



Niepokoj' 213

# ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dramatycznego  
w Jeleniej Górze

Nr. : 235

## SCENA DOLNOSŁĄSKA

1962-1963

8

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE  
JELENIA GÓRA — WAŁBRZYCH

Dyrektor i kierownik artystyczny:  
ZDZISŁAW GRYWAŁD

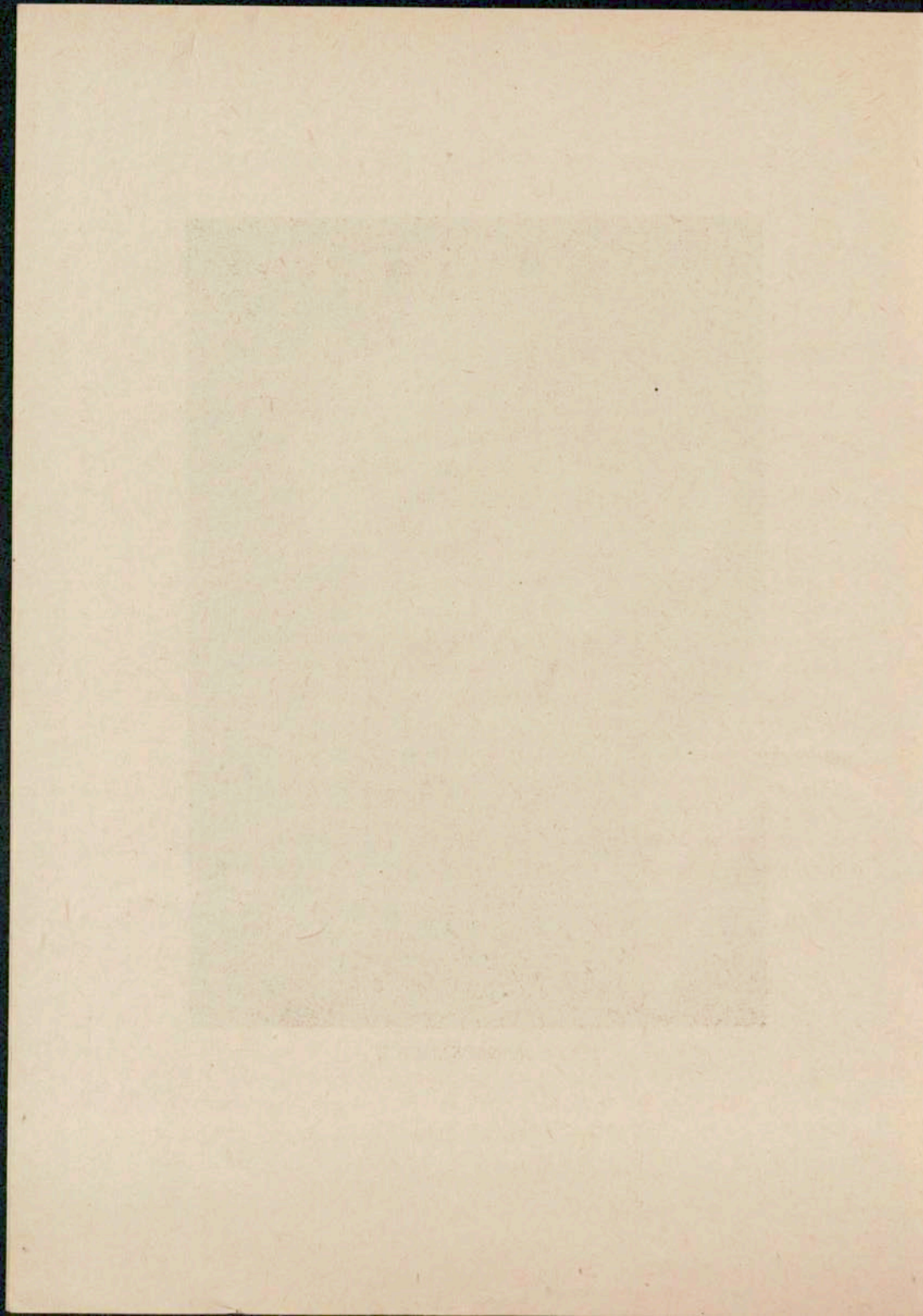
V-Dyrektor:  
ROMAN SZPORTUN

Kierownik literacki:  
HENRYK JONEK

Zeszyt ósmy  
wydany z okazji premiery  
„Niepokój przed podróżą”  
Jerzego Broszkiewicza  
sezon 1962—1963



JERZY BROSZKIEWICZ



## JERZY BROSZKIEWICZ

urodzony 6 czerwca 1922 r. we Lwowie, należy do średniego pokolenia współczesnych pisarzy polskich. Ogłosił kilka powieści i dramatów, a nadto wiele artykułów publicystycznych. Jest stałym członkiem redakcji „Przeglądu Kulturalnego”.

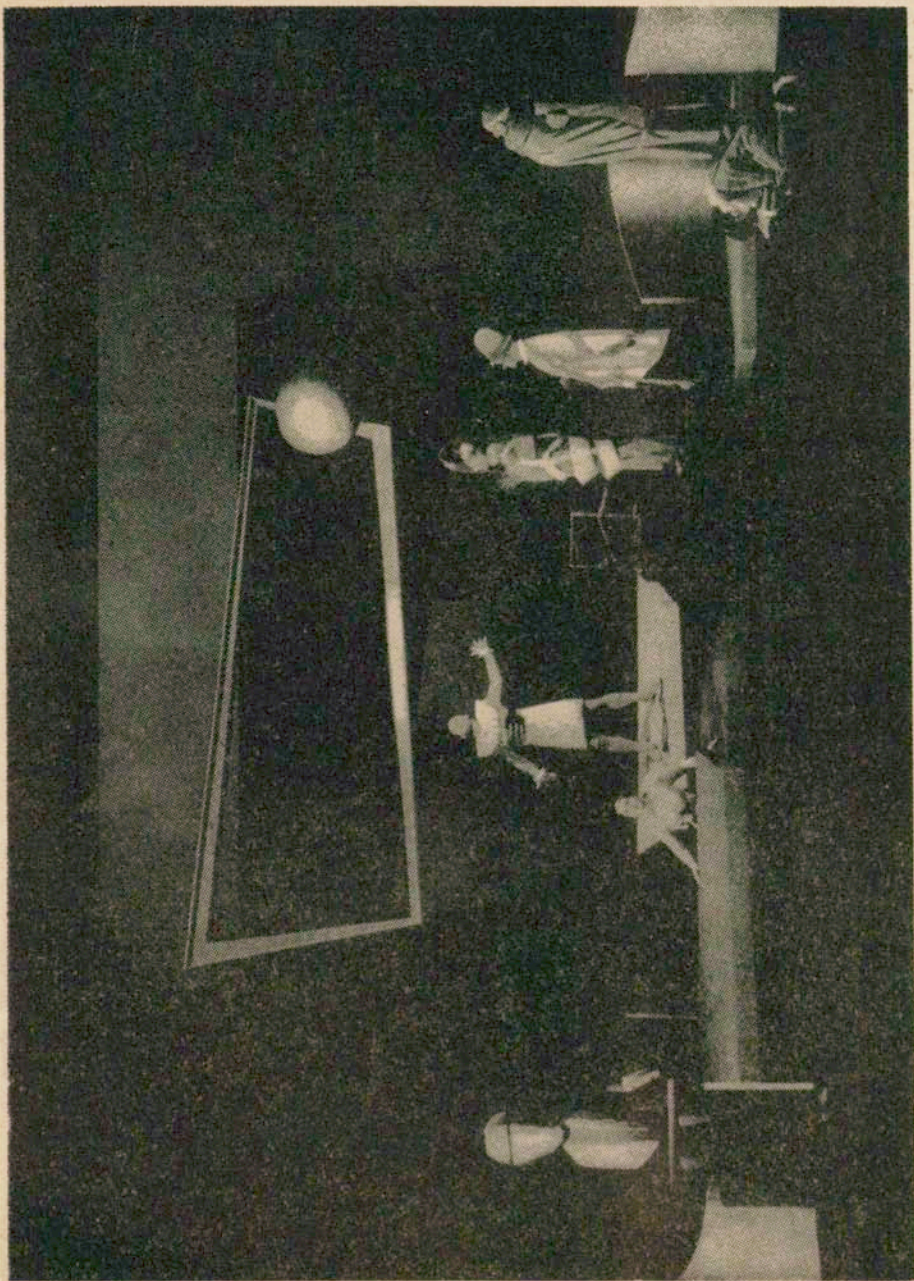
Pierwsza jego powieść o latach okupacji „Oczekiwanie”, wydana w r. 1948, zwróciła uwagę na dwudziestosześcioletniego wówczas autora. Prawdziwy rozgłos zdobył drugą swoją książką o Chopinie pt. „Kształt miłości” (1950). Doczekała się ona kilku wydań w kraju i przekładów na języki obce. Następny utwór prozatorski to powieść dla młodzieży „Jacek Kula” (1952). Od kilku lat Jerzy Broszkiewicz poświęcił się prawie wyłącznie twórczości dramatopisarskiej. „Imiona władzy”, „Jonasz i błazen”, „Dziejowa rola Pigwy”, „Bar Wszystkich Świętych”, „Skandal w Hellbergu”, oto dramaty, które wystawione na wielu scenach polskich, zyskały sobie życzliwe przyjęcie u publiczności i aprobatę krytyki. „Niepokój przed podróżą” jest jego najnowszym utworem teatralnym.

Jerzy Broszkiewicz mieszka obecnie w Krakowie i jest kierownikiem literackim Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

## MAKABRESKA WYCIĘTA Z GAZETY

Nie zazdroszczę przyszlemu historykowi literatury, który ze-  
 chce objaśnić nie prostą wcale ewolucję artystycznych zaintere-  
 sowań Jerzego Broszkiewicza. Publicysta i krytyk muzyczny,  
 wcześniej zaś jeszcze pianista-wirtuoz, w dwudziestym szóstym  
 roku życia próbuje sił w literaturze. Debiutancka powieść „Oca-  
 lenie” uhonorowana zostaje nagrodą miasta Krakowa. W trzy  
 lata później jest już laureatem Państwowej Nagrody Artystycznej  
 („Kształt Miłości”). Jest prozaikiem znanym i uznanym. Wówczas  
 to „niespokojny duch” kieruje jego zainteresowania w stronę  
 innej formy literackiej, w stronę dramatu. I znów rzecz interesu-  
 jąca. Jako dramaturg debiutuje Broszkiewicz dwukrotnie. Raz  
 wspólnie z Gustawem Gottesmanem jako współautor „Bancroftów”  
 (1953) i po raz drugi na przełomie lat 1956—57 „Imionami  
 władzy”. Ten drugi debiut jest znacznie bardziej istotny. Od tego  
 momentu autor nasz poświęca się bez reszty twórczości drama-  
 tycznej. „Imiona władzy” w niczym nie przypominają jego po-  
 przednich prób dramatycznych („Zaczyna się dzień”, „Powrót  
 inżyniera Walczaka”), są natomiast pierwszym ogniwem w kon-  
 sekwentnie, choć nie bez zahamowań, rozwijającej się drodze  
 Broszkiewicza — twórcy scenicznej groteski. O dorobku twórczym  
 autora „Opowieści olimpijskiej” pisze zresztą nader interesująco  
 Andrzej Władysław Kral. Zadaniem moim jest natomiast zgło-  
 szenie kilku uwag na temat ostatniej jego sztuki.

Zawistni złośliwcy nazywają Broszkiewicza „pisarzem konkur-  
 sowym”. Istotnie, niezwykle płodny dramaturg obsyła większość  
 konkursów na utwór sceniczny i — co tu dużo mówić — z reguły  
 nie bez powodzenia. „Niepokój przed podróżą” jest także „kome-  
 dią konkursową”, zdobył II nagrodę (pierwszej tradycyjnym zwy-  
 czajem nie przyznano) na ogłoszonym podczas III Festiwalu



*Jerzy Broszkiewicz „Imiona władzy” — Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1957.*

Teatrów Polski Północnej Konkursie Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy.

Wbrew pozorom temat zaczerpnięty jest nie z bulwarowej komedii francuskiej ale z najprawdziwszego życia. Gdzieś kiedyś czytałem nonparelową notatkę o kobiecie, która chcąc wyłudzić od „bogatyh krewnych zza Oceanu sumkę w dewizach“ wysłała zawiadomienie o swej śmierci, dołączając jako corpus delicti żalobne zdjęcie. Zaiste pomysłowość naszych rodaków nie ma granic. Gdyby fakt ten był tylko wytworem pisarskiej wyobraźni posypałyby się zapewne gromy, że cynizm, że chora wyobraźnia, że diabli wiedzą co jeszcze. Tymczasem pisarz może w charakterze argumentu położyć na stole ów nonparelowy wycinek z codziennej gazety, może zresztą nawet cały felieton Falkowskiej z nieoszacowanego (choć tylko za jedyne trzy złote) „Przekroju”. Nie pamiętam bowiem gdzie i kiedy o tym czytałem. Po raz drugi już zresztą u podstaw inspiracji twórczej Broszkiewicza tkwi dziennikarska notatka. Tym razem jednak, choć sztuka nie jest oczywiście „reportażem scenicznym”, choć prawdziwe ramy wypełnione są literacką fikcją, aluzje są bardziej czytelne niż w dziełach Lulka z „Głupca i innych”. Nie jestem zresztą przekonany, że ostatnie spostrzeżenie jest komplementem pod adresem autora.

Podobnie jak nie będę nikogo próbował przekonywać, wbrew sobie samemu, że „Niepokój przed podróżą” jest najświetniejszą sztuką pisarza, że bilansuje jego dorobek twórczy. Są zwolennicy „Imion władzy” (mimo całej ich „nieteatralności”), inni wołają „Dziejową rolę Pigwy”. Osobiście mam wiele sentymentu dla „Jonasza i błazna” którego prapremiera — przypomnijmy to przy tej okazji — odbyła się właśnie na deskach Lubuskiego teatru. Jedno jest pewne, ostatnia sztuka Broszkiewicza, podobnie jak każdy jego nowy utwór, jest w naszym życiu teatralnym wydarzeniem.

Przed chwilą odłożyłem na bok egzemplarz sztuki. Lektura utworów scenicznych nie jest zajęciem szczególnie frapującym. Trzeba myśleć obrazami. Trzeba do każdego szeregu znaków pisarskich dodać w wyobraźni sylwetkę, gest i intonację aktora. Wówczas dopiero można otrzymać namiastkę tego, co bez wysił-



ków staje się udziałem każdego widza. Pierwszym wnioskiem, który w oparciu o lekturę tekstu można sformułować, jest stwierdzenie, że komedia jest dobrze napisana, że jest sceniczna, że paroletnia praktyka teatralna Broszkiewicza dała oczywiście rezultaty. Wydaje się, że widz będzie zadowolony, otrzyma bowiem parę chwil rzetelnej rozrywki. Zadowoleni powinni być także aktorzy — rzecz przecież w teatrze nie najmniej ważna — wszystkie bez mała postacie narysowane są ostro, zarazem zaś pozostawił autor sporo luzu interpretacyjnego. Nie będą narzekali chyba także inscenizator i scenograf, didascalia są bardzo oszczędne i w zasadzie nie krępują w niczym realizatorów. W tym miejscu — wiedząc, że ludzie teatru są przesądni — trzykrotnie „odpukałem” w nieheblowane drzewo, żeby nie zapeszyć.

Nie mam zamiaru pisać wypracowania na temat: „Co autor chciał nam powiedzieć”. Wydaje się jednak, że trzeba na parę faktów zwrócić w tym miejscu uwagę. Przede wszystkim więc uwaga podstawowa. „Niepokój przed podróżą” to nie tylko wielka, choć chwilami mocno makabryczna zabawa. Jest w sztuce szereg interesujących obserwacji obyczajowych i psychologicznych. Choćby okupacyjne kompleksy Marii, jej słowa będące niejako leitmotivem sztuki: „Wicie co to znaczy urodzić się w spalonym mieście, rodzić w zburzonym, męża chować podczas pożaru”. Choćby wiecznie żywa sprawa „konfliktu pokoleń”, potraktowana zresztą bardzo podobnie jak w „Głupcu i innych”, choć szerzej, bardziej wyraziście i plastycznie. Można by właściwie mieć do Broszkiewicza pretensje o „wszystkoistyczne” (termin kiedyś bardzo modny) aspiracje... Można by, gdyby nie to, że wcale nie o to chodzi. Sprawy, o których powiedziało się dotąd, to marginesy, marginesy wcale nieblahe, ale jednak marginesy.

Broszkiewicz jest pisarzem politycznie zaangażowanym. O tym pamiętać trzeba zawsze. Nie tylko wówczas gdy przemawia niemal otwarcie i bez niedomówień jak (mimo historycznego kostiumu) w „Imionach władzy”, czy (mimo pozorów małomiasteczkowego mikrokosmosu) w „Skandalu w Hellbergu”. Wcale nieprzypadkowo bogaty wujaszek Jaś osadzony zostaje przez autora

na Wyspach Bożego Narodzenia. Nieprzypadkowo powiada jeden z bohaterów, że takiej nazwy się nie zapomina. Wyspy Bożego Narodzenia wiążą się przecież ze sprawą eksperymentów nuklearnych. Trudno rozstrzygnąć kim jest Jan: „królikiem doświadczalnym” czy też jednym z tych, którzy udali się tam na znak protestu? Jedno jest pewne: wymaginowany królewicz z bajki rzuca „białe pałace i czarnych lokai, zostawia na łasce Opatrzności trzody merynosów, chińskie nałożnice i malajskich boyów, wszystkie złote zastawy, wszystkie tresowane małpki, tancerki z Bali, marmury, ogrody wiszące...” Rozwiewa bardzo nasze, bardzo polskie miraże o krainie miodem i mlekiem płynącej. Wraca bo... Wsluchajmy się uważnie w końcowe kwestie:

JAN: „Życie jest piękne. Tylko przepraszam. (...) Czy u was ryby po nocach się świecą?”

JOANNA: *Jeszcze (podkr. moje — B. B.) nie”.*

Dzięki temu komedia, która wydaje się być tylko wielką kpina z hodowanych starannie marzeń o szczęśliwym Eldorado, która w zawiązaniu akcji przypomina raczej komedię bulwarową, kończy się silnym politycznym akordem.

Bawcie się więc na Broszkiewiczowej komedii najlepiej, w pełni na to zasługuje... ŚmieJCie się, bo autor jest dowcipny. Ale nie traćcie z oczu tego, co za warstwą komediową się kryje. Gorzkiego, współczesnego smaku „Niepokoju przed podróżą”.

ŚmieJCie się najszczerzej. Przez chwilę choćby jednak wspomnijcie słowa gogolowskiego Horodniczego: „Z kogo się śmieJCie, z siebie samych się śmieJCie”... A może lepiej dwuwiersz z ulotki reklamującej „Pluskwę” Majakowskiego: „Nie złość się tylko na figle owada: to nie o tobie, o twoich sąsiadach”.



*Jerzy Broszkiewicz „Głupiec i inni” Katowice, Teatr Śląski — 1960.*

## SZANSE SZTUKI OBYCZAJOWEJ

Czy sztuka obyczajowa jest jeszcze możliwa?

W 1925 roku Boy pisał, że coraz trudniej będzie tworzyć komedie. „Żart, paradoks, satyra, są to figle płatane czemuś, co jest uświęcone, co jest otoczone szacunkiem...: Sama cnota, przede wszystkim; dalej powaga władzy, aureola ministra, formy towarzyskie i kwestie „sfery”; skromność dziewicza, i różne inne sprawy. Póki te rzeczy wszyscy szanowali, kpił z nich z powodzeniem ironista: ale kiedy kpią z nich mniej więcej wszyscy, cóż zostaje wesolkom?” Jednak po trzydziestu latach krytycy uznali, że w naszej epoce pozostały do napisania tylko komedie i tragifarsy, parodie i groteska; roztrząsali natomiast, z powagą właściwą ich niezwyklemu posłannictwu, czy jest jeszcze możliwa komedia obyczajowa?

Jest możliwa. W każdej epoce nawarstwiają się nowe obyczaje, niszczenia lub karykaturują się dawne — i to starcie powoduje niepokojącą sytuację, którą powinna ujawniać sztuka każdego czasu. Pytają więc krytycy, czy taka komedia obyczajowa będzie arcydziełem, czy utworem użytkowym, drugą kategorią literatury — jak gdyby ranga, klasa, oryginalność poznawcza i formalna były uwarunkowane tematem. Przy takich wątpliwościach i postulatach, łatwo sobie wyobrazić zabawne pomieszanie znakomitej większości krytyków, kiedy ujrzą na scenie współczesną komedię par excellence obyczajową, sięgającą po pewne wątki tradycyjne jedynie z przekory i tylko dlatego, by je rozbroić, zgodnie z obrazem swego czasu przewartościować pewne klasyczne mity i wykazać nieużyteczność i pospolitość obowiązujących schematów w dotychczasowej komedii obyczajowej; schematów jakie opanowały wyobraźnię szczególnie tej znikomej, ale jakże miłej części publiczności, która trudni się pisaniem recenzji z przedstawień teatralnych, i która, wbrew rzekomo własnej, ale naszpi-

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE  
JELENIA GÓRA — WALBRZYCH

JERZY BROSZKIEWICZ

# NIEPOKÓJ PRZED PODRÓŻĄ

komedia w 3 aktach

Reżyseria:  
ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:  
MARCIN WENZEL

Opracowanie muzyczne:  
BOGDAN DOMINIK

Kierownictwo artystyczne:  
ZDZISŁAW GRYWAŁD

*Premiera w Jeleniej Górze, dnia 15 czerwca 1963 r.*

Jerzy Bruckiewicz  
Niepokoj przed podroza  
No 213

O S O B Y:

Maria		— ZUZANNA LOZIŃSKA
Joanna	} córki } Marii	— SABINA MIELCZAREK
Magdalena		— INA MASIEJEWSKA
Teresa		— BOLESŁAWA FALIŃSKA
Jan, brat Marii		— STANISŁAW TUBIELEWICZ
Rudolf		— ANTONI KOSSOWSKI
Rudek, syn Rudolfa		— BRONISŁAW TABORSKI
Antoni		— KAROL CHORZEWSKI
Tosiek, syn Antoniego		— ZBIGNIEW BOJARCZUK
Fotograf		— JÓZEF GAJDAR

reż. A. Dobrowolski  
scen. M. Gerszel

premi. 15/6-63r.

Przedstawienie prowadzi:  
STANISŁAW TUBIELEWICZ

Kontrola tekstu:  
JANINA WRONOWSKA

Rekwizytor:  
RYSZARD WOJNAROWSKI

Kierownik techniczny:  
MIECZYSLAW KULCZYK

Kierownik sceny:  
TADEUSZ TEKIELA

Główny elektryk:  
WALERIAN STOLARCZYK

Brygadier sceny:  
JAKUB TEKIELA

#### KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej:	Emilia Rochowicz
szewskiej:	Aleksander Dral
perukarskiej:	Franciszek Nowak
stolarskiej:	Józefa Grabowska
malarskiej:	Heliodor Jankowski
modelarskiej:	Henryk Motekat
tapicerskiej:	Wiktor Godyń
elektrotechnicznej:	Benedykt Zientalak

kowanej cudzymi formułami paplaninie o nowoczesności, wbrew profesjonalnym ciągotom, do tego co „modne” — nie wymyka się na ogół poza nawyk myślenia ułatwionego, konwencjonalnego, i bywa bezradna wobec wszelkich zjawisk jeszcze nieostemplowanych.

Jest regułą, że pomieszenie recenzentów znajduje zadośćuczynienie i ulgę w potępieniu autora — ale cóż to za pyszny i nierozumny aktor, który obawia się potępienia! Tak więc obie strony znajdują w tej zabawie swoistą satysfakcję, publiczność zaś, nie zainteresowana tymi sporami odbywającymi się poza sceną, sama najsluszniej osądzi sztukę i teatr. [...].

Przed kilku laty komedia obyczajowa nie mogła być napisana, ponieważ nie wyobrażano sobie, by udało się przedstawić powszednie życie przeciętnej jednostki w oderwaniu od zawilich zagadnień wielkiej i małej polityki. Pisał Konstanty Puzyna, że ukazanie wówczas niesłychanego bogactwa konfliktów obyczajowych, obyczajowo-moralnych „mogło zdemaskować mity, których demaskować nie było wolno”.

Kiedy jednak wspólnym wysiłkiem zdemaskowano mity i trzeźwiej spojrzano na sprawy tego świata, kiedy już „było wolno” — nie powstawały utwory dramatyczne o podłożu obyczajowym, najbardziej chyba upragnione przez publiczność, nieodzowne dla żywotności i racji społecznej teatru. Co przeszkadzało tym razem?

Odczytać to można nie tylko z dwóch czy trzech sztuk, ale również z wielu rzekomo współczesnych powieści, w których świat zastęgl w ustalonej, umownej konwencji, w hipnotycznym kręgu komunalów i pozorów — i które były bardziej inspirowane przez metodę, tradycję literacką i jej natrętne wzory, niż przez obserwację przemian obyczajowych i innych.

Cokolwiek powiedziano o szansach komedii obyczajowej, istnieją i zawsze istnieć będą warunki, by pewne tradycje moralne, nawyki myślowe, uprzedzenia, nakazy — konfrontować z nowymi zjawiskami, faktami, których oczywistość czyni nas bezsilnymi, z przypadkiem mieszącym szyki, z rozwiązaniem godzącym w intencje, z koniecznością niweczącą nadzieje jednostki w jej życiu prywatnym, intymnym, rodzinnym.



Pozostanie zawsze pasjonującym problemem dla pisarza, by ukazać ludzi przeciętnych w ich banalnych i dramatycznych powiązaniach z innymi, z rzeczywistością; w ich zrodzonym na naśladownictwie życia powszednim. Punkt wyjścia? Jak zawsze: kilka osób w trzech ścianach (lub na tle kotar, jeśli tak życzą sobie „nowocześni”). Reszta, ta najważniejsza reszta — zależy od tego, czego nie da się w sztuce przewidzieć, co musi zaskoczyć, zadziwić i zwrócić się niekiedy przeciw temu, co było na wstępie, chociaż z tego wstępu wynikło.

W dyskusji teatralnej „Dialogu” na temat perspektyw dramatu obyczajowego, sporo mówiono o tym, że współczesne obyczaje to niesłychany kraj absurdu, paradoksu, fantastyki, zestawień — jednak nie tragizowanie lub melodramatyzowanie byłoby śmieszne. „Ale dlaczego — pytał jeden z wybitnych krytyków — nie ukazać na naszej scenie płynności, chaosu i współistnienia najzupełniej różnych pokładów obyczajowości w każdej prawie współczesnej rodzinie urzędniczej czy inteligenckiej? Środowiska społeczne stały się o wiele bardziej przepuszczalne, pomieszały się wszelkie sfery i wszystkie ideologie, pomieszały się i współistnieją w jednej rodzinie najbardziej dziwaczne kodeksy bon-tonu, moralności i chuliganerii obyczajowej”... „Jeżeli rozgrywa się dramat obyczajowy na ulicy i w sądzie, może rozegrać się w teatrze... Jaka jest konwencja wierności, zdrady, obłudy, lojalności itd. Jaka jest zasada wzajemnej tolerancji, jak to wygląda w teorii, jak w praktyce? Na pewno inaczej niż przed wojną. Ale jak? A temat rodziców i dzieci... A jaki jest stosunek tzw. postępowych matek do swobodnego życia erotycznego córek i synów? Co się przyjmuje jako normę, na co się przymyka oczy i gdzie zaczyna się dramat”? (Jan Kott).

I dalej: „Jeżeli teatr ma utrzymać swoich widzów — musi żyć tym, czym żył teatr od wieków: współczesną komedią obyczajową”.

Pominięto w tej dyskusji kapitalną sprawę słownictwa młodzieży. Wartość i zawartość etymologiczna, semantyczna, pojęciowa — wymyślonych przez młodzież słów i zwrotów, pozwala na odkrycie jej świata, na odczytanie jej rozumnego i uczucio-

wego stosunku do problemów życia codziennego i obyczajowego, nawet dla najbardziej skomplikowanych zagadnień współczesności.

W samym materiale językowym tej tworzonej doraźnie „mowy” tkwią mikroskopijne dramaty i farsy obyczajowe; konstruowanie nowych słów jest zarazem tworzeniem i dopełnieniem obrazu świata, jego swoistą interpretacją, lub co najmniej wyraża ustosunkowanie się nowych pokoleń do zastanej rzeczywistości.

Są jeszcze nieostygłe i nieuchwytnie te niezwyčajne przemiany obyczajowo-moralne naszego czasu, w którym urzędowo zdjęto sakrę ze skrobanki, mistycznych objawień i „cudów” — i nie wiem, czy można już dziś myśleć o pozostawieniu w literaturze dramatycznej trwałego śladu tych zmian.

„Gdzie zaczyna się dramat” — pytał cytowany krytyk. Można żartobliwie odpowiedzieć, że dramat zaczyna się w samej próbie sięgania po temat obyczajowy, ponieważ — prócz nieuchronnych nieporozumień z krytyką — nie uniknie się mówienia o sprawach drastycznych i zakłamanych, intymnych, „obrażających poczucie moralne”. Tak więc raz jeszcze przywołam w sukurs mądrego Boya, który twierdzi, że „jednym z zasadniczych atrybutów wszelkiej żywej literatury, jest obrażać poczucie moralne swoich współobywateli”.

Warto.

Andrzej Wydrzyński



Jerzy Broszkiewicz „Skandal w Hellbergu” Kraków, Teatr Stary — 1961.

## W KRĘGU DRAMATU WSPÓLCZESNEGO

W Związku z przemianami politycznymi XX wieku, z rozwojem fizyki, nowoczesnej techniki, cybernetyki, w dobie masowych ruchów społecznych — miejsce jednostki w świecie ulega zasadniczemu przeobrażeniu. Sto tysięcy widzów na stadionach sportowych, ożywionych zbiorowymi namiętnościami, gromadne wycieczki wędrujące stadami po przeludnionych górskich szlakach w miejsce dawnych samotników zdobywających ongiś puste i zamarłe szczyty, triumf Gagarina będący przede wszystkim triumfem zbiorowej myśli i nauki, a nie awanturniczą wyprawą pojedynczego ryzykanta z czasów Kolumba — wszystko to i wiele innych wskaźników jest dowodem, że rola jednostki we współczesnym życiu ulega coraz większemu ograniczeniu na rzecz społecznego podporządkowania. Można żałować romantycznych czasów indywidualnego heroizmu, ale nie sposób ich odejścia zaprzeczać.

To pewnego rodzaju rozplynięcie się jednostki w organizmie i organizacji społecznej jest widoczne również w sztuce. Współczesny triumf jazzu da się może również do pewnego stopnia wytłumaczyć swoistą magią zbiorowego uniesienia, zawartą w jazzowej rytmice. Malarstwo sztalugowe i portretowe staje się z wolna dość żalosnym zabytkiem z archaicznej epoki plastyki, ustępujące swoim znaczeniem miejsca wielkim kompozycjom ściennym i plastycznej organizacji przestrzeni. Architektura bloków mieszkalnych staje się powoli malarstwem XX wieku.

Podobnie zasadniczej zmianie ulega rola bohatera w dramacie. Bohater był zawsze elementem konstruującym dzieło literackie, w szczególności dzieło dramatyczne. Można powiedzieć, że bohater swoją jednostkową wolą stwarzał świat dramatyczny poprzez walkę z Bogiem, z przyrodą, ze społeczeństwem.

(...) Jednostkowy bohater kształtował zawsze wydarzenia dramatyczne, był wielkością określoną, zamkniętą, skończoną, która decydowała o idei tego świata i wyznaczała ją.

We współczesnym dramacie kończy się tego rodzaju samodzielność bohatera. Indywidualności nie tworzą już wydarzeń raczej są (o ile w ogóle istnieją) tworzone przez wydarzenia. Jednostka rozpuszcza się niejako w świecie dramatycznym, jak niektóre ciała w płynie. Nie ma bohaterów, są tylko bohaterские — lub niebohaterские — sytuacje. Tego rodzaju ewolucja rozpoczyna się mniej więcej w latach trzydziestych XX wieku, w czasach sukcesów niemieckiego ekspresjonizmu wraz z jego upodobaniami do operowania masami, co jest widoczne np. również w ówczesnych inscenizacjach i reżyserskich opracowaniach tekstów. Teatr epicki Brechta to swoisty wyraz owego teatru bez bohatera.

(...) Ale dopiero dramat po drugiej wojnie światowej doprowadził do ostatecznych konsekwencji proces likwidacji bohatera dawnego typu. U Becketta (*Końcówka*) bohaterowie pozbawieni zostali całkowicie indywidualności ludzkich, są czymś w rodzaju tworów organicznych lub biologicznych wegetacji. U Ionesco bohaterowie są raczej konstrukcjami intelektualnymi, to marionetki, wcielające (jeżeli można tak o marionetkach powiedzieć) logiczne czy paralogiczne przesłanki czy wnioski. W *Drzwiach zamkniętych* Sartre'a występują umarli, a w *Wizycie starszej pani* Dürrenmatta sztuczna, złożona z protez bohaterka jest raczej pojęciem i abstrakcją.

Oczywiście, nie chodzi tylko o to, że wymienieni autorzy stworzyli właśnie takie, niezwykle i nie znane dotąd kreacje osób głównych. Można by przecież powiedzieć, że są to również bohaterowie, tylko że trochę inni. Ale chodzi także o to, że owe kreacje to raczej kreatury, że nie kreują one i nie tworzą świata, są tylko jego widzami. Nowy model bohatera (jeżeli termin „bohater” w ogóle do modelu tego przystaje) jest zaprzeczeniem tej konstrukcji w dawnym rozumieniu. To nie osobowość, to coś bezosobowego, coś nieskończonego, otwartego na wszelkie możliwości, coś jednocześnie z Boga

i zwierzęcia, z nieśmiertelnego i z trupa. Naturalnie, ów nowy model nie jest tylko takim sobie dziwacznym wymysłem poszczególnych autorów. To wyraz współczesnej filozofii, współczesnego stosunku do świata, o którym była na wstępie mowa, współczesnej niebohaterskiej (w konwencjonalnym sensie) epoki.

(...) Bohater nowego typu, przestaje być niejako bohaterem osobowym, jest rozpyloną w otoczeniu wielością osób i postaci, jest rozluźnionym i otwartym na wszystko dokoła bohaterem zbiorowym, całym pokoleniem. Być może zresztą można to istotnie uznać za likwidację bohatera. Nie oznacza to jednak oczywiście, śmierci teatru w ogóle, lecz tylko śmierć pewnego typu teatru.

(...) W naszym kręgu kulturowym zdaje się panować — przynajmniej oficjalnie i urzędowo — przekonanie, jakoby konwencje bohatera dawnego typu były wciąż jeszcze aktualne i jakoby przy ich pomocy można stworzyć, a ściślej mówiąc jakoby jedynie przy ich pomocy można było stworzyć dramaturgię nowego typu, nazwijmy ją dramaturgią socjalistyczną. Wszystkie próby w tym kierunku jednak zawodzą. Stary model okazuje się niewystarczający dla uchwycenia nowych form życia. Zamknięty, zdefiniowany, określony indywidualny bohater, który stwarza wydarzenia dramatyczne wydaje się już kimś anachronicznym.

Z tym wiąże się drugie zagadnienie, mianowicie zagadnienie konfliktu. Jak wiadomo, możliwości samodzielnego działania indywidualności ludzkiej zostają dziś (można by, zapewne, dodać na szczęście) bardzo zawężone. Wiek XIX był szczytowym okresem nieskrępowanej aktywności jednostki, której możliwości zostały wzbogacone ówczesnym rozwojem techniki, komunikacji itd., był praktyczną realizacją idei lasseferyzmu, gdzie w dzungli kapitalistycznej dozwolone były wszystkie chwytły.

(...) W dramacie końca XIX wieku, w tzw. dramacie realistycznym czy naturalistycznym, (naturalnie, myślę, jak wszędzie o dramacie w szerszym tego słowa znaczeniu, a więc także i o komedii) — konflikt, fabuła, anegdota, a k c j a decydowały

o istocie, o idei, a także i o powodzeniu utworu, a wynalazczość autorów szła w kierunku tworzenia konfliktów jak najprecyzyjniej skomplikowanych.

Dramat współczesny przynosi likwidację konfliktu, przynajmniej w jego dotychczasowym wymiarze, podobnie jak przyniósł likwidację bohatera. Czynna, samotna ludzka ingerencja w sprawę świata staje się — wobec istnienia powołanych do tego celu instytucji, organizacji, instancji — niepotrzebna, jeżeli nie śmieszna (stąd rozwój groteski). Człowiek współczesny nie tyle działa na sytuację, ile znajduje się w sytuacji. Dlatego też istotę współczesnego dramatu XX wieku stanowi nie tyle konflikt ile stan. W *Czekając na Godota* zasadą konstrukcyjną nie jest przebieg akcji dramatycznej, ale stan oczekiwania, stan zagrożenia, który nadaje utworowi jego treści.

Toteż akcja sztuki, akcja jako jedno pojedyncze, szczegółowe i szczegółowo opowiedziane wydarzenie — wydaje się dziś czymś bardzo naiwnym. Współczesny dramat nie opowiada o jednym faktycznym wydarzeniu, ale jest jakby abstrakcyjnym skrótem wielu możliwych wydarzeń.

(...) Natomiast nasze współczesne sztuki (przynajmniej te, które pragną jak najściślej wypełnić postulaty tzw. realizmu socjalistycznego) starają się w zasadzie opierać wciąż jeszcze na konstrukcji fabularnej, konfliktowej, w XIX wiecznym sensie. Jak już po trochu wspomniano, w obliczu strumienia masowych procesów historycznych, które nigdy jeszcze nie dokonywały się z taką świadomością i celowością — próby eksponowania miniaturowych jednostkowych anegdot jako treści i problematyki dramatycznej wydają się prymitywne i archaiczne.

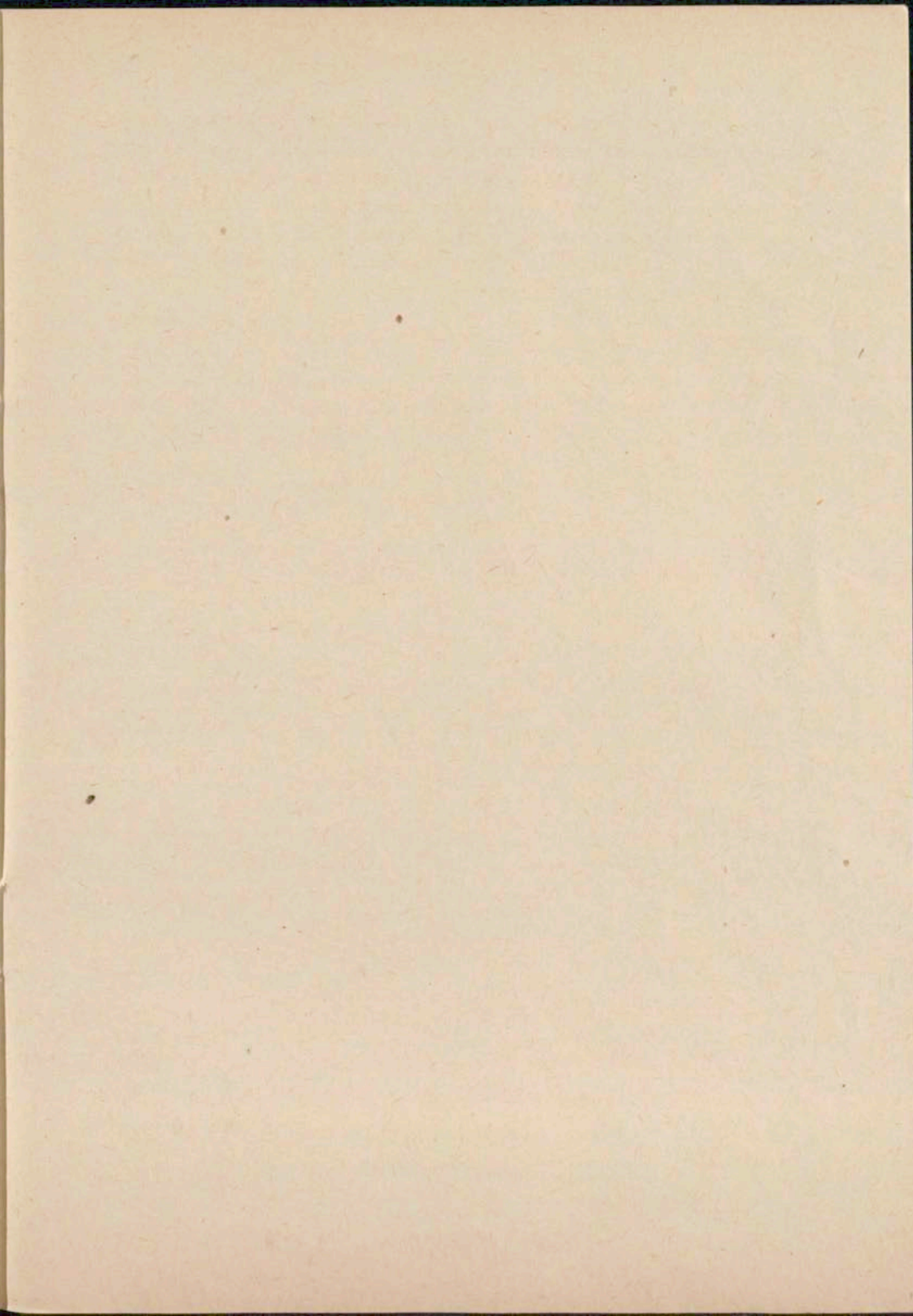
(...) Niezależnie jednak od prób restytuowania starej poetyki trzeba stwierdzić, że „w powietrzu pisarskim” unosi się dzisiaj coś jakby wyczucie nieuchronności przemian, zrozumienie tego, że nowe procesy życiowe nie bardzo dadzą się przetłumaczyć na stare formy.

(...) Istota rzeczy leży oczywiście w tym, że nowe konwencje — nowy typ bohatera i nowy typ konfliktu — nie są same

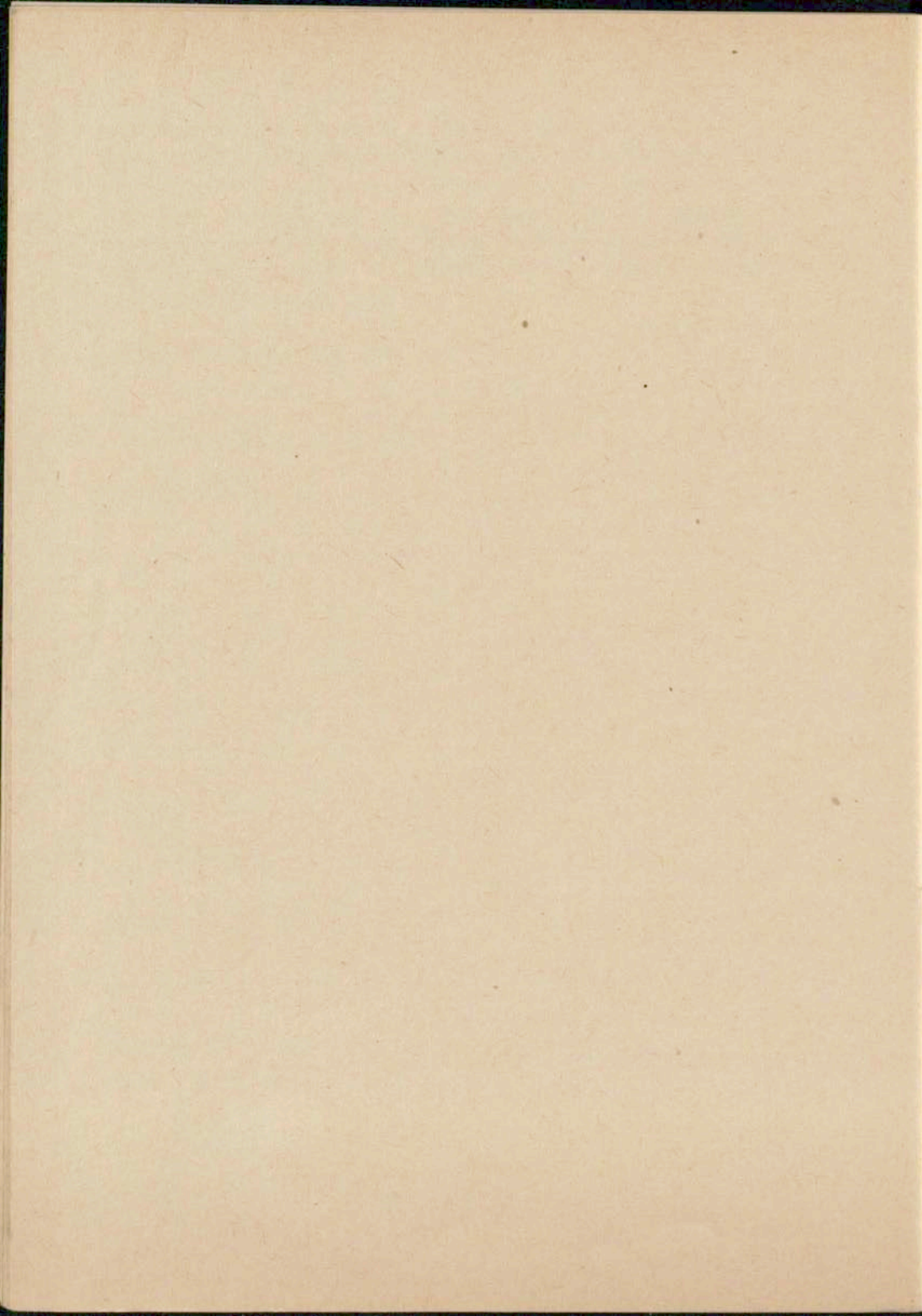
przez się (jak chcieliby niektórzy twierdzić) wsteczne, antyhumanistyczne, antysocjalistyczne czy zgoła antyrealistyczne, podobnie zresztą jak nie są same przez się postępowe, humanistyczne, socjalistyczne i realistyczne. Moment stopienia się tych nowych treści z nową formą (tylko roboczo oddzielam od siebie pojęcia „treści” i „formy”) będzie dopiero początkiem nowego współczesnego dramaty.

*Henryk Vogler*

(„Teatr” 1961, nr 15).







WYDAWCA:

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE

JELEŃ GÓRA — WAŁBRZYCH

Redaguje: ZDZISŁAW GRYWAŁD

Cena zł 3.—

Przedsiębiorstwo Wydawnicze  
i Poligraficzne „Prasa”