

# **Awangarda i postmodernizm – ale gdzie teatr?**

Jan Kott

# Przechadzki

*Jan Kott*

## **Awangarda i postmodernizm — ale gdzie teatr?**

1. Już w połowie lat trzydziestych w warszawskim Kole Polonistów zaczęliśmy zdawać sobie sprawę z miślkości intelektualnej pozytywizmu i zaczęliśmy mówić o naukowieniu humanistyki. Ze biografią pisarzy nie da się tłumaczyć ich utworów i że w języku i w kategoriach psychologii, i to tradycyjnej, nie da się opisywać wierszy, powieści czy dramatu. Byliśmy już łapczywi na teorie. Najjaśniej widział to nieodżałowany Franciszek Siedlecki, znał, jedyny z nas, formalistów rosyjskich i Jakobsona. Ludwik Fryde już liznął tomizmu i w formie widział odbłask metafizyki. Dawid Hopensztand uważał się za marksistę i w socjologii szukał odmian i przemian gatunków literackich. Stefan Żółkiewski, pierwszy z nas i chyba pierwszy w Polsce, mówił o semantyce, która jest kluczem do humanistyki. Z inspiracji tego studenckiego Koła Polonistów zaczął się po wojnie IBL.

Mam już blisko osiemdziesiąt lat, a kiedy ta nota wyjdzie w druku, będę już miał za sobą tę osiemdziesiątkę. I kiedy patrzę za siebie wstecz, widzę, że z tego warszawskiego Koła Polonistów wyniosłem, nie wiem jak to nazwać, fascynację, ciekawość, czy po prostu potrzebę s y s t e m u. Zmieniałem mistrzów i lektury... Od Lukácsa do

Lévi-Straussa, od egzystencjalistów do Bachtina. Pociągały mnie w moich wczesnych latach zamknięte i uniwersalne systemy, jak najpierw tomizm, a potem marksizm – albo nawet w odwrotnej kolejności, a w późnych już latach spekulacje kabaly, ale poza intelektualnymi satysfakcjami oczekiwałem, że mi posłużą do interpretacji Szekspira i współczesnego teatru. Bo jednak najbardziej szukałem i do dziś szukam interpretacji.

W moich lekturach z teorii literatury przebrnąłem jeszcze, i to z pożytkiem, choć już z trudnością przez Foucault, aż utknąłem, i to na dobre, przy Derridzie, Lacanie i najmodniejszej potem Kristevie. Były dla mnie za trudne, choć może bym i w końcu podolał, ale wydały mi się dla mego warsztatu, lub mówiąc po prostu i zwyczajnie – pisarstwa, bezużyteczne. Może nawet i więcej, szkodliwe.

Oczywiście, od tego przecież zacząłem, wiedziałem, wiedzieliśmy, że wiedza o literaturze musi brać swój język, terminy i operacje z innych dyscyplin – z językoznawstwa, logiki, z antropologii, a może i z psychologii głębi i religioznawstwa. I że ja sam, chociaż staram się nie za daleko odchodzić od zwyczajnej polszczyzny, nie potrafię się obyć bez opozycji paradygmatu i syntagmy, diachronii i synchronii, znaczącego i znaczonego. Ale dekonstrukcyoniści stworzyli sobie własne języki, często zresztą nie tożsame u nawet najwybitniejszych. Skłonny jestem i do podziwu, ale wydaje mi się, że są to na za wysoko zawieszona poprzeczka gry intelektualne same dla siebie, jak akrobatyka pod samą kopułą w cyrku bez widzów. Dekonstrukcjonizm mówi o tekście, ale tekst jest najczęściej p r e t e k s t e m dla tych operacji w metajęzyku. Pretekstem są nie tylko utwory, ale prądy umysłowe, ich syntezy i może najbardziej ich opozycje i periodyzacje. W tych językach i na tych wysokościach postmodernizm zdaje się obejmować wiele różnych artefaktów i opozycja modernizmu i postmodernizmu jest coraz mniej wyraźna. Do tego wszystkiego, kiedy się dekonstrukcjonizm zmieszał z feminizmem, to ta magma budzić może admirację, ale nawet dla nie całkowicie tępego historyka literatury jest coraz trudniejsza do przelknięcia.<sup>1</sup>Dotyczy to literaturoznawstwa amerykańskiego

---

<sup>1</sup> Oczywiście uogólnienia są niesprawiedliwe. S. Felman *Rereading Femininity* jak i jej analizy molierowskiego *Don Juana* rozświetlają tekst. Może byłoby i cenne, gdyby „Teksty Drugie” ogłosiły je w przekładzie. Poziębłym również pracę B. Johnson i szczególnie F. Jamesona *The Political Unconscious* (1981)

kańskiego w ostatnim dziesięcioleciu i Francuzów, chociaż wydaje mi się, że już się dopala dekonstrukcja. Nawet w „Tekstach Drugich”.

2. Tekst. Ale co w teatrze jest tekstem? Tekstem jest wszystko, co znaczy. Dla semantyków tekstem jest utwór muzyczny i obraz. Dla Masao Yamaguchi, antropologa i semantyka japońskiego, Tokio może być także rozumiane jako tekst. Miasto jest *s y s t e m e m* znaków zmiennych i niezmiennych. Bo jest przecież ciągle Paryżem czy Warszawą. Mówiąc bardziej uczenie można miasto odczytywać w jego diachronii i synchronii. Ma znaki słowne i pozasłowne. Łotman nazywa je „ikoniczne”<sup>2</sup>.

Teatr jako *t e k s t* to nie tylko *m ó w i o n e* ze sceny i nawet nie tylko wszystkie *stage directions* i komentarze autorskie (jak ostatnie dziesięć przykazań Mrożka dla reżyserów), ale cały spektakl, może nawet przed podniesieniem kurtyny i po jej opadnięciu.

I nie wiem, czy zauważono już z dostateczną ostrością, że mówimy od nie tak dawna, może właśnie od *Czekając na Godota*, *Łysej śpiewaczki* i *Opery za trzy grosze* o *t e a t r z e* Becketta, Ionesco czy Brechta, a nie o komediach, tragediach itp., i nawet nie o *s z t u k a c h*, czy o „utworach dramatycznych”. A nawet jeśli Ionesco daje jakąś nazwę gatunkową: „tragifarsa” czy „antyszuka”, to są to raczej charakterystyki teatru niż rodzaje dramatyczne. I jeszcze jaskrawiej niektóre terminy Witkacego, jak „czysta forma” i „tragedia sferyczna”.

A więc teatr jako tekst, jako system znaków, jako komunikat, to nie tylko sam spektakl, ale również i widownia, i garderoba, i może też te fotele recenzentów, które kiedyś widziałem ustawione na miejskim rynku. Ale czy tylko jeden wybrany spektakl, czy ciąg przedstawień od premiery po zejście z afisza? Bo przecież co innego w warszawskim przedstawieniu ze stycznia 1957 roku *Czekając na Godota* znaczyło przed i po wieści o mowie Chruszczowa o zbrodniach Stalina. I jeszcze w najbardziej dramatycznym tekście, w *Dziadach*, właśnie wtedy, kiedy je zdjęto.

Tekstem historii dramatu, a można powiedzieć *t e s t e m*, jest histo-

<sup>2</sup> Zob. *The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative*. („Trudy po znakowym systemam” 6 (1973), Tartu i „New Literary History”). Ten krótki esej Łotmana wydaje mi się fundamentalny dla wszystkich rozważań o znakach pozasłownych. A więc szczególnie o znakach teatralnych.

ria teatru. Tekstem/testem historii teatru są spektakle. Dramaty, które przez dziesiątki lat nie doczekały realizacji teatralnej, jak choćby *Dziady* czy *Kordian*, ale przecież zamierzone jako spektakl, są *in virtute* teatrem. Ale teraz zaczynają się różnorakie problemy, dość jadowite dla teoretyka teatru, a jeszcze bardziej dla historyka.

Różne są tu pytania, raz jeszcze powtórzę to słowo, coraz bardziej jadowite. Spektakl/przedstawienie za każdym razem jest inny, a przecież zawsze, nawet jeżeli reżyser ma pomysły, jest ciągle *Woyzeckiem* Büchnera, czy *Ślubem* Gombrowicza. Ale w jakim sensie tożsamym? – przecież nie tylko że ułożonym z tych samych słów i na ogół wypowiedzianych w tej samej kolejności.

Po fenomenologach i semantykach potrafimy, jak to zrobił Ingarden, a ostatnio może jeszcze precyzyjniej – Tomasz Kubikowski, wyróżnić w spektaklu odrębne systemy znaków, przestrzennych i czasowych, zmiennych i niezmiennych, porządku kwestii i muzyki, światła, kostiumu i dekoracji. Ten zegarek możemy rozłożyć na części, ale nie wiem, czy potrafimy go złożyć z powrotem, i nawet, jeżeli go złożymy, czy dalej będzie cykał?

Biedził się nad tym Raszewski, i to jeszcze w *Teatrze jako widowisku osobnym*, ale nie do końca chyba to rozsypał. Bo przecież podobne problemy są z trwałością postaci teatralnych. Hamlet to na pewno nie tylko postać przekazana przez literaturę, jak na przykład Anna Karenina, nie tylko charakter ulepiony z tysiąca słów, jakie mu w usta włożył Szekspir, ale postać teatralna. Jak żywa, choć inaczej. Garrick i Kean byli jednymi z Hamletów, i Teresa Budzisz-Krzyżanowska była jednym z Hamletów. W czym tkwi ta jednoczesna osobność i tożsamość? Kiedy mówimy Hamlet, to o jakim *b y c i e* myślimy. Kiedy mówmy *Ślub* Gombrowicza, to o jakim *Ślubie* myślimy, o tekście sztuki, o inscenizacji Jarockiego albo innych, czy o czymś *m i ę d z y*, o potencjalnym *Ślubie*, o *b y c i e*, może by fenomenolodzy powiedzieli, i n t e n c j o n a l n y m.

Miałbym ochotę powtórzyć za Gombrowiczem „im mądrzej tym głupiej”. Ale mimo zawikłań teorii i ułomności historii, jeszcze przecież nie tak dawnej, można się chyba pokusić o zobaczenie miejsca teatru i jego głównych nurtów między symbolizmem, modernizmem, i tym wszystkim p o.

### 3. Najdłuższym, najbardziej wyrazistym nurtem w

sztuce i teatrze XX wieku była awangarda. Początkiem było być może czasopismo, które około połowy jeszcze XIX wieku wydawał Kropotkin pod nazwą „Awangarda”. Zawierało również artykuły o sztuce. To połączenie ewangelii anarchizmu z rewolucją w sztuce, którą sztuka ma zapowiadać i której służyć, odnajdziemy potem w wielu manifestach różnych awangard.

Czasopismo „Awangarda” wydawał Kropotkin w Zurichu. Awangardy XX wieku mają swój początek, może nie jedyny, ale najbardziej hałaśliwy w Cabaret Voltaire z 1916 roku. Także w Zurichu. Miał swoją siedzibę tylko kilka ulic od domu, w którym w latach trzydziestych XIX wieku dwudziestotrzyletni Büchner kończył tezę doktorską o systemie nerwowym małej rybki, którą łowił w swoim rodzinnym Giessen. Była to rozprawa awangardowa, bo zapowiadała, jak się to dzisiaj uważa, teorię ewolucji, wtedy też Büchner zaczął swojego nigdy nie dokończonego *Woyzecka*, który doczekał się druku dopiero w końcu lat siedemdziesiątych XIX wieku i pierwszej inscenizacji w roku 1913. A więc na trzy lata przed Cabaret Voltaire i wczesnymi manifestami włoskich futurystów. W jakim wobec tego czasie historii dramatu i historii teatru utwór ten istnieje? W trzydziestych latach XIX wieku, kiedy go pisał Büchner, czy w przededniu pierwszej wojny światowej, kiedy został po raz pierwszy wystawiony? Czy to jeszcze późny i zgorzkniały romantyzm, czy szczytowy dramat modernizmu, czy może zadziwiający prekursor postmodernizmu. Można zapewne powiedzieć, że przynależy do tych wszystkich c z a s ó w, ale historykom i dramatu i teatru nie tak łatwo się z tym uporać.

Od büchnerowskiego *Woyzecka*, gdzie zostały rozbite niemal wszystkie reguły dramatu i estetyki, którego tragicznym bohaterem jest bełkoczący wizjoner, Otello z prowincjonalnego niemieckiego miasteczka, mogłaby zacząć się nie tylko historia, ale i teoria dramatu XX wieku. Od Cabaret Voltaire, gdzie na pierwszym czy drugim spotkaniu, padło wśród gwizdów i tupania widzów słynne „Chcemy szczać we wszystkich kolorach tęczy” można by zacząć historię happeningu i teatru prowokacji obyczajowej i politycznej. „Chcemy szczać we wszystkich kolorach tęczy” — powtórzyła potem jednodniówka „Nuż w bżuhu” polskich neofuturystów.

Inicjatorem i głównym mistrzem „ceremonii” był Tristan Tzara. W Cabaret Voltaire nie tylko wśród jego twórców, ale i wśród pierwszych widzów z kolonii artystycznej Zurichu, przeważali przybysze

z Europy Środkowej i z Rosji. Nie wiem, czy ktoś się zajął udziałem i wkładem tych przybyszów, alienów ze Wschodu i potem z Ameryki Południowej w awangardowe ruchy na Zachodzie, w etos awangard, w ich korzenie i substancję, od dada do późnego surrealizmu... Być może obcość, wykorzenienie, zamykały uszy, ale otwierały oczy.

Tristana Tzarę i wkrótce potem Ionesco, następnego Rumuna, poznałem w czasie mego pierwszego pobytu w Paryżu, jeszcze chyba w końcu roku 1938. Tzara był już po czterdziestce, ja miałem trochę ponad dwadzieścia; Ionesco był dwa lata starszy ode mnie. Jak wielu z naszych roczników ze Wschodniej Europy braliśmy lekcje nadrealizmu z opóźnieniem o jedno pokolenie. Tzara w czasie naszych nocnych wędrówek po Paryżu nauczył mnie francuskiego słowa *insolite*, dla którego trudno znaleźć ścisły odpowiednik w innych językach. I zaraził tym, co jest *horriblement beau*, które odkryła dada.

Czas biegnie szybciej niż myślimy. Nowość staje się nieodmiennie starością, prowokacja obyczajową klasyką. Na jednym z pierwszych przedstawień *Travesti* Stopparda, może i siedem lat temu, ku mojemu zdumieniu zobaczyłem, że Tzara towarzysz moich nocnych wędrówek po bulwarze Montparnasse (Lenin i Joyce w tym nieoczekiwanym rozdaniu kart przez historię byli w Zurichu, kiedy rodziła się dada) jest już jednym, obok Lenina i Joyce'a, z trzech protagonistów tej sztuki, postacią historyczną. Klasykiem!

Ale początkiem początków awangardy była nie dada, lecz *Król Ubu*, szesnastoletniego Alfreda Jarry, w roku 1896, w którym „się wymiotował” nie modernizm, ale cały wiek XIX, a już szczególnie Drugie Cesarstwo i burżuazyjna Republika. I po triumfalnym wznowieniu przez pierwszych surrealistów w roku 1920 kolejno się wymiotował wiek XX w niezliczonych teatrach studenckich, od And do Tatr. *Król Ubu* dzieje się w Polsce, czyli „nigdzie”. Ale to „nigdzie” znaczy „wszędzie”.

Pisałem kiedyś, że od czasów renesansu są tylko dwie postacie mityczne, w których objawiają się dalej nowe twarze i nowe dusze: Faust i Don Juan. Ale Ubu ze szcztoką klozetową zamiast berła okazuje się nieśmiertelny. W tej genialnej farsie jest już Ionesco z jego *Macbett*, i może z *Przyszłość jest w jajach*, choć Ubu i Ubica są bardziej okrutni i wulgarni. Jest i Witkacy, ale *Król Ubu* jest bardziej uniwersalny i nie ma w nim nawet śladu metafizyki.

*Króla Ubu* być może znał Majakowski, a jego przebrani za komunis-

tów straszni mieszczańscy w *Pluskwie* mają swoich prekursorów w Ubu i Ubicy.

Innym od *Króla Ubu* początkiem awangardowej sztuki był włoski futuryzm. 11 maja 1912 roku Marinetti z wysokości 200 metrów nad dachami Mediolanu, przekrzykując obracające się śmigło, ogłosił *Techniczny manifest literatury futuryzmu*. Na uniwersytecie kalifornijskim w Los Angeles obchodzono osiemdziesiąt lat później jubileusz tego manifestu. Odczyty, pokazy i dyskusje zakończył bankiet „La cucina futurista”. Znałem jednak lepszą włoską kuchnię.

W styczniu roku 1914, ostatni raz przed wojną światową, Marinetti odwiedził Rosję witany już przez pierwszych futurystów rosyjskich. W Petersburgu i wkrótce potem w Moskwie, już pod koniec pierwszego dziesięciolecia naszego wieku łączyły się ze sobą grupy malarzy i poetów, a potem i kompozytorów, którzy wcześniej, ale równie gwałtownie jak na Zachodzie zrywali z tradycją sztuki dziewiętnastowiecznej. Ci młodzi ludzie, z których większość była rówieśnikami XX wieku, głosili nadechodzące n o w e. W Rosji, a wkrótce potem i w Polsce, byli pod inspiracją włoskiego futuryzmu, Marinetti krzyczał „Evviva futurista!” Wizje n o w e g o, szklanych miast i piękna maszyn łączyły się z przyjściem nowej sztuki. Jeszcze długo potem Peiper ogłosił w „Zwrotnicy” swój manifest: „Miasto, masa, maszyna”. Niewątpliwie *Miasto słońca* Thomasa Campello było natchnieniem futurystycznych utopii.

W grudniu 1913 roku w sali petersburskiej operetki *Luna Park*, ta nazwa jest chyba też nie bez znaczenia, wystawiono futurystyczne widowisko *Zwycięstwo nad Słońcem*. Był to rodzaj opery/baletu z towarzyszeniem jednego fortepianu. Jednym z inicjatorów był Kazimierz Malewicz, dopiero teraz powoli doceniany klasyk nowej sztuki i jej świadomy teoretyk. Scenerie *Zwycięstwa nad Słońcem* w kubach zawieszonych na pustej scenie i w kostiumach arlekinów, ale także w kubach deformujących postać, projektował Malewicz. W tej mojej osobistej biografii poznawania awangardy, spóźniony o trzy czwarte wieku, po raz pierwszy zobaczyłem projekty kostiumów Malewicza i jego czarne i czerwone kwadraty na wystawie, która objechała Amerykę w 1991 roku. Witkiewicz nie zdążył zapewne na *Zwycięstwo nad Słońcem*, ale niewątpliwie widział przechowywane i eksponowane projekty kostiumów. I chyba widać ich ślad w pomysłach jego kostiumów.

Majakowski, który popełnił samobójstwo, wkrótce po śmierci ogło-



szony został przez Stalina bardem rewolucji i niedoścignionym wzorem poety Kraju Rad. Lata dwudzieste i jeszcze początek lat trzydziestych były jak *Sturm und Drang*, okresem artystycznego i intelektualnego wrzenia. Ale z artystów, malarzy, architektów i poetów tych krótkich lat rosyjskiego renesansu, którzy swoją sztukę i nadzieje związali z rewolucją, niewiele te lata przeżyło. Pasternak ocalony z pogromu i nieustannie upokarzana Achmatowa, której zamordowano męża, a syna skazano na wiele lat łagru.

Meyerhold — z perspektywy lat może największa indywidualność reżyserska XX wieku — był więziony, torturowany i rozstrzelany na Łubiance w roku 1940. Ciało Zinaidy Raikh znaleziono w ich mieszkaniu pokłute nożami.

Los i teatr Meyerholda to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów jak zawodne są klasyfikacje w i z m a c h. Zaczynał od naturalizmu i symbolizmu, nie był aż tak daleki od Stanisławskiego, potem tworzył spektakle, w których elementy cyrku i pantomimy współgrały z biomechaniką aktorów zamienionych na marionetki, ze stylizacją na wzór kabuki i muzycznością *dell'arte*. Sam był zresztą wspaniałym mimem, jak potem Barrault. Jeżeli termin modernizm coś oznacza w teatrze, to Meyerhold był apogeeum modernizmu.

W roku 1947 w czasie delegacji polskich pisarzy na 30-lecie rewolucji odwiedziłem późnym wieczorem Pasternaka na jego dacz w Pieriełtowie — po kryjomu, ponieważ Pasternak nie był dopuszczany do kontaktów i fet z pisarzami nawet z „bratnich” republik. Byłem wtedy równie naiwny jak i zapalony do nowej wiary i mówiłem Pasternakowi o likwidacji u nas analfabetyzmu, nakładach tomów poezji w tysiącach egzemplarzy, swobodzie i przywilejach twórców kultury. Pasternak się uśmiechnął i powiedział: „Jesteście jak ptaki śpiewające. Ale pewnego ranka obudzicie się w klatkach, nawet czasami pozłacanych, a pod każdą klatką, były formalista, niepoprawny symbolista, uparty futurysta i «wróg ludu»”. Kiedy wróciłem z Moskwy do Warszawy, na pałacyku, który był siedzibą Związku Literatów, widniał ogromny transparent: „Pisarze inżynierami dusz ludzkich”. Zrozumiałem, co mi mówił tej nocy pod Moskwą Pasternak.

W roku 1972 byłem na pierwszym światowym kongresie szekspiologów w Vancouverze. Był tam i Grigorij Kozincew. Jeszcze przedtem poznałem jego przejmującą adaptację *Hamleta* z Ofelią zakutą w ciężką krynolinę jak w klatkę tortur, w której jeszcze w renesansie przewożono skazańców. Na tym kongresie Kozincew pokazał swego

*Króla Leara*, gdzie wygnany władca w swojej tułaczce spotyka nędzarzy wypędzonych ze swoich miasteczek i wsi. Szybko zawiązała się między mną i Kozincewem sympatia, i może nawet coś więcej. Jakby łączyły nas podobne doświadczenia. Przechadzaliśmy się po wspólnych ogrodach różanych kampusu uniwersyteckiego. Kozincew nagle powiedział: „W całym moim długim życiu miałem nie więcej niż dwa, a może nawet trzy szczęśliwe lata. Było to, kiedy pracowałem z Meyerholdem.”

Dla całej rosyjskiej awangardy, jak i potem dla nierealistów, „awangarda”, jak w wojsku, miała być strażą przednią w pochodzie nie tylko poezji, ale wszystkich sztuk i zapowiedzią rewolucji, miała się z nią utożsamiać, a potem jej przewodzić. To utożsamienie rewolucji, i to rewolucji rosyjskiej z rewolucją wszystkich form sztuki, wszystkich sztuk — poezji, prozy, malarstwa, muzyki i architektury, było — jak się okazało — szybko tragicznym złudzeniem nie tylko Majakowskiego, ale może jeszcze bardziej Malewicza, braci Burluków, Mielnikowa, Tatiana i tylu innych. Wolny od tych złudzeń i nadziei był tylko Chlebnikow, ale on pierwszy dostał kulę w łeb. I na pewno Chagal, który już w 1922 wyjechał na Zachód.

Głośne było powiedzenie Lenina: „Komunizm to socjalizm plus elektryfikacja”. Mogło być bliskie Majakowskiemu i Malewiczowi, ale Lenin do projektantów fabryk całych w kubah odnosił się od samego początku z nieufnością i podejrzaniem. Analogie historyczne są przeważnie mylące, choć czasem myślę, że z iluzjami awangardzistów pierwszej połowy XX wieku można porównać nadzieje i iluzje libertynów i racjonalistów osiemnastowiecznych na nadejście królestwa rozumu i wolności. Za Konwentu potoczyły się głowy do kosza pod gilotyną i nawet Sade 14 lipca wydobyty z Bastylli, niedługo potem ledwo ocalał własną głowę.

Dopiero, kiedy runął mur berliński, w każdym razie niewiele wcześniej, mogły pojechać na Zachód obrazy i projekty architektoniczne wyklętych przez Zdanowa nowatorów. I dopiero w ostatnim dziesięcioleciu powoli i żmudnie odkrywa się dzieje rosyjskich awangard po latach przemilczeń na Wschodzie i niepełnej dokumentacji na Zachodzie. Ale równie ważne i może jeszcze ważniejsze od samej dokumentacji jest dojrzenie w tym najśmielszym i najbardziej tragicznym ze wszystkich ruchów awangardowych XX wieku *m o d e l u a w a n g a r d y*: opozycji i przemian, które wydają się nieodmiennie powtarzać. W jednym z wczesnych manifestów nadrealizmu Breton

napisał: „Przekształcić świat, mówił Marks, zmienić życie, powiedział Rimbaud; te dwa zawołania dla nas tworzą jedność”. W dziejach nadrealizmu, w przemianach i losie awangard na wschód od Renu te dwa programy okazały się równie zawodne co sprzeczne. Wspólna im była tylko utopia. Ani człowiek nie został przemieniony, ani świat. A jeśli nawet, to nie tak, jak prorokował Marks.

W awangardzie, w *w a n / g a r d z i e*, i w pojęciu, i w samym słowie jest wyprzedzenie. Nadrealiści z entuzjazmem powtarzali za Leninem, i umieścili to nawet w swoim *Małym słowniku nadrealizmu*: „Przyjdzie czas, kiedy publiczne toalety będą robione ze złota”. Zdanie to mogliby wykrzyzczyć i dadaiści, i nawet Apollinaire. Ale ja po raz pierwszy zobaczyłem kłamki i kurki od wanien ze złota w zeszłym roku, w Warszawie, w łazienkach nowych milionerów, a raczej miliarderów, szarej strefy radosnej prywatyzacji.

Chcemy nowych dźwięków  
nowych dźwięków, nowych dźwięków  
Chcemy spółgłosek bez samogłosek  
Spółgłosek które glucho pierdzą

Tak pisał Apollinaire w najlepszych tradycjach wulgaryzmów Ubu i zurychskich dadaistów. U Apollinaire'a nawet w późnych wierszach, kiedy odzywają się tony smutku i nostalgii za przeszłym i umarłym, jest jednak urzeczenie terażniejszością i nowością. Jak romantyczne mickiewiczowskie „Nowości potrząsa kwiatem”. Apollinaire, chociaż wczesny entuzjasta kubistów i Picassa, nie posłużył się nigdy, o ile wiem, słowem „awangarda”. Mówił raczej o *esprit nouveau*, nowym duchu, nowym widzeniu, nowym słuchu.

Ja co widziałem wojnę w Artylerii i Piechocie  
Raniony w głowę z czaszką trepanowaną pod chloroformem  
Który straciłem najlepszych przyjaciół w straszliwej bitwie  
Wiem o starym i nowym ile poszczególny człowiek może o tym wiedzieć  
I nie dbając dzisiaj o tę wojnę  
Między nami i dla nas przyjaciele moi  
Rozstrzygam ten długi spór tradycji i wynalazczości Porządku i Przygody  
[Prześliczna rudowłosa, przeł. Adam Ważyk]

*Cycki Terezjasza* (1917) są o cztery lata późniejsze od *Zwycięstwa nad Słońcem*. Różna jest i stylistyka, i środki teatralne tych dwóch prekursorskich spektakli w historii teatralnej awangardy. Ale te dwa odmiennie wydarzenia łączy ten sam powiew optymizmu. Terezjasz

zamieniony w kobietę rodzi w ciągu jednego popołudnia 4049 dzieci. Zachwycająca jest ta surrealistyczna precyzja. *Cycki Terezasza* były w wyludniającej się pod koniec wojny Francji propagandą rozrodzności, chyba nie całkowicie rabelsowską. Ale pół serio, czy drwiące – były wesołym spektaklem. Widziałem *Cycki Terezasza* w roku 1938, a może nawet na początku roku 1939, kiedy nagle się zbliżała nowa wojna. Spod sukni Terezasza, mężczyzny/kobiety wylatywały czerwone baloniki i unosiły się aż do plafonu teatru. Była to metafora w pełni wizualna i odnalazłem ją potem niespodziewanie w STS-ie i teatrzykach studenckich końca lat pięćdziesiątych.

Surrealizm już wkrótce po *Cyckach Terezasza* zaczynał być chmurny i głębinowy. „Au service de la révolution”, ta wizja rewolucji z leninowskiej stawała się trockistowska, i z marksistowskiej freudowska. Ale dalej odwoływała się do wyobraźni i chciała ją wszelkimi środkami rozjątrzyć...

W paryskim maju rewolty studenckiej w roku 1968 mury w całej Dzielnicy Łacińskiej pokryte zostały napisami: „Wyobraźnia do władzy”, „Wasze pożądanie to rzeczywistość” [„L’Imagination au Pouvoir!”, „Prenez vos désirs pour des réalités”]. Był to ostatni znak już umierającego surrealizmu. A może w tej rewolcie studenckiej był nagły pogląd anarchicznej „Awangardy” Krapotkina z połowy jeszcze XIX wieku.

4. Teatr Absurdu, któremu to zawołanie dał szybko Martin Esslin, powstał we Francji na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych: *Pokojówki* Genêta w reżyserii Jouveta najwcześniej, bo w 1947; pierwszy Ionesco *Lekcja* i *Łysa śpiewaczka* w 1950 i 1951, *Krzesta* w 1954. Ale przełomem było *Czekając na Godota* Becketta z paryską premierą w 1953. Z perspektywy obecnie już półwiecza wiemy, że po *Czekając na Godota* teatr albo tekst dramatyczny, który jest od razu teatrem, stał się czymś nowym. Jak po *Ulissiesie* powieść jest czymś innym niż była przed *Ulissesem* i jak po Fellinim film stał się czymś, czym nigdy nie był przedtem.

Teatr Becketta ma graficzną wyrazistość znaku. Jak w teatrach wschodnich i jak w wielkim balecie znaczące jest ostrzejsze i wyrazistsze od znaczonego, znaczące jest t r e ś c i ą. Jak w terminach Witkacego i w świecie Gombrowicza f o r m a.

Drzewo w pierwszym akcie jest drzewem, niczym innym; w akcie dru-

gim ma pięć albo sześć listków. Listki znaczą zmianę, ale czy czasu? Niekoniecznie: znaczą, że są na drzewie listki. Chłopak, który przychodzi z posłaniem od pana Godota — i w akcie drugim albo ponownie on sam albo jego brat — tyle wiemy, że przychodzi z poleceniem od pana Godota. Godot jest tylko Godotem, na którego przyjście czekają Vladimir i Estragon na rozstaju dróg.

Spektakl jest o czekaniu, ale czekanie nie znaczy nic więcej niż czekanie; trzy siostry u Czechowa czekają na wyjazd do Moskwy, ale u Becketta nie wiadomo nawet, czy „Moskwa” istnieje.

Przed wielu laty zabrano mnie z Tunisu autem na pustynię. Pod dwiema wątlymi palmami wśród piasków na objęcie oka czekało dwóch Arabów. Spytaliśmy, gdzie chcą, żeby ich podwieźć. Nigdzie. Potrząsnęli głowami. Czekali na „godota”. W parę tygodni po warszawskiej premierze *Czekając na Godota* doszły wiadomości o raporcie Chruszczowa o zbrodniach Stalina. Już wtedy wszyscy wiedzieli, że Vladimir i Estragon czekają na socjalizm. *Czekając na Godota* wydawało się długo teatrem absurdu, uwolnionym od realności paradygmatem powszechnej ludzkiej doli, ale w idiomie beckettowskim, w postaciach Vladimira i Estragona, którzy nienawidzą się i nie mogą się rozstać, bo czekają, odnaleźli się emigranci Mroźka w obskurnym berlińskim hotelu i homlessy Głowackiego na ławce w Tompkins Squar Park na dolnym Manhattanie. Idiom beckettowski okazał się zadziwiająco pojemny, i tym idiomem, tym systemem znaków, tym językiem przemawia teatr postmodernizmu.

Postmodernizmu? A więc gdzie jest cezura? Beckett, Ionesco, Genêt, czy to jeszcze modernizm, czy to jest to, co jest po? Podziały w historii dramatu, który jest od samego początku spektaklem, są pokręcone i wcale niełatwe. Pierwszą sztukę Genêta, *Pokojówki*, wystawił Jouvet; Barrault reżyserował *Nosorożca* Ionesco i *Pieszo w powietrzu* z Madeleine Renauld w roli Winnie. W jego reżyserii *Szczęśliwe dni* stały się przedstawieniem klasycznym. Klasycznym postmodernizmu? Nie wiem. Barrault zaczynał jako wielki mim w tradycji arlekinów *dell'arte* i francuskich Pierrotów, jak z obrazów Watteau. Za największe osiągnięcia reżyserskie Barrault uznaje się powszechnie jego Claudella. Jouvent związany był długo z Copeau, który zerwał z realizmem, ale choć był niewątpliwym nowatorem, nikt go nigdy nie wiązał z jakąkolwiek awangardą. Dzieje nowoczesnego teatru, już szczególnie francuskiego, są jak w słowach Apollinaire'a

nieprzerwanym ciągiem „tradycji i wynalazczości”, „Porządku i Przygody”.

W *Pokojówkach* i w *Balkonie* Genêta można usłyszeć patetyczne namiętności Racine’a; Beckett jest klasykiem współczesnego teatru, ale jego źródła sięgają aż do *Księgi Hioba*. Absurdalny komizm Ionesco odnaleźć można u Arystofanesa, a jego gry językowe w *Bliźniakach* Plauta.

O Ionesco, a już szczególnie o jego wczesnym teatrze, pisano, że jest o ograniczeniach języka, o niemożności porozumienia, o zastygłych nonsensach, które są powszechną mową. O absurdzie, który tkwi w samym języku. Ionesco zresztą sam w to uwierzył.

Ale nie potrzeba wcale odwoływać się do modelu komunikacji językowej Jakobsona o nadawcy, odbiorcy, kodzie i kanale, żeby dostrzec, że w sztukach Ionesco, w komunikatach wypowiedzianych przez małżeństwa Smithów i Martinów w *Łysej śpiewaczce* czy Uczennice i Profesora w *Lekcji* są dwaj odbiorcy, dwa kanały, dwa kody: scena i widownia. Śmiejemy się z dowcipów o wariatach, ponieważ nonsensy odbieramy znając sensy. Kiedy na scenie wskazówki zegara cofają się albo biegną jak szalone, wiemy, że nasze zegary powszechnej komunikacji pokazują minuty i godziny po kolei. I że „neohiszpańskiego” nie można tłumaczyć na hiszpański i odwrotnie. Sztuki Ionesco nie są o ograniczeniach języka, ale o jego bogactwie, gdzie zawarte są i wszystkie n o n / s e n s y sprzeczne z regułami języka i potocznym doświadczeniem, w którym zegary nie mogą wybijać każdej godziny trzystaście razy. Słońce to „ucięta szyja” — wiedzieli o tym poci, jeszcze na długo przed surrealizmem i dekonstrukcją.

A jednak na początku lat pięćdziesiątych zaczął się nie tylko nowy teatr, ale i myślenie o teatrze, co więcej przez osmozę z teatrem Becketta, Ionesco i Genêta upowszechnił się język, którym zaczęli się posługiwać i strukturaliści i fenomenolodzy, i na ostatek dekonstruktorzy. Tym nowym językiem zaczęły przemawiać „piwnice”, i paryskie, i nasza niezapomniana krakowska Piwnica pod Baranami. Z moją żoną w długiej podróży przedpotopową koleją z Kamiennego Potoku do Nowego Jorku często rozmawialiśmy i o n e s k a, odkrywając żmudnie i powoli, że skoro mieszkamy na tej samej ulicy i w tym samym domu i mamy syna i córkę o tych samych imionach, to możliwe, że jesteśmy małżeństwem. Ale myślę także, że Ionesco uwrażliwił nas na drętwą mowę „realnego socjalizmu”. Mowa trawa — to przecież *Lekcja* i *Łysa śpiewaczka*.

Dla młodego Michela Foucault paryska premiera *Czekając na Godota* była, jak napisał, „punktem zwrotnym w jego intelektualnym życiu”. A dla Alaina Robbe Grilleta „dramatyzacją filozofii Heideggera”. A więc jednak zaczynało się nowe.

5. Pozycja Brechta w teatrze i dramaturgii XX wieku, jego drugiej połowy i już na pewno trzeciego ćwierćwiecza jest może z naszej perspektywy mniej doniosła niż Becketta, Ionesco i Genêta, ale na pewno jego wpływ jest większy. W nierówny sposób i czasem pozostając ze sobą w sprzeczności splatają się u Brechta teorie, same dramaty i jego teatr. Jak Stanislawskiego Metoda, okrucieństwo i rytuały Artauda do dyskusji i praktyk postmodernistycznego teatru (nie lubię tego terminu, ale nie zawsze potrafię się bez niego obejść) weszło *v - e f f e c t*, alienacja i obcość. Ale uszło zdaje się uwadze, że Szklowski użył tego terminu — „udziwnienie” — pierwszy o teatrze Meyerholda. W grze aktorskiej dla Brechta był to postulat zimnego aktora, który nie utożsamia się z rolą i zimnego widza, który nie poddaje się teatralnej iluzji. Ale przejmująca Helena Weigel jako Matka Courage już zaprzeczyła tej doktrynie. Jest jeszcze inne rozumienie: „obcości”. Tekst, choćby najbardziej znany, właśnie wielki tekst, ma zostać „wyobcowany”, przepisany inaczej i na nowo.

Eric Bentley, pierwszy tłumacz Brechta na angielski i jednocześnie jego powiernik i oponent w latach berlińskich, zanotował: „Mówiłem do Brechta o twórczości. Brecht się zachnął, «Każdy potrafi być twórczy, wyzwaniem jest *p r z e p i s a n i e*»”. Roland Barthes, a trzeba nie zapominać, że swoje pierwsze opozycje strukturalne wyprowadzał z dramaturgii Brechta, podnosił, że czytanie, i to szczególnie arcydzieł, jest ich *p r z e p i s y w a n i e m*. I w tym czytaniu/przepisywaniu nadajemy tekstom nowe sensy albo je w nich odkrywamy. Myślę, że znaleźliśmy się już blisko dekonstrukcji.

Od samego początku aż do końca niemal wszystkie teksty Brechta — dramatyczne i ballady — są przepisywaniem cudzych tekstów, od Kiplinga do Szekspira i fabuł Kabuki: *Opera za trzy grosze* jest *p r z e p i s a n i e m* *Opery żebraczej* Graya. Przepisany z Szekspira jest jego *Koriolan*, z Sofoklesa — *Antygona*. Wiele takich przykładów można mnożyć... *P r z e p i s a n i e* jest potarciem tekstu innym tekstem albo nawet doświadczeniem współczesnym. Takie jest i odczytanie *Hamle-*

ta w *Kleines Organon* z roku 1948, w którym zawiązaniem dramatu jest atak Fortynbrasa na Polskę.

Może jest za wcześnie, by mówić o dekonstrukcji klasycznych tekstów bez Brechta, ale już na pewno sama scena, nie tylko scenografia, jeszcze na długo przed Berliner Ensemble poddana została dekonstrukcji. Gra pomiędzy iluzją realności i realnością iluzji, według błyskotliwej opozycji Northropa Frya, została w teatrze Brechta „zdekomponowana”: nie tylko pełne i niezmiennie białe światło na scenie od początku spektaklu do jego końca, które przecież było „realnością”, a nie uludą wschodów i zachodów. Miejsce tradycyjnej kurtyny, której podnoszenie i opadanie było sygnałem przejścia od realności sali do uludy spektaklu, zastąpiła pozioma lekka kurtynka, albo kurtynki na samej scenie, przez które aktorzy mogą łatwo przechodzić. Te powiewne kurtynki nie były iluzją zmian miejsc akcji. Jak w No i w teatrze szekspirowskim akcja działa się na niezmiennej scenie, która była realnością, a nie znakiem różnych „miejsz”.

W tej dekonstrukcji iluzji najistotniejsze znaczenie miały „songi”. Pierwszym sukcesem teatralnym Brechta, i może wciąż najtrwalszym, była *Opera za trzy grosze* – spektakl bulwarowy, „kulinarnego teatru” według późniejszych inwektyw Brechta. Ale iluzję teatralną przerywały songi. Kurt Weil odnowił muzykę niemiecką, zerwał z romantycznością operowych arii, w jego pieśniach wracały ostre intonacje, jakby prozaizmy; były to songi jak do śpiewania w kabarecie. Z płyt znamy jeszcze do dzisiaj wibrujący głos Lotty Lenyi, w którym brzmi i żałość, i pożądanie, czasami chrapliwy ton porzuconej ulicznicy. I nie ukrywana cielesność tego głosu, który długo drżał w krtani, i schodził wolno do piersi i do brzucha. Lenya w *Operze* grała Jenny, ale w songach „porzucała rolę” i śpiewała na proscenium wprost do sali.

Jak w kabarecie. Wedekind w swoich ostatnich latach w kabaretach monachijskich przepitym i chrapliwym głosem śpiewał cyniczne i prowokacyjne ballady. Wedekind był wzorem dla młodego Brechta. I nie tylko dla Brechta. Jego oddziaływanie na modernistyczny i postmodernistyczny teatr wydaje się ciągle niedocenione. (W *Kurce wodnej* Witkacego echa i zapożyczenia z *Lulu* są chyba zamierzone.) Dekonstrukcja, dekompozycja Brechta, i może najbardziej istotne złamanie teatralnej iluzji przez widoczne elementy kabaretu w jego spektaklach, które nawet nie są „operami”.

Nie jestem pewien, czy historycy modernizmu, a zwłaszcza jego oby-



czajów, języków i oczywiście teatrów, zwrócili dostateczną uwagę, że modernizm zaczął sam z siebie drwić w wulgaryzmach słowa i gestu, w prowokacji widzów, w degradacji wzniosłego i mieszczańskiego tabu w kabarecie. Myślę tutaj oczywiście nie tylko o dadaistach w Zurichu, ale o działających w tych samych niemal latach u końca pierwszej wojny światowej kabaretach monachijskich i berlińskich, w których ekspresjonizm uległ rozjątrzeniu. Jak z dada narodził się surrealizm i nawet może o wiele późniejsze happeningi, to niemieckie kabarety były szkołą młodego Brechta.

Od wspaniałych modeli spektaklów w Berliner Ensemble i od niegdyś uwodzących teorii teatru epickiego, czy później dialektycznego, żyźniejsze okazało się pisanie inaczej, p r z e p i s y w a n i e Szekspira, Marlowe'a, nawet Kiplinga. Intertekstualność, jak to się teraz uczenie nazywa, potarcie jednego tekstu przez inny i wszystkich przez w s p ó l c z e s n o ś ć. Od tej dekonstrukcji tekstów i dekonstrukcji teatralnej iluzji zaczyna się, o ile to słowo jeszcze coś znaczy, postmodernizm w teatrze.

W szkole Brechta terminował Konrad Swinarski, najbardziej twórczy z polskich reżyserów swojego pokolenia. Z alienacji, z wzajemnej o b c o ś c i, z realności elementów spektaklu: tekstu, gry, światła, songów i tego, co pozostało z maszyny teatralnej, z wyobcowania uludy z realności i realności z uludy wywodzi się teatr Wilsona i „oper” Johna Cage'a, w których „rzut kości nie obala nigdy przypadku”.