

Dramat polski / Reaktywacja

Antologia
wstępów
historycznoliterackich

I

Tomy 1-10:

**Stanisław Grochowiak, Mieczysław Piotrowski,
Janusz Krasiński, Anna Świrszczyńska,
Ireneusz Iredyński, Bogusław Schaeffer,
Marian Pankowski, Roman Brandstaetter,
Jarosław Marek Rymkiewicz,
Władysław Terlecki**

Dramat polski / Reaktywacja

Antologia wstępów historycznoliterackich | część I

Materiały Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym IBL PAN

Recenzent antologii: dr Jarosław Cymerman

Redaktorzy naukowci tomów dramatów z serii „Dramat Polski. Reaktywacja”:
Artur Grabowski, Jacek Kopciński

Eseje wstępne do poszczególnych tomów z serii „Dramat Polski. Reaktywacja” powstały jako prace naukowe finansowane w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2012–2016, nr projektu 11H 11 026780



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Redaktor prowadzący antologii: Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska
Skład i łamanie antologii: Agnieszka Malicka

Warszawa 2020

ISBN 978-83-66448-71-1

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2020



**DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA**

Od redakcji

Antologia (część I) składa się ze wstępów historycznoliterackich do tomów 1–10 z serii „Dramat Polski. Reaktywacja”, ukazujących się w Wydawnictwie Instytutu Badań Literackich PAN w latach 2012–2016. Przedmiotem prezentowanych esejów jest dramatopisarstwo: Stanisława Grochowiaka, Mieczysława Piotrowskiego, Janusza Krasieńskiego, Anny Świrszczyńskiej, Ireneusza Iredeńskiego, Bogusława Schaeffera, Mariana Pankowskiego, Romana Brandstaettera, Jarosława Marka Rymkiewicza, Władysława Terleckiego. Każdy wstęp otrzymał dodatkową stronę tytułową z metryczką odsyłającą do konkretnego tomu dramatów.

Spis treści

- 6 Anna R. Burzyńska
Na głosy. Dramaturgia Stanisława Grochowiaka
- 30 Adam Wiedemann
*Ponad wszelką współczesność.
Dramaty Mieczysława Piotrowskiego*
- 72 Wanda Zwinogrodzka
Stan zagrożenia. Dramaturgia Janusza Krasińskiego
- 96 Ewa Guderian-Czaplińska
*Teoria (i praktyka) śmiechu.
Dramaty Anny Świrszczyńskiej*
- 130 Zbigniew Majchrowski
*„Po co to całe okrucieństwo?”
Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*
- 156 Artur Grabowski
Bogusława Schaeffera dramatyzowanie teatru
- 192 Tomasz Chomiszczak
*„Rozróby” w „królestwach”. Ład i nieporządek w teatralnym
uniwersum Mariana Pankowskiego*
- 226 Tamara Trojanowska
Teatr odwagi. Dramaturgia Romana Brandstaettera
- 258 Tomasz Bocheński
Jak ożyć dzięki naszym zmarłym, czyli dramaty Rymkiewicza
- 288 Ewa Wąchocka
Po co nam historia? Dramaturgia Władysława Terleckiego

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 6-28



Na głosy

Dramaturgia

Stanisława Grochowiaka

Anna R. Burzyńska

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.1

Wstęp do tomu:

Stanisław Grochowiak

Lęki poranne. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2012

Wszystko, co robię w poezji lub w prozie, ma być zapisem dziejów własnej myśli. Cieszę się, że ten ton osobistego zwierzenia nie ominął również moich form dialogowych. *Rzeczy na głosy* są moim pamiętnikiem politycznym nawet tam, gdzie na scenie pojawiają się starcy w szpitalnych szlafrokach lub cienie z dawno zamierchłej, narodowej legendy. *Rzeczy na głosy* nie są zbiorem dramatów; teatr – z całą jego maszyną – pozostanie długo dla mnie kuszącą, ale niebezpieczną tajemnicą. Są to istotnie rzeczy na głosy: drastyczne problemy mojej współczesności, które – dlatego że są aż tak zmienne, aż tak kontrowersyjne – usiłowałem wyrazić w formie dialogu¹

– pisał Stanisław Grochowiak na okładce pierwszego zbioru swoich dramatów. Deklaracja ta jest świadectwem niepewności, z jaką, uważający się przede wszystkim za poetę, twórca oddawał do rąk odbiorców swoje (przeznaczone raczej dla radia niż na scenę) sztuki, a równocześnie wyznaniem wiary w siłę głosu – nie słowa pisanego, lecz właśnie głosu rozumianego jako zupełnie odrębny fenomen. W przytoczonym tekście odbija się też charakterystyczny dla całej twórczości Grochowiaka dualizm: podział na to, co wewnątrz, i to, co na zewnątrz, na teatr świata, w którym artysta ze szczególną uwagą przyglądał się będzie osobom wykluczonym: kobietom, starcom, ludziom chorym, opozycjonistom, i na teatr jaźni, *theatrum mentis* pękniętego „ja”.

1. S. Grochowiak: tekst na skrzydełkach obwoluty tomu. W: Tegoż: *Rzeczy na głosy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1966.

Twórczość urodzonego w 1934 roku artysty uznać można za modelową dla całego pokolenia „Współczesności”, którego był jeśli nie najwybitniejszym, to na pewno najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem. Generacja ta przepracowywała traumę wojny i czasów stalinizmu w bardzo szczególny sposób. Charakterystyczna dla tego pokolenia jest mianowicie dociekliwa, sceptyczna, wolna od ideologicznych zafalszowań obserwacja z jednej strony „ja” – uznanego (iście po kartezjańsku) za jedyny pewnik w zmiennym świecie, a więc podmiotu, który staje się medium postrzegania rzeczywistości, z drugiej strony zaś świata – traktowanego jako „*theatrum do działań*” tegoż podmiotu, a więc otaczającej go, zmiennej i pełnej dramatycznych antynomii rzeczywistości we wszystkich jej przejawach: od pogrzebacza po warszawską ulicę.

Liryczne „ja” Grochowiak dopuści do głosu w swojej twórczości poetyckiej, na tym polu odnosząc największe sukcesy artystyczne; chęć zobiektywizowania i uporządkowania otaczającej go rzeczywistości popchnie artystę jednak w kierunku prozy (którą uprawiać będzie jedynie do trzydziestego roku życia), pracy redaktora kolejnych czasopism kulturalnych oraz krytyka (recenzował będzie teksty literackie, filmy, malarstwo). Uprawiana od dziecka aż do śmierci twórczość dramatyczna (obejmująca również słuchowiska i scenariusze filmowe) plasować się będzie gdzieś na przecięciu tych dwóch dróg, choć sam autor umieszczał ją bliżej liryki: „Proces pisania wiersza i dramatu [...] to po prostu przyjemność zaprzeczania samemu sobie, rozważania różnych racji lub różnych stanowisk wobec opisywanej sytuacji czy też przedmiotu”² – mówił w jednym z wywiadów.

Przyjemność i potrzeba pisania, ale też niewątpliwie duże zapotrzebowanie ze strony radia, telewizji i sceny na nowe teksty zaowocowały obszernym dorobkiem dramatycznym: w wersji drukowanej, maszynopisach i rękopisach zachowało się ponad sześćdziesiąt kompletnych i nieukończonych sztuk Grochowiaka³, o bardzo różnym charakterze, tematyce i stylu.

2. *Rygor i tajemnica*. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem. W: Z. Taranienko: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1986, s. 443.
3. Por. A.R. Burzyńska: *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2011, s. 369–371.

Kto miał zaszczyt poznać wziętych dramaturgów, ten wie coś niecoś o zewnętrznej pysze połączonej z wewnętrzną uległością, oportunistycznym wóbec mód literackich, ze skłonnością do naśladowania, nie spotykaną w tym stopniu na żadnym innym terenie literatury⁴

– pisał artysta, choć sam nie był bynajmniej wolny od owej „skłonności do naśladowania”. Inaczej niż rozbijający formułę dramatu Tadeusz Różewicz, który (także jako poeta) miał szczególną skłonność do stylizacji, pastiszu i burleski, Grochowiak będzie bawić się konwencjami, „przedrzeźniać” reguły rządzące dramatem i teatralnym widowiskiem (krańcowym przejawem tej skłonności do imitacji jest zabawna sztuka *Hrabina Sowa Bosonoga-Cejłońska, czyli mumia w Badewannie (tragedyjka w jednym akcie)* – żart literacki bardzo przekonująco „udający” nieznaną sztukę Witkacego). Jak zauważyła Marta Piwińska, autor *Okapi* ostentacyjnie:

przyjął wszelkie reguły i „konwencje” tradycyjnego dramatu [...]. Zaakceptował je i przestrzegał rygorystycznie, dla każdej ze swoich sztuk dobierając zresztą nieco inne, ale zawsze dość jasno określone wzory stylizacyjne⁵.

Sofokles i Szekspir, Słowacki i Norwid, Czechow, Ibsen i Strindberg, Kruczkowski i Szaniawski, Claudel i Eliot z ich dramatem poetyckim, Błok i Majakowski jako awangardowi eksperymentatorzy, Jarry ze swoją groteską, Witkiewicz, Sartre i Ionesco – wszyscy ci tak krańcowo różni autorzy dostarczyli Grochowiakowi wzorców stylizacyjnych. Stąd tak ogromne zróżnicowanie tej twórczości. Jacek Łukasiewicz⁶ podzielił ją na dwie główne grupy: nurt groteskowo-komediowy (*Król IV, Okapi, Kaprysy Łazarza*) i nurt realistyczny, przy czym utwory należące do drugiego z nich mają z reguły wyraźny rys tragiczny (*Chłopcy, Łęki poranne, Po tamtej stronie światec, Dulle Griet*). Bardziej szczegółowe kategorie zaproponował Lesław Eustachiewicz:

Dramaturgia Grochowiaka zaczęła się od schematyzmu (*Szachy*), przesunęła szybko w stronę surowego, tragicznego realizmu

4. S. Grochowiak: *Moi drodzy chłopcy*. „Poezja” 1977 nr 2, s. 35.

5. M. Piwińska: *O dramatach Grochowiaka – suplement*. „Dialog” 1965 nr 2, s. 105.

6. Zob. J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000, s. XLV–XLVI i nast.

(*Partita na instrument drewniany, Księżyc*), eksperymentowała w zakresie czystej formy groteskowej (*Szachy*) i analizy psychologicznej (*Lęki poranne*), przechodziła od farsy z refleksyjnymi podtekstami (*Okapi*) do teatru okrucieństwa i szaleństwa (*Dulle Griet*)⁷.

Z kolei Leszek Żuliński kanon dramaturgiczny Grochowiaka podzielił na trzy główne grupy: teksty będące rodzajem teatralnej zabawy na pograniczu realizmu i scenicznego eksperymentu (*Dzień orderu, Lęki poranne, Okapi, Król IV*), sztuki obyczajowo-satyryczne o wyraźnym, choć niejednoznacznym zacięciu komediowym (*Kaprysy Łazarza, Z głębokiej otchłani wołam, Chłopcy*) oraz dramaty wojenne (*Partita na instrument drewniany, Po tamtej stronie światec, Szachy, Wergili*)⁸.

W przypadku dokonań dramaturgicznych Grochowiaka trudno więc mówić o konsekwentnym, linearnym rozwoju stylu literackiego – cechą jego trwającej zaledwie niecałe trzy dekady działalności literackiej jest wielotorowość i różnorodność poszukiwań, nie zaś konsekwentny postęp na z góry obranej drodze rozwoju. Charakterystyczny dla tej twórczości jest fakt, że umowne są tu wszelkie podziały, nie tylko wewnętrzne (na przykład groteski pisał Grochowiak i na początku, i u schyłku swojej twórczości), ale też zewnętrzne. Autor *Szachów* nieustająco dokonywał będzie bowiem gestu autotranslacji, przerabiając opowiadania na sztuki, te z kolei na słuchowiska lub scenariusze filmowe (najlepszym przykładem przepisany na każdy z tych rodzajów *Księżyc*) i podejmował te same tematy w poezji, prozie i sztukach. Choć tak mocno osadzony w historycznym konkrety, dorobek Grochowiaka powinno się więc czytać raczej synchronicznie niż diachronicznie. Jako rodzaj arcydramatu autorskiej jaźni, w którym rozbrzmiewa polifonia głosów epickich, lirycznych i dramatycznych – wedle słów samego artysty wyznającego, że: „Proces pisania wiersza i dramatu [...] to po prostu przyjemność zaprzeczania samemu sobie, rozważania różnych racji lub różnych stanowisk wobec opisywanej sytuacji czy też przedmiotu”⁹.

7. L. Eustachiewicz: *Dramaturgia współczesna 1945–1980*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1985, s. 149–150.

8. L. Żuliński, *Grochowiak schodzi ze sceny*. „Wiadomości Kulturalne” 1996 nr 35 (119).

9. *Rygor i tajemnica...*, dz. cyt., s. 443.

Potęga świadomości

Tym, co spaja wszystkie, tak różne formalnie utwory Grochowiaka, jest ich nadrzędna problematyka – taka sama w dramatach i prozie, jak w liryce, i przez krytyków poezji najcelniej określona.

Oto jedna ze spraw głównych Grochowiaka: miejsce człowieka na ziemi, jego miejsce wśród świata przedmiotów i zwierząt, jego prawo do chluby i wstydu, odkrywanie podobieństw i odrębności, sprawa męstwa i godności, które usprawiedliwiać mają przywilej panowania i górowania nad resztą świata ożywionego i nieożywionego¹⁰

– pisała Julia Hartwig o tomie *Rozbieranie do snu*, Jan Błoński zaś tak podsumowywał strategię liryczną autora tegoż zbioru:

Zatracić się w śmierci, brzydocie i cierpieniu, ale na śmieszno, pozbawiając się pociechy tragiczności... Oczywiście, jest tu (nieuchronne) literackie oszustwo: godność człowieka zostaje mimo wszystko uratowana, ponieważ nawet dzieło zniszczenia nie przestaje być D z i e ł e m: świadczy o potędze świadomości, o autentyczności, z jaką przeżywa się własny los. [...] Chwała żebrakom – powiada; chwała obolałym błaznom, którzy na własnym nieszczęściu suchej nitki nie chcą pozostawić¹¹.

Bohater Grochowiaka, jeśli szukać filozoficznych składników jego osoby, wydaje się w połowie ulepiony z dualistycznego augustynizmu i myśli ukochanego przez poetę baroku (wiedzie „wojnę z szatanem, światem i ciałem”), w połowie z równie ważnej dla niego filozofii egzystencjalizmu (jedyne język, którym Grochowiak biegle władał, to francuski; poza tym lewicująca myśl francuska cieszyła się wówczas w Polsce powodzeniem wśród artystów, a zarazem akceptacją władz), gdzie wina okazuje się nieodłącznym atrybutem życia człowieka jako takiego, niezależnie od jego działań, walka zaś jest koniecznością, lecz musi skończyć się przegraną – śmiercią. W swoich kolejnych sztukach pokazywał więc będzie bohaterów, którzy toczą walką z wrogiem, wykluczającym ich światem, a zarazem zmagają

10. J. Hartwig: „*Rozbieranie do snu*”. „Nowe Książki” 1960 nr 10, s. 596.

11. J. Błoński: *Fetyszysta brzydoty*. W: Tegoż: *Zmiana warty*. Warszawa: PIW 1961, s. 85.

się z własną biologią, starzeniem się, chorobą, a także z nieustającym lękiem – traktowanym przez artystę raczej somatycznie niż psychologicznie. To agon prowadzony przez wykluczonych, którego stawką jest tożsamość negocjowana w walce ze społeczeństwem i z obowiązującymi ideologiami, z mechanizmami historii lub prawami natury, wreszcie z własnym strachem, bólem i słabością.

Pierwsze dojrzałe dramaty Grochowiaka – niepublikowane utwory *Pochód albo Inteligencji* (powstały w 1953 roku), *Chamy*, *Aluzje* – to jeszcze „pamiętnik polityczny” w czystej postaci, raczej ćwiczenia w układaniu dialogu Grochowiaka-prozaika niż teksty pisane z myślą o specyfice teatralnego medium: sztuki, w których bunt przeciwko rzeczywistości ma wprawdzie osobisty charakter (w większości z nich znaleźć można bohatera pełniącego funkcję *porte-parole* autora: młodego chłopaka o artystycznych ambicjach, który walczy z zakłamaniami świata generacji rodziców; taka figura pojawia się w wielu ówczesnie powstałych opowiadaniach późniejszego autora *Chłopców*), jednak wykorzystywana w nich taktyka zderzania ze sobą „inteligentów” i „chamów” odsłania inspirację popularną w tym okresie na łamach pism kulturalnych twórczością satyryczną (a także opowiadaniem i sztukami Sławomira Mrożka). Z tych pierwszych prób wyrosną jednak później teksty, które oryginalnie kojarzyć będą „gazetowy”, sprawozdawczy realizm z wymiarem symbolicznym: *Dzień orderu*, który z opowieści o zmianie generacyjnej w prowincjonalnej fabryce urasta do rozmiarów ibsenowskiej paraboli, *W popiół płodna*, gdzie opowieść o przesiedleńcach zasiedlających tzw. Ziemię Odzyskane wpisana zostaje w mityczne koło przemian pór roku, a także *Z głębokiej otchłani wołam* – satyra na dewotkę przeobrażająca się stopniowo w rozprawę o wierze, grzechu i wolności. Choć sami bohaterowie nie są tego jeszcze świadomi, okazują się mimowolnie uczestniczyć w innym porządku bytowym niż ich ciała; chwile zetknięcia z rzeczywistością pozaempiryczną stają się dla nich momentami iluminacji.

Stosunkowo wcześniej znacznie również Grochowiak eksperymentował z dramatem biograficznym; od połowy lat pięćdziesiątych aż do śmierci powracał będzie do kilku interesujących go postaci: króla Zygmunta Augusta, Cypriana Kamila Norwida, Zygmunta Krasińskiego, Janusza Korczaka. Żaden z tych tekstów nie zachował się w całości,

jednak ich lektura jest interesującym doświadczeniem. Świadome anachronizmy (u autora znakomicie posługującego się stylizacją, a zwłaszcza archaizacją) i śmiałe wydobywanie autobiograficznego tonu (zwłaszcza widoczne w opowieściach o Norwidzie) świadczą o tym, że Grochowiaka nie interesowała historyczna rekonstrukcja, lecz raczej prawda o zmienności ludzkiej psychiki, „wielowykładalności” motywacji i zachowań. Interesowała go tożsamość artysty i człowieka, „struktura duszy kulturalnej” – jak określał ten rodzaj biografizmu Stanisław Brzozowski.

Z biograficznego konkrety, a mianowicie opowieści o losach Stanisława Żyżkowskiego, poety i satyryka piszącego dla „Kołców”, wyrasta również najsłynniejsza, najczęściej wystawiana sztuka Grochowiaka: *Chłopcy*. Jej bohaterami są staruszkowie w domu starców; schorowani, niedołążni, samotni, traktowani przez opresyjne społeczeństwo (symbolicznie upostaciowane w bezwzględnych pielęgniarzach) jak dzieci, próbują przekuć swoją słabość w siłę. Stają się anarchicznymi „chłopcami”, w karnawałowym żywiole zabawy wywracającymi na opak porządek rzeczywistości. Tworzą własny fikcyjny świat, w którym to oni narzucają prawa – nie są już ludźmi zepchniętymi na margines, ale wtajemniczonymi „spiskowcami”. Z błazeństwa czynią tarczę przeciw bezwzględnemu światu i przeciw śmierci (podobnie będzie postępował sowizdrzalski bohater *Kaprysów Łazarza*), afirmują życie i wolność, pielęgnują „harcerskie” cnoty: odwagę, sprawiedliwość, lojalność, solidarność. Jacek Łukasiewicz pisał:

Chłopcy są dramatem o wolności rozgrywającym się w domu starców. Jest to wolność cząstkowa, czy nawet pozorna. Wolność nie rzeczywista, ale odgrywana. Grają więc „chłopcy” na przekór niechcącym respektować takiej gry zakonnikom, na przekór swojej przeszłości, na przekór własnej i krótkiej przyszłości. Cała zabawowość chłopców polega na heroicznym nieprzyjmowaniu do wiadomości własnej sytuacji. Są uwięzieni w przytułku, ale skoro nie mogą na to nic poradzić, winni żyć zwyczajnie, do końca wierni zasadom, jakie im w dawniejszym życiu przyświecały, takim swoim społecznym postaciom, jakie stanowiły i stanowią przedmiot ich dumy wobec innych. „Chłopcy” przebywają w warunkach sztucznych, ale pokazują,

że zabawowość jest cechą każdego zinstytucjonalizowanego życia społecznego, demaskują jego umowność, „niepowagę”, gdyż o rzeczywistej powadze stanowi liczenie się z perspektywą eschatologiczną¹².

Nie bez powodu Grochowiak określił tę sztukę jako „próbę dramatu heroicznego” – to nie komedia ani farsa, lecz próba odnowienia tragicznej formuły „w nowych dekoracjach”: opowieść o herosach, którzy rzucają wyzwanie bezlitosnym bogom, szydzą ze ślepego losu, ocalają ludzką godność i niezależność.

„Próbami dramatu heroicznego” będą również teksty poświęcone wydarzeniom historycznym: głównie II wojnie światowej, ale też wojnie bolszewickiej (*Księżyc*) i współczesnemu konfliktowi francusko-algierskiemu (*Mniej wari*). Grochowiak okazuje się autorem niezwykle współczesnym w sposobie ujmowania przeszłości. W jego sztukach historia nie jest zbiorem dat, nazwisk i faktów, lecz domeną osobistego doświadczenia, z którą ściśle wiąże się kwestia mechanizmów pamięci, a także doznania utraty i lęku. Wojna jest przede wszystkim zdarzeniem psychicznym i moralnym. Dlatego opowieść o wydarzeniach w Algierii snuł będzie – wedle didaskaliów – „Głos pełen namysłu, pauz, nieufności do wypowiedzanych sformułowań”. W innych dramatach poświęconych wojnie Grochowiak odwoływał się będzie z kolei do demonstracyjnie sztucznej formuły, której podporządkuje niepodważalnie realistyczne elementy opowieści, autentyczne daty i fakty.

Jego pierwszy wystawiony tekst – nieco witkacowskie *Szachy* – to rozpisana na schematyczne niczym z lalkowego teatrzyku postaci opowieść o końcu cywilizacji w „małym dworku”, gdzie skupiony na grze w szachy z niemieckim najeźdźcą Hrabia nie dopuszcza do świadomości wojny i groźby zmiany ustroju. Ekspresjonistyczna z ducha *Partita na instrument drewniany* to klasyczny temat tragiczny – losy cieśli Weycha, postawionego w sytuacji wyboru pomiędzy zdradą swojego kraju a ratowaniem życia dziecka – który wpisany został w strukturę utworu muzycznego, gdzie uderzenia siekier i młotków, skrzywienie pól i hebli, strzały, ujadanie psów i ludzkie jęki tworzyć będą tytułową partitę. *Po tamtej stronie świec* transponuje

12. J. Łukasiewicz: *Wstęp*.
W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XLVI.

autentyczne losy bohatera wojennego, Mieczysława Niedziałkowskiego, na formułę misterium – psychomachia głównego bohatera występującego w sztuce pod nazwiskiem Czako oraz Niemca Abera przypominać będzie spotkanie Chrystusa i Wielkiego Inkwizytora. Wreszcie *Wergili* – słuchowisko pioniersko dotykające kwestii związanego z Holocaustem zjawiska postpamięci, którego akcja wpisana jest w nośną strukturę Dantejskiej *Boskiej komedii*.

Najmniej znana w tym zestawie (a z wielu względów szczególnie warta przypomnienia dziś, gdy polski teatr ma już za sobą lekcję Różewiczowskiego *Do piachu*, dramaturgii Jeana Geneta i Bernarda-Marii Koltèsa) sztuka *Mniej wari* to dla odmiany klasyczny przypadek *theatrum mentis*. Inspirowany strukturą *Ślubu* Gombrowicza monolog byłego żołnierza, który przed sądem (tym ziemskim, a może jednak Sądem Ostatecznym) opowiada o swoich zakończonych morderstwem w samoobronie próbach ucieczki od masek, które po kolei nakładali mu członkowie rodziny – przeżarci hipokryzją „straszni mieszczenie” idealizujący obraz wojny jako męskiej przygody, byli koledzy usiłujący zrzucić na niego winę wojennych zbrodni, nacjonalistycznie nastawieni krajanie widzący w nim dezertera i zdrajcę. Ubrana dla niepoznaki w modny kostium egzystencjalistycznej opowieści o toczonej przez Francję wojnie algierskiej, opowieść Głosu staje się wypowiedzią Grochowiaka w toczonej aktualnie na łamach „Współczesności” dyskusji o bohaterstwie, „kartką z pamiętnika politycznego”, a zarazem stanowi – jedną z wielu w jego twórczości – próbę oswojenia wojennej traumy.

Innym rodzajem polemiki z mechanizmami historii jest groteskowa komedia *Okapi*, której wzorca stylizacyjnego dostarczyły operetki i buduarowe farsy. *Fin de siècle*owy kostium niewątpliwie fascynował Grochowiaka (ale też Różewicza czy Gombrowicza) swoją ambiwalencją – dzięki niemu przemycić bowiem można do sztuki zarówno „niskie”, jak i „wysokie” tematy. *Okapi* – Grochowiakowa *Madame Sans-Gêne* – to hybryda równie zagadkowa, jak tytułowe zwierzę. Prosta pracza i utrzymanka, wykluczona z męskiego świata wielkiej polityki i rewolucji, bierze na nim odwet. Jej jasne zasady postępowania, pogoda ducha, proste marzenia, afirmacja życia we wszelkich jego przejawach przeciwstawione zostają knowaniom i intrygom skarłałych, zakompleksionych, ale traktujących samych siebie z wielką powagą

mężczyzn. Rolę subretki odgrywa mistrzowsko, z fantazją i talentem, dzięki czemu jej komiczno-fantastyczna wizja świata triumfuje nad nieco witkiewiczowskim, groteskowo-dekadencjnym obrazem rozpadu europejskiego świata A.D. 1909.

Obok *Okapi* postawić należy drugą historiozoficzną groteskę: *Króla IV* – echo fascynacji Grochowiaka *Królem Ubu* Alfreda Jarry'ego i estetyką teatrów studenckich późnych lat pięćdziesiątych. Ten tekst to szczególnie palimpsest złożony z niezliczonej ilości cytatów (od Szekspira przez Słowackiego i Mickiewicza aż po Eugène'a Ionesco i Jeana Giraudoux), piętrowa parodia utrzymana w duchu dramatu absurdu. Opowieść o tytułowym Królu – niezdatnym do rządzenia rozsypującym się państwem, które coraz bardziej przypomina prowincjonalny urząd – to równocześnie zawołowana krytyka ustroju totalitarnego i polemika z głośnymi tezami Jana Kotta: wydrwienie modelu Wielkiego Mechanizmu Historii, który w sztuce Grochowiaka zacina się, przystaje, kręci wstecz – wreszcie rozpada. I nie ma w tym krzty tragizmu – jest czysta groteska.

Groteska w twórczości Grochowiaka ma podłoże estetyczne, wiąże się ze sposobem percepcji świata i szukaniem sposobu na wyrażenie jego złożoności, ale ma też wymiar ideologiczny. Zdaniem Michała Głowińskiego groteska:

w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (często z powodów ideologicznych). Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. W konsekwencji nie utwierdza czytelnika w tym, co skłonny on byłby uznać za oczywiste i racjonalne (lub za takie każe uważać obowiązująca ideologia), wskazuje na mielizny i ograniczenia, charakterystyczne dla dominujących w tym czasie mniemań, wyobrażeń, ocen¹³.

13. M. Głowiński:
Groteska jako kategoria estetyczna. W: *Groteska*. Pod red. M. Głowińskiego. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2003, s. 10.

Tego typu cele przyświecają głównie grotesce politycznej i historyzoficznej, określanej także jako satyryczna. Ale istnieje też groteska czysto metafizyczna, która stanowi próbę okiełznania, wyegzorcyzmowania tego, co demoniczne i budzące grozę. *Okapi* i *Król IV* to utwory, w których najsilniej dochodzi do głosu Grochowiakowa filozofia groteski rozumianej jako tarcza przed lękiem. W wywiadzie poświęconym grotesce artysta zawarł swoiste credo:

Człowiek jako istota obdarzona świadomością, a równocześnie osadzona w całej bezwzględności praw biologicznych, jest w jakiś sposób istotą tragiczną, ma do wyboru: albo postawę samookłamywania się, która wiedzie do płaskiego hedonizmu, albo postawę skrajnego pesymizmu, rozpaczy, „bebeczów”, albo wreszcie postawę męstwa. W moim przeświadczeniu postawa męstwa polega na pełnym uświadomieniu sobie wszystkich klęsk zawartych w sytuacji filozoficznej człowieka i sprostaniu im za pomocą rozumu, a więc również ironii i śmiechu. „Z kogo się śmiejecie, z samych siebie się śmiejecie” – owo sformułowanie jako oskarżenie może być również rozumiane jako program. Śmiech nie historyczny, ale filozofujący jest niezbędnym katalizatorem na drodze do osiągnięcia godności, podniesienia czoła. Tak widziałbym najwyższy wymiar groteski¹⁴.

Lęki poranne i *Dulle Griet*, dwie spośród najpóźniejszych sztuk Grochowiaka, to studia dezintegracji tożsamości miażdżonej od wewnątrz przez lęk (i będące ściśle z nim związane nałogi i problemy psychiczne), a z zewnątrz przez wrogie społeczeństwo. Wykluczeni Alf (dręczony delirium alkoholik, prześladowany przez żonę i znajomych bohater *Lęków porannych*) i Greta (linczowana przez małomiasteczkowe społeczeństwo, bezbronna jak dziecko weredyczka) nie mogą pójść tropem „chłopców” i *Okapi*, którzy okrutnemu światu podstawiali błazeńskie zwierciadło i kreowali równoległą rzeczywistość. Także dlatego, że nie znajdują żadnych sojuszników. Ich kontakt z innymi ludźmi będzie za każdym razem zderzeniem ze złem, które uniemożliwia dialog.

14. *Poważna rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem na temat groteski*. Rozmawia S. Kryśka. „Współczesność” 1962 nr 16.

Lęki poranne to synteza rozważań Grochowiaka o samotności, niedopasowaniu, lęku i egzystencjalnej rozpacz, a także ukoronowanie drogi prowadzącej ku dramatowi lirycznemu. Utwór ten czerpie na równi z tradycji psychomachii, dramatu romantycznego i neoromantycznego, dramaturgii ekspresjonistycznej oraz *theatrum mentis*. Trudno jednoznacznie określić jego strukturę: czy to monolog liryczny, solilokwium, prawdziwy dialog? Jaki status mają poszczególne postaci: zapijaczony eksfryzjer Alf – parodia Fausta, ze swoim sobowtórem Bisem – parodią Mefista? Którzy z bohaterów są jedynie emanacjami „ja” protagonisty-podmiotu, których zaś można potraktować jako byty niezależne, obiektywnie istniejące?

W strukturze sztuki powraca powtarzający się w niezliczonej ilości wierszy Grochowiaka motyw lustra, w którym obserwatorowi objawia się wizerunek jego „ja” – a równocześnie uświadamia mu się, że „ja” to równocześnie „ty”, część osobowości obca, zaskakująca. To model odnajdywania Innego w sobie i siebie w Innym; interioryzacji i eliminacji. Historia Alfa to historia kłęski jednostkowego bytu w starciu z żywiołami dyskursów społecznych i cielesności, tragicznej niemożności pogodzenia tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. Akcja sztuki dzieje się nie między ciałami, lecz w ciele: to nie agon, lecz agonia.

Dulle Griet, ostatnia ukończona sztuka Grochowiaka, swoją tematykę czerpie z aktualnych wydarzeń – jest artystycznym przetworzeniem autentycznej historii Francuzki niesłusznie oskarżonej o wymordowanie całej swojej rodziny. Tytuł zawdzięcza słynnemu obrazowi; także w warstwie treści i w rozwiązaniach formalnych dramat ten jest rodzajem ekfrazy – przepisaniem flamandzkiego malarstwa, z jego tendencją do łączenia tego, co realistyczne, z tym, co metafizyczno-groteskowe, na język teatru okrucieństwa. Anna Błaszkiwicz pisała o tej sztuce:

Mówi się, że Bruegel jest twórcą wielowarstwowym, i to samo można powiedzieć o Grochowiaku. Obaj są realistami, analizującymi współczesne im życie, i obaj również są moralistami, osądzającymi w swojej twórczości świat i ludzi. Obrazy Bruegla i dramaty Grochowiaka mają charakter przypowieści. Każda z osób i rzeczy, poza swoją bezpośrednią funkcją, wyposażona jest dodatkowo w znaczenie symboliczne i moralne. [...]

W twórczości obu warstwa lirycznej kontemplacji współistnieje z groteską, karykaturalnym przejawskawieniem. Śmiech łączy się z ludzką tragedią. Ignacy Witz napisał kiedyś o Bruegla, że jest „literacki”, że każda rzecz ma u niego podwójne znaczenie: jedno jawne, rozpatrywane na płaszczyźnie realistycznej, drugie ukryte, metaforyczne. O Grochowiaku można by – odwrotnie – napisać, że jest malarski. Pierwszy okres jego twórczości przypomina malarstwo Makowskiego; Grochowiak kompromituje rzeczywistość według reguł psychiki dziecka. Potem jego świat nabiera coraz więcej cech groteski Boscha; w końcu zbliża się do Bruegla¹⁵.

W *Dulle Griet* człowiek skonfrontowany zostaje z tymi siłami, które rzekomo zapewniają porządek i sprawiedliwość społeczną, a ostatecznie okazują się siłami destrukcyjnymi. Greta ma do czynienia z przedstawicielami nauki, sądownictwa i Kościoła, jednak u nikogo nie znajduje oparcia – wręcz przeciwnie, zostaje doprowadzona przez nich do szaleństwa, i w końcu faktycznie przyjmuje rolę, którą jej omyłkowo narzucono – morderczyni. Inaczej niż anarchiści „chłopcy” nie będzie w stanie uciec w równoległy strumień czasu: zostanie porwana przez lawinę zła płynącą, jak na obrazie Bruegla, prosto w paszczę Lewiatana.

W późnych dramatach, najbardziej bezlitosnych wobec człowieka i pesymistycznie ukazujących szanse jednostki na szczęśliwe i sensowne życie, inność i tożsamość stanowią dwa bieguny, pomiędzy którymi miota się „ja”, docierając do granic rozpaczy. „Nawet w najbardziej ubogiej formie nadświadomości kryje się coś z tego tragizmu, który może wieść do samozagłady jego nosiciela albo do poszukiwania innych ofiar”¹⁶ – pisał Grochowiak w recenzji *Dnia oszusta* Ireneusza Iredeńskiego.

W poszukiwaniu prawdy

Trudno jest narysować portret „typowego” bohatera sztuk Grochowiaka. Badacze z reguły wskazują na dwie kwestie: izolację postaci i ich skłonność do buntu, walki z przeciwnościami – okrucieństwem

15. A. Błaszkiwicz: *Ostatnia sztuka Grochowiaka*. „Dialog” 1977 nr 1, s. 132.

16. S. Grochowiak: *Męki nadczłowieka*. „Nowa Kultura” 1963 nr 3, s. 1, 11.

historii, biologii, innych ludzi. Wydaje mi się jednak, że istotniejszy jest fakt, na który bodajże nikt jeszcze nie zwrócił uwagi: weredyzm postaci, związany z podstawowym dla epistemologii Grochowiaka pojęciem prawdy. Nie tylko szalona Greta cierpi na tę przypadłość, ale cały szereg innych *dramatis personae* lubi „prawdą trzasnąć na odlew”: od sarkastycznego Marszałka z *Pochodu albo Inteligentów* oraz zbuntowanych „chłopców” i „Łazarza”, poprzez impertynenckie Okapi, Woźną z *Króla IV* czy Grzesznicę z *Z głębokiej otchłani wołam*, bohaterów sztuk biograficznych (Norwid) i o tematyce wojennej (Głos z *Mniej wartych*), aż po gnębionego przywidzeniami Alfa z *Lęków porannych*. Nawet postaci negatywne, takie jak Przybysz z *W popiół płodna* czy obnażający nawzajem swoje słabości, walczący ze sobą aż do samego końca bohaterowie *Szachów* albo *Dnia orderu*, zyskują dzięki swojemu umiłowaniu prawdy pewien szacunek czytelnika czy widza. Po przeciwnej stronie są ci, którzy jak Bis w *Lękach porannych* twierdzą, że „prawda musi mieć trochę szczelin, trochę nierówności, odrobinę zamętu”; to właściwie zawsze „czarne charaktery”, sprowadzające nieszczęście na protagonistów i czyniące tylko zło.

Jeżeli dokona się analizy leksyki dramatów Grochowiaka, to okaże się, że wyrazy pokrewne „prawdzie” występują w nich zaskakująco często i regularnie. Zwłaszcza słowo „naprawdę” (a także „doprawdy”, „prawdziwie”, „święta prawda”) pojawia się niezliczoną ilość razy, zarówno jako potwierdzenie, jak i w roli zapytania. Zdziwiająco często w samym środku teatralnej fikcji pada to słowo klucz, słowo zakłęcie, zarazem deziluzyjne i iluzję potęgujące. Tak jakby bohaterowie sztuk Grochowiaka mieli świadomość, że zostali umieszczeni przez autora w Platonińskiej jaskini, gdzie skazani są na zmagania z rzeczywistością, ale owa rzeczywistość, z którą mają bezpośrednio do czynienia, to tylko cienie. Co prawda niemal każda z tych postaci – nawet najprymitywniejsza – ma przecucie, ba, pewność, że poza cieniami istnieje gdzieś prawdziwie istotna płaszczyzna idei i mitów...

Grochowiak przywraca wagę odwiecznemu związkowi prawdy, dobra i piękna; śledź i pogrzebacz są piękni, bo są prawdziwi i potrzebni, dobrzy. Piękno z kolei – sztuka, ludzka uroda – jest dobre, bo daje człowiekowi konieczną siłę i energię, które pozwalają mu

stawiać czoła przeciwnościom. To ideał tyleż antyczny, co propagowany przez mistrza Grochowiaka – Norwida. Wybór formy dramatycznej do jego wyrażenia wydaje się naturalny – umożliwia wydobyć wszystkich niuansów związanych z tym zagadnieniem.

Tragedia bohaterów autora *Lęków porannych* rodzi się właśnie z tego, że oni – miłujący prawdę, dociekliwi – otoczeni są złudzeniami: upiorami przeszłości i fantazji, z którymi nie sposób racjonalnie walczyć. Im bardziej pragną dowiedzieć się czegoś o sobie i świecie, szukając prawdy w lustrach podsuwanych im przez świat, tym bardziej są zawiedzeni – lustra okazują się bowiem krzywe, zamglone, brudne. Uciekają więc w maski, role, pozy, stwarzają iluzje. Dialog z rozmowy mającej na celu zrozumienie Innego i siebie przeistacza się w wymianę kłamstw, perswazję, szantaż. Dobro zostaje skażone upadkiem.

Grochowiak wyśmiewa teatr z jego ustalonymi raz na zawsze formułami, rozwiązaniami, konwencjami. Artystę śmieszy jego przewidywalność, naiwność, skostnienie. Z lubością przedrzeźnia klasyczne formy dramatyczne, sypie piasek w tryby wzorcowo działających konstrukcji. Ale to nie bezpłodna ponowoczesna zabawa, żonglerka kulturowymi schematami i dobrze opanowanymi chwytami dramaturgicznymi. Wygląda na to, że formuła dramatu wypracowana przez autora *Króla IV* to najdoskonalszy wyraz jego augustiańskiego światopoglądu. Świat przedstawiony w dramatach Grochowiaka nie jest chaotyczną, pozbawioną celu i sensu organizacją przypadkowych elementów. To perfekcyjnie zaplanowane przez Stwórcę czy naturę, harmonijne, piękne uniwersum, funkcjonujące niczym niezwykle skomplikowany mechanizm. Ten mechanizm jednak raz po raz zaciną się, psuje, zaczyna działać w odwrotnym kierunku. W pierwotne dobro i piękno wkłada się błąd, zniszczenie, zło. Wartości, które powinny ze sobą współpracować, poprzez zakłócenie w działaniu mechanizmu nagle zostają przeciwstawione sobie i wzajemnie się niszczą. W harmonię wszechświata wkłada się tragiczność, która rozbija jego porządek. Zarazem jednak przynosi obietnicę stworzenia nowego porządku – co Grochowiak z mocą podkreśla, w swoich dramatach i wierszach ukrywając zapowiedź wyjścia poza ciemność Platońskiej jaskini.

Głosy

Częstym błędem jest czytanie sztuk Grochowiaka w odniesieniu do realizmu; nawet w najbardziej „dokumentalnych” z nich (oparty na faktach dramat *Po tamtej stronie świeca*, inspirowana kroniką kryminalną *Dulle Griet*) kreacyjny charakter świata przedstawionego jest czymś oczywistym. Dialog nie tylko buduje kontakt lub konflikt między dwoma osobami, lecz – przede wszystkim – służy stwarzaniu określonego obrazu świata.

Wraz z rozwojem tej twórczości coraz bardziej ewidentny staje się jej podmiotowy charakter, zacierają się granice między rodzajami literackimi. Sam autor wskazywał na ten fakt wielokrotnie, pisząc, że różnica między wierszem a dramatem polega głównie na rozmiarze utworu: swoje wiersze nazywał „małymi dramatami”, dramaty zaś – „bardzo dużymi wierszami”, rozpisany nie „na wersety”, lecz „na głosy”; często podkreślał też fakt, iż praktyka poetycka uczy ekonomii słów tak potrzebnej we współczesnym dramacie. Liryka Grochowiaka nierzadko przyjmuje formy polifoniczne i dialogiczne, pojawiają się w niej „bohaterowie”, nieraz staje się liryką maski lub roli. Dramaty z kolei mają niejednokrotnie charakter poetycki, subiektywny; zamiast dialogu pojawia się polifonia monologów lirycznych, zamiast postaci – głosy. Klasyczna akcja zastąpiona zostaje grą wyobraźni, pamięci lub lęków. Język okazuje się nieadekwatny do opisu rzeczywistości, bohaterowie zostają wplątani w sieć niebezpiecznych dyskursów.

Za pośrednictwem bohaterów swoich sztuk Grochowiak toczy walkę o integralność „ja” autorskiego. Akt pisania ma u niego zawsze charakter autonarracji: jest powtórzeniem „ja”, a zarazem tworzeniem teatralnego „nie-ja”. To przerwienie samego siebie w inny wymiar: tworzenie gabinetu krzywych luster, w których podmiot może się przegłądać z różnych stron, to wołanie nad przepaścią, gdzie echo pomnaża i deformuje głos.

Głos właśnie – fenomen wydobyty przez Grochowiaka już w tytule pierwszego zbioru jego dramatów – będzie tu szczególnie ważny. Wydaje się, że właśnie namysł nad fizyką i metafizyką głosu jest dziś jednym z najbardziej interesujących kluczy do tej twórczości. Mladen

Dolar pisze: „Głos wiąże język z ciałem, ale natura tego związku jest paradoksalna: głos nie należy do żadnego z nich”¹⁷. W świecie dramatów Grochowiaka, który rozpada się na to, co zewnętrzne, a co okazuje się siatką obowiązujących społecznych dyskursów, które wykluczają bohaterów lub narzucają im obce im języki, i to, co wewnętrzne, skrajnie subiektywne i głęboko prawdziwe prawdą kruchej ludzkiej cielesności, głos będzie medium łączącym oba te nieprzystające do siebie światy. Stanowi punkt przecięcia, a zarazem granicę, której rozpaczliwie bronić będą walczący o swoją tożsamość bohaterowie.

Również w etycznym wymiarze tego pisarstwa głos będzie plasował się w paradoksalnym „pomiędzy” – wiążąc ze sobą „ja” i Innego. Raz wypowiedziany, nie jest już częścią żadnego z nich, lecz zawisa pomiędzy nimi, łącząc ich w paradoksalny sposób – poprzez uzupełnienie niedostatków obu uczestników dialogu. Głos wyraża brak i utratę.

W obu ujęciach głos stanowił będzie medium służące niemożliwemu zadaniu: połączenia ze sobą dwóch prawd, tej najbardziej osobistej, niedostępnej dla innych, i tej cudzej, która często sprzeciwia się tej pierwszej. Misja ta z góry skazana jest na klęskę, a jednak bohaterowie Grochowiaka w głosie upatrywać będą nadziei na ocalenie. Nieprzypadkowo sytuacja dramatyczna w tak wielu spośród jego sztuk to sytuacja wyznania: spowiedzi (*Z głębokiej otchłani wołam*), zeznania (*Mniej wari, Po tamtej stronie świateł*), rozmowy z księdzem (*Kaprysy Łazarza*), lekarzem (*Lęki poranne*) lub adwokatem (*Dulle Griet*). Ale też jeszcze częstsza sytuacja rozmowy, konwersacji, która pozornie nie posuwa akcji naprzód. Dorota Jarząbek pisze o bohaterach Grochowiaka:

Czasem liryczne, czasem zupełnie prozaiczne rozmowy stanowią ostatnie ogniwo łączące ze światem i oddzielające od grożącego im obłądki, utraty pamięci i rozumu. Tego rodzaju dialog, odtwarzanie codziennej krzepiącej funkcji mowy, nie jest wyłącznie elementem kolorytu lokalnego zaniedbanych mieszkań i opuszczonych żywotów. Bohaterom Grochowiaka, których rytuał mówienia utrzy-

17. M. Dolar: *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press 2006, s. 72. Tłumaczenie własne.

muje jeszcze przy zdrowych zmysłach i chęci do życia, grozi równocześnie rezygnacją z teraźniejszości¹⁸.

Słowo jest u Grochowiaka inwokacją, która – nawet, jeśli z pozoru stanowi li tylko część rozmowy – zawsze kierowana będzie do absolutu czy też losu. Odbieranie głosu będzie w tych dramatach odbieraniem życia.

Dramaty, w których są role

Jednym z istotnych zagadnień do przemyślenia, które nasuwają się na marginesie analizy dramatów Grochowiaka, jest wzrost i upadek popularności jego utworów na polskich scenach. Za życia poety jego teksty regularnie pojawiały się w teatrach dramatycznych, na antenie telewizyjnej i radiowej. W sezonie 1974/1975 Grochowiak był piątym najczęściej granym polskim autorem, po Fredrze, Mrożku, Żeromskim i Gombrowiczu, za to aż z osiemnastoma realizacjami sześciu tekstów. W tym samym sezonie rówieśnik z kręgu „Współczesności”, Ernest Bryll, uplasował się na ósmej pozycji, Różewicz – dopiero na dwunastej. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku XXI wieku dramaturgia Grochowiaka (podobnie zresztą jak Iredyńskiego, Drozdowskiego, Brylla, Kajzara, a nawet Herberta i Białoszewskiego) jest praktycznie nieobecna na scenach.

Wydaje się, że przyczyny takiego stanu rzeczy najtrafniej sformułowała Elżbieta Wyśińska, w roku 1972 zastanawiająca się nad tym, dlaczego wszystkie dotychczasowe inscenizacje tekstów Grochowiaka sytuują się „poniżej możliwości tekstu”, zacierając niuanse, zaburzając kruchą równowagę tych dramatów:

W jego sztukach warstwa, powiedzmy, metaforyczna, dotycząca uniwersalnie pojmanego losu ludzkiego, koegzystuje z warstwą realistycznej obserwacji obyczajowej czy psychologicznej. Równocześnie świadome użycie środków ekspresjonistycznych, groteskowych, umownych, idzie w parze z dosłownością scen rodzajowych, komediowych i farsowych. W teatrze – o czym

18. D. Jarząbek: *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2006, s. 323.

niejednokrotnie mogliśmy się przekonać – te dwie warstwy automatycznie się nie przenikają. Ich wygranie wymaga pewnych posunięć realizacyjnych¹⁹.

Być może dlatego sztuki te zaistniały przede wszystkim w teatrze telewizji i kinie. Grochowiak stał się ulubionym autorem Ryszarda Bera (spektakle telewizyjne: *Okapi*, 1980; *Szalona Greta*, 1981; filmy: *Chłopcy*, 1973; *Domy z deszczu*, 1976; *Wergili*, 1977) i Janusza Zaorskiego (filmy: *Kaprysy Łazarza*, 1972; *Partita na instrument drewniany*, 1976; niedokończona współpraca nad filmem o Norwidzie), interesujące spektakle telewizyjne na podstawie jego tekstów zrealizowali także Tomasz Zygadło (*Lęki poranne*, 1977) i Ryszard Bugajski (*Po tamtej stronie światec*, 1978; *Trismus*, 1979).

Zastanawiający jest brak inscenizacji sztuk Grochowiaka w teatrze żywego planu dokonanych przez wybitnych reżyserów (przy dużej liczbie spektakli utrzymanych na przyzwoitym poziomie artystycznym, pamiętnych dziś ze względu na wybitne kreacje aktorskie). Do wystawienia *Chłopców* przymierzał się Jerzy Jarocki, który w tej sprawie kontaktował się z Grochowiakiem; do współpracy jednak nigdy nie doszło, nawet na poziomie adaptacji. Deklarujący zainteresowanie twórczością artysty Mikołaj Grabowski wystawił jedynie dwukrotnie *Z głębokiej otchłani wołam* (Teatr Szkolny PWST i Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, 1977).

Gdy dziś przegląda się recenzje z premier sztuk Grochowiaka, uderza fakt, iż inscenizacje te ziściły marzenia autora, przyznającego, że dramaty i scenariusze pisze niejednokrotnie „pod” swoich ulubionych aktorów, a w autokomentarzu do *Chłopców* deklarującego: „powziąwszy więc zamiar napisania sztuki całkowicie niemodnej, tym samym postanowiłem stworzyć dramat a k t o r s k i, dramat, w którym są r o l e”²⁰. Wystarczy porównać recenzje z bodaj najgłośniejszej realizacji: premiery tychże *Chłopców* na Scenie Kameralnej warszawskiego Teatru Polskiego w 1970 roku, w reżyserii Wandy Laskowskiej i w gwiazdorskiej obsadzie. Elżbieta Wysińska pisała o tym spektaklu:

Sztuka Grochowiaka [...] została potraktowana przez realizatorów przede wszystkim

19. E. Wysińska:
Grochowiak i pulapki dramatu. „Dialog” 1972 nr 8, s. 147.

20. S. Grochowiak: *Moi drodzy chłopcy*, dz. cyt., s. 36.

jako zadanie aktorskie. Aktorzy, obecni niemal wyłącznie na pierwszym planie płytkiej sceny, zbliżeni do widowni, budują postaci charakterystyczne i prawdopodobne. Nie wpadają w ton farsowy, ale chętnie podtrzymują realistycznie komediowy. Godzą go na ogół szczęśliwie z autentycznym dramatyzmem niektórych scen²¹.

W podobnym tonie wypowiadał się Wojciech Natanson:

Nowa premiera w warszawskim Teatrze Kameralnym – *Chłopcy Grochowiaka* – to popis aktorów. Tadeusz Fijewski stosuje środki pozornie proste, choć wyrafinowane; każdy jego gest i drgnięcie twarzy, tonacja i odcień milczenia są tak zharmonizowane, że niepodobna zapomnieć owego melancholijnego pana Kality, elegancko ubranego (wbrew wskazówkom tekstu), małomównego, gorzkiego, ukrywającego bunt, który tym gwałtowniej wybuchnie²².

Witold Filler:

Aktorzy Teatru Kameralnego interpretują tekst *Chłopców* w sposób, który każe dostrzec w ich grze nową jakość. Nie, iżby to byli aktorzy do tego dnia szarzy, przeciwnie! [...] Gra tu zespół, wspólnie budują nastroje i barwy, pracują wzajem na siebie. I efekt zachwyca: występuje 10 aktorów, każdy jest znakomity²³.

Oraz Jan Kłossowicz:

Chłopcy imponować mogą warsztatową sprawnością i absolutną zgodą z wymogami tradycyjnej teatralnej sceny. Jest to jedna z nielicznych współczesnych sztuk, gdzie znaleźć można świetne role, gdzie, jak w klasycznej komedii bulwarowej, każdy z aktorów ma naprawdę coś do zagrania. Słusznie też tak potraktowała *Chłopców* Wanda Laskowska, dając po prostu wygrać się doskonałemu zespołowi aktorskiemu

21. E. Wysińska: „*Chłopcy*” na Scenie Kameralnej. „Teatr” 1971 nr 1.

22. W. Natanson: *Wkręgach groteski i „Groteski”*. „Stolica” nr 50, 13 grudnia 1970.

23. W. Filler: *Radość ze smutnych „Chłopców”*. „Kultura” nr 48, 29 listopada 1970.

(Kreczmarowa, Hańcza, Małynicz, Bąk, Pietraszkiewicz, Białoszczyński, Fijewski)²⁴.

Wydaje się, że to, co w oczach tradycyjnie myślącej części krytyki i co bardziej zachowawczych realizatorów było zaletą, jest równocześnie wadą dramatów Grochowiaka. W ostatnich dziesięcioleciach na teatralną recepcję jego utworów rzutuje bowiem nadany im stygmat sztuk „zbyt dobrze zrobionych”, „scenicznych samograjów”, „gotowego materiału na aktorskie benefisy”. Tym samym dzielą one losy sztuk Mrożka, Herberta, a nawet Białoszewskiego i Różewicza, w których współcześni reżyserzy nie znajdują materiału na naznaczony indywidualnym piętnem inscenizatora spektakl – a jedynie literaturę sceniczną, która nierozzerwalnie związana jest z osobą jej autora oraz polityczno-społecznym konkretem czasów, w których powstała. Tym samym Grochowiak – wraz z innymi autorami pokolenia „Współczesności” – znalazł się w czyścisku.

Niniejszy wybór dramatów to propozycja tekstów, które mogą zmienić ten stan rzeczy. Obejmuje sztuki ze wszystkich okresów twórczości Grochowiaka, reprezentujące różne obszary tematyczne i oparte o odmienne rozwiązania formalne. Większość z nich to teksty znane, sprawdzone na scenach i ekranie, ale jest też wśród nich utwór do tej pory niedoceniony – *Mniej warci*.

Chłopcy to tekst najbardziej bodaj reprezentatywny dla tak ważnego w twórczości Grochowiaka nurtu subiektywnego, poetyckiego realizmu. Refleksję nad tym dramatem warto włączyć we współczesną teatralną dyskusję na temat tragizmu, rozumianego nie jako stan świadomości fikcyjnych bohaterów, ale jako doświadczenie dzielone przez podmiot utworu i jego odbiorców. Sztuki wojenne wpisują się z kolei w aktualną debatę na temat ukazywania na scenie kwestii historii, pamięci i postpamięci; *Mniej warty* ze względu na postkolonialną, antywojenną tematykę i oryginalną formułę „na głosy” z powodzeniem postawić można obok głośnych dramatów francuskich, takich jak *Walka czarnucha z psami* czy *Powrót na pustynię* Bernarda-Marii Koltèsa. *Okapi* warto przypomnieć na fali odnowy zainteresowania groteską i różnymi odmianami komizmu, w myśl głośnych słów Czesława Miłosza, iż

24. J. Kłossowicz:
Staruszek Grochowiak.
„Współczesność” nr 24,
25 listopada 1970.

żyjemy w eonie komicznym: współcześnie to komedia dźwiga ciężar filozoficzny tragedii, do języka tragiczności nie mamy już bezpośredniego dostępu – możemy go jedynie parodiować. Wreszcie *Lęki poranne* i *Dulle Griet* to dwa teksty, które czynią z Grochowiaka już nie epigona teatru okrucieństwa, lecz prekursora nowego brutalizmu, niezwykle odważnie eksplorującego związki między somą a psyche, analizującego mechanizmy strachu, okrucieństwa, przyglądającego się formom społecznego wykluczenia. Nie wolno dać się zwieść PRL-owskiemu sztafażowi – dramaty Grochowiaka to opowieści o odbudowywaniu tożsamości współczesnego człowieka. Zadaniu, które wciąż nie zostało wykonane.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 30-70



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Ponad wszelką współczesność

Dramaty

Mieczysława Piotrowskiego

Adam Wiedemann

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.2

Wstęp do tomu:

Mieczysław Piotrowski

Czerwona piłka. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2012

1. Wstęp

Twórczość Mieczysława Piotrowskiego (1910–1977) można było dotychczas podzielić na dwie komplementarne sfery: plastyczną i literacką, a ściślej mówiąc na: rysunek i powieściopisarstwo, w tych bowiem dziedzinach artysta zrealizował się najpełniej. Obecna edycja jego dzieł dramatycznych ustanawia trzecią, niejako buforową sferę, jaką jest pisanie dla teatru, gdzie elementy wizualnej i językowej wyobraźni, w nierównych co prawda proporcjach, splatają się, a w każdym razie muszą iść ze sobą w parze.

W odróżnieniu od licznych w okresie powojennym autorów utrzymujących się z pisania i należących do literackiego establishmentu, Piotrowski był (wedle wyrażenia Stanisława Barańczaka) „pisarzem, ale nie zawodowym »literatem«”¹; Michał Sprusiński określił wręcz jego powieści mianem „amatorskich”², zapewne w dobrej wierze i na zasadzie nieco prowokacyjnego paradoksu, lecz epitet ten najzupełniej niepotrzebnie przyłgnął do tych utworów, zwłaszcza że jasne wyznaczniki literackiego profesjonalizmu do dziś nie zostały ustalone. Autor *Złotego robaka*, podobnie jak Stanisław Czycz i Leopold Buczkowski, otrzymał wykształcenie plastyczne – o ile jednak Buczkowskiemu szybko udało się przewyciężyć status uzdolnionego literacko ilustratora, a Czycz z natury był typowym outsiderem, o tyle o Piotrowskim nie mówiono w zasadzie inaczej, jak o wybitnym rysowniku, którego „druga pasja to literatura”. Przez całe życie pozostawał artystą „wielobranżowym”, regularnie zamieszczał swoje rysunki w najpopularniejszych pismach satyrycznych i kulturalnych, ilustrował (z reguły klasykę: *Czerwone i czarne* Stendhala,

1. S. Barańczak: *Wielka synekdocha*. W: Tegoż: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa: Czytelnik 1973, s. 176.
2. M. Sprusiński: *Powieść amatorska*. „*Twórczość*” 1969 nr 3.

dramaty Puszkina, opowiadanie *Ewald Tragy* Rilkego, ale też *Teksty male i mniejsze* Adolfa Rudnickiego), tworzył książki i (we współpracy z Janem Laskowskim) filmy animowane dla dzieci, pisał scenariusze. Jako człowiek niepodlegający przymusom nieustannego uczestnictwa w życiu literackim mógł sobie pozwolić na powolne tworzenie dzieł obszernych (rozmiary jego powieści wahają się między objętością 315 a 620 stron), bezprecedensowych i bezkompromisowych (zarówno względem wymogów rynku, jak i „dyktatury awangardy”), które na szczęście znajdowały podówczas wydawcę. Jedynymi mentorami literackimi byli dlań Tadeusz Konwicki (czego ślad możemy odnaleźć w *Czterech sekundach*) i Olimpia Grochowska, redaktorka Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, gdzie ukazały się wszystkie jego powieści.

„Nawet przypadkowe otwarcie którejs z tych książek, przeczytanie dowolnej stronicy [...] powinno wielu dziś piszącym i z powodzeniem publikującym odebrać wszelką nadzieję” – pisze Andrzej Falkiewicz, autor jedyne dotychczas monograficznego studium na temat twórczości Piotrowskiego. I dodaje: „pod względem gęstości (ilości informacji zawartych w linijce tekstu) i jakości (świetności tego, co zostaje zaobserwowane) wytrzymuje ta proza najśmielsze porównania i chyba nie tylko w literaturze polskiej. Ja chętnie porównywałbym ją z wielką prozą austriacką”³. Fakt, że utwory te wciąż jeszcze nie przedostały się do szerszej czytelniczej świadomości (jak też nie zostały zauważone w „kręgach akademickich”) wyjaśniany był rozmaicie; największą karierę zrobiło tłumaczenie „fatalistyczne”: książki Piotrowskiego – obszerne, wymagające skupienia, a jednocześnie demonstracyjnie wręcz stroniące od jakiegokolwiek politycznej doraźności – ukazywały się w momentach przełomowych dla polskiej historii (kolejno w latach: 1956, 1968, 1970 i 1976), kiedy to obiektyw społecznych zainteresowań skupiał się na kwestiach zasadniczo odmiennych niż analiza subtelnych międzyludzkich powiązań, tudzież wewnętrznych komplikacji osób skoncentrowanych na własnym istnieniu. Piotrowski był organicznie niezdolny do traktowania człowieczeństwa ponadindywidualnie, a tym bardziej klasowo, nie interesowały go zachowania grup, każdy z jego

3. A. Falkiewicz: *Coś z mądrości i lenistwa, snu prawie. Świat pisarski Mieczysława Piotrowskiego*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1995, s. 5.

bohaterów reprezentuje wyłącznie siebie, niezależnie od pochodzenia i pełnionej funkcji. Stąd bierze się też drugie wyjaśnienie: w przeciwieństwie do pisarzy „kanonicznych” (jak Mann, Joyce, Borges, Broch czy Musil, a u nas choćby Nałkowska i Gombrowicz) Piotrowski nie wychodzi od idei, których egzemplifikacją są losy i poglądy literackich postaci, dla niego ważne są „fakty źródłowe”, „które mogą posłużyć idealizacyjnym konstruktom intelektu, lecz same o to nie zabiegają”⁴. Literatura polska jest „literaturą tematu”, o temat nieustannie zabiega i nim się żywi, tymczasem w utworach Piotrowskiego trudno byłoby określić jakikolwiek temat, a jeśli już, to w postaci wiązki zagadnień, które w przypadku innego autora byłyby zaledwie „promieniowaniem tła”. Pamiętajmy jednak, że jest to pisarz, którego powieść *Złoty robak* krytycy zgodnie uznali za jedno z najistotniejszych dzieł w naszej literaturze powojennej.

2. Powieści

a. *Ogrodnicy*

Pierwszymi utworami Mieczysława Piotrowskiego, jakie dotrwały do naszych czasów, są rękopiśmienne *Wiersze i fraszki* z okresu okupacji; pozbawione, jak się wydaje, większej wartości satyryczno-obsceniczne wprawki. Po ich lekturze tym potężniejsze wrażenie robi właściwy debiut pisarza, wydana w sierpniu 1956 roku powieść *Ogrodnicy*, rzecz skomponowana i wykonana fenomenalnie, choć... niezgodnie z zamysłem.

Jeśli *Ogrodnicy* są powieścią produkcyjną z epoki stalinowskiej, którą niekiedy z powodzeniem usiłują być – pisze Falkiewicz – to psychiczne motywacje czynów są zbyt subtelne i rozchwiane jak na obowiązujący tu realistyczny (czytaj: ostrokonfliktowy, melodramatyczny) kanon. Jeśli zaś nie są i nie chcą być, i jeśli głównym ich terenem jest akcja mentalna [...], to trzeba stwierdzić, że opisywane wydarzenia, obciążone realiami politycznej i produkcyjnej codzienności, tracą w dużej mierze swą psychiczną,

⁴ Tamże, s. 6–7.

mentalną aurę. Jest to bogactwo nieco kłopotliwe: powieść za dobrze znająca ukryte motywy działań bohaterów i za mocno zarazem uwikłana w ich powszednie bytowanie, aby móc ją zaksięgować w którejs z znanych rubryk⁵.

Korzystając z przepisu na powieść produkcyjną, poniesiony swoim analitycznym temperamentem, Piotrowski stworzył, trochę jakby niechęcący, dzieło o tkwiącym w ludziach dobru. Wbrew schematowi nie ma w tym świecie postaci jednoznacznie negatywnej, każdy otrzymuje szansę ujawnienia się ze swoim wewnętrznym pięknem, zwłaszcza osoby najmniej do tego schematu pasujące: psychotyczna Ewa Kasprzycka (wzięta jak gdyby wprost z powieści młodopolskiej) i amoralna Zofia Jarosz. Ta druga zresztą zostaje (niczym „dobry dziękus” albo „ocalony skarb”) zabrana przez pana Franciszka Lewandowskiego (będącego, jak stwierdza Falkiewicz, „ambasadorem autora” w powieści) do Warszawy w celu podjęcia studiów muzycznych. Ów utopijny (acz doskonale osadzony w konwencji) motyw jest jednocześnie w twórczości Piotrowskiego wydarzeniem symbolicznym: personą ogniskującą zasadnicze motywy jego utworów będzie bowiem nader często skomplikowana wewnętrznie nastoletnia dziewczyna. W momencie, gdy niedawni socrealiści pisali już swoje *Matki Królów*, mało kto się na rewindykacyjnej sile tej powieści poznał, wyjątkiem jest entuzjastyczna opinia Adolfa Rudnickiego: „Człowiek, który napisał tę książkę, już wie, co lubi w sobie, w ludziach, w świecie, wie, czego szukać i gdzie szukać: nie miota się niepotrzebnie, a to jest głównie miarą dojrzałej sztuki; na tym zresztą polega indywidualność”⁶. Dziś, na fali ponownego zainteresowania realizmem socjalistycznym jako prądem konkurencyjnym wobec wysokiego modernizmu, *Ogrodnicy* stają się nader ciekawym przykładem dzieła hybrydycznego, na swój „osobny” sposób przewyciężającego dychotomię obu tych tendencji.

b. *Złoty robak*

W archiwum pisarza zachowała się teczka pochodząca prawdopodobnie z okresu po napisaniu *Ogrodników*, zawierająca wstępne ujęcia dwóch zarzuconych projektów powieściowych. Pierwszy,

5. Tamże, s. 15.

6. A. Rudnicki: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956, s. 63.

zatytułowany *Okolica*, składa się bowiem niemal wyłącznie z rozbudowanych charakterystyk bohaterów. Z właściwą sobie błyskotliwością Piotrowski brnie tam w psychologizm, tworząc konstrukty osobowościowe co prawda fascynujące, lecz najwyraźniej zbyt na wstępie zdefiniowane, by na ich kanwie mogła się rozwinąć jakakolwiek akcja. Drugą rzecz (znacznie bardziej fragmentaryczną i rozproszoną) pt. *Zarozumiałość* możemy już natomiast uznać za przymiarkę do *Złotego robaka*, jest to bowiem chyba najwcześniejszy przykład dojrzałego stylu Piotrowskiego, gdzie w miejsce perspektywy psychologicznej wprowadzona zostaje perspektywa filozoficzna, a może również i teatralna...

Podobny punkt wyjścia znajdziemy w *Złotym robaku*, jest nim „drobny wypadek sprzed lat sześćdziesięciu [...] niewielkie zdarzenie uliczne, wulgarne, w obcym kraju”⁷. Pracę nad tym utworem rozpoczął Piotrowski w roku 1963 i kontynuował ją przez pięć lat. W sensie fabularnym jest to powieść o fascynacji, jakiej uległ młody poeta Benedykt Wereszczyński osobą prowincjonalnego *bon vivanta* Filipa Małachowskiego; Filip okazuje się jednak nie tyle permanentnym wytwórcą, ile chwilowym depozytariuszem swojego uroku – nie mogąc unieść ciężaru pokładanych w nim nadziei, pogrąża się w zwykłości, co wiedzie go ku nieuchronnemu samobójstwu, Benedykt zaś (uznany za „moralnego sprawcę” owej śmierci) dożywa sędziwego wieku, ratując się z jednej strony żmudną kontynuacją swojej „przedziwnej miłości” (przeniesionej na żonę Filipa Angelikę i jej syna Pawła), z drugiej zaś – jej teoretyzacją w rozprawie o „Zbrodni naśladowania”. Podobnie jak w Gombrowiczowskim „kościelnie międzyludzkiem”, każde „ja” realizuje się tu w kontakcie z drugim „ja”, zamiast wzajemnego stwarzania się dochodzi raczej do wypierania osobników silniejszych przez naśladowujące je osobniki słabsze. Po *Ogrodnikach*, gdzie prawie w każdym człowieku odkrywa się nieznane obszary wspaniałości, w *Złotym robaku* przyjęty zostaje schemat konfrontacyjny, w ramach którego rzeczą najtrudniejszą (i jednocześnie najmniej opłacalną) jest „bycie sobą”, górowanie nad innymi, którzy automatycznie, w odruchu samoobrony, zamieniają się w niszczące byty pasożytnicze.

7. M. Piotrowski: *Złoty robak*. Warszawa: Czytelnik 1968, s. 8.

Henryk Bereza, analizując kształt formalny powieści i związane z nim „osobliwości chronologii”, stwierdza:

Świat Piotrowskiego istnieje nie tyle w czasie, co w powiązaniach przyczynowo-skutkowych, w jakimś zamkniętym kole przyczyn i skutków, przy czym w łańcuchu powiązanych faktów ten sam fakt jest jednocześnie i przyczyną, i skutkiem. W sytuacji, gdy jedyną treść czasu mają stanowić powiązania przyczynowo-skutkowe, jest rzeczą obojętną, czy się przyjmie kierunek przyczyna–skutek, czy skutek–przyczyna. Piotrowski upodobał sobie ten drugi, beletrystycznie zdecydowanie niekonwencjonalny, kierunek.

W ten sposób pisarz zwraca uwagę na „najrozmaitsze przejawy determinizmów”, które działają „jak gdyby niezależnie od czasu, [...] od śmierci wiodą ku narodzinom, a nawet poza narodziny”, gdyż człowiek „jest jedynie naczyniem, napełnionym u źródeł, o którym wszyscy wiedzą więcej niż on sam”⁸. Z tym wiąże się specyficzny antypsychologizm: bohaterowie widziani są wyłącznie oczyma innych postaci, podczas gdy ich wnętrza konsekwentnie pozostaje tabu. Absolutna bezwzględność i wręcz okrucieństwo obserwacji idzie tu zatem w parze z elegancją i delikatnością, by nie rzec: grzecznością wobec tych, których się stworzyło. Stanisław Barańczak z kolei zauważa, że przy całkowitej niemal eliminacji tła społecznego (cała akcja rozgrywa się *de facto* między pięciorgiem bohaterów, inni pojawiają się w funkcji „epizodów charakterystycznych”) i zatarcia historycznych realiów Piotrowski stworzył – na zasadzie *pars pro toto* – uniwersalny model „dziejów społeczeństwa w przebiegu historii”⁹, wskutek czego jego powieść staje się „jedyną epopeją w dzisiejszym świecie możliwą”.

c. Plecami przy ścianie

Obydwaj recenzenci zwrócili uwagę na obrazowość stylu (Bereza: „Najwspanialsze karty powieści to literacki zapis widzenia o wyrazistości rzadko spotykanej w najlepszej literaturze”¹⁰;

8. H. Bereza: *Stwarzanie*. W: Tegoż: *Sposób myślenia. O prozie polskiej*. Warszawa: Czytelnik 1989,

s. 230–231.

9. S. Barańczak, dz. cyt., s. 178, 181.

10. H. Bereza, dz. cyt., s. 231.

Barańczak: „on nie tylko pokazuje, ale jeszcze ukonkretnia do najdalszych granic, sprowadza rzecz do najdrobniejszego szczegółu”¹¹), która swoje apogeum osiąga bodaj w następnej powieści Piotrowskiego, *Plecami przy ścianie*. Ukazała się ona już w dwa lata po *Złotym robaku* i jest wyjątkowo, jak na tego autora, „lekka”. Jak pisze on sam na skrzydełku obwoluty (*notabene* ozdobionej jego rysunkiem):

Streszczenie akcji nic nie da. Jest czas jesieni: słońce – współczesne – kilka osób, młodzi mężczyźni, kobiety, starzec, poeta i okrutne dziecko. Ale: co z nimi? Trudno powiedzieć. Jest jeszcze zawarty w książce – i ujęty w skromną formę – brak odpowiedzi na zagadkę naszego pobytu na ziemi. Ale ten, w porównaniu z wartkim tokiem akcji – wydaje się być drobiazgiem.

Tekst ten wart jest zacytowania, obrazuje bowiem ów szczególny stosunek Piotrowskiego do „wymowy ideowej” własnych utworów. Podobnie jak w *Ogrodnikach* tylko z pozoru mowa jest o uprawie drzew owocowych, tak i tu jedynym „tematem” okazuje się „brak odpowiedzi”, w dodatku „ujęty w skromną formę”, tak aby wydał się „drobiazgiem”. Ważny natomiast staje się „wartki tok akcji” oraz konfiguracja postaci będących w skomplikowanych i enigmatycznych zależnościach. Akcja (zwłaszcza w porównaniu ze *Złotym robakiem*, gdzie rozgrywała się „na przestrzeni lat sześćdziesięciu”) istotnie jest bardzo skondensowana, toczy się w ciągu jednej doby, w miejscowości wypoczynkowej pod wieloma względami przypominającej Kazimierz nad Wisłą, a główny bohater, Ferdynand, jest młodym (świeżo po studiach) fizykiem, przebywającym tam na nieudanym urlopie. Świat widziany oczyma „umysłu ścisłego” zatracą swoją hierarchiczność, narrator z tą samą wnikliwością przygląda się ludziom (przyjeźdnym i tutejszym), co i owadom, psom oraz przedmiotom nieożywionym (które z reguły ulegają subtelnej animizacji). W takim ujęciu człowiek przestaje być bytem wyróżnionym, staje się zaś istotą groteskową w swoich usiłowaniach wyjścia poza cały „korowód istnienia”. Stąd humorystyczność tej powieści, skądinąd arcydelikatna i zbieżna z charakterem rysunków Piotrowskiego.

11. S. Barańczak,
dz. cyt., s. 180.

d. Cztery sekundy

Protagonistką *Okolicy* miała być młoda dziewczyna, protagonistą *Zarozumiałości* – młody chłopak. Do połączenia tych dwóch person dochodzi w *opus magnum* Piotrowskiego, wydanych w 1976 roku *Czterech sekundach*. Ten jedyny w swoim rodzaju utwór trudno nazywać powieścią, jakkolwiek od strony stylistycznej zachowuje on wiele dyrektyw odsyłających do tradycyjnego powieściopisarstwa. Jest to mozaika prozatorskich miniatur, w których instancję narratora stanowią naprzemiennie: chłopiec (polityczny) Janek i dziewczyna (erotyczna) Judyta, przy czym (jak wyjaśnia Piotrowski w odautor-skiej glosie) osoby te „łączą się w jedną”. Nie oznacza to wszakże ani schizofrenicznego rozdwojenia, ani seksualnej dwuznaczności, lecz raczej dwoistość sposobów poznania (czy też, jak zauważa Bereza, kreacji) rzeczywistości, dostępnych osobom bardzo młodym, kilkunastoletnim. Punktem docelowym tych kreacyjno-poznawczych działań są tytułowe „cztery sekundy” kontaktu z Całością Istnienia, następujące przypadkiem i znienacka, a owocujące ambiwalentnie: poczuciem wszechogarniającego sensu bądź radykalnego bezsensu. Jeśli odrzucić niewątpliwie atrakcyjną pokusę porównania tego utworu z twórczością pisarzy latynoamerykańskich (zwłaszcza z *Grą w klasy* Julia Cortáзара oraz *O bohaterach i grobach* Ernesta Sábato, których to dzieł jednak brak w księgozbiórce Piotrowskiego), to za źródło inspiracji możemy uznać literaturę wczesnego modernizmu, gdzie w sposób systemowy dochodziło do eksterioryzacji stanów psychicznych i „akcja bywała przeniesiona w gruncie rzeczy do psychiki ludzkiej”¹², zarówno w powieściach Tadeusza Micińskiego, jak i w *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina, książkę, którą Piotrowski znał i wysoko cenił.

3. Dramaty

a. Pierwsze próby dramatyczne

Zachowały się trzy takie teksty, wszystkie niedokończone. Pierwszy z nich, pozostawiony w ma-
ło czytelnym, obszernym rękopisie pt. *Bernard*

12. Zob. M. Podraza-
-Kwiatkowska: *Mło-
dopolskie konstrukcje
sobowótórowe*. W:

Tejże: *Somnambulicy
– dekadenci – herosi*.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1985, s. 80.

Wspaniały, pochodzi prawdopodobnie z lat tużpowojennych, spisany został bowiem stalówką maczaną w kałamarzu (i z użyciem różnokolorowych atramentów). Jest to komedia operująca humorem niekiedy rubasznym, niekiedy przerafinowanym (bohaterów cechuje specyficzna naderudycyjność, dyskutują swobodnie o Montaigne'u, Rabelais'm i Picassie), sam zarys akcji przypomina zaś sytuację wyjściową *Zarozumiałości*: główny bohater (również noszący imię Filip), będący jednym z trzech kancelistów w domu handlowym (tworzą oni grupę analogiczną do trzech Artystów Giserów w *Karnawale*), wyróżniający się inteligencją i talentem poetyckim (określanym przez innych jako „gadulstwo”), postanawia skompromitować swoich kolegów i szefa Bernarda podczas pogrzebu ojca tego ostatniego, a zatem w momencie „przejęcia władzy”. Machinacje Filipa zdają się budzić sympatię autora, ostatecznie jednak okazuje się, że z pozoru tępowy, wspaniałomyślny Bernard sprawował nad sytuacją całkowitą kontrolę; na dołączonej do tekstu karteczce, zawierającej szkic sceny końcowej, mówi on (niczym bohater oświeceniowej farsy): „Mnie ośmieszyć, trud daremny. Dla mnie podstęp nie nowina”, na co Filip: „Nie bardzo, nie bardzo to wszystko wyszło”. Co do czasu i okoliczności akcji, na karcie tytułowej znajdujemy dwie konkurencyjne informacje. Pierwsza (skreślona): „Rzecz dzieje się w średnim mieście”. Druga: „Rzecz dzieje się w roku 1938”. Trzecia (już w stylu późniejszych didaskaliów Piotrowskiego): „Rzecz dzieje się nierealnie”, czemu towarzyszy wszakże dopisek: „Zdarzenie jest prawdziwe i przez to może wydawać się nieprawdopodobne. Bernard Wspaniały dotąd żyje”.

Drugi utwór, opatrzony nagłówkiem (*bez tytułu*), również miał być komedią, tym razem dziejącą się współcześnie, „w kuchni zwykłego dwupokojowego mieszkania”, gdzie między Mężem a Żoną dochodzi do kłótni o czytanie „Trybuny Ludu” przy śniadaniu. Z właściwą sobie przenikliwością Piotrowski buduje atmosferę konfliktu z krótkich, rzuconych od niechcienia bąknięć, niedopowiedzeń, zawieszę głosu, zmian tonu – niestety, jest to zaledwie tryzystonicyowy załączek.

Akcji kolejnej sztuki, noszącej tytuł *Podróż* lub *Wielka podróż*, nie sposób streścić przede wszystkim dlatego, że istnieje ona w dwóch, znacznie się między sobą różniących, maszynopisowych wersjach, gęsto pokrytych siatką rękopiśmiennych dopisków. Bohaterką, nieustająco obecną na scenie, jest „kobieta w średnim wieku (Arysta)”, której

towarzyszy Służąca (w jednej z wersji oznaczana literą X, podobnie jak Księżę, mąż Arysty z *Marszu*), ranny Oficer oraz Ksiądz z nieodłącznym Ministrantem. Ci dwaj mają w *Marszu* swój odpowiednik w postaci pary Generał – Stajenny; postać Księdza traktowana jest wyjątkowo złośliwie, podobnie zresztą jak w *Bernardzie*, gdzie ksiądz (kozyjski) Kapusta to łasy na pieniądze, sklerotyczny klecha – w późniejszych utworach Piotrowskiego duchowni już się nie pojawiają, zastępują ich mundurowi i inni starzejący się funkcjonariusze dysponujący resztkami władzy (jak choćby sędzia w *Plecami przy ścianie*), nieodmiennie groteskowi i budzący politowanie. Wydarzenia w *Podróży* następują po sobie kalejdoskopowo, bez dbałości o jakiekolwiek prawdopodobieństwo – Oficer umiera i zmartwychwstaje, Ksiądz ulega scenicznej przemianie w Pastora, akcja „dzieje się na przełomie lat”, jak gdyby w epoce napoleońskiej (ale mowa jest też o inwazji na Stany Zjednoczone), bohaterowie podróżują bryczką (lub raczej mają taki zamiar; obie wersje tekstu kończą się w momencie wyjazdu), a ich cel nie zostaje nigdy jasno określony. Nadmiar postaci i wątków, przy braku naczelnej idei, która by je spajała, sprawił prawdopodobnie, że autor nie mógł zapanować nad przebiegiem *Podróży* i ostatecznie ją zarzucił. Warto jednakże zauważyć, że jednym z rekwizytów *Podróży* są leżaki, które, jakkolwiek nieobecne w *Marszu*, zostały wykorzystane przez Jerzego Grzegorzewskiego w inscenizacji tej sztuki – z czego wniosek, iż Grzegorzewski mógł być zapoznawany sukcesywnie z *Podróżą*, na której gruzach powstał następnie *Marsz*.

b. *Marsz*

W sierpniu 1891 roku młody prekursor psychoanalizy, Karol Irzykowski, zanotował w swoim dzienniku:

Dowodem tego, jak filozofia mimowolności kotłowała we mnie dawno już, jest planowany w grudniu *Prolegomenon*, gdzie scena odbywa się w czaszce ludzkiej, osobami są wyobrażenia i siły umysłowe. A osoby te podzieliłem na dwie kategorie, ślepe i widzące, na arystokrację i proletariat, świadome i nieświadome. Osoba: świadomość jest tam *Deusem ex machina*. Lecz trudno uniknąć zbytniego alegoryzowania; temat nęcący,

ale jak dotychczas wątpię, bo widz jest czysto zewnętrzny, dydaktyczny¹³.

Piotrowski nie mógł znać tego zapisu (całość *Dziennika* ukazała się długo po jego śmierci), jednakże właśnie w *Marszu* zamysł ten spełnia się niemal idealnie. Wystarczy prześledzić „losy” poszczególnych postaci oraz sposób, w jaki wymieniają się swoimi funkcjami (Książę i Generał przejmują chorobę Zelli, Arysta – wojskowy strój Generała, a jej siostra okazuje się jego siostrą; Chłopiec przypomina Zelli Stajennego, ten zaś jest kochankiem zarówno jej, jak i Generała), by dostrzec, że ich indywidualizacja stanowi jedynie kamuflaż dla współwystępowania w ramach jednej osobowości, ich dialog jest udramatyzowanym monologiem wewnętrznym, którego moment kulminacyjny to scena zabójstwa Zelli przez Generała, kiedy Książę „odwraca się do nich plecami i podnosi ręce, tak jakby ich chciał zasłonić, a równocześnie dyrygował ich gestami”. Trudno wątpię, iż „osoba: świadomość” to właśnie on, podczas gdy pozostali bohaterowie pełnią funkcje rozmaitych aspektów jego psychiki, ulegającej na naszych oczach dezorganizacji i ponownemu scaleniu. Postaci te zresztą chwilami „uzmysławiają to sobie” i dają temu wyraz, na przykład gdy Arysta mówi: „Generał nie mógł być u ciebie. Bo w ogóle, jeżeli nawet istnieje, to bardzo słabo. Jest tylko twoim we mnie echem. To ty go stworzyłeś”. Chłopiec już w spisie osób określony zostaje jako przeszłość Księcia; Stajenny to zarówno „ja” cofnięte do stanu pierwotnej niewinności, jak i obiekt pierwotnego pożądania; Zella uosabia poważne ambicje intelektualne (jest doktorantką w „instytucie kultury materialnej”), lecz również młodzieńczy erotyzm i dziecięcą niefrasobliwość (stąd też po jej symbolicznej śmierci jej tekst zostaje częściowo przejęty przez Dzieci, wprowadzające element chaosu i rebelii), w zależności od aktualnych relacji z Księciem bywa umierająca bądź też żarłoczna, nominalnie przyjaźni się z Arystą, praktycznie jednak nigdy nie przebywa razem z nią na scenie, gdyż są przeciwieństwami; Generał reprezentuje brutalną siłę i jednocześnie tchórzostwo (odznacza się zawsze wyłącznie w defensywie), poza tym jego postać wykazuje najwięcej cech

13. K. Irzykowski:
Dziennik 1891–1897.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1998, s. 147.

seksualnej ambiwalencji oraz frustracji (jest nieustannie okradany i policzkowany, tudzież kłuty szpilą, podobnie jak jego ukochany koń). W postaci Arysty skupia się z kolei idea „powrotu do rzeczywistości”, odpowiedzialności i samokontroli, nieustannie próbuje ona przywołać Księcia do porządku, w końcu jednak opuszcza go, czego efektem jest egzystencjalna rozpacz, kulminująca w opowieści o tym, co zdarzyło się „onegdaj nad Renem”, typowej dla Piotrowskiego historii spełnienia poprzez zaniechanie. Zauważmy, że opowieści tej, konstytutywnej dla całej „osoby” reprezentowanej przez Księcia, nikt właściwie nie chce wysłuchać – sam Książę każe ją skrócić, General przeszkadza (w końcu jednak zasypia, odurzony wódką), Dzieci zaś hałasują, przy czym ich krzyki zmieniają się stopniowo w ilustracyjny „świergot” – jej wygłoszenie zaś doprowadza do chwilowego „pogodzenia się z sobą”, jest ona bowiem odnalezioną zgubą, umożliwia nie tyle rozwiązanie akcji, ile ponowne jej zawiązanie, kontynuację tytułowego marszu.

Marsz nie jest *de facto* sztuką, w której do czegokolwiek dochodzi¹⁴ (stąd zdziwienie Arysty: „Czyżby czas się posunął?”, stąd też odautorska informacja, iż rzecz „dzieje się wczoraj i współcześnie”), nie ilustruje procesu, lecz stan ducha osoby załamanej, zniechęconej do siebie, niezdolnej się podźwignąć, stanowi diagnozę tego stanu mającego aspekty humorystyczne, tragiczne i sentymentalne, przede wszystkim jednak będącego stanem żalonym, budzącym nie tyle nawet współczucie, ile niechęć, zwłaszcza skoro bohater zdradza zarówno aspiracje, jak i predyspozycje do budzenia szacunku. Tym, co go najdonioślej kompromituje, jest spotkanie z Chłopcem, Książę nie wytrzymuje konfrontacji z sobą-dzieckiem, przy czym w wygłoszonym doń monologu winą za fiasco obarcza tyleż własne nieudacznictwo, co i nadmierność dziecinnych aspiracji, których jako człowiek dorosły nie potrafił przestać traktować poważnie.

14. Głowa rzekomo zglądzonego przez Dzieci Stajennego okazuje się wypełnioną groszkiem atrapą (motyw „zabawy głową” powraca w innej sztuce Piotrowskiego – *Czerwonej pilce*); również śmierć Zelli traktować trzeba jako chwilowe zapewne wygaśnięcie jednej z funkcji Osoby.

c. *Melancholia*

Człowiek przegrany, obdarzony z pozoru talentem i urokiem, jednak ponoszący fiasko na gruncie towarzyskim, zawodowym i rodzinnym, trawiający dziesięciolecia na rozgryzaniu zrobionego z rozmysłem głupstwa, wyjątkowo, jak się wydaje, interesował Piotrowskiego. W *Melancholii* jest to Joachim, przypominający zarówno Księcia, jak i Filipa ze *Złotego robaka*, ojciec nieudacznik, którego błyskotliwa inteligencja przedzierzgnęła się w odstręczającą manierę. Wobec niedosiężności pułapu, jaki sobie wyznaczył, wykonuje on spektakularny „gest upadku”, skrycie licząc na to, że zostanie to odebrane jako żart, tymczasem jednak, wzięty najzupełniej poważnie przez przyjaciela i mentora, gest ten kompletnie degraduje go z pozycji młodego idealisty do poziomu domowego tyrana. Jednakże *Melancholia* to nie sztuka o rozpadzie więzi, lecz o fascynacji defektem – ulega jej główny bohater, Konstanty, dla którego psychiczna przypadłość córki Joachima, Elizy, ważniejsza jest od niej samej, on bowiem ze swej strony reprezentuje maniacką tendencję do porządkowania, naprawiania całej rzeczywistości:

KONSTANTY

[...] Widzę garnuszek mleka, który po kimś został, niedopity, i chciałbym go...

HERMINA (*łagodnie*)

Co by pan chciał?

KONSTANTY

Wypić

Beznadziejnie zakochana w prowincjonalnym lowelasie Eliza jest dlań właśnie takim „niedopitym garnuszkiem”, przy czym jednak jej melancholia nie jest czymś, co dałoby się „naprawić” – toteż ich związek, acz na swój sposób idealny, nie może być związkiem udanym, gdyż właściwa Elizie tendencja do psucia (w tym również psucia s i ę), zauważalna choćby i w wykonywanym przez nią utworze skrzypcowym (jak czytamy w didaskaliach: „Jest to utwór oparty na świadomym fałszu, przypomina jakby cokolwiek, równocześnie jest

infantylnie oryginalny, zawiera silne i przeciągłe nasilenia, to znów zanika”), na skutek miłości Konstantego nie tyle właśnie zanika, ile się nasila, nie prowadząc bynajmniej do wzmoczenia atrakcyjności i umocnienia więzi – w czwartym akcie Eliza jest już tylko leżąca w pomieszczeniu „za kotarą” (a zatem: zepchnięta do podświadomości) inwalidką, całkowicie podporządkowaną Herminie, która sprawuje tu funkcję figury zaborczego Miłosierdzia.

d. *Śmierć pokojówki*

Przy tym wszystkim trudno byłoby uznać *Melancholię* za dramat psychologiczny, psychiatryczny czy też psychoanalityczny – rolę dominującą pełni tu bowiem nastrój, „atmosfera choroby”, fatalizm sprawiający, że niemożliwa jest nie tylko wina i przebaczenie, ale też zwykła dobroć – jedyny cel życia ludzkiego to nieciekawa, męcząca katastrofa. O pierwszorzędnym znaczeniu nastroju można też mówić w przypadku *Śmierci pokojówki*, gdzie sceneria kurortu po sezonie wywołuje u bohaterów poczucie egzystencjalnej beznadziei, marazmu, z którego nieporadnie usiłują się jakoś wydostać bądź też go przewyciężyć. Tu znów na pozycjach przegranych staje zarówno dobroć Anity, jak i spryt Zofii, taką samą życiową porażkę ponosi zgorzkniała pani Henryka, co i przedsiębiorczy Ksawery, choć oboje na swój sposób wyznają zasadę skutecznego radzenia sobie w życiu bez zważania na innych. Sztuka ta, znacznie bardziej od *Melancholii* rozbudowana fabularnie, a za to nader skondensowana czasowo, jest pośród dramatów Piotrowskiego utworem najbardziej „filmowym” – w nawiązaniu do „kina gatunków” można by ją uznać za coś pomiędzy thrillerem a melodramatem – zresztą na jej kanwie powstał scenariusz (niezrealizowany) pt. *Bijcie mnie!*. W teczce z jego autorskim streszczeniem zachował się tekst recenzji wewnętrznej, skierowanej zapewne do któregoś z teatrów, któremu Piotrowski proponował wystawienie swojego dramatu. Jej autor, Stanisław Marczak-Oborski, trafnie sytuuje *Śmierć pokojówki* w kontekście twórczości Michała Choromańskiego („utwór rozpoczyna się od niby-spokojnej i zwyczajnej sytuacji wyjściowej, a wnet potem ludzie i zdarzenia nabierają dwuznaczności, niby-potoczne zdania dialogu zaczynają mienić się

różnymi dziwnościami, atmosfera narasta nieokreśloną tajemniczością, staje się podminowana”) i „teatru zagrożenia” Harolda Pintera („gdzie motywy spraw ostatecznych rozgrywają się na pograniczu dramatu egzystencjalnego, obyczajowego i gangsterskiego może?”), aczkolwiek na zakończenie stwierdza, że „»codzienna« publiczność na przykład warszawska przyjęłaby enigmatyczność dialogów i fabuły tego utworu z równą dozą zainteresowania, jak i irytacji”. Jednak właśnie owa enigmatyczność stanowi tu główny walor – nieprzesadnie zawikłana akcja z groteskowym motywem drogocennej protezy, czechowowska z ducha, pełna drobnych zadrażeń konfrontacja osób, z których każda nosi w sobie własne nieszczęście i nie jest w stanie podzielić się nim z innymi.

e. *Czerwona piłka*

Dramaty Piotrowskiego rozgrywają się „poza historią”, w jakiejś bliżej nieokreślonej „niedawnej teraźniejszości”, w mikrospołecznościach odseparowanych od świata i na swój sposób samowystarczalnych. Jedynie w *Czerwonej piłce* pojawia się kontekst historyczno-polityczno-społeczny, co (jeśli nie liczyć aspektu przemian ustrojowych w *Ogrodnikach*) w całej tej twórczości stanowi pewien wyłom. Krótki akt pierwszy, pełniący rolę prologu, dzieje się w czasie II wojny światowej, kiedy to bohaterski Doktor ratuje troje żydowskich dzieci oraz Starca. W dalszej części sztuki dzieci te są już dorosłe i usiłują przepracować swoje traumy w obliczu nowego zagrożenia, jakim są nastroje antysemickie końca lat sześćdziesiątych. Akcją główną zapoczątkowuje (wspomniany aluzyjnie) incydent w pociągu: Gabriela zostaje „rozpoznana” jako Żydówka – nakłada się to jednak na sprawę znacznie dawniejszą, a mianowicie na wstrząsający epizod, jaki stał się udziałem jej brata Samuela, któremu hitlerowscy oprawcy rzucili „do zabawy” głowę jego własnej, zabitej przed chwilą matki (jako „czerwoną piłkę”), wskutek czego chłopiec trwale zaniemowił. Nie bez wpływu na kształt jego osobowości jest też fakt, iż potem, do końca okupacji, ukrywał się on w dziewczęcym przebraniu. W osobie dorosłego Samuela skupiają się zatem trzy przesłanki społecznego wykluczenia: żydostwo, kalectwo i homoseksualizm; przez całe życie jest

on zdany na opiekę dwóch sióstr, Gabrieli i Wiktorii, mieszka z nimi w „pokoiku na górze” (odpowiedniku „drugiego pokoju” z *Marszu*) jako skrywany wyrzut sumienia osób, które same też są niewinnymi ofiarami. Prawdziwy konflikt (a właściwie zażarty pojedynek) rozgrywa się tu więc między siostrami o władzę nad bratem, którego jedna chce zachować przy życiu, a druga – życiu przywrócić.

Nad tekstem *Czerwonej piłki* pracował Piotrowski prawdopodobnie długo, a w każdym razie żmudnie, o czym świadczy zarówno duża liczba różniących się maszynopisów końcowej wersji utworu, jak i teczka zawierająca pierwszy rzut drugiego (ostatecznie usuniętego) aktu oraz początkowy fragment trzeciego (oznaczonego później jako drugi). Interesujący jest zwłaszcza ów „pierwszy drugi akt”, w którym dochodzi do wyjaśnienia wielu niedopowiedzianych kwestii i gdzie można prześledzić sposób pracy Piotrowskiego z jego postaciami. Tknięta nagłym impulsem Gabriela zachodzi rano do otwartego o tej porze nocnego lokalu i zastaje tam Starca pracującego jako posługacz. Starzec rozpoznaje u niej „ten akcent” i wręcza ważne rekwiizyty: truciznę oraz piłkę. Wkrótce następują: nieprzyjemny incydent polegający na niepodaniu kawy przez Kelnera i awantura z Właścicielem, w której biorą udział napotkani przypadkiem Vicehrabia i jego Przyjaciel (później nazwany Echem) – w ostatecznej wersji ewidentnie homoseksualni i niewybrednie żartujący sobie z kobiet, tu zaś co prawda ekstrawagancy i tyle co wypuszczeni z domu wariatów, lecz jednak romansujący z Gabriellą, która przyjmuje ich zaproszenie na piknik, w końcu jednak sprowadza do domu ku zgorzeniu swej siostry. O ile po drobnych retuszach akt ten mógłby zostać wykorzystany przy ewentualnej realizacji scenicznej *Czerwonej piłki*, o tyle w następującym po nim fragmencie autor zdaje się już brnąć w ślepą uliczkę, zwłaszcza nie umie sobie poradzić z postacią Starca, który – również zabrany przez Gabriellę z knajpy – wyraźnie przeszkadzając w rozwoju akcji, zostaje w końcu, niczym niepotrzebny mebel, wysłany do ogrodu. Trudno się zatem dziwić, że akt ten został napisany od nowa, już bez Starca.

f. *Karnawał*

Nieudany eksperyment terapeutyczny Gabrieli ma formę rytualnego odtworzenia „założycielskiej” sytuacji, tak aby (podobnie jak w *Aniele zagłady* Luisa Buñuela) unieważnić ją, doprowadzić do stanu sprzed. Bohaterka nie bierze wszak pod uwagę własnego instynktu śmierci, który daje o sobie znać w finalnej scenie pod postacią Kata przemawiającego z głośnika jako stetryczały dziad, niezdolny nawet rozpoznać płci swojej rozmówczyni, jednocześnie zaś mający charakter siły ponadosobowej, a przez to nieusuwalnej, z którą też Gabriela musi się w końcu utożsamić. Podobnie spartaczona inscenizacja przeszłości ma miejsce w sztuce *Karnawał*, określonej przez autora jako „przyjemna komedia”. Podtytuł ten pobrzmiwa ironią, utwór to bowiem co prawda dość pogodny i (w przeciwieństwie do pozostałych dramatów) niekończący się niczyją śmiercią, jednak – w porównaniu z frenetycznym humorem (poważnego przeciwieństwo) *Marszu* czy nawet dowcipnymi ripostami w *Melancholii* – mało śmieszny, raczej dziwny, męczący wręcz swoimi nadmiernymi komplikacjami przy błażej dość fabule. Akcja prawdziwie istotna rozgrywa się na płaszczyźnie intertekstualnej dramatu.

O gombrowiczowskim rodowodzie *Karnawału* świadczą już imiona bohaterów – Witold i Fryderyk (noszą je protagoniści *Pornografii*) – określonych tu jako „koledzy z podstawówki”. Nietrudno jednak zauważyć, że sam przebieg wydarzeń został palimpsestowo wręcz nadpisany nad słynną sceną z *Kosmosu*, w której Leon odbywa swoją „pielgrzymkę do miejsca najwyższej i jedynej rozkoszy”¹⁵, którą ma zamiar sfinalizować „w obliczu Tatr” i w obecności rodziny, przyjaciół oraz księdza. U Piotrowskiego rytuał odbywa się skromnie, w domu – jako substytut „Łąki zielonej Tamtych Lat” wystarcza kanapa, funkcję „Gór najwyższych” odgrywa zaś cenny wazon, zamówiony przez (odpowiadającego Leonowi) Józefa dla uczczenia jego Byłej Narzeczonej. Celebransi całej uroczystości i wytwórcy wazonu, Giserzy (określenie to sugeruje, że wazon został odlany z metalu, szybko jednak wychodzi na jaw, iż są to pracownicy teatru, którzy z „szarpi, bandaży i kleju stolarskiego” wykonali

15. W. Gombrowicz: *Dzieła*. T. 5: *Kosmos*. Red. nauk. J. Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 116.

rekwizyt łatwy do rozwalenia kijem) bezzwłocznie doprowadzają do tego, że w ogólnym rozgardiaszu przedstawienie Pierwszej Schadzki wymyka się z rąk Józefa, wychodzą też na jaw niewygodne dlań fakty (jak choćby ten, iż współautorką apokryficznych listów była jego synowa, Angela), tak iż zostaje on w końcu zmuszony do zniszczenia wazonu, przedmiotem adoracji i końcowej apoteozy staje się zaś niespodziewanie jego żona, Błażenna, będąca zresztą „prawowitą” adresatką owej korespondencji. Strukturalnie rzecz biorąc, sytuacja ta przypomina *Bernarda Wspaniałego*, gdzie również dochodzi do „przechwycenia intrygi”, i to przez osobę będącą jej potencjalną ofiarą.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mierzono się z Gombrowiczem wielokrotnie, o ile jednak zazwyczaj przedmiotem naśladowania była jego stylistyczna dezynwoltura i groteskowy charakter jawnie sztucznej akcji, o tyle Piotrowski dokonuje osobistej reinterpretacji najważniejszej z jego powieści, aby ostatecznie i własnie rytualnie rozprawić się z figurą Ojca, Głowy Rodziny, mężczyzny żyjącego przeszłością, który poza tym przestał już sobą cokolwiek reprezentować. Stąd właśnie wybór wazonu jako rekwizytu symbolizującego najważniejsze dla Józefa – a przy tym doszczętnie już przekłamane – Wspomnienie. Ów przedmiot z zewnątrz budzący podziw i respekt, wewnątrz jest pusty, zresztą w trakcie obrzędu wrzucane są doń niepostrzeżenie różne śmieci, jego szczątki zaś nadają się świetnie do tego, by wmieść je pod łóżko.

4. Kwestie zasadnicze

a. Chronologia

Na skrzydełku okładki książki Falkiewicza *Coś z mądrości i lenistwa, snu prawie można przeczytać, że Piotrowski „pozostawił kilkanaście nieopublikowanych dramatów”*. Jest to wiadomość bala-mutna (zresztą nie wiadomo, od kogo pochodzi – od autora czy od wydawcy), powstało ich bowiem tylko pięć, tyłoma dysponował Falkiewicz, pisząc swój esej, tyle też udało się odnaleźć w archiwum pisarza. Podstawowy problem, na jaki się w ich przypadku natykamy, to chronologia. Żona pisarza, Irena Laskowska, twierdzi, że wszystkie

one powstały nieomal równocześnie, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, podczas jej pobytu w Paryżu. Informację tę potwierdza (niestety, tylko częściowo) karteczka, na której Piotrowski własnoręcznie zanotował:

Marsz na Moskwę
godzina 10^{ta} rano
niedziela
20 września 70
(koniec pierwszego rzutu)
(początek: piątek, sobota, niedziela: 20.9.70)
Śmierć pokojówki
godzina: 3^{cia}
czwartek
17 września 70
(początek: koniec kwietnia 70).

Dowiadujemy się z niej zarówno, jaki był pierwotny tytuł *Marszu*, jak też, że utwór ten powstał w ciągu zaledwie trzech dni, i to natychmiast po ukończeniu *Śmierci pokojówki*, która z kolei była pisana znacznie dłużej, bo aż przez pięć miesięcy. Na temat czasu powstania trzech pozostałych dramatów nie wiemy nic, nawet Ewa Bułhak, reżyserka *Melancholii*, nie orientuje się, czy utwór ten powstał przed czy po *Marszu*, ustalamy zatem ich kolejność arbitralnie.

b. Kontekst literacko-teatralny

Piotrowski zainteresował się teatrem za pośrednictwem dwóch osób: Ireny Laskowskiej i Jerzego Grzegorzewskiego, którego sztuce reżyserkiej od początku sprzyjał. Do jego bliskich znajomych należeli też aktorka Jolanta Lothe i jej ówczesny mąż Helmut Kajzar, którego pierwszy tom dramatów¹⁶, zdedykowany „Mieciowi i Irenie z miłością”, znajduje się w bibliotece pisarza. Poza dziełem Kajzara w księgozbiornie tym próżno szukać sztuk autorów współczesnych, sporo jest natomiast klasyków: *Ptaki* Arystofanesa, Szekspir, Molier i Beaumarchais, *Księżniczka na opak wywrócona* Calderóna w wersji Jarosława Marka Rymkiewicza, *Torquato*

16. H. Kajzar: *Sztuki i eseje*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury 1977.

Tasso Goethego, Puszkina i Musset. Z rzeczy nowszych – Lorca, *Pigmalion* Shawa, *Las* Ostrowskiego, Ionesco; z polskich – Iwaszkiewicz i *Horyzont Afrodyty* Flukowskiego (nierozcięty). Wymieniam to wszystko, by skonstatować brak wpływu. Oczywiście, Ionesco mógł być inspiracją dla pseudologicznych, „prowadzących donikąd” dialogów i tyrań w *Marszu*, jednakże, jak się zdaje, o specyfice dramatów Piotrowskiego zdecydowały nie lektury, lecz jego młodzieńcze doświadczenia teatralne. Jako kilkunastoletni współpracownik tygodnika „Pobudka” przyszedł pisarz miał „prawo korzystania z foteli dziennikarskich w teatrze, co wzbudzało szczerą zazdrość jego kolegów szkolnych”¹⁷; wtedy to ukształtowało się jego myślenie o teatrze, później ulegające jedynie mutacjom na gruncie indywidualnie wypracowanej poetyki powieściowej.

Pierwszą dyrektorką założonego w 1920 roku Teatru Miejskiego w Bydgoszczy była znakomita aktorka okresu Młodej Polski, Wanda Siemaszkowa, ona też wprowadziła na tę scenę sztuki zarówno Wyspiańskiego i Żeromskiego, jak też Rittnera, Rydla, Kisielewskiego, Przybyszewskiego i Maeterlincka¹⁸. Tradycję tę kontynuowali następnymi dyrektorzy, wystawiając między innymi utwory Jerzego Żuławskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Gabrieli Zapolskiej, zwłaszcza zaś Tadeusza Rittnera, mającego w latach dwudziestych premiery niemal co roku. Z Rittnerem wiąże Piotrowskiego szczególnie wiele, przede wszystkim konwencja „wysokiej komedii”, jak również fakt, że u obu autorów postaci „skrywają zwykle więcej, niż mówią”¹⁹. Typowo rittnerowski przebieg ma intryga kryminalna w *Śmierci pokojówki*, gdzie status „złoczyńcy” i „ofiary” niemal do końca pozostaje płynny i niepewny, to u Rittnera wielkiego znaczenia nabierają drobne rekwizyty takie jak łańcuszek czy parasolka (oba wykorzystane w *Marszu*), to w jego *Lecie* (podobnie jak w *Melancholii*) choroba jest motywem wzmagającym erotyczną atrakcyjność i prowokującym do działania, to u niego (jak zresztą w wielu młodopolskich dramatach) występują nadinteligentne, nadwrażliwe, rezolutne dzieci (stanowiące pierwowzór postaci Kwinty), a scena odnalezienia zwłok Gabrieli

17. Wedle oficjalnego biogramu autorstwa Marii Zakrzewskiej, którego skróconą wersję zamieszczamy w niniejszej edycji.

18. Poprzez Maeterlincka (i Czechowca) radzi czytać Piotrowskiego Falkiewicz w programie *Melancholii*.

19. Z. Raszewski: *Wstęp*. W: T. Rittner: *Dramaty*. T. 1. Warszawa: PIW 1966, s. 9.

i Samuela w *Czerwonej piłce* zdaje się żywcem przeniesiona z dramatu *W małym domku*.

Młodopolski rodowód ma zarówno samobójstwo jako sposób rozwiązania dramatycznego węzła (stosowane z upodobaniem zwłaszcza przez Przybyszewskiego), jak i sytuacja trójkąta miłosnego jako egzemplifikacji konfliktu między popędem płciowym a prawem moralnym. Piotrowski przejmuje oba te motywy, dokonując jednak znaczących przesunięć i komplikacji. Samobójstwo to w jego utworach wrodzona dyspozycja, czekająca tylko na impuls, który ją uaktywni (niesłychanie istotny jest motyw trucizny, przechowywanej przez bohaterki jak gdyby w oczekiwaniu na odpowiedni moment), trójkąt zaś służy unaocznieniu niezwykle istotnej dla tej twórczości kategorii etycznej, jaką jest krzywda. Jan, inscenizator rytuału w *Karnawale*, stwierdza: „Są krzywdy. Dziesiątki tysięcy, ale nam wystarczy tylko jedna. Aby zdrzeć!” – podobnie Piotrowski „potrzebuje” krzywdy i wokół niej organizuje pozostałe wątki. Krzywda jest wszechobecna, wzajemna i – by tak rzec – przechodnia: kto jest krzywdzony, ten również uczy się krzywdzić. Jedyne w *Karnawale* zrealizowany zostaje „klasyczny” schemat destrukcji związku małżeńskiego za sprawą tajemniczego przybysza; w pozostałych dramatach trójkąty te (zazwyczaj w konfiguracji: mężczyzna i dwie kobiety) mnożą się, wchodząc ze sobą w splątane współzależności (w samej tylko *Melancholii* możemy naliczyć ich co najmniej sześć), czego źródłem nie jest ingerencja z zewnątrz, lecz właśnie jej brak, życie w zaklętym kręgu degenerujących się powiązań, od których nie sposób uciec ani się odseparować (choć mamy też do czynienia ze spektakularnymi ucieczkami w przypadku Ksawerego i Zuzanny).

Na młodopolskich rudymencie fundował swoje sztuki również Stanisław Ignacy Witkiewicz (ich pierwsza zbiorcza edycja nastąpiła w 1962 roku, a więc niedługo przedtem, nim Piotrowski zaczął pisać dla teatru; w 1966 ukazał się dwutomowy wybór dramatów Rittnera), jednakże między nim a Piotrowskim zachodzi nie tyle wpływ, ile komplementarność: co dla Witkacego było tradycją bliską, którą należało „zlikwidować”, a w każdym razie groteskowo odkształcić, to dla Piotrowskiego ma wartość sentymentalną, jest najzupełniej stosowne i nadaje się do ponownego użycia. Świadczy o tym chociażby onomastyka: w teatrze młodopolskim ustaliła się tendencja

do używania imion rzadkich i wykwintnych (niekiedy konfrontowanych z imionami „prostackimi”²⁰); Witkiewicz imiona te odkształca i wynaturza, Piotrowski natomiast używa ich w dobrej wierze, jako „znamion teatralności”. Ewa Bułhak zauważa, że są to anachroniczne imiona, „których używa Eliza Orzeszkowa”, lecz „to jest też anachronizm zamierzony, bo to nie były imiona bardzo popularne nawet w młodości Piotrowskiego”²¹. Innego zdania jest pani Maria w *Melancholii*: „Jak to dobrze, dziewczęta, że dałam wam takie nieśmiertelne imiona” – mówi do swoich córek, Elizy i Herminy. Osobnej uwagi wymaga imię Arysta, używane przez Piotrowskiego ze szczególnym upodobaniem (noszą je bohaterki *Wielkiej podróży*, *Marszu* oraz noweli scenariuszowej *Podróż Arysty przez Lotaryngię*²²), a będące źródłem zabawnych pomyłek: w rozmaitych publikacjach występuje ono jako „Artysta” bądź „Artystka” (w tej formie pojawia się w dwóch monografiach twórczości Jerzego Grzegorzewskiego²³). Przejęzyczenie to ma jednak swój sens, pisarz chciał bowiem, przez skojarzenie z „artyzmem”, podkreślić znaczenie noszących je osób, być może nawet zasugerować, iż to one, a nie towarzysze im postaci męskie, stanowią jego *porte-parole*.

Jeśli chodzi o dramaturgów współczesnych, to Piotrowski zdaje się od nich całkowicie niezależny, ciekawa jest wszakże zbieżność między *Czerwoną piłką* a *Dziwnym pasażerem* Tymoteusza Karpowicza, gdzie również ma miejsce „odczarowywanie” traum z okresu wojny, podobnie zakończone fiaskiem mającym jednak (wskutek zwielokrotnienia rytuału) wymiar groteskowy. Z kolei epizody „dziecięce” w tym utworze (zwłaszcza kiedy chór Dzieci natarczywie akompaniuje poważnym rozmowom dorosłych) przywodzi na myśl podobne rozwiązanie w finale *Marszu*.

20. Np. Żaneta Dylska, bohaterka *Wilków w nocy* Rittnera, „w rzeczywistości” nazywa się Joanna Krupa, co od razu nam tę postać charakteryzuje.
21. *Dwa słowa, cztery sekundy*. Z Ewą Bułhak rozmawia Joanna Jopek. „Didaskalia” 2011 nr 2.

22. Zrealizowanej w 1978 roku przez Tadeusza Junaka jako średniometrażowy film *Podróż Luizy* (zmiana imienia wydaje się nader znacząca).

23. M. Sugiera: *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 1993, s. 192 oraz E. Morawiec: *Jerzy Grzegorzewski. Mistrz świata i wizji*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2006, s. 203.

c. Forma

W dramatach Piotrowskiego daje się wyczuć tęsknotę za tradycyjną pięcioaktowością, jednak żaden z nich w pełni tego schematu nie realizuje. *Śmierć pokojówki* składa się z sześciu odsłon, wydzielonych ze względu na konieczność zmiany dekoracji. W *Melancholii* odsłon jest pięć, jednakże pierwsza zdecydowanie góruje nad pozostałymi zarówno pod względem rozmiarów, jak i wewnętrznego zróżnicowania (mamy tu epicki monolog Konstantego, scenę obiadu-stypy, podczas której następuje retrospektywna opowieść Joachima, w końcu też koncert skrzypcowy), podczas kiedy ostatnia jest zaledwie jednostronicowym epilogiem. *Czerwona piłka* miała być pięcioaktowa, jednak wskutek usunięcia jednego z aktów równowaga została zachwiana: ogromny akt drugi (w którym „do wszystkiego dochodzi”) następuje zaraz po krótkim wstępie, po nim zaś akt trzeci, pełniący funkcję intermezza, oraz nawiązujący do konwencji dramatu poetyckiego, statyczny (złożony niemal bez reszty z monologów) finał. Z kolei *Marsz* i *Karnawał* to pełnospektaklowe jednoaktówki, wyraźnie i niemal symetrycznie podzielone na część przygotowawczą (w *Marszu* złożoną z dziesięciu scenek poprzedzielanych wyciemnieniami) i główną (w *Karnawale* jest nią, również poprzedzona wyciemnieniem, inscenizacja rytuału). Każdy z tych utworów ma więc własną, indywidualną formę, daje się wszakże zauważyć tendencję do podporządkowywania całości jednemu fragmentowi, względem którego pozostałe mają charakter zdecydowanie mniej intensywny i niekiedy wręcz szkicowy, pełniąc funkcję pobocznych kontredansów (nawet w stosunkowo zrównoważonej formalnie *Śmierci pokojówki* wyraźny jest prymat odsłony piątej). Co ciekawe, ów kulminacyjny moment może nastąpić równie dobrze na końcu, co i na początku utworu – obok więc takich, w których ekspresja narasta (aczkolwiek zawsze po kulminacji następuje moment uspokojenia), mamy też i takie, w których zamiera, ulega stopniowej erozji.

Charakterystyczne dla tych sztuk (z wyjątkiem *Karnawału*) jest wprowadzenie bohatera prowadzącego – postaci przebywającej nieustannie w przestrzeni działań scenicznych, a niekoniecznie tożsamej z bohaterem głównym, której oczyma obserwujemy przebieg wypadków. W *Śmierci pokojówki* jest to Gość, w *Marszu* – Księżę

(skądinąd jedyna w tym utworze „postać rzeczywista”), w *Melancholii* – Konstanty, w *Czerwonej pilce* – Gabriela. Konstanty nieobecny jest jedynie w odsłonie drugiej, Gabriela na początku aktu trzeciego, co jednak ma swoje fabularne uzasadnienie, części te bowiem nakładają się czasowo na – odpowiednio – odsłonę trzecią i końcówkę aktu drugiego. Wy tłumaczenia tych zjawisk dopatrywać się możemy z jednej strony w doświadczeniach Piotrowskiego jako prozaika i swoistym „przyzwyczajeniu” do instancji narratora (skądinąd Konstanty w swoich monologach staje się narratorem w pełnym tego słowa znaczeniu), z drugiej – w fascynacji pisarza filozofią George’a Berkeley’a, dla którego rzeczywistość nie istnieje poza aktem percepcji, stąd też konieczność osobowego obserwatora. Struktura czasowa największym komplikacjom ulega w *Marszu*, gdzie czas sceniczny i pozasceniczny absolutnie nie są ze sobą tożsame, płyną w odmiennym tempie, ulegając przeróżnym fluktuacjom, co jednak łatwo zrozumieć, biorąc pod uwagę, iż chodzi tu o czas subiektywny i intersubiektywny, czas Księcia i czas aspektów jego świadomości, niekiedy przebywających na (czasowym) „wygnaniu”.

d. Bohaterowie i ich język

Miejszem akcji większości sztuk Piotrowskiego (podobnie zresztą z powieściami) jest małe prowincjonalne miasteczko (jedynie w *Karnawale* mówi się o „placu przed katedrą”, co wskazuje na miasto co najmniej średnich rozmiarów), przy czym prowincjonalność jest tu przede wszystkim znakiem ahistoryczności, oderwania od nurtu „wielkich wydarzeń”, skupienia na tym, co określane bywa jako „zwykłe życie”. Pisarz ten bardzo dbał o oderwanie swoich utworów od jakichkolwiek realiów społeczno-politycznych (nawet w *Czerwonej pilce*, gdzie kwestia antysemityzmu jest jedynie aluzyjnie zasygnalizowana i może ulec przekształceniu w każdą tego typu kwestię), z wielką starannością dobierał też atrybuty „nowoczesności” (telefon w *Marszu*, telewizor i rower w *Melancholii*, projektor w *Karnawale*), umieszczając je pośród realiów spoza konkretnej epoki, niekiedy wyraźnie anachronicznych. Jego bohaterami są ludzie społecznie zdegradowani, borykający się z ciągłym brakiem pieniędzy, zatrudnieni poniżej swoich zdolności i aspiracji bądź też (jak Książę i Joachim) zwolnieni

z pracy, co jednak nie oznacza ubóstwa wewnętrznego, wręcz przeciwnie. W odróżnieniu od na przykład Karpowicza (który chętnie określał swoje postaci poprzez ich zawód oraz pozycję społeczną i na tej zasadzie przyporządkowywał im określone sposoby mówienia), Piotrowski tworzy wyłącznie typy charakterologiczne (często układające się w specyficzne pary: energiczna dziewczyna – dziewczyna bierna, młody idealista – zgorzkniały sceptyk etc.), nie różnicuje też ich języka, wyposażając każdego mniej więcej tak samo, a jednak osiągając odmienne efekty ekspresyjne. Tym, co ulega różnicowaniu, nie jest tu bowiem sam język, lecz swoboda operowania nim i dyspozycje takie jak: poziom złośliwości, poczucie humoru, zmysł ironii. Stąd też Gospodyni w *Śmierci pokojówki* może być ordynarna pomimo posługiwania się najczystszą polszczyzną, a osoby tak dystygowane jak Gabriela czy Matka w *Karnawale* pozwalają sobie na sporadyczne wulgaryzmy („stul pysk”, „spierdalać”), świadczące jedynie o ich wyczuciu językowej sytuacji. Naiwny humor Zbyszka w *Czerwonej pilce* kontrastuje z wyrafinowanym, acz nieco obscenicznym humorem Vicehrabiego i Echa; wymiana uszczypliwości między Herminą i Markiem w *Melancholii* przeradza się w minidyskusję o językowych kompetencjach. A jednak – co zresztą zauważył Andrzej Falkiewicz – kelnerka posługuje się w tych dramatach takim samym językiem, co profesor, jest też w stanie wypowiadać równie ważne refleksje, panuje tutaj pełny językowy i intelektualny demokratyzm. Jedynym bodaj wyjątkiem jest Generał w *Marszu*, którego nadmierne kwieciste wypowiedzi wyraźnie służą charakterystyce tej postaci, a ściślej mówiąc: jej autokompromitacji – jest to zarazem jedyny moment, kiedy Piotrowski, idąc śladem Witkacego, odwołuje się do estetyki Młodej Polski w celach parodystycznych.

e. Dialog/monolog

Bohaterom Piotrowskiego trudno jest się porozumieć (czy też raczej: powiedzieć prawdę), niemniej prowadzą oni wyszukane, błyskotliwe konwersacje, niewymuszenie dowcipne nawet wtedy, gdy im samym wcale nie jest do śmiechu – jak choćby w pierwszej rozmowie Gościa z Anitą, niewątpliwie trudnej dla obojga (Piotrowski w ogóle jest mistrzem „rozmowy trudnej”, prowadzonej w niedogodnych

okolicznościach i wymagającej napiętej uwagi przy rozróżnianiu tego, co można powiedzieć, i tego, czego mówić nie należy). W dialogach tych daje się zauważyć pewien nadmiar kurtuazji, na której tle tym intensywniej wybrzmiewa brutalność niektórych replik (na przykład odzywek Joachima w pierwszym akcie *Melancholii*). Zasadniczo jednak w każdym z dramatów dialog prowadzony jest inaczej, współtworząc jego sens i nastrój. W *Marszu* jest to suchy dialog sprawozdawczy i nieustanne dopytywanie się – w związku z nieokreślonością świata przedstawionego bohaterowie nigdy nie są pewni, co usłyszeli, a jednocześnie gotowi wziąć za dobrą monetę najbardziej nawet absurdalne doniesienia. W *Melancholii* jest to rozmowa „wygasająca”, pozostająca w ciągłym zawieszeniu, który to aspekt dodatkowo podkreśla brak kropek w zakończeniach poszczególnych kwestii. W *Karnawale* – dialog ostentacyjnie teatralny, nie tyle komediowy, ile jak gdyby demonstrujący „świadomość” bohaterów tego, że biorą oni udział w komedii. Można by sądzić, że w *Śmierci pokojówki* i *Czerwonej pilce* mamy do czynienia z ukłonem w stronę wymogów realizmu, gdyby nie fakt, że w tych właśnie utworach najsilniej daje o sobie znać charakterystyczna (i wręcz „rozpoznawcza”) cecha Piotrowskiego, a mianowicie skłonność do pisania dialogów niezazębiających się, pozbawionych jedności tematu, które Jan Mukařovský kpiarsko skojarzył z ludowym porzekadłem: „ja o wozie, on o kozie”²⁴. W postaci czystej wygląda to na przykład tak:

PROFESOR

W ogrodzie jest klozet. Wejdzie pan pod deskę...

[..]

STARZEC

Tu leży doktor.

PROFESOR

Niech pan idzie dalej. Głowa tylko może panu wystawać ponad powierzchnię. I niech pan nie zwariuje. Przeczeka pan noc...

STARZEC

Słuczone binokle...

24. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*. Przeł. J. Mayen. W: Tegoż: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, wstęp i red. J. Sławiński. Warszawa: PIW 1970.

PROFESOR

Rano pan wyjdzie...

STARZEC

Foksterier Miki liże go po skroni.

PROFESOR

Umyje pan się pod studnią.

STARZEC

Taki dobry człowiek.

PROFESOR

Umyje pan się pod studnią...

Mamy tutaj jakby „instrukcję” kontrapunktycznie zestawioną z opisem, postaci słyszą się wzajemnie, lecz nie reagują słownie na to, co usłyszały. Dialog wygląda jak dwa przeplatające się monologi, co może być symptomem zarówno klęski interakcji emocjonalnej, jak i zaniku jedności tematu. Zdarza się też (zwłaszcza w *Melancholii*), że odpowiedź oddzielona jest od pytania kilkoma kwestiami dotyczącymi czego innego. Możliwe są też formy hybrydyczne:

KELNER

Czego pan był świadkiem?

GOŚĆ

Dziwnego zdarzenia.

KELNER

Ho, ho! Gdzie? (*patrzy przez lornetkę*) Nie poszła Zofia na pogrzeb. Nie ma tam już dla niej miejsca... Do prawdy?

GOŚĆ

W parku.

KELNER

Niedługo tutaj przyjdą. Odbędzie się stypa. To szóste nakrycie, to ja. Przyjdzie i ona. Kwiatek jest dla Zofii. Mały kwiatek. Ode mnie. Już wyszła z domu. Idzie. W parku? O której godzinie?

GOŚĆ

Wieczorem.

KELNER

Zaraz tu będzie. Może nie taka ładna, jak ma w sobie... mówi się, że ktoś ma pieprzyk. Gdybym się ożenił, to pierwsze zbilbym jej tę gębę. Pieprznął na kwaśne jabłko. A te fatalachy puściłbym z dymem...

GOŚĆ

...Wyszedłem wieczór z pokoju, żeby przeczytać na ławce gazetę.

KELNER

...Jestem jej wdzięczny po prostu za to, że istnieje. Na ręce ma złoty zegarek, wczoraj nie miała.

GOŚĆ

...Nagle zapadł zmrok. Wstałem z ławki i zacząłem iść przed siebie. Wtedy zaczęły się zapalać światła przede mną i znów pomyślałem, że to tylko dla mnie.

KELNER

Co w tym dziwnego? (*patrzy na Gościa przez lornetkę. Potem kieruje ją w stronę pierwszą*) Już idzie... Idzie.

GOŚĆ

Niech pan słucha. Usiadłem więc w świetle. Wtedy z bocznej alejki wyszła kobieta z walizką. Minęła mnie szybkim krokiem, tak jakby się czegoś obawiała. Pomyślałem nawet... Nagle kilkadziesiąt kroków przede mną ktoś zagroził jej drogę.

KELNER (*kieruje lornetkę w drugą stronę*)

Grabarze odprowadzili go na bok. Biją łopatami. Dla otrzeźwienia... Jej drogę?... (*patrzy na Gościa przez lornetkę*) A może się panu tylko zdawało? Nie biją. Grabarze są naszymi przyjaciółmi. (*znów patrzy w stronę drugą*)

GOŚĆ

Nie zdawało. Zanim podbiegłem, wyrwał jej walizkę z ręki. Lecz nie uciekł, tylko spokojnie odszedł. A ona zaczęła wracać tą samą drogą, którą przyszła. Na moje

zapytanie, dlaczego nie krzyczała, odpowiedziała coś w tym rodzaju, że t a k m a b y ć. Nie rozumiałem, i w ogóle potraktowała mnie niechętnie, a nawet jakby opryskliwie. Szczególnie, gdy zaproponowałem wspólny pościg. Wreszcie poprosiła, żebym nikomu o tym nie mówił.

KELNER

I właśnie pan mówi.

W cytowanym fragmencie w obręb dialogu Kelnera i Gościa wpleciony został monolog Kelnera obserwującego przez lornetkę pogrzeb. Bywa niekiedy i tak, że kontrapunktem monologu są redundantne wypowiedzi innych osób (na przykład kiedy Zuzanna opowiada o swoich planach na przyszłość), zazwyczaj jednak w dramatach Piotrowskiego monolog wyraźnie odcina się od reszty tekstu, stanowiąc, zgodnie z tradycją romantyczną, bezpośrednią eksplikację przeżyć wewnętrznych bohatera, a jego dominantą stylistyczną są proste, „siekane” zdania pojedyncze, często równoważniki zdań, a jednocześnie wysoki stopień metaforyzacji języka. Takie są monologi Księcia, Gabrieli, Józefa. Wyjątkową oryginalnością charakteryzują się natomiast dwa monologi Konstantego w *Melancholii* (poprzedzające akt pierwszy i czwarty), są to bowiem wypowiedzi epickie, skierowane (nie wprost) do publiczności, a ich liryczna intensywność przywodzi na myśl najlepsze partie *Czterech sekund*.

5. W oczach krytyków (Falkiewicz i Jopek)

Wspomniane niezależnie się kwestii, „wiązek zdań bezradnie wypuszczanych w przestrzeń”²⁵ stanowi jeden z kluczowych aspektów dramaturgii Piotrowskiego w ujęciu Joanny Jopek, autorki jedyne dotychczas wnikliwego studium na temat jego twórczości dla teatru. Co prawda tytuł monografii Andrzeja Falkiewicza, jak słusznie pisze Jopek, „sprawiającej wrażenie raczej (fascynującego) eseju filozoficznego niż literaturoznawczej pozycji”,

25. Ten cytat i następane z: J. Jopek: *Niejaki Piotrowski. Światy teatralnie możliwe*. „Didaskalia” 2011 nr 2.

zaczepnięty został z *Karnawału*, lecz autor, elokwentnie i subtelnie analizując powieści, dramaty przywołuje jedynie przygodnie, wykazując zresztą wobec nich rodzaj zmieszania, poznawczej niepewności, wyrażającej się chociażby tak:

W ostatniej scenie sztuki bohaterka wchodzi ubrana w napoleoński mundur generalski i opowiada następującą historię, która przytrafiła się jej „nad Renem”. Pewna stajenna dziewczyna była podobna do Xięcia, Xiążę podobny do Zelli, Zella do Generała, Generał do Stajennego – który, przypomnijmy, jest Xięciem z młodych lat. Tu koło się zamyka. Migotanie akcji staje się w końcu tak migotliwe, że trudno uwierzyć w dobrą wolę autora fabuły i podejrzewa się go o zamierzony humbug²⁶.

W takim ujęciu, owszem, można by autora podejrzewać o chęć wyprowadzenia czytelnika na manowce niezrozumienia, jednak nie o to przecież chodzi w opowieści Arysty i humbugiem (w tym przypadku – raczej niezamierzonym) jest samo to streszczenie, z którego wyciąga się interpretacyjne wnioski. Falkiewicz sztuk Piotrowskiego najwyraźniej nie lubił, o czym świadczy również opinia wydawnicza, gdzie określa je jako sceniczne arabeski nadające się dla teatrów studenckich (swoją drogą, relatywna łatwość wystawienia spokrewnia te sztuki z dramaturgią Kajzara, który również od sceny studenckiej rozpoczął swoją karierę). Jopek wychodzi od formuły „jednego zdania”, przewijającej się przez całą twórczość Piotrowskiego („Każdy człowiek ma takie jedno miejsce poza sobą, nigdy więcej, jedno wspaniałe miejsce, jeden niezapomniany uśmiech, policzek, jedno wykwintne świństwo, trzy wtrącone grosze, jeden szczególnie jasny punkt na niebie i zgaśnięcie światła” – w taki oto sposób ujmuje ją Joachim w *Melancholii*), znaczącej zaś z grubsza tyle, że każdy ma do wypuszczenia jeden unikalny „raport z własnej przygody egzystencjalnej, który przybiera po prostu różne formy”, autorkę interesuje zaś, czemu u Piotrowskiego raport ten przybrał w pewnym momencie postać sztuk teatralnych. Najprostsza odpowiedź jest taka, że artysta działający na pograniczu sztuk wizualnych i tekstowych (przy czym w jego powieściach niezwykle istotny jest „dar widzenia”, rysunki zaś

26. A. Falkiewicz,
dz. cyt., s. 34.

mają charakter narracyjny, są mikroopowieściami) naturalną kolejną rzeczą musiał pokusić się o połączenie tych sfer, a tę możliwość dawał mu właśnie teatr. Jopek analizuje funkcjonowanie zadysponowanych przez autora scenografii (zazwyczaj mających charakter wyraźnie umowny i niepewny, czemu odpowiada „rachityczność” fabuły i relacji między bohaterami), a także rekwizytów, wokół których koncentrują się sceniczne rytuały (piłka, wazon, skrzypce, gubiona i odnajdywana parasolka), konstatując specyficzną „instalacyjność” dramatów Piotrowskiego, ich muzealną statyczność (akcją nie rządzi rozwój, lecz gromadzenie, nawarstwianie się planów), wreszcie też fascynację autora teatrem „przedwojennego typu”, z jego tandetą i blichтром. Daje kilka alternatywnych interpretacji *Marszu* („dramat całkowitego uwięzienia w przestrzeni, bez możliwości ucieczki w świat zewnętrzny; dogłębne studium samotności; dramatyczna fantazja na puste mieszkanie o świcie”), rolę szczególną przypisując telefonowi, który:

nie tylko mocno trzyma muzyczną strukturę i rytmizuje świat dramatu, ale nadaje mu jednocześnie znamiona fantazmatyczności kontaktu ze światem [...] fantasmagorycznej, zagrożonej, wystawionej na brak odbioru albo omyłkę [...] niepewnej, a upragnionej obecności. Połączenie telefoniczne, jako forma relacji międzyludzkich, oznacza strach przed wystawieniem się na możliwość zerwania połączenia, związany z tak fantomową formą kontaktu, a także schizofreniczną naturę osobowości (Xięcia), rozszczepiającej się na kilka innych postaci dramatycznych / głosów.

Głosowość w obliczu katastrofy komunikacyjnej, w rzeczywistości „przypominającej miejscami kompletnie rozstrojone radio”, karkołomne próby „ustalenia jakiegokolwiek wspólnej sceny komunikacji” to, zdaniem autorki, kluczowe dla Piotrowskiego problemy, na które nakłada się sytuacja samych sztuk, przez kilka dziesięcioleci pozostających w stanie bycia-niebycia. (Od siebie możemy dodać, iż teatralna redukcja postaci do głosu skonfrontowanego z głosem cudzym to również idealna manifestacja idei autorskiej delikatności, o której pisał Bereza w związku ze *Złotym robakiem*).

6. Realizacje sceniczne

Dramaty Piotrowskiego nie były dotychczas publikowane, bywały natomiast wystawiane. *Marsz* zrealizowany został przez Jerzego Grzegorzewskiego na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Premiera miała miejsce 14 czerwca 1973 roku, po niej zaś nastąpiło kolejnych trzydzieści przedstawień – wcale nie tak mało, jak na utwór debiutanta, w dodatku trudny w odbiorze. Przedstawienie jednak nie należało do udanych, o czym świadczą reakcje zarówno recenzentów²⁷, jak i samego autora. Na kartce dołączonej do jednego z maszynopisów *Marszu* pisarz zanotował następujący „wywiadzik”:

- Jak pan przeżył premierę?
- Reżyser Grzegorzewski jest znakomitym poetą sceny. Za moją absolutną zgodą skrócił tekst do minimum. Dzięki temu czułem się jakbym wydawał proszony obiad, a całe jedzenie zostało w lodówce. I słusznie.

Słysząc w cytowanym tekście nie tylko sarkazm, ale i gniew; „siedział w czasie przedstawienia z głową ukrytą w dłoniach, w pozie absolutnej rozpacz, co było dosyć frustrujące i denerwujące dla Grzegorzewskiego”²⁸ – wspomina Ewa Bułhak, a Irena Laskowska dodaje, że z wielkim wysiłkiem i tylko z szacunku dla aktorów udało jej się skłonić męża, by pozostał na widowni do końca próby generalnej. Piotrowski zapewne zgodził się na skróty, nie sądził jednak, że tekst zostanie doprowadzony do stanu niemal całkowitej niezrozumiałości, której świadectwem są dwie recenzje, jakie ukazały się w prasie kulturalnej:

Byłbym w nie lada kłopotcie – pisze Bronisław Mamoń, redaktor „Tygodnika Powszechnego” – gdyby mnie ktoś zapytał, o czym ta sztuka, jaki jej temat, jaka psychologia postaci. Wszystko w niej mgliste, niedookreślone i niedopowiedziane. Dialog przybiera narzuconą strukturę monologu.

27. Wyjątkiem jest opinia Jerzego Radziwiłowicza: „To było spotkanie z zupełnie innym teatrem, fascynującym, odrębnym światem. I z aktorami, których znałem z innych spektakli, grającymi inaczej, jakoś odmienionymi”, cyt. za: J. Radziwiłowicz: *Świat kruchego człowieka*.

W: E. Morawiec, dz. cyt., s. 84.

28. *Dwa słowa...*, dz. cyt.

Postaci mówią nie do siebie, ale obok siebie. Nie istnieje między nimi żadna autentyczna komunikacja. Ich wypowiedzi są niespójne i chaotyczne. Czasem coś znaczą, coś wyrażają lub ilustrują, czasem układają się w wielki bełkot: kaskady słów pustych, w środku wydrążonych, oddzielonych niejako od swego pierwotnego znaczenia. Płynna także staje się granica między rzeczywistością a fikcją, faktem a jego wyobrażeniem, jawą a snem. Te dwa porządki ustawicznie na siebie nachodzą, przenikają się. Nie można ich od siebie oderwać, rozdzielić.

Marsz Mieczysława Piotrowskiego napisany jest w poetyce „teatru absurdu”, poetyce znanej nam dobrze z utworów Ionesco, Becketta, Geneta, Witkacego, Różewicza... Poetyka ta przybiera tu formę jakby sparodiowaną przez to, że jest powtórzeniem chwytów zapożyczonych, teatralnie już wyeksploatowanych. Nie stoi za nią żadne autentyczne przeżycie czy doświadczenie. Odbiera się ją jako biegle ćwiczenie dramaturgiczne, grę wyartych klisz, która olśniewa widza tylko przez chwilę, a później nudzi, bo proponuje mu coś, co on już zna. Naiwna filozofijka egzystencjalna, którą pobrzmiewa *Marsz*, jest także rodem z zachodniego „teatru absurdu”, z tą jedną różnicą, że u Becketta i Ionesco wyrastała z autentycznych lęków i obsesji²⁹.

Dalej następuje polemika z autorem programu teatralnego, kompletnie tu nieistotna, oraz część informacyjna, obecna również w tekście wytrawnej teatrolożki, Elżbiety Wysińskiej:

To przedstawienie jest zagadką. Nie dlatego jednak, że odmawia wszelkich danych na temat ewentualnego znaczenia realizowanej sztuki, ale dlatego, że jest w jej realizacji niezwykle sprawne. Jak można było osiągnąć kompozycyjną jednolitość i pełną aktorską koncentrację, mając do czynienia z utworem pozbawionym jakichkolwiek motywacji? Tak właśnie brzmi zagadka związana z *Marszem* Mieczysława Piotrowskiego wystawionym przez krakowski Teatr Kameralny w reżyserii i ze scenografią Jerzego Grzegorzewskiego. [...]

Inscenizacja Grzegorzewskiego robi wrażenie ciągu etiud na temat „człowiek w świecie

29. B. Mamoń: „*Marsz*”. „Tygodnik Powszechny” 1973 nr 28.

przedmiotów”. Boki sceny są zastawione wielką ilością pojemników z butelkami na mleko. W głębi czarne parawanowe ściany dzielą scenę, wszerez wyznaczając miejsce mężowi zwanemu Księciem i żonie o imieniu Arysta, tkwiącym każde w swojej części, w swoim azylu. W urzeczowionym świetle sceny panuje pewna symetria: w rozstawieniu pojemników, w zrobieniu dwóch prześwitów między czarnymi ściankami, wprowadzeniu dwóch krzeseł, dwóch wieszaków, dwóch leżaków. Nad środkiem sceny, z tyłu, wisi przyrząd w rodzaju pantografu, od czasu do czasu rytmicznie składający się i rozciągający.

Aktorzy wypowiadający kwestie, które najczęściej ani nie kojarzą się w ramach jednej wypowiedzi, ani nie zająbiają z kwestiami partnerów, znajdują w przedmiotach wyraźne oparcie. Ogrywają je precyzyjnie – jak na przykład Kazimierz Kaczor i Anna Polony gigantyczne, obite czarnym płótnem leżaki – budując w ten sposób całe sekwencje. Tekst pomaga im rzadko. Muszą chwycić się cienia łączących postacie współzależności, możliwych do zinterpretowania w kategoriach lęku, terroru, rywalizacji, muszą mówić skomplikowanym literackim językiem, w którym określenia typu „mechanizm woni nuklearnej” nie należą do wyjątków³⁰.

Oczywiście, można sprowadzić sprawę do oklepanej reakcji przewrażliwionego pisarza na twórcze pomysły ambitnego reżysera, wystarczy jednak porównać dokonany przez Wysińską opis scenografii (i zdjęcie Wojciecha Plewińskiego³¹) z autorskimi didaskaliami, by przekonać się, że aktorzy „ogrywają” rekwizyty, o których w *Marszu* nie ma najmniejszej wzmianki – pantograf należy do ulubionych „obiektów” Grzegorzewskiego, używanych przezeń w wielu przedstawieniach, podobnie jak fortepian, pełniący tu funkcję biurka (i umieszczony w dodatku na wielkich kołach od wozu drabiniastego); leżaki zastępują tapczan, butelki na mleko stanowią zaś chyba hipostazę butelki alkoholu, jakim raczą się Książę i Generał, sugerując być może nieuniknioność porannego kaca, całości scenografii nadając

30. E. Wysińska: *Marsz w nieznanym kierunku*. „Literatura” 1973 nr 33.

31. Zob. wspomniana fotografia w cyfrowym archiwum Starego Teatru: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/312/marsz/fotografie/3/5448> (dostęp: 5 grudnia 2012).

jednak pozór rupieciarni na tyłach sklepu z nabiałem. Spośród wszystkich przedmiotów występujących w oryginalnym tekście Wyśińska wymienia tylko krzesła i widelec.

Znacząca wydaje się też popełniona przez recenzentkę omyłka: odpowiednikiem bezsensownej zbitki „mechanizm woni nuklearnej” okazują się u Piotrowskiego „mechanizmy wojny nuklearnej”, wyrażenie najzupełniej logiczne w ustach Zelli zajmującej się tym problemem naukowo. Trudno podejrzewać Annę Polony o nieprawidłową dykcję, z przesłyszenia Wyśińskiej możemy natomiast wnosić, do jakiego stopnia kwestie bohaterów zostały przez Grzegorzewskiego pocięte i przemieszone, pozbawione pierwotnych znaczeń. O jego metodzie pracy nad tekstem tak opowiada Stanisław Radwan:

Przeżyłem swego rodzaju szok. Na stoliku w jednej z łódzkich kawiarni, gdzie się spotkaliśmy z Grzegorzewskim, leżał egzemplarz *Wesela* w tanim wydaniu. W tym egzemplarzu różnymi kolorami kredek wszystko było wykreślone, wszystkie kwestie!³²

Dodajmy jeszcze, co pisze Małgorzata Sugiera:

Grzegorzewski dąży [...] zwykle do takiego rozbicia wewnętrznej koherencji tekstu dramatycznego, aby pozostała z niego jedynie podstawowa struktura akcji, jej procesualno-zdarzeniowy schemat. I w utworach epickich, i w dramacie następuje rozbicie pierwotnych układów fabularnych i ich późniejsza rekonstrukcja wedle specjalnych właściwych poetyce tego teatru zasad strukturalnych³³.

Egzemplarz reżyserski *Marszu* niestety się nie zachował³⁴, jednak nietrudno go sobie wyobrazić,

32. *Klocki Grzegorzewskiego*. Ze Stanisławem Radwanem rozmawia Agnieszka Olczyk. „Didaskalia” 2005 nr 6–7.

33. M. Sugiera: *Poetyka Grzegorzewskiego. Układy fabularne*. „Dialog” 1990 nr 2. W wersji zmienionej tekst ten ukazał się w książce tejże autorki pt. *Między tradycją i awangardą* (dz. cyt.). Wolę wersję pierwotną.

34. Jedyna posiadaczka, Anna Polony, wyrzuciła go w czasie przeprowadzki. Skądinąd zarówno ona, jak i Jerzy Trela, będący przy tym spektaklu asystentem reżysera, wspominają, że Grzegorzewski nie zapoznał ich z tekstem sztuki, pokazując jedynie „grubą książkę” (czyżby *Złotego robaka?*), będącą rzekomo podstawą adaptacji. Polony pamięta sztukę jako „panneau niepowiązanych ze sobą scen”, sugerując jednocześnie, że tekst *Marszu* mógł się reżyserowi nie podobać i stąd konieczność inkrustowania go fragmentami powieści.

nietrudno też zrozumieć emocjonalną reakcję autora. Strategie, które względem znanego wszystkim *Wesela* zadziałać mogły rewizjonistycznie i ożywczo, w przypadku świeżego, innowacyjnego utworu okazać się musiały przesadą i nadużyciem. Z obydwóch przytoczonych recenzji wnosić możemy jedno: widzowie nie rozumieli, o co w tej sztuce chodzi, nie potrafili dojść zasad, wedle których tekst został zorganizowany. (Mamoń co prawda najzupełniej trafnie wspomina, iż „dialog przybiera narzuconą strukturę monologu”, jednak niestety tezy tej nie rozwija, traktując ją prawdopodobnie jako zarzut). Tymczasem zasadą nadrzędną, jaka tutaj rządzi, jest umieszczenie groteskowej, zdroworożsądkowo niewytłumaczalnej akcji w realiach trywialnych wręcz w swojej pospolitości i będących znakami „zwykłego życia” – dopiero na ich tle niecodzienny przebieg dialogów może ulec odpowiedniemu ustrukturyzowaniu. Lokujący dziwne w dziwnym, Grzegorzewski efekt ów całkowicie zatarł, dodatkowo zaś, w miejsce ukrytego pokoju aranżując „azyl męża i azyl żony”, skłaniał widzów, by starali się dopasować *Marsz* do znanych sobie konwencji teatralnych – bez powodzenia, sztuka ta bowiem, korzystając co prawda z elementów tradycyjnej dramy rodzinnej, bynajmniej nią nie jest, ani nie stara się nią być.

Spektaklu bronią Bułhak i Jopek, powołując się na impresję Kajzara, zamieszczoną w jego książce *Z powierzchni... Szkice o teatrze*. Istotnie, mamy tu do czynienia z próbą zrozumienia i pogodzenia racji autora i reżysera, odnalezienia koherencji, wyizolowania elementów budzących zachwyt (Kajzarowi podobają się szklane ściany z butelek, które „skrzą się jak kryształy, jak diamenty”), tekst składa się jednak głównie z pytań, potwierdzających niejako moje tutaj uwagi, jednocześnie zaś świadczących o wysiłku dotarcia do ukrytych (przez Grzegorzewskiego) sensów sztuki:

Dałoby się wszystko po kolei opisać. Kto kiedy co pomyślał, co zataił, co przemilczał? Jaki gest w przyszłości odbił się w geście wykonanym teraz? Co kryje się pod powierzchnią potocznego działania się? Co jest prawdą naoczną, a co prawdą konwencji i gry? Co jest prawdą w tej sztuce? Czy tylko gest odłożenia parasolki i jej odnalezienie po całym spektaklu zapamiętnić?

Potem następuje próba odtworzenia fabuły: „Czas Piotrowskiego jest nieskończenie szybki. Każda minuta zawiera w sobie zespół możliwości, jest matrycą miliona gestów”. A jednak, jak można wnosić z dalszego opisu, pomimo dobrej woli, nie udaje się tu uciec od chaosu. Acz jednak konkluzja brzmi nader sensownie: „Zegarek Piotrowskiego wskazuje skomplikowane współzależności czasów: czasu psychiki, historii, obyczaju i sztuki”³⁵.

W poświęconym Grzegorzewskiemu monograficznym numerze „Didaskaliów” (2005 nr 6–7) o inscenizacji *Marszu* nie wspomina się, podobnie jak w eseju Sugiery *Poetyka Grzegorzewskiego*, być może z racji tego, że właśnie *Marsz* przeczy tezie, jakoby pośród autorów, których teksty reżyser wystawiał, brakowało „nazwisk nietypowych dla repertuaru polskich teatrów”. A przecież kiedy czytamy, że Grzegorzewski „eliminuje większość didaskaliów i tych informacji o świecie przedstawionym, które osadzają wydarzenia w konkretnych historycznych, społecznych i obyczajowych realiach”, w związku z czym „postacie, pozbawione konkretnego, »realnego« tła, tracą pozory autentycznych, »żywych« osób i odsłaniają swój status intencjonalnego konstruktu: stają się jedynie punktem przecięcia relacji ekwiwalencji i opozycji, relacji, jakie łączą jedne postaci z innymi postaciami”, możemy odnieść wrażenie, że mowa jest właśnie o postaciach z *Marszu*, podobnie jak idealną realizacją „teatru jaźni” („Dla tej figury fabularnej charakterystyczne jest odejście od »obiektywności« scenicznych zdarzeń na rzecz ukazania ich wersji »subiektywnej«, wersji uzależnionej od punktu widzenia głównej postaci”³⁶) jest podporządkowujący sobie całą rzeczywistość Książę, stworzony jakby dla tego reżysera. Być może Piotrowski zbytnio się postarał, dostarczając Grzegorzewskiemu gotowy produkt, który tak czy inaczej musiał zostać przetworzony? Próżno dociekać, w każdym razie po tym jednym epizodzie współpraca obu przyjaciół zakończyła się.

O drugim przedstawieniu (*Melancholia* w reżyserii Ewy Bułhak, premiera w Teatrze Polskim we Wrocławiu 3 czerwca 1976, przeniesiona z 27 maja, o czym informuje pieczętka w programie) tak opowiada reżyserka:

35. H. Kajzar: „*Marsz*” Piotrowskiego. W: Tegoż: *Z powierzchni... Szkice o teatrze*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury 1984, s. 55–56.
36. M. Sugiera: *Poetyka Grzegorzewskiego...*, dz. cyt.

Przy okazji *Marszu* dostałam od Piotrowskiego lub jego żony inne dramaty i zwróciłam uwagę na *Melancholię*. Myślę, że pociągała mnie atmosfera, specyficzny klimat tej sztuki, także temat główny: rozbłysk, cztery sekundy, które decydują o czymś życiu, zawierając w sobie jakąś klęskę... Moja babka chorowała bardzo ciężko na melancholię w młodości, nie mówiła nic przez dwa lata – i to w jakiś sposób było dodatkowym motywem mojego zainteresowania tym tekstem. Zresztą – sam pomysł niemówiącej kobiety, wykorzystywany też przez Bergmana, jest bardzo atrakcyjny. [...] Był jakimś hieroglifem, który mnie w tajemny sposób łączył z bohaterką. [...] Były pewne rzeczy w tym przedstawieniu, na przykład elementy scenograficzne, które dobrze wspominam. Metalowe rozsuwane drzwi od windy składające się w harmonijkę czy też bardzo piękna, bardzo lekka, spływająca z góry zasłona bladobłękitnego koloru, która była właściwie takim znakiem melancholii czy śmierci. [...] Scenografię robiła Krystyna Kamler. Nie byłam, niestety, tak odważna jak Grzegorzewski, żeby zrezygnować z pewnego realistycznego anturazu tej sztuki: z pokoju, a co więcej – ze stołu. No, jak już jest stół w przedstawieniu, to o awangardzie trudno mówić. [...] Do tej pory mam w szufladzie piękny utwór napisany przez Stanisława Radwana, który grała na skrzypcach Eliza w zakończeniu pierwszego aktu. Bardzo lubiłam tę, trochę Czechowską, scenę wyjazdu, kiedy wszyscy siedzą już ubrani do podróży i Eliza gra³⁷.

7. Zakończenie

Punktem wyjścia większości utworów Piotrowskiego jest gorszący (acz zazwyczaj „drobny”) incydent, sytuacja moralnie nieznośna czy też dwuznaczna, w taki czy inny sposób naruszająca porządek świata. Już w *Ogrodnikach* czymś takim jest anonimowy donos, wysłany do Centrali Ogrodniczej przez Aleksego Kasprzyckiego; w *Złotym robaku* to policzek wymierzony Benedyktowi przez Filipa; w *Plecami przy ścianie* – kompromitacja towarzyska sędziego. Podobnie w dramatach: Gość

37. *Dwa słowa...*,
dz. cyt.

ze *Śmierci pokojówki* jest świadkiem sceny „rabunku” odegranej w parku przez Anitę i Ksawerego; Gabrielę w *Czerwonej pilce* spotyka demonstracyjna nieuprzejmość; w *Melancholii* Joachim kradnie Stanisławowi rodzinne srebra, a Zella w *Marszu* – papierosnicę Generała. Do kategorii wydarzeń założycielskich należy też kupno wazonu, dokonane przez Józefa za pieniądze żony. Cóż stąd wynika? Że obiektem zainteresowania jest tu przede wszystkim obsceniczność rzeczywistości, jej organiczne niedostosowanie do zasad, jakie (prawie) każdemu wpojono. Bohaterowie sztuk Piotrowskiego nie ulegają przemianom, reprezentują siebie, jednakże często przychodzi nam obserwować ich w momencie „wstrząsu”, kiedy to załamaniu ulegają reguły, wedle których starali się postępować.

Andrzej Falkiewicz zwraca uwagę na słowa kończące drugi monolog Konstantego: „Dziś przyjechali rodzice Elizy, są razem, zakochani, niedołączni, żwawi. Bardzo mnie nie lubią. Są serdeczni...”. Każdy człowiek jest u Piotrowskiego bytem paradoksalnym, złożonym z różnoimiennych elementów, spośród których wybiera, narażając się jednocześnie na działanie elementu przeciwnego. Rewersem dobra bywa tu choroba lub skłonności samobójcze, rewersem podłości – urok osobisty bądź osobiste szczęście i zdolność uszczęśliwiania innych. Nie ma tu zresztą nic pewnego, a raczej pewna jest tylko krzywda doznawana z rąk osób najbliższych. Piotrowski nie daje odpowiedzi, czemu tak jest, jedynie budując na tym swoją antropologię powszechnej krzywdy i powszechnej niewinności. Interesują go ludzie obdarzeni bogatym życiem wewnętrznym, bo tylko tacy mogą być doskonałymi ofiarami i doskonałymi oprawcami, stąd też bogate życie wewnętrzne mają u niego wszyscy; to jeden z atutów jego sztuk, że nie ma w nich ról drugoplanowych.

Dramaty Mieczysława Piotrowskiego są tyleż nowoczesne, co i staroświeckie. O staroświeckości jego powieści (w kontekście neoawangard drugiej połowy XX wieku) wspominają niemal wszyscy krytycy i komentatorzy, zauważając jednak przy tym, że „ta pozornie staroświecka proza będzie w lekturze zaprzeczała wszystkiemu, co *ex definitione* zawarte jest w jej założeniach”³⁸. Staroświeckość dramatów staje pod znakiem zapytania właśnie dziś, gdy staroświecka stała się awangarda. Musimy też pamiętać o tym, że – w odróżnieniu od swoich licznych

38. A. Falkiewicz, dz. cyt., s. 66.

kolegów po piórze – Piotrowski nie pisał słuchowisk dla zarobku ani też sztuk niescenicznych z poetyckimi didaskaliami, lecz tworzył dzieła przeznaczone do wystawienia na scenie, które – w epoce rodzenia się teatru postdramatycznego – na scenie tej się nie sprawdzały. Są to teksty koherentne, które można, rzecz jasna, zniszczyć, ale nie sposób ich zmienić, ani naprawić. Piotrowski należy do autorów, którzy domagają się absolutnej wierności.

Jego zainteresowanie teatrem było chwilowe, acz nader intensywne. Napisał pięć sztuk, trudno dziś wyrokować, czy teatr się jeszcze kiedykolwiek nimi zainteresuje (aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że po to właśnie istnieją). Ich atutem jest nie tylko najwyższa jakość materii (zarówno myślowej, jak i językowej), z jakiej zostały zbudowane, lecz również fakt, że wyrastają „ponad wszelką współczesność”³⁹, mogą być wystawione zawsze i wszędzie, są najzupełniej niezależne od czasu i miejsca, w którym powstały.

39. Tymi słowy określany jest wazon w *Karnawale*.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 72–94



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Stan zagrożenia

Dramaturgia

Janusza Krasińskiego

Wanda Zwinogrodzka

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.3

Wstęp do tomu:

Janusz Krasiński

Krzak gorejący. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2013

1.

„Tematyki się nie wybiera – twierdził Janusz Krasiński. – Tematyka narzuca się sama. Jeśli chodzi o mnie, staram się zawsze wypowiadać to, co tkwi we mnie najgłębiej. Sięgam do wydarzeń, które najbardziej wyryły mi się w pamięci”¹. Był w tej sytuacji – szczęśliwej dla pisarza, choć jakże nieszczęśliwej dla człowieka – że jego życie obfitowało w niezapomniane, wręcz wstrząsające wydarzenia. Debiutował w wieku 28 lat. Już wówczas jednak dysponował doświadczeniem ponad miarę niejednego starca.

Urodził się i wychował przed wojną w Warszawie, w rodzinie bogatego przedsiębiorcy, który wprowadził w tzw. wielkim kryzysie stracił znaczną część majątku, zdołał jednak zapewnić synowi spokojne, dostatnie i szczęśliwe dzieciństwo. „To się nie tyle skończyło, co momentalnie urwało” – wspominał potem Krasiński².

Wojna wybuchła, gdy miał jedenaście lat. Był harcerzem, więc we wrześniu 1939 roku skierowany został do ochrony Dworca Głównego przed niemieckimi sabotażystami. Ledwie uniknął śmierci, bo oczywiście dworce kolejowe były obiektem pierwszych i zaciekłych bombardowań. W dwa lata później, gdy skończył szkołę podstawową, wstąpił do Szarych Szeregów i odtąd działał w konspiracji, gdzie był łącznikiem, niekiedy prowadził rozpoznanie przed akcją planowaną przez starszych kolegów, a w trakcie jej trwania stawał „na czujce”. Podczas okupacji osierocił go ojciec. Gdy wybuchło powstanie warszawskie, Janusz Krasiński nie zdołał dotrzeć do własnej jednostki, przyłączył się do oddziału na Ogrodowej, nie dostał jednak broni, więc wrócił na Mariensztat, gdzie mieszkał wraz z matką. W dziesiątym dniu powstania Niemcy

1. *Rozmowy o dramacie. Realizm i pozory absurdu*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Jan Kłossowicz.

„Dialog” 1969, nr 7.

2. *Moja obsesją jest życiorys*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Barbara Gancarczyk. „Arcana” 2008, nr 12.

zajęli ten rejon, podpalili budynki, mieszkańców zaś przepędzili do obozu w Pruszkowie. Matkę stamtąd zwolniono, ale gdy zorientowała się, że szesnastoletni syn został za drutami, uprosiła strażnika, by pozwolił jej wejść z powrotem, z bochenkiem chleba i woreczkiem cukru dla chłopca. W rezultacie oboje trafili do bydłowego wagonu, z którego wypuszczono ich na stacji „Auschwitz”.

„To był koszmar – opowiadał Krasieński. – Esesmani, psy, reflektory... i ci w pasiakach z narzędziami do bicia, kapo; wyglądali na ponurych błaznów cyrkowych. Nim esesman rozdzielił nas nabitym na karabin bagnetem, rozdarłem chleb, który matka mi wtykała, dałem jej połowę i... i więcej jej już nie widziałem. Gnali nas korytarzami z drutów kolczastych spiętych izolatorami. Dziwne zestawienie: betonowe słupy, druty kolczaste i białe porcelanowe korki. Wzdłuż drogi stały strażnicze budy, a pod ich stożkowatymi daszkami – karabiny maszynowe. Na tle nocnego nieba buchały płomienie z czterech kominów i kłębił się tłusty dym. Ktoś powiedział: »To krematoria«. Zakrzyczano go, defetysta! »Jakie krematoria?! To jest huta szkła, w której będziemy pracować«. To była zbrodnia tak nieprawdopodobna, że człowiek nie mógł w nią uwierzyć, nawet widząc ją na własne oczy. Doszliśmy do placu przed sauną i tam w błocie siedzieliśmy do rana. Nad ranem przyszedł kapo – wtedy po raz pierwszy dowiedziałem się, kto to taki – i powiedział: »Wasze kobiety poszły do gazu«. Nie znam bardziej wstrząsającej wiadomości. Później dowiedziałem się bliższych szczegółów dotyczących śmierci matki. Przeświadczona, że to mnie popędzono do dymiących kominów, dostała spazmów, więc dołączono ją do szeregu węgierskich Żydów idących wprost do komory gazowej”³. To traumatyczne wspomnienie będzie Krasieńskiego dręczyło do końca życia. „Pociągnąłem ją za sobą na śmierć” – napisze w swojej ostatniej, dotychczas nie wydanej powieści⁴.

Na razie jednak rozpoczęła się dla niego gehenna obozowa. Gdy front zbliżył się do Oświęcimia, nastąpiła ewakuacja więźniów. Krasieńskiemu przypadł w udziale trwający dwa tygodnie „marsz szkieletów wygłodzonych już w obozie, zaś w drodze żywiących się szczawiem i przydrożnymi ślimakami”⁵. W ten sposób dostał się do obozu Hersbruck,

3. *Bóg mnie strzegł, sam się strzegłem*. Z Januszem Krasieńskim rozmawia Krzysztof Masłoń. W: *Lekcja historii najnowszej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 96–97.

4. Archiwum pisarza, w posiadaniu wdowy, Barbary Krasieńskiej.
5. Tamże.

gdzie pracował w kamieniołomach. Potem powędrował dalej – znów w wycieńczonej, pieszej kolumnie, poganianej strzałami w głowy tych, którzy upadli. Dotarł do Dachau. Tam doczekał wyzwolenia.

Dwa lata spędził w amerykańskiej strefie okupacyjnej, w obozie tzw. dipisów⁶, gdzie chodził do szkoły średniej. W 1947 roku zdecydował się wrócić do kraju, gnany złudną nadzieją, że może jednak matka nie zginęła w Oświęcimiu i zdoła ją odnaleźć. Matka nie żyła, ale w gruzach Warszawy Krasiński przypadkiem spotkał Wiesię, swą sztubacką miłość. W kilka miesięcy później, zanim jeszcze ich uczucie zdążyło się przekształcić w trwały związek, oboje zostali aresztowani skutkiem donosu zaufanego – jak im się wydawało – akowca, byłego dowódcy Wiesi, który wówczas był już agentem Informacji Wojskowej. Po ciężkim śledztwie Krasiński oskarżony został o działalność szpiegowską na rzecz USA, której rzekomo miał się podjąć, przebywając na Zachodzie. Groziła za to kara śmierci, ale prokurator – z uwagi na młody wiek oskarżonego – żądał dożywocia. Sąd okazał się łagodniejszy: skazał przyszłego pisarza na piętnaście lat więzienia.

Młodość minęła mu więc za kratami – w blisko stuosobowej celi, w areszcie na warszawskim Mokotowie, potem we Wronkach i Rawiczu. To były „jego uniwersytety” – by posłużyć się formułą Gorkiego – gdzie pobierał nauki pod okiem towarzyszy niedoli. Często byli nimi niezłomni patrioci, a zarazem ludzie o umysłach niepospolitych, jak ks. prof. Jan Stępień, potem duszpasterz w Laskach, który uczył w więzieniu historii starożytnego Wschodu, jak Władysław Bartoszewski, wykładowca historii literatury, jak prof. płk Waław Lipiński, kronikarz Legionów i bliski współpracownik Piłsudskiego.

Krasiński spędził za murami dziewięć lat. Zachorował na gruźlicę, nosił się z zamiarem samobójstwa. Nie miał nikogo bliskiego. Jego jedyni krewni – przyrodni brat i siostry – odcięli się od niego w obawie przed represjami. Narzeczona, która otrzymała niższy wyrok, opuściła więzienie po czterech latach i niebawem wyszła za mąż. Nie dostawał ani listów, ani paczek, dopóki nie zatroszczył się o to jego współwięzień, Kazimierz Gorzkowski. Ten słynny niegdyś z brawurowej odwagi oficer Biura Informacji i Propagandy KG AK namówił swoją córkę, żeby wystąpiła w roli

6. Od ang. *displaced persons*, w skrócie *DPs* – określenie stosowane wobec osób, które w wyniku wojny znalazły się poza swoim państwem i korzystały z opieki organizacji międzynarodowych.

dobrej samarytanki wobec „szpiega”, którego nigdy nie widziała na oczy.

Gdy w maju 1956 roku Krasiński na mocy amnestii wychodził na wolność, wkraczał w zupełnie sobie nieznaną, bo już gruntownie odmienioną świat PRL-u, w którym nie miał ani dachu nad głową, ani źródeł utrzymania, ani rodziny – jedynie więziennych przyjaciół, podobnie jak on zagubionych w ówczesnej rzeczywistości. Oto jak potem przedstawiał swoją sytuację: „po dziewięciu latach więzienia nie mam zielonego pojęcia o tym skomunizowanym kraju. Nie odróżniam Komitetu Partii od urzędu Rady Narodowej, a informacja, że coś mieści się tuż za CPN-em, nic mi nie mówi, bo nie wiem, co to jest CPN i wiele innych rzeczy. Za to wrażliwość więźnia, odkrywam na nowo świat. Tramwaj piszczący na zakręcie, pociąg na moście, główka kapusty na straganie, słonecznik w ogródku za sztachetami, niewiarygodne, niewiarygodne przeżycia! Tyle lat nie widziałem tego na oczy!”⁷.

Nie poznawał też rodzinnego miasta. Odbudowana z gruzów Warszawa wprawiła go w osłupienie już w chwili, gdy wysiadł z pociągu, którym przybył z Wroniek, i rozglądając się wokół, natrafił wzrokiem na zatrważający maszyn Pałacu Kultury, panujący nad okolicą „z bezwzględnością satrapy” – jak określił to potem w jednej ze swoich powieści⁸. Ponieważ nie dane mu było obserwować procesu odbudowy, z całą ostrością dostrzegał przeobrażenia miejskiej substancji, zarysy dawnych kamienic za wzniesionymi po wojnie budynkami. I porośnięty drzewami pagórek tam, gdzie stał kiedyś jego własny dom, na Mariensztacie.

To była istna *terra incognita*, na której nie miał ani własnego kąta, ani żadnego dobytku. Przywiózł jednak ze sobą imponujący bagaż doświadczeń i dobrze wiedział, co zamierza z nim zrobić. „Już w celi, na więziennej przycy, śniło mi się, że po wyjściu z więzienia wszystko, co przeżyłem, co widziałem, opiszę”⁹ – wspominał w swojej ostatniej opublikowanej za życia książce. Na zawsze pozostał

7. J. Krasiński: *Traktat o prawdzie i strachu*. Tekst wygłoszony 1 czerwca 2010 r. podczas wręczenia nagrody „Opoka – Nieulekłym w dążeniu do prawdy”: <http://solidarni2010.pl/1015-nieuleklyw-dazeniu-do-prawdy.html> (dostęp: 13 grudnia 2013).

8. J. Krasiński: *Niemoc*. Warszawa: Prószyński i S-ka 1999, s. 14.

9. J. Krasiński: *Bracia syjamscy z San Diego*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2009, s. 176.

wierny temu postanowieniu. „Pierwszą motywacją, która skłaniała mnie do tego, żeby pisać, była konieczność dawania świadectwa” – mówił¹⁰. Najpełniej zrealizował ten zamiar w swoim pomnikowym dziele – cyklu powieściowym, wydanym po 1989 roku, gdy przestała istnieć cenzura. Jest to właściwie zbeletryzowany pamiętnik autora w pięciu tomach, z których cztery ukazały się w latach 1992–2005: *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc*, *Przed agonią*¹¹. Piąty i ostatni pozostał w ineditach, obecnie przygotowany jest do druku w Wydawnictwie Arcana. Bohaterem cyklu jest Szymon Bolesta, bez wątplenia *alter ego* autora. Jego perypetie życiowe obrazują losy i przemyślenia samego Krasińskiego od dzieciństwa aż do późnej starości, są szczegółowym zapisem jego osobistych doświadczeń i barwnym świadectwem czasu, w którym mu żyć wypadło.

Dotyczy to jednak właściwie całej jego twórczości, choć póki krępowała ją cenzura, pisarz wykorzystywał swoje doświadczenia w sposób bardziej zawoalowany: czasem zmieniał realia, niekiedy ukrywał je w kostiumie historycznym bądź gubił we mgle niedopowiedzeń, tworząc rodzaj literackiej paraboli. Tak właśnie często konstruował dramaty, również te publikowane w niniejszym tomie. Próbował zapewnić im możliwość wystawienia na scenie, prowadził subtelny grę z cenzurą.

Niekiedy była to gra tak skomplikowana, że przesłanie utworu, a nawet pewne jego realia po kilkudziesięciu latach pozostają mało czytelne dla współczesnego odbiorcy. Tak przedstawia się sprawa na przykład w sztuce *Kwaterny*, która była debiutem teatralnym Krasińskiego, a którą Tomasz Burek przed pięćmiu laty określił jako „galimatias i interpretacyjną abrakadabrę”¹². Mowa ezopowa, do której nawykli widzowie w PRL-u (choć i wówczas zdarzały się interpretacyjne nieporozumienia, co pisarz po latach wyjaśniał w wywiadach¹³), dzisiaj bardzo utrudnia percepcję niektórych sztuk,

10. *Siedziałem z ludźmi ze sprawy Pileckiego*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Piotr Czartoryski-Sziler. Na antenie Radia Maryja 20 czerwca 2010 r.: <http://radiomaryja.pl/bez-kategorii/siedziałem-z-ludźmi-ze-sprawy-pileckiego> (dostęp: 13 grudnia 2013).

11. J. Krasiński: *Na stracenie*. Białystok: Zakłady Wydawnicze „Versus” 1992. Tenże: *Twarzą do ściany*. Warszawa: Czytelnik 1996. Tenże: *Niemoc*, dz. cyt. Tenże: *Przed agonią*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2005.

12. T. Burek: *Wyjście na wolność*. „Rzeczpospolita”, 4.10.2008, dodatek „Rzecz o książkach”.

13. O *Kwaternach* zob. *Moją obsesją jest życie*, dz. cyt.

zwłaszcza wczesnych – obok *Kwater* dotyczy to również *Wkrótce nadejdą bracia*.

Dlatego oba te tytuły zostały w niniejszym wyborze pominięte. Pomyślany on jest jako prezentacja tych utworów scenicznych Krasińskiego, które wydają się najbardziej interesujące dla współczesnego teatru. Zgodnie z takim założeniem nie ma tu więc ani słuchowisk, ani też scenariuszy filmowych. Z racji ograniczonej objętości tomu zamieszczono tylko utwory w pełni samodzielne, z żalem rezygnując z adaptacji prozy, chociaż dokonania Krasińskiego w tej dziedzinie niewątpliwie zasługują na uwagę. To jego warsztatowej biegłości zawdzięczały sukces sceniczny zarówno *Wesele raz jeszcze* Marka Nowakowskiego, jak i *Oblęd* Jerzego Krzysztonia¹⁴. Zasadne jednak wydawało się przypomnieć przede wszystkim oryginalne dramaty Krasińskiego. Te kiedyś głośne, a potem niesłusznie zapomniane, jak *Czapa* i *Śniadanie u Desdemony*, oraz te, które z różnych względów wystawiono tylko raz: *Filip z prawdą w oczach*, *Kochankowie klasztoru Valdemosy*, a wreszcie takie, które wręcz nigdy nie zaistniały na scenie: *Krzak gorejący*, *Bezwodne śniegi*. Może teraz dane im będzie wreszcie przemówić.

2.

Sztuki – najpierw radiowe, potem także teatralne – Krasiński zaczął pisywać dopiero w latach sześćdziesiątych. Karierę literacką rozpoczął jako poeta i prozaik, rychło po odzyskaniu wolności. Debiutował wierszem *Karuzela*, ogłoszonym w tygodniku „Po prostu”¹⁵ w październiku 1956 roku, potem na łamach prasy ukazały się jego pierwsze „więzienne” opowiadania. Było to możliwe, bo trwała właśnie odwilż, ogłoszono kres epoki „błędów i wypaczeń”.

W kulturze wyswobodzonej z okowów socrealizmu artyści poczynali sobie coraz śmielej.

W życie literackie wkraczała nowa generacja twórców. Należeli do nich, obok Krasińskiego, inni spóźnieni debiutanci, niekiedy nawet starsi od niego, zbyt niepokorni, by zaistnieć wcześniej, np. Zbigniew Herbert i Miron Białoszewski. Przeważnie jednak byli to ludzie młodszy, urodzeni już

14. M. Nowakowski: *Wesele raz jeszcze* (fragm.). „Nowa Wieś” 1980, nr 9. J. Krzysztoń: *Oblęd*. „Dialog” 1983, nr 3.

15. J. Krasiński: *Karuzela*. „Po prostu” 1956, nr 39.

w latach trzydziestych: Stanisław Grochowiak, Ernest Bryll, Marek Nowakowski, Ireneusz Iredyński, Andrzej Brycht, Bohdan Drozdowski, Władysław Terlecki, Andrzej Dobosz, by przywołać tylko kilka spośród wielu nazwisk. Z czasem zostali określani mianem „pokolenia »Współczesności«”, od nazwy dwutygodnika literacko-artystycznego, który powołali w 1956 roku, by promował młodą twórczość. To była generacja zbuntowana przeciwko autorytetom i hierarchiom, często zresztą skompromitowanym w okresie stalinizmu. Formacja, która wraz ze zniechęconym socrealizmem odrzuciła także twórczość – jak wówczas mówiono – ideowo zaangażowaną, zwłaszcza tę inspirowaną mitem romantycznym i prometejskim. W zamian proponowała swoisty pragmatyzm i „neopozytywizm” zgodny z duchem popaździernikowej „małej stabilizacji”, a oznaczający m.in. rozstanie ze stereotypem Polaka – powstańca i konspiratora. Zmieniła także dykcję artystyczną: nieufnie odnosiła się do realizmu, nie znosiła patosu, wołała ironię, dystans, humor, niekiedy także absurd, jako narzędzia przydatne w procesie demitologizacji, weryfikowania tradycji oraz literackiego dorobku poprzedników.

W takim klimacie duchowym Janusz Krasiński budował zręby swojego pisarskiego warsztatu i oczywiście ten kontekst nie pozostał bez wpływu na jego własne wybory estetyczne. Co nie oznacza, że były one tożsame z wyborami zbuntowanych kolegów. Wytyczał własną drogę.

Najtrafniej chyba odtworzył ją Tomasz Burek, który tak pisał o Krasińskim: „Właściwie jednak jego osobowość, ludzka i artystyczna, uformowała się na styku pokoleń. Dokładniej: na styku dwóch bardzo odmiennych przeżyć pokoleniowych. Pierwsze z nich było przeżyciem wojenno-okupacyjnym. Osiągnęło swe najwyższe nasilenie w powstaniu warszawskim jako symbolicznej bitwie o odzyskanie niepodległego państwa polskiego i miało swe słabnące przedłużenie w konspiracji i partyzancie antykomunistycznej. Przeżycie to, choć napełnione goryczą przegranej, choć połączone ze świadomością osobistej i zbiorowej katastrofy, choć odzierane z wartości, dyskredytowane przez oszczerców, umiało się osłonić bronią ostatnią – blaskiem niepokornej legendy domowej. Drugie zaś pokoleniowe przeżycie, nazwijmy je »współczesnościowym«, które zagarnie Krasińskiego, gdy po wyjściu na wolność i debiucie stowarzyszy się siłą rzeczy z ówczesną młodzieżą literacką, będzie miało – w jaskrawym przeciwieństwie do pierwszego,

akowskiego – charakter deheroizacyjny. Będzie na sobie nosiło piętno buntu zaduszonego w powijkach, piętno popaździernikowego rozczarowania, samoograniczenia i minimalizmu, piętno gomułkowskiej epoki rozsądku. Czyli piętno tego wszystkiego, co jako kapitulanski projekt duchowego życia przedstawił na łamach dwutygodnika »Współczesność« Stanisław Grochowiak w artykule zatytułowanym *Karabela zostanie na strychu*. Niestety, wyedukowany m.in. przez swych współwięźniów, niekiedy bardzo znamienitych, w idealistycznym duchu Polski niepodległej, musiał się teraz Krasieński nauczyć żyć, działać i pisać w zgodzie z oportunistycznym etosem niby-Polski¹⁶.

W tym procesie „przystosowania” do rzeczywistości popaździernikowej nie chodziło wszelako wyłącznie i chyba nawet nie przede wszystkim o kompromisy dyktowane potrzebą obecności w życiu literackim, koniecznością poddania się rygorom cenzury, tęsknotą do może i „małej”, ale przecież jednak stabilizacji, jakże pożądanej dla kogoś, z kim los obszedł się tak okrutnie. Chodziło o coś więcej: żeby trafić do wrażliwości współczesnych odbiorców. Żeby przemówić do nich językiem, który rozumieją i akceptują. Językiem zdolnym pozyskać ich zainteresowanie dla „wydarzeń, które najbardziej wyryły się w pamięci” i dla płynących z nich wniosków. Chodziło zatem o perspektywę, która pozwoliłaby zespolić doświadczenia dwóch pokoleń formujących pisarską indywidualność Krasieńskiego, stworzyć możliwość dialogu, zbliżenia, może nawet przenikania się odmiennych postaw.

Ten zamysł wydaje się najbardziej widoczny w jego wczesnych słuchowiskach i dramatach, np. *Czapa, Filip z prawdą w oczach, Wkrótce nadejdą bracia*¹⁷. Obfitują one w sytuacje i dialogi konstruowane w sposób, który w latach sześćdziesiątych kojarzył się widzom z cenionym wówczas teatrem absurdu. W istocie jednak opowiadają o autentycznych wydarzeniach, czasem wręcz takich, których autor był świadkiem. To, co wydaje się absurdalne, stopniowo odsłania swoją wewnętrzną logikę, charakter z gruntu realistyczny. Paradoksalne jakoby zachowania bohaterów okazują się na wskroś racjonalne. W obszernej rozmowie, którą Jan Klossowicz przeprowadził wtedy z Krasieńskim na temat jego dramaturgii¹⁸, tę szczegółoną

16. T. Burek, dz. cyt.

17. J. Krasieński: *Wkrótce nadejdą bracia*. W: *Czapa i inne dramaty*. Warszawa: PIW 1973.

18. *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt.

konwencję określono mianem poetyki pozornego absurdu. Mówił Kłossowicz: „Sądzę [...], że obecnie znalazł pan – zarówno we *Wkrótce nadejdą bracia*, jak i w *Filipie* czy w *Czapie* – jakąś własną formułę dramatyczną. Formułę bardzo interesującą, zwłaszcza na tle obecnych prądów czy modnych poszukiwań, nazwałbym ją dramaturgią pozornego absurdu. Polega ona na zastosowaniu techniki pisarskiej zapożyczonej z teatru absurdu – po to, aby ją zdemaskować. To znaczy wykorzystać wszystkie możliwości, jakie ona daje, ale równocześnie zastosować ją tak, żeby przekazać pewne treści realistyczne. Absurd nie jest treścią pana sztuk, ale jest ich techniką, sposobem pisania. [...] sprawa znalezienia czegoś, co by zmuszało odbiorcę do aktywnego odbioru utworu, czegoś, co by było po prostu interesujące dla współczesnego odbiorcy, sprawia, że jednak – chcąc napisać sztukę absolutnie realistyczną i pisząc ją – przyjmuje pan jednak ten rodzaj techniki, tworzy pan coś w rodzaju pozornie absurdałnej łamielówki”.

Kraśński potwierdził to rozpoznanie: „Chciałbym być bardzo bliski rzeczywistości, bardzo osadzony w realizmie, natomiast kiedy zabieram się do realizowania tego, co zamierzam, braknie mi środków albo środki, którymi operuję, wydają mi się zbyt wyświechtane. Kiedy mi to tak spod pióra wychodzi i widzę, że jest nie do przyjęcia, wtedy szukam czegoś, co by mi pozwoliło całą sytuację odwrócić. Pozostaje jednak i wtedy nadal realista. To jest dla mnie najważniejsze”.

Humor, niekiedy czarny, niekiedy absurdalny, nie był bowiem dla niego samoistnym celem, lecz środkiem wyrazu, zgodnym z upodobaniami pokolenia „Współczesności”, ale przekazującym tragiczne doświadczenie poprzedniej generacji. Na pytanie Kłossowicza: „Czy pisząc sztukę, chce pan napisać bardziej komedię, czy tragedię?” pisarz odpowiadał bez wahania: „Tragedię. To się chyba wiąże z naszym wspólnym życiorysem Polaków. Jakoś to wszystko zbyt głęboko we mnie tkwi. I sprawy wojny, i okupacji, i dramatycznych losów tego narodu. [...] Za każdym razem chciałbym napisać tragedię, tzn. zamysł jest tragiczny, ale podanie go wydaje mi się rzeczą niemożliwą tym tradycyjnym sposobem...”. A dalej wyjaśniał jeszcze: „Za najważniejsze uważam jednak znalezienie bohatera współczesnego [...] Ale współczesny to wcale nie musi znaczyć, że występujący we współczesnym dramacie. Wystarczy, że będzie się zachowywał tak, jak współczesny człowiek sądzi, że sam zachowywałby się w jego sytuacji. Podobno

w średniowieczu ludzie chętnie okazywali swoje uczucia wybuchami płaczu. Amerykanie najchętniej okazyują je przy pomocy żucia gumy. Moi bohaterowie ukrywają swoje uczucia pod płaszczykiem ironii lub właśnie pozornie absurdalnego żartu. A co ich łączy z teraźniejszością? [...] stan zagrożenia. [...] I chyba ten właśnie stan, stan ciągłego zagrożenia, jest inspiracją moich dramatów”.

Rzeczywiście: protagonista Krasińskiego to właściwie zawsze człowiek w obliczu niebezpieczeństwa, jakiejś straty lub cierpienia, często wręcz w obliczu śmierci. To znaczy w położeniu, które było powszednim doświadczeniem młodzieży akowskiej. Daleko mu jednak do romantycznego heroizmu. Wydaje się postawiony wobec wyzwań ponad jego siły, nierzadko znękany fizycznie, moralnie niedoskonały, pełen obaw i niepewności. Godzien raczej współczucia niż podziwu. Walczy o przetrwanie. Ta próba przeciwstawienia się wyrokowi losu, wydobycia się z opresji łączy bohaterów Krasińskiego z mitem heroicznym, ale – przynajmniej w jego pierwszych dramatach – to bodaj jedyna taka cecha. Pozostałe wywodzą się raczej z koncepcji na wskroś pesymistycznej, wyrosłej z „czasów pogardy”, koncepcji człowieka pojmowanego jako istota krucha i ułomna, poddana zewnętrznej przemocy, miażdżona w trybach okrutnego świata. Z czasem proporcje między heroicznym i antyheroicznym wyobrażeniem ludzkiej kondycji będą się w dramaturgii Krasińskiego zmieniać. Żeby to dostrzec, trzeba prześledzić jej ewolucję.

3.

W pierwszych sztukach Krasińskiego sytuacja zagrożenia oznacza przeważnie po prostu groźbę egzekucji. W *Kwaterach*¹⁹ „Jantar”, dowódca oddziału komunistycznej partyzantki, rozbitego przez żołnierzy NSZ pod wodzą „Igły”, czeka na rozstrzelanie. Targany wątpliwościami „Igła” waha się jednak z decyzją i prowadzi z jeńcem męczące rozmowy, ponieważ w istocie – jak się okazuje – sam mierzy się z perspektywą śmierci, niebawem popełnia samobójstwo. Bohaterami *Czapy* są przestępcy skazani na najwyższy wymiar kary. We *Wkrótce nadejdą bracia* protagoniści, Ada i Kolekcjoner,

19. J. Krasiński: *Kwatera*. W: *Czapa i inne dramaty*, dz. cyt.

także zagrożeni są wyrokiem – tym razem ze strony podziemnej organizacji, która ją posądza o zdradę, a jego o poniechanie rozkazu.

Wszystkie te utwory powstały najpierw jako słuchowiska dla Teatru Polskiego Radia, gdzie Krasiński zatrudnił się w 1960 roku, w ambitnym zespole młodych twórców formowanym przez Włodzimierza Odojewskiego. Byli w tym kręgu m.in. Stanisław Grochowiak, Zbigniew Herbert, Jarosław Abramow-Newerly, Jerzy Krzysztoń, Władysław Terlecki, Ireneusz Iredyński. „To byli moi koledzy, którzy mnie popychali do tego, żebym pisał”²⁰ – opowiadał potem Krasiński o początkach swojej twórczości dramatycznej. Jego słuchowiska szybko zyskały uznanie i w konsekwencji trafiły na deski sceniczne. *Kwaterny* miały prapremierę w warszawskim Teatrze Ateneum w 1962 roku, *Czapa* w trzy lata później, na Scenie Dramatu w studenckim klubie „Hybrydy”, *Wkrótce nadejdą bracia* znów w Ateneum w roku 1968. Z czasem zostały rozbudowane do rozmiaru pełnospektaklowych sztuk teatralnych.

Wszystkie trzy odwoływały się w jakiś sposób do obserwacji poczynionych przez Krasińskiego w stalinowskim więzieniu. W *Kwaterach* i *Wkrótce nadejdą bracia* autor wykorzystywał wiedzę o tragicznych mechanizmach rządzących podziemiem lat czterdziestych, którą pozyskał od współwięźniów. Wielu z nich było „żołnierzami wyklętymi”, jak się ich dzisiaj nazywa. W areszcie na Mokotowie Krasiński siedział m.in. ze straconymi potem partyzantami Hieronima Dekutowskiego „Zapory”.

Także pomysł *Czapy* pochodził z mokotowskiej celi. „Temat o dwóch mordercach, którzy przedłużają sobie życie wywlekaniem nieujawnionych dotychczas zabójstw pociągających za sobą nowe śledztwo i ponowny sąd, był mi znany” – opowiadał pisarz przy okazji premiery w Teatrze Polskim w Warszawie, w 1983 roku. „Bohaterowie *Czapy* nie byli postaciami całkowicie wymyślonymi”²¹.

Spośród dramatów Krasińskiego ta sztuka zyskała może największy, bo również międzynarodowy, rozgłos. W 1966 roku „Hybrydy” pokazały ją na Międzynarodowym Festiwalu Zespołów

20. *Moją obsesją jest życiorys*, dz. cyt.

21. *O sytuacji dramaturga*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Barbara Henkel.

W: Program do spektaklu pt. *Czapa czyli Śmierć na raty* (reż. Jan Bratkowski, prem. 10 maja 1983), Warszawa: Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie 1983.

Studenckich w Istambule i zdobyły tam II nagrodę. W ślad za tym posypały się liczne przekłady i realizacje – radiowe, ale także sceniczne: w Anglii, Niemczech, Francji, a nawet poza Europą: w Japonii, w Meksyku. W Polsce *Czapa* również osiągnęła znaczną popularność dzięki kolejnym inscenizacjom teatralnym (poza Warszawą, bo po prapremierze nie dopuszczano jej już na sceny stołeczne aż do lat osiemdziesiątych) oraz dzięki słynnej realizacji telewizyjnej z 1967 roku z Tadeuszem Fijewskim w roli Kuźmy.

Pisarska strategia Krasińskiego okazała się zatem nad podziw skuteczna, bo właśnie w *Czapie* najwyraźniej chyba widać, jak autor gorzką wiedzę o człowieku, pozyskaną na zakrętach akowskiego losu, próbuje przekazać w poetyce pozornego absurdu, dostosowanej do scenicznych kanonów lat sześćdziesiątych.

W pierwszej scenie dwaj więźniowie w celi, Kuźma i Oleś, otrzymują wystukany Morse'em komunikat od Ciary, kumpla z celi sąsiedniej: „Mówi, że jest zdenerwowany i musi się jakoś uspokoić. Sypnął nas”. Ta wiadomość, zamiast spodziewanego gniewu i oburzenia, wywołuje entuzjazm więźniów. Oleś mówi „z ulgą”: „O Boże miłosierny. Ciara kochany. Kochany Ciareńka. Powiedz mu, Kuźma, że nigdy mu tego nie zapomnę”. Na to Kuźma: „Ciszej, Oleś... On mówi, że sypnął nas tak, że mucha nie siada. Trzy kary śmierci, trzy czapy murowane!”. Oleś przyjmuje to „z radosnym ożywieniem”. Zdezorientowany widz tonie w poczuciu absurdu, dopóki dialog skazańców nie ujawni żelaznej logiki rządzącej tymi paradoksalnymi reakcjami: Kuźma, Oleś i Ciara, złodzieje i mordercy, otrzymali już kilka wyroków śmierci i czekają na egzekucję. Odwlekają jej termin, ujawniając śledczym kolejne ofiary, to bowiem powoduje wznowienie śledztwa i następny proces, a zatem odsuwa w czasie wykonanie wyroku o kilka miesięcy. W ten sposób udało im się przetrwać już trzy lata.

Absurdalny komizm ujawniają także dialogi, w których zbrodnia zyskuje charakter pospolitej oczywistości, dyktowanej wymogami życiowego pragmatyzmu. Okazuje się on całkowicie obojętny na wskazania kodeksu moralnego, choćby takiego, jakim kierują się kryminaliści. Zarówno dla samych bohaterów, jak i dla widzów jest jasne, że Kuźma zgładzi młodszego i słabszego psychicznie współnika – Olesia, gdy wyczerpią się inne sposoby odwlekania egzekucji. Ten

plan nie ma w sobie jednak nic demonicznego, zarówno przez kata, jak i ofiarę rozumiany jest jako prozaiczna konieczność. Krasiński sugeruje w *Czapie* to, co w 1963 roku ogłosiła Hannah Arendt, której *Eichmanna w Jerozolimie* chyba nie mógł jeszcze znać: zło jest banalne.

Autor sztuki w żaden sposób nie idealizuje swoich bohaterów, ich człowieczeństwo wydaje się nader mizernej próby. Bezwzględność Kuźmy jest równie odpychająca jak tchórzostwo Olesia. Obaj skupieni są bez reszty na walce o przetrwanie, która oznacza dla nich wyłącznie przedłużenie fizycznej egzystencji. W ich zachowaniu animalne instynkty zdecydowanie dominują nad rachityczną duchowością; daje to zresztą komiczny efekt w zderzeniu z postacią dokwaterowanego im przejściowo do celi Skazańca, który przedstawia się jako „teozof”.

Wizerunku protagonistów nie ociepla nawet rodzajowość – nie posługują się grypsersą, detale ich więziennego życia czy przestępczych obyczajów dozowane są oszczędnie, sprowadzone nieomal do sytuacyjnego minimum, tak, aby wydobyć istotę ich położenia, tzn. grozę zamknięcia w celi śmierci. To pozwala przeprowadzić studium zachowań człowieka w tak krańcowej opresji. I zarazem wystarcza, by zjednać tym odrażającym kreaturom jakiś rodzaj sympatii czy współczucia widza.

Słychać w tym echo nauk, które Krasiński pobierał w areszcie mokotowskim od swego przyjaciela i cicerone, Kazimierza Gorzkowskiego, który dzielił się tytoniem z bandytą będącym pierwowzorem Kuźmy: „Najwyższy wymiar kary jest takim samym morderstwem jak popełniona przez mordercę zbrodnia. Trudno tak myśleć po tym, co robili u nas hitlerowcy, wiem, ale niech ci ta myśl nie będzie obca”²². Pozostała pisarzowi bliska, łączyła się z przekonaniem, że życie zawsze jest wartością, nawet życie jednostki moralnie zdegenerowanej, tchórzliwej, słabej lub okrutnej. Każde życie. I każde w obliczu cierpienia, straty, śmierci może objawić lęk, duchową ułomność, nawet nikczemność. W sytuacji zagrożenia nie tylko przestępców zawodzi charakter. Dotyczy to także ludzi wykształconych i szlachetnych, człowieczeństwo zawsze jest kruche i niepewne.

Przekonuje o tym inny dramat Krasińskiego, także oparty na jego więziennych doświadczeniach:

22. J. Krasiński, *Na stracenie*, dz. cyt., s. 208.

Śniadanie u Desdemony, którego prapremiera odbyła się w warszawskim Teatrze Ludowym w 1971 roku, w wersji mocno okrojonej przez cenzurę. Niestety sztuka – jako politycznie niewygodna – doczekała się potem w PRL ledwie dwóch realizacji scenicznych oraz telewizyjnej w 1975 roku. Grana była natomiast z powodzeniem w Paryżu, w 1981 roku, w Carré Silvia Monfort Vaugirard.

Inspiracją było zdarzenie, którego pisarz był świadkiem bezpośrednio po wyjściu na wolność. Głównym bohaterem jest Tadeusz, więzień stalinowski, który po ośmiu latach nareszcie wraca do domu. Przyjechał nocnym pociągiem, zjawia się zatem o świcie, tymczasem w progu wita go Adam, stary przyjaciel. Jak się okazuje, spędził on noc w mieszkaniu Hanki, żony Tadeusza, dzieci są nieobecne, zostały wysłane na wieś. Każde to bohaterowi podejrzewać zdradę, chociaż przesłanki są bardzo wątpliwe. Hanka wyjaśnia, że Adam po prostu zasiedział się poprzedniego wieczora, gdy wspólnie świętowali załatwienie pracy dla Tadeusza; nie miał już jak wrócić do siebie, więc przenocował. Posądzenia męża Hanka uważa za jaskrawo niesprawiedliwe – Adam był jedynym spośród przyjaciół, który po wyroku sądowym jej nie opuścił, przeciwnie, lojalnie wspierał i wspomagał w zabiegach o utrzymanie i wychowanie dzieci, gdy samotność, bieda i lęk o Tadeusza wiodły ją na krawędź załamania psychicznego. Adam czynił też starania na rzecz przyjaciela – doprowadził do rewizji procesu, teraz załatwił mu pracę.

Wszystko to nie przekonuje jednak bohatera, który wobec dwóch najbardziej oddanych mu osób okazuje się równie nieprzejednany i niesprawiedliwy jak stalinowscy sędziowie byli wobec niego. Znieważa żonę, poniża przyjaciela, ilekroć upada kolejny wynaleziony przezeń „dowód” zdrady, znajduje następny, równie fałszywy. W końcu policzkuje Adama, który powiada: „Posługujesz się metodami tych, którzy ciębie skazali. I to jest dla mnie niesłychane”.

Ta psychodrama ilustruje pewną obserwację, która powraca w dramaturgii Krasińskiego: człowiek jest istotą niedoskonałą, lękliwą, przed ciosami losu broni często w sposób niegodny. Nie tylko w obawie przed utratą życia. Bohater *Śniadania u Desdemony* nie jest fizycznie zagrożony, lecz boi się zdrady i utraty miłości, a więc udreki duchowej, która czyha na ludzi w każdym kraju i w każdej epoce. Ta ewentualność pcha go w piekło podejrzeń, ku niewdzięczności i niesprawiedliwości.

Taki bowiem, duchowy, rodzaj zagrożenia również jest destrukcyjny, i to także dla osób o wysokich kwalifikacjach etycznych, do jakich Tadeusz bez wątpienia należy. Cierpienie nie uszlachetnia, częściej kruszy normy moralne, niż wydobywa cnoty heroiczne. W tej konstatacji okrutne doświadczenie pokolenia akowskiego zbiega się z pesymistycznym, antyheroicznym wyobrażeniem o naturze ludzkiej, upowszechnianym w literaturze powojennej. Dlatego krytycy pisali wówczas o dramaturgii Krasińskiego, że „przywodzi na myśl pinterowskie układy zamknięte, genetowskie okrucieństwo i beckettowski tragizm”²³. Z tego samego powodu ta wywiedziona z realiów lat pięćdziesiątych sztuka ujawnia dzisiaj swój uniwersalny wymiar przenikliwego studium zazdrości i podszytej lękiem psychicznej przemocy.

4.

W swojej twórczości dramatycznej Krasiński odwoływał się nie tylko do doświadczeń więziennych. Korzystał również z tych, które stały się jego udziałem w późniejszym życiu, w kraju „realnego socjalizmu”. Jego artystyczne *credo* – „konieczność dawania świadectwa” – kazało mu na bieżąco portretować peerelowską rzeczywistość, którą zresztą postrzegał zgodnie z zaleceniem swojego więziennego mentora, Kazimierza Gorkowskiego: „Pamiętaj, ty nie wychodzisz na wolność, a tylko na swobodę”²⁴. Swoją pisarską misję zdefiniował potem w powieści *Niemoc* słowami Szymona Bolesły, *alter ego* autora, które nawiązują do sentencji wyroku, jakim po wojnie został skazany: „Pozostać szpiegiem! Szpiegiem pustoszącego kraj, dusze i umysły, obcego im systemu!”²⁵.

To „szpiegowskie” zadanie Krasiński realizował, przede wszystkim jeżdżąc po Polsce i przygotowując znakomite literackie reportaże, zebrane w kilku głośnych niegdyś tomach: *Przerwany rejs „Białej Marianny”*, *Trzeci horyzont*, *Żywiół dotąd nieznan*²⁶. Na kanwie jednego z tych tekstów, pt. *Moryc i podpalacze*, powstał dramat radiowy *Filip z prawdą w oczach*, następnie, na życzenie teatru, przerobiony na scenę. „Odezwała się do mnie Irena

23. S. Bardijewska: *Dramaturgia radiowa Janusza Krasińskiego*. „Dialog” 1977, nr 8.

24. *Bóg mnie strzegł, sam się strzegłem*, dz. cyt., s. 102.

25. J. Krasiński: *Niemoc*, dz. cyt., s. 409.

26. J. Krasiński: *Przerwany rejs „Białej Marianny”*. Warszawa: Iskry 1960. Tenże: *Trzeci horyzont*. Warszawa: Iskry 1964. Tenże: *Żywiół dotąd nieznan*. Warszawa: Iskry 1973.

Babel – opowiadał pisarz po latach – która [...] prowadziła teatr w Nowej Hucie. Po tym, jak usłyszała słuchowisko *Filip z prawdą w oczach*, chciała tę sztukę koniecznie wystawić na scenie. Propozycja ta była dla mnie bardzo dobra i miła jednocześnie, bo to był wielki teatr, wspaniała widownia, na pół robotnicza, na pół krakowska”²⁷.

Premiera odbyła się w 1969 roku, bodaj w apogeum zainteresowania dramaturgią Krasińskiego, zyskała więc duże zainteresowanie krytyki. Reportażowy rodowód utworu nasuwał skojarzenia z „teatrem epickim” Brechta, rozpoznawano też znamiona poetyki pozornego absurdu, rzecz jednak była formalnie skomplikowana, co akcentował Józef Keler: „ni to bajka, ni to przypowieść, moralitet, nieco groteska, nieco reportaż, nieco »teatr epicki«, a także jakaś formuła »teatru ludowego«”²⁸. Ta ostatnia – dodajmy – mocno podkreślona w inscenizacji Ireny Babel jarmarczną scenografią Joanny Braun i naiwną konwencją gry aktorskiej.

Cały ten bogaty sztafaż literacko-teatralny miał chyba za zadanie przysłonić ponury obraz peerelowskiej rzeczywistości zapisany w dramacie. Główną bohaterką jest tu stara Chojnowska, wychowana przez ojca w przedwojennych, twardych rygorach moralnych. Jak wspomina: „on zarządzał wielką stadniną. Większej stadniny nie było w całym powiecie. I w całej stadninie nie było konia podrabianej rasy, same araby i angliki. I jeśli ktoś od ojca chciał kupić konia, to mógł kupować z zamkniętymi oczami. Nigdy się nie nabrał. A do mnie ojciec mówił tak: »Pamiętaj o dwóch rzeczach. Żebyś nigdy nie uderzyła konia, a ludziom zawsze mówiła prawdę«. I to już we mnie tak jest”.

Postawa szacunku dla uczciwości i prawdy naraża bohaterkę na permanentny konflikt z doszczętnie skorumpowaną społecznością miasteczka, w którym mieszka. Ponieważ Chojnowska ujawnia wszechobecne tu złodziejstwa i niegodziwości, sąsiedzi i miejscowi notable próbują ją zastraszyć, zamknąć w zakładzie psychiatrycznym, w końcu podpalają stodołę, w której wegetuje wraz z ukochanym koniem, Filipem. Prowincjonalna mieścina została przedstawiona w sposób przerywający na myśl wydaną cztery lata po premierze sztuki *Cudowną melinę* Kazimierza Orłosa, książkę tak nieuczuralną, że mogła ukazać się tylko na emigracji, w Instytucie Literackim, w Paryżu. *Filip z prawdą w oczach*

27. *Moją obsesją jest mój życiorys*, dz. cyt.

28. J. Keler: *Propozycje Janusza Krasińskiego*. „Dialog” 1969, nr 5.

podsuwa równie przerażający, choć nieco bardziej zawołowany obraz matactw, przekrętów i wzajemnych zależności zastygłych w system, który współczesna socjologia nazywa klientelistycznym, i którego trwałość potwierdza, wskazując, że jeszcze dzisiaj, wiele lat po upadku komunizmu, patologizuje on nasze życie społeczne i gospodarcze.

Niepokojącą aktualność diagnozy sformułowanej w dramacie Krasiński konstatował ze smutkiem na kolejnych zakrętach powojennej historii. Dlatego w 1981 roku przeredagował tekst i uzupełnił go o obszerny fragment ilustrujący losy zdeprawowanego miasteczka w epoce gierkowskiej. Tę nową wersję sztuki (drukowaną w niniejszym zbiorze) opublikował na łamach miesięcznika „Scena” w nadziei, że pozyska zainteresowanie polskich teatrów, które konsekwentnie utwór ignorowały, choć wystawiono go w połowie lat siedemdziesiątych w Czechosłowacji i w Estonii. Niestety publikacja ta nie przyniosła rezultatu. Przed pięcioma laty pisarz znów próbował rzecz przypomnieć w jednym z wywiadów: „kto w tych czasach pisał takie sztuki, że władza ludowa kradnie, że wokoło sami złodzieje, co się dzisiaj potwierdza. Dzisiaj spokojnie można by wystawić tę sztukę, kto wie, czy to nie jest jakiś pomysł...”²⁹.

Nie udało się jednak. Nieznany pozostaje też inny dramat portretujący peerelowską korupcję i deprawację – *Bezwodne śniegi*, publikowane obecnie po raz pierwszy³⁰. Ich geneza jest nieco podobna jak *Filipa*, chociaż powstały nie na kanwie reportażu, lecz na podstawie dwóch rozdziałów ostatniej, oczekującej dopiero na wydanie, powieści Krasińskiego. Rozdziały te mają jednak charakter właśnie reportażowy – opisują perypetie autora w okresie stanu wojennego, gdy podjął on starania o cofnięcie decyzji w sprawie regulacji Bugu, która pozbawiała mieszkańców podwarszawskiej wioski dostępu do pastwisk dla wielkiego stada bydła będącego głównym źródłem ich utrzymania. Sztuka obrazuje istną gehennę kołatania do kolejnych urzędów i decydentów, podczas której wychodzi na jaw, że właściwą przyczyną uruchomienia tego

29. *Moją obsesją jest życiorys*, dz. cyt.

30. W ineditach pozostało jeszcze kilka innych utworów dramatycznych Janusza Krasińskiego, m.in. teatralna autoadaptacja powieści *Na stracenie* pod tym samym tytułem; *Żabi skok Samuela Pickwicka*, sceniczna parafraza powieści Charlesa Dickensa *Z pośmiertnych zapisków Klubu Pickwicka*; jednoaktówki: *Better Dead, Bóg umarł, Porywacze*. Wszystkie materiały znajdują się w archiwum pisarza, w posiadaniu wdowy, Barbary Krasińskiej.

rujującego środowisko projektu są starania ustosunkowanych kombinatorów o grunty na działki, zdadne do zyskowej sprzedaży. Głównym bohaterem jest Szymon, *alter ego* autora, który mobilizuje miejscowych chłopów do wystąpienia w obronie ich praw i własności, a potem wspiera te wysiłki.

Szymon, podobnie jak stara Chojnowska, staje właściwie samotnie przeciw zdegenerowanemu aparatowi władzy, której poczynania niszczą podstawy funkcjonowania lokalnej społeczności w imię krótkowzrocznych, prywatnych interesów. Zastraszona, zrezygnowana i rozbita wspólnota nie jest zdolna tej destrukcji się przeciwstawić – nie wspiera bohaterów albo wręcz zwraca się przeciwko nim w obawie przed gniewem lokalnych satrapów. Dlatego płonie stodoła Chojnowskiej, Szymon zaś już w pierwszej scenie (w Prologu) wyraża lęk przed podpaleniem. Oboje są zagrożeni, ogarnięci strachem, podatni na słabości i skłonni do niemilych kompromisów, daleko im do męznego prometeizmu. Jednakowoż nie poddają się i odnoszą nawet – by tak rzec – etapowe zwycięstwa, choć w finale czeka ich klęska: Chojnowska traci ostatecznie swoją posadę miejskiego woźnicy, uratowane przez Szymona stado krów i tak w końcu zostaje wyróżnione skutkiem ustrojowej transformacji, kiedy hodowla przestaje się opłacać. Mimo to determinacja obojga bohaterów w walce o dobro wspólne – z narażeniem bezpieczeństwa, a może i życia – zdaje się nieco rewidować na wskroś pesymistyczną koncepcję natury ludzkiej, znaną z *Czapy* i *Śniadania u Desdemony*. Sprawia to takie wrażenie, jakby z biegiem lat w twórczości Krasińskiego zaczęła odżywać idealistyczna wiara w przewagę duchowej siły człowieka nad jego animalną naturą, wiara, z której wyrastał romantyczny heroizm pokolenia akowskiego.

5.

Potwierdza takie podejrzania lektura późnych sztuk Krasińskiego, w których właściwie definitywnie rozstał się on z poetyką pozornego absurdu na rzecz konwencji dramatu historycznego. Są to chyba najdojrzałe w jego dorobku utwory sceniczne, w jakiś sposób sumują doświadczenia i przemyślenia autora; tym bardziej szkoda, że teatry dramatyczne właściwie zupełnie je zlekceważyły.

Kochanków z klasztoru Valdemosy Krasiński napisał w 1973 roku jako słuchowisko, potem opracował jego wersję teatralną. Sztukę po-

kazał tylko Teatr Telewizji, w roku 1995. Powstała jeszcze opera Marty Ptaszyńskiej z librettem osnutym na wątkach dramatu, prapremierowe wykonanie odbyło się w Teatrze Wielkim w Łodzi w 2010 roku. I to wszystko.

Tytułowi kochankowie to Fryderyk Chopin i George Sand w trakcie podróży, jaką odbyli w 1838 roku na Majorce. Eskapada stanowi wielką porażkę. Pomyślana została jako ucieczka od zgiełku paryskich salonów i chłodu tamtejszej zimy, rujnującej samopoczucie chorego na suchoty Chopina. Śródziemnomorskie Baleary mają zapewnić mu zdrowie, a obojgu artystom – przyjazną przestrzeń dla miłości i twórczej pracy. W zderzeniu z rzeczywistością cały projekt okazuje się uludą: pogoda jest fatalna, przenikliwa wilgoć wywołuje nawrót choroby u kompozytora, który nie może pracować, bo jego fortepian utknął w drodze, a potem w komorze celnej. Wynajętej willi nie da się ogrzać, a miejscowa ludność do przybyszów odnosi się wrogo, zrażona swobodą obyczajową George i zakaźną chorobą Fryderyka. Perspektywa jego nieodległej śmierci kładzie się cieniem na codzienności, sprawia, że nawet banalne kłopoty i przygody urastają do rozmiarów ostatecznej katastrofy. Bohaterowie wydają się przytłoczeni ciężarem ponad ich siły.

Oto jak charakteryzuje ich Sława Bardijewska w swojej przenikliwej interpretacji dramatu: „Wzajemna miłość, namiętność sztuki, zdobyta sława nie chronią ich przed klęską. Odwrotnie, bogata, złożona świadomość mnoży przeciwieństwa, potęguje zagrożenie, do naturalnej nierównowagi fizycznej dodaje nierównowagę psychiczną, do przeszkód autentycznych dorzuca wymyślone. Słabego Fryderyka osacza choroba ciała, przesładują widma własnej wyobraźni, męczy nadwrażliwość, która czyni bolesnym każde doznanie. Słoneczna wyspa i opuszczony klasztor, które miały być rajem, stają się powoli ponurym, deszczowym więzieniem, początkowa radość przeobraża się w smutek i irytację. Sztuka, muzyka i literatura, wszystkie fortepiany i zapisywane kartki papieru stają się mało ważne i całkowicie bezradne wobec bólu ciała, stałej groźby krwotoku, ataków kaszlu, wobec dokuczliwości zimna i wilgoci. Chore ciało rodzi chore myśli, budzi niecierpliwość, rozdrażnienie i zazdrość. W sytuacji, gdy już nie można sobie wzajemnie pomóc, zaczynają się wzajemne tortury, zakończone ostatecznie ucieczką z miejsca, które okazało się nieszczęśliwe i nieprzyjazne”³¹.

31. S. Bardijewska, dz. cyt.

Majorka z bezpiecznego schronienia przeistacza się więc w pułapkę, z której zresztą – w porze sztormów – niełatwo się wydostać. Staje się istną udręką dla ciała i duszy. Wyspa zdaje się symbolizować brutalny świat, w którym pełna nadziei i marzeń jednostka skazana jest na upokarzającą deziluzję, dorasta do świadomości nieuchronnego tragizmu własnej egzystencji, rozwijającej się ku śmierci. A jednak to bolesne doświadczenie nie gasi ani życia, ani miłości, ani artystycznego posłannictwa niefortunnnych kochanków. Niepodległy duch, trawiony rozpaczą i zwątpieniem, mimo wszystko pokonuje uciążliwą materię. W finałowej scenie zrezygnowana Amelia mówi: „Nie wolno było decydować się na tę podróż. Pan Fryderyk jest czasem jak dziecko... Jak można tak lekceważyć swoje zdrowie, ryzykować życiem...”. George Sand, „patrząc z pewnej odległości na chorego”, odpowiada: „Nie wydaje mi się, aby życie lub śmierć miały dla niego jakiegokolwiek znaczenie. To istota ze świata duchów egzystujących w jakimś trzecim, zupełnie nie znanym nam stanie”.

Chopin rysuje się zatem w dramacie jako ofiara okrucieństwa losu i ludzkiej słabości, ale jest to ofiara, która nie pozwala się zmiażdżyć, w ostatecznym rachunku siłą swojego artyzmu wytycza we wrogim świecie własną drogę, nie daje się z niej zepchnąć, wyznacza porządek osobistej egzystencji wbrew ograniczeniom kruchej człowieczej kondycji. Zyskuje tym samym pewne cechy romantycznego herosa, choć łączy je z cechami bohatera ponowoczesnej literatury demistyfikującej rojenia o ludzkiej potędze.

W ostatniej publikowanej za życia autora sztuce Krasińskiego – *Krzaku gorejącym* z roku 1995 – romantyczny heroizm wysuwa się już na pierwszy plan. Wyraźnie określa kreację protagonisty. Jest nim Sekretarz, czyli Kazimierz Pużak, legendarny przywódca Polskiej Partii Socjalistycznej, pokazany u kresu życia, w stalinowskim więzieniu. Jego dni są już policzone i bohater jest tego świadom.

Owszem, mógłby uniknąć śmierci, ale za cenę odstąpienia od własnych przekonań, ukorzenia się przed komunistyczną władzą, podjęcia współpracy. Jest do tego usilnie namawiany – przez więziennego Opiekuna, czyli oficera bezpieki, przez kapusia S...kiego, ale także przez jednego z dawnych towarzyszy walki oraz przez najbliższą rodzinę. Pozostaje jednak niewzruszony. W wewnętrznym monologu zwraca się do córki: „Więc słuchaj, nie pisz mi tak: »Tata, ty musisz stąd wyjść!«.

Ja wcale nie muszę. Ja jedno tylko muszę, dochować wierności. Bo straszna zdrada. (*wstrząsa nim dreszcz*)”. S...kiemu z kolei Pużak tłumaczy: „przedmiotem działań polityka nie jest bezpieczeństwo fałdów jego własnej skóry. Nawet gdy znajdzie się w potrzasku, ma myśleć nie o sobie. Naród może wybaczyć mu pomyłkę, lecz nigdy tchórzostwa i zdrady”.

Żadne prześladowania, fizyczne cierpienia ani upokorzenia, którym bohater jest poddawany, nie są w stanie złamać go psychicznie, a nawet zasiać w nim zwątpienia co do słuszności obranej drogi. Pużak jest słabym, schorowanym, na wpół ośleplym starcem, ale zarazem wydaje się gigantem ducha, który spala się w zdeterminowanej obronie imponderabiliów. Własny los postrzega jako służbę ideałom niepodległości, sprawiedliwości i wierności, którym poświęcił całe życie i wobec których osobista pomyślność czy fizyczne przetrwanie są wartościami podrzędnymi. Właśnie ta niezłomna postawa nadaje mu piętno romantycznego herosa.

W swoich codziennych zachowaniach i reakcjach Sekretarz charakteryzowany jest jednak w typowy dla dramaturgii Krasińskiego sposób – bez cienia patosu czy idealizacji. Z całą konsekwencją w obnażaniu fizycznej bezradności, dolegliwości doznawanych cierpień. Osamotniony w pojedynczej celi Pużak wydaje się spragniony rozmowy, kontaktu z drugim człowiekiem, jest skłonny uskarżać się na więzienne niedole.

Jest to o tyle ciekawe, że sprzeczne z historycznymi świadectwami, które Krasiński z pewnością dobrze znał. *Krzakiem gorejącym* wracał wprawdzie znów do swoich więziennych inspiracji – siedział niegdyś w tym samym zakładzie co przywódca PPS – ale ponieważ osobiście Pużaka nie poznał, kreując postać, musiał opierać się na dokumentach i wspomnieniach. W nich zaś przetrwał portret odmienny od tego, który znajdujemy w sztuce. Naraziło to nawet pisarza na zarzuty historyków. W dyskusji o dramacie przeprowadzonej w redakcji „Dialogu”³² Andrzej Friszke zwracał uwagę, że „Pużak należał do ludzi o trudnej osobowości. Był potwornie twardy, małomówny, bardzo zdecydowany i dość nieprzystępny. [...] Mnie osobiście w lekturze nieco przeszkadzało to, co o Pużaku

32. *Samotność socjalisty*. Dyskusja z udziałem Andrzeja Friszke, Andrzeja Mencwela, Karola Modzelewskiego, Małgorzaty Szpakowskiej i Andrzeja Urbańskiego. „Dialog” 1995, nr 10.

wiem”. Wtórował mu Andrzej Mencwel: „Ten twardy więzień Szlisselburga okazuje się tu bezradnym staruszkiem”.

Dzieje się tak przypuszczalnie dlatego, że pisarz do końca życia pozostał wierny swoim zasadom konstruowania bohatera w taki sposób, żeby „zachowywał [się tak], jak współczesny człowiek sądzi, że sam zachowywałby się w jego sytuacji”. A zatem w sposób bliski dzisiejszym standardom i wyobrażeniom, bez koturnowości, z bolesną świadomością własnych słabości i ograniczeń. Tak właśnie przedstawił Pużaka, mimo że rozminął się tym samym z przekazami historycznymi. Był to jednak ostatni ślad antyheroicznej wizji ludzkiego losu, proponowanej niegdyś przez pokolenie „Współczesności”. Protagonista *Krzaka gorejącego* wydaje się bezradny tylko na pozór, w bardzo powierzchownej i złudnej perspektywie postrzegania człowieka. Bohaterowie późnych dramatów Krasińskiego – Chopin i Pużak – pod mniemaną słabością kryją duchową potęgę. Zapewnia im ona przewagę nad biologicznymi czy historycznymi uwarunkowaniami egzystencji i tym samym wpisuje ich w tradycję romantycznego heroizmu, bliską generacji akowskiej, wychowanej na Mickiewiczowskim wezwaniu: „Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony”. To artystyczne powinowactwo mocno podkreślał Andrzej Urbański w swojej opinii o *Krzaku gorejącym*: „w moim przekonaniu dramat Krasińskiego jest próbą wpisania tego, co działo się w Polsce w latach czterdziestych, w schemat romantyczny”³³.

Niebawem minie dwadzieścia lat od czasu opublikowania tego utworu, a żaden teatr dotąd nie podjął się jego wystawienia. Pozostałe sztuki Krasińskiego także są nieobecne w repertuarze. Tymczasem w tej dramaturgii przegląda się tragiczna historia minionego stulecia, uobecniają postawy ukształtowane pod wpływem ówczesnych, skrajnych doświadczeń, przenikają się wyprowadzone z nich refleksje na temat natury człowieka i linii jego losu.

Tylko bardzo lekkomyślna kultura może taki kapitał lekceważyć.

33. Tamże.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 96–128



Teoria (i praktyka) śmiechu

Dramaty Anny Świrszczyńskiej

Ewa Guderian-Czaplińska

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.4

Wstęp do tomu:

Anna Świrszczyńska

Orfeusz. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2013

1.

Anna Świrszczyńska była przede wszystkim poetką. Jeśli wybrać z jej twórczości utwory, które wzbudziły szczególny odzew odbiorczy, byłyby to wiersze z trzech tomików: *Jestem baba* (1972), *Budowałam barykadę* (1974) i *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978). Choć, jak pisała Anna Legeżyńska, ich autorka nigdy nie była „pierwszej wielkości gwiazdą żadnego literackiego sezonu”¹, to gwiazda jej poezji zapłonęła tak naprawdę nieco później, gdy do głosu doszła lektura feministyczna. Czesław Miłosz kilka lat po śmierci Świrszczyńskiej przypomniał w poświęconej jej książeczce *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, że dzieło poetki cechowała niezwykła „jedność wierszy i osoby, gwałtownej, namiętnej, dumnej, pokornej, grzesznej, współczującej, miłującej, szalonej”². Pisał więc tyleż o wierszach, co o osobie, nie rozdzielając obu tych spraw ani na chwilę, rehabilitując podejście biograficzne. *Budowałam barykadę* porównał Miłosz do świadectwa Mirona Białoszewskiego zawartego w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*: oba teksty ukazały się niemal równocześnie (*Pamiętnik* – w 1970 roku), oboje poeci potrzebowali więc blisko trzydziestu lat, żeby uporać się z wyrażeniem tamtego doświadczenia, znaleźć dla niego język. Upominanie się Miłosza o Świrszczyńską, swego rodzaju uprzytamnianie rangi jej dokonań (także poprzez skrupulatne zredagowanie w osobnym tomie dorobku poetki), wreszcie dojście do głosu nowych interpretatorek tej poezji (zwłaszcza Renaty Stawowy i Renaty Ingbrant) spowodowało, że wiersze Świrszczyńskiej zalsniły innym światłem – osobnego języka i niezwykłych tematów – dopiero w późnych latach dziewięćdziesiątych. Nic podobnego nie stało się z jej dramataми. Świrszczyńska

1. A. Legeżyńska: *Ewolucja liryki Anny Świrszczyńskiej*.

W: *Przez znaki – do człowieka*. Pod red. B. Sienkiewicz przy współpr. A. Legeżyńskiej i W. Wielopolskiego. Poznań: Wydawnictwo WiS 1997, s. 102.

2. Cz. Miłosz: *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków: Wydawnictwo Znak 1996, s. 5.

pozostała w powszechnej pamięci poetką oraz autorką utworów dla dzieci i młodzieży, w dalszym planie zaś dramatopisarką, a właściwie autorką jednego dramatu, *Orfeusza*, pochodzącego z samych początków kariery literackiej. Jeśli więc jej poezja rozwijała się i krzepła, a autorka osiągała najlepsze rezultaty w wieku dojrzałym, recepcja dramatów wykazywała tendencję odwrotną: pierwszy tekst przyniósł jej rozgłos, wszystkie następne popularnością nigdy nie dorównały *Orfeuszowi*.

Nie jest łatwo ów zbiór dramatów uporządkować, ale niewątpliwie od tego należy zacząć: nie wszystkie były drukowane, części tekstów bibliografie w ogóle nie notują, a jeśli notują, to zapis niektórych tytułów jest błędny lub nieprecyzyjny. Wszystko dlatego, że nie istnieje korpus utworów, w przypadku których można by sporządzić prosty spis obejmujący tytuł i rok powstania (wydania). Świrszczyńska zapisywała bowiem wiele wariantów pewnego tematu, w których zmianom ulegały tytuły, fragmenty tekstów, a nawet postać gatunkowa. Temat przechodził na przykład próbę opowiadania, ale okazywał się wyrazistszy w pozbawionym narratora dialogu i zmieniał się w jednoaktówkę, a ta – połączona z dwiema innymi – ewoluowała w „poliptyk dramatyczny”. Ten jednak ostatecznie się rozpadał, a w druku tekst ukazywał się jako „dramat w jednym akcie”, tyle że pod zupełnie innym niż pierwotny tytułem (to przypadek utworu *Człowiek i noc*, znanego ostatecznie jako *Czarny kwadrat*). Istnieją wersje farsy *Mama płaci alimenty* opatrzone winkrustowanymi w tekst słowami piosenek i wersje bez nich, podobnie jest z farsą *Awantura na wczasach*. Obie zresztą grane były w teatrach pod różnymi tytułami. Dla odmiany, w 1951 roku ukazały się drukiem dwa wydania dramatu *Odezwa na murze* – pierwsze nakładem Czytelnika, drugie nakładem CRZZ i... to nie był ten sam tekst: pierwszy ma pięć aktów, drugi cztery i jest rodzajem skrótu przygotowanego z myślą o teatrach amatorskich; szesnaście lat później, w 1967 roku, w TVP wyemitowano widowisko *Kiedy rzeka była źródłem* – pod innym tytułem wraca wówczas właśnie dawna *Odezwa na murze*. W dodatku kolejny utwór, napisany wspólnie z Henrykiem Voglerem, *Czerwone sztandary* z roku 1952, przynosi w pierwszej odsłonie powtórzony ostatni obraz *Odezwy*, bohaterowie noszą jedynie inne imiona. Skomplikowane losy mają także tak zwane miniatury dramatyczne, zebrane – obok otwierającego tom *Orfeusza* – w *Teatrze poetyckim* z roku 1984: opublikowane tam *Misterium*

piętnastowieczne ukazało się pierwotnie już w „Kulturze Jutra” w 1943 roku, a potem pod tytułem *Człowiek, śmierć i sąd* w 8 numerze „Dialogu” z roku 1957, ale utwór wcale nie był przez Świrszczyńską traktowany gatunkowo jednorodnie, ponieważ w *Lirykach zebranych* z roku 1958, a potem w *Wyborze wierszy* z roku 1980 autorka zamieściła go (pod jeszcze innym tytułem *Misterium abo sąd świętego Piotra*) wśród wierszy i próz poetyckich; miał wówczas także inną, krótszą postać (bez udziału Człowieka i Śmierci, jedynie z Duszą, która „z ciała wyleciała”). To zresztą niejedyny przypadek, gdy Świrszczyńska wprowadza do liryki dialog – zdarza się to w utworach z cyklu *Cierpienie*, a nawet w najwcześniejszych *Wierszach i prozie* z 1936 (*Opera czy Piękna Helena*). Zdaje się jednak, że *Misterium*, będące swobodną rekompozycją staropolskich utworów poetyckich, ciąży zdecydowanie mocniej ku liryce: nie zostało bowiem opatrzone gatunkowym dookreśleniem „sztuka w jednym akcie”, jak wszystkie pozostałe teksty *Teatru poetyckiego*, choć jego dialogowa forma (wyprowadzona wprost z tzw. przekazu wrocławskiego fragmentu *Skargi umierającego*, w którym dawny abecedariusz zastąpiły kwestie postaci) skłoniła autorkę do pozostawienia go wśród dramatów. Wędrowniki międzygatunkowe były zresztą częstsze: tom liryków *Czarne słowa* zawiera na przykład utwory, które jako pieśni pojawiły się wcześniej w dramacie *Śmierć w Kongu*. Możliwa była też droga odwrotna: krótka proza poetycka zatytułowana *Sztuka*, napisana, jak sądził Miłosz, tuż przed wojną, a opublikowana jako samodzielny utwór w 1945 roku w „Życiu Literackim”, stała się Prologiem powojennego wydania dramatu *Orfeusz*, co nie przeszkadzało w jej dalszym odrębnym poetyckim funkcjonowaniu w kolejnych zbiorach i wyborach wierszy.

Sygnalizowane problemy z „tożsamością” dramatów rozpoczynają się już od pierwszego utworu: kiedy mowa o *Orfeuszu*, to właściwie o który tekst chodzi? Powstał przed wojną jako słuchowisko radiowe pod tytułem *Śmierć Orfeusza*: wyreżyserował go

3. Historię zmian kolejnych wersji opisała skrupulatnie w pracy magisterskiej (oraz pokazała za pomocą specjalnie napisanego programu edytorskiego służącego kolacjonowaniu tekstów) Maria Kozyra; z jej badań wynika, że pomiędzy 1938 a 1947 rokiem zostało zapisanych 10 wersji zatytułowanych *Orfeusz* i 3 zatytułowane *Śmierć Orfeusza*. Zob. M. Kozyra: „Ewolucja tekstu *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej”. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Marii Prussak w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 2007.

w Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni Polskiego Radia Edmund Wierciński (emisja 4 października 1938 roku). Scenariusz – ale wcale nietożsamy z tekstem słuchowiska – wydrukował „Pion” w numerze z 23 października 1938 roku, a więc zaledwie kilka dni po premierze radiowej. Jeśli jednak wziąć pod uwagę kolejną realizację radiową z roku 1958 (reż. Jerzy Rakowiecki), to okaże się, że nie ma ona wiele wspólnego z pierwszym słuchowiskiem, oparta jest bowiem na dramacie, który powstał podczas wojny i zgłoszony został do tajnego konkursu dramatycznego w roku 1942 (a nie, jak podają niektóre wydawnictwa, w 1943), gdzie zdobył drugą nagrodę – po *Mastawie* Jerzego Zawieyskiego. Tekst zgłoszony na konkurs był już rozbudowany dramatycznie, składał się z dziewięciu scen, ale to nie on stał się podstawą pierwszego powojennego wydania książkowego. Poprzedził go druk fragmentów dramatu w styczniowym numerze „Twórczości” z roku 1946 (pod tytułem *Śmierć Orfeusza* – był to wybór kilku scen), a także dwa wystawienia: toruńskie w reżyserii Wilama Horzycy i krakowskie w reżyserii Edmunda Wiercińskiego (i Władysława Woźnika – to on figurował na afiszu i prowadził wówczas część prób) – oba w roku 1946, pierwsze 21 września, drugie 31 października. Autorka, mieszkająca już wtedy w Krakowie, śledziła niektóre próby i choć nie tylko od niej zależało wprowadzanie zmian (znacznie okrojona została zwłaszcza wersja krakowska, a powodem był między innymi czas trwania spektaklu – po pierwszych próbach całości okazało się, że przedstawienie musiałoby zająć ponad pięć godzin, poczyniono więc pospiesznie dość radykalne skróty), to jednak z pewnością oba spektakle wpłynęły na kształt pierwszej całościowej wersji drukowanej, opatrzonej przedmową Horzycy i pięknymi grafikami Andrzeja Stopki, złożoną już nie z kilku scen, ale z trzech aktów. Kolejne dwa przedruki całości dramatu (w Wydawnictwie Literackim) oprócz drobnych zmian w zapisie nie przyniosły już poważniejszych korekt – poza jednozdaniowym podkreśleniem oczekiwania na „zwycięzenie mocy Ananke” dodanym w zakończeniu (które, zdaniem Stefana Srebrnego, w pewien sposób mogło wpływać na interpretację utworu⁴). W istocie więc – gdy mowa o dramacie *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej – to przyjąć należy, że chodzi właśnie o tekst z wydawnictwa Eugeniusza Kuthana z roku 1947, a przynajmniej, że jest

4. S. Srebrny: „*Orfeusz*” *Anny Świrszczyńskiej*. „Dialog” 1957, nr 4, s. 122–128.

to wersja w jakiejś mierze podstawowa. Uporządkowanie dramatów – uchwycenie chronologii, odnalezienie kolejnych wersji, wytropienie znaczniejszych i drobniejszych przekształceń – i sporządzenie ich pełnej bibliografii wydawało się więc koniecznym, pierwszym zadaniem; listę utworów wraz z komentarzami zamieszczono na końcu niniejszego tomu. Trzeba jeszcze dodać, że nie jest to lista pełna – gdyby dołożyć do niej liczne sztuki dla dzieci (spośród których największą popularność zdobyła grana do dziś *Farfurka królowej Bony*) oraz adaptacje teatralne (między innymi *Pani Bovary* Flauberta, *Zakonnicy* Diderota czy *Hagith* Dormana), a także odsyłające do *Orfeusza* libretto baletu Juliusza Łuciuka *Śmierć Eurydyki* z 1972 roku oraz o rok późniejsze libretto do *Miłości Orfeusza*, opery-baletu tegoż kompozytora – to staje się jasne, że jest to dorobek zaskakująco obszerny i... odwrotnie proporcjonalnie, bardzo mało znany.

2.

Kiedy Świrszczyńska rozpoczęła pracę nad tematem Orfeusza, nie była już autorką niedoświadczoną: miała za sobą solidne studia polonistyczne, poważny i doceniony debiut poetycki w postaci nagrodzonego w konkursie „Wiadomości Literackich” wiersza *Południe*, a także wydanego niebawem tomiku *Wiersze i proza*, poza tym jej dorobek mieścił kilka opublikowanych opowieści dla dzieci. Pracowała od 1936 roku w redakcji „Małego Płomyczka”, gdzie także drukowała swoje utwory, w tym samym roku została również członkinią Związku Literatów. Słuchowisko według pierwszego opracowanego konceptu z 1938 roku przygotował dla radia Edmund Wierciński – co samo w sobie świadczyło o wysokiej ocenie utworu Świrszczyńskiej – reżyser nieodległy zresztą od podobnego trybu współczesnego wykorzystywania opowieści mitycznych, co potwierdziła jego tużpowojenna teatralna wersja *Elektry* Giraudoux, a potem reżyseria *Orfeusza* w Krakowie.

W pierwszym opracowaniu kusily jednak autorkę nieco inne wartości niż te, które pojawiły się w wersji powojennej. „Pierwotny pomysł był [...] raczej humorystyczny, antyromantyczny, kpiarski. W tamtym *Orfeuszu* dużą rolę grała postać szwagra Eurydyki, była tam też wesoła »pochwała małżonki niedoskonałej« [...]”, w nowej wersji zaś główny nacisk dotyczył postawy samego Orfeusza – „apostoła optymizmu

[wierzącego] w walkę wydaną strachowi i męce”, kochającego „prześladowanych, słabych, bezradnych i wzgardzonych”, którego „śmierć nie oznacza przegranej, przeciwnie, [...] przyszłe zwycięstwo”⁵ – tłumaczyła. Wbrew tym słowom Świrszczyńska nie aktualizuje jednak w dramacie starej paraleli Orfeusz/Chrystus, pozostając przy pierwotnym pomysle na poły groteskowego, na poły lirycznego obrazu, w którym rozważa możliwość życia pełnego, wolnego od strachu i cierpienia. „Bardzo mnie interesował zawsze i interesuje kult Dionizosa i menady. Nie wiem, czy Pan wie o tym, że napisałam dramat na ten temat, chciałabym go rozszerzyć”⁶ – pisała w 1944 roku w liście do Iwazkiewicza. W istocie poetka wykorzystała w swoim utworze dwa podstawowe – a w mitach związane z Orfeuszem – wątki: po pierwsze historię jego muzycznego i poetyckiego daru, dzięki któremu obłaskawiał nie tylko dzikie zwierzęta i siły natury, ale nawet bogów podziemia podczas wyprawy po zmarłą Eurydykę, po drugie historię śmierci bohatera rozszarpanego przez kobiety (choć w niezliczonych wersjach opowieści mitycznej w tym punkcie występują znaczne różnice: częściej mowa jest o kobietach trackich niż menadach, ale to one łączą tu Orfeusza z Dionizosem, a ich szaleństwo było autorce potrzebne). Z pewnością „przeniesienie” tego utworu przez doświadczenie wojny i powstania warszawskiego spowodowało, że pierwotny ton „wesoly i kpiarski” uległ zmianie na rzecz tonu znacznie silniej filozoficznego, choć wciąż opartego na groteskowym przemieszaniu, co dobrze oddaje prolog dodany w wersji powojennej, a zaczynający się od słów: „Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem. Ba, nic by w tym nie było niebezpiecznego, gdyby równocześnie nie przebywała we mnie nieprzeparta chęć mówienia poważnie”. Jest w tym jakiś problem podstawowy dla dramatu – jak mówić o śmierci poważnie, a jednocześnie ją obłaskawić, nie popadając w patetyczny, podniosły ton.

Rzecz dzieje się zrazu w Delfach (nie w Eleuzis, co także jest łącznikiem dionizyjskim), gdzie mieszka Orfeusz z młodszą żoną. Dramat zaczyna się sceną w kawiarni, w której racząc się małą czarną i paląc papierosy, dwaj przybysze czekają na możliwość zobaczenia Orfeusza. Poeta jest sławny („cały świat

5. W.N. [Wojciech Natanson]: *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*. „Odra” 1947, nr 4, s. 17.

6. Cyt. za: A. Kowalska: *Przypomnienie. W dziesięciolecie śmierci Anny Świrszczyńskiej*. „Twórczość” 1994, nr 11, s. 126. Listy w Archiwum Rękopisów Muzeum Literatury w Warszawie.

o nim mówi”) dzięki swojej metodzie „wypędzania strachu z człowieka” – za pomocą śmiechu. W ten sam sposób obłaskawia zwierzęta, centaury i żywioly – bo „gdy się człowiek śmieje [...] nie może się już bać”. Orfeusz przekuł swoje doświadczenia w teorię śmiechu, której hasłem jest: „zwyciężyć lęk, a przez to zwyciężyć śmierć jako proces psychiczny w człowieku” – chodzi o to, że jego zdaniem świat jest źle urządzony, bogowie postawili znak równości między ludzkim życiem i strachem, a ponieważ tylko człowiek (w przeciwieństwie do zwierząt, powiada Orfeusz) potrafi się śmiać i tym samym pokonywać lęk, więc pokonawszy lęk, jest też w stanie pokonać śmierć. Zresztą wedle teorii Orfeusza świat także powstał poprzez śmiech, który „zorganizował chaos, obłaskawił grozę [i tak] urodził się ład, proporcje, stosunki... [...] sam Zeus jest właściwie stosunkiem, proporcją...” – tłumaczy przybyszom boski śpiewak, choć wie, że to „brzmi bezbożnie”. Tę scenę zamyka rozmowa ze Starcem, który chciałby zostać uczniem Orfeusza: stracił wszystko, dorobek życia, wspaniałych synów, żonę – teraz pragnie tylko, by Orfeusz „nauczył go, jak żyć i nie bluźnić bogom”.

Dalej dramat w osobliwy sposób rozwija mit: Eurydyka umiera (w nocy przychodzi po nią Hermes), Orfeusz zaś po raz pierwszy na górskiej drodze spotyka menady pod wodzą Aglae: zamierzał je ongiś uzdrowić z szaleństwa, o co i teraz błagają nieszczęśliwe, brudne i umęczone „kosmate kobiety”. Orfeusz jednak nie ma dla nich litości ani czasu, bo sam został przygnieciony przez bogów, ale się nie poddaje, lecz zmierza do Hadesu, by odzyskać ukochaną żonę. Cały akt drugi dzieje się właśnie w podziemiach – początkowo czytelnik towarzyszy Eurydyce, która naiwnością, ciekawością dziecka i całkowitym brakiem strachu rozbraja najpierw Cerbera (mówi do niego „miły potworku” i zachwyca się muzyką Plutona, która zwykle budzi grozę), a potem Hermesa (który prawie się w niej zakochał i zamiast czynić swe powinności – bolesnego wyjmowania serc umarłym – pozwalał znużonej Eurydyce po prostu zasnąć). Tymczasem Orfeusz staje już przed Persefoną – brama Hadesu po raz pierwszy otwarła się przed żywą istotą, ponieważ Orfeusz się śmiał, a Persefona ten śmiech usłyszała: w długiej rozmowie objawia się (całkowicie wbrew powszechnym wyobrażeniom o okrutnej i bezlitosnej władczyni podziemia) jako bogini tęskniąca, czekająca na ratunek, który nigdy nie nastąpił, „potępiona wśród bogów” i w istocie współczująca – tych

dwoje bluźnierców, boski i człowieczy, wyjątkowo dobrze się rozumie. Rozumieją też swoje przekroczenia: ongiś nie napojono Persefony letejską wodą, więc „wszystko pamięta”, a litość dla dusz nie ułatwia jej podziemnego panowania, Orfeusz zaś wie, że nie „zbawi już wszystkich”, co było jego buntowniczym marzeniem, poświęcił się bowiem dla jednej kobiety. Tu jednak następuje zwrot: Eurydyka – mimo przyzwolenia Persefony – nie chce już wrócić na ziemię, bo Hermes zdążył „nauczyć ją, jak być umarłą” i jest szczęśliwa tutaj, w Hadesie, gdzie odnalazła „lekkość, zadziwienie, ciepło...”. Orfeusz wraca więc na ziemię sam.

Spotyka tam Starca, tego, który chciał się dowiedzieć „jak żyć i nie bluźnić bogom”, ale to już nie ten sam człowiek, ponieważ pogodził się z losem – i z bogami, choć przecież „świat się nie odmienił”. Starzec żyje samotnie, składa ofiary Zeusowi („zabójcy swych synów” – zauważa przytomnie Orfeusz) i... żyje bez lęku. Nie boi się już nawet śmierci, bo – jak mówi – „śmierć zwykła rzecz. A co jest zwykłe, jest dobre”. Orfeusz sądzi, że Starzec po prostu zapomniał o dawnych nieszczęściach, jest więc niczym spotkani w Hadesie umarli po wypiciu wody z Lete – dlatego autoironicznie konstatuje: „oto ideał, do którego dążyłem”. Ale potem zastanawia się, czy może jednak nie jest tak, że istnieje wiele prawd, a prawda buntowników i pokornych nigdy nie będzie tożsama. Mimo ostrzeżeń Starca idzie więc w góry, ku menadom, na pewną śmierć – chce umrzeć, bo nie był doskonały, bo zamiast służyć wszystkim, w imię miłości do Eurydyki ten „jeden skarb jak skąpiec zachował dla siebie”. Idzie jednak bez trwogi, wprawdzie złamany klęską swoich dążeń, lecz przynajmniej przewyciężywszy lęk przed śmiercią w sobie samym. Aglae, którą spotyka jako pierwszą, gotowa jest go oszczędzić, ponieważ nie chce już zabijać i rozpaczliwie tęskni za życiem zwykłej kobiety, ale po chwili uświadamia sobie, że nie jest w stanie porzucić rozkoszy, jaką daje „grzech i mord, zbrukanie i poniżenie”. Przyzywa więc swoje siostry menady, które „pożerają świętych, by świętość zdobyć” i w imię Dionizosa razem rozszarpują Orfeusza, choć jego śmierć nie ukoi ich cierpienia.

Ta historia sama w sobie wydaje się dość niejasna (choć – z drugiej strony – czy jest choćby jeden pewny punkt w samych opowieściach orfickich?), rzecz cała jednak leży tu w poetyckiej konstrukcji dramatu, jego precyzyjnej, symetrycznej, niemal muzycznej kompozycji (porównywanej do fugi⁷), obfitości lirycznych dialogów, sposobie użycia

7. K. Sielicki: *Zapomniany język*. „Teatr” 1984, nr 5, s. 23–24.

mitologicznego sztafazu, groteskowych anachronizmach – dlatego po spektaklach toruńskim i krakowskim odbyła się prawdziwa „bitwa o *Orfeusza*”. W Krakowie, jak pisał Natanson⁸, publiczność podzieliła się na wyraźne obozy entuzjastów i przeciwników („nie ma letnich i obojętnych” – notował z satysfakcją), a głównym zarzutem widzów niechętnych spektaklowi była jego „niezrozumiałość” i „zbyt ni intelektualizm”. Recenzent mógł zrelacjonować odczucia i opinie odbiorców, ponieważ krakowski Związek Literatów urządził spotkanie dyskusyjne poświęcone przedstawieniu, na które przybyły tłumy niemieszczące się w sali, a głos zabrano niemal trzydziestu uczestników – zarówno entuzjaści, jak i przeciwnicy byli więc dobrze rozpoznawalni. Spektakl jednak, jak wynika z recenzji, nie oddawał subtelności i skomplikowania dramatu, skoncentrowany bowiem został na meandrach miłości głównych bohaterów (powszechne zachwyty wzbudziła zwłaszcza Halina Mikołajska debiutująca w roli Eurydyki, o której osobny esej, analizujący wieloznaczność postaci kobiety/dziecka/ducha, napisał wówczas Wiesław Górecki), inaczej niż w Toruniu, gdzie Horzyca starał się nie zgubić filozoficznej wymowy dramatu, co przypłacił zamazaniem „podwójnej, poważno-żartobliwej linii utworu” na rzecz uprzywilejowania tej pierwszej, w rezultacie dając przedstawienie bardzo serio, hieratyczne, zanadto usztywnione, zwłaszcza w scenach hadesowych⁹. Powstało więc i tu wrażenie, że jest to utwór „trudny”, co skłoniło zarówno Horzycę, jak i profesora Stefana Srebrnego do osobnych wypowiedzi na temat *Orfeusza*. Srebrny wygłosił najpierw na antenie Polskiego Radia odczyt wprost zatytułowany *O „trudnej” sztuce*, w którym prostym pytaniem: „a czy sztuka musi koniecznie być łatwa?” zakwestionował sens stawiania podobnych zarzutów, starając się jednak wskazać ich przyczynę. Profesor uważał, że „trudność” odbioru wynikać może po pierwsze – z osobliwego stylu

8. W. Natanson: *Bitwa o „Orfeusza”*. „Tydzień. Ilustrowane pismo tygodniowe” 1946, nr 24, s. 12.

9. Jak ocenił w recenzji Stefan Srebrny. Zob. *Na scenie Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu*. W: Tegoż: *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. S. Gąssowski, wstęp J. Łanowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1984, s. 543–546. Sam Horzyca przyznał: „Wielu krytyków orzekło, że zmonumentalizowałem Orfeusza i nie byłbym skłonny tej tendencji wypierać się. Mając do wyboru drogę *Orfeusza w piekle* i drogę poezji Świrszczyńskiej, wybrałem bez wahania tę drugą. Nie dałem się unieść ponętom agresywnej »groteski« i użyłem jej po to tylko, by wypuklić poezję utworu”. W. Horzyca: *O inscenizacji „Orfeusza”*. W: Tegoż: *Polski teatr monumentalny*. Wybór i oprac. L. Kuchtówna. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze 1994, s. 203.

dramatu, łączącego elementy głębokie i poważne z parodystycznymi i groteskowymi oraz dowolnie mieszającego epoki, korzystającego bowiem zarówno z antycznego mitu, jak i średniowiecznej stylizacji oraz współczesnych realiów, po drugie – z nieprostej konstrukcji myślowej, która nie jest „podana w formie systematycznej”, a dotarcie do znaczeń wymaga aktywności i współpracy widza (czytelnika), po trzecie – z tego, że materiał antyczny nie jest już dzisiaj dobrze znany i sama mitologiczna podstawa dramatu może wymagać objaśnień oraz komentarza¹⁰. Co też uczynił – czyli objaśnił i skomentował – nie tylko w tekstach z roku 1946, ale i w obszernym artykule opublikowanym po drugim wydaniu *Orfeusza* w 1956 roku, podkreślając zresztą, że w przypadku dramatu poetyckiego interpretacje mogą się od siebie znacznie różnić, jak to właśnie widać na przykładzie omówienia Horzycy, samej autorki i jego własnej.

Są to właściwie trzy różne odczytania. Anna Świrszczyńska wyjaśniała, że jej dramat opowiada o orfejskim buncie przeciw bogom, przeciw źle urządzonemu światu pełnemu lęku, jest głosem w obronie prawa ludzi do życia w radości. Bunt wypływa z miłosierdzia i litości Orfeusza, któremu wydaje się, że tymi uczuciami ogarnia całą ludzkość; one jednak kruszeją, gdy spotyka go „osobiste nieszczęście przeważające sprawę ogólną”. Ale ponieważ przynajmniej sam zdołał wyzbyć się lęku przed śmiercią, jego idea wyzwalającego śmiechu nie ginie wraz z nim, a „nieuleczone menady” będą czekać na nowego zbawcę¹¹. Wilam Horzycy w swojej interpretacji nie dostrzegł nawet cienia tej nadziei, którą akcentowała Świrszczyńska (nawiasem mówiąc, esej Horzycy wydrukowany jako przedmowa do pierwszego wydania – z jego całkowicie różną od autorskiej propozycją odczytania utworu – jest dowodem wielkiej otwartości Świrszczyńskiej), choć uważał ten dramat za „może nawet najwybitniejsze dzieło dramatyczne ostatnich czasów”¹², zapewne w jakiejś mierze właśnie za sprawą swojej odmiennej lektury: jego zdaniem dramat pokazuje ślepego i pełnego pychy Orfeusza, niewiedzącego nic o tym, o czym wiedzą wszyscy ludzie na ziemi – że „człowiek ani na chwilę oderwać się nie może od ciemnej i nie-

10. S. Srebrny:
O „trudnej” sztuce.
W: Tegoż: *Teatr grecki i polski*, dz. cyt.,
s. 541–542.

11. A. Świrszczyńska:
Na marginesie „Orfeusza”. „Teatr” 1946, nr 6–7.

12. W. Horzycy: *Teatr Ziemi Pomorskiej w roku 1946/47.*
W: *Rozmowy z Wilamem Horzycą*. Zebrał i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1992, s. 111.

pojętej piersi świata, jeśli nie chce zatonać w mrocznych [...] wodach szaleństwa”. Akceptacja własnego istnienia wiąże się z akceptacją cielesności, tragizmu życia, konieczności śmierci, wiecznej walki. Tak, powiada Horzyca, życie jest cierpieniem, ale tego nie wiedział Orfeusz epatujący „kawiarnianym śmiechem” i w gruncie rzeczy gardzący ludźmi. W ostatniej scenie wychodzi naprzeciw menadom, ponieważ wreszcie – ujrawszy w Hadesie spokój śmierci i tak pożądane przezeń wyzbycie się strachu – zrozumiał, jak bardzo zawinił i jak bluźnił: nie bogom, ale ludziom. Ostatni śmiech Orfeusza nie jest już tamtym „zasłaniającym” śmiechem, lecz pogodzeniem się z tragizmem życia, śmiechem „odslaniającym”¹³ – jeśli dobrze rozumiem tu Horzycę, odslaniającym właśnie prawdę o konieczności zmagania się z losem jako prawie bycia, które daje i cierpienie, i poczucie piękna istnienia zarazem. Stefan Srebrny z kolei odwołuje się zrazu do opowieści antycznych i nad nimi dopiero nadbudowuje swoją interpretację, wyjaśniając najpierw, dlaczego menady rozrywają Orfeusza, który wedle pewnych koncepcji był przecież czcicielem Dionizosa i prawodawcą misteryjnych wtajemniczeń. Przypomina mianowicie ujęcie Ajschylosa uważającego, że Orfeusz „Dionizosa nie czcił, Heliosa zaś uważał za największego z bogów, którego też i Apollinem nazywał”. Rozgniewany zniewagami Dionizos posłał więc trackie menady, Bassarydy, by go rozszarpały. Orfeusz jest zatem przeciwnikiem Dionizosa, a wyznawcą Apollina, tak właśnie, jak u Świrszczyńskiej, która wykorzystuje w dramacie to stare przeciwstawienie nieogarnionego dionizyjskiego żywiołu, „świętego i straszego zarazem, uszczęśliwiającego i niszczącego” oraz umiaru, jasności i harmonii Apolla. Oddany Apollinowi Orfeusz stoi więc po jasnej stronie mocy, przekonany, że wcielając swoją teorię, przezwycięży strach i śmierć, a więc mroczne, nieokiełznane siły. Jego śmiech był także „protestem przeciw moralnej strukturze świata” – bo jeśli nad światem panuje Ananke-Konieczność, to jakże karać ludzi za „winy, które nie są winami, skoro nie mogły zostać niepopelnione”, a które jednak przecież są przez bogów karane okrutnie. „Przeciw temu buntuje się »waga w piersi człowieka«; pomiędzy koniecznością a moralnością jest sprzeczność, której niepodobna pogodzić; tu otwiera się krwawiąca rana, którą, jak sądził

13. W. Horzyca:
O „Orfeuszu” Anny Świrszczyńskiej.
W: A. Świrszczyńska:
Orfeusz. Warszawa–
Kraków: Wydawnictwo
E. Kuthana 1947,
s. V–XI.

Orfeusz, można leczyć tylko śmiechem” – dowodzi Srebrny. W jego ujęciu dramat Świrszczyńskiej opowiada przede wszystkim – z powodu klęski Orfeusza – o tym, że tej rany „uleczyć się nie da”, ponieważ nie da się zwyciężyć mocy Ananke (autor gotów jest przełożyć ją na „los” czy „prawo natury”), a cierpienie będzie z nami zawsze¹⁴. Zdaniem Srebrnego najpełniejszymi wyrazicielkami tej myśli w dramacie są menady, bo to one ucieleśniają „sprzeczność tkwiącą w rdzeniu świata, która jest zarazem harmonią” – grzeszą, a potem rozpaczają; rozpaczają, a potem znowu grzeszą „w ekstazie dionizyjskiej radości”.

Ciekawe, że choć wszystkie te interpretacje operują słowami „cierpienie”, „śmierć”, „strach”, w żadnej nie znajdziemy bezpośrednich odwołań do sytuacji wojennej, która – zdaniem późniejszych badaczy – bardzo silnie wpłynęła zarówno na kształt utworu, jak i na jego odbiór. „[...] ten Orfeusz jest kreacją, która mogła powstać tylko w tym czasie” – pisał Józef Kelera. – „Ten, co śmiechem rozbrajał ciemne moce lęku i śmiechem bronił swej wolności – to mógł być wtedy dla Świrszczyńskiej już i Witkiewicz, i Trzebiński”. Kelera znajduje więc w dramacie nie tylko echa wojenne, lecz także buduje bardzo konkretne odniesienia do autorów, którzy przezuwając wojnę (lub doświadczając jej), sięgają, podobnie jak potem Świrszczyńska, po groteskę. Scena z Orfeuszem i menadami jest według niego „modelową demonstracją: jak rodzi się i jak wciąga nieprzepraczone zbiorowe szaleństwo”¹⁵. Cezary Rowiński nazywa bohatera wprost „Orfeuszem [...] z rocznika 1920”, a koleje jego losów przyrównuje do losu polskiego inteligenta artysty: przed wojną trochę kawiarnianego filozofa, odgradzonego od świata pobłażliwą pogardą, choć przezuwającego zagrożenie, a po wybuchu wojny, kiedy „cała jego filozofia pryska jak bańka mydlana”, schodzącego do Hadesu, ale nie z własnej woli, lecz dlatego „że nie ma innego wyjścia [...]; okoliczności sprawiają, że musi być bohaterem i z poety przeistoczyć się w bojownika”¹⁶. Marta Fik wiele lat potem zauważyła, że „dla wszystkich było jasne, iż data powstania dramatu była i dla interpretacji literackiej i scenicznej decydująca. Zejście do Hadesu było zejściem na dno człowieczeństwa, analogie nasuwały się same”. Jednak nikomu, także twórcom i widzom z roku 1946, nie

14. S. Srebrny: *Dziesięć lat później*. W: Tegoż: *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 547–555.

15. J. Kelera: *Druga wojna w polskim dramacie*. „Dialog” 1983, nr 10, s. 102.

16. C. Rowiński: *Moda na mity greckie*. „Dialog” 1962, nr 9, s. 121.

przychodziło do głowy sprowadzanie „każdej, także uniwersalnej, problematyki do jednoznacznego tu i teraz. Doświadczenia okupacyjne [...] Orfeusza traktowano jako powracające, a nie jednostkowe doświadczenie ludzkości”. Kostium antyczny natomiast pozwalał „mówić nie tylko o martyrologii; przynosił także – wątle, lecz jednak – przesłanie nadziei. Sugerował, że tematem jest nie tylko cierpienie, lecz i bunt”¹⁷. W tych późnych interpretacjach zestawienie *Orfeusza* z doświadczeniem wojny wydaje się już nadto oczywiste; w ten sposób wszakże odbiera się dramatowi inne możliwości lektury, podczas gdy *Orfeusz* jest utworem daleko bardziej skomplikowanym i otwartym, choć niewątpliwie wojenne wydarzenia miały nań wpływ wyjątkowo intensywny.

Możliwe nawet, że związek sytuacji wojennej i własnej biografii autorki jest jedną z takich niespełnionych możliwości interpretacyjnych, głęboko ukrytych – do pewnego stopnia zapewne celowo. Świrszczyńska napisała dramat o takim świecie, w którym zaczęła rządzić groza, i wybrała na jego bohatera artystę, który swą sztuką pragnie przezwyciężyć zło. Sama Świrszczyńska w okupacyjnej rzeczywistości wciąż pisała, uczestniczyła aktywnie w tajnym życiu literackim, drukowała, stawiała do konkursów. Imiała się przy tym wszelkich dorywczych prac, utrzymywała rodziców, starała się przeżyć. W powstaniu warszawskim wzięła udział jako „posługaczka w szpitalu bez lekarstw i bez wody”, stała też pod ścianą z grupą ludzi czekających na rozstrzelanie, cudem ocalała. Po tym wszystkim wyznaje zaś Iwaszkiewiczowi w cytowanym już liście z końca 1944 roku: „chodzę naładowana jak akumulator – człowiek rzuciłby się w pisanie jak do rzeki”, choć może bardziej znaczące jest inne wyznanie z tego listu: „Świat jest piękny i pięknie jest, gdy człowiek tak mocno się boi, tak mocno jest głodny i tęskni. Pan nie uwierzy, jak tam pod kulami w Warszawie, wieczorem, kiedy przebiegałam ulicę na nocny dyżur do szpitala – brała mnie szalona radość, że żyję. Byłam jak pijana – śpiewałam i nagle brzęk: koło głowy kulka w mur – o dwa cale od skroni. Jakie to ciekawe – miłość, zdrada, śmierć i życie – żyć tak mocno i tak mocno odczuwać śmierć – naprawdę, można się tym upoić jak

17. M. Fik: *Topos (?) antyczny w polskim teatrze*. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Pod red. A. Brodzkiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 153–154 (za tym artykułem także cyt. z C. Rowińskiego, s. 153).

winem”¹⁸. Jest w tym coś przewrotnego i niepokojącego, co jednak dobrze opisuje Świrszczyńską – mocno żyć i mocno odczuwać, nawet zagrożenie śmiercią. Poetka nie odsuwa więc strachu przed śmiercią (Orfeusz nie zdołał pomóc), ale przemieszcza problem w zupełnie inne rejony: w dramacie podobną postawę, jak ta prezentowana w liście, zamyka w postaciach menad – szalonych, upojonych, ekstatycznych, lecz przecież cierpiących; kobiet gotowych na „normalne życie”, które nigdy nie nastąpi. Jej opis z listu jest właśnie dionizyjski, wojenne odczucia jawią się tam jak rodzaj opętania, wyzwalającego nieznane dotąd i niemożliwe wcześniej doznania. I owszem, one są w jakiś sposób bluźniercze, Świrszczyńska pseudonimuje więc te odczucia mową mityczną i buduje w dramacie celowo nadwyrazisty kontrast między apollinijskim Orfeuszem i dionizyjskimi menadami: to jest właściwie główna dynamiczna oś utworu. Gdy przyjmiemy, że tematem zasadniczym jest stosunek do śmierci, to otrzymamy kilka rozwiązań. Orfeusza, który bezskutecznie walczy z ludzkim lękiem przed śmiercią i nie może pogodzić się z jej nieuchronnością; Eurydyki, która odnalazła w śmierci ukojenie; Persefony, która nie godzi się na pośmiertne zapomnienie; Starca, który pogodzony z życiem pogodził się także ze „zwykłością” śmierci; menad, które w śmierci znajdują ekstazę. Świrszczyńska nie punktuje żadnego, ale je oddziela i indywidualizuje; to może być nawet tak skrajne, nieprzewidywalne i w jakimś sensie nawet niewyraźne (w tym znaczeniu, że niemieszczące się w dopuszczalnej strefie społecznego dyskursu) doświadczenie, jak „upojenie”, szaleństwo zmysłowego odczuwania, które nie może znaleźć zrozumienia, ponieważ bywa zbyt bluźniercze.

Nic dziwnego więc, że w dyskusjach o dramacie i spektaklach głósy „pozytywne” akcentowały nowatorskie opracowanie mitu i podjęcie tematu cierpienia (jakby samo to było już powodem wysokiej oceny utworu), a głósy „negatywne” zagmatwanie i niejasność tekstu (jakby w obronie przed możliwością dostrzeżenia jego ciemnych pokładów). Jest on rzeczywiście bliski ujęciom, jakie dla moralnych rozważań opartych na mitologicznych kanwach podejmował Giraudoux, co tuż po wojnie – jak to się stało z łódzką *Elektrą* w reżyserii Wiercińskiego – bywało przez przeciwników odczytywane jako gra głównie estetyczna, wysoce intelektualna, a przy

18. Cyt. za: A. Kowalska, dz. cyt.

tym całkowicie abstrakcyjna i w żaden sposób niekomunikująca się z doświadczeniami odbiorców. Ale przecież w przedstawieniu krakowskim mocno akcentowano inny wątek utworu, odebrany przez widzów ze wzruszeniem i zrozumieniem – wątek miłosny Orfeusza i Eurydyki: właśnie w tym przypadku nietrudno było o bliskość doświadczeń, skoro dotyczyły utraty ukochanej osoby czy nieudanej próby jej odzyskania. Znowu jednak – rację miała Marta Fik – zbyt bliska perspektywa wojny uniemożliwiła wówczas dostrzeżenie w relacji Orfeusza i Eurydyki (oraz innych postaci kobiecych) całkiem odmiennych pokładów znaczeń, kryjących się poza przeniesionym z mitu motywem utraty Eurydyki. U Świrszczyńskiej bowiem najważniejsze staje się odwrócenie: to nie Orfeusz „traci” Eurydykę, wbrew zakazowi oglądając się za siebie w ostatniej chwili przed wyprowadzeniem jej z Hadesu (jak chciała wersja mitologiczna), lecz Eurydyka porzuca Orfeusza, odmawiając powrotu na ziemię. Jest w tym ujęciu wprawdzie jakaś nuta pociesycielska, którą wolno rozumieć jako anachronizm o chrześcijańskim charakterze (a skoro groteskowe anachronizmy są jedną z zasad organizujących dramaty – w Delfach działa kawiarnia, ukazują się gazety codzienne, grecki starzec nuci godzinki, chór dusz w Hadesie śpiewa na modłę średniowieczną pieśń o czyścówych płomieniach – kolejny nie jest więc tu niczym niezwykłym), czyli obraz ukojenia, jakiego doznaje dusza umarłego. „Śmierć jest lekkością, śmierć jest zadziwieniem. [...] czułam ciepło, które było zarazem melodią” – mówi szczęśliwa Eurydyka. Nie należy więc rozpaczać – w Hadesie zmarli odnajdują spokój, bo choć nieustannie mówi się tu o winach i karach, to przecież „u brzegów wody zapomnienia dusze zrzucają brzemiona win i cierpień” – taka byłaby lektura bliska kontekstowi wojny. W tym obrazie jednak istotniejsza jest postawa Orfeusza, Świrszczyńska bowiem nie opowiada przecież tylko mitycznej historii wielkiej miłości, lecz także ją problematyzuje: bohater odważył się na niesłychany czyn zejścia do podziemia właściwie z pobudek egoistycznych, poszedł odzyskać żonę, czyli swoją własność („jesteś znowu moja”). Świrszczyńska wyraźnie dyskutuje tu z kwestią miłości zaborczej, pyta o funkcje małżeństwa, relacje władzy, jakie rysują się w związku. Kawiarniane sceny pierwszego aktu służą między innymi zaprezentowaniu tej pary: sławnego celebryty Orfeusza i jego młodziutkiej, ślicznej żony. Eurydyka

opisywana jest w dramacie jako „milutka”, „mała kobietka”, „głuptasek”, „ptaszek”, „bezradna jak dziecko”, wygląda „zupełnie jak chłopak, z krótką czuprynką”, „szczeniak”. Jej główną cechą jest senność, niemal somnambuliczna; Orfeusz jest jej opiekunem i przewodnikiem i choć „wszystkich uczy, żeby się niczego nie bać”, nie nauczył tego Eurydyki: „Tobie to nie jest potrzebne [...]. Przecież jestem z tobą” – tłumaczy. Eurydyka wydaje się więc przede wszystkim niedojrzała, pozbawiona osobowości, w pewien sposób nawet jej androgyniczność (w czym nie ma raczej ech homoseksualnego wątku opowieści orfickich, ale zaznaczenie „nieukształtowania” bohaterki jako kobiety) podkreśla całkowite zawłaszczenie przez Orfeusza. Dlatego jej decyzja o pozostaniu w Hadesie, na którą Orfeusz nic nie może poradzić, jest jego końcem. Został odrzucony wbrew wszelkiemu spodziewaniu, odrzucony dla innego spełnienia (ze słów Hermesa wynika, że właśnie uzyskania podmiotowości, odrębności) niż małżeńskie. Osobliwe, że Eurydyka do tej decyzji dojrzewa „w piekle”, na które gotowa jest zamienić swój wcześniejszy ziemski „raj” z Orfeuszem. Zdążyła już po drodze między ziemią a Hadesem doświadczyć strachu – i samodzielnie go przezwyciężyć („musiałam iść sama, zupełnie sama. Bałam się, ale teraz już dobrze”), a więc zaczęła kompletować doświadczenia, od których wcześniej była odcięta¹⁹. Hermes – jej nowy opiekun w Hadesie – jest „ciemny”, a Eurydyka nie chce już widzieć światła, woli, żeby „było ciemno”. W tej postaci zapisana została więc także tęsknota za innym doświadczeniem, niewyartykułowanym wyraźnie pragnieniem doznania „ciemnego” szczęścia.

Ta ciemność wpisana jest również w inne postaci kobiece dramatu, Persefonę i menady, zdecydowanie zresztą bardziej świadome własnych uwarunkowań. Wreszcie sphywa też na Orfeusza, który jako „śmiejący się wyznawca Apolla” musi uznać, że nie zdoła pokonać zła; jego teoria śmiechu, optymistyczna i terapeutyczna, znakomicie wymyślona i przekonująco rozpowszechniana, rozbija się o śmierć Eurydyki. W pewnym sensie jest to więc także dramat o męskiej naiwności pomieszanej z pychą;

19. Zob. interpretację postaci Eurydyki przeprowadzoną z perspektywy *gender studies*, E.M. Grossman: *Zapomniany dramat Anny Świrszczyńskiej, czyli o Eurydyce związanej Orfeuszem*. W: *Zapomniany dramat*. Pod red. M.J. Olszewskiej, K. Ruty-Rutkowskiej. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2010, s. 155–168.

o herosie, który chce zbawiać świat (teorią) i dopiero w działaniu pokorniej, bo okazuje się, że teoria jest (w praktyce) nieskuteczna, a szlachetnego optymizmu nie da się utrzymać w obliczu tragicznych wydarzeń. Śmierć Orfeusza, rozszarpanego przez menady, jest tyleż jego własną decyzją (ofiara), co poddaniem się konieczności, przyjęciem owej ciemnej strony życia – ale przecież nie likwiduje bez reszty jego buntowniczych usiłowań i nie przekreśla dążeń do „życia bez lęku” („nieuleczone menady” będą czekać na wyzwolenie, Persefona będzie wyglądać odmiany losu – a śmiech Orfeusza stanowił dla nich wyzwalającą nadzieję). Stawia raczej problem, jak pogodzić i złączyć w ludzkim istnieniu trwogę i śmiech („cierpienie i radość” – tak brzmiał tytuł jednego z tomików poetyckich Świrszczyńskiej), skoro wiadomo już, że nie stanowią one prostego przeciwieństwa, ale że jedno nie istnieje bez drugiego.

3.

Podobna zasadnicza problematyka, choć całkiem inaczej potraktowana, odzywa się także w jednoaktówkach Świrszczyńskiej z cyklu groteskowego. Ostateczną postać przybrały one w tomie *Czarne słowa* (1967), ponieważ tu właśnie ukazały się w komplecie: *Czarny kwadrat*, *Człowiek i gwiazdy* oraz *Rozmowa z własną nogą* (potem dopiero, w *Teatrze poetyckim*, uzupełnione zostały o dwie kolejne, pochodzące jednak z zupełnie innych porządków: *Święty i diabeł* z roku 1945 – pierwszy utwór dramatyczny Świrszczyńskiej powstały i wydrukowany po wojnie – oraz *Misterium piętnastowieczne* jeszcze z roku 1943, wielokrotnie potem przerabiane). Te miniatury dramatyczne są całkiem osobnym i oryginalnym wynalazkiem Świrszczyńskiej, choć przecież w czasie, w którym powstawały, tradycji podobnych groteskowych małych form nie brakowało: ustanowił ją Gałczyński cyklem „najmniejszego teatryku świata” *Zielona Gęś*, rozwijał potem w jednoaktówkach Sławomir Mrożek. Ich ośrodkiem jest „zda(e)lenie”: zdarzenie dwóch postaci w zdarzeniu, ale także zderzenie przeciwieństw. W to zdarzenie u Świrszczyńskiej zaangażowane są również wcale liczne przedmioty lub wyobrażenia wywoływane dialogiem, materializujące się nagle i niespodziewanie obok bohaterów, obdarzone

swoimi własnymi kwestiami do wypowiedzenia lub wyśpiewania. Nie mniej dziwni niż gadające przedmioty i abstrakcje są bohaterowie miniatur: Wariat i Zamiatacz, Edyp i Kat, dwie „idiotki” (tak je nazwała autorka w didaskaliach) o imionach Augusta i Kleopatra. Jednoaktówka pierwsza i ostatnia dzieją się w zakładzie dla umysłowo chorych, środkowa w więzieniu, a więc w przestrzeniach odizolowanych; jakiś świat zewnętrzny wprawdzie istnieje, ale zawsze okazuje się groźny (może najbardziej wtedy, kiedy odchodzą bogowie i raptem wszystko wolno, jak w *Człowieku i gwiazdach*), podobnie zresztą, jak niepokojące, zamknięte wnętrza, w jakimś stopniu jednak przez bohaterów zaakceptowane.

Panują w nich reguły całkowicie szalone; nikogo nie zdumiewają pojawiające się nagle na scenie – wywołane słowami bohaterów – przedmioty, mityczne zjawy czy obleczone w ciała abstrakcje. Zawsze – wedle didaskaliów – „spuszczają się z góry” lub po prostu „zjawiają się” na chwilę: butelka szampana, telefon, słońce, także szczęście i niemożliwość, a nawet gardło Belzebuba. Cała ta procedura zaprojektowana jest w trybie prostego teatrzyku: słowa materializują się w postaci „rysunku” lub „kształtu z blachy czy drutu”, w *Rozmowie z własną nogą* może w nieco bardziej ozdobnych wariantach (zapewne aktorskich), bo trzeba tu uosobić wieżę Babel czy asyryjskie Skrzydlate Byki. Jest to uosobienie czysto teatralne, jawnie sztuczne i umowne, ale ważne, że bierze początek ze słowa. To słowa „robią” tu rzeczy i obrazy, nadają im ciało, dosłownie uosabiają. Nie bez przyczyny w jednoaktówkach występują wariaci i idiotki, postaci, które nie dziwią się ani sobie, ani temu wystarczającemu się światu, po prostu w nim działają. Nie są to jednak próby realizacji Witkacowskiego „mózgu wariata na scenie”, ani też ten rodzaj wiązania „gramatu”²⁰, jaki uprawiał Miron Białoszewski (mimo łudzącego podobieństwa do zastosowania grzebień w *Wiwisekcji*, czy „szylków” w *Osmędeuszach*), ale osobna strategia dramatyczna, dzięki której autorka „przebija się” do swojego naczelnego tematu: cierpienia.

Wszystkie jednoaktówki ten temat stawiają w centrum – wszystkie też kończą się śmiercią bohaterów (Edyp nie jest tu wyjątkiem; nie wia-

20. Zob. J. Kopciński: *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 1997. Rozdział *Gramat losu*.

domo, czy jest żywy czy martwy, a wobec odbywania „wiecznej kary” nie ma to właściwie zasadniczego znaczenia). Nie można dać się zwieść pozornym absurdom zachowań postaci wybijającym się na pierwszy plan – te sztuki mają bardzo precyzyjną linię akcji, wyznaczaną przez lęk bohaterów i wiodącą ku ich śmierci. Wariat z *Czarnego kwadratu* czeka na śmierć obiecaną mu przez Zamiatacza. Ostatnie chwile życia spędza niemal w ekstazie, tańczy do upadłego, śmieje, wreszcie „kładzie się i umiera”. To jednak dziwna ekstaza: Wariat się w niej zatracza, by zaśmiać lęk. Zamiatacz pełni funkcję trochę groźnego, lecz troskliwego Psychopompa pomagającego bohaterowi przejść na tamten świat. Nad zwłokami wygłasza „niejasny morał”: „Umarł, bo przestał się śmiać. Przestał się śmiać, bo umarł”. To właśnie śmiech trenował Wariat uparcie i pilnie, chcąc śmiać się jak najlepiej, może tak samo dobrze, jak tytułowy „czarny kwadrat”, wzorzec śmiechu, i choć wiadomo, że było to nieosiągalne (bo kwadrat „śmieje się [...] bez przyczyny i celu, bez końca”, jest śmiechem absolutnym), to jednak ochoczo podejmował próbę dokonania rzeczy niemożliwej, twierdząc: „po to żyję”. Kilka lat później Świrszczyńska opublikowała epigramatyczny wiersz pod tytułem *Grunt to humor*: „Zanoszę się śmiechem / stojąc na cienkiej linii / nad przepaścią. / Kiedy przestanę się śmiać / spadnę”²¹. Wydaje się, że *Czarny kwadrat* można odczytywać jak dramatyczne „rozpisanie” tego wiersza. Po równo został w nim bowiem rozdzielony ładunek grozy (przepaść, śmierć) i nadziei ocalenia (gorzkiej: bo wyrażenie „zanosić się” przywołuje dużo częściej „płacz” niż „śmiech”). Śmiech staje się więc rodzajem życiowego obowiązku, dzielności – nie jest łatwo zachować tę umiejętność, trzeba z uporem ćwiczyć, by przetrwać. To już nie jest ów wyzwalający śmiech Orfeusza, ale wytrenowany (pod okiem Zamiatacza, „biednego sadysty”) śmiech konieczny, zapewniający równowagę i dający „grunt”, oparcie. Śmiech, którym można się jednak posłużyć dopiero wtedy, gdy wypełni się jakaś miara cierpienia. Możliwe, że takim treningiem jest też sztuka: Świrszczyńska nie podstawia „poezji” czy „sztuki” w miejsce śmiechu, to byłoby zbyt serio, zbyt dosłownie, ale przecież w ostatniej miniaturze znowu rozpisuje wiersz; nie jeden, ale całą serię tych, w których zwraca

21. *Grunt to humor*.
W: A. Świrszczyńska:
Radość i cierpienie.
Utwory wybrane.
Wybór K. Lisowski.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1993,
s. 163.

się ku własnej cielesności i pisze o brzuchu, stopach, nogach, skórze, gardle, wnętrznościach. Kleopatra (czy to nie dostatecznie groteskowe imię dla starej wariatki²² właśnie rozstającej się z życiem?) po serii dziwnych wydarzeń objawiających koniec świata (ale zachodzących jakoś „nie wprost”, bez stosownej pompy, bez zapowiedzi – czyż ma się umierać ot tak, po prostu?), wprawiających ją w lęk i pomieszanie, uspokaja się dopiero wtedy, gdy odprawia własny rytuał: żegna się ze swoim ciałem. Wcześniej nerwowo wypatrywała oznak sądu ostatecznego lub innej odpowiednio podniosłej uroczystości, na koniec zaś spokojnie dopełnia pożegnania z samą sobą: znanym już sposobem („spuszczając się z góry”) materializują się nagle jej nogi, ręce i brzuch, całkowicie niezależnie od pozostającej wciąż na scenie bohaterki. Kleopatra czule do nich przemawia, one także odpowiadają jej śpiewem. Ten niezwykle pomysł pozwalający zobaczyć fragmenty własnego ciała – osobne, oddzielone, spełniające konkretne życiowe funkcje („nogo moja, nosiłaś mnie po świecie”, „ręko moja, umiałaś chwytać, wydierać i bić, czasem umiałaś głaskać”), ale i umożliwiające działanie całości – jest także podszyty grozą, bo owo „rozcłonkowanie” oznacza przecież śmierć. Szalona wyobraźnia wariatki pozwala jej jednak tym gestem (który jest też gestem miłosnym, czułością okazywaną sobie) pokonać strach i w ostatniej chwili krzyknąć: „Ja się nie boję!”, choć przecież boi się, i to jak...

W jednoaktówkach Świrszczyńska kreuje więc świat przedziwny, przekraczający możliwości zrozumienia i uporządkowania, w którym mieszają się mity, religie, strzępy dawnych kultur i współczesne wynalazki; świat, w którym próżno szukać ładu i sensu; świat, w którym trzeba się zgodzić na własne nieważne istnienie, a jednocześnie jakoś siebie ocalić. Dyskretnie szuka sprzymierzeńców w obrazowaniu i odzwierciedlaniu tej pokawałkowanej rzeczywistości we współcześnie ważnych eksperymentach malarskich: choć już niby oswojone, suprematyzm, kubizm i taszczym, wciąż budziły niepokój swoim ostentacyjnym zerwaniem z ilustracyjnością, składaniem obrazu z fragmentów, gwałtownością

22. Zob. przywołanie figury „wariatki na strychu” w interpretacji dramatów Świrszczyńskiej, J. Hernik Spalińska: *Socjefeminizm w teatrze polskim*. W: *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*. Pod red. A. Adamięckiej-Sitek, D. Buchwald. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego 2006, s. 99–110.

i radykalnością gestu artysty. Świrszczyńska powtarza ten gest w jednoaktówkach, kreśląc ostre i deformujące kontury (postaci i obrazu), odrzucając konwencję reprezentacji, składając świat z „kawałków” kultury i „kawałków” obrazu, wreszcie zagęszczając wypowiedź w zwartych, uderzających scenach (ten sam proces – uproszczenia i skrótu, które w efekcie jednak dają skondensowaną energię – zachodzi w jej poezji). Sięga po groteskę jako estetykę najbardziej przylegającą do ambiwalencji związku cierpienia i śmiechu; przedstawia już jednak ów związek nieco inaczej niż w *Orfeuszu* – śmiech bowiem zostaje tu bardzo konkretnie osadzony w ciele bohatera.

4.

Czwarta jednoaktówka – a w istocie chronologicznie pierwsza, bo napisana w roku 1945 – także w daleki sposób nawiązuje do *Orfeusza* (tematem wojennym – tam ukrytym, kontekstowym, tu pierwszoplanowym), dominuje w niej jednak oskarżycielski realizm. Sprawom wojennym poświęciła Świrszczyńska trzy dramaty. Powstały one bardzo szybko, w ciągu dwóch kolejnych lat, jako bezpośrednia reakcja nie tylko na wydarzenia wojny, lecz także ich aktualne konsekwencje, między innymi rozstrzyganą właśnie kwestię kolaboracji.

Otwierając tę serię krótki tekst *W baraku* był bodaj jedną z pierwszych polskich prób dramatycznych na temat Zagłady (obok *Wielkanocy* Stefana Otwinowskiego, która została wystawiona, w przeciwieństwie do jednoaktówki Świrszczyńskiej). Dramat rozgrywa się w obozie. Tuż przed wysłaniem grupy Żydów do komory gazowej, do baraku przychodzi sam komendant i okrutnie upokarza starego Rebege – najpierw zmuszając go do rozmowy o strachu i nienawiści, potem obiecując uratowanie życia jego córki (tym „ratunkiem” ma być przekazanie siedemnastoletniej Sary do obozowego burdelu), wreszcie zmuszając starego do podziękowania na kolanach za to, że jego córka „zostanie niemiecką prostytutką”. Ostatecznie i tak wysyła całą grupę – łącznie z Sarą – do komory gazowej, kończąc w ten sposób swój „eksperyment psychologiczny”. W tym bardzo zwartym utworze umieściła autorka jeszcze na początku, jakby dla silniejszego skontrastowania z pełną spokoju postawą Rebege, postać Młodego Żyda, który nie chce umrzeć

bez walki: rzuca się na dozorcę, usiłując wyrwać mu pistolet, ale zostaje zastrzelony. Wszyscy Żydzi wiedzą od początku, co ich czeka – już na początku dramatu padają słowa „podobno duszą gazami” i „na śmierć”, a na dobiegające zza ściany okrzyki strażników „Do łaźni! Schnell! Do łaźni!”, głos więźnia odpowiada: „my wiemy”. Rebe, do którego garną się wszyscy, także wie, że ratunku nie ma: „ja was nie mogę całkiem uratować” – mówi – „ja wam mogę tylko pomóc”. Ta pomoc – to słowa, które mają sprawić, by idący na śmierć „się trochę mniej bali” – tylko taki cud może im Rebe ofiarować. Z Sarą jednak ten cud się nie zdarza, bo dziewczyna tak bardzo boi się śmierci, że zaszczuta przez Komendanta, w nadziei na życie, choćby w obozowym burdelu (nazwanym tu kasynem), decyduje się opuścić współwięźniów i ojca. „Eksperyment” i tak trwa dalej, ponieważ warunkiem ocalenia Sary jest jeszcze ukorzenie się starca, jego głośno wypowiedziane podziękowanie. Komendant z satysfakcją zwraca się do więźniów: „Słyszeliście, co to wasz święty Rebe powiedział? On jest dobry ojciec. On waszych dzieci nie umiał uratować, ale swoje uratował”. Po czym odsyła wszystkich na śmierć. Sara i Rebe idą na końcu, ona całkiem „jak obłąkana”, krzycząc „ja chcę żyć!”, on pełen grozy i zdumienia, mówiąc do Komendanta „Ty... nie człowiek”. „Tak – odpowiada Komendant. – My obaj nie ludzie. Ty już tylko strzęp. A ja... czy nie podejrzewasz w tej chwili, że ja jestem... Pan Bóg?”.

Uderza w tej sztuce niespotykana później w utworach dotyczących Zagłady próba psychologizowania, stworzenia w krótkim, syntetycznym szkicu portretów ofiary i kata. Odbywa się to zgodnie z przeświadczeniem – raczej powszechnym tuż po wojnie – że „wiemy, co się stało” i że pozostaje nam teraz osądzić sprawców. Postawa „wiemy, co się stało” zakładała też dość oczywisty podział ról, a w ich obrębie nie było jeszcze miejsca na pytania o rolę Polaków, dlatego Świrszczyńska buduje wyłącznie wyrazistą opozycję: Żyd – Niemiec. Po to, by móc dalej żyć i funkcjonować w powojennym społeczeństwie, trzeba też było odpowiedzieć sobie na pytanie „dlaczego tak się stało”. Szukanie odpowiedzi odsuwającej na możliwie bezpieczny dystans własne miejsce (czy raczej: nieujawnianie w ogóle miejsca, z którego pytam) stało się też udziałem Świrszczyńskiej, która – jak wielu wówczas – stara się mimo wszystko ocalić racjonalność świata, udzielić odpowiedzi „obiektywnej”, podtrzymać iluzję istnienia sprawiedliwości. Odpowiedź

bezpieczna (czyli ocalająca samego pytającego) brzmiała najczęściej: Zagładę przeprowadziły bestie, ludzie chorzy, psychicznie wykołejeni, moralni dewianci, których system hitlerowski znakomicie wyłowił i skierował do zadań specjalnych. Dopiero po procesie Adolfa Eichmanna i książce Hannah Arendt (1963) stało się jasne, że w realizacji Holokaustu indywidualne predyspozycje oprawców wcale nie były istotne. Świrszczyńska prezentuje natomiast postawę wcześniejszą: komendant z jej dramatu jest potworem, nie tylko wydającym wyroki śmierci, lecz przedtem uśmiercającym dusze skazańców, a jego „psychologiczne eksperymenty” są odmianą eksperymentów medycznych prowadzonych w Auschwitz. Jest też w pewnym sensie postacią stereotypową: kulturalnym Niemcem o wysokiej inteligencji (doktorem „filozofii ścisłej”) z głęboko zarazem zakorzenionym poczuciem własnej wyjątkowości i wyższości, które upoważniają go do niszczenia podludzi, strzępów, śmieci. Łatwo go więc po lekturze dramatu ocenić, a tym samym zadośćuczynić potrzebie jednoznacznego osądu.

Jest jednak coś, co czyni jednoaktówkę Świrszczyńskiej wyjątkową: zebrane w niej w migawkach, krótkich przeblyskach, niezwykle skondensowaniu pewne tematy klucze, które ujawnią się w debatach o Zagładzie wiele lat później. Do tego zbioru trzeba zaliczyć dostrzeżenie prób buntu wobec obozowych praktyk czy istnienie obozowych domów publicznych. Zwłaszcza ta ostatnia kwestia, nieobecna przez całe dekady nie tylko w narracjach, lecz także pracach badawczych (podjęta na świecie dopiero w późnych latach osiemdziesiątych, a w Polsce w istocie na początku obecnego wieku), przedstawiona przez Świrszczyńską jako element udręki i poniżenia, a jednocześnie jako jeden z niewielu sposobów pozwalających przeżyć w obozie, nabiera tutaj dodatkowych znaczeń, w jakimś sensie niemal dokumentarnych. W intencji poetki ten zamiar zapewne nie odgrywał istotnej roli, ponieważ dramat – jeśli pozostać w pobliżu świadectw – jest bliższy raczej „dokumentowi grozy”, osobiście odczutoemu przerażenia. Dlatego w tej jednoaktówce nie ma jeszcze, mimo wprowadzenia wyrazistych postaci i sytuacji, równie wyrazistych wyroków, jakby owa stężona groza nie dopuszczała podsumowań (wbrew powszechnemu wówczas odczuciu, że trzeba zamknąć – a nie rozgrzebywać – kwestię Zagłady), jakby Świrszczyńska dobrze wiedziała, że niczego się tu „stwierdzić” ani „zakończyć” po prostu nie da.

Za to w dramacie *Ostrożny* z roku 1946 oskarża i wyrokuje już bez pardonu. To dramat o kolaboranckiej rodzinie, która bogaci się w czasie wojny, a po wojnie obejmuje stanowiska w partii, wciąż mając na celu wyłącznie pomnażanie majątku. Podłość, złodziejstwo, zdrada, wykorzystywanie nieuczciwie zdobytej pozycji należą według Świrszczyńskiej, przedwojennej socjalistki i osoby, dla której równość społeczna nie była pustym hasłem, do katalogu grzechów głównych. W jednej z wersji dramatu autorka wprowadziła nawet ramę utworzoną ze scen sądowych – łajdacka rodzina zostaje skazana – niepozostawiająca już żadnych wątpliwości, jak należy rozumieć utwór i jaka jest jego funkcja (ten nadmierny dydaktyzm spowodowany był przeznaczeniem dramatu dla scen amatorskich). Jest to niewątpliwie tekst interwencyjny: „na styku wojny i nowej rzeczywistości pojawiają się jeszcze [...] bardzo gniewne porachunki” i *Ostrożny* jest właśnie, według Józefa Kelery, takim przykładem „rzadko ujawnianej przez pisarzy [...] »szewskiej pasji«”²³. Stare powiedzenie przypisywane Piłsudskiemu – „kto za młodu nie był socjalistą, ten na starość będzie skurwysynem” – dobrze pasuje do społecznikowskiej postawy i ludzkiego oburzenia Świrszczyńskiej obserwującej, kto trafia w szeregi partyjne i jak interesownie korzysta z nowej, w sposób oczywisty uprzywilejowanej pozycji. Ten krótki tekst ma, jak słusznie opiniuje Kelera, wszystkie cechy „czarnej czytanki”, ale „gniew i furia autorki są tu tak prawdziwe, że zasługują na uwagę z przyczyn choćby okołoliterackich”²⁴. W dramacie wszakże zasługuje na uwagę także inna sprawa: choć gdzieś na dalekim planie, powraca w nim kwestia Zagłady. Ów daleki plan jest w dzisiejszej lekturze szczególnie uderzający, ponieważ pokazuje, jak bardzo oczywista i powszechna była wiedza o bogaceniu się Polaków przejmujących mienie zamordowanych Żydów; tak oczywista, że wzmianka o „karakulach po Żydkach” nie wymagała nawet dodatkowego komentarza. I choć znowu wyraźna jest, jak poprzednio, tendencja dramatu (nie chodzi o „uczciwych Polaków”, ale odrażających kolaborantów), to otwartość, z jaką autorka opisuje praktyki bohaterów w obu sytuacjach: wojennej (bogacenie się dzięki współpracy z okupantami) i powojennej (bogacenie się dzięki wejściu w struktury partyjne)

23. J. Kelera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1989, s. 77.
24. Tamże.

nie zmieściłaby się z pewnością w ramach przepisów nadchodzącej doktryny – nawet jeśli ów dramat sprawia wrażenie utworu socrealistycznego *avant la lettre*. Podobnie zresztą, jak mocno ideowo nacechowane fragmenty kolejnego dramatu, *Strzałów na ulicy Długiej* z roku 1947, największego zarazem (aczkroć krótkotrwałego jak przelot komety) teatralnego sukcesu Świrszczyńskiej. Choć najgłośniejszym, najlepiej znanym i najwyżej ocenianym jej dramatem pozostał *Orfeusz*, to jednak *Strzały* okazały się przebojem repertuarowym: grane były w osiemnastu polskich teatrach. Akcja toczy się podczas wojny w pokoju na strychu warszawskiej kamienicy i jest to właściwie, jak uważa Józef Kelera, „[...] sensacyjny melodramat o kobiecie upadłej, ale upadłej dla ratowania męża, którego próbowała wykupić z obozu. Upadłą Lolę wyrывa jednak z bagna etos walki (mąż już nie żyje) i opieka nad rannym bojowcem, którego ukrywa, a potem pomaga mu uciec: bojowiec ucieka oknem mansardowym na dachy. Niemcy dobijają się do drzwi – »Lola żegna się lewą ręką, w prawej trzyma wycelowany w drzwi pistolet...«. Oto finał *Damy Kameliowej* w okupowanej Warszawie”²⁵.

Możliwe, że popularność *Strzałów na ulicy Długiej* wzięła się właśnie z ich melodramatyczności, ale warto zauważyć, że kryje się za nią coś ważniejszego: jest to jeden z pierwszych utworów powojennych, w których poświęcenie kobiety dla ratowania życia mężczyzny wiąże się w sposób oczywisty z gwałtem zadawanym jej przez innych mężczyzn – ten sam motyw pojawi się potem w *Jak być kochaną* Kazimierza Brandysa. Świrszczyńska, zamykając w figurze obrzydliwego Barczaka wszystkie najgorsze cechy rozdzielone wcześniej między członków rodziny z *Ostrożnego*, nie tylko ponownie wyraziła oburzenie z powodu kolaboracji, ale dodatkowo je wzmocniła: to on właśnie wykorzystuje ciało Loli i uzależnia dziewczynę od narkotyków, a w końcu wydaje ją Niemcom. Niewątpliwie są to dramaty, by tak rzec, interwencyjne, bo „dzielność” Świrszczyńskiej, o której pisał Miłosz, objawiała się także całkowicie niekoniunkturalnym i natychmiastowym reagowaniem na niesprawiedliwość i podłość oraz rozumieniem funkcji artysty jako kogoś, kto realizuje (między innymi) konkretne zadanie społeczne.

25. Tamże, s. 68.

Tę cechę – interwencyjność, praktyczne użycie dramatu jako narzędzia możliwej zmiany – mają także pisane przez Świrszczyńską farsy (czy też, jak sama je określała, komedie muzyczne, autorka dodała do nich bowiem teksty piosenek, które można było wykorzystać w spektaklu). Pojawia się w nich już bardzo wyraźnie perspektywa kobieca, dominująca w poezji, ale przecież widoczna także w dramatach Świrszczyńskiej. Ujawniła się ona już w *Życiu i śmierci* z roku 1956, „świeckim moralitecie”, a zarazem „sztuce dyskusyjnej o miłości, śmierci i sumieniu”²⁶, jak podpowiadała autorka, rozważająca tu między innymi kwestię możliwości zachowania „niezawisłości psychicznej” w związku miłosnym. Choć wraz z postacią Reginy, głównej bohaterki dramatu, wielkiej uczzonej, która wynalazła ratujący życie lek, owa „dyskusyjność” dramatu przesuwana jest w stronę poświęcenia jednostki dla dobra całej ludzkości (dedykowania nie tylko osobistego szczęścia, lecz także życia, uczona bowiem wskutek pracy z izotopami przedwcześnie umiera), to jednak wątki prywatne, miłosne, małżeńskie są równie eksponowane. Świrszczyńska zadawała podobne pytania samej sobie, jako poetka, która zdecydowała się – bardzo późno, jak na polskie standardy, bo w wieku 45 lat – zostać żoną i matką, a kwestie zachowania niezawisłości, prawa do własnych decyzji, trudnego porozumienia w związku zaczęły dotyczyć jej bezpośrednio, podobnie jak konieczność przedefiniowania „poświęcenia” czy „dedykowania” swojego życia, nakierowanego teraz z konieczności (oraz mocą społecznej konwencji) na najbliższych zamiast na „ludzkość”. Również z pozoru oczywiste sprawy – jak ta, że związek powstaje w wyniku uczucia – nigdy dla Świrszczyńskiej oczywiste nie były, dlatego bohaterowie *Życia i śmierci* próbują rozpoznać i opisać emocjonalną sytuację swojego późnego małżeństwa (oboje są w wieku średnim, oboje mają za sobą inne związki), wyraźnie przeciwstawiając ją młodzieńczym porywom serca; Regina nazywa swoje pierwsze, wczesne małżeństwo „gotowością do najgłębszych upokorzeń i najgłębszych poświęceń”, rodzajem miłosnego „upodlenia”, na które można zdobyć się tylko raz w życiu. Dlatego w obecnej sytuacji chce już decydować o sobie (nie tylko o życiu, ale i o własnej śmierci) całkowicie samodzielnie – a to, mimo iście heroicznych cech

26. Cyt. za: A. Kowalska, dz. cyt., s. 127.

bohaterki, nie całkiem się udaje. Świrszczyńska analizuje w dramacie te związki, zależności, emocjonalne i intelektualne walki prowadzone przeciw społecznym stereotypom ról, próbuje ogarnąć uczuciowe spektrum skali „miłości-nienawiści”, chce zdiagnozować granice poświęcenia i obowiązku. Chce, jak na jeden futurystyczny (bo rzecz dzieje się „w niedalekiej przyszłości”) dramat, zdecydowanie zbyt wiele, a historia o cudownym leku i związanych z jego wynalezieniem moralnych problemach uczonych – nawet czytana alegorycznie – jest dość sentymentalna... Ważne jednak, że spod pierwszoplanowej opowieści wydobywa się inna, bardziej dotkliwa, bliska osobistemu odczuwaniu autorki – i to ona jest znacznie ciekawsza: to rzecz o ambiwalencji i sprzeczności w stosunku do uczuć i zachowań społecznie nakazanych.

Powróci ona w farsach właśnie, już w zupełnie innym tonie, kiedy Świrszczyńska podejmie temat zależności w związku, ujawniając nie tylko swoje poczucie humoru, lecz i ten rodzaj nieodzownej w farsie zjadliwości, który pozwala na zbudowanie wyrazistych typów i wrzucenie ich w dostatecznie ośmieszające sytuacje. Na pierwszy rzut oka oba utwory mają raczej ostrze „antymęskie”, ale wcale przy tym nie są „prokobiece”... *Awantura na czasach* przynosi na przykład portrety trzech niezbyt mądrych pań oszukanych przez bigamistę i nic niewiedzących o sobie nawzajem. Rzecz dzieje się w nadmorskim domu czasowym, gdzie na skutek rozmaitych nieporozumień zjawiają się wszystkie trzy na raz, mąż zaś, przy pomocy przekupionego portiera, do końca usiłuje utrzymać tajemnicę i nie dopuścić do bezpośredniego spotkania żon, co oczywiście – jak na farsę przystało – się nie udaje. Dlaczego bigamia? Ponieważ Alfred Motylek, ów mąż, jest zdeklarowanym legalistą: „Wszystko legalnie, oto moja dewiza jako księgowego i jako mężczyzny. [...] Nie rozumiem, jak można się zbliżyć do kobiety, która nie jest żoną. Dla mnie do miłości potrzebny jest sakrament” – tłumaczy, a ponieważ często się zakochuje (bez uprzedniego odkochiwania) i w ogóle wielbi kobiety, więc również często się żeni. Autorka wyposażyła farsę we wszystkie tradycyjne, stare chwytły: qui pro quo, omyłkowa zamiana listów, oszustwo, udawanie kogoś innego, komiczne ukrywanie się pod stołem... Utwór odznacza się także odpowiednim nastawieniem na spektakl, odegranie, czyli sedowaniem wykonawczego zadania na aktorów, którzy muszą dopiero wypełnić farsowe rusztowanie własnym materiałem.

Świrszczyńska znakomicie rozpoznaje reguły tej gry i w swoim utworze nie tyle je wdraża (co samo w sobie nie byłoby niczym nagannym, przeciwnie, współczesna farsa to materiał wciąż przez teatr pożądany, czego dowodzi przykład *Mayday* Cooneya, skądinąd także farsy o kłopotach bigamisty), ile raczej sprytnie przekształca. Owszem, daje tekst skutecznie śmieszny, w ramach farsowej reguły odpowiednio nonsensowny i odpowiednio schematyczny, poza jednym szczegółem: brakiem zakończenia. W farsie nieprawdopodobna galopada zdarzeń motywowanych zwykle sprawami pieniądza lub małżeństwa powinna zostać ukoronowana wyrazistym finałem, w którym sprawy bohaterów szczęśliwie się „ułożą” w ramach oferowanego przez gatunek rodzaju zadośćuczynienia moralnego.

U Świrszczyńskiej tego typu finału nie ma, jest za to wyzwolony (i wyzwalający) śpiew trzech kobiet i jęki pokonanego męża – sytuacja całkowicie się odwraca. Dlaczego bowiem, przy deklarowanej tolerancji, prawo mężczyzny do wielu kobiet jest akceptowane (a także – w męskim świecie – godne pozazdroszczenia), sytuacja kobiety natomiast to wyłącznie „jednostkowe” przyporządkowanie? Żony i narzeczone spuszczają panu Motylkowi porządny łomot (tak to trzeba nazwać), po czym ujawniają swoje plany: Bisia chce natychmiast mieć trzech mężów, Rysia zamierza wyruszyć na podbój „ładnych chłopców” i przysłać księgowemu do więzienia kolekcję „czułych zdjęć” w objęciach swoich kolejnych zdobyczy, krótko mówiąc, „żony będą się mścić”. Ta z pozorów lekka „komedia ze śpiewami” zakłada więc całkiem rewolucyjne rozwiązanie: proklamację równych praw erotycznych. Pytanie o akceptację męskiej swobody i konieczność kobiecej wierności zostało tu zadane całkiem serio: jak są one – prawnie, obyczajowo, społecznie – wdrażane? Można by więc tę farsę włączyć w ciąg akcentowanych przez Świrszczyńską kolejnymi sztukami spraw związków międzyludzkich i ich nieznosnego, a w postrzeganiu autorki wymuszanego, niepozwalającego na żadne odstępstwa od normy, charakteru.

Ostatnia z tych sztuk jest może najbardziej otwartą wypowiedzią na ten temat, także i tym razem ujętą w farsę z piosenkami. *Mama płaci alimenty* wprost dotyczy kobiecych ambicji zawodowych ograniczanych obowiązkami wobec rodziny i domu. „Mówi się, że rozwój starożytnej greckiej filozofii i sztuki byłby niemożliwy bez istnienia rzesz niewolników. W naszej nowoczesnej epoce osiągnięcia mężczyzn

na polu kultury, nauki i sztuki byłyby niemożliwe również bez istnienia służebnej rzeszy kobiet, zmuszanych przez wieki do rezygnacji ze swoich własnych aspiracji twórczych. [...] Prawie za każdym wybitnym uczonym, pisarzem i artystą stoi ukryta skromnie w cieniu jego wielkości postać matki, żony, siostry – kobiet, które, jak to się mówi, poświęciły się dla jego kariery. Jest to fakt tak częsty, że wydaje się naturalny i sprawiedliwy nawet samym kobietom. Wypadków, kiedy mąż poświęca swe własne aspiracje życiowe dla kariery wybitnej żony, historia notuje niezwykle mało. Nawet wielkie osiągnięcia w pracy zawodowej często nie zwalniają kobiety od usługiwania mężczyźnie w życiu codziennym. Nikogo z panów nie oburzyła zapewne wiadomość, że podczas ostatniej olimpiady w miasteczku olimpijskim podzielonym na część męską i kobiecą zawodnicy podrzucali swym żonom zawodniczkom przez ogrodzenie sztuki garderoby do wyprania!²⁷ – pisała Świrszczyńska w programie teatralnym, przekonana, że sprawa „walki kobiety o swoje prawa w rodzinie” jest jednym z najbardziej aktualnych i dotkliwych tematów współczesnych. Był to, przypomnijmy, rok 1967, słowo „feminizm” w Polsce nie istniało, ale Świrszczyńska była wówczas aktywną działaczką Ligi Kobiet i choć niewątpliwie ta organizacja (jedyna, masowa) z racji politycznego i propagandowego uwikłania dysponowała tylko ograniczonymi możliwościami faktycznego działania prokobiecego, to jednak wiele jej członkiń – jak Świrszczyńska – starało się całkiem realnie wspierać konkretne kobiety potrzebujące pomocy. Poetka zresztą prowadziła wówczas także niezwykle kampanię (niezwykłą dlatego, że wykorzystującą wszystkie dostępne media, także pisma literackie) na rzecz walki z alkoholizmem, proponując nawet swoim kolegom po fachu zmianę wizerunku: ze „zbyt gorliwych czcicieli Bachusa” poeci mogliby przedzierzgnąć się we wzór innych cnót. „Powinni gimnastykować się codziennie, myć się w zimnej wodzie, pić kefir zamiast czarnej kawy, spać zimą przy otwartym oknie i uprawiać biegi po zdrowie”²⁸ – powiada w jednym z wywiadów blisko siedemdziesięcioletnia poetka, która faktycznie do tych zasad się stosowała, a oprócz tego ćwiczyła także

27. A. Świrszczyńska: *Od autorki*. Program (nr 59) Państwowego Teatru Ziemi Tarnowskiej im. L. Solskiego w Tarnowie: *Mama płaci alimenty. Komedia muzyczna w 3 aktach*. Prapremiera 4 marca 1967 r.

28. *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych? Rozmowa z Anną Świrszczyńską*. Rozmawiała Halina Murza-Stankiewicz. „Poezja” 1975, nr 5, s. 36.

jogę (i to nie dla stworzenia „wzoru”, ale dla poezji, bo i wiersze, jak mówiła, czasem też chcą być „sprężyste” i „dotlenione”). Oczywiście, apel był żartem, ta część wywiadu toczyła się w dość lekkim tonie, ale wiersze Świrszczyńskiej z tomu *Jestem baba* o udreżonych żonach pijaków, migawkowo notujące realia, ascetyczne i fotograficzne, pokazywały, jak poważnie traktowała tę kwestię – dlatego także w jej komedii znalazły się fragmenty „antyalkoholowe”, choć zasadniczo sztuka pokazuje bunt głównej bohaterki i jego konsekwencje dla rodzinnego życia. Komedią o uzdolnionej architektce, która porzuca rodzinę, by realizować zawodowe pasje (choć myśl ta może prowadzona jest cokolwiek niekonsekwentnie, ponieważ w domu zostaje ciocia, a więc inna kobieta po prostu przejmuje matczyne i gospodarskie obowiązki), Świrszczyńska przypomina, że warunkami spełnionego życia nie są pokora i bierność, ale nieustanne przekraczanie norm prowadzących do nierówności i podporządkowania. Ciekawe, że takie normy przekraczają w dramacie Świrszczyńskiej przede wszystkim nastoletnie dzieci: wyrzucone ze szkoły, bo uznawane tam za chuli-ganów, a przecież inteligentne, doskonale świadome realiów życia, pełne energii, przede wszystkim zaś twórcze – pokolenie, które już wie, że konwencje i stereotypy nadają się tylko do tego, by je łamać.

W wydaniu Świrszczyńskiej nie są to literackie banały (choć mogą tak brzmieć, gdy przygodnie pojawi się „niezłamany” ton tragiczny, jak w *Życiu i śmierci*), ale raczej narzędzia działania. Komedie wydają się w rozumieniu autorki narzędziami interwencji w tym znaczeniu, że – zwykle pisane od razu dla sceny – pozostają w bezpośrednim komunikacyjnym kontakcie z odbiorcami, oddziałują szybko i z założenia jednorazowo, są więc odpowiednio prosto i atrakcyjnie skonstruowane. Znając dobrze sposób funkcjonowania teatru, Świrszczyńska pisała swoje komedie muzyczne także dla rozrywki, dając upust owej „nie-przepartej chęci mówienia żartem” i dzieląc się poczuciem humoru. Śmiech jej fars jest śmiechem „gimnastycznym” i „natleniającym”.

6.

Co więc łączy te pozornie błahe farsy, oskarżycielskie dramaty wojenne, groteskowe jednoaktówki i *Orfeusza*, od którego – jak mawia, przepytując mity, Roberto Calasso – „wszystko się zaczęło”? Są jeszcze

przecież w dorobku dramatopisarskim Świrszczyńskiej takie utwory, jak *Śmierć w Kongu*, opowiadająca o zamordowaniu pierwszego pochodzącego z wyboru premiera niepodległej Republiki Konga Patrice'a Lumumby (a więc znowu dramat o śmierci bohatera), jest socrealistyczna *Odezza na murze* (o walce robotników „Proletariatu” z kapitalistami w roku 1885, tu też bohaterowie umierają) i *Latająca dziewczyna* (farsa wprawdzie bez ofiar, ale za to z poważnymi intermediami, w których występuje uosobiona figura Śmiechu). Linia tej twórczości wydaje się na pozór niesłychanie meandryczna i zmienna, ale porządkują ją tematy śmierci i śmiechu, które pozwalają także połączyć dramaty z poezją. Podobnie, jak dla wielu artystów tego pokolenia – granicę i zasadniczą zmianę dykcji wyznacza tu wojna. W utworach Świrszczyńskiej z lat trzydziestych widać jeszcze bliski kontakt z europejską kulturą, poczucie zakorzenienia i wspólnoty, które objawiają się w ekfrastycznych wierszach i prozach poetyckich pierwszego tomiku (odwołujących się do dzieł malarstwa europejskiego) oraz w pierwszych szkicach *Orfeusza* (jeszcze żartobliwych, igrających erudycyjnie z materią mitu). Doświadczenie wojny usuwa fundament kultury, nie ma już na czym budować – dlatego Orfeusz musi przegrać. Rozrzucone resztki wzmagają tylko poczucie osamotnienia i pustki: skoro bogowie porzucili świat, to nawet Edyp nie jest już Edypem, traci swoją „wielką zbrodnię”, staje się nikiem; puste niebo w *Człowieku i gwiazdach* pokryte jest już tylko kosmicznymi obiektami, które nie wyznaczają żadnego pola wartości. Człowiek staje się przedmiotem, częstką materii, a przecież wciąż z tym poczuciem nieważności się zмага. Ponieważ jednak innego świata nie będzie, trzeba więc znaleźć jakąś możliwą wobec niego postawę, która nie zaprzeczy oczywistości śmierci i zarazem pozwoli żyć. Związanie cierpienia i śmiechu jest taką właśnie postawą: śmiech broni przed grozą istnienia, bo jest zarazem wynikiem przemyślenia własnej sytuacji (i jej całkowicie jasnym, bezlitosnym uświadomieniem i nazwaniem – jak przepaść z wiersza *Grunt to humor*) i narzędziem koniecznej dzielności niezbędnej do przetrwania.

W intermediach *Latającej dziewczyny* postać nazwana Śmiechem mówi, pokazując lusterko: „To lusterko [...] znaczy nie tylko, że człowiek się śmieje z własnych przywar i głupoty. Ono znaczy także, że człowiek jest zdolny śmiać się z tego, że się urodził i że umrze. [...]”

Umieranie jest częścią życia, mowa jest częścią milczenia, śmiech – jest częścią myśli. Trzeba myśleć, żeby się śmiać”²⁹. Tomasz Mizerkiewicz, interpretując miejsce śmiechu i funkcje komizmu w poezji Anny Świrszczyńskiej, zaproponował ich ujęcie w wywiedzionej z klasycznej definicji, ale poszerzonej o nową cechę formuły „komizmu zawiedzionego oczekiwania na śmierć” – chodzi o to, jak tłumaczy badacz, że bohaterka wierszy „pasująca się z cierpieniem swoim i cudzym, heroicznie zaglądająca w oczy śmierci, bezsensowi, nicości i pustce, odczuwa w którymś momencie, że już jest silniejsza od owych katastrof. [...] Kluczowe okazuje się poprzedzające śmiech długie doznawanie cierpienia, to ono wyrabia »mocne« istnienie” i pozwala „odbudować się na doznaniu ekstatycznego śmiechu”³⁰. W ujęciu Świrszczyńskiej śmiech jest więc fundowany na samoświadomości i daje jednocześnie „poczucie wewnętrznej wolności i własnej nieważności”³¹. W dramatach owa bardzo indywidualna teoria – paradoksalnie przecież rozwijająca teorię przypisaną ongiś Orfeuszowi, ale uwzględniająca jego śmierć i przegraną oraz wyciągająca z nich wnioski – istnieje nie tylko jako wykładnia, lecz zarazem jako praktyka śmiechu: doświadczenie farsy nie jest niczym innym, jak śmiechem wcielonym. „[...] Moja czarująca niepowaga może mieć siłę energii atomowej” – ostrzegął jednak Śmiech w intermedium. Trzeba się więc z nim obchodzić raczej ostrożnie, trzeba wiedzieć, skąd się wziął i do czego służy. Bo *gelotologia* Świrszczyńskiej może leczyć, ale najpierw zakłada dotkliwe, głęboko egzystencjalne doświadczenie.

29. A. Świrszczyńska: *Latająca dziewczyna*. Maszynopis, s. 48.

30. T. Mizerkiewicz: *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza 2007, s. 200.

31. *Pod prąd...* Z Anną Świrszczyńską rozmawia Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1979, nr 15.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 130-154



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

„Po co to całe okrucieństwo?”

Dramaturgia

Ireneusza Iredeńskiego

Zbigniew Majchrowski

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.5

Wstęp do tomu:

Ireneusz Iredeński

Kreacja. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2014

Zbigniew Majchrowski

„Po co to całe okrucieństwo?” Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego

PIOTR

Lubię przeprowadzać na sobie wiwisekcję.

MARTA

Co to znaczy?

PIOTR

Dręczącą zabawę.

(Męczeństwo z przymiarką, 1960)

ONA *(zza sceny)*

Po co ci te czarne seanse?

ON

Czarne? Och, one się mienią tyloma barwami.

(Seans, 1985)

Czytelnik tego tomu musi być przygotowany na lekturowy dyskomfort, przyjdzie mu bowiem zmierzyć się z najbardziej – obok Tadeusza Różewicza – radykalnym polskim dramatopisarzem drugiej połowy XX wieku. „Dręczące zabawy”, „czarne seanse”... Inicjalny dialog pochodzi z pierwszej wystawionej sztuki Ireneusza Iredyńskiego, następny – z ostatniego przekazanego do druku dramatu, wkrótce przed śmiercią autora. Oba cytaty dzieli dwadzieścia pięć lat, ale pomimo upływu czasu i nabytego doświadczenia pisarskiego słychać w nich podobną nutę, mogłyby właściwie stanowić wyimki z tego samego utworu. I tak będzie w wielu jeszcze tekstach teatralnych Iredyńskiego. „Przecież ja piszę ciągle jedną i tę samą sztukę. Warianty jednego dramatu. Wszystkie moje sztuki są o przemocy, takiej czy innej, ale o przemocy” – mówił w rozmowie z 1971 roku, gdy jego dramaty znów

weszły na polskie sceny po okresie skazania pisarza na nieobecność¹. Powtarzał potem tę formułę wielokrotnie, a za nim krytycy, aż wreszcie w jednym z ostatnich wywiadów, opublikowanym kilka tygodni przed śmiercią, mógł już przewrotnie powiedzieć: „Mnie wmawiają, że ja piszę w gruncie rzeczy zawsze jedną sztukę – o przemocy. To podobno piętno pokolenia. I niech tak już zostanie – lećcie tym”².

1.

Ireneusz Iredeński, urodzony w przededniu II wojny światowej w Stanisławowie na Kresach Wschodnich, jako dziecko przeszedł dramatyczne koleje podwójnej okupacji i przesiedlenia. W połowie wojny pozostawiony przez matkę w nie do końca znanych okolicznościach, chowany był przez ciotki – pod nieobecność ojca, który wstąpił do armii Andersa. Po ojca powrocie, w wieku czternastu lat porzucił mało przyjazny dom w Bochni, by odważnie podjąć życie na własny rachunek. O tym skomplikowanym dzieciństwie nie zwykł opowiadać, nie uczynił go tematem literackim, niewielu przyjaciół wtajemniczył w swe koleje dorastania. Zaprzyjaźniony z pisarzem Roman Śliwonik napisał we wspomnieniu: „Iredeński jakby wychyłał z przestrzeni bezimiennej, z nie istniejącego krajobrazu, nikt go nie wychował, a nawet nikt go nie urodził. To znaczy nikt, do kogo chciałby się przyznać”³.

Iredeński debiutował w prasie krakowskiej w 1955 roku, jako szesnastolatek, cztery lata później ukazał się jego pierwszy tom wierszy *Wszystko jest obok* (Iskry 1959). Ten debiut poetycki powitany został z uznaniem przez Juliana Przybosa, Jarosława Iwaszkiewicza, jak również przez młodego Stanisława Grochowiaka, który zapewne wprowadził Iredeńskiego w środowiskowy krąg czasopisma „Współczesność”. Nie byłoby w tym wczesnym debiucie nic szczególnie nadzwyczajnego, bo poeci zazwyczaj zaczynają pisać w młodym wieku. Iredeński jednak postanowił stworzyć się jako pisarz, i to pisarz zawodowy. Zaczął od powieści kryminalnej *Ryba płynie za mordercą* (wydanej

1. *Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*. Z Ireneuszem Iredeńskim rozmawia Andrzej Wróblewski. „Teatr” 1971, nr 10.

2. *Dziewczynki – współniczki*. Rozmawiała Ilona Kondrat. „Kobieta i Życie” 1985, nr 45.

3. R. Śliwonik: *Portrety z bufetem w tle*. Warszawa: Iskry 2001, s. 85.

pod pseudonimem Umberto Pesco w tym samym, 1959 roku), czym dowiódł umiejętności podporządkowania się rygorom konwencji gatunkowej. Bardzo szybko doczekał się dwóch premier swojej pierwszej sztuki teatralnej – bodaj najtrudniejszej z form pisarskich, bo tu nie wystarczy opisywać przeżycia, czerpiąc z życia osobistego, lecz należy wykreować samoistne postaci sceniczne. Prapremierowe przedstawienie *Męczeństwa z przymiarką* wyreżyserował Jerzy Jarocki w Teatrze Wybrzeże w listopadzie 1960 roku, a niespełna dwa miesiące później sztuka trafiła również na scenę warszawskiego Teatru Ateneum, w reżyserii Jana Bratkowskiego, w doborowej obsadzie z udziałem Jerzego Duszyńskiego, Hanny Skarżanki i Jana Matyjaszkiewicza. Niemal w jednym rzucie Iredyński wyłożył więc wszystkie karty – liryczną, prozatorską, dramaturgiczną. Ale głośno stało się o nowym autorze przede wszystkim za sprawą krótkiej powieści *Dzień oszusta*, wydanej w roku 1962, oraz ogłoszonego w tym samym roku na łamach „Dialogu” kolejnego dramatu scenicznego, *Jasełka moderne*.

Od grudnia 1962 przez blisko pół roku Stanisław Lem i Sławomir Mrożek wymieniają pełne zaniepokojenia listy na temat publikowanych właśnie utworów Iredyńskiego i jego błyskotliwej kariery, jego – jak to ujmie Mrożek – „podszytego agresją uroku”⁴. Stanisław Lem ogłasza poświęcony prozie Iredyńskiego esej *Miniatura nihilisty*, zaczynający się od zdania: „*Dzień oszusta* jest książką przerażającą”⁵, a Jan Błoński, w tym samym czasie, w artykule *Między szyderstwem a okrucieństwem* pisze: „Przerażają naprawdę *Jasełka moderne* Iredyńskiego, który lubi bluźnić i oburzać”⁶. Dwóch wytrawnych lektorów niezależnie od siebie daje wyraz „przerażeniu” lekturą prawie nieznanego autora! Coś to musi oznaczać.

Iredyński bywa irytujący, momentami trudny do przyjęcia. W zakłopotanie wprawia zwłaszcza jako autor sztuk teatralnych. Dla wielu są to „sztuki niesmaczne”, jakby powiedział Witkacy. „Jestem hybrydą z obrazów nadrealistów. Skrzyżowaniem mózgu z żyłką i brzytwą...” – powie o sobie Ypsylon w *Łagodnej piosence*. Postaci dramatów Iredyńskiego niejako same się interpretują czy podpowiadają interpretację i jednocześnie naigrawają się z podsuwanych wykładni. „Możesz to zaliczyć do

4. S. Lem, S. Mrożek: *Listy 1956–1978*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2011, s. 200.

5. S. Lem: *Miniatura nihilisty*. „*Twórczość*” 1963, nr 3.

6. J. Błoński: *Między szyderstwem a okrucieństwem*. „*Dialog*” 1963, nr 4.

perwersji, ale prawdopodobnie jest w tym coś głębszego...” – instruuje Numer Jeden swego pupila w *Terrorystach*. A w *Kreacji* Nikt cytuje niby-recenzję z wernisażu, która *de facto* jest „satyrą na leniwych krytyków”: „Po szkółce psychoanalizy, po liceum strukturalizmu, po studiach marksizmu i etnologii takie rzeczy można wytłumaczyć szybko i pewnie”. Ta i podobne wypowiedzi przynależą wprawdzie do świata akcji dramatycznej, ale ustanawiają zarazem metatekstowy dystans. Przewrotne pastisze ośmieszają mody interpretacyjne i recenzencki slang, wytrącają krytykom narzędzia, do których zastosowania sam dramatopisarz poniekąd nakłania. Autor wprowadza nachalne tropy z podtekstem „psychoanalitycznym”, wymyślne tortury, niezmiennie skupione na sferze genitalnej. Pozwala przemawiać „demonom podbrzusza”:

BIKOR

Staął ci. To był znak.

TARTYK

Że możesz zadawać ból.

SELA

I rozkosz.

KYLE

Wdzierać się w ciała i umysły.

LANKO

Być siłą.

SKAN

Władcą.

(Oltarz wzniesiony sobie)

Przy odrobinie dobrej woli w tej krótkiej sekwencji głosów można jednak posłyszeć zdegradowane (za sprawą obscenum) echo apostrofy Ducha z Prologu *Dziadów części III*:

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!

[...]

Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,

Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioly,

Tak czekają twej myśli – szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdziałasz.

Iredyński zdaje się konstruować coś na podobieństwo szyderczego (anty)misterium, przewrotnie przypominając o utraconym horyzoncie metafizycznym. W tytułach jego dramatów scenicznych często pojawia się element wywołujący skojarzenia ze sferą sacrum: *Męczeństwo z przymiarką*, *Jasełka moderne*, *Zejsście do piekła*, *Żegnaj, Judaszu*, *Ołtarz wzniesiony sobie*, *Ofiara w bóstwo przemieniona*, a i *Kreacja* odsłania w lekturze podobne nacechowanie. Ale to jedynie ślad, cień, słabnąca pamięć w zdesakralizowanym świecie, gdzie wszystko jest „przeinaczone, wykręcone, zrujnowane, wypaczone”, jak to wcześniej przedstawił Witold Gombrowicz w *Ślubie*. Sakralne i trywialne w jednym stoją domu:

FILIP (*patrząc na żyrandol*)
Jak w kościele. Albo w burdelu.
(*Łagodna piosenka*)

TATRYK
Może być tyle rodzajów zła...

PIOTR M.
Wszystkie mają wspólną cechę. Zniwelowanie znaków
dodatniego i ujemnego. Uwiąd wartości.
(*Ołtarz wzniesiony sobie*)

Zniwelowanie różnicy pozwala na przejście zdegradowanej przestrzeni przez uzurpatorów: „Ja chcę cię stworzyć, a nie wylansować... [...] Chcę się zabawić w Pana Boga” – mówi Pan do anonimowego artysty w *Kreacji*. Zabawa w Pana Boga jest również pragnieniem innych bohaterów Iredyńskiego. W *Jasełkach moderne* będzie to Strażnik – „plugawy demiurg”, jak go określił Jan Błoński, „demon latrynowy” wedle Stanisława Lema. W *Ołtarzu wzniesionym sobie* Bikor powie o swojej funkcji cenzora: „Pracowałem nad ludźmi. I na ludziach. Tworzyłem ich”.

Iredyński pisze, a właściwie należałoby powiedzieć: inscenizuje swoje dramaty na granicy wytrzymałości czytelnika, a tym bardziej widza. Niekiedy i aktora. Podobno aktorki jednego z warszawskich teatrów odmówiły udziału w próbach sztuki *Dziewczynki* (tak brzmiał pierwotny tytuł dramatu *Ofiara w bóstwo przemieniona*)⁷. Jest w wizji teatru Ireneusza Iredyńskiego coś intrygująco wyzywającego i zarazem trywialnego, coś zastanawiająco przyciągającego i jednocześnie rażącego, zgoła odstręczającego, to prawda.

Z dystansu, już po śmierci pisarza, na ten niepokojący, dwoisty rys dramaturgii Iredyńskiego zwracał uwagę Jan Kłossowicz:

[...] są w jego pisaniu, w nim samym – dwaj pisarze, którzy za rzadko się spotykają, którzy uciekają od siebie – w pozory płaskiego realizmu albo złej symboliki.

Iredyński wciąż, obsesyjnie, sam siebie ukrywa. Wkłada maski – cynika, brutala, uparcie chowa za dymną zasłoną chwytów i pomysłów – niezwykle dar obserwacji, za nihilizmem – głębokocie przeżywanie i ocenianie otaczającego go świata.

To poczucie rozdwojenia i jednocześnie niespełnienia oczekiwań, zapowiedzi czegoś, co ostatecznie nie zostało zrealizowane, miałem przy lekturze i premierach większości sztuk Iredyńskiego, z wyjątkiem *Żegnaj, Judaszu* [...] i [...] *Jasełek moderne*⁸.

Z wyczuwalną sympatią do autora Kłossowicz ubolewa: „czuje się jakiś żal, sprzeciw wobec poetyki, w której zostały napisane”. Podobnie ambiwalentny stosunek do dramatów Iredyńskiego wyrażano zresztą już wcześniej. Konstanty Puzyna w *Burzliwej pogodzie* zaliczył *Jasełka moderne* do najlepszych sztuk lat sześćdziesiątych, upominał się o wciąż jeszcze wtedy niegrane w kraju *Żegnaj, Judaszu*, chociaż zastrzegł się: „inne, dość liczne i grywane, plody sceniczne autora wolę co prawda przemilczeć”⁹. Retoryka „tak, ale...” była bodaj najczęstszą strategią krytyczną wobec dramaturgii Iredyńskiego. Rozmaicie próbowano też rozbieżność tłumaczyć. Jadwiga Staniszkis, jedna z partnerek pisarza, powiada wręcz, że to ona zepsuła jego literaturę; socjologizowała

7. Zob. *Dziewczynki – Wspólniczki*, dz. cyt.

8. J. Kłossowicz: *Prawdziwy dramaturg*. „Literatura” 1986, nr 3.

9. K. Puzyna: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 164.

i on także zaczął socjologizować: „jako pisarz na naszym związku stracił, styl mu się popsuł”¹⁰. Niemniej „krzykliwość, natręctwo formy”, „grubiaństwo środków” zarzucał autorowi już wcześniej Jan Błoński, który jako jeden z pierwszych analizował *Jaselka moderne*, jeszcze przez teatralną premierą.

Powtarzające się rozmijanie się Iredyńskiego z oczekiwaniami krytyków po trosze przypomina to, co później spotykało Tadeusza Różewicza po napisaniu *Na czworakach*, po ogłoszeniu *Białego małżeństwa*, po premierze *Do piachu*. Iredyński nie był zjawiskiem całkiem odosobnionym, legendą już za życia otoczeni zostali chociażby Marek Hłasko, Rafał Wojaczek czy Edward Stachura, ale aura wokół autora *Dnia oszusta* miała jednak inny, bardziej wyzywający i jednocześnie ambiwalentny charakter. Stefan Kisielewski poznał młodego Iredyńskiego jeszcze w Domu Literatów na Krupniczej w Krakowie: „Przedziwny. [...] Trochę bandyta, trochę wariat, duży alkoholik. [...] A zdolny pisarz, bardzo go żałuję, lubiłem go”¹¹. „Ma wszystkie grzechy główne wymalowane na twarzy, a wzięcie pana, bo talent to arystokratyzm” – zapisał Andrzej Kijowski w dzienniku w styczniu 1969 roku, wkrótce po wyjściu Iredyńskiego z więzienia, gdzie pisarz odsiadywał trzyletni wyrok za próbę gwałtu (prawdopodobnie sprowokowaną)¹². „Umiał uwodzić ludzi. Dużo niszczycielskiej siły tkwiło w nim. Siebie i innych niszczył, kojarzył się trochę z tymi młodymi fenomenami w historii literatury, Radiguetem, Rimbaudem, innymi. Nieustannie przyciągał i odpychał” – tak go zapamiętał Marek Nowakowski¹³. Amerykański poeta Allen Ginsberg w liście do chilijskiego poety Nicanora Parry swoje wrażenia z pobytu w Polsce latem 1965 roku ujął w jednym zdaniu: „Spokojny miesiąc w Warszawie, jak nie w pojedynkę, to pijaństwo z Iredyńskim (młody autor, taki rimbaudowski marlon brando) w Związku Pisarzy albo długie popołudnia z redaktorem magazynu »Jazz«”¹⁴. Uderzające,

10. J. Staniszkis: *Staniszkiś – życie umysłowe i uczuciowe*. Rozmawia Cezary

Michalski, Warszawa: Wydawnictwo Czerwone i Czarne 2010, s. 119.

11. S. Kisielewski: *Abecadło Kistela*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza INTERIM 1990, s. 35–36.

12. A. Kijowski: *Dziennik 1955–1969*. Wybór i oprac. K. Kijowska, J. Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, s. 311.

13. M. Nowakowski: *Pióro. Autobiografia literacka*. Warszawa: Iskry 2012, s. 79.

14. A. Ginsberg: *Listy*. Oprac. B. Morgan. Przel. i przypisami opatrzył K. Majer. Włocławek: Wydawnictwo Czarne 2014, s. 541.

że Ireduński to jedyna osoba z polskiego otoczenia, o której Ginsberg wspominał imiennie i – co najciekawsze – sportretowana przez filtr literacko-filmowej mitologii.

We wspomnieniach o Ireduńskim powtarza się wątek teatralizowania relacji z bliźnimi, jego upodobanie do manipulacji. Marek Nowakowski: „Irek, odkąd go pamiętam, grał dla ludzi długą sztukę, ciągnącą się w nieskończonej ilości aktów, pełną prowokacji, skandalów, dekadentkich akcentów i błazeńskich min”¹⁵. Zbigniew Jerzyna: „Irek nieustannie grał, ironizował, podpuszczał, sprawdzał, doświadczał”¹⁶. Andrzej Tchórzewski: „Lubił aranżować pewne sytuacje i komplikować najprostsze sprawy. To był jego prywatny program walki z nudą lub szarzyzną banalnych czynności”¹⁷. Jadwiga Staniszkis: „Irek pokazał mi, jaką władzę ma język i jak boli sytuacja, gdy – wmanewrowani przez gry językowe – stajemy się na moment gorsi niż naprawdę”¹⁸. Znający Ireduńskiego bliżej utrzymują, że agresywne prowokacje i bolesne gry stanowiły sposób obrony, składały się na maskę wrażliwca – „znany z brutalnych ripost, wymyślnych obscenicznych sformułowań, był człowiekiem nieśmiałym”, jak go widział Jan Bratkowski, najbardziej mu oddany reżyser¹⁹. Być może Ireduński praktykował rozpoznanie przez atak, czyniąc z rozmowy „sztukę jątrzenia” – tak wynikałoby z opisu Andrzeja Gronczewskiego: „dla wewnętrznego »rozognienia« drugiej osoby dialogu stosował środki podstępne, brutalne, szokujące. [...] Rozmówca odczuwał dialog jak eksperyment chirurgiczny. Jak godzinę z oprawcą, dla którego język stawał się wirtuozowskim narzędziem tortury”²⁰.

Znajomość legendy biograficznej Ireduńskiego nie jest oczywiście niezbędna przy lekturze jego dramatów, trudno jednak nie dostrzec narzucającej się analogii. Dramatopisarstwo pojmował Ireduński jako inscenizowanie interakcji, tak jak praktykował to w życiu. W swojej dramaturgii scenicznej nie traktował dialogu ani jako swobodnej rozmowy, ani jako artykulacji poglądów czy jako ekspresji przeżyć bądź wyrazu emocji. Dialog funkcjonował

15. M. Nowakowski: *Karnawał i post*. Paryż: Instytut Literacki 1988.

16. Z. Jerzyna: *Irek*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 3.

17. A. Tchórzewski: „Ilek”. „Poezja” 1986, nr 12.

18. J. Staniszkis: *Ja. Próba rekonstrukcji. Sierpień – październik 2007*. Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 37.

19. J. Bratkowski: *Jeden kostium*. „Scena” 1986, nr 3.

20. A. Gronczewski: *Grzeszne manipulacje*. „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 4.

przede wszystkim jako forma działania, ustanawiania relacji dominacji i uległości, ustawiania (się) w roli, w pełni więc performatywne.

YPSYLON

Nie dokończysz, Basiu, przedstawienia.

JAN

Mam na imię Jan.

YPSYLON

Niestety, jesteś już Basia. Nazwałem cię. Moje słowo jest rzeczywistością.

(Łagodna piosenka)

Prawie nie spotkamy w teatrze Ireedyńskiego monologów – ani wewnętrznych, ani retrospektywnych, bo autora interesuje głównie to, co aktualnie dzieje się pomiędzy postaciami; interesuje go, chciałoby się powiedzieć, forma międzyludzka, niby jak u Gombrowicza, ale jednak inaczej rozumiana. Sam Ireedyński taką nadawał jej wykładnię: „Determinuje nas wiele czynników i zakres samokreowania, albo inaczej – zakres wolności mamy bardzo nikły. Jesteśmy ograniczeni przez biologię, psychikę, nie istnieje coś takiego jak autentyczność, gdyż większość zachowań, myśli jest sprawą nauczania się od innych”²¹. Zatem i repertuar ról jest bardzo ograniczony, na dobrą sprawę – jak niezmiennie pokazuje Ireedyński – można zostać ofiarą albo oprawcą (bądź jego pomocnikiem), ostatecznie zdrajcą. Co wcale nie oznacza, że dramaturg rezygnuje z poszukiwania w takich układach szczelin, w których osadza bohaterów niejednoznacznych – jak problematyczny Judasz, któremu nadal nie jest obce poczucie odpowiedzialności.

2.

Na teatr Ireedyńskiego, zwłaszcza wtedy, gdy budzi on sprzeciw, warto spojrzeć ponownie po zapoznaniu się ze słuchowiskami, dramaturgia sceniczna bowiem to tylko jedno skrzydło jego dramaturgii, drugim jest właśnie dramaturgia radiowa. Ireedyński napisał kilkadziesiąt słuchowisk, w znacznej części udostępnionych w trzech edycjach Wydawnictw

21. *Na własny rachunek żyłem.* Z Ireneuszem Ireedyńskim rozmawia Artur Ilgner. „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 18.

Radia i Telewizji: *Głosy* (1974), *Skąd ta wrażliwość* (1979), *Wszyscy zostali napadnięci* (1985). Kto wie, czy to nie najważniejsza, a już na pewno najmniej kontrowersyjna część jego dzieła. Autor znakomicie wyczuwa medium radiowe, wie, że umożliwia ono największe zbliżenie do odbiorcy. Słuchacz radia wybiera zazwyczaj „falę” i przyjmuje słuchowisko w radiowym strumieniu rozmaitych przekazów – jako fragment codzienności. W utworach pisanych przez Iredeńskiego dla radia relacje między postaciami są więc zdecydowanie kameralne i zachodzą w najbardziej podstawowych konfiguracjach: on i ona, on i on, ona i ona. Najczęściej bywają motywowane bądź więzami rodzinnymi (mąż i żona, syn i matka, matka i córka, ojciec i syn), bądź wspólnym epizodem z przeszłości (byli kochankowie), bądź czasową wspólnotą w izolacji (pacjenci, więźniowie). Napięcie dramatyczne może wynikać z samej różnicy wieku (*Demony*, *Dzisiaj się tak nie tańczy*) czy chociażby z zamknięcia w małej przestrzeni (*Winda*, *Stypa*). Często dochodzi do głosu pragnienie kontaktu, potrzeba rozmowy: „Pokłóćmy się. Jak ludzie. Jak normalni ludzie”, „pomyślałam, że mała konfliktowa rozmówka dobrze mi zrobi”, „Rozmawiajmy, to mi wystarczy” – raz po raz wypowiedane jest podobne oczekiwanie. A także potrzeba bycia wysłuchanym czy najzwyczajniej – dostrzeżonym. Nierzadko dialog przybiera tok konfesyjny. Iredeński subtelnie i zarazem okrutnie prześwieśla relacje międzyludzkie, jego radiowe dialogi znakomicie oddają wstydlivość uczuć, ich szyfrowanie, wyrażanie emocji przez szorstkość czy negację. W słuchowiskach silnie uwydatniona też została rola dzieci w obnażaniu świata dorosłych (*Jasny pokój dziecinny*, *Koniec stworzenia*, *Ładny, spokojny wieczór*, *Porwanie*); w ogóle dramaturgia radiowa Iredeńskiego często opiera się na dysonansie poznawczym. Rozwiązania są przez to mniej przewidywalne i bardziej poruszające. Swoją drogą ciekawe, że bohaterami słuchowisk autor chętnie czyni ludzi teatru w ich życiu prywatnym (*Trybunał*, *Fragmenty listów miłosnych*, *Słuchowisko*, *Terrarium*, *Maria*).

Słuchowiska Iredeńskiego nie pozostawiają cienia wątpliwości: autor obdarzony był wyjątkowo czułym słuchem językowym, uwrażliwionym na najbardziej intymne emocje. Więcej tu pozostaje niewypowiedziane, niż zostało powiedziane. Otóż tej powściągliwości słuchowisk Iredeńskiego przeciwstawić można swoiste „rozpasanie” mowy w jego dramacie scenicznym. „Inaczej się pisze dialog w powieści, inaczej

się pisze dialog w sztuce, inaczej się pisze dialog w słuchowisku” – podkreślał pisarz w radiowym wywiadzie. Toteż zróżnicowanie form dramaturgicznych w praktyce pisarskiej Iredyńskiego jest bardzo wyraźne. To, co bywa tak drażniące w utworach dla teatru, nie stanowi nieokielzanej obsesji ani nie jest niedostatkiem warsztatowym, lecz musiało być autorskim zamierzeniem. Pisząc z myślą o scenie, Iredyński pozwala sobie na bardziej wyrafinowane, wieloosobowe i wieloplanowe konstrukcje, stosuje szerszą gamę środków, śmiało dopuszcza językowe ekscesy. Niekiedy najzwyczajniej zapominano, że nie jest to język autora *Dnia oszusta*, tylko język postaci dramatu, które notabene miewają niejednoznaczny status demonicznych głosów albo przypominają Maski z teatru Wyspiańskiego, tak czy inaczej przynależą wówczas do „teatru jaźni”. Charakterystycznym rysem teatralnego dramatopisarstwa Iredyńskiego jest ironiczny dystans, przewrotne autokomentarze wpisywane w kwestie postaci scenicznych. Jak mówi Strażnik w *Jasełkach moderne*: „muszę przyznać, to trochę w złym guście... Ale bóg nie ma gustu, bo go mieć nie może, a więc wszystko w porządku...”.

Jasełka moderne to wprawdzie nie pierwszy, ale faktycznie dramat „założycielski”, konstytuujący wizję teatru Iredyńskiego. Publikacja sztuki w listopadowym numerze „Dialogu” w 1962 roku zbiegła się w czasie z październikową premierą *Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (10 października 1962). Przedstawienie Jerzego Grotowskiego przenosiło dramat Stanisława Wyspiańskiego z katedry wawelskiej w przestrzeń obozu zagłady. Na podobnym kontrapunkcie zasadza się koncept obozowych jasełek w sztuce Iredyńskiego. Zastanawiająca koincydencja! Iredyński konstruuje szkatułkowy „teatr w teatrze”: w ramy próby teatralnej wpisuje jasełkowy „dramat w dramacie”, odgrywany przez więźniów w alegorycznym baraku za drutami. Sławomir Mrozek w liście do Stanisława Lema opisał efekt szantazu emocjonalnego, jaki w ten sposób uzyskał Iredyński: „Zwróć, proszę, uwagę, jakimi dwoma i jak wielkimi posłużył się trickami w swym rzekomo literackim tworze: Biblią, czyli Pismem Świętym, oraz obozem koncentracyjnym. Każde z nich wywołuje w umyśle czytelnika pewne skojarzenia, których pominąć nie można”²².

22. S. Lem, S. Mrozek: *Listy...*, dz. cyt., s. 198–199.

Tymczasem po latach amerykański krytyk Marc Robinson zestawił zakończenie *Jaselek* z ostatnią sceną *Tanga* Sławomira Mrożka: „Role, jak pokazują Mrożek i Iredyński, żyją dłużej niż ich odtwórcy. Istotne są funkcje, nie funkcjonariusze. Tożsamość podlega zmianom; maska, kostium, hełm – nie”²³. Niemniej i role, stale powielane, ulegają ostatecznie degradacji. W *Jasełkach moderne* Strażnik doprowadza wprawdzie do niemal szekspirowskiego finału – prawie wszyscy leżą pokotem na scenie, jak w *Hamlecie*, ale koronę, czyli atrybut władzy, przejmuje zwykły alfons.

Do prapremiery *Jaselek moderne*, w reżyserii Stanisława Brejdyganta, doszło w listopadzie 1965 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu. Wtedy to Józef Kelera mógł skonstatować: „Jasełka jako obraz świata »w wielkim skrócie, w wielkim błysku« – rzecz przedsięwzięta aż tak dumnie i światoburczo nie powiodła się na pewno Iredyńskiemu aż na tę miarę [...]. Ale pomimo manifestowanej jaskrawo brutalności, która do dzisiaj jeszcze odstrasza teatry od inscenizowania tej sztuki, uzyskał przecież Iredyński właśnie s u b l i m a c j ę tematu obozowego, nie ścierając przy tym najostrzejszych krawędzi. Jest to niewątpliwie osiągnięcie” (podkreślenie autora)²⁴.

Definitywnym przełomem w teatralnej recepcji dramaturgii Iredyńskiego stało się dopiero przedstawienie *Żegnaj, Judaszu* wyreżyserowane przez Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie w 1971 roku. Była to polska prapremiera, po blisko sześciu latach od ogłoszenia sztuki w „Dialogu” i po trzech latach od światowej, niemieckojęzycznej prapremiery w Zurychu (1968). Krakowska inscenizacja Swinarskiego, powściągliwa teatralnie, kameralna, aktorska, wierna autorskiej wizji scenicznej, zdobyła Grand Prix na XII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu w 1971 roku. Od tego czasu dramat doczekał się przeszło dwudziestu premier na polskich scenach i uznawany jest za najlepiej sprawdzającą się w teatrze sztukę Iredyńskiego, w przewrotny sposób bliską klasycznej tragedii. Już samo imię Judasza działa jak tragiczne Fatum. Judasz Iredyńskiego – niczym antyczny Edyp – został naznaczony „winą niezawinioną”, tyle że niedosięgly szyfr Losu i usta delfickiej wyroczni zostały tu zastąpione przez dziwaczny kaprys

23. M. Robinson:
*Iredyńskiego dramaty
języka*. Przeł. D. Kuźnicka.
„Dialog” 1988, nr 3.

24. J. Kelera: *Kpiarze
i moralisci. Szkice o nowo-
wej polskiej dramaturgii*.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1966, s. 180.

(pijanego?) ojca i kropidło parafialnego księdza. Dzisiejszy Judasz chciałby zaprzeczyć temu naznaczeniu, ale podobnie jak Edyp, im bardziej ucieka przed swym losem, tym bardziej przybliża jego wypełnienie. Judasz postanawia zostać wiernym i natychmiast zostaje uwikłany w paradoks wierności sobie. Poza nim samym – ani w policyjnym państwie, ani w opozycyjnej organizacji – dawno już nie ma żadnej idei godnej wierności lub chociażby zdrady, jest tylko niwelująca różnice symetryczna metoda. Czym bowiem różni się przemoc reżimowa od przemocy opozycyjnej? Judasz może być wierny jedynie swemu przeznaczeniu. To znaczy: zdradzić. Ale wydając szefa w ręce policji, faktycznie zdradza siebie samego. Koło tragedii domyka się – Judasz zawisa nad sceną.

Demoniczny Komisarz „do Specjalnych Poruczeń” kusił Judasza jeszcze „po dostojewsku”. Numer Jeden z *Terrorystów* (który notabene nim został przywódcą ruchu rewolucyjnego, był dziennikarzem) posługuje się już całą klasyką dwudziestowiecznej psychologii i socjologii, używa znanych formuł, które jednak – wyrwane z kontekstu – składa w nową, demagogiczną całość. *Terrorystów* można oczywiście czytać znów jako sztukę o dialektyce przemocy. Co najmniej w równym stopniu *Terrorysty* są jednak także sztuką o kuszeniu. Rewolucja, terrorizm, walka z reżimem to dla Numeru Jeden swoiste *operationes spirituales*, „walka o duszę”, zwłaszcza o duszę młodego ideowca (przyczynę do kwestii adorowania młodości w totalitarnych systemach). Skoro jednak nie udaje się osiąść duszy, zawsze jeszcze warto zawiadnąć ciałem i wystawić je na pokaz: ubrać trupa w legendę i dać tłumom idola. Iredeński odziera zło z resztek metafizyki, pokazuje triumfującą socjotechnikę. „Ludzie będą defilować przed katafalkiem z otwartą trumną... Potrzeba im bohaterów...” Można ewentualnie dysponować własną śmiercią, ale już nie opowieścią na jej temat.

3.

Czytelnik może sobie zadawać pytanie: „Po co to całe okrucieństwo?” (pytanie, które zresztą Iredeński przypisuje jednej z postaci w scenariuszu telewizyjnym *Wszyscy zostali napadnięci*). Czemu służy nadreprezentacja przemocy? Oto jedna z możliwych odpowiedzi:

PAN

[...] Negatywna albo, jak wolisz: czarna propaganda jest bardzo skuteczna... Zapamiętuje ją o wiele więcej ludzi, działa tu prosty mechanizm współuczestnictwa w dokopaniu komuś przy zachowaniu całego komfortu psychicznego... Czytasz sobie wygodnie w fotelu, a jednocześnie uczestniczysz w linczu.

(*Kreacja*)

Otóż analogicznie postępuje sam autor z widzem teatralnym: wystawia go na próbę biernego udziału w okrucieństwie, przemocy, gwałcie. Konstruuje swoje dramaty sceniczne tak, jakby układał nie tylko akcję sceniczną, ale i partyturę seansu teatralnego, partyturę prowokowania widowni – poddania próbie wytrzymałości, a w efekcie – demaskowania skrywanych upodobań, tłumionych pragnień. Nic nie zostanie nam oszczędzone.

W rozmowie z cenionym przez siebie krytykiem, Andrzejem Wróblewskim, Iredeński mówił w 1971 roku:

Siła teatru polega na tym, że przestał on udawać pewnego rodzaju naturalność, teatr nie wstydzi się już swej sztuczności... Z musu oczywiście. Sprawił to film i TV. Jest arcyszuczny i w tym jego siła, jego jedyność. Są sprawy i rzeczy, które można ukazać tylko przez teatr. [...] Moje sztuki są modelami sytuacji czy problemu... Tak, to modele. Skrót bez obudowy historycznej, obyczajowej czy psychologicznej. Światy wymyślone [...] ²⁵.

Z reguły Iredeński osadza swoje dramaty w przestrzeni ograniczonej, zamkniętej, wyłączonej z nurtu życia, dającej poczucie laboratoryjnego zawieszenia czasu: wewnątrz baraku w obozie koncentracyjnym (*Jasieńka moderne*), opustoszała sala gimnastyczna (*Żegnaj, Judaszu*), świetlica sanatorium (*Sama Słodycz*), barak spełniający funkcję schroniska dla bezdomnych (*Łagodna piosenka*), magazyn rekwizytów teatralnych (*Ołtarz wzniesiony sobie*), salon w domu pracy twórczej na prowincji (*Ofiara w bóstwo przemieniona*), dawny warsztat służący za mieszkanie (*Kreacja*). Te wyobcowane

25. *Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*, dz. cyt.

rozumianych rytuałów, co najlepiej oddaje już sam tytuł *Jaselka moderne*. Czasami są to rytuały bardzo intymne, dwuosobowe, jak zabawa z „kukulkę” w *Łagodnej piosence* czy odgrywanie biografii poety-idola w *Seansie*, rytuał sprowadzony do amatorsko rozgrywanej psychodramy. Kiedy indziej rytuały grupowe, konsolidujące sektę, jak prześladowcze kreowanie kozła ofiarnego („kozy ofiarnej”) w sztuce *Ofiara w bóstwo przemieniona*.

Notabene jeden z prywatnych rytuałów pisarza, zrelacjonowany przez Andrzeja Gronczewskiego, dobrze ilustruje funkcję poznawczą synekdochy, figury tak charakterystycznej dla metody dramatopisarskiej Iredeńskiego: „Rano czytał mi przez telefon nekrologi. Dzwonił nie po to, by donieść o śmierci osób znanych lub postronnych. Dzwonił jako stylist. Jako biegły przeziecierca zdarzeń krańcowych. Czytał nekrologi z chłodną precyzją chirurga”²⁶. Tonio, główny bohater *Łagodnej piosenki*, powiada: „ja tylko nekrologi czytam”, a dzięki wspomnieniu Andrzeja Gronczewskiego lepiej rozumiemy, co się kryje za tym zdaniem. Cała reszta doniesień prasowych to raczej szum informacyjny, wiadomości doraźne, które są wymienne, w ciągłej rotacji, i nie mają większego wpływu na ludzkie zachowania. Trwała, niezmienna jest tylko potrzeba konstruowania mitu, zwłaszcza w obliczu śmierci.

Niewątpliwie nekrologi dostarczają wiedzy o ludzkiej skłonności do mitologizowania. I tak jak śmierć czy ból po stracie ulega estetyzacji w konwencji nekrologu, podobnie estetyzowane bywa zło czy przemoc. Wulgarność, obsceniczność, brutalizm stylu, tak silnie odczuwane w teatrze Iredeńskiego, są najpewniej skierowane przeciwko takim właśnie retorycznym uładzeniom.

Łagodna piosenka to utwór niejako „zagubiony”. Sztuka publikowana w kwietniowym numerze „Dialogu” w 1975 roku, nigdy później nie przedrukowana, nie doczekała się polskiej premiery (została natomiast wystawiona po niemiecku, pod tytułem *Sanftes kleines Lied*). Dwóch głównych bohaterów, Tonio i Filip, ma coś z Beckettowskiej pary z *Czekając na Godota*; niczym Gogo i Didi powtarzają codziennie ten sam scenariusz zabawy w „kukulkę” („To zabawa. Skurwysyńska, ale zabawa”). Tonio – charyzmatyczny wolontariusz – udziela poza tym schronienia całej „menażerii” życiowych rozbitków, włóczykijów,

26. A. Gronczewski:
Grzeszne manipulacje,
dz. cyt.

odmieńców (dzisiaj powiedzielibyśmy: freaków). I oto dochodzi do podwójnej konfrontacji, najpierw z amatorską grupą teatralną, uprawiającą coś w rodzaju teatru integracyjnego na obrzeżach życia społecznego, zaraz potem – z bandą terroryzującą wszystkich zgromadzonych. Są to w istocie różne odpowiedzi na dojmujące poczucie pustki – i wszystkie ponoszą fiasko. Próba stworzenia alternatywnej społeczności nie udaje się. Bezradni okazują się poeta, lider teatru, aktorzy... Również gwałt, przemoc niczemu ani nikomu nie służą, nie mają ani mocy oczyszczającej, ani żadnego pragmatycznego celu, to jedynie gra przemocy i uległości, pozbawiona jakiegokolwiek ideowej wykładni, zło bezinteresownie destrukcyjne. Zawodzi sztuka, nie sprawdzają się przyjaźń i solidarność, ale ostatecznie nieskuteczna jest też przemoc – agresorzy muszą się wycofać. Osamotniony Tonio zostaje z pistoletem w ciemności, jeszcze jeden niepotrzebny idealista. Zapomniane słowa „łagodnej piosenki” zdają się utraconym kodem dostępu do innego świata. To bodaj najsmutniejsza, ale i najmniej „przewidywalna” ze sztuk Iredyńskiego, w której dzisiaj można odnaleźć coś z atmosfery filmów Michaela Hanekego.

Iredyński jest bezwzględny nie tylko w ukazywaniu przemocy, ale i w obnażaniu wszelkich zabiegów mityzujących przemoc przez retorykę poświęcenia czy inne uwznioślające gesty. Co ciekawe, aktu kompromitacji rojeń, wyszydzenia „romantycznych, a właściwie operowych wzorów” dokonują – niejako w imieniu autora – postaci oprawców: „Naczytałeś się złej literatury, chłopcze...” – szydzi zadziwiająco biegle w ironii gangster Ypsilon w *Łagodnej piosence*. Przemoc to nie jest ani „oszałały tłum”, ani „demoniczna, zorganizowana siła”, przemoc bierze się ze służalczej gotowości do zdrady, do uległości. Przemoc w dramatach Iredyńskiego nie jest systemowa, reżimowa, bezosobowa, lecz zawsze uosobiona, a nierzadko ofiara współpracuje z oprawcą, co niekiedy może sprawiać wrażenie przeprowadzania dramaturgicznego dowodu na tak zwany syndrom sztokholmski. Współhudział w przemocy bierze się ze słabości, z niepewności, z braku poczucia własnej wartości, z nieumiejętności rozładowania kompleksów. To nie reżim (system, układ, organizacja, instytucja, sekta) nas deprawuje, to my sami powołujemy reżimowe struktury: najpierw przyzwalamy na nie, potem je wspieramy, wreszcie umacniamy

i reprodukuje... Iredeński poniekąd inscenizuje w swych sztukach sytuacje przypominające słynny stanfordzki eksperyment więzienny przeprowadzony w 1971 roku przez Philipa Zimbardo, amerykańskiego psychologa, opisany po przeszło trzydziestu latach, już z perspektywy wydarzeń w Abu Ghraib, w książce *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?* (2007).

W sztuce *Ofiara w bóstwo przemieniona* (pierwodruk w „Dialogu” w 1985 roku, pod tytułem *Dziewczynki*) Iredeński odważnie wkracza na tereny wyłączone z krytyki przez poprawność polityczną, bez osłonek ukazując przemoc emancypacyjną. Okrutny paradoks: emancypacja to jeszcze jedna ideologia przemocowa, wykorzystywana do budowania sekty. Mówi jedna z członkiń ruchu: „Aby się scalić, potrzebna jest ofiara... Potrzeba nam kozła ofiarnego”. A mechanizm kozła ofiarnego wymierzony jest zawsze w konkretną osobę. „Wystarczy puścić w obieg plotkę [...]”. Dramat Iredeńskiego stawia diagnozę: zło, przemoc w obecnych czasach ujęto w zsocjologizowane kategorie – mówi się o przemocy patriarchalnej, kolonialnej, rasowej, nacjonalistycznej, religijnej, fallokratycznej, mizoginicznej, homofobicznej..., przypisując zło strukturom społecznym, instytucjom, zbiorowym profilom (osławiony „biały heteroseksualny Europejczyk”). Sztuki Ireneusza Iredeńskiego mówią coś przeciwnego: zło jest prawie zawsze indywidualne, ściślej – międzyludzkie. Dramatopisarz nie pozostawia złudzeń: granice indywidualnej przyzwoitości, w których nienaruszalność chcielibyśmy mimo wszystko wierzyć, zostaną wcześniej czy później (ale raczej wcześniej) przekroczone.

JUSTYNA

Nie musiałaś jeszcze raz mnie upokarzać. Nie zasłużyłam na to.

EWA (*odwracając się*)

Zasłużyłaś... Lubisz to... Czy jest dla ciebie coś słodsze niż zdeptanie?... [...]

(*Ofiara w bóstwo przemieniona*)

Ludzie są po to, aby ich wykorzystywać – seksualnie i/lub politycznie, dręczyć, zdradzać, budować na nich swoją władzę.

4.

„Ja chcę cię stworzyć, a nie wylansować...”. *Kreacja* z 1984 roku, jedna z ostatnich sztuk Iredyńskiego, jest wyjątkowo bogata w literackie odniesienia. Przenika się w niej kilka matryc symbolicznych, zmodyfikowanych z właściwą pisarzowi ironią: motyw faustowski – pakt zawarty przez artystę z tajemniczym dobroczyńcą, topos człowieka jako marionetki w rękach Stwórcy, mit Pigmaliona (wyjątkowo szyderczo ucieleśniony), motyw „książek zbójeckich” (w tym wypadku są to *Zbrodnia i kara*, Biblia i *Pod wulkanem*), a nawet konstrukcje typowo baśniowe: pojawienie się nieoczekiwanego gościa, który niczym dobra wróżka otacza troską niedzielnego artystę – kopcieszka, czy zębna chęć żony. A przy tym wszystkim, niejako przy okazji, w kolejnych odsłonach opowiedziane zostały perypetie sztuki nowoczesnej od akademizmu po akcjonizm, co więcej, ukazana została nowa kondycja artysty bez właściwości, który na „rynku sztuki” przechodzi w ręce kuratorów i krytyków i staje się wykreowanym medialnie idolem bez twarzy. W tym napisanym przed trzydziestu laty dramacie można odczytać zapowiedź niepokoju, który niedawno znalazł wyraz w powieści *Mapa i terytorium* Michela Houellebecq.

Iredyński doskonale zdawał sobie sprawę, że pisarz to jest rola do odegrania nie tylko w porządku literackim, ale i w życiu publicznym. Dziś Dorota Masłowska czy Michał Witkowski bardzo świadomie inscenizują swój wizerunek medialny, ale rzecz nie tyle w wizerunku, ile w odmiennym od tradycji literackiej funkcjonowaniu pisarza w „społeczeństwie spektaklu”. Iredyński jako jeden z pierwszych miał świadomość zmian, jakie zachodzą wskutek oddziaływania kultury masowej. W rozmowie z Krystyną Nastulaną z 1975 roku mówił: „Miejsce wieszczów zajęły środki rozpowszechniania informacji”²⁷. Można przypuszczać, że zarówno swoim stylem pisarstwa, jak i stylem zachowań pragnął na nowo zdefiniować kondycję pisarza. Tak, by zejść z koturnu, a zarazem nie zatracić się w „małej stabilizacji” i nie porzucić misji artysty, którą rozumiał jako powinność obserwacji świata. Nie chciał być „autorytetem moralnym” czy „sumieniem narodu”. Wolał określać się jako pisarz zawodowiec, chociaż nigdy nie był związany etatowo z jakąś redakcją czy instytucją, zachowując pełną

27. *Każdy z nas jest trochę wieszczkiem*. „Polityka” 1975, nr 13.

niezależność. Utrzymywał się wyłącznie z pracy literackiej na różnych polach; obok prozy, wielu sztuk teatralnych i bardzo wielu słuchowisk radiowych miał w dorobku scenariusze filmowe i telewizyjne (jak *Sam pośród miasta* ze Zbigniewem Cybulskim czy *Przejšcie podziemne* Krzysztofa Kieřłowskiego), wiersze, a także piosenki. Szybko zaczął odnosić sukcesy za granicą, głównie w niemieckim obszarze językowym – prapremiery sztuk *Żegnaj, Judaszu* (w roku 1968) oraz *Trzecia pierś* (w 1973) w Zurychu uprzedziły krajowe wystawienia.

Iredyński z trudem wpisywał się w tradycyjny model życia literackiego. Tadeusz Byrski tak zapamiętał przebieg jednego z wieczorów autorskich, w warszawskim Klubie Księgarza:

Wieczór rozpoczął się o godz. 19.15 sakramentalną formułą prowadzącego, że oto będziemy mogli usłyszeć wiele ciekawych rzeczy od znanego, utalentowanego pisarza. Iredyński był uśmiechnięty, miał figliki w oczach. Pomilczał chwilę i spytał, czy może mówić, siedząc, i czy pozwolimy mu zapalić papierosa. Namysłał się jeszcze chwilę, wreszcie zaczął powoli, niezbyt składnie tłumaczyć, że po tej wojnie, po obozach śmierci, po powstaniu, po straszliwych epizodach, które ludzi przeżyli, cóż pozostaje pisarzowi? Czy można mieć odwagę pisać? Czy można mieć tyle tupetu, żeby cokolwiek mówić na ten temat? Zatrzymał się chwilę i wreszcie powiedział cichym, grzecznym głosem – a może by państwo coś tu mieli do powiedzenia? (Właśnie upłynęła trzecia minuta). Prowadzący miał twarz spoconą, a jeden z emerytów, którego już tam znałem z widzenia, zaczął podniesionym głosem: „Proszę pana, czy pan z nas kpi? My tu jesteśmy przyzwyczajeni do czegoś innego, trzeba coś powiedzieć o sobie, skąd pan jest, jaki był pana dom, jak pan pisze swoje utwory?”. Iredyński usiłował coś wtrącić, starszy pan się zaperzał: „a jeśli chodzi o te pana *Jaselka*, co to tu zapowiadali, to muszę panu powiedzieć, że nam się taka twórczość nie podoba, my tego nie akceptujemy”. Iredyński usiłował przerwać: „Zaraz, chwileczkę, co to znaczy my, bo jeśli chodzi o *Jaselka*, to chciałem panu powiedzieć...”. Wreszcie Iredyński zdołał wtrącić (bo jeszcze parę pań bardzo się rozgwarżyło): „Czy pan uważnie słuchał tego tekstu, bo tam jest jedno zdanie,

które kardynał Wojtyła...”. Tu się już zaczął tumult. „Niech pan nie tyka kardynała Wojtyły, coś pan sobie za dużo pozwala!” Prowadzący błagał o spokój, emeryci podniecali się wzajemnie, wreszcie kiedy autor skorzystał z „luftpauzy” i zdołał powiedzieć: „Czy pan pamięta takie zdanie: »Dzieciątko słowem odmieniło świat« – to zdanie kardynałowi Wojtyle bardzo się podobało. Więc dlaczego tak się państwo na mnie gniewacie?”

Staruszkowie jakoś przycichli z niesmakiem, prowadzący był bliski płaczu, właśnie minęła 8. minuta. Wreszcie powiedział: „Chyba będę wyrazicielem myśli tu wszystkich, żeby na tym skończyć – nasz gość dzisiaj jest trochę niedysponowany”. I dał hasło do oklasków, ale emeryci nie bili brawa²⁸.

Byrski odtwarzał dramatyczny przebieg tego być może najkrótszego wieczoru autorskiego z pamięci, po latach, i jeżeli nawet nie przytoczył wypowiedzi słowo w słowo, to jako człowiek teatru z pewnością oddał wiernie dramaturgię zdarzenia. Pytanie, w jakim stopniu opisany konflikt wynikał z odstępstwa pisarza od tradycyjnej konwencji spotkania z czytelnikami, a w jakim mógł stanowić pogłos prasowej nagonki na Iredyńskiego w latach sześćdziesiątych²⁹.

5.

Jak dziś czytać Iredyńskiego? Historycznie, jako dramaturgię minionej epoki, czy ponadczasowo, jako modelowe, laboratoryjne sytuacje? Zwykle w podobnych przypadkach eksponuje się uniwersalny wymiar dzieła, jego nieprzemijające wartości, jego ponadczasowe przesłanie. O dramatopisarstwie Iredyńskiego z pewnością można to wszystko powtórzyć. Warto jednak przeczytać te sztuki również historycznie, jako świadectwo czasu. Czytajmy także po to, aby się dowiedzieć czegoś o przeszłości, o rodowodzie; jeżeli nie będziemy wracać do literatury teatralnej z czasów PRL-u, to o tych latach świadczyć będą jedynie czarno-białe seriale telewizyjne *Stawka większa niż życie* oraz *Cztery pancerni i pies*.

Debiut sceniczny Iredyńskiego został poprzedzony mocnym wejściem na scenę Sławomira

28. T. Byrski: *Sztuka rozmowy*. „Więź” 1978, nr 6.

29. Por. J. Siedlecka: *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*.

Warszawa: Prószyński i S-ka 2005, s. 377–408.

Mrożka – *Policją* (czerwiec 1958) – oraz prapremierą Różewiczowskiej *Kartoteki* (marzec 1960). Wystawione na sopockiej scenie Teatru Wybrzeże *Męczeństwo z przymiarką* było debiutem nie tylko w cieniu głośnych premier, ale przede wszystkim pod ogromnym ciśnieniem bardziej doświadczonych przez wojnę generacji. Dwudziestoletni autor, „którego biografia nie wykracza poza dzień dzisiejszy” (jak wytknął jeden z recenzentów), pokazuje bohaterów dużo starszych metrykalnie, ale nade wszystko obciążonych przeżyciami i czynami z czasu okupacji – jakby chciał dowieść kreacyjnej mocy literatury, nie odwołując się do własnych doświadczeń. Osadza kameralny dramat w dyskretnie ukazanych realiach czasu: ich czworo w różnych konfiguracjach dialoguje w jednym pokoju. W recenzjach dość zgodnie podkreślano udane dialogi i wytkano niedostatki dramaturgiczne. Edward Csató zawyrokował: „Sztuka Iredeńskiego jest słaba, ale z autora może wyrosnąć dramaturg”³⁰. Sam Iredeński uznał *Męczeństwo z przymiarką* za wprawkę dramaturgiczną i nie zdecydował się go pomieścić w żadnym autorskim wyborze swych teatraliów. Wydobyte na jaw tej skazanej na zapomnienie sztuki podyktowane jest nie tylko filologiczną skrupulatnością z myślą o monografistach pisarza, historykach literatury i historykach teatru, ale bierze się z przeświadczenia, że czytane dzisiaj *Męczeństwo z przymiarką* ma niemałe walory poznawcze, zapisał się bowiem w tym utworze duch czasu. Niedostatek akcji, jałowość rozmów, które do niczego nie prowadzą, stanowią w istocie o problematyce tego dramatu. Na jedynie pozorowanej aktywności zasadza się egzystencja pozorna. „Chciałbym wyjechać – Ale i tak nie wyjedziemy. – Nie wyjedziemy”. Może tak właśnie objawia się powojenna depresja? Powtarzane co raz „jestem zmęczony” to stan zawieszenia przyszłości wskutek ciężenia przeszłości, osobliwie polska odmiana panujących wówczas w Europie egzystencjalistycznych nastrojów, „nasz mały egzystencjalizm” (już wkrótce, w 1962 roku, Tadeusz Różewicz ogłosi sztukę *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*).

Dramatem Iredeńskiego jeszcze silniej osadzonym w realiach PRL-u jest *Ołtarz wzniesiony sobie*, wystawiony w sezonie „Solidarności”, jesienią 1981 roku, w Teatrze Polskim w Warszawie. Rzecz ma

30. E. Csató: *Na przykładzie „Męczeństwa z przymiarką”*. „Teatr” 1961, nr 5.

charakter scenicznego rozrachunku z własną epoką, chociaż bohater sztuki, Piotr M., stanowi zaprzeczenie jakichkolwiek autobiograficznych rysów. Marzec '68, który w dramacie jest kluczowym epizodem, sam Iredeński spędził w więzieniu w Sztumie, gdzie odsiadywał wspomniany wcześniej trzyletni wyrok. *Oltarz* to niewątpliwie najbardziej (jawnie) polityczna ze sztuk Iredeńskiego, już nie „świat wymyślony”, „skrót bez obudowy historycznej”, lecz tym razem w równej mierze oskarżenie deprawującego systemu o stalinowskim rodowodzie, utrzymane w tonacji tragigroteski.

6.

„Jest pierwsza liga i jest druga, trzecia liga, jak w piłkarstwie. Jak wiadomo, w pierwszej lidze – mówię o sztukach – gra Mroźek, gram ja i Różewicz, ewentualnie” – nagrana dla radia śmiała (iście w stylu Gombrowicza) wypowiedź Iredeńskiego krąży dziś w internecie. Owszem, Ireneusz Iredeński mógłby być „tym trzecim”. Inaczej niż Różewicz, nie wadził się z konwencjami teatralnymi, nie wikłał w rozprawę z całym teatrem; inaczej niż Mroźek, nie ograniczał postaci scenicznych do „gadających głów”, oderwanych od sfery „cielesnego dołu”. Daleki od kostiumu historycznego, od romantycznych ech i narodowych mitologii, od poetyckiego stylizatorstwa (jakie, każdy na swój sposób, uprawiali Ernest Bryll czy Jarosław Marek Rymkiewicz), równie daleki od małego realizmu, nie wpisywał się swoim idiomem dramatopisarskim ani w teatr absurdu, ani w formację „szyderców”. Wypracował swój własny model teatru, to pewne. Z historycznoteatralnego punktu widzenia wygląda to jednak trochę skromniej. Sztuki Iredeńskiego przechodziły przez polskie sceny często gęsto na drugim planie. Naprawdę liczących się przedstawień nie zapisało się tak wiele i niewielu prestiżowych reżyserów je realizowało – poza Jerzym Jarockim, który zresztą, wystawiając *Męczeństwo z przymiarką*, sam był ledwie po debiucie reżyserskim, poza Konradem Swinarskim (*Żegnaj, Judaszu* z pamiętną kreacją Anną Polony) czy Zygmuntem Hübnerem (*Sama Słodycz* ze Stanisławą Celińską i Tadeuszem Łonnickim w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1973). Można jeszcze wymienić *Jaselka moderne* w reżyserii Jana Kulczyńskiego wystawione w 1971 roku przez Teatr Ludowy w Warszawie, z Wojciechem Siemionem w roli Strażnika i Edwardem

Dziwońskim w roli Heroda. Dużą popularnością cieszyła się teatralna adaptacja słuchowiska *Maria* w monodramatycznej interpretacji Zofii Kucówny, grana w jednym wieczorze z *Czystą miłością* z udziałem Daniela Olbrychskiego, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza (Teatr Mały – scena kameralna Teatru Narodowego w Warszawie, 1975). Szczególne miejsce w historii scenicznej dramatów Iredyńskiego zajmuje Jan Bratkowski, który reżyserował aż sześć jego utworów (*Męczeństwo z przymiarką*, 1961; *Sama Słodycz*, 1973; *Ołtarz wzniesiony sobie*, 1981; *Żegnaj, Judaszu*, 1982; *Terroryści*, 1982; *Kreacja*, 1985). Wystawiona w 2010 roku w Teatrze Narodowym *Kreacja* w reżyserii Bożeny Suchockiej zwróciła uwagę przemyślaną inwersją obsadą: Nikt (w tej roli Jerzy Radziwiłowicz) jest tu starzejącym się nieudacznikiem z minionej epoki, a Pan (Marcin Hycnar) ma rysy młodego, przebojowego menedżera nowych czasów.

7.

Ryzyko powrotu do sztuk teatralnych jest na ogół wyższe niż w przypadku innych form literackich. Liryka zawsze może liczyć na późnych wnuków, powieść pozostaje nadal najbardziej poczytnym gatunkiem i ma swoich wiernych amatorów, z dramatem największy jest ambaras. Czytelnicy o orientacji dramatopisarskiej stanowią bez wątpienia mniejszość literacką. Cała nadzieja w teatrze.

Oto paradoks dramatopisarstwa – z jednej strony sztuki starzeją się szybciej niż poezja czy proza, bo teatr zazwyczaj szybko traci nimi zainteresowanie i sięga po nowsze utwory, z drugiej strony – właśnie teatr dysponuje środkami przybliżania publiczności do dawniejszych tekstów, toteż o dzisiejsze ścieżki dostępu do dramaturgii scenicznej Iredyńskiego pytać by należało przede wszystkim reżyserów i aktorów.

8.

Obecny wybór obejmuje jedynie te sztuki teatralne Ireneusza Iredyńskiego, które zostały ogłoszone bądź miały premierę za życia autora. Klamrę stanowią debiut sceniczny, czyli *Męczeństwo z przymiarką*, i ostatnia rzecz, jaką Iredyński skierował do redakcji „Dialogu”, czyli *Seans*. Niestety, edycja nie mogła objąć wszystkich dramatów, toteż

wśród pominiętych znalazła się część tych, które sam Iredeński włączył do autorskiego kanonu w *Dziewięciu wieczorach teatralnych* (zatem *Sama Słodycz*, *Trzecia pierś*, *Głosy umarłych*), jak i tych, które wprawdzie zostały wystawione, ale nie doczekały się druku: *Ostatni odcinek drogi* (Teatr Śląski, 1962), *Zejsście do piekła* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1964), *Dobroczyńca* (Teatr Powszechny w Łodzi, 1971), *Narkomani* (Teatr Nowy w Warszawie, 1975). Do niniejszego tomu nie weszła też opublikowana i ciesząca się sporym powodzeniem teatralnym *Dacza* (dziesięć wystawień w latach 1979–1984 oraz realizacje radiowa i telewizyjna). Należy żałować, że nie starczyło również miejsca dla sztuk pozostawionych w maszynopisie, bez wątplenia wartych zainteresowania, jak chociażby *Misterium* czy *Teatr*. No i rzecz jasna, trzeba pamiętać o kilkudziesięciu słuchowiskach Iredeńskiego, które jako odrębny gatunek dramaturgiczny powinny jak najszybciej doczekać się osobnej edycji.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 156–191



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Bogusława Schaeffera dramatyzowanie teatru

Artur Grabowski

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.6

Wstęp do tomu:

Bogusław Schaeffer

Aktor. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN
Warszawa 2014

Bogusław Schaeffer, czyli kto? Przede wszystkim kompozytor, „urodzony kompozytor”, jak sam o sobie powiada; awangardowy i niezwykle pomysłowy, jak od początku określali go najznakomitsi znawcy nowej muzyki; uznany, bo zaliczany do światowej elity, grywany swego czasu na wszystkich kontynentach, i zarazem marginalizowany, tworzący w cieniu znacznie sprawniejszych rynkowo gwiazd, a w końcu niemal zapoznany; a może po prostu już niemodny, jak miniona wydaje się ambicja nowoczesności. Od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych Schaeffer, wówczas wykładowca kompozycji, redaktor w krakowskim Wydawnictwie Muzycznym i autor programów radiowych, był znany szerszej publiczności jako teoretyk i popularyzator muzyki najnowszej. W krótkim czasie napisał kilkanaście książek teoretycznych, historycznych, biograficznych i eseistycznych, nasyconych niespotykaną na owe czasy (w komunistycznej Polsce!) wiedzą o całym muzycznym świecie, a przy tym charakteryzujących się klarownością wyводу i elegancją stylu. Książki te do dzisiaj zdolne są zachwycić każdego, kto interesuje się szeroko pojętą estetyką. Żeby z nich skorzystać, nie trzeba znać się na muzyce, raczej na filozofii, literaturze i sztukach pięknych, dotyczą one bowiem po prostu „formy” jako takiej. Kompozytor, teoretyk i eseista nie przypadkiem więc staje się szybko znakomitym pedagogiem, przez studentów uznawanym za przewodnika i mistrza, ponieważ stara się być nie tylko nauczycielem rzemiosła, lecz także wychowawcą, kształtującym charaktery młodych twórców. I wreszcie – dramaturg; zrazu nieśmiało wychodzący z sali koncertowej jako twórca „teatru instrumentalnego”, potem goszczący w teatrach jako autor muzyki do spektakli (m.in. Józefa Szajny), następnie inicjator, wspólnie z Tadeuszem Kantorem, pierwszych polskich happeningów i wreszcie autor pierwszego *Scenariusza*, za chwilę drugiego,

Audiencki i *Kwartetu*, aż w końcu dramatów, które zaczynają być grywane najpierw za granicą, a w latach osiemdziesiątych zyskują niezwykłą, choć krótkotrwałą popularność w Polsce.

Fenomen teatralny Bogusława Schaeffera ma niewątpliwie współautorów. Są nimi Jan Peszek, bracia Andrzej i Mikołaj Grabowscy, później dołączający do nich Jan Frycz. Schaefferowski *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* dosłownie wcielił się w osobę Jana Peszka, który na kanwie tego tekstu stworzył setki niepowtarzalnych spektakli, bo zawsze, niczym improwizujący jazzowy wirtuoz, dodawał coś nowego od siebie. Z kolei *Kwartet dla czterech aktorów*, tekst zawierający to, czego nie zawiera, oczekuje bowiem, że aktorzy wniosą doń coś od siebie, wraca na deski sceniczne chyba co roku, nieodmiennie śmiejąc widzów kolejnych pokoleń; jest też najczęściej bodaj grywanym na świecie dramatem autora. Jego główny walor nie tkwi jednak w materiale językowym, lecz w otwartej formie, która znakomicie funkcjonuje jako partytura przedstawienia pod warunkiem, że znajdzie równie znakomitych instrumentalistów. Na scenie sprawdzały się jeszcze *Audiencki*, aczkolwiek dzisiaj zawarte w nich rozważania brzmieć mogą egzotycznie. Pozostałe dramaty, choć grywane tu i ówdzie, nie przyniosły autorowi aż takiej popularności, chociaż niektóre z nich podejmują, nie mniej udalnie, podobną tematykę – ulubiony przez Schaeffera świat teatru. I jakże tu aktor nie kochać ma takiego autora?

Tekstów dla teatru, tekstów dla aktorów, scenariuszy scenicznych, partytur dla instrumentalistów słowa itp. napisał Bogusław Schaeffer, jak deklaruje, ponad czterdzieści. Sam opublikował piętnaście z nich w formie dwutomowej książki, tom trzeci, zawierający kolejne szesnaście utworów, przygotował do druku, kilka pozostałych znamy w formie zredagowanych przez niego broszurek, reszta to wciąż maszynopisy. Część tekstów pozostaje jeszcze poza zasięgiem autora niniejszego opracowania, nawet mimo uprzedniej realizacji scenicznej niektórych z nich i osobistych kontaktów z dramatopisarzem. Nie udało się do nich dotrzeć samemu mistrzowi, którego niezwykle bogate archiwum, zgromadzone w krakowskim i salzburskim mieszkaniu, czeka na uporządkowanie. Spuścizna dramatopisarska autora pozostaje więc do odkrycia, opublikowania i opisanie. Niniejszy wybór to zaledwie

ułamek tego bogatego dzieła, ale za to jego najciekawsza, w mojej ocenie, éwiartka – esencja teatralnej inwencji pisarza.

Niniejszy wstêp chciałbym uczynić kluczem do hermetycznego świata myślenia dramatycznego Bogusława Schaeffera, kluczem bardziej do praktyki twórczej niż do samych utworów, których odczytywanie pozostawiam wytrwałym, ponieważ ich skomplikowany mechanizm wymaga od czytelnika niejakiej współpracy. Nie koncentrując się przeto na poszczególnych tekstach, pozwałam sobie wydobyć z nich syntetycznym spojrzeniem swoistą metodę pisania, z niej zaś spróbuję wyprowadzić konieczną metodologię obcowania z nimi w druku. Konieczną, bo przyjętą na użytek lektury tekstów nieprzeznaczonych pierwotnie do czytania, lecz bezpośrednio do scenicznej realizacji; tak przynajmniej deklaruje ich autor. Na scenie dramaty te często okazywały się wyjątkowo atrakcyjne, w czytaniu mogą okazać się trudne, a nawet rozczarowujące. Ich lektura wymaga bowiem od czytelnika pewnego przygotowania, polegającego nie tylko na rozpoznaniu (co oczywiste) najważniejszych elementów poetyki utworów literackich tworzonych przez artystę będącego przede wszystkim kompozytorem muzyki, lecz także na pozbyciu się (co niełatwe) niektórych oczekiwań, stawianych zazwyczaj dramatowi jako takiemu, oczekiwań, których ta twórczość zdecydowanie nie chce zaspokajać. Jednakże teksty teatralne autora *Scenariuszy* i *Audiencji* czytać należy, bo paradoksalnie, właśnie w scenicznej realizacji Schaefferowskich partytur uwadze widza umyka wiele z ich skomplikowanej budowy, a nawet przepadają istotne znaki możliwe do odnalezienia jedynie w zapisie, a wyznaczające niepowtarzalne konteksty interpretacyjne. Słowem: czytanie i oglądanie dramatów kompozytora ze Lwowa to dwa różne doświadczenia estetyczne.

Schaeffer jako dramatopisarz wydaje się tyleż oryginalny (jedyne w swoim rodzaju), co tradycyjnie konwencjonalny. Mam na myśli fakt, że w jego nietypowe partytury sceniczne wpisana jest „stereotypowa” idea teatralności, która służy za konieczne tło i punkt oparcia (oporu) dla dekonstrukcyjnych odkształceń na tejsze typowości dokonywanych. W rezultacie jego teksty dla teatru mogą wydawać się pozbawione wielu elementów tradycyjnie przypisywanych literackiemu gatunkowi dramatu, będąc w zamian bardziej kompozycją słowną i bardziej

scenariuszem działań, a więc i nad-literaturą i nad-teatrem. Zarazem jednak, mimo deklarowanej przez autora inwencyjności w konstruowaniu partytur teatralnych¹, ich literackie instrumentarium sprawia wrażenie jednorodnego i jednolitego systemu, zbioru dość łatwo rozpoznawalnych, bo powtarzających się chwytów. Postaram się zatem pokrótce scharakteryzować Schaefferowski sposób użycia języka, budowanie postaci, wskazać schematy konstrukcyjne oraz wyznaczyć pewne mechanizmy ich funkcjonowania zarówno w czytaniu, jak i potencjalnie w odbiorze teatralnym.

Rezygnując z interpretacji, nie rezygnuję wszakże z nawiązania do problematyki estetyczno-filozoficznej, którą te teksty może niezupełnie zawierają, ale z pewnością stwarzają lub prowokują. To bowiem co najciekawsze, w moim przekonaniu, w tej twórczości dramatopisarskiej, dotyczy szeroko rozumianej sztuki, jej materii i jej uwarunkowań, sztuki teatru zaś w szczególności. Kiedy sam autor sugeruje obcowanie z jego tekstem na sposób asemantyczny, skupiony na kompozycyjnych wzorach jedynie², pozostaje potraktować jego dzieło jako ślad lub symptom kontekstów, w których ono funkcjonuje. Dlatego dokonany przeze mnie wybór dziesięciu spośród blisko czterdziestu znanych mi sztuk eksponuje tę właśnie, pozornie autotematyczną, a w istocie filozoficzną problematykę. Zarazem są to bez wątpienia dramaty najbardziej atrakcyjne w dorobku pisarza, napisane językiem wciąż brzmiącym aktualnie, z postaciami na tyle nieaktualnie uniwersalnymi, że zachowującymi ponadczasową żywotność.

Korpus dramatów Bogusława Schaeffera daje się z grubsza podzielić na trzy grupy: grupa pierwsza, najważniejsza chyba, to dramaty dotyczące teatru w dwojakim sensie, zarazem podejmujące teatralną tematykę i dziejące się w środowisku teatralnym, które jednak w istocie należy odczytywać jako teatralną metaforę odnoszącą się do problematyki filozoficznej, głównie związanej z kwestią tożsamości. Należą do nich m.in. *Aktor, Kaczo, Demon teatru, Próby, Anons* oraz oczywiście *Scenariusze, Audycje i Kwartet dla czterech aktorów*. Grupa

1. „Zawsze uważałem, że w sztuce najważniejszy jest pomysł...”

(J. Zając: *Muzyka, teatr i filozofia* Bogusława Schaeffera. Salzburg: Collsch Edition 1992, s. 73).

2. „Przynosząc do teatru czystą, nieskażoną żadną tendencją aurę muzyczną, [...] oczyszczam teatr z obrzydliwego realizmu...” (tamże, s. 89).

druga to teksty opisujące co prawda jakiś świat przypominający realia społeczne, w którym występują postacie o cechach ludzi określonego stanu i charakteru, ale zarówno samą tę rzeczywistość, jak i działających w niej protagonistów sprowadza autor do schematycznie nakreślonej sytuacji quasi-społecznej i sfunkcjonalizowanych relacji niby-międzyludzkich, co każe potraktować je bardziej egzemplarycznie niż merytorycznie. Najciekawsze z nich to: *Far niente*, *Inalt*, *Glosa*, *Razem*, *Rondo*, *Odwet*, *Awans*, *Sen i nie*, *Żniwo*. Wreszcie grupa trzecia to dramaty, zwykle dłuższe i wielopostaciowe, które należałoby chyba odczytywać jako alegoryczne debaty ideowe; od debiutanckiego biograficznego *Weberna*, przez analizę europejskiej duchowości w *Mrokach*, *Zorzy czy Alles*, po rozbudowaną grę lingwistyczną, lustrującą narodowe stereotypy w *Multi*. Utwory z ostatniej grupy wydają się najmniej interesujące, konwencjonalne i raczej proste formalnie, pod względem oryginalności myśli rozczarowujące. Z kolei w utworach z grupy drugiej wysoki poziom abstrakcji oraz skrajne podporządkowanie postaci i okoliczności realizacji założonych układów formalnych, przy jednocześnie słabej (mimo pozorów błyskotliwości) inwencji językowej, powoduje, że wydają się one intelektualnie jałowe, a lekturowo, mimo kilku znakomitych wyjątków, po prostu nudne. Grupa pierwsza pozostaje zatem, w moim przekonaniu, najciekawsza i najbardziej reprezentatywna dla całego dzieła pisarskiego tego wszechstronnego artysty.

W prezentowanym tutaj, jakże ograniczonym, wyborze zdecydowałem się pomieścić przede wszystkim to, co estetycznie najciekawsze w dorobku autora, ale też to, co najbardziej skłania do refleksji, co wręcz prowokuje interpretację teoretyczną i filozoficzną, a może i zaskakująco polityczną. Oba *Scenariusze* są, bez wątpienia, flagowym dziełem dramatycznym autora. Są nie tylko najbardziej znane, ale i od razu (bo są to teksty najwcześniejsze) mieszczą w sobie niemal cały korpus zagadnień, które praktykujący swoje teorie pisarz rozwinię w kolejnych utworach. Wraz z *Audiencjami*, z których „drugą” uważam za najbardziej reprezentatywną dla całego cyklu, komponują się one zarazem w długi wykład poglądów estetycznych kompozytora i dramaturga, myśli zapisanych całkiem serio, jakby ich twórca zwracał się bezpośrednio do czytelnika. Warto więc wysłuchać na początek tego

autorskiego wprowadzenia. Pomijam niemniej głośny *Kwartet*, bo stanowi on, moim zdaniem, raczej znakomitą inspirację dla inwencji aktorów niż ciekawy tekst dla czytelników. Kolejna grupa tekstów to dramaty dramatyzujące sytuację teatralną, a więc zawierające samo sedno Schaefferowskiego myślenia „o życiu” zawsze przez pryzmat życia teatru. *Aktor*, *Kaczo* i *Demon teatru* to jednocześnie opowieść o niezbywalnej teatralności relacji międzyludzkich i demonstracja działania jej mechanizmu. Dramaty teoretyka sztuki i kompozytora dają się bowiem czytać i oglądać jako rodzaj procesu myślowego rozgrywającego się na oczach publiczności, także, a może nawet bardziej, tej przewracającej kartki książki. Do utworów metateatralnych zaliczam również *Tutam* i *Odwet*, które co prawda nie dzieją się w teatrze bezpośrednio, ale ich sposób funkcjonowania, mimo „fikcyjnie realistycznego” kostiumu, jest przecież czysto konwencjonalny, co powoduje, że odsłania się w nich mechanika teatralizowania świata, jakiej poddany jest, zdaniem dramaturga, człowiek ze swej istoty. Na koniec *Spacery po parku*, przykład ulubionej przez autora finezyjnej kompozycji (lub dekompozycji) kolażowej, i *Largo*, jedna z kilku sztuk o artyście, swoiste credo moralne i życiowe autora, jego sygnatura.

Szczegółowa analiza metateatralnej dramaturgii Schaeffera (którą tu zapowiadam i zarazem odkładam na inną okazję) powinna pokazać zarówno rozwój i stopniowe wzbogacanie się problematyki tej twórczości, jak i jej ewolucję formalną. Jedno z drugim wiąże się, jak sądzę, w bardzo konsekwentną całość. Mamy bowiem przed sobą utwory pisarza nie tylko wyjątkowo świadomego swojego warsztatu (co przecież zdarzało się niejednemu), ale jednocześnie obdarzonego rzadką umiejętnością czynienia z tej samowiedzy praktycznego użytku – biorąc ją sobie za materię kolejnych dramatów.

Język, dialog, mowa

Są uderzająco podobne w niemal wszystkich sztukach. Nasuwa to od razu podejrzenie, czy aby nie należałoby uznać, że mamy do czynienia raczej z quasi-narracją odautorską kryjącą się w pozornie różnorodnym tekście dialogicznym, z rozwijającym się monologiem ukrytym w tekście udającym zapis konwersacji. Potwierdzałyby to historia konsekwentnego rozwoju Schaefferowskiej formy dramatycznej,

a właściwie autorskiego docierania do niej, jaką obserwujemy, poczawszy od partytur koncertów rozpisanych nie na nuty, lecz na działania instrumentalistów, przez pierwsze scenariusze i audyencje, przez rozbudowane gry dialogiczne organizowane bezpośrednio na scenie, do dramatów rozgrywających się w jakichś (fakt, że schematycznych, ale jednak) okolicznościach „życiowych”.

Ów pozór wielopodmiotowości potwierdza dominujące odczucie, że rozmowa bohaterów na ogół nie przekształca się w rzeczywisty dialog, usiłują oni raczej wzajemnie się wykorzystać, przegadać jeden drugiego, używając mowy jako broni. Nie słuchają się, tylko podsłuchują wzajemnie, jakby słowa nie odnosiły się do otaczających ich okoliczności, lecz były im przez kogoś podrzucane z zewnątrz. Mówiący nie mają też sobie nic istotnego do powiedzenia. Oprócz typowych autotelizmów i przyłapań zawartość wielu wypowiedzi to uniwersalne prawdy o świecie, mędrkowanie albo pouczenia ze wstawkami wyjaśniającymi sens słów. Zazwyczaj są to banały, bywa że komiczne, ale nazbyt często trącą mentorskim dydaktyzmem. Wydaje się, jakby to nieobecny nadawca mówił przez postać do potencjalnego odbiorcy. Poza kilkoma wyjątkami, na ogół nie jest to więc błyskotliwa konwersacja salonowej komedii, raczej siermiężne dowcipkowanie farsy; ani zabawa w stylizację, ani gra sylogizmami, raczej rozpisane na dialog komentarze jednego podmiotu do tematów arbitralnie przezeń wprowadzanych w dialogi. W sztukach takich jak *Odwet* czy *Razem* tematy są stawiane wprost przez samych bohaterów, a ich omawianie jest wręcz motorem akcji.

Bywa, że autor jako Autor wtrąca się całkiem jawnie, bo na niego powołuje się jedna z postaci. Wówczas tekst przypisany postaciom nie służy im jako wypowiedź, lecz jako wypowiedziane na scenie didaskalia dla aktorów. Jeśli zatem aktor jako Aktor ma powiedzieć „tego nie ma w scenopisie” (*Próby*), to wiemy, że autor nie tyle napisał to jako kwestię dla postaci, ile raczej zanotował pewne działanie aktora w ramach postaci, którą ten gra – postaci Aktora, dającego do zrozumienia, że chce się od zadanej mu roli uwolnić. Przypomina to notację muzyczną, ale jakby odwróconą, świetnie sprawdzającą się w teatrze instrumentalnym – zapisuje się nie kompozycję do wykonania, lecz wykonanie w celu wygenerowania kompozycji. Ale jeżeli jedynym działaniem ma być mówienie, to żeby wywołać mówienie jako

działanie, trzeba aktorowi mimo wszystko dać „coś” do powiedzenia, czyli napisać mu tekst wypowiedzi uzasadniającej dramatycznie jego obecność na scenie, a tym samym uczynić z niego postać, choćby tylko postać Aktora. Wypowiedź taka brzmi więc sensownie, jej właściwym przeznaczeniem jednak jest jej formotwórcza funkcja w partyturze spektaklu. Tak funkcjonują całe dramaty: *Aktor, Kaczo, Próby* oraz *Scenariusze i Kwartet*.

Pozbawiony indywidualnego idiomu, jednorodny stylistycznie język dialogów odziera postać z ludzkiego wymiaru. Wypowiedź nie wyraża żadnej psychiki, raczej pewne stereotypowe postawy emocjonalne (agresję, niecierpliwość, konformizm, sentymentalizm itp.), dla których postać stanowi zaledwie miejsce ujęcia. Mówiący używa języka niemal obiektywnie, jakby chciał poinformować widza o tym, co ten ma wiedzieć i rozumieć. Chociaż z pozoru są to salonowo-urzędowe konwersacje, to jednak (inaczej niż w typowym dramacie mieszczańskim, w którym autor raczej nie pozwala postaci mówić wprost, aby umożliwić widzowi rozpoznanie sensu sytuacji, w jakiej toczy się rozmowa) za werbalną ekspresją nie kryje się tu żadna przygoda, żadne wydarzenie się w niej nie odciska. Postać (podmiot tekstu) zostaje na scenę przyniesiona przez aktora, ten zaś wychodzi na widok publiczny (stając się podmiotem mówienia), aby odegrać sytuację-znak; ma zatem dać się podejrzeć w działaniu, a nie uczestniczyć w zdarzeniu. Faktycznie działają tylko aktorzy, którzy żonglują rolami, postać traktując niemal przedmiotowo, motywowani nie tyle dramatyzacją jakiegoś świata, ile samą sytuacją występu i autorskim scenariuszem. Aktorzy traktują więc postać-typ jak muzyk traktuje instrument, który prezentuje jego i swoje własne możliwości. W rezultacie w miejsce kompozycji zrealizowanej w określonej instrumentacji otrzymujemy kompozycję samych instrumentów – faktura zastępuje strukturę. *Wczesne Scenariusze* oraz *Kwartet dla czterech aktorów* autor traktuje wręcz jak inspiracje do improwizacji, a jeszcze wcześniejsze *Fragmety* wypadaloby uznać za coś w rodzaju choreografii aktorskich z dodatkiem tekstu do wygłoszenia.

Pozorna jest przeto sama sytuacja kontaktu międzyludzkiego, w istocie bowiem dochodzi raczej do wzajemnego oddziaływania na siebie słów, które niejako zderzają się ze sobą. Dialog nie rozpada się wprawdzie, ale też nie nawiązuje się jako dialog, a jedynie jako wzajemnie

napędzające się wypowiedzi podmiotów skoncentrowanych na sobie, a właściwie „na swoim”. Ponieważ obie strony traktują się instrumentalnie, mówiący korzystają z siebie wzajemnie tylko po to, żeby się wygadać. Często więc wypowiedź interlokutora traktowana jest jako prowokacja, na którą trzeba zareagować werbalnie, choć może należałoby powiedzieć dosadniej: „odpyskować”. Wydaje się, że rozmówcy mówią nieustająco podniesionym głosem jak w amerykańskich kreskówkach lub sitcomach. Nie są to jednak pospolite kłótnie, partnerzy nie prowadzą dialogu w celu porozumienia się w jakiejś sprawie lub spierania się o coś, lecz używają mówienia między sobą dla wywołania w sobie (nie u partnera właśnie, bo chodzi tu raczej o samonapędzanie się) reakcji, która pozwala im zaistnieć – zawsze tylko w mowie. Tym sposobem status bytowy postaci jest niemal całkowicie uzależniony od czynności mówienia, a więc w praktyce od mówiącego performer. Ten sceniczny klinch instrumentów znajduje odbicie w realiach dramatu, które komponują się w abstrakcyjne kompozycje relacji międzyludzkich: w *Żniwie* hierarchicznie, w *Gdyby* symetrycznie, w *Odwecie* i w *Razem* przeciwstawnie. W rezultacie postać zostaje zredukowana do funkcji medium żywiołu mowy (gadulstwa), który to żywioł napędza zarazem wszystkie funkcje „życiowe” postaci w świecie przedstawionym. Postać jest więc sama z siebie pasywna, animuje ją dostarczyciel języka – autor. W skrajnych przypadkach ta mechanika dialogu przekształca się w rymowanekę uzasadnioną jedynie efektem performatywno-akustycznym, który z kolei prowadzi do przekształcenia spektaklu dramatycznego w popis estradowy.

Bierność tę przełamać może (i stara się) również aktor – realny człowiek zniewolony niejako postacią fikcyjną. Aktor jako nieodzowny partner autora, choć potencjalnie samodzielny, w praktyce przymuszony jest do tego współdziałania, bo jego jedynym sposobem bycia jest funkcjonowanie jako postać. Między niewolą fikcji a nieistnieniem autentyku wybór jest absolutny, jeżeli zdarzy się chwila wolności to na krótko, pod warunkiem „wyjścia” z przedstawienia, który to gest ma przecież sens jedynie w trakcie spektaklu. Porzuciwszy postać, aktorzy nie stają się jednak sobą, stają się automatycznie postacią Aktora w tym to przedstawieniu. Wiedzą o tym, wiedzą więc również, że wszelkie ich „autentyczne” mówienie do siebie nawzajem pozostaje i tak powtarzaniem kwestii zadanych im przez autora. Jedynym sposobem

wypowiedzenia czegoś „naprawdę” będzie zatem zwrot do publiczności, co autor często im sugeruje, wiedząc z kolei, że i tak nie uwolnią się przecież od jego tekstu. *Scenariusz dla aktora* i *Audience* w całości są, mniej lub bardziej jawnym, dialogiem z widzem, w *Próbach* mamy coś w rodzaju plebiscytu publiczności, głosującej za określonym dalszym ciągiem przedstawienia. Dlatego dialogi wypowiedane są jakby na użytek publiczności, trochę bokiem do partnera, obliczone na efekt, jaki ma wywołać wypowiedź, a nawet same użyte w niej słowa. Niektóre wypowiedzi brzmią więc jak estradowe bon moty z tandetnego teatrzyku, chociaż bliżej im może do współczesnych oper mydlanych, w których do bólu przeciętni ludzie gadają byle co na przypadkowe tematy, próbując być przy tym dowcipnymi. Domorośli filozofowie komentują świat przy obiedzie lub przy kawie, w kolejce, w autobusie, w biurze, najczęściej narzekają, sprzecząc się albo wypowiadają ogólnikowe sądy. Dialog to więc quasi-naturalny, raczej takie sobie paplanie. Bardzo polskie?

Przy całej intencjonalnej uniwersalności i manifestowanej multikulturowości wyczuwa się w tych rozmowach nader lokalną mentalność, typowe wady charakteru „Polaczka”, skażonego na dodatek komunistycznym stylem codziennego życia z jego biurokracją, drobną korupcją, ogólną wzajemną nieżyczliwością i nieszczerością gestów, przenoszeniem prywatnych żali i frustracji na abstrakcyjnie pojętą władzę urzędników, którzy oczywiście sami niewolni są od ulegania najniższym instynktom. To zaś przypomina typową postać polskiej satyry społecznej z popularnych skeczy i monologów kabaretowych, postać Człowieka z Prowincji, czyli agresywnie przestraszonego prostaczka, z jego mieszaniną wulgaryzmów i parodii języka szkolnej edukacji, który się ośmiesza, mimowolnie ujawniając swoją głupotę, nieokrzesanie towarzyskie i prymitywizm moralny.

Trzeba przyznać, że jest to dialog bardzo atrakcyjny dla improwizacji aktorskich, ale też skłaniający do wygłupów, i to właśnie w nich śmieją się zazwyczaj widzowie spektakli realizowanych na podstawie tekstów Schaeffera. Ten typ aktorstwa niewtapiającego się w postać, ten zdystansowany sposób gry eksponujący „famielność” aktora kosztem „obcości” postaci wydaje się wręcz warunkiem fortunności zaplanowanego performansu – już nie dramatu na scenie, lecz bezpośredniego spotkania wykonawców z publicznością. Teatr to zatem

zaaranżowany „ku uciesze gawiedzi”, i z teje tradycji – rzymskiej i średniowiecznej – wywiedziony. Ów kuglarski aspekt potencjalnego widowiska odsłania plebejskie korzenie, formalnie przecież jawnie literackiej, tradycji *commedia dell'arte*, którą daje się odczytać również jako ludową parodię teatru dworskiego, czyli oficjalnej manieri obyczajowej. Oto bowiem ostentacyjnie sztuczna (kulturalna) postać, zawsze o rysach heroikomicznych, zostaje poddana krytycznej deformacji w zdystansowanym wobec niej sposobie gry aktora, manifestującego w ten sposób swoją osobistą empatię wobec wolnego jakoby od urzędowego udawania widza i równy mu status społeczny. Tak zadzierzgnięta więź aktora z widzem pozwala temu drugiemu na zdystansowanie się od kultury wysokiej i karnawałowe uwolnienie się od presji związanej z jej wymaganiami. Na dodatek postać włoskiej komedii wiedzie podwójny żywot – udaje przecież samą siebie za pomocą kabotyńskiej autokreacji. To właśnie obnażanie tej gry w auto-referencyjnych zachowaniach aktora jest źródłem komizmu i zarazem pozwala widzowi cieszyć się przekonaniem o własnej autentyczności.

Postacie zawsze ustawiane są wyjąciowo w kontraście do siebie i to na każdym poziomie, pod każdym względem, strukturalnie (biernie) lub hierarchicznie (performatywnie); bez tej relacji samodzielnie nie istnieją, a ich działania polegają właściwie na ciągłym ustanawianiu aktualnego modelu wzajemnej dominacji i podległości. Agresja bynajmniej nie wyzwala w bohaterach cech im swoistych, a przeciwnie, łączy ich ze sobą aż do utraty samodzielności, a w końcu przekształca w jednolicie brzmiającą orkiestrę zlewających się głosów, aktorom zaś oferuje w zamian motywację działań scenicznych, której nie znajdują w dramacie postaci. Ten ich ścisły związek ujawnia właśnie wspólnota języka, który wiąże i zniewala, bo uzależnia od siebie, narzuca na nich siatkę językowej unifikacji; mówiący nie wypowiada „się”, lecz poddaje „się” wypowiedzi mechanicznie. Różnice językowe w zasadzie nie występują, okazjonalnie tylko pojawiają się jakieś typowe zwroty, ale nie tyle w celu zbudowania charakterystyki postaci, co ze względu na potencjalną atrakcyjność ich samych. Mówiący wydaje się niewolnikami ponadindywidualnych stylów mówienia. Wrażenie istnienia językowej masy wzmaga fakt, że jedyną dystynkcję językową między nimi stanowi kontrast stylu wysokiego i niskiego, przy czym ten pierwszy zdradza cechy mowy codziennej małomiasteczkowych

urzędników, drugi zaś jest zdegradowaną do niegramotności i wulgaryzmów mową człowieka ze wsi. Jeśli pojawia się postać artysty, jak w *Poranku*, lub człowieka uduchowionego, jak w *Mrokach*, to jego język nabiera subtelności, jest gramatycznie poprawny, a jego słownik odwołuje się do humanistycznego wykształcenia rodem z klasycznego gimnazjum. Tym samym ktoś taki zawsze będzie „człowiekiem z zewnątrz”, trochę staroświeckim (przedwojennym) i niezupełnie polskim (typ galicko-galicyjski) indywiduum. Panem Bogusławem, profesorem konserwatorium?

Swobodne skojarzenia tematyczne, śledzenie homonimów i synonimów, rymowanki itp. rozrastają się czasem w dłuższe tematy, ale to jeszcze bardziej alienuje takie partie dialogu, a tym samym podmiotem tych wypowiedzi staje się sam język (świadomość językowa autora), który zdaje się samodzielnie przemawiać przez usta postaci we własnym interesie; język w zasadzie komponuje się sam z siebie, tka jednolitą teksturę z dialogicznie oddzielonych wypowiedzi albo tworzy warstwę improwizacji naddaną nad dialogicznym sensem tychże wypowiedzi. Do pewnego stopnia rozmowy w tych dramatach to, jak zauważyła Marta Karasińska³, symulakra dialogów, ponieważ wypowiedzi w istocie nie dialogują ze sobą, a jedynie mniej lub bardziej ze sobą się zderzają⁴. Tym bardziej zatem wolno nam uznać je za wydarzenia same w sobie⁵, nie zaś za odniesienie do wydarzeń przez nie opisywanych. Mówiący najczęściej tylko „podejmują tematy”, chociaż szczątkowa forma fabuły, generującej dialog-spotkanie, też się zdarza. Karasińska twierdzi wręcz, że to niby-dramaty⁶, bo wydarzenia nie wydarzają się w nich popychane przyczynowo-skutkowym działaniem się, lecz są jakby animowane każde z osobna przez mówienie i na użytek mówienia. Cały dramat zamyka się więc najczęściej w jednej długiej rozmowie, sztucznie niejako podzielonej na kawałki tematyczne. Dzięki ostentacyjnej „życiowości” tematów nie jest to jednak rozmowa pozbawiona zupełnie osadzenia w pewnej, choćby bardzo schematycznej fikcji prawdopodobieństwa i w niej też ma swoją motywację. Ów wąty mimetyzm nie ma być wszakże celem, a zaledwie mimowolnym rezultatem mówienia. Szybko jednak dostrzegamy, że to prawdopodobieństwo rodem z literackiej

3. M. Karasińska:
*Bogusława Schaeffera
filozofia nowego teatru.*
Poznań: Wydawnictwo
Naukowe UAM 2002,
s. 112.

4. Tamże, s. 122.

5. Tamże, s. 124.

6. Tamże, s. 134.

konwencji (np. komedii mieszczańskiej w *Dennych*, rodzinnego horroru w *Sen i nie*) lub stereotypowego powszechnego mniemania (np. o życiu urzędasów w *Żniwie*, w *Toaście*, w *Far niente*; funkcjonowania szkoły w *Anonsie* lub w *Gdyby*).

Spod teatru, który ucieka od rzeczywistości, wзира literatura, która sprowadza się na deski sceny, wciela się w aktorów, wydobywa się z języka i staje w przytomności świadków. Dramat więc w jakimś sensie przewycięża teatr, ten zaś stara się go zignorować, pokonując jego własną skłonność do alienacji i inercji, czyli dla jego dobra.

Postać – aktor – autor – osoba

W tym świecie zamkniętym w teatrze to byty od siebie wzajemnie zależne, ale dlatego właśnie odrębne. Aktor może więc raz po raz opuszczać postać, a postać może dystansować się od aktora, choć prawdę mówiąc, tylko na mocy decyzji autora przypisanych jej słów. W praktyce bowiem gra toczy się między władającym postacią Autorem-Panem, a próbującym wybić się na niepodległość Aktorem-Sługą, przy czym niejednokrotnie to autor pisze kwestie wypowiedane przez aktora niby prywatnie, w praktyce czyniąc z niego postać w kostiumie „aktora”. Chociaż realny człowiek-aktor może improwizować, ingerując w przebieg performansu niejako od siebie, to najczęściej prezentowane na scenie gesty odrzucenia maski postaci fikcyjnej są same działaniem nie mniej fikcyjnym, bo wpisanym w scenariusz autorski.

Z dramatów tych daje się przeto wyczytać swoista antropologia, w której człowiek rozumiany jest jako istota z zasady nieautentyczna, z definicji bowiem niezdolna do stawiania sobie celów i wyboru życiowej drogi, pozbawiona więc nie tylko podmiotowości, lecz także autonomii i możliwości autokreacji. Dlatego nie ma tu konfliktów, nie może ich być tam, gdzie ludzie są marionetkami, są za to starcia, ponieważ wzajemną wrogość bliźnich zakłada się z góry. Wzajemne uzależnienie i unifikacja ludzi powoduje, że człowiek od człowieka chce się jakoś oddzielić; desperacką autotomię zdobywa się za pomocą agresji skierowanej na bliźniego. Jej uzyskanie możliwe jest jedynie przez odpodobnienie, czyli odparcie innego. Aby prawdę tę unaocznic, autor od początku ustawia sytuację jako ring, pole rywalizacji, rozgrywkę; jedyną stawką jest w niej momentalna przewaga (*Odwet*,

Inalt). Świat, w którym dochodzi do wymiany ciosów, staje się czymś w rodzaju hermetycznej korporacji ściśle powiązanych ze sobą jednostek, w której wartości są sztucznie wykreowane, a prawdziwe są tylko instynkty. Bohaterowie nie mają realnych potrzeb ani pragnień, działają biernie jako tryby napędzającego ich systemu. W *Gdyby* rywalizują ze sobą szkoły filozoficzne, w *Rondzie* toczy się psychomachia redaktorek kobiecego pisma.

Każda sztuka zaczyna się albo od sztucznego ustawienia, albo z zaskoczenia wprowadza odbiorcę *in medias res*. Autor zaczyna obserwować bohaterów w działaniach, które oni prowadzą od dawna i zapewne nie skończą się jakąkolwiek konkluzją, po prostu sztukę rozwiąże sam spektakl albo zamknie się zaprojektowany cykl wydarzeń. Częstym zabiegiem kompozycyjnym jest gwałtowna wolta wyrażona nagłą utratą panowania postaci nad sobą. Początkowy ład dysputy ulega rozpadowi, następuje katastrofa spowodowana wyzwoleniem się mocy psychicznych niszczących porządek dobrych manier. Ludzie nagle zmieniają oblicze, porzucają formy towarzyskie, żeby dać upust tkwiącej w nich brutalności (*Awans*, *Sen i nie*, *Inalt*). Nie jest to jednak schemat motywacji ukrytej pod pozorami salonowej zabawy (jak u Witkacego), lecz nieoczekiwane dla niego samego załamanie się psychiki bohatera, który nie jest w stanie dłużej udawać człowieka kulturalnego. Skutkiem takiego wydarzenia w świecie przedstawionym będzie kontrastowa zmiana nastroju na poziomie performansu, aż chciałoby się powiedzieć: pomysł typowy dla poetyki nowoczesnej muzyki, która woli operować „polami dźwiękowymi”, jak naucza sam Schaeffer, niż linią melodyczną. Wolta taka może dotyczyć również tematu. Na przykład w biznesowo-politycznym świecie *Żniwa* na początku panuje ideologia ascezy, po czym nagle, mocą nieumotywowanej decyzji Szefa zmienia się na ideologię libertyńską i wszystko powtórza się „na odwrót”, na podobieństwo reprzyzy w zmienionej tonacji.

Miejsce zdarzeń określa typ stosunków międzyludzkich: biuro to klientyzm, restauracja to usługi, szkoła to kontrola i hierarchia. Z takich mikrosystemów składa się społeczeństwo. Bohaterem negatywnym nie jest jednak brutal i cham, ulubiony charakter autora, lecz konformista, osobnik nijaki a zarozumiały. W dramatach o teatrze kimś takim jest najczęściej Reżyser, prezentowany jak alter autor, uzurpujący sobie władzę nad Aktorami, którzy przecież powinni służyć Autorowi jako

instrumenty w jego kompozycji – dramatyzacji instrumentalistów (*Kwartet, Denni, Próby*). W przeciwieństwie do szczerego „autora” dramatu, „reżyser” spektaklu jest cynicznym manipulatorem. W tej sytuacji „aktorowi” rozdartemu zawsze między „rolą” a „osobą” pozostaje służyć dwóm panom, ale za to jego dramat okaże się najbardziej spektakularny – dla widza, który przypatruje się tej totalnej wojnie z bezpiecznego dystansu. Tak jakby jego to nie dotyczyło? To właśnie ta zarezerwowana dla publiczności komfortowa moralnie hipokryzja powoduje, że pozornie krytyczne społecznie dramaty Schaeffera w praktyce podlizują się niskim instynktom odbiorcy; kierując atak w stronę anonimowych „innych”, autor mimowolnie stwarza sytuację podobną do tej, kiedy w naszych powszechnych narzekaniach używamy sformułowań typu: „ludzie to są...”. Widz może więc swobodnie rozkoszować się swoją rolą inteligentnego i (nie)moralnego arbitra, który wszelkie łajdactwo kładzie na karb głupoty lub nieokrzesania. Jeżeli instytucje cywilizowanego społeczeństwa postrzegamy wyłącznie jako opresyjne systemy, to nic dziwnego, że jedynym wyjściem wydaje się ucieczka od świata etycznych motywacji w uniwersum nieuwarunkowanych żadną „życiową” realnością konwencji estetycznych.

Realnym władcą w tym świecie nie jest jednak wcale autor (zwykle nieobecny), lecz tekst (zawsze obecny), czyli partytura dynamiki zmienionych relacji między mówiącymi wpisana w kompozycję wypowiedzi. Dialogi, choć wiążą ze sobą podmioty wzajemnie uwarunkowane, faktycznie należą do zewnętrznego wobec nich mechanizmu, co sugeruje istnienie nadrzędnej, trwalszej rzeczywistości. Transcendencji? Być może jest to jedynie sama gra językowa i jej reguły, ale wówczas i ona staje się Kosmosem, chociaż zawsze będzie to kosmos stosunków społecznych (kościół międzyludzki?), aktualnie trwałych, nigdzie jednak niemających oparcia, chyba że w naturze ludzkiej. W większych dramatach (*Mroki, Zorza, Alles, Webern*) tym Kosmosem będzie konstelacja idei, a mówiący staną się ich wcieleniami. Zanikowi osobowości towarzyszy dominacja ideologii, którym podporządkowują się wyrażeni ludzie. Więc może nie „autorytarna transcendencja”, lecz „totalitarna immanencja” rządzi... Rządzi się między ludźmi? Nad niesamodzielną postacią, instrumentalnym aktorem i zdystansowanym widzem władzę dzierży autor, nie wykorzystuje on jednak swojej pozycji suwerena do zaproponowania jakiegś oryginalnej konwencji,

lecz ogranicza się do manipulowania zastanymi narzędziami, pasywnie korzystając z nich na korzyść dla niego rozkładzie ról – teatralnych i społecznych. Dramatopisarz świadomie nie chce wykreować niczego wyjątkowego, chce raczej urządzać sytuację spektaklu, którym w praktyce zawiadują immanentne zasady gry w teatralizację. Wierność tym zasadom i panowanie nad nimi umożliwiają fortunną realizację aktualnego przedstawienia, bo faktycznie obowiązują one zawsze i wszędzie – w społeczeństwie poddanym równie spetryfikowanym modelom zachowań jak graniu w konwencjonalnym teatrze.

Ponieważ tożsamość polega jedynie na utwierdzeniu swojej pozycji w systemie i roli w grze, które pospołu przejawiają się w mowie-dialektu, to o byciu decyduje skuteczność w mówieniu. Nigdy nie jest to jednak mówienie swojego i od siebie, zawsze odpowiadanie, stąd poczucie uzależnienia i wynikająca z tego ciągła walka. „Gra wypiera egzystencję”, pisze Karasińska⁷, bo egzystencja, dodajmy, nigdy nie dociera do poziomu realnych uwarunkowań. Ścierają się ze sobą nie osoby, lecz konceptualne figury socjoteatru. Czyżby więc już jednak kondycja ponowoczesna jako totalna ironia? Ale tylko z pozoru zimna, bo faktycznie motywowana frustracją spowodowaną koniecznością wypełnienia wewnętrznej pustki, czego dowodzi naocznie ciąg metamorfoz, jakie przechodzi na prokrustowym łożu sceny postać Aktora w *Aktorze*. Patrząc na Showmana, protagonistę sztuki *Kaczo*, stajemy się świadkami cierpienia osobnika niezdolnego do udźwignięcia swojego *show*, czyli po prostu losu. Również instrumentalizujący aktora *Scenariusz* i wykorzystujące go w roli medium *Audience* dają się odczytać jako nieustające wadzenie się bohaterskiego Aktora z demiurgicznym Autorem. Wersją „fabularną” tych zmagania będą dramaty, w których występuje faustyczny Mefisto (*Awans*) i jego wcielenia w postaciach Mentora (*Sen i nie*) czy Mistrza (*Seans*). Podobnie w biurach (*Żniwo*) czy szkolnych (*Anons*) mikrokosmosach ludzie naśladują silniejszych, zamieniają się miejscami lub dostosowują się do okoliczności. Codziennosc opresyjnych systemów wymusza aktorski konformizm i jedynie obiecuje aktorskie spełnienie. Przeżywający intymną tragedię Aktor (jak u Cypriana Norwida), toczący desperacko karykaturalne potyczki o swoje samostanowienie, obrazuje więc być może kondycję zdegradowanego totalitaryzmem (w skali mikro) człowieczeństwa.

7. M. Karasińska,
dz. cyt., s. 160.

I nie jest to bynajmniej „człowiek” w cudzysłowie, to ktoś znany nam z sąsiedztwa. Odczytane jako parable, hermetyczne z pozoru sztuki autora *Demonia teatru*, stają się nagle nader współczesne, przynoszą alegoryczny portret bohatera naszych czasów... Nie mogąc być z siebie, człowiek jest skądś (obcy w swoim otoczeniu) albo nikąd (zamieszkujący nicność), zawsze niezadomowiony. Będąc z gruntu nikim, skazany jest na aktorstwo; przekonany, że pośród bliźnich można zaistnieć tylko w określonej roli, mimowolnie czyni z siebie aktora, a tym samym uniemożliwia sobie autentyczną egzystencję, co też uświadamia sobie boleśnie. W teatrze „człowieka” reprezentuje aktor, który raz po raz desperacko zrywa z siebie kostium i maskę postaci, wciąż jednak pozostaje na scenie. Czym teraz uzasadni swoją tu obecność? Toteż aktor, nie chcąc grać postaci, panicznie stara się nie zostać nagim nikim na oczach gawiedzi. Stąd nawiedzająca go skłonność do wygłupów, stąd próby manipulowania wizerunkiem postaci, która skądinąd, jako twór schematyczny, łatwo poddaje się takim zabiegom. Spod uchylonej maski widzowie lepiej dostrzegają osobę aktora, a zarazem uczestniczą w jego osobistym dramacie zmagania się z wieczną nieautentycznością. Dzieli się na tych, którzy empatycznie solidaryzują się z wysiłkami histriona, oraz tych, którzy patrząc na to z dystansu, postrzegają go jako figurę żalną.

Słabo spersonalizowana postać istnieje jedynie jako performer tekstu, jako „mówiące”, które umożliwia językowi wypowiedzenie się. Jedyne wyjściem z pułapki, w której znika tożsamość, byłaby więc odmowa udziału w grze mówienia (gadania), czyli albo samodzielnie stworzony monolog, albo muzyka; instrumentalista może zostać autorem, ale innego dramatu. Alternatywę dla niewoli i wyobcowania stanowi faktycznie autokreacja, tę jednak skutecznie blokują procedury bycia jako jawienia się, w tym przypadku zjawiania się w mowie. W świecie wzajemnych odbić każdy „mój” wizerunek jest w rzeczywistości „czyimś” widzeniem mnie. Można je zaakceptować albo odrzucić, silniejsi próbują manipulacji, lecz jej skutków nie da się przewidzieć. Jeżeli jednak, jak nauczają dwudziestowieczni filozofowie (Ludwig Wittgenstein, Jacques-Marie Lacan, Paul Michel Foucault, Zygmunt Bauman), tożsamość nie daje się już ująć jako *Cogito*, a jedynie jako *Dico*, to w istocie ogranicza się ona do jakiegoś, *coś* że fałszywego, samorozpoznania (stąd jej heglowskie źródła i freudowskie metody),

które wszakże nie jest możliwe w pełni, a więc pozostaje skazane na permanentne samoniezrozumienie, niewypowiedzenie się w quasi-odpowiedzi, w nie-dialogu. Pozostaje zatem skonstruować siebie i utwierdzić się w tym Ja. Ostatecznie podmiotowość jest do ocalenia jako solipsyzm i hermetyzm, rola totalna, bo utrwalona jako postawa. Wierność tej postawie pozostaje najwyższym nakazem etycznym. Taki jest bohater „pozytywny” Schaefferowskich gier społecznych – to ktoś, kto „zachowane zachowanie”⁸ szyje na własną miarę. Mitotwórca czy mitoman?

W każdym z dramatów metateatralnych (*Scenariusze, Audiencje, Aktor, Próby, Kaczo*) mamy do czynienia z próbą oddzielenia performerera od postaci; próbowanie to zaś trwa nieskończenie i wciąż wikła się we własne aporie – jest więc niejako motorem napędowym i samą treścią ludzkiego dramatu. Jako szczególny przypadek na tym tle jawi się *Tutam*, najsprawniejszy chyba mechanizm teatralny krakowskiego kompozytora. Każdy z aktorów gra dwie role w dwóch wyobrażonych przestrzeniach, czyli praktycznie „tu” na proscenium i „tam” w głębi sceny. Migrując nieustająco między rolami, performerzy faktycznie deprecjonują „serio” swoich postaci, w rezultacie wyzwalają w przytomności widza Performerów jako protagonistów dramatu zdarzenia scenicznego. Nagi teatr wyziera spod literatury? Biorąc konwencje za materiał, z formy czyniąc treść, dramatopisarz dociera do samego fundamentu europejskiego (bo narodzonego w liturgicznym dramacie średniowiecza) sposobu przeżywania teatru, który polega na śledzeniu działań aktora-osoby i aktora-postaci równolegle... Zasadę tę przenosi na interpretację kondycji ludzkiej, która zawiera się już nie w samej figurze aktora, lecz w całej sytuacji teatralnej naszego obcowania ze sobą wzajemnie. Oto bowiem w miejsce niemożliwej autentyczności tworzymy sobie „tożsamość”. W teatrze będzie nią tożsamość performerera jako roli „performera” grającego postać, która ujawnia swoją umowność. Performer usilnie kompromituje więc postać (walczy z narzucaną sobie tożsamością), wytrwale powtarzając: „ja gram! i jako taki jestem sobą”. Ale przecież w ten sposób jest tylko „grającym”, jest przeciw-postacią, więc to w istocie postać kontroluje człowieka,

8. Ten znany termin, pochodzący od Richarda Schechnera, pasuje tu lepiej niż narzucający się zrazu „ceremonia” lub „rytuał”, gdyż wskazuje na utrwalony i wciąż aktualizowany w codzienności mechanizm reagowania, w przeciwieństwie do zachowań odświętnych.

tożsamość zaprogramowana sprawuje władzę nad podmiotem, ponieważ wpisany jest w nią scenariusz buntu. Wolność performerera została więc niejako zdefiniowana i dana mu do zagrania – jest to rola aktora zaprzeczającego swojej postaci. Świadomy tej sytuacji Aktor-aktor desperacko samobójczym gestem zwraca się do widza. Ten jednak reaguje... jak widz. Wchodząc do teatru, widz też przecież wchodzi w rolę i nie zamierza z niej zrezygnować. Może oglądać i słuchać to tylko, co się mu przedstawia (wypowiedzi, postaci i wydarzenia), ale zarazem może podglądać i podsłuchiwać (aktorów), niejako biorąc odwet na autorach spektaklu za to podporządkowanie. Czyż nie tak oficjalnie obcujemy z ludźmi i nie tak mniemamy o bliźnich na własny użytek?

Siedząc na widowni, mamy skłonność przypisywać słowom padającym ze sceny ich uprzedniość, niekoniecznie związaną z jakimś fikcyjnym światem, ale z pewnością związaną z jakimś przygotowaniem aktorów. Wiemy, że aktorzy na scenie nie „mówią sobie”, jak mówimy w życiu, nie spodziewając się ani po sobie, ani po rozmówcy kolejnej kwestii, lecz mówią to, co mają powiedzieć. Postać „performer” oraz performer jako osoba wikłają się więc w paradoks kłamcy, ale tylko dlatego, że zakładają naturalnie ludzką tendencję do przyjmowania prawdziwości treści słów i równie po ludzku konwencjonalną skłonność do nieufania aktorom jako osobom. W teatrze osiągnięcie efektu spontanicznej wypowiedzi jest niezmiernie trudne (akt całkowity?), praktycznie możliwe jedynie jako jawna i realna reakcja aktora na spontaniczny gest widza. Ale i wtedy nie do końca, bo aktorzy w takiej sytuacji zwykle starają się nie wyjść całkiem z roli, choćby to miała być tylko rola „performera” w aktualnym performansie, przeto reagują najczęściej ze względu na ten performans, dbając o jego fortunność jako wydarzenia teatralnego. W *Kaczo* protagonistą jest Showman, czyli show-man, człowiek-spektakl, który usiłuje samodzielnie zrealizować przedstawienie o sobie samym. Tylko że ktoś mu je jednak zaplanował... Nawet jeśli z ust aktora pada autokomentarz na temat jego własnych działań jako grającego postać, czy choćby tylko wypowiadającego przypisane jej słowa, to i ten komentarz wpisany jest w tekst sztuki. W gruncie rzeczy wszelkie, nierzadkie u Schaeffera próby deziluzji mają na celu unaocznienie klęski tego rodzaju usiłowań wybicia się na poziom wiarygodności. Być może zatem ta komedia o Aktorze

uwikłanym w konwencje zmierza w stronę realnego happeningu – osobistej tragedii aktora.

Totalitarny system pozorowania dążenia do prawdy faktycznie wzmacnia wzajemną nieufność; krytyczna podejrzliwość pozostaje jedynym mechanizmem zachowania przynajmniej autonomii. Widz, mnożąc nieufność do sensu, brnie w bezsens i dystansuje się coraz bardziej, w rezultacie się nudzi. Czy chodzi o to, żeby zmanifestować, iż świat jest nieinteresujący, nawet teatr? Do pewnego stopnia tak, tyle że wtedy uwaga widza powinna przenieść się na samą formę. Czy to się udaje? Raczej nie, uwaga widza podąża bowiem nie w głąb, lecz umyka na powierzchnię – widz obserwuje kunszt aktorów, jak choćby w *Kwartecie*, setki razy wykonywanym przez Peszka, Frycza i braci Grabowskich. Na tym przykładzie świetnie, nawiasem mówiąc, prezentuje się Schaefferowskie aktorstwo, które polega na wirtuozerii opisu przy nieustannej świadomości bycia obserwowanym. Każdy z aktorów instrumentalistów jest praktycznie solistą w ramach ansamblu, każdy ma do wykonania jakieś zadanie sceniczne, przy czym zarówno tekst wypowiedzi, jak i budowane przy jego pomocy sytuacje służą w istocie za punkt oparcia dla tych popisów. Aktor właściwie nie ma niczego do zagrania, ma jedynie skorzystać z danego mu materiału, żeby zbudować z niego swój sceniczny popis. Kiedy ogląda się te sztuki w teatralnej realizacji, ma się wrażenie, że treść wypowiedzi i działania wypowiadających swoje kwestie aktorów rozwarstwiają się, a między nimi pojawia się nie postać dramatu, lecz sama możliwość teatru, puste miejsce kuszące wypełnieniem, ale nierealizujące go nigdy. Czy dlatego, że miejsce między autorem a aktorem przeznaczone jest dla... osoby? A tej próżno szukać w teatrze.

Kompozycja – lektura – wykonanie

W twórczości muzycznej i literacko-teatralnej tego artysty kompozycja, lektura, wykonanie są związane ze sobą tak ściśle, że właściwie zaplanowane jako jednolity proces. Schaeffer zaczyna od teatru instrumentalnego, który uważa jeszcze za dzieło muzyczne, chociaż bardziej niż o to, co instrumentalisci grają, chodzi w nim o to, jak to robią, a więc właściwie o to, co robią ze swoim ciałem na użytek publiczności. Potem przychodzą sławne „scenariusze” już zdecydowanie

„dla aktorów”, dalej „audiencje”, w których tekst stanowi w zasadzie jedyną materię utworu, uzupełnianą tylko działaniami fizycznymi potencjalnego performerera, mającego zresztą za zadanie wprowadzić je wedle własnej inwencji. *Audiencje* są praktycznie wykładami na temat nowej muzyki, wygłaszanymi całkiem serio, wzbogacanymi stopniowo o dygresje na tematy społeczne lub filozoficzne i od czasu do czasu przerywanymi dowcipnymi „zakłóceniami” w postaci odwołań do tematów ostentacyjnie trywialnych. Dramatopisarz zaczyna więc swój teatr od prostego chwytu wyeksponowania performatywnych aspektów takich działań, które ze swej istoty winny skupiać uwagę odbiorcy na „treści” tego, co słyszalne – koncertu i wykładu. Reakcja publiczności wpisuje się w samą dramaturgię spektaklu, którego aktualizacja dopiero uzasadnia jakikolwiek dramat postaci. Dramatopisarz niejako reżyseruje reakcje widza, dlatego to, co na scenie wydaje się atrakcyjne, w lekturze brzmi abstrakcyjnie i w sumie często trąci banałem. Paradoksalnie zatem lepiej czyta się sztuki metateatralne, bo ich temat uzasadnia treść wypowiedzi bohaterów, za to sztuki będące z pozoru bardziej „o życiu” w lekturze rażą sztucznością.

W tych pierwszych tekstach przeznaczonych do wykonania scenicznego widać pewne tendencje praktyki twórczej autora, które będą rozwijać się w kolejnych, w pełni już dramatyczno-teatralnych utworach. Będzie to dążenie do wyeksponowania uwarunkowań formalnych kosztem fabularnych do tego stopnia, że te pierwsze nabierają wartości celu samego w sobie, podporządkowują sobie świat przedstawiony, który tym samym jawi się jako coraz bardziej zdeintegrowany, ostentacyjnie banalny, aż w końcu trudno dochować mu wierności w trakcie lektury. Na jego miejsce pojawiają się mikronawiązania do stereotypów zakorzenionych w zunifikowanej przez media świadomości zbiorowej czy ikonografii kultury popularnej lub wywody teoretyczne, wprowadzane bez cudzysłowu, jako wypowiedzi jawnie lub pośrednio odautorskie. Nie są to zatem utwory, jak się sądzi, zupełnie oderwane od rzeczywistości społecznej, autor bowiem nieustannie odnosi się do niej krytycznie, a jedynie traktują one tę sferę powierzchownie i stereotypowo. Inny stały chwyt polega na igraniu z przyzwyczajeniami odbiorcy, z konwencjami estetycznymi, z utrwalonymi przekonaniami itp. Autor nie tyle więc wymyśla i kreuje sytuacje w zupełnej abstrakcji, co raczej buduje swoje światy

i swoje formy na podstawie już istniejących zarówno w przestrzeni społecznej, jak i artystycznej. Mamy więc do czynienia z typowo awangardowym nowatorstwem polegającym na destrukcji zastanych formacji i z postmodernistycznym pasożytowaniem na istniejących strukturach przez stałe odnoszenie się do nich. Świat przedstawiony to w tym pisarstwie rzeczywistość mniemana, konceptualna lub rodzaj stereotypowej postpamięci. Autor igra z przewidywanymi wyobrażeniami utwalonymi w świadomości (lub podświadomości) widza, a właściwie pogrywa sobie sam ze sobą, bo faktycznie odbija się od własnego mniemania o widzu, który nigdy nie opuszcza miejsca wyznaczonego mu przez dramatopisarza.

Prowadzi to do silnej unifikacji dramatów wybitnego kompozytora. Niemal zawsze powtarza się w nich ten sam rodzaj materiału tematycznego i ten sam sposób jego prezentacji. Wyraźnym zmianom podlegają w zasadzie tylko ukryte głęboko struktury i procedury porządkujące, czasem nader wyrafinowane, ale za to trudne do uchwycenia dla widza, który siłą rzeczy koncentruje się na atrakcyjnej, a dominującej całość percepcji warstwie wykonawczej. Paradoksalnie zatem – to, co było głównym przedmiotem wysiłku autora, pozostaje aktywne bardziej jako zasada twórcza i konstrukcyjna niż pomocne w kształtowaniu procesu odbioru, czy to teatralnego, czy lekturowego. Postać nie daje się określić na sposób literacki, nie można przypisać jej charakterystyki psychologicznej, fizycznej czy nawet społecznej, każda taka cecha jest bowiem na tyle schematyczna, że czytający od razu wyczuwa jej czysto funkcjonalny, strukturalno-performatywny cel. W tym świecie indywidua to elementy procedur społecznych i międzyludzkich performatywów, przy czym „człowiek” jest tu jedynie funkcją czy aspektem tego, co dla autora uniwersalnie „człowiecze”, w rozumieniu niemal absolutnie zdeterminowanego kontinuum. Człowiek indywidualny może co najwyżej wytrącić się z masy człowieczej w chwili zderzenia się z innym, a i to pozwoli zaledwie na chwilowe wcielenie się w rolę przeciwnika bliźniego.

Ze względu na brak zasadniczego sporu mówiącym brak też w zasadzie wspólnego przedmiotu zainteresowania, co powoduje, że dialog, aby mógł toczyć się dalej, musi raz po raz niejako odnowić swoją energię przez odniesienia do samej sytuacji mówienia, nawiązując do pojedynczych fraz, słów, tematów, motywów, które jeden z interlokutorów

niejako wyciąga (czepia się ich) z wypowiedzi rozmówcy, żeby na tej postawie kontynuować swój ciąg wypowiedzi. Nasuwa to oczywiste skojarzenia z duetem muzycznym lub improwizacją jazzową, a przy tym chwyt taki, często powtarzany, wzmacnia poczucie alienacji poszczególnych słów, tym samym osłabia możliwość ich semantycznej konkretyzacji. Słuchacz, jeszcze bardziej zaś czytelnik, zmuszony jest wówczas albo odrzucić takie „bezsensowne” frazy, albo zaakceptować ich czysto formalną wartość. Można by wręcz uznać, że dla tego rodzaju języka scenicznego idealna byłaby ekstremalna sytuacja odbiorcza – słuchanie w obcym, nieznanym słuchaczom języku. I faktycznie, autor napisze w końcu sztukę wielojęzyczną (*Multi*), dla słuchacza niby-wielojęzycznego, ale przecież faktycznie dla bezjęzycznego, zdolnego jedynie rozpoznać samą obcojęzyczność tekstu, którego realizacja głosowa stanie się w tych okolicznościach performansem artykulacyjnym, wykonywanym przez instrumentalistów mówienia, choć nie przestanie wszakże być językową wypowiedzią osób.

Postać jest więc tworem z założenia niepełnym, jest raczej gotową do wypełnienia dyspozycją, tworem niemal wirtualnym, swoistym awatarem gotowym, by wcielił się weń żywy performer w praktycznym (fizycznym) wykonaniu. Taka konieczność partyturowego traktowania wypowiedzi poszczególnych podmiotów zdecydowanie utrudnia lekturę tradycyjnie literacką, tekst staje się bowiem dość szybko nużący, a wyłaniający się z niego świat przedstawiony ubogi. Literackie nastawienie do tekstu wzbudza poczucie, że jednolite procedury zachowań werbalnych ciągną się zbyt długo i powtarzają się natrętnie. Zarazem jednak wyraźnie widać, że autorowi zależy na wytrąceniu czytelnika z takich właśnie czytelnicznych przyzwyczajień. Żeby nauczyć się obcowania z tego rodzaju tekstem, należy wstępnie zaakceptować fakt, że słowa „nie chcą mieć sensu”, czyli z założenia nie odnoszą się do jakiegokolwiek pozawerbalnej rzeczywistości. W praktyce zatem ich jedynym „sensem” jest zawarta w nich potencja perlokucji, skuteczność działania słowami, w warunkach abstrakcyjnych, co najwyższej skonkretyzowanych jako sytuacja w przestrzeni scenicznej. W sztukach dłuższych zależności takie ulegają odwróceniu. Teksty monumentalnych *Mroków* czy debiutanckiego *Weberna* to właściwie dyskusje na zadany temat, mniej lub bardziej dowcipne, czasem parodystyczne (jak we fragmentarycznych *Fragmentach* czy

w epizodycznych *Spacerach po parku*), a czasem deklaratywne (np. *Ranek* opowiada o kompozytorze, który bezpośrednio wypowiada swoje credo); tu nic prawie nie dzieje się za sprawą mówienia, zdarzenia bieżą swoimi równoległym torem. Przeto znowu najlepiej „słucha się” (z kartki lub ze sceny) sztuk metateatralnych, w nich bowiem strona „poważnej” treści i strona „fantastycznej” fikcji wspierają się wzajemnie, a nawet możemy śledzić je odrębnie, bez konieczności zawieszania zaufania do jednej z nich.

Należałoby więc przyjąć, że wszystkie dialogi Schaefferowskich dramatów dzieją się w teatrze, nawet wówczas, kiedy didaskalia opisują jakies inne, pozornie realistycznie rozpoznawalne okoliczności. Same tytuły dramatów (zawsze pięcioliterowe etykiety) sugerują rodzaj relacji między postaciami, z której wynika sposób ich funkcjonowania: *Odwet* to odbijanie, *Razem* to współdziałanie, *Rondo* to wirowanie, *Awans* to wybijanie się, *Żniwo* to zdobywanie, *Inalt* to wchodzenie i wychodzenie itd. Autor bardzo często traktuje didaskalia jako po prostu „ustawienie sceny”, nawet jeśli używa określeń typu „biuro” albo „kawiarnia”, to i tak w praktyce są to z założenia sceniczne atrapy przestrzeni społecznych, w istocie bowiem chodzi mu jedynie o ich aspekt strukturalno-funkcjonalny, o wpisane w przestrzeń i utrwalone w niej za pomocą społecznej konwencji relacje międzyludzkie. Tych ostatnich jest zresztą zaledwie kilka, we wszystkich dramatach mamy do czynienia z wariantami wciąż tej samej przestrzeni – duże, ale pod względem duchowym prowincjonalne miasto, z jego klatkami przeznaczonymi do urzędniczej pracy oraz intelektualnej rozrywki, czyli zajęć właściwych dla niezamożnej inteligencji. Poza biurem, szkołą i kawiarnią jest tu więc również miejsce na teatr, bynajmniej nie awangardowy, bo funkcjonujący jako kolejna instytucja zrutynizowanych zachowań uczestników tej całej „gry miejskiej”. Aż chciałoby się powiedzieć: Kraków, Lwów, Salzburg i temu podobne relikwety mieszczańskiego imperium, poddanego na dodatek powojennej degradacji.

Ów teatralny sposób istnienia świata, w którym dochodzi do wymiany kwestii między performerami, sam w sobie jest skrajnie konwencjonalny, a przez to doskonale realny. Dramatopisarz odwołuje się bowiem niezmiennie do klasycznej sceny pudełkowej, z nią zaś do konwencjonalnej relacji aktor–widz, jaka obowiązuje w kameralnym teatrze europejskim co najmniej od XVIII w. Scena nie jest tu nigdy

„przestrzenią gry” aranżowaną dla partykularnych celów, nie jest to „miejsce zastane”, mogące być semiotycznym współnikiem przedstawienia, schaefferowska „scena” zawsze jest tą samą sceną, jedynie odpowiednio urządzaną w ramach tradycyjnej umowy estetycznej. Tak bezwarunkowo akceptowana konwencjonalność teatralności potęguje, paradoksalnie, konieczność jej istnienia, jej niekwestionowaną nieusuwalność, co w praktyce daje widzom i aktorom poczucie maksymalnego ukonkretnienia bycia tu i teraz – na scenie zawsze i tylko. Widzowie i aktorzy wzajemnie uświadamiają sobie swoją obecność i tym samym podejmują wspólną grę w ramach procedury aktualizacji teatralnego performansu, zarazem artystycznego i społecznego. Innymi słowy: obie strony zgodnie bawią się w „jesteśmy w teatrze”. W takiej sytuacji nie są możliwe żadne efekty „magicznego” wejścia w świat fikcyjny, ale też nie funkcjonują ewentualne efekty przełamania bariery dzielącej postać od performerera, a tego ostatniego od widza; aktorzy otwarcie i usłużnie „występują” dla widzów, robią przedstawienie przy użyciu tekstu ofiarowanego im przez autora wypowiedzi. Wydarzenie takie przypomina więc bardziej kabaret, występ estradowy, seans cyrkowy, czy wreszcie jarmarczny popis zakładający spontaniczną reakcję-współuczestnictwo przytomnej zdarzeniom publiki. Postać – komiczna i abstrakcyjna zarazem – sprawia wrażenie fantastycznej, a zatem bezpiecznej dla widza, odnajdującego natychmiast swoje miejsce w konwencjonalnym mechanizmie, którego celem działania jest w zasadzie rozrywka mimo pozorowania „intelektualnych” ambicji. Jednak, podobnie jak w *commedia dell'arte* czy w spektaklach dadaistów, widz musi być odpowiednio obeznany z mechaniką spektaklu, w praktyce więc stać się jego współ-poruszycielem i strażnikiem jego (nie)realnych granic. Często nawiązywany dialog aktorów z widownią skutkuje zwykle aktywizacją śmielszych widzów, co jeszcze bardziej jednoczy wszystkich w poczuciu współuczestnictwa w familiarnym wydarzeniu. Dramat jako partytura spektaklu, który jest właściwą treścią dramatu, spycha ten ostatni na stronę „udawanego happinessu”, ale tylko w realizacji scenicznej, w teatrze obujemy raczej z „fikcyjnym spektaklem”. W przeciwieństwie do sytuacji oglądania inscenizacji dramatu, który wydaje się dziać za sprawą aktorów, lektura tekstu dramatycznego wzmacnia poczucie obecności autora jako instancji nadawczej, co w rezultacie daje efekt obcowania z opowieścią

o planowanym spektaklu. Czytając didaskalia skierowane do aktorów jako instrumentalistów mających manipulować procesem odbioru, czytelnik mimowolnie jednoczy się empatycznie z dramatopisarzem w swoistym spisku przeciw... widzowi, którym sam nie jest, póki co. W teatrze bowiem widz staje mimowolnie po stronie aktora, ten zaś przekonuje do siebie samą swoją aktywnością; w lekturze natomiast czytelnikowi ofiarowana jest pewna nadwiedza jako wiedza o aktorach. To dzięki niej może on opatrzyć cudzysłowem również te elementy potencjalnego performansu, które na scenie musi uznać za aktualne próby „fraternalizacji” aktora z publicznością. Czytelnik wchodzi więc w rodzaj współdziałania z autorem pisarzem ponad głowami autorów aktorów, i dzięki temu może aktorskim gestom przyjrzeć się z dystansu. Nie ulega tym samym często niewybrednym wysiłkom aktorów, starających się wciągnąć widza w happening prześmiewczy wobec postaci.

Obie strony w tej rozgrywce są językowo samoświadome, wydaje się wręcz, że aktorzy po trosze parodiują własny styl, co w jakiś sposób upodabnia ich do siebie, czyniąc z nich uczestników wspólnej gry, a publiczność „kibicuje” postaciom rozgrywającym mecz, w którym co prawda wszystko się może zdarzyć, ale w ramach niemożliwych do złamania zasad. Jest to więc rodzaj improwizacji ustrukturyzowanej, której dowolność wykonawcza mieści się w granicach autorskiego projektu, a performans aktorów odbywa się niejako wewnątrz struktury wyznaczonych im ról. W kompozycjach muzycznych Schaeffera będzie to ulubiony sposób konstruowania utworu jako projektu wykonania. Właściwym dziełem kompozytora będzie faktycznie zadanie wyznaczone wykonawcom, czyli scenariusz koncertowego ustalania partytury. Wbrew pozorom nie ma tu miejsca na wolność, przeciwnie, raczej na totalitaryzm i anarchię. Rodzi się bowiem poczucie jednoczesnej konieczności i dowolności układu, a performerzy dysponują tylko pozorowaną swobodą, w rzeczywistości pozostają zabawką w rękach autora ograniczeń, który zdaje się im przypatrywać niczym zwierzętom wypuszczonym na arenę.

Sam zaś performans nie chce chyba dokądkolwiek zmierzać, trwając w rozciągniętej teraźniejszości, przestrzennie stoi w miejscu. Chociaż skoro porusza się w przestrzeni mentalnej jako rozwijający się sylogizm, to w jakimś sensie posiada się w czasie wewnętrznym

postaci, aktorów i widzów śledzących, każdy na swój sposób, rozwój prezentacji. Z samej tej zasady tworzenia i ze sposobu trwania (dziania się) kompozycji wynika niemożliwość pojawienia się akcji, a nawet wątków, pozostają jedynie tematy do rozegrania. W kompozycjach muzycznych większości znanych mi utworów Schaeffera jest podobnie, sprawiają one wrażenie nieruchomego kolażu tematów wędrujących między instrumentami rozstawionymi w przestrzeni, umożliwiając tym samym niemal niekończące się wariacje. Po wysłuchaniu takiego utworu (również dramatu) ma się wrażenie, że nie był on procesem, lecz dynamicznym stanem. Przekładając to na utwór dramatyczny, a więc prymarnie literacki, a docelowo performatywny, mamy do czynienia z projektem performansu scenicznego (w teatrze), ale nie tyle w sensie reżyserskiej koncepcji, ani dramatyzacji działań performerów, ile ze słownym materiałem oraz układem (wyjściową choreografią?) wykonawców. Powstaje wrażenie jakby były to dwa różne zbiory elementów, zestawione ze sobą, przyporządkowane sobie wzajem (ale raczej arbitralnie niż logicznie, mocą decyzji kompozytora), działających co prawda razem, ale każdy wedle własnego mechanizmu (tu decydują wewnętrzne determinanty). Co więcej, jeśli pojawia się jakaś współzależność między nimi, to raczej odwrotna do tego, czego moglibyśmy się spodziewać po dramacie – tu nie tekst-wypowiedź buduje postać, lecz aktor w kostiumie postaci nadaje wyraz materiałowi słownemu. Oznacza to, że materiał (zarówno dźwięki, jak i słowa) zostaje niejako z założenia podporządkowany potencjalnemu wykonaniu, sam zatem jest podrzędny, drugorzędny, nieważny ze względu na swoją treść, sens itp. (dla Schaeffera muzyka nie ma treści), brany pod uwagę ze względu na efekt wykonawczy jako materiał do wykorzystania przez performerów, którzy mają z niego skorzystać we właściwy dla siebie sposób. Tym samym grając siebie samych, wygrywają swoje z materiału dostarczonego przez kompozytora (dramatopisarza), który jest autorem dzieła muzycznego (dramatycznego) niejako zawartego w ich dziele performatywnym i z niego wydobytego (jak dźwięk) za sprawą wykonania.

Aktor jest zatem wolnym i równorzędnym współtwórcą spektaklu? Pozornie. Faktycznie przecież czerpie z autora, biorąc z niego wszystko, co stanowi zadanie do wykonania; robiąc swoje, realizuje więc projekt autora. Na poziomie założenia (opublikowanego tekstu)

pozostaje autonomiczny, na poziomie realizacji (przedstawienia) okazuje się jednak, że traktowany jest instrumentalnie, bynajmniej nie partnersko, gdyż wolność instrumentalisty i tak pracuje na autora warunków i materiału, które ten niby zaproponował, a faktycznie wymusił. Tym samym autor zarazem ujawnia się, bo to on dał tekst i ustawienie postaci, i znika, bo to sam performans ma być przedmiotem zainteresowania odbiorcy, do którego zresztą jest skierowany i bez którego by nie zadziałał. Stąd atrakcyjność wykonań Schaeffera i nieatrakcyjność czytania jego kompozycji. Dzieje się tak dlatego, że w istocie nie mamy tu do czynienia z dramatem, lecz z tekstem dla teatru w najczystszej postaci, tekstem, który w lekturze ma wartość niemal wyłącznie językową, nie tworzy natomiast formy dramatycznej, lecz właśnie czysto literacką teksturę partytury performansu. Dramat to, według Bogusława Schaeffera, literatura jako materia kompozycji formalnie analogicznej do asemantycznego utworu muzycznego, ale zaprezentowanej w ramach konwencji teatralnej przez aktorów instrumentalistów. Byłoby to zatem dzieło zasadniczo muzyczne skomponowane w materii literackiej?

Częste schematy numeryczne w układach relacji między postaciami, liczba postaci i performerów oraz ilościowe relacje między nimi tworzą swoiste wariacje logarytmów, numerycznych wzorów, a spotkania układają się w ściśle określone figury geometryczne. Omawia je szczegółowo Marta Karasińska w rozdziale drugim swojej książki o Schaefferskiej filozofii teatru. Najczęściej wzorce te służą za schemat kompozycyjny i jakkolwiek mogą zawierać też pewne „treści” ezoteryczne, to jednak zasadniczo ich zadaniem jest podporządkowanie przebiegu performansu scenicznego założonej strukturze. Dzieło teatralne, istniejące z konieczności w czasie, uzyskuje dzięki temu wymiar bezczasowej kompozycji, znowu na podobieństwo utworu muzycznego. Ten martwy i praktycznie ukryty przed wzrokiem widza szkielet pokrywa żywa i manifestacyjnie jawna faktura charakteryzowanych nomenklaturą muzyczną „nastrojów”, w jakich prowadzone mają być rozmowy; nastrojów zatem, które odnoszą się bardziej do sposobu wykonania mówienia niż do jego związków z przedmiotem wypowiedzi, a więc są informacją skierowaną raczej do performerów i, w lekturze, sugerują wyobraźni czytelnika czysto teatralny wymiar zapisanego utworu, tak jak określenia nastroju i tempa zapisane w partyturze koncertu

odnoszą się do jego potencjalnego wykonania. Autor chętnie stosuje muzyczną nomenklaturę w zapisie dramatu (*Kaczo, Largo, Sen i nie*), sugeruje nawet pewne analogie formalne (np. strukturę sonatową w *Scenariuszu dla trzech*), ale trudno zgadnąć, co też istotnego miałyby one wnieść do interpretacji tekstu. W istocie jednak w dramatycznych kompozycjach kompozytora „muzyczna” jest nie forma, lecz technika, czyli sposób organizowania materiału. Fabularny ciąg wydarzeń-zmian zastępuje koherentny układ zdarzeń-spotkań; powtórzenia i nawroty układów między podmiotami, kontrastowanie ich ze sobą, powtarzalność tematów pojawiających się w rozmowach albo jedynie poszczególnych słów, symetrycznie odbijające się w sobie sytuacje – wszystko to prowadzić ma do zastąpienia następstwa kolejnych wydarzeń odległością między podobnymi lub kontrastowymi sytuacjami. Rzecz by można, że linię melodyczną fabuły, jej dramatyczne napięcia, wyparł rytm interwałów partytury spektaklu.

Żeby właściwie przeczytać dramat tworzony za pomocą narzędzi i technik przeznaczonych do komponowania muzyki, należy zapomnieć o tym, co mówią postacie, a słuchać jedynie tego, jak brzmią zdania w ich ustach, należy śledzić same tematy rozmów, czyli to, o czym się mówi, oraz czasowo-przestrzenne związki zachodzące między instrumentalistami wygłaszającymi swoje partie. W rezultacie, jeśli widz zdoła zauważyć te prawidłowości, spod pozornie swobodnie improwizowanego performansu wyłania się krystalicznie czysta figura rządząca scenicznym światem performerów z zewnątrz, władająca wszakże przez samo swoje trwanie, bo mocą autorskiej decyzji kompozytora. Ów dominujący i porządkujący wszystko „układ” daje się przeto interpretować na zasadzie swoistej konieczności, wszakże niemotywowanej żadnym odniesieniem do jakiegokolwiek, fizycznej czy metafizycznej rzeczywistości, a jedynie trwałością narzuconego zdarzeniom porządku, który jednakowoż niejako „tłumaczy się sam” przez swoją konsekwencję, hermetyczność, wyczerpanie. Co charakterystyczne, na ogół są to figury zamknięte, które sugerują niezmienną (niemożliwość zmiany?) relacji między postaciami. Po kilkunastu epizodach-rozmowach nie wydarza się właściwie nic, podmioty „działające słowami” nie ulegają żadnej metamorfozie – wydaje się jakby od początku do końca trwały w tej samej, przerstającej ich partykularne spotkania sytuacji. Ta doskonale zrealizowana „jedność

w wielości” uobecnia się więc jako „czysta forma”..., bynajmniej nie wzbudza jednak „metafizycznych uczuć”.

Rzeczywistość i „rzeczywistość” zamieniają się miejscami – miejsce zwolnione przez wygnaną w teoremat metafizykę zajmuje estetyka wywiedziona z artystycznej konwencji; ta druga nie tylko trafniej opisuje współczesny świat, ale i ma większe szanse stać się przestrzenią realnego doświadczenia. Sztuki Schaeffera zasadniczo dzielą się na dwie kategorie: „o teatrze” i „o czymś”, przy czym te „o teatrze” starają się być również „o czymś”, a te „o czymś” często mimowolnie stają się również „o teatrze”. W rezultacie „o czymś” niemal zawsze sprawia wrażenie tematu arbitralnie narzuconego sytuacji realnie teatralnej, tak jakby udramatyzowany problem miał jedynie wypełniać pustą strukturę wyjściową potencjalnego performansu scenicznego, co z kolei powoduje, że ostatecznie najczęściej następuje przemiana każdego rodzaju problematyki pozornie społecznej, politycznej czy filozoficznej na rozprawę „o teatrze”, rozprawę, która wydaje się nieuchronna, bo przecież źródłowa.

Pod słowem „teatr” należy rozumieć wszystkie działania i miejsca kojarzące się z graniem ról, udawaniem i autoprezentacją. Jeśli nie jest to teatr sceniczny, to jakaś „przestrzeń jawnie naśladowująca umowność sceny”⁹, miejsce, w którym człowiek skazany jest na bycie widzianym przez innych i ocenianym na podstawie wyglądu czy zachowania. Rzecz by można, iż oto spełnia się społeczeństwo spektaklu, a Schaeffer w pewnym sensie antycypuje naszą dzisiejszą rzeczywistość zmediatyzowaną, która zobowiązuje nas do bycia przez prezentowanie się, nieustannie z kolei oceniane przez różnego rodzaju gremia. Taka totalna teatralizacja stosunków międzyludzkich sprowadza współistnienie do wzajemnego kontrolowania się, jest więc figurą władzy nad tożsamością. Jest to jednak niewątpliwie demokracja liberalna, czyli taki model polityczny, w którym każdy może być każdym tylko dlatego, że wyjściowo każdy jest tak samo nikim. Równości i wolności nie dopełnia jednak braterstwo, lecz wieczna rywalizacja pod okiem arbitralnie (samowładnie) powołanych sędziów, w ramach nie wiedzieć przez kogo ustalonych zasad i anonimowych instytucji, które ją wręcz wspomagają, funkcjonują bowiem jak ring bokserski, stadion czy arena. W sztukach często mamy sytuację

9. E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice: Wydawnictwo UŚ 1999, s. 107.

takiej opresyjnej oceny. Pojawia się urząd i jego petenci (*Far niente*), nauczyciele i uczniowie (*Anons, Gdyby*), gwiazda i akolici (*Seans*), show w studiu telewizyjnym wymaga udawania i manipulacji (*Razem*), a redakcja modnego pisma dla pań zarazem podporządkowuje się gustom i narzuca wartości (*Rondo*). Między różnymi grupami toczy się ciągła walka na udawanie. Działania medialne i mediacyjne (biurokracja, prasa i telewizja, szkoły) wykazują absurdalną inercję, gdyż w istocie służą same sobie, podtrzymują jedynie swój mechanizm, za istotę swojego istnienia biorą bowiem sam sposób ich funkcjonowania. Takim miejscem jest również instytucja-teatr, równie jałowa jak tamte, ale zdolna przynajmniej zaciekawić sama sobą i nienarzucająca się zbyt obywatelom, bo do niczego praktycznie nieprzydatna.

Często tematem gry w teatr jest igranie z dwiema jakoby sferami – realnie sceniczną i fikcyjnie napisaną, albo między sferą gotową do zagrania i tą niegotową jeszcze, dopiero próbowaną tu i teraz (*Aktor, Kwartet, Próby*). Krytycy chętnie mówią o przenikaniu się i zacieraniu tych dwu światów, niejako idąc ufnie za sugestią autora. Od początku jednak widać, że obie strony nie są właściwie stronami, gdyż mogą jedynie udawać, że różny jest ich status ontyczny. Więcej nawet, to sfera pozornie bardziej fikcyjna, czyli dramat-scenariusz, jest w gruncie rzeczy solidniej osadzona w rzeczywistości, nie udaje bowiem niczego poza tym, czym jest – tekstem. Zastanawiające jest przy tym, że cały wysiłek grania kierowany bywa na dążenie ku realności, przy świadomości nieuchronnej klęski tych usiłowań, bo przecież to właśnie w teatrze realności najpewniej nie daje się przyłapać. W zamian za pomocą „przedstawiania” osiąga się rodzaj rzeczywistości zastępczej, polegającej na zmaksymalizowaniu świadomości grania. Jest to więc zawsze rzeczywistość stworzona, nigdy dziejąca się. Aliści, widz teatralny i słuchacz koncertu ulegają złudzeniu stawania się świata powoływanego do życia (przemian) przez aktorów, zawieszając niejako wiarę w stwórczą determinację autora. Kompozytor, komponując kompozycję, chce zapanować już nie nad samym wykonaniem, a nad percepcją performansu; komponuje przeto koncert, aby, dając pozorną wolność wykonawcom, faktycznie uniemożliwić im wyzolenie się z tej „wolności”, której warunki im wyznaczył. W ten sposób sprawuje nad nimi ukrytą władzę za pomocą samych procedur, zapewniając sobie nieodpowiedzialność, a zarazem

rozbraja w punkcie wyjścia wszelkie zarzewia buntu, bo uczestnicy tego systemu żyją w przekonaniu, że są jego współtwórcami, podczas gdy cała ich energia zużywa się w niekończących się próbach wybicia się na niepodległość, które z zasady muszą skończyć się na kolejnej autonomii. Ten idealny system możliwy jest realnie jedynie pod warunkiem totalnej estetyzacji życia społecznego i poddania polityki pod rządy speców od aparycji.

Teatr jako materia, forma, miejsce i temat jest według Schaeffera modelem cywilizacji (nie świata), bo jest wytworem człowieka dla człowieka, czymś, co ludzie ofiarowują ludziom jako swoje wyobrażenie o innym i swoją chęć autoprezentacji. Oglądając w teatrze sztukę o teatrze, obcujemy z czystą formą człowieczeństwa, z destylatem cywilizacji, ze szkieletem (rentgenowskim wizerunkiem) tego ciała, jakie obleka się w ciała różnych społeczeństw. Teatr to, dla krakowskiego kompozytora, laboratorium teorematów. Arbitralnie postawione, abstrakcyjne tematy nie potrzebują akcji. Akcję, rozumianą jako ciąg wynikających z siebie wydarzeń, zastępuje rodzaj sylogizmu, w którym postawiona na wstępie teza lub sugestia powraca na końcu jako udowodniona naocznie (np. *Largo* i *Ranek* to diagnoza kondycji artysty). Prześwietliwszy ludzkość (europejskość?), Schaeffer dostrzega w niej przerażająco doskonałą, samozwrotną konstrukcję, której znakomita kondycja jest przyczyną jej inercji. W tym sensie jest to postmodernistyczna wizja wyczerpania sił witalnych, których warunkiem istnienia jest, jak zauważył wcześniej Witold Gombrowicz, niedojrzałość. Ludzkość dojrzała, ludzkość spełniona we własnym projekcie, czyli w cywilizacji, utraciła wgląd poza samą siebie. Nie chce poza siebie wyglądać, bo czy to będzie Metafizyka, czy Rzeczywistość, będzie to coś, co nią nie jest.

Ludzkość to gromada prostaków i prymitywów, które walczą o dominację przez poniżanie innych; ludzie są w tym podobni do siebie, ale każdy przekonany jest o własnej wyjątkowości, przy tym wszyscy są wobec siebie wzajemnie niechętni. Jest to więc raczej stado niż społeczeństwo, jednak stado zorganizowane, co znaczy: uporządkowane i poddane jakiemuś zewnętrznemu dyktatowi. O miejscu jednostki w strukturze (organizacji?) decyduje zwykle zawód, pojęty jako funkcja społeczna, determinująca tożsamość jednostki, gdyż sama ta nie ma w zasadzie żadnej własnej tożsamości. Ponieważ główną siłą napę-

dzającą poszczególne osobniki jest pragnienie dominacji, społeczność taka musi być, siłą rzeczy, zorganizowana hierarchicznie. Generalnie występuje podział na klasę dominującą, przekonaną o własnej wartości (kulturalni), i klasę podległą, przekonaną o swojej niezależności (prostacy), przy czym porządek ten przekłada się na umiejętność funkcjonowania w społeczeństwie. Sprawność taka zwie się „kulturą”; kulturę się ma, co wyraża się swoistą ogładą, czyli w praktyce znajomością procedur funkcjonowania całego mechanizmu. Ma to odbicie głównie w języku, a właściwie w sposobie mówienia. Dlatego we wszystkich dramatach „inteligent” wyraża się manierycznie, a „prostak” mówi niegrammatycznie, ten pierwszy odwołuje się najczęściej do formuł grzecznościowych i sformułowań pseudonaukowych, ten drugi robi proste błędy leksykalne lub wyraża się wulgarnie, ten pierwszy mówi „po miejsku”, wspomagając się gotowymi formułkami, ten drugi zaś „po wiejsku”, atakuje bliżej nieokreśloną gwarą. Ponad tę dialektykę mędrka i chama wybijają się jednostki wybitne, przy czym „wybitność” ich zdaje się polegać właśnie na „wybiciu się” z tłumu, jest niejako pochodną samego ścierania się pozostałych dwóch grup, wyjściem z właściwego tamtych kłinczu; osobnik wybitny po prostu nie walczy, lecz staje z boku. Jednostka taka jest więc „lepsza” jedynie w relacji do stada, przy czym owa jakość ma charakter zwykle intelektualny, rzadko moralny.

Osobniki wrażliwe moralnie, czy choćby obdarzone świadomością etyczną, zdarzają się wyjątkowo, najczęściej stanowią jeszcze jedną, odrębną kategorię ludzi (Ybbes w *Mrokach*, Kompozytor w *Ranku*). Zasadniczo jednak ocen moralnych w tym świecie się nie wystawia. Jedyne kwalifikacje – tępy, agresywny – słaby, wyrafinowany – prymitywny, pański – chamski, ewentualnie męski – kobiecy. Wszystkie oceny dają się więc sprowadzić do estetyki. Estetyka w zasadzie zastępuje etykę, a „zło” pojawia się jedynie w postaci krzywdy wyrządzonej komuś wyjątkowo wrażliwemu i przedstawiane jest wyłącznie z punktu widzenia ofiary; najczęściej jest nim artysta. W tekstach często padają nazwiska kompozytorów, zazwyczaj jednak nie należą oni do świata dramatu, lecz są w nim jedynie przywoływani „z nazwiska” właśnie. Kompozytorzy ci, jeśli nie są podmiotem wypowiedzi, istnieją w tekście na prawach gościa cytatu, co sprawia, że „są” gdzieś realnie, jako konkretne, historyczne

osoby. Tym samym wyraźnie odróżniają się od, pozornie bardziej „istniejących”, bo faktycznie uobecnionych, podmiotów mówiących, które z kolei, jak pamiętamy, są jedynie miejscem w strukturze społecznej. Tak przywołanemu Kompozytorowi jako roli przysługuje swoista odrębność i autonomia. Nie trudno domyślić się przeto, że Kompozytor to zwykle maska Autora.

Twórczość Schaeffera ponosi konsekwencje swojej awangardowości – raz rozpoznane koncepty wychodzą na wierzch i służą same sobie, co w efekcie staje się nudne, głównie w lekturze, bo w realizacji scenicznej każdy dramat z osobną wciąga odbiorcę w rozgrywkę, którą ustawia. Atrakcyjni aktorzy prezentują historie niczyje, albo lepiej: przypadki nie-osób, relacje czystych funkcji w strukturze rozgrywki, która ciągle jeszcze wydaje się odzwierciedlać jakiś schemat stosunków międzyludzkich. Prawdę mówiąc, zbiór bohaterów tych ponad czterdziestu dramatów jest raczej ubogi; mamy tu kilka powtarzających się typów. Dominującym jest chyba „wielki arogant”, czyli osoba zajmująca eksponowaną pozycję społeczną, czy to z racji oficjalnego stanowiska (szef), czy też uznanego autorytetu (uczony, artysta). Osobnik taki nie odznacza się na ogół żadnymi szczególnymi przymiotami umysłu ani ducha, ma za to znakomite mniemanie o sobie i wyraża swoją dominację przez prymitywne i brutalne (nie tylko werbalnie) poniżanie podwładnych, którzy z kolei stanowią kolejną grupę bohaterów, dających się określić jako usłużni konformiści, bierni funkcjonariusze systemu, faktycznie obejmującego sobą obie strony. Kolejna grupa to „naiwni”, reprezentowani zazwyczaj przez członków mieszczańskich rodzin, uczniów i wyznawców, oraz kobiety. Ich antytezą są „prostacy”, najczęściej źle wykształceni i źle wychowani, prymitywni w obejściu i używający koślawego języka lub bliżej nieokreślonej mowy wsiowej. Do tej grupy należą też miejskie prymitywy duchowe, czyli twory społeczne zdegenerowanej cywilizacji, najczęściej dziennikarze. Wreszcie, poza tą symetrią binarnych opozycji stoi „osobnik demoniczny”, chętnie aluzyjnie utożsamiany z diabłem, ale faktycznie będący wcieleniem czystej estetyki albo jakiegś fanatycznie wyznawanej ideologii, która pozwala takiemu uzasadnić osobistą nienawiść do ludzi. Na tym właściwie zamyka się galeria typów, postaci poszczególnych dramatów wydają się wariacjami na ich temat. Osobną kategorię stanowią „aktorzy”, ale na

dobrą sprawę również „stosunki wewnątrzteatralne” dają się odczytać jako powtórzenie modeli społecznych znanych z innych scenariuszy.

Podział ludzi na indywidua (prawdziwych) i masę (wirtualnych) nie pozostaje bez konsekwencji ideowych. Z dramatów Schaeffera daje się bowiem wyczytać bardzo jasna i, dodajmy, niepozbawiona pewnego okrucieństwa aksjologia. Wynika z niej, że status „bycia po ludzku” przysługuje tylko jednostkom twórczym, faktycznie artystom, a jeszcze dalej idąc, samemu tylko autorowi, który jest tutaj już nawet nie demiurgiem świata fikcyjnego, ale do pewnego stopnia jedyną istotą ludzką. Stoi za tym, w moim przekonaniu, nie tyle nietzscheańska koncepcja *ubermenscha*, co raczej swoisty solipsyzm. Wśród wspominanych kompozytorów często zresztą pojawia się nazwisko Schaeffer (różnie pisane), nieraz w ironicznym kontekście. Ktoś taki jest niemal zawsze osobnikiem odrębnym, wyłączonym z obejmującej wszystkich ludzi gry społecznej, zarazem jednak teźże procedury świadomym. Te autoprezentacje należy chyba uznać za intencjonalnie dwuznaczne – znamionujące potencjalną wszechwładzę i realną niemoc kreatora świata...; „świata” scenicznego jedynie, chociaż być może wystarczająco. Tak sam pisarz i kompozytor pojmuje rolę artysty w świecie (co deklaruje wprost w rozmowie z Joanną Zajac¹⁰), i taką inskrypcją samego siebie sygnuje swoje dramaty.

10. „Moim artystycznym ideałem nie jest pouczanie ludzi [...] lecz ukazywanie świata z perspektywy bardziej odległej, być może wiecznej...” (J. Zajac, dz. cyt. s. 87).

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 192–225



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

„Rozróby” w „królestwach”

Ład i nieporządek
w teatralnym uniwersum
Mariana Pankowskiego

Tomasz Chomiszczak

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.7

Wstęp do tomu:

Marian Pankowski
Królestwo. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN
Warszawa 2015

„Rozróby” w „królestwach”.

Ład i nieporządek w teatralnym uniwersum Mariana Pankowskiego

1. „Proza-nie-proza”, czyli przed i poza dramaturgią

Prozaik, dramaturg, poeta. W przypadku Mariana Pankowskiego takie wyliczenie artystyczno-zawodowych dokonań jest jeszcze niekompletne. Uzupełnijmy je zatem: tłumacz, publicysta, krytyk, wydawca, a także sławista, literaturoznawca, antologista, wreszcie – *last but not least* – promotor polskiej kultury.

Kim ponadto był Pankowski? Odpowiedź na to pytanie jest jeszcze bardziej wieloznaczna, jeśli weźmiemy pod uwagę tradycyjny podział literatury na krajową i emigracyjną. Żyjący na obczyźnie pisarz podkreślał: „Nie należą do literatury emigracyjnej. Jestem Polakiem piszącym za granicą”¹. Przez całe życie był jednocześnie „stąd” i „stamtąd”, publikował w ośrodkach zagranicznych i w Polsce. Nie dawał się zaszufladkować, odpowiadała mu szeroka kwalifikacja „pisarza europejskiego o polskich korzeniach”².

Obecna na stałe w jego twórczości dychotomia ojczyzna/obczyzna odzwierciedla pogmatwane koleje losu pisarza. Pankowski tylko ćwiartkę swojego długiego życia spędził w rodzinnym Sanoku, gdzie przyszedł na świat w listopadzie 1919 roku. Jego polonistyczne studia w Krakowie już po roku przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Udział w kampanii wrześniowej, niewola, powrót do domu i konspiracja, wreszcie aresztowanie, wywózka do Auschwitz i tułaczka obozowa – to dalsze koleje losu przyszłego pisarza, który po wojnie osiedlił się na stałe w Brukseli. Odtąd już zawsze był zawieszony pomiędzy „tu” i „tam”: Polską i Europą, rodzinnym miasteczkiem karpaczkim i stolicą Królestwa Belgii.

1. M.-L. Bertrand-Verant: *Polak rozpięty pomiędzy dwoma światami*. „La Libre Belgique” 1992, 29 lutego–1 marca. Za: „Acta Pancoviana” 1998, nr 1, s. 26.

2. *Z Marianem Pankowskim rozmawia Alain Bertrand*. „Temps Livres” 1990, nr 12. Za: „Acta Pancoviana” 1998, nr 1, s. 22.

Po ukończeniu studiów slawistycznych podejmuje pracę akademicką na Université Libre w Brukseli, gdzie ostatecznie otrzyma godność profesorską i funkcję kierownika slawistyki. Katedrę tę przejmie po swoim mistrzu i mentorze: to Claude Backvis, który jako pierwszy dał mu skuteczną lekcję „odojczyźnienia” zjawisk literackich; drugim „nauczycielem” był dramaturg i prozaik Michel de Ghelderode. Jednak dopiero zanurzenie się w zmysłowej i agnostycznej kulturze flamandzkiej pozwoliło polskiemu pisarzowi uwolnić się z „podwójnych dybów polskich: nasilonego patriotyzmu i dogmatycznej religijności”³. Jego antykonformizm osiadł na fundamencie znanej w wolnomysłicielskiej uczelni zasady *libre examen* – tradycji kwestionowania i analizowania każdego osądu.

W nowej ojczyźnie Pankowski aktywnie zaangażował się w życie literacko-kulturalne, co zaowocowało tekstami krytyczno- i historycznoliterackimi, a także przekładami, odczytami, dziełami edytorskimi i pracami redaktorskimi. W wydawanych po francusku antologiach polskiej poezji miał swój ważny udział już jako artysta „osobny”. To z perspektywy belgijskiej zwracał się teraz do swoich rodaków na emigracji londyńskiej oraz paryskiej (z tym drugim środowiskiem zerwie później współpracę), nanosząc w ten sposób na mapę ważnych ośrodków uchodźczych kolejny – Brukselę. Życie na obczyźnie i na uboczu ostatecznie ukształtuje go jako pisarza i Polaka. Zarazem dba o kontakt z krajem: jako twórca nieustannie zabiega o publikacje, a w roli literaturoznawcy regularnie przyjeżdża na konferencje slawistyczne. Po zakończeniu kariery akademickiej poświęca się już tylko literaturze.

Początki artystyczne Mariana Pankowskiego nie zwiastowały jednak późniejszej bujności form i tematów. Jego debiut literacki we lwowskim dwutygodniku „Sygnały” zapowiadał tradycyjnego poetę: potwierdzały to zarówno kolejne utwory publikowane w czasopiśmie już na studiach, jak i powojenny ciąg dalszy, kiedy to w czasie kilku lat wydał trzy polskojęzyczne tomiki poetyckie w Brukseli oraz dwa wybory w przekładzie francuskim. Pierwsze zbiory (*Pieśni pompejańskie* i *Wiersze alpejskie*) cechowała stylizacja, w której nietrudno odnaleźć wzorce romantyczne i renesansowe: to nazbyt

3. M. Pankowski:
Dług wdzięczności.
W: *Lettres ou ne pas lettres*. Red. zbior.
Louvain: Presses Universitaires 2001.
Za: „Acta Pancoviana”
2005, nr 4, s. 16.

akademicka regularność wiersza, szczególnie ustępujący miejsca metaforom o długich okresach zdaniowych i nieco egzaltowanej retoryce, formy gatunkowe przypominające litanie, hymny i pieśni. Dopiero wiersze o parę lat późniejsze (zbiór *Podpłomyki*) kondensują treść, przechodzą od metafory do konkretności⁴. Pankowski, dla którego ideałem estetycznym staje się teraz lapidarna sztuka René Chara, gromadzi w oszczędnych kompozycjach kolekcję ulotnych chwil. Stopniowo powściąga frazę, która skrótowością zbliża go do awangardzistów. Nie oznacza to oczywiście, że rezygnuje z odwołań do tradycji: cytaty, aluzje, stylizacje są po prostu subtelniej wpisane w coraz swobodniejszą i pełną kontrastów formę⁵. Nieregularność oraz oszczędność wypowiedzi świetnie odpowiadają metodzie twórczej poety, który, skupiając się na „cząstkach elementarnych”, nadal traktuje przecież o rzeczach najważniejszych, o porządku wszechświata. Teraz jednak obywa się bez wielkich słów, docenia rolę niedopowiedzeń, eksponuje pauzy – z tych elementów będzie korzystał także później w tekstach dramatycznych. Inspiracji szuka nie w tradycji cywilizacji europejskich, lecz w pięknie i harmonii panteistycznie pojmowanej natury. Pochwałę przyrody uzupełnia obrazami bezpieczniejszego przestrzeni rodzinnego domu, oswojonymi dźwiękami, zapachami i kolorami, wspomnieniami młodzieńczych miłości. To prawdopodobnie najbardziej afirmatywny etap w twórczości Pankowskiego. I właśnie wtedy pisarz dokonuje dość radykalnego zwrotu artystycznego.

Pierwszą oznaką odchodzenia od poezji była nagrodzona w 1954 roku przez Instytut Literacki, wydana rok później w Paryżu *Smagła swoboda*. Wielu krytyków uznało co prawda ten utwór za prozę poetycką, lecz diagnoza to nie trafna. Niepozorny objętościowo tomik nie mieści się w oficjalnych klasyfikacjach gatunkowych: z jednej strony zestaw pięciu traktatów nawiązuje zarówno do fenomenologii Gastona Bachelarda, jak i do tradycji literatury sapiencjalnej czy opowieści folklorystycznych; z drugiej strony to parodia piśmiennictwa poradnikowego. Na poziomie językowym autor zręcznie łączy pastisz stylu staropolskiego z elementami mowy regionalnej, ale nie brakuje tu subtelnych odwołań do klasyki. Tematycznie

4. Por. W. Lięża: *Zachwycenie*. „Acta Pancoviana” 2004, nr 3, s. 18.

5. Dogłębną analizę wielu wierszy odnajdziemy w pierwszej części monografii: S. Baré: *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*. Lublin: Wydawnictwo UMCS 1991.

powraca do inicjalnych momentów autobiograficznych: retrospekcje zyskują wymiar niemal czarodziejski, mają magiczną moc ocalania tożsamości w obliczu galopujących przemian cywilizacyjnych i dojmującego poczucia odosobnienia.

Znacznie radykalniejszą oznaką zerwania z poezją był kolejny utwór prozatorski *Matuga idzie. Przygody* (notabene wydany równoległe z krajowym debiutem dramaturgicznym *Biwak pod gołym niebem*). Już ironiczna autodedykacja – „Maniusiowi Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy poświęcam” – dowodziła, że pisarz krytycznie patrzył teraz na wcześniejsze próby poetyckie; po latach nazwał je nawet pobłażliwie liryką „ornitologiczno-botaniczną”⁶. Trudno przystać na tak negatywną samoocenę pierwszego etapu twórczości. Pankowski sporo mu zawdzięczał: odtąd już zawsze, zwłaszcza w prozie, będzie poetyzował zmysłowe obcowanie z naturą, a moc tkwiąca w kunszcie prozatorskiego słowa to w prostej linii dziedzictwo jego poetyckiej wyobraźni. Przybywające lata nigdy nie stępią mu lirycznej wrażliwości i nie odbiorą świeżości opisów przyrody godnych Jeana Giono.

Faktem jest, że może akurat najsłabiej ta wrażliwość uwidoczniła się w *Matudze* – prawdziwie ludowej epopei do dziś zaskakującej śmiałością. Narracyjna szarża przekraczała tu granice estetyczne, obyczajowe i narodowo-patriotyczne. Sam autor nazwał swą powieść „prozą eksperymentalną”, gdyż w jednym tekście „są wyliczanki dziecinne, jest erotyka latryn paryskich, gdzie homoseksualiści piszą do siebie, by uwodzić tym pismem na ścianach, jest tekst dramatyczny, jest proza niemalże młodopolska, są kolokwializmy sanockie, robotnicze, przedmiejskie”⁷. Dzieło skupia cechy dystynktywne wielu gatunków: powieści autobiograficznej, inicjacyjnej i wychowawczej, a zarazem prozy popularnej, romansu łotrzykowskiego, powiastki filozoficznej czy apokryfu à rebours. Książka stała się symbolem rewolty już z powodu słynnej przedmowy, w której autor namawiał do „wiecznej w polszczyźnie rozróby”. Postulat ten oznaczał tyleż podłożenie bomby pod językowe złoża tradycyjnej literatury, co i przewartościowanie ocen dokonanych narodowych klasyków. Odtąd artystyczne „awanturnictwo” i tematyczna obrazoburczość będą znakiem firmowym, a epicki dorobek chyba najpełniej odda buntowniczego

6. *Polak w dwuznacznych sytuacjach.*

Z Marianem Pankowskim rozmawia Krysztyna Ruta-Rutkowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL 2000, s. 46.

7. Tamże, s. 141.

ducha tego autora, który nawet swoją rozprawę doktorską o Bolesławie Leśmianie zatytułuje *Bunt poety przeciwko granicom*.

Prowokacja stała się najbardziej znanym wyróżnikiem prozy Pankowskiego. On sam komentował: „Nie jestem nauczycielem narodu, jestem pisarzem wywrotowym, który dąży do odkrycia wielu prawd o człowieku zmysłowym i metafizycznym, wpisanym między tę nędzną, żmudną ziemię a puste niebo”⁸. Metafizyki w *Matudze* jednak nie za wiele; wywrotowość dotyczy tu przede wszystkim sfery obyczajowej i języka. Wiele epizodów to pochwała cielesności i fizjologii: opisy impulsywnych, przelamujących konwenanse zachowań erotycznych oddane stylem swobodnie przechodzącym od rejestru wysokiego do gwary i wulgaryzmów. Poetykę realistyczną zastępuje pisarz „ostrą i graniastą” opowieścią plebejską, w której elementy prawdy i zmyślenia będą nie do rozróżnienia, a liczne wątki autobiograficzne jeszcze wzmocnią tę konfuzję. W marginesowości obyczajowo-językowej doszukuje się Pankowski jedynych autentycznych zachowań i wypowiedzi. Tak będzie też w wielu późniejszych utworach prozatorskich (por. powieści *Granatowy Goździk*, *Niewola i dola Adama Poremby* oraz większość opowiadań) – sensualnych i dosadnych, rozbuchanych leksykalnie i fleksyjnie, w których rządzi nie racjonalne słowo, lecz namiętna, instynktowna mowa. Szczytem tych prowokacji było z pewnością skatologiczne opowiadanie *Pralinki*: jedynym elementem dającym się w nim gładko przełknąć jest tytuł.

Pankowski potrafił odważnie sięgać po wątki, które w literaturze polskiej dopiero wiele lat później przestały być tabu, a nawet okazały się modne. Do takich współczesnych tematów należy na przykład *coming out*, publiczne ujawnianie swoich skłonności homoseksualnych. Pisarz już w 1980 roku uczynił z miłości gejojowskiej przewodni motyw powieści *Rudolf*. Z kolei *Putto*, traktujący o sieci pedofilów w Belgii, wyprzedził o kilka lat odkrycie rzeczywistej afery w zachodniej Europie; notabene temat pedofilski pojawił się u tego pisarza już ponad ćwierć wieku wcześniej.

Wraz z *Rudolfem* czytelnik pokonuje jednak jeszcze jeden krąg transgresji; to może najbardziej ostentacyjne wyzwanie rzucone przez Pankowskiego. Wątek zafascynowania Polaka – byłego więźnia lagrowego – postacią Niemca homoseksualisty

8. Za: B. Faron: *Spotkanie z Marianem Pankowskim*. „Konspekt” 2012, nr 2, s. 26.

zostaje tu bowiem przez pisarza przeciwstawiony ówczesnej narracji historyczno-narodowej eksponującej głównie antagonistyczną wersję dziejów dwóch sąsiednich nacji. Ten oficjalny przekaz nie interesuje autora, który prowokacyjnie zakwestionuje stereotyp, ustawiając na równi obie postacie: hedonistę z tatuażem miłosnym i profesora z wytatuowanym numerem kacetowym. Jeszcze dosadniej i jednoznaczniej zrobił to Pankowski w opowiadaniu *Moja SS-Rottenführer Johanna* – już definitywnym zerwaniem z medialnym, czarno-białym przekazem. Oto w baraku obozu koncentracyjnego pierwotna relacja kat–ofiara, modelowa ze względu na czas i miejsce, zostaje przez autora przewrotnie przebudowana i z czasem przeraża się w silną, erotyczną fascynację dwojga kochanków reprezentujących narody „panów” i „nie-wolników”, zatem w miłość niemożliwą w ówczesnej rzeczywistości. Połączenie wątków relacji homoseksualnej i sadomasochistycznej z tematyką kacetową, wbrew oficjalnej narodowej interpretacji, to istota najważniejszej i najodważniejszej transgresji tego pisarza.

Oba przywołane tytuły należą zarazem do nurtu rozliczeniowego w twórczości Pankowskiego. Ważną w nim rolę odgrywa proza autobiograficzna *Z Auswicu do Belsen*: w gatunek powieści sowizdrzałskiej wpisane zostają najczarniejsze lata wojenne – temat do tej pory rzadko „bezczaszony” śmiechem i ironią. Narrator-bohater „przygody” obozowe i wojenne okrucieństwo przedstawia w konwencji zabawy, udawania, wręcz błazeńskiego wygłupu. Są też teksty prozatorskie, w których Pankowski wraca do niewygaszonych konfliktów między narodami i grupami etnicznymi na dawnych obszarach pogranicza. Do takich należą powieści *Powrót białych nietoperzy* oraz *Fara na Pomorzu*, których bohaterowie po latach nieobecności peregrynują w strony rodzinne, przywołując gorzkie wspominki-wypominki z regionów „nieczystej krwi” – czy będą to „ziemie niczyje” Kaszubów, czy kresy. Napiętnowane krzywdą tereny zderzeń cywilizacji Wschodu i Zachodu, areny wiecznych najazdów i podbojów nie mają u Pankowskiego nic wspólnego z sielskimi obrazami krain dzieciństwa.

Teksty tego autora komponowane z motywu powrotu do „małych ojczyzn” można powiązać z innymi, „obczyźnianymi”. Zadomowienie się Pankowskiego w Belgii, kraju dwóch kultur i języków, być może było dla niego próbą odnalezienia analogii do polskich obszarów wielokulturowych. Nowa sytuacja życiowa wykreowała jednak natychmiast

kolejną dychotomię: emigrant/autochton. W licznych nowelach, a przede wszystkim w powieści *Gość* pisarz buduje relacje między postaciami na tej właśnie binarność. Podobnie jak na niezabliźnionych ziemiach wschodniej Europy, tak i tu, w sytym świecie Zachodu, diagnoza jest gorzka: nie dojdzie do porozumienia pomiędzy przybyszami i tubylcami. Mimo politycznie poprawnych starań czynionych przez obie strony wzajemne niezrozumienie i trzymanie się stereotypowych wyobrażeń pozostawi antagonistów okopanych na swoich pozycjach.

Skutecznie też łamie Pankowski szablon w twórczości senioralnej⁹. Narrator stanu wolnego, permanentny wdowiec, zwykle alter ego pisarza, „poluje” na przedstawicielki płci przeciwnej. Konfrontacja męsko-damskiej pary seniorów niekoniecznie ogranicza się tylko do wspólnej refleksji, choć ta osiąga czasem rangę dyskursu historyzoficznego (*Herbata z cytryną*, *Pismo w stronę miłości*); częściej raczej doprowadza bohaterów do seksualnego, lekko perwersyjnego spełnienia (*Bal wdów i wdowców*, *Lida*, *Kora i nóż*). „Przygody” opowiadane przez emeryta stają się epilogiem jego młodzieńczych ekscesów, naturalnym domknięciem historii dawnego Władzia Matugi. Co znamienne, właśnie wtedy pisarz wydaje też utrzymane w zupełnie innej konwencji teksty quasi-sakralne: od profetycznego *Ostatniego zlotu aniołów* po biblijne motywy w utworze *Tratwa nas czeka*. Powtarzający się tu wątek poszukiwania utraconego *sacrum* i chęci powrotu do korzeni wiary poza instytucjonalnym Kościołem to kontynuacja tych utworów, w których Pankowski pisał o narastającej klerykalizacji życia w Polsce i o religijnym fanatyzmie wiernych. Najostrzej pokazał to wcześniej w powieści *Pątnicy z Macierzyny*, a najlapidarniej podsumował temat w jednym z wywiadów słowami: „Polak bardziej wierzy, niż myśli”¹⁰.

Mimo wyodrębnionych powyżej nurtów można ustalić pewne punkty wspólne dla całej twórczości prozatorskiej Pankowskiego, który zawstydzą, krępuje, drażni i niepokoi, ale także wzrusza i skłania do refleksji. Choć bywa grubiański i wulgarny, nawet skatologiczny, nigdy nie będzie amoralny. Owszem, jest zuchwały i odkrywczy, zmysłowy i szydery, radosny i ludyczny, bywa też heretycki

9. Określenie Henryka Berezny. Por. tegoż: *Senioralność* [posłowie]. W: M. Pankowski: *W stronę miłości*. Warszawa: Biblioteka Narodowa 2001, s. 195–202.
10. *Z Marianem Pankowskim rozmawia Alain Bertrand*, dz. cyt., s. 19.

i anarchizujący – ale nigdy anarchistyczny. Dezorientuje czytelnika, sam jednak nie traci orientacji. To, co lokalne i plebejskie, umiejętnie wpisuje w dziedzictwo europejskie, wskazując na powinowactwa literatur i światów wyobraźni dwóch ojczyzn. Temperament libertyna osobliwie łączy się u niego z powściągliwością chrześcijańską. Jeśli Pankowski dekonstruuje, to tylko po to, by budować na nowo, po swojemu. Wbrew programowej deklaracji chodzi mu przecież nie o „rozbóę”, lecz o świadomie zaplanowaną grę z czytelnikiem, zapraszającym nieustannie do współudziału w pisarskich szachach-bachanaliach. Należy pamiętać, że to pisarz erudyta, który przez rozmaite formy narracyjne w sposób zaplanowany – i często zakamuflowany – kłania się tradycji. Dopiero na tym fundamencie dokonuje „poszerzenia pola walki” literackiej i wypracowuje własną pozycję na udeptanym już terytorium.

Samo zresztą autorskie pojęcie „rozbóy” – zarówno w języku, jak i w utrwalonym wizerunku narodowych wieszczów – inaczej brzmiało przed ponad półwieczem. Dziś, w czasach demontażu mitów narodowych i po pouczających w tej dziedzinie lekcjach Witolda Gombrowicza czy Czesława Miłosza, trudno patrzeć na ówczesny postulat z perspektywy innej niż historycznoliteracka. To raczej świadectwo tamtych czasów – śmiałej idei artystyczno-intelektualnej awantury – niż wciąż obowiązujące hasło rewolucyjne pisarza. Idea „rozbóy” Pankowskiego wychodzi współcześnie poza dawną programową manifestację; to raczej jeden z ważnych składników problematyki twórczości, zwłaszcza dramaturgicznej, w której powtarza się motyw obalania i utrzymywania różnych form porządku – będzie o tym mowa w dalszej części. Termin „rozbóa” zyskuje zatem wymiar uniwersalny, co wydaje się też bardziej korespondować z temperamentem pisarza. Pankowski nie był bowiem publicystą, nie zadowalał się doraźnymi problemami; z książki na książkę zmieniał lub poszerzał optykę, próbując uchwycić świat w „wielkich wymiarach”. Autor *Rudolfa* zdumiewa rozległą skalą zainteresowań tematycznych oraz ciągłym powiększaniem „pojemności formy”, szukaniem nowych sposobów wypowiedzi. To zuchwały tropiciel świeżych tematów i zachłanny stylistą. Warto też zauważyć, że pisarz nie zdradza pokusy pisania tekstów moralizujących – na to nie pozwalają jego ostra ironia, szyderstwo, groteskowość oraz dystans stwarzany za pomocą stale przepoczwarczającego się języka.

Woli raczej quasi-perwazję¹¹ utrzymaną w konwencji ludycznej. Nie narzuca własnych przekonań odbiorcy, nie rozstrzyga arbitralnie sporów prowadzonych przez swoich protagonistów.

Gdyby umieścić Pankowskiego – archiwariusza słów i strażnika mowy, a zarazem językowego odkrywcę i wynalazcę – w ciągu rozwojowym literatury, bez wątpienia okazałby się on potomkiem François Rabelais’go, Mikołaja Reja, Jana Chryzostoma Paska i Henryka Rzewuskiego. Żywiół jego języka czerpie dużo naturalnej energii zarówno z celebracji staropolskiej – zwłaszcza barokowej, dającej duże możliwości teatralizowania – jak i z nurtu poezji „marginesowej”, tzw. nieokrzeseanej, nie wspominając o późniejszych inspiracjach wziętych z młodopolskich neoromantyków, Leśmiana i innych „eksperymentatorów”. Artystycznie byłby jednocześnie Pankowski rówieśnikiem Gombrowicza i Mirona Białoszewskiego, starszym bratem Mariana Pilota i Edwarda Redlińskiego, a ojcem Janusza Rudnickiego czy Pawła Potoroczyna.

Ważnym wyróżnikiem całego piarstwa Pankowskiego są liczne antynomie, na których autor buduje swój świat wyobraźni. Do wspomnianych wcześniej opozycji tu/tam i Polak/wygnaniec – wyrażających dwoistości ludzkiej natury i biegunowość egzystencji – dodajmy kolejne: Eros/Thanatos, Natura/Kultura, eschatologia/skatologia, duch/ciało, wiedza/wiara, Dzień/Noc, historyzm/indywidualizm, *sacrum/profanum*, ład/żywiół, powaga/śmiech, Ojczyzna/Kartoflania, kat/ofiara, humanista/hedonista, męskość/kobiecość, konformizm/konfrontacja, podniosłość/bluźnierstwo, swój/obcy, wdowiec/macho, dama/podlotek. Te dwoistości przypominają figury na kartach do gry, narysowane jak w lustrzanym odbiciu – tyle że pisarz nie tworzy odbicia „na swój obraz i podobieństwo”, lecz zawsze powołuje do życia literackiego sobowtóra, który jest jego zdeformowanym i jednowymiarowym odpowiednikiem („Pankowski-profesor”, „Pankowski-Maniuś”, „Pankowski-scenarzysta”, „Pankowski-sanoczanin” itd.).

Paradoksalnie proza Pankowskiego wydaje się bardziej zdramatyzowana niż jego sztuki teatralne. Autor chętnie poddaje ją zabiegom rytmizacji, w kontrastowo zestawianych eufoniach i dysharmoniach wygrywa dźwiękowe walory języka. Bywa, że wycofuje narratora, by zbudować epizod

11. Por. S. Barć: *Kluczowe problemy twórczości prozatorskiej Mariana Pankowskiego*. „Acta Pancoviana” 1999, nr 2, s. 27.

wyłącznie na długich, emotywnych dialogach. Język, jak w dramacie, jest tu narzędziem identyfikacji kolejnych postaci; potrafi je skutecznie maskować i demaskować, podkreśla teatralność zachowań. Narrator zaś skwapliwie włącza się w „teatrowanie”, które wprowadza czytelnika w świat regularnie tworzonych i obalanych porządków, hierarchii, systemów.

Teatralna część dorobku Pankowskiego jest tego świetną egzemplifikacją.

2. „Teatrowanie”, czyli w stronę i wokół dramaturgii

Dramaturgiczna bibliografia Mariana Pankowskiego obejmuje 18 tytułów, jeśli uznać za osobne utwory *Królestwo* i *Król Ludwik* (drugi z nich jest *de facto* przeredagowanym i rozbudowanym wariantem pierwszego). Uważna lektura chronologiczna pisanych przez niemal pół wieku utworów nie odkrywa żadnej ewolucji autorskich pomysłów: te same wątki pojawiają się naprzemiennie w różnych okresach. Podobnie jest z kompozycją utworów.

Chociaż wydaje się, że dramaturgię Pankowskiego łatwo jest poklasyfikować, perspektywa to tyleż atrakcyjna, co myląca. Nie sprawdza się kryterium czasowe. Owszem, niektóre sztuki teatralne autora *Matugi* można uznać za „historyczne”: debiut dramaturgiczny *Biwak pod gołym niebem* oraz dramaty „królewskie” (*Śmierć białej pończochy*, *Zygmunt August* i wspomniane już *Królestwo/Król Ludwik*). Dystans czasowy autor przyjmuje też w *Czarnym bzie* i w sztuce *Ręce na szyję zarzucić*. Tym z kolei przeciwstawić można utwory, których akcja toczy się współcześnie: *Brandon*, *Furbon* i *spółka*, *Nasturcje polują w Bécaussines*, *Bilet na zimowłę*, *Nasze srebra* i *Mój Król przegrany*. Mniej oczywiste czasowo zdają się kolejne tytuły – współczesne, ale z licznymi retrospekcjami przywołującymi okupacyjną przeszłość: tak jest w *Chrabąszczach* i *Teatrowaniu nad świętym barszczem*. W sztuce *Podróż rodziców mej żony do Treblink*i równorzędnie funkcjonuje już pięć różnych planów czasowych, *Nasz Julio czerwony* zaś to prywatno-publiczny dramat niemocy postaci historycznej rozgrywany w konwencji współczesnego programu telewizyjnego. Jeszcze więcej wątpliwości powstaje podczas lektury tekstów *Złote szczyki* oraz *Ksiądz Helena*: w jednym historia wyprawy grupy seniorskiej

w poszukiwaniu Raju nabiera wymiaru mitologicznego, a drugi to dramat „futurystyczny”. Kwestię „historyczności” podważał zresztą sam pisarz w odautorskim wprowadzeniu do pierwszego polskojęzycznego wyboru dramatów: „[...] jakie by były szumne i szerokie gościńce Historii, liczyć ma się nie Historia, ale człowiek, wpisany na krótko między niebo i ziemię. [...] pisanie legend to sprawa Ojców duchownych, kościelnych i świeckich”¹². Zatem nie Historia ludzkości, lecz historia człowieka – los indywidualny, a właśnie przez to uniwersalny – pozostaje w sferze zainteresowań artysty.

Mało użyteczne w odniesieniu do dramatów Pankowskiego okazują się też inne zwyczajowe klasyfikacje. Utwory kameralne pod względem obsady obejmują zdarzenia rozległe czasowo, z kolei te rozpisane na większą liczbę głosów są zwykle zamknięte w ciasnej przestrzeni. Sztuki „realistyczne” zderzają się z mitami, w „metafizycznych” zaś autor metodycznie banalizuje tematy i wulgaryzuje język.

Zamiast wskazywać na różnice pomiędzy teatralnymi sztukami Pankowskiego, warto raczej podkreślić ich elementy wspólne. Głównym elementem łączącym te teksty jest rytuał, który nadaje kształt akcji dramatycznej.

Pierwszą, konstrukcyjną konsekwencją pojawienia się obrzędu jest oczywiście uzyskanie mocnych efektów metateatralnych i wywołanie tym samym zamierzonych komplikacji odbioru tekstu na kolejnych planach przedstawianych zdarzeń. Nie tylko bowiem iluzja „wewnętrzna” – zbudowana zwykle przez znany chwyt „teatru w teatrze”, rzadziej na onirycznych retrospekcjach lub antycypacjach – legitymizuje wiarę w „prawdziwość” akcji „zewnętrznej” utworów, ale, co u tego autora istotniejsze, piętrowe układanie konstrukcji dramatu. Powoduje ono tymczasowe porzucanie przez jego *dramatis personae* statusu „uczestników” wydarzeń na rzecz rozgrywania dodatkowych „ról”: nie tylko biernych „widzów”, lecz także na przykład „reżyserów”, „scenarzyków” lub „komentatorów” czynnie ingerujących w wewnętrzną akcję, a nawet tworzących ją „na naszych oczach” niczym sam autor. Tekst sztuki zostaje przy tym wzbogacony o dodatkowe „didaskalia”, które *de facto* stanowią część tekstu głównego. Tym samym technika „teatru w teatrze” rozszerza się u Pankowskiego dodatkowo o formułę „teatru o teatrze”.

12. M. Pankowski: *Od autora*. W: Tegoż: *Nasz Julio czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1981.

Widać to doskonale w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*. Niemal od początku wiadomo, iż „jesteśmy w teatrze” (sugeruje to już sam tytuł): „aktorami” są postacie ekskwizycji, ich „reżyserem” – Prezes, dialogi zaś to zarówno „oficjalne” kwestie osób dramatu, jak i „prywatne” lub „robotyczne” ich uwagi dotyczące przygotowywanej „inscenizacji” i przewidzianych w niej „ról”. W rezultacie zaciera się granica pomiędzy „udawaniem” a „rzeczywistością” postaci; to, co przedstawiane, miesza się z samym aktem przedstawiania. Z główną akcją dramatu zrównane zostaje dodatkowe teatralizowanie przez postacie swoich zachowań.

Podobne ostentacyjne „teatrowanie” dostrzec można w większości sztuk Pankowskiego – *vide* podobne „piętrowe” role postaci oraz wymownie sztuczne scenografie czy raczej ich modele w *Złoty szczyk* lub *Zygmuncie Augustcie*, czy też dyskusje na temat konwencji teatralnych i „gry” prowadzone w prologach niektórych tekstów (*Nasturcje polują w Bécaussines*, *Bilet na zimowłę*, *Ręce na szyję zarzucić*). Szczególną jednak uwagę zwraca teatralność „do drugiej potęgi” w *Śmierci białej pończochy*: w jednej ze scen Jadwiga obserwuje „projekcję” własnej postaci w młodszym wcieleniu, w innej Jagiełło historycznie odgrywa psalmy przebłagalne, epizodycznie pojawia się na scenie „robotnik teatralny”, a niemal wszystkie zdarzenia są bacznie obserwowane przez Profesorów (podobnie jak robią to Emerycy czy Stare Baby w *Nasturcjach*) – figur przejaskrawionych, jak z operetkowej kliszy – którzy ostatecznie włączają się w akcję (w *Nasturcjach* owym „komentatorom” wypłaca się jeszcze honoraria za „występ”). Towarzyszą tym scenom tanie efekty teatralne i kiczowata oprawa sceniczna. Odbiorca nie może zatem mieć wątpliwości, że to „tylko” teatr.

Ale czy faktycznie „tylko”? Czy chodzi jedynie o zabawę formą? Jeżeli poświęcimy więcej uwagi obrzędowości w dramaturgii Mariana Pankowskiego, to nie tylko z powodu jej metateatralnych implikacji. Jeszcze bardziej interesujący, a przede wszystkim znacznie istotniejszy okazuje się sam sposób funkcjonowania rytuału oraz zamysł autorski, który każe do tej ceremonialności nieustannie się odwoływać już nie tylko ze względu na efekty formalne.

Niemal wszystkie wspomniane wcześniej liczne dychotomie sprowadzić można do jednej, najważniejszej tu opozycji: *sacrum/profanum*, czy też, precyzyjniej mówiąc, do naprzemiennych aktów sakralizowania

i profanowania, nobilitowania i degradacji, uwznioślenia i upodlenia. Wszystko to dzieje się w przestrzeni, która w dramatach Pankowskiego ma charakter zamknięty i opresyjny, sprzyja powstawaniu „situacji osaczenia”¹³: to budynek współczesnego pensjonatu (*Bilet na zimowlę*) lub konkretny pokój (*Chrabąszcze*), tunel (*Nasturcje*), komnaty królewskie (*Zygmunt August*, *Śmierć białej pończochy*, *Królestwo*), obleżone miasto (*Ręce na szyję zarzucić*), baraki obozowe (*Podróż rodziców mej żony do Treblinki*, retrospekcje w *Teatrowaniu*), wreszcie więzienna cela (*Brandon*). Dużą rolę odgrywa w tym zamkniętym świecie geometria, a pośród figur szczególne znaczenie autor i jego bohaterzy nadają kołu. Idea okrągłości nie jest zarezerwowana dla konstrukcji scenograficznej, to raczej kategoria mentalna. Jej inspiracją staje się doskonałość samego kosmosu, której pochwałę wygłoszono w *Naszym Julu*: „*Esprit de Géometrie!* [...] ten cyrkiel, co koła zatacza po bożym bezkresie... te planety...”. Wydaje się, że dla *dramatis personae* Pankowskiego nieustanne „wirowanie” to wartość nadrzędna i magiczna. W *Złotych szczękach* jeden z Mężczyzn, obchodząc pozostałych wędrowców, nawołuje: „Do koła! I razem! Na rozgrzewkę!”. Istotne jest tu słowo „razem”: zbijanie się w krąg, ceremonialny akt łączenia się ma być preludium do przybrania wspólnej tożsamości, zatem stworzenia obrzędowej wspólnoty. Chodzenie po okręgu jest substytutem rytualnego tańca, z jego koncentrycznymi i odśrodkowymi układami „tanecznymi”.

Wprowadzeniem w obrzędowy ruch sceniczny będzie oczywiście już sam rytm: jednostajny, hipnotyzujący, doprowadzający do rytualnej ekstazy. Czasem to „urytmiona marszowo” muzyka, częściej po prostu „bębnienie” i rytmiczny marsz: „Pochód rusza. Raz-dwa-trzy, lewa, lewa, raz-dwa, na bęben!” (*Teatrowanie*). Żołnierze w *Brandonie* „wybijają kroki «trach», «trach»”; Panowie małopolscy w *Śmierci białej pończochy* „tupią lewymi nogami, panosząc brzuchy. Tupią prawymi, a z wąsów lewymi rękami zrywają iskry wściekłości”. Niczym refrenem, odpowiadają im do rytmu Posłowie litewscy. U młodzieńczej Jadwigi tupanie „staje się ogromnym echem i fascynującym rytmem”; nawet w tunelu zakochanych w *Nasturcjach* „słychać było miarowy tupot”. Podobnie w *Naszym Julu* „nadchodzą rytmicznie” Szlachcice. Jednostajny, powtarzalny

13. K. Latawiec: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków: Universitas 1994, s. 123.

dźwięk łączy pojedyncze osoby, podobnie jak obrzęd jednoczy uczestników i pozwala utrzymać spójność grupy. Najważniejsze jest tu zachowanie rytmiczności. Niczym *credo* zabrzmiał przestroga Wagnera w *Królu Ludwiku*: „Nie wolno gubić rytmu! Bo nigdy nie dopłyniemy”. Owo „dopłynięcie” można zinterpretować jako pragnienie osiągnięcia dyspozycji rytualnej, gotowości do wejścia w obrzęd, którego ważnymi składnikami są rytm i „baletujący ruch”.

Te dwie cechy dystynktywne dramaturgii Pankowskiego – układy geometryczno-choreograficzne oraz zrytmizowane działania sceniczne – pojawiają się często w replikach budowanych na zasadzie zwierciadlanych odbić. Funkcję rytmu muzycznego przejmują zatem słowa, a nawet całe zdania, przeciwstawiane sobie kwestie-refreny; wiersz, piosenka, powiedzenie – mają, „jak werbel, poddawać rytm!” (*Ręce na szyję zarzucić*). Mieszanka wypowiedzi mówionych i śpiewanych, rymowanych i powtarzanych nadaje wielu sztukom dominantę rytmiczną typową dla działań rytualnych. I tak, w *Śmierci białej pończochy* trzy dialogi Profesorów korespondują z obecnością Pachółków, tworząc stałe strukturalne układy paralelne. Podobnie regularne refreny, rymujące się i współbrzmiające aliteracje, kwestie jak sinusoidy wyrysowane naprzemiennymi eksklamacjami i pauzami – występują w *Teatrowaniu*. Jeszcze bardziej widoczne jest to w *Naszym Julu*. Zwraca tam uwagę bardzo regularny rytm i rym wielu sekwencji dramaturgicznych: jedna ze scen jest niemal wyśpiewana na wzór „Balu u Senatora” z Mickiewiczowskich *Dziadów*. W *Naszych srebrach* natomiast z gwarą warszawską Antka i Staśka zderza się inteligencko-ziemiańska „kadencja” języka przedwojennego towarzystwa.

Jeśli Pankowski sięga po gatunki tradycyjne, w tym biblijne, trawestując rytmikę i melodykę hymnu, psalmu czy magnificat, robi to głównie dla mocniejszego wyakcentowania rytmu oraz osiągnięcia efektu parodystycznego¹⁴. Taki charakter mają kiczowate „wierszyki-modlitwy” w *Księdzu Helenie*, „psalmy” zawołanie Jagiełły w towarzystwie chóru Wojowników (*Śmierć*), pseudopochwalna pieśń Miriam czy kolęda śpiewana podczas śmierci Kaspra (*Biwak*). Postacie stają się wykonawcami mówiąco-działającymi, podległymi porządkowi rytmicznemu, podobnie jak w obrzędzie. W niektórych dramatach prymat rytmiczno-onomatopeicznych wypowiedzi nad akcją prowadzi do odsunięcia

14. Tamże, s. 153.

na bok samego tematu rozmowy. Chodzi o to, by „słowa nie tylko znaczyły, ale i brzmiały”, bowiem „ton panujący... ważniejszy niż treść!” (*Mój Król przegrany*).

„Brzmia” także całe sekwencje powtarzane w tekstach. Powracający czterowiersz o roco w *Bilecie na zimowlę* czy ten o Lalkarzu w *Czarnym bie* ujmują w rytualną klamrę sytuacje dramatyczne. Deklamowanie wiersza jest, wedle określenia jednego z bohaterów, „recytowaniem formułki”, tę zaś nietrudno skojarzyć z pojęciem formuły magicznej zarezerwowanej dla wtajemniczonych. Taką funkcję spełnia też w *Śmierci białej pończochy* wierszyk Biskupa: rozpoczyna się on jak quasi-modlitwa nawiązująca do *Bogurodzicy*, w rozwinięciu przechodzi w kołędowy motyw bożonarodzeniowy, by pod koniec okazać się zakłębieniem guślarsko-ludowym, z karykaturalnie zniekształconym zakończeniem „modlitewnym”, które zupełnie traci chrześcijańską konotację.

Należy w tym miejscu powrócić jeszcze raz do szczególnej u Pankowskiego funkcji słowa, czy raczej – przypomnijmy – mowy. Zmiana kwalifikacji nie jest wyłącznie stylistyczna; autorska estetyka bogactwa przynosi korzyści praktyczne. Plebejski język wyrastający wprost z kulturowych korzeni będzie zawsze autentyczny, dzięki temu odgrywa rolę nie tylko deskryptywną, ale i emotywną: w miejsce gładkich zdań rodem z „wysokiej” literatury pojawiają się wyrażenia codzienne, często o charakterze performatywnym. Liczy się nie referencyjność mowy, lecz raczej jej potencjał, siła sprawcza. U Pankowskiego to słowo stwarza sytuację i postać, nie na odwrót. Wypowiedzi są motorem „dziania się”; nie przedstawiają, ale kreują rzeczywistość („Król kaza! Święte!”, kategorycznie nakazuje władca w *Królestwie*). To język *sensu stricto* dramatyczny, a przy okazji także „swoj” – pisarz zwykł bowiem, sięgając po znane pojęcia Ferdinanda de Saussure’a, odróżniać *la langue* od *le langage*: „pierwsze to język ogólny, drugie to mój prywatny język, którego używam, który jest moją własnością i moim odkryciem”¹⁵.

15. P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Kraków: Korporacja Ha!art 2011, s. 155. W jednym z prywatnych zapisków, trawestując rewolucyjne hasło, pisarz zanotował nawet powiedzenie: „*langage* albo śmierć” („Spuszczna Mariana Pankowskiego”). Zbiory archiwalne Biblioteki Narodowej. Tezka: „Dramaty (Teatrowanie)”. Sygn. akc. 019407).

Styl Pankowskiego czerpie z polszczyzny ludycznej o folklorystycznej proveniencji, z wszelkimi właściwymi tej sferze transgresjami; jego słownictwo to wielki „śmietnik fermentujący”¹⁶. Rejestr językowy odnosi się bezpośrednio do cielesnych i uczuciowych doświadczeń, natomiast źle znosi pojęcia abstrakcyjne. Jak mówi Alain w *Brandonie*, dopiero słowa „osmolone, bepańskie, cygańskie i zbuntowane zaginają wasz świat”. Autorska mowa prowincjonalna „czerpana z domowej studni” nadaje leksyce wymiar magiczny; folklor to, jak mówi Wdowiec w *Nasturejach*, „postać sztuki obejmująca różne rodzaje opowiadań, przysłów, powiedzeń, zaklęć, pieśni, [...] formułek czarodziejskich”.

Nawiązywanie do elementów magii lub liturgii za pomocą języka „niskiego” jest u Pankowskiego aktem nobilitującym przedmioty i czynności powszednie. Częste kojarzenie ich z motywami rezurekcyjnymi, bożonarodzeniowymi, z elementami liturgii ma zarazem wywołać efekt bluźnierstwa: i tak, ronienie łez w *Teatrowaniu* porównuje się do „kropienia jak na Wszystkich Świętych”, „nieszporama” nazwano w *Brandonie* okrutny akt spalenia w domu gromady krzyczących starców, a pobożne litanie w *Teatrowaniu* i *Złoty szcękach* szybko przeistaczają się w stek złorzeczeń i wulgaryzmów. Tym sposobem już nie tylko świat przedstawiony, ale i autorska mowa zyskuje znamieny dla pisarza dwudzielny charakter: jest zarazem zmysłowa i duchowa, zbrutalizowana i upoetyczniona.

Równie magicznie jak geometria, zrytmizowanie, dźwięki i mowa potraktowane są przez dramatyczne postacie Pankowskiego pewne liczby oraz barwy, a także części garderoby i przedmioty, które w trakcie zdarzeń przeobrażają się w rytualne atrybuty. Ich mnogość sprawia, że teatralny makrokosmos autora *Teatrowania* staje się istnym magazynem rytualnych sprzętów. Te zwykle staromodne stroje zapewniają bohaterom „wyprawę po jędrne lata”, czynią ich „dozorcami przeszłości” (*Bilet na zimowlę*). W tak przygotowanym *decorum* rozgrywa się u Pankowskiego rytuał, a właściwie rytuały, ze względu bowiem na mnogość ceremonialnych wzorców, z których czerpią postacie, terminu tego należy używać w liczbie mnogiej.

16. Takim tytułem opatrzył pisarz w swoim domowym archiwum jeden z segregatorów gromadzących wyrażenia ludowe, gwarowe, erotyczne i skatologiczne („Spuścizna Mariana Pankowskiego”. Zbiory archiwalne Biblioteki Narodowej. Tezka: „Materiały do twórczości”, t. 8. Sygn. akc. 019439).

Wśród różnych form obrzędów zwracają uwagę zwłaszcza karykaturalne celebracje państwowo-kościelne. Pisarz znany był z niechęci do wszelkich nabożnych obchodów rocznic doniosłych wydarzeń historycznych („patriotyzm, który żyje z grobów”)¹⁷, z krytyki publicznego żonglowania przez Polaków męczeństwem. Jego własna wersja historii jest pełna ironii i kpiny. Pankowski przechodzi od rytuału patriotycznego do „rytuału rekonstrukcji urazu historycznego”¹⁸, nadając mu formę parodystyczną („salutujący bez przerwy Pułkownik Raszyn-Raszuński” i pusty ceremoniał narodowy w *Naszych srebrach*; celebra romantyczno-patriotyczna w *Naszym Julu*; dogmat w *Teatrowaniu* o prawdziwym Polaku-katoliku, który musi być „Wisłą chrzczony. Kolumną Zygmunta przeżegnany!”). Obok tych „od wielkiego dzwonu”, Pankowski tworzy w dramaturgii wiele celebracji powszednich: prywatnych, towarzyskich, rodzinnych, zawodowych, miłosno-erotycznych i żałobnych, inicjowanych przez postacie, by, paradoksalnie, z banalności dnia codziennego się wyzwolić. Stąd eksponowanie wyrafinowanej etykiety męsko-damskiej przy stole (*Nasze srebra*), stosowanie „pewnych charakterystycznych, a jednak niezbędnych gestów” (*Nasturcje*); stąd także „regulowanie wyrazu swej twarzy” przez polskiego władcę i uśmiech staruszka „rodem z Muzeum Figur Woskowych” (*Zygmunt August*) czy ćwiczenie gestykulacji i chodzenia po schodach przez Króla Ludwika (*Królestwo*); nawet „kroki ostentacyjne, nerwowe muszą coś znaczyć” (*Mój Król przegrany*).

U Pankowskiego wśród rytualnych działań o charakterze świeckim przyciągają uwagę zachowania karnawałowe. Wyniesione z lat młodości wspomnienia świąt ludowo-przedmiejskich połączył pisarz z późniejszą fascynacją dziedzictwem Flamandów: malarstwem Pietera Bruegla i Jacoba Jordaensa, estetyką ulicznych widowisk, a zwłaszcza twórczością Ghelderode’a. Za nazwiskiem tego ostatniego idą przecież oczywiście odwołania do tradycji: to zarówno *commedia dell’arte*, jak i teatr jarmarczny, kukielkowy, Grand Guignol, wreszcie – duch Alfreda Jarry’ego (w takiej zresztą konwencji inscenizowano na Zachodzie niektóre francuskojęzyczne przedstawienia dramatów autora *Matugi*). Nie dziwi zatem, iż w utworach dramaturgicznych Pankowskiego jest tyle elementów operetki, wodewilu czy szopki, tyle akcentów burleskowych,

17. *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, dz. cyt., s. 109.

18. Por. S. Frenkiel: *O „Chrabąszczach” Pankowskiego*. „Wiadomości” 1971, nr 3, s. 1.

farsowych i groteskowych. Polski pisarz chętnie czerpie z tego dziedzictwa, rozgrywając swój „kukielkowy” teatr przede wszystkim we wnętrzu własnej wyobraźni; teatr, dodajmy, trudny do przeniesienia na scenę. Wydarzenia zmieniają się tu jak w kalejdoskopie, czasem przypominając zestaw osobnych skeczy niepowiązanych logicznie, a tylko swobodnie przepływających z jednej sceny w drugą. Podobnie jak Ghelderode, który krotochwilny ton swoich sztuk równoważył poważnymi motywami biblijnymi czy historycznymi, Pankowski przetyka sceny patetyczne epizodami stanowiącymi współczesne odpowiedniki błazeńskich interludiów.

Wpisane w tradycję publiczne świętowanie staje się tu zatem, obok tradycyjnego rytuału, kanwą wydarzeń dramaturgicznych. Wynikające z tej konwencji wulgarne zachowania podszyte erotyką zostają nieco „rozbrojone” dzięki wspomnianym już autorskim nawiązaniom do konwencji teatru lalkowego i jasełek. Postacie zachowują się jak figury z teatru lalek: autor opisuje ich „szopkowe przybycie”, a potem „kukielkowane znikanie” czy „marionetkowe wyprężanie”. Widać to doskonale choćby w *Teatrowaniu*: oto na terenie byłego obozu koncentracyjnego planuje się stworzenie placu zabaw, gdzie dzieci będą „zachodzić [...] z lalkami i pod czułym okiem przedszkolank odgrywać sceny, które przeżywali ich ojcowie i matki”. Nawet makabra jest u Pankowskiego skąpana w śmiechu szopkowym, we frywolnej radości. Podkreśla to ocierająca się o kicz oprawa sceniczna i „trupio-jarmarczno-czerepowata” atmosfera (*Królestwo*).

Dzięki humorowi słownemu, konwencji teatru ulicznego i groteskowemu odwróceniu tradycyjnych wartości niemal wszystko sprowadza się tu głównie do spisu cielesnych – czasem przerażających, czasem śmiechu wartych – wyczynów. Owa „zamazaność” granic fizycznych uciech jest tak wielka, że – jak mówi jedna z postaci – nawet „sam Stwórca nie potrafiłby wtenczas rozdzielić swego stworzenia na to co żeńskie i męskie...” (*Mój Król przegrany*). „Wysokie” treści, kultura, dorobek cywilizacyjny, refleksja historiozoficzna zostają rozmiezione na drobne rozkosze ciała opakowane w atrakcyjne sytuacje jak w odpustowe złotka. Oficjalność ulega wywróceniu w śmiech, a zbrukanie – wyniesione do rangi *sacrum*. Odwrócenie relacji „góra” – „dół” (wzniosłości i banału, świętości i cielesności, siły i słabości),

stereotypizacja ról, przejawskrawienia postaci, przesadna gestykulacja i brutalizacja języka – wszystko to spełnia reguły świeckiego widowiska ulicznego, z jego nadekspresją i profanowaniem uznanych świętości. Karnawał à la Pankowski to zuchwałe wymieszanie „gnojówki z ambrozją” (*Chrabąqszcze*).

Szczególne miejsca w dramaturgii Pankowskiego zajmują rytuały plemienne. Obrzędy wspólnotowe spełniają wszystkie podstawowe funkcje: sakralizują przestrzeń, odrzucają mimetyczny sposób relacjonowania zdarzeń, unieważniają chronologię przez atemporalne powtórzenia gestów i słów, uwznioślają przedstawiane wydarzenia i samych uczestników, a udramatyzowana forma wspomnień odgrywa rolę kompensacyjną wobec tłumionych kompleksów i pragnień. Zainscenizowany obrzęd służy wyrażeniu pierwotnych emocji, których ekspresja przypomina czasem objawy chorobowe.

Monografiści dramaturgii autora *Królestwa* zwracali już uwagę na fakt, że bohaterowie, którzy odgrywają rytualne role i wygłaszają przewidziane obrzędem kwestie, zostają jednocześnie pozbawieni indywidualizujących ich imion; nadaje się im zwykle tylko nazwy sprawowanych funkcji: „Powstaniec”, „Biskup”, „Szczęśliwy Zandarm”, „Profesor”, „Dziennikarz”, „Wdówka”, „Wdowiec” i inni. Postacie wchodzi więc w gotowe role społeczno-zawodowe. Obrzędy Pankowskiego przypominają archetypowe działania rytualnych ludów prymitywnych: kreują postacie kolektywne, protagonistów-funkcje, elementy obrzędowej układanki wpasowujące się we właściwe miejsca, by mogła się dopełnić ceremonia. Wpisanie w sztywność oficjalnego ceremoniału doprowadza czasem te postacie aż do „martwoty egzystencjalnej”, „zastygania” w pozach i figurach, unieruchomienia w „historycznym wosku”¹⁹.

Kolektywny charakter zachowań może wieść skojarzenia ku szczególnemu rodzajowi obrzędu wspólnotowego: rytuałowi kozła ofiarnego. Niektóre postacie od początku noszą w sobie zadatki na ofiarę, która musi być złożona u stóp lokalnej społeczności; tak jakby, mówiąc słowami Hendrika z *Czarnego bzu*, „cały gród pragnął pozbyć się raz na zawsze brudu powszechnego, brudu

19. Por. K. Latawiec, dz. cyt. oraz: K. Rutak-Rutkowska: *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa: Wydawnictwo DiG 2001.

absolutnego...”. Nie wpasowują się one we wspólnotę, do której trafiły, samą swoją obecnością wydobywają na jaw skrywane grzeszki tubylców, demaskują kompleksy, wyzwalają perwersyjne zachowania. Ich śmierć stanowi ofiarę dosłowną, a nie symboliczną: to znany w oryginalnych, pierwotnych rytuałach etap przelania krwi. Niektóre teksty dramatyczne Pankowskiego – będzie o tym jeszcze mowa – modelowo ilustrują ten mechanizm.

Analizując funkcjonowanie rytuału u Pankowskiego, należy też podkreślić dbałość protagonistów o uporządkowanie przebiegu poszczególnych jego faz. Zaczyna się zatem od etapu inicjacji. Otwierają go wypowiedziane odpowiednie słowa klucze, przearanżowanie przestrzeni lub zmiana strojów. Te obrzędowe znaki zapowiadają gotowość, rytualną dyspozycję uczestników, dzięki której mogą oni przejść do fazy następnej – rozmontowania chronologii. Postacie opuszczają plan teraźniejszy, a kolejne wydarzenia zyskują wymiar ponadczasowy: sceniczne *hic et nunc* miesza się z epizodami odgrywanymi *in illo tempore*. W rezultacie „dawny czas zaczyna parować, miesza się z obecnym, jakby kto w adwent pełen gili i zasp, plaster patoki rozłamał! Że lipiec przy twarzy i kołęda naraz” (*Teatrowanie*). Tworzy się powoli „wzmrożona, zgęszczona rzeczywistość” (*Nasturcje*) – znak, że rozpoczęto fazę zasadniczą: „popadnięcie w uniesienie” (*Zygmunt August*). Bohaterowie wyzwalają w sobie fascynację „Ruchem. I wiecznym buntem” (*Brandon*); uczestnikom rytuału „chodzi o wstrząs” (*Nasze szczęki*). Zaznaczyć trzeba jednak, że ich zbuntowanie wyraża przede wszystkim odwieczne marzenie człowieka o wyjściu poza cielesne ograniczenia; niejako „przy okazji” tylko pogwałcona zostaje tradycja. Po transgresyjnej kulminacji i po następującej później artystyczno-prywatnej *katharsis* przychodzi wreszcie faza finalna – wyjście z rytuału.

Jak wspomniałem wcześniej, najbardziej śmiała transgresja Pankowskiego bierze się z połączenia pochwały cielesności i swobody w opisywaniu seksualnych zachowań z naruszeniem narodowego tabu. Jak mało kto na gruncie polskim, autor *Teatrowania* potrafił zrywać z niepisaną umową, która wykluczała dotąd kojarzenie w jednym tekście erotyzmu i martyrologii. W pewnym wywiadzie pisarz wyznawał: „Wcześniej [...] nie śmiałem pisać o Auschwitz, bo zapamiętałem co innego – erotykę, okrucieństwo i miłosierdzie, ale żadnego

patriotyzmu”²⁰. Postawiony tu, skądinąd znany powojenny dylemat, „jak pisać” o (i po) Auschwitz, wskazuje, że transgresje Pankowskiego to uparte przesuwanie granic estetycznych – ale głównie tylko tych. To w estetyce należy doszukiwać się sensu większości jego ceremonii. Rytuale te należą, co oczywiste, do świata fikcji, wywołują zatem skutki natury estetycznej. Ceremonialność zamyka się w zapisanych słowach, a przecież – przypominał Pankowski jako profesor slawistyki – nawet najbardziej magiczne sformułowania zaczerpnięte z obrzędowości ludowej lub religijnej po zapisaniu „stają się niczym innym jak tylko tekstem, mimo ich folklorystycznej konotacji”, a „my wchodzimy w rolę czytelnika”²¹. Innymi słowy, transgresja ustaje w chwili, gdy narrator przerywa opowieść albo kurtyna przecina wydarzenia dramatyczne. Ponieważ zaś wszystkie autorskie akty i ofiary rytualne mają charakter czysto umowny i nie wywołują żadnych konsekwencji „rzeczywistych”, możemy powtórzyć za pisarzem, iż cała jego literatura to „estetyka... na tle nieudanej śmierci...”²².

Taki punkt widzenia pozwala inaczej spojrzeć na *ars poetica* Pankowskiego. Skoro rytuał staje się dominantą poetyki, „wyręcza” on podstawowe jej elementy – zwłaszcza decydujące o powiązaniu ze sobą i uporządkowaniu zdarzeń, ale również te wpływające na kreację postaci i czasoprzestrzeni. Przez ceremonię Pankowski odchodzi od psychologicznej motywacji działań i mimetyzmu. Konwencja obrzędu skutecznie burzy u niego granice pomiędzy gatunkami literackimi i ich odmianami, czyniąc z utworów pisarza dzieła heterogeniczne, wymykające się formalnym klasyfikacjom. Rytuał Pankowskiego jest też sprzeciwem wobec poetyki realizmu, która, według niego, nie gwarantuje oddania „wierności prawdzie”; natomiast to właśnie dzięki estetyce rytualnej pisarz dociera do istoty egzystencji – do fundamentalnych pragnień, obaw i marzeń człowieka. Rolę pierwszorzędną odgrywają tu nie idee, lecz ciała i emocje. W tym właśnie tkwi sens mówienia o losie człowieka – już nie podręcznikowego, lecz „wpisanego między ziemię krwi i potu, i niebo

20. „Żegnaj, Maniuś, żegnaj!”. Z Marianem Pankowskim rozmawia Katarzyna Bielas. „Duży Format” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 24 IV 2006, s. 2.

21. M. Pankowski: *Polska poezja nieokreślana*. W: Tegoż: *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*. Wybrał, tłum. i oprac. T. Chomiszczak. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka 2014, s. 92.
22. P. Marecki, dz. cyt., s. 79.

opustoszałe”²³. Odwołując się rytualnie do sfery emocji i wprowadzając mowę potoczną, w szczęśliwym połączeniu „oryginalnej jakości wyobraźni i języka”²⁴ Pankowski, paradoksalnie, wraca do twórczości „realistycznej”, czy raczej – „prawdziwej”, przekazując w formie artystycznej „bezwzględna i całkowita wiedzę o człowieku «zdolnym do wszystkiego i do czegoś wręcz przeciwnego» – jak mówił Ghelderode”²⁵.

Poza wszystkim, ceremoniał spełnia funkcję autorskiego „wentyla bezpieczeństwa”. Trzeba tu znowu powrócić do antytetycznego charakteru twórczości oraz postawy życiowej Pankowskiego. Przywołane wcześniej opozycje uzupełnijmy zatem o jeszcze jedną ważną dwoistość: pisarz/naukowiec. Ten pierwszy, zuchwały wizjoner, z upodobaniem konstruuje uniwersum anarchizujące, transgresyjne, ale wyłącznie na poziomie świata przedstawionego, a więc bezpiecznie i bezkarnie: „Transgresje są transgresjami pisarza, który czuje się kukiełkarzem, szopkarzem, jak wszyscy wielcy pisarze. Właściwie w imię tego teatru obciążam moje postacie wszystkimi możliwymi grzechami, żeby się przyglądać ich chaotycznym i dramatycznym losom...”, mówił pisarz²⁶. Bliscy są mu nie prawdziwi rewolucjoniści, lecz ich literackie wcielenia, które on, owszem, „uagresywnia”, ale tylko na poziomie fikcji literackiej. W tym samym czasie jego akademickie *alter ego* – filolog – bada, analizuje, porządkuje, respektując tradycyjny wzorzec mędrca pełnego dystansu do świata. Zdziwiający, jak Pankowski potrafił starannie oddzielać swoją twórczość od nauki i dydaktyki. Jeśli dokonywał kulturowej, narodowej czy językowej „rozróby”, miejscem jej czynił nie królestwo reprezentowanej przezeń wiedzy, lecz królestwo sztuki – a *de facto* uniwersum własnej niepohamowanej wyobraźni.

3. „Ence-pence”, czyli dramaty i wybory

Jeśliby najkrócej zdefiniować kryterium niniejszego wyboru, to – idąc za tytułem dramatu, który dał nazwę całemu tomowi – określiłbym je pojęciem „królestwa”. „Królestwo” jest u Pankowskiego

23. M. Pankowski: *List do Janusza Szubera z 27 lipca 1995*. „Acta Pancoviana” 2012, nr 5, s. 50.

24. M. Pankowski: *Antologia polskiej poezji nieokrzeseanej*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 1, s. 16.

25. *Nie myśleć za czytelników*. Z Marianem Pankowskim rozmawia Włodzimierz Maciąg. „Życie Literackie” 1975, nr 40, s. 15.

26. *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, dz. cyt., s. 119.

paradygmatem porządku, wobec którego *dramatis personae* pozostają w relacji zgody (umacniania systemu) lub antagonizmu (dekonstrukcji, a nawet destrukcji). Prawidła świata literackiego Pankowskiego polegają albo na nieustannej dążności jednych postaci do burzenia zastanej przez nie hierarchii i budowania na tych gruzach nowego ładu, albo na staraniach drugich o przywrócenie ładu dawnego. Należałoby zresztą mówić raczej o „królestwach” w liczbie mnogiej, słowo to bywa bowiem synonimem zarówno systemu politycznego, jak i wielu rodzajów ładu społecznego: od wspólnoty narodowej i wyznaniowej po społeczności w „małych ojczyznach”, w środowisku emigranckim lub w konkretnej grupie wiekowej. Każde z tych „królestw” opiera się na pewnej formie ceremonialności pierwotnej, która rozmontowana zostaje przez transgresję, za pomocą innego rytuału po to, by w rezultacie zaprowadzić nowy porządek.

Sam autor wielokrotnie podkreślał swoje przywiązanie do idei ładu: „to jest jedyna wartość, o którą trzeba walczyć, o którą trzeba się bić”²⁷. Czy brało się to z jego próby zapamiętania „obumierających form świata”²⁸? Być może raczej podzielał opinię, że przekraczanie granic dotychczasowego porządku, pogwałcenie uznanych reguł współistnienia nie wyklucza całkowicie fazy konstrukcyjnej; wszak wszelka destrukcja czy degradacja „negując, jednocześnie utwierdza”²⁹. Ta ostatnia fraza mogłaby stać się znakomitym mottem zebranych tu sztuk.

Niemal każdy zamieszczony w niniejszym wyborze dramat Pankowskiego można czytać „parzyście”, w powiązaniu z innym. Widać to wyraźnie już na przykładzie dwóch pierwszych tytułów, które „rzymują się” ze sobą. *Biwak pod gołym niebem* i *Złote szczyki* to uwertura i koda tego samego opus, którego głównym tematem jest konfrontacja światów *ratio* i *fides*.

W *Biwaku* pokazano początek tej historii. Nowe królestwo wziastowane narodzinami Jezusa ma być przeciwstawione dotychczasowemu królestwu świata pogańskiego, porządek świata wiary – porządkowi świata doczesnego. Jednak zamiast spodziewanego cudu Trzej Królowie uczestniczą

27. P. Marecki, dz. cyt., s. 298.

28. K. Ruta-Rutkowska: *Wstęp*. W: M. Pankowski, *Moje słowo prowincjonalne*, Sanok: Muzeum Historyczne 1998, s. 8. 29. M. Bachtin:

Twórczość Franciszka Rabelais’a o kultura ludowa średniowiecza i renesansu. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp i koment. S. Balbus. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975, s. 82.

w rozczarowującej scenie: przerażona Żydówka z niemowlęciem, jej „niemrawy mąż”, smród i chłód. Żadnej w tym świętości, żadnej boskości. Betlejem przypomina kolorytem przedwojenne kresowe miasteczko, a nie obiecaną Ziemię Świętą. Nieokrzesany język Pasterzy miesza się z natchnionymi monologami Miriam, gniewną mową Heroda, egzotycznymi regionalizmami Trzech Królów i intelektualnym stylem Podróżnych. Porozumienie i próba budowania ładu na fundamencie „nowoboskim” okażą się nieudane. A może po prostu niemożliwe? Właśnie dlatego nie odnajdziemy w tekście kluczowego epizodu ewangelicznego: oddania pokłonu. Nie ma epifanii – nie ma hołdu. Autor burzy i tradycyjny topos wędrówki, której cel miał przywracać pielgrzymom sens życia, i kanon biblijny, kanwę popularnych jasełek. Pozostaje tytułowe „gołe niebo”.

Kluczowa jest scena nocnego biwaku, dramaturgiczna oś symetrycznie dzieląca tekst: po jednej stronie wiara i nadzieja, po drugiej – rozczarowanie i załamanie. Kasper ostatecznie traci wiarę i staje się orędownikiem „myśli wolnej i wątpiącej”, niczym współczesny Pankowskiemu adept uniwersytetu hołdujący zasadzie *libre examen*. Betlejemskie rozczarowanie przeobraża go w człowieka racjonalnego, który na opoce odmowy, odrzucenia starego porządku zamierza budować nowe królestwo. O ironio, jego śmierć – pozbawiona patosu, pełna szyderstwa, okrutnie rozciągana w rytm kołеды – nie ma jednak w sobie nic z racjonalności: Kasper bezsensownie ginie z rąk ogłupiałych żołdaków Heroda i pod ich butami. W końcowych didaskaliach czytamy, że kurtyna „upada trupem z blachy”: to symboliczne przekreślenie marzeń o królestwie rozumu, ale i o boskiej epifanii. Nieudaną próbę wprowadzenia nowych ideologii zastąpi powrót do starego porządku. Świeża idea została sprofanowana u jej początku.

Mijają niemal dwa tysiąclecia. Grupa byłych pensjonariuszy zakładu dla umysłowo chorych, wśród których odkrywamy samego Mariana Pankowskiego – w *Złoty ch szcękach* protagonistę-„scenarzystę”, a faktycznie koryfeusza, nawet pseudo-Mojżesza („dłoń wzniesie do góry i twardej ciosem kierunek pokaże”) – wybiera się na poszukiwanie obiecanego w religiach Raju. Zamiast niego ci współcześnie Argonauci odkrywają „królestwo” zbezczeszczone, sprofanowane, śmietnik religii i cywilizacji. To „cmentarz, nie raj”, mówi jedna z postaci; tu nawet gwiazdy są „ślepe od zawsze i na amen”. Raj utracony – albo

jego atrapa. Oto Aniołowie „z niedopałkiem u wargi”, nieopodal „naiwnie wymalowana maska nagiej Ewy”, w tle zaś kolęda (*Gloria in excelsis Deo*, jak w *Biwaku*) śpiewana przez chór Debilów do rytmu bąków puszcanych przez Anioły. W tle słyhać kiczowatą muzykę „katarynkowego Bacha”. Wszystko przypomina ruiny zniszczonego lunaparku. Jedyńm śladem po biblijnym, dziś „spróchniałym” Edenie, jest ogryzek jabłka. Podobnie jak w *Biwaku* i ta wyprawa nie przynosi objawienia: zamiast do źródeł, doprowadza do śmietniska ludzkości, gdzie piętrzą się pozostałości po kolejnych „rajach”, jakie sobie zdążyła przez ten czas zgotować ludzkość. Jest wśród nich także „królestwo” totalitarne: wokół „parkany z drutu kolczastego z wiszącymi nogami dużych lalek, nadżartymi przez szczury pogranicza”. Zużyta dekoracja pełna jest form groteskowo wykoślawionych: „Jeszcze meble rozdęte niezwykłą spuchlizną. Jeszcze szkielety bogów, wymodlonych aż do białości. Jeszcze ornaty i nosy karnawałowe”. Zdezorientowanym pielgrzymom pozostaje tylko zbić się w krąg i „odpowiedzieć płasem-pop-przytupasem zbliżającemu się zagrożeniu”. Nieporadne świętowanie, powtarzanie rymowanych i rytmizowanych kwestii oraz „upijanie się tańcem” – mają wrócić im wiarę w sens peregrynacji. Kończy się na quasi-rytualnym rozpaleniu ognia: to jedyny „Pion”, który wskazuje na niebo. Emerycy muszą zadowolić się współczesnym surogatem prawdziwego Raju, którego już nie ma. A może nigdy nie było?

Dwa następne teksty teatralne należą do sztuk „królewskich” Pankowskiego. Podobnie jak poprzednie, także i te można czytać we wzajemnym powiązaniu, tym bardziej iż obie wykorzystują znaną z dramaturgii Gombrowicza sytuację budowania władzy na idei „dworskości”, a zarazem stawiania pytań o „prawdziwość” i „autentyczność” zachowań opakowanych w ceremoniał państwowy.

Królestwo w *Śmierci białej pończochy* rozumiemy dosłownie: jako system, a raczej mit systemu władzy i państwa; mit skompromitowany po obnażeniu kulis polskiej „racji stanu”. Małżeństwo królewskie jest transakcją usankcjonowaną przed ołtarzem w imię „wyższej konieczności”; noc poślubna królewskiej pary to „miłosna mordownia”, gwałt dokonany na żonie-dziewczynie przez jurnego Jagiełłę „w imię Boże”. Scena tym bardziej okrutna, że poprzedzają ją trywialne, pseudodziecięce zabawy językowe pary królewskiej, co dodatkowo uwypukla pedofilski podtekst całego zdarzenia.

Jadwiga jednak od początku zupełnie nie pasuje do funkcjonującego tu mechanizmu państwowego. Razi innych swoją dziecięcą spontanicznością i niesfornością w świecie, gdzie wszystko bezwzględnie podporządkowano ceremonialności („Uśmiech – bo zabiję! Formułka!”). Obserwuje z zewnątrz „bosko-idiotyczną” operetkę: wszyscy odgrywają swoje role jak na dziejowej scenie, są figurami teatru historii; ich kwestie – to raczej kolaż cytatów i konwencji niż rzeczywista ekspresja. Królowa swoją prywatnością wyłamuje się z królestwa konwencji, a los osobisty bardziej ją przejmuje niż dzieje świata – stąd jej bunt i tragiczne jego konsekwencje. Kolejne wydarzenia układają się w okrutny scenariusz krzywdy czynionej kobiecie, która, wpierszona królowi Polski, zostanie ostatecznie usunięta przezeń z dworu jako ofiara złożona w imię ratowania „zagrożonej” Korony.

Końcowa scena staje się symboliczną celebracją śmierci, częstą w finałach sztuk Pankowskiego. Profesorowie prują „wyhaczkowaną” niegdyś przez Jadwigę pończochę, rekwizyt był bowiem atrybutem „zbuntowanej” – a może też niewiernej i spiskującej? – królowej. Ten symboliczny akt uczonych zapowiada powrót do racjonalnego *status quo* „sprzed Jadwigi”. Uniwersytecki kontekst, narzucony już zresztą w autorskim wstępie do sztuki (alter ego pisarza to tutaj literacki „profesor Marian Pankowski”), próbuje opieczetować wydarzenia autorytetem instytucjonalnej wiedzy i oswoić grozę historii na miarę tragedii antycznej.

W *Śmierci białej pończochy* destabilizacja królestwa brała się z „zagrożenia” zewnętrznego. Inaczej jest w sztuce *Królestwo*, w której porządek i autorytet władzy psują się od środka, od samej głowy państwa.

Ułomności króla Ludwika – bo jest ich kilka – stają się w oczach jego coraz bardziej zaniepokojonych poddanych zagrożeniem dla państwa. Do fobii na punkcie brudu („Król musi być czysty! Król jest czysty! Ani gestu! Ani słowa! Ani żadnej myśli! Królestwo absolutne!”) dokłada Ludwik kolejną obsesję: ideę przekształcenia królestwa z pospolitego „indyka” – kraju przyziemnych uciech – w poetycznego „łabędzia” – krainę poezji. Skupiony na autokreacji i marzący o powstaniu romantycznej enklawy władca coraz bardziej traci kontakt z rzeczywistością. W końcu zostanie uznany za dziwaka, nawet szaleńca, a jego moc twórcza okaże się „ułomna, nie na miarę wielkiego władcy”, chociaż w finale będzie potrafił jeszcze wyczarować śnieg w środku lata.

Królestwo nie jest jednak tylko kolejną typową opowieścią o szalonym władcy absolutnym i jego – tu dość specyficznym – terrorze. W Ludwiku tkwi inna jeszcze, znacznie większa „skaza”. Oto ten niespełniony poeta okazuje się homoseksualistą, który pozwala sobie na tajemne harce z parobkami. Jednocześnie, zmęczony „urzędowaniem”, coraz bardziej ostentacyjnie odmawia uczestnictwa w porządku polityczno-społecznym i kulturowym. W imię pełnej wolności osobistej i swobody obyczajowej wyklucza się z systemu władzy, stawiając się poza Dobrem i Złem („Bóg? Wysoko, za wysoko...”). Jego akt odmowy jest też próbą wyzwolenia się z dworskiego ceremoniału: Ludwik chce posmakować „prawdziwego” życia, doświadczyć „autentyczności” w świecie poza państwową etykietą. Nie można jednak pogodzić takich sprzeczności: bunt dworu i wzburzenie tłumów na ulicach doprowadzą ostatecznie do usunięcia go z tronu i zastąpienia takim władcą, który ma przywrócić państwu ład, a urzędowi – godność.

Teatrowanie nad świętym barszczem to natomiast konfrontacja dwóch innych porządków: wczorajszemu „królestwu” kacetów przeciwstawione zostaje dzisiejsze „królestwo” wiecznego inscenizowania przeszłości, ceremoniał pamięci zbiorowej. Tytułowe „teatrowanie” ma być świecką odmianą szopki, z „dobrymi” i „złymi” postaciami oraz z politycznie „jedynie słusznym” zakończeniem. Wszystko podlane patriotyczno-emocjonalnym sosem i ubrane w martyrologiczne kostiumy: „W.2: A jak muzyczka zaszopeni, jak w pasiaki się wpatrzają... to... spokojna głowa! łzami ciapciaki zaczną kropić [...]”. W tym sztampowym przedstawieniu „szuka się, gdzie akcencik położyć”, próbuje „wyregulować na jakiś górny ton”, by, jak chce Prezes, „ludzie zębami zgrzytali, włosy darli, płakali, ale i równocześnie wroga szukali...”. Sytuacja wymyka się jednak spod kontroli. Rozgrywanie przez uczestników swoistych „działów”, reanimowanie bolesnego doświadczenia obozowego doprowadza do zaburzenia chronologii wydarzeń i odwrócenia ról, jak w karnawałowej zabawie. Oto pojawiają się kapo i blokowi „o twarzach bądź zdeformowanych, bądź wujaszkwato-świętomikołajowych”. Modlitwa przechodzi w parodię, a potem, pełna wulgaryzmów, w bluźnierstwo; orkiestra zamiast hymnu gra ludowe melodie. Strywializowany zostaje sam temat męczeństwa i śmierci. Gdy dodatkowo oddzieli się od odgrywanej historii warstwę narodowo-patriotyczną, na wierzch wyjdą skrzętnie przez lata cho-

wane uczucia i emocje. Uczestnicy obrządku wskrzeszają z martwych swoje dawne uprzedzenia i fascynacje, nawet te najbardziej wstydlive – molestowanie, które przerodziło się w homoerotyczną miłość Hansa i „pipla”. To relacja wielopoziomowa: układ sadomasochistyczny kat/ofiara, ale też więź niemal ojcowsko-synowska, wreszcie konfrontacja przedstawicieli dwóch kultur.

Brak respektu dla uświęconego tradycją obrazu narodowego musi prowadzić do „zawrócenia z manowców” ekswięźnia gloryfikującego mit osobisty. W rytualnej scenie końcowej Hans zostaje ukamienowany przez więźniów przy niemym współudziale publiczności. Złożenie ciała oprawcy w ofierze, zatem dokonanie upragnionej zemsty – biblijnego ukamienowania za „niemoralność” – przynosi uczestnikom oczyszczenie. Ten stan „niewinności” dziecięcej to powrót do „punktu zero”, do wytyczonej przez historię rubieży nienawiści. Wagę chwili podkreśla Prezes, który wymalowuje sobie na twarzy biało-czerwone paski: barwy narodowe mają przywrócić wiarę w imponderabilia i uwznioślić wspomnienia. Wszak „przeszłość narodowa nie może być dziadowska”.

A czy można uszlachetnić równie mało chlubną terażniejszość? To główna kwestia postawiona w *Naszyc srebrach*, których tragiczofarsowy wydźwięk nie pozostawia złudzeń: próba urządzania sobie własnego „królestwa” na emigracji – samodzielnego, lecz przecież umocowanego w zastanym porządku przybranej ojczyzny – zostaje skazana na porażkę. Rywalizacja kultur autochtonów i przyjezdnych, ale również ścieranie się różnych postaw i idei wśród samych emigrantów, konflikt sprzecznych systemów wartości i odmiennych polityczno-społecznych autorytetów, walka o dominację – wszystko to tworzy formę wydmuszkę, której pustkę próbuje się zrekompensować alkoholem, tanią erudycją i czczymi gestami.

Większość postaci zachowuje się jak „zjawy-nie-zjawy z pogranicza religii i alkoholu”, którym pozostaje celebrowanie towarzyskiego życia na obczyźnie: „Tylko gesty i grymasy śmiechu. Trącanie się kieliszkami, poklepywanie po ramieniu, wyrazy «bezgranicznego dziwienia», szukania w odległej pamięci, gratulowania, potrząsania ręką i całuje-rączkowania, przy równocześnie podrywaniu się na baczność”. Mieszają się obrządek narodowy z religijnym (Antek i Stasiak śpiewają hymn na kolanach) oraz świat rzeczywisty

z niematerialnym: niczym w seansie spirytystycznym, bohaterowie wywołują postacie oniryczno-symboliczne. To oczywiście nawiązanie do twórczości Stanisława Wyspiańskiego, niejedyne zresztą: finałowy taniec jest karykaturalną reminiscencją Chocholego tańca, choć i poloneza z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Trudno na takich zdeformowanych symbolach budować nowe „królestwo”, tym bardziej że główni „budowniczo” to już nie szczerzy patrioci, gorliwi pielgrzymi czy naiwni bohaterowie romantyczni: archetypy zostały zastąpione figurami wciąż pijanych i mających Polaków. Plebejusze Stasiek i Antek ze swojego emigranckiego statusu próbują w alkoholowym amoku stworzyć rodzaj religii, ale wychodzi z tego nieudane sekciarstwo, w którym dba się o żalosne *signifiants* (jak smażenie po nocach placków kartoflanych), a po *signifiés* ślad dawno już zaginął. Wszystko pozostaje niedorzecznym wyglupem, kpina, trywialnym widowiskiem rodem z jarmarcznej budy. Typowa manichejska postawa emigrantów świeżej daty – pragnienie przyjęcia do nowej wspólnoty, a zarazem nienawiść do zastanego przepychu – prowadzi do ich zmarginalizowania, w rezultacie zaś do porażki.

W *Naszyc srebrach* obczyźniane „królestwo” upada już u samych założeń idei asymilacji: ani emigranci nie zdobędą świata Zachodu, ani on ich nie wchłonie. Czy jednak zachodnioeuropejska cywilizacja jest gotowa na przyjęcie jakiegokolwiek ideologii, a tym bardziej na rewolucyjną zmianę? O tym traktuje napisana parę lat po paryskich rozruchach sztuka *Brandon, Furbon i spółka*.

Początkowo przewrót wydaje się nieunikniony. Po obu stronach barykady wyczuwalna jest zmęczenie dotychczasowym *status quo* i pragnienie przesilenia. Królowa marzy perwersyjnie o zbrataniu się z „marginesowcami”: „Mam słabość do... kryminalistów. Do takich z samego dna... rynsztoka”. Z kolei Brandon, podręcznikowa „ofiara alienacyjnych warunków społecznych”, uwielbia „patosik” i „paradność”; dzięki temu „od razu człowiek czuje się kimś bogatszym”. Przyjmuje zatem oddany mu na klęczkach hołd Furbona i upokarza Królową: „Kuuuucaj, ci mówię. [...] Taaaak! A teraz – szczyj! Słyszysz?! [...] Ha! Wszyscy tak lejecie”. Akt „marginesowca” ma skazić utrwalony przez kulturę porządek; *physis* – sfera ciemności i wstydu – ma zniewolić *sanctitas*. Jednak taki umowny przewrót to jeszcze nie rewolta społeczna. Brandon, niedoszły heros, nie ma w sobie krzty prometejskiej

boskości ani dość demonicznej mocy. W czasach popkultury jedyny mitologiczny atrybut – ogień – nie gwarantuje mu już statusu „świętego bojownika”. Tak powstaje karykatura klasycznego bohatera i związanego z nim mitu: Brandon sam podkłada ogień, by „pod publiczność” uratować niedoszłe ofiary. Atrakcyjniejsza od statusu romantyka jest medialna sława, status idola kultury masowej. Prometeusz wchodzi w rolę Supermana.

W równym stopniu teatralizuje swoje zachowanie i przeszłość Furbon. Odpowiadając na zapotrzebowanie czytelników tabloidów czy widzów tandetnych programów telewizyjnych, opowiada o trudnym dzieciństwie jako egzegezje późniejszego przestępczego uformowania, nie potrafi jednak wyjść poza mitomańskie opowieści. Także najbardziej zatwardziały wojownik w tej bandzie, Alain – kontestator sławiący „cudowny, twórczy chaos” oraz „ruch i wieczny bunt”, a zapał rewolucyjny przekuwający w nienawiść do kapitalistów – skończy na samozachwycie. W finale sztuki powstaje kiczowaty obrazek jak z folderu turystycznego: w tle wybrzmiewa nie rewolucyjny śpiew, lecz „mandolinowo-neapolitańska pieśń Alaina”. Nie ma przewrotu i nowego „królestwa”, jest słodkie zakończenie rodem z kina popularnego. Ckliwy rym utrwalił mit niedoszłego buntownika, o którym będzie się opowiadać w kolejnych produkcjach masowych. To klęska rewolucji, która jeszcze się nawet nie zaczęła.

Jeśli zatem nie sprawdza się idea zbawienia ludzkości, to może zając się zorganizowaniem ludziom doczesnej przyjemności i uciechy? Zbudować im miłosny park rozrywki i erotycznego spełnienia? Taka próba zostaje podjęta w *Nasturcjach*.

Powstaje oto nowy świecki porządek oparty na cielesnej fascynacji; królestwo szczęśliwości, w którym przechodzi się od pragmatycznego wykorzystania ciała do jego apologii: „Trzeba, żeby ciało minęło swe granice... cieleśnie! w konwulsjach nowonarodzenia... Ciało-czyn! Ciało-cios! Ciało-cześć!”. Cześć oddana ciału podczas lokalnego święta zakochanych przeobraża zabawę w rodzaj kultu, quasi-religijnej doktryny korzystającej z wierzeń i formułek magicznych folkloru. Tą „skundloną” proweniencją można wytłumaczyć tu zarówno pomieszenie różnych gatunków muzycznych (grajsza i orkiestra dęta, „muzyka obiadowa”, „namiętna” oraz tango), jak i zderzenie stylów: z jednej strony eleganci w przedwojennych strojach czy oficjalne przemówienie burmistrza,

a z drugiej – fizjologia i skatologia. Postacie regularnie dopuszczają się „werbalnego gwałtu”: kwestie typowe dla zalotów miłosnych sąsiadują z wulgarnymi wyrażeniami i zbrutalizowanymi zachowaniami erotycznymi. Obsceniczność ma niejako „równoważyć” subtelność uczuć właściwą kulturze „wysokiej”. Uczestnicy święta na kolejne gwizdki Reżysera odgrywają role w ramach płci kulturowych, wyzbywając się naturalnego wstydu. Miejscem centralnym, jakby anty-świątynią w tym pogańskim świecie będzie tunel zakochanych z „kosmatym wejściem”. W jego intymnej przestrzeni następuje kulminacja przeżyć: słycać tam miarowy trzepot, dochodzi do perwersyjnych ekscesów w imię świątecznego wyswobodzenia się z konwensu. W to właśnie – w wyzwolenie ciała i wyzwolenie poprzez ciało – wierzą uczestnicy zabawy. Do czasu.

Gdy w finale zmieniają się sceniczne światła, opadają maski i karnawałowe peleryny, odsłaniając prawdziwe oblicza byłych imprezowiczów. Wszystko okazuje się chwilową hucpą. Idea wygasa wraz ze scenicznym oświetleniem, a przecież w świecie utraconych dogmatów, jak mówi Kelner, nawet w „cały ten burdel trza wierzyć... albo choć żyć – jakby się wierzyło”. Tymczasem maskarada była królestwem „na niby”, karnawałowym porywem: szalonym, lecz nietrwałym. Uczestnicy stworzyli sobie jedynie tymczasową enklawę libertyńskiej idei.

Pozostaniemy jeszcze przy środowiskach zamkniętych. W jednym z nich rozgrywa się akcja *Księżdz Heleny*, tekstu w założeniu autora „futurystycznego”, choć nawiązującego przecież do współczesnych nurtów feministycznych i genderowych. Sztuka już samym tytułem mierzy w zmaskulinizowany porządek Kościoła: oto główna postać, kobieta-kapłan, otrzymuje szansę przełamania stereotypu maczowskiego, zwiastując nadejście nowego „królestwa” w świecie skostniałych dogmatów. Pionierski i rewolucyjny czyn Heleny spotyka się – co zrozumiałe – z oporem dostojników kościelnych, ale i – co bardziej uderzające – także samych kobiet, które bluźnierczo sztydzą z symboliki mszalnego podniesienia: sugerują, jakoby Helena mogła ryzykownie pomieszać ofiarę krwi-wina z krwią kobiecego cyklu miesięcznego. Tymczasem dla głównej postaci to właśnie krew fizjologiczna jest oznaką „gotowości przemian”; dzięki temu kobiety „wciąż zaprzeczają śmierci”. Paradoksalnie zatem dopiero ofiarę liturgiczną sprawowaną przez kobiety można rozpatrywać w kategoriach wieczności.

Podobnie jak wiele innych *dramatis personae* Pankowskiego, także i Helena stanie się kozłem ofiarnym. Z racji tradycyjnego kulturowego postrzegania spełnia ona potrzebne warunki selekcji ofiarniczej: jest jedyną kobietą w męskiej instytucji, czyli elementem „nieczystym”, co dodatkowo zostaje podkreślone przez jej leworęczność. Kobieta wzbudza swoją obecnością poczucie narastającego chaosu w męskim świecie, wyzwala w zdezorientowanych członkach wspólnoty silne pragnienie powrotu do pierwotnego, bezpiecznego świata. Przerodzi się to wkrótce w kolektywną nienawiść wobec „winnej” nowemu stanowi rzeczy. Bezpośrednie zwroty do publiczności – podobnie jak w *Teatrowaniu* – wciągają widzów w rytuał zabijania, czyniąc ich współodpowiedzialnymi za zbrodnię, a zarazem za przywrócenie wcześniejszego porządku w tej chwilowo „rozchwianej” rzeczywistości. Jeszcze jedno stare „królestwo” zostaje zachowane-obronione. Ta akurat historia będzie jednakże opatrzona suplementem: skoro „ofiary zawsze mają w sobie coś z lekarzy”³⁰, potępioną wcześniej postać Heleny należy uświęcić – i to się ostatecznie dokonuje. Honorowy akt czyni kolektywne zabójstwo rytualnym ofiarowaniem, a nie pospolitym morderstwem.

Warto zauważyć, że finał tej sztuki teatralnej przynosi sytuację dość wyjątkową u Pankowskiego dramaturga: w poprzednich bowiem tekstach postaci, które stały się ofiarami „królestw” (Kasper, Jadwiga, Ludwik) – zatem których usunięcie lub odsunięcie również przyczyniło się do utrwalenia dawnego porządku – nie otrzymały szansy na późniejszą rehabilitację (łącznie z Furbonem i Alainem, sprowadzonymi ostatecznie do komiksowych figur popkultury, a nie obiektów oficjalnego kultu). Nawet wyjątkowy przykład losów Heleny (złożony jej pośmiertnie hołd to w gruncie rzeczy tylko dopełnienie rytuału) jedynie potwierdza fakt, iż w żadnej z pokazanych przez pisarza sytuacji system nie skapitulował pod wpływem działań jego przeciwników czy reformatorów.

Warto na koniec poświęcić parę słów dramatom Pankowskiego, które nie znalazły się w niniejszym wyborze.

Najbardziej oczywiste będzie uzasadnienie braku innych sztuk „królewskich”. *Król Ludwik*,

30. R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Tłum. M. Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991, s. 73.

jak wspomniano, to późniejsza wersja *Królestwa*; *Zygmunt August* przywołuje znany ze *Śmierci* temat „polskiej racji stanu”, „konieczności dziejowej” i etykiety dworskiej; także *Mój Król przegrany* powtarza już omawiane tu motywy. Z koncepcji tomu wyłamują się dramaty *Czarny bez oraz Bilet na zimowlę*. Inne, osadzone w czasach drugiej wojny światowej, mają charakter bardziej osobisty (*Podróż rodziców mej żony do Treblinki*), nawet intymny (*Chrabąszcze*), a sztuka *Ręce na szyję zarzucić* to kolejny przykład „królestwa” kobiecego w świecie chwilowo pozbawionym mężczyzn.

Najbardziej może zaskakującym „wielkim nieobecnym” jest utwór *Nasz Julo czerwony*. To w gruncie rzeczy bardzo znany, „opatrzone” tytuł, pojawiający się w każdym niemal zbiorze, ale jest oczywiście jeszcze inny powód jego braku w niniejszej antologii. Dziś, w dobie nachalnej i skutecznej demitologizacji przeszłości, dramat ten traci swoją dawną moc szyderstwa antyromantycznego, a jego niegdyśjsze nowatorstwo formalne – nawiązanie do estetyki widowiska telewizyjnego – bywa obecnie sztampowo i do znudzenia powielane w różnorodnych formach teatralnych: od dramatycznych po kabaretowe.

Żywią jednak przekonanie, iż mimo koniecznego odrzucenia części dorobku teatralnego Pankowskiego, prezentowany czytelnikowi polskiemu najnowszy wybór dramatów jest nie zapisem straty, lecz – przeciwnie – świadectwem sumy dokonań pisarza, który zasługuje na przypomnienie i kolejne wydania. Przede wszystkim zaś na uważną-poważną lekturę.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 226–256



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Teatr odwagi

Dramaturgia

Romana Brandstaettera

Tamara Trojanowska

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.8

Wstęp do tomu:

Roman Brandstaetter

Dzień gniewu. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2015

„Poetyka wyrasta z etyki
Jak winnica z czerwonej ziemi”

Roman Brandstaetter, *Ars poetica*

Roman Brandstaetter jest pisarzem niszowym. I to pomimo dużego grona wielbicieli, wartościowych konferencji, prac dyplomowych i publikacji naukowych poświęconych jego twórczości. Nie był, nie jest i prawdopodobnie nie będzie pisarzem mainstreamu, choć za życia otrzymywał dowody zarówno oficjalnego uznania, jak i szczerego podziwu czytelników¹, a i obecnie jego utwory są wydawane². W PRL-u, z oczywistych, ideologicznych względów, nie pomagała Brandstaetterowi etykieta pisarza religijnego, z którą całkowicie się identyfikował. Nie pomaga i dzisiaj. Stereotypowe wyobrażenia o tak motywowanym piarstwie, szczególnie gdy dotyczą dramaturgii, często wypychają je na margines publicznego dyskursu, zawężają zainteresowanie nim do wydawnictw i odbiorców wrażliwych na ten wymiar kultury. Na losy twórczości Brandstaettera wpływają jednak nie tylko nowoczesne resentymenty, które celnie podsumowuje Leszek Kołakowski: „w wykształconych lub półwykształconych klasach naszych społeczeństw być chrześcijaninem to wstyd – nawet nie dlatego, że chrześcijaństwo nie cieszy się intelektualnym szacunkiem, lecz dlatego, że jest to moralnie śmieszne”³. Mają swój udział w tych losach także rzeczywiste trudności z recepcją tego wielogatunkowego dzieła. Pisarz bowiem stawia czytelnikom wysokie wymagania. Nie wynikają one bynajmniej z hermetyczności jego myśli. Brandstaetter

1. Zob. J. Góra, *Gość wiecznego domu*, Poznań: W drodze, 1990, s. 58–67.

2. Utwory Brandstaettera za życia autora publikowane były przez PAX, teraz wydają je: W drodze oraz Wydawnictwo M.

3. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, tłum. i posłowie J.A. Kłoczowski, Kraków: Znak, 2014, s. 24.

wyraża się jasno, pisze piękną, literacką polszczyzną i zaprasza czytelnika do swojego świata. Tyle że świat ten tworzą rozważania wynikające z nietypowych przeżyć duchowych i dramatycznych życiowych decyzji, z którymi czytelnik nie często się spotyka; z lektur, do których rzadko sięga; z języka, który zakłada dekodowanie swoich znaczeń w bogatych kulturowych intertekstach.

Brandstaetter opisywany jest zwykle jako człowiek pogranicza, a tymczasem sam był niepowtarzalnym, indywidualnym pograniczem tradycji, języków, kultur i religii. Wielokrotny i osobny (biograficznie i twórczo), nie mieści się w żadnej jednoznacznej definicji tożsamości, mimo dbałości, może aż nazbyt pieczołowitej, o jednolitość swojego obrazu. Wnuk tarnowskiego rabina i hebrajskiego prozaika, Mordechaja Dawida Brandstaettera, od dziecka intensywnie obcował z tradycją żydowską. Biblię czytał jednak w „dwumowie” – polskiej hebrajszczyźnie i hebrajskiej polszczyźnie, jak sam mówi w najczęściej cytowanym wierszu *Biblio, ojczyzno moja*, który stał się nieomal hasłem wywoławczym opowieści o pisarzu. Polszczyzna, za sprawą matki, uczył się z Biblii Jakuba Wujka. Od swojego dziadka otrzymał w spadku przykazanie na życie: „Będziesz Biblię nieustannie czytał – powiedział do mnie. – Będziesz ją kochał więcej niż rodziców... Więcej niż mnie... Nigdy się z nią nie rozstaniesz... A gdy zestarzejesz się, dojdiesz do przekonania, że wszystkie książki, jakie przeczytałeś w życiu, są nieudolnym komentarzem do tej jedynej Księgi...”⁴. Testament ten Brandstaetter wypełniał nie tylko wobec lektury książek, ale także wobec ich tworzenia. Pisał bowiem wielopoziomowe komentarze do Pisma – te, które nas interesują, przybrały formę dramatu.

Klasyczne liceum, studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorat i podróże zagraniczne (Paryż, Turcja, Grecja, Palestyna) świetnie przygotowały Brandstaettera do aktywnego udziału w życiu intelektualnym Polski międzywojennej. Był przykładem człowieka nazywanego po wojnie „przedwojennym inteligentem”, a więc członkiem nie tylko pewnej warstwy społecznej, ale także pewnego etosu zachowania (mianiery), pracy (rzetelność, uczciwość) i myślenia (swoboda). Spełniał się wówczas głównie jako poeta, cięty polemista, z czasem też zaangażowany w politykę tożsamościową (jak powiedzieliśmy dzisiaj) publicysta syjonista, pamfletista oraz

4. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, Warszawa: PAX, s. 10.

literaturoznawca. W każdej z tych ról głęboko powiązany z tradycjami polskiej literatury⁵. Dzięki wyjazdowi do Wilna, a potem z poślubioną tam Tamarą Karren do Palestyny, ocalał z Zagłady. W ziemi swoich przodków ponownie spotyka Chrystusa. Ponownie, bowiem znał go już dobrze jako Człowieka, „Męża Bożego”, z częstej przedwojennej lektury Nowego Testamentu i wcześniejszej wizyty w Palestynie w 1935 roku. O ponownym Spotkaniu będzie jednak pisał wielką literą. Dokonało się ono za pośrednictwem gazetowej reprodukcji rzeźby Innocenza da Palermo z kościoła San Damiano w Asyżu. Wielokrotnie cytowane świadectwo warte jest przypomnienia, także ze względu na swoją oszczędną dramaturgię:

Spojrzałem na reprodukcję. Wyobrażała Chrystusa w chwilę po Jego śmierci. Z pół rozchylonych warg uszedł ostatni oddech. Kolczasta korona spoczywała na Jego głowie jak gniazdo uwite z cierni. Miał oczy zamknięte, ale widział. Głowa jego wprawdzie opadła bezsilnie ku prawemu ramieniu, ale na twarzy malowało się skupione zasluchanie we wszystko, co się wokół działo. Ten martwy Chrystus żył. Pomyślałem: Bóg. I włożywszy reprodukcję do teczki, wyszedłem⁶.

Epifania? Brandstaetter, polski Żyd, uznaje „Nowy Testament za całkowite wypełnienie Obietnicy Pańskiej zawartej w Starym Testamencie”⁷ i w 1946 roku przyjmuje chrzest w Rzymie. Wraca do powojennej, stalinowskiej Polski, ale także na cmentarzysko popiołów, by w tej ponurej rzeczywistości pisać o osobistej relacji z wcielonym Bogiem. Trudno doprawdy o bardziej graniczny status inności w dwudziestowiecznej Europie.

O ile mógłby on uczynić Brandstaettera ciekawym przedmiotem badań dla fetyszyzującej inność ponowoczesnej humanistyki, o tyle jego jednoznaczne zamieszkanie w Słowie, w pewnym modelu europejskiej cywilizacji, która swoich źródeł upatruje we współlistnieniu tradycji żydowsko-chrześcijańskiej z kulturą grecko-lacińską, sytuuje go w samym środku odrzuconego przez ponowoczesność dyskursu. Sam wielokrotnie Inny, jako twórca pozostaje

5. Na wiele dekad przed rozkwitem podobnych badań w Polsce pisze na przykład o przenikaniu się językowego i światopoglądowego żywiołu polsko-żydowskiego w polskiej literaturze.

6. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s. 90.

7. Cyt. za J. Góra, *Gość wiecznego domu*, dz. cyt., s. 45.

w paradygmacie uniwersalnie rozumianej kultury – wspólnoty cywilizacyjnej Europy. O znaczeniu, jakie dla Brandstaettera miał centralny tekst tej wspólnoty – Biblia – nikogo nie trzeba przekonywać. Koncentruje się na nim większość opracowań jego twórczości. Brandstaetterowskie „zamieszkanie w Biblii”, jak określiła relację pisarza do Pisma Świętego Anna Świderkówna, odczytywanie własnych losów w boskich losach świata oraz postrzeganie języka sztuki na kształt i podobieństwo Pisma sprawia, że pisarz bezdyskusyjnie opowiada się za zbiorem „metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone, w pełni obecne źródło sensu (logos), podporządkowujące sobie i wyznaczające wszystkie pochodne znaczenia, określone jako wtórne i zależne”, jak użytecznie przybliżył sens logocentryzmu Michał Markowski⁸. Opowiada się więc za tym, co detronizują filozoficzne i teoretyczne idee i doktryny kilku ostatnich dziesięcioleci, uznając je za źródło nieuprawnionej „świadomości totalizującej”, wykluczenia i opresji inności czy, mówiąc językiem Derridy, „subordynowania”, nie wspominając wielu innych nieszczęść. Rozbrat myślenia Brandstaettera ze współczesną posthumanistyką, zainteresowaną rzeczami i zwierzętami raczej niż człowiekiem, dotyczy też, rzecz jasna, personalistycznego rozumienia przez pisarza ludzkiego podmiotu.

Podobnie rozchodzi się Brandstaetter z głównymi tendencjami nowoczesnego teatru i dramatu – od modernistycznych i wczesnowawangardowych eksperymentów z osłabianiem znaczenia słowa, przez osobistą walkę z nim Antonina Artauda i tych, których zainspirował ekstremalną potencjalnością swoich idei (i doświadczeń), do neawangardy lat sześćdziesiątych i wyczerpywania się całej tej formacji w teatrze postdramatycznym w totalnej wojnie wydanej sensowi. Są one częścią trwałych przewartościowań naszych sposobów widzenia, rozumienia i wyrażania współczesnego świata. Może więc nie powinno dziwić, że w płodnej twórczości Brandstaettera dramaty, z ich literackością, specyficznym, często biblijnie inspirowanym, wysokim, nieraz patetycznym, poetyckim stylem oraz drażniącą deklaratywnością, historycznymi stylizacjami, precyzyjną, najczęściej symetryczną konstrukcją, bogatymi intertekstami, a także aspiracjami do ujawniania złożonych mechanizmów świata, ciężiej znoszą próbę czasu niż poezja i proza.

8. A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Znak, 2006, s. 363.

To paradoksalne, jako że do czasu pojawienia się głównych dzieł prozatorskich, szczególnie wybitnej tetralogii *Jeżus z Nazaretu* (1967–1973) i autobiograficznego komentarza do niej – *Kreęu biblijnego* (1975), które niezmiennie znajdują wiernych (nomen omen) czytelników, Brandstaetter znany był głównie jako poeta-dramaturg, częsty w polskiej i europejskiej tradycji przykład poety piszącego dla teatru. Troskliwie wybierał formę dramatyczną dla swoich dzieł, ufając – z perspektywy czasu wydaje się, że chyba jednak zbyt optymistycznie – współczesnej nośności najróżniej łączonych ze sobą historycznych gatunków – od tragedii antycznej, średniowiecznego misterium, staropolskiej komedii, religijnego oratorium do historycznego i wreszcie realistycznego, ibsenowskiego dramatu. Poetyka jego twórczości związana jest przede wszystkim, choć nie wyłącznie, z popularnym w pierwszej połowie XX wieku dramatem poetyckim. Blisko spowinowaony z dramatem symbolicznym przełomu wieków, znanym głównie z twórczości Maurice’a Maeterlincka, a w Polsce Stanisława Wyspiańskiego, dramat poetycki znalazł swoich najznamienszych dwudziestowiecznych twórców w artystach tej miary co Paul Claudel, T.S. Eliot, Jean Giraudoux, Federico García Lorca czy W.B. Yeats. W Polsce zyskał świetność w twórczości tak różnorodnych pisarzy jak Bolesław Leśmian, Karol Hubert Rożnowski, Tadeusz Gajcy, Anna Świrszczyńska, Zbigniew Herbert, Tymoteusz Karpowicz, Jerzy Szaniawski czy Jerzy Zawieyski⁹.

Sztuki Romana Brandstaettera dzieła z przywołanym przez te nazwiska wielokształtnym dramatem poetyckim jego najważniejsze, choć nie w każdym przypadku w pełni i tak samo realizowane, cechy i konkretyzują je na swój własny sposób. Otwierają się na transcendencję, by jednocześnie badać głębokie, wewnętrzne przemiany ludzkiej wolności i sumienia. Towarzyszą swoim bohaterom na drodze do tego, co nadprzyrodzone, i w tym, co doczesne. Zaczynają dramaty w czasie wiecznym i historycznym. Akceptują wieloprzejawowość i tajemniczość świata, a zarazem upatrują w Słowie jego odwieczną, choć niezgłębianą mądrość. Poetycką metaforą i oniryczną poetyką ewokują wieloznaczne sceniczne obrazy,

9. Bibliografia polskich prac dotyczących dramatu poetyckiego jest obszerna. Zob.

I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego w: Odczytywanie dramatu*, Warszawa: PWN, 1988; K. Łatawiec, *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2007.

by je ukonkretnić w teatralnej materii. Przywołują intensywne poetycko, ale zarazem obrazowo konkretne biblijne i liturgiczne wzorce stylistyczne oraz sekwencje wydarzeń, a także powołują i uwznioślają rzeczywistość sceniczną słowem odświętnym (i świętym – sprawczym), ale nie stronią od ironii.

Dramaty Brandstaettera, choć miały i światowe prapremiery, szybko (i często na całe dekady) zapadały w teatralną niepamięć¹⁰. A ta, jak wynika z bogatej korespondencji pisarza, była dla niego szczególnie bolesna. Zawdzięczał ją niewątpliwie komunistycznej cenzurze, ale także zmieniającej się gwałtownie od lat sześćdziesiątych estetyce teatru i jego intensywnym poszukiwaniom nowych źródeł sacrum. Paradoksalnie, jeśli pamiętać, że dramaturg jako jeden z niewielu nie wpisał się w obowiązujący dyktat socrealizmu, najgorętszym teatralnie okresem dla Brandstaettera były lata pięćdziesiąte. Jego dramaty cieszyły się wówczas znaczną popularnością i zarówno przed odwilżą, jak i zaraz po niej miały po kilka realizacji scenicznych rocznie. W końcówce lat sześćdziesiątych teatralna obecność Brandstaettera wyraźnie słabnie, by powrócić w ciekawych inscenizacjach kilku dramatów w popularnym w owym czasie Teatrze Telewizji, a w następnych dekadach odnaleźć miejsce, naturalne tak dla poetyckiego, jak i intymnego dramatu historycznego, w realizacjach radiowych, które sięgnęły także po adaptacje jego prozy¹¹. To ona, a konkretnie opowieść *Ja jestem Żyd z „Wesela”*, stała się niewątpliwie najpopularniejszym materiałem teatralnym Brandstaettera w ostatnich latach. Zaadaptowana na scenę, doczekała się dziewięciu realizacji, spektaklu radiowego (1983) i telewizyjnego (w adaptacji i reżyserii Tadeusza Malaka, 1993). Ostatnio dwie sztuki Brandstaettera (*Dzień gniewu* i *Milczenie*) szczęśliwie trafiły do antologii dramatu polskiego. Wznowiono też wybór jego dramatów¹². Ich pełna reaktywacja

10. Przykładem prapremiera *Teatru świętego Franciszka* w Teatrze Polskim w Adelajdzie w 1973 roku oraz *Dnia gniewu* w wiedeńskim Burgtheater w 1965 roku. Polskiej prapremiery pierwsza sztuka się nie doczekała, a ostatnia czekała na nią 23 lata.

11. Na przykład *Ludzie z martwej winnicy* (1983), *Cisza* (1986), *Odys płaczący* (1987), *Noce narodowe* (1998), *Upadek kamiennego domu* (2000) i *Milczenie* (2008). Radiową realizację fragmentów *Jezusa z Nazaretu* (wraz z tekstami poetyckimi) wyemitowano w kwietniu 1990 roku.

12. *Stwarzanie światów. Antologia współczesnego dramatu polskiego*, oprac. B. Urbankowski, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995; *Antologia dramatu polskiego, 1945–2005*, wybór i opracowanie J. Klossowicz, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007. W 2005 roku wybór dramatów ukazał się w Wydawnictwie M w Krakowie.

w głównym krwiobiegu teatralnym wydaje się jednak mało prawdopodobna.

Pytania o potencjalne owoce ponownej lektury tych sztuk wywołują pewien niepokój. Niech pozostanie z nami; zignorowanie go wyświadczyłoby dramaturgii Brandstaettera niedźwiedzią przysługę. Niepokój ten ma dwa źródła. Jedno z nich to niewspółmierność, głównie historycznej dziś, wartości zaprojektowanej przez Brandstaettera estetyki teatru, choć nadal można w niej znaleźć atrakcyjne rozwiązania, i filozoficznie ważkiej propozycji tej dramaturgii. Poprzez swój nienaganny porządek i uniwersalizujące aspiracje estetyka ta skazuje na wygnanie to, co się w niej nie mieści – cały irracjonalny chaos bezsensu, a więc to, co od dłuższego już czasu trwa w miłosnym uścisku ze współczesnym teatrem. Z drugiej strony porządek ten pozwala sformułować istotne odpowiedzi na pytania o sens życia i cierpienia, dobro i zło, relację sacrum i profanum. Drugie źródło to rozbudzone lekturą podejrzenie, że za współczesnym upłynnieniem czy rozproszeniem świata, za kramysem (i wynikającym z niego rzekomo finalnym rozpadem) formy dramatycznej i bezsensu mowy wieje demoniczna pustka, w którą tak skutecznie zaglądał na przykład Gombrowicz i z którą mierzy się także na swój sposób Brandstaetter. Być może współczesna humanistyka, w jej wielorakich wariantach (nowej humanistyki, posthumanistyki czy biohumanistyki), jest bardziej bezradna wobec wyobrazonego przez siebie świata, niż jesteśmy gotowi przyznać? Wskazywałyby na to obsesje i natręctwa jej refleksji nad historią, pamięcią, ciałem, językiem i tożsamością, a także – co nie dziwi – etyką. Może człowiek nie uczynił jeszcze ostatniego gestu swojego niegdysiejszego człowieczeństwa, a słowo nie powiedziało ostatniego słowa? A jeśli tak, to może warto zaufać pisarzowi i zgodnie z zaproponowaną przez niego receptą czytać to, co się w tej dramaturgii powtarza, jako zaproszenie do czytania między wierszami, zwracając uwagę „zarówno na to, co autor [...] ujawnia, jak i na to, co pragnie przed czytelnikiem ukryć”, gdyż jak sam nas przekonuje: „Dopiero to u j a w n i o n e i t o u k r y t e stanowią razem o wartości dzieła”¹³.

Twórczość Brandstaettera jest nieodwołalnie związana z jego biografią. Ten trop wielokrotnie podsuwa sam autor, a podążają nim także badacze jego dzieła. Pozostaje on i dla nas ważnym, choć niejedynym punktem odniesienia. Ważnym,

13. R. Brandstaetter, *O sztuce czytania, w: Przypadki mojego życia*, Poznań: W drodze, 1992, s.94.

bowiem w wielu dramatach autor przepracowuje literacko własne, opisane gdzie indziej doświadczenia. Horyzont tego przepracowania oraz jego język wyznacza jednak nie życie, ale Księga, nie sama rzeczywistość, ale transcendencja, nie mimetyzm, ale poetycka wyobraźnia. Biblia i sztuka są więc ze sobą ściśle powiązane jako filary (i filtry) zarówno myślenia, jak i wyrazu. Oferują spotkanie zarówno z wyjątkowością indywidualnego przeżycia, jak i z jego uogólnieniem. Z czasem spełnionym i wiecznym. Obydwe są dla pisarza sposobem na ominięcie pułapek nieciekawej terażniejszości, w której przyszło mu tworzyć, gwałtów cenzury i doraźnych manewrów władzy. Biblia wywarła wpływ na jego duchową, kulturową i językową wrażliwość oraz zdeklarowane przekonanie o etycznej powinności tworzenia, sztuka natomiast przekonywała o koniecznej dla swojego istnienia wolności wyobraźni, wyzwalającej ją od prymatu instrumentalnego rozumu i pragmatyzmu codzienności. Wolność tę Brandstaetter często uosabia w figurze artysty, który szuka drogi do samego siebie, pytając o sens życia i tworzenia, i poddaje się wewnętrznemu imperatywowi: przeczucia, tęsknoty, wiary i sumienia. Na scenie podlegającego bezustannym wyborom, dramatycznego istnienia człowieka artysta (ale i święty, szczególnie ucieleśnienie artysty) często daje świadectwo niewystarczalności doświadczanej na co dzień rzeczywistości, choćby najbardziej atrakcyjnej. W takim projekcie wolności tkwi jednak zawsze potencjał ośmieszenia. Dramaty Brandstaettera wiele mówią – także nam – o odwadze takiej śmieszności. Rozgrywają również starcie apokaliptycznych sił dobra i zła w konkretnej, historycznej, bardzo ludzkiej próbie wyzwolenia.

Niniejszy wybór dramatów opiera się na wspomnianych już, głęboko i płodnie uwewnętrznionych przez pisarza, tradycjach kultury europejskiej: biblijnej (hebrajsko-łacińskiej) i antycznej (grecko-łacińskiej). Ich rdzeniem są pytania o relację jednostki, sztuki i rzeczywistości. Stąd decyżja o zamieszczeniu tu wczesnego *Powrotu syna marnotrawnego* (1943–1945), właściwego debiutu dramaturgicznego pisarza¹⁴, w którym ewangeliczna przypowieść przybiera kształt teatralno-malarskich poszukiwań źródeł

14. Poprzedziły ten dramat sztuki pisane w Jerozolimie (1940–1944): *Kupiec warszawski*, *Victory*, *Chirurg i Golem*, *Ludzie nocy*, *Doktor Semmelweis*.

i sensu tworzenia. Z kolei *Cud w teatrze* (1948, znany z poprzednich wydań jako *Teatr świętego Franciszka*, a tu tytułowany zgodnie z ostatnią redakcją autora) uzupełnia „krąg biblijny” równie ważnym dla Brandstaettera „kręgiem franciszkańskim”¹⁵, konfrontując nas z pod wieloma względami ryzykownym, ale egzystencjalnie płodnym pomysłem hierofanii na scenie (świata i teatru). Na drugim brzegu tradycji zjawiają się dwie paradygmatyczne dla kultury europejskiej mityczne postacie: Odys (*Odys płaczący*, 1956) i Medea (*Medea*, 1959). Obydwoje opuszczają mit, by świadczyć o konsekwencjach swoich przeciwstawnych wizji świata i tworzenia. Na skraju tych tradycji stoi dwóch niedoścignionych klerków: Jezus i Sokrates¹⁶. Traumatyczny dwudziesty wiek, wiek „intelektualnego organizowania politycznych nienawiści”, nasze bolesne „zanurzenie w czasie”¹⁷, nie pozostawił Brandstaettera obojętnego na ciężkie próby, jakim poddany został ten etos. Stąd wybór dwóch tekstów, *Dnia gniewu* (1962) i *Milczenia* (1956), w których człowiek pod ciśnieniem historycznego czasu mierzy się z jego totalitarnym, nieludzkim konkretem wobec niezmiennego horyzontu sumienia. W *Dniu gniewu* ściera się z rzeczywistością, w której najpłodniejsza nawet „wyobraźnia pisarzy i artystów skapitulowała przed wyobraźnią zbrodniarzy”¹⁸. Nie w twórczej wyobraźni szuka więc Brandstaetter języka wyrazu, ale raczej w zapowiadanej przez proroków, apokaliptycznej perspektywie chrześcijaństwa. W *Milczeniu* zaś bada języki sumienia w rzadko przez siebie pożytkowanej tradycyjnej poetyce realistycznego dramatu rodzinnego, wymagające szczególnej precyzji wyrazu raczej niż wolności wyobraźni. W obydwu sztukach wybór poetyki jest konsekwencją etyki – zobowiązania wobec poruszanego tematu.

15. Tak Brandstaetter zatytułował zbiór swoich tekstów biblijno-franciszkańskich: *Krąg biblijny i franciszkański*, Warszawa: PAX, 1981.

16. Wiele łączy powojennego pisarza z postawą klerka. Na ile wynikała ona z jego osobowości i losów, a w jakim stopniu była mechanizmem obronnym przed prymitywną rzeczywistością, a w przypadku wyboru form i języka jego pisarstwa – obroną przed ingerencjami cenzury, pozostaje sprawą otwartą.

17. J. Benda, *Zdrada klerków*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014, s. 121, 164.

18. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s.72.

Projekty sztuki

Nasz tom otwiera *Powrót syna marnotrawnego*, niewątpliwie najbardziej znana, choć rzadko wystawiana, sztuka Brandstaettera¹⁹. Pisana w przełomowych dla pisarza latach 1943–1945, jest ubranym w niderlandzki kostium zaproszeniem do jerozolimskiego świata, w którym autor otworzył nowy, powojenny etap życia²⁰. Dramaturg buduje pozornie tylko prostą analogię pomiędzy trzema losami: tytułowego syna z Łukaszowej przypowieści, historycznego malarza Rembrandta Harmenszoon van Rijna (1606–1669) i własnym, choć ten ostatni zakodował w dramacie wielokrotnie²¹. Już samym tytułem i ramowymi scenami niedzielnego czytania jednej z najpiękniejszych Chrystusowych opowieści o Bogu w kalwińskiej rodzinie malarza autor jednoznacznie zakotwicza indywidualne losy postaci w odwiecznych losach świata. Rysując sylwetkę twórcy najbardziej znanego malarzkiego ujęcia przypowieści, łączy biblijny szlak interpretacyjny, wielokrotnie eksploatowany przez komentatorów, z właściwym tematem dramatu, jakim jest refleksja o źródłach wolności i sensie tworzenia.

Brandstaetter rozpina dojrzałe życie bohatera pomiędzy jego wyjazdem z rodzinnego domu w Lejdzie do Amsterdamu w 1631 roku i przedśmiertnym, onirycznym powrotem do niego po trzydziestu ośmiu latach. Symetryczną, epicką i moralitetową strukturę tej drogi nasycy zarówno liryzmem, jak drapieżnością. Społecznemu i finansowemu awansowi utalentowanego parweniusza odpowiada także sam upadek. Oddalaniu się od wolności tworzenia w świat społecznych i materialnych zależności odpowiada dojrzewanie do szaleństwa wiary i nowej sztuki, która zaspokajania gustów, wzbudzania salonowego zachwyty i utylitarne merkantylizmu ma wnieść się do poziomu misterium świadectwa i świadectwa misterium. Najkrócej mówiąc, ma realizować wewnętrzną prawdę przeżycia artysty i służyć wartościom uniwersalnym, przejawiającym się w konkretności, a nie samemu konkretowi, który,

19. Nieporównywalnie popularniejsze w Polsce (biorąc pod uwagę realizacje w teatrze, telewizji i radiu) były *Upadek kamiennego domu* (1950), *Król i aktor* (1952), *Kopernik* (1953) czy *Zmierzech demonów* (1964).

20. Znamienne dla Brandstaettera jest objęcie milczeniem, pozostawienie za sobą, łącznie z zacieraniem śladów, przedwojennego okresu życia.

21. Brandstaetter umieszczał swoje przemyślenia o kresie życia Rembrandta w kontekście własnych wojennych przeżyć w Wilnie.

uwikłany w interesowność świata, przemija. Dramat dotyka więc zasadniczej relacji między tym, co społeczne, i tym, co indywidualne, zewnętrzne i wewnętrzne, ogólne i partykularne, i opowiada się za prymatem wewnętrznego, a nie zewnętrznego przymusu.

Metaforą tej drogi jest w dramacie światło. Egocentrycznemu zachwytowi nad odbitym, zmysłowym światłem materii Brandstaetter przeciwstawia zanurzenie się Rembrandta w duchową, bolesną prawdę światła wewnętrznego. Jest w tym manifeście artystycznym także ładunek etyczny i polityczny, o którym warto pamiętać zarówno w kontekście czasu powstania dramatu, jak i naszej współczesności.

Centralna dla dramatu dynamika relacji artysty i zbiorowości znajduje w nim wyraziste, konkretne jak biblijna hebrajszczyzna, a niekiedy groteskowo przejawskrawione teatralne ekwiwalenty. Uruchamiają one wielopoziomową grę znaczeń i oferują ciekawy stylistycznie potencjał inscenizacyjny. Przywołane przez dramaturga rodzajowe malarstwo Rembrandta, czy to w scenie pochlebnej dyskusji amsterdamskiej socjety o *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, czy w krytycznych opiniach tej elity oraz awanturze wokół płótna *Wymarsz strzelców kpt. Fransa Banninga Cocqa*, definiuje przeciwległe bieguny wyborów artysty względem społecznych nacisków i ujawnia mechanizmy funkcjonowania tych ostatnich. Wyznacza także cenę wolności wyobraźni i koniecznej graniczności artysty względem świata. Finansowe kłopoty Rembrandta, choć diagnozują ekonomiczne zależności sztuki od społecznego mecenatu oraz degenerowanie się instynktu posiadania, są jedynie konsekwencją tej ceny. „Wprawdzie artysta jest synem swojej epoki, ale biada mu, jeśli zarazem jest jej wychowankiem lub nawet jej ulubieńcem”²², przestrzegał wiek później Schiller. Decyzje Brandstaetterowskiego Rembrandta wydają się antycypować to ostrzeżenie.

Dramaturg uteatralnia przełomowe etapy drogi swojego bohatera społecznymi środkami. W scenie bezwzględnej rodzinnej pogardy (*Samson wśród Filistynów*) odwiedzające Rembrandtów rodzeństwo Saskii przypomina mechaniczny teatr lalek; spożywany wspólnie obfity i suto zakrapiany winem posiłek groteskowo rezonuje z przepychem barokowych biesiad skrzyżowanych z niepokojącą

22. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, w: „*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*” i inne rozprawy, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik, 1972, s. 72.

martwą naturą tego okresu, a zainscenizowane przez Rembrandta ostateczne upokorzenie gości wiedzie do udosłownienia metafory „spsienia się” w zamian za klejnoty. Z kolei w scenie przygotowań do malowania *Autoportretu z Saskią* (znanego także jako *Syn marnotrawny w tawernie*), barwne *tableau vivant* przeistacza się we wstrząsające, choć proste w środkach wyrazu widzenie ze zmarłą matką, dzięki której, podobnie jak później w rzeczywistym lustrze, Rembrandt zobaczy swoją prawdziwą, niepoważną i pustą twarz.

Zasadnicze, nierozłączne w filozofii Brandstaettera pytania, jakie stawia jego dramat, brzmią: dokąd zmierzam i kim jestem? Figurami tych pytań dla artysty są *homo viator*, człowiek w drodze, i święty, ten, kto rozpoznał swoją misję, choć pod wieloma względami Rembrandt Brandstaettera to także *homo sacer*, człowiek święty i przeklęty. Jego wola podążania za wewnętrzną wolnością, utożsamioną w dramacie z uświadomieniem sobie swojego powołania, spowodowała „śmierć społeczną”, wykluczenie go z politycznego ciała amsterdamskiej elity (z *bios*) i zredukowanie artysty do nagiego życia (*zoe*), dosadnie zobrazowanego w dramacie. Tyle tylko, że nic nam tu po Agambenie, choć bowiem mechanizmy społeczne działają w dramacie według jego życzenia, nie można tego powiedzieć o źródle decyzji bohatera *Powrotu syna marnotrawnego*. Wydaje się, że jest nim pokrewny Balthasarowskiemu zachwyt wobec bycia. Zrozumienie, kim się jest, przychodzi bowiem z rozpoznania, podjęcia i zrealizowania swojej misji i to ona, jak u von Balthasara, określa moją wolność i tożsamość.

Zasadniczą miarą człowieka i sztuki, na jaką składają się w dramacie takie decyzje, jest dystans dzielący ludzi i Boga, a mierzy się go miłością i zgodą na cierpienie. Ta ostatnia jest nieodłącznym elementem redefiniowania siebie wobec naszego powołania – roli, jaką odkrywamy dla siebie w Bożym planie świata. Na swoim sławnym obrazie *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandt najprawdopodobniej ukrył się w grubo ciosanej, odwróconej do widza plecami, ogołoconej, chorej postaci syna pokornie klęczącego w stóp obejmującego go ojca. Na jednej szerokiej, szorstkiej, chłopskiej stopie ma jeszcze resztki sandała. Doszedł. Podobnie ukrywają się w dramacie o Rembrandcie życiowe i twórcze wybory Brandstaettera. W tym kontekście ogołocone Rembrandta, nieodpowiadające przecież całkowicie historycznej prawdzie o losach malarza, staje się figurą zupełnie innego, a jednak

równie dramatycznego ogołocenia pisarza. Brandstaetter oświeśla je światłem płynącym z wnętrza sylwetki malarza, tym samym, którego ten używał swoim postaciom, oraz światłem Pisma, które zawsze mówi o terażniejszości – również tej siedemnasto- i tej dwudziestowiecznej.

Na kluczowe dla chrześcijaństwa pytanie: *Cur Deus homo?*, Brandstaetter odpowiada w *Cudzie w teatrze* w zadziwiająco prostych słowach: „...gdyby Bóg nie przyjął na siebie postaci człowieka i nie zstąpił na ziemię, człowiek uwierzyłby prędzej czy później, że sam jest Bogiem. Świat stanąłby w obliczu powszechnej katastrofy”. Wiele jeszcze w tym dramacie podobnych sentencji, wskazujących na wrażliwą i często niedostrzeganą autoironię dramaturga. Powyższa jest bliska ważnej konstatacji André Frossarda: „Chrześcijanin to człowiek, który cieszy się bez końca, że nie jest bogiem, ponieważ Ty jesteś, Który jest”²³, tyle że wypowiadająca ją w sztuce postać Autora werystycznego dramatu o świętym Franciszku, właśnie wystawianego na scenie, okazuje się nieświadomym sprawczej mocy słowa obrońcą powierzchownie pojętej twórczości religijnej. To, co w sztuce Brandstaettera na pierwszy rzut oka wydaje się anachronicznym misterium, łączącym bezpośrednio religijną treść z obyczajowym kontekstem, okazuje się wygrywać subtelne możliwości dramaturgicznego chwytu teatru w teatrze, wypróbowywać różne poziomy iluzji w punktach zetknięcia sztuki i jednostki ze światem i społeczeństwem, brać w nawias powierzchowne rozumienie religijności i jej frazeologię, poważnie zaś pytać o sens sztuki, tym razem dramatycznej i teatralnej, wobec hierofanii i historii.

Podobnie jak w *Powrocie syna marnotrawnego*, mamy w *Cudzie w teatrze* do czynienia z historią zawsze podejrzanego, szczególnie w przestrzeni publicznej, świętego zapału i ceną odrzucenia i ośmieszenia, jaką niekiedy przychodzi za niego zapłacić. Pisarza ponownie interesuje indywidualna metanoja artysty i jej społeczne echa. Konfrontuje co prawda odwagę publicznej deklaracji wiary z wewnętrznymi słabościami człowieka, ale nade wszystko bada społeczne konwenanse i interesy, konformizm, hipokryzję i ludzkie ograniczenia rozumienia świata. Drapieżność Brandstaettera w postrzeganiu i teatralizowaniu społecznych i politycznych mechanizmów neutralizowania i zawłaszczania

23. A. Frossard, *Istnieje inny świat*, Wrocław: Tum, 1991, s. 83.

niewygodnych narracji do dziś nie straciła na przenikliwości, choć zmienił się język, którym te mechanizmy opisujemy. Przemiana życia, jaka w *Powrocie syna marnotrawnego* dramaturgicznie dokonała się w prywatnej przestrzeni, choć za pomocą teatralnych figur, w *Cudzie w teatrze* odbywa się publicznie, na scenie, w świecie podwójnej, pirandellowskiej fikcji (Aktor gra rolę świętego napisaną przez fikcyjnego Autora, który także pojawia się na scenie) i w papierowych dekoracjach San Damiano. Zapośredniczona jest więc przez teatralną iluzję przetworzonej literacko historii Bożego Biedaczyny sprzed siedmiu wieków, ujętej w podwójny nawias konwencji. Dzięki temu zabiegowi dramat jest w stanie mówić o hierofanii w sztuce (języka dostarczają zarówno konwencja, jak i historyczna postać Franciszka), ale także kieruje uwagę widza na trudności z jej percepcją i akceptacją.

Tytułowy teatr pozostaje więc dwuznaczny i otwiera kilka jednocześnie perspektyw interpretacyjnych. Po pierwsze, odwołuje się do swoich długowiecznych, choć burzliwych związków z sacrum. Po drugie, pośrednio przypomina o „świętym aktorstwie” tytułowego bohatera, którego barwne przejawy Brandstaetter opisał w *Innych kwiatkach świętego Franciszka*. Łącznie z przykładem przedstawienia „świętej commedia dell’arte, zaimprovizowanej przez Biedaczynę ku chwale Pana” w Wielki Piątek, gdy przebrany za żebraka zajął „kawalek suchego chleba i zupę”, zawstydzając swoich braci biesiadników przy suto zastawionym stole. „Przedstawienie według zasad obowiązujących chrześcijańskie misterium, w którym dydaktyzm i poezja nawzajem się uzupełniają – pisze Brandstaetter o tym wydarzeniu, jakby pisał komentarz do własnej sztuki – zakończyło się uroczystym oczyszczeniem, katharsis”²⁴. I wreszcie jest też trzecia perspektywa teatru jako sceny, na której rozgrywa się balthasarowski dramat wolności Boga i wolności człowieka, w którym człowiek odpowiada na Boże wezwanie, określa siebie na nowo i podejmuje misję pozwalającą odnaleźć samego siebie.

Potwierdzając zasadność obaw wobec konsekwencji mimesis wyrażonych w *Republice* Platona i *Wyznaniach* świętego Augustyna, Aktor w dramacie Brandstaettera przyjmuje odgrywaną fikcję za realność. Co prawda nie społeczną, ale wewnętrzną, jednak konsekwencje tego przekonania są jak najbardziej publiczne. Sztuka imitacji i ułudy staje się dla niego drogą do rzeczywistości –

24. R. Brandstaetter, *Inne kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, Warszawa: PAX, 1976, s. 73.

a może tylko szaleństwa, wszak jego opary unosiły się już nad Rembrandtem, który poświęcał życie swego syna, żył w nędzy nawet wówczas, gdy pojawił się ratunek od niej, zrażał do siebie potencjalnych wybawców i odmawiał pomocy nie tylko dla siebie, ale także dla swoich bliskich. Odwrotnie jednak niż Rembrandt, Aktor nie powraca do siebie, by od tej pory tworzyć w zgodzie z odkrytą wewnętrzną prawdą, lecz odchodzi od siebie jako artysty, by wcielając objawioną w wystawianym dramacie prawdę, służyć ludziom. Nie potrzebuje teatru, bowiem zgodnie ze swoją mimetyczną naturą teatr sprawił już to, co pokazał – człowiek zapragnął „stać się obrazem Boga”²⁵. Parafrazując nieco słowa Aktora, iluzja teatru stała się dla niego prawdziwą i mądrą rzeczywistością ziemi, ponieważ otworzyła rzeczywistość nieba.

Taki model sztuki teatru ma w Europie długą tradycję, kultywowaną także w XX wieku. Wyznanie Starego Aktora: „Teatr nie jest złudą ani majakiem, panie dyrektorze. [...] Dla mnie teatr jest kościołem sztuki”, mogłoby równie dobrze pochodzić z *Teatru-Świątyni* Micińskiego (1905), z pism Wyspiańskiego, Osterwy i Kotlarczyka, z *théâtre total* Claudela. Znajdujemy je w ostatniej scenie sztuki Brandstaettera, w której projekt teatru zamieniającego Słowo w Ciało nabiera kształtu nie za sprawą Autora-Pawła czy Dyrektora w ich nie całkiem trzeźwej „drodze do Damaszku”, lecz właśnie Starego Aktora, wierzącego cały czas w sprawczą moc swojej roli – głosu Boga. „Ten teatr nie będzie teatrem łatwych przeobrażeń i łatwego optymizmu – deklaruje. – Będą w nim pokazane upadki człowieka, bezmiary nędzy moralnej, cierpienia i rozpacz, drogi kręte, zbiegające ku otchłanom, noce na pustyni”. Ale nawet zadołowana w polskim i zachodnim dramacie postać Starego Aktora²⁶ nie jest wolna u Brandstaettera od teatralnej dwuznaczności. To artysta odsunięty na margines, nostalgicznie wspominający minione czasy, przeżywający swój niezauważony przez nikogo zawodowy wzlot u schyłku życia za sprawą duchowego przemiany drugiego człowieka, nawiązuje do teatralnej dwuznaczności. Ta naiwność ma jednak intymną głębię – czyż Bóg nie przemówił do Brandstaettera, pilnego czytelnika, znawcy i tłumacza świętych wersów Pisma, lichą

25. Zob. H. Gouhier, *Istota teatru. Obecność i teraźniejszość*, przeł. M. Majewska-Kwiatkowska „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 2.
26. Od Szekspirowskiego *Hamleta*, przez *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, do *Moliera*, czyli *zmowy świętoszków* Bułhakowa, *Komedianta* i *Minetti* Bernhardta.

gazetową reprodukcją? Ten paradoks nie mógł ująć uwadze przenikliwego i autoironicznego pisarza, który pisząc *Cud w teatrze*, postuluje przecież dopiero jego stworzenie. Z tym postulatem będzie się mierzył w szczególny sposób w *Dniu gniewu*.

Przemiana Aktora dokonuje się poprzez sztukę, ale wobec historii – tej najnowszej, najboleśniejszej. Zamiast wyuczony roli, Aktor sprawuje litanijną modlitwę o wybawienie „Od krematoriów i komór gazowych, od egzekucji [...], od nienawiści i zbrodni [...], od denuncjacji, od kupczenia mieniem pomordowanych, od zysków nieczystych, od bratobójstwa [...], od bomb atomowych, [...] od więzień”. Litania przemodli nie tylko wojenne masowe zbrodnie i indywidualne przestępstwa, ale także ich moralne źródła (złe myśli i złe słowa, niewolę słowa, nienawiść, rozmowy z szatanem, kłamstwo) i konsekwencje (ruiny miast i wsi, śmierć pod gruzami, chleb przepojony krwią i popiołami ludzkimi czy dolę wygnania). Aktor wyrusza więc na misję odbudowania bardzo konkretnego świata – spustoszonego przez wyzysk, wojnę i Zagładę.

Świadomość apokaliptyczna

Dzień gniewu wprowadza nas w samo jądro tej szatańskiej pustki. To najtrudniejsza – w wielu miejscach kontrowersyjna – i najboleśniej osobista sztuka Brandstaettera. Złożona poetycko, historiozoficznie i teologicznie odpowiedź Ocalonego na dręczące pytanie o obecność Boga w jądrze ciemności i hołd złożony pomordowanym. To przejmujące, szczególnie w kontekście tematyki utworu, świadectwo pisarza o jedności Starego i Nowego Testamentu i akt oskarżenia neopogańskiej cywilizacji o historyczną apokalipsę krematoriów w Treblince, gdzie zginęła cała jego rodzina²⁷. To niezwykle poemat o czasie spełnionym i wiecznym i traktat o posłannictwie wobec drugiego człowieka.

Akcja sztuki nie przez przypadek osadzona jest w przestrzeni sakralnej, w klasztorze, na wzgórzu. W swojej izolacji od piekła mordu dokonującego się w dolinie jest to jednak przestrzeń dwuznaczna. W otwierających sztukę modlitwach ojcowie szukają ucieczki od historii, pokładając ufność „w niezbadanych zamysłach

27. Zob. też R. Brandstaetter: *Przypadki mojego życia*, dz. cyt., s. 72, 81, 87, 91.

Bożych”. Ufność ta wynika tak z głębokiej wiary, jak i lęku o własne życie. Szybko rozpoznają pokusę duchowego eskapizmu w absolutnym dualizmie sacrum i profanum. Jednak właściwa miara otwarcia przestrzeni sacrum na profanum historii ujawnia się wraz z przybyciem do klasztoru Emanuela Blatta, żydowskiego uciekiniera z likwidowanego pobliskiego getta. To pierwsza figura objawienia się cierpiącego Boga w drugim człowieku, ale i zejścia Boga „do otchłani ludzkiej egzystencji”, jak pisał o „wstąpieniu w człowieka” w innym miejscu Brandstaetter²⁸. W dramacie pojawiają się wstrząsające obrazy masowego mordowania Żydów, drastyczne przykłady ludzkiego cierpienia i nieszczęśliwych wyborów dokonywanych przez ofiary w godzinę próby. W tym planie sztuka wpisuje się w szczególnie bogaty i odkrywczy (formalnie i treściowo) kanon polskiej literatury Holocaustu, znany, niestety, wyrывkowo, szczególnie za granicą. Zajmuje w tym kanonie pozycję wyjątkową i z perspektywy współczesnego dyskursu o Zagładzie – z wielu względów problematyczną. Nie sposób jednak przecenić jej wagi dla zrozumienia proponowanej przez Brandstaettera wizji dziejów – własnych i powszechnych.

Problematyczność dramatu wynika z jego chrystocentrycznej perspektywy, choć to również w niej tkwi jego najciekawsze przesłanie. Zaczniemy od problemu, którym dla współczesnego czytelnika jest przedśoborowe myślenie Brandstaettera o relacji pomiędzy śmiercią krzyżową Mesjasza i nieszczęściami Izraela. Żarliwa dyskusja o istnieniu Boga tocząca się między Przeorem i Blattem, przeżywanym traumatyczny kryzys wiary w ludzkim piekle niezrozumiałego cierpienia, jest z tej perspektywy najbardziej kontrowersyjna. To w niej Brandstaetter – chrześcijański Żyd – podąża śladem ewangelisty Mateusza, Hebrajczyka piszącego swoją Ewangelię do judeochrześcijan, by upewnić ich w uznaniu i przyjęciu Chrystusa-Mejasza. Ustami Przeora pisarz wyraża najgłębiej uwewnętrznione przekonanie – dzielił je zresztą z Aronem Jeanem-Marie Lustigerem, późniejszym arcybiskupem Paryża – o świętych brzegach „Nowego Przymierza / Które wypływa z świętych ksiąg żydowskich / Jak rzeka z źródła”. Całkowita solidarność Przeora z prześladowanymi Żydami wynika z tego przekonania („W księgach twych praojców / Bóg przepowiedział swe przyjście na świat”), ale jego konsekwencją jest także nadzieja

28. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, dz. cyt., s.69.

na uznanie przez nich Chrystusa-Pomazańca („Jest tylko jedna ucieczka – przepowiada – Do Chrystusa”). Tak jak po zniszczeniu Jerozolimy i zburzeniu Drugiej Świątyni przez Rzymian na pytania Żydów o sens tej katastrofy święty Mateusz odpowiadał Chrystusem, tak i Przeor, kierując do Blatta przesłanie przypowieści o synu marnotrawnym, podobnie formułuje swoją odpowiedź na jego pytania o Boga w czasach dwudziestowiecznego Holocaustu.

Chrystocentryzm dramatu przynosi owoce szczególnie w dwóch innych obszarach lektury – uaktualnienia apokaliptycznego myślenia o nowoczesnym świecie i metafizycznej ekonomii ofiary. Obydwa te obszary wynikają ze skandalu krzyża²⁹. Już samym tytułem swojego dzieła pisarz kieruje naszą uwagę na jego apokaliptyczny wymiar. Tym tropem poszedł Ryszard Strzelecki w najwnikliwszej interpretacji dramatu, jaką znam, trafnie klasyfikując go jako „misterium apokaliptyczne”³⁰. Taka lektura okazuje się też pouczająca w kontekście wspomnianego już wcześniej *Jezusa ośmieszonego* Leszka Kołakowskiego, który wychodząc z kulturalistycznych raczej niż religijnych przesłanek, zagłębia w swoim eseju w tę samą co Brandstaetter otchłań świata bez chrześcijaństwa i jego apokaliptycznego myślenia. Wniosek, jaki filozof wysnuwa z eschatologicznego przesłania Chrystusa dla współczesnego świata, współbrzmi z historiozofią dramatu Brandstaettera: „Przyswojenie sobie apokaliptycznego sposobu patrzenia na świat jest prawdopodobnie warunkiem, aby rasa ludzka mogła przeżyć i uniknąć apokalipsy samozagłady, wielkiego Końca, który sama sobie przygotowuje”³¹. Dla Brandstaettera apokaliptyczne przesłanie Jezusa wyrasta z Jego żydowskich korzeni. Z tych samych źródeł wypływa myślenie Brandstaettera o historii. To, co historyczne, widzi on nie w historycznej wyjątkowości, ale jako szczególny przejaw historii, która już się wydarzyła w całej księdze dziejów (i może się wydarzyć ponownie). To dlatego sensu katastrofy masowego mordu szukał w proroczej wizji wysuszonych kości w Księdze Ezechiela (37,1–14) i Apokalipsie św. Jana.

29. Rozumiem tu skandal zgodnie z jego źródłosłowem: greckim *skandalon*, pułapką, o którą ktoś ma się potknąć, i łacińskim *scandalum*, zgorszeniem.

30. R. Strzelecki, „Dzień gniewu” *Romana Brandstaettera. Próba interpretacji dramatu*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1996, 169–182.

31. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony*, dz. cyt., s. 20.

Wiemy, że zadedykowanie dramatu „Pamięci Polaków, którzy za pomoc i schronienie udzielone Żydom podczas okupacji zginęli śmiercią męczeńską z rąk hitlerowskich Kainów” było odpowiedzią Brandstaettera na „propagandę nienawiści przeciw Polsce”³², już wtedy przesuującą w publicznym dyskursie współodpowiedzialność za Holocaust na współofiary wojny. Tym gestem dramaturg nie realizował, rzecz jasna, polityki historycznej, ale włączył konkretne, historyczne przykłady ludzkiej ofiarności, „trudnej i złożonej służby wobec bliźniego”³³, w swoje zasadnicze pytanie o metafizyczne źródła i konsekwencje decyzji oddania życia za życie obcego człowieka. Przed taką ofiarą broni nas zwykle zbawienny instynkt samozachowawczy. By można było ją podjąć i przyjąć, potrzebny jest punkt odniesienia, który ten instynkt zasadnie i sensownie unieważni. Mogą nim być wielorakie narracje (religijne, rodzinne czy patriotyczne), ale i przymusy (władzy czy kultury). Wielorako też wypada ekonomia ofiary w tych kontekstach. Brandstaetterowi nie chodzi jednak o ekonomię ryzyka, afektu czy imperatyw wypełnienia nałożonego przez prawo bądź normę obowiązku. Idzie o decyzję wobec bliźniego podjętą z wolnej woli, a „Bliźni to nie ten, którego lubię; to każdy, który się do mnie zbliża; każdy bez wyjątku”, jak pisała Edyta Stein³⁴. Taka decyzja uzyskuje dla Brandstaettera sens jedynie wobec *kénosis* wcielonego Boga, który zamieszkując ludzkie cierpienie, oddaje swoje życie z bezwarunkowej miłości do człowieka. „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich”, naucza Chrystus (J 15,13). Ekonomia ofiary, o jakiej pisze Brandstaetter, jest więc częścią ekonomii nowego stworzenia świata – miłości odkupieńczej. Tylko w tej perspektywie święty Maksymilian Kolbe nie był szaleńcem lub samobójcą. To rewolucyjna zmiana wobec Starego Przymierza. Żydowska etyka nie oczekuje bowiem ofiarowania własnego życia za życie drugiego człowieka. Nakazuje ratować życie, ale nie za cenę własnego. Inna postawa nie jest zobowiązaniem miłości, ale najwyższym heroizmem.

W *Dniu gniewu* ekonomia ofiary rozgrywa się w perspektywie apokaliptycznego starcia tak rozumianej chrześcijańskiej miłości („Ja – to ty«.

32. *Listy Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z lat 1927–1967*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki”, 1991, z. 1, s. 213–214.

33. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s.150.

34. E. Stein, *Mądrość krzyża*, Wrocław: Tum, 2001, s.30.

Jestem dobry, więc jestem”³⁵) i szatańskiej nienawiści. Do pierwszej dojrzewają ułomni w swych ludzkich słabościach i wadach zakonnicy, a także wątpiacy w istnienie Boga Blatt. Drugą pielęgnuje i podsyca w sobie esesman Born. Strzelecki celnie zauważa, że demonizm Borna ma „metafizyczne korzenie”, a istota jego pychy i buntu „utkana jest z tej samej materii, co ciemności duchowe, w których przebywa szatan”³⁶. Na pytanie: *unde malum?*, Brandstaetter odpowiada: z cywilizacji, która zabija samą istotę Bożego bytu – miłość. Pomimo całej destrukcyjnej mocy krzywdy i zniszczenia, jaką posiadł, a także przewrotnych kalkulacji, które doprowadzić miały do samozniszczenia się miłości, Born ponosi klęskę. Wynika ona z uświęcającej mocy podwójnego poświęcenia. Blatt nie tyle nie przyjął ofiary ojców, ile ujawniając się, niejako ją zwrócił.

Jeśli, jak twierdził André Frossard, każde cierpienie ludzkie jest pewną formą obecności Boga i w tym tkwi sens chrześcijaństwa, to skatowanie Emanuela (Boga z nami) Blatta na wzór Chrystusa musi zakończyć się teofanią, objawieniem się Boga w udręczonym Żydzie. Tym okrutnym, bluźnierczym spektaklem Borna, artysty-szatana, w którym ubiera on Blatta w szkarłatny obrus i koronuje cierniami drutu kolczastego, Brandstaetter przypomina o dwóch fundamentalnych przesłaniach swojego dramatu. Pierwszym, że Chrystus był Żydem. Drugim, że z ofiarami Zagłady mordowany był mieszkający w nich Bóg. Stąd zarzuty ściganego Blatta przeciwko chrześcijaństwu, z którym utożsamia on swoich oprawców, znajdują uzasadniony odpór w argumentach Przeora o pogańskich źródłach tych zbrodni³⁷. Ostateczne wyznanie Blatta pod krzyżem („Adonai, Adonai”) jest znakiem działania chrześcijańskiego kerygmatu. Pytanie, czy zaowocuje on wiarą, Brandstaetter pozostawia otwarte.

35. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, dz. cyt., s. 150.

36. R. Strzelecki, „Dzień gniewu” *Romana Brandstaettera. Próba interpretacji dramatu*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, s. 177.

37. Przekonanie to potwierdzają, już poza dramatem, okultystyczne i ezoteryczne fascynacje nazizmu i wojna, jaką wytoczył on Bogu Żydów i chrześcijan. Zob. C. Michalski, *Ezoteryczne źródła nazizmu*, Kraków, Warszawa: Fundacja „Brulionu”, 1993; N. Goodrich-Clarke, *Okultystyczne źródła nazizmu*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa: Aletheia, 2010; J. Drozdowicz, *Nazistowski okultyzm a niemiecka koncepcja narodu i wspólnoty*, „Przegląd Religioznawczy”, 2010, nr 1, 47–57; H. Pringle, *Plan rasy panów. Instytut naukowy Himmlera a Holokaust*, przeł. J. Lang, Warszawa: Zysk i S-ka, 2009.

Język i sumienie

Wątek ratowania człowieka, jeśli nie za cenę życia, to z pewnością tortur i więzienia, powraca w rzadkiej w twórczości Brandstaettera poetyce współczesnego realistycznego dramatu rodzinnego w *Milczeniu*. Pisana na początku lat pięćdziesiątych sztuka jest wiwiseksią języka i sumienia naznaczonego stalinowskim terrorem. Aranżując brzemienne w skutki spotkanie po latach dwóch przedwojennych przyjaciół, Ksawerego i Piotra, Brandstaetter z dramaturgiczną precyzją zawęzła akcję. W trzech jednościach rozegra trzydzieści lat najnowszej historii Polski, dokonujące się w tym czasie najważniejsze procesy społeczne oraz wielopoziomową atrofię sumienia i języka. Diametralnie też odmienni życie wszystkich bohaterów dramatu. A że potrafi bardzo wnikliwie obserwować działanie ludzkich emocji w mechanizmach wielkiej historii, jego rozpoznania nadal brzmią współcześnie.

Ksawery to kolejny artysta w Brandstaetterowskim kanonie dramatycznym. Przedwojenny komunista z więziennym doświadczeniem z Berezki Kartuskiej, wojennym z Pawiaka i Oświęcimia, ale także z wojskowym epizodem politruka, wobec którego nie dziwi jego stalinowska kariera w różnych gremiach i zarządach, jest udaną syntezą ideowca z przetrąconym przez socrealizm kręgosłupem twórczym, człowieka, który w wódce znalazł ucieczkę od samego siebie i nieakceptowanej wewnętrznie, choć wspieranej publiczną aktywnością rzeczywistości. To daleki krewny Miłoszowego Ketmana ze *Zniewolonego umysłu*. Rozmowa Ksawerego z córką jest poruszającym oskarżeniem ideokratycznego totalitaryzmu o zniszczenie wyobraźni, talentu i literatury, o okaleczenie i zakłamanie życia. Pytanie „Kto mi zapłaci za mękę samozałgania!?” nie pozostaje w dramacie bez odpowiedzi. Ksawery sam zapłacił już za nią milczeniem twórczym i do końca wyrówna ten rachunek śmiertelnym zamknięciem zapędzonego w moralną pułapkę człowieka. *Milczenie* nie stawia łatwych, jednoznacznych ocen i komplikuje zbyt pochopne sądy. Każda postać ma coś na swoje usprawiedliwienie. Czwarta żona Ksawerego, Irena – katoliczka – rozbiła jego poprzednie małżeństwo, wierząc naiwnie, że go ocala. Córka Wanda ma na sumieniu wydanie Piotra w ręce UB i samobójczą śmierć ojca, ale tak jej młody umysł, jak chore sumienie jest produktem zetempowskiej indoktrynacji i domowego wychowania. Witowicza, stalinowskiego prokuratora z podejrzaniem błyskawicznego

awansu społecznego, który znaturalizował patologię władzy, stać na bezinteresowność wobec Ireny i na uczciwość w ocenie konsekwencji własnej postawy. Dzieje się też odwrotnie. Bezdyskusyjnie przyzwoity Piotr chce zostawić żonę i dziecko, uciekając za granicę przed stalinowskim więzieniem.

Sztuka Brandstaettera jest nie tylko o stalinizmie. Gdyby tak było, dawno przeszłaby do lamusa, choć pomimo dwudziestu pięciu lat wolności i wielokrotnych ułomnych rachunków krzywd, daleko nam jeszcze do uczciwego rozliczenia tamtych lat. Moralna i mentalnościowa scheda po komunizmie przeszła na kolejne pokolenia. Na pierwszy rzut oka Brandstaetter napisał sztukę o sumieniu w systemie władzy, który sumienie programowo unicestwiał. Ksawery topił je w wódce; Witowicz wyprowadzał poza świadomość, relegował do złych snów; Irena tłumaczyła jego wyrzuty misją ocalenia Ksawerego; Wanda nie wiedziała, że istnieje. Na pytanie „Więc kto jest winien?” Brandstaetter odpowiada: „Ludzie, którzy uwierzyli, że są bogami”. Powraca więc i tutaj perspektywa nadrzędnego systemu wartości, prawa naturalnego, a nie stanowionego w imię partykularnych celów i interesów. Dramat rozgrywa się na poziomie wielostopniowego zanikania poczucia winy, a więc i wielostopniowego zanikania człowieczeństwa. Przywoływany już w tym tekście Kołakowski pisze: „[...] zdolność do poczucia winy jest warunkiem bycia człowiekiem. Ta zdolność czyni nas istotami ludzkimi, mówi Księga Rodzaju, i słusznie. Słusznie dlatego, że nie mamy żadnej znajomości dobra i zła, jeśli nie odczuwamy ich w sobie; tak więc doświadczać zła jako stanu własnej duszy to czuć się winnym”³⁸. Stąd wrażliwe, religijne sumienie Ireny cierpi z powodu utraty osobowej więzi z Bogiem, spowodowanej niesakramentalnym związkiem. Stąd prześladowania Piotra wynikają głównie z nieprzystawalności uosobianego przez niego etosu i zdemoralizowanego, spauperyzowanego środowiska, w którym musi pracować. Próba dostosowania się kończy się dla niego tragicznie. Im bardziej bohaterowie *Milczenia* oddalają się od prawa naturalnego, tym mniejszą mają świadomość winy.

W *Milczeniu* najciekawsza jest świetnie spożytkowana przez dramaturga zależność urzędu sumienia od ograniczonej samoświadomości, na którą składa się też atrofia referencyjności i komunikatywności języka. Dramat współbrzmi z naszym dzisiejszym doświadczeniem świata, w którym dokonują się, choć w zupełnie innych

38. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony*, dz. cyt., s. 22.

warunkach cywilizacyjnych, podobne procesy apodyktycznych manipulacji na języku i świadomości (a w konsekwencji i na sumieniu). Brandstaetter zauważa, że to, jakim językiem mówimy o świecie, jest równie ważne jak to, co o nim mówimy. Jest tu bliski rozpoznaniom współczesnej filozofii języka, choć z przełomem lingwistycznym, rzecz jasna, nie można go utożsamiać. Punktem, w którym rozchodzi się z nim najbardziej, jest trzeci element tego równania – sumienie. Dla Brandstaettera istnienie prawa naturalnego nie ulega wątpliwości. Zasiane w sumieniu, musi być przekazywane przez słowo – Boże, prorocze, kapłańskie, rodzicielskie. To ten przekaz umożliwia wewnętrzne rozpoznanie dobra i zła. Stąd atrofia języka wypacza świadomość i demoralizuje sumienie. Gdyby pójść śladem filozofii analitycznej, w języku Wandy, całkowicie ukształtowanym przez ideologiczne sensy perswazyjno-propagandowej nowomowy, trzeba dostrzec zbrodniczą w konsekwencji myśl, która tak konceptualizuje rzeczywistość, by dobro i prawdę utożsamiać z ideologicznym przekazem. Można w tym zobaczyć oczywiste odbłaski Orwellowskiego, ale także po części naszego, świata. Ta „papuga” i „gramofonowa płyta”, jak ją zbyt pobłaźliwie nazywa ojciec, nie ogranicza się do recytowania demagogicznych – emocjonalnych i wartościujących – sloganów, prawdziwej plagi także współczesnych dyskursów, ale wydaje wyroki w zgodzie z utylitarną definicją dobra i zła. Tym samym nie cofa się przed kłamstwem, manipulacją i donosem, uznając je za właściwe metody działania, ale także za wyraz swoich rzeczywistych uczuć i przywiązań. Brandstaetter przenikliwie zaobserwował, że z ideowych ojców rodzą się monstrualne dzieci.

W dramacie język jako sposób komunikowania się i wyrażania ważnych dla ludzi prawd obumiera na wiele innych sposobów. Przykładem jest oczywiście zamilknięcie pisarskie Ksawerego, wynik rozpaczy wobec spustoszenia, jakiego dokonały w nim socrealistyczny dogmat i wewnętrzna niemoc przeciwstawienia się jego dyktatowi. Innym przykładem jest kapitulacja języka (rozumu, sumienia) wobec mechanizmów insynuacji, niedomówień i dwuznaczności, o których wspomina Piotr, opisując efekty nigdy niesprostowanych niesłusznych oskarżeń. I wreszcie cyniczne unieważnienie słów, gdy dotykają niewygodnej prawdy, jak w pomyśle na powieść, z którym do Ksawerego przychodzi Witowicz. Tytułowe milczenie opalizuje więc wieloma znaczeniami: niewyrażoną prawdą przeżyć i przemyśleń –

ucieczką z języka, świadomą zgodą na własną nieprawość, brzemienym w skutki niedomówieniem, śmiercią ducha i ostateczną, fizyczną ucieczką przed kłamstwem. Ludwik Wittgenstein zakończył swój znany i niezwykle znaczący *Traktat logiczno-filozoficzny* zdaniem: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”³⁹. Odnosiło się ono do metafizyki. W dramacie Brandstaettera bohaterowie milczą o skutkach przerażająco logicznego projektu ich rzeczywistości. To mówienie o metafizyce (sumieniu) uwalnia ich od wielkiego kłamstwa.

Człowiek i mit

Brandstaetterowskie wersje antycznych mitów w *Odysie płaczącym* i *Medei* (podobnie jak w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*, którą pisarz cenił z nich najwyżej, i *Ciszy*) wpisują się w upodobanie dwudziestowiecznej światowej dramaturgii do mówienia greckimi mitami (i formą antycznej tragedii) o współczesnej kondycji człowieka i świata. Dramaturg znalazł się w doborowym towarzystwie Anouilha, Cocteau, Camusa, Eliota, Gide’a, Giraudoux, O’Neille’a, Sartre’a i Williama⁴⁰. W polskiej tradycji, obok Wyspiańskiego, towarzyszyli mu chociażby Krystyna Berwińska, Tadeusz Gajcy, Aleksander Maliszewski, Artur Maria Swinarski i Anna Świrszczyńska. Zacznijmy ostatni etap naszej wędrówki po dramaturgii Brandstaettera od Odysa, figury wszelkich wędrówek i powrotów, motywów szczególnie bliskich pisarzowi i płodnych w polskim teatralnym „dziedzictwie Odyseusza”⁴¹.

W *Odysie płaczącym* Brandstaetter wyzwała Odysa od krwawego końca mitu, tworzy kontr-Odysa wobec bohatera dramatu Wyspiańskiego. Jego Odys powraca zmęczony burzliwym, zbrodniczym życiem, w pełni świadomy bagażu sumienia, jaki dźwiga. Wraca nie po to, by rozpuścić jatkę i ponownie zadomowić się w Itace, lecz by wyjaśnić

39. <http://filozofia.3bird.net/download/filozofia/wittgenstein/filozofia-ludwig-wittgenstein-traktatus-logico-philosophicus.pdf>.

40. Współczesna literatura dramatyczna nadal pożytkuje mityczny materiał, by przypomnieć *Antygonę w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego (1992) czy *Antygonę* Dušana Jovanovicia (1994).

41. Zob. M. Cieśla-Korytowska i O. Płaszczewska (red.), *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków: Universitas, 2007.

Penelopie, dlaczego nie wróci. Narodził się bowiem po raz drugi jako człowiek, który nie będzie zabijał. Tak jak Rembrandt i Aktor, nie pragnie niczego posiadać i, podobnie jak ten ostatni, w wędrowaniu chce zrealizować swoje rozumienie wolności. Dodajmy: także wolności od grzechu zbrodni, za który, jak pamiętamy, Dante wysłał Odysa do czeluści piekieł. Mówiąc krótko, Odys nie chce być przedmiotem mitu. Chce się też uratować od bezwzględnego przeznaczenia, na jakie skazał go młodopolski geniusz.

Odys przybywa do Itaki jako Włóczęga – żebracza figura syna marnotrawnego, świętego Franciszka i pątnika w jednej osobie. Jego krótkie spotkanie z niewzruszoną wobec upływu czasu i nieuniknionej dynamiki ludzkich przemian Penelopą wyraźnie przeciwstawia dwie postawy wobec wyroków przeszłości: obronną (statyczną) i aktywną (dynamiczną). Dokonując pewnych operacji na pamięci o Odysie, Penelopa uosabia tę pierwszą. Nicolas Abraham i Maria Torok w swojej ciekawej książce proponują nową interpretację znanego artykułu Freuda *Żaloba i melancholia*⁴². Jak pamiętamy, Freud uznał melancholię za niemożność pogodzenia się z utratą i przeżycia żałoby. Jednym z jej objawów jest stworzenie nieświadomej więzi z utraconym obiektem, która za cenę znienawidzenia obiektu i samego siebie chroni miłość przed zagładą. W ujęciu Abrahama i Torok nieskuteczna żaloba polega na wchłonięciu (*incorporation*) utraconego obiektu i pogrzebaniu go „jako żywego” w psychologicznej krypcie. Otóż Penelopa czyni odwrotnie. Grzebie w krypcie swojej pamięci żyjącego Odysa jako martwy, na zawsze znieruchomiałą obraz. Podobnie jak Odysa, Penelopa „uśmierca” siebie i świat. Całkowicie wpasowana w rzeczywistość, „gdzie matki piorą bieliznę w potokach, a ojcowie orzą ziemię”, przekonana, że „wszędzie jest tak samo jak tutaj” – niezmiennie. Obca tym samym Telemakowi, muzykowi i poecie, który „Patrzy na życie, jakby ono było szkłem, przez które widać inny świat. [...] Twierdzi, że chce mieć prawo do wyobraźni i widzieć to, co się dzieje poza rzeczywistością, w której nie umie się pomieścić”. To wyobraźnia pozwala mu widzieć ojca we łzach, bo do rzeczywistego spotkania z nim nie dojdzie. Na nic jednak zda się zapobiegliwość Penelopy, by je uniemożliwić. Ich spotkanie już się dokonało, poza nią. Gdy w dramacie Wyspiańskiego Odysa

42. Zob. N. Abraham i M. Torok, *The Shell and the Kernel*, red. i tłum. N.T. Rand, Chicago i Londyn: University of Chicago Press, 1994.

i Telemaka łączy pokrewieństwo zbrodni, w sztuce Brandstaettera łączy ich pokrewieństwo wyobraźni.

Telemak jest wolny, całkowicie tożsamy ze swoją muzyką i jej formą, w której jego namiętność znajduje swój kształt, a kształt wpływa na namiętność („On jest zawsze tą melodią, którą gra”, mówi o synu Penelopa). Penelopa słusznie obawia się o jego umiejętności rządzenia. Syn Odysa wydaje się bowiem bliższy Schillerowskiej teorii sztuki niż antycznym wymogom władzy. Podobne problemy z pomieszczeniem się w rzeczywistości – mitu, Itaki i krypty Penelopy – ma Odyseusz. Nic dziwnego, że dobrze rozumie syna, który „idąc ścieżką, ostrożnie stąpa, bojąc się, że rozgniecie żuka lub źdźbło trawy”. Rzecz nie tylko w wyostrzonej wrażliwości Odysa na bezmiar cierpienia, które kiedyś sam zadał i nadal dostrzega, ale także w stwórczym, dynamicznym i odkrywczym stosunku do samego siebie. Odys poznał całą prawdę o sobie jako zbrodniarzu, zdobył się jednak na odwagę wyobrażenia sobie innego siebie. Jego metanoja wyniknęła z siły empatii i wolności wyobraźni – załączków prawdziwego sztuczności: przebaczenia.

Inaczej sprawa ma się z Medeą. Wbrew swemu mitycznemu losowi, bohaterka Brandstaettera umiałaby pogodzić się z rolą zdradzonej żony. Podejmuje decyzję o zemście na rywalce dopiero wówczas, gdy jej ojciec Kreon skazuje Medeę na samotne wygnanie, nakazując pozostawienie jej dzieci w Koryncie. Dramat Medei nie dotyczy więc małżeńskiego konfliktu z Jazonem, ale zatargu z Kreonem o kształt przyszłego świata. Medea wie z nim spór odwrotny niż Antygona. Nie o wypełnienie prawa boskiego, które jest w konflikcie z prawem ludzkim, ale o realizację niespokojnej, irracjonalnej twórczej wolności, skłóconej ze światem, z racjonalną, boleśnie przewidywalną symetrią zniewolonego kształtu rzeczywistości. Jazon i Kreuz to jedynie elementy tego sporu. Racja z pewnością nie leży po stronie Kreona; nie ma jej też Medea. Są jak dwa brzegi, pomiędzy którymi decydują się losy sztuki i człowieka. Dariusz Kulesza w światopoglądowych motywacjach akcji *Medei* widzi ideologizację sztuki⁴³.

Można się z nim zgodzić, ale nie na wszystkich poziomach znaczeń.

O jaki wybór chodzi? Medea jest obca, orientalna, „wschodnia”, niezadomowiona w świecie. Jak w filmie Pasoliniego, jest uosobieniem gwałtownej,

43. D. Kulesza, *Tragedia ukrzyżowana*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 1999, s. 168–180.

magicznej, niezrozumiałej, groźnej inności dla chłodnego, racjonalnego, greckiego „zachodu”. Medea jest artystką („A dla mnie magia jest żywiołem / W którym nieustannie umieram / Jak poeta w słowie”), kolejną wersją *homo sacer*, bliższą źródłowemu znaczeniu, ale mniej jednoznaczną. Wykluczona ze społeczności i skazana na wygnanie, Medea Brandstaettera jest wcielonym paradoksem. Będąc w ciągłym napięciu w relacji ze światem, któremu nie ufa i z którym nieustannie walczy, cała jest zewnątrz. Zna wszelkie tajemnice, ale nie potrafi poznać samej siebie. Jest ekspansywna i graniczna. Zdobywa to, co ma do zdobycia (w tym sensie jest docelowa), ale nie przywiązuje się do tego, co zdobędzie (jest procesualna). Jest rozedrganą i nieprzewidywalną, permanentną niezgodą na świat, dialektyką – nie negacją. Medea jest artystką przemian, jest nadmiarem – „pragnień i namiętności”, ale i samej siebie. „Wciąż ci się wydaje, że za mało posiadasz / Nie mieścisz się już w własnym ciele i sercu / Ani nie mieścisz się w ciele i sercu bliźniego”, diagnozuje jej przypadłość Chór. Jej twórcza wolność jest dowolnością i dlatego jest niebezpieczna.

Przeciwnikiem Medei nie jest Jazon, życiowy bankrut pragnący spokoju. Jest nim Kreon i jego totalna pedagogika wychowania „ludzi bez wyobraźni, wspomnień i pamięci / Takich, którzy nie umieją kojarzyć / Nie rozumieją metafor, śpią bez snów / I wszystko określają dosłownie”. Oczywiście projekt Kreona jest totalitarny. Jest jednak przede wszystkim planem całkowitej racjonalizacji rzeczywistości (czyli jedną z wersji projektu nowoczesności) i zabójczej dla wyobraźni przezroczystości dyskursu (Koło Wiedeńskie przyszłoby tu Kreonowi z pomocą). Jeśli Medea jest poetycką metaforą, Kreon jest nieubłąganą logiką. Na jej niepohamowaną ekspansję on odpowiada zimną kalkulacją. Ona świadoma jest nieprzeniknionej heterogeniczności rzeczywistości, bezmiernej zmienności i głębi zjawisk; on wierzy w jeden, płaski i transparentny, kształt świata. Łączy ich jedno – obydwoje są przekonani, że w swoich nieprzystawalnych światach mogą sprawować totalną władzę. Obydwoje zależą od woli bogów. Tyle że jedynie Medea jest tego świadoma. Nie wyciąga jednak z tej świadomości konsekwencji i morduje swoje dzieci wbrew swojej historii, napisanej przez bogów na nowo.

Odebranie dzieci Medei jest przekreśleniem jej dziedzictwa, przeszłości, ale Medea nie może zgodzić się na pozostawienie ich w Koryncie,

ponieważ skazałaby je na więzienie myśli, uczucia i mowy. Wojna o przyszłość świata to wojna o dzieci – stąd Medea mści się za możliwą utratę swoich na Kreuzie, dobrej i przezroczystej jak powietrze córce Kreona. Tym razem jednak bogowie nie wysłuchują jej próśb i najważniejsze dzieło Medei – czerwona suknia dla Kreuzy, stworzona nie z toksyn zazdrości, jak koszula Dejaniry, ale z niezgody na okaleczenie jej dzieci – nie odniosło zamierzonego skutku. Nie spaliło ciała Kreuzy i ratującego ją Kreona. Medea straciła moc tworzenia i siłę swojego mitu. Zbrodnia na własnych dzieciach wydaje się więc gestem nie tyle szalonej rozpaczki, ile uporu, by opowiedzieć swoją historię do końca własnym językiem. Można ją rozumieć jako zniszczenie dzieła swojego życia, by nie zostało przepisane w zwycięskiej poetyce Kreona. Można ją też zobaczyć jako swego rodzaju rewers decyzji Sethe, bohaterki *Umilowanej* Toni Morrison, która morduje swoją córkę, by ta uniknęła jej losu.

Odys i Medea są dwoma biegunami tworzenia. Odys stwarza nowego człowieka, bowiem potrafi zdobyć się na samoświadomość, na przewartościowanie swojego dotychczasowego życia i przebaczenie. Zewnętrzna monolityczność jego obrazu w oczach innych nie odzwierciedla dynamiki jego wnętrza i Odys nie zamierza poddać się jego presji. Jego twórcza decyzja polega na znalezieniu takiej formy dla wewnętrznej prawdy i treści, w której będzie ona zgodna z przeżywanym doświadczeniem siebie i świata. Odys, podobnie jak Rembrandt i Aktor, znajduje tę formę w uwolnieniu od zbędnych przywiązań, w ogołoceniu – *kénosis*. Dynamika jego wnętrza realizuje się w dynamice wędrówki, a więc w procesualności życia. Tak jak moment iluminacyjnej samoświadomości i wewnętrzny proces przemiany uwolniły Rembrandta i Aktora od społecznych przymusów i lęku przed ośmieszeniem na rzecz wewnętrznego imperatywu, tak podobny proces uwalnia Odysa z trybów kulturowego mitu. Odys jest więc podmiotem twórczym, krytycznym, mobilnym i dynamicznym, zdolnym do przemian.

Medea realizuje odwrotny model. Pomimo obiecującej, ale i trudnej inności, nie jest zdolna do uświadomienia sobie możliwości, jakie ta ze sobą niesie, a więc i do nadania jej nowego kształtu. Jej agoniczna relacja ze światem, choć dynamiczna i płodna, nie pozwala jej na twórczą współzależność z niezmiernym bogactwem zjawisk.

Bohaterka traktuje je bowiem jako wyzwanie do walki, a nie dar. Dlatego jej dzieła, owoc niezwyklej, ale ograniczonej wyobraźni, są toksyczne w swojej skuteczności. Medea pozostaje więźniem swojego obrazu i swojej historii, która dokonuje się właściwie poza nią. Swoim dualistycznym podejściem do świata zaprzepaszcza możliwość kreolizacji kultury i przegrywa w starciu z jej „kreonizacją”.

Czas na krótkie podsumowanie naszej podróży. Wybrane dramaty Brandstaettera proponują nam pewną antropologię i teologię wolności i to w tej propozycji upatruję ich aktualną filozoficzną wartość. Brandstaettera nie interesuje abstrakcyjna idea wolności – tę, w jej historycznym, totalitarnym wcieleniu, prezentuje w *Milczeniu* jako niszczący konkretnego wolnego człowieka ideologiczny przymus. Interesuje go zawsze określona wolna jednostka, która poszukuje sensu swojego istnienia. W centrum tego zainteresowania znajdujemy nieuniknioną relację społecznej, historycznie i kulturowo warunkowanej formy bytowania człowieka w świecie oraz jego jednostkowej, wewnętrznej treści i doświadczenia, które się w tej formie nie mieszczą. Inaczej rzecz ujmując, powtarzający się problem Brandstaetterowskiego podmiotu dotyczy wewnętrznego rozpoznania niewystarczalności namacalnej rzeczywistości świata (we wszystkich jego przejawach) i decyzji otwarcia się na to, co ten świat przekracza.

Powodem i celem tego przekroczenia jest w dramaturgii Brandstaettera Chrystus, wcielenie dynamicznej wolności i miłości – istoty Boga i celu człowieka. Tu spotykają się Brandstaetterowska antropologia i teologia wolności. Pisarz sytuuje moment takiego rozpoznania na gruncie aksjologicznym, wobec refleksji bohaterów o wartościach, według których i dla których warto żyć. Dramaturg trafnie zauważa, że przemiana człowieka, choć zawsze personalna, postrzegana jest jako zagrożenie dla ogólnie aprobowanych wartości – akceptacji, uznania, pozycji społecznej, bogactwa, racji czy sukcesu. Trafnie też diagnozuje powód tego zagrożenia. Jest nim waloryzacja tajemniczy cierpienia – odwiecznego problemu celowości istnienia. Krótka wymiana zdań między Rembrandtem i Dou sprawnie podsumowuje tę diagnozę: „Dlaczego nienawidzisz mnie, Gerrit? Bo idziesz na krzyż”. To w nim można zobaczyć albo otchłań absolutnego bezsensu, albo dar miłości. W tym kontekście dramaturgia Brandstaettera bliska jest głównemu

przesłaniu listu Jana Pawła II *Salvifici doloris* (1984), w którym papież przekonywał o bezpośredniej relacji cierpienia i miłości. W tej perspektywie *Dzień gniewu* byłby dramatyzacją braterskiego miłosierdzia wobec cierpienia drugiego człowieka. *Milczenie* wskazywałoby źródło cierpienia w ludzkich aspiracjach do boskości. *Cud w teatrze* potwierdzałby zasadność całkowitego przemienienia własnego życia wobec świadectwa bezmiaru cierpienia człowieka i świata. *Odys płaczący* niósłby nadzieję na odkupienie cierpienia zadanego innym. *Medea* ostrzegała przed cierpieniem wynikającym z braku samoświadomości i agonu ze światem.

Centralnym punktem, wokół którego dokonują się losy Brandstaetterowskich bohaterów (Rembrandta, Aktora i Odysa), jest metanoja – duchowa przemiana, która umożliwia im realizację odkrytego na nowo sensu życia wbrew społecznym naciskom, wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi, częstej masce konformizmu. Jej podmiot jest dynamiczną (zdolną do przemiany), samoświadomą (krytyczną), decyzyjną i twórczą jednostką, otwartą na świat, ale nie tożsamą ze światem, współpracującą z łaską. Jest więc dramaturgia Brandstaettera teatrem odwagi – odwagi tworzenia: siebie (Odys), świata (Aktor), sztuki (Rembrandt) i odwagi ratowania świata (*Dzień gniewu*, *Cud w teatrze*). Odwagi bezwzględnie osobistej relacji z Bogiem i narażania się tym samym na śmieszność. Odwagi potrzebnej dzisiaj może nawet bardziej niż kiedykolwiek. Można w tym metafizycznym konflikcie indywidualnej treści i społecznej formy zobaczyć wersję dramaturgicznego problemu nowoczesnego dramatu, który, by pomieścić nowe treści, jak uczy nas zainspirowany Heglem i Marksem Peter Szondi, a za nim Hans-Thies Lehmann, dialektycznie przemieniał formę dramatyczną. W życiu społecznym jest jednak z reguły odwrotnie – to indywidualna treść dostosowuje się do przemian społecznych form. Brandstaetter widzi tę relację inaczej. Ma niewątpliwie nadzieję, że to indywidualna treść odmieni – ewangelicznie, a nie dialektycznie – społeczną formę.

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 258–287



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Jak ożyć dzięki naszym zmarłym, czyli dramaty Rymkiewicza

Tomasz Bocheński

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.9

Wstęp do tomu:

Jarosław Marek Rymkiewicz

Dwór nad Narwią. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2016

Jak ożyć dzięki naszym zmarłym, czyli dramaty Rymkiewicza

Jak współczesność traktuje przeszłość? Jak odgrywa przeszłe znaczenia? I jakie dawne treści potrafi współczesność ożyć? To trzy zasadnicze pytania, trzy wielkie problemy, które Jarosław Marek Rymkiewicz rozważa w formach dramatycznych. Można te pytania wypowiedzieć inaczej, można perspektywę dzisiejszego czasu postrzegać jako mętny filtr, jako zniekształcenie, można współczesność ujrzeć z perspektywy przeszłości. Może należy w dzisiejszej perspektywie zobaczyć dwojaką możliwość ukrytą w ambiwalentnym słowie „gdyby”. W „gdyby tak” i w „gdyby nie”. Gdyby nie trywialne treści współczesne, czyż mogłyby się lepiej wypowiedzieć treści dzieł dawnych, przeszłych mitów i wierzeń? Gdyby dziś czysto wybrzmiewały wieczne pytania, czyż rozumielibyśmy głębiej naszą tradycję? W tym nowoczesnym „gdyby” można widzieć sens sztuki Rymkiewicza, w tej nowoczesnej płynności. Nieustalona nowoczesność, z jej lękami i fobiami, z modernistycznym zapatrzeniem w lepszą przyszłość, wydawać się może klasycyzującemu artyście światem naiwnych wmówień. A jednak perspektywa współczesna jest konieczna, by sztuka nie stała się tylko stylizacją, czyli gorszą wersją przeszłości. To współczesność musi odgrywać przeszłość, byśmy mogli zrozumieć dramat i komedię ograniczonej nowoczesnej perspektywy. Ale i przeszłość musi szukać nowoczesnej formy wypowiedzenia, byśmy mogli się dowiedzieć, co z przeszłości nieuchronnie umiera. Wspaniale dwuznaczne słowo „anachronizm” określa twórczość dramatyczną Rymkiewicza. To dramaturgia inteligentnie, przewrotnie, wyrafinowanie i humorystycznie anachroniczna. Czy tyle epitetów obroni jednak anachronizm przed innymi określeniami, wypowiedzianymi przez zwolenników nowości? Zwłaszcza że to postawy ideowe nadają epitetom znaczenie. Modernizator śmiejący się z ograniczeń dawnej kultury budzi uśmiech politowania konserwatysty. Podobnie konserwatysta – czy trzeba dodawać, kto się z niego śmieje?

Rymkiewicz już w pierwszych swoich dramatach, w *Eurydyce, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* (1957), w *Odysie w Berdyczowie* (1958) i w *Królu w szafie* (1960), sprawdza, jak współczesność może odegrać, czyli pojąć dawne znaczenia, i sprawdzać będzie również w sztukach następnych, co jeszcze można przywrócić z przeszłości, na przekór formom dzisiejszym. Anachronizm pozwala poecie mówić o przeszłości, jakby stawała się ledwie wczoraj. Bohaterowie jego dramatów: Eurydyka, Odys, Tułp czy romantyczny Ułan, to postaci nam współczesne, to ważni rozmówcy w dialogach o wartościach podstawowych, rozmówcy czasem bardziej wyraziści niż wielu żyjących. Kiedy pozwala się w dramatach wybrzmiewać anachronicznej współczesności, można też rozważać skandaliczną kwestię: co żyje z wartości dzisiejszych. I Rymkiewicz zajmuje się tą inwersją w dramatach, gdyż z perspektywy postaci Calderona czy Fredry, autorów, których wnikliwie studiował, nie wszyscy żyjący w istocie swej żyją. Żywy trup – tak awangardiści często postrzegali szacownych klasyków, tak na przykład surrealiści nazwali Anatola France'a, takie kadaweryczne inwektywy zdarzały się futurystom itd. A gdyby zobaczyć nowoczesność jako trupią, zmechanizowaną, trywialną formę istnienia? Gdyby awangardę zobaczyć jako martwe przedsięwzięcie? Może nowe umiera szybciej niż odwieczne, nieśmiertelne? Oczywiście anachroniczny barok czy anachroniczny klasycyzm sztuk Rymkiewicza potrzebuje perspektywy współczesnej, gdyż pozornie żywa i innowacyjna współczesność rodzi mimowolnie humorystyczny pogląd na przeszłość. Oto paradoks tej twórczości – to nieustannie przekształcane formy dawne gwarantują wyraziste istnienie i życie traci się przez zapomnienie o nich. W tym sensie Rymkiewicz objawia w swoich utworach ciągłą troskę o nowoczesnego żywego trupa, gdyż ten nowoczesny mógłby ożyć, gdyby pozwolił grać w sobie dawnemu teatrowi. Oczywiście godny współczucia żywy trup współczesny, trup awangardowy, jest też bardzo śmieszny.

Imitacja to lekka tłumaczeniowa Rymkiewicza. Tak przekładał głównie Calderona i imitując Calderona, przekształcał swoje koncepcje dramatu. *Lekcja anatomii profesora Tulpa (według Rembrandta)* powstała już po pierwszych translacjach i wiele im zawdzięcza. Eseje o literaturze romantycznej, w tym książka o Fredrze, potem eseje o polskiej historii politycznej wpłynęły na późniejsze dramaty, na *Ułanów* i *Dwór nad Narwią*. Nie można jednak powiedzieć, że dramaty

powtarzają w innej formie sensy wyrażone już w poezji czy eseistyce. Tak byłoby, gdyby autor prznosił formy poznawcze z wierszy i esejów do swoich sztuk i gdyby nie stworzył odrębnej koncepcji dramatycznej.

Rymkiewicz poprzez oryginalną formę sceniczną dochodził do znaczeń, których nie ma w jego innych tekstach. Już samo jego rozumienie imitacji można interpretować jako opozycję wobec panującej w teatrze polskim lat siedemdziesiątych inscenizacji i jako podkreślenie jego odrębności. Inszenizatorzy tacy jak Szajna, Kantor czy Grotowski wydawać się mogli wtedy skrajnymi realizatorami conceptów, które przemawiały również w spektaklach Hanuszkiewicza. Ale imitacje Rymkiewicza więcej mają wspólnego z nowoczesnymi inscenizacjami niż z klasycznym teatrem! Poeta nie rozumie przecież imitacji jako dbałości o formy dawne, konkrety, konwencje, perspektywy egzystencjalne, dbałości potrafiącej przywrócić współczesnym czytelnikom dzieła przeszłości. Daleko mu też do rozumienia inscenizacji jako dbałości o formy nowe, o nowatorski język i współczesną perspektywę egzystencjalną, dbałości służącej mówieniu o dzisiejszych problemach za pomocą dzieł dawnych. Esej *Co to jest imitacja* („Dialog” 1971 nr 1) wydał Rymkiewicz dopiero w 1971 roku, gdy powstawały *Król Mięsopest* i *Porwanie Europy*. Zawierał on teorię ex post, zapisaną już po wielu próbach autorskich imitacji. Translator znalazł odpowiednie określenie dla własnej praktyki lustrzanego odbijania w sobie dwóch perspektyw, dawnej i współczesnej, a także mieszania dwóch rejestrów językowych. Oczywiście rozwijał też swoją teorię neoklasycyzmu w poezji współczesnej. Ledwo jednak określił Rymkiewicz swoje tłumaczenia, już odszedł od tej teorii, pisząc dwie sztuki wywiedzione z Calderona, lecz właściwie antycalderonowskie, i tak odbierane przez krytykę: *Kochankowie piekła* (1972) i *Niebiańskie bliźnięta* (1973). Wreszcie w 1978 roku w wypowiedzi *Koniec z imitacjami* stwierdził, że nie był dość zdecydowany i zachowywał się „zbyt trwożliwie” wobec tekstów. Zapewne imitacje Calderona nie uniosły znaczeń, które chciał wypowiedzieć. „Wieczne teraz” poeta będzie wypowiadał poprzez własne sztuki, aż uzna – tak przypuszczam – że również jego dramaty nie realizują tego zamiaru, tej fantazji, tego fantazmatu.

W technice imitacyjnej Rymkiewicza grają sprzeczne intencje – nowoczesne i konserwatywne. Może w poetyckich imitacjach więcej było elipsy, uproszczenia dawnych form, modernistycznej groteski

nawet, niż pietyzmu dla form dawnych? W przekładach Calderona ważne stało się ujawnienie architektury dzieła i wypowiedzenie uniwersaliów. Translator postępował tak, jakby chciał wymknąć się określonym już na początku XX wieku rygorom przekładowej wierności. Właściwie postępował jak niektórzy współcześni wykonawcy muzyki dawnej, indywidualnie, choć na podstawie gruntownych studiów przeszłości oceniając, co z Calderona może przemówić i jak może przemówić do współczesnego widza. Tyle gruntownych studiów, żeby uwolnić się od dyktatu przeszłych form! W sferze języka odnosił się jednak poeta głównie do wyobrazonego i zmodernizowanego baroku. Te twórcze i inspirujące imitacje pozwoliły Rymkiewiczowi swobodnie improwizować w jego własnych sztukach na tematach barokowych: w *Lekcji anatomii*, *Królu Mięsopuszcie* i *Porwaniu Europy*, i na tematach romantycznych: w *Ułanach* i *Dworze nad Narwią*. Mimo wszystko uznał po latach, że w technice imitatorskiej nie był dość odważny! Czy można również powiedzieć, że nie był dość nowoczesny?! Choć w dramatach jest często radykalny w środkach, obrazoburczy, zafascynowany inscenizowaniem historii, przewrotnie dowcipny, odważny obyczajowo, to jednak jest także antynowoczesny, jak większość wybitnych artystów polskiego modernizmu. Oczywiście, jeśli antynowoczesność rozumiemy jako krytycyzm wobec modernizacyjnych utopii.

Antynowoczesności, wyrażającej się w parodystycznej i pastiszowej formie dramatów, nie dostrzegali reżyserzy sztuk i nie dostrzegali recenzenci przedstawień. Klasycyzujący nowator nie miał szczęścia do reżyserów i teatrów i dość szybko zaprzestał pisanie dramatów. Szkoda, gdyż inscenizacje historii w dramatach Rymkiewicza są równie inspirujące i odważne jak jego teatralizacje historii w eseiście. Trudno zatem wskazać dramaturgów bliskich Rymkiewiczowi, choć jego wczesne dramaty antyczne zestawiać można z patetycznymi sztukami Jerzego Zawieyskiego, a jego stylizacje – z podobnymi próbami Ernesta Brylla i Jerzego Sity. Oryginalnego połączenia powagi, groteski, farsy, imitacji niepodobna jednak pomniejszać wykazywaniem podobieństw z innymi dramatyzacjami. Pozwólmy zatem wybrzmiewać różnicom.

Do trupa. Dramat

Lekcja anatomii doktora Tulpa z 1632 roku to pierwsze ważne dzieło malarskie Rembrandta, stworzone już po przenosinach artysty z Lejdy do Amsterdamu. Ten zbiorowy portret przyniósł młodemu twórcy uznanie i wiele zamówień. Od *Lekcji* zaczyna się nowy czas w biografii twórczej Rembrandta, zmysłowy, radosny, bogaty, choć w samej *Lekcji* takich cech jeszcze nie znajdziemy i należy raczej widzieć w tym obrazie symboliczne rozstanie z purytańską atmosferą kalwińskiej Lejdy. Dzieło powstało na zamówienie doktora Nicolaesa Tulpa. Malarz pokazał doktora wykładającego w czasie sekcji zasady anatomii. Lekcji przysłuchuje się siedmiu mężczyznom, w których widzi się raczej przyjaciół i znajomych Tulpa niż lekarzy. Dziś wiemy, kim byli, znamy szczegóły biografii, wiemy, że trzech należało do cechu chirurgów. Jeden ze słuchaczy trzyma traktat o anatomii Vesaliusa. Anegdota obrazu zwraca zatem uwagę na edukacyjny walor sekcji, na dzielenie ciała i objaśnianie działania poszczególnych jego części. Nie chodzi jednak tylko o zwykłą edukację medyczną, ale o coś więcej – o teatr anatomiczny. Doktor Tulp oraz siedmiu asystujących demonstruje sztukę sekcji i rozumny porządek ciała dla publiczności, która w XVII wieku chętnie uczestniczyła w takich pokazach. Rembrandt pewnie znał sławne teatry anatomiczne w Lejdzie i Amsterdamie i słyszał wykłady, w których łączono wiedzę anatomiczną z rozważaniami o kwestiach uniwersalnych. Anatomia tego świata emblematycznie przywodziła harmonię świata tamtego, w każdym z teatrów nieco odmiennie, zależnie od uznanych form alegorycznych interpretacji. Duchowy świat podczas teatralnej sekcji schodził do poziomu stołu prosektoryjnego, i do tego poziomu schodziła też teoria zawarta w traktatach o anatomii. Na publicznej lekcji poznawano w praktyce prawdy anatomii i prawdy vanitas. Sugestywne i konkretne ciało kazało wierzyć jedynie w prawdy wynikające z doświadczenia. Ściągnięta czy jelita w swej przykuwającej uwagę dosłowności skłaniały do pytań o sensy wzniosłe istnienia.

Teatr anatomiczny to znakomity temat dla dramaturga. Ożywienie obrazu malarskiego to znana inwencja literacka. W dwudziestowiecznej literaturze znane są choćby inspirowane Boschem i Breughlem dramaty Michela de Ghelderode czy wywiedzione ze sztuki Brouwera

i Breughla powieści Felixa Timmermansa. By wyjaśnić pochodzenie sztuki *Lekcja anatomii profesora Tulpa (według Rembrandta)* (1964), nie wystarczy jednak powiedzieć, że młody Rymkiewicz posłużył się dwiema inwencjami i pokazał na scenie teatr anatomiczny namalowany przez młodego Rembrandta. Pozorna wspólnota wieku obu artystów, niejednakowe zobrazowanie anatomicznego teatru i wreszcie całkiem inna publiczność decydują o odmienności obu przedstawień. Siedemnastowieczni amsterdamscy widzowie inaczej odczuwali krojenie martwego ciała niż polscy widzowie dwudziestowieczni. Rymkiewicz w wierszowanej, stylizowanej na poezję barokową prefacji skierowanej do Artura Międzyrzeckiego określa pośrednio nowoczesnego widza: „Roztropny Panie, lubo wiersze twoje/ Śmierci przystępu do ciebie nie dają/ (...) Ty pytasz, po co w ciemne schodzę sztolnie?/ Zwężlone życie z tych lochów uwolnię./ (...) Chcę przeciw śmierci czynić w twym imieniu./ Aż śmierć w mej strofie zamknę jak w więzieniu”. Prefację wypowiada na proscenium profesor Tulp. Adresat tej przemowy – jeden współczesny poeta – reprezentuje miliony współczesnych, którzy zapragnęli śmierć wygnać ze swego istnienia. Ironiczne wersy „wiersze twoje/ śmierci przystępu do ciebie nie dają” zestawiają dwa odmienne sposoby postrzegania umierania: współczesny, zabobonnie wystrzegający się ostateczności, i dawny, ze śmiercią oswojoną poprzez sztukę i codzienne obcowanie. W pierwszych słowach dramatu Rymkiewicz poetycko ujmuje zasadniczy sens pokazywanego teatru anatomicznego, a właściwie dwóch teatrów. W imię dawnego *theatrum* poeta wystawia przed strachliwą współczesną widownią anachroniczny dla niej horror krojonego trupa. Każę publiczności cofnąć się przed oświecenie, które „rozumnie” zlikwidowało teatralizowane sekcje jako nieestetyczne, niepojęte, makabryczne i barbarzyńskie. Nie chodzi jednak tylko o estetyczny wstrząs, ale i o odzyskanie straty zasadniczej. Razem z teatrem anatomicznym znikły podstawy etyki i estetyki, znikło bowiem pojmowanie rozumu czy myśli jako form cielesnych, mięsnych, form naznaczonych rozkładem i marnością. Tak odczytujemy prefację Tulpa – jako zamiar przywrócenia konkretności sztuce i życiu, jako zamiar przywrócenia materialności śmierci. I tak odczytujemy zamiar Rymkiewicza, obecny także w jego poezji i esejach, by mówić o sprawach podstawowych, o śmierci czy sztuce, zawsze w obecności

konkretu. Jaki to konkret? Leży na stole prosektoryjnym, a nawet gra w sztuce, po raz pierwszy od prawie dwustu lat.

Poza Tulpem i trupem w lekcji Rymkiewicza występuje siedem osób, tyle zatem, ile u Rembrandta, oraz aniołowie, których u Rembrandta nie sposób dojrzeć. Właściwy konflikt dramatyczny łatwo nazwać – to spór o prawo do zwłok. W planie ziemskim spierają się o ciało: profesor Tulp, dwaj Oficerowie, którzy zmarłego chcą przesłuchać, Ktoś z Ludu, kto wyraża ludowe pragnienie zemsty na trupie, oraz niejaki Cox, poszukujący manekina do swej szkoły fechtunku. Ale wrywanie sobie martwego ciała przez ziemskich „urzędników” nie uczyniłoby z jednoaktówki dramatu, może tylko farsę w duchu grand guignolu. Dramat jednak rozgrywa się także w planie metafizycznym, gdyż chodzi o wyższe rozumienie prawa do ciała. Do jakiej sfery trafi złoczyńca krajany przez profesora?

Na stole leży Het Kint. Znamy nazwisko trupa, gdyż Rembrandt dyskretnie umieścił je na obrazie. Z opisów siedemnastowiecznych teatrów anatomicznych wiemy, że bohaterami sekcji byli zwykle złoczyńcy czy anonimowi biedacy. W finale sztuki Rymkiewicz zaskakuje widzów pięknym deus ex machina, obecności Boga jednak nie jesteśmy pewni. Może należałoby powiedzieć – angeli ex machina, gdy to „dziwni” aniołowie decydują o przeznaczeniu Het Kinta. Nie tylko zresztą jego, ale i profesora Tulpa, a wraz z profesorem – zdaje się – i całej współczesności bojącej się śmierci.

Kto jest głównym bohaterem jednoaktówki? Chciałoby się odpowiedzieć, że prowadzący lekcję profesor Tulp, ale to nie chirurg pociąga za sznurki, a raczej Het Kint; nie Tulp, a trup. Można opowiedzieć bowiem sztukę Rymkiewicza jako historię ciała. Z punktu widzenia porządku historycznego to dzieje regresu w rozumieniu cielesności. Jednoaktówkę rozpoczyna demonstracja układu nerwowego. Potem następuje lekcja języka i krtani. Zaczyna się więc sekcja w duchu nowoczesnego rozumienia sfery duchowości i sztuki jako stanów fizjologicznych czy nerwowych. Trzej chirurdzy niczym współczesny chór wypowiadają słowa obrzydzenia i nudy: „Trupem tu pachnie”, „Powietrza. Omdlewam”, „Duszo mi. Wody”, „Na śmierć nas zanudzi./ Ten Tulp uczoney”. To głosy palimpsestowe, z pozoru pochodzą z XVII wieku, w rzeczywistości odzywa się w nich nowoczesne znudzenie

sekcją i wstręt wobec zmarłego. Chór chirurgów współgra z głosem Tulpa, który ukazuje krtań trupa, by zademonstrować miejsce artykulacji muzyki. Subtelna ironia Rymkiewicza od początku zwraca się przeciwko sekcjom sfery duchowej, przeciw prosektorium muzyki. W ironicznym kontekście zostaje postawione wszelkie mechaniczne pojmowanie istnienia, wynikające z potrzeby użycia ciała do ziemskich, ograniczonych celów.

Podobnie jak cienką ironią, posługuje się Rymkiewicz czarnym humorem. Używa jednak tego środka jak surrealiści, w imię regresu do czasu przedoświeceniowego i w duchu śmiechu z absurdalnych uroszczeń nowożytnej kultury. Inaczej jednak niż surrealiści Rymkiewicz inspirowany jest śmiechem kultury przedoświeceniowej, barokowym konceptyzmem, średniowieczną makabreską, humorem ludycznym. Wbrew pozorom czarny humor w *Lekcji* nie prowadzi do apoteozy transcendencji jako zagubionej w nowoczesności formy duchowości. Autor pokazał wielopoziomowe, niejednoznaczne rozumienie maszynierii ludzkiego działania i maszynierii teatru anatomicznego oraz teatru w ogóle. Didaskalia bowiem ujawniają mechanizmy inscenizacji. W finale ciało Het Kinta zaczyna wznosić się do nieba, a Tulpa pochłaniają ognie piekielne. Publiczność widzi maszynierię teatralną. Rymkiewicz dodaje: „jak widzieli owe liny, bloki i ręce widzowie w teatrze dworskim XVII wieku”. Łatwo zauważyć analogię między pokazaniem mechanizmów teatru a humorem zrodzonym z ujawnienia mechaniczności ludzkich działań, i związek między teatralizacją scenicznych działań a autorską autoironią. Pograżenie Tulpa, który odważył się w ciele szukać oznak ducha, i wyniesienie zbrodni, który wycierpiał tak wiele po śmierci, że zasługuje na anielskie dobra, należy do sfery humoru, gdyż degradacja i nobilitacja odbywają się jedynie przy użyciu ludzkich środków. Widz musi uwierzyć w cudowne zakończenie, choć transcendencja na scenie zawsze pachnie szalbierstwem. Oczywiście poszukiwanie nadzwyczajności w ciele pachnie jeszcze gorzej.

Lekcja anatomii profesora Tulpa to dramat rozgrywający się w sferze retorycznej, a nie w sferze działania. To słowa zderzają się w przestrzeni scenicznej, a nie bohaterowie. Jednoaktówka przypomina barokowe libretto operowe (zauważył to Ryszard Przybyłski). Aż szkoda, że nikt nie napisał muzyki do tej sztuki, gdyż najważniejszą

zasadą jej konstrukcji są spotkania różnych głosów. W tej operowej konwencji niezwykle wybrzmiewa „śpiew” w dwu fragmentach. Pierwsza scena to przesłuchanie zmarłego przez Oficerów na okoliczność istnienia zjawisk nadzwyczajnych. Do trupa wyśpiewują śledczy swe teologiczne pytania: „Czy diabeł się wciela?” i „Czy anioł jest personą?” oraz „Czy człowiek ma duszę?”, a także o inne kwestie. Pięknie brzmi w tej scenie cisza trupa, pięknie wybrzmiewa czarna pauza. Druga ze scen to chwilowe ożywienie zmarłego, dziejące się w ciemności, scena wymyślona jako zbiorowe urojenie. W półmroku, można powiedzieć: skrycie i tajemnie, Het Kint wstaje, by na proscenium wypowiedzieć swoją skargę. Lament zapożyczył Rymkiewicz z dramatu staropolskiego. Trzeba powiedzieć jednak, że cytowany genialny fragment to najlepsza aria w całym librecie. Poeta zbliża się do porównywalnego poziomu we fragmentach stylizowanych. Może niektóre kwestie Tulpa inspirowane dawnymi traktatami medycznymi mają podobną wagę i podobny ciemny urok? Kint wyśpiewuje skargę na los, Schopenhauerowską czy nawet Cioranowską z ducha, w której rozbrzmiewa mocna fraza: lepiej się nie urodzić. To skarga na matkę, która Kinta porodziła, i skarga na marniejące ciało, które skończyć nie może. Po arii gasną światła i ciało wraca na swoje miejsce, jakby nic nie zaszło. To znakomity pomysł, by głęboką skargę na los potraktować jako urojenie w mechanicznym teatrze anatomicznym. Sekcja i reifikacja ciała nie pozwalają dostrzec cierpienia uczłowieczającego nawet zbrodniarza.

Czy Rymkiewicz daleko odszedł od Rembrandta? W sensie dosłownym daleko. Dopisał biografię Kintowi, stworzył zbrodniarza bardziej romantycznego, niż był w rzeczywistości, fantazjował na temat innych postaci z obrazu, Tulpa skazał na piekło. W innym, artystycznym sensie nie odszedł daleko, jeśli sztukę pojmujemy jako formę poznania wymiaru ludzkiego istnienia. Użył wystylizowanej formy, by odsłonić humorystyczny charakter ludzkich uzurpacji poznania, szczególnie nowoczesnej, podszytej strachem przed śmiercią redukcji ciała do mechanizmu. Sam jako dramaturg posłużył się archeologią form teatralnych. W siedemnastowiecznym teatrze anatomicznym znalazł antecedencje ograniczeń nowoczesnej sztuki i nowoczesnego istnienia. I nie odmówił sobie przyjemności skazania na piekło nowoczesnego uzurpatora. Tak Tulpa trafił do piekła, tuż pod sceną, z dogodnym przejściem do garderoby. A zbrodniarz został wyniesiony przez anioły

kukły. Sznury, mechanizmy, autotematyczne uwagi, cytatowy charakter wypowiedzi? Mamy uwierzyć w tę powtórkową deziluzję? W ten nadmiar teatru w teatrze? Mamy uwierzyć, że idzie tylko o grę? Odczucie teatralizacji ludzkich zachowań należy do rejestru nowoczesnych pocieszeń. Uważam, że ta konwencja, która pozwala również śmierć widzieć jako zdarzenie teatralne, stanowi ironiczny kontekst *Lekeji*. Od pierwszej swojej sztuki *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* sprawdza Rymkiewicz, co konwencja teatru w teatrze oznacza we współczesnym społeczeństwie spektaklu. Teatr dnia codziennego w paradoksalny sposób może podważać sztuczność tej konwencji i ujawniać dramat iluzji, chciałoby się powiedzieć – jako dramat symulakrum. To oczywiste, że współczesny widz może tylko bać się na sztukach Rymkiewicza, może tylko śmiać się z absurdałnego teatru świata. Może z łatwością przeoczyć ironię wobec współczesności i wobec siebie samego; ironię wobec nowoczesnego unicestwienia śmierci, wobec nowoczesnego piekła cielesności. Może przeoczyć ironię, to jasne, ale czy może przeżyć dramat? Zafascynowany inscenizacją, urzeczony sztucznością, również dramat dawnej czy nowoczesnej cielesności odczuwa głównie jako spektakl retoryczny i estetyczny.

Farsa nowoczesnych pożądań

Podczas lektury *Króla Mięso-pusta* (1970), tragifarsy w dwóch aktach, łatwo zapomnieć o tragizmie. W sztuce tej, jak w żadnej innej sztuce Rymkiewicza, nawet w bliskim formalnie *Porwaniu Europy* (1971), mamy do czynienia z nakręconym dramatem. Ukryty za kulisami demiurg nakręca dialogi, przyspiesza ruch postaci, sprawdza wytrzymałość sprężyny zdarzeń. Wywołuje nieustanną gonitwę słów i osób. I jeszcze o tej gonitwie, zmienności, o tej słownej ekwilibryście każe mówić postaciom farsy. Okrutny, zagonił ich w tej komedii i nie pozwolił nawet odetchnąć w śmierci. W finale Florek – parobek, co stał się królem, zostaje zabity i nadal żyje. Także król Filip, właściwie trup za życia, też nie zazna ukojenia. A i Rosalinda, księżniczka, której nikt nie chce poślubić, sama zostanie ze swoją odpychającą fizys. No i Kaśka, co chciała i Florka, i dworskich przyjemności, nie dostaje nic. Nawet Roberto planujący królobójstwo zabija tak, że przebrany król ożywa. I jedyne, co mu pozostało, to przygrywać na flecie do karnawałowej

komedii: „wy tu tańczcie wy tu skaczcie/ ja na flecie grać wam będę/ ja śmierć wasza a wy moi/ wy maskary mięsopustne/ wy się łapcie wy się gońcie/ co gonicie niewiedzący”. W *Królu Mięsopuście* nie udaje się egzystencja, za to udaje się farsa. Gdyż wszystko, co mogło być stałe, rozpływa się w gonitwie. Spytajmy więc jak Roberto: co gonią niewiedzący bohaterowie sztuki?

Bohaterowie *Króla Mięsopusta* gonią swoje pragnienia albo inaczej mówiąc – gonią własne sny. Zaczyna się od tego, że parobek dworski Florek marzy o byciu królem, a Kaśka, jego dziewczka, marzy o dworskim życiu. Filip, król hiszpański, uciec chce przed byciem królem i przed Rosalindą, wielką, cielesną, którą miałby poślubić, a przecież woli Kaśkę. Rosalinda, księżniczka maltańska, uciec chce przed trupim Filipem, bo pragnie poślubić chłopca krwistego jak Florek. „Chamstwo” pożąda być dworem, dwór pożąda „chamstwa”. W tym teatrze odwróconych pożądań niewielkie znaczenie mają inne uczucia, które charakteryzują postaci. Osoby dramatu, posiadając tego, czego nie mają, tracą indywidualne cechy. Oto istota ruchu w tej sztuce – ucieczka przed sobą. Z pozoru tę gonitwę mogłoby zatrzymać zrealizowanie pragnień, czyli odwrócenie społecznych ról. I proszę bardzo, Rymkiewicz pozwala, by sny bohaterów przez chwilę stały się jawą. Florek, który marzył, by zażywać rozkoszy władzy, by dworki go pieściły, czuje, jak traci siły, kiedy staje się królem. Także Filip, który zwać chciał z tronu, nie polubił danego mu prostactwa. Prostak posiadał pustkę i nudę władzy, więc chudnie w oczach. Władca posiadał głupotę i banalność plebsu, więc rośnie mu brzuch. Zamienili się pożądaniem i jak w farsie – prawie zamienili ciałami. Gdyby tak zakończyła się komedia, w finale wybrzmiałby morał: „ubiór czyni króla” albo „król jest nagi”, albo inna wersja farsy *Z chłopca król*. W sztuce Rymkiewicza jednak królowi zagraża zabójca, wszystko jedno, czy król krwi jest królewskiej czy chłopskiej, ubrany czy przebrany. Zabójca Roberto wskoczył do *Mięsopusta* chyba z innej sztuki, z innej maskarady. Chce przecież jedynie królobójstwa. Jego monolog z końca drugiego aktu zawiera poważne przesłanie.

Także w tej sztuce Rymkiewicz przyspiesza i zwalnia bieg scenicznych kwestii, także w *Mięsopuście* wysypuje piasek w tryby maszyny dramatycznej. Farsa zatrzymuje się na metafizycznej kwestii: „głina jest ten jedwab lśniący/ glina atlas glina srebro/ glina krew i glina złoto/ glina

są te białe perły/ glina kości bo są z gliny/ i obróć się w perzynę/ a ty czemu się ubrałeś/ śliska glino w śliską glinę”. Zabawna metonimia – glina zamiast vanitas, glina zamiast śmierci. Choć śmierć też się nie udaje, zamieniona w coś innego, w istnienie bez ciężaru, goniące nie wiadomo za czym. Roberto zabija Florka, który stał się królem, lecz Florek ożywa, by dalej gonić za rojeniami. I inni bohaterowie, przez chwilę zatrzymani przez zbrodnię, zaczynają wirować w pogoni za swoimi dawnymi pragnieniami. Śmierć nie może powstrzymać biegu świata, królobójca nie może zabić króla, gdyż król nie ma istoty. Dusza jego jak prosię, krwista, da mu życie od nowa. Czyż w finale *Mięsopusta* nie pojawiają się znane z eseistyki myśli Rymkiewicza o lekkości i letniości istnienia, spowodowanych przez lekkie traktowanie poważnych grzechów istnienia? Myśli o zbrodni, która brzmi w farsowym biegu historii jak przypomnienie o powadze? W tragifarsie wybrzmiewa jednocześnie powaga i śmieszność, gdyż nie nie zmiana biegu rzeczy, ani królobójstwo, ani „z chłopa król”, ani przypomnienie o marności wszystkiego. W karnawałowej maskaradzie niewiele znaczą śmierć i fantastyczne ożywienie króla. W symbolicznym zakończeniu postaci dramatu posypują głowy popiołem, lecz karnawał nie zamiera, nie ustaje gonitwa postaci, nie kończy się zamiana tożsamości, gdyż „farsa nie ma końca”.

Powiedzieć, że postaci *Króla Mięsoopusta* gonią za pragnieniami, to jednak nie powiedzieć wszystkiego. Rymkiewicz zrobił przecież z łóżka centrum akcji scenicznej. Gdyby jedynie stylizował sztukę na komedię barokową, nie powinien biegać koncentrować tylko wokół królewskiego łóżka, a właściwie wokół dość nowoczesnie pojmowanego pożądania. Bohaterowie gonią nie tylko za nową tożsamością, ale biegną też ku nowym, erotycznym przyjemnościom albo uciekają przed dobrze poznanymi i nudnymi. To eros zachęca do zmiany tożsamości, to eros stwarza przedmioty pożądania. Pod łóżkiem można skryć marzenia o innych, nowych przyjemnościach, a kiedy już wyjdzie się spod niego, musi się te marzenia realizować. Rymkiewicz każe bohaterom mówić o tych pragnieniach językiem ludycznej dosłowności, nie tak zmysłowym jak u Rabelais’go, a jednak cielesnym i dosadnym. Tym językiem ciała mówią prawie wszystkie postaci farsy, bez względu na pochodzenie: król, dworzanie, prostytutki, tylko Roberto, królobójca, nie zniża się do tego poziomu. „ja bym sypiał/ na tym łóżku przy

księżniczce/ ja z księżniczką Rosalindą/ ona goła ja w koronkach/ ja bym może w tej księżniczce/ spłodził króla albo księcia” – tak roi sobie na jawie parobek Florek. A Kaśka jego niewiele subtelniej marzy: „tu bym spała na tym łóżku/ tu przy królu i do króla/ mówiłabym tu mnie ugryź/ a tu podrap bo mnie swędzi”. Podobnie wypowiada się Rosalinda: „ja mam spać z tym kościotrupem/ ja z tym widmem/ ja nie zasnę/ (...) co ja z widmem robić będę/ i co widmo ze mną ach”. Tak mówi też król. Florek chciał zobaczyć spod łóżka, jak to robią król z księżniczką. Przylapany przez dworki, powinien być wychłostany. Dzieje się inaczej, niż chciałaby barokowa konwencja. Rosalinda zamierza się rozebrać przed Florkiem, by zobaczył ją gołą bez trudu podglądania. Gdybyśmy traktowali farsę Rymkiewicza jedynie jako stylizację, łóżko i seks należałoby traktować jako anachronizmy. Tymczasem autor opowiada historię nowożytną, to znaczy dziejącą się między barokiem a nowoczesnością, historię, w której współgrają wątki dawne i nowe, wzajemnie się oświetlając, podobnie jak w dramatach Witkacego czy Gombrowicza. *Gyubal Wahazar, Mąstwa, Iwona, księżniczka Burgunda czy Ślub* podpowiadają podobną grę z konwencją. W przerwie pracy nad imitacjami Calderona stworzył Rymkiewicz improwizację na dawnych formach, ale rozumianą w duchu teatru współczesnego, jak improwizuje się dziś w muzyce klasycznej czy jazzowej na tematach Bacha czy Monteverdiego.

Autotematyczne wątki służą nie tylko ujawnieniu konwencjonalności farsy, ale odnoszą się również do przeszłości przywoływanej na deski teatru. W pierwszym swoim monologu Roberto, którego ustawić trzeba obok Het Kinta w długim szeregu opisanych przez Rymkiewicza zabójców, zdradza swe intencje i mówi, kim jest. Jeśli nie zrozumiemy intencji ukrytego pod łóżkiem, możemy dostrzec w *Królu Mięsopuszcie* jedynie karnawałową zabawę. Podłóżkowy Roberto to emblematiczny rewolucjonista, królobójca, który niczym wieczny tulacz przebiega przez nowoczesne dzieje: „gdy król zaśnie i śni słodko/ że po stopniach gilotyny/ skacze moja głowa ścięta/ o naiwne sny królewskie/ ja w księżycu drżącym świetle/ czytam z książki/ przez Europę/ przez Rzym Madryt Londyn Paryż/ jakaś postać w sukniach białych/ jakaś postać z piersią gołą/ a na piersi ma kokardę/ w trzech kolorach a krew ścieka/ ach po sukni i po włosach/ jakaś postać opleciona/ białym dymem co się snuje/ z paszczy armat rozpalonych/

jakaś postać biegnie bosa/ woła wstańcie woła chodźcie/ moi zmarli nadzy niemi/ moi zmarli okrwawieni/ a ja płacząc bo to o mnie/ bo ta postać to ja jestem”. Jakby nie dość było tych czytelnych znaków: gilotyny, trójkolorowej kokardy, widma, które snuje się po Europie, i powołania się na dręczonych zmarłych, Rymkiewicz dorzuca jeszcze jeden znaczący obraz – Roberto wprost mówi o swoich pragnieniach: „a ja wstanę i bez głowy/ ja na srebrnej trumnie króla/ ça ira ja będę tańczyć”. Naprawdę trudno przeoczyć te znaki. Przecież *Ça ira* to najbardziej znana pieśń rewolucji francuskiej, przez długi czas traktowana jako hymn. Znana również dziś, choćby z wykonania Edith Piaf, ze znanym refrenem o wieszaniu arystokratów na latarniach. Postać Roberta pozwala zrozumieć tragiczny rys farsy. Po królobójstwie, dosłownym i symbolicznym, dokonanym przez nowoczesnych rewolucjonistów, gest zabicia króla nie zatrzyma farsy nowoczesnych pożydań. Nie zatrzyma też gonitwy za nową tożsamością. Pozostaje emblematycznemu zabójcy tylko przygrywać do mięsopustowej przebieranki, pozostaje tylko grać dla „mięsopustowych maszkar”.

Dla narodu lepszy graf niż grafoman

„I oto – byłem żołnierzem, ułanem i śpiewałem wraz z innymi: ułani, ułani, malowane dzieci, niejedna panienska za wami poleci”. I za tym bohaterem, co stał się ułanem, panienska poleciała i po raz pierwszy podała mu usta, „bez wstępu i żadnych objaśnień”. Jeszcze wtedy więc czar rogatywki i całej reszty działał, jeszcze wtedy, gdy ukazywało się to opowiadanie, mógł jego bohater liczyć na ułański sex appeal, a autor mógł kpić z patriotycznego uwiedzenia, ale czterdzieści lat później, w 1974 roku, czy ułan nadal działał? W Gombrowiczowskim *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* (1933) historyczna forma jeszcze ma seksowny powab, w Rymkiewiczowskich *Ułanach* (1975) już nie ma. U Gombrowicza jeszcze obcy Polak żydowskiego pochodzenia może się ubrać w piękny mundur i uwodzić, u Rymkiewicza przebranie już nie nadaje uroku mdłemu ciału, teraz obcy staje się pociągający dla polskiej panienski, gdyż ma obcy mundur. Nie chodzi tylko o zwietrzałe ułańskie dystynkcje, chodzi także o ciało pod guzikami z orzełkiem. Czy ciało bohaterskie, poranione, ciało romantycznie naznaczone klęską i zwycięstwem nadal uwodzi? Takie pytanie rozważać można

po lekturze sztuki. W *Ułanach* nie uwodzi ani ciało, ani mundur, ani poezja, przynajmniej nie uwodzi Zosi, bohaterki tej „komedii serio”. Ale skąd ta Zosia, skąd się wzięła – spytajmy wzorem autora tej sztuki? Zosia przybyła z *Pana Tadeusza*, tylko po drodze poznała jeszcze zmysłowość dzisiejszą, więc jedynie udawać potrafi tamtą Mickiewiczowską panienkę, ponadto ranom i polskim mundurom uwieść się nie daje, jeśli ciała zmysłowego nie pokrywają.

Ułani to komedia erotyczna, w której chodzi o dwa z pozoru bliższe sobie cele: o „robienie dziecka” i o przyjemność. Zosi ktoś musi zrobić dziecko, a najlepiej zrobić cały szwadron, żeby zrealizował się cel patriotyczny. Zosia chce przynajmniej czegoś niewstrętnego, przynajmniej odrobiny przyjemności z partnerem godnym i seksownym, jeśli już ma urodzić dziecko. Takim partnerem dla szlacheckiej panienki nie może być Lubomir, choć to porucznik ułanów, gdyż Zosi „on pachnie jakby trupa/ ktoś Yardleya wodą skropił”, ani jego przyjaciel Major, ponieważ o seksie tylko mówić umie, ani też Jan – ordynans Lubomira, choć nieźle się w łóżku sprawdza i dziecko może zrobić, żyć jednak z nim nie sposób. Gdzie i kiedy się dzieje ta komedia? Gdzie – dość łatwo powiedzieć – w dworku szlacheckim, położonym blisko Olszynki, miejsca bitwy między obcymi grenadierami dowodzonymi przez feldmarszałka a ułanami. Ale kiedy się rzecz dzieje? Można odpowiedzieć, że dzieje się głównie dawno, ale również niedawno, prawie dzisiaj. Feldmarszał, zwany w tej komedii Grafem, to Austriak, poddany Franciszka Józefa. Pochodzi z wieku dziewiętnastego. Lubomir, choć bierze udział w bitwie z obcymi, więcej ma cech poety nowoczesnego niż ułana. Lubi inwersyjny seks, brzydzi się kobietą, całuje Grafa i pisze nowoczesne grafomańskie wiersze. Ciotunia, która chce Zosię wydać za polskiego bohatera, w zgodzie z patriotycznym obowiązkiem, przyszła z Fredry, granego w duchu Mrożka. Ta inscenizowana komedia nie pozwala nam zapomnieć, że współcześni bohaterowie grają bohaterów dziewiętnastowiecznych. Aktorzy tego dramatu odgrywają głównie romantyczne role, by sprawdzić, co w nich jeszcze jest pociągającego; w nich, to znaczy w dawnych rolach, i w nich, to znaczy we współczesnych awatarach tamtych ról. Podobnie jak w *Lekcji anatomii* czy w *Królu Mięsupuście*, także w *Ułanach* dawne przegląda się we współczesnym i współczesne przygląda się dawnemu. Nie chodzi tylko o sprawdzenie, jakie formy

jeszcze żyją, ale także o inny, poważniejszy sprawdzian – jak zabijają istnienie formy martwe. Śmiech z romantycznych stereotypów pełni funkcję lusterka, które zmarłemu przykłada się do ust, by sprawdzić, czy jeszcze oddycha, a właściwie, czy jeszcze może. Rymkiewicz za pomocą niskiego, erotycznego, zmysłowego Fredrowskiego humoru uderza jak lancą, jak „sztykiem” w romantyczne „ja”. Zdolne to „ja” jeszcze do robienia dzieci czy tylko do cierpienia, do trupiego niby-bycia? Na scenie rozgrywa się jednocześnie komedia erotyczna, w której chodzi o wydanie za mąż Zosi i o splodzenie przyszłego bohatera oraz o ironiczny dystans do tej komedii, jakby bracia Marx inscenizowali *Pana Tadeusza*. Dwie siły próbują rozgrywać ten dramat: romantyczny duch i nowoczesny eros. W roli romantycznego ducha występuje Widmo, w którym rozpoznajemy cechy polskiego nadbohatera – księcia Poniatowskiego, oraz Ciotunia, pani od patriotycznych stereotypów. Eros przemawia przez każdego z bohaterów, nawet przez Widmo i Ciotunię. Kto zwycięży – można spytać w duchu tyrtejskim, kto zostanie bohaterem? Obcy, można odpowiedzieć, gdyż Zosi pisany jest Graf. Dopuszczalna jest jeszcze inna interpretacja zakończenia dramatu – zwyciężają zgodnie seks i duch, gdyż na obcego męża dla Zosi godzi się romantyczne Widmo.

Piękny obrazoburczy dramat. Oczywiście, jeśli obrazoburczy miałyby być śmiech z narodowych mitów i jeśli obrazoburcze miałyby być przemiany tożsamości. I jeśli uroda tekstu wynika z inteligentnej subwersji. Sprawdzony w *Królu Mięsopuszcie* koncept sceniczny Rymkiewicz wykorzystuje także w *Ułanach*. Musiał autor celnie trafić romantyczną wzniosłość, skoro odezwała się urażona. W recenzji napisanej z wściekłym podziwem zauważyła Maria Janion, że Rymkiewicz posłużył się swoją „ulubioną komediową zabawą”, mianowicie „perfidną zamianą ról”. Z perfidią nie warto dyskutować, jednak co do „zamiany”, to inaczej niż w *Mięsopuszcie*, w ułańskiej zabawie tylko część osób podlega grze w tożsamość. Zosia nie zmienia swych pragnień, Ciotunia nie przestaje szukać bohatera dla Zosi, Graf pragnie Zosi, bo podziwia w niej dumną Polkę. Także Major poprzestaje na zachęcaniu Lubomira, swego podwładnego, do małżeństwa, choć dowódcę ułanów już zmienia antyromantyczna przyziemność pragnień. Wojskowy humor każe mu widzieć sprawy małżeństwa niczym zdobycie twierdzy. Najpierw dziecko, potem małżeństwo – tak streszcza się ta ułańska strategia.

Jeśli mówimy o przemianie tożsamości w *Ułanach*, to metamorfoza ta określa przede wszystkim Widmo i Jana. Książęce Widmo godzi się na małżeństwo Zosi z obcym, godzi się zatem, by wróg wychowywał dziecko, które ma przynieść wyzwolenie. To parodystyczne przetworzenie makiawelicznej przebiegłości – Widmo prosi wroga, by usynowił obce dziecko, gdyż tylko dziecko obcego ma szansę żyć. Dziecko przecież spłodził Jan, wysłany przez ułana, poetę Lubomira, niezdolnego do tego czynu. W finale sztuki godzą się wrogie strony. W małżeństwie matka Polka łączy się z obcym, Jan, z chłopów traktowanych jako obcy, zamierza przyglądać się, jak wychowywać będą jego syna, i wreszcie godzą się krwawi wrogowie. Książę ustrzelony przez grenadierów Grafa, książę, który pociągnął za sobą do rzeki „naród cały”, na krew przelaną zaklina Grafa, by poślubił „tę panienkę”. Następuje piękne pojednanie – Widmo udziela ślubu. Oczywiście to pojednanie z konieczności, kompromis z powodu skompromitowanej wzniosłości, zgoda na trywialny upadek mitu. Błogosławieństwo Widma powinien przecież wysłuchać romantyczny bohater i poeta – Lubomir. Niezdolny do czynu, uosabiający słabość romantycznego spiskowca, który jak Kordian mdleje w najważniejszej chwili, w ceremonii ślubu też ma rolę do odegrania – trąbi, bo tak każe mu Widmo. Trąbi swoje „łamiące się i nieudolne solo na trąbce ułańskiej”. Rymkiewiczowi jeszcze nie dość sarkastycznych elementów finału. Żalodne trąbienie ułana harmonizuje z innym trąbieniem – małego ułana w brzuchu Zosi. Tak sobie po Wyspiańsku trąbią do wesela, taki tworzą groteskowy duet: ułan, co nie mógł, i mały ułan, co jeszcze nie może. Coda dętego romantyzmu, neoromantyzmu i postromantyzmu.

Feldmarszał i Lubomir zostali w sztuce połączeni nie tylko poprzez Zosię. Łączy ich profesja, to wojskowi stający naprzeciwko siebie w wojnie, zaprawieni przez służbę w różnych formacjach, w grenadierach i ułanach. Różni ich jednakże postawa wobec wojny: Graf to bezwzględny zwycięzca, którego boi się Europa, Lubomir to heroiczny obrońca przegranej sprawy. Te różnice wzmacnia Rymkiewicz, obdarzając postaci genderowymi i przyrodzonymi cechami: samiec samczo pachnący, owłosiony, „męski” staje naprzeciw romantycznego kochanka, bladego, trupiego, pachnącego yardleyem, „niemęskiego”. I to jeszcze mało: Graf staje naprzeciw grafomana, gdyż Lubomir pisuje kiczowate nowoczesne poezje. Oto najważniejsza zamiana ról

w *Ułanach* – romantyczna poezja staje się tylko grafomanią, dumny poeta zamienia się w autora głupawych wierszy. Wiersz, który Lubomir napisał, nie mógłby się znaleźć w romantycznej antologii, lecz już w antologii poezji po 1956 roku znaleźć się mógłby, gdyż ułan spod Olszynki wiele ma z absurdysty i lingwisty. Zdanie z wiersza Słowackiego (z drobną zmianą): „niechaj Zosia o wierszyki mnie nie prosi”, w dramacie Rymkiewicza rozumie się dosłownie – Lubomir wstydzi się swojej twórczości: „żabobocian/ mam/ dwadzieścia lat/ chciałem być orłem/ chciałem być sokołem/ chciałem być/ przelotnym żurawiem/ płynącym w kluczu nad rodzinną/ strzechą/ chciałem być choćby/ kwoką/ z matki kury/ z ojca koguta/ mam/ dwadzieścia lat/ (...) będę/ bocianem który/ wyklął się na wiosnę/ z żabiegu skrzeku/ będę/ żabą która/ wyklula się na wiosnę/ z bocianiego jaja/ będę/ bocianożabą lub/ żabobocianem”.

Lubomir wstydzi się swej poezji, gdyż jest szlachetnie nowa, a w przesłaniu zawiera myśl „dziką obcą”. Ta myśl odkrywa podobieństwo wszelkich rzeczy, „sekretną jednię”, ujawnia zatem brak różnic także między żabą a bocianem. Jakiż to sarkastyczny komentarz do *Ocalonego Różewicza!* Powiedzmy, że to wiersz awangardowy z enigmatycznym autokomentarzem. Zapewne to absurdalny wyraz poezji, w której wzniosłe zapomnienie o konkretnym skutkuje kiczem i nonsensem. I sarkastyczny komentarz do awangardy. Czy to również podkreślenie trywialnego końca romantycznej poezji, która wystrzegała się trywialności? A może to sarkastyczny komentarz do zasadniczej niemożności Lubomira? Może z Lubomira zostało tylko imię, a w istocie to żabobocian? Można domyślać się każdej z odpowiedzi ukrytej w tych pytaniach. Zdarzają się przecież w komedii odniesienia do współczesnego autorowi życia literackiego. Gdy Lubomir wpada na określenie „chartozając”, jego ordynans tak koncept komentuje: „ale ja to myślę panie/ że w poezji nowoczesnej/ gdzie już tyle dokonano/ chartozając jest symbolem/ jak by rzecz to mniej ograny”. Zresztą tylko ordynans zrozumiał sens poezji Lubomira. Poeta komplementuje jego kompetencje, godne krytyka literackiego. Lecz Jan ma gorsze o sobie mniemanie: „to już raczej/ ja bym wolał teatralnym/ bo ja straszny panie głupek”. Mimo wszystko wchodzi w rolę krytyka literackiego i Lubomirowi wieści Nagrodę Nobla. Zabawny anachronizm, jeden z wielu.

W *Ułanach* nie brakuje konceptów trywialnych, ludycznych, powiedzmy ułańskiego, koszarowego wręcz humoru. „no a komu Pan Bóg daje/ temu ogon rano staje” – ma swoje przysłowie Major. „kiedy pierdnie/ to mu kłania się Europa/ a gdy czknie to już w Paryżu/ filozofy książki piszą” – tak Zosia komplementuje Grafę. „dupa twarda/ jak z mosiądza/ to ułani są z Grudziądza” – tak pokojówki zachwycają się Feldmarszałem. Nawet Widmo wpada w trywialność, przepowiadając Zosi przyszłość (jeśli za mąż nie wyjdzie): „będziesz Zosiu grubą babą/ której wąs ułański rośnie/ takiej baby co wąsata/ nikt nie weźmie”. W jakimś sensie to zrozumiała wróżba, skoro Lubomir nie do końca jest ułanem. Ludyczny humor wyrażający pewność płciowych ról został skontrastowany z wzniosłym, pełnym cytatów z poezji romantycznej wysławianiem się Lubomira i z jego „nieokreślonością” genderową, wręcz queerową. Rymkiewicz zestawia kontrastowo dwie sceny erotyczne: w jednej Zosia robi striptiz przed Grafem, w drugiej sprawdza, czy rany bohaterskie są pociągające. Matka Polka pożądana krwawiącego ułana, który woli od niej Grafę, to zapewne najodważniejsza scena *Ułanów*, choć pełna eufemizmów i przemilczeń:

ZOSIA

ja tę ranę ci opatrzę
pozwól waćpan czy to tutaj

LUBOMIR

ach to boli

ZOSIA

 nic nie szkodzi
tu waćpana boli także

LUBOMIR

tu nie boli

ZOSIA

 trzeba rozpiąć

LUBOMIR

lecz ja ranny o tu jestem

ZOSIA

tutaj także

LUBOMIR

tam nic nie ma

ZOSIA

tam jest

LUBOMIR

czy ci Zosiu nie wstyd

Wiemy, że Zosia się nie wstydzi, bo przecież opatruje rany bohatera. Zachęca dalej trupiego poetę, skoro ten leży „pod kobietą”, by całował i pieścił. Lecz grafoman pieści inaczej, niż się spodziewała, stąd najpierw jej krzyk: „o ja czułam grafomanie/ że mi zrobisz coś wstrętnego”, a potem jednak zgoda: „o litości gdy inaczej/ już nie umiesz niech to będzie/ takie waćpan jak to lubisz/ choćby wstrętne jakby wałach/ z białą gąską”. Taki jest seks martyrologiczno-żabobociani. Do skutku jednak nie dochodzi, bo wszystkiemu przygląda się Graf, więc grafoman jednak rejteruje. Ta jedna z kilku napisanych w duchu *Ferdydurke* i *Transatlantyku* scen pokazuje Lubomira jako poetę ukształtowanego przez poezję i płęć ukształtowaną przez pojęcie płynności płci. Może grafoman i chciałby Zosi, gdyby nie była tak dosłownie kobieca w swych zachowaniach. Może gdyby dostrzegł jej wąsik? A tak udaje się z Janem na pole bitwy, by grzebać swych towarzyszy broni. Co będą potem robić? Dramat o tym nie opowiada. Może będą czytać Gombrowicza?

Grafoman z Janem mogą czytać *Ferdydurke*, i ta lektura tych zwolenników żabobocianiejszej poezji dobrze charakteryzuje, choć nie określa dramatu Rymkiewicza. Śmiech z romantycznej wzniosłości brzmi w *Ułanach* głośno, kiedy wynika z niskiego, pochodzącego ze współczesności głosu. W erotycznym, ludycznym aspekcie tekstu rozpoznajemy bowiem nie tylko humor Fredry, ale i strywalizowane formy współczesnego wysłowienia. Rymkiewiczowska zabawa w teatr zakłada jednak powagę znaczeń. Rzeczą poważną jest sprawdzenie, jakie wartości tradycji romantycznej przyczyniły się do stworzenia postaci współczesnego poety, znajdującego usprawiedliwienie dla własnej twórczej i życiowej niemożności w romantycznej opozycji sztuki i czynu. Równie poważna jest transformacja mitu polskiego romantyzmu o potomku czy wnuku, który zrealizuje idee wolności narodowej.

W humorystycznym zakończeniu dramatu kryje się przecież refleksja o przyszłości narodu, który traci twórczą energię. Czy chodzi także o polityczną siłę, znajdującą się „poza dobrem i złem”? Czy fascynacja Zosi „obcym” Feldmarszałem uwewnętrznia potrzebę przewyciężenia historycznej fatalności? Czy polska sielskość powinna oswoić obcą bezwzględna siłę, by chronić polską cywilizację? Jeśli spotykają się zatem Rymkiewicz z Gombrowiczem, to jedynie w czyścicu, gdzie waży się wartość polskich mitów, ale potem rozchodzą się, każdy do swoich „piekielnych” pomysłów na społeczeństwo. I każdy do własnej przestrzeni humoru – Rymkiewicz do starości i odwieczności, która śmieje się z nowoczesnego kiczu, Gombrowicz – do młodości, która sprawdza, co należy ożywić w nowoczesnym społeczeństwie. Rozchodzą się też, gdyż inaczej odnoszą się do wzorca nietzscheańskiego. Rymkiewicz w historyczny kostium przebiera dionizyjską, amoralną siłę stwarzającą życie, Gombrowicz strzeże synarchy przed martwymi formami ojców. Obaj są przewrotnie i poważnie zabawni i anachronicznie nowocześni.

Dionizos w kostiumie wampira

W *Dworze nad Narwią* można dostrzec przeszłość i przyszłość. Dosłownie. Przez drzwi dworu zobaczyć można w pierwszym akcie cmentarz, a w trzecim – ujrzeć we wnętrzach nowoczesną przeszłość. Wydaje się, że w takim rozumieniu przestrzeni i czasu idzie Rymkiewicz śladem Witkacego. Wiele dramatów tak skonstruował autor *Szewców*, jakby kierował się antyhegłowską dialektyką. Akt pierwszy np. *Matki* czy *Sonaty Belzebuba* pokazuje znaną, oswojoną przestrzeń dziewiętnastowiecznego bytowania. W takiej przestrzeni jeszcze można pytać serio o dążenie do społecznej utopii czy o życiowe spełnienie jednostki. U Witkacego już w tej tradycyjnej przestrzeni i w tym linearnym czasie pojawiają się niepokojące oznaki nowoczesności. Nowe, bezbożne, naznaczone nonsensem istnienie sprawdza, co jeszcze żyje z dawnych, tradycyjnych wartości społecznych. Trzeci akt w Witkacowskich dramatach stanowi syntezę nowego i starego, również w formie zainscenizowanej przestrzeni dramatycznej. Nowe zostaje wyobrażone jako konieczna, lecz coraz bardziej pusta, szybko zużywająca się forma egzystencji. Żeby wyobrazić sobie skomplikowany związek starego z nowym, Witkacy tworzy wielopoziomową typologię

ludzkich istnień: od władcy w dawnym, renesansowym duchu, przez artystę, który szuka swego pożądanego, aż do nowego człowieka, automatu i kukły. Dworek czy mieszczkański salon służą artyście do antynowoczesnej inscenizacji. To nowoczesność inscenizuje się „nagle”, „sztucznie” i „dziwacznie” w naturalnych, swojskich przestrzeniach naszej kultury. Nieobca Witkacemu jest także romantyczna parafraza motywu wampira, ukazująca nowoczesny, inwersyjny lęk – kultura nie czerpie z przeszłości, gdyż to przeszłość wampiryzuje na współczesności.

W Dworze nad Narwią w przestrzeni archetypicznie polskiej również inscenizuje się nowoczesność. To inscenizowanie można rozumieć oczywiście jako formułę teatru w teatrze, gdyż także w tej sztuce Rymkiewicza słyszymy, jak mówi deziluzja. Chodzi jednak nie tylko o znaną konwencję, ale również o rozumienie teatru w szerszym znaczeniu, teatru jako gry w cywilizację. W tej sztuce do tradycyjnych wnętrzy, w których rozgrywały się polskie dziewiętnastowieczne dramaty, wchodzi czas modernizacyjnych zabiegów, wchodzi przeszłość. *Dwór nad Narwią* to synekdocha dawnej polskiej kultury, więcej – duchowości polskiej, poddawanej presji nowoczesnych zmian. W tej komedii serio „normalność” nowoczesna „sprawdza”, co można ocalić z tradycji polskiej. Warto zauważyć, że w ostatnim wydanym dramacie Rymkiewicz teatralizuje również własne „romantyczne” dzieciństwo (spędzał je jakiś czas w dworku nad Narwią), jakby przyglądał się na scenie oddziaływaniu nowych form na siebie, na poetę deklarującego afirmację wzorców tradycyjnych. Właściwie w tej sztuce istnieją obok siebie rzeczy i osoby z dwóch światów. Przedmioty z przeszłości są bardziej realne niż dawne postaci, które w tej sztuce przychodzą do współczesności pod postacią wampirów. Przeszłość potrzebuje bowiem świeżej krwi, by się urealnić. Dwór jest zatem konkretny, Narew także, konkretne są rzeczy, konkretne potrawy i widoki. I dwie postacie współczesne są bardzo konkretne, krwiste, niezwykle zwykłe. To dwoje małżonków, którzy za dolary od wujka kupili dworek. Marzą o zwykłym gospodarowaniu, o spełnianiu odwiecznych rytuałów pracy i odpoczynku, o podróży z duchem odwiecznego nurtu kultury. Te marzenia, wypowiedziane ze sceny w latach siedemdziesiątych, musiały brzmieć melancholijnie i nierealnie, gdyż niewiele z dawnego trwania ocalało w pseudomodernizacyjnej kulturze polskiej tego

czasu. Być może również pragnienie normalności brzmiało fałszywie, bo na podstawie normalności komunizmu trudno było pojąć bogatą, palimpsestową kulturę opartą na kultywowaniu dawnych form. Jeśli o bohaterach współczesnych w *Dworze nad Narwią* można mówić jak o postaciach niezwykle zwykłych, to właśnie w wąskim, nowoczesnym znaczeniu. Normalności posiadaczy dworku – Basi i Tadzia – przeszłość bowiem zagraża, gdyż nie stanowi dla nich oczywistego dziedzictwa.

„Jestem normalny, wiesz. Wszystko jest we mnie normalne. Mam normalne myśli, normalne odruchy. Wszyscy jesteśmy normalni. Żyjemy normalnie, jak normalni... Wszystko się wreszcie unormowało i znormalizowało. I dzięki Bogu, i dobrze nam z tym. Jesteśmy normalnymi Europejczykami żyjącymi w normalnym europejskim kraju. Nienormalne są tylko te upiory. Nienormalne i niemoralne. Ale i to kiedyś się znormalizuje, unormuje. Będziemy mieli normalne europejskie upiory, w ilości nieprzekraczającej normy”. W latach siedemdziesiątych ta kwestia wypowiedziana przez Tadzia brzmiała jak kpina z codziennej nienormalności, dziś brzmi jak deklaracja zwolenników szybkiej modernizacji. By odsłonić właściwy sens normalności, Rymkiewicz posłużył się przewrotnym, Wilde’owskim z ducha konceptem: upiory uwodzą żyjących. Ten motyw autor twórczo rozwija, w przededniu splatając losy przyszłych wampirów i jeszcze żyjących. Tadzio miał romans z hrabiną, Lutek w przeszłości donosił na Tadzia, Lutek był naręczonym Basi itd. Między światem żyjących i wampirami pośredniczą badacze upiorów – Profesor i Pani Docent, upiorni w swym podejściu do nauki. Takie przemieszanie życia pozbawionego sił, śmierci pełnej żywotności i naukowego bycia bez życia pozwala autorowi stworzyć czarną komedię o strupiącej współczesności i wampirycznej przeszłości. Na widmową normalność nasyła Rymkiewicz upiory, by nadać tym nowoczesnym widmom realność. Przewrotne dziady, parodiujące symboliczny obrządek.

Skąd przyszła normalność? Do dworu normalność przyszła zapewne z niedawnej przeszłości, z międzywojennego oświeconego salonu inteligenckiego. Tadzio przeszłość chce przegonić harapem, Basia zamierza się z przeszłością ułożyć, choć w desperacji chciałyby zamienić siedzibę nad Narwią na dwór w Wielkopolsce, gdzie upiorów jest mniej, w końcu to bliżej racjonalnego Zachodu. Oboje chcą za pieniądze wujka zrealizować swoje nowobogackie marzenie

o życiu w zgodzie z wyobrażoną tradycją: „A ja tak marzyłam, że zimą usiądziemy z Tadzikiem przy piecu... że będę robiła na drutach, a on będzie mi czytał głośno »Wiadomości Literackie«... jakiś felieton pana Antoniego... marzyłam, że jesienią będę smażyć konfitury... z jabłek, z prunelek... także borówki... Tadzio lubi borówki do mięsa...”. Takie oczywiste marzenia o ułożonym życiu to o wiele za mało, to zbyt słaba obrona przed uwodzącą, wampiryczną przeszłością. I Słonimski to za słaby środek na upiory. Zwykłemu życiu w dworku zagrażają nie tylko wyraziste wcielenia romantyzmu – Jenerał i jego adiutant Porucznik oraz hrabina Amelia, ale i upiory bardzo nowoczesne – Lutek, doktryner oddający się właściwej doktrynie, i Walek, upiór z Szelą spowinowacony. Normalność w *Dworze nad Narwią* podszyta jest zrozumiałym lękiem. Przecież już raz Lutek doniósł na klasowe grzechy przodków Tadzia. Zabawny świat wampirów ukrywa dramatyczną prawdę o pankanibalizmie. Wszystkie postaci właściwie chcą się pożywić ciałem innego. Napić się krwi żyjącego oraz związać z wampirem – to lustrzane odbicie tendencji dwóch światów przedzielonych śmiercią. Stare ożyje dzięki krwi nowego, nowe pojmie siebie dzięki mariażowi z umarłym. Wampiryczna krzyżówka – to paradoksalna nazwa tego konceptu, to „naukowa” nazwa czarnego humoru tej sztuki. W finale komedii dochodzi do realizacji genetycznej aberracji – Basia wychodzi za mąż za Jenerała. Pragmatyczny, normalny Tadzio, któremu krew wypily upiory, umiera, nie zrealizowawszy planów unowocześnienia gospodarstwa.

Dwór nad Narwią pełen jest dystansu wobec formy dramatycznej. Na wszystkich poziomach tekstu pojawiają się komentarze, uwagi, wskazówki, które powinny widzom i inscenizatorom pomóc w określeniu hierarchii znaczeń. Rozumiem te uwagi jako próbę określenia proporcji między elementami serio i buffo. Czyżby autor, zrozpaczony literalnym odczytywaniem inwersywnych konceptów jego dramatów, postanowił przypomnieć o właściwym znaczeniu humoru? Zdaje się jednak, że nadtekst nie pomógł architektowi *Dworu nad Narwią* i w efekcie Rymkiewicz porzucił ostatecznie twórczość dramatyczną na rzecz eseju. Według autorskich intencji, *Dwór nad Narwią* wiele ma wspólnego z celebrującą szczegół, powoli płynącą powieścią, podczas gdy dramaty wcześniejsze ujawniają związki z archaicznymi, rudymenarnymi formami dramatycznymi – z dialogiem i teatrem

ludycznym. *Dwór* autor objaśnia, poprzednie utwory traktuje nadzwyczaj enigmatycznie. Najobszerniejszy komentarz wygłasza ze sceny Lutek, bohater krytyczny wobec upiornego świata dawnego i współczesnego, lecz mało krytyczny wobec siebie. Według niego, ożyć można tylko, gdy wierzy się w idee. Sam wierzył w bazę i nadbudowę, teraz wierzy zwyczajnie w ideowe życie i swoją wyższość nad innymi, którzy nie wierzą w idee, głównie w wyższość nad kobietami, z istoty swej „bezydeowymi”. Lutek staje się porte-parole autora, dziwną krzyżówką nietscheanisty, komunisty z Żeromskiego i guślarza w *działach*, które nie mogą się zacząć: „Może więc wyjaśnię... i w trybie przedmowy, którą przed tą komedią myślałem położyć, ale sądzę, że i tu, w trzecim akcie, można by ją zmieścić, więc w trybie przedmowy kilka słów powiem. Raczej nie ufam autorskim komentarzom, ale tym razem, czuję to, powinienem jakiś komentarz do tego, co potąd zostało powiedziane, dodać”.

Przedmowa wygłoszona w akcie trzecim? Wskazówki dla widzów i przyszłych inscenizatorów wypowiedziane pod koniec sztuki? Objaśnienia podpowiedziane na chwilę przed opuszczeniem kurtyny? W komentarzach tak spóźnionych, tak beztrósko nie na miejscu, trudno nie zobaczyć tonu elegijnego, ukrywającego rozczarowanie dotychczasowymi odczytaniem dramatów, tonu spóźnionej perswazji. Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że Rymkiewicz najważniejsze objaśnienia dał wtedy, kiedy kończył swoją przygodę z teatrem. Tyle sztuk napisał, żeby w finale ostatniej wyjawić zamiary, które można stosować nie tylko do *Dworu nad Narwią*? W komentarzu wypowiedzianym przez Lutka nie chodzi bowiem tylko o śmiech z idei polskiej przeszłości, ale w ogóle o interpretację humorystycznej aury sztuk Rymkiewicza. Idzie też o stosunek do przeszłości, a właściwie do czasu. I o stosunek autora do samego siebie. Do widzów wychodzi autor sztuki, by na sobie samym dokonać wiwisekcji. Ale ta wiwisekcja, z łatwymi do odczytania aluzjami do zetempowskiej przeszłości autora, nie mogła się udać w tych nowoczesnych *Dziadach*. Publiczność w latach siedemdziesiątych nie mogła pomóc Rymkiewiczowi w uwolnieniu demona, gdyż sama przynosiła do teatru wielość wampirycznych postaci. Autor daje na scenie historię wampiryczną, a na dodatek w komentarzu reinterpretuje motyw wampira. „Bo też ich problem, nasz problem jest dramatyczny: jak się od ciężaru

przeszłości czy ciężaru tradycji naszych uwolnić, ale tak, żeby się od niego nie uwolnić, jak się go pozbyć, ale tak, żeby go się nie pozbyć, jak ciężar ten nieść i przenieść w przyszłość, tak żeby nie był on nam ciężarem, żeby ten ciężar stał się nam skrzydłami”. Czyli – pić krew idei przeszłych, aby ożyć, i żywić przeszłość krwią własną, by przeszłość ożywić. Wampirjada, w której chodzi o życie. Jak rozumiane? Z pewnością inaczej niż w formach nowoczesnej nauki. Komu najbardziej potrzeba żywotnych sił w *Dworze nad Narwią*? Profesorowi i Pani Docent. Może zostali wprost przeniesieni z warszawskiego gmachu PAN. Może autor spotykał ich nieraz na naukowych zebraniach i sesjach? W sztuce naukowcy ci na kartach swoich książek zabijają wampiry pełne życia, mumifikują, katalogują i ostatecznie definiują. Profesor wyprodukował *Główne problemy wiedzy o upiorach* i *Wstęp do nauki o upiorach*, Pani Docent ma w dorobku rozdział *Życie seksualne upiorów*. Gdyby Pani Docent, tak jak Malinowski... ale to już inny temat. Ze sceny słyszymy więc najważniejszą kwestię eseistyki Rymkiewicza, kwestię, która tak dzieli jego czytelników, problem sił narodu postrzeganych przez metaforę krwi. Autor mówi nam ze sceny, że krew przeszłości to sprawa dramatyczna, wielkiej wagi i nie powinniśmy z niej się wyśmiewać, choć „nieraz o tej krwi mówi się u mnie z chichotem”. Trudno jednak uwierzyć tej sztuce, trudno czarny humor traktować jedynie jako pastiszową zabawę. Trudno się nie śmiać na tej i na innych sztukach Rymkiewicza. Właściwie trudno też uwierzyć, że autor komedii pożywił swą krwią przeszłość, choć uwierzyć łatwo w ten dar dla tradycji, gdy czyta się jego eseje.

Dwór nad Narwią nadal uwodzi komediową lekkością, choć tyle w sztuce epickiego ciężaru; nadal wiele części sztuki ma nadzwyczajne tempo, choć autor tyle energii włożył w retardację. Ze sceny usłyszeć można uwagi również na temat biegu rzeczy: „Bardzo też proszę reżysera, który ten tekst będzie wystawiał, żeby nie machał bezmyślnie ołówkiem – co tak częste, niestety, w teatrach naszych, gdzie lubi się grać szybko i krótko; ja lubię długo i wolno – więc żeby mi reżyser nie machał, proszę, ołówkiem, wykreślając to, co w tej komedii może wydać się nieistotne, a co dla mnie bardzo istotne (...)”. Chodzi o wszystkie konkrety, derkacza, sery z kminkiem i ziołami, w ogóle idzie o „wieprzowatość» naszego życia ziemiańskiego”. Ta wieprzowatość, która Słowackiemu nie spodobała się w *Panu Tadeuszu*, jest

konieczna, zdaniem autora sztuki, do swoistego starcia z „ideami, czyli śmiercią”. Rozważania o wadze konkretności, o wadze realiów wszelkich znamy z eseistyki Rymkiewicza, poznaliśmy tę herkulesową pracę nad przywróceniem, nad ucieleśnieniem przeszłej rzeczywistości. Nawet następujące później, w przedmowie na koniec dramatu, motto z Fredy, zinterpretowane dla widzów, by je dobrze zrozumieli, też uzupełnia sensy wypowiedziane w esejach: „społeczeństwo organiczne żadnego programu duchowego, żadnej idei nie potrzebuje. Aby się mogło rozwijać, aby naprzód mogło postępować, musi ono żyć i to mu wystarczy (...)”. W zakończeniu swej sztuki formułuje Rymkiewicz konserwatywny program, który rozważać będzie w wielu późniejszych tekstach, już nie w dramatach.

We wskazówkach jedno zdanie zaskakuje: „ja lubię długo i wolno”. W *Dworze nad Narwią* odszedł poeta od poetyckiej, zmysłowej frazy, szybkiej już w *Lekcji anatomii*, pędzącej szalenię w *Królu Mięsopuszcie* i *Porwaniu Europy*, biegnącej bez tchu w *Ułanach*. Elipsy, niedopowiedzenia, paradoksy, obrazy myśli, symbole, wreszcie zrytmizowane zdania, analogie składniowe, powtórzenia itd. napędzały sceniczne mówienie, nie mówiąc o szkicowym, skrótowym traktowaniu akcji dramatycznej. Pisano dlatego o niesuwerenności postaci scenicznych u Rymkiewicza, o ich marionetkowym statusie, o rezygnacji z psychologii, ale nie pisano (poza Przybylskim), że niesuwerenność jest karykaturalnym wyobrażeniem niesuwerenności nowoczesnego człowieka, że bieżąca jest nazwą gorączkowego ruchu wymuszonego przez imitowane pożądanie. I niespodziewanie w *Dworze nad Narwią* Rymkiewicz się zatrzymuje, a może chce się zatrzymać, by zmysłowy konkret przeciwstawić biegowi rzeczy? Trudno jednak wyhamować ten bieg tylko w sferze wypowiedzenia, trudno zwolnić i pozwolić konkretom wybrzmiewać, kiedy i tę sztukę opiera się na erotycznym pragnieniu, na nietzscheańskim Dionizosie, choćby nawet w wampirycznym kostiumie. Przecież myśl, czyją krew wypić, by żyć, niewiele ma w sobie spokoju. Sama konieczność ocalenia sił życiowych, w tym dramacie i rozumiana z perspektywy narodu, też nie jest wolna od gorączki. Między cytatem z Fredry, pochwalającym piękne harmonijne trwanie, a monologiem Lutka z deklaracją „lubię długo i wolno” wybrzmiewa nowoczesna historia, z oszalałym dwudziestowiecznym tempem napędzanym ideami. I wybrzmiewa

ponownie siła, która niszczy trwanie, konkret, organicyzm, podważa cytaty z Fredry i deklaracje autora. To namiętność – wampiriada jest tylko jej kostiumem, i stylizacja także, i neoklasycyzm. Fatalna siła wybrzmiewa ponad wszystkimi formami kulturowymi, nie znajdując upokożenia w sublimacji, choć tak się z pozoru trudzi.

Rymkiewiczowskie pragnienie – znalezienia równowagi między konkretem a ideami, powagi humoru, odtworzenia cywilizacyjnego trwania, spowinowaca się z formami nowoczesnymi – ze śmiechem, który wyraża absurd istnienia, z multiplikacją rzeczy pozbawionych cech indywidualnych, z symulakrum rzeczywistości. Czarny humor, motywy żywego trupa czy kpina z narodowych symboli należą przecież do repertuaru współczesnej sztuki. Rymkiewicz, jak wielu antynowoczesnych, używa nowoczesnych form, by przeciwstawić się ideom nowoczesności, ale musi się też zgodzić na znaczenia tworzone przez te formy. Także w *Dworze nad Narwią* od początku śmiejemy się z czarnych konceptów: „Już raz pana kazałem rozstrzelać za spiskowanie przeciwko legalnie wybranej władzy i po raz drugi zabijać pana nie zamierzam” albo „Nudno tu diabelnie. A jeszcze cała wieczność przed nami” czy też „Kiedyś za ten lud gotów pan byłeś krew przelać i wiem, przelewałś, a teraz chciałbyś wbić te upiorne kły w gardło tego ludu?”. Myślmy sobie, że Polański mógłby zekranizować *Dwór nad Narwią*, gdyby chciał powtórzyć *Nieustraszonych pogromców wampirów* (1967), oczywiście w wersji narodowej. Zdaje się, że serio wtedy ostatecznie by zwietrzało, a krew zamieniła się szczęśliwie w keczup.

Uwagi w *Dworze nad Narwią* nie pomogły dramaturgii Rymkiewicza. Nie było wybitnych wystawień, choć oryginalne, pełne humoru, przenikliwe i „groźne” sztuki autora *Metafizyki* na takie wystawienia zasługiwały. Może autorskie sugestie ostatecznie przesądziły o losach dramatów? Tak łatwo przecież sprowadzić wyrafinowany anachronizm do formy anachronizmu śmiesznego czy nawet anachronizmu przestarzałego, pochwałę kultywowania przeszłych form przeobrazić w pleonazm. W zakończeniu swojej ostatniej sztuki Rymkiewicz wypowiedział zwolennikom nowoczesności, jak należy się obchodzić z nim samym. Profesor dyktuje Pani Docent: „Upiór numer 78 łamane przez XX. Spotykania w opuszczonych, zrujnowanych dworach, w dworskich parkach i sadach, na wiejskich cmentarzach. Po raz pierwszy zauważony i opisany w majątku Gnojno, w okolicach Pułtusza

i Kleszewa, na prawym brzegu Narwi...”. Notatka Profesora nudziarza dotyczy Tadzia, który chciał żyć normalnie w dworku, ale przecież możemy ją czytać jako autoironiczną uwagę samego autora. W końcu sztuka powstała właśnie w 1978 roku. Może i przepowiednia „Będziesz pan straszył przyszłe pokolenia” odnosi się również do dramaturga Jarosława Marka Rymkiewicza?! Tak, chciałoby się, żeby reżyserzy bez nowoczesnego lęku jeszcze sztuki te wystawiali. By inscenizowali je w imię „królestwa rzeczywistego istnienia”? A może nowe wampiriady Rymkiewicza wcale „rzeczywistego istnienia” nie obiecują? I tylko straszą, jak duchy nitkami poruszane przez spirytystę?

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 288-322



Po co nam historia?

Dramaturgia

Władysława Terleckiego

Ewa Wąchocka

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.10

Wstęp do tomu:

Władysław Terlecki

Krótką noc. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2016

Po co nam historia? Dramaturgia Władysława Terleckiego

Władysław Terlecki, prozaik, jedna z najciekawszych osobowości powojennej literatury polskiej, był także świetnym dramatopisarzem, o czym dziś słabiej się pamięta. Pisarską indywidualność i uznanie zyskał przede wszystkim jako autor powieści historycznych, które sam wołał raczej nazywać powieściami o historii – obok Teodora Parnickiego niewątpliwie innowator gatunku. Polska historia, głównie XIX wieku, stały temat znacznej części jego prozy, zajmuje też kluczowe miejsce w dramatach. Wyjątek stanowi osadzony w scenarii współczesności utwór *Idź na brzeg, widać ogień*. Terlecki sięgał do przeszłości, lecz nie po to, by ją rekonstruować; na własny sposób – i zarazem nowocześnie – rozumiał swą rolę pisarza historycznego oraz podyktowane nią środki działania. „Nie zajmuje mnie tzw. odtwarzanie faktów historycznych – mówił w 1980 roku. Chcę natomiast pokazać to, co z tych faktów wynika dla współczesnego człowieka. Uważam, że historia nigdy nie powtarza się mechanicznie, ale u różnych generacji budzi zbieżne dylematy do rozstrzygnięcia”¹. Odległość między „wczoraj” a „dziś”, jaką musi pokonać pisarz, a wraz z nim czytelnik, mierzy się oczywiście inną miarą niż porządek kalendarza: miarą wiedzy i niewiedzy, pamięci i zapomnienia, ciągłości doświadczenia i kłopotów z budowaniem własnej tradycji. Mimo konwencji literatury historycznej twórczość Terleckiego jest wielorako powiązana z rzeczywistością PRL-u i stanowi zapośredniczone świadectwo swojego czasu. Podobnie dzieje się z atrakcyjnymi schematami fabularnymi, chętnie wykorzystywanymi przez autora od chwili czytelniczego sukcesu *Czarnego romansu* – pełnią one jedynie

1. *O historii, strachu i moralności*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Małgorzata Mietkowska. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 51–52.

funkcję pomocniczą, służą pisarstwu traktowanemu jako narzędzie diagnozowania terażniejszości.

Proza stała się bogatym zapleczem twórczości dramatycznej Terleckiego, była niczym magazyn – postaci, sytuacji i wątków fabularnych, z którego czerpał, by poddać swoje myślenie próbie sceny teatralnej. Wracał do tematów, wprowadzając jednocześnie, niekiedy bardzo znaczące, zmiany w konstrukcji postaci oraz strukturze i symbolice zdarzeń – co wydaje się swoistym znakiem identyfikacyjnym praktyki rekombinacji własnych tekstów. Pierwsza opublikowana sztuka teatralna, *Dwie głowy ptaka* (1981), była nową, udramatyzowaną wersją wydanej u progu lat siedemdziesiątych, żywo dyskutowanej powieści. Dwa wcześniejsze teksty dla teatru, *Odpocznij po biegu* (Teatr Powszechny w Warszawie, 1976) i *Czarny romans* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1979), których Terlecki nie zdecydował się ogłosić drukiem, miały w zasadzie charakter autorskich adaptacji. Już jednak *Krótką noc* (1986) i wszystkie następne dramaty wykazują dużo luźniejszą zależność od pierwowzorów i są w pełni autonomicznymi tekstami. „Recycling” polega nie tyle na przepisywaniu, ile na dopisywaniu, którego zasadą jest wariantywność: stopniowe poszerzanie własnego świata literackiego za pomocą różnicujących powtórzeń, rekonfiguracji i przedłużeń w postaci nowych fabuł. *Krótką noc* to tyleż kontynuacja historii przedstawionej w *Spisku*, co jej wybrzmiewający tragicznym akordem epilog, rozbudowana w scenicznej akcji odsłona, oparta na końcowych epizodach powieści. *Dwie głowy ptaka* i *Krótką noc* nie tylko pozostają w różnych relacjach z tekstami wcześniejszymi, ale także mogą być przykładem odmiennych sposobów dramatyzowania historii. *Dragon* jest dalszym fabularnym ogniwem *Czarnego romansu*, tyle że transpozycja tamtej opowieści łączy się jednocześnie z radykalną zmianą perspektywy. Monolog oskarżonego wypełniająca powieściową narrację zostaje zastąpiony przez dramaturgię śledztwa, w którym główną rolę przejmuje sędzia. *Cyklon* ma swoje korzenie w opowiadaniach *Powrót z Carskiego siola* i *Przerwa w podróży* (z tomu *Powrót z Carskiego siola*), a przede wszystkim w opowiadaniu *Drezno* (z tomu *Rośnie las*), które jest punktem wyjścia dramatu. Strumień wspomnień poruszających świadomość margrabiego Wielopolskiego, jego obrachunek z życiem, organizujące strukturę i treść *Drezna*, w sztuce przybierają nośny dramaturgicznie kształt – teatru w teatrze. Terlecki stosuje różnorodne techniki

intertekstualne, repetycje są zawsze inną autorską wersją „tej samej” historii, wydarzenia bowiem mogą być fabularyzowane na różne sposoby (przez zmianę ich chronologicznej kolejności, dopełnienia itp.). Narusza to, skądinąd tradycyjnie rozumianą, referencyjność, która pielęgnuje złudzenie odniesienia do „tamtej rzeczywistości” przez teatr (czy literaturę) rzekomo rekonstruowanej, ponieważ rezultatem pisarskich zabiegów jest jedynie wyobrażenie, jakie można wyrobić sobie o przeszłości.

A jednak stosowanie metody powrotów okazało się w konsekwencji cokolwiek dwuznaczne: powieściopisarz przysłonił dramaturga – tak przynajmniej zdaje się wskazywać recepcja krytyczna. Prace poświęcone prozie Terleckiego tworzą już całkiem pokaźną biblioteczkę, liczącą setki publikacji, w tym kilka monografii książkowych. Wszystkie one świadczą o czymś więcej niż żywy odbiór czytelniczy, są także dowodem najczęściej przychylnego stosunku krytyki do tej literatury, łączącej historyzm z nowoczesną narracją psychologiczną. Dramaturgia Terleckiego nie wywoływała tak silnej fali reakcji, omówienia pojawiały się w niespiesznym rytmie, na ogół przy okazji kolejnych, niezbyt licznych premier, bezwiednie utrwalając dysproporcję między dwiema dziedzinami jego twórczości. Tym bardziej, że Terlecki, gdy zwrócił się w stronę dramatu, był już pisarzem o ukształtowanej osobowości artystycznej i uznanej marce w świecie literackim, co paradoksalnie wcale nie ułatwiało mu torowania własnej drogi w dramacie ani w relacji z teatrem. Jego pozycję określiła i stopniowo ugruntowała nowa formuła prozy historycznej, rozpoznawalna od chwili ukazania się powieści *Spisek* w 1966 roku i zdecydowanie odbiegająca od tradycji gatunku. Formuła, której atrybutami stały się: oryginalny sposób przedstawiania historii, widzianej jako integralny a złowrogi składnik ludzkiego doświadczenia, ujmowanej przez pryzmat świadomości jednostek, spersonalizowanej i niejasnej, a także sposób prowadzenia analizy wewnętrznej uzmysławiający subiektywizm i relatywizm doświadczeń i ocen historii. Andrzej Mencwel, wskazując dwa przeciwległe bieguny pisarstwa Terleckiego, „dialogowy psychologizm opowiadania” i „historyczną syntetyczność widzenia”, przekonywał: „twórczość ta przynosi jedną z najbardziej sugestywnych wizji historii w naszej literaturze – historii pojętej jako przestrzeń ludzkich przeżyć, myśli i działań”². Wysoko notowane przez kryty-

2. A. Mencwel: *Spoiwa. Refleksje krytyczne*. Warszawa: Czytelnik 1983, s. 165.

ków antyesencjalistyczne pojmowanie historii Zbigniew Bauer scharakteryzował krótko: „Przenika je przecucie istnienia w dziejach tego, co niewyraźalne i niesprowadzalne do wymiarów politycznej gry, do zwykłych ocen etycznych czy też kategorii skuteczności”³.

Krytykom dramatów Terleckiego trudno było pomijać kontekst jego powieści, tego rodzaju porównania narzucały się samoczynnie, a dramatopisarz nierzadko ustępował w tej konfrontacji prozaikowi. Sceniczną wersję *Dwóch głów ptaka* Anna Błaszkiwicz komentowała bez ogródek: „powieść Terleckiego rozpisana na głosy traci – i to dużo. Tak samo straciły wystawione na scenie dwa inne utwory: *Odpocznij po biegu* i *Czarny romans*. [...] Może się to wydać paradoksem, skoro wszystkie skonstruowane są dialogowo. Ale dialog ten przynależy do wewnętrznego świata utworu i nie nadaje się do głosnej artykulacji. Rozpisany na role, wyrwany z tkanki powieściowej – traci swój dynamizm i staje się sztucznym narzędziem autorskiego wywodu”⁴. Po prapremierze *Krótkiej nocy* w Teatrze Słowackiego w Krakowie Krzysztof Kopka pisał: „W *Spisku* proces osiągnięcia przez Bobrowskiego tej wiedzy ukazany jest poprzez monologi wewnętrzne bohatera oraz odautorską relację z jego rozterek duchowych. Przez cały czas mamy do czynienia z dramatem wewnętrznym, któremu przeczy rzeczywistość – w niej bowiem Bobrowski postanawia grać nadal – aż do końca – swą rolę. [...] Ta niekoherencja między światem wewnętrznym bohatera *Spisku* i rolą społeczną, jaką wciąż spełnia, jest jednym z głównych źródeł napięcia dramatycznego, wyczuwalnego w powieści. W *Krótkiej nocy* przedstawiona zostaje jedynie owa rzeczywistość, która pulsuje wprawdzie podskórnym dramatem, ale raczej skrywa go niż ujawnia”⁵. Nawet wytrwale towarzyszący pisarzowi i przychylny mu zawsze Jacek Łukasiewicz, podkreślając dialogowość powieści, nie omieszkał zauważyć: „Nie są te książki przemienionymi na powieść dramatami. Lepiej czują się w okładkach niż przeniesione na scenę”⁶. W recenzenckich przekazach gubiły się (bądź nie były dostrzegane) odrębne wartości dramaturgii, do czego nieraz przyczyniał się też teatr.

3. Z. Bauer: *Władysław Terlecki: Ucieczka przed cieniem*. „Odra” 1986, nr 11, s. 46.

4. A. Błaszkiwicz: *Wewnętrzne dialogi Władysława Terleckiego*. „Dialog” 1982, nr 3, s. 152–153.

5. K. Kopka: *Ostatnia noc Stefana Bobrowskiego*. „Teatr” 1987, nr 8.

6. J. Łukasiewicz: *Demoniczny pierwiastek. Władysław Lech Terlecki – pożegnanie*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 20.

Natomiast nie sposób było już wówczas przeoczyć, że Terlecki należy do ścisłego grona twórców rodzimego dramatu historycznego, obok Jerzego S. Sity, Tomasza Łubińskiego, Jerzego Żurka, Władysława Zawistowskiego, którzy wpłynęli na jego odnowienie.

Dramat radiowy

Stosunkowo późny debiut Terleckiego jako autora teatralnego poprzedziła długoletnia zażyłość z dramaturgią radiową. Jest to niezwykle obfity i ważny rozdział pisarskiego dorobku, w części tylko udostępniony w tomie Wydawnictw Radia i Telewizji *Herbatka z nieobecny*m. Najwięcej utworów powstało w okresie, gdy Terlecki był pracownikiem Polskiego Radia (od 1967 roku Studia Współczesnego Redakcji Słuchowisk Oryginalnych, a następnie Redakcji Prozy i Poezji) i współtworzył prężnie działającą, nieformalną grupę, którą często nazywa się „szkołą polskiego słuchowiska”⁷. Radiowa „scena” była pierwszym teatrem Terleckiego i wymiennie owocującym później doświadczeniem pisarskim. Pogłębiała wrażliwość na wielowymiarową naturę słowa – uczyła konstruowania dialogu oraz lapidarnej i klarownej fabuły, plastycznego budowania postaci, wreszcie, co może najistotniejsze, przenoszenia monologu wewnętrznego z narracji o chybotliwych, nieostrych konturach, typowej dla powieści czy opowiadań, na tekst mówiony. Doświadczenia związane z kształtowaniem dramatycznej formy słuchowisk otworzyły pisarzowi drogę do pokrewnych mediów – filmu i telewizji, a także do twórczości teatralnej. Pożytki warsztatowe płynące ze współpracy z radiem są nie do przecenienia, lecz na dramaturgię radiową warto spojrzeć również dlatego, że pokazuje inne, różnolicie wycieniowane, a nawet zaskakujące oblicze Terleckiego. Autora trzymających w napięciu, mrocznych zazwyczaj opowieści, detektywa penetrującego tajne zakamarki przeszłości, niekiedy subtelnego humorysty zdradzającego ironiczny dystans do świata.

W większości tekstów przeznaczonych dla radia zauważalne jest odejście od historii. Przywoływana bywa jedynie z rzadka, w tle wyrazistych

7. Por. B. Górska: *Teatr wyobraźni Władysława Terleckiego*. „Odra” 2000, nr 9.

jednostkowych dramatów i, by tak rzec, bezimiennie (*Zamieć*, *Kuzyni*, *Biuro pisania podań na maszynie*). W kameralnej przestrzeni słuchowisk uwagę skupia psychologia postaci, wpisana w kontekst złożonych relacji międzyludzkich z jednej strony oraz w mniej lub bardziej uzewnętrzniony porządek moralny – z drugiej. Zmieniają się okoliczności, układy zdarzeń, konwencje fabularne i stylistyczne, nie zmienia się zasadniczo spojrzenie Terleckiego na człowieka – uwikłanego w sidła własnych wyborów, drążącego niejednoznaczny sens swoich lub cudzych zachowań. Porzucenie bagażu historii oznacza zmianę charakteru uwarunkowań i, co w słuchowiskach najbardziej interesujące – dociekanie źródeł postępowania tkwiących w samym człowieku. Pozwala to odsłaniać zróżnicowane, bywa, że osobliwe, motywy działania, zwykle w sytuacjach niepowszednich czy wręcz ekstremalnych, a także śledzić rozmaite gry, jakie ludzie toczą między sobą. Służą temu często wątki kryminalne, wykorzystywane nie tyle po to, by rozwikłać kryminalną zagadkę, ile by tropić tajemnice ludzkiego wnętrza. Sędzia w *Przyjdę do pani znów za rok* cierpliwie bada sekret starej aktorki, której zarzuca morderstwo, choć przypuszczalnie nie zdoła wydobyć z niej przyznania się do winy. Swoją omyłkę musi z kolei uznać adwokat (*Wieczór imieninowy*), kiedy po latach odwiedza go – w półśnie, niby głos sumienia – dawna klientka, przed laty uniewinniona, żeby teraz ujawnić współudział w zabójstwie. Złudzenie, że ma się dostęp do jednej, niezbiętej prawdy nabiera dramatycznego wymiaru w dyskusji prawników na temat kary śmierci, prowadzonej tuż przed egzekucją (*Oczekiwanie*), ale znajduje też wyjaskrawiony, przewrotny wyraz w humorystycznej tonacji utworu *Trójkąt z pieskiem*. W słuchowiskach Terlecki dba o nadanie decyzjom i poczynaniom postaci znamion realizmu (*Tama*, *Zamieć*), kiedy indziej z równym powodzeniem sięga po konwencję groteski (*Kuzyni*), zapuszcza się w krainę fantastyki (*Duch Ratapa*) i fantazji, przetwarzając według nowoczesnych wyobrażeń mit o życiu w zaświatach (*Biuro znalezionych rzeczy*).

Proces docierania do prawdy okazuje się tak samo kłopotliwy i niepewny, kiedy stawką jest weryfikacja utrwalonego w powszechnej świadomości, zmistyfikowanego obrazu rzeczywistości, legendy czy mitu. Niepowodzeniem, w dziwnym nawarstwieniu sprzecznych relacji i niedomówień, kończy się próba odmitologizowania bohaterkiej przeszłości byłego dowódcy powstańczego oddziału z czasów

ostatniej wojny (*Myśliwi*). W sztuce *Odkrycia* – która sporo zawdzięcza *Żeglarzowi Szaniawskiego* – konfrontacja legendy wielkiego pisarza z mało pochlebnymi świadectwami o jego młodości nie prowadzi wcale do odkrycia prawdy o tym człowieku, staje się wyłącznie polem gry ludzkich pragnień i interesów. Bieg rzeczy może być ze swej istoty trudny do poznania albo – jak w *Herbatce z nieobecny* – celowe i dogodne może być jego ukrywanie. Starsza Pani, owszem, wyjawi dziennikarzowi, iż to ona jest faktycznie autorką kryminalnych powieści firmowanych nazwiskiem pisarza, u którego pracowała, ale już nie dopuści do tego, by publicznie zdementować podtrzymywaną latami fikcję. To, co uznać by można za gest odbrązowienia, wydaje się daremne i nieskuteczne, bo pamięć zaciera ślady przeszłości, bo przemożna jest siła przywiązania ludzi do iluzji, bo mistyfikacja jest gwarancją bezpieczeństwa i stabilnego życia.

W słuchowiskach można znaleźć większość struktur dramatycznych modelujących dramaturgię sceniczną – śledztwo (traktowane nie tylko jako dochodzenie, lecz także jako szczególny typ relacji między ludźmi), kryminalną intrygę, wątki sensacyjne. Wypróbowaną formę ma już dialog, którym Terlecki później często będzie operował, stylistycznie nienaganny, ale oparty na niedomówieniach, podtekstach, myleniu tropów. Wreszcie – w słuchowiskach pojawia się problem weryfikacji legendy czy mitu – który w dramaturgii scenicznej przemieszcza się ze sfery czysto fikcjonalnej opowieści na plan historii – udokumentowanej, rejestrującej konkretne postacie i wydarzenia. W utworach radiowych takie próby zmierzenia się z legendą i mitem podejmują – po latach – bohaterowie; okazują się one jednak bezowocne lub połowiczne. W dramatach teatralnych przeszłość historyczna ukazywana jest jako ówczesna teraźniejszość, dlatego naruszanie mitów wygląda inaczej. Przejawia się w samym wyborze przedmiotu dramatyzacji i jego przetransponowaniu, nie w ramach świata przedstawionego, lecz jako efekt autorskiej strategii – dialogu z pamięcią zbiorową Polaków.

Pamięć powstania styczniowego

WASZKOWSKI

[...] Ci, którzy będą czegoś szukać w przyszłości, znajdą pusty grób. Pomyśl o tym.

WIĘZIEŃ I

Kłamiesz. Odnajdą, znajdą wszystko. Oni odnajdą na pewno.

WASZKOWSKI

Niech tego nie robią!

WIĘZIEŃ I

Opamiętaj się!

WASZKOWSKI

Oby tego nigdy nie robili, szalony człowieku. Będą nas przeklinać.

(Dwie głowy ptaka)

Istotnie, historia powstania 1863 roku pełna jest białych plam, a dla jego uczestników pamięć nie zawsze okazała się łaskawa. *Dwie głowy ptaka* to jeden z trzech spośród zamieszczonych w tym tomie dramatów, które łączy temat powstania styczniowego. Wydarzenia 1863 roku, należące do najbardziej tragicznych i zarazem głęboko oddziałujących doświadczeń polskiej historii, stały się dla Terleckiego punktem wyjścia refleksji nad integralnością narodu. „Sądzę, że insurekcja styczniowa tym się różni od zrywu z 1830 roku, że możliwość powodzenia w 1863 roku zredukowana była do minimum. Tu dopiero rodzi się pytanie, które pisarz adresuje do przywoływanych przez siebie widm. Czy mając od początku świadomość klęski można podejmować takie zadania? W imię czego? Co jest z poczuciem odpowiedzialności?”⁸. Jednocześnie w wydarzeniach stycznia – pociągających za sobą drastyczne reperkusje polityczne i skutki społeczne, mimo bolesnej klęski militarnej potwierdzających dążenia wolnościowe, siłę idei w wymiarze długiego trwania – widział genezę procesów, które określiły kształt naszej współ-

8. *Jakby życie było zdradą*. Rozmowa z udziałem Władysława Terleckiego, Witolda Zalewskiego, Andrzeja Wajdy, Marii Janion, prowadzona przez Magdalenę Bajer. „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 4.

czesności. „A dlaczego Powstanie Styczniowe? Bo jest to epoka, w której formuje się pewien typ myślenia bliski współczesności – dopowiadał w innym miejscu. Bo wtedy przecież pojawia się inteligent polski i wszystkie jego rozterki. Bo wyłaniają się wówczas podziały, które do dziś nie straciły swego znaczenia”⁹.

Dramaty o polskim wieku XIX można czytać w dwu równorzędnych perspektywach. Jako projekt rewizji, przewartościowania straceńczej legendy powstania zapisanej w literaturze oraz jako wypowiedź, której kontekst – z właściwą nieraz pisarstwu historycznemu intencjonalnością – ustanawia współczesna rzeczywistość. W opublikowanym w 1966 roku szkicu pod wymownym tytułem *Baśniotwórstwo i historia* Terlecki dobrze pokazał, na czym polega mitotwórczy charakter fikcjonalnego przedstawienia historii, występował jednak przeciwko dotychczasowym rodzimym mitologiom literackim, które uformowały świadomość narodową i społeczną Polaków, a zarazem – typowy i dość bezrefleksyjny stosunek do własnych dziejów¹⁰. Dramaty krytycznie, choć nie bezpośrednio, odnoszą się do tego literackiego (i ikonograficznego) dziedzictwa, podejmując właściwie dyskusję z potoczną świadomością historyczną, stanowiącą zlepek wzorów i wartości oderwanych od konkretnych tekstów. Przeciwnostawiają się gotowemu mitowi zbiorowej wyobraźni, wykreowanemu pod wpływem „szlachetnych obrazów” Orzeszkowej, Żeromskiego czy Dąbrowskiej, a będącemu echem spuścizny romantyzmu. I demonstrują – przeciwnie – potrzebę zrewidowania tradycji bohaterskiej i uświęconej przez nią figury ofiarnej, beznadziejnej walki i klęski. Zamierzone odniesienie polemiczne dotyczy więc raczej społecznego stereotypu odbioru anizeli owych „szlachetnych”, jak określa je dramatopisarz, obrazów.

Terlecki usiłuje przywołać na powrót wydarzenia, które uległy zapomnieniu przez zaniedbanie, wyparcie lub na skutek maskującej „polityki pamięci”, wydarzenia, które były traumatyczne ze swej natury, a ich sens pozostawał wielce niejasny, a nawet sporny. W historii powstania styczniowego nie zajmuje go w zasadzie walka orężna z wrogiem, stara się natomiast przybliżyć wypadki, które – doniosłe dla losów zbiorowości – najczęściej rozgrywały się poza zasięgiem jej

9. *Rozmowa z Władysławem Terleckim*. „Nurt” 1975, nr 10.

10. W. Terlecki: *Baśniotwórstwo i historia*. „Współczesność” 1966, nr 13.

wzroku. Na scenę wprowadza postacie nieobecne nie tylko w pantheonie bohaterów stycznia 1863, ale także całkiem nieznanne przeciętnemu polskiemu odbiorcy. To Stefan Bobrowski w *Krótkiej nocy*, pierwszy naczelnik miasta Warszawy w powstaniu, zaś w *Dwóch głowach ptaka* Aleksander Waszkowski, ostatni naczelnik miasta; jego egzekucja jest właściwie epilogiem ponad rocznych zmagania z rosyjskim zaborcą. Jeden uniknął męczeńskiej śmierci na szubienicy, ginąc w bratobójczym pojedynku, drugi zaś otrzymał imię zdrajcy. Postacie zapomniane, wymazane z pamięci zbiorowej zarówno tej oficjalnie upowszechnianej, jak i potocznej; politycznie i moralnie niejednoznaczne czy wręcz – jak margrabia Wielopolski w *Cyklopie* – kontrowersyjne.

Do świadomości zbiorowej niechętnie przenikają ciemne strony historii, podziały wewnętrzne i konflikty, przejawy ugody z wrogiem, zdrada. Milczeniem pokrywa je pamięć zwyciężonych, ta bowiem, jako przejaw strategii obronnej, często charakteryzuje się kompensacyjną skłonnością do utrwalania przekazów deformujących obraz rzeczywistości. Jedno z takich starć między samymi Polakami ukazuje *Krótką noc* – sprowokowany przez obóz „białych” pojedynek, który pod płaszczykiem sprawy honorowej skrywa brutalną polityczną intrygę, zmierzającą do usunięcia Bobrowskiego i przejęcia władzy nad powstaniem. Wybór, przed którym stoi bohater – podjąć walkę, czy też nie – jest w istocie dużo poważniejszy. Przywódca demokratów, mający rewolucyjne zapatrywania, musi wybrać między podporządkowaniem się anachronicznej szlacheckiej tradycji a widmem hańby własnej oraz kompromitacji sprawy powstania i powstańców w oczach polskiego społeczeństwa. Bobrowski przyjeżdża na wyznaczone miejsce, licząc wciąż na pozytywne rozstrzygnięcie sprawy przez sąd honorowy w Krakowie. Ma jeszcze możliwość polubownego załatwienia sporu z przeciwnikiem, tę jednak całkowicie wyklucza. Ale czy stając do nierównej walki, w której jako człowiek prawie ślepy nie ma najmniejszych szans, nie sprzeniewierza się idei wyższej nad frakcyjne interesy? Nie szkodzi mimo wszystko narodowym celom? Czy decyzja z góry skazująca go na przegraną jest dowodem politycznej odpowiedzialności za dalszy przebieg powstania? Jak w klasycznej tragedii – nie ma „dobrego” rozwiązania, każde pociąga za sobą zgubne konsekwencje.

W misternej konstrukcji, jaka wyróżnia tę sztukę spośród innych utworów scenicznych Terleckiego, dramaturgicznym węzłem akcji staje się pojedynek, stanowi on zarazem oś dialogu racji politycznych i moralnych. Dialog ten zostaje wzbogacony dzięki chórowi głosów akompaniujących głównym „aktorom” politycznej rozgrywki, wybrzmiewa więc równocześnie na dwu krzyżujących się planach. Symultaniczna kompozycja scen w pokojach na górze i scen w dolnej sali zajazdu, powiązana z czytelną symboliką góra – dół, podkreśla naturalnie przedział między światem polityki a społeczeństwem. Zbiorność jednak także okazuje się dramatycznie podzielona. W zajęzdzie zbiegają się nici konspiracyjnej działalności, ale tu również dobrze widać przekrój społecznych postaw wobec ruchu niepodległościowego, szeregi tych, którzy do niego przystępują, biernych statystów i przeciwników, w końcu takich – jak Właściciel – którzy pracują i dla powstańców, i dla zaborcy. Chór głosów towarzyszących określa i niuansuje różnice, dopiero na tym tle inscenizuje Terlecki bezpośrednią konfrontację ideową w dyspacie między Bobrowskim i Generałem, uczestnikiem kampanii listopadowej, a obecnie jednym z animatorów polityki ugody. Nad modelowym obrazem zajazdu-Polski nadbudowany jest jeszcze jeden plan, w którym role jak z teatru cieni odgrywają dwaj pracownicy służb specjalnych, rosyjskich i pruskich. Od początku śledzą rozwój wypadków, co więcej, dyskretnie pociągają za sznurki intrygi, plasując w ten sposób sprawę polską na arenie międzynarodowej i czyniąc z niej kartę przetargową w politycznej rozgrywce między ościennymi mocarstwami. Pojedynek łączy te wątki, manipulację zewnętrzną z antagonizmami rodzimymi. Skupia niczym w soczewce głębokie podziały przebiegające w polskim społeczeństwie, ostrą wewnętrzną walkę, w której uwidacznia się nie tylko rozłam na „białych” i „czerwonych”, na zwolenników czynu zbrojnego i paktu z zaborcą, ale także spór o przyszły kształt wolnego państwa. Przypadek Bobrowskiego weryfikuje mit solidarności narodowej, a jego śmierć – ciało porzucone w stodole – burzy romantyczną kliszę śmierci bohaterskiej. Nie ma tu nic z wzniosłości, jaką śmierci powstańca z rąk „swoich” potrafił nadać Żeromski w *Echach leśnych*, symbolika degradacji (wszelako bez drastycznych szczegółów) przywodzi na myśl „brzydka” śmierć młodego partyzanta w *Do piachu* Różewicza.

Do niechlubnych kart przeszłości, które pograżyły się w niepamięci, należy również sprawa Aleksandra Waszkowskiego z *Dwóch głów ptaka*, jedna z najbardziej tajemniczych w całej historii powstania styczniowego. Nawet historycy nie są zgodni co do tego, czy jego zeznania w śledztwie, przypieczętowane decyzją o przekazaniu w ręce Rosjan depozytu złożonego w bankach londyńskich, były aktem kolaboracji czy nie. Sztuka Terleckiego nie przynosi odpowiedzi na tę wątpliwość, w konwersji Waszkowskiego pozwala natomiast zobaczyć dramat racji ideowych, ścieranie się głównych koncepcji budowania życia narodu, właściwych XIX stuleciu – idei powstańczej i idei organicznej (zakładającej współdziałanie z Rosją). Dramat bohatera oglądamy niemal wyłącznie z zewnątrz, niejako za pośrednictwem cudzych spojrzeń i cudzego języka. W powieści decyzję o składaniu zeznań poprzedza długi proces dojrzewania do brzemiennej w konsekwencje zmiany stanowiska, wypełniony rozpamiętywaniem ostatnich, przybliżających klęskę, epizodów powstania. Zmiana, inspirowana i niewątpliwie podyktowana „nieodpartą” argumentacją sędziów, ukazana jest jako dramatyczny rezultat przemyśleń więźnia, które każą ujrzeć ostatecznie daremność wysiłków przeciwstawiania się imperialnej potędze Rosji. Prowadzą też do przeorientowania pojęcia ojczyzny i do skorygowania jego zapatrywań na bohaterstwo. Wersja sceniczna skupia uwagę na śledztwie, rozwija monotony rytuał przesłuchań, pozostawiając domyślności odbiorcy to, co stanowić by mogło splot motywacji oskarżonego. Waszkowski już w pierwszej scenie, a więc od chwili zatrzymania przez rosyjską policję, chce składać wyjaśnienia; początkowo zresztą nie oznacza to jeszcze pełnej dekonspiracji, lecz ma charakter podwójnej gry. Stopniowe ujawnianie przez więźnia własnej działalności spiskowej również nie rozjaśnia ideowych motywów jego postępowania, ponieważ spisywane relacje są przede wszystkim świadectwem skuteczności metod stosowanych przez prześladowców. Nie ma wobec tego przełomu w śledztwie, akcję posuwa naprzód eskalacja kolejnych, wymuszanych na więźniu ustępstw, aż do punktu kulminacyjnego – podpisania w obecności angielskiego konsula aktu przekazania pieniędzy, które miały wspomóc walkę.

Waszkowski w sztuce niewiele mówi i w tym ograniczeniu tkwi sedno dramaturgicznego ujęcia problemu nierozstrzygalności zdrady. Podstawą konstrukcji tej postaci nie jest ani zespół artykułowanych

wprost przekonań, ani rozwój, ani ewentualny konflikt wewnętrzny, którego odbiorca może się jedynie domyślać („to, co tu wybrałem – nie było złejsze od moich wcześniejszych wyborów”). Podstawą jest element niedopowiedzenia, a lustrem, które pozwala nieco głębiej wejrzeć w świadomość Waszkowskiego, staje się Oficerek, demon pragmatyzmu. Wypowiada on w formie aksjomatów i potwierdzonych historycznie prawd to, co prawdopodobnie dręczy myśl bohatera, próbuje racjonalizować motywy jego zachowań i otwarcie, z premedytacją wyraża jego obawy. Z rozważań Oficerka na temat państwa, historii i jej mechanizmów logicznie wynika możliwość unicestwienia narodu:

OFICEREK

[...] Może to wystarczająca lekcja i może historia nie powinna już dostarczać podobnych doświadczeń nigdy więcej? Oto jedyne sensowne pytanie, jakie wreszcie mógł pan sobie tu postawić i które pan postawił. Wiem też, że pan się nie boi własnej śmierci. [...] Obawia się pan czegoś stokroć gorszego.

WASZKOWSKI

Słucham. Niechże pan mówi.

OFICEREK

Zagłady narodu. Stanęliście bowiem na niebezpiecznej granicy. Narody giną również. Pańscy poprzednicy nie byli jeszcze świadomi takiego końca. Pan znalazł się w znacznie gorszym położeniu. Bo oto zamyka pan długi pochód. A następcy? Mogliby tylko strącić pański naród w przepaść, nad którą los was zatrzymał.

Psychologiczno-filozoficzna gra Oficerka jest tylko bardziej wyrafinowaną częścią systemu opresji demonstrowanego przez policyjny aparat. Sztuka krok po kroku odsłania machiaweliczną procedurę śledztwa, na skutek której więzień zaczyna przejmować rozumowanie podsuwane sprytnie i nieuchwytnie przez przeciwnika. „Niech pan zatem pomyśli o tych, którym przyjdzie zajmować wasze miejsce. Gdzie ono będzie? Pod szubienicą? W kopalniach, na zsyłce, w rawelinach?” Pod naporem podobnych argumentów

z całą ostrością rysuje się wybór między wznowieniem działań powstańczych i wolnością okupioną życiem setek ludzkich istnień a rezygnacją z romantycznych dążeń – za cenę apostazji i moralnej śmierci. Terlecki, aktualizując model dramaturgii śledztwa, nie tylko wydobywa na światło dzienne – wbrew martyrologicznemu stereotypowi literatury więziennej – więź łączącą kata i ofiarę, lecz także przeprowadza z chłodnym obiektywizmem studium uległości w obliczu potężnego systemu indoktrynacji i demontowania świadomości. Władza obcego państwa i jej urzędniczy aparat – to jeden biegun wieloperspektywicznego układu relatywizującego problem „patriotycznej zdrady”. Drugi tworzą heroiczne postawy Więźnia I i Więźnia II, postawy odmowy i oporu, skontrastowane z postępowaniem Waszkowskiego – obie odpowiadające romantycznemu wzorcowi męczennika i ofiary. Podwójnie znaczącą rolę odgrywa tu (nieobecna w powieści) postać milczącego Więźnia II, rosyjskiego oficera – jednocześnie zdrajcy i człowieka honoru – który przeszedł na stronę powstania i w więzieniu dochowuje wierności sprawie do końca.

W takim układzie krzyżujących się punktów widzenia subiektywna decyzja Waszkowskiego, zasadniczo niejasna, nabiera tragicznej wymowy. Więzień dobrowolnie spisuje zeznania – ale czy po to, by w tych dokumentach dać świadectwo prawdzie historii? Wydaje się raczej, iż w akcie rezygnacji opowiada się za wartościami bardziej elementarnymi, ponadjednostkowymi, zgodnie z przekonaniem, że dalsza walka traci sens, gdyż byłaby przeciw egzystencji narodu. Widać również, że tej decyzji towarzyszy pragnienie samozatrąty. Dlatego Waszkowski odrzuca propozycję współpracy z tajną policją i wybiera śmierć, przedkładając interes wspólny (jakkolwiek wątpliwe pojęty) nad własne życie. To jedyne, co pozostaje, by wymknąć się zaborczej machinie. Sztuka *Dwie głowy ptaka*, uzmysławia „mroczne paradoksy idei »patriotycznej kolaboracji«”, stawia odbiorcę wobec precyzyjnie skonstruowanego systemu różnych racji, tak aby ujawniła się „właściwie obezwładniająca niemożność zbilansowania zysków i strat wynikających ze »szlachetnej zdrady«”¹¹. Choć dwuznaczna decyzja Waszkowskiego i decyzja Bobrowskiego o ofiar-

11. S. Chwin: *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Malej Apokalipsy”*. Kraków: Oficyna Wydawnicza 1993, s. 246.

nym „samobójstwie” są nieporównywalne, jeśli chodzi o realne skutki, to oba te przypadki nasuwają pytanie o zasady odpowiedzialności moralnej za swoje czyny. Zasad tych, jak się okazuje, nie określają żadne „prawidłowości” historyczne, a wprost przeciwnie – moralność i historia mogą się wzajemnie wykluczać.

Rewizje historyczne, jakie Terlecki zapoczątkował w swojej prozie, wpisują się w nurt antyheroicznego buntu pokolenia twórców debiutujących około 1956 roku, kontestacji wymierzonej w zmistyfikowany wizerunek narodowej przeszłości. Polemiczne nastroje, związane głównie z przewartościowaniem tradycji romantyzmu, ogniskowały się w kręgu „Współczesności”, pisma, z którym Terlecki przez dziesięć lat współpracował. Na jego łamach Stanisław Grochowiak ogłosił szeroko dyskutowany artykuł programowy *Karabela zostanie na strychu*, przemawiając w imieniu młodej generacji, odrzucającej dotychczasowe ideały bohaterstwa¹². Reinterpretacje tradycji wyrastały na fali politycznej odwilży i były nieoddzielną, nader istotną częścią literatury obrachunkowej powstającej tuż przed Październikiem 1956 roku lub po nim. Przełom w polityce wewnętrznej państwa po okresie stalinizmu – uelastycznienie skostniałych metod rządzenia, częściowe rozliczenie zbrodni stalinowskich, uwolnienie i rehabilitacja więźniów politycznych, w tym byłych żołnierzy Armii Krajowej, powrót Polaków zatrzymanych w Związku Radzieckim – zapowiadał zmiany, które, jak się rychło miało okazać, przeprowadzone zostały tylko w ograniczonej mierze. W kulturze odwilż wyzwoliła możliwość, a raczej krótkotrwałą iluzję, mówienia „pełniejszym” głosem. Nadzieje ścierały się z postawami sceptycyzmu, ale na ogół nie przesłaniały trzeźwej oceny sytuacji. Dla „rewizjonistów” antyromantyczny gest był formą wyrazu własnego doświadczenia historycznego, a więc formą samookreślenia się we współczesnej rzeczywistości. Sytuował on młode pokolenie, dystansujące się od mitologii „powstańczej, konspiratorskiej, ułańskiej”, w opozycji do ideałów i wartości wcześniejszej generacji, jak w *Karabeli* Grochowiaka. Na spór pokoleniowy nakładało się szersze zjawisko – rewaloryzacja romantycznej opowieści o narodowych dziejach jako dominującej narracji historycznej, kompromitowanej przez sztydyców przede wszystkim w jej zbanalizowanych współczesnych odbitkach i sza-

12. S. Grochowiak: *Karabela zostanie na strychu*. „Współczesność” 1959, nr 4.

blonach¹³. Pewna wspólnota myślenia o przeszłości, łącząca krytyków romantycznego dziedzictwa i właściwi klimatowi popaździernikowych obrachunków, nie przekreślała wszakże różnic. Terleckiemu obcy jest już szyderczy stosunek do historii czy kształtującej się pod jej wpływem, nasiąkłej stereotypami, świadomości rodaków. Trudno szukać u niego ironicznego dystansu, widocznego na przykład w *Indyku* i *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka, u Ernsta Brylla i właśnie Grochowiaka (*Król IV*) czy w późniejszych *Ułanach* Jarosława Marka Rymkiewicza. Jeśli tak jak wielu podważa wizję historii postrzeganej przez filtr literackich wzorców, to nie deprecjonuje przecież przeszłości, lecz polemizuje z jej zakrzepłym obrazem.

Dramaturgia historyczna Terleckiego należy już do innego czasu i wyznacza inny model komunikacji z odbiorcami. Marzec 1968 roku przyniósł, wraz z radykalizacją społecznych nastrojów, zaostrenie sytuacji w kulturze polskiej. Zdjęcie z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka (Teatr Narodowy w Warszawie) dało początek protestom środowisk intelektualnych przeciwko coraz bardziej represyjnej w latach sześćdziesiątych polityce kulturalnej państwa (po krótkim okresie względnej liberalizacji, jaka nastąpiła po 1956 roku). Rok 1968 jest także ważną cezurą wskazującą pojawienie się nowego dramatu historycznego: od form i języka aluzji z lat poprzednich odróżnia go zarówno wyraźnie określona, gorąca tematyka, jak i preferowana przez twórców poetyka. Centralne miejsce zajmuje bezpośrednio podejmowany temat niepodległości Polski – XIX-wiecznych prób jej odzyskania oraz przyczyn i procesów zniewolenia – a zamiast paraboli i groteski cenione są na powrót fabularyzacje oparte na faktach historycznych. Dramat ten, odczytywany poprzez analogie do współczesności, spełniał niewątpliwie funkcję jednoczącą widownię, umożliwiając jej manifestowanie oporu. Wobec braku tekstów poruszających aktualną problematykę stawał się instrumentem porozumienia z teatralną publicznością, ale nie był w stanie uchronić się od panującego nadal w latach siedemdziesiątych stylu odbioru nastawionego na aluzje. Stylu, który w latach osiemdziesiątych – kiedy dramaty Terleckiego wchodziły do obiegu literackiego i teatralnego – ewolu-

13. L. Burska: *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 1998, s. 145–151.

ował ku postawom celebrowania narodowego rytuału i który niekoniecznie przylegał do reguł komunikacji zaprojektowanych przez jego teksty. Świadczyć o tym mogą czynione na rzecz teatru ustępstwa w postaci przeróbek dokonywanych czy to przez samego pisarza, czy przez współpracujących z nim realizatorów.

O niezawisłości narodu Terlecki mówi za pośrednictwem odniesień do przeszłości, szczególnie trudno poddającej się uwznioślającym, schematyzującym interpretacjom czy – tym bardziej – próbom reaktywowania jej w charakterze konsolacji. Po latach właściwie odkrywa na nowo dla dramatu temat powstania styczniowego¹⁴. Rok 1863 i jego skomplikowany polityczno-społeczny charakter oraz wydzwięk odbijają się echem w powojennej powieści, w demitologizujących ujęciach Jana Józefa Szczepańskiego, Witolda Zalewskiego, Tadeusza Konwickiego czy w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza (*Zarudzie, Heydenreich*). Odżywający na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku dramat historyczny zwraca się ku epoce wcześniejszej, przywołuje rozbiory (*Polonez Sity*) i polski „biedermeier” (*Zegary* Łubieńskiego), a wydarzeniem, które rozpala wyobraźnię i inspiruje autorów do opisu doświadczeń współczesnych, jest powstanie listopadowe. Oddzielone tylko krótkimi odstępami czasu sztuki Jerzego Mikkego (*Niebezpiecznie, panie Mochnacki*, 1975), Jerzego Żurka (*Sto rąk, sto sztyletów*, 1978) i Bohdana Urbankowskiego (*Mochnacki – sny o ojczyźnie*, 1980) złożą się na rodzaj tryptyku o tamtej próbie „wybicia się na niepodległość”, zaś w *Wysockim* (1983) Władysława Zawistowskiego, konfrontującym przywódcę listopadowego z przywódcami styczniowymi, oba powstania przegładają się w sobie nawzajem.

Terlecki, uwieloznaczając prawdę o wypadkach styczniowych, weryfikuje legendę, ale nie zamierza z niej drwić. W *Krótkiej nocy* pojawia się grottgerowska Kobieta w Czarnej Sukni, czytelny znak tej legendy, wyjęta z zupełnie innej teatralnej konwencji w całym majestacie bólu i nieprzypadkowo ustawiona w tle powstańczego konfliktu. Przywracając naszej pamięci to, co zatarł czas, Terlecki ukazuje niewygodne sprawy i podejmuje

14. Dramat styczniowy, utrzymany w melodramatycznej konwencji, cieszył się popularnością w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Zob. D. Ratajczakowa: *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław: Wiedza o Kulturze 1994.

na nowo trudne pytania, podobne do tych, jakie uporczywie przewijają się w książce Tomasza Łubieńskiego *Bić się czy nie bić*: o sens narodowych powstań, o logikę i koszty politycznych wyborów, o sposoby działania jednostek w imię utrzymania zbiorowości. Na przykładzie historycznych antagonizmów i zaangażowanych w nie postaci „bada – jak trafnie ujął to Michał Sprusiński – proporcje między romantyzmem a pragmatyzmem”, a także granice między wiernością idei patriotycznej a patriotycznym doktrynerstwem¹⁵. Przedstawia gorzką lekcję historii, która dziś brzmieć może obco, ale jej zasadnicze motywy i wymowa nie straciły na aktualności. Sytuacja Polski była i jest uwarunkowana interesami jej sąsiadów, wewnętrzne spory na ogół tylko służyły tym interesom, jeśli nie wprost ułatwiały ich realizację. „W miarę jak pogłębiać się będzie ich upadek i im bliższy stanie się koniec, musimy podziały te zwiększać. Polacy zawsze zdradzali skłonności do rodzinnych kłótni” – mówi rosyjski agent do pruskiego w *Krótkiej nocy*. A w odmiennej już tonacji Bobrowski: „Może zdławi nas zaborca pospołu z wewnętrznym przeciwnikiem?”. Oczywiście, to nie nauka czerpana ze srogich doświadczeń przeszłości decyduje o sensach dyskursu historiozoficznego zawartego w tekstach. Terlecki, posądzany czasem przez krytyków, zwłaszcza po 1989 roku, o kasandryczne widzenie rzeczywistości, nie daje się zamknąć w granicach tego rodzaju pedagogiki, przywołującej ku przestrodze błędy czy antywzory¹⁶. Wskazuje natomiast na ciągłość pewnych linii ideowych, na nieuchronne zbieżności politycznych posunięć dawnych i współczesnych, rozpoznaje przestrzeń politycznego ryzyka, którą Stefan Chwin nazwał „archetypem» polskiej sytuacji zagrożenia”¹⁷. Gorzka lekcja, jaką zawierają jego dramaty, ma nie tylko kruszyć monolityczną wizję historii, ale także przez to uczyć myślenia w kategoriach historycznych. Budzenie demonów przeszłości byłoby drogą do poszerzenia naszej samowiedzy i w takim rozumieniu – do krytycznego namysłu nad formowaniem się genealogii naszej współczesności, tym, co Hay-

15 . M. Sprusiński: *Między romantyzmem a pragmatyzmem*.

„Odra” 1978, nr 1.

16 . Por. *W paszczy polityki*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Stanisław Beres. „Odra” 1996, nr 5; *W labiryncie historii*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Stanisław Beres. „Odra” 1998, nr 5.

17. S. Chwin, dz. cyt., s. 252.

den White określa mianem „retrospektywnej konstytucji własnych przodków”.

Dramaturgia historyczna Władysława Terleckiego rozwija – i znacząco wzbogaca – model, w którym efektywnie równoważą się fikcja literacka i historyczny konkret, kreacja współgra z aktem uobecnienia wydarzeń dostępnych jedynie pośrednio. Efekt realności wiele zawdzięcza badaniom przez autora materiałów źródłowych, z których dramaturgia ta (za pośrednictwem prozy) wyrasta. Zainteresowania badawcze Terleckiego sięgają okresu, gdy jako student wrocławskiej polonistyki (1951–1954) przesiadywał w Ossolineum nad przywiezionymi ze Lwowa rękopisami z czasu powstania styczniowego. W latach późniejszych wielokrotnie wyjeżdżał do Leningradu (dziś Petersburga) i Moskwy, by poszukiwać w tamtejszych archiwach materiałów do powieści. Celem pisarskiej dokumentacji nie jest jednak rekonstrukcja faktów historycznych, lecz przedstawienie rzeczywistości historycznej jako konstrukcji stworzonej dzięki opowieści, sankcjonującej wyobrażenie i świadomą reprodukcyjnych ograniczeń symulację. Nie tyle bowiem wierność faktom przyświeca autorowi, jakkolwiek tej zasady przestrzega, ile chęć pokazania w utworach uczestników dawnych zdarzeń, w umownym połączeniu świadectw i fabularyzacji. O fantazmatycznej egzystencji ludzi, którzy odeszli, powiedział kiedyś: „[...] spotykam ich często w swoich wędrówkach po historii. Choć to ostatnie zdanie brzmi trochę śmiesznie. Bo to wcale nie są wędrówki. To po prostu poznawanie dokumentów. Niekiedy wydaje mi się – to też pewnie zabrzmiało śmiesznie – że na krótką chwilę udaje mi się zobaczyć twarz jakiegoś nieznajomego z przeszłości. Lub usłyszeć jego głos. Wtedy czuję naprawdę dreszcz niepokoju”¹⁸. Refleksem takich systematycznych i, chciałoby się dodać, intymnych kontaktów z historią może być zamieszczone w tym wyborze słuchowisko *Nieznajomi*. Fantazja jakby rodem z Pirandella, którejemu śnią się postacie nienapisanego dramatu, w przestrojonej wersji Terleckiego zmienia się w wypowiedź o podwójnym odniesieniu. To rodzaj dramaturgicznego autokomentarza do własnej twórczości (motywy metaliterackie, w szerszym zakresie i w różnych odmianach, występują w powieściach), z zapisanym w jego ramie wspomnieniem zagłady Żydów podczas ostatniej wojny.

18. *Odwoływać się do sumienia*. Władysław Terlecki w rozmowie z Moniką Malessą-Drohomiczką. „Życie Literackie” 1988, nr 14.

Historia i poznanie

Czy historia mieści się bez reszty w systemie racjonalnych miar i ocen? W dramatach Terleckiego stale powraca pytanie o to, jakie jest właściwie obiektywne historyczne znaczenie ludzkich działań. Nie bez powodu jego teksty zakładają taki sposób odbioru, który polega na nakładaniu się dwóch perspektyw – świadomości postaci oraz wiedzy, jaką (w mniejszym lub większym stopniu) dysponuje odbiorca. Świadomość postaci zamyka się w ich czasie teraźniejszym, nie wykracza poza ten czas, są one niemal pozbawione – dość typowej dla pisarstwa historycznego – nadwyżki autorskiej wiedzy, która by dookreślała ich działania z punktu widzenia współczesnych możliwości poznania, a tym samym ułatwiała odbiorcom ocenę ich czynów. Przeszłość w takim percepcyjnym zbliżeniu jawi się jako rzeczywistość jeszcze nie zastygła i mająca różnorakie przedłużenia w naszej teraźniejszości: w życiorysach współczesnych, w formach myślenia o polskiej tożsamości i w sprzecznościach (których polem bywają programy polityczne, kwestie ideologiczne, narodowościowe czy społeczne). Postacie poruszają się w świecie historii „niegotowej”, uchwycone w momencie, gdy starają się przewidzieć możliwy bieg wypadków i następstwa własnych decyzji, ważą racje, zderzone z racjami i przewidywaniami innych graczy na politycznej scenie. A więc w chwili, gdy nie można być pewnym, czy przyszłość potwierdzi dokonane wybory, czy je odrzuci, dlatego tym, którzy właśnie „tworzą” historię, nie jest obce poczucie działania w obliczu niewiadomego ani obawa przed trybunałem przyszłości.

STARY

Polityki nie uprawia się przy pomocy cech charakteru.
Ale za pomocą argumentów.

KSIĄŻĘ

No, właśnie! A argumenty?

STARY

Zdarza się, że właściwie ocenia się je dopiero po czasie.

(Cyklop)

Właściwą tkanką dziejów są bowiem dla Terleckiego procesy, które zanim przyjmą realny kształt w świecie, zachodzą w umysłach ludzi. Interesują go ludzkie intencje i motywacje. Subiektywny wybór zawsze jednak podlega dwojakiej weryfikacji – przez społeczność żyjących, której wybór ten bezpośrednio dotyczy, i przez następne pokolenia. Te miary nie muszą być i niejednokrotnie nie są ze sobą zbieżne.

Terlecki odrzuca wyobrażenie powtarzających się mechanizmów historii, automatyzm niezależny od woli i decyzji ludzi, wskazuje natomiast możliwość powracania pewnych doświadczeń historycznych. W *Dwóch głowach ptaka* na przykład paralełę zdrady, jej swoisty prawzór, tworzy postać Szczęsnego Potockiego, przypomniana w opowieści współwzięnia. Spojrzenie na historię z perspektywy personalnej nie służy kultywowaniu przekonania o dominującym wpływie jednostek na kształtowanie procesu dziejowego, ale każe raczej ów wpływ zrelatywizować. O historycznej zmienności miar nic nie świadczy tak dobitnie, jak rozdział między godziwymi intencjami człowieka, dyktowanymi, w jego pojęciu, dobrem społecznym, a osądem przyszłych generacji. Motywacja psychologiczna decyzji Waszkowskiego, a także racje polityczne, którymi się kierował, dokonując wyboru, różnią się od historycznej oceny jego czynu. Ten sam tragiczno-ironiczny aspekt dziejów uosabia Aleksander Wielopolski – dramat niekonsekwencji, klęskę nieuświadomioną, kiedy sens działania obraca się przeciw temu, kto owo działanie podejmuje. Naczelnik Rządu Cywilnego Królestwa Polskiego, czołowy ideolog *Realpolitik* w stosunkach polsko-rosyjskich, pokładający wielkie nadzieje w nieformalnych sojuszach z liberałami rosyjskimi, pokazany jest w *Cyklopie* (1988) jako człowiek bezwzględnie i do końca przekonany o słuszności obranego przez siebie kursu. Usiłuje nie dopuścić do powstania, wikłając się w mediacje z władzą, policją, klerem i samymi spiskowcami, by ostatecznie – wydaniem nakazu branki – przyspieszyć jego wybuch. Wszystkie fakty i okoliczności poznajemy w serii retrospekcji Starego, jego subiektywne doświadczenie pozwala stworzyć jakiś porządek narracyjny w chaotycznym świecie, odsłaniający – nieuchwytny dla bohatera – implikacje jego własnych posunięć. Widać, jak nieskuteczna okazuje się koncepcja pragmatyzmu politycznego, jak zawodzi siła „obiektywnego rozumu” i zimnej „racji stanu”.

Margrabia zbiera w istocie gorzkie owoce porażki – imperialnej strategii Rosji z jednej, i nienawiści polskiego społeczeństwa z drugiej strony.

Cyklop ma coś z teatru szekspirowskiego. W historii wspinania się po stopniach władzy i upadku wybitnej jednostki Terleckiego interesuje jednak niemożność rozpoznania przez bohatera własnego błędu. Ułomność samoświadomości, której towarzyszy jednocześnie poczucie klęski politycznej i osobistej: „Chciałem ich czegoś nauczyć nim wypchnięci na ulice zaczną ginąć w beznadziejnym zrywie. [...] ja chciałem ich ocalić”. O przyczynach tej porażki, bodaj nieprzeniknionych dla niego samego, rozmyśla kompletnie przegrany, wyrzucony „poza historię” margrabia, którego opuścili i Rosjanie, i Polacy, ale którego nie opuszcza widmo trzech skazańców. Sylwetki powieszonych stają się upostaciowaniem jednego z wariantów osądu, jaki wyda o nim przyszłość, są metaforą złego sumienia Wielopolskiego, tak jak alegorią upadku idei, alegorią polityczną, jest zniedołężniałe ciało Starego. Zastosowana w *Cyklopie* technika klisz pamięci, teatru w teatrze, stanowi też znakomite narzędzie refleksji o możliwościach poznania historii, historii, która nie jest tu rozumiana wyłącznie jako czyste trwanie i tok dziejów. Terlecki, można powiedzieć, unaocznia w ten sposób i tematyzuje to, co jest charakterystyczną, trwałą własnością jego twórczości. Historia jako proces *in statu nascendi* jest nieprzejrzysta: każdy z uczestników ma subiektywny obraz skomplikowanych wydarzeń – okrojony i cząstkowy, wykluczający możliwość uchwycenia wszystkich nici w ich rozmaitych zawężeniach. W decydujących momentach nie wiadomo, czyje przewidywania zostaną potwierdzone w rzeczywistości, jakie będą skutki decyzji i czy następstwa będą odpowiadać przewidywaniom. Dlatego jednostkowe wyobrażenie o sposobach działania może być opaczne, a zatem – poddane rewizji przez potomnych. Lecz pytania i niejasności pozostają także wtedy, gdy terażniejszość staje się przeszłością, co właśnie ilustruje ujęty w dodatkową teatralną ramę proces rekonstrukcji zdarzeń w *Cyklopie*. Jako wypadkowa ludzkich działań historia nie daje się nigdy do końca poznać, jest niejednoznaczna dla „aktorów”, ale również dla tych, którzy patrzą z dystansu na czas miniony, stanowi zagadkowy splot zachowań i motywacji, wymykający się prostym rozstrzygnięciom.

Istnienie człowieka w historii, dowodzi Terlecki, osadzone jest na kruchych podstawach i wiąże się zawsze z niepewnością poznania – dzięki temu jego dramaty przerzucają pomost ku współczesności, a zarazem skłaniają do spojrzenia na historię jako „przeszlą terażniejszość”. W perspektywicznym skrócie mocniej uwydatniają się partykularne interesy grup i jednostek aniżeli wielki plan dziejów. Złożony charakter motywacji działań, których ostatecznych konsekwencji nie sposób rozeznąć, sprawia, że historia traci swą anonimowość i odzyskuje ludzki wymiar. Nie ulega wątpliwości, że Terlecki tworzy w ten sposób własny model dramatu historycznego, na który składają się: zapis doświadczenia, udokumentowany element faktograficzny i konkret biograficzny oraz swoiste techniki budowania analogii pomiędzy terażniejszością i przeszłością. Model różny i od konstrukcji parabolicznych, które wykorzystywane są w latach pięćdziesiątych i później, nawiązujących pretekstowo do epok minionych (na przykład sztuki Jerzego Broszkiewicza czy Mariana Pankowskiego), i od konwencji „maski historycznej”. Również na tle twórczości scenicznej powstającej od końca lat sześćdziesiątych po osiemdziesiąte – a więc w najbliższym pisarzowi otoczeniu – manifestującej powrót do historycznego konkretności, jest to formuła odrębna. Dość wyraźnie rysują się w tamtym czasie dwie dominujące tendencje: z jednej strony dramat „kreacyjny” Łubieńskiego, *Sity* czy *Żurka*, który poprzez użycie fikcji oraz rozmaite zabiegi teatralizujące pokazuje „teatr historii”, z drugiej natomiast – dramat paradokumentalny (np. Mikkego), który z kolei ogranicza fikcję do minimum, aby stwarzać efekt uobecniania historii. Model Terleckiego zdecydowanie odbiega od ujęć jednego i drugiego typu.

Obraz historii doświadczonej i doświadczającej, groźnej, koresponduje z dniem dzisiejszym w takim sensie, że zakłada ryzyko zniesienia dystansu. Nie jesteśmy wolni od przeszłości – sugeruje Terlecki – to, co przeszłe, może trwać nadal. Konstrukcja historyczności pozbawiona iluzji odgradzenia od tego, co było, wydobywała w okresie PRL-u zbiorowe niepokoje odbiorców, dławione w oficjalnym życiu publicznym. Zdarzało się, że wymowa analogii miała niezwykłą siłę oddziaływania, o czym świadczy przedstawienie *Dwóch głów ptaka* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (30 grudnia 1982),

wystawione w chmurnej atmosferze wprowadzonego rok wcześniej stanu wojennego. „Waszkowski [...] dojrzewał do świadomości klęski swojej racji: narody silne zwyciężają, narody słabe giną, złudzenia nie mają sensu – pisał po premierze Janusz Majcherek. Prowadzony przez policję dyskurs historyozoficzny jest bezlitosny. Dawno nie widziałem spektaklu, który z taką konsekwencją grany jest przeciw widowni niemal do końca”¹⁹.

Etyka i estetyka

W nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1890 roku zginęła Maria Wisnowska, znana polska aktorka, zastrzelona przez korneta huzarów rosyjskich Aleksandra Barteniewa. Czyn Barteniewa był dramatycznym finałem jego romansu z Wisnowską i stał się z pewnością najgłośniejszym wydarzeniem kryminalnym w dziejach polskiego teatru. Odbył się proces, który wywołał ogromne poruszenie, a zbrojce skazano na dziesięć lat katorgi. Piętnastego lipca 1924 roku Stanisława Umińska, również aktorka, zastrzeliła swego narzeczonego Jana Żyznowskiego, malarza i prozaika, który umierał w paryskim szpitalu – zrobiła to na jego prośbę. Została uniewinniona przez rząd francuski, a po powrocie do Polski rzuciła teatr i wstąpiła do zgromadzenia siostr benedyktynek²⁰. Te dwie sprawy na pozór niewiele ze sobą łączą, oczywiście poza wątkiem miłosnym i zainteresowaniem, jakie budzą jeszcze po latach. Władysław Terlecki spina te wydarzenia kilkoma, mało widocznymi na pierwszy rzut oka, mocnymi klamrami, jednak nie z powodu miłosnego podłoża obu czynów ani ich zbrodniczego charakteru, które są tylko cienką osnową akcji. Aby poznać literackie wersje burzliwego związku aktorki z rosyjskim oficerem, można zresztą sięgnąć po *Czarny romans* albo po nowelę Iwana Bunina *Sprawa Korneta Jelaquina*. W lekturze *Mateczki* (1995) oraz *Dragona* (1999), ostatniego tekstu dramatycznego Terleckiego, klucz biograficzny nie wydaje się właściwie konieczny. Tamte odległe, w samej

19. J. Majcherek: „Dwie głowy ptaka”, „Teatr” 1983, nr 4.

20. Zob. A. Tuszyńska: *Maria Wisnowska. Jeśli mnie kochasz – zabij!* Warszawa: „Twój Styl” 2003; L. Kuchtówna: *Stanisława Umińska W: Portrety teatralne. Piórkiem – węglem – pędzlem*. Red. I. Jajte-Lewkowicz, M. Leyko. Łódź: Galeria Amcor 2011.

swej istocie niejasne zdarzenia służą jako punkt wyjścia do ukazania tego, co nieprzejrzyste, problematyczne w tropieniu prawdy, i na tej podstawie uwyrażnienia pytań natury etycznej.

W ujęciu obu tych spraw uderza rozdzźwięk między prawną kwalifikacją postępowania człowieka a oceną, jakiej poddają je ludzie; zastanawiająca jest szczelina między prawem i moralnością. W *Mateczce* dziewczęta z zakładu wychowawczego prowadzonego przez siostry zakonne aranżują potajemnie teatralną powtórkę zbrodni sprzed lat oraz samego procesu sądowego, chcąc raz jeszcze, zgodnie z własnym sumieniem, wymierzyć sprawiedliwość Przełożonej. Teatralna symulacja odsłoni tylko zewnętrzną powłokę zdarzeń i choć prawie jak klasyczna „pułapka na myszy” doprowadzi do zdekonspirowania sprawy, nie przyniesie oczekiwanego rozwiązania. Wyniki śledztwa przedstawionego w *Dragonie* okazują się mozaiką rozbieżnych opinii zarówno na temat Marii, Oficera, ich relacji, jak i okoliczności morderstwa; mozaiką, której wzór wykreślają niedocieczone motywy działania Oficera. Sędzięgo bardziej niż samo przestępstwo, które nie budzi najmniejszych wątpliwości, zajmuje bowiem – jak u Dostojewskiego – psychologia przestępcy. Interesują go skomplikowane pobudki planowanego wspólnie samobójstwa, usiłuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Oficer zabił, a dokładniej – dlaczego zabił tylko swoją kochankę, a sam wybrał życie. Czy dlatego, że stchórzył, czy może, żeby odpokutować winę? „Chcę [...] poznać pański sposób myślenia” – definiuje identyczną sytuację psychologicznej wiwisekcji petersburski Oficer z *Dwóch głów ptaka*. Dążenie do tego, aby „przenicować duszę” oskarżonego, nie jest naturalnie tożsame z konstruowaniem sprawdzalnego i, na ile to możliwe, obiektywnego obrazu wydarzeń, przeciwnie – te drogi się rozchodzą. „Nie pozna pan żadnej prawdy o mnie. Zapozna się pan z faktami, które wystarczą, aby przygotować akt oskarżenia. I do tego też powinna się ograniczać pańska rola”. Prawo w jednym i drugim wypadku, działające realnie czy też w kostiumie teatralnej umowy, zatrzymuje się przed jakąś nieprzekraczalną granicą. Śledztwo ma charakter metafory epistemologicznej, jednej z kluczowych w zestawie stale powracających u Terleckiego figur myślenia, jak: podróz, zdrada, spisek.

W samym rdzeniu to przedłużenie problematyki wieloznaczności prawdy o świecie i człowieku eksponowanej w dramatach poświę-

conych powstaniu styczniowemu, która teraz przesuwana się z płaszczyzny historycznej na etyczną i psychologiczną – i w nieco innej konstrukcji okoliczności zewnętrznych – niejako wraca do swoich literackich korzeni. Terlecki rozpoczynał od opowiadań poruszających tematykę współczesną, a w szczególności – świeżej jeszcze pamięci o wojennej przeszłości, z którą zmagają się bohaterowie, usiłujący po latach się z nią rozliczyć i na własną rękę dojść sprawiedliwości. Przez krytykę zostały one przyjęte z zainteresowaniem, ale nie bez utyskiwań na mglistość narracji, zacierającej kontury rzeczywistości, ludzi i zdarzeń. Najczęściej zarzucano autorowi mało przekonujący sposób przedstawienia psychologii bohatera, wyalienowanego ze wspólnoty społecznej lub z nią skonfliktowanego, podejmującego nie dość jasno umotywowane próby dotarcia do prawdy w świecie, którego ład się rozpadł. Historia jako inny, z zasady realistyczny i umocowany na faktach, rodzaj fikcji literackiej stała się dla pisarza sprawdzianem własnych założeń i hipotez teoriopoznawczych. Jak wyjaśniał Terlecki w rozmowie z Teresą Krzemień, zajął się przeszłością historyczną, „aby uwiarygodnić swoje wątpliwości, pytania natury moralnej, a także intuicje, [...] dla uzyskania większego stopnia wiarygodności tego, co chcę powiedzieć”²¹.

Epizody przedstawione w *Mateczce* i *Dragonie* mają marginesowe znaczenie historyczne, niemniej historia jako przestrzeń ludzkich losów nie jest tu bez znaczenia. Funkcjonowanie tego rodzaju ubocznych epizodów w prozie celnie opisuje Andrzej Mencwel: „Terlecki poddaje je takiemu artystycznemu przetworzeniu, że ich łączność, ich wtopienie w żywioł zasadniczych historycznych konfliktów stają się oczywiste”²². Wyprawy poza główny nurt historii, jak dzieje się w obu dramatach, można wyraźnie zauważyć w twórczości Terleckiego po 1989 roku, kiedy tematyka niepodległościowa schodzi na dalszy plan. Mimo zmiany proporcji między domeną prywatną czy osobistą a domeną publiczną stanowisko aksjologiczne pisarza w najważniejszych zarysach pozostaje niezmiennym. Tak w chwilach kardynalnych wyborów historycznych, jak również w sytuacjach, które wymagają szczególnej przenikliwości moralnej – granicznych czy krańcowych, nadzwyczaj ostro ujawnia się to, że nie mamy dostatecznych i ostatecznych miar, by sądzić

21. *Po nas jest wszystko*. Rozmowa z Władysławem Lechem Terleckim. „Kultura” 1975, nr 35.
22. A. Mencwel, dz. cyt., s. 164.

czyjeś zachowanie; trzeba więc uznać niepełność i względność wszelkiej oceny rzeczywistości oraz człowieka. „Myśmy miały odpowiedzieć sobie na pytanie, czy komuś takiemu wolno darować winę. A czy w ogóle mamy prawo stawiać takie pytania?” – nie kryje wątpliwości jedna z wychowanek *Mateczki*. W świecie wartości raczej okazują się czasem tak rozłożone, że nie ma żadnej, której nie można by opatrzeć znakiem zapytania. Czy oznacza to przystanie na bezład relatywizmu, usprawiedliwionego co najwyżej indywidualistyczną etyką? Nie. Poznawanie i rozumienie świata ruchomych granic wydaje się mimo wszystko lepszym wyjściem, niż zamknięcie granic rozumienia w jednostkowych przekonaniach.

Uniwersalne wątki egzystencjalne przewijają się w całej twórczości Władysława Terleckiego, raz wyraźniejsze (szczególnie w prozie), kiedy indziej przysłonięte przez konflikty toczące się w świecie historycznym. Początkowo nasuwało to naturalnie skojarzenia z egzystencjalizmem, choć związki z filozofią i językiem artystycznym francuskich autorów wydają się w gruncie rzeczy dosyć luźne, zwłaszcza dziś. Dramatyzacji tematu winy – kary – odkupienia w *Mateczce* dyskretnie patronuje myśl świętego Augustyna, która mogłaby być mottem utworu. „Panie Boże mój [...] spójrz, ulituj się i przywróć mi zdrowie, gdyż w Twoich oczach stałem się sam dla siebie zagadką i to jest właśnie moją słabością”. Słowa Augustyna o nieodgadnionej substancji, jaką jest dla człowieka jego własne wnętrze, dają się też odnieść, kto wie, czy nawet nie lepiej, do postaci dragona. Niezależnie od tego, czy ma on kłopoty z własną tożsamością lub rozchwianą osobowość, chyba właśnie niemożliwość zrozumienia siebie samego tłumaczy jego pasywną, lecz w jakimś sensie suwerenną postawę w śledztwie. Augustyn, nawiasem mówiąc, gra w *Mateczce* jeszcze inną rolę. To jego poglądy – rozpisane na głosy – o zwodniczym działaniu teatru, który, dostarczając przyjemności estetycznej przez stwarzaną uludę, może mieć niekorzystny wpływ moralny, wchodzą w dialogową interakcję z wykładnią przeżycia teatralnego Leona (Schillera) i Przełożonej, a także z ich programem reedukacji. *Mateczka* najczytelniej spośród sztuk Terleckiego lokuje się w kręgu moralistyki, otwarcie artykułuje pytanie o „obiektywny” wymiar winy, podjęte w duchu chrześcijańskiego: „Nie sądzcie, abyście nie byli sądzeni”. A więc z uwzględnieniem różnicy między oceną, która

umożliwia oddzielanie dobra od zła, a osądem, który zwykle kryje w sobie potępienie.

PRZEŁOŻONA

Nigdy nie można darować takiej winy. Zawsze trzeba ich ratować.

MAŁGORZATA

Kogo?

PRZEŁOŻONA

Tych, którzy szukają pomocy. [...]

MAŁGORZATA

[...] Za co my mamy pokutować, proszę matki przełożonej? Myśmy nikogo nie zabijały. Ani nie paliłyśmy domów. Ani nie rujnowałyśmy kościołów.

PRZEŁOŻONA

Może więc pokutujemy za cudze winy.

MAŁGORZATA

I to ma być sprawiedliwe. A ci, którzy je popełnili?

PRZEŁOŻONA

Nie pomyślałaś nigdy, że oni mogą być do nas podobni?

Figura „innego” wprowadza pewną korektę do nauki Mateusza: „Albowiem, jakim sądem sędzicie, takim was osądzą, i jaką miarą mierzycie, taką i wam odmierzą”²³. Wyrokowanie o cudzym postępowaniu może być tak samo ryzykowne, a jego zrozumienie tak samo trudne, jak trudne bywa poznanie siebie, bo „oni mogą być do nas podobni”.

Dialog i monolog, słowo i milczenie

Dramaty Władysława Terleckiego czyta się dziś z całą pewnością inaczej niż trzydzieści, a nawet dwadzieścia lat temu, gdy trafiwały w odmienną rzeczywistość polityczną i społeczną. Zmiany na politycznej mapie Europy, budowa

23. A. Mencwel, dz. cyt., s. 164.

Europy zjednoczonej, do której weszła Polska, przeorientowały tyloletni bieg naszych dziejów, zwłaszcza w relacjach polsko-rosyjskich. Wbrew proklamowanym tendencjom i oficjalnemu kursowi polityki nie wygasły jednak dawne zagrożenia ani resentymenty, co namacalnie pokazują wydarzenia ostatnich kilku lat; wewnętrzne podziały nie tylko nie przycichły, ale się zaostrzyły. Dlatego właśnie dramaty (i powieści) Terleckiego są tak niepokojące: nie pozwalają zapomnieć, że obecny układ nie jest czymś raz na zawsze danym; że historię, choć się ona nie powtarza, kiedykolwiek można „zakończyć”, jak wieścił po upadku komunizmu Francis Fukuyama.

Typ lektury wyznacza w nie mniejszym stopniu poetyka tekstów Terleckiego. Reprezentują one tradycyjną, dobrą szkołę pisania, której narzędzia i środki są dla autora gwarancją sprawnego poprowadzenia konfliktów ideowych oraz budowania postaci zdolnych nadać tym konfliktom ludzką skalę i wiarygodność. Dialog jest przeważnie formą myślenia, zderzeniem postaw i argumentów, bywa również wyrazem takiej gry partnerów, w której nad tym, co wypowiedziane, unosi się cień tego, co niewypowiedziane. Pozorna statyczność wynika z przewagi akcji rozwijanej w mówieniu nad planem fabularnym, starcie racji stanowi bowiem faktycznie podstawowy sposób działania postaci. Dialog w dramatach Terleckiego wymaga od czytelnika lub widza uważnego wsłuchania się, aby nic nie uronić z precyzyjnej konstrukcji całości i podążać za tokiem rozumowania antagonistów. Zwłaszcza w dramatach o historii ma to niebagatelne znaczenie, skoro bardziej aniżeli w porządku faktów i zdarzeń rozgrywa się ona w sferze świadomości bohaterów. Słuchanie wzmacnia też aktywność skierowaną na niejawne, możliwe sensy rzeczy przemilczanych. Trudno przeoczyć tego rodzaju szarady – szczególnie sytuacje oparte na nierównowadze sił, na werbalnej i intelektualnej dominacji jednej ze stron – należą one do rozwiązań mistrzowsko stosowanych przez dramatopisarza. Przykładem może być śledztwo jako swoisty eksperyment psychologiczny. Niewiele mówi Waszkowski z *Dwóch głów ptaka*, ale lakoniczne komentarze więźnia do morderczo rzeczowych, starannie dobranych argumentów wysuwanych przez śledczych pozwalają obserwować stopniowy proces przejmowania władzy nad jego myśleniem, a wreszcie osobowością. Analogiczna strategia duchowej inwigilacji w *Dragonie* ponosi już jednak fiasko, przesłuchiwany wymyka się z zastawionej sieci, uciekając w milczenie.

Dialog i monolog – ich ułożenie względem siebie, nośność znaczeniowa, wzajemne przenikanie się, w końcu proporcje – bywają w dramacie czułym probierzem relacji międzyludzkich. Terlecki, pomimo uprzywilejowania języka dyskursywnego, nie nadużywa wypowiedzi monologicznej jako optymalnego sposobu wniknięcia w świat myśli postaci; prawie nie korzysta z monologu jako formy samoistnej, z jednym, ale jakże zadziwiającym wyjątkiem. *Idź na brzeg, widać ogień*, sztuka współczesna, opublikowana w 1983 roku w marcowym numerze „Dialogu”, prezentuje układ sił dramatycznych nieczęsto spotykany w utworach dla sceny, ma w sobie dość nietypowy ładunek teatralnej energii, skumulowanej w dwóch znakomicie obmyślonych rolach aktorskich. Dramaturgia akcji polega na starciu wielkiego milczenia i rozlewnej gadaniny, starciu równie upartym, co wyniszczającym i ponurym. Dysproporcja między parą bohaterów odwraca zwykły porządek rzeczy, czyli klasyczne reguły działania: milczenie jest najbardziej znaczącym elementem sztuki, jej właściwym jądrem – ono jest zarzewiem konfliktu, prowokuje słowny performans Żony i roznieca podejrzliwość otoczenia.

Sytuacji zamkniętych w rejestrach niewypowiedzianego i niewyraźnego nikt zapewne nie widział u nas tak głęboko i zarazem radykalnie, jak Tadeusz Różewicz. Znamienny wydaje się jednak los planowanego długi czas dramatu *Klucz*. Różewicz porzucił ostatecznie projekt napisania sztuki o Walerianie Łukasińskim, nie chcąc realizować utworu, dla którego nie znalazł odpowiedniej formy. Ciekawe, że temat ten zyskał niezwykle sugestywną postać, tyle że w ujęciu narracyjnym. Nieludzkie doświadczenie Łukasińskiego, więźnia Szlisselburga skazanego na dożywotni zakaz mówienia (złagodzony pod koniec życia), próbuje przybliżyć Władysław Terlecki w ostatniej, pisanej tuż przed śmiercią, powieści *Wyspa kata*. Stary, tajny więzień stanu rozmawia z własnym cieniem, sobą samym z czasów młodości i nieodstępnym „sługą pamięci”. Sobowtór staje się katem, którego wytwarza myśl więzionego. Co innego jednak opowiedzieć milczenie, nasycając je treścią świadomości bohatera, a co innego – przedstawić na scenie!

„Milczę lecz jestem” – trawestuje karczyjańską formułę Anna Kamińska. Nie: milczę, więc jestem, ale odwrotnie: milczę, lecz – mimo

wszystko, wbrew pozorom – jestem. Dewiza ta mogłaby charakteryzować osobliwe zachowanie Mistrza ze sztuki Terleckiego, gdyby nie to, że ma ono praktyczny cel i ma adresata. Milczenie jest symbolicznym „dowodem” własnego istnienia, azyłem egzystencji niedostępnym dla innych, ale jest również – może przede wszystkim – tarczą ochronną i taktyczną bronią, sposobem odgraniczania swojego terytorium, maską i środkiem zdobywania dominacji. W tym „przepełnionym” dramacie zamknięty świat mężczyzny mimowolnie, choć w niemałym stopniu, odzwierciedla się w monologach kobiety, zdradzając ciemne linie psychologicznej sylwetki – starczej złości, poczucia pustki i wypalenia, odchodzenia... W relacjach między ludźmi milczenie zawsze wskazuje swoje przeciwieństwo i aby je zrozumieć, trzeba rozpoznać otaczający żywioł języka. Pozostaje też sposobem kontaktowania się z drugim człowiekiem, bezpośrednim, choć nieweryfikowalnym środkiem przekazywania emocji i myśli. Kiedy on i ona zostają sami na scenie, rzecz przeradza się w monodram, który uwydatnia niemożność porozumienia – obie formy, mowa i jej rewers, odgradzają od prawdy, są osłoną tajemnicy, nie tylko przed innymi, ale też przed sobą nawzajem. „Nie myśl, że ja czuwałabym się lepiej, gdybyś tylko zechciał ze mną rozmawiać. [...] Nieprawda. W gruncie rzeczy lepiej, kiedy milczysz”. Wznoszony latami chory układ staje się obrazem wzajemnego uwikłania dwojga starych ludzi, spustoszenia, jakie poczyniło ich wyobcowanie, objawia rosnący w obojgu popęd śmierci i nienawiść, eksplodującą w finale podpaleniem.

Sztuka Terleckiego wpisuje się w rozległy nurt dwudziestowiecznej dramaturgii, dla której milczenie w jego rozmaitych przejawach okazało się istotnym narzędziem analizy rozpadu komunikacji i więzi międzyludzkich, było też deską ratunku w poszukiwaniu pozajęzykowych środków ekspresji. Zarazem na swój sposób utwór *Idź na brzeg, widać ogień* jest osobny, ponieważ zamyka sceniczną obecność głównej(!) postaci w formie pozasłownej. Miejsce, rola, postawa tego, kto rezygnuje z mówienia, wyglądają tu przecież inaczej niż w *Silniejszej* Strindberga albo w *Szczęśliwych dniach* Becketta, moc gestu odmowy przypominałaby już raczej milkliwą prowokację Gombrowiczowskiej Iwony. A swoista anatomia milczenia bliżej sąsiaduje z *Personą* Ingmara Bergmana.

Władysław Terlecki odcisnął trwały ślad na polskim teatrze współczesnym, choć nie był – co może zakrawać na paradoks – często grywany. Słaba obecność na scenach to również trop, którego nie da się pominąć w poszukiwaniu odpowiedzi, dlaczego dramaty pozostawały w cieniu prozy. Do pierwszej premiery – *Odpocznij po biegu* w reżyserii Zygmunta Hübnera (Teatr Powszechny w Warszawie, 1976) – omal by nie doszło. Nie z powodu kłopotów z cenzurą, co w czasach PRL-u nie było rzadkością, lecz interwencji Kościoła. Adaptowana na scenę powieść nawiązuje do sprawy morderstwa, jeszcze sprzed I wojny, popełnionego przez zakonnik w klasztorze na Jasnej Górze, ale kryminalna afera stanowi zaledwie kanwę dla skontrapunktowania ze sobą psychologicznych portretów sędziego i zabójcy. Pismo ostrzegające przed wystawieniem tekstu, uzasadniające to rzekomą obrazą uczuć religijnych, przesłała Kuria Generalna Zakonu Paulinów, protesty napłynęły także od osób prywatnych²⁴. Dopiero odpowiedź prymasa Stefana Wyszyńskiego na list, który skierował do niego Terlecki, uciszyła burzę. Mimo zakulisowej intrygi przedstawienie spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności i recenzentów, jednak najdonioślejszym wydarzeniem scenicznym stała się z pewnością wspomniana inscenizacja *Dwóch głów ptaka* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1982, w reżyserii Andrzeja Łapickiego). Nadzwyczaj konsekwentna w interpretacji dramatu i gęsta znaczeniowo, w doborowej obsadzie, wszakże z jedną istotną zmianą w stosunku do wersji drukowanej tekstu. W przedstawieniu wprowadzona została postać Siostry (Waszkowskiego), na co Terlecki po długich dyskusjach z Łapickim w końcu przystał²⁵. Jej histeryczny krzyk: „Zdrada! Zdrada!”, kończący spektakl, ujednoznaczniał ocenę postawy naczelnika powstania, czyniąc zadość oczekiwaniom widzów.

Sztuki historyczne Terleckiego wykraczają poza tradycyjne reguły gatunku, co stawiało przed realizatorami innego rodzaju zadania niż te, zgodne z dotychczasowymi przyzwyczajeniami

24. *Teatr Powszechny w Warszawie 1945–1975–1995*. Red. D. Buchwald, C. Niedziółka. Warszawa: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera 1995.

25. Zob. *Autor i aktor w spektaklu „Dwie głowy ptaka”*. Z Władysławem Terleckim i Piotrem Fronczewskim rozmawia Anna Grzejewska. „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 6; B. Górka: *Teatr Władysława Terleckiego: Uobecnianie historii*. „Dialog” 1999, nr 8.

i rozpowszechnioną konwencją. Biegunowo różne od panoramicznego ujęcia dziejów, pozbawione typowej dla dawniejszego teatru widowiskowości, wymagają psychologicznej wyobraźni, wewnętrznego słuchu, wycucia ukrytego dramatyizmu. Z wydobyciem i scenicznym uwiarygodnieniem tych nieoczywistych wartości bywało rozmaicie. Po prapremierowym wystawieniu *Krótkiej nocy* w krakowskim Teatrze Słowackiego (1987, w reżyserii Mariusza Orskiego) recenzent nie krył zawodu: „wszystko grane bez zarzutu, solidnie, miejscami świetnie, a jednak jakby mgłą powleczone, jakby matowe lub rozsypujące się w kawałki. [...] Brakuje iskrzenia się na scenie, tej siły, jaka widzom wstrząsa. Problem uniwersalny, a ościenia dramatu musi się szukać w konkretnym wydarzeniu historycznym. Czyżby tekst Terleckiego nie miał wymaganej na scenie mocy dramaturgicznej? Czyżby tonął w zalewie literackości i psychologiczno-moralistycznych dyskursach?”²⁶. Znamiennym przykładem drastycznego rozminięcia się z autorskim zamysłem może być *Cyklop* w Teatrze Polskim w Warszawie (1989). Reżyserujący sztukę Andrzej Łapicki zrezygnował z planu niemego (upiorów pamięci prześladujących bohatera) i stworzył kameralny, realistyczny spektakl o politycznej działalności Wielopolskiego – którego sam zagrał – ze szkodą dla pełniejszej ekspozycji jego świadomości. Dramatów Terleckiego nie przynosili na scenę twórcy najbardziej renomowani (co zresztą, jak wiadomo, nie zawsze musi być rękojmnią sukcesu), ale przecież było kilku znamienitych – Zygmunt Hübner, Jan Bratkowski (*Krótką noc*, Teatr Polski w Warszawie, 1987), Izabela Cywińska (*Cyklop*, Teatr Telewizji, 1990) czy Stanisław Różewicz (dwie realizacje telewizyjne: *Mateczka*, 1995 i *Dragon*, 2000). Teatr Telewizji okazał się rzeczywiście sprzymierzeńcem tej psychologicznej, ufundowanej na słowie dramaturgii – na małym ekranie prezentowane były wszystkie zamieszczone w tym tomie utwory, poza *Nieznanymi*. W połowie lat dziewięćdziesiątych nić teatralna gwałtownie się urywa, przelotnym wspomnieniem będzie jeszcze ów telewizyjny *Dragon* oraz *Mateczka* w Teatrze Śląskim w Katowicach (2008). Wydaje się, że Terlecki podzielił los innych dramatopisarzy przypisanych ryczałtem do poprzedniej epoki, których starsze pokolenie reżyserów porzuciło, a nowy teatr nie potrafił czy nie chciał przyjąć, nie znajdując dla nich miejsca w orbicie radykalnie zmieniającej się teatralnej estetyki.

26. K. Kania: „*Krótką noc*”. „*Kierunki*” 1987, nr 33.

Władysław Terlecki był dramatopisarzem wszechstronnym, uprawiał większość najważniejszych współcześnie gatunków, na jego dorobek składają się utwory teatralne, blisko pięćdziesiąt słuchowisk, sztuki telewizyjne i scenariusze filmowe. Sztuki teatralne Terleckiego drukował miesięcznik „Dialog”, wydania książkowego doczekały się jedynie: *Krótką noc* (w 1989 roku nakładem Czytelnika) oraz *Cyklop* (w przygotowanej przez Jana Kłossowicza *Antologii dramatu polskiego 1945–2005*, Warszawa 2007). Obecny wybór obejmuje wszystkie dramaty, które zostały opublikowane za życia autora, a także *Dragona*, który ukazał się już po jego śmierci. Układ tekstów w przypadku sztuk o powstaniu styczniowym odpowiada kolejności ich pierwodruków. Natomiast pozostałe teksty ułożone są w taki sposób, aby zachować pewien porządek „historyczny” – od przeszłości po współczesność. Do tomu nie weszły adaptacje powieści – *Odpuśćnij po biegu* i *Czarny romans* – które zostały wystawione, lecz o ich ostatecznym kształcie decydowali reżyserzy i nie doczekały się druku. Edycja nie mogła również objąć tekstów radiowych i scenariuszy, które były realizowane w teatrach dramatycznych bądź w Teatrze Telewizji. Wyjątek stanowi słuchowisko *Nieznanomi* zamieszczone jako autorefleksyjne dopełnienie części historycznej.