kim był Trzebiński i dlaczego droga jego sztuki na scenę trwała tak długo. W starannej i wiernej w zasadzie autorowi reżyserii Janusza Warmińskiego to przedstawienie jest żywe i świeże. Teatr nie próbował nie „ratować”: dodawać, odejmować ani wzbogacać, zaufano tekstowi i słusznemu. Nie zestarzała się i jest wystarczająco bogata ta sztuka o rewolucji i o ping-pongu, walce i władzy, o konwencjach sportowych i śmierci, o prawdzie, zwycięstwie i o względności prawdy bez zwycięstwa, o nacjonalizmie i agenturze kosmopolitycznej, o rzeczywistości i fikcji, o ideologii i propagandzie, o historii i nowoczesności, o dyktaturze, demokracji, polityce, sztuce, filozofii, o strzelaniu i o poglądach.

Nie tylko się nie zestarzała, lecz w swej manifestacyjnej eksperymentalności, agresywności i rozmachu ma charakter prawdziwego debiutu. Ta błyskotliwa i kanciasta sztuka, w której wiele z nagromadzonych trudności nie rozwiązanych zostało, lecz raczej przeskoczonych z rozpędem, pokonanych par force, brzmiał, jak gdyby została napisana dziś, przez dwudziestoltniego obecnie autora. Tyle właśnie miał lat Trzebiński, kiedy ją napisał. Sprawdziły się pomysły autora: rewolucja za oknem i ping-pong na scenie, nawet ping-pong bez piłeczki i refrenowa budowa tych aktów. Lecz przede wszystkim sprawdził się dialog. Rzadko niestety w polskich sztukach współczesnych, nie tylko dwudziestoltnich autorów, słyszy się dialog tak

inteligentny i pełen prawdziwych myśli, nie — stylizowanego pustostłowia.

Gdyby groteska Trzebińskiego dziś powstała, jej autora powitalibyśmy jako zapowiedź wielkiego talentu. Niesłusznie. To coś innego, coś więcej może niż talent, ważniejszego i radszego: jest w tej sztuce twórca inteligencja szukającego artysty i gwałtowny dialog z samym sobą; obraz pewnego wewnętrznego rozdarcia i absolutne poczucie konieczności likwidacji tego rozdarcia; poczucie najgłębszego związku problematyki artystycznej z intelektualną, moralną i polityczną.

W tym sztuka Trzebińskiego jest jednak głosem pokolenia lat wojny. Dlatego właśnie brzmi tak współcześnie, dlatego wytrzymała próbę czasu. Lecz w głosie tamtej młodzieży literackiej, artystycznej usłyszeć trzeba także inne słowa niż: konspiracja, powstanie, śmierć, zagłada milionów i zagłada jednego z najzdolniejszych pokoleń polskich, tragedia narodu i tragedia kultury tego narodu. Trzebiński pisał: „Pochłonie nas historia. Młodych dwudziestoltnich chłopców. Nie będziemy Mochackimi, Mickiewiczami, Norwidami swojej epoki. Mogliśmy być Rimbaudami. Ale odrzuciliśmy to, bo szliśmy gdzie indziej. Rozumieliśmy siebie dobrze, bardzo dobrze”. Nie była to tylko skarga pokolenia, które nie mogło się wypowiedzieć. Rozpacz ich była większa, bo mieli poczucie własnej wartości. Było to pokolenie, którego artyści podejmowali od chwili debiutu obowiązki większe niż wypowiadanie siebie.

Było to pokolenie, które miało świadomość własnej odmienności. I świadomość miejsca sztuki w kulturze. Ci młodzi ludzie widzieli zawalenie się całej dotychczasowej kultury, ale nie godzili się, że oznacza to katastrofę kultury w ogóle. Czuli konieczność zastąpienia jej czymś nowym i z całą odwagą młodości wzięli na siebie ten obowiązek. Nie byli deterministami, nie mogliby chyba nimi być, wybierając walkę. Tragizm był ich los, ale nie ich wizja świata. Od dawna — może od czasów Mochackiego? — nie było pokolenia tak krytycznego wobec całej przeszłości, najbliższej zaś szczególnie. Oni byli agresywni, zapalczywi, niedouczeni, niesprawiedliwi, a są pewnie racje, dla których można ich oskarżać jeszcze bardziej, i to, co w swoim czasie pisała *Kuźnica* o grupie *Sztuka i Naród*, nie było, jak się okazało dzięki jednemu z ostatnich numerów *Poezji*, tak zupełnie bezpodstawne. Mieli chaos w głowie i prowadzili życie konspiratorów. Byli jeszcze studentami i już — teoretykami kultury, pisali o nowym typie sztuki, człowieka, społeczeństwa, państwa. W pismach młodzieży okupacyjnej wszystkich ugrupowań politycznych pojawiają się programy już na skalę epoki, nie awangardy. Ta generacja z całym patosem i powagą pisała o własnej historycznej roli.

Szczególnie wiele pisał o tym Trzebiński: student tajnych kompletów polonistyki, krytyk, poeta, konspirator, redaktor *Sztuki i Narodu*, autor szkiców — a może manifestów? — o dramacie i „dramatycznym pokoleniu”, intelektualny przywódca swojej grupy, Trzebiński, którego niezwykła indywidualność tak kontrowersyjnie rysuje się we wspomnieniach ocalonych. Ideolog grupy; ale jego program dla niego samego był chyba jeszcze problemem. Trzebiński nie tylko „postulował”, bardziej jeszcze piętrzył trudności, szukał, próbował. Jego dramat jest trochę etiuda, próbą praktycznej realizacji własnych teorii.

Tematem scenicznej groteski Trzebińskiego tak najgłębiej jest historia. Ale historia rozumiana nie jako okrutne fatum lecz raczej jako dramatyczny problem. To znaczy: jako problem, który można rozwiązać w dramacie. Czym jest „akcja” historii? Czym jest „czyn” na scenie? Gdzie jest granica między „działaniem” a „grą”? Sztuka jest budowana jak model. Modelowa sytuacja historyczna: jakiś przewrót, pucz lub rewolucja; dwa ugrupowania, dwie partie, dwie strategie i taktyki walki, dwie ideologie; dwaj „dyktatorzy”. W środku model walki: gra sportowa dwóch przeciwników, ping-pong. W środku model doprowadzony do abstrakcji i absurdu, ping-pong bez piłeczki. I gra się toczy, walka



Marian Kociński (Pablo Garpadatte) Anna Ciepielewska (Riza Oblivia), Bohdan Ejmont (Ernest Kangar), na pierwszym planie Ignacy Machowski (Ralf Arioni)

trwa, rewolucja się odbywa, ludzie giną. Współczesny młody pisarz pokazałby bezsens historii. Trzebiński potęguje absurd sytuacji ale pokazuje chęć logikę zdarzeń, reguły gry, prawa walki. To nie jest moralistyka, nie jest to i program, to próba zrozumienia kosmaru, uporządkowania chaosu.

Ta sztuka zachowuje klasyczną jedność czasu, miejsca, akcji. Sala sportowa „internacjonalnego hotelu Maroko”. Za oknem rewolucja, tu „biała, lekka gra”: szachowy mistrz świata Pablo Garpadatte (Marian Kociński) gra w ping-ponga z mistrzem bokserkim Ernestem Kangarem (Bohdan Ejmont). Kibicują grze i rewolucji Ralf Arioni (Ignacy Machowski), „docent czy profesor socjologii”, mistrz intelektu można powiedzieć, i Riza Oblivia (Anna Ciepielewska), piękna dziewczyna lekkich obyczajów, „mudystka” — też pewnie mistrzyni w swojej kategorii. Trochę *Laur olimpijski*, trochę *Ferdynand*. Teraz sport się demokratyzował, ale u Trzebińskiego jest on symbolem nowoczesności, jego mistrzowie wchodzi w skład elity, zajmują miejsca artystów i arystokratów Witkacego. W teatrze ten ping-pong był może zbyt świetlisty i zbyt był walką, nie piękną grą, wartością samą dla siebie. Może w małej sali zabrakło na to miejsca.

Elita jak z Witkacego, o imionach jak z Witkacego i w sytuacji jak z Witkacego, otoczona przez zrewolucjonizowany tłum. Jak z trzeciego aktu sztuk Witkacego, w których finale tak często na scenę wchodził zamaskowany Ktoś ze swymi ludźmi i egzekucja przerywała skomplikowane „gry” genialnych „byłych ludzi”. Kultura wypredzona przez historię ginie, rzeczywistość całą metafizyczną problematykę sztuki i filozofii zamieniała w fikcję, likwidowała. U Trzebińskiego jest odwrotnie, to mistrzowie wypredzają historię: i myśl i obyczaj zostały już usensownione, zamienione w system gier rządzonych pewnymi regułami: „Cała nasza wspólna historia została gdzieś w tyle i my, ludzie o nowoczesnych duszach i poglądach nie możemy w takiej historii naprawdę żyć” — mówi Arioni, bardziej zdegustowany niż przerażony tym, co dzieje się za oknem. I coraz bardziej zachwycony, gdy w trakcie sztuki historia także pokazuje swoją nowoczesność. U Witkacego historia wielkim, glupim i rzeczywistym serio zamykała pewien świat. W sztuce Trzebińskiego tylko jedna

dziewczyna, Riza, wierzy w rzeczywistość i chce przerwać grę, bo wybuchła rewolucja, bo strzelają, bo boi się śmierci, a potem rzuca się z okna, gdy widzi, że żadnej rzeczywistości nie ma i strzają się także gra. Anna Ciepielewska była Rizą zbyt dramatyczną. Ta postać nie reprezentuje walczącego humanizmu, nie jest nawet ładacnicą z zasadami. Trzebińskiemu chodziło chyba o to, że tylko święta naiwność może wierzyć w jakieś prawa i prawdy istniejące obiektywnie, w to, że dziesięciorgo przykazań na przykład obowiązuje w rzeczywistości tak jak zasady sportowe w grze.

Riza u Trzebińskiego to naprawdę pierwsza naiwna — historii. Ralf Arioni przedwcześnie przecieć, już w jednej z pierwszych scen, powiedział: prawda jest zawsze po stronie zwycięzcy. Później ta sportowo pragmatyczna filozofia jest ilustrowana. Ralf, jakże nielogicznie, pyta jednego z bojówkarzy, windziarza hotelu Maroko, który właśnie porzuca służbę dla walki: zwyciężacie, ale po co? W odpowiedzi boy hotelowy recytuje „ideologię” jak pacierz, nic z niej nie rozumiejąc. Vis comica Jana Kocińskiego nie przeszkodziła, by przez moment ten zlepek hasel futurystycznych i faszystowskich sterroryzował wszystkich. Przez moment tylko, bo tak naprawdę ani ten zestaw frazesów nie ma sensu, ani nie jest rzeczą możliwą, by poruszył do działania tysiące takich jak boy hotelowy, który nie może w to wierzyć, bo ani nic nie rozumie, ani nic go to nie obchodzi. Ale za chwilę tę samą „ideologię”, z większą tylko ekspresją wyrecytuje zastępca wodza, Lemo Bazarra. I wódz, Deromur Ilfare powtórzy jeszcze raz wszystko tymi samymi słowami. Arioni domyśla się: prawda? nie, skuteczność ideologii polega na wbiściu jej w ludzką pamięć. Przekonania? nie, propaganda, „refreny społeczne”. Trzebiński wyciągnął wnioski z zaleceń mistrza tej gry, Goebbelsa.

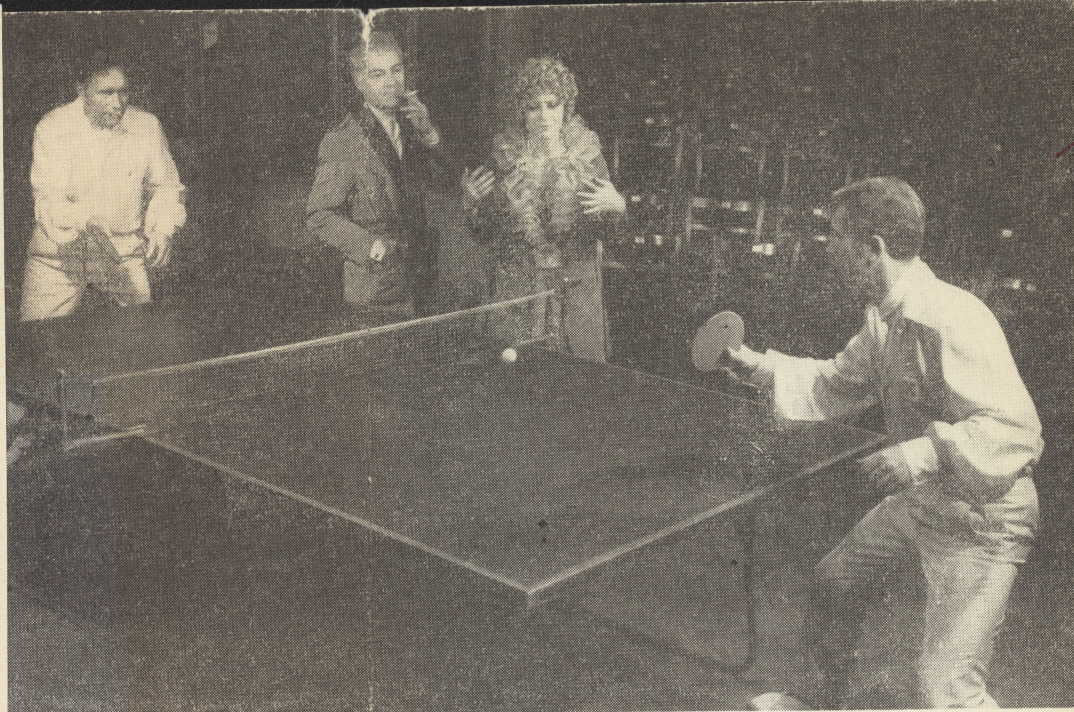
Machowski był może nieco za stereotypowym intelektualistą, choć miał w sobie utajonego dyktatora od początku. Ale Ralf Arioni w tej sztuce jest postacią głębszą i bardziej wieloznaczną, jest uczonym w nieco innym stylu: jednym z nowoczesnych, z mistrzów, z graczy — i to, jak się okaże, najlepszych. Zdystansuje wodzów zbyt pochłoniętych wzajemną rywalizacją, samą radością walki. Deromura Ilfare, dla którego gra polityczna jest czymś w rodzaju ambitnego wysiłku — Roman Wilhelmii ładnie pokazał to „dzieckiem podsydząc” wodza i jego ludyczny kaboynizm. Drugiego dyktatora, Wozuba Teneroita zagrał Zdzisław Tobiasz na zasadzie kontrastu bardzo serio. Liberal, de-

mokrata, nobliwy starszy pan w czarnym ubraniu, na czele świąty łagodnych panów w okularach uprzejmię protestujących przeciw wszelkiemu działaniu w imię wzniosłych haseł moralnych „bo nie masz czynu krom przez grzech”, jak pisał Wyspiański. Zabawna jest ta demokracja w sztuce Trzebińskiego tak bezgrzeszna, że jej własny przywódca z purytańskiego anioła przemienia się w pniacza — i wpada w infantylną pułapkę rywalizacji, gry, ping-ponga. Historia dogoniła mistrzów: o nie już nie chodzi. Ale odkryte zostały zasady, zdradzona tajemnica władzy. Gdy Bazarra (Ludwik Pak) melduje o zwycięstwie, rozkazy wydaje mu Arioni. Cienpliwie powtarza raz i drugi, aż Bazarra — narzędzie posłuszne w ręku każdego, kto umie rozkazywać — podda się komendzie.

Ale Arioni odchodząc powie, że został dyktatorem „aby podnieść różę”. Co robi róża, romantyczny symbol krwi męczeńskiej, tytułowa róża Żeromskiego w tej sztuce? Najpierw to sztuczna róża, „grana” przez kokardę Rizi w hotelu Maroko, gdzie wszystko jest konwencją. Za oknem, gdzie jest prawdziwa krew, staje się róża „prawdziwą”, zamienia w symbol. Prawdopodobnie ten sam, co zawsze. Morał tej sztuki można by przełożyć tak: umoczyć romantycznym gestem chusteczkę w krwi i zostać jej mścicielem można wtedy, gdy zna się zasady walki, nawet jeśli jest ona antyhumanistyczną grą — sam protest przeciw rozlewowi krwi jest tylko bezradną naiwnością.

Odwagę prawdziwych artystów poznaje się po tym, że nie lękają się niebezpiecznych dróg. Nie trzeba jednak identyfikować autora z Arionim. Ta sztuka jest pewnym studium „wyprawą odkrywczą”, jakby powiedział Irzykowski. Dramatyczność historii nie jest tu „wstrząsająca”, jest poddana analizie na modelu i ten wysiłek poznawczy pokolenia, które walczyć chciało kierować się także myślą, nie tylko uczuciami, jest może najcenniejszy w tej sztuce. To próba zapanowania intelektualnego i artystycznego nad własną sytuacją, próba dystansu, nie reportaż z dni walki; groteska, nie liryczna spowiedź. Reżyser niepotrzebnie akcentował dramatyczność sztuki, jest w niej więcej humoru i dyskusji niż grozy. Natrętnie powtarzane sceny podnoszenia rąk, aktorzy wędrujący parę razy pod ścianę jak przed egzekucją — to wszystko za bardzo przypominało okupację. Prowadziło do niepotrzebnej identyfikacji grupy mistrzów z hotelu Maroko z warszawskimi konspiratorami i powstańcami. Nic bardziej obcego intencji sztuki. Dramatyczna jest tu problematyka, nie sytuacja.

MARTA PIWIŃSKA



Teatr im. Jaracza „Ateneum” w Warszawie: „Aby podnieść różę” Trzebińskiego. 1. Bohdan Ejmont (Ernest Kangar), Ignacy Machowski (Ralf Arioni), Anna Ciepielewska (Riza Oblivia), Marian Kociński (Pablo Garpadatte). 2. Bohdan Ejmont (Ernest Kangar), Marian Kociński (Pablo Garpadatte), Anna Ciepielewska (Riza Oblivia), Ignacy Machowski (Ralf Arioni). 3. Zdzisław Tobiasz (Wozub Teneroita), Bohdan Ejmont (Ernest Kangar), Marian Kociński (Pablo Garpadatte), Anna Ciepielewska (Riza Oblivia), Ignacy Machowski (Ralf Arioni), Roman Wilhelmii (Deromur Ilfare). Reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Ewa Stankiewicz (fot. F. Myszkowski)