

665 TEATR

Za dwa lata przypadnie setna rocznica urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwanego Witkacym — dramaturga, powieściopisarza, malarza, filozofa, twórcy teorii Czystej Formy w sztuce i teatrze — zafascynowanego „Tajemnicą Istnienia” artysty, który był prekursorem (wedle A. Ważyka) metafizyki egzystencjalnej. Czyli głosił „trwogę przed nicością”, a zarazem ... uwielbienie tej nicości, co dyktowały mu m.in. „nuda, czczość, obrzydzenie sobą i światem”.

34-letni (w r. 1919) Witkacy zdażył już przeżyć I wojnę światową w carskiej armii oraz Rewolucję Październikową w charakterze oficera, obdarzonego zaufaniem swoich żołnierzy, po stronie bolszewików. Mimo, że komunistą nigdy nie był, o czym zresztą świadczy jego późniejsza twórczość. Wyrosła ona, mówiąc najogólniej, z moderny ekspresjonistycznej, a mieści się w szeroko pojętym kręgu katastrofistów lat międzywojennych.

K. Puzyra pisze we wstępie do *Dramatów Witkiewicza*, że twórczość to „wielopłaszczyznowa, jej wybuchowa dynamika, aż kipi od sprzecznych napięć. Scierają się tu, interferują i łączą niemal wszystkie problemy artystyczne dwudziestowiecznej awangardy wraz z dużą grupą zagadnień politycznych, filozoficznych i socjologicznych, gdzie znakomite diagnozy i hipotezy zmieszają się z naiwną obsesją, rzeczy serio z parodią lub świadomym fantazmatem. A na tę mieszaninę, dość i tak intensywną nakłada się nasza sytuacja narodowa, czterdzięci burzliwych lat (publikacja z r. 1961! Przyp. mój JB) niezbyt dla Witkiewicza taskawych, ale przydających jego dziełu dodatkowych, osobliwych znaczeń”. Jest to chyba najtrafniejsza ocena, zwłaszcza, gdy — w odniesieniu do interpretacji scenicznych dramatów — czytamy, iż „wciąż pozostanie (autor) nie w pełni odkrytym dopóki (teatry) nie odstawią na półkę jego prac na temat Czystej Formy, a nie sięgną w zamian po to, co myślał (podkr. moje JB) na temat filozofii, historii, teorii rozwoju społecznego i teorii kultury”.

Uwagi te nasuwają się dość natrętnie po premierze *Beziemiennego dzieła* na scenie KAMERALNEJ TEATRU STAREGO. Owa sztuka ukazuje się po raz drugi w Krakowie, po prapremierze z r. 1967 w Teatrze im. J. Słowackiego. Spektakl reżyserował wtedy dyr. B. Dąbrowski. Nie usiłował on myśleć za autora, przeciwnie — pragnął (i udało mu się!) pokazać bez formalnych zawoalowań „rewolucję w rewolucji” realistycznymi środkami wyrazu scenicznego. Bynajmniej zresztą nie upraszczając wymowy przedstawienia jakimś tradycyjnym kanonem teatru akademickiego. Właśnie ta realistyczna „oprawa” pozwalała widzowi ostrzej unaocznić i odczuć całą przewrotność myślową Witkacego — nie gubiąc zasadniczych treści sztuki. Odbiorca więc chwytal tzw. reguły gry autorskiej, co wystawiało Dąbrowskiemu jak najlepsze świadectwo umiejętności prowadzenia dialogu teatru z jego publicznością.

Aliści czasy się zmieniają, a wraz z nimi nowe pokolenia reżyserów wchodzą do teatrów. Wśród młodych — zdolnych bywają i tacy, których ambicji nie zaspakaja tekst wybranej (przez siebie) sztuki dla celów inscenizacyjnych. Szukają tedy pozatekstowych wartości wpisując je — oraz własne już myśli — w kształt spektaklu. Zaczynają snuć imaginacje na temat utworu (może nawet interesujące), ale po co posługiwać się

pretekstami, gdy można np. samemu napisać oryginalne dzieło lub choćby trawestację na wzór „spółki” Dürrenmatt—Szekspir etc. Niczego nie odbierając jednak z praw, należnych inscenizatorom, którzy interpretują, ergo: po swojemu odczytują dzieło jakby na nowo, warto przecie różnić „odczytywanie” od wmawiania pisarzowi (i nam, widzom) spraw nienapisanych. Skojarzenia i sugestie powinny wynikać — w sensie odbiorczym — ze sposobu prezentacji dramatu na scenie, a nie ze spekulacji ideami oraz treściami utworu. Choćby miał on być jedynie pożywką dla wtórnego „autorstwa” wizji, zgodnej z czysto osobistymi impresjami reżysera.

Krzysztof Lupa, młody i zdolny reżyser, wychowanek krakowskiej PWST, zadebiutował przed paroma laty szkolnym przedsta-

te „sztuki (są) z większym „życiowym” sensem, aniżeli dopuszczała to (autorska) Czysta Forma...”.

No i mamy spektakl osobliwy. Nakierowany ku cofaniu się i naporowi magmy-energii, która rodzi się z łona matki-ziemi, czyli z grobu w niewiadomych celach i prze (po siedmiu minutach ekspozycji bez słowa, jak w *Odysie*) ku równie mało zrozumiałym dla widzów „akcjom”. Ani frustracje Witkacego, wyniki z obsesyjnej postawy artysty wobec buntu uciskanych przeciw uciskającym, ani obawy zmian rewolucyjnych czy ich zwyrodnienia w grach polityczno-palacowych, które prowadzą do następnych rozgrywek i starć — jego zdaniem — nieuniknionych, ani lęki indywidualisty w obliczu demonicznej wizji społeczeństwa zbiurokratyzowanego i zanarchizowanego jednocześnie

czając pompatyczne sformułowania jego piśmennego elaboratu — gdzie „energia piętnuje czas i przestrzeń bohaterów”, a „cyklofrenia jest oddechem strefy”, zaś „czasoprzestrzeń rytualna tonem kultury” i wreszcie „Teatr Ujawnienia stosuje grę z niewidzialną rzeczywistością” itd. itp. — można tam znaleźć sporo myśli ciekawych, nie nadętych, dowodzących nie tylko erudycyjnego odczytania, lecz również niemało wrażliwości wyobraźni teatralnej. Szkoda, że Lupa nie ma daru pisarskiego i tej precyzji określeń, jakie cechują np. J. Błońskiego, albowiem wówczas — zredukowawszy ezoteryzmy językowe i barok stylizacyjny oraz pojęciowy — miałby szansę opisać prosto i sensownie swoje (bo je ma!) widzenie *Beziemiennego dzieła*. Żeby następnie, w sposób możliwie najczystszy (bez rezygnacji z zabawy w Czyste Formy) zdemontować w teatrze osobiście przeżyty stosunek do sztuki Witkacego.

Mniemam, że aktorzy dali się zwieść iluzjom prawdziwej głębi wywodów inscenizatora. Ze ich to w równej mierze uwznioślono, jak i bawilo. Toteż na ogół wszyscy krążyli nieczymś wokół jakichś Form, ale nie wszyscy z właściwym skutkiem dla wykładni spektaklu. Umiała po swojemu (tzn. po Witkacowsku na tle doświadczeń dwóch „Matek” J. Jarockiego) zagrać z drwiącą powagą i groteskowym wdziękiem dykcji, upadłą Księżną — Ewa Lassek, potrafił odszukać formę wyrazu dla zawsze reżimowego Pułkownika-Zandarma — Edward Lubaszenko, obroniła swą sex-formę Różę, kochanki szpiega idącej do więzienia z... nowym kochankiem, w poczuciu ofiary za wolność umiłowanego cynika — Monika Niemczyk, wynalazł sobie formę gracza politycznego bez skrupułów, szpieg Cynga i zarazem przywódcę sekty-partii rzekomo bogobojnych Mieduwalszczyków, którzy wygrają rewolucję, żeby ją potem przegrać z pospółstwem symbolicznych Grabarzy — Jan Nowicki. Inną postać „miękką” i zaskakiwaną przez los przybrał dublujący tę rolę — Ryszard Łukowski (co nie przeszkadzało całoci inscenizacji — czyli, że nie takie to „programowo” jasne i konsekwentne, jakby chciał reżyser). Z ducha (Formy) dzieła wywodził się ugodowy Książę — Zygmunt Józefczak, syn sceniczny Księżnej (Ewy Lassek) i ponoć starego osiłka-Grabarza (Henryk Majcherek). Artystów-malarzy, zamieszanych przypadkowo w wir polityki, ale walczących ciekawie o swoje Formy, reprezentowali: Jan Güntner (Ojciec) i Piotr L. Skiba (Syn, Plazmonik). Pierwszy miał być chyba odbiciem starego Witkiewicza, drugi Witkacym. Ojciec przesyłał teorie syna, który oprócz malarstwa wojował o hrabinę Różę, więc niejako i „rewolucję”. Młodą malarką była Anna Chudzikiewicz, która zdobywała tylko męczyzną-Plazmonika. Poza tym występowali: H. Wojtacha, A. Bieniewicz, M. Zajcówna-Radwan, J. Korwin-Kochanowski, R. Jarosz, S. Szramel, A. Romanowski, E. Żentara i tzw. tłum.

Zabawne to było tylko w miarę, ponieważ widowisko miało charakter rozwekły, a na skutek tego mało spójny. Jednakże niektóre jego partie, trzeba to przyznać, przejawiały urodę teatru z prawdziwego zdarzenia. Tyle, że teatru zagubionego pośród nadbudówek interpretacyjnych, plastycznych i spowitych muzyką (z nazwy).

JERZY BOBER

TARAPATY Z WITKACYM

wieniem Witkacowskich Nadobni i koczkodanów. Debiut był błyskotliwy. Świeżość spojrzenia Lupy na twórczość Witkiewicza nie przekraczała jednak granic autonomii opracowywanego dzieła. A poza tym widowsko zachowało minimum komunikatywności, przy całej swej eksperymentalnej formie. Tyle, że ta forma nie podważała Witkacowskich treści (tak, tak!) lecz je odkrywczo — mimo pokretności autorskich — demaskowała. Podobnie było z telewizyjnym ujęciem *Wariata i zakonnicy*. Tu jeszcze reżyser nie starał się zastępować Czystej Formy formą przecząc.

Dopiero przy *Powrocie Odysa* w Starym Teatrze inscenizator poczuł się prawdziwym myślicielem, który umiścił Wyspiańskiego do kwadratu. Powstał spektakl, skądinąd barwny znaczeniowo, ale przeraźliwie tasiemcowy. Ascetyzm scenicznego misterium, cedzenie słów oraz długie pauzy milczenia, śpiewność i cierpiętnictwo tak się przemieszały, że nuda wyparła nawet pewne, istotne odkrycia Lupy w filozoficzno-teatralnej warstwie dramatu. Właśnie uczucie nudy i brak jasności przekazu dla przeciętnie wyrobionego widza, uczyniły z przedstawienia — swego rodzaju zjawisko sztuki dla sztuki.

Obawiam się, że obecna premiera *Beziemiennego dzieła* jeszcze bardziej pogłębia — nie tyle „głębiej” filozofii oraz teorii Czystej Formy Witkacego, ile zapatrzenie się Lupy w siebie, jako myślowego kontynuatora idei pisarza. W słowie, czyli pokaznym eseju „Alchemia Apokalipsy” na temat *Beziemiennego dzieła* — i w działaniach reżysersko-scenograficznie-muzycznych własnego tworu przy inscenizacji sztuki. Filozoficzne rozważania są pisane takim językiem, jaki dominuje w spektaklu. To znaczy, trudno je zrozumieć — aczkolwiek tu i ówdzie przebiega jakiś sens w owym, na poły sennym majaczeniu. Więc na scenie też mamy majaki, wzięte niby od Witkiewicza, choć przefiltrowane i „wzbogacone” refleksjami przez Lupa. Biedny Puzyra, na próżno się biedził przekonywając, że

nie — nie mogą się przedrzeć przez ciemny gąszcz „wyjaśnień” filozofującego inscenizatora. A jeśli cokolwiek z tego się przedziernie, to natychmiast grzęźnie w oleistym rytmie przedstawienia. Ciągnie się ono trzy i pół godziny, podmywa Czyste Formy oraz Mniej Czyste Treści, aż rozpiśnie się w dłużyznach: sobie a Muzom. Muzy przy tym tracą skrzydła, zaś Apokalipsa swoich Jeźdźców. Snobi tymczasem ziewają ukradkiem, część zwyczajnej publiczności opuszcza swe miejsca już po I akcie i wśród mejnej reszty, która dotrwała do IV aktu (zresztą optycznie najciekawszego) zaledwie grupa zapamiętanych entuzjastów Witkacego próbuje sobie przełożyć mowę i nie-mowę widowiska na język własnej znajomości jego dzieł. By wydobyc na wierzch pogubione gdzieś tragikomiczne męki oraz chichoty pisarza, okryte mgłą pozorów metafizycznych. A także te treści urojonych, czy faktycznych zagrożeń, jakie niesie Historia i współczesne życie. Wszystkim nam pod czujną rozważę. Zupewnie nie metafizyczna.

Ba, gdyby ten spektakl — jak w tekście sztuki! — umiał pokazać (ujawniane przecież w toku lektury, mimo efekciarskich dygresji i zakamufłowań retorycznych) rzeczywiste mechanizmy zarysowanego przez autora rzędu dusz i ciał, a często i nierządu, zamiast wykoncypowanych w nadmiarze asocjacji alchemiczno-teoretycznych inscenizatora, byłoby wprawdzie skromniejszy w ambicjach oszołomienia odbiorcy, lecz po prostu czytelny. Co stanowiłoby jego siłę artystyczną oraz ideową. Pozwalałoby toczyć spory o racje i argumenty dramaturga i teatru. Pobudzać wyobraźnię i umysły. Inaczej mówiąc: nawiązywać kontakt między sceną i widownią, nie ograniczany do grona wybrańców. Także w końcu zakłopotanych, czy lepiej samemu czytać Witkacego, czy też wyjść z teatru, aby ponownie zabrać się do lektury. Dla uporządkowania swoich myśli, zdjęć zaś cudzych z tego, co wymyślił i napisał autor.

Jest to zatem — w moim przekonaniu — główna wada inscenizacji Lupy. Bo, odli-