

*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.

Liryka, proza, dramat

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 walkę 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 wypowiedzianych 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 praczka 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 histeryczny, 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 piślała 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 przejawskrawieniem. 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 Platońskiej 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 świec*), 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 obłędu, 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 terażniejszości¹⁸.

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 telewizyjnym 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 świateł*, 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.