TP

NARÓD SOBIE

# PROSCENIUM

Teatr Polski w Poznaniu

TP
NARÓD SOBIE

# PROSCENIUM

**TEATR POLSKI W POZNANIU**

Sezon 1965/66

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

Spis rzeczy

str.

Elżbieta Wysińska: Mrożek i „Tango" . 3

Zbigniew Osiński: O niektórych elementach języka teatru Wilama Horzycy . . . . . 7

Sarah Bernhardt: Z pamiętnika . . . 17

Edward Balcerzan: O literackiej naturze dzieła teatralnego . . . . . 18

Józef Ratajczak: Luźne kartki... . . 24

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK
STANISŁAW HEBANOWSKI, MILAN KWIATKOWSKI
ZBIGNIEW OSIŃSKI

# MROŻEK I TANGO

*ELŻBIETA WYSIŃSKA*

*Tango* jest jedenastym utworem dramatycznym Sławomira Mrożka, a zarazem pierwszą jego naprawdę dużą sztuką. Dużą, oczywiście, w sensie rozmiaru. Mrożek napisał przed *Tangiem* trzy utwory pełnospektaklowe *(Policja, Indyk, Śmierć porucznika)*, ale dopiero *Tango* jest rzeczywiście „pełne". Swoją regularną trzyaktową budową potwierdza przy tym poczynione już dawniej spostrzeżenia na temat skłonności Mrożka do form klasycznych. Powyższy fakt pozwala, czy ułatwia, skupić się na współczesnej problematyce *Tanga* — pomijając sprawę jego atrakcyjności teatralnej — i na jego stosunku do poprzednich sztuk Mrożka.

Nowa sztuka Mrożka jest kontynuacją wątków, przewijających się w poprzednich utworach scenicznych, ma z nimi też wiele wspólnego, jeśli idzie o metodę. Ale podkreślamy od razu, że jest także w twórczości pisarza czymś nowym. Funkcjonuje tu ten sam w zasadzie mechanizm dramaturgiczny. Punktem wyjścia jest sytuacja absurdalna. Sytuacja absurdalna powstaje na gruncie rzeczywistym. Prowadzi do niej logiczne i zarazem krańcowe rozwinięcie realnych założeń. Realne założenie w *Tangu* to istnienie pewnej rodziny, w której pokolenie ma swoją biografię (oparte znowu o autentyczne, historyczne niemal doświadczenia epoki). Wzajemne stosunki w tej rodzinie to już doprowadzenie sytuacji do absurdu. Potem znowu działają prawa rzeczywiste i sytuacja rozwija się z naturalną logiką.

Następny etap — wyprowadzanie wniosków. Mrożek realizuje zawsze poza celami satyrycznymi — nie wyrażającymi się nigdy zresztą w bezpośredniej dydaktyce — cele badawcze. Wnioski Mrożka logicznie udowodnione dają się przymierzać do rzeczywistości. Ciekawy wywód na ten temat przeprowadził historyk i teoretyk literatury prof. Stefan Żółkiewski[1]) porównując krańcowo różne utwory: *Karola* Mrożka i *Czarownice z Salem* Arthura Millera. *Sens obu tych sztuk jest podobny — stwierdza Stefan Żółkiewski. — Jest to studium tego, co nazywamy w życiu społecznym »polowanie na czarownice«. Takie polowania wykolejają moralnie i myśliwych, i zwierzynę, zostawia-*

[1]) Rozmowy o dramacie: Dwa dwudziestolecia, Dialog nr 7/1964

*ją trwałe ślady społeczne rozkładu, demoralizacji, upodlenia. Do tych uogólnień może dojść inteligentny widz »Procesu w Salem«, cały jednak historyczno-obyczajowy ładunek tej sztuki odstręcza go od zbyt szerokich, ponadhistorycznych uogólnień. Przeciwnie jest z »Karolem« Mrożka. Opisana w tej sztuce wizyta łowców czarownic u okulisty jest tak absurdalna, że już przez to skłania widza (...), aby zastanowił się, w jakich rzeczywistych warunkach powstają strukturalnie analogiczne sytuacje ludzkie. (...) Tekst Mrożka jest pomyślany jako bodziec uogólnień bardzo szerokich, dotyczących tego, co trwałe w danej sytuacji ludzkiej...*

Z drugiej strony jednak sztuki Mrożka nie są metaforami. Jak obrazowo i trafnie zauważył krytyk czechosłowacki Oleg Sus, Mrożek jak gdyby zawiesza fikcyjny model świata nad realnym. (...) *Konfrontacje dokonują się wyłącznie drogą pośrednią; model porównawczy nie jest po prostu obecny wewnątrz sztuki, są tylko jego elementy... Przenikanie obydwu modeli nie dokonuje się drogą symboli czy alegorii...* Logiczny absurd służy zatem pomocą w krytycznym analizowaniu rzeczywistości. Świat fikcji izolowany i oglądany w powiększeniu dostarcza materiału do przemyśleń. Wyabstrahowane w sztukach Mrożka pojęcia i mechanizmy umożliwiają dokonanie specjalnych obserwacji. Niektóre z tych sztuk są współczesnymi powiastkami filozoficznymi *(Policja, Na pełnym morzu)*, inne są typową dla współczesności odmianą tragifarsy, której komizm bywa okrutny lub żałosny *(Męczeństwo Piotra Ohey'a, Karol)*. Do tych ostatnich należy i *Tango*.

Dotychczasowe dziesięć utworów scenicznych Mrożka charakteryzowała logika absurdu z jednej strony i aktywna postawa wobec polskiej tradycji literackiej — z drugiej. Łatwo było podzielić je na grupy: z punktu widzenia tematu na uniwersalne lub szczególnie polskie, lub — według zasady problemowej — na komedie terroru *(Policja,* jednoaktówki) i komedie nieautentyczności *(Indyk, Śmierć porucznika, Zabawa)*. W *Tangu* odnajdujemy wszystkie elementy: logikę absurdu, polską tradycję literacką i oba główne tematy — temat przemocy oraz temat autentyczności osobowości. Nie należy jednak próbować kwalifikacji *Tanga*. Jest polskie i uniwersalne, realistyczne i surrealistyczne, a przede wszystkim wyróżnia go nowe u Mrożka brzmienie tonu serio.

Mrożek zawsze mówił o sprawach, które były bardzo „serio". Występował przeciw frazesowi, mitom, demagogii i fałszywym dogmatom. Mówił jednak w sposób niefrasobliwy, mimo że na przykład w *Strip-teasie* szło a frazes wolnościowy, w *Na pełnym morzu* o frazes polityczny, w *Karolu* o frazes humanistyczny. W *Tangu* nie tylko idzie o sprawy serio, ale i mówi się o nich serio. Groteskowy Stomil prowadzi

[2]) Cyt. za „Dialogiem" nr 2/1964

S. MROŻEK „TANGO" BYDGOSZCZ, TEATR POLSKI 1965
REŻYSERIA: TERESA ŻUKOWSKA
SCENOGRAFIA: EWA NAHLIK

zasadniczą dyskusję na temat wartości całej naszej cywilizacji. Tekst nie jest groteskowy, jak chociażby przemówienia politykierów w *Na pełnym morzu*. Natomiast jako swego rodzaju porachunek z epoką jest *Tango* rzeczywistą syntezą twórczości Mrożka i kontynuacją „porachunków" rozpoczętych jednoaktówkami.

Do *Tanga* szczególnie pasuje cytowane tu określenie: fikcyjny model świata zawieszony nad realnym. Jest to model europejski, kawał XX wieku z jego intelektualnymi treściami, mieszczańskim kryzysem ideologicznym, ogólnym upadkiem norm moralnych i kryteriów wartości w sztuce. Diagnoza jest przedstawiona w sposób bezwzględny. Śmiech zamiera szybko.

Podobnie jak w innych utworach Mrożka o temacie uniwersalnym *Tango* dzieje się w nienazwanym mieście i kraju, gdzieś w Europie. Parę faktów można wywnioskować z opisu wnętrza. Jest to stare europejskie miasto, niezniszczone przez wojnę (XIX-wieczne rzeczy są nietknięte). Z rozmów wynika, że miasto posiada wyższe uczelnie i środowisko artystyczne. Można takich spostrzeżeń odnotować więcej, ale nie mają one większego znaczenia.

Charakterystyczne dla *Tanga* jest zamknięcie całej problematyki w kręgu rodziny. Niby saga rodzinna opisuje ono trzy pokolenia. Najstarsze przystosowało się całkowicie do średniego, odrzucając stare formy, zakazy i ograniczenia. W przekładzie na język sceny znaczy to, że Babcia gra w karty, pociąga alkohol

z butelki, toleruje towarzystwo Edka, chama, ćwierćinteligenta, nie jest zaskoczona jego związkiem z synową. Średnie pokolenie wyrosło w salonie, ale jest „anty". Stanowi elitę intelektualną, reprezentuje awangardę w sztuce, niszczy wszelkie konwencje, głosi nowoczesność. Artur, przedstawiciel młodego pokolenia nie może się odnaleźć w świecie, w którym wszystko jest dozwolone i nic nie ma znaczenia. Przyczyną słabości średniego pokolenia jest nie tylko podważenie sensu wszelkiego rodzaju norm, ale i jego kompletna bierność. Ojciec Artura, Stomil nie potrafi nawet zająć określonego stanowiska wobec człowieka, żyjącego z jego żoną. Nie potrafi on także naprawdę przeciwstawić się Arturowi, którego poglądy go drażnią.

Mrożek znowu atakuje frazes i to frazes, który dotyczy także dziedziny jego twórczości — awangardy, nowoczesności, eksperymentu. Stomil jest zawodowym rewolucjonistą w sztuce, eksperymentatorem z założenia. Jego doświadczenia są jednak coraz bardziej absurdalne. Eksperyment staje się celem sam dla siebie. A więc i tu pustka i fałsz. Program sanacji przedstawiony przez Artura polega na przywróceniu tego, co odrzucone — na szacunku dla tradycji, starych zasad i norm. Tradycja rozumiana jako system formuł obyczajowych okazuje się jednak także pustym gestem. Młody filozof czuje się oszukany. Zawodzi kultura, sztuka, tradycja, moralność. Okazuje się, że w sferze życia duchowego nie można rozwiązać podstawowych ludzkich wątpliwości, dotyczących istnienia. Wszędzie pustka, nieautentyczność, fałsz. Tylko śmierć jest prawdziwa — to odkrycie zaskakuje Artura. Nawet w epoce nihilizmu śmierć zachowuje swoje znaczenie. Życie i śmierć zależą od władzy. To z kolei odkrycie podoba się Edkowi, który nie cofnie się przed morderstwem. Finał należy do niego: Edek tańczy tango z Wujem, starym potomkiem starej Europy.

Zaczęło się jak w innych sztukach: sytuacja rozwijająca się logicznie do finału. Tyle tylko, że świat ogranicza się do rozmiaru rodziny. Ile jednak można zobaczyć obserwując model tej rodziny. A przecież między modelem fikcyjnym i realnym nie ma znaku równości. Mrożek prowokuje tylko do myślenia, do poznania. Nie głosi nawet żadnej teorii, nie narzuca jednoznacznej interpretacji. Odkrycie mechanizmu pomaga zrozumieć przyczyny i skutki. W tym sensie krytycy pisali o oczyszczającym działaniu sztuki Mrożka, niemal o katharsis. Poznać i zrozumieć to przecież zjawiska pobudzające.



# O NIEKTÓRYCH ELEMENTACH JĘZYKA TEATRU WILAMA HORZYCY

*ZBIGNIEW OSIŃSKI*

Encyklopedyczna definicja głosi, że schody to część *budowli umożliwiająca komunikację między różnymi poziomami; składają się z biegów ze stopniami, spoczników (podestów) i poręczy*[1]. Schody dość często, pojawiają się w spektaklu teatralnym. Pojawiają się dla różnych celów, w różnej funkcji. Historia teatru zanotowała też inscenizację, w których właśnie schody były przyczyną długich dyskusji, a nawet — awantury. Myślę tutaj o horzycowskiej inscenizacji *Snu nocy letniej* we Wrocławiu z 1953 roku. *Sen nocy letniej na schodach* wołał wówczas tytuł recenzji Jana Kotta. Krytyk zarzuca Horzycy odejście od *renesansowego i humanistycznego Szekspira* oraz zagubienie *rzeczywistego lasu, w którym jeszcze nie tak dawno Robin Hood polował ze swoimi towarzyszami*, aby stwierdzić w konkluzji, że: *Jeśli renesansową prawdę o człowieku i renesansowy kult wielkich namiętności zastępuje pseudoklasyczna stylizacja, Szekspir zostaje zamordowany.*[2]) Kott, protestujący przeciwko *ogromnej amfiladzie schodów*, nie był odosobniony; pod jego opinią podpisywało się w tych latach wielu krytyków sympatyzujących, bardziej lub mniej oficjalnie, z estetyką socrealizmu w stalinowskiej wersji. *Ogromnie miano mi za złe schody* — tłumaczył potem Wilam Horzyca, *i to jeszcze srebrne schody, na których bezpośrednio bez naturalistycznych uzasadnień stawiałem las. To znaczy ja i prof. Torwirt, scenograf tej sztuki. Nie napisano wprawdzie, że jest to osławiony „formalizm", ale prof. Kott dał do zrozumienia, że nigdy nie widział lasu rosnącego na schodach, i że w ogóle schody przypominają mu holl hotelowy itd.*[3])

[1]) Mała Encyklopedia Powszechna. PWN, Warszawa 1959, s. 862

[2]) J. Kott, „Sen nocy letnej" na schodach" (W:) Szkice o Szekspirze. Warszawa 1962, s. 248.

[3]) W. Horzyca, Kilka miesięcy wrocławskiego teatru czyli pro domo mea. (W:) X lat P.T.D. we Wrocławiu. Wrocław 1955, s. 60.

NORWID: „KLEOPATRA" LWÓW, TEATR WIELKI 1933
INSCENIZACJA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

Wspomnieliśmy o epizodzie wrocławskim tylko dlatego, że wówczas Horzycy schody wypomniano; odmiennie niż w dziesiątkach innych jego inscenizacji, w których schody z uporem się pojawiały, a inscenizatorowi ich nie wypominano. Trzykrotnie schody w *Śnie nocy letniej*, schody w *Hamlecie* i w *Samuelu Zborowskim*, w *Orfeuszu* i w *Księżę Homburgu*, w *Kleopatrze* i trzykrotnie w *Czarnej Damie z Sonetów*, w *Mistrzu Manole* i w *Odprawie posłów greckich*, w *Życie snem* i w *Miłości czystej u kąpieli morskich*, w *Czarującej szewcowej* i dwa razy w *Wyzwoleniu*... Wszędzie schody ... Jakaś obsesja schodów. We współpracy z Pronaszką i z Daszewskim, z Kosińskim i z Torwirtem, w każdej prawie inscenizacji, perseweracyjnie uparte nawroty do tego samego motywu plastycznego. Właściwie we wszystkich ważniejszych inscenizacjach Horzycy odnajdziemy schody, bądź taki element plastyczny, który był ich funkcjonalnym substytutem (jak podesty, pomosty). Schody pojawiały się przy tym w teatrze także niezależnie od tekstu literackiego. U Horzycy jest ze schodami podobnie, jak u Julien Greena, który notuje w swym dzienniku: *Wydaje się, że we wszystkich moich książkach idea strachu czy też innego uczucia łączy się w jakiś niewytłumaczalny sposób z myślą o schodach. (...) Dziwię się, jak mogłem ten efekt powtarzać tak często, sam go nie zauważając.*[4])

Współczesny religioznawca, czołowy reprezentant tzw. szkoły rewaloryzacji mitu i świętości, Mircea Eliade zwraca uwagę, że ze schodami łączy się bogaty lecz zarazem całkiem spójny symbolizm. *Są one obrazem przełamania granic, przejścia z jednego stopnia na inny, przejścia, które umożliwia zmianę sposobu bytowania, a w terminologii kosmicznej — kontakt między Niebem, Ziemią i Piekłem. Stąd ważna funkcja, jaką pełnią schody i wspinaczka w obrządkach i mitach inicjacji, a także w rytach pogrzebowych nie wspominając o koronacjach i ingresach kapłańskich i królewskich, a także o ceremoniach małżeństwa.*[5]) Wspinaczka, wstępowanie na schody symbolizuje drogę ku absolutnej rzeczywistości. Dlatego każdy zwykły człowiek zbliżając się do takiej rzeczywistości dostarcza ambiwalentnych doznań: lęku i radości, przyciągania i odpychania. Symbol schodów zawiera w sobie ideę uświęcenia, śmierci, miłości i wyzwolenia. A każdy z tych aspektów — momentów istnienia stanowi jakieś przezwyciężenie zwykłego, przeciętnego ludzkiego losu; jest przedarciem się na inny szczebel bytowania. Miłość, śmierć, świętość, poznanie me-

[4]) Cytat za M. Eliade, Symbolika środka. Znak 1961, nr 10/88/, s. 1399.

[5]) ib.

LUCJAN BLAGA: „MISTRZ MANOLE"
LWÓW, TEATR WIELKI 1934
INSCENIZACJA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

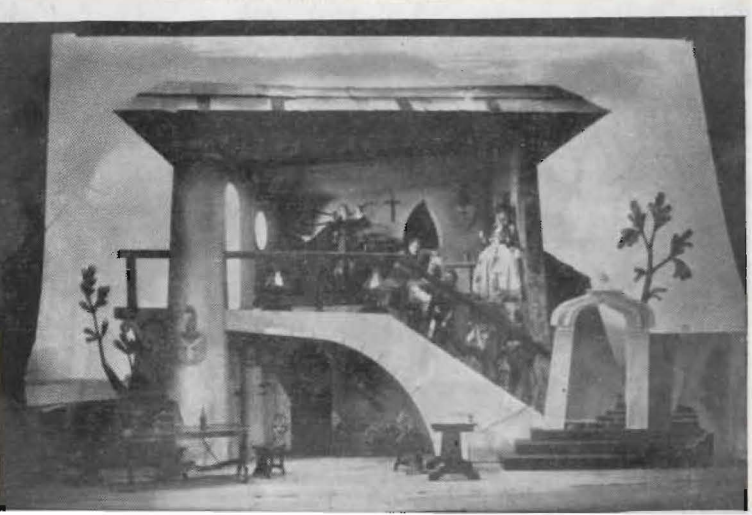
tafizyczne — to wszystko drogi, którymi, jak mówi Brihadaranyaka Upaniszad, człowiek przechodzi *od tego, co nierzeczywiste, do rzeczywistości.* Nie powinniśmy jednak zapominać, że schody symbolizują to wszystko dlatego, ponieważ — jak przypomina *Eliade — w poczuciu człowieka znajdują się właśnie w „Centrum" i tylko dzięki temu mogą one być miejscem kontaktu między różnymi stopniami bytowania. Są one konkretną formą mitycznej drabiny, pnącza, sznura, Świętego Filaru, Drzewa Świata spajającego ze sobą trzy sfery kosmosu.*[6])

Taką właśnie symboliczną funkcję spełniały schody w inscenizacjach Horzycy. Między innymi we wspomnianej inscenizacji *Snu nocy letniej,* ponieważ wchodziły w relację z metaforyczno-symbolicznym, zdecydowanie sztucznym, konwencjonalnym językiem teatru. W języku teatralnym Horzycy, podobnie jak w symbolicznych obrzędach rytualnych, każde wypowiadane słowo i każdą spełnianą czynność utożsamiano z jakimś aspektem wszechświata. Każdy element w strukturze spektaklu pełnił funkcję symbolu. Znakami symbolicznymi były także czas i przestrzeń teatralna. Wieloznaczny, metaforyczny, stawał się w komunikacie teatralnym zarówno Nadawca jak i Odbiorca.[7]) Niezależnie przy tym czy znaczenie znaku zostało rozszyfrowane przez publiczność lub nie — było ono zawarte niejako potencjalnie w układzie spektaklu. Publiczność, do której nie dociera strona znaczeniowa dzieła teatralnego, jest zdolna wyłącznie do percepcji jego warstwy przedmiotowej. Horzyca, broniąc swojej inscenizacji, słusznie zatem stwierdzał: *Tego jednak, co stanowi sedno tego przedstawienia, że zachowuje ono dramatyczną i teatralną konstrukcję*

[6]) ib.

[7]) Por. R. Jakobson, Poetyka w świetle językoznawstwa. Pamiętnik Literacki 1960, nr 2.

A. FREDRO: „ZEMSTA" LWÓW, TEATR WIELKI 1934
INSCENIZACJA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: WŁADYSŁAW DASZEWSKI



PIOTR CIEKLIŃSKI: „POTRÓJNY" Z PLAUTA
LWÓW, TEATR WIELKI 1936
REŻYSERIA: ANTONI CWOJDZIŃSKI
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

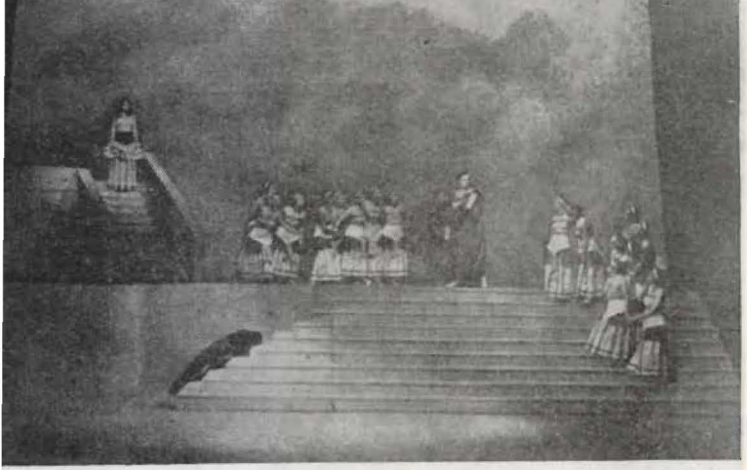
*szekspirowską, wraca dziełu jednolitość sceniczną, jaką ostatnio miało chyba w „teatrze pod Globem", a zrywając z mieszczańskim kawałkowaniem dzieł Szekspira, daje nowoczesne widowisko nie gwałcąc starej, immanentnej struktury i jej prawdy — tego prawie nikt z wrocławskich krytyków nie zauważył.*[8]) Krytycy ci, łącznie z Kottem, odebrali bowiem wyłącznie przedmiotową stronę spektaklu, nie zrozumieli natomiast jego aspektu semantycznego, znaczeniowego.[9]) Schody są bowiem w inscenizacji zarówno przedmiotem, jak i — w określonym kontekście — mogą być znakiem o określonym znaczeniu. W języku teatralnym Horzycy były przede wszystkim znakiem symbolicznym. Były stałym elementem w systemie stanowiąc dodatkowo jedno ze słów-kluczy[10]) w dziele teatralnym. Schody, jako stały regularnie występujący w języku teatralnym Horzycy element, stanowią też dla badacza swoisty klucz interpretacyjny do tego teatru.

Czy w każdym kontekście schody pełnią funkcję znaku? Poprawna odpowiedź na postawione pytanie tkwi, jak sądzimy, w stylistyce teatru, w języku sztuki teatralnej. Schody, wyrwane z kontekstu, nie mogą spełniać żadnej funkcji znaczeniowej; pełnią wówczas

[8]) W. Horzyca, op. cit.

[9]) Por. S. Żółkiewski, Przyczynek do zagadnienia stylu i kultury. Kultura i Społeczeństwo 1965, nr 1, s. 3—12.

[10]) Por. K. Wyka,Słowa - Klucze. Zagadnienia Rodzajów Literackich 1962, t. 4, z. 2(7).



JAN KOCHANOWSKI: „ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH"
LWÓW, TEATR WIELKI 1936
INSCENIZACJA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

wyłącznie funkcję przedmiotową, materialną. Wydaje się, że funkcję przedmiotową pełnią schody w języku metonimiczno-realistycznym; funkcję znaczeniową natomiast nadaje im język symboliczno-metaforyczny.[11])

W *Księciu Niezłomnym* Osterwy i w redutowym *Wyzwoleniu*, w *Odprawie posłów greckich* Trzcińskiego czy w *Romeo i Julii* Tairowa schody były przede wszystkim przedmiotem, służącym do pokazania na nich aktora; w *Samuelu Zborowskim* Schillera, w jego *Kordianie* i *Dziadach*, w inscenizacjach Meyerholda, Horzycy, Grotowskiego schody to znak symboliczny, swoisty „symbol środka"[12]), co nie wyklucza także ich funkcji przedmiotowej. Rzecz w tym, że w stylu symboliczno-metaforycznym przedmiotowość, materialność jest podporządkowana stronie znaczeniowej. Materialny znak jest bowiem przede wszystkim nośnikiem określonych znaczeń. W ten sposób ujawnia się zasadnicza różnica pomiędzy kierunkiem dążeń „Reduty" Osterwy i kierunkiem dążeń Horzycy. U Osterwy ważniejszy był kult „akcydensów", tj. wszystkich materialnych własności obiektów teatralnych, podczas gdy dla Horzycy materialność spektaklu miała skupiać całą uwagę na Absolucie, który spektakl bezustannie przypominał. U Osterwy obrzęd teatralny miał wartość niejako autonomiczną, stanowił cel główny spektaklu w kontekście określonego modelu teatru, natomiast Horzyca dążył w gruncie rzeczy

[11]) R. Jakobson, Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych. (W:) R. Jakobson, M. Halle, Podstawy języka. Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 107—33.

[12]) M. Eliade, op. cit.



do unicestwienia teatralnego obrzędu na rzecz znaczeń, do których spektakl się odwoływał. Była to w swej najgłębszej istocie różnica pomiędzy *teatrem kościelnym* a *teatrem mistycznym*, pomiędzy religią ortodoksyjną a religijnością autentyczną, pomiędzy kultem zewnętrznym a adoracją Boga „w duchu i prawdzie". W terminologii Ericha Fromma[13]) był to typowy konflikt pomiędzy religią autorytatywną (Osterwy) i religią humanistyczną (Horzycy).

Teatr Wilama Horzycy był bowiem teatrem mistycznym, teatrem, który swoje rzeczywiste inspiracje czerpał z tekstów św. Jana od Krzyża, z dzieł Fryderyka Nietzschego, a przede wszystkim z wielkich romantyków i z Wyspiańskiego. Nie trzeba tu przepominać, że ateizm Nietzschego stanowił, co podkreśla twórca *Doktora Faustusa*, swoistą odmianę religijności i to właśnie — religijności humanistycznej. Jan od Krzyża dopuszcza kult obrzędowy wyłącznie jako konieczny środek pomocniczy dla debiutantów (a więc, wolno przypuszczać, dla olbrzymiej większości wiernych, którzy na drodze duchowej nie wyjdą w życiu poza początkowe stadium), zaawansowanym natomiast przykazuje kontemplację całkowicie wolną od związków z materią: *(...) na dalszej drodze musi człowiek duchowy oderwać się od tych wszystkich upodobań, które woli sprawiają radość. Czysty bowiem duch mało zwraca uwagi na te przedmioty, lecz dąży do skupienia wewnętrznego i zajmowania swej myśli Bogiem.*[14]) Dla Juliusza

[13]) J. S. Prokopiuk, Erich Fromm — neopsychoanaliza a problem religii. Euhemer — Przegląd Religioznawczy 1962, nr 6(13); K. Stański, Religia autorytatywna a religia humanistyczna. Fakty i Myśli 1965, nr 12(160).

[14]) Św. Jan od Krzyża, Droga na górę Karmel. Przeł. o. Bernard od Matki Bożej. Kraków 1948, rozdz. XXXIX, 1—2, s. 387—8.

JAN KOCHANOWSKI: „ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH"
LWÓW, TEATR WIELKI 1936
INSCENIZACJA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

Osterwy materialne obiekty miały dlatego charakter przedmiotowy, podczas gdy u Horzycy stanowiły one przede wszystkim narzędzie kultu na „drodze wewnętrznej", która jest drogą przezwyciężania wszelkiej rzeczywistości w imię jedynej wartości autentycznej — absolutu.[15]) Osterwa myślał o teatrze w kategoriach po prostu odtwarzania otaczającego świata, podobnie jak ludzie doby pełnego Odrodzenia pojmowali dzieła sztuki; Horzyca natomiast tworzył teatr w kategoriach zdecydowanie kreacyjnych, obcy z natury rzeczy naśladowniczej mimesis, bliski zaś symbolicznej sztuce średniowiecza i poezji mistyków. Świadomość mistyczna Horzycy znajdowała się jednak w zasadniczym konflikcie z ortodoksyjnym modelem religijności kościelnej. Religia Horzycy musiała się bowiem kształtować, w przeciwieństwie do religii Osterwy, a częściowo także Leona Schillera,[16]) obok kościoła, nawet — przeciwko kościołowi. Nie było też dziełem przypadku, że Wilam Horzyca, teatralny mistyk i wizjoner, klasyczne egzemplum w eliadowskim modelu postawy, *homo religiosus*, był zwalczany ze szczególną konsekwencją i skrupulatnością przez wszelką ortodoksję, zarówno kościelną jak i świecką. Władze kościelne — dla przykładu — na decydującym o dalszych losach sceny lwowskiej posiedzeniu w lutym 1937 roku *poddały krytyce linię artystyczną dyr. Horzycy z punktu widzenia katolickiego.*[17])

W inscenizacjach Horzycy, jak twierdziliśmy, każdy element spełniał funkcję symboliczną, znaczącą. Teatr, jako *locus sacer (miejsce święte)*, traktowany był tutaj jako stworzone przez człowieka centrum świata, a sam proces twórczy stanowił w modelu teatru Horzycy jakąś kosmogonię, był metaforyczno-symbolicznym aktem stwarzania świata.

Znamienną właściwość języka teatralnego Horzycy stanowiło także wprowadzenie do spektaklu jasnego horyzontu (w formie błękitnego ekranu), w przeciwieństwie do Leona Schillera, który przeważnie posługiwał się ciemnym. *Inowacja ta* — pisał wnikliwie Stefan Kawyn —, *zwalczająca zasadę teatru czterech ścian, wyraża w teatrze Horzycy ideę bezpośredniości między człowiekiem na ziemi a niebem, skąd idą nakazy, skąd idzie moc. Akcja toczy się zawsze w obliczu bóstwa.*[18]) Błękit horyzontu znaczył tu pogodzenie, radosną zgodę z bóstwem, ze wszechświatem. Teatr Horzycy był bowiem w ostatecznym rezultacie teatrem zgody z Absolutem. Była to jednak zgoda romantyka, o ile romantyzm traktować w znaczeniu określonego modelu postawy. Pogodzenie się Horzycy ze światem miało charakter ironiczny. Było równoznaczne *powszechnej afirmacji, która właśnie jako taka, jest również powszechną negacją.* Aprobata wyrażała się tu przez bunt, a miłość przez nienawiść i przez śmierć. Ironia miała w teatrze Horzycy charakter romantyczny. Była poznawcza, twórcza, była tym, co Tomasz Mann określa jako *promiennie jasne i pogodne spojrzenie, obejmujące całokształt rzeczy — spojrzenie sztuki, czyli absolutnej swobody, spokoju i rzeczowości, nie zamąconej żadnym moralizatorstwem.*[19]) To mannowskie, dialektyczne określenie ironii w pełni przystaje do teatru Wilama Horzycy, ponieważ w jego języku teatralnym tkwiły immanentnie wszelkie ambiwalencje, sprzeczności, wewnętrzne napięcia. Dlatego błękitny horyzont na tle czarnych płócien kotarowych zmieniał w czasie spektaklu barwę: żółciał, robił się mętny jak przed burzą, w momencie groźby Ulissesa, by zgranatowieć w finale inscenizacji *Odprawy posłów greckich*, to czerwieniał w *Powrocie Odysa*, kiedy los ludzkości czy planety całej skojarzył się z sekretnymi siłami. Horzyca chciał przede wszystkim współuczestniczyć teatrem w Kosmosie, opanować go na podobnej zasadzie jak mistyk opanowuje siły bóstwa. Pragnął, podobnie jak Antonin Artaud, teatrem wyleczyć świat, który *wyszedł z więzań.* Zmierzał poprzez teatr do pogodzenia człowieka z nim samym i z kosmosem, do budowania *człowieka pełnego* i wyzwolonego, w którym światopogląd nie będzie kłócił się z praktyką postępowania. Horzyca podjął w ten sposób swoim dziełem nurt filozoficzny św. Augustyna, Bergsona

[15]) L. Kołakowski, Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym XVII wieku. Warszawa 1965, s. 263—73.

[16]) Por. L. Schiller, Pamięci Juliusza Osterwy. (W:) Teatr Ogromny. Warszawa 1961, s. 308—15.

[17]) Por. S. M., Przesilenie teatralne. Gazeta Polska 1937, nr 182.

[18]) S. Kawyn, Teatr Horzycy we Lwowie. Wiadomości Literackie 1934, nr 7(534).

[19]) T. Mann, Eseje. Posłowie W. Wirpszy. Warszawa 1964, s. 371.

B. G. SHAW: „CZARNA DAMA Z SONETÓW"
LWÓW, TEATR WIELKI 1937
REŻYSERIA: WILAM HORZYCA
SCENOGRAFIA: ANDRZEJ PRONASZKO

i Nietzschego, obnażając przy tym zasadniczą niewystarczalność racjonalistyczno-pozywistycznej tradycji filozoficznej.

Świadomość mistyczna, traktowana jako określona forma potencjonalna świadomości, utożsamiając świat z Bogiem znamionuje się — zdaniem Jamesa — *szczególnym spokojem i radosną rezygnacją*. Jest ona z zasady optymistyczna lub, co najmniej, przeciwna pesymizmowi.[20]) Optymizm mistyczny nie ma jednak nic wspólnego z prymitywnie naiwnym, potocznym optymizmem. Dlatego błękitny horyzont w teatrze Horzycy był znakiem pogodzenia się w sferze duchowej, wyrazem pogodzenia na wyższym piętrze w rozwoju osobowości ludzkiej. Była to zgoda człowieka, dla którego śmierć stanowiła ocalenie. Podobnie jak dla Adriana Leverkühna i Wergillego z powieści Hermana Brocha, i jak dla reżysera — Guida z filmu Felliniego *Osiem i pół*.

Poprzez omówienie niektórych, regularnie powtarzających się, elementów strukturalnych w języku teatralnym Horzycy doszliśmy do określenia osobowości twórczej, rozumianej jako wspólny podmiot analizowanych dzieł teatralnych. Poprzestaliśmy tu — z konieczności — na interpretacji dwu wybranych z systemu znaków ikonicznych (schody, prospekt). Dążąc jednak do pełnej charakterystyki modelu teatru Horzycy należałoby dokonać analizy możliwie całego systemu znaków współistniejących i krzyżujących się w dziele teatralnym (spektaklu).[21]) Struktura wyznacza bowiem model teatru, który jest w pewnym sensie od struktury niezależny. Model idealny uwzględnia bowiem możliwości potencjonalne i nie musi się — w związku z tym — liczyć ze wszystkimi faktami. Niektóre fakty mogą być nawet w sprzeczności z modelem idealnym, mogą być dla modelu nietypowe. Konkludując nasze uwagi, określamy model teatru Horzycy jako wyraźnie romantyczny, u którego podstaw znajdował się zarazem romantyczny i mistyczny model postawy (światopogląd) jego twórcy.

Jedynym konsekwentnym i twórczym kontynuatorem dzieła Horzycy jest dzisiaj, może nieświadomie, Jerzy Grotowski. Ta twórcza kontynuacja, która w całej rozciągłości realizuje typową dla postaw romantycznych *dialektykę apoteozy i ośmieszenia*, uwidacznia się zarówno w sferze języka i stylu teatru, jak i w typie postawy wobec sztuki. Teatr Grotowskiego jest obecnie jedynym w Polsce teatrem romantycznym. Swoimi dotychczasowymi dokonaniami, jak i dotychczasową historią, „Teatr Laboratorium" stanowi klasyczną egzemplifikację w zakresie współczesnego modelu postawy romantycznej, podobnie jak „Polski Teatr Monumentalny" w wersji Horzycy i — w mniejszym stopniu — Schillera był egzemplifikacją dla modelu romantyzmu międzywojennego dwudziestolecia. Jest to zatem kontynuacja w obrębie tego samego modelu kulturowego, twórcza polemika wewnątrz modelu. Kontynuacja ta wyraża się nieprzypadkowo także w słownictwie. Horzyca mówił o *teatrze surowej prostoty*, Grotowski sformułował postulat *teatru ubogiego*.[22]) Obaj są w gruncie rzeczy maksymalistami dążącymi do ocalenia teatru poprzez zniszczenie teatru istniejącego. Nieprzypadkowo, zarówno Horzyca jak i Grotowski, wczytywali się w dzieła Jana od Krzyża, który twierdził, że najlepszym towarzyszem modlitwy jest samotność i pustkowie.

[20]) W. James, Doświadczenia religijne. Warszawa 1958, s. 344—89.

[21]) Por. Z. Osiński, Jeszcze o stosunku spektaklu (dzieła teatralnego) do dramatu. Proscenium 1965.

[22]) Teatr-Laboratorium 13 rzędów — Opole. V Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych. Wrocław 17—25 X 1965, s. 101.



## *SARAH BERNHARDT: Z PAMIĘTNIKA*

Dlaczego grywałam role męskie?

Często pytano mnie dlaczego tak lubię role mężczyzn, a w szczególności dlaczego wolałam rolę Hamleta od roli Ofelii, w rzeczywistości, nie wolę ról męskich, ale męskie mózgi, a z pośród wszystkich charakterów Hamlet pociągał mnie najmocniej ponieważ jest charakterem najbardziej oryginalnym, najsubtelniejszym, najbardziej udręczonym i najprostszym w jednorodności swoich marzeń (...) Mogę powiedzieć, że miałam rzadkie szczęście, sądzę że tylko ja jedna, szczęście zagrania trzech Hamletów: czarnego Hamleta szekspirowskiego, białego Hamleta Rostanda („Orlę") i florenckiego Hamleta: Musseta Lorenzaccia (...)

Jest jeszcze dużo ról męskich, które chciałabym zagrać. Wśród nich Mefistofelesa i Skąpca. Ale kobieta może odtworzyć rolę męską tylko wtedy jeżeli jest to umysł w wątłym ciele. Kobieta nie może grać Napoleona, Don Juana lub Romea.

Mefista ... tak, ponieważ w rzeczywistości jest to upadły anioł, zły duch towarzyszący Faustowi. A nie człowiek realny, zrównoważony, zdrowy i silny (...)

Sztuka teatralna wydaje mi się raczej sztuką kobiecą: ta sztuka mieści w sobie wszystkie atrybuty kobiecości: chęć podobania się, łatwość uzewnętrzania swoich uczuć i ukrycia swoich wad oraz umiejętność asymilacji, która jest samą istotą kobiecości (...)

# O LITERACKIEJ NATURZE DZIEŁA TEATRALNEGO

EDWARD BALCERZAN

## 1. Pierwsza próba obrony tezy o literackiej naturze dzieła teatralnego

*Biada teatrowi,* — pisał K. Czukowski w 1939 roku — *który choć na krótką chwilę uwierzy że, scena — to jedno, a literatura — to drugie. Tylko zespolenie sceniczności z jakościami literackimi najwyższego rzędu, z poezją, ze sztuką czysto słowną daje autentyczną podstawę teatru.*[1])

Problem autonomii teatru i jego zależności od literatury nie jest problemem ani nowym, ani rozstrzygniętym. Próba uporządkowania tego zagadnienia, podjęta w artykułach J. Brach i Z. Osińskiego[2]), budzi zaufanie przede wszystkim dlatego, że odbywa się na polu teorii, a nie poetyki normatywnej. W praktyce teatralnej bowiem walka orientacji „literackiej" z „aliteracką" jest zjawiskiem pożytecznym; teatr ma prawo wierzyć, wbrew Czukowskiemu, zarówno we własną niepodległość, jak i w swoją zależność od literatury. Twórca ma prawo wierzyć we wszystko. Nawet w to, że między aktorem a widzem przeskakuje iskra elektryczna. W ostatecznym rozrachunku liczy się nie intencja, lecz realizacja. Niepotrzebnie pytamy: „co *artysta c h c i a ł powiedzieć?* Pytajmy raczej: co *artysta p o w i e d z i a ł?*

Aby umieć o to zapytać, trzeba zająć stanowisko w sporze teoretycznym. Teoria sztuki, jak słusznie stwierdził W. Wirpsza[3]), nie jest współcześnie sumą pytań pierwotnych „dlaczego?", ani sumą pytań technologicznych „jak?". Teoria zaczyna się od pytania „co?".

Krytyk i widz ustalają, bo muszą ustalić, świadomie lub nie, z upodobaniem do teorii lub bez upodobania, co się w teatrze ogląda. W czym się uczestniczy? Co się ocenia? Czy dzieło literackie wykonane (zagrane) na scenie? Czy przekład tego dzieła na inny system znaków? Czy fenomen sztuki samoistnej? Świadomość owego „co?" decyduje o gustach, odruchach, refleksjach. O sposobie udziału widza w spektaklu.

Zdaniem J. Brach i Z. Osińskiego dzieło teatralne nie jest po prostu odtworzonym na scenie dramatem, lecz przekładem utworu literackiego z języka literatury na język teatru. Godząc się w zupełności na tę koncepcję, dodam tylko, że chodzi tu o przekład nie w znaczeniu czynności tłumaczenia *(das Übersetzen, the translating)*, lecz w znaczeniu p r o d u k t u tej czynności *(die Übersetzung, the translation).* To odróżnienie okaże się później potrzebne.

Rozumowanie inicjatorów dyskusji, głównie Zbigniewa Osińskiego, można w uproszczeniu sprowadzić do następującego schematu: oto skoro język literatury i język teatru, to dwa różne systemy znakowe, zatem dzieło teatralne jest tworem samoistnym, niepodległym. Przy takim nastawieniu, stwierdza Z. Osiński, sztuka teatru stanie się dla odbiorcy „pełnoprawną, autonomiczną, *sztuką obok muzyki, literatury, filmu, sztuk plastycznych"* (podkr. E. B.). Co oczywiście uzasadnia jego atak na tak zwaną *literacką teorię teatru.*

Tymczasem wydaje się, że wychodząc z koncepcji przekładu, — *ujęcie dzieła teatralnego w kategoriach teorii przekładu zmusza (...) do jej przestrzegania,* jak stwierdza sam Z. Osiński — można dojść do wniosków odmiennych, potwierdzających tezę o literackiej naturze dzieła teatralnego!

Jeżeli dzieło teatralne jest przekładem, to znaczy, że między nim a jego literackim „oryginałem" istnieje szereg cech wspólnych. Co więcej: nie mogą to być cechy drugorzędne, lecz — aby oba dzieła można było zidentyfikować, jedno jako pierwowzór, drugie jako przekład — cechy istotne. Zespół tych cech, układ elementów konstytutywnych, jest i n w a r i a n t e m obu dzieł.

(To chyba oczywiste. Nikt nie powie, że *Przemiany* Leśmiana są przekładem *Obłoku w spodniach* Majakowskiego! Nikt nie powie, że dzieło teatralne pt. *Dziecinni kochankowie* jest przekładem dzieła literackiego pt. *„Grypa szaleje w Naprawie".*)

Zapytajmy, co się dzieje z inwariantem literatury w teatrze. Co z literatury w dziele teatralnym pozostaje? Pozostają słowa, czyli tak zwane „kwestie". Obaj ze Zbigniewem Osińskim godzimy się na to, że słowa w dramacie i słowa w spektaklu, to są znaki dwóch różnych języków[4]). Odpowiednio powiedziane, czy też lepiej: „zagrane", mogą znaczyć całkowicie co innego, niż znaczyły w tekście dramatu. Z drugiej jednak strony pewien t y p s t o s u n k ó w między słowami, ustalony w tekście, pozostaje i w dziele teatralnym. Nie ulegają, bo nie mogą ulec zmianie stosunki składniowe. Nie zmieniają się stosunki stylistyczne. Metafora *„robak smutku mnie gryzie"* może zostać powie-

[1]) K. Czukowski, Wysokoje isskustwo, Moskwa 1964, s. 186.

[2]) J. Brach, O stosunku widowiska teatralnego do dramatu, „Proscenium" 1964/5. Z. Osiński, Jeszcze o stosunku spektaklu (dzieła teatralnego) do dramatu, „Proscenium" 1964/5.

[3]) W Wirpsza, Gra znaczeń, Esej odczytany na IV Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej, czerwiec 1965.

[4]) E. Balcerzan, Z. Osiński, Spektakl teatralny w świetle teorii informacji. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" (w druku).

dziana (zagrana) w bardzo różny sposób. Może być wyznaniem, demagogią, może nawet wyrażać radość. Ale nie przestaje być metaforą stylistyczną. Podobnie rymy, które albo aktor wyakcentuje, albo spróbuje stuszować, nigdy zupełnie nie zginą w spektaklu. Zniszczyć rymy można tylko w tekście.

W dziele literackim przeznaczonym do „grania" ważną rolę odgrywa również układ zdarzeń. Ten najczęściej też nie zmienia się w teatrze, w większości teatralnych tragedii Otella Desdemona zostaje jednak uduszona. Jak chciał Szekpir. Chlestakow zostaje zdemaskowany. Jak chciał Gogol. Itd. Szczególnym wypadkiem jest spektakl, w którym układ zdarzeń, wyznaczony w tekście, ulega zasadniczej reinterpretacji. Twierdzę, że spektakl zmieniający układ zdarzeń dramatu jest od swego pierwowzoru literackiego znacznie bardziej uzależniony niż przedstawienie, które jest przekładem względnie wiernym. Celem zmiany układu zdarzeń jest polemika z dramatem; ściślej, z jego interpretacją, ale to na jedno wychodzi. Otóż zrozumieć polemikę widz może wtedy i tylko wtedy, gdy: 1. zna tekst i jego interpretację, 2. tekst istnieje potencjalnie w polemizującym z nim spektaklu.

W tekście *Kordiana* istnieje monolog bohatera tego utworu, wygłoszony na szczycie Mont Branc. W *Kordianie* Grotowskiego ten sam monolog zagrany jest jako majaczenie obłąkanego, przywiązanego do łóżka człowieka. Zmiana to m ó w i widzowi: wydawało się wam, że Kordian naprawdę przemawiał na szczycie Mont Blanc? Bzdura! On majaczył w szpitalu wariatów. Jego cała historia jest majaczeniem... M ó w i ć tak może teatr tylko w opozycji do literatury, potencjalnie obecnej nie tylko w świadomości odbiorcy, ale i w samym dziele teatralnym.

Na tym tle spór między J. Brach i Z. Osińskim o to, czy w inscenizacji zmieniają się tylko znaki, a zachowane zostaje ich znaczenie (jak chce Brach), czy też zmieniają się i znaki i ich znaczenia (jak chce Osiński) wymaga rozstrzygnięcia w oparciu o reguły teorii przekładu. Teoria przekładu zna i jeden i drugi przypadek.

Tylko pierwszy wypadek jest przekładem właściwym. Polega on na tym, że tłumacz (tu: twórca spektaklu) zastępuje znaki pierwowzoru (tu: utworu literackiego) przez znaki języka przekładu (tu: teatru), odwołując się do znanego sobie systemu relacji między obydwoma językami. Ilustruje to poniższy schemat:

Autor — TŁUMACZ — Odbiorca
DZIEŁO LITERACKIE ⇒⟶ DZIEŁO TEATRALNE
Język literatury — Język teatru

## RELACJE MIĘDZY JĘZYKIEM LITERATURY A JĘZYKIEM TEATRU

W przekładzie właściwym znaczenie znaków literackiego pierwowzoru zostaje zachowane; rzecz jasna,



zmienia się ostrość znaczeń, zabarwienie stylistyczne, jak w każdym tłumaczeniu.

Drugi wypadek, o którym pisze Z. Osiński i którego przykładem są m. in. inscenizacje Grotowskiego, nie jest przekładem właściwym, lecz interpretacją.[5]) Interpretacja polega na tym, że tłumacz ustala najpierw relacje między znakami dzieła literackiego a rzeczywistością, szeroko pojętym kontekstem pozaliterackim, aby następnie określić relacje między rzeczywistością a dziełem teatralnym. W ujęciu schematycznym wygląda to tak:

Autor — TŁUMACZ — Odbiorca
DZIEŁO LITERACKIE — DZIEŁO TEATRALNE
Język literatury — Język teatru
⟵⟶ RZECZYWISTOŚĆ ⟵⟶

Można sprzeczać się o to, co lepsze: przekład właściwy czy interpretacja, nie można — na polu teorii — uznawać tylko jednego typu transformacji intersemiotycznej.

Rozróżnienie to jest o tyle celowe, że — powtarzam to raz jeszcze — obecność pierwowzoru literackiego, od którego interpretacja się oddala, jest ważniejsza dla odbiorcy niż znajomość oryginału w przekładzie właściwym.

I wreszcie trzeci moment obrony literackiej koncepcji teatru. Podstawowym warunkiem udziału odbiorcy w spektaklu jest rozumienie dzieła teatralnego. Rozumienie, na co również godzimy się obaj ze Zbigniewem Osińskim, polega na przekładzie (tym razem w znaczeniu czynności: *das Übersetzen, the translating*) pozasłownych znaków komunikatu teatralnego na słowa. Na język pojęć. Grymas twarzy aktora przekłada odbiorca na ‚gorycz" lub „satysfakcję". Krzyk i wystrzały za kulisami przekłada na „wojnę". Itp. (K. Puzyna w pewnej wypowiedzi w telewizji zwracał uwagę na to, że nie rozumiemy, a więc i nie przeżywamy estetycznie, wielu sekwencji filmu japońskiego, ponieważ nie umiemy tłumaczyć pewnych gestów czy przedmiotów na pojęcia.) Zrozumienie spektaklu pozostawia w umysłach odbiorców podstawowy s c h e m a t i n f o r m a c y j n y dzieła, jego streszczenie, będące z kolei produktem tłumaczenia *(die Übersetzung, the translation)*. Ów schemat jest czymś w rodzaju pomyślanego tekstu. Dzieło teatralne, powstałe z przekładu, wraca do swojego pierwowzoru. Teatr wraca do literatury.

### 2. C z y d o l i t e r a t u r y ?

Dodając wspomnianej na wstępie wypowiedzi W. Wirpszy, a i moim wywodom również, nieco żarto-

[5]) O „przekładzie właściwym" i „interpretacji" por. I. Rewzin, W. Rosenzweig, Osnowy obszczego i maszynnogo perewoda, Moskwa 1964, s. 56—64.

bliwości, można powiedzieć, że po pytaniu „co?" warto zadać następne: „czy?". — Czy istotnie owe trzy elementy: stosunki między słowami, układ zdarzeń i schemat informacyjny są w spektaklu inwariantem literatury?

Wyobraźmy sobie odbiorcę, wyposażonego w cechy dość typowe, który uczestniczy w spektaklu naturalistycznym, spektakl traktuje jako „kawałek życia" za „czwartą ścianą" i nie zna tekstu dramatu. Niech to będzie przedstawienie oparte o tekst tak zwanego dramatu „dworcowego". Między przypadkowo zebranymi w jednym miejscu ludźmi zawiązują się jakieś konflikty, rozgrywają jakieś tragedie, itp.

Odbiorca, zgodnie z regułami naturalizmu, odwołuje się nie do znanych sobie dzieł literackich, lecz do życiowego doświadczenia. Może sobie przypomnieć jakiś rzeczywisty epizod dworcowy, którego był świadkiem; może to być epizod zbliżony do tego, który w jednym ze swych felietonów opisał A. Kijowski:

*„Znalazłem się kiedyś przypadkowo na Dworcu Głównym w tej porze nocy zimowej (...), kiedy do poczekalni wkraczają pierwsi ludzie z teczkami, oślepli jeszcze od twardego, domowego snu. Przy bufecie kończy się pijacka noc: przy butelce piwa i kiełbasie na gorąco rozgrywają się rzewne, tragiczne lub sentymentalne finały całonocnych przyjaźni, ostatnie bruderschafty, ostatnie zwierzenia, odkrywanie najgłębszych tajemnic ankiety personalnej, buźka, walenie się po karku i po plecach, „Słuchaj, co ci powiem"... Ta gadanina, to odwijanie rękawów i podciąganie nogawek („Patrz, taka twoja, nie żal mi było mięsa dla ojczyzny, teraz mi ojczyzna...")"* [6].

Odbiorca, który pamięta takie epizody, który „zna życie", będzie traktował wszystkie trzy elementy inwariantu literatury jako k a w a ł e k ż y c i a. Do doświadczeń pozaliterackich odniesie więc stosunki między słowami dialogów. Metaforę *robak smutku mnie gryzie*, jeżeli taka pojawi się w spektaklu, odniesie do metaforycznego i pozaliterackiego powiedzonka „zalać robaka". Układ zdarzeń scenicznych potraktuje jako naiwne, uproszczone odbicie wydarzeń życiowych. I wreszcie schemat informacyjny, owo strzeszczenie spektaklu, nie będzie się w niczym istotnym różniło od schematu informacyjnego zwykłej historii życiowej, którą nasz odbiorca opowiadał niedawno w biurze.

To wszystko, co dzieło teatralne — jako przekład — zachowało z literatury, w spektaklach pewnego typu i dla odbiorców pewnego typu staje się teatralnym i n w a r i a n t e m ż y c i a.

[6]) A. Kijowski, Miniatury krytyczne, Warszawa 1961, s. 219. Kijowski postępuje akurat inaczej niż nasz odbiorca: scenę dworcową interpretuje w odniesieniu do znanych dramatów i przedstawień: *„ta sceneria: ciemności, chmura dymu, nad bufetem oślepiająca lampa, krzyżyk i orzeł (...) Przy barze nasze Kordiany przeżywają swoje wzloty na Mont Blanc, nasze Kordiany wygrażają Bogu-carowi dzwonkiem śledzia..."*



### 3. Druga próba obrony tezy o literackiej naturze teatru

Problem natury dzieła teatralnego, „literackiej" czy tylko „życiowej", trzeba rozstrzygać w relacji do m o d e l u t e a t r u.

W teatrze werystycznym, czwartościennym, iluzyjnym inwariant literatury ginie. Nie tylko dla odbiorcy, który zna jedynie teatr werystyczny, a innego nie uznaje. Ginie dla wszystkich odbiorców. Dzieje się tak dlatego, że przedstawienie utożsamia się z *kawałkiem życia*, słowa nie stwarzają w nim żadnej wyczuwalnej opozycji do języka codzienności, znaki są przejrzyste dla znaczenia. Takim spektaklem była telewizyjna *Zabawa jak nigdy*. Taki model teatru znamy z poznańskiego *Wiecznego małżonka* (wersja telewizyjna). Celowo wymieniam spektakle ambitne, aby nie powtarzać naiwnych ataków na naturalizm, ponieważ twierdzę, że model werystyczny jest nadal modelem aktywnym i wyklinanie go jest równoznaczne z próbą zubożenia teatru jako sztuki wielu propozycji.

W modelu antywerystycznym — awangardowym — inwariant literatury nie tylko nie ginie, ale jest elementem konstytutywnym dzieła teatralnego. Słowa zachowują w nim swą literacką, s z t u c z n ą opozycję wobec żywej mowy. Owszem, układy słów korzystają z mowy potocznej, niemniej jednak nie są ich powtórzeniem. Są słowami poezji. Sztuczność innych elementów przedstawienia nie burzy, lecz podkreśla literackość poezji. Gest aktora przechodzący w śpiew, w inkantację — wszystko to z w r a c a u w a g ę na z n a k i n a s a m k o m u n i k a t. Realizuje funkcję, którą nie przypadkowo R. Jacobson nazwał „poetycką".[7]) Odbiorca albo przyjmie „literackość" takiego spektaklu, albo odrzuci cały spektakl. Tu bowiem nie wystarczy mu znajomość życia. Tu musi wiedzieć, czym naprawdę jest literatura. Czym jest teatr.

[7]) R. Jakobson, Poetyka w świetle językoznawstwa, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2.

# LUŹNE KARTKI

*JÓZEF RATAJCZAK*

Na początku było słowo. Na początku ludzkości. Jakże wielkie znaczenie przypisuje się mowie, więc myśleniu. Wynalazek słowa był niewątpliwie największym przełomem w dotychczasowych dziejach przyrody.

A zatem — na początku było słowo. Nic dziwnego, że religia przypisała to odkrycie Bogu. Człowiek wydawał się zbyt niedoskonały, aby mógł wynaleźć słowo. Toteż pierwszą księgę podyktował ludziom sam Bóg. W podobny sposób w mitologii greckiej ofiarowano ludziom ogień. Ale czyż ogień może się w ogóle równać ze słowem? Nawet, ten, który zagarnia płomieniem cały kraj?

To, że zawsze niedość dokładnie wiadomo, co to właściwie jest poezja, nie świadczy na jej niekorzyść. Na odwrót. Fakt ten przechyla ją w przyszłość. Utwierdza przekonanie, że bywa ona szersza i doskonalsza od najlepszej definicji, że wymaga ciągłych dowodzeń. W tym sensie to, co nie daje się zdefiniować jest wartościowsze od tego, co podlega regułom systematyki bądź zasadom oceny.

Fantazja, fikcja przestały wyprzedzać rzeczywistość, więc tworzyć ją. Moc i rozległość naszego działania przekracza zakres ludzkiej wyobraźni. Nauka poszerza tak znacznie nasze widzenie, odkrywa tak oszałamiający obraz świata, stawia człowieka wobec wniosków i horyzontów przerastających wprost zdolność naszego pojmowania, że zrasta się z poezją. To nauka łamie teraz nasze skostniałe, statyczne widzenie świata.

Ona zatem tworzy rzeczywistą awangardę w sztuce. Ściślej: ma wszelkie dane, aby się nią naprawdę stać.

Aby zobaczyć słynną tęczę z *Hymnu* J. Słowackiego

*Dla mnie na zachodzie*
*rozlałeś tęczę blasków promienistą*

trzeba być w Syrii, przed Aleksandrią. Słońce zachodzi tam, tworząc tęczę. Tyle Wacław Kubacki. Zatem w wizji poetyckiej mieści się obserwacja i wiedza. Albo inaczej: to co wydaje się wizją, wyobraźnią — bywa często wiedzą. W każdym twórcy pokutuje duch Leonarda da Vinci. To właśnie Leonardo pragnąc zrozumieć do gruntu naturę obiektów, które malował oraz światła, w którym te obiekty oglądał; rozszerzył malarstwo o anatomię (gdy modelem był człowiek), o architekturę i inżynierię (gdy obiektem były budynki). A tymczasem przedmioty i zjawiska stają się coraz pojemniejsze.



Czy artysta może przechodzić obok tej spęczniałej w ruchu wizji przyrody obojętnie? Wszak nawet duchy Paracelsusa były przeczuciem związków chemicznych.

Odkrycie nowej treści w słowie spiętrza jego sens, poraża i elektryzuje miejsce, w którym zostało umieszczone. Słowo takie z racji nowej, wielopiętrowej treści (opartej o nową wiedzę o słowie i jego desygnacie) wymaga naturalnych innych zestawień, nasuwa konieczność przebudowania całej wizji poetyckiej. Dlatego nie dziwi wiara ekspresjonistów w moc poezjotwórczą Nowego Słowa. Szkoda, że dążyli oni ku niemu jak po nowe objawienie, na klęczkach.

Pisać to stawiać nie tylko słowa, lecz i pauzy między słowami. Pisać więc, to także stawiać pauzy, czyli nie pisać. To nie paradoks. W przerwach między słowami (w miejdzysłowiach) dzieje się więcej niż w słowach. Podobnie jak poza słowem (w pojmowaniu i rozumieniu desygnatu) zmienia się więcej niż w słowie. (Z czego wynika m. in. konieczność rewidowania definicji).

Stąd też w międzysłowiach i poza słowem dokonało się większość rewolucji poetyckich. Międzysłowia bowiem — to poligon nowego widzenia.

To intrygujące — obserwować rewolucje artystyczne na drobiazgach. W poezji wystarczy wziąć pod uwagę porównanie. Wydaje się wówczas (niewiadomo czy słusznie), że cały sens zmiany widzenia we współczesnej poezji w stosunku do poezji zeszłowiecznej ograniczył się do przestawienia członów dawnego porównania. Dziewiętnastowieczna poezja stawiała bowiem przed „jak" pojęcie abstrakcyjne, po nim natomiast nazwy przedmiotów i opisy zjawisk; poezja dwudziestowieczna — na odwrót Naturalnie, nie nastąpiło tu jedynie mechaniczne odwrócenie lornetki. Zabieg ten poprzedziło rozsiewanie pogłosek, że niczym Guliwer znaleźliśmy się nagle w krainie lilputów.

Poprawność jest nietwórcza. To przywilej kopistów. Niepoprawność wynika z prawa do błędu i pomyłek. Do mówienia rzeczy na pozór dalekich od doświadczenia i zdrowego rozsądku.

Nawyki myślowe i schematy uzewnętrzniają się bowiem nie tylko w tym, że pierwsze samochody miały kształt karet a mieszkańców nieznanego lądu, odkrytego u progu ery nowożytnej — nazwano Indianami.

Postęp — to znajdowanie już dzisiaj jutrzejszej prawdy, która brzmi jak kłamstwo.

Do prawdy wszakże prowadzi nie tylko prawdziwe, lecz i fałszywe założenie. Religia Egiptu głosiła kult słońca. Słońce było tam bogiem. Oto w jaki sposób kapłani egipscy (na kilka wieków przed Kopernikiem) doszli do heliocentryzmu.

Poezja mową uczuć? To pachnie pracownią alchemika. Przypomina równie tajemniczy proceder, co warzenie przez baby wiejskie ziółek na sercowe kłopoty. Chyba, że mowę uczuć traktować w całokształcie społecznych związków i działań człowieka. (Uczucia w stanie czystym są bowiem abstrakcją). Ale wówczas zakres słowa liryka znacznie się rozszerzy. Obejmie całego człowieka. Nie tylko jego serce. Zagarnie go wraz z wszystkimi rozgałęzieniami w przyrodę, w przeszłość, przyszłość i — wszechświat. „Wzruszać" zacznie zatem znaczyć tak niewiele. (Najłatwiej wzruszają banały). W takim wymiarze funkcją poezji musiałoby się stać — tworzenie człowieka. (Tworzyć, więc niszczyć, odrzucać, przekształcać, poznawać, skupiać w nim jak w soczewce wszystkie dostępne widnokręgi).

Uważny czytelnik przerwie mi w tym miejscu: Czyż już tak właśnie nie jest?

Otóż to: warto w nieskończoność powtarzać truizmy, aby uświadomić sobie do końca cel, któremu się od wieków służy.

---

Saint John-Perse. Klasyczny przypadek, według krytyków, hermetyzmu języka poetyckiego, tworzenia przez poetę własnego języka, słów — o przekształconych znaczeniach, stylu — o innej od powszechnie przyjętej składni.

Nie trudno się domyśleć, że krytycy namawiający poetów do tworzenia (wzorem Saint John Persa) swoich odrębnych gramatyk to zamaskowani bądź jawni neopozytywiści, wyznający koncepcje wysnute przez Koło Wiedeńskie.

Oto co pisał na ten temat R. Carnap:

*Każdemu wolno zbudować swoją własną logikę, tj. swoją własną formę języka, według własnej woli. Wymaga się odeń jedynie, aby — jeśli pragnie o tym dyskutować — jasno określił swą metodę i dał prawidła składniowe...*

Wywód z tej teorii na użytek domowy krytyki literackiej zdaje się być prosty. Skoro „każdemu wolno" poeta powinien.

I to na przekór tezie, że poezja intelektualna, to taka poezja, która zakłada rozumienie tego, co ma do zakomunikowania.

Muzyka chińska. Jakże obca nam i niezrozumiała. Jak gdyby porozumienie było sprawą kultury. Podobnie muzyka europejska niedostępna bywa Chińczykom. Nie dociera do nich. Nie wzrusza. Bądź — rozumiana jest inaczej.

Poezja odwołująca się do emocji ma jeszcze mniejszy zakres „przekładalności". Nie wytrzymuje próby obcej kultury. Innego czasu. Możliwa jest wyłącznie w określonym systemie znaków i symboli.



Bez nich — staje się pogorzeliskiem wypalonych ze znaczeń słów — dźwięków.

Malarstwo pragnie działać wprost. Barwą. Jak muzyka dźwiękiem. Wymijając treści literackie. Czyli — porzucając język. Znaczy: odwołuje się nie tyle do rozumu, co do zmysłów.

Na ogół jednak jesteśmy bardziej ślepi niż głusi. Nie przypisujemy barwom emocji, bądź — nie umiemy ich odczytywać. Na dźwięk reagujemy już jak kamerton, na barwę obrazu — patrzymy bez wrażenia.

Może dlatego, że muzyka powołuje do życia dźwięki, tworzy je (dźwięków takich nie ma w przyrodzie), jest to zatem nasz, ludzki kod) — a malarstwo naśladuje (bez powodzenia) i odtwarza (bez rezultatu) barwy, orgię barw, która nas otacza, będąc w istocie nawet wówczas, gdy ogranicza się do barw (a może wtedy szczególnie) sztuką naśladowczą, odtwórczą?

Mowa barw przypomina nam bowiem język przyrody, urzekający co prawda, lecz martwy. Nie umiemy się już nim posługiwać, choć poza jego strefą nie wyobrażaliśmy sobie życia.

Malarstwo bezprzedmiotowe, ograniczające się do kolorów, jest zatem muzyką, która pragnąc naśladować dźwięki natury — przemienia się w ciszę. W ciszę, która otacza człowieka, lecz nie ma mu nic do zakomunikowania.

Język to forma poznania. Sprawność języka, jego giętkość, doskonałość lub ułomność modulują więc obraz rzeczywistości. Myślimy przecież językiem. Nawet wszystko, co widzialne i dotykalne, a zatem, co dostępne za pośrednictwem zmysłów „tłumaczymy" na słowa. W efekcie: oglądamy słowa, słuchamy słów, dotykamy pojęć przekształconych w rzeczy. Ściany (horyzonty) naszego świata wyłożone są słowami.

Przesuwać granice słów, nazywać — tajemne do tej pory i nienazwane — znaczy rozszerzać granice tego świata, zapełniać go nowymi gwiazdozbiorami pojęć.

Poezja intelektualna, rozumowa w przeciwieństwie do poezji emocjonalnej (usiłującej działać „wprost" na zmysły) musi założyć rozumienie tego, co pragnie przekazać, to jest — musi zawierać określone treści. wyłożone możliwie jasno i precyzyjnie. Intelektualizm zatem pociąga za sobą konieczność nasycania poezji treścią. Zbędną czy nawet przeciwwskazaną w poezji emocjonalnej, odwołującej się do uczuć i wrażeń, działającej raczej poprzez wymijanie treści niż dzięki „opisom" myśli i związanych z nimi konkretnych sytuacji.

Suma doświadczeń i przeżyć, system indywidualnej wiedzy („mędrca szkiełko i oko") — oto baza poezji intelektualnej, poezji stanów umysłowych, a nie „odruchów serca".

Tymczasem jednak, wobec braku istotnych, odkrywczych prób w tym kierunku (wyjątki potwierdzają regułę) nazwą poezji intelektualnej obdarzamy wiersze

jak najdalsze od treści, od jasnych bądź przynajmniej precyzyjnych wykładni, upatrując treść w zaprzeczaniu treści, sens w wymijaniu sensu, jasność i precyzję w bełkocie i „ciemności".

Wróży to poezji intelektualnej nie rozwój, lecz manowce.

Zaangażowana literatura. Nadużywanie terminu rzadko kiedy sprzyja jego precyzji. Najlepiej wówczas udawać niezorientowanych i pytać: w co?, jak? lub rozszerzać pojęcie do tego stopnia, by przestało znaczyć cokolwiek. („Każda literatura jest zaangażowana"). Są to wybiegi, chowanie głowy w piasek.

Tymczasem zaangażowana literatura, ściśle rzecz biorąc, to organizowanie wyobraźni zbiorowej w oparciu o określoną formę organizacji życia społecznego, o konkretny ustrój; to wyobraźnia i świadomość włączone w nurt współczesnych przeobrażeń, podejmujące ryzyko krótkiego, lecz aktywnego życia, nawet za cenę trwałości, osiąganej często — według opacznych mniemań, — w sferze słów bezradnych wobec czynów, wysterylizowanych z działania, z szansy na wejście w ulice, „do śródmieścia".

Zaangażowana literatura to słowa, które nie umieją być tylko słowami: chcą istnieć zawsze w trybie rozkazującym.

Cena 5,— zł

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 — 1849 — 9 65 — M-1/3678 - 1500 (12)

**TEATR POLSKI**

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

Sezon 1965/66

SŁAWOMIR MROŻEK

# TANGO

SŁAWOMIR MROŻEK

# TANGO

Osoby:

| | |
|---|---|
| EUGENIA | IRENA MAŚLIŃSKA |
| ELEONORA | SŁAWA KWAŚNIEWSKA |
| ALA | NINA GRUDNIK |
| EUGENIUSZ | TADEUSZ WOJTYCH |
| STOMIL | ZBIGNIEW SZPECHT |
| ARTUR | ZDZISŁAW WARDEJN |
| EDEK | SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI |

REŻYSERIA: MAREK OKOPIŃSKI

DEKORACJE: ANDRZEJ MAJEWSKI

KOSTIUMY: BARBARA JANKOWSKA

INSPICJENT: MARIAN NOWAKOWSKI

SUFLER: ALEKSANDRA KRÓLIKOWSKA

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwankowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia Turguła — Pracownie krawieckie, Helena Dubert — Modystka, Czesław Tomczak — Perukarnia, Władysław Makowski — Stolarnia, Damazy Guzikowski — Malarnia, Stefan Zandecki — Pracownia dekoracyjno-tapicerska, Władysław Mackiewicz — Modelarnia, Sylwester Korzeniowski — Pracownia obuwnicza, Florian Grodzki — Ślusarnia, Dionizy Gabrysiak — Scena, Tadeusz Molski — Elektrotechnika.

## Fragmenty recenzji i szkiców

**Zygmunt Kałużyński** (Polityka 37/58): „Farsa Mrożka Policjanci przyjęta została przez krytykę jednomyślnym aplauzem... (...) Taka zgoda narodowa wydaje się osobliwością wobec utworu groteskowego, szyderczego, w dodatku formalnie mogącego razić niejedno przyzwyczajenie". Dlaczego? Bo — „Aprobata spotykająca owe dzieła, i Mrożka w szczególności, zdaje się pochodzić również stąd, że autor ten, przy całej swej dziwaczności, podejmuje prawdę, która choć zaskakująca, wisiała na końcu języka. Mrożek jest mianowicie piewcą absurdalności naszego życia. Rehabilituje on nonsens, nadaje mu cechy pozytywne, pogodne, wreszcie poetyczne".

**Andrzej Jarecki** (Nowa Kultura 39/58): „Mrożek istotnie wychodzi z prawdy obiektywnej. Jego paradoksy są głęboko zakorzenione w rzeczywistości. Na wyrwany z rzeczywistości fragment życia nakłada szklany klosz i patrzy. Pod kloszem wierci się, kłębi i rośnie absurd zwyczajny, do którego jesteśmy przyzwyczajeni, który w tym momencie dopiero dostrzegamy, obserwując jego rozwój na Mrożkowej pożywce. Absurd zwyczajny rośnie bez dostępu świeżego powietrza, potęguje się, przekształca w absurd absurdalny, nadzwyczajny — to już Mrożkowa wizja rzeczywistości, ale jakże prawdziwa! To rzeczywistość absurdalna, rządzona żelazną logiką, także nas obowiązującą".

**Jan Kott** (Dialog 4/1965): ... Gombrowicz i Witkacy siedzą w Mrożku jak w Witkacym siedział Przybyszewski i Wyspiański. Albo jeszcze inaczej: „... jak w Witkacym siedział Malinowski, Chwistek, Carnap i futuryści. Gombrowiczowski system odkryć zaczął się od groteskowego obrazu niewydarzonej Polski posanacyjnej, potem wszystkie jego „gęby", „pupy", „młodszości" i „nijakości" stały się już tylko językiem, uniwersalnym, ale za to abstrakcyjnym. Wszystkie te gęby i pupy zawisły w próżni. Mrożek przywrócił im realność, nawet więcej — nową historyczną dosłowność.

Artur rozpiętym starszym panom z ich starczo-dziecinnym nonkonformizmem przeciwstawia gombrowiczowską formę. Forma, to jest styl. Styl, to są meble dziadków. Meble dziadków skupują i sprzedają

antykwariusze. Ostatnio szukają zielonych, gazowych latarni albo secesyjnych naftowych lamp. Artur ojca ubiera w cylinder, wujcia w gorset, babcię w balową suknię sprzed pół wieku, narzeczonej każe wystąpić w welonie. Młodzi klękają, gramofon gra marsza weselnego Mendelssohna, babcia Samozwaniec daje młodym błogosławieństwo, uroczystość kończy ślubne zdjęcie. Ale żadnego zdjęcia nie będzie. Stary pudełkowy aparat fotograficzny nie działa. Latają mole, czuć naftalinę. Stara forma okazała się martwa. Reifikacja przedmiotów nie nastąpiła. Socjologowie o tym dobrze wiedzą, formy i przedmioty, które raz powędrowały do antykwariatu, rosną w cenie, ale już nami nie rządzą.

STOMIL: *Co robić... Kiedy tragedia jest już niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment.*

Buffo Mrożka jest jednoznaczne. Jego serio jest o wiele trudniejsze do rozszyfrowania. Osobiście przypuszczam, że Mrożek widzi swój świat także w perspektywie katastrofy. Ale ten katastrofizm jest inny, niż u Witkacego. Jak zawsze u Mrożka dwuznaczny i ironiczny. Artur jest przecież także Hamletem. Chce naprawiać świat.

*Świat wyszedł z formy:*
*I mnież to trzeba wracać go do normy.*

Tak właśnie mówi Artur do Babci: „Nawet babcia zestarzała się w świecie, który wypadł z normy". A Babcia do Artura: „Dlaczego nie idziesz do klasztoru?" Artur jak Hamlet jest ostatnim z ideologów i jak Hamlet w tym teatrze okrucieństwa z Shakespeare'a i z Artauda jednocześnie — zginie zamordowany. Po nim przychodzi Fortynbras. Końcowe słowa Edka bardzo przypominają ostatnią replikę Fortynbrasa...

Poz 2 - 1609/65 - M-12/3179 - 2000