

*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 dramatami. 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 kolacjach waniu 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 Iwaszkiewicza. 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 „wesoły 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 – pozwala złuzonej 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: *Zapomniane języki*. „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, przewycięży 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 uwierz, 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 zroźumienia, ponieważ bywa zbyt bluźniercze.

Nic dziwnego więc, że w dyskusjach o dramacie i spektaklach głosy „pozytywne” akcentowały nowatorskie opracowanie mitu i podjęcie tematu cierpienia (jakby samo to było już powodem wysokiej oceny utworu), a głosy „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 pocieszycielska, 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 wyistaczającemu 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 odczutego 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 – niepozostawiając 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 uczonej, 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 przededefiniowania „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 porzywom 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 pozoru 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 udręczonych 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 chuliganów, 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 „nieprzepatwej 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 *Odezuwa 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 nikim; puste niebo w *Człowieku i gwiazdach* pokryte jest już tylko kosmicznymi obiektami, które nie wyznaczają żadnego pola wartości. Człowiek staje się przedmiotem, częścią 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.