

Czterech aktorów we frakach. Cztery i biel. Kilka kluczyków: tów: krzesła, statywy do partytur, partytury, kamyceki, organki, zapalniczka. Siedzący na zewnątrz inspicjent z magnetofonem. Proste, najprostsze oświetlenie.

Równie prosta sytuacja. Czterech aktorów w roli kwartetu smyczkowego. Mają razem wykonać utwór o charakterze teatralno-muzycznym. Składający się z ciągu dość swobodnie powiązanych ze sobą scen, z których każda dotyczy innego aspektu egzystencji artysty i egzystencji sztuki. Oba plany bez przerwy przenikają się nawzajem. Wykluczają. Potwierdzają. Gryzą i uzupełniają. Jak w malarskich autoportretach. Gdzie każdy z obrazów jest swoistą spowiedzią, wyznaniem artysty o sobie i swoim sposobie istnienia wobec świata przy pomocy swojej sztuki i swego widzenia świata...

W „Kwartecie” aktorzy są takimi właśnie twórcami. Każdy z nich znajduje się w sytuacji współczesnego artysty. Ma swoje widzenie sztuki i świata. Podlega naturalnym ciśnieniom z zewnątrz. Jest uwarunkowany swoimi pragnieniami, tęsknotami i kompleksami. Każdy ma inne hobby: jeden sport, inny alkohol, jeszcze inny dziewczyny czy karty. Każdy ma inny temperament. Rozmaite sytuacje, w których znajdują się w „Kwartecie”, mogą im określać się wobec partnerów i wobec siebie. Poruszają na skonfrontowanie swoich odczuć z odczuciami innych. Ale nie tylko odczuć. Także przemyśleń, wspomnień czy wyobrażeń. Każdy gra o swoje, ale razem z trójką pozostałych. Powstają sytuacje groteskowe, zabawne, absurdalne, nieprawdopodobne niekiedy. Aktorzy, wykorzystując wszystkie swoje możliwości w ramach nakreślonych przez autora i reżysera, stają się kłownami i pajacami, gimnastykami i groteskowym aktorem; w ich wykonaniu absurdalne monologi o rozwiązywaniu krzyżówki, teście na spikera telewizyjnego czy nauce języka okazują zmieniają się w sarkastyczne portrety współczesnych inteligentów, a scena, gdzie po lirycznych i pełnych melancholii opowiadaniach o człowieku fascynującym swoją nieprzejętą poddają się biernie człowiekowi prymitywnemu i nieciekawemu, nabiera wymowy raczej niewesołej. By dojść wreszcie do finału, w którym pada bodaj najważniejsze zdanie w „Kwartecie”: najważniejsza jest intencja...

Od intencji bowiem zdaje się zależeć, czy aktorzy grający w „Kwartecie” są jedynie bliznami zasługującymi na pobłażliwość i oklaski, czy też ich istnienie sceniczne jest obok drwiny i zabawy także apoteozą sztuki i jej możliwości. Apoteozą wynikającą z istoty aktorstwa w „Kwartecie dla czterech aktorów”.

Historia „Kwartetu” jest jednym z najciekawszych przejawów trwania sztuki teatralnej w polskim teatrze współczesnym. „Kwartet dla czterech aktorów” został napisany w 1966 roku przez Bogusława Schaeffera jako scenariusz dla teatru instrumentalnego, takiego, jakim wówczas był prowadzony przez Adama Kaczyńskiego zespół MW-2. Pierwsza wersja „Kwartetu” miała zatem charakter koncertowy, aktorzy: Jan Peszek, Andrzej Kiere, Zygmunt Józefczak i Mikołaj Grabowski czytali tekst z partytur, fragmenty improwizacji miały charakter o wiele bardziej zbliżony do improwizacji muzycznych; brak części „Sny o Schäfferze” według Eugène Ionesco lokowały „Kwartet”, a raczej jego pierwszą wersję (MW-2) w gatunku, który — jako awangarda muzyczna — bardziej znany był koneserom muzyki współczesnej niż widzom teatralnym. Wersja ta, przy jednoosobowej zmianie w obsadzie (Zygmunta Józefczaka zastąpił Andrzej Grabowski), istnieje zresztą do dziś.

24 lutego 1979 roku w łódzkim Teatrze im. Jaracza odbyła się premiera tzw. I wersji teatralnej „Kwartetu”. Określone zostały w nim postacie. I Skrzypek, II Skrzypek, Altowiolista, Wiolonczelista. Na małej scenie Teatru im. Jaracza reżyser Mikołaj Grabowski zdecydował się na scenografię, będącą iluzją sali koncertowej (scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych) i muzykę: cztery fragmenty muzyki Bogusława Schaeffera i w finale, jako kontrapunkt, Kwartet smyczkowy Es-dur „Harfenquartett” Ludwiga van Beethovena. Wystąpili: Jacek Chmielnik, Wojciech Drożyński, Bogusław Semotłuk i Paweł Kruk. W wersji tej pojawiła się scena „Trzech snów o Schäfferze”. W porównaniu z poprzednią wersją, spektakl zyskał przede wszystkim na teatralności. Przestał być teatrem instrumentalnym. Stał się spektaklem, w którym aktorzy grają sytuację w jakiej znajdują się muzycy podczas koncertu. Tekst interpretowany scenicznie stanowił pretekst dla wielu improwizacji aktorskich, wśród których szczególnego znaczenia nabrała scena chóru.

W rok później powstała II wersja teatralna. Na miejsce Wojciecha Drożyńskiego i Bogusława Semotłuka weszli dwaj „emwudowcy” Janusz Peszek i Andrzej Kiere. Reżyser ograniczył rolę muzyki i scenografii; spektakl stał się bardziej otwarty i ekspresjonistyczny zarazem. Ogromną rolę w tej wersji odegrało aktorstwo Janusza Peszka. Świetny współtwórca Schaefferowskiego „Scenariusza dla nie istniejącego, ale możliwego aktora instrumentalnego”, jeden z najstarszych „emwudowców”, awangardowe doświadczenia teatru instrumentalnego z lat 60-tych w sposób żywy i fascynujący potrafił spozycykować na gruncie swego aktorstwa. Wzboğacił je w inwencję twórczą, lekkość improwizacji i własne doświadczenia intelektualne. Peszek był w wersji teatralnej „Kwartetu” tym aktorem który narzucał całemu spektaklowi i nieustannie podnosił grającym z nim partnerom poprzeczkę. Odrzucając nieustannie to wszystko, co już sprawdziło się, co obrastało sztaampą i rutyną, proponował wciąż nowe, coraz trudniejsze aktorskie rozwiązania. Dzięki czemu, grany przez kilka lat w Łodzi „Kwartet” nie miał czasu na przestożenie się w to, co na ogół grozi najlepszym nawet przedstawieniom teatralnym: powolne umieranie...

15 września 1981 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu, którego dyrektorem i kierownikiem artystycznym został Mikołaj Grabowski, odbyła się premiera III wersji teatralnej „Kwartetu”. W składzie: Jacek Chmielnik (I Skrzypek), Bogdan Słomiński (II Skrzypek), Janusz Łagodziński (Altowiolista) i Janusz Peszek (Wiolonczelista). W wersji tej (najbardziej oszczędnej jeśli chodzi o „inwencje”) rozrósł się materiał improwizacyjny, który reżyser niemal bez ograniczeń zostawił w gestii aktorów. Jacek Chmielnik, aktor o dużej inwencji intelektualnej, przekorze i uległości piętrzenia nowych, najbardziej absurdalnych skojarzeń przydał „Kwartetowi” cechy kabaretu politycznego w najlepszym pojętym sensie. Bogdan Słomiński wniósł dynamikę i me- sarkastyczny dowcip, a Janusz Łagodziński błyskotliwość

1
Sztuka jako gra, w najszerszym, obecnym w dwudziestowiecznej refleksji sensie terminu, wchłaniającym zarówno anarchiczną bliznadę, jak i krystaliczne konstrukcje intelektu — taka forma narzuca się chyba najmocniej w obcowaniu z Kwartetem. Ale reguły tej gry, a także tożsamość jej uczestników (od autora poczynając, na konkretnych widzach kończąc) wydają się chwiejne, niepewne. Nie zmienia tego odczucia autokomentarz Schaeffera, będący nie tyle wyjaśnieniem Kwartetu, ile jeszcze jednym wymiarem wspomnianej gry.

Brak jej reguł, zmuszający odbiorcę do szczególnej aktywności estetycznej, może wynikać z samej struktury dzieła, budującego jakąś anty-normę, normę negatywną, rozpoznawalną w zestawieniu z zastanymi zbiorami zasad. Ale może się też łączyć z radykalną przemianą kontekstu, w którym pojawia się dzieło. Przemiana, naruszająca także wewnętrzną hierarchię jego elementów. W przypadku Kwartetu istotniejszy wydaje się ów drugi moment, to znaczy fakt, że oglądane dzisiaj zdarzenie? „epoki”? sytuuje się w zupełnie innym miejscu niż to, które przeznaczył mu niegdyś autor.

2.

Pierwotne usytuowanie Kwartetu jest dość oczywiste. Miał on zaistnieć wobec klasycznych reguł tworzenia, wykonywania i odbioru muzyki — a zarazem związany był z ideologią sztuki awangardowej. Zawarte w nim pytanie o granice muzyki, łączyło się ściśle z zasadami agresji i prowokacji estetycznej...

W teatralnej wersji Kwartetu (mówię wyłącznie o inscenizacji krakowskiej) wspomniane aspekty zmieniły sens, albo wręcz zniknęły... Przede wszystkim: przeniesiony w przestrzeń teatru Kwartet zmienił tożsamość swej materii, z faktu muzycznego (apodyktycznego wobec reguł wykonywania muzyki) stał się faktem teatralnym. Zmieniło to radykalnie sens działań aktorskich:

w wersji muzycznej były one przede wszystkim przekroczeniem reguł, w teatrze są faktem nie wymagającym specjalnych uzasadnień. Prowokacja estetyczna zostaje tu więc radykalnie osłabiona. Zresztą: czy taka prowokacja jest dzisiaj jakąś autonomiczną wartością? Pytanie takie wydaje się sensowne, gdyż obok zmiany materii Kwartetu zmieniła się też sytuacja awangardy, z którą był on niegdyś związany. Mówiąc w dużym (i pewno niesprawiedliwym) skrócie: podstawowe idee awangardy lat 60-tych są dziś w dużej mierze sprawą historii. Burzenie reguł, gdy nie ma jednolitego kanonu estetycznego, wymierzanie kolejnych policzków powszechnemu (?) gustowi, wymyślanie publiczności, która dawno się do tego przyzwyczaiła — wszystko to stało się estetycznym gestem... Nie, dzisiejszy czas nie jest zbyt przychylny dla awangardy — i nie warto wpisywać w Kwartet awangardowego klucza, bo niewiele on dziś da...

3.

Skąd zatem bierze się dziś wewnętrzna siła Kwartetu? Z roli, jaką w konstrukcji tego zdarzenia mają aktorzy. Z ich sytuacji wobec przekazywanych treści, wobec autora i reżysera, wobec publiczności. Oczywiście: niezwykle ważną rolę przyznaje aktorom już pierwotny scenariusz Schaeffera, nieprzypadkowo nazywający postaci imionami konkretnych wykonawców i zostawiający im duży margines na improwizację. W wersji teatralnej ów proces oddawania głosu aktorom — jako postaciom, ale także jako osobom, które poprzez swoje działania powołują do istnienia dzieło (a więc: potencjalną wartość) ma o wiele szerszy zasięg. Tekst Schaeffera staje się tutaj pretekstem, pojawienie się ponad nim czy na jego przedłużeniu — sensu, jest wynikiem własnego, osobistego ryzyka aktora. Ryzyka podejmowanego za każdym razem od nowa. Mógłby ktoś powiedzieć, że (w pewnym przynajmniej stopniu) jest to sytuacja normalna. To prawda — rzadko jednak zostaje ona tak silnie stematyzowana i tak mocno unaoczniona. Kwartet — widać to dziś wyraźnie — jest dość ściśle spokrewniony ze sztuką autotematyczną, badającą swoje własne granice i sposób istnienia w świecie. Jego głównym tematem jest pytanie o możliwość dotarcia poprzez amorfie, belkot, próżnię wartości, nudę i bezsens co-

dzienności, uprzedmiotowiającej człowieka — do jakiegoś innego porządku, symbolizowanego poprzez odzywający się w finale motywu Beethovena. To przedarcie w przestrzeń wartości nie jest jednak w żadnej części Kwartetu dane bezpośrednio: autor nie daje aktorom słowa, które by dźwigało taki sens, a tylko słowo, które sens utraciło. Daje im więc sytuację braku czegoś. Ich zdaniem jest takie jej przekształcenie, takie zaryzykowanie sobą wobec świata, które te negatywność zmieni w pozytywność... Wynik jest jednak niepewny, odsłonięcie sensu za każdym razem (podobnie po kilkakrotnym obejrzeniu Kwartetu) inne, unaczyniające odmienne perspektywy sztuki i rzeczywistości. I może dlatego warto ryzyka widza, który zechce podjąć grę, domyślić to, co Kwartet daje do myślenia...

MARIAN STALA

B3a