



TEATR

POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1972/1973

Tadeusz Peiper

SKORO GO NIE MA

REŻYSERIA: JERZY WRÓBLEWSKI
SCENOGRAFIA: LUCJA KOSSAKOWSKA

OBSADA:

STENA	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
NARZ	ANDRZEJ WILK
IN	JÓZEF SKWARK
PRZYW	ANDRZEJ MROZEK
SĄSIAD	TADEUSZ KAMBERSKI
SĄSIADKA	JADWIGA SKUPNIK
ROBOTNIK I	BOLESŁAW ABART
ROBOTNIK II	TADEUSZ SKORULSKI

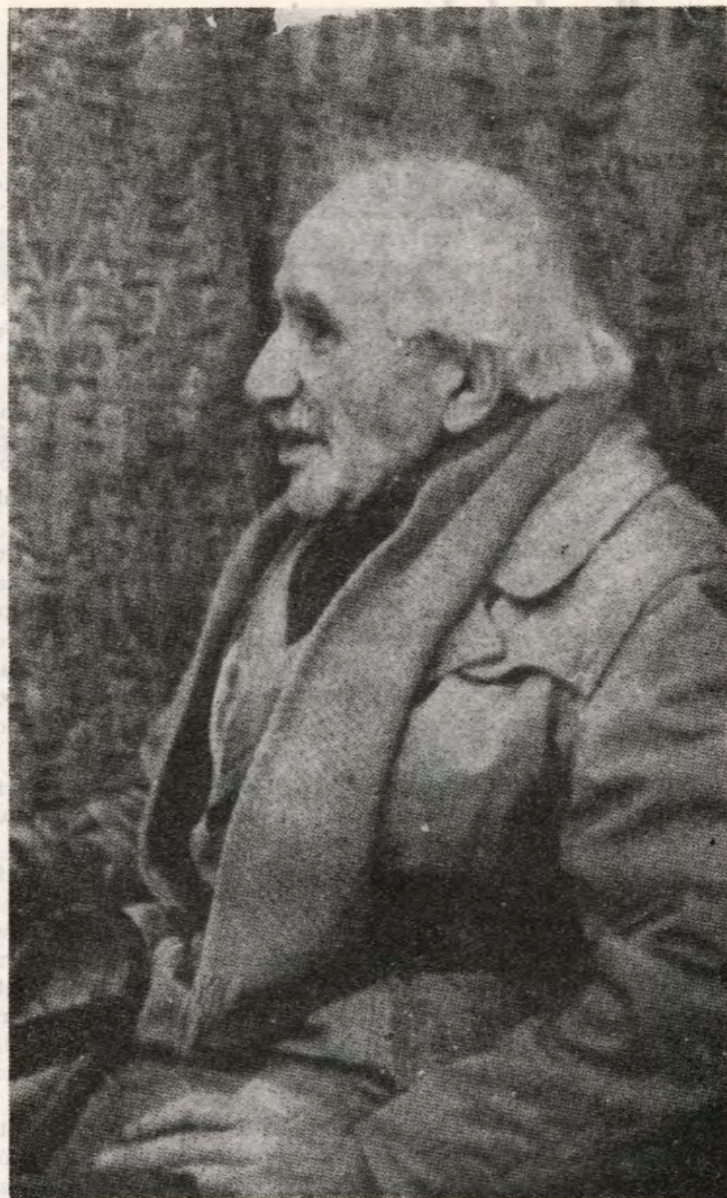


DYREKTOR
MARIAN WAWRZYNEK

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
MARIA STRASZEWSKA

PRAPREMIERA 19 MAJA 1973

TADEUSZ PEIPER urodził się 3 maja 1891 roku w Krakowie. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, berlińskim i paryskim. Pierwsza wojna światowa zaskoczyła go we Francji, potem przebywał kilka lat w Hiszpanii. Po powrocie do kraju współpracował najpierw z futurystycznym czasopismem „Nowa Sztuka”, a od 1922 roku wydawał, z własnych funduszy, czasopismo „Zwrotnica”. Do futurystów zbliżało Peipera podobne widzenie genezy i zadań sztuki, różniła — przede wszystkim odmienna koncepcja języka poetyckiego. Pierwsze wiersze ogłaszał Peiper pod pseudonimem (Jan Alden, Jan Badyński). W okresie międzywojennym wydał Peiper następujące książki: poezja: „A”, 1924; „Żywe linie”, 1924; „Raz”, 1929; „Na przykład”, 1931; „Poematy” (zbiór), 1935; proza: „Ma lat 22”, powieść, 1936; dramaty: „Szósta! Szósta!”, 1925; „Skoro go nie ma”, 1933; przekłady: Władysław Reymont: „El Casamiento do Maciej Boryna”, 1920. Lata wojny spędził Peiper w ZSRR, współpracował ze Związkiem Patriotów Polskich, publikował w wydawanych w ZSRR polskich czasopiśmiech. W latach powojennych ogłosił Peiper w wydaniach książkowych jedynie powieść „Krzysztof Kolumb odkrywca”, 1949, i przekład „Psa ogrodnika” Lope de Vegi, 1956, w czasopiśmiech pozostały fragmenty „Z epizodów wrześniowych”, reportaże, krytyka i eseistyka teatralna. Od 1954 Peiper przestał publikować, schronił się w milczeniu. Jest paradoksem, że właśnie w tym okresie nastąpiło ponowne zainteresowanie jego twórczością, ukazuje się szereg ważnych opracowań, młoda generacja poetów podejmuje dialog z jego twórczością. Tadeusz Peiper zmarł w Warszawie 9 listopada 1969 roku.



TADEUSZ PEIPER

Anna Kamińska

ANTYROMANTYCZNY ROMANTYK

Tuż po wyzwoleniu przyjechał do Lublina ze Związku Radzieckiego. Głęboko osadzone, płonące oczy. Niewysoki, szybki, energiczny. Charakterystyczna barwa głosu, wyrazista artykulacja. Mówił jak ktoś, kto lubi mówić, przekonywać. Ciągłe jeszcze snuła się za nim sprawa jakiejś zgubionej walizki pełnej rękopisów. Potem w Łodzi. Proszony o dedykację na egzemplarzu esejów *Tędy*, bez namysłu otworzył książkę i napisał na niej: „Tędy! Tędy!”. Był to rok 1948. Książka ukazała się w roku 1930. Przez tak długi czas od wydania książki widocznie nie zmienił swego programu literackiego, ciągle jeszcze był gotów wołać: tędy! tędy! Cóż z tego że świat naokoło przeobrażał się błyskawicznie. On był niezłomnie sobą, Tadeuszem Peiperem. Było w nim coś z odtrąconego proroka. Nie przestawał „prostować ścieżek”, tylko jakby wycofał się do wnętrza. Można go było spotkać w warszawskich kawiarniach siedzącego nad stosem kartek i gazet z całego świata, które pożerał. Już przed wojną nazwał siebie „ofiara dzienników”. Jeszcze teraz zapalał się do rozmówcy, błyskał znakomitymi sądami, skrótami myśli. Jakże musiał być fascynujący w młodości, w Krakowie, gdzie pono zbierał wokół siebie młodzież literacką, niezmordowany pedagog i ustawiacz świata w rozmowach. Był urodzony, aby zapalać umysły, oddziaływać osobowością, zawsze świeżymi i własnymi pomysłami i opiniami.

Potem wycofał się już ze wszystkiego, nie interesując się nawet falą nowego podniecenia, jakie w latach 60-tych zaczęły budzić na powrót jego poezja i jego teoria literacka. Chodził, przepasany rzemieniem, zaróżniony i siwy, podobny do paryskiego clocharda. Ostatni raz, na kilka tygodni przed jego śmiercią, spotkałam go w kinie. Oczekiwaliśmy na projekcję starego filmu Eisensteina. Widocznie film, zwłaszcza dawny film niemy, pozostał do końca jego pasją. Peiper ciągle był jeszcze żywy i interesujący. Była to ruina, w której palił się ogień. Zewnętrznie — abnegat — w rozmowie nie sprawiał bynajmniej wrażenia przygnębionego psychicznie abnegata. Pisał wielkie dzieło, pamiętnik świata, pamiętnik epoki. „Gazetozerca” — może w tym nieznanym jeszcze dziele wypowiedział się najpełniej.

Gdy po śmierci Peipera w prasie literackiej przypomniano niektóre jego wiersze — okazały się nagle czytelne, niemal klasyczne. Twórca i ojciec awangardy działał nadal z ukrycia, w milczeniu. Umarł pozornie odtrącony i zapomniany. Ale myśl jego, to, co nazywamy awangardą w poezji — zwyciężyła. Podrwiwano z niego, zwłaszcza bardziej z realizacji poetyckich niż z teorii, a przecież stał się otwarty, brano z niego i czerpano jak ze skrzyni niczyjej. Nagle zaczęło się mówić o zasługach Peipera utopionego przed tym w szyderstwie i milczeniu. Habent sua fata... Mają swoje losy książki i poeci.



Okladka książki J. Peipera „Szósta, szósta”, 1925

Nie znaczy to przecież, że cały Peiper jest dla nas w poezji do przyjęcia. Niektóre jego pomysły są nadal szokujące lub irytujące, inne — obnażyły swój nieoczekiwany tradycjonalizm, czego autor bał się jak ognia. Że się bał, świadczą o tym choćby te słowa z wiersza **Że**: „wtedy najbardziej sypkie są dzieł moich wady, kiedy pochodzą od was”. „Od was” — to znaczy od literackich przeciwników.

O poezji Peipera zaczynają dziś powstawać eseje i książki, np. wyczerpująca monografia Stanisława Jaworskiego **U podstaw awangardy, Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk**. Podobno w Toruniu powstał teatr poetycki Peipera, rzecz arcyciekawa, zwłaszcza że tyle jest ciągle w poezji Peipera nowoczesności. Jego fascynacja cywilizacją, czym zaraził także innych awangardzistów, zwłaszcza Przybosia — dzisiaj wydawać się może nieco naiwna. Odkąd rozwijana przez nas cywilizacja techniczna zaczęła zagrażać samemu człowiekowi i jego naturalnemu środowisku — nie jesteśmy już tak skorzy zachwycać się wszystkim, co ze sobą niesie. Mimo to ciągle jeszcze nasze „mięśnie techniki”, jak to świetnie określał Peiper, są zbyt cherlawe w porównaniu z możliwościami innych krajów.

Czasami mamy już dosyć miasta, telefonów, radia i telewizji, której Peiper jeszcze nie znał, gdy pisał **Tędy**. Przyroda staje się dla dzisiejszego człowieka luksusem i utraconym rajem, do którego wzdycha. A mimo to trzeba przyznać, że literatura nasza, sztuka, poezja nie zagospodarowały jeszcze w pełni obszaru nowej cywilizacji. Hasło: miasto-masa-maszyna, sławne „3 M” lansowane w krakowskiej peiperowskiej „Zwrotnicy”, nie zostało jeszcze w pełni zrealizowane. Poeta ciągle jeszcze, jak chce Zbigniew Herbert, krząta się „wśród ptaków, drzew i kamieni”, a nie wśród kominów fabrycznych, pociągów, dworców, i pieców hutniczych. Nieszczęsne doświadczenia poezji lat 50-tych, poezji socrealizmu, tym bardziej odrzuciły poetów od tego tematu. A przecież trzeba sobie zdawać sprawę, że poezja nowoczesna, jeśli ma być naprawdę nowoczesna, nie może udawać, że krajobraz świata nie uległ zmianie. Poeta zamknięty w ciasnym mieszkaniu wielkomiejskiego wieżowca — w wyobraźni ciągle jeszcze ugania po polach i lasach, a ogień hut kojarzy mu się tylko z mitycznym obrazem piekła.

Była taka grupowa literacka wycieczka po Polsce, po Polsce nowych kopalń, hut i elektrowni, przypominających lśniąca laboratoria. W jednej z hal fabrycznych znaleźliśmy się nagle w centrum ogłuszającego huk, szczękę żelaza, pośród przesuwających się rozpalonych blach. Piekło, piekło XX wieku. Obok mnie stał jeden człowiek szczęśliwy, urzeczony, rozentuzjasmowany, wzruszony. Patrzyliśmy na niego jak na dziwoląga. Ten antyhumanistyczny świat żelaza i ognia, który przerażał młodszych, olśniewał starego poetę, rzucał blask zachwytu na jego otwartą twarz. Był to Julian Przyboś, współuczestnik awangardowego ruchu wszczętego przez Tadeusza Peipera.

Staroświeckie wydaje się nam dziś to, że z cywilizacji zachwycał się Peiper przede wszystkim nie piecami hutniczymi i fabrykami — albo ich nie było w Polsce, albo były terenem krzywdy i ucisku — ale rzeczami służącymi wygodzie i konsumpcji: telefon, radio, kawiarnia, dan-

cing. Ale nie wydaje się nam staroświecka forma reportażu społeczno-politycznego, ciągle jeszcze otwarta propozycja poetycka. Nikt także do dziś — nawet Tadeusz Różewicz, nawet Anna Świrszczyńska nie prześcignęli Peipera w jego ostrej erotyce. Opis aktu seksualnego w wierszu **Na plaży** jest potężny, piękny i — o dziwo! — czysty. Peiper był niewątpliwie poetą obsesji erotycznej, ale jak wyznaje w wierszu, wielbił „miłość, co nie truje”, a taką miłość pojmował jako czysty akt cielesny, nie omglony oparami tak zwanych uczuć przypominających duszne kanapy mieszczańskie. Piękny akt miłosny w wierszu **Na plaży** rozgrywa się w lesie, w otwartej przestrzeni, na świętej ziemi, wśród mchu.

Czy nie za długo już kołujemy wokół wiersza Peipera, wrywając z jego tekstu te lub inne sformułowania? Odczytajmy go po prostu, głośno, pełnym głosem. To jest poezja do recytowania, do brzmienia. Dopiero wtedy wiersz atakuje wszystkimi swoimi treściami jawnymi i ukrytymi.

[fragment artykułu A. Kamińskiej w „Życiu Literackim” nr 34 z 20 VIII 1972]

Tadeusz Peiper

ŻE

Ze, że wśród mych ścian światy, że wśród mych ścian skomlą światy
Światy z miast, z miast, które morzą, morzą nie ludzi lecz gwiazdy,
morzą śpiewem, śpiewem cedzącym niebo, cedzącym je przez głoski
dumy

przez światła nowe, jak wiosny zapalane modą,
i że nie widzę rąk dla których moje drzwi otworzyłem
i że nie widzę głów w których światy moje złożę
i że, i że wśród was nie jestem.

Wielbiłem drogi którymi wśród podartych widnokręgów dym złota
wjeżdża w miasto,
wielbiłem dnie tak ciasne, że gdyby były bez zmierzchu, byłyby bez
jutra,

wielbiłem syte wieczory, zdrowe noce i miłość co nie truje,
wielbiłem piękna nieznanego łamy
w rękach, którymi wstrząsają oczy młode,
wielbiłem śmigła pytań i krótkie odpowiedzi rodzące się z chodu,
wielbiłem święte dzieciństwo ducha:
kęsy materii, stworzonej przez człowieka, ducha płód i pokarm,
wielbiłem każdy twór, którym wzbogaca się świat, nie kramy,
wielbiłem każdą wielkość rozgiętą w żwawym łonie,
wielbiłem, wielbiłem, nic się nie zmieniło.
Mury pozostały sztywne, więc owoce gniją.

A przecież mówiłem tak jasno, że z każdej gruszki mógłby buchać
ogień;
moje zdania, cóż że czasem musiały być krzywe jak kciuki cieśli,
skoro, krzywo chwytając drzewo rzeczy, równo w nich trafiały owoce,
gałęzie i liście,

i każdy pień ich, przeze mnie dotknięty, tyle mówił co znaczył.
Lecz wam kruszył się czyn mój, jak orzech zbyt silnie stłuczony,
a wiedzieć: wtedy najbardziej sypkie są dzieł moich wady,
kiedy pochodzą od was.

Wasze niebo nie moje owiewa mnie grozą.

By wierzyć w moje słowa, wystarczy mi spojrzeć na zegar,
by myśleć, wystarczy mi bronić samego siebie,
lecz by działać, trzeba mi miast w których iskra tłuszczem chwaleb się
pasie,

a gdzież są ci którzy by to co ja tak jak ja marzyli.



Strona pierwszego komunikatu grupy „a.r.”, 1930

Więc żal mi
że nie widzę głów dla których drzwi otworzyłem
i że nie widzę rąk w które światy moje złożę
i że, i że, że z marzeń moich nie uczynię naszych,
ja, ja burmistrz, ja burmistrz marzeń niezamieszkaných.
(1929)

Józef Ratajczak

CO JEST SKORO GO NIE MA

In — to jest wciąż inny albo żaden

„Pan się tak zmienia, że pana wcale nie ma” — zwraca się do Ina jedna z postaci występujących w sztuce Tadeusza Peipera **Skoro go nie ma**. In jest zresztą świadomym bohaterem bez twarzy i wyznaje wprost:

Nie obowiązuje mnie żadne ze słów wypowiedzianych i żaden z czynów dokonanych. Nie mam pamięci! Pamięć moja nie przechowuje nic! Odpowadam tylko za kwadrans, który przeżywam. Co robiłem przed dwoma kwadransami, jest zupełnie obojętne [...] Niech pan wie, że jestem człowiekiem bez pamięci.

A w innym miejscu:

Pamięć to worek, w który wtlacza nas szatan.

Pamięć zatem, według Ina, pozwala właśnie na ukształtowanie jednolitej postaci, na jej konsekwentny rozwój, logiczny i tłumaczący każde ogniwo łańcucha sądów i czynów, na określenie „charakteru”, na moralną ocenę uczynków — rozpatrywanych zawsze „względem”, „wobec”, „w stosunku do”. Wyrzeczenie się pamięci, nie tyle jej utrata, ma stanowić w związku z tym najpewniejsze alibi kolejnych przemian, niekonsekwencji, sprzeczności i wewnętrznego rozpadu. Ma być ich wytłumaczeniem. Brak pamięci bowiem to brak ciągłości życia psychicznego, brak jakichkolwiek dążeń, logiki, trwałych cech i wyróżników osobowości (gdzie jako jedyny czynnik porządkujący wkracza na miejsce logiki i praw asocjacji bergsonowska „élan vital”).

W każdym poszczególnym momencie można tu co prawda określić daną postać i podać jej charakterystykę; na przestrzeni całej sztuki rozsypuje się ona jednak w istocie na szereg postaci, charakterów, typów i za każdym razem staje się bezwzględnie zależna od zmiennych i przypadkowych zawsze sytuacji.

Sytuacje więc (nie pamięć, która tworzy, scala człowieka i jednoczy zarazem w logiczny ciąg to, co nabył dzięki pochodzeniu, wychowaniu, wykształceniu) powołują u Peipera do życia „bohaterów” i „charaktery”, wyznaczają słowa i gesty, role, jakie trzeba odebrać, aby się w nich „znaleźć”. A ponieważ nieodłączną cechą sytuacji jest ich ciągła zmienność, ulotność, przypadkowość — zmienia się też wraz z nimi i pod ich nieustannym naciskiem osobowość człowieka, kształtująca się nagle, niemal na wzór kameleona, i poddana całej serii niespodziewanych wcieleń. Jak gdyby „okoliczności” stawały się naraz czymś wyalienowanym, czymś stojącym ponad człowiekiem i biorącym scenicznego bohatera w żelazne

okowy ściśle określonych wymagań i konwencji. „Człowiekiem bez właściwości”, spotykam nie tylko u Musila, Joyce’a, Eliota czy Brocha byłyby tedy, przynajmniej w omawianym wypadku, bohater poddany sytuacjom, wyczuwający je bezbłędnie i posłuszny bez reszty zawartym w nich nakazom. Doprowadzając rzecz do skrajności należałoby wręcz powiedzieć, że charakter i cechy indywidualne zostały wypreparowane z wnętrza bohatera i postawione na zewnątrz, w sytuacjach stwarzanych przez ludzi i przedmioty. I że człowiek tylko poprzez ich wyczuwanie i znajdowanie się w nich — „nabywa” jak gdyby samego siebie, stając się odpowiednikiem, swoistym przedłużeniem sytuacji, które przecież zarazem stwarza.

In, przed chwilą jeszcze nie wiadomo kto, przechodzień bez twarzy i nazwiska, pod wpływem rozgrywających się na ulicy wydarzeń staje w szeregach zbuntowanych robotników usiłujących opanować miasto. Powszechny entuzjazm i wola walki tworzą z niego bohatera, przywódcę. W tej właśnie, nowej dla siebie roli, narzuconej przez okoliczności, In wpada do mieszkania Narza w poszukiwaniu wroga, który strzelał rzekomo z okna do manifestantów. Nastawiony patefon gra tymczasem popularną piosenkę **Gdzie twoje serce**, porozrzucane wokoło damskie fałtaшки tworzą buduarowo-salonowy nastrój, Stena podciągająca pończochy wygląda na subretkę, oczekującą kochanka. In przystaje oszołomiony nową sytuacją, której nie ośmiela się zburzyć. Odsyła robotników, którzy wpadli z nim do mieszkania i podejmuje nową grę, emablując urocą dziewczynę, jak gdyby wszedł na dobre w rolę tego, na którego ona czekała. Tłumaczy zresztą wprost swoje postępowanie:

IN Pani lubi ludzi żywiołowych?

STENA Jaki to ma związek z celem pańskiej wizyty?

IN Czy wszystko musi być podporządkowane celowi? [...] Ja spraw nie rozkładam; przyciągają mnie lub odpychają. Jakiś głos wewnętrzny mówi mi, co robić. Nie mówię: pcha. Kiedy padła pierwsza salwa policjantów, kto wzywał do oporu? Ja! Po co zamyślenia nad przyszłością. Niech się dzieje robią same.

Robotnicy stojący jeszcze pod drzwiami też zdają sobie sprawę z niebezpieczeństwa „innej rzeczywistości”, w jaką dostał się ich przywódca i z której może wyjść odmieniony. „Ale wicie co, towarzyszu — przekonują Ina — wyjście nie powinni tu zostać”. — „A to niby dlaczego?” — dopytuje się In. „Bo nie — pada odpowiedź. — Sposobność to i anioła może skusić do złego”.

Ostrzeżenia padają jednak zbyt późno i nie są już ważne, nie obowiązują po prostu w nowym wymiarze urabiającym nagle Ina na własny kształt i podobieństwo. Zaczyna zatem przez niego przemawiać nade wszystko „sposobność”, podsuwająca zresztą różne możliwości. Pierwsza możliwość podsuwa rolę jednego z tłumu, brutala i ordynusa, kogoś, kto w okresie powszechnego wrzenia i załamania dotychczasowych norm współżycia znajduje się sam na sam z bezbronną i ponętą kobietą. „Będzie pani moja — wrzeszczy In zgodnie ze swym obecnym wcieleciem — i psiakrew tu, tu, na tej podłodze”. Po czym ściska uciekającą

Stenę, przypiera ją do ściany i przy pomocy karabinu wymusza posłuszeństwo. Kiedy rozlega się jednak nieoczekiwane dzwonek u drzwi i sytuacja zmienia się błyskawicznie na korzyść Steny, In żebrze o litość, powołuje się na swoje trudne dzieciństwo („Jestem dzieckiem sutereny. Rosłem w zimnie i brudzie”); teraz już nie jest przywódcą, lecz intruzem napastującym samotną kobietę. Toteż bez wahania postanawia odwołać, cofnąć poprzednią „wizytę” i wejść raz jeszcze do pokoju, ale całkiem inaczej: w groteskowo-salonowym wydaniu zaprogramowanym przez Stenę („Pan jest za miły, aby pan mógł być chamem”). Zewnętrznym atrybutem tego przeistoczenia jest wywrócona na drugą stronę marynarka, mankiety wyłożone u spodni, wyglancowane trzewiki, włosy rozdzielone równiutkim przedziałkiem.

Zmiany jednak sięgają głębiej. Zewnętrzność przecież, jak już mówiliśmy, urabia tutaj psychikę bohaterów. In przemawia więc nagle sztucznym „salonowo-poetycznym” tonem, jest szarmancki i pełen wzniosłej galanterii. Stena dostrzega od razu to przeobrażenie i sama poddaje się jego wpływowi. „Widzę pana zupełnie inaczej” — oświadcza. A In jakże słusznie zauważa: „Ja jednak czuję, sercem czuję, że zmieniło się coś nie tylko w widzeniu pani, lecz i w uczuciach”. Dodajmy, nie tylko w uczuciach, lecz również w całej osobowości. Stena bowiem podejmuje grę — zarzuca na ramiona okrycie wieczorowe i wkrótce przejęte z obiegowego wzoru słowa, gesty i rzeczy „robią” z niej innego człowieka. Staje się właścicielką salonu, podejmującą bliskiego sercu gościa. „Moja kucharka — opowiada — jest głośna na całe miasto. Dostaje sto złotych miesięcznie [...] Stenotypistka wielkiego przedsiębiorstwa to nic w porównaniu z nią.” Bardzo to istotne wyznanie, bo został w nim zaznaczony wyraźnie dystans wobec samej siebie w poprzednim „wcieleniu”: Stenotypistka (dawna Stena) stała się niczym w porównaniu z kucharką (obecnej Steny).

Również In jest teraz kim innym. Nie tylko wobec Steny. Staje się właścicielem fabryki nawozów sztucznych i on to właśnie, jak się okazuje, wysłał na ulice wozy pancerne przeciwko zbuntowanemu tłumowi. „Wiadomo pani — szepcze poufnie — że wszystkie gabinety ministerialne to tylko pudła lalek; lalki, którymi pouszlam ja”.

W tej sytuacji nawet wtargnięcie robotnika do pokoju nie potrafi już zburzyć ani odwrócić okrzepniętego dobrze układu:

DRUGI ROBOTNIK: Przychodzę, towarzyszu, czy wam czego nie potrzeba.
IN Dziękuję, dziękuję. Lecz czy to nie pomyłka?

DRUGI ROBOTNIK Niby co?

IN Czy my się znamy?

DRUGI ROBOTNIK Juści.

IN Czy nie bierze mnie pan za kogo innego?

DRUGI ROBOTNIK Jakże za kogo innego?

IN Nie przypominam sobie, byśmy się kiedykolwiek znali [...] To pomyłka, to nie ja.

DRUGI ROBOTNIK A może zmyliłem mieszkanie?

IN Na pewno.

DRUGI ROBOTNIK To pomyłka. Przepraszam państwo.

I oto znowu, jak w znanym powiedzeniu Rimbauda, „ja — jest kimś innym”. „Ja”, które podobnie jak u Witkacego bywa ciągle kwestionowane i potwierdzone w trakcie swojej wędrówki poprzez różne postacie. „Człowiek jest wyłącznie sytuacją” — mógłby powtórzyć Peiper za Sartrem — bo nie tylko „znajduje się w sytuacji, ale stanowi sytuację”, a każdy jego czyn „stanowi zamkniętą dla siebie całość”. „To, co robię dziś — pisze Sartre w szkicu **Czym jest literatura** — nie ma nic wspólnego z tym, co robiłem wczoraj, to, co zrobię jutro, nie ma nic wspólnego z tym, co czynię dziś”. A jeśli tak jest, jeśli człowiek jest wolny w każdej danej sytuacji — „to nie ma już charakterów: bohaterowie są wolnymi ludźmi w pulapce...”

Peiper nie poprzestaje na dywagacjach filozoficznych, a jego psychologia posiada mocne oparcie w socjologii. Zarówno In, jak i wszystkie inne postacie omawianej sztuki przeżywające ostry kryzys swojej osobowości — poddane zostały przecież ciśnieniu rewolucji społecznej, która dokonuje się co prawda poza sceną, ale właśnie ona powoduje rozbitcie postaci od wewnątrz, skazuje je na brak konsekwencji w działaniu, na nielogiczne na pozór popadanie ze skrajności w skrajność. Bohaterem staje się dzięki temu nie-bohater, zaplątany w przerastające go wydarzenia i przeobrażający się razem z nimi, niczym „czujnik” wyczulony na ich przebieg. Dlatego trudno byłoby uważać Ina jedynie za oportunistę, usiłującego zrzucić z siebie odpowiedzialność za swoje czyny, za gracza pozbawionego zasad moralnych i uznającego rację tego, kto akurat bierze górę, ponieważ właśnie jego rozbita psychika, rozpadająca się osobowość — pozbawiona wartości absolutnych (które by ją określały) i zdegradowana wobec tymczasowych konwencji, sytuacji oraz aktualnego stanu „zewnętrznych” wydarzeń — wiąże się niewątpliwie z ogarniającą miasto rewolucją i zgodna jest z nią w sposób widoczny. W widoczny, albo powiedzmy wyraźnie — widomy, przełożony na kategorie wizualne, zgodnie zresztą z pojmowaniem przez Peipera teatru jako dziedziny „uobecniającej” słowo i ujmującej psychikę ludzką, w jej zmienności i ciągłych przekształcaniach. Rewolucja (a konkretnie starcia robotników krakowskich z policją w listopadzie 1923 roku) bez wątpienia bowiem (tak jak u Witkacego), uzasadnia, tłumaczy i sytuuje to, co dokonało się uprzednio także na innych obszarach życia, w psychologii i w naukach społecznych: „dehumanizację”, starczenie jednostki ludzkiej z osiemnastowiecznego i dziewiętnastowiecznego piedestału, uczynienie z niej składnika anonimowej masy, pola dla eksperymentów, obiektu laboratoryjnej nieomal analizy.

Człowiek zyskał zatem ruchliwe i przemienne społeczne tło, zlał się z nim, zrównał, wytrącając stopniowo indywidualne, wyodrębniające go cechy i wyróżniki. Potwierdzenie tego stanu rzeczy można znaleźć u różnych myślicieli i teoretyków kultury, którzy, wychodząc z odmiennych przesłanek ideologicznych, dostrzegali w tym procesie przejaw degradacji bądź uspołecznienia i upowszechnienia nowych wzorców osobowych.

Interesujące pod tym względem są wnioski, do jakich doszedł Florian Znaniecki, rzutując osobowość człowieka na szerokie tło społecznych

oddziaływać. Przytoczymy je tutaj, gdyż mogą być one pomocne przy rozumieniu bohatera Peiperowskiego dramatu.

Każdy człowiek — zauważa Znaniecki — zwłaszcza żyjący w skomplikowanym społeczeństwie, bywa w ciągu życia ośrodkiem wielu kręgów społecznych, odgrywa kolejno, niekiedy wspólnie, wiele odmiennych ról. Na jego osobowość społeczną składają się liczne osoby społeczne, liczne „uosobienia”.

A w innej pracy:

Osobowość w konkretnym swym, dynamicznym kształcie, jest irracjonalną, nie daje się ująć poznawczo ani jako system przedmiotów, ani jako system czynności; w skład jej bowiem wchodzi częściowo liczne i różnorodne, a przy tym niedoskonałe w swej budowie systemy realne i idealne, i na odwrót, sama ona wchodzi w skład licznych i różnorodnych systemów. Jest ona płynnym chaosem, ponieważ cały świat konkretny, w łonie którego tworzy się ona, jest płynnym chaosem, i na odwrót, świat konkretny jest chaosem, ponieważ tworzy się i rozwija dzięki wielości chaotycznych, zmiennych osobowości”.

Cytaty rejestrujące ten obraz można by mnożyć. Dla nas jest ważne, że sam Peiper również formułował nie tylko w dramacie, lecz i przy innej okazji podobne opinie, wiążąc organicznie jednostkę ludzką z miejscem i czasem jej egzystencji. „Kto jak ja odczuwa człowieka i jego życie w ścisłym związku z czasem — wyzna w **Tędy** — ten i siebie samego widzi poprzez czas. Więc nie tylko poprzez epokę, lecz i poprzez momenty”. „Poprzez momenty” zarysowane zostały także wszystkie postacie w **Skoro go nie ma**, stanowiące osobowości o nieokreślonych, zmiennych komponentach: cechach charakteru, stosunku do świata, ideowych motywacjach swoich poczynań podlegających przemianom w czasie i zależnych od sytuacji. Przy czym, ponieważ są to zawsze „osobowości społeczne”, postawione w obliczu historycznego przełomu, rewolucji — płynność ich „ról” ulega niezwykle zagęszczeniu. Dotyczy to szczególnie Ina, bohatera o znacznej samowiedzy, mającego świadomość własnego uwikłania w sytuacje, które „wykopują” spod nóg „koturn” charakteru i jednolitej osobowości, popychają go od maski do maski i degradują z pozycji „głównych postaci” do rzędu bezkształtnej hybrydy zgrywającej się nieustannie w coraz to innych epizodach. Toteż nic dziwnego, że postaci tej przysługuje pewien rodzaj tragikomizmu, tragikomizmu autoironicznego, gdyż jej bezustanne poszukiwanie racji i sposobu istnienia nie bywa uwieńczone sukcesem, ani nie staje się symbolicznym wyrazem ludzkiego losu w ogóle. Wszak bohaterowi brakuje nawet imienia, dzięki czemu staje się on właściwie kryptonimem miejsca, czasu i sytuacji, która — ulegając nieustannej zmianie — niszczy go wciąż i powołuje zarazem do życia.

Kiedy po wyjściu robotnika Stena oblewa Ina wodą, zabawa w przemienianie własnej osobowości nabiera jeszcze żywszych rumieńców. In zakłada marynarkę Narza i wraz z nią przejmując niejako gesty i charakter jej właściciela. „Narz! Jak się masz Narzusi” — wita go Stena.

In-Narz wchodzi teraz bez trudu w skórę bogatego rentiera. „Pan Narz bardzo mi się podoba” — wyznaje, i jako własne głosi jego poglądy:

Dotąd zdawało mi się, że mogę równie dobrze bronić istniejącego stanu rzeczy, jak zwalczać go. Lecz teraz czuję, że nie. Chcę bronić tego, co jest. O, jakąż to rozkoszą być mocarzem pieniądza!

I po chwili:

Jesteśmy wyczerpani wojną; kraj może się wzbogacić jedynie wzrostem bogactwa bogatych. Tak wygląda sprawa, o ile mówić o niej bez frazeologii partyjnej. W momencie, który przeżywamy, należy popierać rząd prawnicowy.

W kontekście tej wypowiedzi drugie wejście robotników ma w sobie coś z groteskowego symbolu. Gwiżdżąc chodzą po pokoju i pochylają się nad sofą.

IN Czego pan szuka?

PIERWSZY ROBOTNIK Czy nie upadło tu jakieś „ja”.

IN Jakie ja?

PIERWSZY ROBOTNIK Pańskie „ja”!

W wyniku rozmowy z robotnikami, czy raczej — na skutek ich najścia i wytworzenia się dzięki temu nowej sytuacji, In ponownie wraca do swojego pierwotnego wcielenia i staje po stronie walczących. „Ciesz mi się zawsze — wyjaśnia tę przemianę Stenie — gdy zgadzam się z innym człowiekiem, cieszy mnie zgoda. Zrobiło mi się ciepło wewnątrz, kiedy mu powiedziałem, że jestem z nimi; spazm wzruszenia ścisnął mi gardło”. Stena wszakże jest bardziej konsekwentna i broni nieoczekiwanie swoich niedawno zdobytych poglądów. Nadal jest przeciwko strajkującym, po stronie rządu. „Czy to są poglądy pani? — kpi In. — Przecież przed chwilą przejęła je pani ode mnie”. I usiłuje ją przekonać, że powinna teraz zaakceptować jego nowe stanowisko, zgodne z tym, które zajmował na początku. In ponownie więc staje się intruzem, który wpadł do salonu z karabinem w ręce, jak gdyby wszystko wróciło naraz do punktu wyjścia. Ale tym razem Stena panuje nad akcją sceniczną i nad jej dalszym przebiegiem, udowadniając, że jednak „ich terazniejszy stosunek różni się czymś od poprzedniego”. Po prostu oświadcza się Inowi i obiecuje zerwać dla niego z Narzem. In podchwytuje i tę rolę, grając zazdrosnego kochanka z taniego melodramatu, który czuwa obok w pokoju, podsłuchując i podpatrując rozstanie narzeczonych. Jak na zawołanie zjawia się Narz, akurat w chwili ukończenia przygotowań na jego przyjście. Dochodzi do bijatyki, którą przerywa wkroczenie Przywa. Podczas zaimprovizowanego śledztwa In tłumaczy Przywowi swoje dotychczasowe postępowanie:

Trzeba było tylko jednego mojego wydechu, abym stał się kim innym. Inaczej trzymałem głowę, inaczej zginałem nogi w kolanach, inaczej układałem palce dłoni; zmienił się gatunek moich słów i ich akcent [...] Gdy zwątpiono w szczerłość mojego postępowania, wtedy i ja w nie zwątpilem.

„Zbyttno zależy pan od tego, co się mówi” — komentuje te zeznania Stena. I ona właśnie ma rację.

Magia sytuacji staje się bowiem tutaj doprawdy magią słów. Słowa wyznaczają przecież „wewnętrzna” i „zewnątrzną” przestrzeń ludzkich działań, zakreślają dla nich granice, wyznaczają kształt tego, co ma zostać przez teatr „unaocznione”, „zmetaforyzowane”. Słowa stoją wszak „poza” czy wręcz „ponad” człowiekiem, zawsze gotowe do użycia i to przez każdego. Niczym zaklęcie, mające jednakową moc niezależnie od procentu zawartej w nim „prawdy”, która na scenie staje się za każdym razem prawdą rzeczywistą i posiada dar przeobrażania postaci w taką osobę, jaką powołały do życia wypowiedziane przez nią i o niej słowa. W ten sposób, jak gdyby w zgodzie z kanonem teatru realistycznego, język związany zostaje z daną osobą dramatu, służąc na równi z gestem i mimiką do jej charakterystyki, niemniej — na przekór temu kanonowi — właśnie on wysuwa się na plan pierwszy ale po to aby rozbić postać na szereg postaci i charakter na cały wachlarz charakterów. Słowa bowiem — uteatralnione, rzecz oczywista, i „ujawnione” — tworzą u Peipera i powołują dosłownie z „niczego” postaci i zdarzenia, przemieniając się w dotykalne wizje, obrazy, sytuacje, których metaforą są bohaterowie; poddają tych, którzy skazani zostali na życie w ich zwodniczej i ulotnej sferze, ciągłym „bezprawiom” transformacji. Na tej zasadzie każda wypowiedź urealnia się i nabiera waloru faktu. „Znam to — mówi Stena. — Był mi pan niesympatyczny i skłamałam coś, co, gdy nabrałam sympatii dla pana, stało się prawdą”. Również urojenia uzyskują ten sam wymiar. O ile zostały raz wypowiedziane, wymówione. Trzeci sąsiad nie strzelał z okna, strząsał popiół z cygara, ponieważ jednak mówiono, że strzelił, i oświadczenie to nabrało waloru faktu, w który wierzyli inni, na pytanie, kto strzelił, odpowiada: „Ja strzeliłem!” W podobny sposób — przywołany słowami, niby zaklęciem, zjawił się w pokoju Narz; od słów (od poglądów) rozpoczynał swoje każdorazowe przeobrażenia In i to, co spostrzegł najpierw w słowach, stawało się potem naprawdę, na jawie. „Widzę ją, gdzie? — mówi In — przed oczyma duszy mojej; widzę ją: idzie z flaszką i kieliszkami”. I oto jego słowa znajdują natychmiastowe potwierdzenie w didaskaliach, gdzie literatura przemienia się jak gdyby w teatr: „Stena wraca z flaszką wódki i kieliszkami”.

Nic dziwnego, że kiedy In dostaje się do pokoju Narza, kradnie mu przede wszystkim skrypt z serią pytań, „które wynurza z siebie chwila obecna”. I poddaje się ich wpływowi. On stale przywłaszcza sobie słowa innych ludzi — zauważa Przyw — a nawet ich wygląd. On kradnie ludzi”. — Przywłaszczył sobie cudzy skrypt — dodaje Narz — aby skraść cudze myśli”. — „Mówiłem; to złodziej ludzi” — powtarza Przyw. I wychodząc z tego założenia, zwraca się do Narza, który wyrzuca Ina z mieszkania: „Ale drzwi zostaw otwarte, Narz!” — „Lecz w jakim celu?” — dopytuje się Narz. Dopytuje się wszakże bez skutku. Bo oto został wreszcie sam na pustej scenie. Jak gdyby „złodziej ludzi” zrobił jednak swoje. A poza tym — drzwi wejściowe zostały przecież otwarte. I choć wiadomo, kto wyszedł, nie jest pewne, kto wejdzie z powrotem. „Złodziej lu-

dzi” bywa bowiem także ich posiadaczem, ich stwórcą. I właśnie z powodu nadmiaru osób, postaw, poglądów, przyjmowanych skwapliwie ról — nie ma go wcale.

Przyjęto się uważać **Skoro go nie ma** za sztukę będącą wyrazem socjalistycznych poglądów autora, z których jednak nie wyciągnięto tutaj jakoby żadnych wniosków. Można by się z tymi opiniami sprzeczać. Wystarczy potraktować rzecz trochę inaczej, co nie było tu jednak naszym celem. Jako przypowieść metaforyczną o inteligencji — sojuszniku rewolucji. A wówczas ostrze krytyczne tego utworu odsłoni się w całej pełni. I zabrzmiał on jak przestroga.

[„Dialog” nr 10, 1970]

Jan Błoński

PEIPER O TEATRZE

czyli okrutny racjonalista

„Pod spodem Przyboś był racjonalistą” — pisze półironicznie Miłosz. Drugi filar „krakowskiej awangardy” z lat dwudziestych, Tadeusz Peiper, niewątpliwie był nim także. Choć może bardziej tolerancyjnym estetycznie niż Przyboś. Zapewne i on zżyma się na rozchylstane zachodnie nowinki, i on podkreśla, że polska awangarda „zasadniczo różniła się od francuskiej i zarzucała jej nadużywanie kaprysu, zgubne pościgi w świecie snów i półsnów, lekceważenie otaczającej rzeczywistości, zaniedbywanie formy i budowy.” Ale najsroźsze gromy, którymi Przyboś po dzień dzisiejszy bije w fantastów czy „luźnoskojarzeniowców” — w Gałczyńskiego, Chagalla, w taszczym — Peiper przeznaczą leniuchom i niechlujom. Warto posłuchać, jaką porcją pretensji częstuje reżyserów w związku z powojennym festiwalem shakespeare'owskim ten rozpętany kaznodzieja ładu: „ogólnikowość w prowadzeniu spektaklu, nieumiejętność pełnego wystawiania sytuacji lub wpychanie ich w fałsz, zaniedbywanie wielości środków reżyserskich, niewrażliwość na linie budowy, ubóstwo inwencji i brak mocy twórczej w obliczu arcydzieł dramatu, swawolne wykorzystywanie autonomicznej estetyki teatru dla podtrzymywania praw do nierozumienia utworów lub przeinaczania ich myśli”. Zarzuty równie ostre jak trafne, obserwacje bardzo prawdziwe. Ale co za katarygoryczność sądu! Na kolana, grzesznicy! Niechaj się Horzyca spowiada z bzik szopki, Schiller z „wybujalego autonomizmu” i skłonności do „opryskiwania utworu” aluzjami, Gall — z umiłowania „formy zewnętrznej” i nadmiernej malarskości swoich koncepcji. Tyle wielcy — i umarli. Po mniejszych Peiper depta bez odrobiny litości. Tak wysokie ma bowiem o teatrze pojęcie, że z trudem poskramia gniew, by nie trzasnąć drzwiami i wyjść — ze znacznej większości przedstawień, o których pisze.

Jest maniakiem doskonałości. Wyznaje — co rzadkie — że od złego teatru woli brak teatru; że chętnie zlikwidowałby większość polskich scen, pozostałym zaś kazał grać raz w tygodniu, byle tylko uczyniły z widowiska doskonałość, w której widz mógłby pracowicie smakować.

Cierpliwie i rozważnie — snuje Peiper swoje rozważania, przemyślnie i zawrotnie dokładne, ale oparte na całkiem prostych regułach. „Po ograniczeniu znać mistrza” — mówił mądry Goethe i nieraz to — innymi słowami powtarza Peiper. Strzeże więc czystości gatunku: albowiem wierność, brzydtko mówiąc, „specyfice” to najpierwsza forma samoo graniczenia artysty. Teatr, film, cyrk — toż to zupełnie różne dyscypliny! Gombrowicz wywodzi, iż źle, kiedy „krupy zbyt krupne, masło zbyt maślane”. Peiper — przeciwnie — twierdzi, że najlepszym teatrem jest teatr teatralny, najlepszym filmem film filmowy. Niechaj każdy uprawia swój ogródek!

BLOK

CZASOPISMO
AWANGARDY
artystycznej

No 2

CENA 1500 000

Warszawa, kwiecień 1924 roku. Redakcja i Administracja: ulica Wapoleńska Nr 20, m. 39.
Wydawca: Henryk Sławiński, Teresa Zarnowerówna, Wincenty Szczuka, Edmund Miller.

Włocławek
Włocławek
Włocławek

BLOK reprezentuje ludzi, stających się
w naszym czasie, bezskrupularnie
komunistami. W naszej grupie, jednakże
chcemy posiadać kierunek, którego
prezylawcami są przedstawiciele
niezależności i pryncypialności.

W tym celu
zostaną
zorganizowane
dla nas
właścicielem

Z

AZ

Stwierdzono, że jest to Peiper, zastawiając
się. Brak nowoczesnych sztuczek i ozdób
dramatycznych, natomiast skupienie na tym
kierunku.

Pismo nasze zapomniał wdrożyć, którymś
nieporządkiem, dając będzie nowe typy graf-
icznego układu. Każdy numer pisma będzie co-
raz to inaczey pod tym względem rozwiązywany.
W tem spekuł wyślętemy nowe drugi w dru-
kownię.

ARTYŚCI DZISIEJSI ALBO TWORZĄ BEZINTERESOWNE
W SENSIE SZTUKI MUŻEALNEJ NOWEGO KLASYCZMU
ALBO OCHODZĄ OD SZTUKI
Z JEJ ZOBYCZAJAMI KU ŻYCIU PRAKTYCZNEMU

ROBÓCZY TANIE

Czym jest więc dla Peipera teatr? Syntezą sztuk wszelkich, oczywiście. Ale przede wszystkim unaooczeniem ludzkich działań. Nie ruchu: to dziecina filmu. Właśnie działania, tzn. ruchu, zaopatrzonego w celowość, w znaczenie. Dlatego winien teatr streszczać — umownie streszczać — a nie opisywać.

W teatrze nie wolno kłamać, a „naturalność” to kłamstwo największe. Lepiej grubą kreską podkreślić konwencję, niż puszczać bezczelnie oko do widza. Ale komu ja to — za Peiperem — powtarzam? Dzisiaj w teatrze „nic nie znajdziesz innego”, jak tylko podkreślanie konwencji. Bardziej nawet podkreślanie niż konwencję. Tutaj jednak Peiper powiedziałby: stop. Nie nosi konwencji próżnej, nie naładowanej treścią. Takiej, która jest tylko pretensjonalnym popisem reżysera, dekoratora czy aktora.

Peiper szuka najpierw naczelnej zasady konstrukcyjnej; a jeśli ją znajdzie, żąda, aby wszystko — w nieskończonym bogactwie odmian — było jej podporządkowane. Każda sekunda widowiska musi stanowić nieustanną twórczość! A więc każda chwila musi coś znaczyć. Puste miejsca wzbudzają w Peiperze wielki gniew. Oto największy zarzut: „Kreacje naszych aktorów są ogólnikowe. Nie uwzględniają w człowieku wielości składników. Zatracają często składniki istotne i najistotniejsze... Ludzie naszych scen to ludzie-murki, nie ludzie-ogrody”.

Ten zarzut wraca stale. Ubóstwo, statyczność, ogólnikowość... Peiper niezłomnie wierzy, że intelekt — tak, właśnie intelekt — może zrozumieć i przyswoić sobie wszystko. Jest racjonalistą heroicznym — i optymistycznym. Nic to, że układy współzależności będą potrójnie, poczwórnie komplikowane. Pamiętam rozmowę z awangardowym poetą, który twierdził, że po przeczytaniu wiersza czytelnik powinien być spocony, jak po wyczerpującym gimnastycznym ćwiczeniu. Peiper sądzi podobnie: wszystko ogarnąć, wszystko zrozumieć i wszystko dać do rozumienia — nie szczedząc własnego, ale i żądając cudzego trudu.

Nie pyta nigdy, czy określony szczegół jest piękny. Właśnie od 1918 roku, kiedy Peiper rozpoczął działalność, piękno stało się pojęciem pustym. Chce się tylko dowiedzieć, czy szczegół ten jest logiczny. Czy wzbogaca zrozumienie; a zarazem, czy to zrozumienie wyczerpuje, zamyka. Nawet najpiękniejszy muzycznie fragment Beethovena, użyty w spektaklu, drażni go, jeśli nic — teatralnie — nie mówi. Słusznie: bo nadużywanie muzyki, plastyki, choreografii to także wykręt, łatwizna. Peiper zagania do teatru jak do klasztoru. A w tym teatrze lubi ujęcia zawiłe może, ale wyraźne i — za cenę pewnego wysiłku — absolutnie czytelne. Ten racjonalista odnosi się z niechęcią do abstrakcji. Cofa się przed filozofowaniem. Napisał wymowną recenzję z przedstawienia Sartre'a; **Przy drzwiach zamkniętych** uznał za sztukę o „tyraniu oka”. Nie chciał nic słyszeć o être pour autrui, o tym, że wolność jest pustą, a piekłem są inni. Wolał uchwyt wymierny; cielesny niejako, bliski oczywistość. Czy miał rację? Jeśli tak, to rację wąską, albowiem teatr jest także — skokiem w transcendencję.

Dwie są — w peiperowskim credo — cechy doskonałości: obfitość i „zamknięcie”. Spektakl winien być jak jajko: szczerze wypełniony

treścią, a zarazem krągły, odrębny i zamknięty. Bujny, ale bez szwów. Zawilnością bogaty, ale osobny. Peiper pragnie więc, by wyrażał całą hojność życia, ale poskromioną wszechogarniającym rozumem, który wyodrębnia, porządkuje i klasyfikuje. Aby Życie zamieniał w namacalny i doskonały Przedmiot! Peiperowski racjonalizm ma więc cechy nie tylko heroiczne, ale prawie religijne: dzieło sztuki, idealnie — niczym przedmiot — wymierne, stanowi wprawdzie symbol mocy rozumu, ale jednocześnie urasta do roli estetycznego mitu. Peiper chce niejako — raz na zawsze — skamienić życie i czas w dzieło. Już styl pisarza — o przewadze rzeczowników — świadczy o upodobaniu do doskonałości przedmiotu; zaś rosnące wymagania — o „religijnym” poczuciu nieosiągalności artystycznego celu. Czy więc ten awangardowy kult teatru nie przypomina szalonego zamysłu Mallarmégo, który tworząc ostateczny *Poemat* — pragnął na wieki pokonać Przypadek?

Teatr Peipera — nieocenionego nauczyciela „dobrej roboty”, którego prace powinny zostać jak najszybciej zgromadzone i wydane — byłby więc racjonalistycznym zegarkiem, skomplikowanym, lecz nieodmiennie sprawnym. Ale także — nieprzeniknionym ideałem, tak osobnym i oczywistym, że budziłby dreszcz świętego przerażenia.

[„Dialog” nr 11, 1959, fragm.]

TADEUSZ PEIPER O SZTUCE

Coraz większy rozrost skupień miejskich... Coraz większe różniczkowanie się społeczeństw... Coraz większa zależność jednostki od masy zorganizowanej. Rosnące znaczenie zrzeżeń... Uroczystości i zabawy narodowe z udziałem tłumu... Rosnący wpływ polityczny ludu... Jego udział w życiu kulturalnym, zwiększający się stale... Manifestacje robotnicze nadające masie widzialność... Masa zaczyna ukazywać się coraz wyraźniej na pierwszych planach widnokręgu. Staje się coraz silniej odczuwaną przez jednostkę dzięki zależności, w jakiej ją utrzymuje, i coraz bardziej widzialną dzięki nowym formom występowania. **Masa-społeczeństwo i masa-tłum oddziałują coraz silniej na świadomość człowieka.**

Nie ulega wątpliwości, że prędzej czy później będą musiały oddziaływać także na sztukę.

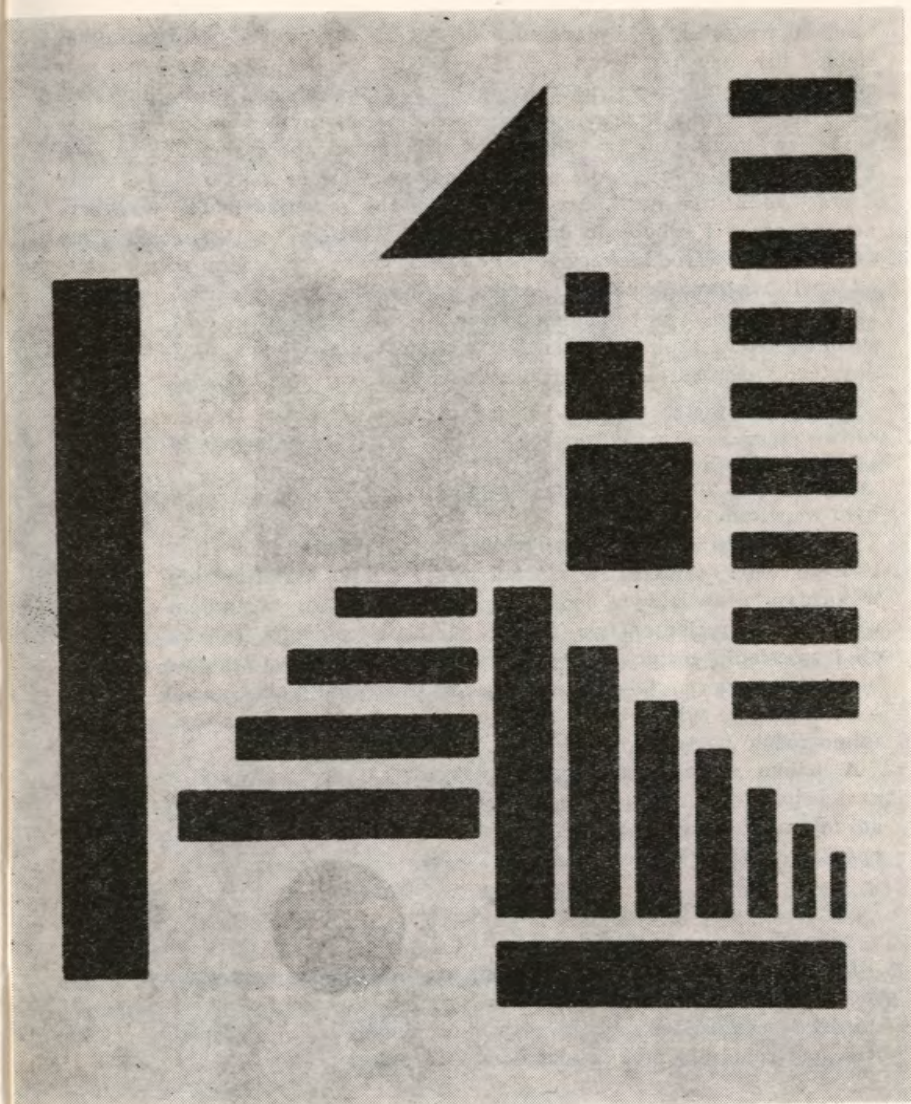
* * *

Masowość konsumpcji artystycznej otwiera sztuce nowe perspektywy. Pozwala w wielu wypadkach na twórczość zupełnie nową [...] W teatrze łatwiej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki masowość konsumpcji dałaby się wyzyskać. Dwie rzeczy są potrzebne: budynek, który by pomieścił kilka tysięcy widzów, i odpowiednie dla tej masy widowisko. Kilka tysięcy widzów i widowisko dla sumy kilku tysięcy serc — o to chodzi. Trzeba widowiska nowego, odmiennego od tego wszystkiego co było, widowiska dzisiejszego, wyrosłego z instynktu, zainteresowania, uczucia i smaku człowieka dzisiejszego. Jak je zrobić? Myśleć o nim [...] Wyspiański marzył o akropolicznym teatrze na stokach Wawelu. Ten teatr jest. I odprawia widowiska. Co roku. Cóż łatwiejszego, jak widowiska te obrać za punkt wyjścia. Dać potężny i barwny dramat mas. [...] Temat: legenda, historia, polityka, fantazja, religia — obojętne — ten fałd Polski zawiera wszystko — obojętne — byle wyzyskać obecność masy i dane terenu.

* * *

Za pośrednictwem głęboko zapuszczonych włókników sztuka odżywia się wszystkim. Przyczyna przyczyn nowych postulatów artystycznych znajduje się często poza sztuką. **Chcieć wszystkie nasze dążenia uzasadnić potrzebami wewnętrznymi — znaczy szamotać się bezsilnie w zakorkowanej butelce. [...] wierzę, że nowe formy artystyczne dadzą się wprowadzić z nowych form życiowych [...]**

[Sztuka] będąc wierną swej istocie, będąc tym, ku czemu powołuje ją z wieczora na wieczór wyobraźnia ogółu, będąc wytwórną różnorodnych wrzuseń nie produkowanych w żadnej innej dziedzinie pracy ludzkiej, służy. Aby spełniać swą służbę społeczną, nie musi głosić haseł społecznych; aby być kochaną przez wszystkich, nie musi krzyżeć o swej mi-



Henryk Berlewi, Mechanofaktura — „Konstrukcja”, 1924

łości do wszystkich; aby organizować życie, nie musi dezorganizować siebie; aby być pożyteczną, nie musi być tendencyjną; aby być nieodzowną nie musi być nieodzowną do robienia klusek. Służy gdy daje wzruszenia, które orzeźwiają, wzmacniają lub myją i wtedy współzawodniczy szlachetnie z fabryką wentylatorów, homogenów i mydeł. Uczestniczy w codziennej i całodziennej mszy pracy także wtedy, kiedy o pracowaniu nie mówi. **Artysta pracuje, aby pracującym dać wypocznik po pracy i ochotę do dalszej pracy.** Widzicie tego palacza? Cały dzień spędził wśród siekających noży ognia, a teraz pozorami drogi, rudej od żużli węglowych wraca do domu; żyła na szyi głęboko rzeźbiona i piękna mimo iż jest śladem bólu, zwija się coraz to inaczej, szarpana ruchami głowy szukającej powietrza. Któż śmie być na tyle okrutnym, aby tego wieczoru mówić mu jeszcze o kotle?

* * *

Byłoby źle, gdyby jedynym łącznikiem między artystą a robotnikiem było współzawodnictwo. Są inne.

W każdym prawdziwym twórcy musi budzić sympatię już sama **twórcza wola zawarta w socjalizmie i pasja kształtowania tkwiąca w każdym prawdziwym socjaliście.** Przez socjalizm rozumiem ideę nowej budowy społeczeństwa, opartej na uspołecznieniu środków produkcji i zniesieniu różnic klasowych, a przez socjalistę wyznawcę tej idei, nie zaś wyznawcę takiego czy innego programu politycznego. Mówiąc o proletariacie widzę przed sobą **jeden proletariatus** ten, który jest sobą mimo różnic partyjnych [...]

A sztuka w socjalistycznym państwie [...] niezależny od strasznych następstw konkurencji przedsiębiorstw artystycznych, zależny jedynie od falowań uczuć, będzie mógł artysta tworzyć jak w żadnej innej epoce. Powstanie wielka sztuka.

* * *

Jeśli poezja żywi się człowiekiem, to jakżeż może pozostać z dala od spraw, które stanowią większość dnia większości ludzi. Byłoby to śpiączką wrażliwości, tępotą oka lub niemocą [...] **Opiewanie pracy fizycznej robotnika jest opiewaniem jego potęgi.**

* * *

Propozycja wyeliminowania człowieka z literatury musi rozbić się o najsilniejszy opór naszych najżywszych nałogów. **Człowieka zawsze najbardziej będzie interesować człowiek.** [...] U nas, gdzie na skutek anormalnego położenia politycznego literatura była narzędziem walki narodowej i, przyjąwszy prawa walki, mogła widzieć jednostkę jedynie poza słowami i gestami gromady; u nas, gdzie nawet naga dusza, okryta kożuchem oparów alkoholowych, bardzo mało powiększyła naszą wiedzę o przesyte człowiekiem.

* * *

Nie ma teatrów eksperymentalnych, bo są nimi wszystkie teatry żywe. **Każdy teatr żywy, jak każda sztuka żywa, eksperymentuje bez przerwy.** [...] w obliczu eksperymentu powinno niepokoić tylko jedno pytanie: **udały czy nieudały** [...] **Właściwością eksperymentu jest szukanie najkorzystniejszych warunków dla wypróbowania pewnej idei.**

* * *

Zdaje mi się, że nowy **ruch aktorski** możemy otrzymać na drodze uwzględnienia kilku zasad: 1) słowo należy nie tylko wygłaszać, ale i grać. Grać słowo znaczy przedłużać je w ruch postaci. 2) Ruch nie tylko przedłuża słowo, ale może nawet je zastąpić. Powinno to mieć miejsce w tych wszystkich wypadkach, w których dzieło literackie zawiera luki teatralne. 3) Ruch aktora nie powinien powtarzać ruchów życiowych, lecz przekształcać je [...] 4) Ruch aktora powinien zmierzać do różnorodności, bo inaczej nie spełnia swej funkcji. Mechanizacja ruchu zaprzecza istocie ruchu aktorskiego.

* * *

Wielogatunkowość dzieła teatralnego utrudnia znalezienie jednego układu współrzędnych, w odniesieniu do którego można by budować. Nie chcę twierdzić, aby to było niemożliwe. Gdyby u nas, szczególnie wśród piszących, było więcej smakoszostwa idei, więcej zdolności rozumienia myśli, które są jeszcze projektami, dyskusja, która już od dawna toczy się dokoła czystej formy w teatrze, mogła być uniknąć tej jałowości, która ją cechuje. Może Witkiewicz najmniej się nadaje do zrealizowania swojej teorii. Być może jej realizacja wymagałaby rozpoczęcia eksperymentów od najprostszych dzieł teatralnych, od dzieł, których substancję stanowiłyby nie dialogi filozoficzne o miłości i śmierci, lecz ruchy ciała ludzkiego, głosy bezsłowne i ruchome dekoracje. W tak uproszczonym dziele, które w ten sposób **stałoby się na razie pewną odmianą baletu**, zmniejsza się znaczenie wielogatunkowości teatralnej (szczególnie przez wyeliminowanie komplikacji, jakie wnosi słowo) i wskaźnik jednolitej budowy dałby się znaleźć łatwiej.

* * *

Dramat teatralny wymaga języka widzialno-słyszalnego, tj. takiego który by układem słów jak najszybciej narzucał ich widzenia, a rytmowym rozkładem pauz widzenia jak najjaśniej rozdzielał [...] Słowa, którymi mówią postaci sceniczne, powinny być takie, aby wydobyte ze związków, w których je autor umieścił, nie utraciły swej zdolności charakteryzowania; wyspane do słoików w zmienionym porządku, powinny jednak zdradzać ludzi, od których pochodzą.

* * *

A może jednak, a może jednak fakta nie wskazują jeszcze na agonie teatru? Może istnieje jeszcze sposób nie tylko przywrócenia mu życia, lecz przywrócenia mu chwały? Może sposobem tym mogłoby być nadanie mu cechy rzadkości? [...] Za rzadkością teatru przemawia nie tylko psychologia, przemawia za nią elementarne prawo gospodarcze, prawo popytu i podaży.

Skoro teatry prosperują źle, gospodarczo wynika z tego, że jest ich za wiele. Byłoby ich mniej, gdyby nie czynnik subwencji. Oczywiście państwo i miasta mają obowiązki wobec sztuki, i sytuacja, w której sztuka musi im pomoc materialną wydierać z zaciśniętych zębów, prowadzi do rozsądnictwa niesprawiedliwości społecznej. Jednakże należałoby rozważyć, czy dotychczasowy kierunek subwencji nie jest wynikiem bezwładności przestarzałych przyzwyczajęń, które wobec nowych zjawisk życia okazują już tylko śmieszność swej bezsily.

Przez rzadkość do popytu, a przez popyt do wysokiej jakości! Lepiej mieć przez miesiąc lub dwa teatr dobry niż zły teatr codziennie.

* * *

Przeżywać potrafi każdy dureń; odnowić przy biurku przeżycie minione, to jest poeta [...] Kiedy artysta mówi o sztuce, powinien o niej robić; nasza teoria sztuki powinna być prospektem naszej sztuki. Trzeba mózgu. Nie mózg szkodzi sztuce, lecz pospolity mózg. Trzeba dobrego mózgu. [...] Myśl obok uczucia dla wzmocnienia obojga [...] Trzeba mieć także serce, ażeby umieszczone w mózgu nie malało, a rosło. Jednakże czyż nie jesteśmy otoczeni ludźmi, których serce zaczyna istnieć dopiero wtedy, kiedy znajdzie się na języku. Dlatego tyle krzyżą. Dlatego.

* * *

Lubię piękną przeszłość, kiedy jest przeszłą, lecz nienawidzę najpiękniejszej przeszłości, jeśli chce być zawsze terażniejszością. Wielką przeszłością jest tylko ta, która w swoim czasie umiała być terażniejszością i od której uczyć się możemy, jak robić naszą terażniejszość [...] Sztuka terażniejszości jest nie tylko wierną duchowi wielkich epok artystycznych i nie tylko czyni zadość wymaganiom życia polskiego w najdonioślejszej epoce jego historii, lecz także, dobrze rozumiana i dobrze wykonywana, prowadzi do swoistej kultury zbiorowej.

Jednakże trzeba przewietrzyć idee.

* * *

Kultura nasza może uzyskać własną cerę pigmentem twórczości. Nie powtarzać! Tworzyć! Tworzyć na najświeższych warstwach życia; na ostatnich zdobyczach człowieka uniwersalnego; na najbardziej aktualnych pytaniach czasu.

[T. Peiper, Tędy, Nowe usta, Kraków 1972]

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA
SUFLER: ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI

Z-CA DYREKTORA
D/S ADMINISTRACYJNYCH:
JANUSZ KOZIOROWSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSLAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSLAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.

Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów

	norm.	ulgowe
I strefa	21 zł	15 zł
II strefa	17 zł	12 zł
III strefa	13 zł	9 zł

Ze zbiorow
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY