

Po co oni to robią?

Takie pytanie pojawia się zawsze w spotkaniu z rzeczą nową czy nietypową, na przykład taką, jak kolędnicza wyprawa Teatru Węjskiego „Węgajty”.

Teatr można uprawiać wszędzie, ale niezwykle wygodne jest uprawianie go w dobrze wyposażonym budynku, uzbrojonym w dziesiątki ludzi obsługujących sceniczne dokonania, przyciągającym regularnie kilkudziesięciu lub kilkuset widzów. Statystycznie rzecz biorąc taka forma teatru jest najpopularniejsza i popularnie nazywa się teatrem tradycyjnym. Nie miejsce tutaj na dyskusję, jak głęboko sięgają w historię przeróżne tradycje teatru i która bardziej zasługuje na takie nazwanie. Faktem jest, że dla przeciętnego widza budynek teatru z „tradycyjnym” podziałem na scenę i widownię i „tradycyjną” ramą sceniczną jest wyjściową konwencją teatralną i wszystkie inne zjawiska mierzy on odległością od tejże konwencji.

Ale naturalnym losem konwencji jest ich kostnienie, schematyzowanie, widz się do konwencji przyzwyczajają. Dochodzi do sytuacji, w której po jednym zdaniu czy geście widz zna już całość, uwaga jego usypia, usypia jego wrażliwość. To, co dzieje się na scenie, staje się coraz bardziej przezroczyste, a poza schematycznym gestem i słowem aktora rozciąga się tylko nieogarniona pustka.

„Tradycyjny” teatr wciąż oparty jest na literaturze, jako tworzywie podstawowym. Tymczasem literatura dramatyczna, przeżywająca obecnie stan wielkiej stagnacji, nie stwarza wystarczających podniet dla teatru. Daremne staje się wertowanie nowych „Dialogów”. Twórcy teatralni nie znajdują nowych, atrakcyjnych tekstów.

Wydaje się, że po Beckettie sytuacja literatury dramatycznej przypomina tę po Eurypidesie. Genialny autor doprowadza dramat do granic możliwości rozwoju i potem powstają tylko rzeczy gorsze. Oczywiście życie zawsze czyni atrakcyjnymi nowe fabuły o charakterze publicystycznej aktualności, ale nie ma to nic wspólnego z rozwojem dramatu jako pewnej formy sztuki.

Następne, dorównujące jakością Eurypidesowi, dramaty historia europejska zanotowała dopiero po dwudziestu wiekach. Teatr oczywiście istniał cały czas, ale w zupełnie innym środowisku.

Teatr od-literacki przegrywa z kinem, telewizją, tempem informacji gazetowej. Nie było z tym jeszcze tak źle w czasie sztucznego uatrakcyjniania teatru przez cenzurę. W warunkach wolności twórczej powstają coraz nudniejsze przedstawienia według coraz nudniejszych dramatów lub coraz nudniejszych adaptacji prozy, które rzadko są czymś więcej niż słabo przetrawione nowe kombinacje starych fabuł i obrazów.

Oczywiście jest tu parę chlubnych wyjątków, takich jak Lupa czy Jarocki — dobry reżyser nawet wychodząc od literatury nie zapomni o proporcji wszelkich tworzyw. Za mało jednak tych wyjątków, aby zmienić ogólny obraz teatru „tradycyjnego”.

Beckett, podobnie jak Eurypides, doprowadził dramat do ostateczności. Dalsza droga jest niemożliwa, po prostu nie istnieje. Beckett zgłębił i obnażył wszelkie granice możliwości bytowania dramatu w teatrze, co, całkiem niesłusznie, pojmowane bywa jako kryzys teatru w ogólności. Taki pogląd jest w dużej mierze wynikiem ulegania tyrańskiej władzy filologa w teatrze.

W sytuacji tego impasu twórczego pojawiają się teksty Bogusława Schaeffera, posługujące się banalnymi motywami fabularnymi, pełne krótkich skeczów, rozłamań stereotypów zachowania aktorów i widzów, świadomie groteskowego teoretyzowania. Nie sposób znaleźć tu jakiejś oryginalnej myśli. Wszystko już było.

Ten worek drobiazgów skomponowany jest jednak w taki sposób, że ze wszystkich dowcipów, drobnych napięć, karkołomnych kojarzeń motywów wyłania się całość o niezwykle logicznym przebiegu, precyzyjnej konstrukcji, pełnych napięcia rytmach i tempach, utrzymujących cały czas uwagę widza na najwyższym poziomie. Całość tak jest zależna od wykonania aktorskiego, że bez doskonałych aktorów traciłaby jakikolwiek sens.

Literatura sama zrezygnowała ze swojej dominacji, a teatr stał się intrygujący, bo „niekonwencjonalny”, zaskakując widza w każdym momencie, kipiąc w każdym momencie swoją obecnością. Teatr niezwykle żywy i niezwykle teatralny, to jeden ze sposobów przezwyciężenia kryzysu, jaki na teatr ściągnął kryzys dominującej literatury. I nie bez znaczenia jest tu fakt, że pierwszą profesją Schaeffera było komponowanie.

Ale istota schaefferowskiej zabawy dostępna jest tylko widzowi w miarę wykształconemu, kojarzącemu w lot wszelkie niuanse niewinnie i niepozornie drążące głębie teorii teatru, a szczególnie sztuki aktorskiej. Wymaga to umysłu intelektualisty i znawcy, który świetnie porusza się pośród myślowych kombinacji odnośnie szczegółów historii, konwencji i obyczajów teatralnej sztuki, razem z Schaefferem nabudowując na tym wszystkim kolejną, nowoczesną warstwę znawstwa.

Zdecydowanie jest coś niezdrowego w takim, pachnącym erudycją, samoopisie którejkolwiek ze sztuk. Nawet jeśli czynione jest to z tak bezpretensjonalną lekkością, jak u Schaeffera. Sztuka zbyt długo zajęta trawieniem swoich własnych problemów, oderwana od rzeczy prostych, naiwnych i wiecznych zawsze zaczyna przypominać węża pożerającego własny ogon.

Schaeffer znajduje wyjście z takiej sytuacji ~~czego przykładem~~ — *Tutam*.

W ostatniej scenie tego przedstawienia (myślę tu o doskonałej realizacji Jacka Orłowskiego w Teatrze Powszechnym w Łodzi*, gdzie aktorzy: Barbara Lauks i Bronisław Wrocławski stali się równorzędnymi partnerami autora) dwoje aktorów, grających dotąd symultanicznie dwie pary postaci, w sposób trudno uchwytny dla widza zrzuca z siebie grane dotąd postacie i, nawiązując robionym właśnie makijażem gdzieś do pantomimy Deburau czy cyrkowych kłownów, mówi sobie wzajem — „kocham cię”. Czynione jest to w absolutnej powadze, należytej takim słowom, a jednocześnie nie anuluje dotychczasowej zabawy ani nie osłabia napięcia. Te proste słowa stają się wypełnieniem zabawy, uzupełnieniem, odniesieniem jej do pełni świata, przeskoczeniem ponad wszelkie precyzje intelektualnych opisów.

Oto ile trzeba konwencji przerobić, przekombinować i wreszcie zrzucić z siebie, zrzucić bez ironizowania, bez ośmieszania, bez nienawiści, bez żadnego umniejszania ich roli, po prostu zrzucić z siebie, z zachowaniem pełnego szacunku dla tych wszystkich konwencji stanowiących etapy rozwoju teatru aż do teraz, a więc stanowiących fundament. Oto ile trzeba zrzucić z siebie dla owej szczerości słów „kocham cię”, tak, aby aktor mówiący te słowa uniknął nawet cienia banału.

Dla takiego efektu nie wystarczy dziś oczywiście napisanie jednego *Tutam*. Trzeba było pewnie napisać tyle właśnie tekstów, ile ich Schaeffer napisał, tworząc po drodze jeszcze jedną — schaefferowską konwencję.

Zresztą finałowa scena *Tutam* nie jest wolna od ściśle określonej konwencji teatralnej — dzięki kłownowskiemu makijażowi — kierującemu przeciw nas w stronę liryzmu.

Tak więc rozwój dramatu i teatru oznacza tu skojarzenie z dawną epoką, pełną — dla dzisiejszego przeintelektualizowanego widza — sentymentalizmu. Rozwój oznacza pętlę, zakreśloną w historii do czasu, w którym cała ta teoretyczna wiedza jeszcze nie istniała. To także, a może przede wszystkim, poszukiwanie, jak uczynić dziś w teatrze rzecz najprostszą, elementarną, jak odwołać się do najprostszego ludzkiego odruchu, tak, by rzeczy najprostsze ukazywały się w całej powadze swej ważności.

Lecz takie poszukiwanie można prowadzić w zupełnie innym kierunku. Nie — mozolnie wybijając ścieżkę do serca widza poprzez nieprzyjazny gąszcz erudycji i przyzwyczajęń, ale poszukać dla teatru widza dziewiczego. I mimo że w większości dyskusji o kondycji teatru brak wyeksplikowania tego faktu, widzów takich jest w bród.

W tym momencie dochodzimy do węgajckiego kolędowania. To właśnie jest poszukiwanie i odnawianie takiego widza. Oczywiście błędem byłoby myślenie, że to jedyny cel. Nie zamierzam tu także wskazywać na jakiegokolwiek hierarchie celów. Czytelnik niechaj pamięta, że sprawy teatralne są tu arbitralnie przeze mnie wybranym narzędziem opisu.

Widz odnaleziony, tym razem w olsztyńskich wsiach, żyje daleko od miasta, od „tradycyjnego” teatru. I dlatego reaguje inaczej. Tu wszystko jest proste i każda pieśń, każdy prawie gest sięga i ziemi, i nieba. Wszystko — bez względu na to czy zadumanie, czy zabawa — dotyka z pełną powagą najbardziej elementarnych spraw ludzkich, bez żadnego cudzysłowu, bez żadnej świadomości konwencji. Pamiętam z zeszłorocznego kolędowania u Łemków w Beskidzie Niskim słowa pieśni:

Jasne sonce — to pán hospodar
Sribnyj misac — to e hospodinia
Dribni zirki — to e ichni ditki

Słowa te, śpiewane po wejściu kolędników do chałupy, przestawały być słowami powszechnie znanej tu pieśni. Stawały się pierwszym, jedynym i potężnym przyrównaniem gospodarza, gospodyni i ich dzieci do słońca, księżyca i gwiazd. Czy to wynikało z jakichś niezwykłych zdolności i umiejętności kolędników? Nie, to było tylko i wyłącznie wynikiem sposobu, w jaki były słuchane!

Ledwie że u dramatyzowane wypowiedzenie lub wyśpiewanie jasełkowych tekstów i pieśni w wiejskiej chacie lub świetlicy daje wrażenie *podczyniania* teatru wstrząsającego połową świata. To znowu poprzez reakcję widza, który szczęśliwie nie potrafi oceniać, klasyfikować i porównywać tego, co widzi. Nagle zgaszenie światła, podniesienie głosu tworzy teatr pełny, teatr w maksimum przeżycia i wrażenia. Aktor grający kożę wskakuje pod koldrę gospodarza i przełamuje tym wszelki opór. Jakże to

niezgodne z wszelkimi normami dobrego zachowania! Ale nie tu, nie w sytuacji najścia przez kolędników, bo to nie zwykła towarzyska wizyta, a teatr prawdziwy.

Jakże daleko stąd do subtelności Schaeffera. Czy na pewno daleko? W *Tutam* jednym z ważniejszych momentów wciągania widzów do beztrioskiej zabawy jest ten, kiedy Barbara Lauks siada na kolana jednemu z widzów. Czyżby i to, i koza były po prostu dojściem absolutnie różnymi drogami do tego samego momentu? A i punkt wyjścia jest przecież podobny; i **fakt nie do przecenienia**: obie te drogi wynikają z fascynacji muzyką. Obie są też udaną próbą odpowiedzi na pytanie, jak wyprowadzać teatr z kryzysu; obie są sięgnięciem do zjawisk w swej prostocie najczystszych.

Nie dałoby się przenieść ani *Tutam* do wiejskiej chaty, ani kolędników do miejskiej instytucji teatru. Ale siła przeżywania teatru w obu przypadkach jest równie wielka, równie istotne są to zjawiska. I nie

narzekajmy, że kolędowanie to coś peryferyjnego, niedostępnego dla normalnej publiczności, jakaś taka bliżej nieokreślona zabawa. To punkt widzenia mieszkańców miasta, którym wydaje się, że ustalają te właściwe normy oceniania tylko dlatego, że piszą więcej książek i drukują więcej gazet.

Świadcami kolędniczej wyprawy w ciągu dnia jest podobnie wiele ludzi, ile ich może obejrzeć, również w ciągu jednego dnia, przedstawienia *Tutam*. I tu, i tam są po prostu ludzie.

Schaefferowski tytuł rozwiązuje się w tym miejscu jak przedziwny kalambur, jak bywa nieuświadomione, a genialne przeczucie istoty trwającego momentu.

Jerzy Welter

* Spektakl pokazany na tegorocznych XVI Bydgoskich Spotkaniach Teatralnych.