

ZYGMUNT HÜBNER • LOKI NA ŁYSINIE

W

ZYGMUNT HÜBNER

1107



LOKI NA ŁYSINIE

W

Loki na łysinie (Wybór felietonów z lat 1976—1985)
Zygmunta Hübnera — reżysera teatralnego, aktora, dyrektora teatru, eseisty — są znakomitą lekturą nie tylko dla osób zawodowo związanych z teatrem.

Z teatralnych wydarzeń i spraw autor umiejętnie wydobywa ich wymiar ogólniejszy, oświetlając często w nieoczekiwany i oryginalny sposób mechanizmy życia publicznego, stan świadomości i sytuację we współczesnej kulturze. Moralistyczny temperament i zainteresowanie problematyką wartości pozwalają dostrzec w bogactwie rozważań nadrzędny punkt widzenia oraz indywidualne rysy autorskiego stanowiska.

Walory literackie: wytrawny styl, swobodne operowanie intrygującymi aluzjami, krytyczny dystans wprowadzany chętnie poprzez ujęcia humorystyczne, czy nawet satyryczne — których próbie nie waha się autor poddać i własnej osoby — przyczyniają się niewątpliwie do wartości i atrakcyjności książki.

Projekt obwoluty
Lech Przybylski

ZYGMUNT HÜBNER
LOKI
NAŁYSINIE



Zygmunt Hübner



Zygmunt Hübner
LOKI
NA ŁYSINIE

Wybór felietonów
z lat 1976—1985



© Copyright by Wydawnictwo Literackie 1989

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001020110763



I 1.371. 021



ISBN 83-08-01995-1

1989eo 6340
5

*Pisać felieton to tyle,
co kręcić loki na łysinie.*

Karl Kraus

Wybór, który oddaję do rąk Czytelnika, zawiera felietony (nie wszystkie) publikowane (lub nie) na łamach „Dialogu”. Sądziłem, że przygotowanie go nie zajmie mi wiele czasu. Pomyliłem się. Eliminacja tekstów najłabszych i drobny retusz nie wystarczyły. To i owo należało przeredagować. A mimo to nadal sporo powtórzeń. Postanowiłem je jednak pozostawić. Są one nie tylko przejawem autorskich obsesji, ale także świadectwem potyczek toczonych na przestrzeni dziesięciolecia o uznanie pewnych myśli i zasad, które wydają mi się (lub wydawały) niedocenione.

Dziesięciolecie było burzliwe. Obawiam się, że tylko w znikomym stopniu znalazło to odbicie w publikowanych tu felietonach. Niech mnie jednak tłumaczy, że polityka jest w nich obecna nie wprost, choć właśnie zarzuty natury politycznej wysuwano przeciw nim najczęściej. Nie jest to kronika wydarzeń, raczej zapis myślenia, refleksja, nie zawsze zresztą zgodna z myśleniem środowiska teatralnego, na które usiłowałem patrzeć „z boku”, o ile to w ogóle możliwe dla

kogoś, kto siedzi w tym środowisku po uszy. Bywało więc, że obrażali się na mnie także moi koledzy. Czy ktoś zdoła doczytać się przyczyn? Nie wiem. Nie sądzę.

Felieton, gatunek i tak już pogardzany (bohater *Kartoteki* Różewicza wymienia felietonistów wśród wszelkich możliwych kanalii), jeśli nie śmieszy, powinien przynajmniej drażnić. Najlepsi są zapewne felietoniści najbardziej przez czytelników znienawidzeni. Pominę nazwiska, aby nie narażać się jednocześnie i wymienionym, i czytelnikom. To ich czytamy w pierwszej kolejności, zanim jeszcze sięgniemy po utwór ulubionego przez nas autora. To oni pomagają nam w przemianie materii, pozwalają dać upust nagromadzonej w nas żółci. Wiem, że nie udało mi się osiągnąć tego ideału. Byłem co najwyżej nie lubiany, serdeczną nienawiść zdołałem wzbudzić tylko w jednym czytelniku. To mało, stanowczo za mało. Zabrakło mi ducha bojowego (może odwagi po prostu?), aby na przykład wygarnąć wprost, co myślę zarówno o tych, którzy — wedle celnego sformułowania Irzykowskiego — „osobistą klapą pokierowali tak, by stać się ofiarami panującego porządku politycznego”, jak i o tych, którzy tą klapą obciążyli przeciwników politycznych, aby odcinać kupony od własnej prawomyślności. A cóż to za cudowny temat, by popłynąć pod prąd! Owszem, wspominam o tym mimochodem, ale w sposób tak zawoalowany, że do adresatów przesyłka prawdopodobnie w ogóle nie dotarła. A przecież nikt nie powie, że adresat jest nieznany! Może tymczasem zmienił adres — to bardziej prawdopodobne.

Ostatnio przestałem pisać felietony. Może kiedyś do nich powrócę, może już z tego wyrośłem. Dziś (lipiec 1985) wydaje mi się to zajęciem całkowicie bezsensownym. Wszystko już zostało powiedziane i nic z tego nie wynikło.

Emocje sprzed kilku lat wygasły, pozostały zapiekłe niechęci, animozje, podziały. Z nich też bogiem a prawdą nic nie wynika. Łatwiej coś robić, niż dyskutować. Robić trzeba, dyskusje są jałowe. A właściwie wcale ich nie ma. Poczucie wszechogarniającej próżni, w jakiej przychodzi obecnie działać teatrowi, staje się udziałem wielu ludzi, którzy ten teatr tworzą. Bełtanie kijem w balii. Teatr potrzebuje „otoczki”. Tworzą ją prasa, plotka, kawiarnia literacka, popremierowe spotkania — nic z tego nie zostało. W tej sytuacji aforyzm Krausa, z którego pozwoliłem sobie podkraść tytuł, wydaje się szczególnie trafny. Jeśli brak rzeczywistej, poważnej polemiki merytorycznej, prezentującej różne stanowiska — głowa jest tusa.

Nie tak odległe to czasy, kiedy o przedstawienie *Wyzwolenia* w reżyserii Maciejowskiego z prof. Konradem Górskim toczył spory Konstanty Puzyna. Bywali wówczas w teatrze i o teatrze pisali prof. Tadeusz Kotarbiński (wewnętrzne recenzje po każdej bytności w teatrze), Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Zawieyski, Jan Kott, Tadeusz Breza, Adolf Rudnicki, Stanisław Dygat. Z większą lub mniejszą znajomością przedmiotu, nie w tym rzecz. Ich, i wielu, których nie wymieniłem, intelektualna obecność w teatralnych dysputach tworzyła klimat sprzyjający rozwojowi sztuki teatru. Kto ich zastąpił?

Jedyną polemikę, jaka rozgorzała w ostatnich latach, udało się sprowokować Januszowi Wiśniewskiemu. Cześć mu za to i chwała. Czyżby jednak nic poza tym się nie działo?

Jak daleko sięgnąć pamięcią wstecz, ludzie teatru uskarżali się na krytykę. A to że niefachowa, dyletancka, stronnicza, niesprawiedliwa, powierzchowna. Ba, ale ta krytyka istniała! Dziś trzeba mieć rzadkie szczęście, aby

w ogóle doczekać się recenzji. Czyżby to była kara za dawno miniony bojkot telewizji? Nie ma się już o co dąsać — telewizja tymczasem popełniła harakiri. Nie potrzebowała niczyjej pomocy. Nad trumną nikt nie przemówił.

Teatr istnieje. Szary, przygaszony, zmęczony, nie wyróżnia się w długim ogonku oczekujących na receptę jak żyć. Nikt mu tej recepty nie wyda. Sam musi jej szukać.

Wszystko, o czym piszę, to zapewne objawy przejściowe. Za dwa-trzy lata, kiedy te jeremiady dotrą do czytelnika, będą już zalatywać stęchłą. Chciałbym, aby tak było. Pragnąłem jedynie wyjaśnić, czemu u schyłku roku 1984 zabrakło mi serca do felietonów. Kultura przez to straty nie poniosła, a mój budżet domowy nie doznał uszczerbku. Redakcja „Dialogu” kurtuazyjnie namawiała, abym raz jeszcze przemyślał swą decyzję. Przemyślałem, czemu nie, i utwierdziłem się w swoim postanowieniu.

Poza wszystkim jak tu pisać felieton nie wiedząc, kiedy dotrze on do czytelnika? Paromiesięczne opóźnienie powoduje, że mija się on z celem i trafia bądź w ścianę, bądź w przypadkowego przechodnia, który miał pecha stanąć na linii strzału. „Dialog” zaś, nie z winy Redakcji zresztą, należy do periodyków traktowanych przez wydawcę po macoszemu. Pisziesz w styczniu — wydrukują na jesień. A w listopadzie miniony styczeń należy już do historii. Cóż więc pozostało przy życiu po latach? Zapewne to właśnie, co zdaniem autora, a podejrzewam, że i czytelników również, powinno w pierwszym rzędzie przejść do historii. Jeśli felietonistyka może w ogóle liczyć na długowieczność, to zawdzięcza to raczej nieruchawości świata niż profetycznym talentom autorów. Choć wszystko płynie, mało się zmienia na korzyść...

WOKÓŁ TEATRU

Upadłe autorytety

Nie ma nic odkrywczego w stwierdzeniu, że żyjemy w dobie upadku autorytetów we wszystkich dziedzinach życia. Najbardziej cierpią na tym te, które wydawały się najmniej wątpliwe: duszpasterza, wychowawcy, rodziców. Wykonawcy tych ról społecznych, których racją istnienia jest posiadanie autorytetu, budzą się nagle, aby odkryć z przykrym zdziwieniem, że choć nadal wykonują gesty tragiczne, to jednak służą one teraz efektom farsowym. Tak jak Lir, który ślepo zaufał w autorytet ojca, jest postacią błazeńską, dopóki nie uświadomi sobie, że to, w co wierzył, jest tylko pustym dźwiękiem. Dopiero świadomość własnego błazeństwa pozwoli mu powrócić do tragedii. Śmieszność wkrada się nieuchronnie tam, gdzie istnieje rozdźwięk między zamierzeniem a efektem. Dobry Samarytanin, który usiłuje pomóc leżącemu na ulicy w przekonaniu, że oto ratuje bliźniego w potrzebie, naraża się na śmieszność, jeśli się okaże, że w rzeczywistości zmaga się z pijakiem, który nie tylko nie jest w stanie, ale co więcej nie ma najmniejszej ochoty zamienić pozycji horyzontalnej na

wertykalną. Śmieszny jest kaznodzieja, który straszy piekłem ateistów, śmieszna matka, która postanawia uświadomić córkę nie wiedząc o tym, że jej pociecha ma już za sobą dwie skrobanki i o miłości cielesnej wie dwakroć więcej niż jej mamusia, śmieszny nauczyciel, z którego prześmiewają się za plecami jego uczniowie. Odgrywanie autorytetu jest zresztą nie tylko śmieszne, jest po prostu głupie. Trudno zaś utrzymać autorytet tam, gdzie chwieją się hierarchie wartości. W nauce, sztuce, w moralności społecznej. Kiepski kaznodzieja może cieszyć się autorytetem tak długo, jak długo zasady, w imię których występuje, budzą szacunek u wiernych i nie podlegają osądom krytycznym. Opromienia go blask dogmatów. Gdy jednak blask ten przygasa, gdy wiara słabnie, zostaje pozostawiony sam sobie, a z tą chwilą jego autorytet zależy już wyłącznie od jego cech osobowych. Skoro uczniowie wchodzą do klasy bez wiary w nieomyślność nauczyciela wynikającą z samego faktu, że jest on nauczycielem, a więc przypisaną niejako do jego roli społecznej, musi biedak niemało się natrudzić, aby zyskać posłuch i zaufanie.

Cóż dopiero mają powiedzieć nieszczęśni wykładowcy uczelni artystycznych. Ci na swoją obronę nie mają dosłownie nic: nawet różnica wieku częściej jest przeszkodą niż pomocą, nigdzie bowiem nie jest powiedziane, że starszy jest lepszym artystą od młodszego. Przeciwnie — historia sztuki zna więcej arcydzieł powstałych w wieku młodzieńczym niż podeszłym. Znajomość warsztatu, perfekcja to też nie są zalety: warsztat jest w pogardzie, a perfekcja z natury rzeczy równa się skostnieniu i aż prosi się o to, aby jej wymierzyć solidnego kopniaka. Nie liczą się dawne osiągnięcia i zasługi, ponieważ w sztuce trzeba wciąż od nowa weryfikować swe prawa do miana artysty. Dzisiejsza porażka przekreśla, wymazuje z

pamięci wczorajszy sukces. Teatru dotyczy to przede wszystkim, bo sukces miniony jest sukcesem nie istniejącym, nie można go stawić przed oczy wątpiącym. Jedynym świadectwem są relacje naocznych świadków, ale kiepski to sąd, który zaufałby bez reszty zeznaniom świadków. Zwłaszcza gdy w charakterze świadków występują teatralni krytycy. Zakładając jednak sytuację najkorzystniejszą z możliwych, że profesorem jest dobry, w pełni twórczy artysta, chwalony na domiar przez krytykę, to i tak nic absolutnie z tego nie wynika. Student, nawet uznając łaskawie autorytet profesora, cel swego życia upatruje właśnie w tym, aby go obalić. Nie, aby dobre przebić lepszym, lecz i n n y m. I chociaż nie budzi to mego zachwyty jako wykładowcy, przyznać muszę, że jest to jego święte prawo, bo na tym w końcu opiera się rozwój sztuki, tym różni się ona od nauki. Konstruktor maszyn liczących stoi bez wątpienia na wyższym poziomie wiedzy technicznej od wynalazcy sochy (aczkolwiek ten drugi mógł być obdarzony prawdziwym geniuszem), trudno jednak byłoby udowodnić, że Rodin wiedział o rzeźbie więcej od Fidiasza. Inne style, inne epoki — porównywać można, wartościować nie sposób.

A jednak — i w tym tkwi paradoks — bardzo tęsknimy za autorytetami. Są nam potrzebne. Przede wszystkim autorytety moralne. Chcemy wierzyć, że coś takiego istnieje lub przynajmniej może istnieć. Nikt jednak nie zna recepty, która pozwoliłaby je powołać do życia. Tylko jednostkowe wysiłki mogą tu coś zdziałać, pod warunkiem wszakże, że są bezinteresowne, że służą powstaniu autorytetu mimochodem, że nie to jest ich celem. Wierność sobie, odwaga cywilna, uczciwość, mądrość życiowa wreszcie jako zaprzeczenie życiowego cwaniactwa — to się jednak wciąż liczy. Nie u wszystkich, prawda, dla niektórych te cechy wyróżniają

frajerów. Obyśmy jednak tych frajerów mieli jak najwięcej, bo o cwaniaków troszczyć się nie trzeba: i tak mnożą się jak króliki.

1877

Cmentarne refleksje

Upprzedzam, że na mój pogrzeb wstęp będzie wyłącznie za zaproszeniami. Imienną listę gości postaram się sporządzić zawczasu i aktualizować przynajmniej raz na rok, skreślając tych, którzy mnie uprzedzą lub wypadną z moich łask, wpisując zaś tych, którzy się zasłużą lub osiągną stosowny wiek, aby uczestniczyć w żałobnych uroczystościach. Z góry przepraszam pominiętych celowo lub wskutek przeoczenia. Niechaj pociechą dla nich będzie to, że zaoszczędzą kilka godzin i nie narażą się na przeziębienie.

Do takiej konkluzji doszedłem po kilku pogrzebach, w których przyszło mi ostatnio uczestniczyć. Byłoby rzeczą wzruszającą, gdyby stawili się na nie tak tłumnie ludzie oddani zmarłemu, jest natomiast rzeczą przykrą, jeśli pogrzeb zamienia się w widowisko dla gapiów, którzy chcą się nasycić widokiem rodziny i przyjaciół zmarłego. Zwłaszcza gdy wśród przyjaciół nie brak ludzi cieszących się popularnością, a zatem i powszechną zawiścią. Nie wiem, jaki to zakład przemysłowy mieści się w ceglanej ruderze naprzeciw kościoła Karola Boromeusza, ale najuprzejmiej donoszę komu należy, że jeśli nie zamuruje się okien od strony ulicy Powązkowskiej, plan produkcji zakładu będzie narażony na

szwank. Przypuszczam ponadto, że w dniach ważniejszych pogrzebów spadają obroty na Bazarze Różyckiego, trudniej również o usługi kopulacyjne pań z byłej ulicy Chmielnej. Wszystko to razem zakłóca normalny rytm życia stolicy.

O prawdziwych intencjach żałobników przekonał mnie ostatnio głos (bo nawet nie szept), który usłyszałem za plecami: „Pochyl się, każdy chce widzieć”. Odwróciłem się, bo myślałem, że to do mnie, ale nie: to jakaś mama strofowała swego synka, też już dobrze po trzydziestce. Co tu jest do widzenia, łaskawa pani? Przecież nie trumna — wszystkie są podobne. Ludzki ból, cierpienie, smutek? Sądzi pani, że na twarzy aktora prawdziwszy on jest na cmentarzu niż na scenie? Nie byłbym taki pewien. Pani obecność zakłóca tylko smutny obrządek, nie mówiąc już o tym, że aby lepiej widzieć, jest pani gotowa strącać okoliczne groby, które po takim pogrzebie przypominają pobożowisko. Zresztą po co ja to piszę?! Pani i tak tego nie przeczyta, „Dialog” bowiem nie nadaje się na papier pakowy, podłogi w kuchni też się nim nie wyłoży. A gdyby nawet dziwnym zrzędzeniem Opatrzności moje słowa trafiły do pani, to i tak jej nie przekonają.

Zamiast perswazji stosowniejsza więc może byłaby refleksja nad ludzką naturą. A refleksja doprowadzi nas do wniosku, że ludzka ciekawość, na którą tu pomstuję, jest sensem i gwarantem naszej egzystencji. Bo niby dlaczego ludzie chodzą do teatru, do kina, oglądają telewizję? Z ciekawości. Ciekawość wszakże różnie bywa ukierunkowana. Do licznych znaczeń przypisywanych antycznej katharsis można dorzucić jeszcze jedno: katharsis to „oczyszczenie” nie z uczuć litości i trwogi, jak tego chciał Arystoteles, lecz bezinteresownej niechęci do bliźnich, która może być zaspokojona jedynie widokiem cudzego nieszczęścia. Jeśli

takie rozumienie katharsis jest wyrazem niewiary w przyrodzoną jakoby człowiekowi dobroć i szlachetność (a są wątpliwości), to przecież tragedii ujmą nie przynosi. Przeciwnie: jeśli teatr, jeśli sztuki widowiskowe w ogólności mogą stanowić ujęcie dla nagromadzonej w człowieku agresji, to ich znaczenie społeczne równa się co najmniej meczom bokerskim i salonom gier mechanicznych, w których można sobie bezkrywawo postrzelać do wrażliwych okrętów, samolotów lub bogu ducha winnej zwierzyny łownej. Człowiek po wyjściu z kina lub teatru czułby się jak myśliwy po udanym polowaniu, jak pijany mąż po pobiciu żony. Życzliwym okiem spoglądałby na rodzinę, a może nawet na współpasażerów w miejskich środkach komunikacji i na kolegów w biurze.

A zresztą jeśli ten ponury obraz ukrytych ludzkich marzeń jest prawdziwy, to i tak nie ma się co oburzać. W końcu nikomu nie wiadzie się w życiu aż tak dobrze, jak by sobie tego życzył, a więc każdy czuje się subiektywnie nieszczęśliwy lub przynajmniej skrzywdzony. Świadomość, że innym jest gorzej, bywa źródłem pociechy. Wycofuję zatem wstępną deklarację: skoro mój pogrzeb może dla kogoś stać się źródłem radości — nie będę mu jej odbierał. Niech się trochę nacieszy. W końcu przyjdzie dzień, że słowa modlitwy nad grobem „módlmy się zwłaszcza za tego z nas, który pierwszy...” itd. (zawsze w tym momencie rozglądam się wokół, starając się wytypować kandydata) będą nieuchronnie odnosić się właśnie do niego.

1978

Historia magistra vitae

Nawet nie spostrzegliśmy, kiedy to się stało. Nagle pojawiło się obok nas pokolenie magistrów i doktorantów, dla których nasza młodość jest już „historią najnowszą”. Od razu też pojawiły się problemy. To, co my znamy z autopsji, oni — z książek. A to różnica. Gdyby nasza młodość przypadła na lata pokoju i stabilizacji, nie byłoby zapewne o czym mówić. Ponieważ jednak los nie oszczędził nam burzliwych i gorzkich doświadczeń, zanim doszliśmy do ich wieku, czasem trudno nam się dogadać. Drażni nas ich niewiedza, drażni przykładanie miar moralnych ukształtowanych w całkowicie odmiennych warunkach do wydarzeń i postaw zrodzonych w innym świecie. Mówi mi tak młody człowiek: „skoro siedział tyle lat w więzieniu, to znaczy, że musiał coś przeskrobać”, i już wiem, że rozmowa mija się z celem. Różnica doświadczeń. Nie, to nie znaczy, że chcemy im narzucić swoje racje moralne. Chcemy się tylko porozumieć, a to wymaga od nich pewnej wiedzy o tej nieszczęsnej „historii najnowszej”. Domagamy się, aby to była wiedza prawdziwa. Byłoby jeszcze lepiej, gdyby to była wiedza gruntowna, chociaż łatwiej czasem znieść niewiedzę niż wiedzę fałszywą. Pretensje wszakże możemy wnosić tylko pod własnym adresem: oni wiedzą to, czego my ich uczymy.

Piszę to po telewizyjnym serialu *Polskie drogi*, ale jeszcze przed filmem *Droga do Polski*, a więc w okresie, gdy problem historii najnowszej i jej obrazu w sztuce stał się jednym z najbardziej zapalnych problemów naszego życia umysłowego. A swoją drogą to ciekawe: bajkowy Kloss sprzed dziesięciu lat nie wywoływał sprzeciwów, wywołują je

Polskie drogi. Myślę, że to właśnie świadomość obecności tego pokolenia, które zasiada z nami do telewizorów, wyostrzyła nasz odbiór. Kiedy na ekranach szedł Kloss, dorosła widownia wiedziała, co mogło być prawdą, a co jest czystą fantazją. Do pobłażliwości skłaniała zresztą sama stylistyka tamtego serialu. *Polskie drogi* bliższe są dokumentowi, pokolenie magistrów tak je też przyjmuje, a na to już nie ma zgody. Dyskusja, jaka rozpętała się wokół *Polskich dróg*, nie dotyczy zresztą tylko faktów, ale także rozłożenia akcentów, właściwych proporcji. Dotyczy więc stosunku do historii, a zatem tematu o wielkim znaczeniu dla życia umysłowego każdego kraju i każdego narodu. „Historia najnowsza” jest terenem najbardziej sejsmicznym, łatwo tu o trzęsienie ziemi, skoro dla wielu nie jest „historią”, a częścią ich życia, z drugiej jest przedmiotem szczególnie kłopotliwym dla badań naukowych. Łatwiej niby o materiały, ale osobiste, z konieczności wycinkowy obraz historii znanej z własnych przeżyć utrudnia spojrzenie generalizujące. Żołnierz liniowy wie o bitwie i więcej, i znacznie mniej niż oficer sztabowy, który nie brał w niej bezpośredniego udziału. Z tymi materiałami też zresztą bywa różnie: wiele archiwów, wiele dokumentów o podstawowym znaczeniu wciąż jest niedostępnych. Nie należy zapominać, że strzegą ich nieraz ludzie, którym wcale nie spieszo do ujawniania własnych życiorysów. Kto się w historii unurzał, temu trudno było nie zabrudzić mankietów.

My, Polacy, jesteśmy uczuleni na historię, wręcz na jej punkcie przewrażliwieni. Trudno się temu dziwić. Spowodowała to sama historia, ale również zmienność jej interpretacji. Zrozumiałe więc, że przynajmniej ten jej krótki okres, który leży jeszcze w zasięgu naszej pamięci, chcemy utrwalić w sposób

niepodważalny. Wątpię wprowadzić, aby było to zadanie wykonalne, nawet w sferze faktów, a cóż tu dopiero mówić o sądach uogólniających. Pozostaje jednak nastawienie społeczne, z którym nolens volens trzeba się liczyć. Jest ono zobowiązujące dla ludzi pióra, filmu, teatru. Znajomość historii dopomaga w zrozumieniu współczesności — to truizm, cóż jednak począć, skoro to prawda. Dlatego w dyskusjach, które toczą się nie od dziś i nie tylko u nas, o prawie artysty do przekształcania faktów historycznych stosownie do jego własnych koncepcji myślowych i artystycznych, stanowisko, jakie zajmujemy, należy do rygorystycznych i pozbawionych tej tolerancji, która jakoby cechuje nas w innych dziedzinach.

Dla artysty skrępowanego maksymalną wiernością wobec historii jest ona z kolei materiałem niezbyt frapującym. Intencje naukowca i artysty bywają różne. Artyście zależy na współczesnym odbiorcy, tworzy z myślą o nim, starając się przeprowadzić na materiale historycznym analogie do wydarzeń dzisiejszych, a ponieważ historia nie całkiem się jednak powtarza, trzeba ją odpowiednio uformować. A to już sprzeniewierzenie. Nawet nasi pisarze historyczni XIX wieku, którym nie tyle zależało na analogiach, co na pokrzepieniu serc, dokonywali takich wyborów, które służyły ich idei nadrzędnej. Musiało to prowadzić do przemilczeń i eliminacji, a więc obraz tworzony przez nich też nie jest obrazem prawdziwym. Ukształtował on wszakże świadomość historyczną Polaków, a i mitologię narodową, w większym zapewne stopniu niż historia w ujęciu naukowym.

Doprawdy niełatwe jest życie artysty. Współczesność jest oporna, historia jest oporna, nawet science fiction pozostawia coraz mniej miejsca na popuszczenie wodzy

fantazji, skoro wiedza z zakresu fizyki i astronomii wzrasta u odbiorców szybciej niż u twórców. Jeszcze tylko muzykom i malarzom nikt się do kuchni nie wtrąca.

1978

Sztuka debiutanta

(Niewtajemniczonym wyjaśniam, że ten potworkowaty tytuł nie jest wynalazkiem autora. Tak został określony temat międzynarodowego sympozjum, które uświetniło pierwsze Międzynarodowe Spotkania Teatralne w Warszawie.)

Zaiste, teatr jest zwierciadłem świata, ponieważ jest zwierciadłem człowieka. Jego szaleństw, lęków, obsesji, wielkości i małości, pychy i — nader rzadko — pokory, smutku i zadumy, chwilami radości i beztroski. Jest ucieczką od świata i wyzwaniem rzuconym światu, dumnym stwierdzeniem siły człowieka, który próbuje zmierzyć się ze swym losem. Niestety, człowiek zazwyczaj okazuje się cherlawy, jego siły mizerne, jego stentorowy głos ni stąd, ni zowąd przechodzi w dyszkant. Świat bowiem rozumiany jako suma działań wszystkich ludzi nie poddaje się działaniom pojedynczego człowieka. Człowiek chciał dobrze, a tymczasem jego własny twór, twór wszystkich jemu podobnych okazuje się tak odległy od zamierzonego ideału, tak krnąbrny i głuchy na wszelkie perswazje.

Na scenie zasiada skromny, delikatny, budzący sympatię już na pierwszy rzut oka André Gregory i mówi o tym, że

porzucił teatr, że nie posiada już swego zespołu, ale nie utracił wiary w sens kształcenia ludzkich postaw. Niezależnie od wieku należy szukać nowych metod doskonalenia siebie. On, André Gregory, również pragnie znaleźć metodę, która pomoże mu — być człowiekiem. Używa słowa „training”, co u odbiorcy polskiego nieuchronnie kojarzy się ze sportem i brzmi znacznie bardziej praktycystycznie niż w angielskim. Mówi to bez patosu, zastanawia się nad doborem słów. Jego wypowiedź kończy poranną sesję w tonacji głębokiego, pozbawionego kokieterii i pretensjonalności humanizmu. Ale kiedy w podniosłym nastroju zasiadłem do obiadu, nagle, gdzieś między zupą a drugim daniem, odezwał się we mnie dzwonek alarmowy: cóż za katastroficzną wizję przedstawił nam w gruncie rzeczy Gregory! Czy konieczny jest specjalny trening, aby być człowiekiem? A bez tego nie można? Co ma powiedzieć cała reszta, te było nie było kilka miliardów ludzi zajętych codzienną walką o byt?

A potem ktoś, Schechner bodajże, wraca do tematu podejmowanego nie od dziś przez nowy teatr — bezpośredniego kontaktu człowieka z człowiekiem. A więc i o to widać niełatwo, skoro twórcy różnych kontynentów widzą potrzebę szczególnego akcentowania tej problematyki, która od zarania teatru stanowiła o jego istocie. Coś się zmieniło, co? Drugi dzwonek.

Nazajutrz zaś Grotowski, zapytany przez Schechnera, czemu zrezygnował z reżyserii teatralnej, z teatru, mówi wprost: nie mam już do tego serca, a nie należy robić tego, do czego się nie ma serca. I znowu do kolacji pozostawałem pod wrażeniem jego słów, ale przy herbacie dzwonek odezwał się po raz trzeci. Czy można odwrócić twierdzenie Grotowskiego i powiedzieć, że należy robić to, do czego ma się serce?

Rozmowa Grotowskiego z Schechnerem toczyła się na polance otoczonej pięknym parkiem, półgłosem, aby nie płoszyć ptaków. Może dlatego przyszli mi do głowy ci, którzy polują na szpaki, zastawiają wnyki, znęcają się nad bliźnimi przy pomocy wymyślnych tortur. Czy czynią to bez serca, wbrew sobie, pod przymusem? Oby tak było. Skłonny jestem jednak sądzić, że nie brak takich, którzy znajdują przyjemność właśnie w okrucieństwie, właśnie do okrucieństwa mają serce. Coś pozostało nie wypowiedziane. Należy robić tylko to, do czego ma się serce, pod warunkiem, że jest to właściwe. Co to jednak znaczy — „właściwe”?

We wszystkich przytoczonych wypowiedziach istnieje jakieś drugie dno, jakieś milcząco przyjmowane założenie, o którym albo mówić nie warto, albo nie należy, tak jak nie należy wymieniać imienia groźnego bóstwa. Zwie się ono upadkiem lub wręcz brakiem powszechnie obowiązujących norm etycznych. Ten sam ton uderzy mnie jeszcze raz w rozmowie z Kounem, który wspominając lata powojenne powie: wtedy mieliśmy nadzieję, optymizm, wiarę, których nam dziś brakuje. Czemu ich zabrakło? W co zwątpiliśmy? Czy nie w rozsądek gatunku homo sapiens?

Etyką — także etyką społeczną — zajmowały się religie. Etyka laicka przejęła z nich kilka zaleceń, które dałyby się sprowadzić do jednego: nie rób drugiemu, co tobie nie-miło. Pomijając już fakt, że z rzadka jest ono respektowane, trudno nie spostrzec, że służy głównie ograniczeniu wolności jednostki, że jest źródłem mnożących się zakazów wydawanych w imię problematycznego, bo interpretowanego stosownie do potrzeb doraźnych dobra ogółu. Musi się tak dziać, skoro ogół to nie rodzaj ludzki, ale określona jego część: rasa, naród, plemię, klasa społeczna lub szkolna, tak zwana grupa nie-

formalna. Przy takim rozumieniu „ogółu” łatwo pognać prawa jednostki. Wystarczy, aby reprezentowała ona interesy innego „ogółu”. Socjolodzy są zgodni co do tego, że w społeczeństwach przemysłowych rozluźniają się więzy uczuciowe łączące rodzinę, sąsiadów, przyjaciół. Cierpią na tym kontakty międzyludzkie, rodzą się niewłaściwe postawy społeczne. Młodzież nie identyfikuje się z rodzicami czy przełożonymi w pracy, nie przyjmuje ich wzorów do naśladowania, tworzy własne normy w grupach rówieśniczych. „Tego rodzaju właściwości społeczne, jak wzajemne zaufanie, współpraca, uprzejmość i poczucie odpowiedzialności, nie są dziedziczne, lecz przekazywane młodym przez osoby, które cechy te w jakimś stopniu już posiadły. Z powodu segregacji, jak określa się proces rozpadania się społeczeństwa na grupy, odpada sprawa uczenia się od innych grup wiekowych. W efekcie mamy do czynienia ze znacznym spustoszeniem moralnym” (Fritz Stemme).

Jeśli powyższa analiza jest słuszna (a chyba jest), bez wątpienia wzrasta znaczenie kontaktów jednostkowych, spotkania człowieka z człowiekiem. Szlachetność pobudek twórców nawołujących do tego spotkania nie zdoła jednak przesłonić beznadziejności ich działań w szerszej skali społecznej, chciałoby się rzec — ogólnoludzkiej. Jednostkowe działania nie zastąpią braku powszechnie akceptowanej moralności społecznej. Ona dopiero może wyznaczyć te rozsądne granice, które zapewniając pełną swobodę jednostki nie pozwolą, aby ta swoboda obracała się przeciw drugiemu człowiekowi. Należy wszakże pamiętać, że nie może to być etyka zakazów. Ważniejszy jest, być może, program pozytywny, ten, który mieścił się w formule „kochaj bliźniego swego, jak siebie samego”. Rezygnacja rzadko jest źródłem satysfakcji, a

bez niej życie staje się ubogie i niebezpieczeństwo wzbogacania go poza normami etycznymi rośnie.

Pozostaje tylko pytanie, kto ma tę etykę stworzyć.

1978

Wedle potrzeb

Miał słuszność Haile Selassje (jeśli wierzyć Kapuścińskiemu), że ograniczał nakłady prasy. Od nawyku czytania krok tylko do nawyku myślenia, a ten jest dla państwa źródłem rozlicznych utrapień. Wiedzieli już o tym celtyccy druidowie, którzy swej wiedzy nie powierzali pismu, aby — jak podejrzewał Cezar — nie przeniknęła ona do mas ludowych. Powszechna oświata też przysparza kłopotów, bo kto tylko ukończy szkołę podstawową, nie chce się już imać uczciwej roboty, a tylko węszy, jak by tutaj uplasować swą sempiterną za biurkiem.

Nie są to wszakże nasze kłopoty. Wyższość socjalizmu polega na tym, że sprzyja powstawaniu zwiększonych potrzeb społecznych i nie uważa ich za wygórowane. Dotyczy to nie tylko potrzeb, które nazwałbym abstrakcyjnymi, jak potrzeba równości i sprawiedliwości społecznej, demokracji i jawności życia politycznego. Również tych całkiem przyziemnych: własnego mieszkania dla każdej rodziny, względnego dostatku, wypoczynku. W tej mierze czasem nawet wielkopańskie zachcianki bywają zaspokajane. Pomiędzy tymi dwoma biegunami znajduje się rozległy obszar potrzeb, których zaspokojenie ustrój nasz gwarantuje wszystkim obywatelom,

takich jak powszechna oświata i lecznictwo, opieka społeczna, zatrudnienie. Wśród nich znajdują się potrzeby kulturalne.

Rzecz w tym, że łatwiej potrzeby rozbudzić, niż je potem zaspokoić. I znów nie myślę o tych abstrakcyjnych, ani tym bardziej o tych przyziemnych. Nie, idzie mi o potrzeby usprawiedliwione, zgodne z właściwą linią. One również spędzają sen z oczu naszym drogim ministrom. Weźmy przykład najpospolitszy: książkę. Rozhuśtaliśmy czytelnictwo, a teraz brak papieru i książek brakuje. Żeby to jeszcze chodziło o byle jaką książkę — tych jest wciąż pod dostatkiem. Nie, oświecony naród na plewy nie poleci. Ma już nie tylko potrzeby, ma co gorsza wymagania. Jak informacja, to ma być pełna i rzetelna, jak książka — to wartościowa i ciekawa, jak przedstawienie — to dobre, jak wypoczynek — to godziwy, jak lecznictwo — to skuteczne. A skąd to wszystko wziąć? Z importu? Widać jak na dłoni, że tą drogą daleko nie zajdziemy. Trzeba uskromnić.

Nie mówię tego na wiatr, mam konkretne propozycje. Dopóki nie wyprzeda się tego, co stoi w księgarniach na półkach, żadnych nowych książek nie drukować. To samo z filmem. Jeszcze nie wszyscy obejrzeli jeden, a już wchodzi na ekrany następny. Marnotrawstwo. A z teatrem inaczej? Ile to przedstawień czeka na widza, a widz spaceruje po ulicach i czeka na nową premierę. Niech czeka. W końcu sam przyjdzie do teatru i jeszcze będzie się prosił, żeby mu sprzedać bilet na to, na co dziś nosem kręci. Podobny system wprowadzony w różnych działach naszej gospodarki już od dłuższego czasu sprawdza się bez zarzutu i nie zauważyłem, aby ktoś z tej przyczyny cierpiał wyrzuty sumienia. Kiedy jest za duży wybór, zawsze znajdują się malkontenci, wybrzydzące, grymaśnicy —

nic im się nie podoba. To takie, a to takie — wszystko ich w zębki gryzie. Nie ma wyboru — nie ma problemów, cisza, spokój, wszyscy zadowoleni. Jakaś dyscyplina społeczna musi być.

Wierzę, że moja idea wcześniej czy później znajdzie zrozumienie. Pora porzucić romantyczne mrzonki o siłach, co to na zamiary mierzone, brać przykład z pozytywistów. Zaspokoić prymitywne, rozbudzać wyższe. A u nas wszystko na odwrót. Wyższe rozbudzone, ba, wręcz rozbuchane, a prymitywne proszą się, żeby je ktoś chociaż dostrzegł.

Za jedno tylko nie mogę ręczyć: jak na tym wyjdzie nasza kultura. Może mają część racji zazdrośnicy, którzy sieją wrogie plotki, że rośnie ona tak bujnie, bo żywi się brakami na rynku. Tak się przez stulecia przyzwyczaiła żyć w ubóstwie, że w dobrobycie, w nadmiarze może nam zwiędnąć. Tymczasem wszakże znajduje się na liście towarów poszukiwanych, „deficytowych” i nieźle jej to służy.

1979

Harakiri

Nie mogę spać na wznak. Nie wiem, czy kryje się za tym jakaś skaza mego charakteru, ale faktem jest, że o ile na obu bokach śpię wyśmienicie, o tyle na wznak fatalnie. Zasnąć — owszem, zasnę, natychmiast wszakże zaczynają mnie prześladować senne koszmary tak, że budzę się zlany potem. Są to koszmary realistyczne: do złudzenia przypominają sytuacje wzięte z życia. Świat moich złych snów pozbawiony jest elementów fantastyki. Nie gnębi mnie Dracula ani Franken-

stein, nie grożą przybysze z odległych planet ani katastrofy pojazdów kosmicznych. Moi prześladowcy mają twarze znajome, a z katastrof przeraża mnie jedynie samochodowa. Postać człowieka, który wyrasta niespodziewanie tuż przed maską samochodu. Lęk przed nieumyślnym zabójstwem czai się zapewne w podświadomości każdego kierowcy.

Ostatnio przysniło mi się, że stałem się modny. Zerwałem się na równe nogi. Tym razem ja więc padłem ofiarą zabójstwa, i to zabójstwa z premedytacją. Człowiek modny sam bowiem dokonuje na sobie harakiri, czyni to wszakże pod presją otoczenia, które wpierw popycha go do samobójstwa, a następnie z lubością obserwuje, jak facet wypruwa sobie flaki.

Dzieje się to zazwyczaj wedle następującego schematu: wpierw kandydat na ofiarę zaczyna się zastanawiać. „Skoro wszyscy interesują się tym, co robię, a co robię, to chwałą, musi być po temu jakaś przyczyna. Nawet zwykła plotka, że ktoś komuś dał po pysku (a nie dał), że ktoś umarł (a żyje), ma swoje ukryte źródło. Źródłem zainteresowania moją osobą mogę być tylko ja sam, bo przecież nikt nie ma interesu w tym, aby mnie lansować. A zatem jest we mnie coś, co mnie wyróżnia spośród innych. To nie tylko talent (utalentowanych, nie przeczę, jest wielu), to jakiś szczególny charyzmat, który czyni ze mnie jednostkę nieprzeciętną i sprawia, że wszystko, co czynię, co mówię, staje się ważne dzięki temu, że pochodzi ode mnie”. Z tą chwilą dojrzałego namysłu samokrytycyzm zostaje zamknięty na zamek dubeltowy, a klucz wrzucony do oceanu. Ofiara mody chwyta w rękę śmiertelny miecz. Zaczyna hojnie obdarzać wyznawców dobrodziejstwem swych słów. Trrrrrach, miecz tnie skórę. Droga jest otwarta. Obecni biją oklaski, a oklaski to narkotyk, któremu nie oprze się nawet sługa boży. Ofiara śmieiej obnaża swe wnętrze. Czyni to z

namaszczeniem, jak przystało osobnikowi wyróżnionemu darem nadprzyrodzonym. Coraz więcej słów, coraz większe androny. Aplauz rośnie, tłum poczuł zapach krwi. Ofiara dogorywa, zaczyna rzeźić — oklaski milkną. Moda wygasa, a wraz z nią gaśnie życie wybrańca minionej mody. Świadkowie, a zarazem sprawcy jego śmierci zwracają się w stronę nowego idola. Poprzedni umiera — nie jest to, niestety, śmierć fizyczna — nieświadom tego, co się stało. Wie tylko, że został opuszczony. „Nie straciłem jednak charyzmatu — myśli — to nie stanowisko, które można odebrać (stanowisko zresztą też zachowałem), jestem tym, kim byłem. Cóż więc się stało, czemu mnie nie słuchają, skąd te śmiechy po kątach, skąd te beczelne pytania o sens moich wypowiedzi?! Ich sens jest w tym, że pochodzą ode mnie!” Nie wie, nieszczęśnik, że przyczyną jego klęski jest to, że odkrył swoje wnętrze, wybebeszył się na oczach pospólstwa. Póki mówił mało, czynił niewiele, można było chwilami przypuszczać, że kryje w sobie perły intelektu, diamenty myśli, szmaragdy cnót i rubiny talentu. Kiedy wystawił je na pokaz gawiedzi, okazało się, że to nie drogocenne kamienie, lecz szlifowane szkiełka.

Dwa są rodzaje harakiri: dobrowolne i karne. To drugie, które pozwalało skazanemu uniknąć haniebnego śmierci z ręki kata, odbywało się w asyście świadków i przyjaciół. Jeden z nich obcinał na koniec skazanemu głowę. Otóż ten akt miłosierdzia nie przetrwał do naszych czasów. Skazaniec męczy się jeszcze długo po odejściu ostatniego z przyjaciół. Jęczy, pluje, bełkocze, rozpaczliwie broniąc pozorów życia.

Zaprawdę, prawdziwymi wybrańcami losu są ci, którzy nie stali się wybrańcami mody. Było może dwóch, może trzech, którzy jej nie ulegli. Nie jest wszakże wykluczone że się mylą — prawdopodobnie nie było ani jednego

Nieszczęście polega na tym, że moda wydaje się irracjonalna. I chociaż to nieprawda, bo w rzeczywistości zawsze udaje się dotrzeć do jej całkiem racjonalnych przesłanek, ten, na którego padł jej blask, najmniej jest powołany do tego, aby je odnaleźć. Szuka bowiem w sobie.

Jest już dobrze po północy. Pora spać. „Sen mara, Bóg wiara” mawiali starzy Polacy. Mawiali jednak również: „Strzeżonego Pan Bóg strzeże”. Położę się lepiej na lewym boku

1979

Życie społeczne

Były to pierwsze lata wojny. Przyjaźniłem się wtedy z Jankiem, Jurkiem i Andrzejem, natomiast z paroma kolegami ze swojej klasy byłem na noże. Ponieważ jednak nasza klasa „A” — znajdowała się w stanie wojny z równoległą klasą „B”, w potyczkach, jakie miały miejsce na korytarzach, a zwłaszcza poza szkołą, występowaliśmy wszyscy solidarnie. Tak, jak solidarnie z klasą „B” broniliśmy honoru naszej szkoły w konflikcie z wrogą nam szkołą numer 8.

Podobnie było w tajnym harcerstwie. Poszczególne zastępy rywalizowały ze sobą, chociaż zgodnie z zasadami konspiracji, których przestrzegaliśmy z młodzieńczym rygorem, często w ogóle nie znaliśmy naszych rywali. Łączył nas jednak honor drużyny, hufca, wreszcie całej Armii Podziemnej. Mieliśmy już za sobą lekcję Września, kiedy to w obronie Warszawy wystąpiło całe społeczeństwo bez względu na

podziały klasowe, polityczne, wyznaniowe. Wiedzieliśmy, że małe wspólnoty, często antagonistyczne, łączą się w większe, gdy wymaga tego sprawa. Nie zastanawialiśmy się natomiast nad tym, że siła wielkiej wspólnoty opiera się na istnieniu wspólnot mniejszych i całkiem małych, na ich wewnętrznej spoistości. Szczególna zaś rola przypada w udziale tym, które powstają w sposób spontaniczny, z potrzeby lub wyboru.

Człowiek szuka oparcia we wspólnocie, nie czyni tego jednak za cenę utraty własnej indywidualności. Poczucie więzi z innymi pozwala mu pokonać lęk przed samotnością, zagłuszyć świadomość własnej słabości. Chce wszakże pozostać sobą, nie chce być bezimienną jednostką, bez twarzy i nazwiska, numerem statystycznym. Dlatego najlepiej odnajduje się we wspólnocie niewielkiej, w której wszyscy jego znają i on zna wszystkich.

Świat współczesny nie sprzyja małym wspólnotom. Wielkie koncerny pochłaniają drobne przedsiębiorstwa, wielkie związki — małe stowarzyszenia. Taki jest model dzisiejszego społeczeństwa. Jeśli narzekamy na postępujący proces atomizacji tego społeczeństwa, to pamiętajmy, że czyniliśmy i czynimy wszystko, aby proces ten przyspieszyć. Rozluźniają się dawne więzi rodzinne, sąsiedzkie, cechowe, które nieraz na przestrzeni wieków poddawane były ciężkim próbom wytrzymałości i z prób tych wychodziły obronną ręką. Dziś nie tylko nie zna się swego sąsiada — często nie zna się dalszej rodziny. Idziesz na zjazd swojego związku i znajdujesz się wśród obcych ludzi, z którymi więcej cię dzieli, niż łączy. Tylko patrzeć, jak Koła Łowieckie zleją się ze Związkiem Wędkarzy, a następnie wcielone do Związku Rzeźników i Masarzy utworzą jeden gigantyczny Związek Likwidatorów Zwierząt Jadalnych, z hasłem „Chłop żywemu nie przepuści”

wyszytym złotą nicią na sztandarze. Rzecz jasna, przyjemniej być prezesem związku liczącego kilkadziesiąt tysięcy niż kilkudziesięciu członków, ale — paradoksalnie — ten drugi, lepiej spełniając funkcje integracyjne i będąc bardziej operatywnym, może też w efekcie rozwinąć skuteczniejszą działalność. W każdym zaś razie lepiej wyrażać przekonania i bronić interesów swoich członków.

W parze z tendencją do tworzenia dużych organizmów kosztem mniejszych idzie druga — instytucjonalizacji życia społecznego. Być może, jeszcze groźniejsza. Przykładem niech będzie autostop. Kiedyś spóźniłeś się na pociąg — wychodziłeś na szosę i machałeś ręką. Teraz musisz się wpierw zaopatrzyć w książeczkę Autostopu. W przeciwnym razie masz małe szanse. Po co kierowca ma się powodować odruchem serca, skoro na twoje miejsce może wziąć autostopowicza zrzeszonego, otrzymać za to kupon i wziąć udział w konkursie z nagrodami. Nie mówiąc już o tym, że jako autostopowicz nie zrzeszony stajesz się z miejsca podejrzany.

Tak zwane „ciała społeczne” ujęte w kleszcze biurokratyzowanego systemu szybko tracą rację bytu. Ludzie przestają ufać w ich samorządność, skoro na zebraniu wyborczym przewodniczącego wyciąga się z teczki jak królika z cylindra. To z kolei powoduje zanik inicjatywy, a autentyczna działalność społeczna zamienia się w pracę biurową. Nikt nie ma do niej serca. Kiedy jedyną wspólnotą powstającą z naturalnej potrzeby staje się kolejka do sklepu, społeczeństwo jako organizm obumiera.

Chciałbym żyć w Sienie. Tamtejsze gminy miejskie, contrady, stanowić mogą wzór, czym może być prawdziwa wspólnota. Solidarność obowiązuje w nich na co dzień, a przynależność do gminy, określona miejscem urodzenia, jest

przywilejem i obowiązkiem całego życia. Możesz zmienić adres, a przecież pozostajesz członkiem tej contrady, w której przyszedłeś na świat. Ona też zatroszczy się o ciebie, gdy znajdziesz się w potrzebie.

Dwa razy do roku na głównym placu miasta odbywa się słynne palio: wyścigi konne, w których każda gmina reprezentowana jest przez jednego jeźdźcę. Walka o zwycięstwo rozpala uczucia mieszkańców, rywalizacja jest ostra, bierze w niej udział całe miasto. W czasie palio wyzwala się antagonizmy między gminami, aby nazajutrz wygasnąć. Kto wie, czy contrady sieneńskie nie zawdzięczają swej siły zawodom konnym na rynku.

1980

Teatr winien

Był to rok 1971. W pokoju luksusowego hotelu w Shirazie zamiast folderów turystycznych znalazłem broszurę propagandową w języku angielskim poświęconą osobie miłościwie panującego monarchy, szacha Iranu. Ujęta była w formę wywiadu z Rezą Pahlavim. Jedno z pytań dotyczyło ewentualnej rewolucji w Iranie. Odpowiedź szacha: „Gdyby Iranowi potrzebna była rewolucja, sam stanąłbym na jej czele”.

Historia wykazała, że pytanie było rozsądne, odpowiedź mniej. Nie dlatego, aby szach był durniem albo wyjątkowym pyszałkiem. Wystarczy, że był autokratycznym władcą. Autokratyzm zaś ma to do siebie, że odbiera ostrość widzenia pozwalającą odróżnić prawdę od pozoru.

Autokratyczny rząd utożsamia siebie z narodem, o którym wie akurat tyle, ile chce wiedzieć. Dlatego z pełnym przekonaniem może głosić, że jego program jest programem narodu. W pewnym sensie ma rację: ujarzmiony, pozbawiony głosu naród musi, chce tego czy nie chce, realizować program rządu. Autokrata popełnia wszakże błąd, biorąc uległość za wyraz prawdziwych dążeń i pragnień narodu. Popełnia błąd głosząc, że on wie najlepiej, czego narodowi trzeba. Zazwyczaj, wcześniej czy później, naród wyprowadza swych władców z błędu i przywraca im zdrowy osąd rzeczy. Jak uczy historia szacha, jest to jednak operacja dosyć bolesna. Niestety, nie tylko dla władców.

Nie wiem doprawdy, czemu właśnie teraz przypomniałem sobie dumną wypowiedź irańskiego monarchy. Nie odbiega ona przecież tak bardzo od majestatycznego stwierdzenia Ludwika XIV: „Państwo — to ja”. Ludwik XIV miał tylko więcej szczęścia: dopiero w sto lat później Ludwik XVI przekonał się na własnej skórze, jak głęboko mylił się jego szacowny przodek. Były to jednak szczęśliwe stulecia, kiedy czas płynął jakby wolniej. Dziś mało który dyktator spokojnie dożywa śmierci. Nie zniechęca to następnych: głos wielu narodów nadal jest lekceważony. Czyżby historia niczego nie mogła nauczyć?

I drugi cytat lub — jak wolą poniektórzy puryści — druga cytata. W piękny letni dzień Samuel Beckett przechadza się ze swym przyjacielem po Regeñt's Parku w Londynie.

— Patrz, Sam, jaki piękny dzień.

— W istocie.

— W taki dzień aż chce się żyć.

— No, tak daleko bym się nie posunął — odpowiada Beckett.

U nas z reguły pogoda mizerna, potrafimy więc zrozumieć łatwy optymizm przyjaciela wielkiego pisarza. Nie znaczy to, abyśmy ten optymizm mieli podzielać. Bliższy nam jest rozsądny sceptycyzm Becketta. Słoneczna aura pozwala wprawdzie łatwiej znosić przeciwności losu, ale samego losu nie odmieni. A los też jakiś taki mizerny, chociaż powodów do radości nie brakuje. Czemu więc nie ma jej w nas, co nas jeszcze gnębi?

Po dłuższym zastanowieniu doszedłem do wniosku, że winien jest teatr. Skoro nie ma już ani Żydów, ani cyklistów, to ktoś przecież musi być winien. Zgódźmy się, że jest nim teatr, i zaraz będzie nam lżej. Teatr, w którym role zostały źle obsadzone, a nagłe zastępstwa też niczego nie ratują. Teatr, w którym każdy tekst brzmi fałszywie, reżyserom brak pomysłów, jeśli zaś mają jakieś pomysły, to nie te, co trzeba. Teatr z bierną widownią, bo chociaż animatorzy odnowy wciąż bają o współuczestnictwie, nikt — nie wyłączając ich samych — serio tego nie traktuje. Teatr pozbawiony krytyki fachowej i rzetelnej. Krótko mówiąc — nasz teatr. Nasz teatr codzienny.

1980

Rzeź świętych krów

Hindusi wierzą, że krowa jest zwierzęciem świętym, a zatem nie wolno jej zabijać. Nie każda wszakże krowa: szczególne przywileje przysługują jedynie krowom wschodnio-indyjskim, garbatym zebu. Z czego nie należy wysnuwać pochopnie wniosku, że tylko garbata krowa może dostąpić

świętości. Faktem natomiast jest, że wymagana jest przynależność do określonej rasy. Faktem jest także, że zebu w innych częściach świata będąca zwyczajną krową hodowlaną — odznacza się małą wydajnością mleka, a mięsa też z niej tyle, co kot napłakał. I tu przejawia się mądrość Hindusów: skoro już muszą istnieć święte krowy, to przedmiotem kultu należy uczynić osobniki najmniej przydatne. Z świętych krów i tak przecież nie ma żadnego pożytku.

Na drugim końcu krowiej drabiny społecznej znajdują się krowy rzeżne. Te, z góry skazane na likwidację, pozbawione są wszelkich praw i przywilejów, a zwłaszcza prawa głosu.

Pośrodku znajduje się wielka rzesza krów mlecznych. Ich obowiązkiem jest dawać mleko (im więcej, tym lepiej), trzeba je więc nakarmić. Gdy zaczynają ryczeć, zapycha się im gęby żarciem. W okresach niedoboru paszy produkcja mleka spada i w całym stadzie daje się słyszeć pomruk niezadowolenia.

Są wreszcie krowy wybrakowane, co to za chude na rzeżne, a jako mleczne też nie przedstawiają większej wartości. Z tego tytułu roszczą sobie pretensje do statusu krów świętych i starają się chyłkiem do nich doszlusować. Gdy jednak wychodzi na jaw, że nie należą do rasy garbatych, zostają wykopane z grona uprzywilejowanych. Zaczynają wtedy ryczeć na potęgę, że skazuje się je na rzeź, chociaż nikt wobec nich takich niecných zamiarów nie żywi. Wybrakowane nie godzą się jednak na zapomnienie. Jeśli już nie świętość, to przynajmniej martyrologia. Wśród krów bowiem nie idzie to w parze droga do świętości nie prowadzi poprzez cierpienie lub zasługi.

Przyszła wreszcie dzień, gdy mleczne się zbuntowały (czego nikt się po nich nie spodziewał) i zrobiły rzeź świętych

krów. Zaopatrzenia w wołowinę to nie poprawiło, bo mięso świętej krowy śmierdzi jak ryba z Wisty fenolem, i z tej przyczyny jest niejadalne. Niektóre zresztą ocalały, ale nauczone doświadczeniem położyły uszy po sobie i dalej głośiły na prawo i lewo, że one zawsze były mleczne i że nigdy — Byk świadkiem! — nie zabiegały o wyróżnienie. A w ogóle przeciwnie są wszelkiej kanonizacji. Co zaś do rzezi, całą winą należy obciążyć właśnie krowy rzeźne, bo to one podpuszczały do buntu dla własnych, wrednych interesów.

Zamęt zrobił się ogromny. Skorzystały na nim wybrakowane. Ponieważ na dobrą sprawę nikt im nigdy głosu nie odbierał, nauczyły się, jak czynić wokół siebie wiele hałasu. Ich ryk przebija więc ponad inne. Przeżywają swój wielki dzień. Wiedzą, że pewnego dnia mleczne poznają, z kim mają przyjemność, i też wypędzą je ze swego stada. Zanim to wszakże nastąpi, niedobitki świętych krów zewrą swoje szeregi, odzyskają utracone pozycje i cała zabawa zacznie się od początku. Wybrakowane znów będą miały do kogo się przyłączać.

1981

Życiorys

Urodził się w roku 1941 w rodzinie urzędniczej. Wiedział, co robi — ominęły go trudy wojenne, kiedy zaczął rozumieć otaczający go świat, najgorsze było już poza nim. Maturę zdał w 1960, z rocznym opóźnieniem spowodowanym, co tu ukrywać, lekceważącym stosunkiem do przedmiotów ścisłych. Do organizacji młodzieżowych nie należał: kiedy

istniało ZMP, był jeszcze dzieckiem, później przez kilka lat nie przywiązywano przesadnej wagi do przynależności organizacyjnej. Bezpośrednio po maturze opuścił kraj. Nie, nie uciekł, nie emigrował — nic z tych rzeczy. Wyjechał legalnie, z rodzicami, ponieważ ojciec został wysłany na placówkę. Za granicą nie podjął regularnych studiów, natomiast znakomicie opanował język, sporty wodne i posiadał kilka niebagatelnych umiejętności życiowych, które spożytkował w latach późniejszych. Po powrocie do kraju bez trudu dostał się na filologię obcą. W początku roku 1968 za radą rodziców wyjechał na trzy miesiące do Francji, aby zebrać materiały do pracy magisterskiej i podreperować zdrowie osłabione wyczerpującymi studiami. Czasu tego nie stracił: znacznie poprawił styl w zjazdach narciarskich, a po powrocie obronił pracę magisterską z wynikiem celującym. Wprawdzie zmienił się tymczasem promotor, ale ocenie pracy tylko to pomogło. Wówczas to poczuł w sobie nieodparty pociąg do pióra. Przyjęty z miejsca do redakcji czołowego tygodnika stołecznego, zabrał się ochoczo do pisania. Pierwsze próby nie były wprawdzie olśniewające, jego przełożeni okazywali jednak daleko idącą wyrozumiałość i podtrzymywali go na duchu. To zresztą nie było konieczne: samopoczucie miał dobre. Latem 1970 roku spotkała go tragedia — w pełni sił odszedł z tego świata jego ojciec. Wkrótce przyszedł kolejny cios: w lutym 1971 stracił etat w redakcji. Stało się to niespodziewanie. Naczelnemu z dnia na dzień przestały się podobać jego teksty. Był to fakt przełomowy w jego życiu. Poczucie krzywdy kazało mu krytyczniej spojrzeć na rzeczywistość. Zwłaszcza że ze znalezieniem pracy nie poszło już teraz tak łatwo. W końcu zaczął się w redakcji radiowej. Stanowisko było podrzędne, zarobki kiepskie. Bieda nie

zajrzała mu wprawdzie w oczy, gdyż ojciec, choć zmarł nagle, nie zostawił dzieci bez zabezpieczenia. Krzywda pozostawała jednak krzywdą. Należy o niej pamiętać, gdy przyjdzie nam oceniać jego późniejsze prace literackie, przede wszystkim sztuki teatralne traktujące o życiu socjalistycznej magnaterii finansowej. Rozprawił się w nich bezkompromisowo ze starszym pokoleniem, które dąży tylko do pieniędzy i wygodnego życia, i z bezideowością młodzieży. Wprawdzie utworom tym można postawić zarzut braku odkrywczości tematycznej, jako że w końcu lat siedemdziesiątych kto żył pisał na ten temat, wyróżniają się one natomiast rozsądnym i lojalnym radykalizmem, jak również znakomitą, bo pochodzącą z autopsji, znajomością przedmiotu. Lata siedemdziesiąte okazały się zresztą dla niego nie tak złe, jak zapowiadał ich początek. Zwłaszcza finansowo, po okresie niepowodzeń, szybko powrócił do równowagi. Spostrzegł bowiem, że praca w Radiokomitecie dla człowieka myślącego, który umie wyciągać właściwe wnioski, może stać się źródłem całkiem przyzwoitych dochodów, nawet bez popadania w konflikt z sumieniem, gdyby ktoś takowe posiadał. Dużą satysfakcję sprawiała mu współpraca z redakcją rozrywki. Teksty do piosenek pisał pod pseudonimem, nie przeżywał więc stresów, gdy jego nazwisko nie pojawiało się wśród festiwalowych laureatów w Opolu, Sopocie i Kołobrzegu. Swoje ambicje zaspokajał twórczością dla sceny i ekranu. Brał udział we wszystkich konkursach. Udało mu się sprzedać kilka scenariuszy, z których jeden tylko, o wielkiej budowie (nie bez rozsądnych i lojalnych akcentów krytycznych), doczekał się realizacji. Film wyszedł z tego mierny, obciążył jednak wyłącznie konto reżysera. Jego konto rosło natomiast i w banku, i w opinii społecznej. Fakt, że scenariusze nie zostały

skierowane do realizacji, dawał mu moralnie cenny status autora prześladowanego, ich zakup zaś pomagał w utrzymaniu właściwego statusu materialnego. To także zaowocowało w jego twórczości. Dzięki nabyciu działki rekreacyjnej i budowie na niej domku skromnie zwanego letniskowym mógł głębiej zapoznać się z problematyką wiejską. Przy okazji kupna gruntu, a następnie targów z murarzem i cieślą, wreszcie zakupów w geesie wszedł w środowisko chłopskie. Jego ostatnia sztuka „Pusta stodoła” (pierwotny tytuł „Pełny chlew” odrzucił jako zbyt dosadny, a kto wie, może nawet obraźliwy) jest już gotowa. Kilka teatrów stara się o prawo prapremiery.

I jeszcze jedno: z żadną rzeczywistą postacią nie ma nic wspólnego. Wspominam o tym na wszelki wypadek.

Y881

Filozofia topora

Założmy, że zostałem skazany. Nie jest to w końcu założenie całkiem absurdalne, skoro słyszę zewsząd, że wyrok już zapadł. Nie byłem wprawdzie wezwany na rozprawę, ale przecież wiem, że większość wyroków zapada zaocznie. Nie byłem też postawiony w stan oskarżenia, ale to także niczego nie zmienia. Mogę być nie doinformowany.

Skoro więc zostałem skazany, nie od rzeczy byłoby się zastanowić, jaką zająć postawę. Skazani różny miewają stosunek do wyroku. Lęk — nerwowa szarpanina — bierność — stoicki spokój — oddanie się Bogu. Zależy to od postawy filozoficznej, która w sytuacjach krańcowych ujawnia się ze zdwojoną siłą.

Jako człowiek niewierzący, małą mam szansę wzruszyć swym losem Istotę Najwyższą. Nie mam zamiaru postępować w myśl przysłowia: „Jak trwoga, to do Boga”. Godność osobista mi nie pozwala. Jeśli Bóg istnieje, sam powinien osądzić, ile jestem wart.

Bierność z natury jest mi obca. Położyć się do łóżka, nakryć kołdrą po uszy, odmawiać przyjmowania posiłków i czekać — cóż za nuda! I jaka strata czasu mierzonego już tylko na dni, jeśli nie na godziny.

A więc działać? To znaczy co? — Apelować, tłumaczyć, zabiegać, usiłować powstrzymać to co nieuchronne, szamotać się jak ryba w sieci, tracić zdrowie i nerwy? Aby w końcu przekonać się, że to i tak nic nie dało?

Nie wolno zapominać, że poza filozofią skazanego istnieje też filozofia topora. Jest ona nieporównanie uboższa, ale w tym tkwi jej siła. Filozofia topora streszcza się w dwóch zdaniach: „Jak będę miał spaść, to spadnę. Może sobie skazany łamać głowę, może z niej rwać włosy, a ja i tak ją utnę”.

Dlatego jedyne, co pozostaje głowie, to pilnować, żeby się samej nie stracić, zanim jeszcze dokona tego topór. Zawsze bowiem może się zdarzyć — nikła to nadzieja, ale wykluczać jej nie należy — że topór stępi się lub wyszczerbi i pójdzie na złom, następny zaś wpierw utnie tę łapę, która trzymała poprzedni. Wtedy skazany może niespodziewanie ocaleć. Na jego miejsce znajdzie się inny, świeższy.

Topór nie działa racjonalnie, lecz mechanicznie. Gdyby na przykład trzebił starych, żeby zrobić miejsce dla młodych, albo wycinał osobniki cherlawe, aby wzmocnić zdrowe — wiadomo byłoby, czego się trzymać. Nic z tego. Topór nie porządkuje świata, topór uderza, aby nikt nie poczuł się zbyt

pewny siebie. Jego ofiary mają w sobie coś z bohatera *Procesu* Kafki — nie poczuwają się do winy, często nie pojmują stawianych im zarzutów, pytają naiwnie „Dlaczego właśnie ja?”. Zaczynają się bać, a to jest jedyna rzecz, którą topór naprawdę lubi, daje mu bowiem poczucie siły.

Nie, nie, lęk przed toporem jest rzeczą haniebną. Strach jest złym doradcą. W strachu łatwo popełnić błąd, który głowy nie uratuje, ale zarumieni ją wstydem tuż przed dekapitacją. I leży potem taka głowa w koszu, cała czerwona ze wstydu.

Stoicki spokój — nie ma alternatywy. Warto się denerwować, gdy mogę coś zmienić. Kiedy nie mogę nic — robię swoje. Nie daję ucha pogłoskom, plotkom, podszeptom, a zwłaszcza — życzliwym radom. Jestem skazany? — Trudno. Wyroku nie zmienię, ale przynajmniej umrę sobą. Trzeźwa głowa nawet oddzielona od ciała będzie się prezentować przyzwoicie. Niewielka to pociecha, zapewne, lepsza jednak taka niż żadna.

1983

Modlitwa

Nie daj, Panie, abym na starość zapomniał o swej starości. Abym dostrzegł, że rytm moich kroków powolnieje, i widząc, jak inni mnie wyprzedzają, nie twierdził, że biegną na oślep, a ja tylko utrzymuję właściwe tempo. Abym nie pochwalał tych, którzy, powstrzymując młodszych ode mnie, moją niedołężność stawiają im za wzór: „Patrzcie, tak kroczy rozsądek”

Nie pozwól też, abym tracąc oddech i potykając się ze zmęczenia, usiłował biec wraz z młodymi twierdząc, że dotrzymuję im kroku, w istocie hamując jedynie ich rozpęd.

Nie daj, Panie, abym uwierzył w hołdy, których mi nie poskapią. Abym uznał, że świat, choć późno, docenił moją mądrość, wiedzę, doświadczenie i że oto przyszedł czas, abym stanął na czele i chwycił w ręce sztandar, za którym pójdą nowe pokolenia. Abym uwierzył we własne dokonania, w które dziś powątpiewam, abym uwierzył, że do mnie należy prostować błędne tory świata, ponieważ wiek i doświadczenie są wartością większą niż młodość, wiara i entuzjazm.

Nie daj więc, Panie, abym sprzedał swoje dobre imię za trzydzieści srebrników pochwał i dowodów uznania, na które już nie zapracuję, i abym pozwolił komukolwiek posłużyć się tym, co robię teraz, w imię tego, czego bym dziś nie zrobił.

Nie pozwól też, abym sądził swoim obowiązkiem zatruć własne dzieci sceptycyzmem, który niczego nie tworzy, i żądał od nich spokoju, którego sam zapagnę.

Daj, abym znalazł w sobie wyrozumiałość i tolerancję i dzięki nim pogodził się z tym, że racje następnych pokoleń nie muszą być fałszywe z tej jedynie przyczyny, że ja ich nie podzielał. Abym uznał prawo innych.

Daj mi słuch dość czuły, abym usłyszał kłamstwo własnych słów.

Daj mi wzrok dość silny, abym mógł zobaczyć siebie takim, jakim widzą mnie inni.

Nie daj, Panie, abym narażał się na śmieszność i pogardę, która słusznie spada na głowy tych, którzy na fali czasu usiłują wyrosnąć ponad swe zasługi, stając się błaznami w rękach możnych tego świata. I nie daj, bym uwierzył we własną mądrość wtedy, gdy mi jej zabraknie

Niechaj świadomość przemijania pozwala mi czerpać radość z tego, czego dokonałem, i satysfakcję, że zachowałem zdolność rozróżniania sensu słów, a nie tylko ich brzmienia.

1983

Pochwała miernoty

Miernota bywa niebezpieczna.

Mierny artysta jest czasem gorszy od złego. Złego łatwiej rozpoznać, mierny potrafi się maskować. Przeciętność ponadto jest pokupna. Niczego nie burzy, bo nie potrafi, niczym nie prowokuje, bo jest ograniczona, niczym się nie naraża, bo brak jej odwagi. Skrojona jest na miarę przeciętnych wymagań, a te przecież stanowią obowiązującą normę. Świat nie jest zaludniony przez wybrednych koneserów, lecz zwykłych zjadaczy chleba. To wielki artysta ma im ukazać nowe horyzonty, gdy zaś taki się nie pojawi, nie odczują jego braku. Nigdy nie dowiedzą się nawet, że mogliby otrzymać coś więcej. Mierny ich zadowoli.

Rząd, który zmierza do zachowania sprawiedliwości społecznej, troszczy się jedynie o zaspokojenie wymagań przeciętnych. Słusznie, skoro nie stać go na więcej. To jednak, co jest zrozumiałe i uzasadnione w sferze życia materialnego, traci rację bytu w sferze życia duchowego. W tej mierze uskromnienie ambicji, obłożenie podatkiem tych, którzy chcą czegoś więcej, może prowadzić do katastrofy.

Miernota bywa niebezpieczna.

Istnieją wszakże różne jej odmiany. Zadufana w sobie

puszy się, stroszy pióra, nudzi lub śmiesz, lecz krzywdy nie czyni. Miernota obdarzona chrześcijańską cnotą pokory budzi współczucie. Naprawdę groźna jest miernota świadoma swej miernoty, obarczona kompleksem miernoty. Ta potrafi być agresywna, zawistna, pamiętliwa. Aby wyrósć ponad własną nijakość, musi wpierw zdeptać lepszych, zdolniejszych. Gdy konkurenci znikną z placu, ona zatriumfuje. Na bezrybiu i rak ryba. Będzie najlepsza; a najlepszych nikt nie śmie zapytać o to, czy są dobrzy. W kraju, w którym drukuje się pięć tytułów rocznie, nie jest tak trudno napisać bestseller. Król nie jest nagi, dopóki nikt tego nie dostrzega, skoro zaś wszyscy wokół są nadzy...

Z jednostką wybitną, osobowością niezależną, zawsze są kłopoty. Trudno nią sterować, trudno podporządkować cudzej woli. W każdej chwili może wyskoczyć z czymś takim, że doprawdy nie wiadomo, co z tym począć — śmiać się czy płakać. Zostało uzgodnione, że dwa i dwa jest sześć, a tu ci nagle taki artysta oświadcza, że nieprawda, bo siedem albo co gorsza — cztery. I to głośno, przy ludziach. Żeby chociaż poufnie, w gabinecie, w cztery oczy — można by podyskutować, nawet przyznać rację, ale tak?! Nie ma innej rady, trzeba skarcić, a stąd zaraz następne kłopoty, bo zawsze znajdzie się ktoś, kto stanie w obronie skrzywdzonej wielkości.

Indywidualność wybitna jest, jaka jest — można ją bądź akceptować, godząc się kwaśno na jej nieodpowiedzialne wybryki i udając przed ludźmi, że wszystko jest niby w porządku, bądź skazać na niebyt. Z miernotą nie ma problemów. Miernota jest posłuszna, trzeba jej tylko zagwarantować awans na wielkość, a raczej na pozór wielkości, ponieważ prawdziwa wielkość jest jej z natury rzeczy niedostępna. Chętnie wciśnie się w każdą szczelinę, jak

perz wypełni swoją miernotą każde nie obsiane pole, gdy zabraknie prawowitego gospodarza. Perz ziarna nie daje, może jednak chęłpić się tym, że ziemia, którą zagarnął, nie jest już jałowa, bo on na niej rośnie. „Gdyby nie ja...”

Gdyby nie ja... To również niezły sposób szmuglowania się do historii. Trzeba tylko przyssać się w porę do wielkiego artysty i wraz z nim przekroczyć próg nieśmiertelności. „Gdyby nie ja, niczego by nie dokonał”. Jeśli więc wspólne są zasługi, sława także winna być wspólnym udziałem.

„Gdyby nie ja — szkoda słów, cały ten interes dawno by się rozleciał”.

Gdyby nie ja... Należy to utrwalić na piśmie. Scripta manent.

Te mizerne przechwałki, aby brzmiały bardziej wiarygodnie, wymagają zazwyczaj podretuszowania historii, co może być drażniące dla tych, którzy ją znają, ale w perspektywie historii nie ma żadnego znaczenia. W końcu co za różnica, kto projektował łazienki: Stanisław August czy Merlini. Ważne, że są.

Tak, miernota zapewnia ciągłość i trwanie. Bez niej życie byłoby nieporównanie trudniejsze. Jakże tu stąpać stale po wierzchołkach i unikać przepaści? Miernota ścina wierzchołki, a jeśli ściąć ich nie zdoła, drąży pod nimi tunele, aby zapewnić sobie — ale także i innym — wygodny trakt. Trakt jest dla ludzi, szczyty dla alpinistów. Płaski krajobraz też może być piękny, trzeba się tylko z nim pogodzić.

1983

Wołanie o cud

„Piekło to takie miejsce, gdzie nikt nie wierzy, że jest jakieś wyjście” — powiada Johan w *Scenach z życia małżeńskiego* Bergmana. Wiadomo zaś, że wiara czyni cuda. Stąd wniosek, że w piekle trudniej o cud niż gdzie indziej. Brak przesłanek. A bez cudu nie da rady — nie ma wyjścia.

Ileż to razy mówimy przed premierą: „tylko cud może nas uratować”. I cud się zdarza. Nie zawsze, to prawda. Bywa, że nie. Gdyby się nadmiernie spospolitował, nie byłby już cudem. Skoro jednak, choćby najrzadziej, ratuje nas przed ostateczną klęską, warto weń wierzyć.

Czasem sama wiara jest cudem. Wokół wzburzone morze, nasza łódka dziurawa, woda zalewa nas z góry i wciska się przez szpary w dnie, jakże tu wierzyć w ocalenie?! Racjonalista musi poddać się zwątpieniu. Człowiek wierzący w cuda wie natomiast, że istnieje nieskończona ilość możliwości ratunku. Spośród chmur może nagle wyłonić się helikopter i spuścić drabinę sznurową. Morze — jak sama nazwa wskazuje — może się raptownie uspokoić, a porzucona przez marynarzy butelka bujająca na falach zaczojuje dziurę w dnie. Nie jest również wykluczone niespodziewane pojawienie się na horyzoncie bezludnej wyspy, na której rosną trudno dostępne w handlu owoce cytrusowe. I tak dalej, i tak dalej.

Gdyby jednak właśnie tym razem cud nie zechciał się zdarzyć, wierzący i tak będzie w lepszej sytuacji: pójdzie na dno wierząc, że czeka tam na niego podwodna łódź ratunkowa. W ten sposób — zgodnie z definicją Bergmana — uniknie piekła. Racjonalista tymczasem zazna piekła już za życia. Piekła niewiary.

Należałoby podnieść jeszcze jeden aspekt sprawy: skoro prawdą jest, że to wiara czyni cuda, wierzący ma nieporównanie większe szanse na cud, jako że sam poniekąd jest jego sprawcą. Szanse sceptyka równają się zeru przed i po przecinku. Jedyne, co może go uratować, to znalezienie się w gronie wierzących, ponieważ cud nie zawsze może działać wybiórczo, obdarzając łaską jedynie swych wyznawców, czasem więc — z konieczności niejako — przydarzy się i niewiernemu Tomaszowi. W podanym tu przykładzie łódki jest wprawdzie bardziej prawdopodobne, że właśnie sceptyk zsunie się z drabinki do morza lub wyleci za burtę tuż przed szczęśliwym dobiciem do brzegu.

Ludzie teatru z reguły wierzą w cuda, i dlatego życie mija im pogodniej niż reszcie śmiertelników. Wiedzą bowiem, że bez wiary w powodzenie trudno liczyć na sukces. Posiadają przy tym dziecięcą naiwność, co wcale nie jest przyganą, przeciwnie: pochwałą. Jedna, druga, trzecia kłapa nie są w stanie odebrać im entuzjazmu i wiary w siebie, która w większości wypadków jest wiarą pozbawioną realnych przesłanek. Z zapałem przystępują do nowego zadania i nie przyjmują do wiadomości, że może zaistnieć taka sytuacja, z której istotnie nie będzie wyjścia.

Trudno zachęcać, aby wszyscy przenieśli się do teatru, bo wszak teatr to nie życie. Cuda zdarzają się jednak także w życiu, a więc trzeba wierzyć. Do tej szczególnej formy fideizmu zachęcałbym bez obawy, że zostanę posądzony o szerzenie dywersji ideologicznej. Jeśli nawet nie ma wyjścia, lepiej wierzyć, że jest, i szukać go uporczywie, obstukując otaczające wokół ściany. Kto nie szuka, ten pewnie i nie znajdzie

1983

Co włożyć do butelki

11 stycznia, wieczór. Biorąc pod uwagę, że 18 bieżącego miesiąca, a więc za tydzień, ma nastąpić koniec świata, co jest niemal pewne (zasięgałem opinii u ludzi miarodajnych, parających się od lat przepowiadaniem przyszłości), w ogóle nie powinienem zasiadać do pisania. Ani mój tekst nie zdąży się ukazać drukiem, ani tym bardziej ja nie zdążę odebrać honorarium. A więc po co? Heroiczny gest jednostki, która na przekór zdrowemu rozsądkowi, co tam: rozsądkowi! — na przekór siłom kosmicznym pragnie potwierdzić swoje istnienie, wykrzyczeć swoje piskliwe „veto”; proszę przyjąć do wiadomości, że ja się na unicestwienie nie godzę! Zwykła donkiszoteria, nic więcej. Może jeszcze odrobina pychy.

Jeśli przepowiednie nie spełnią się w pierwszym terminie i koniec świata nieco się opóźni (późna jesień podobno również wchodzi w rachubę), sytuacja ulegnie zmianie. Felieton może zdążyć się ukazać, może nawet zdążyć odebrać honorarium i wydać je na kolejne *Vademecum* Wittlina lub kolejny tom prozy Bratnego (te bowiem ukazują się z większą regularnością niż periodyki). Pozostaje jednak pytanie, czy zdołam poruszyć PT Czytelników, przekonsultowanych już do szpiku kości, udręczonych koniecznością wyboru właściwego wariantu: trzęsienie ziemi, powódź czy wybuch wulkanu, trapionych niepokojem o przyszłość naszego globu i swoją własną. W tych warunkach tylko Mesjasz wie, co powiedzieć, i tylko z ust Mesjasza ludzie gotowi są wysłuchać z nabożeństwem porcji starych banałów okraszonych słowem pociechy. Gdzie felietoniście do Mesjasza?!

Przedewszystkim felietonista jest głupi i nie wierzy w

rychły koniec świata. Tylu już było fałszywych proroków, którzy z gwiazd lub z fusów wróżyli, że zbliża się totalna zagłada, i co? Jeden potop na tyle tysięcy lat! Było po drodze kilka solidnych katastrof, to prawda, ale katastrofa to jeszcze nie koniec świata: zawsze ktoś lub coś się uratuje. Ważne tylko, kto i co. I o to należałoby z góry zadbać. Przygotować tę ogniotrwałą butelkę, która przetrwa najgorsze i kiedyś, może po latach, dotrze jednak do rąk niewiadomego odbiorcy, co wyjdzie cało z zagłady. Zastanowić się nad tym, kogo ewentualnie należałoby wsadzić na pokład współczesnej Arki Noego. Temat jest i aktualny, i fascynujący, pozwala bowiem raz jeszcze ujawnić swoje sympatie i animozje. Zazwyczaj jednak nie to nas najbardziej drażni i niepokoi, że my umrzemy, lecz to, że X nas przeżyje i będzie mógł psy na nas wieszać, a my nie będziemy już mogli ani się bronić, ani nawet porządnie nakłaść mu po pysku. Działając z wyższych pobudek również powinniśmy zadbać o to, aby X nas nie przeżył, ponieważ jest głupi i ograniczony, a zatem lepiej dla przyszłych pokoleń, aby im w głowie nie mieszał. Jeśli w ogóle nic nie ocaleje, to jeszcze pół biedy. Niepamięć zrówna nas z największymi. Może być jednak gorzej, może np. ocaleć tylko red. S. bądź red. M. (nie, wcale nie ten, co Państwo myślą — mój jest spoza Warszawy). Wobec takiej perspektywy czy nie słuszniej byłoby ich od razu zabić? W trosce o potomnych, rzecz jasna, aby im zagwarantować szczęśliwą przyszłość.

Ze słowem pisanym jeszcze trudniej. Co wybrać? Co na wszelki wypadek zniszczyć? Co kogo kompromituje i wobec kogo? Jaka linia przetrwa potop: słuszną czy opozycyjną? I wreszcie: czy to w ogóle kogokolwiek będzie jeszcze zajmować?

Patrząc z perspektywy końca świata, nasze dzisiejsze spory mogą się okazać cokolwiek miałkie. Tymczasem, choć katastrofa wisi w powietrzu, nic nie wskazuje na to, aby taki punkt widzenia miał się przyjąć. Przeciwnie — bierzemy się za łby, jakbyśmy mieli w kieszeni polisę na nieśmiertelność, a nasz świat miał trwać wiecznie. Jakby rzeczywiście chodziło o to, kto wstąpi na pokład Arki Noego. Może tak jest lepiej, kto wie. Może tego nam trzeba, aby zachować poczucie własnej wartości.

1984

Nasz człowiek

Człowiek — to brzmi dumnie. Nasz człowiek — brzmi podejrzenie.

Nasz człowiek — ich człowiek. Terminologia nowojorskich gangów określająca przynależność mafijną. Rodem z *Ojca chrzestnego*.

Było to wkrótce po Grudniu. Profesor Kazimierz Wyka na zaproszenie powiatowego Domu Kultury przyjechał wygłosić wykład o Norwidzie. Tuż przed wykładem skonsternowany kierownik Domu Kultury poprosił profesora na stronę i oświadczył, że miejscowy sekretarz wyraził niezadowolenie z powodu planowanego odczytu, ponieważ „Norwid to człowiek Kliszki”.

(Młodzieży wyjaśniam: Zenon Kliszko był prawą ręką odsuniętego właśnie z kierownictwa Władysława Gomułki, a jednocześnie gorącym wielbicielem Norwida i orędownikiem zbiorowego wydania dzieł poety.)

Na tej samej zasadzie podejrzenia powinien dziś budzić Joseph Conrad, który bez wątpienia był człowiekiem Najdera.

(Wyjaśniam: Zdzisław Najder, wybitny conradysta, po opuszczeniu Polski został szefem Sekcji Polskiej rozgłośni Wolna Europa.)

Mówimy: nasze mieszkanie, nasz samochód, nasz pies, mając na myśli, że stanowią one naszą własność i możemy nimi swobodnie dysponować.

Mówimy także: nasze dziecko i, niestety, dość często jest to również wyrazem poczucia własności, w najlepszym razie określeniem zależności w tym sensie, w jakim niegdyś monarcha mówił o „swoich poddanych”, a dziedzic o „swoich chłopach”.

Jeśli więc jestem „czyjś”, to znaczy, że moja wolność jest przez kogoś ograniczona, bądź to z przyczyn ode mnie niezależnych (np. jak w przypadku chłopów pańszczyźnianych), bądź za moją zgodą. Tylko ten drugi przypadek jest interesujący. Co każe ludziom rezygnować z własnej wolności, której przecież i tak nigdy nie ma za wiele?

Co kryje się pod pojęciem „nasz człowiek”? Że można na nim polegać? Że za cenę naszego zaufania gotów jest uczynić wszystko, czego od niego zażądamy? Że w krytycznej chwili raczej zaprze się siebie, niż zdradzi „naszą” sprawę? Zrezygnuje ze swego „ja”, ze swych poglądów, nawet zasad moralnych. Bo przecież „nasz człowiek” to nie to samo co „jeden z nas”. Jeden z nas — brzmi dumnie, nasz — pogardliwie.

Życie uczy, że poglądy i zasady też można kupić, zazwyczaj jednak u tego, kto ich nie posiada. Jest to bardzo osobliwa forma handlu. Ceny zawsze były tu umowne, co jednak nie znaczy, aby brane były z powietrza. Zależne są one

od dwóch czynników: od tego, jaką funkcję chcemy wyznaczyć temu, którego kupujemy (jeśli ma być zwykłym szpiclem, cena jest niewysoka), i od tego, czy przedmiot kupna zdołał wcześniej zaistnieć jako osobnik o niezłomnych lub przynajmniej ustalonych przekonaniach. Jeśli tak, jego cena rośnie.

Byłoby jednak groźnym uproszczeniem sądzić, że „nasz człowiek” to zawsze człowiek kupiony, nawet zakładając, że niektórzy sprzedają się, nie zdając sobie z tego wcale sprawy.

Są ludzie, u których służalczość jest konstytutywną cechą charakteru. To z nich przede wszystkim rekrutują się szeregi „naszych”. Trzeba być czymś, gdy strach być tylko swoim. Kiedy nie mogę polegać na sobie, muszę zdać się na kogoś innego, scedować na niego swoją wolność i pozbyć się za jednym zamachem wszelkich duchowych rozterek. Pokonać lęk przed koniecznością obrony własnego zdania za cenę rezygnacji z niego. Taka wszak była mentalność wielu hitlerowskich oprawców, którzy postawieni przed sądem bronili się posłuszeństwem wobec przełożonych, lojalność stawiając na piedestale najwyższej cnoty moralnej. Świat słuchał tych wynurzeń z przerażeniem, ponieważ ujrział siebie w zwierciadle, które wydobyło na jaw to co ukryte, to, o czym się nie mówi. Ostateczną konsekwencję rezygnacji człowieka z własnej indywidualności.

Wolność jest wyzwaniem, a więc, aby być sobą, trzeba czasem niemałej odwagi. Proponuję proste doświadczenie. spróbujcie w ogonku po mięso opowiedzieć się po stronie staruszki lub kobiety ciężarnej, która chce wyegzekwować swoje prawo pierwszeństwa. To przecież niczym poważnym nie grozi! Tyle tylko, że zrezygnujecie z udziału we wspólnocie ogonka, przestaniecie być zatem jednym z „naszych”, czyli ogonkowych. Będziecie sobą

Nigdzie nie jest powiedziane, że ludzie muszą myśleć jednakowo. Wręcz przeciwnie: już w szkole zachęca się dzieci do samodzielnego myślenia. W świecie dorosłych praktyka rozmija się jednak z teorią: bity jest ten, który odważy się myśleć samodzielnie. Przepraszam: myśleć nie wystarczy, ponieważ formuła „robię, co mi każą, ale i tak myślę swoje” jest najbardziej parszywym kapitulancstwem. Trzeba jeszcze wydać głos. Wtedy z pewnością znajdzie się ktoś, kto powie: „To nie jest nasz człowiek. Należy się go pozbyć”.

„Nasz człowiek”. Nasz — zapewne, ale czy jeszcze człowiek?

1984

Grób nieznanego artysty

Niektórzy mnie zazdroszczą — innym ja zazdroszczę. Ci inni zazdroszczą jeszcze innym.

W oczach spotkanego na ulicy kolegi ze szkolnej ławy mogę odczytać niezycziwy podziw. „Temu się udało — myśli. — Poszedł w dyrektory, zarabia pewnie krocie, gazety o nim piszą, ministrowie rękę mu podają, w sklepie mięsnym też musi mieć chody”.

Spotykam Jurka i myślę: „Temu to dobrze. Nie musiał zostać dyrektorem, żeby reżyserować, co mu się żywnie podoba, i to w najlepszych teatrach, ma międzynarodowe nazwisko, z Peterem Brookiem jest na ty, nie musi stać w ogonkach po mięso, bo może kupić za dolary w Pewexie”. Ale w oczach Jurka nie dostrzegam sytej satysfakcji. Cierpi, że nie

jest Strehlerem. Przypuszczam, że Strehler też nie jest do końca zadowolony, chociaż nie wiem, komu mógłby zazdrościć.

Drabina kariery ogromnie się w naszych czasach wydłużyła. Stąd tyle stresów, psychicznych pęknięć i zawirowań, osobistych porażek, które rozładowują się w alkoholu, narkotykach, nagłych wybuchach agresji. U nas łatwiej o alkohol niż o broń palną, stąd więcej ofiar wśród tych, których zżera zazdrość, niż wśród tych, którzy są tej zazdrości przedmiotem.

Nie jest to bynajmniej problem środowiskowy. Wraz z obaleniem feudalnych podziałów klasowych zrodził się mit pucybuta, który własnym przemysłem doszedł do milionów. Mit kariery. Stanowi on siłę napędową większości ludzkich poczynań i dokonań. Co dla kogo jest dowodem, że mit się ucieleśnił, to już inna sprawa. Dla jednego będzie nim „maluch”, dla drugiego Polonez (właśnie tak, dużą literą, bo nie chodzi tu o posuwisty taniec na 3/4), dla trzeciego Mercedes. Stanowisko naczelnika gminy, tytuł profesora zwyczajnego, prezesura koncernu naftowego. Wzmianka w encyklopedii, Nagroda Nobla, Order Budowniczych Polski Ludowej. Nieograniczone możliwości. Dla artysty sceny pomnik w Alei Zasłużonych, przed którym zatrzyma się po latach przypadkowy przechodzień, aby powiedzieć do swych dziadek: „Patrzcie, tu leży ten aktor, dla którego wasza prababcia głowę straciła”. Nie ma nic bardziej żałosnego niż grób Nieznanego Artysty. Wyrte w kamieniu świadectwo przegranego życia.

Na karierę nie ma jednak recepty. Nie zawsze robią ją ci, którzy najusilniej się starają, podlizując się w gabinetach, a przy okazji podstawiając kolegom nogę. Nie zawsze też jest

udziałem najlepszych. Może to być pewna pociecha dla tych, którym się nie powiodło na miarę ich talentu, choć przyznać trzeba, że nader mizerna. W sztuce liczy się nie tyle wartość, co jej publiczne uznanie, bo też co to za wartość, której nikt nie dostrzega, nikt nie chce, nikt nie ceni. Popularność jest dziś bardziej niż kiedykolwiek miernikiem kariery. Nie tylko w teatrze czy filmie — zaraza przeniosła się na teren literatury, muzyki, sztuk plastycznych. Można nad tym ubolewać, świata to jednak nie zmieni.

Dlatego z rozrównieniem wspominamy skromnego urzędnika Granda z *Dżumy* Camusa, szlifującego przez całe życie pierwsze zdanie powieści, która ma mu otworzyć drogę do nieśmiertelności. Dylemat artysty obezwładnionego dążeniem do perfekcji. Kto ma dziś na to czas? Kto ma czas, aby ją ocenić? Perfekcji się dziś nie nosi — wyszła z mody. Jest to najdalsza z dróg wiodących do kariery. Przykro przyznać, ale i zwykła rzetelność warsztatowa nie ma większej wartości. Najcenniejszy jest sukces głośny, natychmiastowy, zrodzony w chwili natchnienia: ludzie to kupią. Jeśli gwałtownie zaprotestują, będzie skandal, a to też dobrze. Spuścizna artystyczna naszej epoki to biały kwadrat na białym tle Malewicza i 4'33'' Johna Cage'a z jednej strony, z drugiej „opakowania” Christo i *Starlight Express* Webbera. Liczy się pomysł. Często jest to pomysł na życie.

W TEATRZE

Peter Stein
i inni

Warszawę odwiedził Peter Stein. Na spotkaniu z warszawskim środowiskiem teatralnym, jak również na spotkaniu w warszawskiej szkole teatralnej jednoznacznie określił swoje credo artystyczne. Teatr europejski jest teatrem słowa, teatrem o tradycji literackiej, a zatem modne ostatnio próby przeszczepienia na grunt europejski stylistyk czerpanych z innych kręgów kulturowych skazane są nieuchronnie na niepowodzenie. Stwierdzenie to miało siłę wybuchu parotnowej bomby. Nikt od dawna nie odważył się powiedzieć tego głośno, choć zapewne wielu podziela w skrytości ducha pogląd Steina. Rzecz w tym, że jest to pogląd niepopularny. Większość z nas uprawia wprawdzie teatr literacki, ale czyni to z niejakim zażenowaniem, nie chwali się tym na prawo i lewo, aby nie spotkać się z zarzutem akademizmu, staroświec czyny, tradycjonalizmu. Każdy wolałby robić teatr na wzór Kantora, Grzegorzewskiego, Wiśniewskiego, które to teatry łączy instrumentalne traktowanie słowa, jako jednego z wielu, wcale jednak nie najważniejszego elementu widowiska

scenicznego. Gwarantuje to dziś dobrą prasę i zagraniczne wojaje, nie mówiąc już o tym, że pozwala uniknąć wielu kłopotów. Jeśli tego nie robimy, to dlatego że brak nam inwencji, oryginalności myślenia i plastycznych talentów. Gramy więc Szekspira, Fredrę, Wyspiańskiego i paru innych, bo to łatwiejsze, choć mniej ambitne. Aż tu przyjeżdża Stein i oświadcza, że tak właśnie trzeba! Gdyby to powiedział kto inny...

Bądźmy szczerzy: gdyby to powiedział kto inny, nie byłoby tematu do rozmowy. Co najwyżej wzruszenie ramion i uśmiech politowania. Stein jednak należy do czołowych twórców współczesnego teatru o uznanej w całym świecie reputacji i z tym, co mówi, należy się liczyć. Przynajmniej chwilę się zastanowić. Stein może sobie pozwolić na głoszenie sądów niepopularnych, ponieważ jego pozycja artystyczna nie zależy od tego, co o nim napisze nasza prasa (o Brechcie np. pisała w swoim czasie źle, i Brechtowi to nie zaszkodziło, o innych dobrze i wcale im to nie pomogło), po wtóre zaś, ponieważ stoją za nimi jego niekwestionowane dokonania. Nie można ot tak powiedzieć: „Stein nie ma racji”, ponieważ jego przedstawienia dowodzą, że ma rację.

Wniosek stąd jeden: artysta wtedy ma rację, gdy potrafi ją udokumentować swoją twórczością. Racja obiektywna w sztuce nie istnieje. Z tego, że Stein ma rację, wcale nie wynika, że Kantor jej nie ma. Różnią się poglądami na teatr, ale czy tylko jednemu z nich można przyznać słuszność?

Zapewne znów spotkam się z zarzutem, że fetyszyzuję indywidualność artysty, że nie doceniam szeregowców, którzy noszą jeszcze buławę w plecaku, ale już dziś mają słuszne poglądy. Cóż, w istocie — ich poglądy zaczną mnie interesować z chwilą, kiedy wyciągną tę buławę z plecaka i wezmą do ręki

Podobnie jak z poglądami ma się rzecz z moralnością artystów. Mało mnie obchodzi moralność kogoś, kto nie posiada autorytetu artystycznego. Fakt, że trzeciorzędny aktor Ypsilon jest pijakiem i zalega z alimentami, jest godzien ubolewania, rzutuje bowiem na opinię o całym środowisku, nie budzi jednak głębszych emocji u nikogo poza jego żoną i dziećmi, ewentualnie jeszcze dyrektorem teatru. Etyka artystów stojących na świeczniku dzięki swoim zasługom twórczym jest problemem budzącym — i to od dawna — emocje szersze. Dylemat: czy wielkiemu artyście należy stawiać wyższe wymagania również w dziedzinie etyki, wielokrotnie dyskutowany i teoretycznie przesądzony, w praktyce nie daje się rozwiązać jednoznacznie. Kiedy po wojnie Jouvett zapytał de Gaulle'a, czy nie mógł ułaskawić Roberta Brasillacha, pisarza-kolaborantysty, de Gaulle odpowiedział: „Brasillach był bez wątpienia jednym z najbardziej błyskotliwych umysłów naszej epoki, jedną z największych nadziei literatury francuskiej. Im wyżej stoi człowiek winny, tym surowiej trzeba go sądzić”. Hamsun, również karany za kolaborację, po latach nieobecności powrócił na lady księgarń i półki biblioteczne. Świat zapomniał, że kolaborantem był też Ezra Pound. Dla potomnych liczy się tylko dzieło, współcześni nie potrafią oddzielić go od człowieka.

Ludzi teatru i w tej mierze prześladowuje pech: nie mają odwołania do sądu potomnych. Co gorsza są stale na widelcu: ich życie budzi większe zainteresowanie niż życie pisarzy, muzyków czy malarzy. Witkacy starał się dowieść, że po narkotykach można namalować znakomity portret, po wódce roli znakomicie zagrać raczej się nie da. Nie wierzę w legendy, że Jaraczowi się to udawało. Z tej przyczyny postępowanie

Ypsylona jest bardziej naganne, niż gdyby wykonywał inny, mniej eksponowany zawód, ale też trzeba cynicznie powiedzieć, że gdyby zachowywał się wzorowo, nikt by o nim nawet nie wspomniał. Aktorzy zaś twierdzą: „dobrze czy źle, byle mówili”. I bądź tu mądry!

Wracam jednak do punktu wyjścia. Gdyby mnie zapytano, jaki teatr trudniej realizować: teatr czystej kreacji czy teatr uzależniony od literatury, dalibóg, że byłbym w kłopotcie. Jedno wydaje się niewątpliwe; tam, gdzie ograniczenia są większe, trudniej się przebić z własnym zdaniem. Większa za to powinna być zasługa. W końcu tak niewielu się to udaje. Stein, Strehler, u nas Swinarski.

Ponadto teatr literacki wymaga od reżysera klarownej eksplikacji jego myśli przewodniej. To jest zawsze niebezpieczne. Może się ta myśl komuś nie podobać, a wtedy powie, że jest uboga lub obca naszym pryncypiom światopoglądowym. Są to zarzuty, których nie trzeba nawet udowadniać, wystarczy je postawić, aby pogрузić nieszczęsnego reżysera. Ten zaś nie ma szans obrony. W teatrze kreacyjnym śledzenie myśli reżyserskiej staje się obowiązkiem widza. To widz zdaje egzamin ze swej dociekliwości i wrażliwości. Jeśli więc nawet nic nie zrozumie, nie będzie chciał się do tego przyznać. Będzie bredził o głębiach.

Koledzy z mojej ławki! Możemy kroczyć z podniesioną głową — Stein jest po naszej stronie. Pozostaje nam tylko stworzyć teatr na miarę jego Schaubühne.

Teatr mieszczański — proszę bardzo!

Ostatnio teatr ma znowu złą passę — atakowany jest z prawa i lewa. Sam teatr wprawdzie — uwzględniając nie sprzyjające okoliczności — ma się stosunkowo nieźle i daje z siebie więcej, niż można się było po nim spodziewać. Jego krytycy natomiast zmagają się z kolejnym kacem. W braku rzeczowych argumentów, o które wcale niełatwo, gdy w głowie szumi, sięgają po słowa-młoty. Zdzielisz kogoś takim słowem, a już się nie podniesie. Powiesz o nim „antysocjalistyczny” i leży. Nie ma szans na podjęcie dyskusji, co przez to rozumiesz, i przeprowadzenie dowodu, że jesteś w błędzie. Nikt go już nie słucha, odwracają się od niego jak od zapowietrzonego. Nikt nie zażąda, abyś swój sąd uzasadnił. Sytuacja rodem z westernu: liczy się tylko, kto pierwszy sięgnie po pistolet. Strzał z pewnością ugodzi w samo serce.

„Mieszczański” bądź „neomieszczański” to także słowo-młot. A co to niby za obraza powiedzieć o teatrze, że jest mieszczański? Jaki ma być: chłopski? Teatr zawsze funkcjonował w ośrodkach miejskich: od starożytności, poprzez średniowiecze, aż do naszych czasów. Jeśli nie był dworski, był mieszczański. Teatr dla ludu wiejskiego pozostał jak dotąd społecznikowską mrzonką i wcale się nie zanosz, aby miało się coś zmienić w tej mierze. Teatr działa tam, gdzie jest publiczność, publiczność zaś jest w miastach. Jest więc z natury rzeczy sztuką dla mieszczan. Nawiasem mówiąc w krajach uprzemysłowionych, w epoce gwałtownej urbanizacji, coraz trudniej znaleźć kogoś, kto nie byłby w ten czy inny sposób związany z miastem.

Tak jest, tworzymy teatr mieszczański, nie ma się czego wstydzić. Teatr dla inteligencji twórczej, humanistycznej, technicznej, dla studentów i uczniów, dla warstwy urzędniczej i rzemieślniczej, dla robotników, dla emerytów. Oni stanowią dziś mieszczaństwo. Wielkich kapitalistów u nas i tak nie ma, a drobni (choć w skali kraju wydają się wielcy) do teatru zazwyczaj nie chodzą. Jeśli zaś przyjdą, też nie powód, aby się rumienić.

Termin „teatr mieszczański” wzięty jest z innej epoki i przeniesiony w dzień dzisiejszy w sposób mechaniczny, bez zastanowienia, jaki ma to sens. Obrażliwy — rozumiem, ale to trochę mało.

Z pojęciem teatru mieszczańskiego łączy się pewien system wartości, którego ten teatr bronił. Należałoby zapytać, czy broni go nadal, lub bardziej przewrotnie: czy z tego systemu nie ostało się nic, czego nadal bronić warto. Na przykład poszanowania rodziny, która w naszych oczach ulega szybkiej korozji. Wymagałoby to jednak dyskusji nad sferą prezentowanych przez teatr treści, a po temu krytycy teatru nie zdradzają ochoty. Wolą ogólniki. Schlebianie postawom oportunistycznym, życiowemu wygodnictwu, moralnemu indyferentyzmowi lub zakłamaniu? Przyszaję, że nie spostrzegłem, aby teatr propagował takie ideały życiowe. Może jestem ślepy. Podejmuje tematy marginalne, pomijając kluczowe? Tego zarzutu można byłoby bronić, ale trzeba wyjątkowo złej woli, aby obciążać nim właśnie teatr, który zdaje sobie z tego sprawę i czyni, co w jego mocy, aby ten stan rzeczy zmienić.

Może zatem nie o treści podejmowane przez teatr chodzi tym, którzy zwą go „mieszczańskim”. Czemu jednak nie powiedzieć tego wprost? Przeżył się teatr pudełkowy, pora szukać innych przestrzeni. Tylko współuczestnictwo i współ-

tworzenie mają dziś rację bytu. Godzi się jednak przypomnieć, że to też nic nowego, takie właśnie hasła wypisała na swych sztandarach awangarda końca lat sześćdziesiątych i choć błędem byłoby mniemać, że nic po niej nie pozostało, oczekiwana rewolucja nie nastąpiła. Wielu twórców awangardowych realizuje dziś swój teatr w przestrzeniach tradycyjnych. Nie kształt sceny przesądza o nowoczesności teatru.

Teatr tradycyjny, „neomieszczański” będzie miał rację bytu, dopóki będzie publiczność gotowa go oglądać. To jest jedyne rozsądne kryterium oceny żywotności teatru. Każdy teatr, który ma widzów, ma też rację bytu. Mogę nie lubić stylu „Syreny”, ale nie ośmieliłbym się twierdzić, że należy ją zlikwidować, ponieważ szerzy zły smak. Jeśli tak jest, spróbujmy wpierw przekonać o tym widzów, skłonić ich, aby do niej nie chodzili. O ile mi wiadomo, jak na dziś „Syrena” nie ma powodów uskarżać się na złą frekwencję.

Jest wiele zadufania w wyrokowaniu za innych, co powinni lubić. Czyniąc tak przechodzimy na pozycję, których nie aprobujemy, które sami zwalczamy: administracyjnego sterowania rozwojem kultury bez pytania odbiorców o ich zdanie. Wychowywać trzeba publiczność, a nie teatr. Przekonać ją, aby pokochała to, co mądre i piękne, a odrzuciła to, co głupie i brzydkie. Zakaz produkcji odpustowych bohomazów do niczego nie prowadzi. Przepraszam: ponieważ istnieje na nie popyt, prowadzi do zwyczajki cen. Jeśli tym bohomazem jest teatr w swej obecnej postaci — trudno, pozwólmy mu żyć, póki nie umrze śmiercią naturalną. Rokuje mu życie dłuższe od naszego.

Myślę, że problem leży nie w tym, że nasz teatr jest zły, ponieważ jest „neomieszczański”, bo to slogan bez pokrycia,

lecz w tym, że ci, którzy chcieliby tworzyć inny teatr, mają w istocie bardzo ograniczone możliwości. Jeśli ktoś chce wystawiać amatorskie przedstawienia *Hamleta*, *Dziadów*, *Operetki*, aby udowodnić ich wyższość nad produkcją profesjonalną, powinien mieć po temu szansę. Może w ogóle zechce zrezygnować z *Hamleta*, bo w końcu „jaka wielkość przepadłaby nam wraz z jego ewentualnym zgonem”? Otwarte drzwi dla obrazoburców! — pod takim hasłem gotów jestem się podpisać. Choćby po to, abyśmy mogli walczyć na dokonania, a nie na słowa. Aby i publiczność miała szansę wyboru. Twierdzić natomiast, że stoi temu na przeszkodzie ten teatr, który jest, wydaje się być — delikatnie mówiąc — pomyłką w adresie. Argument finansowy (teatr profesjonalny zjada pieniądze) też nie wytrzymuje krytyki. Teatr dotują dziś wszystkie kraje cywilizowane, nawet te, którym sama myśl łożenia na sztukę była do niedawna z gruntu obca. Wysokością nakładów na teatr na pewno nie mamy się co chwalić. To zaś, czy pieniądze pochodzą z kasy państwowej, miejskiej czy z fundacji prywatnej, doprawdy nie ma większego znaczenia. W ostatecznym rachunku płatnikiem jest zawsze społeczeństwo. Rzadko ta jego część, która akurat chodzi do teatru. Zawsze też — wraz z pieniędzmi — pojawiają się określone naciski, zawsze też teatr będzie się przed nimi bronić. Zazwyczaj bez powodzenia.

1984

Publiczność

Czemu tak się dzieje, że hrabiowie lubili oglądać sztuki o hrabiach i robotnicy też lubią oglądać sztuki o hrabiach,

natomiast stanowczo nie lubią sztuk o robotnikach? Pytanie jest naganne, a nawet politycznie wredne, sugeruje bowiem podstępnie, że propaganda kłamie. A przecież powinniśmy wiedzieć (była o tym mowa w niejednym referacie i nie udawajcie, kolego, że do was to nie dotarło), że robotnicy nie lubią złych sztuk o robotnikach, uwielbiają zaś dobre. Jeśli analiza frekwencji nie potwierdza tej tezy, wniosek może być tylko jeden: brak dobrych sztuk z życia klasy robotniczej doby realnego socjalizmu. A kto temu winien? Teatr! Dlaczego? Ponieważ umówiliśmy się (i o tym też, kolego, powinniście wiedzieć), że na obecnym etapie winien będzie teatr. I na tym właściwie należałoby sprawę zamknąć.

Aby jednak nikt później nie mówił, że teatr został skazany bez prawa do obrony, proszę, niech gra to, co zyska powszechną aprobatę: klasykę. W światowym repertuarze teatralnym przeważa wprawdzie dramaturgia współczesna, ponieważ widzowie z niezrozumiałych przyczyn wolą oglądać sztuki świeże niż odgrzewane, skoro jednak teatr w Polsce nie potrafi sobie z tym poradzić, trudno, niech tłucze klasykę. Siła klasyki leży w tym, że jest nietykalna. Możecie sobie krytykować nową sztukę rumelską, ale od Bohomolca wara! Bohomolec bowiem klasykiem jest. I jak tu wyznać, że na klasykę to już ani hrabiowie, ani robotnicy, a młodzież jeno pod przymusem, chyba że w teatrze są łoże. Tego doprawdy wyznać się nie godzi. Jeśli w latach pięćdziesiątych klasyka skutecznie ratowała teatr przed zapomnieniem, a była to klasyka zubożona o *Dziady*, *Kordiana*, *Nie-Boską*, czemu nie miałyby dokonać tego dziś, gdy można ją grać w pełnym asortymencie? I *Balladyna* Hanuszkiewicza odniosła sukces, i *Dziady* Swinarskiego, i *Wyzwolenie* Dejmka. Trzeba tylko

umieć. Jeśli więc nie umiemy, nie usiłujmy twierdzić, że to nie my jesteśmy winni.

Jedno mnie tylko zastanawia. Słyszysz się zewsząd o katastrofalnym spadku frekwencji, o tym, że teatr traci odbiorcę, tymczasem na widowniach zazwyczaj pełno. Nikt dziś ludzi do teatru nie zapędza, reklama słaba, kaowcy nie podtykają biletów pod nos, wojsko ma inne sprawy na głowie, wycieczek co na lekarstwo, bo autokary służą wyższym celom, przyjezdnych też mniej, jako że podróże zdrożały, a na zakupy do miasta i tak nie warto przyjeżdżać. Krótko mówiąc publiczność się kurczy, a widownie pęcznieją. Jak to wszystko pogodzić, niech mi ktoś wytłumaczy. Kto tu się myli — prasa, statystyka czy oko? A może wszyscy mają rację, ponieważ każdy widzi to, co chce zobaczyć?

Coś się wszakże w istocie zmieniło. Publiczność chodzi wyłącznie na to, na co ma ochotę, a nie na to, na co chodzić powinna. Co gorsza zazwyczaj ma ochotę na to, na co właśnie chodzić nie powinna. Jak dzieci, które nigdy nie wiedzą, co im służy, a co nie wyjdzie na zdrowie. Przed teatrem otwierają się tu nowe możliwości kształtowania opinii i nastrojów społecznych. Może on usunąć ze swego repertuaru te pozycje, które cieszą się szczególnym powodzeniem. Skoro bowiem oficjalnie frekwencja maleje, należy to uznać za wytyczną. Powodzenie przedstawienia świadczy najwyraźniej, że mączyły w tym palce nieodpowiedzialne elementy*.

Wspominałem o opinii społecznej. Czy publiczność rzeczywiście ją reprezentuje? Czymże jest publiczność? To

* Refleksja po dwóch latach. Co jednak zrobić, jeśli jeden teatr pęka w szwach, a drugi stale świeci pustkami?

najbardziej amorficzne ciało społeczne. Zbiór przypadkowych ludzi rozproszonych nazajutrz bezpowrotnie w miejskim tłumie. Nigdy więcej nie spotkają się w tym samym składzie, nic ich nie wyróżnia. Pasażerów, którzy zbiegiem okoliczności spędzili noc w tym samym przedziale pociągu, łączy więc silniejsza — mogli nawiązać znajomość, mogła nawet zrodzić się między nimi przyjaźń. Z teatralnym sąsiadem w czasie przerwy? — Raczej niemożliwe. Zwłaszcza teraz, gdy tyle sztuk gra się bez przerwy.

Opowiadał mi pewien wysoki urzędnik magistracki, że odwiedziło go kilka delegacji różnych ciał społecznych, zainteresowanych budową nowego pomnika. Każda proponowała inną lokalizację i każda powoływała się na to, że reprezentuje opinię społeczną. Co gorsza, podejrzewam, że wszystkie czyniły to w dobrej wierze.

Na premierze *Wyzwolenia* w Teatrze Polskim byliśmy świadkami niecodziennego wydarzenia. Zdarza się, że na premierze kompromituje się autor, reżyser, aktor, może się to zdarzyć każdemu z pracowników teatru. Tym razem skompromitowała się publiczność, urządzając owację na wejście nie tej aktorce, o którą chodziło. Publiczność pomyliła się co do osoby. Czegoś takiego nie widziałem i pewno więcej nie zobaczę. Co jednak musiały sobie pomyśleć obie aktorki? Cóż wart jest aplauz, skoro widzowie nie potrafią nawet rozpoznać przedmiotu swego uwielbienia, co więcej — nie zadali sobie nawet trudu, aby sprawdzić obsadę w programie!

A przecież — mimo wszystkich gorzkich doświadczeń, mimo całej wiedzy o zawodności uwielbienia, jakie może być udziałem aktora, nie ma on innego sędziego i sojusznika niż publiczność. Tylko z jej sądem teatr musi się liczyć i tylko o jej uznanie zabiegać. Myli się ona rzadziej niż sędziowie z

nominacji. Ci zazwyczaj powołują się na opinię widowni, gdy potwierdza ona ich wyroki, jeśli nie — lekceważąco mówią „publiczka”.

Z pewnością publiczność nie jest miarodajną opinią społeczną w skali kraju i przyznawać jej takiego tytułu nie należy. Dla teatru jest wszakże jedyną. Opinie o teatrze tych, którzy do teatru nie chodzą, nie mają najmniejszego znaczenia. Ci zaś, którzy teatru po prostu nie lubią, a wizytę w nim traktują jako ciężki obowiązek służbowy, trudno, aby byli bezstronni.

kwiecień 1983

Reklama?

Reklama jest dźwignią handlu. Skoro nie ma czym handlować, reklama jest zbyteczna. To jasne. Denerwuje tylko niepotrzebnie potencjalnego nabywcę, który i tak już jest zdenerwowany brakiem poszukiwanego towaru. U nas jednak utarło się przekonanie, że reklama jest w ogóle rzeczą podejrzaną. Podzieliła w ten sposób los większości informacji przekazywanych drogą oficjalną, gdy tymczasem wiadomości szeptane z reguły zyskują posłuch i zaufanie. Teatr wprowadzić chce i ma czym handlować, ale też wstydzi lub boi się reklamy, opierając swój byt na opiniach przekazywanych ustnie. Doświadczenie uczy, że ta forma przekazu jest i szybka, i skuteczna. Nazajutrz po premierze, a bywa, że i na kilka dni przed premierą, wiadomo, czy przedstawienie będzie cieszyło się powodzeniem czy nie. O powodzeniu przesądza czasem nazwisko aktora, czasem sam tytuł (taka na przykład *Pornografia* — tytuł, że palce lizać!). O klapie — utwór i jego

realizacja. Można byłoby więc zaryzykować twierdzenie, że teatr może być tylko ojcem klęski, sukces jest dziełem przypadku.

Gdyby istniały inne formy kształtowania opinii i zapotrzebowania poza plotką, praca teatru liczyłaby się w większym stopniu. Są sztuki, które grać należy, a które odstrasza sam tytuł lub nazwiskiem autora. Zaliczają się do nich również lektury szkolne. Widz dorosły wzdycha „Znowu ten *Kordian!*”, i choćby jeden z drugim nigdy na scenie *Kordiana* nie widział, nie pójdzie go obejrzeć. Gdyby ktoś zdołał go przekonać, że tego *Kordiana* naprawdę warto zobaczyć, a to z takiej i takiej przyczyny, słuszny repertuar miałby może łatwiejszą drogę do publiczności. Ale kto ma to zrobić? Krytyka prasowa? Wolne żarty! Krytyka ubolewa, że premiery prasowe odbywają się w dwa tygodnie po właściwej premierze, ale sama zachowuje się tak, jakby jej jedynym odbiorcą miała być potomność i często gęsto publikuje swe sądy w kilka miesięcy po premierze prasowej, co w obecnych warunkach może oznaczać: nazajutrz po ostatnim przedstawieniu. Ponadto (Szanowni Recenzenci zechcą mi wybaczyć nadmiar szczerości) opinia krytyki nie ma praktycznie żadnego wpływu na frekwencję. Liczy się plotka. Teatr przestał więc zabiegać o przychyłność opieszalej krytyki, stara się natomiast pozyskać życzliwość premierowej widowni, przetykając ją gęsto osobami zaprzyjaźnionymi i członkami rodzin. To oni mają stworzyć właściwą, gorącą atmosferę, która udzieli się pozostałej publiczności i zaowocuje w przekazywanej z ust do ust wieści o kolejnym sukcesie teatru. Taki jest dziś mechanizm tworzenia opinii publicznej. Ludziom teatru, żyjącym w świecie fantazji, nigdy nie brakowało poczucia rzeczywistości

Zapewne zresztą tak właśnie być powinno. Nasz system jest nieporównanie bardziej demokratyczny od systemu obowiązującego w krajach Zachodu, gdzie kilku facetów feruje swe wyroki bezpośrednio po premierze, a bezwolna publiczność daje sobą powodować. Jeśli wydadzą werdykt skazujący, przedstawienie po kilku wieczorach można spokojnie zdjąć z afisza: nikt poza tymi, którzy niebacznie kupili bilety w przedsprzedaży, nie pofatyguje się, aby sprawdzić, czy był to werdykt słuszny. U nas szczęśliwie nikt nie ma aż takiego zaufania do sądów, aby bezkrytycznie wierzyć w ich sprawiedliwość. Skazany nieraz cieszy się większą sympatią niż jego sędziowie. W wypadkach krańcowych także większym autorytetem. Bywa, że zła recenzja napędza publiczność do teatru.

Choć jednak wszystko układa się tak harmonijnie, żal, że teatry nie korzystają z własnej reklamy. Nie korzystają, bo się wstydzą i obawiają, że zdrowo myślący Polak powie swoim zwyczajem: „jakby to było co warte, nie musieliby się tak ogłaszać”; nie korzystają również dlatego, że ich na to najzwyczajniej nie stać. Po co drukować plakat za 100 tysięcy zeta (jeśli jakakolwiek drukarnia zechce go łaskawie przyjąć), skoro w blisko dwumilionowym mieście, jakim jest Warszawa, wolno rozkleić tylko 300 sztuk. Powiększeń fotograficznych nikt nie chce robić, bo brak papieru, a więc i cena ich zaczyna się wznosić niczym Mount Everest. Reklama kinowa nie istnieje od dawna. Co pozostaje? Chyba już tylko inserat w dziale ogłoszeń „Życia Warszawy”: „Zamienię Fiata 126p z silnikiem diesla na dwa bilety do teatru (tu nazwa)”. W tym wypadku znikoma wielkość czcionki nie gra roli. W dziale ogłoszeń ludzie zawsze znajdą to, co trzeba.

List otwarty
do pani Klary Dąbrowskiej
z Wrocławia

Wielce Szanowna Pani,

tygodnik „Literatura” zamieścić w dziale korespondencji Pani list poświęcony niecnym poczynaniom reżyserów, którzy masakrują dzieła wielkiej klasyki. Sądzę, że jak większości ludzi piszących, miło będzie Pani usłyszeć, że nie minął on bez echa. W końcu po co pisać, jeśli nie po to, aby ktoś to przeczytał?! Miała Pani zresztą słuszność nie nadając swojej wypowiedzi formy artykułu — nasza prasa zdążyła nas przyzwyczaić do tego, że najciekawsze są właśnie listy czytelników, od nich też zaczyna się lekturę pisma. Także i Pani list cieszył się zasłużoną poczytnością, o czym przekonałem się w rozmowach z kolegami. To, co wzbudziło nasz niekłamany podziw, to Pani szczególne hobby: nie przypuszczaliśmy, że jest ktoś, kto tak skrupulatnie zbiera dowody do aktu oskarżenia przeciw nam, reżyserom. Cytuje Pani wypowiedzi prasowe sprzed roku, dwóch, ba! nawet sprzed pięciu lat, należy zatem wnosić, że kolekcjonuje je Pani systematycznie i od dawna. Do zabrania głosu skłoniła Panią ostatecznie filipika Jerzego Putramenta wymierzona przeciw Hanuszkiewiczowi.

No cóż, takie są prawa twórczości artystycznej: jednemu coś się podoba, drugiemu nie. Putrament ma prawo nie cenić przedstawień Hanuszkiewicza, a Hanuszkiewicz książek Putramenta. Nie wiem zresztą, być może jest przeciwnie, być może Hanuszkiewicz zwykł czytać *Wrzesień* do poduszki, a sam Putrament jest dlań najpoważniejszym autorytetem literackim. Tylko że w gruncie rzeczy nie ma to większego znaczenia,

ponieważ obracamy się w sferze osądów subiektywnych. W sporcie można z całą pewnością stwierdzić, że ten, kto przebiegnie 100 metrów w czasie 9,55 sekundy, jest lepszy od tego, który pokona ten sam dystans w 10,02 sekundy, w sztuce brak równie niepodważalnych kryteriów. Ale i w sporcie trudno porównywać wyniki z dwóch różnych dyscyplin. Jeśli założyć, że Putrament jest pierwszym polskim pisarzem, a Hanuszkiewicz pierwszym polskim reżyserem, to trudno z tego wnosić, który jest lepszy. Czemu jednak o tym piszę, skoro są to truizmy znane Pani nie gorzej niż mnie? Otóż dlatego, że wśród cytowanych przez Panią wypowiedzi znalazła się jedna, która budzi dreszcz przerażenia. Mam na myśli propozycję pana Aleksandra Małachowskiego. Zakładam, że streściła ją Pani wiernie, nie mam bowiem pod ręką oryginału.

Otóż pan Małachowski proponuje powołać instytucję „żyrantów”, którymi byliby wybitni pisarze i krytycy literaccy, a ich zadaniem byłoby stwierdzać wobec publiczności, „czy prezentowane dzieło jest zgodne z treścią oryginału”. Nie jest wykluczone, że był to żart felietonisty, Pani jednak wydaje się go traktować z całą powagą. Stąd już tylko krok do tego, aby opinia „żyrantów” miała przesądzać, czy inkryminowane przedstawienie lub film zostaną w ogóle zaprezentowane publiczności. A więc jeszcze jedna cenzura, tym gorsza, że działająca nie w imię doraźnych racji politycznych, lecz obrony „zabytków piśmiennictwa polskiego”. Cenzura polityczna bywa wyrozumiała, zna bowiem fluktuacje na rynku politycznym, obrońcy skarbów kultury byliby zapewne bardziej pryncypialni i tylko patrzeć, jak powołaliby do życia sądy inkwizycji.

Znając system działania organizacji społecznych w naszym kraju, mogę przewidzieć, że na żyrantów zostaliby

wyznaczeni z urzędu działacze ZLP, ponieważ nikt inny nie zgodziłby się podjąć tak dwuznacznej funkcji, nie będąc po temu zobligowany swoim statusem w organizacji związkowej. Odmówiliby przede wszystkim autentyczni twórcy, ci bowiem cenią wolność twórczą, sami z niej korzystając. Powstałoby zatem jeszcze jedno ciało, które ma słuszość z tytułu nominacji, nie zaś znajomości przedmiotu. Wybitnym pisarzom i krytykom literackim nikt przecież i dziś nie odbiera prawa publicznej wypowiedzi, co sądzą na temat tego czy innego dzieła sztuki widowiskowej. Czynią to jednak na własny rachunek, bez oficjalnego upoważnienia i odgórnej akceptacji, a to panu Małachowskiemu wydaje się snadź podejrzane. Skąd czytelnik ma wiedzieć, czy Putrament ma prawo krytkować Hanuszkiewicza czy nie?

Chciałbym zapytać, drogą jakich eliminacji zostanie ustalona lista osób, które będą mogły autorytatywnie stwierdzić: 1^o co klasyk miał na myśli, 2^o jak należy to przekazać ze sceny. Przecież przynajmniej w tej drugiej sprawie wypowiadaliby się siłą rzeczy ludzie spoza teatru, a zatem niekompetentni. Oczywiście, może Pani odpowiedzieć, że w dziedzinie sztuki każdy odbiorca jest kompetentny, ponieważ on właśnie jest adresatem dzieła. I to jest prawda — k a ż d y. A zazwyczaj bywa tak, że na co jeden kręci nosem, drugiego wprawia w zachwyt. Jak dotąd obydwaj mają równe prawa. Nie wiem, czy to źle.

A co do klasyków... Szanowna Pani, doprawdy trzeba mieć do nich trochę więcej zaufania. Nie od parady zwiemy ich wszak „wielkimi”. Oni przeżyją swoich interpretatorów, a ich siła polega także i na tym, że są stale przedmiotem różnych interpretacji, że każde pokolenie odczytuje ich w sobie właściwy sposób. Jeśli odbierzemy im ten przywilej, jeśli

skazemy ich na jeden tylko dogmatyczny kanon interpretacyjny, wyrzadzimy im większą krzywdę niż najbardziej rozpasani reżyserzy. Ci ostatni wszak, co by nie powiedzieć, przywracają klasykom życie, bo każda — nawet z gruntu fałszywa inscenizacja, byle tylko teatralnie efektowna, wzbudza polemiki i zwiększa zainteresowanie autorem. Wiedzą o tym dobrze wydawcy — gdy tylko ukaże się głośny film adaptujący dzieło literackie (obojętne, współczesne czy klasyczne), natychmiast wydają w masowym nakładzie literacki pierwowzór, ilustrowany zdjęciami z filmu.

Jeśli już poszukiwać „groźnych rabusiów, którzy krążą wokół zabytków piśmiennictwa”, to upatrywałbym ich wśród tych, którzy potrafią obrzydzić młodzieży najpiękniejsze wiersze i zanudzić najzabawniejszą komedią. Teatr musi się potem sporo natrudzić, aby te straty odrobić i przekonać, że na Fredrze można się pośmiać, a na *Weselu* wzruszyć.

Pozwolę sobie wreszcie zaproponować, aby prześledziła Pani historię inscenizacji Szekspira w jego własnej ojczyźnie. Jakich cudów z nim nie wyrabiają! Nikt się na to nie oburza. A rezultat: jest on wciąż najżywszym pisarzem dramatycznym świata. Czy nie sądzi Pani, że w wołaniu „świętości nie szargać” ujawniają się narodowe kompleksy? Niewiara w to, że nasza literatura jest dostatecznie wielka, aby utrzymała się przy życiu bez „żyrantów”, którzy z mocy prawa i urzędu nadadzą jej piętno wielkości. Osobiście lepiej o niej sędzę

Łączę wyrazy szacunku — Zygmunt Hübner

Już po napisaniu tego listu znalazłem w książce Johna Deweya *Sztuka jako doświadczenie* fragment, który mógłby mi posłużyć jako motto. Ponieważ miło jest się powołać na wybitny autorytet naukowy, pozwolę sobie przynajmniej zacytować go jako Postscriptum: „Pytanie o »prawdziwe«

znaczenie, jakie artysta chciał nadać swemu dziełu, nie ma najmniejszego sensu, bowiem on sam znalazłby w nim różne znaczenia zależne od dnia i godziny czy okresu w swym rozwoju. Gdyby mógł wyrazić własne zdanie, powiedziałby: Miałem na myśli właśnie to, a »to« oznacza wszelką korzyść, jaką ty lub ktokolwiek inny rzetelnie, czyli na podstawie własnego doświadczenia, potrafi z tego wyciągnąć. Jakiegokolwiek inne pojmowanie czyni z zachwalanej »indywidualności« dzieła sztuki tylko synonim monotonnej tożsamości''.

1977

Strumień świadomości

Obejrzałem w Budapeszcie nową sztukę Rolfa Hochhutha *Egy vadász halála*. Jak wynika jasno z tytułu, rzecz dotyczy ostatnich godzin życia Ernesta Hemingwaya i kończy się samobójczą śmiercią pisarza. Występują: Ernest Hemingway oraz kot. Kot w przedstawieniu budapeszteńskim był sztuczny, a zatem cały ciężar tekstu spadł na barki aktora. Ponieważ moja znajomość języka węgierskiego nie dorównuje niestety znajomości języka polskiego, jaką zdążyły osiąść ekspedientki budapeszteńskich magazynów odzieżowych obcując na co dzień z naszymi turystami, miałem w trakcie tego wieczoru w Teatrze Madacha sporo czasu do rozmyślań.

Pierwsza refleksja dotyczyła samego utworu. Trzeba mieć jednak sporą dozę bezczelności, aby dopisać Hemingwayowi książkę, której ten nie napisał. Zwłaszcza że książka ta

rości sobie pretensje do najbardziej osobistej spowiedzi, do rozrachunku z własnym życiem w obliczu śmierci, którą człowiek postanowił sam sobie zadać. Hochhuthowi bezczelności nigdy jednak nie brakowało, czego dowiódł już sztuką o śmierci generała Sikorskiego. I chyba dobrze się stało, że utwór ten nie dotarł na polskie sceny.

Druga refleksja ze sztuką Hochhutha wiązała się tylko pośrednio. Należy domniemywać, że jego monodram prezentuje tak zwany „strumień świadomości” Hemingwaya, bo jaki szanujący się autor chciałby dziś jeszcze pisać monolog wewnętrzny w tradycyjnym stylu. Tymczasem aktor robi pauzy... Trudno zresztą wymagać, aby ich nie robił, bo rzecz trwa bite dwie godziny z jedną przerwą i nie można wymagać, aby ktoś mówił przez godzinę na jednym oddechu, następnie zaczerpnął głęboko powietrza w czasie antraktu i pruć znowu przez trzy kwadranse. Technicznie niewykonalne. Ponadto pauzy potrzebne są dla aktorskiego efektu — w pauzie aktor myśli. Zaraz! Coś tu zaczyna się nie zgadzać. Skoro strumień świadomości w wersji scenicznej oznacza, że aktor mówi wszystko, co myśli, to co myśli, kiedy nic nie mówi? Co to za strumień, który przystaje, aby za chwilę popłynąć znowu? Takiego fenomenu natury nie spotkałem w swym życiu i podejrzewam, że nie ja jeden. Raczej skłonny jestem przyjąć, że zostałem oszukany: coś tu się przede mną ukrywa, a zatem wypowiedzany przez aktora tekst nie jest żadnym strumieniem świadomości, ale normalnym monologiem, z którym znamy się od niepamiętnych czasów. To znaczy, potrafię sobie wyobrazić, co aktor r z e c z y w i ś c i e myśli w tych pauzach, ale idę o gruby zakład, że z myślami, jakie mogły przychodzić do głowy Hemingwayowi w godzinie przedśmiertnej, nie ma to wiele wspólnego. Aktor może myśleć o publiczności (dřętw

albo życzliwa), przypominać sobie następne zdanie, może też przeklinać za ciasne buty lub spodnie, które uwierają go w kroku. W jego strumieniu świadomości nie ma miejsca na zadumę nad zagadką ludzkiego bytu. Wszelka ucieczka od tego, co tu i teraz, musiałaby nieuchronnie zakończyć się oddaniem głosu suflerowi. Zwłaszcza gdy nie ma wsparcia w partnerze.

To, co piszę, nie jest wymierzone przeciw odtwórcy postaci Hemingwaya. Boże broń. Zagrał swą rolę w pięknym, tradycyjnym stylu, zgodnie z zasadami sztuki aktorskiej, jakie i dziś jeszcze obowiązują tu i ówdzie: na przemian głośno i cicho, szybko i wolno, było i tremolando zdradzające wzruszenie, i oko wilgotniało, i te pauzy właśnie, o których zwykło się mówić „głębokie”, gdy nie chce się powiedzieć przydługie, a wszystko z aktorską prostotą, która wystrzega się patosu, a nie rezygnuje z zamierzonego efektu. Efektu prostoty, rzecz jasna. Zastanawiam się jedynie, jakich środków należałoby szukać, aby znaleźć sceniczny odpowiednik tej formy literackiej, która znalazła swój wyraz w monologu Molly kończącym *Uliksesa*. Zadanie pasjonujące, bo najeżone trudnościami. Nie sądzę wszakże, abyśmy na dłuższą metę zdołali się z niego wykpić. *Radosne dni* Becketta i rozliczne monodramy to dopiero zakąska. Musi jednak przyjść pora na główne danie, w którym dialog i monolog (pisany już na modłę Joyce’a) znów stopią się w jedną całość tak, jak to miało miejsce w klasycznej tragedii. Mimo że dialog jest załącznikiem dramatu, to jednak dramat współczesny, z którego niemal całkowicie wyparował monolog, obłożony anatemą staroświecczyny i sztuczności, wydaje się być formą kaleką, a przynajmniej poważnie zubożoną. A może ktoś pokusi się o wprowadzenie do dramatu swoistej aleatoryki i świadomie

pozostawi aktorowi pewną swobodę w uzupełnianiu monologu autorskiego własnym strumieniem świadomości?

Propozycja tylko pozornie absurdalna. Pierwszy krok w tym kierunku został już zrobiony: w *Nastazji Filipownej* Wajdy aktorzy improwizują dramat posługując się tekstami Dostojewskiego z różnych kart powieści. Znamy też filmy, w których aktorzy improwizowali dialogi na dany temat. W obu wypadkach mamy do czynienia z improwizacją w ramach narzuconych przez kreowaną postać i wyimaginowaną sytuację, czemu by jednak nie dopuścić do improwizacji aktora na własny rachunek, do tego, aby wypowiedział na głos, co myśli i czuje w danym momencie on sam, jako aktor, a nie jako postać stworzona przez autora. Nie wymaga to talentu literackiego, wymaga natomiast szczerości, o którą kto wie, czy nie trudniej. W każdym razie zaryzykować warto. Nie gwarantuję rezultatu artystycznego, ale kilka zaskoczeń na pewno. Może także kilka chwil prawdy, a to już byłoby wiele

1978

Epilog

Trafiłem ostatnio w szkicach skandynawskich Iwaszkiewicza na sylwetkę duńskiej „muzy stulecia”, aktorki Johanny Luisy Heiberg, tej samej, której poświęcił swą sztukę *Z życia glist* Per Olov Enquist. „Trudno sobie dziś wyobrazić to powodzenie — pisze Iwaszkiewicz — które wielka aktorka miała wśród publiczności, i wpływ jej na całe życie kulturalne ojczyzny”. Porzuciła scenę mając 52 lata. Jedna trzecia życia

była jeszcze przed nią. Cóż stąd?! „Epoka jej jedynowładztwa w teatrze duńskim minęła bezpowrotnie, z urody i wdzięku zostały nikłe ślady, przebrzmiała epoka jej sukcesów i jej salonu, przez który przewinęły się najwybitniejsze postacie epoki. [...] Dzisiaj piękny aktor Hödt zabawiał kopenhaskie towarzystwo naśladować jej maniery, jej wymowę, jej powitanie i jej sposób bycia. Śmiano się z pani Heiberg. Taki jest koniec sławy”.

Banalna historia, banalny temat, niewart nawet felietonu: przemijalność sztuki aktora. Film zmienił nieco sytuację na korzyść aktorów, nie tak dalece jednak, jak można się było spodziewać, sam bowiem okazał się sztuką nadzwyczaj podatną na działanie czasu. Kto zresztą w zgrzybiałym starcu rozpozna wspaniałego młodzieńca, którego pojawienie się na ekranie elektryzowało żeńską część widowni? To już jest inny człowiek i nawet lepiej dla niego, aby go nikt nie rozpoznał. Pozostaje jedynie legenda. Aby ją uchronić, potrzeba hartu Greta Garbo. Wyrzec się świata, aby powstrzymać bieg czasu — czy można zapłacić wyższą cenę... za złudzenie? Cenę, która w pewnym sensie równa się samobójstwu. Heroiczna decyzja Greta Garbo jest decyzją na wskroś tragiczną.

Może trzeba zazdrościć tym, którzy umierając przedwcześnie, w pełni chwały i blasku, nie musieli przeżywać własnej, długiej i żałosnej agonii. Epilogu dłuższego czasem niż sam dramat. Śmierć jest ich przepustką do legendy. Przede wszystkim cenić jednak trzeba i chronić tych, którzy z biegiem lat nie utracili szacunku i sympatii publiczności. Są to indywidualności wyrastające ponad przeciętność. Łatwo je zniszczyć odsuwając od sceny, ośmieszając w prasie. Co się na tym zyskuje? Nic. Co się traci? Wartość niepowtarzalną, jak

niepowtarzalny jest człowiek. Pani Heiberg tworzyła epokę. Co stworzył piękny Hödt? Historia uprzejmie milczy.

W *Ryszardzie II* Szekspir włożył w usta Yorka porównanie zdetronizowanego króla z aktorem: „[...] Jako na teatrum, kiedy / Ze sceny zejdzie ulubiony aktor / Publika oczy zwraca od niechcenia / Na tego, który po nim się ukaże / I nudną sądzi jego gadaninę” (przekład W. Tarnawskiego). Szekspir nie twierdzi, że to, co ma do powiedzenia ów mniej lubiany aktor, jest nudne. Być może ma on do powiedzenia rzeczy ciekawe i mądre. Niestety, w sztuce liczy się przede wszystkim, kto mówi. Liczą się lepsi. Beztalencia po prostu nikt nie słucha. Nie należy liczyć na to, że kiepskiego artystę nobilituje wielkość podjętego przezeń tematu lub słuszność moralna twórczego przesłania. Zazwyczaj jest odwrotnie. Najszczytniejsze ideały mierny artysta potrafi jedynie ośmieszyć, w najlepszym razie — podać w wątpliwość. Aby przemówiły do słuchaczy, musi stać za nimi autorytet artystyczny. „W sztuce nie idzie o to, by wziąć jaja i tłuszc, lecz by mieć ogień i patelnię”. Siłę tego aforyzmu Karla Krausa stanowi jego wieloznaczność: każdy może go sobie tłumaczyć, jak chce. Skorzystam z tego prawa i sądzę, że nie sprzeniewierzę się intencjom autora, przekładając jego metaforę na prymitywne stwierdzenie: w sztuce nie jest ważne, co i czym, ważne, kto i jak. W końcu Kraus jest również autorem aforyzmu: „Dobre poglądy same w sobie są bezwartościowe. Ważne, kto je posiada”.

Temat nie tworzy artysty. Niestety. Ostatni zajazd na Litwie jest wydarzeniem historycznie bez znaczenia, a przecież Mickiewiczowi udało się napisać na ten temat całkiem udany poemat w dwunastu księgach. *Emigranci* są lepszą sztuką niż *Affa* tegoż autora, chociaż ich bohaterami są

ludzie małej miary, w *Alfie* zaś ci, którzy historię współtworzyli. Niezmiernie rzadko utwór, który przedstawia protagonistów teatru dziejów, dorównuje utworom, które zajmują się losem nie znaczących jednostek uwikłanych w historię. Marginalny temat pozwala jednak stworzyć prawdziwy obraz epoki. Światowe galerie malarstwa pełne są podobizn osób, które — jak niejaka panna Liza, bliżej nikomu nie znana i na dodatek miernej urody, przeszły do historii sztuki jedynie dzięki temu, że sportretował je artysta miary Leonarda. W kościołach zaś roją się, zwłaszcza ostatnio, bohomyzy przedstawiające świętych i męczenników. Pan Bóg zaś stanowczo tego nie lubi. Nie na darmo skarcił Stykę, który z nadmiaru respektu malował Go na klęczkach: „Ty mnie nie maluj na kolanach, ty mnie maluj dobrze”. Nawet Bóg jest po stronie artystów.

Gozka to prawda, ale walczyć z nią nie warto. Nie warto też kroczyć drogą pana Hödta. O tych, co pomstowali na Joyce’a i ośmieszali Picassa, dawno słuch zaginął. Pogarda i niepamięć — taki los czeka zazwyczaj oszczerców i prześmiewców. Sława Joyce’a i Picassa przetrwała nienaruszona.

Młody, pracowity i zdyscyplinowany zespół muzyczny zdoła prawdopodobnie w miarę przyzwyczajenia odegrać partyturę Beethovena. Zespół teatralny obdarzony tymi samymi cechami nie zagra Szekspira ani Słowackiego, jeśli zabraknie w nim indywidualności zdolnych tchnąć ducha w role Lira Fantazego, Wielkiego Księcia ,

NA SCENIE

List do młodego dyrektora

A więc masz już w ręku nominację, w kieszeni dowód osobisty, z którego wynika, że urodziłeś się w latach późnego MDM-u, w sercu zapal do pracy. Rozumiem stan Twego ducha, ponieważ sam zostałem kierownikiem artystycznym w wieku lat dwudziestu ośmiu i pamiętam jeszcze swój ówczesny entuzjazm. Pierwsze, co Cię czeka, to rozmowa z zespołem. Przystępujesz do niej bez oporów, wiesz bowiem, że wraz z Twoim przyjściem wiele, jeśli nie wszystko, zmieni się na lepsze. Masz coś do ofiarowania: siebie, swoją wiarę, swoje projekty, swój — co tu ukrywać — talent.

Rozmowy z zespołem przeprowadza się w różny sposób, ja przyjąłem metodę rozmów indywidualnych. Każdy aktor miał wyznaczoną godzinę, aby nie musiał wyczekiwać w kolejce przed gabinetem. Niestety popełniłem błąd w obliczeniach, niektóre rozmowy znacznie się przeciągały i w rezultacie zawsze dwie-trzy osoby siedziały w sekretariacie. Czekali tak między innymi dwaj panowie K., mając dość czasu, aby się na siebie wzajem napatrzeć do syta. W końcu, kiedy pan K. 1

wszedł do gabinetu, z miejsca oświadczył, że należy mu się podwyżka, jako że jego pozycja artystyczna nie może być porównywana z pozycją pana K. 2 na przykład (który tymczasem nadal cierpliwie czekał za drzwiami). Kiedy po dłuższej chwili wszedł pan K. 2, złożył podobne oświadczenie, motywując je swą wyższością nad panem K. 1. Rzecz w tym, że żaden z dwu panów nie stanowił chluby teatru, który doskonale dałby sobie radę bez nich. Nie powiedziałem tego rzecz jasna ani panu K. 1, ani panu K. 2 — i tak oto odebrałem pierwszą praktyczną lekcję z przedmiotu „kierowanie większymi zespołami ludzkimi”.

Była to, nie da się zaprzeczyć, lekcja cynizmu, którego na kierowniczym stanowisku nabawić się bardzo łatwo. Faktem jest, że władza, nawet tak skromna jak kierownika teatru, stwarza większą sposobność zobaczenia w ludziach tego wszystkiego, co nie jest cukrem i perfumą, chociaż zawsze znajdują się tacy, którzy właśnie słodczy władcom nie skąpią. I tu właśnie, Drogi Przyjacielu, chciałbym Cię przestrzec: nie daj się zwieść. Wiesz oczywiście, a jeśli jeszcze nie wiesz, to powinienes wiedzieć, że nie należy wierzyć pochlebcom, którzy gotowi przysiąc, że zespół uwielbia Pana Dyrektora i życia sobie bez jego drogocennej osoby nie wyobraża. Bo to fałsz i kłam obrzydliwy. Tych zwłaszcza, którzy będą usiłovali oczernić twego poprzednika, aby Ciebie tym bardziej wywyżżyć — wyrzucaj za drzwi bez pardonu, możesz nawet posłużyć się w tym celu dolną kończyną. Bez ochyby oczernią i Ciebie po Twoim najdłuższym panowaniu, którego Ci szczerze życzę.

Nie popadaj jednak w drugą skrajność, bo to równie groźne. Nie zakładaj, że każdy, kto się do Ciebie uśmiechnie, ma w tym ukryty cel: pamiętaj, że co dziesiąty nie ma. Totalna

niewiara w szczerść ludzkich odruchów sympatii, w szlachetność intencji — jest objawem pogardy, a z tą daleko nie zajdziesz. Doradzałbym Ci raczej rozsądny sceptycyzm, tak wobec innych jak i wobec siebie (nie jesteś w końcu władcą absolutnym i w poczekalni Dyrektora Wydziału lub Departamentu to Ty grasz rolę petenta i silisz się na przymilne uśmiechy, nawet kiedy Cię krew zalewa), połączony wszakże z wiarą w to, że miłe niespodzianki są równie prawdopodobne jak przykre rozczarowania. Pozwoli Ci to zachować do późnej starości równowagę ducha i sterować nawą teatru ku pożytkowi załogi, a w zgodzie z obranym przez Ciebie kursem.

Miałem ja w swoich dyrektorskich peregrynacjach doświadczenia różne. Miałem gorzkie, kiedy zdawało mi się, że rzucam perły przed wieprze, choć z perspektywy czasu ani te perły nie wydają mi się już takie perliste, ani wieprze takie obłeśne; miałem też i takie, do których wracam myślą w chwilach zwątpienia. Było i tak, że obejmowałem teatr wbrew woli znacznej części zespołu. Kilka osób odeszło manifestacyjnie z teatru, aby się tylko ze mną nie spotkać. Wódz tych secesjonistów jest dziś moim przyjacielem, chociaż żaden z nas dwóch karku przed drugim nie ugiął. Tyle tylko, że tamten epizod nigdy nie pojawił się w naszych rozmowach: pamiętamy o nim, więc po co do niego wracać?! Pamiętliwy dyrektor to istna zmora, a zarzut małostkowości jest jednym z najgroźniejszych, jakie mogą Cię spotkać, staraj się więc na niego nie zasłużyć. Kto jest Twoim przyjacielem, a kto nie, zdolasz i tak ocenić dopiero po latach, tymczasem więc ćwicz w sobie chrześcijańską cnotę pokory. Nakazuje to zwykły rozsądek. Często ten, który Cię krytykuje, życzliwszy jest od tego, który Ci basuje i w oczka przymilnie zagląda, jego więc przede wszystkim należy wysłuchać w myśl zasady, że ten, kto

jest Twojego zdania, prawdopodobnie nie posiada własnego, a zatem i słuchać go nie warto. Jeśli popełniasz błąd, on Cię w nim tylko utwierdzi. Staraj się przede wszystkim przekonać adwersarzy — w ogniu dyskusji będziesz musiał znaleźć najcelniejsze argumenty, by bronić swego stanowiska.

Ponieważ mamy w naszym kraju poważny niedobór dyrektorów, i to we wszelkich niemal dziedzinach, o uzyskanie nominacji nie powinno Ci być trudno, jeśli tylko posiadasz patent reżysera. Pamiętaj wszakże, że moje rady nie dotyczą reżyserów! Chimeryczny reżyser jest utrapieniem dyrektora, ale bywa zbawieniem teatru, chimeryczny dyrektor jest tego teatru klęską. Reżyser może być zadufkiem, który nie liczy się z niczym zdaniem, wierny do końca jedynie własnej wizji — i czasem, o dziwo, wychodzi mu to na dobre. Dyrektorowi raczej rzadko. Nie, wcale Cię nie namawiam, abyś zrezygnował z własnego zdania, ale nie jest źle, jeśli to Twoje zdanie jest wypadkową różnych racji.

Pozwól, że na koniec opowiem Ci pewną anegdotę. Słyszałem o francuskim generale — nazwiska nie pomnę — który czasem, niespodziewanie, wybuchał gwałtownym gniewem. Zwykł wówczas zrywać czapkę, rzucać ją na ziemię i poniewierać nogami. Robiło to zawsze na podwładnych piorunujące wrażenie. Tylko jego ordynans wiedział, że w dniu, w którym na generała przychodził ów niespodziewany, jako się rzekło, atak furii, już rano wkładał starą czapkę. Anegdota ta kryje w sobie wiele treści, których nie myślę eksplikować, licząc na Twoją inteligencję, chciałbym wszakże nadmienić, że obok starej czapki warto też mieć w domu pudełko czekoladek i butelkę koniaku. Nie sposób przewidzieć, co się akurat może przydać. Łatwiej wzbudzać postrach i posłuszeństwo, niż sterować entuzjazmem, a tego też musisz

się, Moj Drogi, nauczyć. Bez entuzjazmu, zapachu, samozaparcia niewiele da się w teatrze dokonać. Bez nich nie mielibyśmy na przykład *Dziadów* Swinarskiego, a przynajmniej nie mielibyśmy ich w tym kształcie. Przegra jednak, kto chciałby ten wysoki ton utrzymać w permanencji, bo w końcu i on zacznie pobrzmiwać fałszywie.

Kiedy zatem warto i należy ogłaszać powszechną mobilizację, a kiedy nie? No cóż, na to trzeba mieć już nosa. Co by nie powiedzieć, nos to wszak główna kwalifikacja na dyrektora. Jest jeszcze jedna: wiara we własną szczęśliwą gwiazdę. Jeśli ją posiadasz, bierz dyрекcję bez wahania. Jeśli Ci się noga mimo to powinie, będziesz wiedział, kogo obwiniać o niepowodzenie: feralny układ gwiazd. Mogę Cię zapewnić, że będziesz miał rację.

1976

O zapałkach

Wygląda to tak: strzał z bata następuje z odległości czterech-pięciu metrów. Celem jest zapałka przytknięta do pudełka. Trzyma ją człowiek, rzecz jasna. Bat trafia w zapałkę, która wskutek uderzenia pociera o bok pudełka i... Otóż właśnie. Opisany tu numer cyrkowy wymagający najwyższej precyzji i prawdziwej maestrii wykonuje pan Macutkiewicz ze swoim partnerem. Miałem sposobność oglądać ten numer wielokrotnie i nie zdarzyło się, aby koniuszek bata minął zapałkę (w przeciwnym razie pan Macutkiewicz niedługo zapewne cieszyłby się swym partnerem), natomiast zapałka zapalała się od przypadku do przypadku. Przeciętnie raz na trzy-

-cztery trafienia. Błąd w sztuce można więc było przypisać wyłącznie producentowi zapalek.

Bardzo to dla nas charakterystyczne. Wspaniale zdajemy egzamin w sytuacjach krańcowo trudnych, i to nie tylko wymagających genialnej improwizacji, lecz również — jak w opisanym wypadku — długotrwałego treningu. Potrafimy się zdobyć na jednorazowy zryw, potrafimy też solidnie popracować, jeśli mamy na widoku efekt nieprzeciętny. Niestety, ten nieprzeciętny efekt bywa często zniweczony przez to, że nie kochamy pracy nieefektywnej, ale za to solidnej i wytrwałej. Gdyby chodziło o wyprodukowanie pierwszego na świecie pudełka zapalek niezawodnych w warunkach podróży kosmicznych i gdybyśmy podjęli to zadanie, byłbym raczej spokojny o rezultat. Zapalki byłyby niezawodne i zrobione na czas, tylko ze względu na spory kompetencyjne zostałyby dostarczone na kosmodrom tuż po odpaleniu rakiety. Ale robić przyzwoite zapalki ot tak, po prostu na codzienny użytek, to zupełnie nie w naszym stylu, to nawet, powiedziałbym, uwłaczające dla nas, powołanych przez naturę do wyższych celów.

Prawidłowość opisanego zjawiska łatwo zaobserwować w teatrze. Premiera mobilizuje wszystkich, a jeśli ma to być jeszcze premiera z jakichkolwiek względów niezwykła, potrafimy stanąć na uszach, nie dojadać i nie dosypiać, tekstu nauczyć się na pamięć, doczekać w komplecie do ukłonów i nie uciec ze sceny przed ostatnią kurtyną — jednym słowem zdobywamy się na czyny heroiczne. Ale przedstawienie dwudzieste, nie mówiąc o czterdziestym czwartym — o, to już całkiem co innego! Widz, który przyjdzie na taki spektakl zwabiony dobrą opinią popremierową, zachodzi w głowę, skąd tyle pochwał dla przedstawienia, które razi niechlujstwem. Wina jest jednak również i po jego stronie: czemu nie

przyszł wczęsniej, wtedy przekonałby się na własne oczy, na co to nas, ho, ho! stać. Wprawdzie i wtedy, jeśli jest człowiekiem wymagającym, raziłyby go widoczne „niedoróbki”, których usunięcie nie powinno przedstawiać najmniejszych trudności, a które w rzeczywistości okazują się przeszkodą nie do przezwyciężenia.

Rzecz jest tak oczywista, że niepomrotnie trudno wydusić jakiś komentarz, który nie zajeżdżałby na odległość naiwną dydaktyką. Wiadomo wszak, że nie należy pluć na podłogę, ciągnąć kotów za ogon, wychylać się przez okno i siusiać w czasie postoju pociągu na stacji. Wiedzą o tym również i ci, którzy robią to nagminnie. A skoro są uświadomieni — jaki sens przypominać im zasady, których nie respektują? A nie respektują nie po to, aby wyrazić swój bunt przeciw obowiązującym prawidłom społecznym (to miałoby jeszcze jakąś wartość, byłoby jakimś usprawiedliwieniem), ale po prostu z tej przyczyny, że im się nie chce lub mają po temu jakieś szczególnie ważne, im tylko znane powody. Prawdopodobnie skuteczniejsze byłyby sankcje, choć przyznam szczerze, że do sankcji mam stosunek podobny jak do pouczeń — nie wierzę, aby na wiele się zdały, wywołują natomiast jeszcze większy niesmak. Z repertuaru prostych środków wychowawczych pozostają tylko nagrody, ale jaka nagroda ma jeszcze wartość? Nawet finansowe jakby się nam trochę ostatnio zdewałowwały.

Nowoczesna dydaktyka społeczna zna metody doskonalsze: apelowanie do świadomości obywatelskiej na przykład. To i owszem, to czasem zdaje egzamin. Jeśli przed przedstawieniem puścić za kulisami wieść, że tego wieczoru jest na sali reżyser, który szuka aktorów do swego nowego filmu, albo jeszcze lepiej impresario zagraniczny, który

montuje program estradowy dla Polonii amerykańskiej lub zamierza zakupić przedstawienie na tournée po krajach Bliskiego i Dalekiego Zachodu, średnia skacze w górę i spektakl powraca do stanu przypominającego z grubsza premierę. Trudno jednak powtarzać podobny zabieg zbyt często. Trzeba więc w końcu odwoływać się do poczucia godności zawodowej, przypominać o szacunku dla własnej pracy. Są to wszystko truizmy i dlatego nieuchronnie brzmią jak dyrdymały. Opornych można wprawdzie usunąć po sezonie. Cóż jednak stąd, skoro zaangażować nie ma kogo.

Nie, nie jestem optymistą. Nie mam w zapasie żadnego niezawodnego remedium. Aczkolwiek teatr jak dotąd bohater-sko broni się przed rozkładem, który dotknął wiele szacownych instytucji, stara się pracować zgodnie z planem, punktualnie, pijaństwo karze, a łapownictwa nie pochwała, to jednak trudno oczekiwać, aby całkowicie oparł się aktualnym trendom, zwłaszcza gdy można je usprawiedliwić charakterem narodowym.

1977

Profesjonalizm

Wydarzeniem stała się ostatnio wizyta berlińskiej Schaubühne, która zaprezentowała *Oresteję* w reżyserii Petera Steina. Przedstawienie wzbudziło ogromny i w pełni zasłużony zachwyt środowiska aktorskiego. Mało kto jednak z wyrażających swoje najwyższe uznanie zdawał sobie sprawę

z tego, że dla niego w tym przedstawieniu nie byłoby miejsca. Był to bowiem — w najlepszym tego słowa znaczeniu — wspaniały pokaz profesjonalizmu, o którego wymogach zdążyliśmy z kretesem zapomnieć. Jak choćby o tej prawdzie, że nie ma małych ról, są tylko mali aktorzy. W zespole Steina nie brakuje wybitnych indywidualności, są też aktorzy mierni. Gdzie niedostaje indywidualności na miarę roli (Agamemnon!), przedstawienie kuleje. Wielcy i mali poddani są wszakże u Steina tej samej dyscyplinie artystycznej, budzącej szacunek i uznanie. Łatwo sobie wyobrazić — a proszę mi wierzyć, że wiem coś na ten temat — ile czasu musiałby stracić polski reżyser, usiłując podporządkować swej koncepcji aktorów występujących w Chórze Starców argejskich. Ile dyskusji, ile usprawiedliwień („Lekarz nie pozwala mi stać tyle czasu”, „dzisiaj mam chrypkę”, „dzisiaj jestem niedysponowany”), ile po drodze spóźnień, ile zwolnień do filmu, na koncert, do lekarza, do ogonka, uniemożliwiających sensowną pracę z zespołem. „Przecież to tylko chór! Nic się nie stanie, jeśli nawet opuszczę kilka prób!” Nawet z lepszymi aktorami efekt byłby nieporównanie gorszy. W tym momencie ugryzłem się w język: zapomniałem, że „lepsi” u nas w chórze nie występują.

Wyłumacz Kasandrze, że przed swoją sceną musi wyjść na moment jako służąca, pół roli zagrać bez ruchu i z zasłoniętą twarzą, następnie pół godziny leżeć martwo w kałuży czerwonej farby, szybko umyć głowę w przerwie, aby wystąpić w Chórze branek trojańskich i znów się przebrać do Erynii. Elke Petri, aktorka znakomita, jest na scenie praktycznie przez całe osiem godzin, nie mając nawet w przerwach wiele czasu na odpoczynek. A jest to obecność wymagająca nieustannej

koncentracji i wielkiego wysiłku fizycznego i głosowego, a zatem i pełnej odpowiedzialności za swoją kondycję.

Przedstawienie berlińskiej *Oresteji* było dla mnie źródłem gorzkich refleksji. Jak wiele mówimy o moralności zawodowej, o zespołowości, odpowiedzialności artystycznej, jak rzadko to szczytne hasło usiłujemy wcielać w życie w naszej codziennej pracy. Doszło wszak do tego, że jedynym człowiekiem, któremu nie wolno opuścić żadnej próby, jest reżyser. Często może on odnieść wrażenie, że przedstawienie jest jego osobistą sprawą, w której aktorzy życzliwie zgodzili mu się pomóc, co jednak nakłada na niego określone zobowiązania: nie wypada mu na przykład egzekwować (zresztą jak?) znajomości pamięciowej tekstu wcześniej niż na tydzień przed premierą.

Znam wszystkie argumenty na obronę naszego lenistwa i lekceważenia zawodu. Wielu z nich nie sposób odmówić racji. Ale co z tego?! Z argumentów przedstawienia nie stworzysz! Skarżymy się na zarządniczenie teatru, żyjąc w świecie bez trosk i improwizacji. A przecież tylko teatr znakomicie zarządniony może stworzyć takie przedstawienie jak *Oresteja*! Teatr, w którym obowiązuje porządek, dyscyplina zawodowa, ścisłe godziny pracy, kompetencja, poszanowanie hierarchii służbowej i klienta i co tam jeszcze — a więc wszystko, co powinno charakteryzować sprawny urząd. Że u nas nie ma takich urzędów? Prawda, słabe to jednak usprawiedliwienie.

Oresteja nie jest jedynie dziełem genialnej improwizacji Steina. Jest dziełem wielomiesięcznej (tak!), wytężonej pracy teatru.

Rutyna przeciw metodzie

Redakcja „Pegaza” zwróciła się do mnie z prośbą o krótką wypowiedź na temat, który dałoby się w skrócie określić „system Stanisławskiego dziś”. Wiem na ten temat niewiele, z chęcią więc przystałem na propozycję. Zapytałem tylko, w ilu minutach mam się zmieścić — w dwóch, trzech? W trzech. W porządku. Zadanie wykonałem przed czasem. Pech zdarzył, że obejrzałem potem ten program na antenie. Zwykle staram się tego unikać, ponieważ od czasu pewnego filmu, w którym miałem nieostrożność wziąć udział, nie bardzo lubię oglądać siebie na ekranie. Tym razem jednak siedziałem przed telewizorem jak urzeczony. Okazało się bowiem, że dałem trzy wypowiedzi dwudziestosekundowe. Ani początku, ani końca, ani — co gorsza — sensu w tym nie było. Mogli z góry powiedzieć: ma pan minutę. W minucie od biedy też można zamknąć myśl. Z podobną dezynwolturą potraktowała redakcja pozostałych rozmówców. Mniejsza z tym. Należy wiedzieć, z kim siada się do kart. Temat został uzupełniony krótkimi scenkami w wykonaniu naszych czołowych aktorów, które miały ilustrować praktyczne efekty pracy metodą Stanisławskiego. I tu dopiero oblał mnie rumieniec wstydu. Czego ja bronię? Klejonych nosów, przerysowanej mimiki, staroświeckiej gry? Czyżby do takich rezultatów miała prowadzić metoda Stanisławskiego?

Sięgnąłem po *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego* Górczakowa. Sądzę, że mało kto czyta dziś tę książkę. Wydana przed dwudziestu laty w nakładzie ośmiuset egzemplarzy musi dziś stanowić bibliofilski rarytas. Przyszłoby, że styl autora mnie również wydał się staroświecki. Bałwochwalczy

stosunek do opisywanej osoby nie raziłby może we wspomnieniach carskiego adiutanta, Konstantemu Siergiejewiczowi wyrządza wszakże niedźwiedzią przysługę. Otrzymujemy obraz zadufanego megalomana, który obnosi swoją wielkość, a kiedy mówi „ja też mogę się mylić” to jedynie po to, aby usłyszeć zaprzeczenie. Jeśli jednak zetrzeć tę wierzchnią warstwę grubo nasiąkniętą wazeliną, jawi nam się inny wizerunek: człowieka, którego myśl teatralna na tyle wyprzedzała własną epokę, że gdyby dziś potraktować ją serio i spróbować wprowadzić w życie, powstałby teatr pracujący znacznie nowocześniejszą metodą niż ta, którą posługujemy się na co dzień i która stanowi przedmiot naszej chluby. Potraktować serio, to znaczy uwolnić tę myśl z okowów określonej konwencji, zrodzonej u schyłku ubiegłego wieku. Stanowiła ona przez długie dziesięciolecia o obowiązującym stylu MChAT-u. Sądzę, że Stanisławskiego można i należy dziś czytać poza doświadczeniem jego własnego teatru. Myśl jest trwalsza od konwencji. Sądzę też, że redaktorzy „Pegaza” dobierając egzemplifikacje do swego programu (nie podejrzewam bowiem, aby przyświecał im perfidny cel ośmieszenia zaproszonych rozmówców) przyjęli za pewnik, że metodą Stanisławskiego grają — aczkolwiek już w tym sformułowaniu zawiera się bzdura, jako że „grać” metodą Stanisławskiego nie można, można jedynie pracować wedle tej metody — starzy aktorzy MChAT-u i że ich styl najlepiej reprezentuje myśl Stanisławskiego. Może tak i było w swoim czasie, chociaż głowy bym za to nie dał. Podejrzewam, że niektórzy zdrowo nabierali swego mistrza. Jeśli nawet się mylę, to nie wolno zapominać, że Stanisławski, jak każdy z nas, uwikłany był w swoją epokę. Skoro chce się z niego wydobyć żywe wartości, trzeba go czytać poprzez doświadcze-

nia własnego czasu. Prościej: widzieć teatr, jakim jest dziś, i do niego przymierzać to, co mówił Stanisławski, szukać tego, co może nam się jeszcze przydać. Okaze się wówczas, że ma on nam jeszcze to i owo do powiedzenia, o czym zdążyliśmy gruntownie zapomnieć. Nawet twórcy teatralnej awangardy mogliby zeń skorzystać.

To, że tak jest, nie świadczy jedynie o genialności Stanisławskiego. Świadczy również o słabości teatru, o tym, że posiada on naturalną skłonność do popadania w rutynę. Słyszysz się czasem głosy, że Stanisławski się przeżył, że jego metoda sprawdza się jedynie w repertuarze realistycznym. My jesteśmy rzekomo na następnym etapie rozwoju teatru. Gdybyż to była prawda! Stanisławski jest w istocie niepotrzebnym balastem w teatrze, który pracuje bez żadnej metody, każdy sobie, lekceważąc zasady etyki zawodowej i myślowej dyscypliny. W teatrze, w którym rutyna zastąpiła jakąkolwiek metodę. W takim teatrze nie tylko Brechta i Witkacego, lecz również Czechowa i Gorkiego można zrobić bez powoływania się na „system”. Takich teatrów jest większość. Wybitna indywidualność reżyserska potrafi je czasem ożywić, nadać sens pracy na próbach (choć z tym jest coraz trudniej), wprowadzić atmosferę twórczego zaangażowania. Potem wszystko wraca do normy, która przypomina mi wciąż tę samą anegdotę. Rok 1950. Na próbie *Mazepy* w Świdnicy reżyser i w jednej osobie wykonawca roli Wojewody mówi aktorom: „Ja chodzę tak i tak, a wy jak chcecie, bylebyście mnie nie zaślaniali”. Od tego czasu minęło wiele lat i dziś dialog wyglądałby nieco inaczej: „Ponieważ nie było pana na ostatnich próbach, chcę panu powiedzieć, że sytuacje wyglądają tak i tak, pan gra to i to, tekst proszę łaskawie powtarzać za suflerem. Niech pan się nie przemęcza, bo

chciałbym dziś przelecieć cały akt, jutro bowiem nie ma pańskiej partnerki, a pojutrze pana''. — „Pan przecież wiedział, że tak będzie''. — „Oczywiście, oczywiście, jestem panu ogromnie wdzięczny, że zgodził się pan mimo tylu zajęć przyjąć główną rolę''.

1977

Urok gry

W jednym z listów do Ellen Terry (wydanych ostatnio przez PIW) Shaw pisze: „Czy to nie ciekawe, że jedyna rzecz u aktora niewybaczalna, to kiedy wciela się w rolę, zamiast ją grać''. Herezję tę wygłosił w roku 1897 — data nie jest tu bez znaczenia!

Kiedy przed kilku dniami podziwiałem wspaniałą kreację Tadeusza Łomnickiego w *Amadeuszu*, stale powracało mi na myśl cytowane zdanie Shawa. Ileż w nim racji! Jaką satysfakcję daje obserwowanie mistrzowskiej gry, a jednocześnie ile prawdy o człowieku potrafi przekazać aktor, który nie usiłuje za wszelką cenę bronić kreowanej postaci, lecz przeciwnie — demaskuje ją na każdym kroku tak bezlitośnie, jak bezlitośni potrafimy być tylko wobec osób najbliższych.

Łomnicki swym Salierim przekonał mnie ostatecznie, że pora zweryfikować kilka obiegowych poglądów rozpowszechnionych wśród aktorów. Zabierałem się już parokrotnie do tego tematu, ale felieton wciąż gościł w połowie. Mojej negacji brakowało przykładu pozytywnego.

— „Jeśli grasz czarny charakter — szukaj w nim tego, co białe”. Tak, zgodnie z nauką Stanisławskiego, uczono nas w szkole. Kto wie, czy z całej spuścizny Konstantego Siergiejewicza ta właśnie maksyma nie trafiła najbardziej do przekonania braci aktorskiej. Wprawdzie Stanisławski pouczał również, aby w białym poszukiwać czarnego, ale to już puszczamy mimo uszu. Aktor ma bronić postaci — tyle każdy rozumiał.

Przepraszam, a właściwie dlaczego? Czemu aktor nie ma kompromitować postaci?

To wybielanie na siłę przyczyniło się do tego, że teatr stał się bezbarwny. Nie uświadczysz już na scenie kabotyńca, ponieważ inteligentny aktor, choćby sam w życiu był kabotyńcem najgorszego rzędu, na scenie przeistacza się w nie zrozumianego przez otoczenie wrażliwca, który pozą pokrywa głębię swych uczuć. Nie zobaczysz konfliktu dobra ze złem, bo zło tylko się złem wydaje, a w istocie jest dobrem najśłodszy. Dureń okazuje się przebiegłym mędrce, morderca ofiarą niesprawiedliwego społeczeństwa. Wszystko w zgodzie z najnowszą dydaktyką społeczną, która poucza, że alkoholik jest chorym, wymagającym troskliwej opieki i leczenia, ofiarą przebiegłej żony, wyciągającej zeń ostatnie grosze na utrzymanie nie chcianych dzieci. Nie oskarżać, a pochylić się nad człowiekiem z troską i zrozumieniem.

Życie życiem, a scena sceną. Podstarzałe artystki, które nie biorą ról negatywnych, aby Boże broń nie utracić sympatii publiczności, a jeśli nawet wezmą, to tak je przenicują, że rodzony autor by ich nie poznał, nie mogą tworzyć estetyki współczesnego teatru. Nie te czasy, nie ta publiczność. Nikt dziś artystom koni od karety nie wypręga, co najwyżej podprowadzi wycieraczki i reflektory z „malucha”. Publi-

czność jest sceptyczna, nieufna, na plewy jej nie weźmiesz. I teatr dzisiejszy, jeśli chce przetrwać, nie może być lukrowany, sacharynowaty. Musi być złośliwy, zjadliwy, obśmiewający wszystko i wszystkich. Takim ludzi uwierzą, bo już tyle razy się w życiu nabrali, że bajeczek mają po dziurki od nosa. No, może nie wszyscy, może są i tacy, których wciąż wzrusza bajka o Kopciuszku, byle był w jeansach lub w mini, ale czy warto robić teatr, aby zaspokoić potrzeby duchowe tej właśnie części widowni? Tu jednak wkraczamy w dziedzinę tak rozległą, że jej felieton nie pomieści. Pozostajmy przy naszym temacie.

Do tej pory nie padło tu nazwisko Brechta, a przecież jego zalecenia z *Małego organonu* byłyby tu najbardziej na miejscu. To Brecht walczył z bezkrytycznym „wcielaniem się w rolę”, które nie pozostawia miejsca na osąd postaci przez aktora, na dystans wobec niej. No, i mamy ten sławetny „dystans”, który narobił tyle zamieszania w mózgach. Nikt dobrze nie wiedział, o co chodzi, więc zrozumiano go najopaczniej jako grę „na chłodno”, nowe wcielenie stylu rezonerskiego. Trudno to wyjaśnić teoretycznie: idźcie lepiej na *Amadeusza* zobaczyć Łomnickiego! Przekonacie się, że z temperaturą nie ma to nic wspólnego. Trzeba tylko u m i e ć g r a ć — nic więcej. Zupełny drobiazg.

Zawsze podejrzewałem, że to całe „wcielanie się” jest wygodnym parawanem dla aktorskiej miernoty, dla tych, którzy nic nie umiejąc, chronią się za tarczą „przeżycia”. Spróbuj takiego tknąć, a zaraz poczuje się urażony w swej osobistej godności, bo to przecież o niego chodzi, a nie o postać Iksa ze sztuki, to on przeżywa, a nie kto inny. Umiejętności warsztatowe przegrały w starciu z głębią uczucia. Czas wystąpić w ich obronie

Rola

„Gra rolę Otella”. Kiedy mówimy to o koledze obsadzonym w tytułowej roli Szekspirowskiej tragedii, jest w tym, obok zazdrości i niechęci, szczypta podziwu. Kiedy mówimy to o znajomym, mając na myśli, że jest zazdrosnym mężem, brzmi w tym już tylko pogarda i lekceważenie. Nie dlatego wcale, aby zazdrość była u męża cechą naganną. „Gra rolę bohatera” brzmi jeszcze gorzej. W mowie potocznej „gra rolę”, znaczy „udaje”, robi coś nieszczerze, usiłuje być kim innym, niż jest w istocie.

Ale i w teatrze: „on nie grał Otella, on nim był”, stanowi najwyższą pochwałę. Nie chodzi tu przecież o sytuację rodem z kabaretu, w której życiowe, pozasceniczne konflikty małżeńskie przenoszą się na scenę. Nie, mowa jest o całkowitym wcieleniu się aktora w rolę wyobrażoną.

Jak tego dokonać? Jak osiągnąć?

Trudno o receptę w felietonie. Aktor odtwarza przecież wiele różnych ról. Jedne są mu bliskie, inne całkiem obce. Gdzie szukać wspólnego mianownika?

Role gramy nie tylko na scenie, gramy je także w życiu. Żąda się jednak od nas, abyśmy grali wyśmienie, aby nie można nas przychwycić na fałszu. Aby rola przylegała do nas jak trykotowa koszulka, która odsłania wszystkie braki i zalety naszej budowy. W tym właśnie tkwi sprzeczność. Nikt przecież nie gra roli, aby ujawnić swe słabości. Wręcz przeciwnie: rola służy ich ukryciu. Słuszniej byłoby ją porównać do dobrze skrojonej marynarki, umiejętnie tuszującej krzywe ramię, zapadłą klatkę piersiową lub pączkujący brzusek.

W teatrze praktycznie żaden aktor nie wybiera sobie dzisiaj ról. Jeśli nawet uzyska ten przywilej, to wybór jego

ogranicza się do ról w sztukach, które akurat znalazły się w repertuarze teatru. W życiu jest inaczej: sami wybieramy sobie rolę, a wybór mamy prawie nieograniczony. W zamian ponosimy pełną odpowiedzialność za błąd obsadowy. A namnożyło się tych błędów ostatnimi czasy, oj, namnożyło! Coraz kto inny niemiłosiernie fałszuje. Bierze się to stąd, że pokaźna ilość osób postanowiła wystąpić w nowych kreacjach, nie bacząc na to, że emploi wybiera się na życie, nie na sezon.

Można się przyjaźnić z onanistą, złodziejem, księdzem, Żydem, ba! — nawet milicjantem, pod warunkiem, że złodziej nie udaje Gapcia, a milicjant Królowy Śnieżki. Jeśli wiemy, z kim mamy przyjemność i czego możemy się spodziewać. Jest to sprawa wiarygodności. Prawda może sobie pozwolić na błąd, kłamstwo nigdy. Gdy składasz fałszywe zeznanie (a każda rola jest w pewnej mierze fałszywym zeznaniem), musisz być ostrożniejszy niż wtedy, gdy mówisz prawdę. Głupia pomyłka — zapłaczesz się i kłamstwo wyjdzie na jaw. Despota w roli liberała, ignorant — fachowca, oportunistą w roli bohatera salonowy bawidupek — ideologa, kutwa w roli filantropa, a kurwa — Dziewicy Orleańskiej nie budzą zaufania. Trudno zapomnieć, co grali poprzednio. W teatrze da się to od biedy uprawdopodobnić, w życiu nie. Każdy kiks ich zdradza, a uniknąć kiksów nie potrafią.

Rozumiem: w zmienionych okolicznościach nowe role mają budzić sympatię i uznanie. Któż nie chce być idolem choćby jednego sezonu?! To jednak złudzenie.

Jest bowiem jedna reguła, której należy się trzymać tak w życiu, jak na scenie: rola wymaga żelaznej konsekwencji. Właśnie konsekwencja budzi szacunek i zaufanie. Jeśli cię na

nią nie stać, spod babciniego czepka zawsze będą wystawać wilcze uszy. Nawet Czerwony Kapturek nie da się nabrać.

W każdej roli można dobrze wypaść, ale wypaść z roli można tylko na pysk. Ewentualnie z poślizgiem.

1382

Co jest proste, a co krzywe

Temat jest drażliwy i podejmuję go z niemałym lękiem. Sprowokował mnie felietonista „Głosu Szczecińskiego”, podpisujący się pseudonimem „Kursywa”. W jednym z numerów „Głosu” pochwalił mnie za felieton *Rola*. Tak mnie pochwalił, że z miejsca poczułem się nieswojo. Coś widocznie musiałem zamącić bądź też czegoś nie dopowiedziałem.

Pozwolę sobie przypomnieć moją tezę, że emploi wybiera się na życie, nie na sezon, i że swej decyzji należy się potem trzymać konsekwentnie. Wszystko w porządku, czym jednak jest rola? Czy określają ją cechy charakterologiczne kreowanej postaci, czy też przekonania (jeśli w ogóle da się jedno oddzielić od drugich)? Gdyby sprowadzić rolę do wygłaszanych przez daną postać poglądów, teza moja nie mogłaby się ostać. Zaprzeczałaby wówczas jakiegokolwiek ewolucji, związanej nieuchronnie z dojrzewaniem, rozwojem świadomości, wzbogacaniem życiowych doświadczeń. Całkowita nieruchawość w sferze myśli, a w konsekwencji — niezdolność nuda.

„Tylko krowa nie zmienia poglądów”. Stałość poglądów jest jednak społecznie akceptowanym przymiotem. Stąd stwierdzenie, że ktoś był stalinowcem, a dziś jest opozycjonistą, brzmi jak oczywisty zarzut, nie wymagający dalszych uzasadnień. Nie dotyczy to, rzecz jasna, tych, którzy byli i pozostali stalinowcami, a dziś są w opozycji, ponieważ mierzi ich nieznośny liberalizm rządzącej ekipy. Chodzi o tych, którzy przeszli na pozycje rewizjonizmu. Dalibóg, nie wiem, których bardziej należy potępiać. I kto tu zmienił rolę, a kto poglądy. Być może roli — ludzi aktywnie zaangażowanych w życie polityczne — nikt nie zmienił. Mówi się zaś nie bez racji, że polityk winien być elastyczny, dostosowywać się do zmiennych prądów społecznych, przewidując jednocześnie ich dalszą ewolucję. Aby, mówiąc grubo, obstawiał właściwe numery.

Jeśli uważam, że temat jest drażliwy, to dlatego, że mimo wszystko w odczuciu społecznym pozostał jakiś osad niewiary wobec ludzi, którzy w epoce zwanej później eufemistycznie „okresem błędów i wypaczeń” przyczynili się do powstania owych błędów. Racje, jakimi się kierowali, a były to w wielkiej mierze racje ideowe, nie stanowią dla nich dostatecznego usprawiedliwienia. Ich ówczesny entuzjazm określa się w najlepszym razie mianem ślepoty, częściej upatruje w nim przejaw oportunistu i karierowiczostwa. Rzecz ciekawa, że zarzutów tych nie wysuwa się pod adresem ludzi, którzy wiernie towarzyszyli kolejnym etapom naszej polityki wewnętrznej w latach późniejszych. A przecież im właśnie można by zarzucić brak jakichkolwiek poglądów, skoro czynnie popierali każdego, kto znalazł się u steru. Można sobie wszak przeczytać w prasie, jakie to błędy, popełnione w latach siedemdziesiątych, doprowadziły do obecnego kryzysu. Nie trzeba zresztą czytać prasy, odczuwamy je dotkliwie na

własnej skórze. Należałoby więc zapytać, kto w owym czasie wykazał stałość poglądów: czy ci, co poparli działalność rządu premiera Jaroszewicza, czy robotnicy i ci, co opowiedzieli się po ich stronie.

Bodajże Antoni Słonimski odpowiedział kiedyś na propozycję wymiany poglądów: „Dziękuję, wolę własne”.

Na ile owa stałość poglądów winna być niewzruszona? Zmienność, za którą podejrzewamy brak jakichkolwiek własnych przemyśleń i przekonań, odbiera człowiekowi wiarygodność: raz mówi to, raz owo — wiadomo, chorągiewka na dachu. Ustawia się w zależności od tego, skąd wiatr zawieje. Nie można na nim polegać. (Jego rola notabene nie ulega przy tym zmianie: zawsze z prądem, zawsze blisko żłobu). Osobnicy tego pokroju nie zasługują na to, żeby się nimi zajmować, zbywa się ich pogardliwym wzruszeniem ramion, choć wcale to nie znaczy, aby nie potrafili nam zaleźć za skórę, ponieważ żadna władza, począwszy od dyrektora zakładu, nie może się bez nich obejść.

Czy dlatego jednak należy obłożyć anatemą ludzi, którzy w pewnym momencie życia przebyli głęboki wstrząs ideowy i przeszli na inne pozycje światopoglądowe? Odrzucić możliwość nawrócenia na wiarę lub porzucenia wiary wyznawanej? Czy użycie wobec nich określenia „renegat” da się czymkolwiek wytłumaczyć poza doraźną chęcią odebrania im społecznego autorytetu? Nie są to wszak odwroty bezbolesne, płaci się za nie często cenę niemałych cierpień moralnych, rozczarowań, rozterek. Pozostawiają one trwałe piętno na psychice człowieka.

A cóż mówić o naukowcach, którym nowe odkrycia obaliły uznaną przez nich wizję świata? Czy nadal mają trwać przy niej, wiedząc już, że jest fałszywa?

Być może cynizm naszego spojrzenia na świat nie pozwala nam odróżnić prawdziwego nawrócenia od koniunkturalnej zmiany poglądów i dlatego, gdy ktoś oświadcza, że zmienił swój punkt widzenia, natychmiast przekształcamy się w myśliwych tropiących, jakie za tym kryją się brudne interesy. Zapewne, prawdziwe nawrócenia są rzadkie.

Sceptycyzm dyktuje mi wszakże jeszcze jedną wątpliwość. Gdzie jest miara odchylenia, jeśli nie w nas samych? Gdy wzlatujemy w niebo, mamy wrażenie, że to ziemia oddala się od nas, nie zaś my od ziemi. Gdy my się uginamy, wydaje się odchyłać ten, kto stoi prosto.

1983

Milczenie

Mowa jest srebrem, a milczenie złotem.

Bardzo pięknie. Tylko co ma uczynić ten, który żyje słowem? Aktor, pisarz? Pisać i milczeć? Milcząc pisać czy pisząc milczeć? Przemilczać pisząc? Mówiąc nie dopowiadać? Trudny dylemat. Zmienić zawód? Wyrzec się powołania? A tu ludzie czekają na słowo, usychają z tęsknoty za słowem, mrą bez słowa jak ryby na piasku. Na jakie słowo tak czekają? Na to wypolerowane podawaniem z ust do ust, obłe i wygładzone jak kamień przez wodę, toczące się lekko po równi pochyłej, aby upaść przemienione w srebro judaszowych srebrników? Czy na to chropawe, szorstkie, więznące w gardle wraz ze śliną, co nie została wypłuta? Uśmiechnięte, przymilne, przypodchlebne, które mówi się po to,

aby nic nie powiedzieć, nawet nie srebrne, a ledwie posrebrzane, czy to gorzkie, nabrzmiałe troską, usiłujące przynieść w ofierze chociaż okruchy tego złota zamkniętego w milczeniu.

Aktor i widz. Milczące porozumienie. „Zapada długie — czasem bywa: głuche — milczenie”. Autor oddaje pałeczkę aktorowi: teraz mów ty, wypowiadaj się własnym językiem, który nie jest językiem słów. Milczenie nie jest bezruchem. Cisza na scenie nigdy nie pojawia się w momentach nieistotnych. Czyżby to co najważniejsze nie dało się wyrazić słowami? Kapitulacja pisarza?

Do języka spojrzeń i gestów uciekamy się wtedy, gdy słowo nie wystarcza, gdy jest zbędne, kiedy przeszkadza. To język miłości i wrogości, język bólu, rozpacz, ale także radości, język namiętności najmocniejszych i przeżyć najgłębszych. Akt miłosny i walka nie wymagają słów. Krzyk, westchnienie, płacz, śmiech, cała szeroka gama dźwięków pozasłownych lepiej służy wyrażaniu wielkich emocji niż słowo.

Istotnie, milczenie jest złotem i nie ma zapewne człowieka, który nie doświadczyłby jego błogosławionego działania. Ale może być też milczenie rezygnacją, przyznaniem się do niemożności porozumienia. Może być mową ust zakneblowanych, może być aktem wiary w intuicję drugiego człowieka, który poprzez milczenie pojmie to, czego powiedzieć nie można lub nie należy.

Takie milczenie nie jest złotem. Jest twardym żelazem, od którego stokroć cenniejsze jest srebro słów. Milczenie odwołuje się do uczuć, ale do rozumu droga wiedzie poprzez słowo, to ono pobudza intelekt, zapewnia rozwój ludzkiego umysłu. Musi być to wszakże słowo prawdziwe, słowo, które

wzbudza wiarę, słowo, które nie jest pancerzem kryjącym wewnątrz pustkę, zakłamanie, tchórzostwo.

Aktor odpowiada za to, aby dotarło ono do widza w całym swym bogactwie. I w całej swej prostocie.

1983

Tekst

Byłem raz świadkiem, jak do Wiercińskiego podszedł aktor, który miał w *Horsztyńskim* zrobić zastępstwo w scenie zbiorowej, i grzecznie zapytał: „Czy mogę poprosić o tekścik?” Wiercińskiego zamurowało. „Nie rozumiem” — odpowiedział po chwili. Aktor brnął dalej, nieświadom, że pogrąża się coraz bardziej: „Chodzi mi o tekścik, który mam do powiedzenia”. W rzeczywistości szło o dwa zdania, wypowiedziane w tłumie. „O t e k s t, proszę pana, o t e k s t” — wyskandował oburzony Wierciński.

Nas, adeptów sztuki reżyserskiej, asystujących tej scenie rozbawił pryncypializm Wiercińskiego. Myślę dziś, że niesłusznie. Tekst to przecież słowo, a słowu należy się szacunek. Nie, nie mam zamiaru bronić tu piękna mowy polskiej ani pomstować na braki warsztatowe aktorów, którym się słowo gruzli w ustach. Pierwsze pozostawiam językowym purystom, drugie — logopedom. Chodzi mi o wierność słowu, o wiarygodność tekstu.

Aktor nie posługuje się własnym tekstem, cytuje lub, jeśli kto woli: przekazuje tekst autora. Jeśli przeinacza tekst, sprzeniewierza się autorowi. Jest to praktyka stosowana w teatrach nagminnie, zapewne sam nie jestem bez winy, a na

swoją obronę mógłbym znaleźć wiele argumentów. Staratem się przecież działać w imię interesów autora, prostować jego błędy, skracać dłużyzny! Wszystkie te argumenty są jednak diabła warte, jeśli autor żyje i ewentualne zmiany czy „poprawki” mogę z nim uzgodnić. Tekst jest wszak jego, a nie moją własnością. Kiedy pożyczam od kogoś książkę, nie wrywam z niej kart, które mnie znudziły bądź rozdrażniły.

A przecież, mimo swych win, teatr wydaje się oazą uczciwości, działa bowiem w dobrej wierze. Może nie ma racji, ale nikt mu nie zarzuci, że świadomie działa na szkodę autora. Łączy go z nim wspólnota interesów.

Nie da się tego powiedzieć o praktykach dziennikarskich, w których czego jak czego, ale właśnie dobrej wiary szukać ze świecą. Tylko reżyser-psychopata mógłby dokonywać zmian w sztuce z zamiarem ośmieszenia lub skompromitowania autora. W prasie i to się zdarza. Na spreparowanego w ten sposób autora rzuci się natychmiast jakiś pozał się Boże „polemista”, który wprowadzie doskonale wie, że zostało popełnione fałszerstwo, ale woli udawać, że nie wie. Dorzuci do niego następne, opierając swój wywód na strzępach cytatów wyrwanych z kontekstu, przeinaczając nie słowa, ale właśnie ich sens, myśl autora. Takie zapewne są jego zdaniem prawa „jawnej walki politycznej”: pognać przeciwnika za wszelką cenę, również za cenę wyrzeczenia się prawdy.

Dlatego czas jest po temu, aby przypomnieć o szacunku dla tekstu. Wierność jego intencjom wyróżniała zawsze teatry, które poważnie traktowały swą misję. Nie ulegajmy obyczajom pismaków! Bądźmy wierni nie tylko literze, ale i duchowi. Zwłaszcza jemu. W tym tkwi nasza godność

Dialog

„Przemawiał dziad do obrazu,
A obraz don ani razu”.

Do dialogu nie doszło. Należy przypuszczać, że dziad nie przemawiał do byle jakiego obrazu, lecz do obrazu świętego. Skoro tak, miał prawo zakładać, że obraz się odezwie, ponieważ jest rzeczą wiadomą, że święci nie takie rzeczy potrafią i jedynie lepienie garnków sprawia im niejaką trudność. Dziad posiada zatem partnera, partner ten wszakże postanowił się nie odzywać. Opisana sytuacja nie świadczy zatem o głupocie dziada — nie przemawiał wszak do ściany! — lecz jedynie o postawie obrazu, który z nie znanych przyczyn wybrał milczenie. Jeśli przyjmujemy dalej, że w dialogu ujawniają się postawy stron, i to właśnie stanowi o jego istocie, nie będziemy już mogli twierdzić z równą stanowczością, że dialogu nie było. Zapewne z punktu widzenia dziada nie był to dialog udany. Jeśli, a jest to co najmniej prawdopodobne, występował on do obrazu z jakąś supliką, brak odpowiedzi musiał odczytać jako odpowiedź odmowną. Gdyby obraz w pewnym momencie przerwał olimpijskie milczenie i warknął: „Nie!”, lub wręcz: „Won!”, skutek byłby ten sam. Wtedy jednak nikt nie miałby już wątpliwości, że między dziadem i obrazem doszło do dialogu.

Analizowana sytuacja jest co prawda sytuacją krańcową, znaną nam wszakże aż nadto dobrze z codziennego doświadczenia. W sklepie, w urzędzie tak właśnie wygląda większość rozmów. Nieczęsto się zdarza, aby ekspedientka albo urzędnik zadali sobie trud zwerbalizowania odpowiedzi negatywnej.

Znamy też sytuację z przeciwnego krańca, określaną

zazwyczaj mianem dyskusji. Charakteryzuje ją, w przeciwieństwie do poprzedniej, wielość słów. Za przykład niech nam posłuży dowolna dyskusja prasowa lub — lepiej jeszcze — radiowo-telewizyjna. Ktoś dyskusję otwiera, zachęca obecnych do szczerych wypowiedzi, które dopomogą do sformułowania końcowych wniosków, te zaś z kolei posłużą do podjęcia właściwych decyzji. Prowadzący dyskusję ma oczywiście swoje zdanie, ale nie zamierza go nikomu narzucać. Ujawni je dopiero w postaci decyzji, nie ujawnia natomiast, że decyzja jest już od dawna gotowa i przebieg dyskusji nie będzie miał na nią żadnego wpływu. Dyskutanci, z naiwną wiarą, której nie zdołali zachwiać ich poprzednie doświadczenia, formułują swoje stanowiska. Ba, czasem dochodzi nawet do konfliktów, mieszczących się, rzecz jasna, w granicach określonych niejawną umową stanowiącą, czego publicznie mówić nie wolno lub nie należy. Postawy stron zostały ujawnione, a więc — w myśl przyjętej definicji — mamy do czynienia z dialogiem. Czy w istocie jest to dialog? Czy przyjęta definicja jest wystarczająco precyzyjna?

Otóż nie. Nie dajmy się zwieść pozorom. Dziesięć następujących po sobie monologów nie czyni jeszcze dialogu. Dialog zakłada ruch, postęp myśli. Punkt wyjścia nie może pokrywać się z punktem docelowym. Wychodząc z takiego założenia, zmuszeni będziemy zrewidować nasz stosunek do pierwszego przykładu. Dziad istotnie nie dialogował z obrazem: była to co najwyżej wymiana informacji, tej zaś nie należy utożsamiać z dialogiem.

Umiejętność prowadzenia dialogu jest zdaniem mistrzów sceny umiejętnością i rzadką, i trudną. Wymaga dobrej woli rozmówców, wymaga, aby nie tylko byli zdolni sami się wypowiedzieć, ale również, aby potrafili słuchać. Wymaga

więc wzajemnego szacunku. Wymaga również pewnej skromności lub choćby zdrowego rozsądku, który pozwoli ewentualnie uznać słuszność argumentów partnera i w konsekwencji zmodyfikować własne stanowisko. Sporo warunków musi zostać spełnionych, aby dialog doszedł do skutku. Nie wystarczy apelować o zrozumienie, gdy samemu nie chce się zrozumieć partnera, pozostając głuchym na jego racje.

1982

Partner

Partner — czyli przeznaczenie.

Nie ty go wybrałeś. Zesłał ci go los występujący tym razem pod postacią reżysera.

W życiu możesz zmienić partnera. Nie jest to łatwe, ale doświadczenie uczy, że czasem się udaje. Na scenie nie Partner jest twoim przeznaczeniem. Musisz się z tym pogodzić. Partner bywa nie chciany, bywa kłopotliwy, czasem nieprzyjazy. Poza sceną możesz od niego stronić, możesz unikać z nim rozmowy, możesz go lekceważyć lub oczerniać — nie ma to większego znaczenia. Na scenie jesteście ze sobą związani. Jedyne, co ci pozostaje, to podjąć z nim grę. Nie pozwolić, aby on ją dyktował, walczyć o swoje.

Rzecz może być trudna, ponieważ każda gra posiada swoje reguły. Ta, którą toczysz ze swym partnerem, odbywa się publicznie. Nie wolno ci o tym zapomnieć. Mówi się czasem, że partnerem aktora jest widz. Skoro tak, jest on również partnerem twego partnera. Może więc słuszniej byłoby go

nazwać sędzią waszych zmagañ. Jego równie¿ nie ty sobie wybierasz. Ławę przysięgłych powołuje przypadek, dlatego zakłada się, ¿e jest ona bezstronna i dostatecznie reprezentatywna, aby mo¿na j¹ nazwaæ opini¹ spo³eczn¹. Nie wyklucza to, niestety, s¹dowej pomy³ki. Opinia spo³eczna nie jest bynajmniej uodporniona na b³edy, które s¹ udziałem jednostek. Jej wyroki nierzadko s¹ krzywdz¹ce, nie ma jednak od nich innej apelacji ni¿ do potomnoœci, a to w¹tpliwa pociecha. Musisz zatem zabiegaæ o jej uznanie.

Druga regu³a, œciœle powi¹zana z poprzedni¹, powiada, ¿e gra sceniczna s³u¿y przedstawieniu, które stanowi wartoœæ nadrzêdn¹. Owa ława przysięgłych — publicznoœæ — jest zainteresowana, aby przedstawienie, które przys³ta obejrzeæ, by³o dobre i ciekawe. Nie powinienes wiêc czyniæ nic, co by zburzy³o iluzjê, nie wolno ci demonstrowaæ, ¿e masz kiepskiego partnera, bo t¹ drog¹ uznania nie zdobêdziesz. Graj tak, aby widz sam os¹dzi³, który z was jest lepszy, który gra uczciwie, który zaœ znaczonymi kartami. Jeœli twój partner się myli — próbuj mu pomóc. Jeœli celowo chce ciê pognêbiæ — broñ siê, ale nie zapominaj, ¿e ocalisz twarz tylko wówczas, gdy dobro przedstawienia przełożysz ponad w³asne.

Trzeba byæ wyczulonym na partnera — to kardynalna zasada rzetelnego aktorstwa. Źle jednak, jeœli prowadzi ona jedynie do nadmiernej podejrzliwoœci, do wchodzenia w starcie tam, gdzie potrzebne jest współdzia³anie. Źle tak¿e, gdy skupiony na wychwytywaniu b³edów partnera, przestajesz dostrzegaæ w³asne. Nie zak³adaj z góry, ¿e ty masz zawsze racjê, a to z tej tylko przyczyny, ¿e jesteœ o tym œwiecie przekonany. œwiêtoœæ przekonañ czêsto prowadzi do œlepoty. Prawda mo¿e le¿eæ poœrodku, jest to zreszt¹ jej ulubione

miejsce, może jednak być też po stronie partnera. Nie musisz tego głośno przyznawać — nie żądamy od siebie zbyt wiele! — wystarczy, jeśli przyznasz to w duchu i wyciągniesz właściwe wnioski.

1982

Pauza

Co to jest pauza? W szkole za moich czasów uczniowskich pauzą nazywało się przerwę. Przerwę w teatrze nazywało się wówczas antraktem.

Pauza na scenie nie ma nic wspólnego z przerwą. Pauza jest zawsze znacząca, scena innych nie zna. Jeśli poprzedza słowo — podnosi jego wagę, jeśli je zastępuje — oznacza, że żadne słowo nie mogłoby sprostać sytuacji.

Czym wypełniona jest pauza? Gestem (lekceważące wzruszenie ramion, rozpaczliwe załamanie rąk), mimiką (zdumione podniesienie brwi, groźne zmarszczenie, pogardliwy grymas ust), bezruchem. Bezruch zaleca się szczególnie, dopuszcza bowiem wszelkie możliwe domysły i interpretacje, zawsze jednak korzystne dla aktora. Świadczy o takim natężeniu myśli, o takiej burzy namiętności, które wprost paraliżują całe ciało. W mowie potocznej używa się na określenie tego stanu zwrotu „zamurowało go (ją)”. Bardzo trafnie. Zjadliwe powiedzonko Zelwerowicza „tysiąc drgnień duszy, a gęba wciąż ta sama” można w tym wypadku rozumieć jako pochwałę. Jeśli nie wiesz, co robić, jak zareagować, lepiej nie rób nic, niż miałbyś zrobić byle co. Byle co zawsze będzie byle czym, nic może być wszystkim. Twarz

Sfinksa jest obliczem tajemnicy, ponieważ nie usiłuje nic wyrażać. Skoro jednak chcesz coś wyrazić, pozwól, niech mówią za ciebie oczy. Nie bez przyczyny oko nazywa się „zwierciadłem duszy”. Jeśli natomiast obawiasz się, że właśnie oczy mogą cię zdradzić, że nic nie myślisz i nic nie czujesz, spróbuj je zamknąć. Powolne opuszczenie powiek daje gwarantowany efekt. Wrażenie piorunujące! „Boże, jak on cierpi!” zaszepczą zachwycone pensjonarki, co wrażliwsi widzowie zaś sięgną po chusteczki. Trwaj tak przez dłuższą chwilę. Pauzę trzeba koniecznie wytrzymać. W przeciwnym razie ktoś gotów pomyśleć, że zamrugałeś powiekami, bo razi cię światło lub coś ci wpadło do oka.

Mówi się czasem „spauzuję” w sensie „odpuszczę”, „dam spokój”, „nie będę się wysilał”. Mogą tak mówić ludzie, którym obce są prawa sceny. Scena nie stwarza takiej szansy. Jej prawa są bezwzględne: nie zezwalają na odpoczynek, na dekoncentrację. Jak u kierowcy ułamek sekundy nieuwagi wystarcza czasem, aby wóz wylądował na drzewie, tak na scenie, jeśli pozwolisz, aby choć na moment myśl twoja uciekła na manowce, a już nieuchronnie powstaje dziura. Dziury zaś, jak wiadomo, nie należy mylić z pauzą. Pauza ma być znacząca. Biegunka myśli w poszukiwaniu słowa, które uciekło z pamięci, rozpaczliwe wysiłki suflera usiłującego ratować aktora są wprawdzie aż nadto znaczące, ale ich znaczenie jest ubogie. Pauza wzbogaca, dziura zuboża. Kto w nią wpada, łatwo może skreślić kark

1982

Gest

Uczono nas w szkołach aktorskich, aby gest zawsze wyprzedzał słowo. Skoro zaś słowo jest nośnikiem myśli, niektórzy pojęli tę naukę opacznie i uznali, że gesty winny wyprzedzać myślenie. Nie takie były intencje naszych mistrzów. Gorzej jeszcze, gdy za gestem nie idzie nic: ani myśl, ani słowo; gdy ulegamy złudzeniu, że efektowny gest zwalnia nas od dalszych wysiłków myślowych.

Wchodzisz na scenę, zamaszystym ruchem ściągasz rękawicę i rucasz ją pod nogi przeciwnikowi. Wspaniale! I co dalej? Schodzisz ze sceny? Bez sensu, przecież chcesz na niej pozostać, zwłaszcza teraz, po tak brawurowym wejściu, kiedy udało ci się skupić na sobie uwagę widowni. Jeśli zaś zostajesz, musisz być przygotowany na reakcję partnera, któremu rzuciłeś wyzwanie i który z tą chwilą stał się twoim przeciwnikiem. On także może wykonać wiele równie efektownych gestów. Może podjąć rękawicę i to, choć zapowiada starcie wręcz, byłoby dla ciebie najlepsze, znaczyłoby bowiem, że zostałeś potraktowany poważnie. W walce możesz odnieść zwycięstwo, jej wynik nigdy nie jest z góry przesądzony, nawet jeśli twoje siły są mdłe, przeciwnik zaś ma siły na miarę tytana. Niejeden Goliat został pokonany przez Dawida.

Co jednak zrobisz, jeśli twoje wyzwanie zostanie zlekceważone, przeciwnik odwróci się do ciebie plecami, a wzgardzona rękawica pozostanie na środku sceny rumieniąc się ze wstydu? Wszak taką ewentualność też musisz brać w rachubę! Uśmiechniesz się przymilnie, starając się obrócić w żart lub puścić w niepamięć przykry incydent? Wiem, samo podejrzenie, że mógłbyś tak postąpić, uważasz za uwłaczające. Rzecz w tym, że nieraz tak już postępowałeś pozwalając się

zaskakiwać partnerom, ponieważ nie bardzo wiedziałeś, o co ci chodzi.

Wniosek sam się narzuca. Myśl, zanim wykonasz gest. Rozważ różne warianty sytuacji, jaką twój gest wywoła, abyś później nie znalazł się — wedle niezbyt wytwornego, ale za to celnego powiedzenia — z rączką w nocniku. Rozważ konsekwencje, abyś sam mógł być konsekwentny. Staraj się, aby twój gest był nie tylko efektowny, aby był również znaczący. Aby był widowym znakiem myśli. Jeśli cię na to nie stać, lepiej po prostu nie machaj rękami.

Ostatnio prześladowają mnie cytaty z *Kordiana*. I na tę okoliczność jest w *Kordianie* piękna formuła. Pada ona z ust Doktora: „Sposób niemyślenia przemysłu”. Nic dodać, nic jnąć.

1982

Sam na scenie

Tragedia dobiega końca. Pozostałeś na wielkiej scenie sam. Autor tragedii zamierzył taki finał. Pozbawił cię partnerów, nie dał ci tekstu. Odszedł nawet sufler.

Jesteś sam. Sam ze sobą i sam wobec pograżonej w mroku, milczącej widowni, która czeka, co teraz uczynisz. Kim są ci ludzie, czego się po tobie spodziewają, co chcieliby usłyszeć? Czy masz być ich wyrazicielem czy sędzią? Ilu wśród nich jest przyjaciół, ilu wrogów? Czym możesz ich zjednać, czym przekonać?

Niewiadoma budzi lęk. Lęk przed odpowiedzialnością, która spoczęła na tobie. Boisz się, czy zdołasz ją udźwignąć.

Nie dano ci czasu do zastanowienia. Scena wymaga działania.

„Oto Polska — działaj teraz!”

Cokolwiek zrobisz — każdy krok, każde słowo staną się faktem, którego nie da się już cofnąć. Jeśli nie uczynisz nic, to twoje milczenie, twój bezruch też zyskają znaczenie i staną się działaniem. Nie masz więc odwrotu. Jesteś skazany na działanie.

Autor ukryty w cieniu bocznej łoży jest twojej grze przytomny. Jego serce też bije niespokojnie. Liczy na twój strach, który wkalkulował w swoje zamierzenie. Dopiero twoje załamanie nada jego dziełu wymiar prawdziwej tragedii. Jeśli uniesiesz głowę, odważysz się spotkać wzrok wpatrzonych w ciebie ludzi, jeśli zachowasz godność w obliczu klęski, młyny losu mogą się jeszcze zatrzymać. Tragedia nie spełni się do końca.

Chociaż jesteś sam, wiele zależy od ciebie.

Nie licz na aplauz. Nie czyn nic po to tylko, aby spodobać się widowni. Nie wsłuchuj się, czy nie dobiegnie z niej szept, który podpowie ci, jak masz postąpić. Słuchaj jedynie tego suflera, którego nosisz w sobie: własnego sumienia. On jeden nie zawiedzie cię w potrzebie, pomoże ci dokonać właściwego wyboru.

Jeśli nie zyskasz poklasku, możesz jednak zyskać szacunek. Towarzyszy on ludziom, którzy w godzinie próby pozostaną wierni sobie. Bądź sobą. Skoro potrafiłeś zachować własną osobowość, gdy sytuacja pozwalała Ci pozostawać w cieniu głównych aktorów dramatu, nie obawiaj się, że nie sprostasz zadaniu, gdy sam stałeś się protagonistą. Skoro zaś

godziłeś się z rolą statysty zawsze posłusznego woli innych, własną twarz kryjącego za cudzymi plecami, nie oczekuj, że teraz porwiesz za sobą tłumy. Nawet gdybyś poczuł nagły przypływ natchnienia. Zachowaj lepiej skromność. Ta popłaca w każdej sytuacji. Widzowie także potrafią ją docenić i przyznać, że dałeś z siebie więcej, niż można było po tobie oczekiwać.

Jesteś więc sam na scenie. W teatrze jest to rola najtrudniejsza. Także w teatrze życia. Stoisz przed wielką próbą — jeśli wyjdiesz z niej obronną ręką, zyskasz świadomość, że możesz na sobie polegać. A to oznacza, że również i widzowie twoich zmagających mogą na tobie polegać. Z tą świadomością łatwiej iść przez życie, mimo że życie będzie dla Ciebie surowsze.

1982

List
gratulacyjny
skierowany do siebie
w dniu premiery

Mój drogi,

przede wszystkim przestań się denerwować, masz to już za sobą. Nie wierz w to, że zdołasz jeszcze coś zmienić. Bieganiem do aktorów, inspicjenta, akustyka i elektryków osiągniesz tylko tyle, że wszyscy będą mieli cię dość. Prawdopodobnie już mają cię dość, a tylko dla świętego spokoju nie dają ci tego poznać. Może także i dlatego, że

jestes dyrektorem. Teraz jednak nie powinieneś ich już drażnić swoją osobą. Ich spokój jest w sumie ważniejszy od twoich uwag, które tylko tobie wydają się bezcenne. Nie poprawia one już tego, czego nie udało ci się osiągnąć w czasie prób lub o czym po prostu zapomniłeś.

Owszem, powinieneś przyjść do teatru, możesz włożyć krawat i garnitur (i taknosisz je niemal na co dzień, najczęściej całkiem niepotrzebnie), przejść się po garderobach prezentując promienny uśmiech. O tym, że wcale nie jest ci do śmiechu, nikt nie powinien wiedzieć, to twoja prywatna sprawa. Jeśli nie dopełnisz tej ceremonii, będą mieli do ciebie pretensję. Kiedy usłyszysz gong, idź do swego gabinetu i siedź tam do przerwy oglądając telewizję. Czytanie książki mija się z celem, ponieważ będziesz musiał powracać do każdego zdania, a i tak nic nie zapamiętasz. W przerwie pokaż się w bufecie, nadal promienny, udawaj, że wracasz z widowni. Nieświadomość tego, co działo się na scenie, pozwoli ci nie tylko zachować pogodę ducha, lecz również obiektywnie stwierdzić, że poszło świetnie, odstukać, byle tak dalej. Między nami możemy sobie powiedzieć, że często krytykujesz przedstawienia, których nie widziałeś, czemu więc raz nie miałbyś się zdobyć na pochwałę? Zwłaszcza że chodzi przecież o twoje przedstawienie. Celowo nie piszę „twoje dzieło”, bo właśnie uleganie złudzeniu, że gotowe przedstawienie możesz nazywać swoim dziełem, jest powodem niepotrzebnych frustracji. Zaślanów się, co w końcu jest w nim twoje, co dałoby się wymierzyć lub wziąć do ręki? Obejrzyj je za kilka dni i sam się przekonasz, jak niewiele w nim z ciebie. Przez ten czas przedstawienie zdąży się rozwinąć, to znaczy łagodnym łukiem zboczy z wytyczonej przez ciebie drogi,

podążając w kierunku będącym wypadkową aktorskich tęsknot i wymagań publiczności. Niekoniecznie tej najbardziej wymagającej publiczności.

Po przerwie wracaj do siebie i zejdź dopiero na oklaski. Potem zatrzymaj się w widocznym miejscu, aby goście, którzy będą ewentualnie chcieli odwiedzić aktorów, musieli po drodze natknąć się na ciebie. Jeśli znaleźli się już za kulisami, będzie im niezmiernie trudno wykręcić się od gratulacji. Na ludzką hipokryzję zawsze można liczyć. Nie pochwalam twego zwyczaju zaszywania się po premierze w jakimś kącie teatru, aby nikt nie mógł cię znaleźć. Wstydlivość jest tu nie na miejscu. Jeśli kto, to ty właśnie masz dziś najwięcej powodów do rzetelnej satysfakcji. Sukces opromieni również i ciebie, a za klęskę wstydzić się będą przede wszystkim aktorzy, zmuszeni świecić twarzą przed widownią. Nie masz ich zresztą co żałować: należy im się to za okres prób, kiedy mogli się na tobie wyżywać do woli. Co jednak najważniejsze — powtarzam ci raz jeszcze — to fakt, że masz to już za sobą. Oni — dopiero przed sobą. Dla ciebie rzecz kończy się z dniem premiery i nie ma co udawać, że jest inaczej, dla nich z tą chwilą się zaczyna. I głównie z tej przyczyny nazwałem ten list gratulacyjnym.

Na koniec jeszcze jedna przestroga: bezpośrednio po premierze nie idź do domu. Jeśli upiekleś zakalec, jutro nieuchronnie się o tym dowiesz, nawet gdyby nikt nie miał odwagi wprost ci o tym powiedzieć. Wyrok odczytasz z ułkonu portiera i z oczu sekretarki, będziesz go zresztą nosił w sobie. Dzisiejszy wieczór należy jednak do ciebie. Nie lękaj się poddać nastrojowi euforii. To tak jak z Sylwestrem: wszyscy cieszą się na powitanie Nowego Roku, chociaż wieloletnie

doświadczenie powinno nas nauczyć, że Nowy jest zazwyczaj gorszy od Starego, a ponadto zabiera nam lata, dodając w zamian zmarszczek. Nie jest to korzystna zamiana.

A więc trzymaj się. Wiem, że nie posłuchasz moich rad, możesz jednak być pewien, że kto jak kto, ale ja z pewnością nie odstąpię cię na krok w tej radosnej chwili. Będę twoim wewnętrznym okiem i uchem, będę cię pocieszał w smutku i wykpiwał, kiedy poczujesz się zadowolony z siebie.

Bezgranicznie ci oddany

Ja sam.

Z AMERYKAŃSKIEGO NOTATNIKA

Sojusz IBM-u z Picassem

900 dzieł sztuki! Zaledwie trzecia część (a może mniej?) dorobku jednego życia. Retrospektywa Picassa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Pierwsza na tak wielką skalę.

Stoję w ogonku po bilet raz, drugi — bezskutecznie. Wszystko wyprzedane na kilka tygodni z góry. Tracę nadzieję. Nieunikniona kompromitacja — wróć do kraju, zapytają: „No i jak Picasso? Wielki, nieprawdaż?”, a ja co? „Nie dostałem się”. Kto w to u nas uwierzy? Jak można się nie dostać, jeśli się tylko chce! I to jeszcze na wystawę malarstwa! Tylko kompletnego fajtłapę może coś takiego spotkać. Jestem wprowadzie fajtłapą, ale nie chcę się do tego przyznać. Powiem lepiej: „Picasso mnie znudził”. To ma przynajmniej jakiś styl.

Ratunek przychodzi niespodziewanie. „Może pan iść ze mną jako mój mąż.” Nie rozumiem. „Mąż pracuje w IBM-ie, które sfinansowało wystawę. W zamian przez cztery wieczory wystawa jest dostępna wyłącznie dla pracowników IBM-u i

ich rodzin. Bezpłacie. Mąż pójdzie za tydzień''. Zgadzam się bez wahania, chociaż znam siebie i wiem, że przeżyję chwilę straszego lęku, gdy będę musiał okazać cudzą legitymację. Na zdjęciu siwy pan w okularach, pogodnie uśmiechnięty — nic się nie zgadza. Pożyczam przynajmniej okulary od mojej przybranej na ten wieczór żony, nic przez nie nie widzę, ona też bez nich nic, i tak, jak para ślepców, przekraczamy linię kontroli.

Zanim jednak doszło do tego krytycznego momentu, wystaliśmy się półtorej godziny w ogonku kilometrowej długości. Sami pracownicy IBM-u! Muszę powiedzieć, że zrobiło to na mnie wrażenie. Gdyby nie brakło mi odwagi, przyznałbym, że większe niż Picasso. Uświadomiłem sobie bowiem porządek dzisiejszego świata. IBM to „maszyny biurowe'', w istocie — komputery. Potężny koncern, który swymi mackami obejmuje cały świat.

Moja towarzyszka jest rusycystką (to nawet nieźle brzmi!). Stale bywa w Związku Radzieckim, ale jak się później dowiaduję, nie tyle z racji swego zawodu, co jako żona swego męża — tego właśnie, którego nieudolnie podrabiam w pożyczonych okularach. Mąż handluje ze Związkiem Radzieckim, więc zabiera ją ze sobą, ilekroć jedzie do Moskwy. IBM nie zna granic ustrojowych.

Nie tylko to jednak budzi mój podziw. W końcu i u nas nie brak wielkich zakładów, które zatrudniają tysiące pracowników. Znalazłoby się też kilka rozbudowanych urzędów. Nie finansują one co prawda imprez artystycznych, ale to już sprawa innej struktury państwowo-ekonomicznej. Gdyby wszakże Ministerstwo Przemysłu Spożywczego i Skupu zapłaciło za przeniesienie do Warszawy wystawy *Polaków portret własny*, to czy wszyscy urzędnicy zechcieliby stać przez

dwie godziny w ogonku, aby ją obejrzeć? Dyrektor departamentu obok sprzątaczkę? A przecież w zakresie ogonków mamy spore doświadczenie.

Magia nazwiska Picassa. Legenda Picassa. Nowojorczycy stoją po kilka godzin nie tylko, aby kupić bilety dla siebie, ale także dla rodziny z prowincji, która przyjeżdża z wizytą za kilka tygodni. Później ta rodzina obejrzy wystawę — jakżeby inaczej? — i wyjedzie z kwaśną miną, czując się w głębi ducha upokorzoną, ponieważ nie zrozumie zachwyty swych krewnych z metropolii. Owszem, fakt, że zdążył tyle namalować i potrafił tak dobrze sprzedać swoje obrazy, jest godzien podziwu — umiejętność zrobienia majątku zawsze zasługuje na szacunek. Ale jak ten Picasso zdołał wmówić światu, że jego bohomyzy są aż tak cenne, pozostanie dla nich zagadką. Złożą to na karb wielkomiejskiego snobizmu, któremu sami też muszą się poddać. Nie ośmielą się przecież przyznać, że woleliby czas spędzony na wystawie poświęcić na zakupy w domu towarowym Macy's.

Solidaryzuję się z nimi. Były sale, w których i mnie opanowywało uczucie nudy i zmęczenia. Retrospektywa Picassa każe podziwiać artystę w kategoriach wielkich cyfr. Zaczynam rozumieć, skąd się tu wziął IBM! Tyle namalował! Długo żył, to prawda, ale mimo to... I zawsze był w czołówce — tak właśnie jak maszyny produkowane przez IBM. Co kilka lat zmieniał całkowicie styl, był zawsze w zgodzie z duchem czasu — IBM! A przecież w każdej chwili mógł dyspenować szeroką gamą modeli — IBM! Na życzenie — proszę bardzo! — trzy iluzjonistyczne, niczym podbarwione fotografie portrety kobiece przerywają ciąg geometrycznych abstrakcji: Picasso jawi się nam jako wielki producent hurtownik, zdolny zaspokoić wszystkie potrzeby, które sam stwarza

Posuwam się krok za krokiem w zbitym szeregu zwiedzających i z każdą chwilą mam coraz bardziej dość. Wrażliwość stopniowo tępieje, jestem przytłoczony. Żałuję, że nie zostałem w drugiej sali, aby nacieszyć się zielonymi *Kobietami przy barze*. Galeria jednego obrazu! Cóż za wspaniała idea! Sztuka nie znosi wielkich cyfr. Myślę, że sztuka po prostu nie lubi IBM-u.

1980

Błędy bogów

Amerykański producent (mówię o teatrze) nie jest nawet pierwszym po bogu, jest samym bogiem. W jego rękach spoczywają losy pisarzy, reżyserów, aktorów. Jest potężniejszy od naszego Ministra kultury, z którym łączy go jedynie brak artystycznych kwalifikacji. Dyrektor teatru w ogóle nie może się z nim równać. W przeciwieństwie bowiem do ministra czy dyrektora teatru producent ma i swobodę decyzji, i pieniądze. Ponieważ jednak są to jego własne pieniądze, nie jest skłonny do podejmowania ryzyka. Żadna republika za niego nie zapłaci. Pieniądze ograniczają więc jego nieograniczoną swobodę. W tym również podobny jest bogu, którego bezgraniczna wolność też przecież ma swoje granice wyznaczone dogmatami wiary. Kiepski byłby to bóg, który nie liczyłby się z religią swych wyznawców. To nic, że sam ją stworzył — z tą chwilą stał się jej niewolnikiem. Religia producentów jest zysk.

Bóg, być może, nie popełnia błędów, chociaż istnieją w

tej mierze uzasadnione wątpliwości. Bogowie błędy popełniają. Boskość ich polega na tym, że mogą się do nich przynależać bez uszczerbku dla swego boskiego autorytetu. Błędy producentów mogą być dwojakiego rodzaju: kiedy źle zainwestują i tracą pieniądze lub gdy nie zainwestują tam, gdzie trzeba, i też w efekcie tracą pieniądze. Pierwszy błąd jest pospolity, drugi — bolesny, ponieważ przynosi dochód konkurencji, która odważyła się zaryzykować i wygrała.

Dwie szczególnie bolesne pomyłki przytrafiły się pani Cheryl Crawford, która wprawdzie odrzuciła egzemplarz *Śmierci komiwojżera*, twierdząc, że postać tytułowa jest raczej patetyczna niż tragiczna i że nikt nie będzie chciał oglądać sztuki o niefortunnym komiwojżerze, a następnie wypuściła z rąk *West Side Story* w obawie, że przedstawienie nie odniesie sukcesu, który mógłby wyrównać poniesione nakłady. Inny słynny producent, Max Gordon, do śmierci nie mógł sobie darować, że nie poznał się na pierwszej sztuce Neila Simona i stracił raz na zawsze jednego z najbardziej kasowych autorów Broadwayu. Robert Whitehead, który posiadał prawa do przerobienia *Pigmaliona* na musical, doszedł do wniosku po wielokrotnej lekturze sztuki Shawa, że jest ona tak znakomicie skonstruowana, iż muzyka może jej tylko zaszkodzić. Tym razem szczęście uśmiechnęło się do Cheryl Crawford. To ona zwróciła się do Lerner i Loewego, którzy też zresztą z początku odrzucili jej propozycję.

Pouczająca przygoda przytrafiła się Richardowi Barr, który wylansował między innymi *Kto się boi Virginii Woolf*. Spędzał właśnie słoneczny weekend w swym letnim domku na Long Island, gdy zadzwonił przyjaciel zapraszając go na przedstawienie nowego musicalu. Przyjaciel zapewniał, że rzecz jest godna obejrzenia, ale Barr się polenił, nie pojechał

na przedstawienie i przegapił *Człowieka z La Manchy*. Gdy ten sam przyjaciel zadzwonił po pewnym czasie z nową propozycją, Barr już się nie wahał. Pojechał i zakupił prawa do kolejnego musicalu, który padł haniebnie po pierwszym wieczorze. Wnioski pozostawiam Czytelnikowi.

Tylko z przekory napisałem, że amerykańskim producentom brak artystycznych kwalifikacji. Co by o nich nie powiedzieć, są to znakomici fachowcy w swym zawodzie i muszą mieć dobrego nosa, jeśli chcą ten zawód uprawiać. A mimo to popełniają kosztowne błędy. Niechaj to będzie pociechą w tych ciężkich czasach dla naszych dyrektorów. Errare humanum est — nikt nie jest w stanie ustrzec się repertuarowej pomyłki. Zwłaszcza dziś, gdy doprawdy nie wiadomo, czego się trzymać, aby zaspokoić i potrzeby publiczności, i własne ambicje artystyczne, pogodzić wymagania aktorów z wymaganiami kasy, uzyskać akceptację społeczną i aprobatę Wydziału Kultury. Są to najczęściej antynomie.

Na domiar złego zwiększony margines wolności twórczej skłania do realizacji pomysłów, które od dawna chodziły człowiekowi po głowie. To najniebezpieczniejsza pomyłka. Nie ma nic bardziej zwodniczego niż świetne pomysły. Świetnych pomysłów nie należy poddawać próbie sceny. Niech pozostaną tym, czym są: błyskotliwą ideą, igraszką intelektualną, płodem wyobraźni, tęsknotą za nie spełnionym. Wtedy zachowają całą swą wartość. W tej mierze przysłowia się nie sprawdzają: lepszy kanarek na dachu niż wróbel w garści, lepiej nie zgrzeszyć i żałować. Świetny pomysł więcej wart od kiepskiego teatru, który się zeń narodzi. W życiorysie twórczym każdego artysty winny obok rzeczywistych dokonań istnieć zamierzenia porzucone. Stanowią one tę

glebę, z której drzewo czerpie soki. Są wreszcie pociechą w chwilach niepowodzeń: ba, powiadasz sobie, gdybym wówczas zrealizował ten pomysł, rzuciłbym świat na kolana. I wolno ci w to wierzyć. A przecież nie mógłbyś tego powiedzieć, gdybyś ów pomysł urzeczywistnił.

Przez całe życie marzyłem, aby wyreżyserować *Balkon*, i zawsze, gdy pojawiała się po temu szansa, okazywało się, że już mnie ktoś wyprzedził. Dziś myślę, że może to i lepiej: jak bym się czuł, gdybym tę wymarzoną sztukę spartolił? A tak pójdę na premierę i z czystym sumieniem będę mógł wieszać psy na koledze.

1981

Dosłowność i metafora

Sterna sztuk do przeczytania rośnie. Trzeba się w końcu do tego zabrać. Biorę więc do ręki jeden egzemplarz, drugi, trzeci już z trudem, czwarty z rosnącym zniechęceniem. Tak, coś chyba w tym jest: mamy strasznie literacką literaturę. Czuje się tu wpływ Francuzów. U Anglosasów, a zwłaszcza u Amerykanów, których własna tradycja jest uboga, inaczej: oni mają *życiową* literaturę.

Co przez to rozumiem? Otóż czytając polską twórczość literacką, wyczuwa się, że autor spędził sporo czasu w bibliotece, zazwyczaj można nawet rozszyfrować jego lektury. Sięgając po pióro pragnie ustosunkować się raczej do literatury, do spuścizny swoich poprzedników, niż do życia. Stąd pewne wątki, pewne sytuacje proveniencji literackiej, z

klasycznym motywem „chocholego tańca” z *Wesela* na czele, pojawiają się z dużą regularnością w naszym dramacie, powieści, a także w filmie, któremu ten literacki garb ciąży najbardziej. Wajdowski finał *Popiołu i diamentu* i finałowe tango u Mrożka nawiązują świadomie do Wyspiańskiego. Kiedy pojawi się film dobrze zrobiony, trzymający w napięciu, o wartkim rytmie i sensacyjnej fabule, mówi się o nim, że jest w guście amerykańskim. Exemplum: *Przepraszam, czy tu biją?* Piwowskiego, *Vabank* Machulskiego. Jest to niby pochwała, ale z nutą przygany: wysoki lot zapewniają u nas koneksje literackie dzieła. Temat z antyku więcej jest wart niż temat z życia, temat historyczny więcej niż współczesny. Wielka przenośnia cenniejsza jest od dosłowności.

Można to lubić lub nie. W końcu takie, a nie inne nastawienie, takie, a nie inne ambicje naszych twórców nie wzięły się z powietrza. Są wynikiem wielowiekowej tradycji, wiążącej nas z antykiem i kulturą romańską. Są również wynikiem doświadczenia historycznego całego narodu, jego uciemnienia przez obcych zaborców. Cenzura nie pozwalała mówić wprost, trzeba było uciekać się do metafory, aby wyrazić dążenia wolnościowe, a to był dla nas zawsze temat najważniejszy. Mówiąc zatem, że mamy literacką literaturę, nie zamierzam wartościować: ta jest gorsza, tamta lepsza. Chcę tylko zauważyć, że wynikają z tego określone konsekwencje. Warto zdać sobie z nich sprawę.

U nas od pisarza nie wymaga się, żeby znał życie, musi natomiast znać literaturę. Fakty pozostawiamy reporterom, od których nie wymaga się myśli uogólniającej. Stąd wielu naszych literatów o życiu wie bardzo mało. Wystarczy porównać ich życiorysy z życiorysami pisarzy amerykańskich, którzy zazwyczaj dochodzą do literatury nie poprzez studia

uniwersyteckie, ale pracę w różnych zawodach, i to przy łopacie, a nie za biurkiem. Horyzont biurka zawsze jest zawężony. To daje im kapitał doświadczeń, obserwacji, wiedzy o ludziach i języku. Dyskontują go następnie w swoich książkach, sztukach, filmach. Weźmy chociażby język. Często powtarza się zarzut skierowany do naszych dramaturgów i scenarzystów filmowych, że wszystkie postacie mówią tym samym językiem. Niestety, zazwyczaj nie jest to nawet język literacki — jest to język papierowy. Próby wprowadzenia do sztuki chociażby slangu młodzieżowego kończą się żałością. Wydawać by się mogło, że autorzy nawet własnych dzieci nie słuchają uważnie, natomiast jak dzieci cieszą się, gdy podsłuchają jakichś „Jareckich”, zwrot, którego nowe pokolenie w ogóle już nie rozumie. Do tego dochodzi nasza pruderia językowa. A przecież język jest zawsze probierzem znajomości opisywanego środowiska. Gdy więc ten jest fałszywy, skąd mam brać zaufanie do treści, które wyraża? Tacy pisarze jak Marek Hłasko czy Marek Nowakowski stanowią na naszym gruncie ewenement. Z żalem trzeba stwierdzić, że teatr niewiele z nich skorzystał.

Czy literatura „życiowa” musi być literaturą użytkową, cierpieć na krótki oddech? Spotyka się takie zarzuty, ale trudno się z nimi zgodzić. Nie musi tak być, nawet w reportażu. Aktualny to problem, gdy nie tylko mecenas państwowy, ale i odbiorca domaga się utworów współczesnych, dających obraz naszego życia. Na marginesie już tylko warto przypomnieć, że gdy dwóch mówi to samo, to niekoniecznie musi znaczyć to samo, i że mecenas co innego, a odbiorca co innego może mieć na myśli. Filmy, które spełniały w tej mierze żądanie odbiorcy — *Człowiek z marmuru*, *Barwy ochronne*, *Wodzirej* — nie cieszyły się gorętszą sympatią mecenasów. I

vice versa. Na ogół jednak ani jednego, ani drugiego nie udaje nam się zaspokoić. W teatrze jest to jaskrawo widoczne. Ale jakże może być inaczej, skoro nawet znane hasło z roku 68 nawoływało pisarzy do pióra, a nie do odwiedzania domów robotniczych. Literatura bliżej życia w naszej praktyce oznacza zbiorową wycieczkę do fabryki pod kierunkiem zaufanego przewodnika, który pilnuje, aby jakiś artysta nie wsadził łapy, gdzie nie trzeba i nie stracił palców w maszynie. Rozmowy prowadzone przy okazji z przedstawicielami klasy robotniczej przypominają wywiady dla Dziennika Telewizyjnego. Ciekawe, bez wątpienia, ale jako materiał literacki cokolwiek postne.

Film amerykański ucieka od metafory. Jest dosłowny. Reżyser pokazuje starannie zaobserwowany, niech będzie — podpatrzony, wycinek życia i nie mruga do nas znacząco spoza ekranu, abyśmy zrozumieli, że to tylko pozory, bo w gruncie rzeczy chodziło mu o coś zupełnie innego. Otóż taka postawa, nazwijmy ją postawą rejestratora rzeczywistości, jest nie do przyjęcia dla ceniącego się artysty europejskiego, choćby był nim dokumentalista. Dzieło, które nie narodziło się z ambicji filozoficznych i które nie usiłuje nam w sposób mniej lub więcej nachalny przekazać kilku ważkich myśli na temat kondycji ludzkiej, znajduje się z góry na pozycji straconej. Mniejsza o to, czy myśli te są całkiem świeże, czy też — jak ten jesiotr w *Mistrzu i Małgorzacie* — tylko „drugiej świeżości” i czy ich egzemplifikacja w materiale literackim jest trafna, czy też naciągana na siłę. Prawdopodobieństwo psychologiczne i rzetelna obserwacja życia nie muszą cechować sztuki metaforycznej, nie one bowiem stanowią o sensie jej istnienia, lecz nadrzędne wobec nich idee ogólniejszej natury. Takie stanowisko wydaje się zupełnie obce filmowcom amerykańskim. Ich celem na pozór jest

jedynie opowiadanie pewnej prawdziwej historii, często bardzo szczególnej i nietypowej, ale zawsze do końca prawdopodobnej. Czy z tego jednak wynika, że sens takiego na przykład *Nashville* zamyka się w tym, co zostało pokazane w obrazie? Zapewne nie znajdziemy w nim wielkiej metafory, ale wnioski, jakie nasuwają się nieuchronnie po obejrzeniu filmu, dotyczą całej społeczności amerykańskiej, nie tylko wąskiego i bardzo specyficznego środowiska związanego z przemysłem rozrywkowym. Nowy film amerykański bez wielkich ambicji filozoficznych posiada bowiem niemałe ambicje społeczne. Ta formuła zaś wymaga znajomości obyczaju.

Charakterystycznym przykładem może być filmowa wersja *Virginii Woolf*. Dramat Albee'ego obiegił wiele scen europejskich, również i w Polsce doczekał się kilku interesujących realizacji. Odczytywany bywał w duchu strindbergowskim jako odwieczna walka płci i poprzez Geneta („gry” Albee'ego jako odpowiednik genetowskich „luster”) oraz na kilka innych sposobów zgodnych z duchem europejskiej tradycji kulturowej. Reżyser filmowy zrobił rzecz o zapitej córce rektora uniwersytetu, która poślubiła nieudanego naukowca i żeby mu zrobić na złość, przespała się we własnym domu z młodym bubkiem, traktującym łóżko jako szczebel do kariery. Wszystko to mocno osadzone w realiach prowincjonalnego uniwersytetu, konkretnego domu, konkretnej knajpy przydrożnej. Motywacje psychologiczne zawarte w utworze Albee'ego okazały się całkowicie wystarczające bez nadbudowy teoretycznej, a rzecz cała wcale nie zabrzmiała tak płasko, jak by to mogło wynikać z mego świadomie uproszczonego streszczenia. Przeciwnie. W efekcie tego zabiegu *Virginia Woolf* zabrzmiała ostrzej, brutalniej, ponieważ, co by nie powiedzieć, obraz pożerających się wzajemnie

ludzi robi większe, bardziej przerażające wrażenie, niż metaforyczny obraz pożerających się płci lub idei, zawsze z konieczności bezosobowych.

Brutalność i okrucieństwo cechują tę nową postać realizmu, którą prezentuje dziś film amerykański. Jest to realizm do końca odsłodzony, odnoszący się z jawną wrogością do wszelkich tabu, narzuconych przez dobry smak i konwencję społeczno-towarzyską. Nie chodzi tylko o obrazy fizycznego okrucieństwa (choć i tych nie brakuje), brutalność i okrucieństwo zawarte są już w samym widzeniu człowieka. Tendencję tę da się wykryć w wielu filmach, jej przejawem jest także całkowite zerwanie z tradycyjnym typem bohatera filmowego. Wspaniałych mężczyzn w stylu Gary Coopera, Clarka Gable'a, Gregory Pecka, Johna Wayne'a zastąpili Al Pacino, Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Robert De Niro czy Gene Hackman — brzydki, przeciętni, często mali i niepozorni. Dzięki nim wszakże okrucieństwo nie utraciło ludzkich rysów, nie doprowadziło do dehumanizacji. Prawdopodobnie przyjdzie nam się pogodzić z takim naszym portretem, rodem z Dostojewskiego raczej niż Anatola France'a. Nazwisko Dostojewskiego pojawia się tu nie przypadkiem, bo też rosyjska literatura na równi z rosyjską szkołą aktorską wywarły niemały wpływ na współczesny film amerykański. Byłoby rzeczą interesującą prześledzić, jakim odkształceniom uległa metoda Stanisławskiego w rękach jego wyznawców zza Atlantyku, ale to temat na osobną rozprawę. Faktem jest, że realistyczna tradycja rosyjskiego aktorstwa okazała się bliska i zrozumiała dla amerykańskich filmowców, piszących nowy rozdział dziejów nurtu realistycznego w sztuce.

Wspomniałem, że nurt ten wiąże się z zainteresowaniem tematyką społeczno-polityczną. W Ameryce lat ostatnich wzrosło ono niepominiętnie, ponieważ — często się o tym mówi — społeczeństwo amerykańskie przeżyło kilka wstrząsów, takich jak wojna wietnamska i afera Watergate, które zmusiły obywateli do przewartościowania utartych opinii o własnym kraju jako ojczyźnie równości i sprawiedliwości. Również i twórcy zaczęli krytyczniej patrzeć na swój kraj, co sztuce wyszło tylko na dobre.

Ten nurt kinematografii amerykańskiej znamy lepiej od innych, ponieważ ma on ułatwioną drogę na nasze ekrany. Komisja zakupów preferuje filmy, które, jak *Psy wojny*, *Na granicy*, *Zaginiony*, odślaniają kulisy polityki Stanów Zjednoczonych, uwierzytelniając opinie wyrażane w naszej prasie, na ogół dość sceptycznie przyjmowane przez społeczeństwo. Krytyczny odbiorca wyciąga jednak dodatkowy wniosek: w Ameryce film korzysta z większej swobody wypowiedzi na kluczowe tematy polityczne niż u nas.

Trudno byłoby znaleźć wybitne dzieło sztuki, które zrodziło się z akceptacji otaczającej rzeczywistości. W buncie raczej niż w akceptacji przejawia się też patriotyzm. To tylko pozorny paradoks. Bo czymże innym może być patriotyzm w warunkach stabilizacji jak nie wyznaniem wiary, że własny kraj i własne społeczeństwo mają wszelkie dane po temu, aby stać się ojczyzną uczciwości i sprawiedliwości społecznej na każdym polu. Z tego zaś przekonania wynikać musi sprzeciw wobec każdego przejawu odstępstwa od ideału, który pielęgnujemy w głębi serca nawet wówczas, gdy okoliczności zewnętrzne wydają mu się zaprzeczać.

1977—1985

Mr. Clark jedzie do Teheranu

Ramsey Clark pojechał do Teheranu. Świadomie zlekceważył zarządzenie prezydenta Cartera zabraniające obywatelom amerykańskim podróży do Iranu. Przed paroma miesiącami miał odbyć tę podróż jako emisariusz prezydenta, aby wynegocjować z rządem irańskim uwolnienie zakładników. Próba się nie powiodła. Tym razem jechał jako osoba prywatna. Stanowisko wszakże, które zajmował do niedawna w administracji waszyngtońskiej — radcy generalnego — czyni zeń osobę publiczną. Nic zatem dziwnego, że wizyta Clarka w Iranie wywołała gwałtowną reakcję prezydenta. Nie czekając nawet na powrót Clarka do kraju, Carter zażądał postawienia go przed sądem. Gniew Cartera wydawał się tym bardziej usprawiedliwiony, że wyjazd Clarka nie miał charakteru turystycznego: pojechał do Iranu, aby wziąć udział w konferencji poświęconej amerykańskiej interwencji w tym kraju. Clark dobrze wiedział, co robi jadąc, i wiedział, na co się naraża wracając. Nie zmienił swej decyzji. „Pojechałem — stwierdził po powrocie — ponieważ wierzę, że obowiązkiem wolnego człowieka jest dochodzić swych fundamentalnych praw wobec rządu, który usiłuje je zniszczyć. Wierzę, że głoszenie prawdy zgodnie z własnym jej rozumieniem jest jednym z wzniosłych przykazań amerykańskiego wyznania wiary. Jeśli to jest zdrada, oby było jak najwięcej zdrajców”.

Trzeba przyznać, że Clark pozostał wierny tej zasadzie również w czasie swego pobytu w Teheranie. Nie usiłował kookietować Irańczyków. W czasie konferencji przypomniał, że nowa konstytucja irańska zabrania więzić obywateli bez

podania przyczyny. W rezultacie doczekał się, że nazwano go „amerykańskim szpiegiem”. Co zatem zyskał?

— Wydaje się, że mamy tu w istocie do czynienia z wypadkiem niecodziennym: ktoś naraża się na przykrości i obelgi jedynie po to, aby dać wyraz własnemu rozumieniu prawdy, świadectwo ludzkiej uczciwości, nie oglądając się na czekające go konsekwencje. Jedyną nagrodą jest czyste sumienie i szacunek tych nielicznych, którzy w postępku Clarka potrafią dostrzec coś więcej niż przejaw donkiszoterii. Przed podobnym dylematem staje w czasie działań wojennych żołnierz, który otrzymuje rozkaz strzelania do ludności cywilnej. Clark przypominał, że nie jest to tylko dylemat czasu wojny, że jest to także dylemat obywatelski. Ludzki. Wiemość sobie czy wierność przełożonym nawet wtedy, gdy ci powołując się na wyższe racje gwałcą racje ludzkie.

W świecie dzisiejszym postawa Clarka nie może liczyć ani na wielu naśladowców, ani nawet na popleczników. Raczej spotka się z lekceważącym wzruszeniem ramion lub znaczącym pukaniem w czoło. Mało kto chce się narażać na utratę tego, co już zdobył: stanowiska, majątku, przywilejów społecznych. Mało kto wierzy też w sens jednostkowego protestu. Czas romantycznych gestów wydaje się należeć do zamierzchłej przeszłości. Większość zadowala się przekonaniem, że własne zdanie potrzebne jest tylko na wewnętrzny użytek. Zdradzać się z nim publicznie nie ma potrzeby, bo to i tak niczego nie zmienia. „Wystarczy, że ja wiem swoje”. Indyferentyzm społeczny graniczący ze ślepotą jest znakiem czasu. Dlatego czyn Clarka budzi otuchę i zasługuje na uznanie. Nawet gdyby przyjąć, że jego prawda, którą usiłuje głosić, nie jest prawdą obiektywną. Obawiam się tylko, że to, co przywykliśmy określać mianem „prawdy obiektywnej”, jest

najczęściej prawdą wygodną dla tego, kto się na nią powołuje.

Clark po powrocie ujawnił fałsz jednej z tych „prawd obiektywnych”. Troszczymy się o życie 53 zakładników — powiedział — ale nie potrafimy zdobyć się na odruch współczucia lub żalu wobec tych 70 tysięcy Irańczyków, którzy zostali zamordowani za popieranego przez nas szacha. We własnym domu szczycimy się demokracją i wolnością, a milczymy, gdy przy naszej pomocy zabija się i torturuje tysiące ludzi.

Ileż to razy cały świat stawał w obronie prześladowanej jednostki, dawał wyraz swemu oburzeniu, mężowie stanu i wybitni intelektualiści podpisywali protesty. Ich głos nie daje się jednak słyszeć, gdy morduje się i prześladowa całe narody. Nie cofną ręki, gdy na przyjęciu dyplomatycznym przychodzi im uściśnąć dłoń krwawego despoty przyjmowanego z honorami należnymi głowie państwa. Wielkie cyfry są bez twarzy, masowe morderstwo wydaje się kataklizmem podobnym trzęsieniu ziemi lub powodzi. Człowiek czuje się wobec niego bezradny jak wobec sił natury. Zapomina, że jest ono także dziełem człowieka, który wyzwolił nienawiść i żądzę krwi. Czy to słabość ludzkiej wyobraźni, czy tylko charakteru? A może jest w tym głębszy sens: nie ośmieszać się, nie protestować, gdy protest ten skazany jest z góry na niepowodzenie, aby nie ujawniać słabości idei humanitaryzmu, ładu moralnego, sprawiedliwości społecznej. Podtrzymać złudzenie, że wartości te są powszechnie uznawane i respektowane. Skoro to jednak tylko złudzenie, to czy nie należałoby go zaliczyć do tych właśnie „prawd obiektywnych”, które stanowią fałszywy kodeks moralny naszego stulecia?

Salon madame Tussaud I° voto Grosholtz

Second thoughts. Przeczytałem raz jeszcze to, co napisałem w związku z wizytą Clarka w Teheranie. Poza zawiedzionego humanisty.

Nie da się zaprzeczyć, że pośród widowisk publicznych szczególnie lubianych od zarania dziejów ludzkości poczesne miejsce zajmują egzekucje. Dość wspomnieć starożytny Rzym rozmiłowany w wyszukany okrucieństwie, któremu bali się jawnie przeciwstawić nawet najświatlejsi cesarze. Średniowiecze oświecone pochodniami stosów wznoszonych dla kacerzy i domniemanych czarownic, Wielką Rewolucję Francuską z jej niezmordowaną gilotyną. Niech więc nie dziwi nas i nie oburza, gdy czytamy o publicznych egzekucjach na nigeryjskich plażach, o ostatnich wydarzeniach w Iranie, gdzie przywrócono karę chłosty za cudzołóstwo surowo potępiane przez etykę mahometańską. Nie bądźmy hipokrytami. Ciemne strony natury ludzkiej nie znikną z tej tylko przyczyny, że zaprzeczmy ich istnieniu. Taktyka zaprzeczania rzeczywistości jest w ogóle taktyką krótkowzroczną. Zło dostrzeżone i nazwane po imieniu mniej jest może groźne od zła żyjącego życiem utajonym. Wrażliwy humanista spotykając się z okrucieństwem odwraca oczy: to nie na jego nerwy, on nie może się z tym pogodzić. Godzi się wszakże, skoro nie przeciwdziała.

Prasa raz po raz karmi nas doniesieniami o przejawach okrucieństwa w domach poprawczych, domach starców, w domach rodzin cieszących się szacunkiem otoczenia: rodzice znęcają się nad dziećmi, dzieci nad zniedołężniałymi rodzicami, mężowie nad żonami, rzadziej odwrotnie. Chcemy

wierzyć, że są to wypadki odosobnione, świadczące o zdżiczeniu poszczególnych jednostek. Cywilizowane społeczeństwo nie ma z nimi nic wspólnego, stwierdzamy stanowczo w błogim mniemaniu, że takie stwierdzenie automatycznie likwiduje problem. Rzecz w tym, że nie likwiduje.

Handlarze współczesnych widowisk masowych wiedzą doskonale, że na okrucieństwie zawsze można dobrze zarobić. Sprzedają je zazwyczaj w formie zakamuflowanej, pod płaszczykiem „sztuki”, czasem nawet — o ironio! — w celach wychowawczych, aby uniknąć interwencji państwowej cenzury lub potępienia „warstw oświeconych”, a jednocześnie z cyniczną świadomością, że mają za sobą szerokie rzesze odbiorców. Również spośród owych „warstw oświeconych”

Wszystko to najmniej dotyczy tak zwanego „teatru okrucieństwa”, którego naiwna prostoduszność może tylko śmieszyć. Teatr jest wszak udaniem, a wiemy przecież o gangu, który trudnił się w Stanach Zjednoczonych produkcją i rozpowszechnianiem filmów pornograficznych, kusząc młode dziewczyny zarobkiem i mirażem filmowej kariery, a następnie w wyrafinowany sposób mordując je przed kamerą. Nie było w tym udania, nie było magicznego „gdyby”.

Okrucieństwo pozostaje wszakże problemem, od którego sztuka, a więc i teatr nie powinny uciekać. Nie bardzo tylko wiadomo, od której strony się do niego zabrać. Czy okrucieństwo przedstawione budząc odrazę wytwarza u odbiorcy antyciała, czyniąc go niepodatnym na podszepty instynktów morderczych i sadystycznych? Czy wyzwalając je w chwili odbioru neutralizuje je w życiu realnym? Są i tacy, którzy twierdzą coś odwrotnego. Co gorsza, to oni mają w swym ręku argumenty: na przykład badania widowni

telewizyjnej, wzrost przestępczości wśród nieletnich pod wpływem programów, które przedstawiają morderstwa i przemoc fizyczną.

Sądzę, że zwolennicy obu przeciwstawnych poglądów skłonni są wróżyć z fusów. Rzetelnej wiedzy brak. A dotyczy to zagadnienia znacznie szerszego — braku wiedzy o rzeczywistym oddziaływaniu sztuki na psychikę odbiorcy. Czy istnieje, na ile jest trwałe? Temat odwiecznych sporów. Trzeba z góry założyć, że żadne badania w tej mierze nie będą miały wartości uniwersalnej w sensie społecznym, czasowym, etnicznym. Dlatego nie tracą na znaczeniu kryteria najprostsze, te, które dyktuje sumienie artysty, jego kultura i poczucie odpowiedzialności. To wszystko zatem, czego musiało chyba brakować madame Tussaud, primo voto Grosholtz. Mało kto pamięta, jak doszło do powstania jej gabinetu figur woskowych. Otóż weszła ona w porozumienie ze słynnym katem Rewolucji Francuskiej, Sansonem, który na kilka godzin wypożyczał jej głowy znanych osobistości straconych na gilotynie. W tym czasie pani Grosholtz wraz ze swym wujem dokonywała woskowych odlewów, które stały się potem załącznikiem jej londyńskiego muzeum

1980

Czarna msza

Kiedy tuż przed wojną rozpoczynałem swoją szkolną edukację, zbieraliśmy w klasie sreberka od cukierków na wykup Murzynka. Skąd mieliśmy go wykupić i jakie miały być jego dalsze losy — nie zdążyłem się dowiedzieć

Wyobrażenie przeciętnego Polaka o życiu Murzynów w Stanach Zjednoczonych wciąż nie może się wyzwolić spod przemożnego wpływu *Chaty wuja Toma*. Utwierdził je ostatnio serial telewizyjny o żalosnych przygodach niewolnicy Isaury: Brazylia to też Ameryka, więc w końcu co za różnica!

Rzeczywistość jest bardziej złożona. Dzisiejszy Amerykanin ma do Murzynów taki sam stosunek jak współczesny Niemiec do Żydów: jeśli ich nawet w skrytości ducha strawić nie może, gotów jest uczynić wszystko, byle nie zostać posądzonym o skłonności rasistowskie. Szczegółowe przepisy określają w Stanach, jaki ma być procent czarnych studentów na uniwersytetach, zobowiązują również przedsiębiorców do zatrudniania czarnych pracowników. W programach telewizyjnych spośród dwóch prowadzących jeden (bądź jedna) jest zazwyczaj czarny. Kiedy na okładce wewnętrznego biuletynu FBI, poświęconego problemom zwalczania gwałtu, ukazał się rysunek przedstawiający czarną rękę męską trzymającą białą dłoń kobiecą, wynikł skandal. Rasizm! Wyrażna sugestia, że to czarni gwałcą białe kobiety! Numer został wycofany z obiegu, okładka zmieniona.

Ostatnimi laty Stany wykonały wyraźny zwrot w prawo. Wzrost nastrojów konserwatywnych i nacjonalistycznych widoczny jest nawet dla kogoś, kto, jak ja, jest tylko przygodnym podróżnym, życzliwym, bo lubiącym ten kraj obserwatorem. W stosunku do Murzynów zwrot ten nie oznacza jednak wzmożonej dyskryminacji. Przejawia się raczej w usiłowaniu wpojenia czarnej społeczności amerykańskiego nacjonalizmu. Skoro musimy żyć razem i skoro — koniec końców — bez was nie dalibyśmy sobie rady, poczućcie się wreszcie pełnoprawnymi obywatelami, współodpowiedzial-

nymi za losy kraju, patriotami Stanów Zjednoczonych. I nie ma co ukrywać — to się w znacznej mierze udaje!

A przecież nikt nie odważyłby się twierdzić, że Murzyni w Stanach należą do uprzywilejowanych warstw społecznych. Nie znajdziesz ich wśród wielkich kapitalistów, wśród bossów rządzących przemysłem. Wyjątki nie przeczą regule. Jest ich natomiast coraz więcej w kręgach inteligencji i wśród urzędników państwowych i stanowych, nieraz na bardzo odpowiedzialnych stanowiskach (mayor Chicago, na przykład). Zdając sobie sprawę, że taka jest ich droga społecznego awansu, Murzyni przywiązują wielką wagę do spraw edukacji. Przekonałem się o tym, mając rzadką okazję uczestniczenia w niedzielnym nabożeństwie baptystów w czarnej dzielnicy Baltimore. Drukowany program niedzielnych uroczystości wymieniał na pierwszej stronie wszystkich parafian, którzy uzyskali ostatnio stopnie i tytuły naukowe. Również w czasie nabożeństwa pastor przedstawił parafianom świeżo upieczoną panią doktor na równi ze starszą kobietą, która kandyduje do rady miejskiej w dzielnicy zamieszkaanej wyłącznie przez białych.

Nie chcę jednak pisać o problemie murzyńskim w Stanach, niech się tym zajmują bardziej kompetentni ode mnie, chcę opowiedzieć o wspomnianym tu nabożeństwie. Przydługgi wstęp służy jedynie temu, aby Czytelnik nie sądził, że opisuję jakiś rytuał dzikiego plemienia z głębi Afryki. Nic podobnego! Wierni wypełniający kościół poza kolorem skóry nie różnią się od wiernych na niedzielnej sumie: wszyscy odświętnie wystrojeni, wyperfumowani, panie w kapeluszach, panowie w białych koszulach i „pod krawatem”, tyle tylko, że to wszystko nieporównanie bardziej kolorowe, jaskrawe i —

co należy zapewne złożyć na karb klimatu — jaśniejsze. Zwłaszcza wśród młodszych kobiet przeważa biel (niezwykle modne białe pończochy!), starsi wolą barwy ciemniejsze.

Nastrój natomiast w niczym nie przypomina naszego kościoła. Jest spontaniczny, bezpośredni, niesłychanie emocjonalny, nic z pompy, nadętej celebry, z wymuszonej ciszy. Zanim zacznie się nabożeństwo, ludzie swobodnie rozmawiają ze sobą, wymieniają ostatnie nowiny, a i potem często, gęsto wznoszą okrzyki: „O yes!”, „Thank you!”, dopingując swego pastora i wyrażając dlań aprobatę. Wprowadzony ostatnio do rytuału katolickiej mszy gest wzajemnego podawania sobie rąk tutaj powtarza się wielokrotnie: raz po raz wierni tworzą łańcuch splecionych dłoni lub podają rękę najbliższemu stojącemu ze słowami błogosławieństwa. Atmosfera jest przyjazna i pogodna, choć w momentach szczególnego napięcia emocjonalnego niektórzy popadają w stan transu. Stojąca w pobliżu dziewczyna przez kilkanaście minut powtarza z zamkniętymi oczyma ten sam gest, zataczając koła szeroko rozwartymi ramionami. Jej usta drżą spazmatycznie. Poza mną nikt nie zwraca na nią uwagi. Bo też nikt tu nikogo nie karci, nie upomina: zachowujesz się tak, jak ci to dyktuje natchnienie. Siedząca przede mną kobieta co chwila krzyczy głośno „Hallelujah!”. I tylko mnie zaczyna to drażnić. Muszę się powstrzymać, aby nie zwrócić jej uwagi, jak niesforemu sąsiadowi w kinie. Dodajmy do tego muzykę, która wprowadza wiernych w taneczne rozkołysanie.

Muzyka była powodem, dla którego przyszlismy z Januszem Warmińskim na to nabożeństwo. Chcieliśmy posłuchać gospels w oryginalnym wykonaniu. Nie zawiedliśmy się. Wspaniałe chóry i występy solowe z towarzyszeniem zespołu muzycznego same w sobie byłyby zdolne okupić

znój trzygodzinnego przebywania w zatłoczonym, a pozbawionym klimatyzacji kościele, w tropikalnym niemal upale niedzielного przedpołudnia. Czekają nas jednak inne jeszcze przeżycie, tym większe, że niespodziewane: kazanie miejscowego pastora. Pani, która nas wprowadziła (Murzynka, rzecz jasna), powiedziała o nim: „to geniusz”, i gdyby nie to, że nie mając skali porównawczej trudno mi zabierać głos, gotów byłbym się z nią zgodzić.

Zaczyna się niewinnie i zwyczajnie: stosowne na dany dzień nauki moralne, poparte przykładami. Pastor opowiada anegdoty z życia własnej rodziny, przyjmowane przez zebranych radosnym śmiechem. Stopniowo jednak treści intelektualne zaczynają ustępować działaniom emocjonalnym. Pastor — siłą i brzmieniem głosu mógłby się równać z Paulem Robesonem — przyspiesza, wzmacnia natężenie, przechodzi w krzyk, słowa pędzą teraz w niesłychanym tempie, nagłe zerwanie — pauza — szept i natychmiastowy powrót do potężnego forte. Nie rozumiem już, o czym mówi, chwytam tylko poszczególne słowa, ale odnoszę wrażenie, że i dla tych, którzy rozumieją, słowa zaczynają tracić znaczenie. Pastor przechodzi w zaśpiew, rodzi się muzyka, gospel w najbardziej autentycznej postaci. Wierni wpadają w prawdziwą ekstazę, kapłan odwołuje się bowiem do ich reakcji uczuciowych. Jest to tak wspaniały popis umiejętności krasomówczych, jakiego nigdy nie zdarzyło mi się słyszeć i jakiego zapewne nigdy więcej nie usłyszę. Trzeba być z kamienia, aby pozostać obojętnym. Gdy skończył, nagradza go burza oklasków. Wierni są zachwyceni i dumni ze swego duszpasterza.

Czekała nas jeszcze jedna niespodzianka. Okazało się, że musimy być przedstawieni wiernym i powiedzieć do nich kilka słów od ołtarza. Nie zdawaliśmy sobie sprawy, że jesteśmy

honorowymi gośćmi. Przyjęto nas z niekłamaną serdecznością. Po nabożeństwie wszyscy ściskali nam ręce i zapraszali do ponownego odwiedzenia ich kościoła. Biali w nim wszak nie bywają. Nie bez znaczenia było i to, że reprezentujemy kraj, który od sześciu lat cieszy się szczególną sympatią i szacunkiem.

Tak się złożyło, że tego samego wieczoru mieliśmy sposobność obejrzeć murzyński gospel-musical w miejscowym community theatre. Jest to, rozpowszechniony w Stanach, rodzaj teatru półamatorskiego, z którym można by porównać jedynie przemyskie Fredreum i krakowski Teatr Kolejarza. I znów jesteśmy jedynymi białymi na widowni. Sam spektakl pominię milczeniem, nie grzeszył on ani oryginalnością, ani dobrym smakiem, chociaż strona wokalna — jak to u Murzynów — na lepszym znacznie poziomie niż u nas na niejednej z czołowych scen muzycznych. Co jednak ciekawe: jak we wszystkich utworach tego gatunku (a widziałem znacznie lepszy, zrobiony profesjonalnie: *Mama, I Want to Sing*) akcja zaczyna się w kościele w czasie nabożeństwa, głównymi bohaterami zaś są pastor, „first lady”, czyli jego żona, i młoda dziewczyna, którą może być ewentualnie jego córka, przedstawieni z przymrużeniem oka. Są to postacie bądź komiczne, bądź obdarzone cechami komediowymi, choć z gruntu sympatyczne. To, co rano było nam dane przeżyć w tonacji serio, tu oglądamy w krzywym zwierciadle, które pozwala jednak rozpoznać nastrój dominujący w kościele: pogodę, humor, bezpośredniość, wzajemną życzliwość graniczącą niemal z łatwowiernością (u nas zakrystian kurczowo ściska tacę, tu wędruje ona z rąk do rąk). Nie, nie piszę tego, aby udowodnić tezę „o wyższości świąt Bożego Narodzenia nad świętami Wielkiejnocy”, jak to trafnie sformułował

profesor mniemanologii stosowanej Jan Stanisławski, czyli o wyższości baptyzmu nad katolicyzmem. Jest to jedynie refleksja na temat odmienności kultur, chociaż przenikliwy Czytelnik dostrzeże bez wątpienia, ku której stronie skłania się moje serce.

W Baltimore obejrzałem też po raz pierwszy zespół Gardzienice, który zdobywa sobie na świecie coraz szerszą renomę. Jeśli komuś trzeba obrazowego dowodu, jak ciemny, prymitywny, bestialski i groźny może być religijny rytuał, jak potrafi przejawiać się w nim ponure, zapijaczone chamstwo i pierwotne żądze — niech idzie, aby się przekonać. Niech zobaczy iście czarną mszę białych ludzi. Mam nadzieję, że cudzoziemcy nie uznają tego za wizerunek polskiej duszy. Byłoby to zbyt bolesne, bo przecież — w jakiejś mierze — bliskie prawdy.

Szekspir w parku

W sercu Nowego Jorku, w samym środku Central Parku, ze sceną zamkniętą od tyłu stawem, jak w łazienkowskim Teatrze na Wyspie, znajduje się Delacorte Theatre. Ale gdzie mu tam do naszych łazienek! Jest to solidna drewniana konstrukcja bez żadnych ambicji architektonicznych, wyłącznie użytkowa. Nad Teatrem na Wyspie góruje jedynie ilością miejsc i znacznie dogodniejszym dla współczesnych inscenizacji, bo wzorowanym nie na rzymskim, ale na greckim teatrze, ukształtowaniem relacji między sceną a widownią. Epidauros w drzewie, za to z obrotową sceną i potężną baterią reflektorów, jakiej nie powstydziłby się żaden stadion sportowy.

Tutaj od lat znany nowojorski przedsiębiorca i animator życia teatralnego, Joe Papp, organizuje w lecie New York Shakespeare Festival, od którego wzięto imię jego wielosce-
niczne przedsiębiorstwo. Nie zawsze wprowadzie jest to Szekspir, ale Szekspir jest zawsze. W tym roku na przykład w programie znalazł się *Wieczór Trzech Króli*, ponadto meksykański zespół folklorystyczny i coś jeszcze. A więc nie tylko Szekspir, ale właśnie Szekspir na otwarcie. Nie są to przeniesienia z innych scen, lecz oryginalne inscenizacje przeznaczone wyłącznie dla teatru parkowego. Przygotowują je najlepsi reżyserzy, z udziałem wybitnych aktorów. *Wieczór Trzech Króli* reżyserował Wilford Leach, od lat związany z Pappem, mający na swym koncie niejedną poważny sukces, w obsadzie zaś znalazło się kilka gwiazd z Murrayem Abrahamem na czele, tym samym, który otrzymał Oscara za rolę Salieriego w filmowym *Amadeuszu*. Tutaj wystąpił w roli Malvolia. Pomijam innych, których nazwiska nic nam nie mówią.

W kilka dni po zobaczeniu tego przedstawienia przeczytałem w „New York Times” miażdżącą recenzję czołowego krytyka nowojorskiego, Mela Gussowa. Napisał ni mniej ni więcej, tylko że siedząc na widowni w dniu premiery prasowej, odnosił wrażenie, że jest w Wimbledonie i ogląda mistrzów tenisa „na wychodnym”: każda piłka trafiała w siatkę. Nie byłbym aż tak krytyczny, być może jednak uległem urokowi miejsca i atmosferze widowni. Po prostu przyszedłem życzliwie nastawiony, chciałem, żeby mi się podobało. Raz i drugi skrzyknęło mnie wprowadzić w dotku, a Murray Abraham nie wzbudził mego zachwyty, ale złożyłem to na karb mego zblazowania. Przed laty widziałem w Londynie w roli Malvolia Williamsona, wysokiego rudzielca, którego pamiętamy z wielu

filmów, i odtąd nikt inny nie jest mnie w stanie zadowolić w tej niezwykle trudnej i niewdzięcznej roli. Tak jest, niewdzięcznej, ponieważ nie ma nic gorszego, niż grać rolę obrośłą tradycją, a na domiar złego uznaną za nieodparcie zabawną, podczas gdy każde dziecko wie, że humor Szekspira zwietrzała doszczętnie.

Nie o przedstawieniu chcę jednak pisać, ale o teatrze.

Wstęp do Delacorte jest darmowy. Ponieważ chętnych na ogół nie brakuje, wytworzył się szczególny obrządek wydawania biletów. Kolejka tworzy się na kilka godzin przed przedstawieniem. Ja przyszedłem koło trzeciej (przedstawienie zaczyna się o ósmej, a więc w końcu czerwca jeszcze za dnia) i dostałem na specjalnie wydrukowanym blankiecie numer 253 uprawniający do otrzymania dwóch biletów. Kolejka w niczym jednak nie przypomina naszych kolejek: ani tych po mięso, ani tych — parodniowych — po meble czy po wizę włoską. Ludzie przychodzą tu całymi rodzinami i urządzają sobie popołudniowy piknik na trawie. Jest to zatem kolejka leżąca, siedząca lub grająca w piłkę, a nade wszystko (jakżeby inaczej — rzecz dzieje się wszak w Ameryce!) — jedząca. Co ciekawe, nie słychać radiomagnetofonów, a trawnik nie zostaje zamieniony w śmietnisko.

Biwakowanie nie jest wszakże obowiązkiem. Nie chcesz — możesz po otrzymaniu numerka iść na miasto, bylebyś wrócił przed szóstą trzydzieści, kiedy to zaczyna się wydawanie biletów. Bogaty w polskie doświadczenia przyszedłem na wszelki wypadek o pół godziny wcześniej. Najzupełniej niepotrzebnie. Kolejka biwakowała w najlepsze, nie zdradzając żadnych objawów niepokoju. Punktualnie o szóstej trzydzieści wszyscy nieśpiesznie zwinęli swoje waliszko-łódówki i stanęli w ogonku, a raczej ruszyli w ogonku,

ponieważ wydawanie biletów odbywa się błyskawicznie. Podchodzisz do prowizorycznej lady ustawionej na ścieżce, oddajesz numer — dostajesz bilet z wyznaczonym miejscem. Oczywiście, nie ma mowy o grymaszeniu — bierzesz jak leci. Ale uwaga! Każdy musi stawić się osobiście. Mój kolega się spóźnił, wobec tego nie dostałem dla niego biletu, choć uprawniał mnie do tego posiadany numer. System ten zapobiega ewentualnej spekulacji. O szóstej czterdzieści, już z biletem w kieszeni, byłem znów wolnym człowiekiem, tym razem do godziny siódmej piętnaście.

Przebieg całej tej operacji przypominał mi przekraczanie samochodem granicy włosko-austriackiej w dniu szczególnego nasilenia ruchu. Służba graniczna dbała jedynie o to, aby nikomu nie przyszło do głowy się zatrzymać.

O siódmej piętnaście otwarte zostają wejścia na widownię. Jeśli nie zajmiesz swego miejsca do siódmej czterdzieści pięć, tracisz do niego prawo, od tej chwili możesz zająć każde wolne krzesło, o ile je znajdziesz. W dniu, w którym byłem, nie wszystkie miejsca były zajęte. Być może przesądziła o tym niepewna pogoda. Poprzedniego dnia wieczorem lało, nazajutrz też zresztą padało, miałem więc łut szczęścia. Zjadliwy Mel Gussow napisał wprawdzie, że jedynym ratunkiem dla przedstawienia mógł być deszcz. U nas znacznie gorsze przedstawienia mają nieporównanie lepsze recenzje i vice versa, nie należy się więc sugerować jego opinią. Aż tak źle nie było!

Przyznaję, że spodobał mi się ten model upowszechniania teatru. Z podobną inicjatywą wystąpił w swoim czasie Vilar, organizując weekendy z Théâtre National Populaire. Publiczność czuje się swobodnie, jest rozluźniona, wypoczęta i może dzięki temu chłonna, skupiona w czasie przedstawi-

nia. Czy to nie lepsze niż pokutujący jeszcze u nas model autokarowej wycieczki do miasta, której ukoronowaniem ma być wizyta w teatrze? Wiemy przecież, jak to wygląda: ludzie przychodzą do teatru umordowani całodzienną bieganiną i korzystają z panujących na widowni ciemności, aby zdjąć buty i chwilę się zdrzemnąć przed udręką drogi powrotnej; często z małymi dziećmi, z którymi nie wiadomo, co zrobić, bo sztuka jest akurat dla dorosłych. Teatr, jako taki, wcale ich nie interesuje. Czy nie jest to w gruncie rzeczy antypropaganda?

Z przerażeniem przeczytałem w „Polityce”, że zaledwie 14%. Polaków bywa w teatrze. Żałosny to zaiste efekt czterdziestu lat naszej polityki kulturalnej. Tymczasem w Anglii, jak podał ostatnio „The Economist”, co trzeci dorosły obywatel bywa przynajmniej raz w roku w teatrze! Nie znam danych amerykańskich, przypuszczam, że bliższe są naszych skromnych czternastu procent. Stany Zjednoczone są wciąż krajem nie rozbudzonym teatralnie. Mówiąc jednak o małej stosunkowo popularności teatru w Ameryce, zapomina się zazwyczaj o licznych teatrach letnich, cieszących się dużym powodzeniem, chociaż ich poziom bywa różny. Papp doskonale utrafił w przyzwyczajenia publiczności, inicjując teatr letni w centrum Nowego Jorku. I co niezwykle ważne — dotarł do młodzieży. Na ogół w teatrach nowojorskich spotyka się jej mało. Trudno się dziwić: przy cenach biletów sięgających dziś 45 dolarów, a nie tańszych niż 25, nie jest to wydatek na uczniowską czy studencką kieszeń. Broadway, nawet w swych ambitnych artystycznie poczynaniach, to teatr dla ludzi zamożnych i dla turystów.

Czy coś z tych doświadczeń dałoby się przenieść do nas? Nie, w naszych parkach nie wolno siadać na trawie. Zresztą w kraju, w którym musisz płacić nawet za spełnienie natural-

nej potrzeby, nikt nie będzie wyrzucał pieniędzy na fundowanie darmozjadom bezpłatnych biletów. Inny model. Nieskuteczny, to prawda, ale własny. No, może nie całkiem własny...

Z ostatniej chwili

Jest już za pięć dwunasta — książka idzie do druku. Na zakończenie więc kilka refleksji, jakie nasunęły mi się ostatnio po zagranicznych wояżach.

1. Anglicy z niezwykłą dezynwolturą podchodzą do własnej klasyki. Grają ją stale, zwłaszcza Szekspira, i może dzięki temu ich cały wysiłek skupia się na tym, aby za każdym razem grać ją inaczej. Z biegiem lat staje się to, rzecz jasna, coraz trudniejsze. Szekspir nosił już na sobie kostiumy wszystkich epok. To jednak mało. Współczesny dramaturg, Howard Baker, jeszcze bardziej obcesowo postąpił sobie z innym elżbietańczykiem, a raczej jakobińczykiem, Thomasem Middletonem. Jego sztukę *Kobiety, strzeżcie się kobiet* (*Women Beware Women*) przykroił tak, aby zmieściła się w jednym akcie, a sam dopisał akt drugi, nader przewrotny, a ponadto dyskusyjny wobec aktu pierwszego. Efekt jest znakomity, przedstawienie odniosło sukces, nikt się nie oburzył. Należałoby się zastanowić, czy nie warto postąpić podobnie z *Dziadami*. Między nami mówiąc część czwarta jest przecież zupełnie niestrawna.

2. Narzekamy wciąż na brak w repertuarze współcze

snej polskiej dramaturgii. Pisarze winią za to teatry, sporządzając długie listy sztuk, które nie doczekały się premiery, teatry zwalając odpowiedzialność na dramaturgów. Ten ping-pong trwa już od lat i końca nie widać.

Anglicy nie mają tego zmartwienia. Robią wprawdzie wszystko, aby promować rodzimy dramat, i robią to sensowniej niż my, ale też nowe nazwiska rodzą się na kamieniu. Rzecz w tym, że mają ów kamień. Jest nim tak zwany „fringe” (odpowiednik nowojorskiego off-off-Broadwayu), teatr peryferyjny, czasem w istocie mieszczący się na peryferiach miasta, czasem w centrum, ale działający na obrzeżu głównego nurtu życia teatralnego. Małe teatrzyki, skromnie wyposażone, do których wstęp jest o połowę tańszy, a płace w nich więcej niż o połowę niższe, ale które dzięki temu mogą sobie pozwolić na ryzyko, na prezentację nieznanego autora. Czynią to poniekąd z konieczności. Renomowany pisarz nie przyjdzie do nich ze swą nową sztuką — wybierze renomowany teatr gwarantujący przyzwoity zarobek. Jeśli jednak dokonają trafnego wyboru i sztuka zwróci uwagę krytyków i publiczności (w Anglii istnieje krytyka teatralna!), może ją kupić większy, poważniejszy teatr, a jej autor szybko wypłynie na szerokie wody. Ze swą następną sztuką nie będzie miał kłopotów.

3. Fringe służy nie tylko dramaturgii. Również młodym aktorom. Łatwo może się zdarzyć, że właśnie tu przyjdzie im wystąpić na scenie obok aktorów już uznanych. Takie są prawa wolnego rynku aktorskiego. Każą one przyjmować tę pracę, która akurat jest do wzięcia. Lepsza nawet słabiej płatna niż żadna.

Ma to swoje złe strony, ale ma i dobre. Ponieważ o zaletach naszego systemu zatrudniania aktorów opowiadamy do znudzenia, chciałbym zwrócić uwagę na pewną pozytywną

stronę systemu anglosaskiego. Otóż dość skutecznie likwiduje on podział na aktorów stołecznych i prowincjonalnych. Po prostu wszyscy aktorzy mieszkają w Londynie. Skoro poza nim żaden teatr nie gwarantuje rocznych kontraktów, angażując aktorów jedynie do określonych sztuk na zamknięty okres czasu (przeciętnie około sześciu tygodni, wliczając w to próby i przedstawienia), nie ma sensu osiedlać się na prowincji. W stolicy zresztą najłatwiej o pracę: jeśli nie w jednym z bardzo wielu teatrów, to w telewizji lub w filmie. Pod tym względem Londyn nie różni się od Warszawy, kto wie nawet, czy centralizacja życia artystycznego nie jest tam posunięta dalej jeszcze niż u nas. W praktyce oznacza to, że aktor, który dziś gra w Londynie, za miesiąc może występować w Glasgow. W foyer teatru w Manchesterze oglądałem zdjęcia z przedstawień wystawionych w ubiegłych sezonach. Cóż za plejada gwiazd! Paul Scofield, Vanessa Redgrave, bodaj nawet Ralph Richardson. Zysk dla teatru i dla publiczności, ale i zysk dla aktora: jego karierę w większej mierze kształtują jego umiejętności niż rejon meldunkowy. Iluż to aktorów ugrzęzło u nas na całe życie w teatrach, które tylko dzięki reformie administracyjnej awansowały do rangi wojewódzkich. Do cna znudzeni miastem, w którym przyszło im żyć, miasto znudzone nimi. I praktycznie żadnej szansy odmiany losu. Wiadomo: prowincja! Przykład anglosaski (w Ameryce jest podobnie, choć ze względu na rozmiary kraju tych centrów jest cztery — pięć) poucza, że może być inaczej. Oczywiście, nie za darmo. Koszta ludzkie są wysokie. Na ogół jednak płacą je ci, którym bozia poskąpiła nie tylko szczęścia, ale i talentu.

4. Każdemu z nas zazwyczaj przydługo wydaje się, że jest jeszcze w kwiecie wieku. Chcesz się przekonać, jak jest naprawdę — idź do dyskoteki albo na przedstawienie teatru

awangardowego. Z miejsca wyleczysz się ze złudzeń. Nie tłumacz się tym, że podziwiasz teatr Kantora. Kantor jest starszy od nas obu i reprezentuje dziś awangardę oldboyów. Idź na teatr Jana Fabre'a. Przeprowadziłem to doświadczenie na sobie w Londynie.

Gdybym przynajmniej wyszedł w połowie, miałbym jeszcze coś na swoje usprawiedliwienie. Ale nie, z uporem masochisty dotrwałem niemal do końca czteroipółgodzinnego przedstawienia, pogrążając się coraz bardziej w świadomości swego senilizmu. Co gorsza, chcąc się dokształcić, przeczytałem od deski do deski program i to ostatecznie utwierdziło mnie w przekonaniu, że moja demencja jest już nieuleczalna. Nie rozumiałem nic. Mimo to postaram się opowiedzieć, co zobaczyłem.

Fabre jednym ciosem, a raczej jednym silnym kopniakiem rozwała wszystkie tabu tradycyjnego teatru. Nie znam, niestety, głośnego zespołu Piny Bausch. Fabre — jak mnie pouczono — to jest już następny etap. Jego spektakl bardzo trudno zakwalifikować. Nie jest to ani dramat (ze sceny pada zaledwie kilka słów, a raczej kilka nazwisk twórców teatralnej awangardy), ani balet, ani klasyczna pantomima. Nie posiada żadnej fabuły, nie usiłuje też widza niczym kokietować. Ani kostium, ani światło nie grają liczącej się roli. Nagości w miarę, to już zresztą od dawna nie jest żadną rewelacją. Całość — grana bez przerwy — składa się z kilku zaledwie układów ruchowych, w sumie dość prostych, które rozwijają się w czasie. Oto na przykład trzech aktorów przynosi z głębi na front sceny trzy aktorki i układa na podłodze, po czym cała szóstka powraca natychmiast na poprzednie pozycje i powtarza to samo działanie. Ponieważ powtarza się to przez pół godziny z górą, rozwój polega na rosnącym zmęczeniu wykonawców,

k którzy w końcu wloką swe partnerki za nogi i bez pardonu ciskają na ziemię jak popadnie. Brutalność aktorów wobec siebie jest rzeczywiście pewną nowością. Ponadto dalekie echa Boba Wilsona, który pierwszy zaczął igrzać z czasem, tworząc wielogodzinne spektakle z akcją sprowadzoną do minimum, grane w ruchu zwolnionym do granic zauważalności.

W sumie — nuda nieopisana.

Słyszę, że Fabre ma przyjechać do Polski. D.u.p.a. — dziękuję uprzejmie, przyjdę akuratnie, jak odpowiedział Alojzy Żółkowski na zaproszenie zaopatrzone literkami R.s.v.p. Chcę zobaczyć, jak zareaguje nasza publiczność. Anglicy w Royal Albert Hall, wobec której nasza Sala Kongresowa wydaje się gustowną bombonierką, bawili się doskonale. Wprawdzie nie przedstawieniem, a komentarzami z sali. Największe owacje otrzymał dystyngowany pan, który po dwóch godzinach wstał i oświadczył całej widowni: „Zaraz wracam”. Słowa dotrzymał, fakt.

Polacy tymczasem nie lubią się nudzić, a nudzą się nader prędko. Także w teatrze. Jedyna pociecha (wprawdzie nie dla teatru), że gdy zapada nuda kosmiczna, zawsze potrafią sobie wymyślić jakąś rozrywkę. Ostatnio na przykład odświeżyli starą grę w łańcuszek szczęścia, zwaną również bumerangiem. Zabawa była setna, niestety, krótkotrwała. Wiadomo: słomiany ogień. Największą jednak radość sprawiało wszystkim nie ukrywane zdenerwowanie prasy i telewizji. U nas na górze nie lubieją, żeby sobie naród na własną rękę coś kombinował. Partyzantka jakaś! A gdzie uzgodnienia, a gdzie decyzja kompetentnych resortów?! Naród jak dziecko — skąd ma wiedzieć, co dobre, a co złe póki mu

ktos nie powie? Poważni ludzie poważnie się więc zastanawiali, jak położyć kres tej nieszkodliwej zabawie, na której nikt nie tracił, a zarabiała bez wątpienia jedynie poczta. Kilka tygodni panowała ta karygodna anarchia, potem życie wróciło w normalne koleiny.

Żałuję teraz, że nie wziąłem udziału w grze. Przecież naprawdę nie chodziło w niej o to, aby zagarnąć kupę szmalu, choć znam takich, którzy podreperowali swój budżet rodzinny. Sens bumerangu leżał w sferze duchowej raczej niż materialnej. Na przyszłość nie będę się ociagał. Wierzę w rodaków. Wkrótce z pewnością coś wymyślą.

5. Second thoughts, czyli Postscriptum.

Najadłem się znów teatru awangardowego lub — jeśli kto woli — alternatywnego aż do przesytu na Teatrze Narodów w Baltimore. I znów nuda — a raczej nudności. Ser szwajcarski — dziury w luksusowym opakowaniu. Pustka intelektualna + komputery. Jeśli z trudem doczytasz się myśli, okazuje się, że niewarta ona była tego trudu. Gdzie te lata, kiedy awangarda była uboga, ale za to chciała zmienić świat! Dziś oddychasz z ulgą, gdy aktorzy wykażą przynajmniej sprawność warsztatową. Na ogół króluje żałosna amator-szczyzna.

Po zastanowieniu przychodzi wszakże refleksja: kto nam, profesjonalistom, dał prawo sądenia? Czy potrafimy przeciwstawić awangardzie bogate treści, zdolne poruszyć współczesną widownię? Czy lepiej od niej rozumiemy świat? Czy odkrywamy nowe lądy, czy tylko eksploatujemy tereny dawno zdobyte, poznane, opisane?

Nie mamy czystego sumienia. Opłacani z państwowej kiesy (czasem lepiej, zwykle gorzej) możemy najwyżej

posz czekać, ale ugryźć nam nie wolno. Taki to już jak świat światem los dworskich artystów. Może więc lepiej siedźmy cicho, bo jeszcze i nam dobiorą się do skóry?

Gdzie jednak jest ten teatr „na miarę naszych czasów”?

Teatru to wina czy czasów?

1986

Spis treści



WOKÓŁ TEATRU

Upadłe

autorytety 11

Cmentarne

refleksje 14

Historia

magistra vitae 17

Sztuka

debiutanta 20

Wedle

potrzeb 24

Harakiri 26

Życie

społeczne 29

Teatr

winięń 32

Rzeź

świętych krów 34

Życiorys 36

Filozofia

topora 39

Modlitwa 41

Pochwała

mięnoty 43

Wołanie	
o cud	46
Co włożyć	
do butelki	48
Nasz	
człowiek	50
Grób	
nieznanego artysty	53

W TEATRZE

Peter Stein	
i inni	56
Teatr mieszczański	
— proszę bardzo!	60
Publiczność	63
Reklama?	67
List otwarty	
do pani Klary Dąbrowskiej	
z Wrocławia	70
Strumień	
świadości	74
Epilog	77

NA SCENIE

List	
do młodego dyrektora	81
O zapalkach	85
Profesjonalizm	88
Rutyna	
przeciw metodzie	91
Urok	
gry	94
Rola	97

Co jest proste,	
a co krzywe	99
Milczenie	102
Tekst	104
Dialog	106
Partner	108
Pauza	110
Gest	112
Sam	
na scenie	113
List	
gratulacyjny	115

Z AMERYKAŃSKIEGO NOTATNIKA

Sojusz IBM-u	
z Picassem	119
Błędy	
bogów	122
Dostówność	
i metafora	125
Mr. Clark	
jedzie do Teheranu	132
Salon madame Tussaud	
I° voto Grosholtz	135
Czarna	
msza	137
Szekspir	
w parku	143
Z ostatniej	
chwili	148

Opracowania graficzne
Lech Przybylski

Na obwołucia sztych Williama Hogertha
z cyklu „Peruki”, 1761.

Printed in Poland
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989
Wyd. I. Nakład 3000 + 180 egz.
Ark. wyd. 6,1. Ark. druk. 10
Papier druk. mat. kl. III, 82 × 104 cm, 70 g
Oddano do składowania 14 IX 1987
Podpisano do druku w sierpniu 1988
Zam. nr 823/87. D-10-182
Drukarnia Narodowa
Kraków, ul. Manifestu Lipcowego 19

cena zł 550.—

ZYGMUNT HUBNER • LOKI NATYŚNIE



cena zł 550.—

I 1.174.250
89-03-28

ISBN 83-08-01995-1

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001020110763