

teatr:

sensy, 665 znaczenia, skojarzenia

Jerzy Adamski

Chciałbym wrócić do tematu, który mnie nęka: do tego, co nazywam przeżyciem teatralnym. Mówiliśmy, że zależy ono (jako specyficzne przeżycie estetyczne) od rodzaju aktorstwa, od rytmu przedstawienia, niekonieczne jest przy tym uświadomienie sobie tej zależności. Doskonale: oznacza to, że przeżycie teatralne zależy od użytych środków teatralnych. Odkrycie to nie jest.

Ale redukcja taka byłaby sfalszowaniem problemu: rzecz bowiem w tym, że zachodzi związek między użytymi środkami teatralnymi a rozumieniem i oceną samej treści przedstawienia, sensu przedstawionego zdarzenia dramatycznego. Nie chodzi o same środki teatralne, lecz o to, jak one kształtują emocjonalny, intelektualny stosunek do sprawy ludzkiej przedstawionej na scenie. Przeżycie teatralne to nie jest podziw dla chwytów, ani smakowanie subtelności rzemiosła.

Refleksje na ten temat budzą oba wieczory w warszawskim Teatrze Powszechnym: jeden na dole, a drugi na górze. (Na dole scena duża — „Bel-Ami” włoskiego autora Luciano Codignola; na górze scena mała — „Trzech w linii prostej” polskiego autora Romana Bratnego). Autorzy obu dramatów są w tym samym wieku, obaj w pełni sił, obaj namiętnie współcześni w sposobie myślenia, w wyborze kręgu zainteresowań. Więc też oba wieczory w Powszechnym są nie tylko jakimś teatralnym przeżyciem; więcej: są teatralnym przeżyciem współczesności. Tak, ale jakim?

Podstawowa sprawa to, że choć współczesne, są to tradycyjne spektakle dramatyczne, a nie kazania przy pomocy gestów, mian i układów akrobatycznych; że proponuje się nam teatr, a nie cyrk udający ambone. To ważne, bo oznacza niepewność i skromność. Oba przedstawienia bowiem ukazują, objawiają, czy unaczyniają stosunek do współczesności jako stosunek do siebie samego, jako stosunek do epoki „osobiscie własnej”, bo „spólnie z innymi tworzonej, wspólnie z innymi „zawinionej”. Oba też nie są ani pouczeniem (o tym, jaka ta współczesność jest), ani oskarżeniem (o to, czym nie jest), lecz niepewnym poszukiwaniem czy domyślaniem się prawdy o sobie samym w poczuciu wspólnoty z innymi, więc prawdy o nas wszystkich, dzisiejszych ludziach: mówią coś o współczesności okazując postawę utożsamienia się z nią. Nie mają więc nic wspólnego z pewną siebie głupotą kontestatorów, którym się wydaje, że widzieć prawdę o świecie współczesnym można tylko jako obcy, jako outsider, jako ktoś „spoza”.

To „spoza” jest banalnym i prostackim złudzeniem. Dzieło sztuki prawdziwie współczesnej, prawdziwie we współczesność zaangażowane, o współczesności mówiące, to nie jest kwestia dat, postaci i rekwizytów współczesnych, lecz świadomości, że się mówi „z wewnątrz”, że się jest nieuleczalnie wewnątrz współczesnego sobie świata, nigdy poza nim; i że za to właśnie ponosi się odpowiedzialność. Oto duch obu przedstawień w Powszechnym.

Na dole — dramat sobowtóra, „sobowtórności”, odnajdywania siebie w cynicznym typie zdeprawowanym przez wojnę; odkrywania najgłębszego siebie w zrozpaczonej nieużytki, człowieku zbudnym, który staje się niezbędny, odkąd decyduje się wyręczać innych w wykonywaniu zadań i robót plugawych: niezbędnym tak dalece, że opanowuje środowisko, dominuje, rządzi. Więc dramat odkrywania siebie, nagrodzonego sukcesem za rzeczywiste osiągnięcia, w karierowiczu typu faszystowskiego, hitlerowskiego, budzącym grozę.

Na górze — dramat sumienia zmuszonego przez gwałtowne przemiany historyczne, którym sprzyja, z którymi współdziała, do wyboru. Ile razy jeszcze człowiek zbuntowany przeciw temu, co uważa za niemoralność własnego ojca, od własnego syna usłyszy to samo oskarżenie?

A więc: czy na tym polegają mechanizmy współczesności, że to, co po wierzchu jest karierą zasłużoną, nagrodą za trud i osiągnięcia, w głębi jest kompromisem, podłością, rezygnacją, przemocą? Oto jedno i to samo pytanie postawione przez oba spektakle w Powszechnym. Stawiając je, oba wykorzystują konwencję retrospekcji.

Na górze idzie o to, że trzeba nakręcić film współczesny o latach pięćdziesiątych i właśnie się go kręci, ale — jakież to różny od rzeczywistości naprawdę przeżytej ten zamierzony jej filmowy obraz! W tym zestawieniu prawdy życia i kłamstwa sztuki jest coś z konwencji uprawianej przez Pirandella i przez Felliniego, coś z tradycji autotematyzmu, coś z dawnej mody na „dzieło-o-nie-możliwości-stworzenia-dzieła”. Jest także coś z mody nowszej, filmowej, na prostotę, skrótowość, „nieliterackość”, czy „naturalność” codziennej mowy teraźniejszej: niedbale, niezbyt głośno, bez afektacji, „zwyczajnie” aktorzy mówią tu do siebie, zupełnie jak w „STRUKTURZE KRY-

SZTALU” Zanussiego, jakby improwizowali, jakby tych dialogów nikt nie napisał. Ta zwyczajność wiąże się zapewne nie tylko z tym, że rzecz jest o kręceniu filmu współczesnego, ale i z tym, że spektakl odbywa się w małej, półkolistej salce, gdzie z każdego miejsca słychać nawet oddech aktora. Więc „siedzi w przyjętej konwencji” taki sposób prowadzenia dialogu. Ważniejsze jednak jest, że zmienia on dialog w rozmowę; że starcie postaw zmieniającą sytuację (bo to właśnie jest dialogiem dramatycznym), że konflikt dramatyczny przyjmuje tu postać banalną, najwykleszą: postać powzednich rozmów przy pracy, z szefem, z kolegą, z ojcem, z synem, rozmów stanowiących narzędzie porozumienia codzienne i wspólne nam wszystkim, środek wyrazu, którego używamy wszyscy. Dlatego w takich rozmowach wszyscy się rozpoznajemy: oto nasza codzienność dzisiejsza, nasz sposób bycia, nasze glosy.

Lecz jeśli rozpoznajemy się tak łatwo, czy z powną łatwością rozpoznajemy dramat? Nasz dramat? Jaki? Dramat dający się ująć i wyrazić w najwykleszej rozmowie? Więc może banal, nie dramat? Ale może ta zwykłość jest maską, powierzchwnością tylko, pod którą dramat nasz kryje się, bo nie chcemy, aby wyszedł na jaw? Te rozmowy, w których się rozpoznajemy, do czego służą naprawdę? Żeby rozmydlić prawdę o nas, czy żeby ukryć konflikt, który nas dzieli?

Tak właśnie ton ściszonej, spokojnej, najwykleszej rozmowy, maestria, z jaką utrzymują ten ton starzy aktorzy (bo im starsi — o paradoksie! — tym lepsi są w tym nowoczesnym sposobie), to właśnie, lecz to przede wszystkim decyduje o sensie teatralnego przeżycia współczesności, jakie spektakl prowokuje.

Inaczej na dole. Tu panuje dialog, nie rozmowa, a sprzeczność czy kontrast tych dwu sposobów kontaktowania się ludzi ukazuje się raz po raz, kiedy towarzyskie sceny rodzajowe ukazane są skrótem. Tu panu-

je dialog pisarza uciekającego w o-błąd przed wizją tego, czym jest, a co sam ukazał w swojej powieści, dialog z sobą samym: spektakl jest wizją właśnie, wizją lajdackiej, plugawej kariery. Kariery groźnej, bo stanowiącej samooskarżenie pisarza, który ją objawił, zdemaskował w znakomicie opisanej postawie karierowicza i na tym właśnie sam zrobił karierę. Kariery śmiesznej, bo dokonanej przez szmatę ludzką, która mimo zwycięstw i sukcesów pozostaje szmatą, kupą kłaków z rozprutej i rozbebeszonej lalki. Powaga i groza jest po stronie pisarza, po stronie jego tworu — kpina i śmiech pusty.

Ale tych dwu ludzi — rzeczywistego i fikcyjnego, postać i obraz własny tej postaci, pisarza udręczonego odkryciem prawdy o sobie w swoim sobowtórce, i tego sobowtóra stworzonego własnymi rękami pisarza — gra jeden aktor: Pszoniak. Tworzy dwie różne postacie, prowadzi dwie odmienne role. Jest to znakomite dzieło aktorskie. Tym znakomitsze, że tworzone we współdziałaniu z zespołem, który umie nadać jednolity charakter całemu spektaklowi, a z epizodów tworzyć role.

Z umiejętności tej pokaz prawdziwie zachwycającego aktorstwa zrobiła Dubrawska. W niewielu niewielkich scenach ukazała postać ludzką w całej jej pełni, całą historię jej życia: postać kobiety w spiętrzeniu jej namiętności i naiwności, potrzeby szczęścia i nieuchronnego kurstwa, chytryści i rozpachy, wreszcie śmierci: z zazdrości o własną córkę. Stworzyła więc postać dwuznaczną: postać i maskę postaci, osobowość tragiczną i osobowość groteskową. To, co Pszoniak ukazuje grając dwie postaci różne, Dubrawska ukazuje grając jedną.

Tak oto aktorzy potraktowali w tym przedstawieniu motyw główny jako podwojony, jako dwa motywy paralelne, dopełniające się wzajem. Pszoniak i Dubrawska w Bel-Ami: każdy ma sobowtóra, który jest jego prześladowcą; i sam to tworzy; i czy odkrywa go wewnątrz siebie, czy na zewnątrz, moment ten jest śmiercią.