

# Stefan Treugutt

---

## Autentyzm poszukiwania : uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 539-560

---

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STEFAN TREUGUTT

## AUTENTYZM POSZUKIWANIA

### UWAGI O LITERATURZE DRAMATYCZNEJ XX-LECIA

Poeci mówią nieraz o sobie, że są sejsmografami dziejącego się czasu, porównuje się ich też do subtelnych barometrów, notujących to, co już jest, a czego jeszcze my, ludzie codziennej prozy, nie dostrzegamy. Posłuchajmy poety:

Kończy się jakaś epoka  
zaczyna się  
nowa epoka i artyści czują się chwilami  
zobowiązani  
do stworzenia dzieła godnego  
naszych wielkich czasów  
niezwykłych  
tymczasem okazuje się  
że jakaś epoka już się skończyła  
inna się zaczęła  
jedni to zauważyli inni  
nie zauważyli  
  
robią więc to i owo  
i tak dalej  
po końcu tamtej epoki  
i na początku nowej epoki  
  
nie tylko artyści  
  
coś się skończyło  
nic się nie chce zacząć  
może się już zaczęło<sup>1</sup>

Takim cytatem należałoby właściwie zakończyć uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia. Dobrze to bowiem zamknięcie rozważań o drogach i zaułkach, rozwoju i zastoju tej gałęzi naszej najnowszej litera-

---

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Nic w płaszczu Prospera*. Warszawa 1962, s. 24—25.

tury: „jakaś epoka już się skończyła inna się zaczęła... robią więc to i owo i tak dalej po końcu tamtej epoki i na początku nowej epoki”.

Cytację o końcu i początku epoki zaczerpnąłem z wiersza poety, który jest także autorem kilku wybitnie ciekawych utworów dramatycznych. Sojusz, nawet personalny, poezji z dramatem, ściślej: lirycznej refleksji z dramatem poetyckim — jest momentem charakterystycznym nowego i najnowszego dramaturgii. Myślę tu nie o formalnie, wersyfikacyjnie poetyckim dramacie (ten ostatni manifestuje swą obecność przez cały ciąg XX-lecia), lecz o elementach lirycznej dowolności w układzie dzieł, o umieszczaniu ich w celowo rozbudowanym polu skojarzeniowym, o metaforyzacji dramatu, o zamianie techniki tradycyjnie uznawanej za realistyczną na poetycki syntetyzm i zasadę reprezentatywności problematyki dominującej. Symbioza dramatu z innymi dziedzinami literatury trwa nie od teraz; zjawisko to, jak sądzę, można by rzutować wstecz na całe XX-lecie. Wypadłoby wówczas mówić o kolejnym oddziaływaniu na dramaturgię: literatury reportażowej, sprawozdawczej, dalej realistycznej prozy powieściowej, lirycznej refleksji na koniec.

Taką akurat schematyzację, wedle gatunkowych powinowactw, da się przez materiał przeprowadzić — jeżeli nie ze szczególną precyzją, to także bez gwałtu nad literackimi dokumentami okresu. Bo gdy oto — powołując przykład — taka *Wielkanoc* Stefana Otwinowskiego, dramat pisany pod koniec wojny, da się jakoś umieścić w tradycji Wyspiańskiego, to z drugiej strony jest ten utwór fragmentem wielkiego „zdania sprawy” z tragedii wojennej, jest ten utwór fragmentem zjawiska ogólnego dla całej literatury polskiej, która na pewien czas zamieniła się w jeden wielki zapis doświadczenia zbiorowo przeżytego, w pamiętnik, nekrolog, dokumentację nie tylko uczuciową. Udramatyzowanym zbiorem reporterskiego materiału z ledwie wczorajszej historii, zgłębia historiozoficznym reportażem miały być sztuki takie, jak *Ziemia oskarża* Wandy Karczewskiej, czy — przykład jakże od poprzedniego różny — *Zamach* Brezy i Dygata. W bardzo rozmaity sposób owa sprawozdawcza intencja okazała się w różnych utworach, inaczej w takiej literaturze, jaką prezentuje *Wiosna* Flory Bieńkowskiej, inaczej w utworze o określonej już randze artystycznej, jak *Dom pod Oświęcimiem* Hołuja, jeszcze inaczej, w kilka lat później, sprawozdawcze cechy okaże *Dom na Twardej* Kazimierza Korcellego. Trudno tu mówić o podobieństwach, ale przecież nawet utwór tak pozaseryjnie oryginalny jak *Dwa teatry* Szaniawskiego, prowadzi konfrontację realizmu na scenie z makabryczną fantastyką historii realnie aktualnej, jest też po swojemu sprawozdaniem z czasu, w którym sztuka okazała kłopotliwą niewspółmierność wobec wydarzeń.

W dziesiątkach utworów pisanych pod bezpośrednim naporem tematu wojennego, a i w lata potem, znajdujemy udratyzowane fragmenty „kroniki walczącego miasta”, „reportaże sceniczne”, „reportaże dramatyczne”; rangę typowości niech zyskają tytuły takie, jak: *A działo się tak niedawno* czy *Miasto się broni*. Razem to przewaga widowiska dramatycznego nad dramatem. Kronikarski pseudoautentyzm, sprawozdawcza panoramiczność, widowiskowość, określenie „reportaż” w podtytule — to dla pierwszych lat naszej powojennej dramaturgii jest tak samo charakterystyczne, jak dla jakiegoś innego okresu pojawienie się podtytułów: „sztuka sensacyjna”, „komedia kryminalna”, jak tak ważne dla nowatorów drugiej połowy XX-lecia określenie „tragifarsa” (był przed kilku laty także jeden „komidramat”). Dramat tamtych pierwszych lat posiada określone pokrewieństwo tematu i nastroju, nastawienie na relację z przeżytego, tak w sferze wydarzeń i polityki, jak w sferze świadomości społecznej. Jeżeli i wtedy ktoś objaśniał swój utwór określeniem „tragikomedii” bądź „misterium” (tak w utworach Wojciecha Bąka), to bądźmy pewni tradycyjności takich określeń, mało mają one wspólnego z programowym odrodzeniem awangardyzmu w dziesięć lat później. Bądźmy pewni, gdy spotkamy dzieło z ustalonym pod tytułem gatunkiem: „tragedia z towarzyszeniem klarnetu”, że to tragedia z ostatnich lat — lata pierwsze były patetyczne i poważne, nawet w komedii.

Czy okres następujący, okres programowego formowania oblicza dramatu według ostrych i wąskich kryteriów realizmu socjalistycznego, czy rzeczywiście stał ten okres pod znakiem dominowania prozy powieściowej? Tak i nie. Wprowadzenie wówczas na scenę — ze staraniem o obyczajową wierność i wyrazistość ideową — *Lalki* w 14 obrazach oraz *Pensji pani Latter* nie było koincydencją przypadkową, nie stanowi przecież argumentu w interesującej nas kwestii. Przerabianie powieści na scenę, jak na scenariusze filmowe, jest zjawiskiem ogólniejszym, tłumaczy się strukturą współczesnego układu repertuarowego oraz specyficznymi wymogami masowego odbioru, w którym pozycja popularna zyskuje jeszcze na popularności, gdy ją się przekłada na nowy rodzaj sztuki (atrakcja spotkania ze zjawiskiem już po części znanym, równoległa do atrakcji zaskoczenia zjawiskiem całkiem nowym). Tak jest, uroczystość, z jaką *Lalka* wkroczyła na scenę Teatru Polskiego, nawet programowy realizm realizacji — nie świadczą jeszcze o niczym. Przeciw założeniu o jakiejś szczególnej roli techniki powieściowej wysunąć można także fakt, że osławiona teoria bezkonfliktowości, tak bardzo zbliżająca akcję dramatu do powieściowego opisu, nie dała w Polsce widocznych efektów. A jednak, gdy zważymy, jak rygorystycznie dramat tamten trzymał się realiów i sfery obczaja-

jowej, jak bardzo był nastawiony na modelowo kompletny obraz sił społecznie czynnych (schemat wzrostu żywiołów pozytywnych, pokonanie wrogich), gdy przypomnimy zasadę uzupełniania brakującej sztukom dramatycznym problematyki (*Grzech* Żeromskiego, *Niemcy* Kruczkowskiego), to związki z powieścią, z powieściową pełnią obrazu życia i z powieściowym dydaktyzmem, staną się mniej wątpliwe. Mam przecież w zapasie argument poważniejszy, nie z dziedziny estetyki gatunków, lecz z dziedziny ich społecznego funkcjonowania.

Oto teksty dramatyczne tamtych kilku lat nie były, ściślej rzecz biorąc, częścią widowiska teatralnego taką, jaką zwykle bywa tekst literacki, elementem upodrzednionym wobec nowej jakościowo całości — nie, to raczej teatr był dodatkiem do tekstów. Dramat rozpisywano na role, prezentowano na scenie, to był jeden ze sposobów zrealizowania dialogów i didaskaliów utworu zasadniczo takiego samego, jak ten, który zamiast do reżysera trafiał do drukarni i siedł w świat w postaci książki. Sposób tworzenia, sposób transponowania rzeczywistości ludzkiej w sztukę był w gruncie ten sam, prawie ten sam. Tyle że inne były rygory objętości, a i większe nasycenie dialogami w tym typie odtwarzania widoku świata, w którym opis zastępowała werystyczna dekoracja i sceny masowe, czyli w dramacie. Dokładniej zaś — w dramacie zrealizowanym jako widowisko teatralne. Teatr dodawał swoimi sposobami to wszystko, czego tekstowi dramatycznemu brakowało do epickiej pełni — ale co w literackiej wersji dramatu było oznaczone, tak samo przy pomocy objaśnień, jak przez układ akcji, schemat rozwiązania itd. Przecież pełne prawo obywatelstwa miały w tamtym dramacie tak zdecydowanie powieściowe jakości, żeby dać przykład, jak piękno przyrody, jak iluzja perspektywy nie scenicznej, ale prawdziwej, jak rekonstrukcje — w intencji dokładne — atmosfery, stosunków i kształtu wydarzeń przedstawionych.

Czy ma to znaczyć, że uważam utwory takie, jak *Rusinka Pawilon pod sosnami*, jak *Dobrego człowieka* Gruszczyńskiego, *Dr Annę Leśną* Krzywickiej, *Brandysa Sprawiedliwych ludzi*, jak *Kreta* Lutowskiego, i parę dziesiątków innych — nie za dramaty, za coś innego niż dramaty? Skądże. Były to dramaty i w intencji piszących, i spełniały wszelkie wymogi formalne gatunku, trafiały na scenę... Nie zawsze były źle napisane jako dramaty, wielu dobrych aktorów znalazło tam dobre role, nie czas tu się rozwodzić, jak bardzo rygorystyczny realizm kryteriów dopingował reżyserów do drobiazgowego szlifowania warsztatu. Czy jednak z każdego spośród tych dramatów, nie zmieniając ani na jotę problematyki, nie można by zrobić powieści? produkcyjnej, historycznej, antyimperialistycznej itp.? Spróbujcie zaś przepisać na powieść — ot, *Imiona władzy* Broszkiewicza. Już w pierwszym cyklu tej dramatycznej

trylogii mamy wyłożone zasady władzy w dialogu z partnerem milczącym, z partnerem, jak się nagle w finale sceny okazuje, martwym, rzymska racja stanu dyskutuje z niemą ofiarą tejże racji. Bez tego czysto teatralnego, obrachowanego na efekt sceniczny zabiegu nie ma dyskusji o „imionach władzy” takiej, jaką Broszkiewicz chciał nam pokazać. Na pełnię obrazu powieściowego musiałby się złożyć inny typ uwarunkowań obu antagonistów, inny typ argumentacji, inna, na koniec, jasność autorskich rozstrzygnięć intelektualnych. Dobrze wyliczony efekt (wszystkie racje, słuszność, konieczność — po jednej stronie — po drugiej milczenie ofiary) zniknąłby razem z dramatyczną aforystycznością tej sceny. To by można było przetłumaczyć na język publicystyki, ale to nie byłaby dobra robota, raczej moralistyczne gładzenie, to by było jakościowo coś odmiennego.

Odwrotny przykład nieprzekładalności: gdy Leon Kruczkowski przerobił na dramat powieść Andriejewa o gubernatorze, przewrócił do góry nogami, uspołeczniał zasadnicze tezy rosyjskiego pisarza, te dotyczące psychologicznego molocha władzy. Toteż musiałby dokonać zasadniczych zmian w ideowych akcentach sztuki Kruczkowskiego ktoś, kto by z kolei chciał ją zapisać jako realistyczną prozę fabularną — czy, co było by równie deformujące, jako prozę dyskursywną. Jak wiadomo, krytycy mieli sporo kłopotu ze streszczeniem, z opisaniem własnymi słowy wątków problemowych *Śmierci gubernatora*; jak wiadomo, krytyk streszczając utwór dramatyczny, dokonuje pospolicie fabularyzacji powieściowej, stara się dla własnej i czytelnika wygody doprowadzić utwór z gatunkowej reguły syntetyczny do postaci analitycznej, dopisuje epickie konsekwencje, uzasadnienia, ulogicznia wedle zasad realizmu powieściowego. Posłuchajmy fragmentu prozy Różewicza:

Tak się złożyło, że miałem już czterdzieści lat, kiedy przystąpiłem do egzaminu dojrzałości. Egzamin ten zdają zazwyczaj młodzi ludzie [...]. [...] różne wypadki spowodowały, że składałem ten egzamin z dwudziestoletnim opóźnieniem. [...] Wielki zamęt wywołała pewna zmiana w organizacji egzaminu dojrzałości. Egzaminatorami byli obecnie wszyscy ludzie, bez względu na wiek, zajęcie i stan umysłowy. Dzieci i staruszkowie. Panienki. Sąsiadki. Księża. Konduktorzy. Jeden lekarz i jeden krytyk. Wujek. Trudno doprawdy wyliczyć wszystkich egzaminatorów. Tymczasem ja jeden byłem abiturientem [...] <sup>2</sup>.

Od zdania, w którym poinformowano nas o „pewnej zmianie w organizacji egzaminu dojrzałości”, rozumiemy, że nie poruszamy się w kręgu konwencji realizmu biograficznego; że tak pojęty egzamin dojrzałości nie stanowi możliwego tematu „porządnie” ułożonej powieści. To też na ten temat Różewicz napisał *Kartotekę*. Powiedział o niej: „Sztuka ta jest realistyczna i współczesna”. Słusznie, trudno o przykład utworu

<sup>2</sup> T. R ó ż e w i c z, *Przerwany egzamin*. Warszawa 1960, s. 133—134.

bardziej przepojonego autentyzmem, bardziej sumiennie współczesnego — ale to realizm na konstrukcję powieściową nieprzekładalny. Chyba na potok luźnych skojarzeń, chyba na prozę pokrewną otwartej formie poematu, pokrewną jakiejś lirycznej spowiedzi o sobie samym dla współczesnych... W każdym układzie realizmu fabularnego bohater *Kartoteki* straciłby reprezentatywność ideową na rzecz socjologicznej typowości, dramatyzm losu by się roztopił w biograficznej chronologii, biograficznej konsekwencji, zupełnie inaczej by funkcjonowała w powieści masa szczegółów wspomnieniowych, które takiej wagi nabierają w *Kartotece*. Nad „realistyczną i współczesną” sztuką tego rodzaju nie ma już patronatu i dominanty powieściowej fabulacji.

Tu konieczna dygresja: jeżeli z jakąś racją można przeciętną sztukę produkcyjną nazwać dramatem *sui generis* powieściowym, to nie ma to nic wspólnego z zagadnieniem tzw. sceniczności. Literackość takiego oto dramatu produkcyjnego nie była przeszkodą, jeśli idzie o realizację sceniczną: poddawały się one stosunkowo łatwo zabiegom inscenizacyjnym, nie były to utwory antyteatralne, ani nawet ateatralne. Dramat taki zostawiał reżyserowi, widzowi (a i autorowi) mało „luzu interpretacyjnego”, był jednoznacznie gotowy już w tekście — ergo, był łatwy, wymagał tak samo wiele warsztatowej biegłości, jak mało angażował inwencję twórczą — i intelektualną — ludzi teatru. I odwrotnie, utwory, których problematyki nie da się wprost przełożyć na ciąg powieściowych konsekwencji, utwory stanowiące autentyczną partyturę jakiejś możliwej realizacji scenicznej, te utwory bywają niejednokrotnie bardzo kłopotliwe, trudne do wystawienia. Powinny być takie, im bardziej są utworami specyficznie dramatycznymi, im bardziej operują sumą jakości potencjalnych, których niepodobna wprost przekazać za pomocą innego gatunkowo sposobu zapisu literackiego.

Niezależnie natomiast od pytania o sceniczność, niezależnie od lepszego czy gorszego przylegania konkretnych dzieł do mocno niepewnego, zmiennego kryterium teatralności dramatu, a nawet: dramatyczności dramatu — niezależnie od tego wszystkiego wolno stwierdzić swoistą równowagę dramatu i powieści produkcyjnej, dramatu i powieści w okresie realizmu postulatycznie socjalistycznego, warto zauważyć swoistą wymienną problemową między tymi dwoma gatunkami. I tu, i tam zasadniczo tak samo, przy pomocy podobnej techniki, prezentowano rzeczywistość społeczną. Jednoznacznie. Jak już wspomniałem, bez luzu interpretacyjnego. Cóż zaś nastąpiło, gdy problemy i osoby dramatu straciły tę konturowo wyrazistą jednoznaczność, gdy przestały być jasno napisaną receptą na rozumienie naszego i wrogiego nam świata? Gdy — parafrazując powiedzenie jednego z młodszych dramatur-

gów — bohater sztuki wystąpił przed nami na scenie „jako facet i nie-facet”...

Kilka lat temu napisał Ireneusz Iredyński sztukę *Figlarz w komisariacie*, twór nieosobliwie udany, jakże przecież swym groteskowym ni-by-filozofowaniem trafiający w motyw przewodni wielu znakomicie poważniejszych utworów najnowszych: sztuka *Figlarz w komisariacie* programowo poświęcona była zatracie jednoznaczności — osób, sytuacji, słów, poglądów. Czyli zjawisku, które stało się — jeżeli odliczyć pewną liczbę utworów związanych wprost z publicystyką wokół Października — czymś charakterystycznym dla dramaturgii lat ostatnich. Na dobre i na złe dla tej dramaturgii zatarciu uległa wyraźnie przedtem oznaczona linia między autorskim „tak” i autorskim „nie”; w najlepszym razie linia ta przemieniła się w meandryczny zygzak szukania prawdy, w najgorszym (dla jednoznaczności) zakwestionowano w ogóle sensowność rozgraniczania pola semantycznego utworu na stronę słuszności i niesłuszności, jeżeli już i semantyki utworu nie uznano za zbędne obciążenie tradycją. W każdym razie powstał ów luz interpretacyjny, rozrosły się marginesy niedopowiedzeń, pole poszukiwań, na którym tak łatwo zbląkać się widzowi, krytykowi, reżyserowi, nade wszystko zaś autorowi. Ale to odrębna kwestia, wykraczająca poza indywidualną świadomość i rozeznanie każdej z wymienionych grup konsumentów i twórców.

Czy nad najnowszą twórczością dominuje liryczna refleksja? Cóż, jak się wspomniało, wielu poetów popróbowowało dramatopisania: Różewicz, Karpowicz, Herbert, Grochowiak, Drozdowski... Jasne, że to pewien wpływ wywarło, inwazji przecież żywiołu poetyckiego na dramat nie wytłumaczymy osobami poetów. Gałczyński już nie żył, gdy powstał klimat, w którym należyte echo znalazła jego groteska satyryczna, w którym w różny sposób nawiązano do jego miniatur dialogowych. Nie przez piszące dramaty osoby poetów wtargnęła do literatury teatralnej metaforyczna wielowartościowość sensów, symboliczne uogólnienia, właściwy liryce współczesnej syntetyzm wyrazu i fragmentaryzm. Nie dlatego schemat ideowej jednoznaczności przemienił się w schemat poszukiwania, w serie pytańników, a dominowanie powieściowej przedmiotowości ustąpiło placu osobistemu stosunkowi do tematu. Tendencja to powszechniejsza niż upodobania indywidualne, objawia się w przeróżnych maskach i kostiumach stylizacyjnych.

Przed trzema laty w jednym z numerów „Dialogu” znalazły się obok siebie dwie sztuki: *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* i *Krucjata*. Jedna wierszem, druga prozą; jedna wyszła spod pióra dramaturga renomowanego, drugą pisał debiutant. W obu sztukach występują: Agamemnon, Klitemnestra, Ifigenia. W obu nawiązanie do tematu antycznego ma



wszelkie cechy poetyckiej metaforyzacji. Jest próbą postawienia generalnych pytań o człowieka przy pomocy znanego z tradycji literackiej systemu znaków. A przecież nie ma mowy o podobieństwie stylistycznym obu utworów, akcja jest całkiem różna, inne założenia, intencje, zawartość intelektualna. To tylko z przypadków polityki redakcyjnej miesięcznika „Dialog” wynikło zestawienie tragedii Romana Brandstaetera ze sztuką Krzysztofa Choińskiego. Wszakże wspólne obu utworom operowanie sygnałem antycznym nie da się nazwać przypadkiem. To jedna z tendencji stylizacyjnych — i tematycznych — szczególnie manifestowanych ostatnio. Oczywiście, nic nowego nie tylko pod słońcem, ale i w naszym XX-leciu: jeszcze w czasie wojny pisała Anna Świrszczyńska *Orfeusza*, nic wspólnego z omawianym tu okresem (prócz daty premiery) nie ma „komedia pozornie cyniczna” Swinarskiego o *Achillesie i pannach*, przez kilkanaście lat tworzył Ludwik Hieronim Morstin *Trylogię antyczną* — idzie przecież o nasilenie tendencji, a także o to, iż nie występuje ona, jak przedtem, w izolacji, ale razem z innymi, jakże różnymi, zabiegami poetyzacji, że to działa w swoistym systemie. Inny przykład tendencji manifestowanej dość powszechnie wskaże jednak, że do problemów stylizacji w żadnym razie oblicza dramatu w latach ostatnich sprowadzić się nie da.

Cechą oto rozpowszechnioną jest nawiązywanie do narodowej tradycji poetyckiej, szczególnie do pozycji utrwalonych w kanonie lektur szkolnych, takich jak wielcy romantycy, jak Wyspiański. Nawiązania przeprowadzane wedle krańcowo różnych sposobów. Takich np., jak rozgłośne kpiarstwo z naczelnego wieszczka i z umiejętności wieszczania w *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka. Albo jak przeplatanie narodowym, właśnie „szkolnym” cytatem aktualizującej adaptacji *Ptaków* Arystofanesa. A jak zawikłany związek z tradycją, z kręgiem *Dziadów* i *Kordiana*, obserwujemy w *Kartotece* Różewicza: jest tam i nawiązanie przez negację do koncepcji bohatera narodowego, jest eksplorowanie tekstów, jest antyromantyczna „godzina myśli” i „spowiedź dziecięcia wieku”. W obrazach historycznych Stanisława Grochowiaka pt. *Król IV* część druga nosi tytuł *Spisek koronacyjny*; nie na tytule jednak tylko zasadza się aluzyjność literacka, przenikająca cały utwór. Rzecz nie w szpikowaniu dzieł aluzjami i cytatami; utwory, o których myślę, najdalsze są od literatury erudycyjnej, nastawionej na zabawę w cytato-we inkrustacje i zgadywanki. Nie ma tu co zgadywać, autorzy odwołują się do tekstów notorycznie znanych; nie ma stylistycznych inkrustacji, klasycy narodowi wprowadzani są na siłę, brutalnie i zgrzytliwie. Zjawisko tłumaczy się czymś innym — najłatwiej zauważyć, że to wyraz krytycznego, a nawet szyderszego stosunku do historycznych przesłanek kształtowania się mentalności narodowej. Przeszość literacka, poezja

romantyczna na pierwszym miejscu, występuje w dwojakiej roli: jako świadectwo określonego typu świadomości i jako czynnik z kolei kształtujący świadomość generacji następnych, żywotny po swojemu do dziś.

Ale to również podjęcie od nowa, w jakże zmienionych warunkach, starej, romantycznej problematyki, stawianie pytania o stosunek jednostki do zbiorowości, pytania o osobistą odpowiedzialność indywiduum za udział w procesie nadindywidualnym, społecznym — to kolejna próba gruntowania głębi samotności wśród ludzi, ideowe zmaganie się — jakże romantyczne! — o prawo moralne do decydowania za siebie i tylko za siebie, o prawo do pełnego, kreacyjnego zaangażowania w życie narodu, wpływu na jego rozwój. Nie jest to splot idei wzajemnie się wykluczających, lecz, właśnie z romantyzmu się wywodząca, polemika o granice wolności, o sens wolności. Jeżeli w taki, już nie tylko powierzchowny sposób obserwować będziemy epidemię poetyckiego cytatu i aluzji, ów domowy spór z tradycją, potrafimy zakreślić wspólne pole uczulenia na romantyzm między zjawiskami tak diametralnie różnymi, jak ostatnie sztuki Leona Kruczkowskiego i, dajmy na to, *Policją* czy *Indykiem* Mrożka.

Różne, często przeciwstawne tendencje ideowe objawiły się na tym wspólnym polu, trudno by też kilka dziesiątków utworów, pisanych w ostatnich siedmiu-ośmiu latach doprowadzić do wspólnego mianownika. Jeżeli jednak krążenie wokół cytatu i dylematu romantycznego stanowi jedną z cech charakterystycznych okresu, to takie nawiązanie w połowie w. XX może znaczyć, w planie gatunkowym, tylko to, że dramat nasycy się elementami poetyckimi, że zbliża się do syntetyzmu zapisu lirycznego, że rozluźnieniu ulega tradycyjna struktura dramatu. Oto najnowsza manifestacja tego zjawiska, ciekawa niezależnie od wartości utworu: *Ballada polska* Bohdana Drozdowskiego. Utwór pisany ze staraniem o dokładność realiów, dat, celowo uprozaiczony w warstwie leksykalnej — na pewno w intencji dramat realistyczny tak w sferze lokalizacji, motywacji, jak języka. A jednak: ballada, ballada o tragedii narodowej, na scenie obecny jest bez przerwy Mickiewicz. I jako autor do znudzenia cytowany przez jedną z postaci dramatu, i problemowo, bo mowa o ofiarństwie, bohaterstwie bez nadziei, o wierze w cudowne zbawienie narodu. W finale *Dziadów*: „każdy w swoją drogę”, u Drozdowskiego, kontrastowo wobec Mistrza, obok siebie zostają na pustej scenie żołnierz AK i AL, symbolicznie razem — obaj ranni. Realizm jakże bliski poetyckiej rozlewności jakiejś *Róży* Żeromskiego, poemat o losie polskim... Przykładem z kolei świetnym symbiozy ostrego realizmu obyczajowego z „balladowością”, przykładem swoiście poetyckiej rytmizacji współczesnego autentycznego fragmentu życia

niech będzie *Lalek* Zbigniewa Herberta. Ręki i refleksji poety dopatrzemy się nie tylko w „średniowiecznej balladzie” Tymoteusza Karpowicza *Zielone rękawice*, ale tak samo w tegoż Karpowicza sztuce jak najbardziej współczesnej: *Wszędzie są studnie*.

Schematyczny podział dramaturgii lat dwudziestu wedle kolejnego przyporządkowania sztuk to reportażowej sprawozdawczości, to realizmowi powieściowemu, na koniec refleksji lirycznej, niczego jednak dobrze nie tłumaczy, nawet jeżeli daje okazję do uwag, które wykraczają poza klasyfikację mechanicznie gatunkową. Nie pomoże tu także ewentualne poszerzenie, ulepszenie schematu, ot, chociażby wyróżnienie między fazą powieściowej jednoznaczności a fazą lirycznej wieloznaczności takiej tendencji, w której wykryć by się potrafiło dominowanie akcentów czysto publicystycznych. Schematyzacja na zasadzie dominant gatunkowych — niech by była możliwie precyzyjna — ma nikłą wartość interpretacyjną, nie ujmuje bowiem: ani specyfiki pisarstwa dramatycznego, ani przyczyn kolejnych przemian, nie określa także funkcji społecznej tego pisarstwa.

Teoria rodzajów literackich pewną ręką kreśli granicę między dramatem i innymi gałęziami twórczości literackiej. Jakże inaczej bywa w praktyce historycznej życia literackiego, jak mało ma dramatopisarstwo swej rodzajowej autonomii. XX-lecie literackie Polski Ludowej dostarcza przykładu na całkowite właściwie wtopienie dramatu w rytm ogólnej dynamiki przemian — to wszystko, co byśmy powiedzieli o dominantach gatunkowych w dziedzinie dramaturgii, dałoby się *mutatis mutandis* wyrokować o całej reszcie literatury. Przeżywała ona okresy sprawozdawczości wobec historii, ucieczki w historię, swego czasu liryka próbowała dostosować się do psychologicznego i obyczajowego realizmu, bywała powieść publicystyczna, bywa subiektywnie refleksyjna i filozofująca na miarę liryki problemowej... Gdy zaś na dobitkę weźmiemy pod rozwagę notoryczną od dawna wtórność dramatu polskiego wobec lepiej zaawansowanych dyscyplin literackich, to tym bardziej wątpliwy okaże się przegląd gatunkowo wyodrębnionego dramatu, który rzekomo we własnym nurcie ulegał takim lub innym transformacjom, dominantom. Zgadzam się z diagnozą Puzyry:

Nikt, zdaje się, nie ma wątpliwości, że dramat jest w obecnej chwili najbardziej martwym gatunkiem literackim, płacząc się daleko w tyle za współczesną polską prozą i publicystyką. [...]

Kryzys dramatu, prawdę powiedziawszy, trwa w Polsce od czasów Witkiewicza<sup>3</sup>.

Przypuśćmy nawet, że po kilku latach, mając w rękę już po r. 1956 napisane utwory dramatyczne Kruczkowskiego, Różewicza, Mrożka, le-

<sup>3</sup> K. Puzyra, *Dramat*. W: *Rocznik literacki 1956*. Warszawa 1957, s. 91, 92.

piej może byśmy sądzili o różnorodnej oryginalności tego gatunku u nas. Nie zmieni to jednakowoż sądu ogólnego, jeżeli dramat obejrzymy w perspektywie literatury całego okresu: każdy z możliwych zabiegów periodyzacyjnych będzie się dla dramatu zgadzał z resztą, jeżeli tylko zasada periodyzacji będzie taka sama. Ta sama będzie dynamika rozwoju, podobne dominanty tematyczne, idee kolejno propagowane i kontestowane, pewne podstawowe wyznaczniki stylu. „Filozof powinien oswajać konieczność” — napisał w *Jaskini filozofów* Zbigniew Herbert. Zgoda na tę postulatyczną definicję — lecz co powinien „oswajać” dramaturg? co powinien robić takiego, czego by i każdy pisarz nie uważał za główny cel swego zawodu? Cóż, ukazuje naturze jej własną twarz, przechadza się po drodze życia, spiera się z sobą i innymi o to, czym jest natura i jaką drogą powinien się przechadzać... niczego tu własnego pisarz dramatyczny nie ma. Chyba że zmienimy perspektywę, chyba że zechcemy sobie przypomnieć widowiskowe, teatralne przeznaczenie tego literackiego gatunku.

Nie dlatego, iż pewna część produkcji dramatycznej trafia na scenę — albo trafi, i ma w ten sposób szansę nowego oddziaływania, staje się nową jakością. Idzie natomiast o to, że każdy utwór dramatyczny jest — niezależnie od realizacji — widowiskiem potencjalnym, że realizacji tej potencjalnej widowiskowości dokonujemy nawet przy lekturze, także przy lekturze. Z rozważań poprzednich wynika, wolno sądzić, że nie ma prostej zależności między bardziej lub mniej autentycznym dramatyзмом a teatralnością, między, powiedzmy inaczej, dramatycznością tekstu, której nie potrafimy zamienić na inny zapis literacki, a zdolnością do realizacji na deskach teatru, możliwością bycia częścią składową spektaklu. Nie ma tu prostej zależności. Analogicznie czymś całkiem różnym będzie ciąg literackich konsekwencji rozwoju dramaturgii, czymś mocno odmiennym — tekst dramatyczny wtopiony w ciąg rozwojowy teatralnej sztuki widowiskowej. Posłużę się przykładem trzech sztuk Zbigniewa Herberta. Są to: *Drugi pokój*, *Jaskinia filozofów*, *Lalek*.

Najpierw *Drugi pokój*. Oto spis osób występujących: „On, Ona, To, co jest za ścianą”. Nie wiem, ile jest w całej literaturze polskiej utworów równie lakonicznych, tak doskonale zwartych, tyle mówiących o pewnych fundamentalnych cechach zachowania ludzkiego — a bez jednego słowa komentarza, bez nawet aluzji oceny. A jeżeli jeszcze dodamy, że ta zaiste uniwersalna aksjomatyka ludzkiej drapieżności tyczy się spraw całkowicie aktualnych, że strona fabularna porusza problem mieszkaniowy, że utwór ten wykrywa krytycznie deformacje moralne, powodowane pozycją materialną zainteresowanych, czyli że to utwór ideowo aktywny — to już trudno dalej komplementować! Chyba jesz-

cze tak, iż pewne doświadczenia współczesnego teatru awangardowego — myślę nade wszystko o Beckettzie — nader zgrabnie i oryginalnie doprowadzone zostały do poziomu realnej, powtarzalnej i określonej sytuacji ludzkiej, a nie straciły swej modelowej wyrazistości.

*Jaskinia filozofów*. „Rzecz o Sokratesie” — jak nas objaśnia autor: „Opowieść z pestką. [...] Pełna słów, aluzji i pauz”. Nikt nieuprzedzony nie rozpoznałby w tym przyszłego twórcy *Drugiego pokoju* (*Jaskinia* była opublikowana półtora roku wcześniej). Każdy bez trudu rozpozna w tym toczącą się wokół Października dyskusję o władzy, o prawach, klasyczne zaś pytanie humanizmu o wzajemny stosunek rozumu do dobra i szczęścia ma w tej sztuce sens ogólny, ale także wyrasta z publicystycznej wrzawy, z intymnych niepokojów prywatnego obywatela. Temat antyczny, chóry w intermediach, filozofujące dywagacje o nędzy i świetności naszego ludzkiego myślenia moralnego — wszystko podszyte arcypolskim „jak być”; razem, wbrew pozorom, mniej uniwersalne od takiego *Drugiego pokoju*, pokrętne. Utwór dla r. 1956 niebywale znamienity, od stylu po mnogość ideowych znaków zapytania; mozolna próba zbudowania refleksyjnej zasłony między poetą a gwałtowną falą wydarzeń. W takim wypadku każda maska, każda próba ucieczki w generalia, wszelaki sceptycyzm świadczą, jak negatywy, o głębi żywiołowego zaangażowania współczesnego.

I teraz *Lalek*, przedziwność dramaturgiczna, „sztuka na głosy”, dla której autor rad by wymyślić specjalny gatunek literacki. Znowu dostaliśmy do rąk coś, co zastanawiająco nie zdradza autora dwu utworów poprzednich. Ale to już sprawa indywidualnego rozrzutu możliwości kreatywnych autora, te wolno oceniać dla niego jak najpochlebniej. Co innego uderza, gdy *Lalka* rozpatrujemy w perspektywie naszej literatury dramatycznej. Niby nic nowego: literatura faktu, Lorca jako przykład łączenia ludowej balladowości z brutalnym realizmem, awangardowy montaż scen i fragmentarycznego dialogu... niby tak, lecz gdy razem powstaje dobry utwór, to się nie mówi o eklektyzmie, chwali się za twórcze nawiązanie. W sztuce o *Lalku* uderza właśnie nie wtórne, nastawione na nowość *à tout prix* poszukiwanie konwencji, ale swobodne, naturalne posługiwanie się całym bogactwem współczesnego warsztatu pisarskiego: reportażowym autentycyzmem, dialektem i żargonem, efektami filmowymi i akustycznymi, zbliżeniami głosu i postaci, fragmentaryzmem układu i rygorystycznie zamkniętą strukturą całości. Serie stylizacji pracują tu zgodnie jako styl, wszystko przerabia się na poezję.

Trzy utwory, z których dwa bez wątpienia autonomicznie wybitne, a wszystkie o randze wysokiej reprezentatywności. W perspektywie historyka literatury dramatycznej każdy z tych utworów zasługuje na specjalny paragraf. A jak to wygląda od strony teatru?

*Jaskinia filozofów* należy do tzw. dramatów niesceniczych. Określenie takie niewiele znaczy: nie ma w rzeczywistości dramatów niesceniczych, każdy można przenieść na deski sceny, byle starczyło dobrej woli i inwencji — no i byle się opłacało z punktu widzenia instytucji, jaką jest każdy teatr. Rzecz nie tylko i nie przede wszystkim w opłacalności czysto ekonomicznej (choć to też moment ważny), rzecz w opłacalności, nazwijmy ją, widowiskowej. Musi powstać określone minimum zainteresowania utworem: reżysera, zespołu, dyrektora, którzy określony tytuł muszą zobaczyć w określonym ciągu repertuarowym; wreszcie trzeba sobie wyobrazić widzów, ich zainteresowanie, ludzi, wobec których włożony wysiłek po swojemu się „opłaci”. W tym sensie *Jaskinia filozofów* była i jest wątpliwą pozycją repertuarową. W najlepszym razie stanowi materiał dla scenek eksperymentalnych, z programowo wrachowanym w spektakl niepowodzeniem.

*Drugi pokój* powstał jako słuchowisko radiowe, dopiero wtórnie autor opracował wersję sceniczną. Wystawiony w Kielcach za dyrekcji znanej z ambicji repertuarowych i odwagi poszukiwań (reżyserowała Irena Byrska), wystawiony potem na jednej ze scen kameralnych stolicy jako praca dyplomowa, nie wszedł do „normalnego” repertuaru, nie stanowi widać materiału dostatecznie widowiskowo atrakcyjnego, by wypełnić teatralny wieczór. Jeżeli zaś idzie o *Lalka* — a i on pisany był dla radia — to, niezależnie od prób realizacji, łatwiej w samej rzeczy wyobrazić sobie ten utwór jako podstawę znakomitego słuchowiska albo widowiska telewizyjnego. Jakich sposobów inscenizacyjnych wymagałoby przedstawienie teatralne?

Mniejsza o brak synchronii między tekstem dramatycznym a tym, co w danym okresie uchodzi za sceniczne, co za niemożliwe do realizacji. Nie wiem też, czy można za regułę uważać, iż najciekawsze dla jakiegoś czasu dramaty — te właśnie całkiem nieprzekładalne na inne rodzaje zapisu — to takie, których się nie wystawiało w teatrze im współczesnym. Inna sprawa, że dowodów na uprzedzanie teatru prawdziwego przez teatr potencjalny, zawarty w tekstach, można by zebrać na przestrzeni ostatnich dwustu lat sporo. W Europie, w Polsce proces ten obserwujemy od czasów romantyzmu. Twierdzenie jednak, że mamy do czynienia ze stosunkiem odwrotnie proporcjonalnym między teatralnością utworu a jego oryginalnością, że, jednym słowem, zawsze im dramat ciekawszy, konsekwentnie dramatyczny, otwierający nowe drogi, tym trudniej godzi się ze standardami sceny — byłoby co najmniej ryzykowne. Trudno by ustalić taką prawidłowość. Ale pamiętajmy, że Tadeusza Różewicza *Akt przerwany*, z punktu widzenia czystej teorii dramatu najciekawszy utwór całego XX-lecia, sam autor nazwał „komedią niesceniczną”. *Akt przerwany* jest postulatywną propozycją teatru

jeszcze nie istniejącego: „Sztuka moja — pisze Różewicz — nie jest w obecnej formie przeznaczona ani dla teatrów, ani dla telewizji, ani dla radia”<sup>4</sup>.

Teatru jeszcze nie istniejącego chociażby dlatego, że zacytowane zdanie nie jest komentarzem do sztuki, ale stanowi integralny fragment tekstu. W tej chwili interesuje mnie nade wszystko to, że Różewicz uważał za konieczne wskazanie nie tylko na niesceniczność, ale także na nietelewizyjność i nieradiowość utworu. Tak samo z okazji mało repertuarowych sztuk Herberta trzeba było mówić o radiu i telewizji. Nastąpiło, jak widzimy, podwójne zmańczenie zagadnienia: najpierw wypadło wskazać na splecenie literackiej problematyki dramatu z ogólną dynamiką rozwoju literatury okresu; gdy zaś odwołaliśmy się do kryterium teatru i widowiskowego charakteru dramatu — stanęliśmy w gmatwaniu scenicznych i niescenicznych dramatów, dramatów dla teatru i dla innych, obdarzonych własną specyfiką instytucji przekazujących sztukę dramatyczną. Konieczne jest postawienie kilku sygnałów ostrzegawczych. Posłużmy się jeszcze jednym przytoczeniem z *Aktu przerwano*:

Teatr nasz, a właściwie polskie sztuki współczesne oparte są na „dramaturgii” tzw. flirtu salonowego. Różne postacie powiązane węzłami (takimi i owakimi) wymieniają zdania na temat różnych swoich przeżyć, uczuć itp. [...] Nasz teatr (nasz dramat) nie dlatego jest zły, że jest „nowoczesny”; jest zły, ponieważ jest nijaki. Jest to teatr bez koncepcji i bez idei. Maluczko, a na naszych największych (i najmniejszych) scenach ujrzymy adaptacje sceniczne: *Pana Tadeusza*, *Pana Balcera w Brazylii*, *Chłopów...* [...] Ani adaptowanie na scenę *Czerwonego kapturka*, ani książki telefonicznej, ani „męczenie” naszych klasyków nie stworzy współczesnego teatru polskiego. Wbrew „zachwytom” gości zagranicznych teatr nasz nie posiada własnego oblicza<sup>5</sup>.

Cóż jest przedmiotem gwałtownej inwektywy? Teatr polski? Tak, ale nie przypadkiem mamy dwa razy: „Teatr nasz, a właściwie polskie sztuki współczesne [...] Nasz teatr (nasz dramat) [...]”. Zrównanie niesłychanie charakterystyczne. Przecież Różewicz doskonale wie, że mówi o zjawiskach różnego rzędu, o stanie dramaturgii i poziomie teatrów. A jednak, gdy chce wyrokować o obliczu współczesnego teatru polskiego, mówi jednym tchem i o dramatopisarstwie, i o kunszcie scenicznym. Widocznie bez jednego drugie wydało się mu niepełne, puste — i *vice versa*. Czy jednak tego rodzaju integracja problematyki, na pierwszy rzut oka prawidłowa, zgodna z hasłem jedności nowoczesnego wyrazu scenicznego ze współczesną ideologią — nie kryje w sobie czegoś w rodzaju sloganu interpretacyjnego? a przynajmniej parcjalności autora? Warto się przez chwilę zastanowić.

<sup>4</sup> T. Różewicz, *Akt przerwany*. „Dialog”, 1964, nr 1, s. 5.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 5—6.

Gdyby kogoś z nas zapytano o polskie życie teatralne w XX-leciu, żeby tak bez długich wywodów i namysłu powiedzieć o najbardziej charakterystycznych momentach rozwoju, rzucić kilka przykładowych nazwisk, tytułów, gdyby tak o tę właśnie całość rzeczy dramatycznych i teatralnych zapytano — cóż by się odpowiedziało? A no, dość żywiołowo, zgodnie z pamięcią i społeczną gradacją zjawisk, pewnie byśmy powiedzieli o zniszczeniu i odbudowie życia teatralnego, o fenomenie teatralnej Łodzi w pierwszych latach niepodległości, o Leonie Schillerze i ludziach wokół niego, potem o planowej reorganizacji teatru, o Kazimierzu Dejmku, o polemice z okazji Krystyny Skuszanki w Nowej Hucie, o repertuarowej rewolucji po r. 1956, o scenach studenckich, o polskich scenografach — przychodziłyby na myśl dzieje organizmu teatralnego, ludzie którzy go uruchamiali; czy by trzeba wymienić współczesnych pisarzy dramatycznych? Leon Kruczkowski — i kto jeszcze? Unikalność nazwiska jest wymowna, a przecież należałoby rozważyć, czy nawet autor o tak znacznym autorytecie, tak obficie grany w całej Polsce, może swym dorobkiem legitymować, reprezentować oblicze współczesnego polskiego teatru? Oczywiście, że twórczość Leona Kruczkowskiego, podobnie jak w innej skali cała seria sztuk Jerzego Broszkiewicza, jak w jakimś odrębnym wymiarze utwory Herberta, Różewicza, Sławomira Mrożka, to wszystko składa się na oblicze współczesności teatralnej, ma swą wagę, na to się chętnie zgodzimy — trzeba być jednak bardzo abstrakcyjnym obserwatorem ostatnich dwudziestu lat, by mówić, że nad tą współczesnością dominowały wymienione przed chwilą indywidualności dramaturgów, te, albo jakieś inne, że mieliśmy do czynienia ze zjawiskami tak decydującymi, że należy mówić o — dajmy przykład największego kalibru — teatrze Kruczkowskiego jako o wzorcu kształtującym ogół spraw teatralnych w tym czasie. Tak nie było.

Już przegląd list repertuarowych wskazuje pierwszy powód ograniczenia funkcji dramatu współczesnego. Proszę obliczyć ilość krajową premier rozmaitych autorów: co roku pierwsza lokata bezapelacyjnie przypadnie Szekspirowi. W ostatnich latach o miejsce drugie, jakże daleko za angielskim poetą, spierać się będą Brecht i Broszkiewicz z Wyspiańskim. Klasyka światowa i narodowa, a jeszcze potem współczesne obce utwory — i dopiero potem rodzima dramaturgia współczesna. Pierwszym ogólnopolskim po wojnie uroczystym wystąpieniem w s p ó ł c z e s n e g o teatru był festiwal Szekspira. Potem na równych prawach ideowej i stylowej reprezentatywności odbyły się festiwale sztuk współczesnych radzieckich i polskich. Tamten festiwal sztuk polskich był wydarzeniem ważnym, wpłynął w sposób zdecydowany na oblicze teatru (teraz trudno sobie nawet wyobrazić tak ścisłą jak wtedy symbiozę



dramaturga ze sceną), co jednak, na dobrą sprawę, utkwilo w pamięci, jaki tytuł poza *Zwykłą sprawą* Adama Tarna? Bo nie autorzy byli ważni, nie ich mało zindywidualizowane dramaty, lecz zadeklarowana wspólnota postaw, metody tworzenia — ich teksty były czymś wtórnym, standardowym.

A potem? W październiku 1956 istnym fajerwerkiem politycznej publicystyki stało się po dziesiątku lat otrzepane z kurzu bibliotecznego *Święto Winkelrieda* Zagórskiego i Andrzejewskiego — pamiętacie to fenomenalne przedstawienie? No tak, ale tekst był i tu, przy tym współczesnym utworze, tylko dogodną okazją dla reżysera, ten spektakl był dziełem momentu historycznego i Kazimierza Dejmka. Przecież w tym samym okresie publicystycznie aktualne akcenty padały ze sceny, na której wystawiano *Hamleta*, a *Miarka za miarkę* była jednym z najbardziej agresywnie walczących i krytycznych tekstów, jakie zdarzyło mi się kiedykolwiek słyszeć. Proszę sobie uprzytomnić, że — dla przykładu — tradycyjne i mało udane wystawienie *Dziadów* jesienią 1955 jest bez wątpienia jednym z najbardziej doniosłych wypadków w polskim życiu teatralnym, w polskim teatrze współczesnym. Wiadomo, jak charakterystycznym dla oblicza naszego teatru stał się na kilka lat STS i po kraju rozsiane estrady i teatryki studenckie. Dla tych scen pisano, montowano i improwizowano teksty błahe, pomysłowe, skeczowe, publicystyczne, powstała cała garść utworów znakomitych. No tak, ale czy rasowi, świetni poeci tej małej sceny: Osiecka, Abramow, Jarecki i wielu innych, czy oni swą działalnością literacką zdecydowali o charakterze zjawiska — czy też to sceniczna i społeczna potrzeba wystukała te teksty, tych ludzi, z jałowej skądinąd gleby?

Na ideowe oblicze polskiego teatru współczesnego wpłynęli wielcy klasycy, czyli dokładniej: sposoby ich dobierania, interpretowania, ich udane lub nieudane uruchomienie w myśleniu i przeżywaniu ludzi dzisiejszych. Ale jeszcze bardziej wpłynęła na oblicze życia teatralnego cała plejada pisarzy naszego wieku. Czechow, Gorki, Majakowski, Hauptmann, Pirandello, Kafka, Lorca, Brecht, Sartre, Anouilh, Miller, O'Neill, Ionesco, Dürrenmatt, Beckett... jedni oddziałali na pomysły reżyserskie, inni odcisnęli się na ideach i stylach naszych pisarzy; jedni byli wielkim przeżyciem, inni znakiem mody; jednym teatry urządziły nieoficjalne, żywiłowe „festiwale” po całej Polsce, inni nie wyszli poza małe scenki i krąg odbiorców elitarny. Jakże z tej siatki wpływów, zależności i wzorów wyszarpnąć twórczość rodzimą? Jaka tu będzie proporcja udziału polskich sztuk współczesnych w kształtowaniu oblicza i idei współczesnego teatru, życia teatralnego ostatnich lat dwudziestu? Stoimy przed niewygodnym wyborem: albo rozpuścimy literaturę dramatyczną w wielkiej maszynie całości spraw teatralnych, albo wyrwie-

my ją sztucznie z jej właściwego żywiołu, i wówczas kaleki, wyizolowany twór gatunkowy okaże znowu swą niesamodzielność wobec innej całości, życia literackiego, wobec ponaddramaturgicznej prawidłowości i dynamiki rozwoju.

A machina całości spraw teatralnych jest w rzeczy samej wielka. Bo weźmy do ręki ostatni bodaj utwór Herberta, jego *Rekonstrukcję poety*, „sztukę poetycką w 1 akcie”, w której występuje Głos kobiecy i trzech mężczyzn: Profesor, Homer, Elpenor. Założmy, że to ciekawa sztuka, godna realizacji scenicznej, a nie tylko czytania, i że jakiś teatr, oczywiście na swej małej, kameralnej scenie (na tzw. nadscenie) wystawi *Rekonstrukcję poety*. Niech ta sценка ma 100 miejsc, niech ma nawet 200, pomnóżmy to przez komplety, wielkie powodzenie, ja wiem — 20, 30, a może 35 przedstawień... Przeciętna, dobrze napisana sztuka repertuarowa, niech to będą *Takie czasy* Jurandota, *Imieniny pana dyrektora* Skowrońskiego i Słotwińskiego czy *Maturzyści* samego Skowrońskiego, jakaś *Przygoda florencka* Morstina — wymieniam utwory o określonej randze literackiej — trafia do pięciu, ośmiu czy więcej teatrów, na sceny o normalnej widowni na ładnych kilka setek osób; no i prawdziwy sukces teatralny to u nas w tej chwili 100, czy nawet więcej przedstawień. To już są dziesiątki, nawet setki tysięcy ludzi, już statystycznie można mówić o realnym funkcjonowaniu społecznym określonego dzieła. Z takiego punktu widzenia skala czysto literackiego oceniania wydać się może wątpliwa, fikcyjna. Ktoś powie, że jednak bywa rozmaicie, że przecież *Czekając na Godota* to był kilka lat temu wielki sukces widowiskowy, że doskonale zdała egzamin sceny *Kartoteka*, a że ostatnio *Śmierć porucznika* przeszła w warszawskim Teatrze Dramatycznym z małej sceny na dużą, ze względu na frekwencję. I że udał się montaż w jedno widowisko jednoaktówek Mrożka. Cóż, czytałem już o pomysle, by razem z *Rekonstrukcją poety* Herberta wystawić jego *Drugi pokój* i *Jaskinię filozofów*, by takim montażem ratować dla teatru każdą z tych sztuk. Nie będę twierdził, że wypadki, gdy wielki młyn teatralny miele wysokogatunkowe ziarno, stanowią wyjątki potwierdzające regułę, bo chyba nie potwierdzają; a jaka tu też reguła? Sztuka Becketta odniosła sukces w Teatrze Współczesnym, bo w teatrze Axera każda premiera jest zaplanowana jako sukces — zna on swą widownię, mądrze mierzy granice jej wytrzymałości, cierpliwości i zainteresowania środowiskowego; do tego doszła robota reżyserska Jerzego Kreczmara, klasy najwyższej, zespół idealnie zgodził się z matematyczną precyzją reżysera; *Godot* poprzedzony był sławą nowatorstwa z rzędu tych, których znajomość obowiązuje kulturalnego Europejczyka; wszystko się zgadzało, dlaczego miała się publiczność nie zgodzić? W ilu przecież tea-

trach powtórzył się ten sukces? Czy, ilościowo rzecz rozpatrując, ewenementy tego rzędu pełnią wybitniejszą funkcję w całości życia teatralnego? Takimi samymi pytaniami komentować należy teatralne powodzenie *Kartoteki* i sztuk Mrożka. Z tym że Mrożek — im by większe było powodzenie jego sztuk — jest dowodem na brak autonomii dramaturgii jako gatunku, jest też dowodem na zawodność miernika teatralnego powodzenia. Bo jednak ludzie idą na Mrożka, nie na jego sztuki, na swojego autora, którego czytają w magazynach literackich; w Mrożku widz normalny nie szuka podtekstów filozoficznych, a są one, jak się zdaje, punktem honoru tego sympatycznego pisarza, widz normalny szuka zabawnych powiedzeń i groteskowych sytuacji.

Teatr jest — jak się powiedziało — machiną ogromną, jako ciało zbiorowe oddycha rytmem własnym (nawet jeśli to tylko zadyszka, a nie oddech); nie da się stwierdzić, by sztuki, które skłonni jesteśmy uważać za szczególnie cenne, wpływały decydująco na oblicze ideowe teatru — nie da się stwierdzić i zasada odwrotna. Zaś ścisły związek oblicza naszego teatru z poziomem, odkrywczością i oryginalnością polskiej dramaturgii współczesnej, na co tak wyraźnie nastawał Różewicz, nie należy do gatunku oczywistych. Różewicza niezmiernie sumienny rachunek z własnej biografii, rachunek sumienia poety, obywatela i — po prostu — człowieka, czyta kilka tysięcy osób; ogląda w teatrze, w sprzyjających warunkach — kilkanaście. Niezmiernie poważny egzamin sumienia obywatelskiego, wskazywanie na konfliktowe punkty między prywatnym poczuciem racji a racją publiczną, zbiorową — fundament ideowy całej twórczości Leona Kruczkowskiego — oglądały na dziesiątkach scen liczby widzów, które na przestrzeni lat rachować trzeba na wiele setek tysięcy. Jeżeli ktoś nie operuje ideą teatru, idealnym modelem teatru możliwego, ale chce stać na gruncie teatru rzeczywistego, to od takich wielkich różnic zakresu oddziaływania jednego zjawiska wobec innego abstrahować nie będzie. Wymierzony jednak ilościami premier i widzów grunt też nie jest tak mocny, jak by się mogło zdawać. Mniejsze i większe liczby nie znaczą we wzajemnych proporcjach tak wiele, gdy je z kolei przymierzyć do teatralnej buchalterii całego kraju.

Startowaliśmy po wojnie coś z dwoma dziesiątkami scen działających. Już w 1946 r. było na terenie Polski Ludowej 40 teatrów dramatycznych, 53 w r. 1949, a liczba widzów teatralnych w ciągu r. 1949 osiągnęła i przekroczyła 5 milionów. Odpowiednio w r. 1954 liczba teatrów wzrosła do 76, liczba roczna widzów osiągnęła 9 milionów 300 tysięcy. Obecnie dane te ustabilizowały się raczej, na wysokości 10—11 milionów widzów rocznie, nastąpiło niewątpliwie względne nasycenie

imprezami teatralnymi wszystkich ważniejszych ośrodków kraju<sup>6</sup>. Teatr w programie odbudowy, a następnie rewolucji kulturalnej w Polsce socjalistycznej wypełnił, a po części wypełnia i teraz, funkcje masowego przekąźnika, animatora w sferze artystycznych zainteresowań, a także funkcje bodźca ideologicznego. Był taki czas, nazajutrz po wojnie, gdy scena dramatyczna stała w centrum problematyki upowszechnienia dóbr artystycznych; było tak, już w kilka lat po wojnie, że w stolicy mieliśmy więcej scen dramatycznych niż kin. Następnie, w okresie planowego programowania rozwoju socjalistycznej świadomości, wziętość miało hasło zdobycia nowego widza, przedstawienia społecznego składu widowni. W tamtym programowaniu — i sprawozdawczości z działania teatru — sprawa liczby widzów, dotarcia do geograficznych i socjalnych białych miejsc na mapie konsumpcji teatralnej — to grało rolę autentycznie ważną, czasem decydującą. Ale gdy, założymy, istnieje szansa, że tekst dramatyczny zawędruje na antenę radiową lub telewizyjną, to trafi z miejsca do takiej ilości odbiorców, iż rozważania, czy w teatrze widziało go tylko 10 tysięcy, czy aż 100 tysięcy, stają się mniej pasjonujące.

Jeżeli teatr operuje rocznie 10 milionami widzów, jest to cyfra tak już poważna i „masowa”, składa się na nią oglądanie tak różnych sztuk, klasycznych i współczesnych, poważnych i czysto rozrywkowych, oglądanych intencjonalnie i z przypadku — machina jest już tak wielka, iż największy nawet jednostkowy sukces premierowy nie ma wagi bezwzględnej. Nawet Szekspir, absolutny *champion* repertuarowy współczesnego polskiego teatru, nie kształtuje decydująco oblicza tego teatru. I oto następuje zjawisko bardzo ciekawe, pozornie paradoksalne. Gubi się w seryjnej produkcji, w teatralnej codzienności pojedynczy tytuł, autor — i jednocześnie zyskuje! Odrywa się jakby od prawa liczb: ilości premier, od wielkiego czy małego kręgu odbiorców. Nie tylko dlatego, że w ogólnym rytmie relatywizują się liczby, zmniejsza się waga, nazwijmy to — instytucjonalnie teatralnego funkcjonowania jakiegoś określonego utworu, na rzecz jego dramatycznej, tekstowej samoistności. Nie tylko dlatego. Ale także dlatego, że twórczość teatralna — zachowując po części swe funkcje masowego przekąźnika kultury — stanęła wobec nowej sytuacji. Wobec nieporównanie bardziej masowych sposobów upowszechniania, dla których teatr jest pepinierą ludzi, stylów, pomysłów, specyficznym laboratorium idei, ale przecież nie miesza się z nimi, zachowuje swą odrębną pozycję, co więcej, specjalizuje coraz bardziej swą pozycję. „...jakaś epoka już się skończyła inna się zaczęła...”

<sup>6</sup> Szczegółowe dane o dynamice rozwoju życia teatralnego XX-lecia zawdzięczać koleżce Jerzemu Matulewiczowi. Z jego bogatych informacji — za które serdecznie mu tu dziękuję — bardzo wiele skorzystałem, choć mało ich mogłem ujawnić wprost w rozprawce takiej jak obecna.

Imponującą liczbę 10, czy nawet 11 lub 12 milionów widzów teatralnych rocznie (co trzeci spośród „statystycznych” Polaków spędza rocznie jeden wieczór na sali widowiskowej) należy zobaczyć w zmniejszającej perspektywie 180—190 milionów widzów filmowych w skali rocznej; proszę sobie także wyobrazić, na tle statystyk teatralnych, że każdy przygodny spektakl teatru telewizyjnego ogląda, nawet najskromniej i najostrożniej licząc, co najmniej kilkaset tysięcy par oczu, że łącznie moment globalną produkcję wszystkich teatrów w całej Polsce zrównoważy pod względem liczby widzów jeden jakiś wymęczony w ciasnocie studia TV spektakl popularny (a może się zdarzyć, i zdarza się, wcale nie popularnie przystępny). To samo z radiowym sposobem istnienia teatru. Cóż znaczy wobec tych liczb teatralne 10 milionów widzów rocznie? Oczywiście: znaczy mniej w płaszczyźnie mechanicznego informowania, przekazywania, zapoznawania. I więcej — plus te „konkurencyjne” wielkie liczby! — więcej o rosnącą świadomość wyboru, więcej o autentyczność przeżycia. Powstaje na tej płaszczyźnie swoiste, względne wyrównanie wąskiego i szerokiego kręgu odbioru, od nowa okazuje się wartość literatury dramatycznej jako potencjalnego dialogu z odbiorcą. Od nowa i od nowej strony. Staje się w tej sytuacji mniej ważne, czy *Męczeństwo Piotra Ohey'a* Sławomira Mrożka pisane było dla sceny lalkowej czy dla sceny żywego planu, czy znakomity *Karol* (najlepiej napisana sztuka Mrożka) miał bardzo wielu widzów czy mało widzów, mniej się możemy zastanawiać, czy *Strip-tease* tego autora nadaje się na małą scenkę eksperymentalną, a o ile *Indyk* może pretendować do rangi sztuki jako tako normalnie repertuarowej. Na miejsce tych pytań „instytucjonalnych”, niejako organizacyjnych, można postawić kwestie istotne. Nie o gatunek, nie o pokrewieństwa z innymi dramataми i z innymi rodzajami literatury, bo to w końcu pytania techniczne — prowadzą, przy prawidłowej i udokumentowanej należycie odpowiedzi do wykrycia siatki odniesienia, do konstatacji, że nic nowego pod gatunkowym i wpływologicznym niebem. Pytać można i należy, jaki to typ dialogu ze swoim intencjonalnym odbiorcą Mrozek prowadzi, komu i co mianowicie chce powiedzieć. Jakie idee poruszają mechanizm jego groteskowej rzeczywistości — i wielce realnego, jak w *Karolu*, makabryzmu relacji człowieka wobec człowieka. Ile w fantazji satyrycznej *Na pełnym morzu* sztubackiej zgrywy, anegdotalizmu, a ile swiftowskiego demaskatorstwa, ostrego jak chirurgiczne narzędzie.

Nie chciałbym lekceważyć ani literackiej odrębności dramaturgii, ani jej realnych, statystycznych zadań w aparaturze teatru. To bardzo ważne, że sztuki Kruczkowskiego od konwencji dramatu obyczajowego ewoluowały ku coraz wyrazistszemu modelowi dramatu postaw. I trzeba przy ich ocenie wrachować także statystykę, to, że od *Odwetów* po

*Śmierć gubernatora* były to utwory grane przez wiele teatrów, przez większość teatrów w Polsce, co świadczy nie tylko o ogólnie uznawanej pozycji autora, ale tak samo w trafianiu w nurt realnej, obchodzącej ludzi problematyki. Bo mogły części widowni nie interesować sprawy produkcyjne, mógł ktoś mieć doskonale obojętny stosunek do walki starego z nowym, do wydobywanych z historii tradycji rewolucyjnych, mógł ten krąg tematów i idei wydać się dydaktyką, i to dość wąską, jednokierunkową. Na tej zasadzie miały bez większego echa sztuki o najbardziej dobitnym wyrazie ideowym — Kruczkowski pisał inaczej. Nie ukrywał swej postawy, jego marksizm nie wymagał wyznania wiary i mocnych deklaracji, był jego sposobem reagowania na zjawiska, naturalnym sposobem. Pisał przecież nie reklamowe zalecenia własnego światopoglądu, pisał o uniwersaliach moralnych, o tym, co każdego człowieka o jako tako obudzonym sumieniu musi czasem poruszać — i niepokoić. Jak zgodzić swe postępowanie z pożytkiem i normami społecznymi, jak własne poczucie moralnej słuszności i moralne poczucie sensu przymierzać do wymagań historycznej rzeczywistości? O tym Kruczkowski rozmawiał z innymi, głośno dyskutował, tak samo w *Odwetach*, jak w *Odwiedzinach*, w *Niemcach*, *Juliuszu i Ethel*, w dwu ostatnich sztukach... I to jest w końcu najważniejsze w jego twórczości, ważniejsze jakoś od hazardów popularności. Co powiedział, co mówi dalej, do odbiorcy wczorajszego i jutrzejszego, co mu oferuje, do czego zmusza swego potencjalnego, idealnego słuchacza? Kruczkowski stawia tego swojego słuchacza w sytuacji obywatela, członka zbiorowości, właśnie go zmusza do dyskursu na płaszczyźnie „ja” wobec zbiorowości, „ja” wśród innych. To jest cecha najbardziej charakterystyczna — i cenna — jego pisarstwa dramatycznego, owa jakość nieprzekładalna na publicystykę, na inne gatunki wypowiedzi, dalsze od dialogowej bezpośredniości słów wypowiedzianych i słyszanych, od pytań i odpowiedzi atakujących konkretnie, maksymalnie bezpośrednio. To zespół wartości dla teatralnego sposobu istnienia przeznaczonych — ale proszę ich nie mylić z teatrem, z życiem teatralnym jakiegoś konkretnego okresu.

Nie należy także miarą bezpośredniego teatralnego utylitaryzmu szacować wartości najbardziej oryginalnego poety współczesnego polskiego teatru, Tadeusza Różewicza. I nie mówmy jednocześnie, że jego ostatnie sztuki są tylko „literackie”, a wcześniejsze nadawały się do wyzyskania w ograniczonym zakresie małych scen eksperymentujących. W tych przecież mało „repertuarowych” utworach, niby nieteatralnych, zawiera się — jak u nikogo ze współczesnych — pomysł i próba teatru nowego, realizmu przyszłego, a nie tradycyjnego. Twórczość autora *Naszej małej stabilizacji* jest przykładem autentyzmu poszukiwań —

i przykładem jakże sumiennego poszukiwania autentyzmu. Różewicz szuka zgody z samym sobą, szuka publicznej racji swego pisania, jest przeżarty do kości bakcylem „obywatelskości”, nie może — wolno sądzić — znieść prywatnego, nijakiego „po-prostu-bycia”. To jest chyba w nim najważniejsze. Ważniejsze nawet od tego, że jest jedynym bodaj u nas dramaturgiem, który nie musi przypasowywać się mozolnie do wymogów awangardyzmu, do nowoczesności, bo on awangardyzm konwencji uważa za jedną z tradycji, już za tradycję, ruszył na poszukiwania własne. Przegląda się w dramatycznym pisarstwie tego poety to właśnie, co dramaturgia polska dnia dzisiejszego ma najlepszego do oferowania. Brak zgody na pustą, ideologicznie cyniczną „stabilizację”. A że czas jest osobliwy, graniczny, że i teatr przemienia swe funkcje, i literatura dramatyczna staje się tak samo standardowym produktem dla repertuarowego, radiowego czy telewizyjnego przemiału — jak jednocześnie laboratorium niezwykle precyzyjnym, że nie jest pewne, jak to będzie w bliskiej przyszłości funkcjonować społecznie...? Cóż, na gorzkie słowa Różewicza przeciw nijakiemu obliczu dzisiejszego teatru i dramatu polskiego trzeba odpowiedzieć Różewiczem:

[...] jakaś epoka już się skończyła  
 inna się zaczęła  
 jedni to zauważyli inni  
 nie zauważyli

robią więc to i owo  
 i tak dalej  
 po końcu tamtej epoki  
 i na początku nowej epoki

nie tylko artyści  
 coś się skończyło  
 nic się nie chce zacząć  
 może się już zaczęło