

„NADAĆ RZECZY SENS DRAMATYCZNY”

JÓZEF SZCZAWIŃSKI

12 kwietnia, a więc w tym roku nieco później, obchodziliśmy Międzynarodowy Dzień Teatru. Tegoroczne obchody przebiegały pod hasłem „Teatr i edukacja”. Brzmiało to bardzo poważnie i dostojnie — kojarzyło się z „Komisją Edukacji Narodowej”, ze Słazicem, z Bogusławskim. Nasz teatr ma bowiem nie tylko bogate tradycje artystyczne, ale legitymuje się nieprzerwaną, nawet przez lata niewoli, a potem przez krótkotrwały, okrutny czas okupacji — umiejętnością łączenia artystycznych osiągnięć z funkcją patriotycznego wychowania. W okresach, gdy działalność teatru przygasła, ze względu na warunki polityczne lub, jak w czasie okupacji, musiała schodzić do podziemi, tę funkcję wychowawczą teatru spełniało słowo pisane, spełniała dramaturgia polska, dziś triumfalnie powracająca na scenę.

Międzynarodowy Dzień Teatru jest świętem zwróconym ku współczesności. Nie przypadkiem jednak zamieszczamy artykuł poświęcony pisarzowi i sztuce powstałej w okresie okupacji, sztuce, która twórczo przypominała została przez Teatr „Ateneum” w Warszawie. Nie przypadkiem, ponieważ młodzieńczy dramat Andrzeja Trzebińskiego, choć wyrósł w krańcowo innych warunkach, przemawia do widza współczesnego zaangażowaniem twórcy w podsiawowe, wciąż nie dopowiedziane do końca problemy epoki. Nie pozostałe też obojętne wobec poszukiwań nurtu watorskiego kształtu artystycznej wypowiedzi. Dlatego realizacja sztuki Andrzeja Trzebińskiego odpowiedziała, naszym zdaniem, na apel zawarty w wywoławczym hasle Międzynarodowego Dnia Teatru 1970. Oczywiście, była jedną z licznych teatralnych manifestacji, z których najważniejszy był Ogólnopolski Kongres Widzów Teatralnych, obradujący 12 i 13 bm. w Warszawie.

JEDNYM z najpiękniejszych wydażeń teatralnych 25-lecia było wystawienie, wkrótce po wojnie, dramatu Tadeusza Gajcego pt. „Homer i Orchidea” na scenie Teatru Wybrzeże w roku 1946, zaś rok później — w Łódzkim Teatrze Kameralnym Dramat Andrzeja Trzebińskiego „Aby podnieść różę” — doczekał się realizacji scenicznego dopiero w 25 lat po wojnie, i w 28 lat po swoim powstaniu. Sztuka „Aby podnieść różę” napisał młody 21-letni poeta, konspirator, krytyk literacki. Mimo młodzieńczego wieku Trzebiński posiadał już ukształtowane spojrzenie na sztukę i jej funkcję, jej miejsce w rzeczywistości społecznej. Dokonywał konfrontacji swoich poglądów estetycznych i swojej ideologii twórczej w formie bardzo trudnej: w dramacie scenicznym. Ta jedyna sztuka Trzebińskiego napisana została w maju 1942 roku, zaś jego eseje-manifesty, przedstawiające stosunek pisarza do spadku, jak i postawienia pokoleniu tragicznemu literatura międzywojenna, eseje poszukujące przezwyciężenia tego spadku, opublikowane zostały w „Sztuce i Narodzie” w kilka miesięcy później. Szkic pt. „Pokolenie liryczne i dramatyczne” ukazał się w nrze 3 z listopada 1942 r., zaś „Z laboratorium dramatu” — komentarz do wspomnianego sztuki — w nrze z 2 maja 1943 r. *)

Zdarza się czasem, że życie dramatu jakby rozszczepia się i egzystuje podwójnie: poprzez tekst, będący przede wszystkim dokumentem poglądów i postaw autora z okresu powstania dzieła; i poprzez jego realizację, która konfrontuje utwór z rzeczywistością współczesną jego wystawieniu. Prapremiera sztuki „Aby podnieść różę” w warszawskim Teatrze Ateneum jest konfrontacją, z której wyszedł zwycięsko i tekst dramatu Trzebińskiego, i teatr, podejmujący po 28 latach ryzyko wystawienia tego niesłusznie omijanego dzieła. W sztuce Trzebińskiego zaskakuje coś więcej niż aktualność, ba — świeżość formy, lecz także wychylenie się w przyszłość, sięganie po jeszcze do dziś nie rozstrzygnięte pytania. Postawione przed laty, skłaniają one do polemiki z pisarzem, ich autorem, który argumentować może tylko tym jednym dziełem dramatycznym, i to „wydanym na łup” uczciwości i sprawności dzisiejszych realizatorów. Największym zwycięstwem autora okazuje się jednak to, że możemy z nim rozmawiać za pośrednictwem jego sztuki, tak jakby nie umilkł na zawsze, rozstrzelany w listopadzie 1943 r. Trzebiński oto broni się i atakuje nas tak jakby żył i tworzył nadal realnie. A jest to przecież cecha tylko największych twórców i ich dzieł, dzieł, których kulka zaledwie rodzi się w stuleciu.

Współczesność sztuki Trzebińskiego ujawnia się też w samej jej formie. Jest również ona konsekwencją poglądów estetyczno-literackich autora i jego bójów ze sztucznym patosem, z przelirycznymi słowolejstwem. On jednak nie wystrzegł się (i to wzbogaciło jego twórczość oryginalnego liryzmu i autentycznego niepokoju; mądrej, młodzieńczego niepokojem zabarwionej — refleksji).

IDEOLOGIA SPRAWDZANA PRZESZTUKĄ

Andrzej Trzebiński, redaktor naczelny miesięcznika „Sztuka i Narod”, i przez pewien czas działacz Konfederacji Narodu, poeta i konspirator, sprawdzał słusność swojej ideologii przez działalność publicysty i żołnierza „Polski Podziemnej”. Wrog frazeologii i wielosłownia, krytyk literacki o tendencjach do logicznego, skrótoowego myślenia i wnioskowania, ale przeciw człowiekowi bardzo młody (a więc, zgodnie ze skłonnościami swojego wieku, łatwo ulegający pewnego typu magii słów i pokusie posługiwania się hasłami-synonimami), odczuwał potrzebę konkretyzacji swoich poglądów ideowo-artystycznych, także w dziele dramatycznym. Więcej, po doświadczeniach pisarskich, niesionych z pracy nad sztuką „Aby podnieść różę”, dokonał następnie ich konfrontacji we wspomnianych już esejach. Jeśli więc nazwano Norwidą „poetą konsekwencji”, to tytuł ten należałby się również młodszemu Trzebińskiemu. Można zapytać, czy sytuacja, w której dramat sceniczny staje się w jakimś stopniu „laboratorium idei” (tak jak współcześnie istnieją laboratoria sztuki aktorskiej) nie zaważyła na tzw. kształcie artystycznym dzieła, sterując je ku publicystyce i obniżając napięcie dramatyczne? Charakter niedociągnięć formalnych sztuki Trzebińskiego nie potwierdza jednak tych wątpliwości; są one raczej naturalnym efektem debiutu. Za autentycznością artystyczną tej sztuki świadczy chociażby to, że tak doskonale wytrzymała próbę czasu.

Przezwyciężenie sztuki lirycznej sztuce dramatycznej, pokolenia lirycznego pokoleniu dramatu, to węzeł wielu współczesnych sporów twórczych; świadomość

tego posiadał również Trzebiński. Pisał w swoim esejie „Pokolenie liryczne i dramatyczne”:

„Artysta będąc po wojnie właśnie człowiekiem, który musi zetknąć się z wielką historią, a to znaczy: z wielkimi cyklami walki, zmagania, z lodowatą grozą, jaką ualkom towarzyszy, z ofiarą i nawet z rozczarowaniem, artysta taki pamiętając, że sztuka działa pięknym formalizmem, a nie życiowo, będzie pragnął w sztuce tego samego stylu.”

W jakim stopniu potwierdziło się to przewidywanie zmierzchu refleksyjności na rzecz dramatyczności w najgłośniejszych, choć często kontrowersyjnych, współczesnych nurtach literackich, a szczególnie we współczesnym teatrze? Podobnie jak postulował to Trzebiński, sztuka współczesna wymaga od twórcy i odbiorcy coraz częściej przyjęcia postawy zaangażowania etycznego. Z drugiej, jednak strony trudno się zgodzić z wnioskiem Trzebińskiego, wyprowadzonym z pięknego zdania: „Na dnie kielicha z liryką leży kontemplacja”, że oznaczać to musi „amoralny proces odcinanie twórcy z perspektywy samotności”. Istnieje nadal konieczność refleksji i kontemplacji dziś, tym większa, że — jak przewidział Trzebiński — sztuka się w życiu i w literaturze „kompozycji walki i operowania masami sił i dystansu bezpośredniości, atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń”.

Kierunki twórcze w estetyce rodzą się zazwyczaj z rutynowania rzeczywistości obiektywnej na ekran sztuki. Trzebiński szukał w swoich esejach możliwości wytopienia jeszcze jednego procesu, który wykalby związki między strukturą dzieła twórczego a kształtem rzeczywistości politycznej, wpływającej na to, że dzieło powstaje; między gatunkiem literackim a społeczną rzeczywistością otaczającą twórcę. Swoich też nie zdołał Trzebiński skonfrontować z rzeczywistością powojenną, nie zdołał też, bo przecież nie było to możliwe w jednym dramacie, poddać ich pełniejszej próbie „laboratoryjnej”. Zginął zamordowany przez okupanta. Pozostał wiersze, publicystyka, dramat; ale pozostała też pamięć o młodym człowieku, który daleki od bytlo poetyckich pierwowzorów romantycznych, miał w sobie niejedno z Kordiana,

nego. Takiego sposobu realizowania idei, który służy masie, ale i nie gubi jednostki. Czy można to osiągnąć?

KŁĘSKA CZY ZWYCIĘSTWO DOC. ARIONI?

W Teatrze Ateneum najważniejszą postacią, zgodnie z tendencją autora, jest docent Arioni. Gra go Ignacy Machowski. Obsada roli jak najbardziej trafna. Machowski nadaje swoim postaciom wymiar mądrego człowieczeństwa, z owym dystansem przeważnie smutnej mądrości, która wie, że istota człowieczeństwa nie polega na doskonałości osiągniętej, ale na dążeniu do tej doskonałości. Droga doc. Arioni — pogardliwej wyższości intelektualisty wobec działaczy rewolucjonistów-ideologów — prowadzi do zaangażowania się przezeń w fakty, których początkowo nie przewiduje. Odrzuca się jakby też Arioni od niebezpiecznego, bo dającego możliwość podwójnej interpretacji, stwierdzenia, że... „zwycięża zawsze prawda” — to oznacza, że prawda może być „wyłącznie zwycięstwo”; do wprowadzenia korekty wskazującej na konieczność łączenia prawdy i zwycięstwa z moralnością. Arioni decyduje się na zostanie dyktatorem, gdy dwaj prawdziwi dyktatorzy uwikłani są w absurdalną grę. „Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, która musi leżeć gdzieś w pobliżu ciała biednej naszej Obliwii. Ale na to, by móc to uczynić, muszę stać się człowiekiem, którego biorą wszyscy zaoblubione jako twórcę referendum społecznego i którego jednocześnie słuchać nie chcą, ponieważ sami jednocześnie w coś tam wierzą.”

Machowski pokazuje nam Arioniego jako starszego pana, trochę śmiesznego w swoim związku z młodą i lekkomyślną dziewczyną, trochę zagubionego wobec absurdalnej i drażniącej jego zmysł logiczny rzeczywistości. Jest on jedynym świadomym do końca uczestnikiem tego skłębienia się faktów i fikcji, grozy i absurdu, okrucieństwa i żartu, zabawy i śmierci. Nie uwikła się ani w refren dyktatora Deromura, ani w zamach stanu liberala Wozubie, nie porwie go fascynacja grą w ping-ponga bez pilecki; a więc nie wygląda na to, by dał się uwieść bezkrytycznemu entuzjazmowi haseł. A jednak uwidzi, by podnieść kokardę Obliwii. Odrzuca symbole, schyli się po symbol. Czy odnajdzie tę trzecią formułę, której nie przynosi ani totalizm, ani indywidualizm, czy też stanie się dyktatorem wprawdzie humanistycznym i oświeconym, ale z całym bagażem tradycyjnego rozumienia tego słowa? Machowski nie wykluczył i tej możliwości. Dlatego jego Arioni, tak jak i całe przedstawienie, nie skłania się do jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jaka ma być polityczna konkretizacja uniwersalizmu postulowanego przez Trzebińskiego.

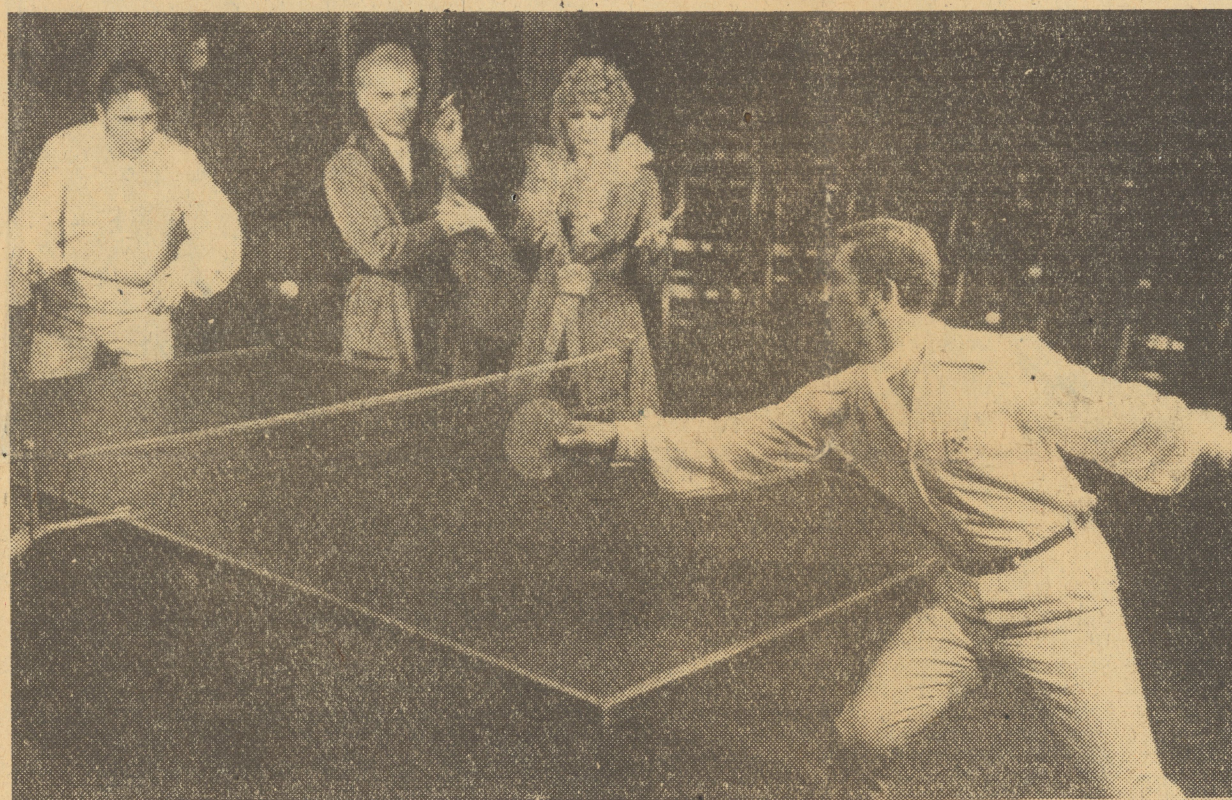
SPÓR TRWA

Spór o odpowiedź na to pytanie toczy się bowiem nadal. To nie jest tylko spór o formę, strojową, ten został w naszym kręgu państw socjalistycznych już rozstrzygnięty, ale o postawy, o akcenty, o wyciąg-

tracąc cechy rzeczywiste rozgrywanej się akcji. Rekwizytoria nowocześnieści to podkreślenie znaczenia rekwizytu przez świetnie rozegrane w tym przedstawieniu partie meczu ping-pongowego bez pilecki. Reżyser Janusz Warmiński uzyskał też charakterystyczną atmosferę znaczenia przypadku, osobnego bytu rzeczy, które wpływają, a nawet decydują o życiu człowieka. Zwraca też uwagę w pierwszej realizacji scenicznego sztuki Trzebińskiego nie tylko przekazanie nielatwych i nie dopowiedzianych myśli autora, ale i uwspółcześnienie, bez natrętnej aktualizacji. Znacząco też najdojrzałe i najbardziej oryginalne cechy warsztatu dramatopisarskiego oraz świetnego wyczuć sceny i młodego autora. Dużym walorem tego przedstawienia — dowiedzionym zresztą w całej działalności Teatru Ateneum — jest doskonałość aktorstwa, wyrażająca się nie w popisach aktorskiej wirtuozerii, ale w dobrej, dopracowanej do końca i rzetelnie realizowanej koncepcji każdej roli. Wreszcie, przy pewnym dystansie do postaci (choć nie oznaczającego chłodu i artystycznego relatywizmu) — odczuwana jest przez widza pasja, z którą aktorzy tworzą swoje role.

„Aby podnieść różę” wystawiono na małej scenie Teatru Ateneum, co umożliwiło niemal bezpośredni kontakt aktora z widzem. Rekwizyty i dekoracje były skromne, scenografia nie narzucała skojarzeń z nowoczesnym hotelem, podobnie jak delako posunięta umowność kostiumów i dekoracji (szkoda tylko, że Obliwia została tak brzydko ubrana). To wszystko jakby zbliżało wystawienie sztuki Trzebińskiego do warunków, w których mogła być ona pokazana w teatrze amatorskim za okupacji. Lecz jednocześnie nowoczesne amatorsko i doskonałość techniczna reżyserii udostępniły sztuce współczesnemu widzowi. Groteska, która na pewno tkwi u podstaw tego utworu, została przystosowana do wymagań autentycznie współczesnego teatru. Reżyser położył akcent na działanie. Nie zacierając, ale też nie fetyszyzując słowa, pomógł widzowi przemknąć się przez nielogiczności i niedopowiedzenia tekstu, bo przecież, jak mówiliśmy, myśl autora nie zdołała się jeszcze wykrystalizować ostatecznie, choć pozostała fascynująca i dojrzała w kategoriach estetycznych. Teatr, zgodnie z życzeniem Trzebińskiego, dał pierwszeństwo działaniu i akcji, sytuacji przed refleksyjnością. Lecz głównie dzięki aktorstwu nie zabijał refleksji u widza, nie odebrał sztuce życia wraz ze zgaśnięciem światła na małej scenie teatru, na której rozgrywał się spór, wciąż nie rozstrzygnięty, między wartościami postawy aktywnej i kontemplacyjnej. Spór, który nie doprowadził do kompromisu, bo kompromis, jak przewidywał Andrzej Trzebiński, byłby śmiercią dramatu. A może nawet — śmiercią ludzkiej aktywności.

*) Teatr „Ateneum” w Warszawie, Andrzej Trzebiński „Aby podnieść różę”, reżyseria Janusz Warmiński, scenografia Ewa Stankiewicz.
**) Obchody eseje Trzebińskiego wydrukowane zostały po wojnie w „Dialogu” (nr 8, 1968 r.).



„Aby podnieść różę” Andrzeja Trzebińskiego na scenie Teatru Ateneum w Warszawie.

FOT. FRANCISZEK MYŚKOWSKI

ale i wiele z precyzyjnie myślących ludzi epoki oświecenia, pozytywizmu i naszej współczesności.

TEATR PODNOSI RÓŻĘ

Jego różę podniósł dopiero Teatr Ateneum w roku 1970.

Akcja sztuki rozgrywa się rzeczywistość jakby w warunkach laboratoryjnych. Sytuacja kilku ludzi, zamkniętych z powodu łoczącej się rewolucji w nieokreślonym kraju i mieście, jest specyficznym paradoksem. Autor szukał celowo formy groteski, by wystrzyż sytuację, doprowadzić do paradoksu i tym pełniej „nadać rzecz sens dramatyczny”. Te „rzeczy”, jak pisał sam Trzebiński, rozumiane są szeroko, nie będąc tylko rekwizytami. Ale i sam rekwizyt może uzyskać wagę dodatkową, nowe znaczenie, nie związane z jego poprzednią funkcją. Taka rzecz jest więc pileczka ping-pongowa, która w pierwszych scenach meczu między szachowym mistrzem świata Pałko Garpadate i championem bokserkim Ernestem Kangarem przechodzi ewolucję od rekwizytu do symbolu. Podobną ewolucję przechodzi sama niewinna czynność gry w ping-ponga, która początkowo jest rozrywką znudzonych bezczynnością gości „internacjonalnego” hotelu „Marokko”, a następnie staje się sytuacją niemal metafizyczną.

„Rzeczy są tajemniczymi akumulatorami wartości złych i dobrych — pisał Trzebiński — ludzie wiążą się z rzeczami, kontaktując się z nimi zaczynają świecić.” Podobnie w sztuce „Aby podnieść różę” podejmuje Trzebiński postulowany przez siebie nakaz dla dramatu: „nadać rzecz sens dramatyczny”. Ponieważ zaś „rzecz” może być według autora i „sferą naszej kultury wewnętrznej, sferą psychiki, słowem — wszystko to już jest, co zostaje się jako gotowe”, grę w ping-ponga można uważać i za dosłowną grę w ping-ponga, i za fascynację działaniem, spełnianiem zadania, dobrą robotę. Gra ta zyskuje dla uwiecznionych range sprawy najważniejszej, ale także odciąga dyktatorów od ich „epokowych zadań”. Rekwizyt staje się tu zbytni, umowność zastępuje rzeczywistość, powstała sytuacja sztuczna, która prowadzi do kłeski. Sztuczna, ale fascynująca, pochłaniająca ludzi w nią uwikłanych.

Sytuacje nadają też nowy sens rzeczom. Pileczka staje się znakiem dla spiskowców i przyczyną zguby dla ludzi przypadkowo zawikłanych w awanturę. Kokarda do włosów Risy Obliwii — „dziewczynki stanowiącej lekkich obywateli, nudyski” — przemienia się w różę; by ją podnieść z ulicy, mądry sceptyk i realista docent Arioni staje się dyktatorem. Ta kokarda jest jednocześnie i różą i znakiem władzy, rzecz konkretna i symbolem władzy znaczącej. W tym symbolu szuka autor możliwości, jak mówi: „rozwiązania problemu mądrości racjonalnej na płaszczyźnie polityki”. Sztuka więc sposobów pogodzenia władzy i etyki, skuteczności działania politycznego i moral-

nicie konkluzji i ich rozwojowej realizację. Jaskrawiej oczywiście brzmiał ten spór w warunkach ustrojowych, z których wyrósł Trzebiński, urodzony w Polsce międzywojennej. Występowało tam jeszcze silnie nieprzystosowanie do współczesności totalistycznych doktryn, które reprezentuje w tej sztuce Deromur i Ifare. A jednak również absurdalnie, choć przecież nie nierealnie i bardzo współcześnie brzmi dialog między „dyktatorami in statu nascendi”.

Deromur (ironicznie, meczesko i beśsilnie):

„Pan mi zaupponował Wozubie, że pańscy ludzie jeszcze dziś w coś wierzą tak silnie...”

Teneroit (ironicznie, meczesko i beśsilnie):

„Pan mi zaupponował Deromurze, że pańscy ludzie dziś jeszcze o coś tam chcą się bić.”

Deromur i Ifare — ROMANA WILHELMIEGO jest w tym przedstawieniu ośmieszony jak dyktator, który opowiada mechanizm władzy i umiejętność wpływu na ludzi przez zroczone posługiwanie się refrenem, zastępującym mu intelektualnie sprawdzony program ideowy. Jest on poza tym w swoim dyktatorstwie bardzo nieautentyczny, przez powtarzanie gestów, poz, sloganów, a jednocześnie jest osobnikiem niebezpiecznym, bo przecież jego ludzie umiela strzelać. Teneroit — ZDZISŁAWA TOBIASZA to dyktator-urzędnik, trochę pedagog, działający według systemu i przegrzany, gdy się ten system zawali. Człowiek, który wprawdzie nie umie tworzyć kukiel, ale i też nie przewiduje, że konsekwencja jego ludzi przerodzi się w maniactwo. ANNA CIEPIELEWSKA w roli Obliwii stała się w tym przedstawieniu postacią niemal wiedzącą. Wynikło to z indywidualności aktorskiej Ciepielewskiej, które, utrzymując swoje postacie w stylu zaproponowanym przez autora, umie je wzbogacać o wartości dodatkowe, wydobywając z nich ledwie zarysowane przez autora cechy. Obliwia Ciepielewskiej, przez swoją naiwność, ale także i ze względu na właściwy aktorze zmysł realności, nie wytrzymuje absurdu sytuacji. Jest też ta, która umie ponieść ofiarę, gdy inni dyskutują, robią nonsens, bawią się w rewolty.

Sytuacja staje się niemożliwa, trzeba przywrócić jej równowagę, i do tego potrzebna jest ofiara. Obliwia ginie, jej samobójstwo nie było tylko gestem historyczki, Arioni znajduje powód do podniesienia róży.

W STRONĘ WIDZA

Trzebiński naszkicował, a właściwie zasygnalizował w swoich rozważaniach kilka problemów dramatycznych. Wymienia je w jednym ze szkiców: „1. Nowoczesna śmierć w dramacie. 2. Perspektywy dramatu-baletu. 3. Rekwizytoria nowocześnieści etc.” Te problemy podjął i poszerzył Teatr Ateneum. Nowoczesna śmierć w dramacie to przypadkowość niespełnionej śmierci trzech mężczyzn z hotelu „Marokko” i dokonanej śmierci Obliwii. „Perspektywy dramatu-baletu” w jakimś stopniu ożywają w milczącej grze dyktatorów, która przybiera formę szaleńczej pantomimy,