

ZBIGNIEW FOLEJEWSKI

MIĘDZY ROMANTYZMEM A EGZYSTENCJALIZMEM
KILKA UWAG O POLSKIM TEATRZE ABSURDU
(WSTĘP DO WIĘKSZEJ CAŁOŚCI)

Znaczny wzrost zainteresowania współczesnym teatrem polskim w świecie w ostatnim trzydziestoleciu nie jest rzeczą przypadku. Nie jest też rzeczą przypadku, że szczególnie żywy oddźwięk wywołały osiągnięcia zarówno dramaturgii, jak i scenografii w dziedzinie tzw. teatru absurdu. Specyficzny styl tego teatru, odwołujący się bardziej bodaj niż symbolizm do kategorii „metalingwistycznych”, jest już niejako z natury swojej wysoce uniwersalny i dlatego np. Witkacy, Gombrowicz lub Mrozek są tak samo dostępni publiczności w Paryżu czy Nowym Jorku, jak Beckett, Pinter lub Ionesco w Warszawie czy Lublinie.

Polski teatr romantyczny pozostał nieco na peryferiach głównych prądów rozwoju dramaturgii światowej, w znacznej mierze z powodu hermetyczności ujęcia nawet tak uniwersalnych problemów jak problem winy i kary (Słowacki) czy walki klasowej (Krasieński). A przecież okres romantyzmu przyniósł niezmiernie ważne potencjalnie elementy rewolucji teatralnej: antycypację symbolistycznej i nawet surrealistycznej koncepcji w realizowaniu wizji ideologicznych takich, jak np. mit „ponadludzkiego” bohaterstwa i wolności, zatarcie granicy między realnością i fantazją, przelamanie granic czasu i przestrzeni itd. Dialektyka pojęcia wolności — indywidualnej i zbiorowej — doprowadzona została, zwłaszcza w *Samuelu Zborowskim* do pozycji, które znaleźć będzie można u podstaw egzystencjalizmu i *toutes les distinctions gardées* teatru absurdu. To przecież ze ścierania się w literaturze romantycznej ideału wolności z równoczesną świadomością jak rozbieżny jest ten ideał z historyczną rzeczywistością wynikało to, co stało się zarodkiem buntu antyromantycznego, który zresztą z kolei prowadził do nowych sprzeczności i nowych mitów. Gdy Wyspiański formułował prowokacyjne wyzwanie swego Konrada przeciw tyranii romantyzmu, który w imię ideału wolności czyni z jej bojowników „niewolników wolności”, nie był być może w pełni świadomy wymowy tej dialektyki — obecnej przy zmaganiu się z każdą ideą — a mianowicie, że w walce z mitem romantyzmu musi się rodzić innego rodzaju mit, niosący w sobie nowe z kolei sprzeczności oraz zarodek nowej fali ideologicznego i estetycznego sprzeciwu. Wyzwanie Konrada z *Wyzwolenia*: „A ja jestem wolny, wolny, wolny” było wyrazem tej nowej mitologii — antyromantycznej i zarazem wysoce romantycznej w swej utopijności. A równocześnie ów paradoks bohatera, który nie chce być niewolnikiem wolności w imię wolności, jest zarodkiem paradoksu i absurdu obecnego w dramaturgii lat

pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdzie „antyromantyczny romantyzm” stapia się z egzystencjalizmem.

Jest to oczywiście bardzo uproszczony szkic sytuacji, w której istotny z punktu widzenia rozwoju dramaturgii jest fakt zrodzenia się nowego języka, nowych koncepcji strukturalnych; innymi słowy; zgoła nowego idiomu teatralnego, wynikającego z faktu, że świat po II wojnie jest światem całkowicie innym jeśli idzie o rolę w nim człowieka. Gdy żadne niemal z dawnych słów, symboli i metafor nie mogły być użyte bez niebezpieczeństwa śmieszności dla wyrażenia tego, przez co przeszedł człowiek, musiało przyjść do przewartościowania zasobów ekspresji artystycznej i prób stworzenia nowego stylu. Musiały przyjść próby poezji „antypoetyckiej”, poezji „nagiej”, poezji brutalności, w prozie musiała przyjść „antypowieść” i „antynowela”, w teatrze „teatr okrucieństwa” Antoine’a Artaud, „teatr strachu” Fernanda Arrabal i wreszcie „teatr absurdu”.

Nie należy przypuszczać, że rozwój polskiego teatru w okresie powojennym był ściśle związany z którymkolwiek z wymienionych powyżej zjawisk. To, co miało miejsce w tej dziedzinie w Polsce, jest zjawiskiem w pewnej mierze wyjątkowym: właśnie owa tradycja romantyczna, aczkolwiek przewyciężona na wielu frontach już przed wojną, nie mogła nie zaciążyć raz jeszcze w okresie największych katastrof nad sztuką pokolenia katastrofą tą bezpośrednio dotkniętego. Raz jeszcze trzeba było poddawać się i wyzwalać zarazem z magnetyzmu romantycznych aspiracji i konwencji. Zarówno w ramach tradycji, jak i antytradycji teatr polski znalazł i mógł rozwijać wzory rodzime. W specyficznych warunkach polskich, na skrzyżowaniu niejako wpływów egzystencjalizmu z jednej strony i marksizmu z drugiej, elementy rodzime i wzory obce zostały przetworzone na swoisty styl teatralny, który posiada wiele cech odrębnych, szczególnie intrygujących dla obserwatorów z zewnątrz. Zwłaszcza „polska odmiana” teatru absurdu znalazła znaczny oddźwięk za granicą budząc zainteresowanie zarówno szerszej publiczności, jak i specjalistów teatrologów.

Martin Esslin, uważny obserwator, znawca i kronikarz teatru absurdu i zresztą autor samej nazwy tego zjawiska, dość późno (już po wydaniu swej książki pod tym tytułem) odkrył jego „polską odmianę” i od razu został uderzony jej odrębnością. Mniej jest w tym teatrze egzystencjalnych nastrojów, *ennui*, które dość szybko doprowadziły do przesilenia w jego odmianie zachodniej, a więcej jest pasji, rozpędu i... pierwiastków poetyckich. Jedną z przyczyn tej odrębności jest wspomniany już fakt, że w teatrze tym obok tradycji rodzimych ścierają się ze sobą egzystencjalizm i marksizm. Zawily splot elementów zaangażowania — w sensie pozytywnym lub negatywnym — w stosunku do tych światopoglądów i zawila symbolika z nimi związana wprowadza szereg intrygujących cech do poetyki tego teatru. Nie jest też bez znaczenia zjawisko dość wyjątkowe — a mianowicie to, że wszyscy niemal twórcy w ramach tego teatru w Polsce w jego „młodszej” linii są poetami.

Wspomniana przed chwilą „poetyckość” formy jest z tym oczywiście związana. Podobnie jak teatr romantyczny zerwał z opisową formą przedstawienia w serii dialogów, monologów i komentarzy „na stronie” logicznego rozwoju wypadków i przeniósł punkt ciężkości na wypowiedzenie prawdy o porywach i snach i w ogóle

stanie duchowym bohaterów stojących niejako ponad prawami socjalnej i nawet biologicznej rzeczywistości, tak teatr absurdu daje możliwość odwrócenia wszystkiego, co jest normalnie oczekiwane, do góry nogami i to nawet nieraz parokrotnie. Zmetaforyzowanie wszelkiej realności opiera się tutaj na podobnej zasadzie jak we współczesnej poezji, tzn. — w szeregu wizji nie podlegających prawom natury, a przeciwnie z praw tych wyzwolonych (*les métaphores en liberté*): kierowanych jedynie dążeniem, które stoi u źródeł rewolucji artystycznej XX w. odtworzenia świata przeżyć i wzruszeń w tym jego stanie, z którego płyną problemy i dylematy współczesnego człowieka — a więc w stanie... niemożliwym do odtworzenia. Ale poeta, nawet odrzekając się od liryki, nie może zaprzestać poszukiwania w tym chaosie swego lirycznego „ja” i nie może się to nie odbić na strukturze sztuk teatralnych tych autorów, którzy są w pierwszym rzędzie poetami. Inna rzecz, że w polskiej dramaturgii także w utworach nie-poetów tradycja poetycka wyciska wyraźne piętno, np. w *Zabawie* Mrożka trudno byłoby sobie wyobrazić, aby ujęcie stylistyczne — dzięki afiliacjom tematyczno-strukturalnym z *Weselem* Wyspiańskiego — było wolne od podgłębnego nurtu liryki.

W ciągu ostatnich dwu dziesięcioleci teatr polski stał się zjawiskiem szeroko znanym i komentowanym w świecie. Duża liczba sztuk Witkacego ukazała się w przekładach w wydaniach książkowych i z większym lub mniejszym sukcesem była grana na scenach europejskich i amerykańskich. To samo dotyczy twórczości (scenicznej i niescenicznej) Gombrowicza, a także Mrożka, Różewicza i innych polskich autorów. Zarówno w wydaniach krytycznych, jak i w recenzjach teatralnych i specjalnych numerach pism teatralnych niejednokrotnie stwierdzano prekursorskie znaczenie zwłaszcza sztuk Witkacego (z którego bogatej twórczości dramatycznej znaczna już dziś liczba utworów ukazała się w przekładach angielskich, francuskich, niemieckich, skandynawskich i innych) oraz Gombrowicza, który zresztą sam niejednokrotnie i bardzo przekonująco swoje prekursorstwo podkreślał, zwłaszcza oczywiście w odniesieniu do *Iwony księżniczki Burgunda* (aczkolwiek nietrudno byłoby tu robić dalsze korektury chronologiczne sięgając do „absurdu” *Ubu Roi* Alfreda Jarry czy też *Le Roi Lune* Apollinaire’a, *Le Roi Bombance* Marinettiego itd., czyli do przed-Witkiewiczowskich nawet antycypacji współczesnego teatru absurdu). Prekursorstwo Wyspiańskiego zostało szczególnie przekonująco uwydatnione w tym samym czasie zarówno przez sukcesy symultaneistycznej techniki inscenizacyjnej w szeregu produkcji *Wesela*, jak i w zbyt może śmiałej, ale niewątpliwie fascynującej wersji inscenizacyjnej *Wyzwolenia* Jerzego Grotowskiego. gdzie uwydatniona została pionierska zasługa wielkiego dramaturga, który potrafił sprowadzić najbardziej hermetyczne problemy do archetypu i metafory generalizującej, i wielkiego eksperymentatora sceny, który potrafił te same problemy aktualizować. Ostatecznie proces mitologizowania i odmitologizowania pewnych pojęć (typu „Król jest nagi”) jest stary jak świat, i równie odwieczne w tym procesie jest potencjalnie uczestnictwo absurdu. Zarówno Słomiany Chochół Wyspiańskiego, jak i słomiana miotła-berło w *Le Roi Bombance* są ilustracją tego samego w zasadzie zjawiska, tyle że występującego w ramach innej konwencji.

We współczesnej konwencji metafora opiera się najczęściej na sprzęgnięciu

aspektu śmieszności i porażenia świadomością pułapek, w jakie wplątany jest człowiek. Wynikający z tego czarny humor, humor grozy, humor nonsensu jest obecny i w teatrze zachodnim, i w teatrze polskim. I tu i tam obecny jest element *reductio ad absurdum* wysiłków „bohatera”, aby znaleźć jakiś punkt zaczepienia, jakies wyjście z oka cyklonu, którym jest otaczająca go rzeczywistość. Przerazająca, a zarazem urzekająca w swej poetyckiej rytmice piosenki Chochola (jak w *Weselu* Wyspiańskiego) jest aura *Zabawy* Mrożka, gdzie pozornie blahy, trywialny motyw poszukiwania chwili rozrywki urasta do rozmiarów kosmicznej beznadziejności. A jakże proste są środki ekspresji, zwłaszcza ów trocheiczny refren, jak z piosenki ludowej:

Ludzie, ludzie, gdzie się bawią...

W różnych płaszczyznach, w różnych środowiskach widzimy ten sam typ sprowadzenia tragicznych dylematów do najprostszej sytuacji, dającej się ująć w paru banalnych słowach. Arthur Miller w *Death of a Salesman* daje znać o istocie tego, co się w rzeczywistości odbywa refrenem: „Attention must be paid, Attention must be paid”. Podobnie jak w *Zabawie* Paddy Chaevsky’ego powtarza się pytanie: „What to do?”, na które nie ma odpowiedzi. I podobnie w sztuce Arrabala *Fando et Lis* Fando zostaje bez odpowiedzi i nie rozumie, dlaczego zamordowana przezeń Lis nie reaguje na jego wezwania. Itd., itd.

Nie wszystkie utwory polskiego teatru absurdu są równie przesycone czarnym humorem. W wielu z nich humor sytuacyjny jest elementem niemal autonomicznym, np. w takich sztukach, jak *Kynolog w rozterce* Mrożka lub *Dziwny pasażer* Różewicza. Ale istotną cechą jest niemal wszędzie przedstawienie problemu czy mitu we wszystkich jego prawdopodobnych i nieprawdopodobnych aspektach, aby ukazać jego istotę jako elementu egzystencji.

Trzeba stwierdzić, że w tym oglądaniu każdego problemu ze wszystkich stron, w kwestionowaniu wszystkich konwencjonalnych postaw (np. w *Striptease* Mrożka) jest duża doza tego samego instynktu, który już tyle konwencji obalił w rozwoju sztuki. Niewątpliwie teatr absurdu ma do odegrania istotną rolę w tym rozwoju. A jeśli idzie o ten etap w historii teatru polskiego, to jego znaczenie nie powinno być kwestionowane niezależnie od wszelkich ekscesów i nieporozumień. Bardziej niż kiedykolwiek udało się temu teatrowi wyjść poza obręb „Polski i słonia”, wejść na arenę międzynarodową, zuniwersalizować ów zakłętą krąg narodowych problemów, ściągnąć je z obłoków na ziemię i ukazać wspólnotą przeżywania dzisiejszego dnia.