

Teksty Drugie 1997, 3, s. 108-113



Mroźek apolityczny

Maria Prussak

wiadania tego, co wskazane i mądre. Tu już Mroźek zostawiał widzowi całkowicie wolną rękę.

Moje drobne uwagi nie kierują się przeciwko *Mroźkowi* Haliny Stephan, lecz właśnie z uważnej lektury jej książki bezpośrednio wynikają. Najlepszy to - jak sędzę - dowód pożytków, jakie przynosi czytelnikowi. Nawet na pozór takiemu, który wiele o pisarstwie Mroźka wiedzieć powinien. I żałować tylko należy, że ta monografia ukazała się dopiero teraz. Może gdyby wcześniej pojawiła się możliwość łatwiejszego rozejrzenia się we wszystkim, co do tej pory o autorze *Tanga* napisano, umielibyśmy już lepiej rozwikłać zagadki jego warsztatu.

Małgorzata Sugiera

Mroźek apolityczny

Tytuł książki Jana Błońskiego – *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*¹ – najpierw prowokuje do sprzeciwu. Wszystkie, tak, prócz tych, których autor nie lubi i tak jak *Alfę* – wspomni najwyżej w rozbudowanym przypisie. Sztuki, ale i opowiadania, które mają wspierać wywód, wyraziście ilustrować chwytły literackie, wreszcie, jak w rozdziale *Wsiebiewstąpienie* – udokumentować punkt zwrotny w twórczości pisarza. Upieranie się przy sprzeciwie byłoby jednak małodusznością. Wszystkie sztuki – bo Błoński porządkuje mechanizmy rządzące tą dramaturgią, pokazuje ciągłość wątków, przemiany, jakim podlegają, ewolucję form dramatycznych. Publikowane wcześniej studia, zebrane w jednym tomie i przeredagowane, podporządkowują się nowej koncepcji całości, stają się też jakościowo inne. Można by więc uzupełnić tytuł książki – chodzi w niej wszak o sztuki i sposoby pisania Sławomira Mroźka, co zresztą w ostatnim zdaniu robi też nieco ironicznie sam autor: „Więcej już sztuk i sposobów Mroźka – nie pamiętam.” (s. 268). W takim razie nie mogło się obejść bez dowodów czerpanych z wcześniejszej publicystyki i późniejszych opowiadań. Felietonowy, konwersacyjny ton książki tylko czasem wydaje się nazbyt nonszalancki. Innym polonistom przydziela Błoński pracę nad drobiazgowym opracowaniem filologicznym Mroźkowej dramaturgii (s. 61 np.). Ale też z nadmierną w stosunku do dramatopisarza lojalnością

¹ J. Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*, Kraków 1995, Wydawnictwo Literackie.

lekkomyślnie poddaje się stylowi, którym w *Miłości na Krymie* mówi się o innych, nawet wtedy, kiedy w manewrowaniu literackim stereotypem Mrozek zbyt blisko ociera się o płaskie drwiny. Zdarza się więc, że jego badacz zgubi dystans i też rzuci niezobowiązującą uwagę: „Tak, Krym przystoi miłości i odwrotnie, co spostrzegli nawet Polaczkowie z wieszczem Adamem na czele.” (s. 241). Błońskiemu nie zawsze zależy na precyzji porównania – Mrozek, jak Prus, był najpierw dziennikarzem, ale Prus nie został potem dramaturgiem (zob. s. 9). „Geniusz zamieniony w mumię, zakonserwowaną i polakierowaną”, pojawiający się w sztuce *Vaclav*, bardziej przypomina pośmiertny los Lenina, czy, jak u Błońskiego, Marxa (s. 191)?

Ale ten właśnie nalot nonszalancji pomaga nadać wykładowi wyrazisty rytm, utrzymać gorączkowy ton i osobisty charakter wywodu. Pozwala nie wpaść w akademickie rozważania i zachować lekkość seminaryjnej konwersacji. Lekkość demonstrowaną aż nazbyt czasem ostentacyjnie – „Paralogizm i stylizacja są dwoma cyckami Mrozkowego pisarstwa” (s. 19). A przecież ta ostentacja znakomicie ułatwia metaforyczny opis mechanizmów literackich, do których może nie warto przykładać zbyt uczonych narzędzi, żeby ich nie przygnieść erudycją, za to warto zastanawiać się, jak powstały i jak działają. O wczesnych wieloaktowych dramatach Mrozka Błoński stanowczo twierdzi, że gorsze niż jednoaktówki, i formułuje uzasadnienie:

Zaś w zawikłaniach intrygi odnaleźć nieraz można prostą formułę osaczenia. Pewnie, że ozdobioną fioriturami, przypudrowaną dowcipem, czasem nawet, o zgrozo, wymalowaną w coś jakby pikasy... [s. 98].

Dzięki tej lekkości Błoński w lapidarnych sformułowaniach błyskotliwie wydobywa najistotniejsze cechy analizowanych dramatów – atmosferę, pejzaż, właściwości postaci: „żelazna łapa w delikatnej rękawiczce” (s. 166), to policyjny dostojnik z *Garbusa*. Kiedy chce pokazać główny pomysł fabularny autora, powie na przykład: „W *Testarium* nie ma żadnego osaczenia. Jest za to osobliwość. [...] Dwaj prorocy zamiast jednego.” (s. 100-101), albo posłuży się, wywiedzionym z anatomii czy raczej zoologii, uzasadnieniem literackiej tezy: „W *Indyku* – zwierzęciu bardziej wyszukany – opozycja chama i mędrka zbiega się po raz pierwszy z konfliktem norm.” (s. 101). Charakteryzując przeciwstawione sobie pary bohaterów *Garbusa* krytyk wtrąci zaskakującą, na pozór tylko niezborną uwagę, a przy okazji wywali, co i jemu leży na wątrobie:

Zmylić może zwyczajna u Mrozka skłonność do stereotypizacji postaci. Pary arystokratów: znużonego i trochę demonicznego Barona oraz Baronowej, która go, owszem, kocha, ale

tak jak jaśnie państwo kochają, bez złudzeń co do wierności małżonka, a także własnej. Pary mieszcuchów: Onka i Onki, cikliwych a praktycznych, sentymentalnych a interesownych... I głupich bardzo. Aż dziw, jak Mroźek utrafił w obyczajową odmienność: dzisiaj, kiedy aktorki wyobrażają sobie siedemnastowieczne królowe na obraz przedwojennych pań mecenasowych! [s. 166].

Autor książki, po tylu latach towarzyszenia dramatopisarzowi w przeżywaniu i przedstawianiu świata, wciąż patrzy na utwory Mroźka z pasją i ciekawością, wciąż nie sądzi, że znalazł do nich klucz, którym wszystko objaśni. Więc raczej szuka, zastanawia się wspólnie z czytelnikiem. Lubi szukać, nie musi niczego dowodzić. Nie o definicje mu przecież chodzi. Woli zachowywać lojalność niż demaskować. Bo przede wszystkim chce zrozumieć autora, motywy jego artystycznych decyzji. Toteż nie waha się przed skarceniem ewentualnych czytelników swojej książki, którzy chcieliby formułować zarzuty, doszukiwać się luk, braku precyzji. Uprzedza ewentualne napaści. Ma odwagę mówić wprost, przyznawać się do niepewności:

Co do mnie, staram się pokazać – w tej rzemieślniczej biegłości, której niemądrze nie podziwiać – linie przewodnie i przemożne, te, które prowadziły najwyżej. Ale czy pokazuję trafnie? Czy skutecznie? Nieraz o tym wątpię. [s. 176].

Niemądrze nie podziwiać. Co ewentualny krytykant mógłby znaleźć na swoją obronę? Ale też co zrobić w tych przypadkach, kiedy Mroźek nie zachwyca?

Czasem więc, kiedy czytelnik Błońskiego chce zachować swobodę własnego spojrzenia, musi szukać narzędzi, które pozwolą utrzymać dystans, obronić się przed perswazyjnym stylem badacza. W stosunku do tych sztuk Mroźka, które prawdziwie lubi, które w dodatku polubił dzięki teatrowi, jak *Miłość na Krymie* dzięki paryskiemu przedstawieniu Lavellego, Błoński jest gotów znaleźć uzasadnienie nawet dla wątpliwych, wstyd powiedzieć – irytujących chwytów literackich. Wątpliwych oczywiście dla tego, kto, jak pisząca te słowa, patrzyłby na ten dramat nazbyt sceptycznie, kierując się jednak głową, nie sercem (zob. s. 268) i śmiertelnie poważnymi przekonaniami o dopuszczalnej granicy żartów w mówieniu o innych narodach, szczególnie wówczas, kiedy stosunki między społecznościami wciąż są powikłane, pełne wzajemnych napięć i urazów. Toteż kiedy trzeba jakoś uporać się z trzecim aktem *Miłości na Krymie*, a w nim z dziwną paradą potworów i wilkołaków, krytyk oświadczy wręcz:

Ta koszmarna galeria wyjaśnia i podsumowuje Kraj Rad. W tym więc miejscu pisarz niejako rezygnuje z pióra i odsyła do muzeum czy biblioteki, gdzie czekają już gotowe znaki (wyjaśnienia?) strasznej i wspaniałej rosyjskiej historii. [s. 259]

Ba, odsyła do muzeum, czyli przyznaje się do bezradności czy nieumiejętności po prostu? I do naiwności – czyżby jakaś biblioteka zawierała już wyjaśnienie dwudziestowiecznej historii? „Straszna i wspaniała rosyjska historia” nie da się zamknąć w karykaturze, w cytacie, ani nawet w paroli. Błoński w końcu sam poświadczy, że:

Nie ma i być nie może takiej sekwencji scen, która by realistycznie i przyczynowo unaoczniała publiczności katastrofę cywilizacyjną. Przynajmniej dzisiaj, kiedy nie umiemy skupić losu społeczności w historii władców, jak u Sofoklesa czy Szekspira... [s. 264].

Czyżby jednak naprawdę sądził, że sprostają temu tematowi „literackie harce”? Na wszelki wypadek siebie i autora asekuruje przed argumentami niechętnych: „Więc kto nie potrafi porwać się na takie zadanie – niech lepiej schowa kamień do kieszeni” (s. 267). Nie potrafię, ale nie schowałam, bo nie dam sobie wmówić, że mam polubić nieudane cudze wysiłki, skoro sama nie umiem zrobić lepiej.

Błoński nieustannie odwołuje się do perswazji, ale i sam ze sobą prowadzi dialog wewnątrz tekstu. Unika rozstrzygających twierdzeń, raczej formułuje pytania. Zamiast budować uczony wywód, w którym byłaby mowa o literackich inspiracjach i kontekstach, o podobieństwach i zależnościach, szuka odpowiedzi przywołując obraz, analogię. A wtedy oczywiście nawet podobieństwa i zależności mocniej przemawiają do wyobraźni. Znowu wypadnie sięgnąć do interpretacji *Garbusa*. Starając się pokazać wyznaczniki gatunkowe tego dramatu, Błoński napisze po prostu: „*Garbus* jest komedią retro. Czy nie napisał go przypadkiem jakiś Austriak tuż przed pierwszą wojną... albo zaraz po?” (s. 171). Chętnie też polemizuje z własnymi ustaleniami, nie przywiązuje się do nich, nie absolutyzuje swoich diagnoz. Raczej wciąż je sprawdza, ogląda z różnych stron, woli mówić o niejednoznaczności, o wewnętrznym zróżnicowaniu, współistnieniu wielu wzorców. W dialogu ze swoimi wrażeniami posunie się aż do brawury. Wywód o *Portrecie* zaczyna zdania:

Portret jest genialny. Nigdy go nie zapomnę. Ani Bartodzieja modlącego się do portretu Stalina, ani Anatola, spiorunowanego odgłosem kroków tyrana, który – niczym Komandor – nadchodzi, aby pokarać swe nieposłuszne dzieci... Tak, Mroźek dotarł wyobraźnią do punktu, gdzie polityczna fascynacja przechodzi w zbrodniczy obłęd, i umiał to scenicznie unaocznić. [s. 207-208].

Już jednak następny akapit rozpoczyna się od twierdzenia:

Portret jest do niczego. Ani w nim porządku, ani równowagi. Ani nawet należytej progresji: sztuka snuje się, ciągnie, rozmazuje w błahych czynnościach i jałowej gadaninie. Czy naprawdę przez pół godziny musimy towarzyszyć jałowej pluskwie, którą jest niewątpliwie Bartodziej – donosiciel? [s. 208]

Ten brawurowy wywód doprowadzi w końcu do tego, że w *Portrecie* dostrzeże Błoński właściwości, które tworzą istotę dramatu, „okrutną faktyczność” działań międzyludzkich. I znów poprze swoje obserwacje wrażeniami wyniesionymi z teatru, tym razem ze Starego Teatru w Krakowie:

Radziwiłowicz, Trela, Jarocki jako reżyser, ale najpierw Mrozek... przekroczyli granice szyderstwa i moralistyki: przekonali publiczność, że piekło istnieje naprawdę. Takie olśnienia możliwe są tylko w dramacie. [s. 216]

Pedanteria podpowiada uzupełnienie, że takie olśnienia możliwe są dziś jednak tylko w teatrze, dzięki doświadczanej tam namacalności międzyludzkich działań, dzięki bezpośredniości i intensywności wrażeń. Pedanteria, jak już o tym była mowa, nie jest tu jednak właściwą miarą, wręcz przeciwnie. Protest, jaki wywołują poszczególne wywody Błońskiego też jest wkalkulowany w lekturę, należy do właściwości przyjętego tu stylu pisarskiego. Dzięki temu czyta się *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka* z rosnącym napięciem, żeby nadażyć za przemawiającą z każdej strony pasją autora. Niezależnie od buntów i sprzeciwów czyta się więc po prostu z przyjemnością. Lekkość dyskursu Błońskiego wzmacnia ekspresję i siłę argumentacji i tak naprawdę służy przede wszystkim temu, by uchwycić groteskowe serio tej dramaturgii. Nagle, na tle ciężkawych i starannie piętrzących dowody erudycji książek o literaturze, mamy do czynienia z wywodem, który odwołuje się do wszelkich możliwych sposobów, żeby uniknąć podejrzeń o uczość. Nie wszystko udaje się ukryć do końca i autor czasem ujawni teoretyczne podstawy swoich poglądów, solidny warsztat uczonego. Swoje argumenty wspiera upowszechnioną w Polsce przed laty *Teorią nowoczesnego dramatu* Petera Szondiego i zawartym w niej modelem dwudziestowiecznego dramatu ewoluującego w kierunku dramatu epickiego. Z tym modelem uzgadnia wydobywane ze sztuk Mrożka relacje wewnątrztekstowe, metody konstruowania postaci i sytuacji dramatycznych i ich interpretację. W istocie jednak Błoński do granic wytrzymałości rozciąga świadomie wybrany gorset Szondiego. Nieustannie wychodzi z ram modelu, bo tak naprawdę interesuje go staroświeckie czytanie aksjologiczne, pytanie o to, co niemodelowe – o konkretne problemy tekstu, i o to, co autor ma do powiedzenia o świecie i o własnych lękach, z którymi w ten świat wchodzi. Badacz z niespożytą ciekawością analizuje, jak Mrozek spotyka się ze swoimi postaciami i jak one się wzajemnie ze sobą spotykają. Jak podejmuje pytanie egzystencjalne o tożsamość podmiotu, postaci, bohatera. Jak śmiechem pokonuje lęk i przez stereotypy przedziera się do rzeczywistości. Jak wreszcie „dramaturgia modelów” prze-

kształca się w „dramaturgię ja” na drodze do dramatu epickiego. Epickiego czyli usiłującego zmierzyć się z wyzwaniem historii i cywilizacji i pokazać uwarunkowania losu człowieka ponad jednorazowym konkretem historycznym. Nie mechanizmy jednak są tematem tych dramatów, ale pojedynczy ludzie. Po mistrzowsku więc prowadzi Błoński interpretację *Pieszko*, „majstersztyku dramaturgii epickiej” (s. 239) czytając go jako *anty-Popiół i diament*:

Pieszko pokazuje ludzi, nie „masę”. Nie mówi o świetlanej przyszłości, o „światowej walce o lepszy i sprawiedliwszy porządek”. Mówi o ludziach, którzy na oślepie szukają swej drogi, mniej czy bardziej uczciwie... albo nieuczciwie. I dlatego mówi prawdę. [s. 240]

Pisanie Błońskiego o Mroźku wydaje się więc zrazu paradoksalne – polityczne konteksty są tu natrętnym dodatkiem, z obowiązku odnotowywanym jako osobliwość, bo istota rzeczy leży zupełnie gdzie indziej. W poszukiwaniu istoty rzeczy krytyk więc wydobywa Mroźka z PRL-u i z coraz mniej już czytelnych aktualizujących skojarzeń. Struktura językowa tych dramatów, demaskująca absurd sądów o świecie, nie jest tylko strukturą komunistycznej nowomowy. Wyjęte wprost z czasów PRL-u podstawowe opozycje i stereotypy postaci znaczą więcej, pokazują współczesne zagubienie osobowości; swojskie mechanizmy nabierają znamion uniwersalności. Bo świat wyobraźni Mroźka – taki, jak go rekonstruuje Jan Błoński – tworzy obumierająca prowincja, jej mieszkańcy i ich reakcja na zdarzenia. I to w końcu jest najcelniejsze, bo to stanowi bezpośredni zapis doświadczeń czytelników i widzów tych dramatów.

Maria Prussak

W poszukiwaniu Podmiotu

Sytuacja współczesnego odbioru literatury rozpięta jest pomiędzy dwoma biegunami: z jednej strony wyznacza ją tendencja autokreatywności tekstów literackich, kierująca uwagę w stronę autora i figur jego obecności w utworze, z drugiej – unicestwiająca przedtekstową świadomość, koncepcje metodologiczne. Książka Marka Zaleskiego *Formy pamięci*¹ wydaje się świadectwem lektury otwartej na podmiotowość literatury, doszukującej się w tekstowym świecie śladów Obecności. Pójście tym tropem stanowi kontynuację postawy

¹ M. Zaleski *Formy pamięci*, Warszawa 1996, Wydawnictwo IBL PAN.