

Bylismy ostatnio świadkami niezwyklego zjawiska artystycznego. Powiedzmy sobie szczerze: jednego z ciekawszych w naszej, otwartej rokiem 1956, współczesności.

Wystawiony przez polski Teatr Trzynastu Rzędów „Kordian” znaczy ważny etap w rozwoju tego teatru. I nie tylko tego teatru. Dokonał się tu — by użyć języka tradycyjnego — skok jakościowy: z równie częstych jak nieśmiałych prób przelamywania granicy między sceną a widownią, z prób, do których polski teatr zdążył się już spokojnie przyzwyczaić — wyciągnięto wniosek radykalny, rewolucyjny. Sprawę potraktowano konsekwentnie, nie poprzestając na galwanizowaniu form tradycyjnych, nie poprzestając na półśrodkach, na eksperymentach przypominających bojaźliwego kąpielowicza, który wielkim palcem lewej nogi próbuje, czy woda zimna, po czym palec ów wycofuje ze strachem. Aktorzy schodzący ze sceny po to, by przebiec parę kroków pomiędzy widzami i czym prędzej uciec po schodkach z powrotem — zawsze mi takie wielkie palce przypominają. Tu — dokonał się skok z trampoliny. Grotowski skoczył. Czy płynie? Chyba płynie. Na pewno płynie.

Postawiony został znak równania między sceną a widownią. Dwie figury geometryczne, dwa koła, które dotychczas stykały się jedynie ze sobą, „nałożyły się” tu na siebie, stały się jedną figurą. W obrębie sali, na której odbywa się przedstawienie, scena jest wszędzie i nigdzie, widownia jest wszędzie i nigdzie.

I oto szansa, by powstało inne, bardziej bezpośrednio i intensywnie przeżycie niż to, którego doznać można w tradycyjnym teatrze, na tradycyjnej widowni. Szansa wzbogacenia tego przeżycia o nową jakość. Wielka szansa odpowszednienia teatru.

„Kordian” stanowi tu tekst wyjątkowo podatny. Z wielu przyczyn. Miał wyliczać niektóre z nich — lepiej przypomnieć sobie niektóre spośród „tradycyjnych” przedstawień tego dramatu. Zazwyczaj wychodziło się z nich jak z muzeum Wojska Polskiego (sala: Królestwo Kongresowe) albo z gabinetu figur woskowych. Była to zresztą zawsze „tradycyjność”, nie: „tradycja”. „Kordian” po raz pierwszy wystawiony przeciwko został z końcem wieku XIX. Za życia poety, w jego epoce, w jego stylu — nie został scenicznie realizowany.

Traducji autentycznej — nie ma

Jesteśmy tu zatem nie tylko jak gdyby w innym świecie, w świecie wyobraźni Słowackiego; jesteśmy także jak gdyby „w” jego psychice, „w” jego świadomości (czy: podświadomości).

I tak przecież bywa naprawdę. Wielcy poeci kształtują świadomość i naszą podświadomość. Współtworzą to, co nazywamy podświadomością zbiorową. Wizje, będące kiedyś udziałem jednego człowieka, który przeżył je z niesłychaną intensywnością i zapisał — stały się naszym wspólnym dobrem. Wyrzeźbiły naszą wyobraźnię, wpływają — nawet jeśli nie zdajemy sobie z tego sprawy — na nasze postępowanie. Kto jak kto, ale wielcy poeci polskiego romantyzmu tak właśnie oddziaływali i nadal tak właśnie na społeczeństwo oddziałują. Zamykają nas w więzieniu własnych wyobrażeń, własnych obsesji.

Jeśli jednak akcja „Kordiana” zostaje przeniesiona „do wewnątrz”, interpretowana jako akcja, w której nie obowiązują prawa rządzące rzeczywistością „zewnętrzną” — nie znaczy to bynajmniej, by mógł w przedstawieniu takim panować chaos i przypadek. Tylko — na pierwszy plan wysuwają się teraz prawa inne: wewnętrzna logika teatralnych form, zasada ich funkcjonalności, w sumie: prawo pełnej, zamkniętej struktury przedstawienia.

Chodzi tu przede wszystkim o stworzenie teatralnego ekwiwalentu, który na nowo, inaczej już niż wskazywałoby na to werne trzymanie się wskazówek tekstu — obiektywizuje, uzewnętrznia jego akcję. Nie w sposób dosłowny, jak czynią to na ogół „normalne” przedstawienia „Kordiana”, lecz — metaforycznie.

Ten ekwiwalent został tu dobrany z niezwykle śmiałością i potraktowany z pełną konsekwencją artystyczną. Przy czym — Grotowski i Flaszen nie narzucili go dramatowi sztucznie: on w nim tkwi potencjalnie, jest do odnalezienia i do wydobycia. Cała akcja „Kordiana” rozgrywa się na krawędzi szaleństwa, na krawędzi obłąkania. To jedno ze słów-kluczy dramatu. Te sztuki odczytać można jako autoterapię, fakt napisania jej — jako obronę przed obłędem. „Niespokojność jakaś dręczy mnie ciagle. Często, zatrudniony czytaniem, lub jaką cichą pracą, wstaje nagle i chodzę, jak wariat, z myślami, od których opędić się nie mogę... Ta niespokojność prawdziwie ma jakąś twarz ludzką i bla-

są przezeń, stworzeni na zasadzie negacji, na zasadzie negatywu („Dajmy mu na pośmiewisko Sprzeczne z naturą nazwisko”). Zasada logiki „negatywnej”, logiki „na opak” panuje w scenie szóstej, w „Szpitalu wariatów”. Ale wprowadza ją tam przecie nie kto inny jak Doktor, którego Kordian mianuje Szatanem.

Uosobione w Kordianie idea ofiary, mit ofiary, archetyp ofiary — ukazane zostają jako obłęd. To wizja wariata. Ale to wizja wariata, która dzieje się w piekle. To miana Kordianowego cierpienia.

Scena szósta z jej „antylogiczną” szatańsko-szaleńczą logiką objęła sobą cały dramat. Kształtuje wszystko, po grę aktorów, po gest i interpretację słowa.

Teatry „eksperymentatorskie” nie zawsze potrafią wylegitymować się dobrym rzemiosłem aktorskim. „Stara szkoła” nie przydaje się tu na nic — stworzenie nowej wymaga niezwyklego trudu. Ale Teatr Trzynastu Rzędów należy tu do nielicznych wyjątków. Zarysowuje się już w nim jakiś nowy styl gry aktorskiej, bynajmniej nie ograniczający się do negacji aktorstwa tradycyjnego. Radykalne zerwanie ze wszystkim, co w aktorstwie tym stało się już sztafepą — pociągnęło tu za sobą pracę nad tworzeniem nowej „poetyki”. „Kordian” daje znakomite możliwości jej zaprezentowania. Konwencja szaleństwa wprowadza na sceno-widownię, uprawomocnia, daje pretekst do — niemal akrobatycznej — gry ciałem. To pierwszy sprawdzian rzemiosła, podobny do sprawdzianu cyrkowego: tu niczego udać nie można. Teatr Trzynastu Rzędów nawiązuje tym stylem do „awangardowych” eksperymentów z lat dwudziestych. Flaszen autointerpretuje akrobacje jako podkreślenie umowności. Zapewne — jakże jednak ta umowność bezsensownych, niepotrzebnych ruchów jest w tym szpitalu wariatów, w tym dramacie o daremnej ofierze — funkcjonalna.

To podstawa. Opiera się na niej zespół chwytów zaskakujących i odkrywczych. Umowność, „zabawa w teatr” (scena „galopady”) jest tu zawsze — jak wyżej — podporządkowana ogólnej koncepcji przedstawienia. Dominuje zaś — zasada negatywu. Więc — znakomita kreacja Cynkutisa! — wstępny monolog Kordiana wypowiedziany jest w tonie żalostnej skargi — zaśpiewu „jurodiwego” wyrostka; więc — kwestie patetyczne wypowiada się tu w sposób nonszalancki, a słowa

mu wydaje się, że jest krzyżem, i tego, któremu wydaje się, że podtrzymuje niebiosą — widzieć symbole przejściowej pokusy sceptycyzmu, nawiedzającej Słowackiego. Ale można w postaciach tych widzieć także jego krytycyzm wobec mickiewiczowskiego prometeizmu i mesjanizmu, krytycyzm wobec idei ofiarnictwa. Cóż dziwnego, że dziś krytycyzm ten jest bardziej wyostrzony, zjadliwy, negatywny. Że w sporze między Słowackim-zapaleńcem a Słowackim-sceptykiem przedstawienie Teatru Trzynastu Rzędów jest po stronie tego drugiego. I że szatanem racjonalizmu wypędza z nas anioła tragicznej, bezpożytecznej ofiary.

Bo że tak właśnie jest — świadczy o tym znów sama struktura przedstawienia. Prowadzi je, jest jego animatorem, konferansjerem, demiurgiem — Doktor. To on bada chorych, bada Kordiana, puszcza mu krew. Chłodny, energiczny, rzeczowy, władczy (bardzo dobra kreacja Molika) — ostatecznie decyduje o przesunięciu się akcentów dramatu, o przemianie fantastyki Kordianowskich wizji — w rzeczywistość psychopatologii. I on wreszcie — tym razem niezgodnie już z tekstem dramatu — wypowiada ostatnie słowa inscenizacji, słowa „zdejmujące czar”:

Spijcie ludzie! Dobrej nocy!

Nie będziemy rozstrzygać, czy w polemice tej istnieje słuszność i po czyjej jest ona stronie. Wszystko zależy od tego, jak szeroko i w jakim sensie rozumie się ideę jednostkowego poświadczenia. Podkreślić tu tylko wypada że — wbrew pozorom — teatr polemikę tę przeprowadza w sposób, który nazwać by należało niezwykle taktownym, gdyby słowa tego rodzaju dały się zastosować do tej sytuacji. Cierpienie Kordiana, tego Kordiana, który w scenie piątej — zamiast w mundurze podchorążego — występuje w kaftanie bezpieczeństwa — wzmaga się tylko, staje bardziej autentyczne i bardziej przejmujące, niż — nie pozbawione literackiej pozy cierpienie Kordiana „tradycyjnego”. Nie ma tu ośmieszenia: parodia i patos, groteska i tragizm nie niwelują się nawzajem, lecz sumują w jedno szokujące przeżycie.

I oto — jesteśmy w kręgu kontrastów i pojęć dobrze skądinąd znanych. Powtarza się tu bowiem znamienity paradoks sztuki pokolenia 1930 — 1940, tego pokolenia, które, wyrzucając drzwiami „ro-

Współczesność 50" 1962 Nr 13

Tragedji autentycznej — nie ma tu zatem. Jest natomiast tradycja stałego „niedopasowania”, stałego konfliktu między konwencją teatru tradycyjnego, akademickiego, a konwencją dramatu — „nieszczennego”. Konfliktu, polegającego na tym, że teatr tradycyjny, „normalny” — czy chce czy nie chce — podkreślać, akcentować musi to właśnie, co w „Kordianie” najsłabsze, najmniej trwałe, najbardziej podległe działaniu czasu: ujętą w przyczynowo-skutkowy ciąg „fizyczną”, „zewnątrzną” akcję dramatu. Nawet, jeśli nie jest to teatr „realistyczny”, „werystyczny”, dosłowny; nawet jeśli opiera się na poetyce umowności — m u s i dążyć ku obiektywizacji, ku uprzedmiotowieniu dramatu. Dramatu, którego główną siłę, największą wartość stanowi analiza psychologiczna, dokonywana na zasadzie introspekcji.

Jako utwór polityczny, jako rzecz o sytuacji narodu, jako rzecz o wzorach ówczesnych postaw duchowych i orientacji politycznych jest „Kordian” — mimo wszystko — m ł o d z i e Ń c y m dramatem wielkiego romantyka. Jako dzieło ukazujące wnętrze ludzkiej psychiki, mechanizmy jej kojarzeń, jako dramat w którym rzeczywistość społecznie sprawdzalną, intersubiektywną, traktuje się wyłącznie jako zespół symboli, jako projekcję wewnętrznych stanów psychicznych — jako taki dramat jest „Kordian” utworem na swój czas prekursor-skim, utworem, który brzmi na wskroś „dwudziestowiecznie” i który odbieramy dziś bez historycznego dystansu.

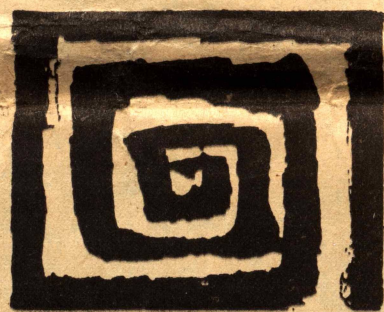
Toteż wydaje się, że tak właśnie należy interpretować go, tak właśnie należy pokazywać go w teatrze. „Tak”. Ale jak? Realizacja tego założenia nie jest bynajmniej sprawą łatwą ani prostą. Istnieją liczne, odrzucające raczej przykłady tego rodzaju prób dokonywanych w teatrze. Jakies snujące się po scenie widma czy dziwotwory, jakieś przeczyste kurtyny, jakieś z nicości wydobywane reflektorami postacie... Wszystko to — jakkolwiek próbowano by tu przeciwdziałać — jest zobiiektywizowane, wszystko to jest „na zewnątrz”. I dopiero zasada stopienia sceny z widownią, zasada sceno-widowni radykalnie ową „zewnątrzną” anuluje.

Tworzy się tu pewien układ zamknięty. (W przedstawieniu „Kordiana” zamknięty bardzo zdecydowanie: krata...) Widz znajduje się już wewnątrz jakiejś akcji. Mimo swej całej suwerenności psychicznej, mimo całego sceptycyzmu, jaki jego właśnie — współczesnego widza — cechuje, zaczyna przecieć, chcąc nie chcąc, poczuwać się do pewnej wspólnoty, solidarności z aktorami. Jest przez te dwie godziny razem z nimi — „przeciw” całemu światu. Przedział, bariera, która znikła między widownią a sceną — nie zapadła się w nicość. Otacza teraz całą salę, tworząc z niej osobną „jedność”, osobny „organizm”.

I oto funkcjonalność, powiedzmy: jedna z funkcji, jedno z wytlumaczeń, jeden z sensów zasady: scena — widownia — w konkretnym wypadku „Kordiana”. Bo owo poczucie odgraniczenia, poczucie wspólnoty „przeciw” całemu światu stanowił przecieć jakiś odpowiednik — świadomości.

wie ma jakąś twarz ludzką i bla- tu w sposób nonszalancki, a słowa

Jerzy Kwiatkowski



W E W-
N A T R Z

„KORDIANA”

dą, którą widzę nieraz, nagle wy-rastającą z kart książki, którą czytam i nie rozumiem książki” — to autoportret poety z czasów, kiedy powstawał „Kordian”.

Szósta scena dramatu zostaje zatem rozszerzona na jego całość, obejmuje go sobą, wchłania w siebie. Rzecz dzieje się w szpitalu dla wariatów.

Zasada sceno-widowni jest tu więc funkcjonalna także i w inny sposób. W szpitalu musi być wielu chorych. Zamiast angażować statystów — teatr sprzedaje bilety. Widzowie grają samą swoją obecnością, są potrzebni. (Tak jak, niestety, nie są potrzebni, niczym się nie „tłumaczą” w Czwartej Części Dziadów — w inscenizacji tegoż teatru).

Cała ta, wydawałoby się, tak niebezpieczna koncepcja — okazała się niezwykle płodna intelektualnie i estetycznie. Jako chwyt polemiczny w dyskusji nad problematyką Kordiana i nie tylko Kordiana. Jako tranzystor, jako wzmacniacz zawartej w tym dramacie potężnej siły ekspresji. Jako punkt wyjścia dla stworzenia teatralnej struktury. I jako punkt wyjścia dla współczesnego dramatu.

I tak — pojawia się tu — zgodna z duchem współczesnej sztuki — zasada, którą nazwałbym intelektualnym ekstremizmem, intelektualną krańcowością. Sztuka współczesna szuka granic, obce jej są niuanse, półśrodki — nie tylko w tym, co wyraża, także w tym, co bada. Toteż analizę psychiki niezrównoważonej, psychiki z pogranicza nienormalności przeprowadza się tu na przykładzie skrajnym, na przykładzie obłędu. Do tej skrajności, do tego ekstremizmu jako zasady przedstawienia powrócimy jeszcze.

Tymczasem — spróbujmy, poprzez parę spostrzeżeń, uchwycić to, co nazwać można strukturą przedstawienia. Wywodzi się ona z kordianowskiej metafizyki negacji. Nie należy zapominać o tym, że w „Przygotowaniu” do dzieła stworzenia włączając się Szatan. Wybitni ludzie polskiego XIX wieku stworzeni

mające budzić grozę — bagatelizująco (jak w scenie ze Strachem i Imaginacją). Ci aktorzy nie tylko zgrabnie skaczą po łóżkach. Utrzymują równowagę między zabawą a histerią, między skandalem (rzecz dzieje się wśród tłumu „normalnych”, spokojnych ludzi), a patosem. A akrobacji ciała odpowiadać tu musi przedziwna akrobatyka wewnętrzna przeżycia.

W ten sposób, dzięki pewności gry aktorskiej, przedstawienie może rozwijać się — od zaskoczenia do zaskoczenia, od szoku do szoku. Tworzy się chropowata materia spektaklu, narasta jego antyestetyczna struktura.

Spojrzymy na nią z oddalenia, z którego nie widać już aktorskich gestów, a zarysowują się przyswiecające inscenizatorom idee. Idee, które każały im umieścić akcję „Kordiana” w szpitalu dla umysłowo chorych.

Powiedzieć tu trzeba od razu: to nie Flaszen i Grotowski wymyślili, że problematykę jednostkowej ofiary, uświęconą prometejską czy mesjanistyczną problematykę polskiego romantyzmu — rozpatrywać można sub specie psychicznej nienormalności. To wymyślił Słowacki. W przedstawieniu Trzynastu Rzędów wyciągnięto tylko wnioski, skrajne wnioski z szóstej sceny „Kordiana”. „Człowiek, który się bez rezultatu praktycznego poświęca, jest wariatem. Tak szepcze Kordianowi myśl krytyczna” — interpretuje Słowackiego Kleiner. Można w postaciach wariatów-ofiarników: tego, które-

kie, wyrzuciwszy drzwiami „romantyzm” postaw ideowych, politycznych, społecznych — otwiera okna na powitanie „romantyzmu” przeżyć wewnętrznych, postaw estetycznych.

„Kordian” Flaszena i Grotowskiego jest subiektywistyczny, ekspresjonistyczny, ociera się o nadrealizm, o jego zasadę piękna „konwulsyjnego”, czy „konwulsyjnego”. To sztuka oparta na kontrastach, sprzecznościach, zgrzytach. Dążąca do uzyskania maksimum efektu estetycznego, maksimum przeżycia poprzez — szok. (Słowo, w odniesieniu do tego spektaklu zabawnie wieloznaczne...) Podobnie jak to, co najciekawsze w młodej poezji, podobnie jak to, co najciekawsze w nowym filmie — sztuka oparta na zasadzie środków estetycznych ostrych.

Jak się zdaje — „Kordian” stanowi jedno z najciekawszych osiągnięć Teatru Trzynastu Rzędów. Być może — nie jest jednak dla tego teatru przedstawieniem najbardziej „typowym”. Krytyk, który działalność Grotowskiego i Flaszena śledzi z nierównie większą sumiennością od niżej podpisanego, Tadeusz Kudliński, nadał Trzynastu Rzędom świetnie brzmiącą formułę: Dialektyka ośmieszania i apoteozy. Chyba nie stosuje się ona do „Kordiana”. Tu mamy raczej do czynienia z dialektyką sprzeciwu i współczucia, czy: groteski i tragizmu. Wolę te pary.

Toteż jeśli czego obawiam się, myśląc o Teatrze Trzynastu Rzędów, o teatrze, który stał mi się szczególnie bliski, to komizmu ulatwionego, to — tfu, tfu — ducha kabaretu. I dlatego, będąc entuzjastą sceno-widowni, z pewną nieufnością patrzę na stosowane tu niekiedy chwytły Folies-Bergères. (Chwyt Folies-Bergères, jak łatwo się domyślić, polega na zmuszeniu widza do wzięcia aktywnego udziału w przedstawieniu). Jeśli w grę wchodzi tu „ośmieszanie” dzieła, mitu, archetypu — będzie ono właśnie kabaretowe, płytkie, łatwe, powierzchowne. Jeśli w grę wchodzi wspólbrzędowość, „komunia dusz”, apoteoza — nie ludźmy się: rzecz spali na pańewce, bo widownia z pewnością zareaguje zawstydzonymi, laskotliwymi śmieszkami. Pozostawmy widzowi jego wielką rolę biernego uczestnika spektaklu, nie zamieniamy go w rezolutnego chłopczyka z widowni kukielkowego teatrzyku, ani w przerażonego etranżera, wyrywającego się z objęć pięknej despotki z paryskiego music-hallu.

To — na zakończenie — w charakterze gorczycy dwu ziarnek.