DIVADLO V ČESKÉ A POLSKÉ LITERATUŘE

TEATR W LITERATURZE CZESKIEJ I POLSKIEJ

Sborník z mezinárodní vědecké konference

Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej

Opava 15. – 16. listopadu 2005
Opawa 15-16 listopada 2005

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY A KNIHOVNICTVÍ

KABINET LITERÁRNĚVĚDNÉ KOMPARATISTIKY

DIVADLO V ČESKÉ A POLSKÉ LITERATUŘE

TEATR W LITERATURZE CZESKIEJ I POLSKIEJ

Sborník z mezinárodní vědecké konference

Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej

Libor Martinek (ed.)

OPAVA 2015

Lektorovali / Redakcja naukowa

prof. dr hab. Irena Jokiel
doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Editor © doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.
Redakce: doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.
Translation © Mgr. Radek Glabazňa, M.A.

© Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, 2015
© Libor Martinek, za autorský kolektiv, 2015

ISBN 978-80-7248-668-7

OBSAH
(pro rychlou navigaci k příspěvkům můžete také využít záložky)

Češi a Poláci znovu v Opavě / Jiří Urbanec ---------- 7

Úvodem / Libor Martinek, Alice Olmová ---------- 8

Divadlo a drama ve světle literární teorie, historie, kritiky, korespondence, filmu, prózy i poezie

Divadlo, drama, literatura / Jan Heczko ---------- 13

Teatr, poezja i tożsamość / Ewa Kosowska, Eugeniusz Jaworski ---------- 18

Тэатр на Беларусі / Galina N. Kurylenka ---------- 26

Teatr (dramat) w koncepcji Stefana Szumana / Marek Mariusz Tytko ---------- 30

Drama – program – kritika. Langerův Svatý Václav / Martin Tichý ---------- 38

Medee wracają / Ewa Guderian-Czaplińska ---------- 47

Dráma ako estetický, filozofický a výchovný impulz (Na dramatických textoch Júliusa Barča-Ivana a Karola Horáka) / Viera Žemberová ---------- 57

Odrodzenie dramatu historycznego w polskiej literaturze lat osiemdziesiątych XX wieku / Zdzisława Mokranowska ---------- 62

Między Melpomeną a Talią – teatr w korespondencji K. I. Gałczyńskiego / Ewa Górecka --- 70

Świat teatru w poezji Wisławy Szymborskiej / Małgorzata Burzka-Janik ---------- 80

Teatr w twórczości Andrzeja Kuśniewicza / Elżbieta Dutka ---------- 88

Trauma i trash. Polski teatr przełomu polityczno-rynkowego w przestrzeni komunikacyjnej/ Miłosz Babecki ---------- 94

Teatry alternatywne w Polsce po roku 1989 / Jacek Wachowski ---------- 108

„Ti“ od divadla

Der polnische Hamlet / Hans-Christian Trepte ---------- 119

Hamlet w katowickim rynku / Anna Gomóła ---------- 131

Gazdina roba Gabriely Preissové / František Všetička ---------- 139

Jaroslav Durych – neúspěšný dramatik / Karel Komárek ---------- 143

Jaroslav Kvapil a František Langer mezi divadlem a literaturou / Jiří Urbanec ---------- 147

Teatr świata Karola Huberta Rostworowskiego / Jarosław Cymerman ---------- 152

Teatr(owanie) historii w dramaturgii Mariana Pankowskiego / Krzysztof Kurek ---------- 164

Fryderyk Chopin w dramacie polskim / Kazimierz Maciąg ---------- 179

Roman Brandstaetter. Wprowadzenie do monografii teatralnej / Kazimierz Braun --------- 192

Divadlo v širokém řečišti života a díla Ludvíka Kundery / Ladislav Soldán ---------- 204

Dramat absurdu a twórczość Sławomira Mrożka i Václava Havla / Agata Tarnawska-Grzegorzyca ---------- 208

Intertekstualność w sztuce Jáchyma Topola Droga do Bugulmy (Cesta do Bugulmy) / Leszek Engelking ---------- 212

Zakonnica w teatrze czyli feminizm po chrześcijańsku / Agata Firlej ---------- 220

Vizuální zkratka a dramatický text / Tomáš Hájek ---------- 226

Rozhlasové drama Zdeňka Rotrekla / Ivo Harák---------- 230

Wilhelm Przeczek jako dramatik / Libor Martinek ---------- 233

Divadelní a literární tvorba pro děti

Problemy dramaturgii dla dzieci / Ewa Tomaszewska ---------- 239

Literacki portret Mieszka I i księżniczki Dobrawy w polskich utworach dla dzieci i młodzieży / Danuta Mucha---------- 249

Divadlo v tisku

Teatralne i parateatralne inicjatywy poza cenzurą w latach 1982-1989 w województwie katowickim (prasowe doniesienia) / Katarzyna Tałuć---------- 254

Współczesny teatr czeski i słowacki w polskiej recenzji teatralnej / Mirosława Pindór------ 261

Résumé ---------- 266

Summary ---------- 268

O autorech – O autorach ---------- 270

ABSTRAKT

Sborník *Divadlo v české a polské literatuře – Teatr w literaturze czeskiej i polskiej* obsahuje příspěvky ze stejnojmenné česko-polské literárněvědné konference uspořádané Ústavem bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Ústavem polonistiky Filologické fakulty Opolské univerzity v Opolí ve dnech 5.–16. listopadu 2005.

Studie přinášejí řadu nových a cenných poznatků k této problematice. Jejich značným kladem je analytické (strukturalistické i poststrukturalistické), interpretační (hermeneutické), kulturně antropologické, sémiotické a interdisciplinární (komparativní) uchopení problému. Příspěvky jsou podnětem k další badatelské práci.

Češi a Poláci znovu v Opavě

V tradici česko-polských literárněvědných konferencí v Opavě, jejichž iniciátorem byl zesnulý prof. dr hab. Edmund Rosner z těšínské pobočky Slezské univerzity v Katovicích (Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Filia w Cieszynie), uskutečnil se další ročník ve znamení divadla. Organizátorům ovšem nešlo o zaměření teatrologické, nýbrž hlavní důraz měl být položen na to, jak je divadlo a herectví v obou literaturách zachyceno a reflektováno v próze či v poezii.

Ne všichni referenti se zabývali tímto hlavním tématem, někteří si všimli i konkrétních inscenací. Koneckonců hranice mezi literárním textem určeným pouze ke čtení a textem pro divadelní akci, tedy dramatickým žánrem, není zcela zřetelná a přesahy, v době moderny a zvláště v období tzv. postmoderny, mohou být zcela plynulé a inspirující.

Ať tak či onak, Opava, město, jehož katastr na severní straně přímo hraničí s Polskou republikou, je opravdu předurčeno k plodným setkáním odborníků z řad široké literární a kulturní oblasti. Tento sborník je tedy dalším markantním svědectvím, že započatá cesta vede správným a perspektivním směrem.

Doc. PhDr. Jiří Urbanec, CSc.,
odborný garant konference

Úvodem

Divadlo v české a polské literatuře

Poláci a Češi jsou dva národy žijící blízko sebe.[1] Bohužel stále o sobě nevědí dost. Příspěvkem ke změně této informace bylo také opavské literárněvědné rokování. Jak polská literatura, tak polské drama se objevují na knihkupeckých pultech a divadelních plakátech. K nejhranějším polským autorům na českých jevištích po roce 1945 patří z těch již klasických Gabriela Zapolská a její *Morálka paní Dulské*. Ze současníků je to Sławomir Mrożek a jeho *Emigranti, Tango* či *Policajti*. Nejen odbornou veřejnost, ale i diváky přitahuje, sáhneme-li do nejbližšího divadelního okolí Opavy, také Witold Gombrowicz. Připomeňme jeho *Svatbu* v Komorní scéně Aréna v Ostravě v režii Janusze Klimszy a *Ywonu, princeznu burgundánskou* v režii Radovana Lipuse na scéně ostravského Národního divadla moravskoslezského. Pěkným příkladem „spojení národů" je představení *Těšínské nebe – Cieszyńskie niebo* v nastudování České a Polské scény Těšínského divadla v Českém Těšíně.

Téma opavské konference *Divadlo v české a polské literatuře* vyprovokovalo autory příspěvků k řadě podnětů a vizí a přineslo jak zajímavé badatelské výsledky, tak nastolilo další otázky. Průřez všemi příspěvky je velmi pestrý, od literárně teoretických zamyšlení, přes historii až po současné drama.

Divadlo a drama ve světle literární teorie, historie, korespondence, prózy i poezie je dialogem o vzájemném pronikání dvou uměleckých světů – toho divadelního a toho literárního. Do obou zasahují dějiny a společensko-politická situace, která nahrává inscenování historického dramatu. Atributy minulosti byly a jsou mostem k současnosti. V současnosti jsou klasické postavy antického dramatu především „myšlenkovými figurami", jak o tom svědčí návraty Médey v různých podobách na současná jeviště, odlišných od těch klasických pojetí, která byla vytvořena v Euripidově tragédii, ale i ve filmové produkci 20. století. Dnes se objevuje Médea jako Jiná, Médea-matka, Médea-oběť, Médea-žena, avšak z pohledu genderových souvislostí s důrazem na analýzu ženských kódů v antické tragédii – jak ukazuje příspěvek z pomezí divadla (performance a „resocializačního" divadla), v nichž byla využita postava Médey.

Existují také autoři, jejichž srostlost s divadlem a literaturou je očividná, jsou doma ve více uměleckých druzích a žánrech, jak vysvítá z divadelní a prozaické tvorby dvou slovenských autorů Júliusa Barča-Ivana a Karola Horáka. V Polsku zaujmou divadelní tematikou ve své tvorbě takoví mistři slova jako Konstanty Ildefons Gałczyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kuśniewicz nebo Wisława Szymborska, hledající hranice mezi životem a dramatem.

České Slezsko, jehož historickým a kulturním centrem je právě Opava, leží na styku tří kultur. Kromě české a polské také slovenské, což se přirozeně projevuje i v repertoáru kamenných divadel, ale i amatérských souborů, ale také v rámci divadelních přehlídek a větších kulturních festivalů, z nichž jmenujme kulturní festival Bezručova Opava, celostátní přehlídku amatérských divadelních souborů Krnovský divadelní máj nebo mezinárodní divadelní festival v Českém Těšíně a Cieszynie „Na hranici" – „Na granicy". A slovenský příspěvek z pozemí beletrie a dramatu do našeho sborníku právem patří, stejně jako úvodní

[1] Nevyjímáme samozřejmě ani jiné slovanské národy, kterým bylo na opavské literárněvědné konferenci *Divadlo v české a polské literatuře – Teatr w literaturze czeskiej i polskiej* věnováno z pochopitelných důvodů přece jen méně prostoru. Jeden konferenční příspěvek se týká slovenské literatury a dramatu, jeden představuje běloruské drama ve svém pozoruhodném vývoji. Příspěvek slavisty dr. Hanse-Christiana Trepteho z univerzity v Lipsku je napsán v německém jazyce, ale orientován na polské divadlo.

literárněteoretické, významoslovné zamyšlení na téma drama a divadlo, popř. literatura a divadlo, vzájemného dialogu těchto pojmů, které mezi sebou nejednou svádějí zápas téměř jako hrdinové na scéně. Divadlo mělo důležitý význam v kultuře národů, ve vytváření národní identity, postupně s narůstajícím divadelním vědomím se rozvíjela divadelní kritika jako jeho reflexe.

Po seznámení se s nejstaršími běloruskými divadelními formami se spory o význam divadla, jeho sociální a kulturní úlohu přenáší do Polska, kde měly již od 18. století veršovanou podobu, vyústily v polské kultuře i do básnických polemik zejména v období romantismu, konce 19. a počátku 20. století, nakonec do bojů za autonomnost divadelního umění v době polského modernismu. Mnozí významní polští básníci byli známí i svou divadelní recenzentskou činností, divadlu přisuzovali významnou úlohu ve vývoji národního organismu. Nebyli to jen divadelní kritici, nebo divadelní kritiku pěstující spisovatelé, ale na téma polského divadla se vyjadřovali i pedagogové nebo psychologové, jak ukazuje příspěvek o Stefanu Szumanovi a jeho postojích k avantgardním dramatickým pracím Stanisława Ignacyho Witkiewicze (Witkacyho), akcentující antropologický přístup k výchově prostřednictvím umění. Na raném díle jiného významného meziválečného autora Františka Langera máme možnost hledat souznění s určitými tendencemi v české literatuře počátku 20. století, především s vývojovými pohyby negujícími estetiky 19. století.

Nejnovější tendence ve vývoji polského divadla lze sledovat s ohledem na historický kontext spojený zejména s dvěma historickými událostmi – vyhlášením výjimečného stavu v Polsku v 80. letech 20. století a zejména s demokratickými změnami po roce 1989. Ty byly v širším pojetí výkladu ovlivněny společenskými, politickými a kulturními aspekty, které jim předcházely a týkaly se 70. a 80. let minulého století. Nástup hnutí Solidarita v Polsku a politické pohyby v polské společnosti inspirovaly k nové vlně historické dramatiky, v níž se kromě reminiscencí na polská povstání 19. století, zakořeněných v polské kolektivní paměti, objevují nověji témata konspirace, konfidentství, politických agentů a placených donašečů. Politicko-ekonomické změny v polské společnosti po roce 1989 měly za následek také vytvoření nového kulturního paradigmatu – medializovanou masovou kulturu, která je někdy označována za kulturu ze smetiště (k jejímu vzniku silně přispěli disponenti médií masové komunikace). Příhodnými analytickými nástroji nového paradigmatu se pak jeví pojmy trauma a trash – ty determinují úvahy o různých podobách modelu polského divadla, které jsou sledovatelné v komunikačním prostoru a mediálním systému během převratných historických událostí. Období politické a ekonomické transformace, kdy se drtivá část alternativních divadel ocitla bez podpory ze strany státu, vedlo ke krizi v programové sféře. K okamžité změně nedošlo ihned, řada souborů si začala uvědomovat, že musí bojovat o přízeň diváka orientovaného na tzv. vysoké umění. Kromě zavedených scén a souborů vznikla celá plejáda alternativních divadel, jejichž estetika zčásti navazuje na své avantgardní předchůdce, ale přináší i novou estetiku. Ve větší míře došlo k oživenému dialogu mezi tvůrci a umělci profesionálních a nezávislých divadel. V oblasti nezávislého či alternativního divadla máme dnes co dočinění s dokonce třemi generacemi tvůrců. Od klasiků divadelní avantgardy, na ně navazující umělce, kteří ve větší či menší míře čerpají ze zkušeností předchůdců (dopovězme: vychovaných na Jerzym Grotowském) se dostáváme až k rebelům, působícím ve sféře happeningu, performance artu a audio-video-designu. O tematické oživení se postaraly zejména soubory na periferiích Polska akcentující náměty multikulturnosti (vícejazyčnosti a rozličných náboženství) etnické smíšeného pohraničí, případně divadla čerpajícího inspirace ze vztahů různých druhů umění v moderním divadle, zejména z výtvarného umění (performance a environmental). Nově vzniklé alternativní a experimentální divadelní skupiny spojují inspirace divadlem, tancem, hudbou, multimediálními projekcemi s cílem překračování uměleckých, morálních a kulturních hranic. Dá se tedy říci, že politický

přelom roku 1989 vyvolal změny ve třech sférách – geografii, estetice i organizaci polského alternativního divadla.

„Ti“ od divadla

Nejobsáhlejší tematický blok celého sborníku zaujímají příspěvky týkající se reflexe tématu divadlo, divadelní (a rozhlasoví) autoři, jejich více či méně úspěšné díla na jevištích, jejich vztah k literatuře a historii.

Diskuse se točí kolem „polského“ *Hamleta* Jacka Malczewského, aby následně vyústila v opomíjenou Zaczkowského tvorbu, jež je důležitá pro všechny, kdo se zabývají divadlem ve Slezsku. Pak následuje plejáda dramatiků, kterou otevírá Gabriela Preissová, svým způsobem autorka průkopnice, protože právě v jejích realistických dramatech se stává hlavní hrdinkou žena. Analýza výstavby hry i celkových pohnutek jednání je dokladem toho, že i když jsou reálie hry už poněkud zastaralé, její lidská a umělecká výpověď je nadčasová. Netradičně pojaté je zamyšlení nad tvorbou Jaroslava Durycha, který byl v samotném titulku nazván neúspěšným dramatikem. František Langer a Jaroslav Kvapil jsou bezpochyby neopomenutelnými články českého divadla. Langer dramatik, dodnes na našich jevištích uváděný, je pojat prizmatem jedné z jeho méně úspěšných her. Vyslovíme-li jméno Jaroslav Kvapil, ihned nás napadá psychologický realismus, novátorské režijní přístupy, úcta k dramatikovi, impresionistické svícení nebo specifická práce s hercem. A obzvláště zajímavé je pak Kvapilovo a Langrovo společné umělecké „jiskření“.

Karol Hubert Rostworowský je tvůrcem dnes poněkud zapomenutým, ale v meziválečném období všeobecně uznávaným za jednoho z nejvýznamnějších polských dramatiků, dokonce často považovaným za nástupce Stanisława Wyspiańského. Pozornost je věnována motivům „theatrum mundi“ v jeho dramatických pracích. Jedním z charakteristických vlastností dramaturgie Rostworowského je časté použití motivu „divadla světa“, zpřístupněného prostřednictvím různých divadelních technik: od divadla na divadle, vytváření postav-loutek až po jemnější hru v podobě *déguisment*. Způsob uchopení tohoto motivu v jeho dramatech zároveň vypovídá o velmi pesimistické vizi světa (v podstatě hodně vzdálené křesťanskému optimismu). V těchto dílech člověk obyčejně představuje „nebožský“ prvek skutečnosti, dokáže jedině vytvářet chaos a ničit, zastavit ho přitom může jen božský zásah.

V historii polské literatury je Marian Pankowski postavou neobyčejnou, i když nepříliš známou širšímu čtenářskému i divadelnímu publiku. Každopádně jeho drama o polském romantickém spisovateli Juliuszi Słowackém *Nasz Julo czerwony* byla odvážným pokusem o změnu stereotypů v pohledu na život tohoto výjimečného umělce během jeho druhého pobytu v Paříži (1838–1848). K zajímavým postavám polského romantismu patří vedle básníka Słowackého také věhlasný skladatel Fryderyk Chopin. V polské literatuře se objevuje řada dramat, jejichž hlavním hrdinou se Chopin stal. Většina těchto děl byla napsána autory méně známými, kteří ukazují poměrně tradiční obraz umělce, přičemž pomíjejí užší vazbu na sféru hudby (například dramata Mariana Gawalewicze, Ewy Łuskinové, Andrzeje Pytlaka nebo Leona Stempowského). Na tomto pozadí se výrazně odráží i u nás známé drama *Léto v Nohantu* Jarosława Iwaszkiewicze,[2] v němž je Chopin představen v každodenním životě i v centru rodinných sporů, které mají vliv na umělcovy další osudy. Pozornost vzbuzují i dramata emigračních spisovatelů Mariana Hemara i Mariana Czuchnowského interpretujících skladatelův životopis na základě vlastních zkušeností.

[2] Iwaszkiewiczovu hru *Léto v Nohantu*, která vychází ze životních osudů Fryderyka Chopina a George Sandové, uvedl rozhlasové úpravě a překladu Jaroslava Simonidese Český rozhlas 2 – Praha 27. 2. 2010 ve 14.00 hod. v rámci Dne s Chopinem. Hra byla natočena v roce 1982. Slavného skladatele v ní ztvárnil Petr Štěpánek, jeho hereckou partnerkou byla Jaroslava Adamová.
[http://www.rozhlas.cz/praha/tyd_vysilani_nedele/_zprava/802024; 5. 2. 2011]

Roman Brandstaetter byl v Polsku i v zahraničí známým básníkem, dramatikem, romanopiscem, esejistou a překladatelem (přeložil Shakespearova *Hamleta, Richarda III., Antonia a Kleopatru* a *Kupce benátského*), navrženým na Nobelovu cenu za svůj čtyřdílný román *Ježíš z Nazaretu*, považovaným za jedno z největších děl literatury 20. století, které je zároveň nejhlubším pohledem na osobnost Ježíše Krista. Kromě jedenácti básnických sbírek napsal devatenáct divadelních her, které byly hrány v Polsku i v četných překladech na mnoha zahraničních scénách. Jako spisovatel židovského původu, jenž přestoupil na katolickou víru, byl pronásledovaný komunistickým režimem, inscenování jeho děl bylo provázeno mnoha komplikacemi. Pozoruhodná jsou spisovatelova „divadelní a mimodivadelní svědectví", která podával v umělecké tvorbě i ve veřejné činnosti. Analýzu si zasluhují i Brandstaetterovy dramatické, prozaické a divadelní techniky, zejména klíčová technika výstavby architektury „přeměny trvání" – ta totiž umožňuje představit postavy, místa a události, které přesto, že podléhají přeměně, paradoxně zůstávají neměnné. Další osobností spojující literární a divadelní zásady je Ludvík Kundera, známý jako osobnost spjatá s avantgardními směry, především se surrealismem. Zde je představen s „hydrou divadla" a v širokém řečišti tvorby. Pojmy drama a absurdní divadlo nevznikly současně, druhý termín je používán v souvislosti s tzv. druhou divadelní reformou, která nastoupila v druhé polovině 50. let minulého století. Absurdní drama čerpá z přínosu surrealismu (například „proud vědomí") a ve sborníku je reprezentují spisovatelé, dramatikové Sławomir Mrożek a Václav Havel, kteří podrobují kritice schematismus v jazyce a lidském chování. Oba autoři se odlišují od poetiky západního typu absurdního dramatu (Martin Esslin přišel proto s pojmem „východní absurdita", neboť to, co bylo pro západní autory iracionální představou, se pro umělce z východního bloku stalo běžnou skutečností), jelikož mají odlišné životní a politické zkušenosti, ale právě těmi jsou si Mrožek a Havel vzájemně blízcí.

K nejmladší generaci dramatiků pak patří Jáchym Topol – představitel undergroundu píšící hovorovým jazykem a zaznamenávající zdánlivě banální události – a Lenka Langronová (narozená v roce 1963), od roku 1997 řádová sestra, jejíž hra *Křídlo* měla premiéru v březnu 2009 ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti; hlavní hrdinkou hry je – stejně jako v jejích dalších třech analyzovaných hrách (jejichž filozofické východisko bylo autorskou příspěvku označeno jako křesťanský feminismus) – opět žena.

Vpád vizuální zkratky do „zavedených" způsobů tvorby divadelního uměleckého díla je současnými teoretiky uváděno do kontextu jak filosofického myšlení (převaha vizuálního nad textovým na civilizační úrovni je v dnešní době důležitým tématem), tak zejména divadelního myšlení a divadelní kritiky, která se vyjadřuje k novějším uvedením evropské divadelní klasiky, jak je reprezentují inscenace Daniela Špinara, Jana Mikuláška, Vladimíra Morávka nebo J. A. Pitínského.

V minulosti i současnosti tvořili lidoví autoři a v určitých obdobích se slibně rozvíjelo amatérské divadlo úzce svázané s regionem, v němž působilo. Tato situace byla stejná jak v Čechách, tak v Polsku. A právě lidoví autoři se obraceli ke „kousku země, kterou obývali". Ve své tvorbě vycházeli z lidových obřadů i zvyků a udržovali tak *genius loci* oblasti. K takovým dramatikům patřil na českém Těšínsku například Wilhelm Przeczek. Všestranně talentovaný polský básník, prozaik, překladatel, publicista a nadšený divadelník Przeczek je představen jako autor zajímavých a úspěšných prací pro loutkové divadlo Bajka se sídlem v Českém Těšíně i pro polské vysílání Českého rozhlasu v Ostravě. Odbočením z divadelní scény do jiného dramatického oboru je rozhlasové drama českého, křesťansko-katolicky orientovaného spisovatele, vězně komunistického režimu Zdeňka Rotrekla.

Divadelní a literární tvorba pro děti

je tématem nesmírně živým, často však opomíjeným. Bohužel se v dnešní komerční době stále častěji stává, že dětem „servírujeme" v literatuře či na divadle cosi těžko

identifikovatelného, co má s uměním pramálo společného. Přiznejme si, že dnes zaujmout děti je stále obtížnější. Přesto, když se podaří otevřít svět dětské fantazie a vtáhnout malého čtenáře či diváka do děje, nad kterým třeba my dospělí často jen nechápavě vrtíme hlavou, výsledky jsou pak fantastické. Ewa Tomaszewska se zabývá problémem dramaturgie pro děti v Polsku. Na ní navazuje Danuta Muchová analýzou textu v dramatech pro děti Igora Sikiryckého, které přinášejí divadelní i literární portrét, zasahující do historie, politiky a kultury obou slovanských zemí Polska a Čech – manželského svazku Meška I. a kněžny Doubravky, podmíněným rovněž přijetím křtu zprvu pohanského polského knížete; tím se mladý polský stát dostal do sféry vlivu křesťanské latinské civilizace a kultury. K těm, kteří s fantazií českých dětí (a nejen jich) pracovat umí, patří například Zoja Mikotová nebo Václav Klemens. Totéž se dá říci i o polské básnířce a jedné z nejoriginálnějších polských autorek divadelních her pro děti Krystyně Miłobędzké.

Divadlo v tisku

aneb nepíše-li se o divadle, je mrtvé. Naštěstí tomu tak není a důkazem jsou i dva příspěvky, jejichž společným tématem je právě divadlo v tisku. Nejprve v katovickém regionu v letech 1982–1989, kde můžeme sledovat i pokusy o divadlo a šíře chápané kulturně-společenské, zejména divadelní aktivity, které by stály mimo cenzurní dohled, jak o tom svědčí analýza nezávislých (samizdatových) tiskovin v katovickém vojvodství. Svébytnou úlohu v tomto „podzemním“ ruchu sehrály iniciativy zaštítěné autoritou polské církve. Následuje pojednání o současné české a slovenské divadlo v polské divadelní recenzi.

Slova o slovech

Základním tématem a vedoucím motivem opavské konference nebylo divadlo ani literatura, ala byla to slova o slovech. O těch slovech, která padají v próze, poezii nebo dramatu na jevišti a pro něž je vždy podstatné, jak dokážou zaujmout čtenáře či diváka. Prezentovaní autoři se pokusili přes slova a za slovy odkrýt člověka na divadle a v literatuře. Člověka hledajícího, nejistého, plného omylů a chyb, ale i úspěchů. To vše se dělo odborně, teoreticky, literárně, dramaticky. S vědomím toho, že bez čtenáře není literatury a bez diváka není divadlo.

Libor Martinek, Alice Olmová

JAN HECZKO

(Opava)

Divadlo, drama, literatura

Jelikož se nedávno uzavřel projekt Poetika literárního díla 20. století,[3] chci se ve svém příspěvku zaměřit pouze na letmou reflexi toho, jak je v prvním a třetím svazku přistoupeno ke staletému sporu o vztah mezi dramatem (dramatickým textem) a divadlem (předvedením dramatického textu na scéně). Druhý svazek se dramatu ani divadlu nevěnuje.

Již letmé nahlédnutí do některých oddílů dává tušit, že oproti starším snahám, jak se vyrovnat s otázkou, zda se drama odehrává v hlavě, na papíře či výhradně na scéně, je v námi sledovaných textech mnohem více – řekněme – neklidu, nejistot, ale také napětí, tedy: i tyto teoretické texty se zdají být více dramatické, jako by se vědomě nechávaly ovládnout tím, co mají samy zvládnout. Čteme-li např. oddíl Drama v *Poetice* Josefa Hrabáka, dozvíme se, že jde o epický žánr zaměřený na jevištní předvádění, dozvíme se o tzv. knižním dramatu, které je sice chápáno jako krajnost, možná jen na pozadí dramatu jevištního, ale přece jen tu sledujeme spíše „literární“ uchopení dramatu, o čemž svědčí důraz na děj směřující prostřednictvím dialogů k vyhrocenému konfliktu nebo krátká pasáž o herci, který je podle Hrabáka charakterizován kromě svého jednání i svým zevnějškem. I podle Hrabáka je tedy dramatický text coby součást literatury určen především k tomu, aby byl ztělesněn, předveden, avšak o tomto ztělesněném slovu víme jen tolik, že působí afektivně a že jej divák vnímá bezprostředně, většina úvah však, jak již řečeno, je „literárních“.

Tento krátký postřeh neuvádím jako kritiku Hrabákova textu, ale jen a jen proto, abychom měli současné úvahy o dramatu a divadle s čím srovnávat. Zatímco jak Hrabákův text, tak mnohé slovníky literární teorie se s touto dvojí tváří dramatu vyrovnávají tak, že sledují každou odděleně – a když někdy dojde k dialogu, pak k velice uměřenému, takže oba protagonisté (drama i divadlo, popř. literatura a divadlo) z něj vycházejí nepoznamenáni, úvahy v *Poetice literárního díla 20. století* se jeví jako bouřlivý dialog, možná dokonce jako zápas obou hrdinů: „Dramatické umění stojí odjakživa rozkročeno nad propastí chaosu mezi literou textu a jeho živým provedením herci jako slovo »učiněné tělem«. 20. století toto dilema, tuto nedostatečnou zakotvenost, žánrové »bezdomovectví« dramatu názorně odhaluje, a to více než doby dřívější, ba i okázale je vystavuje, zjednává si pro ně pozornost a subtilně je rozvádí.“[4]

I v těchto textech se objevuje poznámka, že drama jako zapsaný text patří do literatury, ovšem jen okrajově – jen jako úlitba starým bohům; spíše se přitakává současným snahám rozšiřovat pojem textu „na celý komplex uměleckých (a vlastně i mimouměleckých) prostředků, z nichž se skládá výsledný opus inscenace“[5]. Dramatický text je charakterizován jako „prostoupení množiny literatury s množinou divadelního umění“[6]. Zvláště druhá polovina 20. století znovu silně aktualizovala „problém průniku umění a života“[7], což se projevuje také tím, že poetika dramatu 20. století je „poetikou mísení žánrů, prostředků, stylů

[3] Daniela Hodrová et al., *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001. Miroslav Červenka et al., *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha, Torst, 2002. Miroslav Červenka et al., *Na cestě ke smyslu*. Praha, Torst, 2005.
[4] Nina Vangeli, Drama a jeho dvojník, in Daniela Hodrová et al., *...na okraji chaosu...*, op. cit., s. 81.
[5] Tamtéž, s. 82.
[6] Tamtéž, s. 81.
[7] Tamtéž, s. 81.

i druhů, poetikou liberální, otevřenou, splétající“[8] – která je ovšem možná jen na pozadí oné kdysi absolutizované jednoty času, místa a děje, jež – třebaže skrytě – působí i dnes.

K některým (možná až příliš obecným, tedy i zjednodušujícím) úvahám, které podle Niny Vangeli sledují hlavní směřování současného dramatu-divadla, směřování od literárního k divadelnímu pojetí dramatu. Monolog je prostředkem typickým spíše pro starší (textové) drama, dnes se používá spíše ve smyslu ironickém, nostalgickém či lyrickém. Stále častěji není konflikt zachycován ani vyhroceným dialogem (hádkou): Je sice pravda, uvádí Vangeli, že i v tak literární a textové době divadla, jako byla doba Shakespearova, přecházel text v situacích konfliktu do neverbálních tkání (např. šermířský výstup). – Dnes je konflikt stále častěji zápasem, fyzickým střetnutím dvou či více těl.

Dramatický text je reflektován současně s divadelním prostorem (s textem architektonickým): „Zdá se, že mezi architekturou divadelního prostoru, tj. architektonickým textem a textem dramatickým, je přímo úměrný vztah. Čím víc bují text, tím vrstevnatější, monumentálnější a zdobnější bývá divadelní architektura. A tím víc je také z divadelního prostoru vytěsňován pohyb [zdůraznil J. H.]. K paroxysmu takto mrtvolného (řečeno s [Peterem] Brookem) stavu divadla došlo v 19. století, přitom především v opeře, v níž je text umocněn hypertextem hudby. Naopak v druhé polovině 20. století je text vytlačován pohybem [zdůraznil J. H.], který vymetá jeviště a zjednává úctu prázdnému prostoru. Literární a architektonická struktura se tak jeví jako blíženecky soupodstatné.“[9]

Přemýšlet o dramatu znamená přemýšlet současně o jeho dvojníkovi – divadelní inscenaci. „Vztah drama – inscenace, dramatický text – inscenační text je vztahem dialogickým.“[10] [11] Avšak přece jen se zdá, že v tomto dialogu (spíše zápasu) inscenace vítězí nad dramatem. Ve studii nazvané *Drama a jeho dvojník*, která reflexi dramatu a divadla otevírá, se nejčastěji hovoří o pohybu, těle, živosti a bezprostřední přítomnosti celku inscenace, která přímo působí na divákovy smysly. Těžisko dramatu již neleží ve vyhrocujícím se ději, ale v „rozpínání těla herce v procesu divadelní tvorby, aby se – v emocích a smyslech diváků – realizoval onen zážitek »spádu a spáru«“[12]. Klidný popis hercova zevnějšku a jeho kostýmů, připomínající školsky popisnou charakterizaci literární postavy, střídá důraz na intenzivní, tělesnou přítomnost herce. V různých obměnách se v námi sledovaných textech setkáváme s přesvědčením, že vjem z literární informace můžeme skutečně zažít jedině v dramatickém prostoru, který fyzicky sdílíme s aktéry představení.

Pro člověka obcujícího především s literaturou může být nadmíru inspirující otázka, zda má „také text sám, už před tím, než je ztělesněn, vtělen na jevišti, nějakou vlastní energii, vyzařování, auru“[13]. Zeptejme se jinak: má literatura závidět divadlu jeho živost, smyslovost, bezprostřední přítomnost, jeho vůně i zápachy? Nina Vangeli nalézá energetičnost a vyzařování textu samého v tradičním pojmu napětí – i v textu nějak zakoušíme výměnu energií zejména tam, kde dochází k narušení rovnováhy, k asymetrii – současný dramatický text je plný pauz a nedořečeností, „těchto drobných, ale nesmírně významných kondenzátorů energie“[14]. Stejně tak podle Vangeli jsou současné dramatické texty stále častěji texty rytmizovanými či dokonce rýmovanými – tj. takovými, které jsou plné „života“ a energie ještě před svým vtělením v inscenaci.

Lze nastínit ještě další analogie, které v textu Niny Vangeli již nejsou a které se týkají přímo již literatury, jež také stále více vstupuje do dialogu s jinými uměními. Současné snaze

---

[8] Tamtéž, s. 81.
[9] Nina Vangeli, Příležitosti dramatického prostoru, in Miroslav Červenka et al., *Na cestě ke smyslu*, op. cit., s. 518.
[10] Nina Vangeli, Drama a jeho dvojník, in Daniela Hodrová et al., *...na okraji chaosu...*, op. cit., s. 81, 85.
[11] Tamtéž, s. 85.
[12] Tamtéž, s. 86.
[13] Tamtéž, s. 89.
[14] Tamtéž, s. 89.

divadla zbavit text jeho znakové autonomie a mísit jej s pohybem či obrazem, snaze sáhnout si na diváka či přímo jej zasáhnout mohou do jisté míry odpovídat některé snahy o prolomení sémiologických (znakových) přístupů k literatuře, snahy číst dílo nikoli jako sérii znaků, které něco znamenají, a tedy je nutno je interpretovat, ale zakoušet text také „přímo“, „fyzicky“. Zde možno, předběžně a zjednodušeně, hovořit o rozdílu mezi interpretací a recepcí.

Být práv tomu, co v literárním díle vnímáme takto živelně, usiloval ve 40. letech 20. století Jan Mukařovský. Vrátil se, předběhnuv školu recepční estetiky, k samotnému aktu vnímání, v němž jsou podle něj přítomny dva momenty: jeden se ubírá k tomu, co je v díle znakové, druhý směřuje k prožívání díla jako bezprostřední živelné skutečnosti. „Během vnímání – ukázali jsme již – kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu znakem (a to znakem samoúčelným, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti) i věcí zároveň. Pravíme-li, že je věcí, chceme tím naznačit, že se dílo pod vlivem toho, co je v něm nezáměrné, významově nesjednocené, jeví diváku podobným přírodnímu faktu, totiž takovému faktu, který svým ustrojením neodpovídá na otázku »k čemu?«, nýbrž ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití člověku; právě v této okolnosti má svůj původ bezprostřednost a naléhavost jeho působení na člověka.“[15]

„Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým způsobem až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto ve svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného. Záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc – je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění. Pouhá záměrnost k pochopení uměleckého díla v jeho plnosti nepostačí a nestačí také k pochopení vývoje, neboť právě ve vývoji se hranice mezi záměrností a nezáměrností stále posouvá. Pojem deformace, pokud se jím má nezáměrnost redukovat na záměrnost, zastírá skutečný stav věcí.“[16]

Víme, že Mukařovský dal nakonec přece jen přednost záměrnosti před nezáměrností (snaha zachovat soudržnost své teorie, neboť živelná nezáměrnost boří mnohé předpoklady, díky nimž jsou ty které teorie vůbec možné), ale Mukařovského (pro teorii) nebezpečné nahlédnutí nebylo zapomenuto. Např. Oleg Sus navrhuje nescelovat strukturu, ale naopak rozlišovat prvky strukturní i ne-strukturní. Mukařovského gesto, jež nakonec míří k integralismu a jemuž Sus rozuměl jako kroku nazpět, navrhuje nahradit ještě dynamičtějším pojetím estetiky, v němž by měla své místo i taková spojení jako „umění bezuměleckosti“, „beztvará forma“ či dokonce „spontánní nedůvěra zážitku k hotovým kadlubům, k nazírajícím formám tvoření“.[17]

K dalším analogiím již jen velice stručně (rozvedeny budou ve sborníku). V textu *Drama a jeho dvojník* je také řeč o režisérovi jako dvojníkovi autorova textu. Dnes je ovšem spíše autor dramatu ve stínu režiséra, který do textu zasahuje, přepisuje jej, škrtá či doplňuje. – Můžeme zde vidět obdobu tzv. nadinterpretace v dnešním myšlení o literatuře, která dílo nevykládá, ale spíše překládá, přepisuje či dokonce zneužívá.

„Divadlo 20. století vykročí vstříc divákovi, do jeho blízkosti, neboť na příkladu filmu pochopilo velkou účinnost detailu.“[18] Na straně druhé píše Roland Barthes v práci věnované sice fotografii, jejíž optiku si však přivlastnili i čtenáři literatury: „Určitý detail ovládne celou

[15] Jan Mukařovský, Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: idem, *Studie I*, Brno: Host, 2007, s. 368–369.
[16] Tamtéž, s. 387–388.
[17] Oleg Sus, Konec dobrého tvaru. In: idem, *Bez bohů geneze*, Brno 1996 (cit. podle Milan Jankovič, Inspirace „nezáměrností“, *Česká literatura* 47, 1999, č. 6, s. 581).
[18] Nina Vangeli, Drama a jeho dvojník, in Daniela Hodrová et al., *…na okraji chaosu…*, op. cit., s. 91.

mou četbu; je to živá proměna mého zájmu, zablýsknutí.“[19] Řeč je samozřejmě o Barthesově pojmu punctum, které zraňuje recipienta. Nejde o aktivitu subjektu, jako by byl aktivní sám text, který těžce postižitelnou intenzitou nahodilého detailu proniká svým čtenářem jako šíp.

Oproti dřívějším důrazům (s nimiž nelze než souhlasit) na ne-vizualitu a smyslovou nevnímatelnost básnického obrazu se Michal Ajvaz pokouší ukazovat, že smysl v literatuře má podobu dění, v němž se (nejen) psané a viděné vzájemně prostupují: „Proto jsou do pohybů, jimiž se ustavuje vnímaná skutečnost, už zapuštěny kořeny vět, proto se v těle vět ozývají rytmy vnímání skutečnosti, a to nejen rytmy vizuální zkušenosti, ale i hmatové a kinestetické, nebo třeba zkušenosti vůní a pachů.“[20] – píše Ajvaz v eseji *Jazyk literatury*. Také jeho poslední kniha fenomenologických úvah *Světelný prales*[21] se zabývá tímto pronikáním textu a tělesnosti, psaní/čtení a vidění – uveďme jen názvy některých oddílů: *Strom, který je vidět*; *Strom, o kterém se píše*; *Zrod řeči a obrazu*; *Styl a vidění*.

Tento dialog a vzájemné pronikání více uměleckých světů možná znovu připomíná všem teoriím, aby se před konkrétním literárním dílem příliš nedmuly. Po fázi vzájemného pronikání by ale bylo třeba říci, jak se po tomto dialogu proměnila sama literatura. Neboť tělesnost, smyslovost a pohyb v literatuře je zcela jistě něco jiného než tělesnost a pohyb divadla, jinak lze o těchto kategoriích hovořit u filmu a ještě jinak u hudby. Skončit pouze konstatováním, že tělo a pohyb vládnou současnému umění, je málo. Zde čeká literární vědu mnoho práce…

Možná paradoxně bych chtěl skončit přece jen „monologem“, a to „monologem“ literatury. Téměř celou dobu jsme ukazovali, co může literatura (drama) závidět divadlu. Na závěr tedy ve vší stručnosti o tom, co může naopak divadlo závidět literatuře. Italo Calvino ve svých *Amerických přednáškách*[22] rovněž rozumí literatuře především jako pohybu. (Názvy přednášek: Lehkost, Rychlost, Přesnost, Zřetelnost, Mnohost.) Avšak ze dvou možností, které literatura nabízí – buďto obdařit slova tělesností a téměř smyslovou vnímatelností, nebo odlehčit jazyk tak, že se nad věcmi vznáší jako téměř neviditelný prach – volí možnost druhou. Dnes tolik velebená tělesnost a smyslnost není jen ctností, ale může přece znamenat také těžkopádnost a neobratnost. Člověk chce přece také létat.

Metafora má pro Calvina hodnotu ne tehdy, je-li téměř tělesně zakusitelná, ale když se podobá lehkému, rychlému a obratnému skoku, kterým překonává zemskou přitažlivost. Literatura má pro Calvina hodnotu také proto, že umožňuje rychlé přechody či přímo průlety do světů, které nejsou omezeny smyslovým vnímáním. Této rychlosti nemůže divadlo dosáhnout: „Jestliže podle Calvinem citovaného sicilského rčení »v příběhu čas nezabere čas«, je tomu tak proto, že naše řeč je schopna zkratek právě díky rychlosti myšlení, které je už od dob řecké literatury rychlostí absolutní. Zatímco bohové jsou všudypřítomní duchem i tělem, člověk vysílá do všech míst své myšlenky“[23] – tvrdí filosof Karel Thein v recenzi Calvinových přednášek. „Být u něčeho“, „zakoušet to“, nechat se něčím pronikat zkrátka není vše.

[19] Roland Barthes, *Světlá komora*. Praha, Fra, 2005, s. 51.
[20] Michal Ajvaz, Jazyk literatury, *Estetika* 36, 2000, č. 4, s. 1.
[21] Michal Ajvaz, *Světelný prales*. Praha, Oikoymenh, 2003.
[22] Italo Calvino, *Americké přednášky*. Praha, Prostor, 1999.
[23] Karel Thein, Co je to literatura? (Italo Calvino: Americké přednášky) [I]. *Literární noviny*, 1999, č. 39, s. 9.

SUMMARY

Theatre, drama, literature

The essay deals with the relation between drama (dramatic text) and its performance on the stage, as reflected in the three-volume publication *Poetika literárního díla 20. století* (2001, 2002, 2005), and the debates it has instigated on corporeity and sensual nature and – on the other hand – lightness and rapidity of the literature itself.

EWA KOSOWSKA
EUGENIUSZ JAWORSKI

(Katowice)

Teatr, poezja i tożsamość

Teatr

Teatr europejski, którego geneza wiązana jest ze starożytnymi misteriami i kultem Dinozosa, w swej pierwotnej ekskluzywności manifestuje szczególny wymiar antropologiczny. Tajemniczość, sekretne spotkania, hermetyczne obrzędy, sztuczne podsycanie nastroju, ścisłe przestrzeganie nakazów i zakazów, sakralizacja rytuału – wszystkie te cechy wskazują na ludzką potrzebę tworzenia rzeczywistości alternatywnych: powoływania do życia światów podobnych, a zarazem innych, lepszych lub gorszych, ale kreowanych przez człowieka na miarę jego wyobrażeń. Potrzeba ta zapewne przyczyniła się do powstania i stosunkowo szybkiej instytucjonalizacji teatru poprzez wydzielenie dla niego odrębnej przestrzeni, personelu, norm, a nade wszystko przez wypracowanie specyficznych sposobów działania, które pierwotną funkcję religijną poszerzyły o wiązkę funkcji pozareligijnych. Teatr jednak nigdy nie zapomniał o swoim pokrewieństwie z rytuałem, a rozmaite próby radykalnego zeświecczenia scenicznego świata z czasem okazywały się najczęściej tylko inną stroną sacrum. Nieuchwytna materia, skazana na trwanie tu i teraz razowe, ciągle ociera się o tajemnicę istnienia, a teatr pozostaje jedną z najważniejszych dziedzin ludzkiej kultury. Jego idea znana jest praktycznie na wszystkich kontynentach, chociaż nie wszędzie uzyskał on taką rangę i takie formy instytucjonalne, jak w Europie czy na Dalekim Wschodzie.

Tradycje teatru polskiego, podobnie jak innych teatrów Europy Środkowej, wyznaczał początkowo etos chrystianizacji oraz związana z nim akceptacja znacznej części dorobku antycznej kultury Grecji i Rzymu. Dlatego też pierwsze propozycje teatralne, które posiadają dzisiaj źródłowe potwierdzenie, to z jednej strony przedstawienia Męki Pańskiej (misteria), a z drugiej – bardzo ludyczne w swej treści, chociaż wymagające fachowego przygotowania, popisy wędrownych linoskoczków, wiązane niekiedy z ilustracją jakiejś fabuły[1].

Renesans i postępująca wraz z nim stabilizacja społeczna, rozwój miast oraz relatywne bogacenie się tak mieszczan, jak i szlachty umożliwiły odrodzenie klasycznej formy antycznego teatru, dominującej przez następne pięćset lat. Chodzi oczywiście o propozycje dramatyczne, o tragedię i komedię, które, dysponując imponującą genealogią i legitymując się arystotelejskim paszportem, bez trudu zawojowały nowoczesną Europę. W Polsce sygnałem ich mocy stała się *Odprawa posłów greckich*, wystawiana publicznie na weselu Jana Zamojskiego z Gryzeldą Batorówną. *Odprawa...* była jedną z pierwszych prób aranżowania życia teatralnego w Rzeczpospolitej. Próbą o tyle udaną i oryginalną – zwłaszcza w stosunku do modelu wesela weneckiego, uświetnianego przez komedię *delle'atre* – o ile spektakularną: w następnych latach nikomu w naszym kraju nie udało się powtórzyć sukcesu Jana Kochanowskiego. Za to poza granicami teatr dramatyczny budził coraz większe

[1] Jednocześnie lokalne średniowieczne kultury europejskie, w przewadze oralne, kultywowały występy wędrownych pieśniarzy, których sztuka ceniona była od starożytności na tyle wysoko, by z czasem stać się przedmiotem zapisów. Spowodowało to z czasem zamianę formy parateatralnej w *stricte* literacką. Ale w części Europy, na Słowiańszczyźnie i Bałkanach, żywa tradycja występów ludowych bardów zachowała się niekiedy do wieku dwudziestego. (W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 42-54.)

zainteresowanie. Mnożyły się utwory literackie pisane z zamiarem ich scenicznego wystawienia: Szekspir, Racine, Corneille, Molier stworzyli niedoścignione wzorce nowożytnego dramatopisarstwa, co – wraz z wprowadzeniem sceny pudełkowej – dało teatrowi szanse szybkiego rozwoju.

Sztuczny świat sceny fascynował i zachwycał. Mówione i śpiewane spektakle powoli stały się okazją nie tylko do indywidualnych popisów (talent, profesjonalizm i gwiazdorstwo były cenione zawsze), ale także sprzyjały prezentacji fabuł i charakterów, co z czasem wymagało stałej współpracy z zawodowymi literatami. W Polsce doceniano sztukę dramatopisarską, ale w tej dziedzinie, jeżeli nie liczyć anonimowej komedii rybałtowskiej, do czasów oświecenia nie mieliśmy znaczących osiągnięć. Na dwór królewski sprowadzano obce trupy teatralne, a prywatne teatry w pałacach arystokracji ciągle były rzadkością. Chętnie zapraszano jednak zespoły wędrowne, których występy uświetniały dworskie uroczystości. Utrwalona w *Hamlecie* zasada modyfikacji scenariusza pod dyktando fundatora znana była i w Europie Środkowej.

W początkach panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, powstał w Warszawie Teatr Narodowy (19 września 1765 roku scenę tę otwarto uroczyście wystawieniem *Natrętów* Józefa Bielawskiego). Powołanie tej instytucji w znaczący sposób ukierunkowało rozwój polskiej kultury artystycznej. Na przestrzeni XVIII, XIX i XX wieku wielu literatów podejmowało próby tworzenia utworów dramatycznych. Pojawiały się też niezliczone przeróbki, adaptacje i tłumaczenia dramaturgii światowej. Coraz liczniejsze zespoły teatralne, stałe i efemeryczne, stacjonarne i wędrowne, zwłaszcza w wieku XIX dawały przedstawienia nie tylko w większych miastach, ale i na prowincji. Na przełomie XIX i XX stulecia święcił też triumfy teatr amatorski. O skali tego zjawiska może świadczyć fakt, że w roku 1907, we Lwowie, powstała organizacja jednocząca wiejski ruch teatralny, znana jako Związek Teatrów i Chórów Włościańskich. Pisanie utworów przeznaczonych specjalnie „dla teatrów ludowych" stało się podstawą dorobku ówczesnej literatury popularnej.

Kultura polska zawdzięcza teatrowi pojawienie się utworów literackich najwyższej próby, takich jak dramaty romantyczne Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, komedie Fredry; propozycje Wyspiańskiego, Witkacego czy Mrożka. Ranga artystyczna tej dramaturgii była na tyle wysoka, by na długi czas przysłonić swoistość teatru, traktowanego przede wszystkim w wieku XIX jako miejsce prezentacji dzieła literackiego. Sceniczne sukcesy poezji pozwoliły też odsunąć w niepamięć zjawisko przez długi czas charakterystyczne dla relacji teatr-literatura: wierszowaną refleksję na temat teatru i polskiej kultury teatralnej.

Teatr w poezji

Skłonność do rymowania, ciesząca się przez długi czas większą estymą od pisania prozą, implikowała przejęcie przez część utworów wierszowanych funkcji komentarza do wydarzeń społecznych. W końcu wieku XVIII pojawiło się zjawisko znamienne: literatura, goszcząca w teatrze od czasów antycznych objęła swoim zainteresowaniem teatr jako autonomiczną instytucję; **poezji w teatrze towarzyszyć zaczęła wierszowana refleksja o teatrze.** Może warto to uznać za znamienną próbę uwznioślenia pospolitej i niekiedy pogardzanej rozrywki, za próbę społecznej legitymizacji instytucji, która – stając się tematem godnym poezji – zgodnie z regułami poetyk klasycznych sama ulegała hieratyzacji.

Tradycję wierszowanej refleksji, by nie powiedzieć – krytyki teatralnej – rozpoczął, jak się wydaje spór **Stanisława Trembeckiego** (1739-1812) z **Franciszkiem Wężykiem** (1785-1862) dotyczący artystycznych i pozaartystycznych funkcji teatru narodowego. Starszy z dyskutantów sądził, że Józef Bielawski:

Ku pożytkowi kraju i ku wiecznej sławie
Pierwszy polskie teatrum otworzył w Warszawie,

Mając chwalebny razem i zamysł, i sposób,
Przeczyszczać obyczaje bez czernienia osób[2].

Młodszy oponował:

Twierdzą, że tespisowe i kuglarskie zgraje,
Rozstawiwszy po miastach przenośne szałasze,
Kształcą język, podnoszą cnoty, obyczaje;
Wszystko to bardzo piękne, cóż, kiedy nie nasze.
Nie znaliśmy tych godów w czasiech pełnych chwały:
Teatr polski to obóz, sejmy, trybunały.
Skądże to w mowie polskiej wiek zajaśniał złoty?
Czyż to Polki z teatru uczyły się cnoty? [3].

Wężykowi przyświecały sarmackie ideały i kult przeszłości. Jego zwątpienie w umoralniającą rolę teatru wynikało z przeświadczenia, że życie społeczne jest wystarczającym weryfikatorem postaw indywidualnych – kształcenie dobrych obyczajów nie wymaga naśladowania wzorców rodem z teatru. Spór o rolę i społeczne znaczenie tej instytucji niejednokrotnie później był przedmiotem poetyckich dywagacji. Wypowiadali się w tej kwestii zarówno najwięksi polscy poeci – **Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Kamil Cyprian Norwid** – jak i twórcy mniej znani: **Ludwik Kropiński** (1767-1844), **Jan Nepomucen Kamiński** (1777-1855), **Kazimierz Laskowski** (1861-1913), **Kazimierz Zaleski** (1849-1919). Pilnie obserwowano życie teatralne w całej Europie, poszukując wzorców i analogii. Nie uszło więc uwadze **Władysława Bełzy** (1847-1913) otwarcie czeskiej sceny narodowej (1883):

Jakże narodu tego duch był żyzny,
Że nie zjałowiał, nękany tak srodze!
Bez własnej mowy, tradycji, ojczyzny,
Wszystko to potem odnalazł po drodze;
W ciszy wiekowej, beznadziejnej, głuchej
Zbierał ukradkiem swych skarbów okruchy[4].

Do czasów odzyskania niepodległości nie brakowało także komentarzy na temat kondycji teatru w twórczości artystycznej **Sienkiewicza, Żeromskiego, Wyspiańskiego, Oppmana, Chęcińskiego, Rittnera** i innych. Krytyka profesjonalna i działalność recenzencka były wobec tej tendencji autonomiczne – od końca XVIII wieku teatr stał się jednym z wiodących motywów tematycznych w literaturze polskiej. Będąc z jednej strony instytucją, od której oczekiwano pełnienia bardzo konkretnych funkcji społecznych, a z drugiej swego rodzaju metaforą życia, losu, gry, teatr okazał się zwornikiem rozmaitych idei filozoficznych i praktycznych rozwiązań, trampoliną nowości i matecznikiem tradycji. Odwołania do niego uznawano za oczywistość, aczkolwiek różne bywały konteksty, w jakich w poezji pojawiała się ta instytucja, traktowana tak substancjalnie, jak i metaforycznie.

Z jednej strony teatr był realną instytucją, zakładaną i likwidowaną zależnie od kaprysu sponsora, lub utożsamianą z wędrownym zespołem, dającym spektakl na zlecenie lub „za pozwoleniem zwierzchności". W tym sensie posiadał on swój aspekt substancjalny: składał się ze sceny, dekoracji, aktorów, którzy na określony czas koncentrowali zainteresowanie publiczności na prezentowanym przez siebie widowisku. Kreował „światy możliwe", ale też wyczarowywał i unaoczniał wyimaginowane aspekty rzeczywistości i nadrzeczywistości. Pokazywał dobre i złe wzorce. Poszerzał możliwości człowieka o dostęp

[2] S. Trembecki, *Sąd Apollina*, w. 29-36, [w:] *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, t. I-II, Warszawa 1953.
[3] F. Wężyk, *Wieś polska*, w. 540-547, [w:] *Pisma* [...] *Poezje z pośmiertnych rękopisów*, Kraków 1878, t. III.
[4] W. Bełza, *Czechom w dzień otwarcia ich Teatru Narodowego*, [w:] *Poezje*, Lwów 1892.

do tego, co na co dzień niedostępne. Relatywizował rzeczywistość, demonstrował rozmaite strony zjawisk, ujawniał konflikty racji alternatywnych, godził w uznane prawdy i autorytety. Oswajał widza z prawdą konwencji, ze wszechobecnością gry. Pozwalał dostrzegać teatr poza teatrem, umożliwiał traktowanie świata jako wielkiej sceny, na której każdy człowiek ma sobie przypisaną rolę – może ją tylko lepiej lub gorzej zagrać.

Dlatego też stał się jedną z ulubionych metafor filozoficznych. Tadeusz Rittner pisał:

> „- To tak, jak w teatrze... Dekoracje... Świat nas oszukuje, że jest... Popatrzyć, to świeci... Zamknąć oczy, to szumi i krzyczy... Zatkać uszy, to pachnie... Zwodzi nas... Zwrócić na niego uwagę, to jest... Odwrócić się, to parska śmiechem i gaśnie” [5].

Tam, gdzie teatr był intelektualnym pretekstem, na pierwszy plan wysuwał się element gry, losu lub świata jako monstrualnego spektaklu, w którym człowiek jest aktorem, grającym rolę zapisaną gdzieś w księdze przeznaczenia. Wyraźnie zauważał to Juliusz Słowacki, dodając przy tym z ironią, że spektakle w teatrze życia bywają mniej wyrafinowane artystycznie niż na scenie:

> Szekspir mówi, że to życie
> Scenicznym bardzo jest podobne zmianom;
> Bóg jako wielki widz siedzi w błękicie;
> Suflerstwo dawnym zostawił kurhanom.
> Mimo to jednak jest bardzo obficie
> Złych dram... a pierwsze role, dane panom,
> Najgorsze! – smętną uderzeni stalą,
> Bez żadnej rzymskiej gracji z nóg się walą[6].

W teatrze świata aktorzy nie budują intrygujących postaci, nie budują dramatu charakterów – na scenie *theatrum mundi* rozgrywa się raczej nieustanny spektakl sytuacyjny, w którym konflikty i dramaty jednostki powtarzają się jako element dramatu egzystencji.

Już u schyłku XVIII wieku polscy literaci postrzegają bez przeszkód filozoficzny wymiar teatralności.

> Szczęśliwy, kto na marnej życia tego scenie
> Pożyczone od losu tak nosi odzienie,
> Że, pomniąc na powszechny stan, w myśli nie zatrze,
> Iż wszyscy równi na tym, prócz maski, teatrze!
>
> Kto, czyli mu łaskawe niebo chętnie zdarzy
> Ród wysoki, obszerne włości, gładkość twarzy,
> Pierwsze ma to na oko, w ten cel naprzód bije,
> Że jest człowiek, że z ludźmi i dla ludzi żyje[7].

Późniejsi poeci często wykorzystują metaforę „teatru świata” do opisu różnych aspektów ludzkiego życia i losu odwołując się do kategorii „sceny”, „kulis”, „gry”, „roli” i „dekoracji”. Kazimierz Zaleski zauważa:

> Giełda też jest teatrem – bez różu, bielidła;
> Bankierzy w niej grywają komedie lub dramy.
> Oj, mamy tam aktorów i tragików mamy!
> Ten pan wielki rozwalał się wczoraj w powozie,

---

[5] Tadeusz Rittner, *Przyjaciel Janka*, s. 102, [w:] *Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, t. I-II, Warszawa 1966.
[6] J. Słowacki, *Beniowski*, pieśń VII, w. 177-184.
[7] Adam Naruszewicz, *Na rychły odjazd Elżbiety z książąt Poniatowskich Branickiej...*, w. 69-76, [w:] idem, *Liryki wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.

A dziś nic nie ma: bankrut, i za długi w kozie.
Wczoraj milioner, jutro żebrak – tak to bywa[8].

A Cyprian Kamil Norwid, sfrustrowany niespełnieniem nadziei pokładanych w Paryżu, który zdawał się wiele obiecywać polskiej emigracji pisał:

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
Tak niemistrzowsko zrobionej,
Gdzie wszystkie wszystkich Ideały grały,
A teatr życiem płacony – [9]

Literatura dziewiętnastowieczna, spadkobierczyni wielu nurtów tradycji opisywania człowieka, w nikłym jeszcze stopniu zwraca uwagę na antropologiczny aspekt teatru jako takiego[10]; istotniejszy jest dla niej jego aspekt instytucjonalny. Człowiek i kondycja ludzka, odwieczny temat tragedii i komedii, to główny przedmiot zainteresowania dramatopisarzy.

Podejmując ważkie i fundamentalne tematy antropologiczne koncentrują się oni na tekście literackim – autonomia dzieła teatralnego praktycznie w XIX wieku nie istnieje jeszcze w powszechnej świadomości, chociaż istnieje świadomość odrębności widowiska. Teatr ma stanowić przede wszystkim medium, poprzez które różne aspekty ludzkiej egzystencji, sprowadzone do „roli" lub „postaci" prezentowane być mogą większej grupie odbiorców jednocześnie. Przełamując barierę analfabetyzmu teatr czyni publicznymi treści, poza jego przestrzenią zastrzeżone dla elit. Upowszechnia znakomite dramaty, ale nie stroni od spektakularnych i mało wyrafinowanych form rozrywki. Tradycyjnie bawi i uczy, ale skala jego oddziaływania szybko przesuwa się w kierunku kształtowania poczucia wspólnoty narodowej. Przekształcony w instrument manifestowania postaw patriotycznych i arenę politycznych dyskusji, w praktyce długo nie rezygnuje z prymatu tej funkcji. Czas kształtowania nowych postaw artystycznych i nowej świadomości estetycznej dopiero nadejdzie.

Tożsamość

Dla kilku pokoleń Polaków „urodzonych w niewoli, okutych w powiciu", instytucja teatru staje się bardzo ważnym elementem gry o utrzymanie poczucia narodowej wspólnoty. Dlatego, aż do czasów odzyskania niepodległości, teatr nie ma szansy na prawdziwą niezależność – to raczej w teatrze demonstrowane są granice politycznej suwerenności. Dramatopisarze mają do wyboru dwie drogi – albo przedstawiać propozycje wzywające do czynu, mobilizujące do walki lub przypominające historyczne precedensy, albo też unikać prowokacji, rezygnować z ostentacyjnego upolityczniania fabuł, a zadawalać się głoszeniem ze sceny kwestii w języku narodowym. Aktorzy mogą te przesłania wzmacniać, osłabiać, modyfikować. W każdej jednak sytuacji teatr **odgrywa** znaczącą rolę w życiu społecznym i bitwie o zbiorową tożsamość – jest podporządkowany celom pozateatralnym i pozaartystycznym.

Zakres rzeczywistej autonomii sformalizowanej instytucji zawsze wyznaczała specyfika sztuki teatralnej: scena, aktorstwo, scenografia, umiejętność kreowania scenicznego symbolu, widownia. W XIX wieku teatr staje się wyodrębnionym motywem literackim, ale traktowany bywa z reguły jako instytucja służebna, a z rzadka jako dziedzina sztuki, w której

[8] Kazimierz Zaleski, *Z postępem*. Komedia w pięciu aktach oryginalnie napisana przez..., Warszawa 1974, akt. II, sc. 2.
[9] C. K. Norwid, *Marionetki*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. I, *Poezje*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.
[10] Wyjątek w tym zakresie stanowi twórczość dramatyczna C.K. Norwida. (C.K. Norwid, *Aktor*. [W:] Idem, *Pisma wybrane*, t. 3 *Dramaty*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.)

obowiązywałaby romantyczna zasada „Kunst für Kunst”. Nieliczni poeci, jak Norwid, oddają hołd sztuce baletowej:

> Patrz, patrz! wybiegła, jak jaskółka skoro,
> Nad śliskie woskiem teatru jezioro,
> I trzyma stopę na powietrzu bladem,
> Pewna, że niebios nie poplami śladem,
> Schylona kibić, jakby miała zbierać
> Rosę lub kwiatom łzy sercem ocierać[11].

Aktorstwo bywa przedmiotem poetyckiej krytyki:

> Pamiętam, jak to dawniej byli aktorowie:
> Mieli w ruchach tragiczność i tragiczność w mowie;
> Nie tak, jak ci dzisiejsi tragikokomicy,
> Co mówią na teatrze tak jak na ulicy,
> Co w poruszeniach, w chodzie, w słowie, w głosu tonie
> Sprawiają się jak «ludzie» w jakim bądź salonie.
> Dziękuję, ja nie po to chcę bywać w teatrze;
> Ja ludziom, ot i tutaj, dosyć się napatrzę[12].

Niewątpliwie ma na to wpływ kondycja aktorskiej profesji, która niemal do schyłku XIX wieku kształtowana była w etosie arystotelejskiej koncepcji niewolnika – „mówiącego narzędzia”. Aktor przez długi czas z założenia nie cieszył się uznaniem i społecznym szacunkiem, chociaż pewne jego umiejętności mogły budzić aplauz. Literat piszący dla teatru narażał się na drwiny i niechęć spontanicznie reagujących widzów. Przekaz utrzymany niekiedy w tonie moralitetu, podawany ze sceny, rzadko bywał dokładnie rozumiany, odbierany zgodnie z autorską intencją i akceptowany. Żalił się na to już Ludwik Kropiński:

> Teatr, gdzie tysiąc sędziów słuchać ma twej sprawy,
> Zwykle jest polem przygód, nader rzadko sławy.
> Z największym autor trudem wieńce na nim zbiera.
> Tysiąc gęb do wygwizdów obelga otwiera.
> Każdy mu jakieś słówko dotkliwe gotuje:
> A ta wolność przy wejściu u drzwi się kupuje[13].

Dlatego łączenie funkcji artystycznej z zaangażowaniem w bieżące życie polityczne staje się szansą na zwiększenie stopnia społecznej akceptacji zawodu literata i zawodu aktora – niekiedy kosztem czystej sztuki. Żywe i ulotne słowo, które dobiega ze sceny, mogło łatwiej przemycić treści, których nie akceptowałaby cenzura. Codzienne stresy dramatopisarza i aktora pogłębia dodatkowo świadomość, że nadmiernie nasączony treściami ideologicznymi spektakl obudzi czujność cenzora:

> Teatr Polski. Do góry wznosi się zasłona.
> Pierwszy wieczór. Na scenie dramat Irydiona.
> Piersi tłumu przebiegło jakieś dziwne drżenie:
> Burza wielkiej poezji, wolności marzenie.
> W parterowych fotelach, gdzie głowa przy głowie,
> Obok literatury – z cenzury panowie;
> Zda się, nikt tej łączności już nigdy nie zatrze:
> Pieśń szpieguje się wszędzie... Dopieroż w teatrze! [14].

---

[11] C.K. Norwid, *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznanej zakonnicy*, w. 1-6, [w:] *Pisma wybrane*, t. I, *Poezje...*
[12] J. Chęciński, *Krytycy. Komedia w 5 aktach wierszem...*, akt II, sc. 8, Warszawa 1865.
[13] L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, pieśń IV, w. 133-138, [w:] idem, *Rozmaite pisma...*, Lwów, Stanisławów i Tarnów 1844.

Mimo to ze sceny padają komentarze, polemiki, opinie. Kuplety częstokroć są aluzjami do znanych widowni wydarzeń, chociaż tanio uzyskany aplauz nie zawsze motywuje do artystycznych wysiłków.

Na wyżyny wynosi aktorstwo polskie właściwie dopiero Helena Modrzejewska, która nie tracąc z pola widzenia patriotycznej funkcji teatru przesuwa ją z poziomu bezpośredniego manifestowania poglądów słowem i gestem, na poziom budowania – poprzez szacunek dla własnego mistrzostwa – szacunku dla pozbawionego państwowości narodu. Jej artystyczny sukces umożliwia z czasem podjęcie przez Wyspiańskiego i Witkacego batalii o tożsamość teatru, batalii możliwej do wygrania, gdy twórcy zrezygnują z akcentowania we własnych dziełach funkcji politycznej.

Przez ponad stulecie traktowany albo jako filozoficzna metafora kondycji człowieka jako takiego, albo jak reduta – przyczółek walki o tożsamość narodową, teatr polski w nikłym stopniu ma możliwość kształtowania własnej tożsamości artystycznej. Pytanie o tożsamość to, między innymi, inaczej postawione pytanie epistemologiczne o ontologię swoistości i odrębności. W XIX wieku pytano, czym jest poezja, dramat, sztuka, teatr, naród, wspólnota. Z czasem pytania te okazały się pytaniami z kręgu dyskursu tożsamościowego. Nastąpiło jednak znamienne przesuniecie akcentów: o ile sto lat temu w Polsce pytanie o tożsamość narodową było pytaniem kluczowym, któremu podporządkowywano wszystkie inne, o tyle później ważniejsze okazywały się pytania o „czystą formę", o specyfikę tworzywa, o autonomię wobec literatury, stawiane w przeświadczeniu, że teatr instrumentalizowany, wykorzystywany w najszlachetniejszych choćby celach pozartystycznych, zaczyna zdradzać sam siebie, bo jest – jak każda sztuka – wrażliwy na fałsz i przerysowanie. Próbowano więc zdjąć z niego obowiązek edukowania, a zwłaszcza umoralniania społeczeństwa i czyniono to między innymi za pośrednictwem sztuk teatralnych. Kazimierz Laskowski pisał wręcz:

> Bo widzisz, mój łaskawco, jak swój honor cenię,
> Co w życiu niezabawne – nudne i na scenie!
> Mówią, że scena uczy! Kłamstwo u kaduka!
> A kto tam z nas w teatrze dziś nauki szuka?
> Już ślad na świecie zginął po onych idiotach,
> Co z paradyzu łkali nad cnotą w trykotach!
> Chyba trzeba mieć oczy w sześciu kataraktach,
> Aby uwierzyć w morał w trzech czy czterech aktach[15].

W początkach XX wieku w tekstach literackich zaczęto też na nowo postrzegać funkcję ludyczną teatru i jego znaczenie jako miejsca odpoczynki i niewyrafinowanej rozrywki[16].

Jakże [...] człowiek nowoczesny, pracujący cały dzień w banku, biurze pod okiem pryncypała, w wielkim sklepie, w wielkich halach, magazynach, po mordowni pracy, wysileniu mózgu, pamięci, zdolności, przytomności, po wyszarpaniu nerwów do ostatniego włókienka – może iść wieczorem dla odpoczynku – na dramat? Jak tu wymagać, żeby taki patrzył na te komiczne nieszczęścia, wydłubane z mózgu bzdurne i zełgane? Człowiek taki potrzebuje uśmiać się aż do korzeni tych znękanych nerwów dla ich stępienia i spokoju – śmiać się z błazeństw absolutnych, śmiechem dla śmiechu, nie dla „poprawy obyczajów", śmiać się długo i serdecznie z klowna-brata, który wyrywa wesołość z nicości, a przynajmniej nie udaje kapłana, ani sam siebie, ani nikogo nie oszwabia.

W tym samym czasie rozpoczyna się batalia o artystyczną autonomię sztuki teatralnej. Nowa tożsamość teatru, świadomie poszukiwana w Europie od końca XIX wieku, obrodziła

---

[14] A. Oppman *Pierwszy wieczór*, w. 1-8, [w:] *Wybór poezji*. Warszawa 1908.
[15] K. Laskowski, *Krytycy*, w. 84-91, [w:] idem, *Wybór prac poetyckich*, Warszawa 1909, t. I-V.
[16] S. Żeromski, *Walka z szatanem*, [w:] *Dzieła*, red. S. Pigoń, t. XIV, cz. II, s. 211-212.

znanymi propozycjami Craiga, Stanisławskiego, Meyerholda. Próbowano określić granice teatralności, próbowano oczyścić teatr nie tylko ze służebnej roli wobec interesów narodowych, ale i wykazać jego niezależność od literatury. Eksperymenty formalne posunięto do tego stopnia, że poezja nie była w stanie komentować ich na dotychczasowym poziomie. A posłużenie się metaforą przesuwało dyskusję na teren filozofii sztuki i filozofii człowieka. W dwudziestym wieku literatura podjęła to wyzwanie, ale teatr nadal pozostaje twierdzą iluzji, której istota wymyka się definicjom. Antropologiczny wymiar tej instytucji kształtuje się w wielu planach, które – nachodząc na siebie – postrzegane bywają odrębnie. Plan tego, co jednostkowe i niepowtarzalne, co zachodzi między propozycją sceniczną a widzem jest przecież wypadkową tego, co dzieje się między aktorami a widzami danego spektaklu. Aktorzy, w wieloraki sposób pośrednicząc między widownią a przesłaniem – literackim, aktorskim, reżyserskim, scenograficznym, muzycznym etc., konstruują i zarazem są konstruowani przez czynniki, które modyfikują sens przesłania, wzbogacając je o „współczynnik humanistyczny".

Rodzi się przeto pytanie: czy elementem łączącym obie dziedziny sztuki nie jest odkrywana współcześnie na nowo idea narracji – idea opowiadania komuś czegoś za pośrednictwem słowa, ale także gestu, ruchu, rekwizytu, światła, muzyki etc.? Opowiadać jest rzeczą ludzką. Właśnie w teatrze antropologiczna idea wielowarstwowego i wieloaspektowego opowiadania realizuje się najobszerniej. Rozmaite, współległe i alternatywne formy narracji akcentują zmienność teatralnego przesłania, a zarazem kształtują tożsamość teatru jako płynną i wieloaspektową. Dlatego, być może, instrumentalizacja tej instytucji wpisana jest w jej istnienie. Ale też samo istnienie teatru zdaje się być niezbywalnym rysem każdej ludzkiej kultury.

SUMMARY

Theatre, poetry and identity

Polish culture is deeply indebted to the adaptation of many great literary works for the theatre. The success of poetry on the stage, especially romantic poetry, allowed the phenomenon of rhymed reflections about Polish theatre culture – typical of the relationship between theatre and literature in the eighteenth and nineteenth centuries – to pass away into oblivion. The authors of this article recall the poetic themes concerning the theatre and interpret the significance of this phenomenon.

Галіна Н. Курыленка

(Мінск)

Тэатр на Беларусі

Тэатр (ад грэч. Theatron – месца для відовішчаў, відовішча), род мастацтва, у якім рэчаіснасць адлюстроўваецца праз сцэнічнае дзеянне, ажыццяўленае акцерамі перад гледачамі. Адна з форм грамадскай свядомасці, мае значэнне ў выхаванні эстэтычнай культуры, маральных прынцыпаў. Як мастацтва грамадскае тэатр патрабуе калектыўнага ўспрымання гледачом. Тэатр – мастацтва сінтэтычнае, спалучае дзейсны і відовішчны пачаткі, выразныя сродкі часавых і прасторавых мастацтваў, літаратуры, музыкі, жывапісу, танца, рахітэктуры. Асноўны твор тэатральнага мастацтва – спектакль. У залежнасці ад перавагі пэўных сродкаў сцэнічнай выразнасці вылучаюцца тыпы тэатра: драматычны, оперны, балетны, прамежкавыя формы (аперэта, пантаміма, тэатр мініяцюр, лялек, эстрадны). У аснове тэатральнага паказу – драма як род літаратуры, якая фарміруе, творчае аблічча тэатра, вызначае яго ідэйна-мастацкі кірунак. Тэатр ператварае літаратурны твор у сцэнічнае дзеянне са спецыфічнай тэетральнай выразнасцю, адзін з асноўных сродкаў якой – мова, слова. Тэатральнае мастацтва камплектыўнае. Вытокі тэатра ў першапачатковых прац. І бытавых абрадавых гульнях, паляўнічых і ігрышчах, рытуальных масавых і народных святах, дзе гульневыя элементы дзеяння аб’ядноўваліся з песняй, танцам. Паступова элемент відовішчнасці ўзмацняўся, з’явіліся сюжэт, імправізацыя, падзел на выканаўцаў і гледачоў, узнікалі дыялог, пастаянныя тыпы – матацкі таэтральны паказ, заснаваны на тэксце, канчаткова сфарміраваўся ў Старажытнай Грэцыі ў 5 ст. да н. э. З дыянісаўскіх урачыстасцей развіліся антычная камедыя і трагедыя.

Беларускі народны тэатр узнік з каляндарных і семейна-бытавых абрадаў і свят, карагодаў, гульняў, ігрышчаў. Гэта было першаасновай ўзнікнення ігравога пераўвасаблення. Элемент відовішчнасці перарастае ў пэўны сэжэт. Патупова ўзнікаюць дыялогі, тыпы-вобразы. Першавытокі фарміравання тэатральных гульняў („Старыца”) – карагоды. Купальскі гульні і вясельныя абрадыы стваралі сістэму разнастайнасці элементаў тэатра. „Жаніцьба Цярэшкі” – пазаабрадавая тэатральная гульня.

Беларускі фальклор – адна з крыніц узбагачэння прафесійнай драматургіі і тэатр мастацтва.

Першымі прафесійнымі акцерамі на Беларусі, арганізатарамі і кіраўнікамі правядзення святаў, народных гульняў, абрадаў, былі скамарохі. Першае ўзгадванне пра скамарохаў на Беларусі – у пропаведзях епіскапа Кірылы Тураўскага (12ст.). Скамарохі былі вандроўныя і аселыя, спачатку іх звалі блазны, бахары, чудцы, пацешнікі, забаўнікі, глумцы. Асобае значэнне скамарохаў-мядзведзьнікаў. Вольнадумства і сатырычная накіраванасць творчасці, ганенні з боку ўлад і царквы. Сацыяльная значнасць, высокі антымізм, жыццярадаснасць, папулярнасць у народзе.

З 16ст. на Беларусі ідзе фарміраванне школьнага тэатра як сінтэзу двух вытокаў: першае – народныя ігрышчы, маскарады, “пацехі”, скамарохаў, другое – тэатралізацыя цэркоўнага абраду, інсцэніроўка найбольш драматычных эпізодаў Бібліі. Узнікненне і развіцце школьнага тэатра звязана з дзейнасцю езуітаў. Школьныя езуіцкія тэатры існавалі ў Полацку (1585-1819), Пінску (1632-1764), Гродна (1650-1754), Віцебску

(1671-1766), Навагрудку (1685-1761), Мінску (1689-1727), Нясвіжы (1696-1758)…і пратэстанскія – ў Слуцку (1686), уніяцкія, праваслаўныя (пач. З сяр. 18ст.).

Сюжэты школьных драм: свяшчэннае пісанне (Біблія), антычная міфалогія, айчынная і сусветная гісторыя.

Жанравая разнастайнасць рэпертуару: трагедыі, камедыі, трагікамедыіі, міфічныя драмы, інсцэніроўкі, дыялогі. Потым паступовы пераход да свецкіх тэм, праблем сучаснасці, дэмакратызацыя школьнай драмы. Трагічны характар, маралізатарска-дыдактычны фінал твораў.

Сімяон Полацкі – буйнейшы драматург праваслаўнага школьнага тэатра ("Пра Навухаданосара цара", "Камедыя-прытча пра блуднага сына").

Інтэрмедыі – своеасаблівыя тлумачальныя ўстаўкі ў школьную драму, іх жыццевы характар, выкананне на беларускай мове ("Мужык", "Змітрок", Свірыд", "Пан літэрат" і інш.). Інтэрмедыі насілі камедыйны, фарсавы, характар лубка. Авучэнцы выступалі з інтэрмедыямі падчас канікул.

Батлейка – беларускі народны лялечны тэатр, вядомы з 16ст. У розных раенах Беларусі яго называлі па-рознаму: ляселька, батляемка, жлоб, вяртэп. Будова, рэпертуар, характар батлейкі. Найчасцей ставілася містэрыяльная драма "Цар Ірад". Паступова адбываецца выцясненне кананічных сюжэтаў народнымі сцэнамі ""Міцей і доктар", "Антон з казой і Антоніха", "Вольскі – купец польскі", "Скамарох з мядзведзем".

Народная драма – вышэйшая форма народнага тэатра (вядома з 17ст.). Аснова народнай драмы – калядны цыкл народных гульняў, відовішча карнавальнага тыпу са святочным светаадчуванне. Вялікія "Цар Ірад", "Цар Максіміліян", "Лодка" і малыя "Мацей і доктар" формы.

Агульныя прынцыпы паказу: адсутнасць сцэнічнай пляцоўкі, заслоны, куліс, характар персанажаў – вобразы-маскі, касцюмы, сінтэтычнасць відовішча: драма, музыка, танец, пантаміма.

Школьны тэатр існуе ў адукацыйных і існаваўчых мэтах навучання ўстаноў езуіцкіх калегіумаў. Асноўныя жанры – школьная драма і школьная опера.

Вядома, што на тэрыторыі Рэчы Паспалітай знаходзіўся 51 тэатр. З іх 26 належыла беларускім князям і магнатам. Многія сенняшнія правінцыяльныя гарады ў 18ст. былі культурнымі сталіцамі Еўропы. Беларускія землі на роўных значыліся на культурнай карце Еўропы, а гарады, у якіх развівалася мастацтва, ніяк не супадалі з нынешнімі адміністрацыйнымі цэнтрамі. Дарэчы, наймацца ў беларускія музычныя і балетныя трупы было вельмі ганарліва: і грошы плацілі прыстойныя, і слава дасягала і Пецярбурга і Парыжа. Пакравіцелі-міцэнаты з ліку беларускай знаці былі людзьмі дасведчанымі, не пазбаўленымі талентаў, людзьмі, якія цанілі высокае мастацтва і майстэрства. А радавымі аркестантамі, артыстамі і харыстамі станавіліся не прыгонныя, як у Расіі, а выхадцы з шляхты і звычайныя гаражане. Так што Беларусь у той час была бліжэй да Еўропы, чым да ўсходняга суседа. І гэта выразней за ўсе праяўляецца ў тэатральным мастацтве.

У 18ст. быў арганізаваны яшчэ адзін з буйнейшых цэнтраў тэатральнага жыцця на Беларусі ў школе. Мецэнатам яго выступаў Зорыч – фаварыт Кацярыны II. Гэта быў адзіны тэатр на тэрыторыі тагачаснай Беларусі, зарпентаваны на рускія тэатральныя традыцыі. У 80-ыя гг.18ст. у Шклове працаваў уражэнец Чэхіі Эрнс Ванжура. Віртуозны выканаўца, ен мог іграць на клавісіне тыльным бокам далоняў, падбародкам, нават носам і лакцямі. У Беларусі Ванжура напісаў музыку да пантамімы „Двайная жаніцьба Арлекіна, альбо Арлекін шчаслівы ў магіі", якая была прадстаўлена Кацярыне II пад час яе наведвання Шклова ў 1780г. разам з аўстрыйскім імператарам. Гісторыя сведчыць, што тэатр размяшчаўся ў тым жа доме з дэкарацыямі, якіх было да 70.

Стварыў пантаміму, спектакль, музыку, касцюмы і дэкарацыі барон Ванжура, асноўны ротмістр аўстрыйскай службы. Імператар яго адразу пазнаў і выказаў спачуванне, што той пакінуў службу ў яго. Праз 5 год Кацярына запрасіла Ванжуру ў Пецярбург на пасаду паддырэктара імператарскіх тэатраў.

У Гродна існаваў тэатр, створаны магнатам Антоніам Тызенгаўзам. Менавіта яго балетная трупа стала пазней асновай Варшаўскага тэатра. Поспехам тэатр абавязаны мясцоваму шляхцічу Лявону Сітанскаму, які быў даверанай асобай Тызенгаўзэра. Яго браты Сымон і Барталамей былі музыкантамі гродненскай капэлы, жонка Дарота – танцоўшчыца Варшаўскага тэатра, дачка Малгажыта – спявачкай гэтага тэатра. Сіпанскі атрымаў добрую адукацыю, валодаў некалькімі мовамі, меў добры густ і яркія музычныя здольнасці. У Падсдаме і Дрэздэне Сітанскі купляў інструменты, запрасіў у Гродна італьянскага кампазітара Каміле Абатэ і двух спевакоў-тэнараў.

У Нясвіжы і Слуцку тэатры будаваліся Радзівіламі па так званаму італьянскаму тыпу са шматяруснымі лоджыямі, падковападобнай ці авальнай глядацкай залай, глыбокай сцэнай і пляцоўкай перад сцэнай для аркестра. Роскіт Нясвіжскага тэатра адбыўся пры бацьку і сыне Радзівіла, якіх звалі Рыбанька і Пане каханку. У тэатры працавалі еўрапейскія знакамітасці – італьянскі спявак, дырыжор і кампазітар Альберціні, чэшскі кампазітар, арганіст, піяніст Дусік, тут ставіліся лепшыя творы Чымароза, Сарці. Прадстаўленні былі амаль штодзенна. Пры тэатры існавала музычна-тэатральная школа, у якой вучыліся сельскія дзеці.

Упершыні ў Нясвіжы вядомы нямецкі кампазітар Ян Голанд стаў пісаць оперы. Прэм'ера "Аганскі" лібрэта, да якой напісаў Мацей Радзівіл, адбылася ў 1784годзе. Пастаноўка была прысвечана візіту караля Рэчы Пасталітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага. Дэкарацыі былі шыкоўныя. Галоўную партыю выконвала будучая прымадонна Варшаўскага тэатра Магдалена Ясінская. Аркестрам кіраваў Джаакіна Альберціні. Пасля нясвіжскай прэм'еры опера сорак год не сыходзіла з лепшых сцэн Варшавы, Кракава, Любліна, Познані.

Дарэчы, балетная трупа Слуцкага тэатра стала асновай Санк-Пецярбургскага тэатра.

У памесці каля Смаргоні Міхал Кдіафас Агінскі пражыў 20 год пасля бліскучай дыпламатычнай кар'еры ў Аўстрыі, Германіі, Галандыі, Францыі, Італіі і Расіі. Агінскі быў знаемы з Гайднам і Моцартам, слухаў Паганіі. Слонімскі тэатр Агінскага пераўзыходзіў многія еўрапейскія тэатры мастацкім афармленнем, памерамі сцэны і гледацкай залы. Агінскі цудоўна іграў на арфе, нават удасканаліў гэты музычны інструмент. А па даручэнню Дэні Дзідро напісаў для яго энцыклапедыі ці тлумачальнага слоўніка навук, мастацтваў і раместваў артыкул пра арфу.

Магнаты Сапегі адкрылі тэатры ў Дзярэчыне і Ружанах. У Дзярэчыне, дарэчы, працаваў першы настаўнік Фрэдэрыка Шапэна – чэх Войцех Жыўны. Ен быў вядомым у еўропе піяністам, скрыпачом, кампазітарам і педагогам. У Дзярэчын яго запрасіла Ганна Сулкоўская-Сапега.

Быць люстэркам свайго часу – надзвычай складаная, цяжкая і адказная задача, якая паўстае перад кожным драматургам, рэжысерам, акцерам, іншых творцаў. Але тэатру, як сведчаць старонкі яго шматвяковай гісторыі, іншага не дадзена. Значыць у майстроў сцэны выйсце толькі адно – усю моц свайго таленту накіроўваць на сумленны дыялог з гледачамі.

SUMMARY

The theatre in Belorussia

At grassroots of the present spectacle exist on one hand the drama, that is to say the literary sort, marking ideological-the artistic direction and the visage of the theatre, and from the second ancient mysteries and rituals. In Belorussia the oldest theatrical forms descend from wedding-ceremonies and folklore. Mention is made about the first professional wandering actors from XII to XX ages. In the age XVI the main Belorussian cities possessed school-theatres, and simultaneously in villages it became the people's general form of liturgical theatre. In the period XVIII the development of theatrical life was made more easily possible by the patronage of the czarina Catherine II. The patronage of the family Radzivill made possible the development of the court-theatre in Nasviaž. In Grodno the theatre of Anthony Tyzenhauz was active. This efflorescence helped in the survival of music and ballet in the 51 theatres of the Bellorusia. The theatre fulfilled the important function of bringing up aesthetical and moral issues.

MAREK MARIUSZ TYTKO

(Kraków)

Teatr (dramat) w koncepcji Stefana Szumana

Co jest istotą teatru, według polskiego profesora Stefana Szumana (1889-1972)[1]? Co to jest teatr? Jakie rodzaje teatru analizował S. Szuman? Jak rozumiał pojęcie: teatru, dramatu? Na te pytania nie zawsze znajdzie się pełna odpowiedź w tekstach ww. uczonego, ponieważ w zasadzie wypowiadał się on mało i sporadycznie o teatrze, dramacie (wypowiedzi, co to jest teatr „w ogóle", co to jest dramat w ogólności?). Jeżeli chodzi o teatr zawodowy, to szerzej wypowiedział się np. o znanej sztuce-dramacie pt. *Szewcy* autorstwa Witkacego (Stanisława Ignacego Witkiewicza) i kilka razy o teatrze lalek (teatrze dla dzieci). Jeżeli chodzi o teatr amatorski, to wypowiedział się np. w związku z książką o dyletantach (*Pochwała dyletantów*, 1947[2]) oraz w tekście o teatrze ochotniczym (*Czego się uczymy w teatrze ochotniczym?* 1949[3]). W osobnym artykule warto skoncentrować się zwłaszcza na teatrze lalek, ponieważ w tym wypadku uczony wyeksplikował wiele pomysłów przydatnych w procesie wychowania dzieci przez teatr. W niniejszym artykule skupiono się jednak tylko na wizji dramatu dla dorosłych, według koncepcji S. Szumana.

Zanim Stefan Szuman zaczął publikować swoje teksty o sztuce, zawarł szereg uwag „teatralnych" w pamiętniku młodzieńczym, pisanym w okresie swoich studiów medycznych we Wrocławiu (1908-1911) i Monachium (1911-1914). W jesieni 1911, będąc w Paryżu, zwrócił m. in. uwagę na teatr francuski, pisał następująco (zapis słów archaiczny w oryginale): „W tem urok Moliéra [=Jeana Baptiste'a Poquelin'a], że jego [Moliére'a] *comedia* ma ten dowcip delikatny i wykwintny, nie staje się rubaszna i wskutek tego umie się utrzymać na wysokości sztuki, bo jest piękna. To, co robi tragedję francuską wadliwą, daje comedyi jej piękność (...). Tam forma przeszkadza głębokości, tu robi pięknym i miłym – dowcip. Tragedja dochodzi tylko do pół człowieka, tylko do tego, czem jest w świecie – mówi o *gloire, ardeurs, méchanterie*, nie jest z głębi psychologiczną. Comedja właśnie dlatego musi kwitnąć. Bo wewnątrz duszy nie ma nic komicznego"[4]. Próbka Szumanowskiego stylu pisania o teatrze (1911) daje pewne pojęcie o sposobie myślenia i odczuwania młodego miłośnika sztuki, jakim wtedy niewątpliwie był dwudziestodwuletni Stefan Szuman. Warto zauważyć, że pojawił się w odniesieniu wysokiego stylu teatru zwrot: „utrzymać się na wysokości sztuki". Zwrot powyższy powrócił w Szumanowskim tekście z 1925 roku pt. *Cel wychowania estetycznego*[5] („życie na wysokości sztuki"), co świadczy o ciągłości myślenia o sztuce czy literaturze. Uczony uważał, jak widać, że sztuka jest domeną sfery wysokiej (wysokich

---

[1] Tytko Marek Mariusz, *Szuman Stefan Bolesław Teodor*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 9, wyd. Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2008, s. 312-314, bibliogr.

[2] Szuman Stefan, *Pochwała dyletantów. Rzecz o znaczeniu samorodnej twórczości w wychowaniu estetycznym społeczeństwa*, seria: *Z zagadnień sztuki*, t. 1, wyd. Instytut Wydawniczy „Sztuka". Spółdzielnia z Odp[owiednim]. Udz[iałem] druk. Drukarnia Naukowa TNW [=Towarzystwa Naukowego Warszawskiego] w Warszawie, Warszawa 1947, s. 60.

[3] Szuman Stefan, *Czego się uczymy w teatrze ochotniczym?*, „Teatr Ludowy. Miesięcznik poświęcony pracy ochotniczych zespołów teatralnych i muzycznych", r. 35: 1949, nr [5], maj 1949, s. 199-204.

[4] Czyżewicz Grażyna, *Opowiadania rodzinne. Wybór listów i pamiętników rodzinnych*, opracowała i opatrzyła słowem wiążącym Grażyna z Szumanów Czyżewiczowa w latach 1985 – 1990, [Warszawa 1995] t. 1, s. 76 [na prawach rękopisu].

[5] Flis Stefan [Szuman Stefan], *Cel wychowania estetycznego*, „Przyjaciel Szkoły. Dwutygodnik nauczycielstwa polskiego", r: 4: 1925, zeszyt 14, z dnia 20 września 1925, s. 401-404.

wartości, tj. dóbr duchowych), stąd np. dystansowanie się od „niskich" rubaszności teatru czy postponowanie sztuki za schlebianie pospolitym gustom. Odnośnie do teatru S. Szuman (1911) wytaczał argument antropologiczny jako literackiego kryterium wartościowania sztuki (niedobra sztuka „dochodzi tylko do pół człowieka"), zatem ukazanie pełni człowieczeństwa, wewnętrznego dramatu ludzkiego („wewnątrz duszy nie ma nic komicznego"), zdaniem uczonego (*implicite*), jest celem sztuki, celem teatru, dramatu, komedii, tragedii (dla dorosłych).

W 1931 roku S. Szuman napisał o teatrze, a raczej o czynnikach wpływających na sztukę teatralną: „Na charakterystykę i przedstawienie losów postaci scenicznych przez autora wpływają zwykle następujące czynniki: 1) autor przedstawia postacie zaobserwowane w życiu, 2) autor w postaciach scenicznych przedstawia własne, odrębne, nieraz sprzeczne, strony swej psychiki, 3) postacie nie są ani portretem autora, ani portretem zaobserwowanych charakterów, lecz ucieleśnieniem kilku sprzecznych czy dopełniających się idei"[6]. Uczony zaliczył faktycznie psychoanalizę do rodzaju teatru [opisanego tu jako pozycja 2)]: psychoanaliza to jest twórczość literacka, wynikająca ze sprzeczności w samym autorze psychoanalizy, tj. sprzeczności w osobie samego psychoanalityka.

S. Szuman zaprezentował na marginesie swój awangardowy pomysł na teatr (1933, wyd. 1949), bowiem uczony był zdania, że sztuka teatralna trwa także podczas antraktu, stąd przyrównał teatr do poezji. „Utwór sceniczny rozwija się dalej, nawet w antraktach, utwór poetycki rozwija się i kroczy naprzód również w czasie krótkich przerw na przystankach międzywierszowych"[7]. Zatem, pojawił się w koncepcji uczonego wątek: *ut poesis theatrum* (teatr jak poezja). W tak rozumianym teatrze – sztuka teatralna rozgrywa się także w czasie antraktu, pauzy, przerwy (teatr totalny). Polski uczony wyprzedził tu niektóre pomysły teatralne Józefa Szajny (np. z *Dantego*) oraz innych „awangardzistów" sceny, także autorów sztuk teatralnych na Zachodzie Europy.

W latach trzydziestych XX wieku uczony napisał także o sztuce Witkacego (wyd. 1958), lecz tymi szczegółowymi wątkami opisu dramatu-spektaklu (tu: krytyką teatralną) niniejsza praca nie zajmuje się. Warto tylko zaznaczyć, że S. Szuman miał zamiar napisać większe dzieło o teatrze Witkacego, ale zamiaru tego nie zrealizował. „W latach 1935-1937 miałem u siebie odpisy prawie wszystkich dramatów S[tanisława]. I[gnacego]. Witkiewicza. Oddał mi je [odpisy] do przestudiowania. Nosiłem się już wówczas z zamiarem opracowania i opublikowania specjalnego studium o jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] utworach dramatycznych"[8]. Wśród ówcześnie czytanych przez S. Szumana tekstów były m. in. spalone później w Warszawie podczas wojny i dziś nie znane dramaty pt. *Giubel Wakezar* czy *Persy Zwierzątkowskiego.* Wiadomo natomiast, że uczony wygłosił odczyt o Witkacym w Kole Polonistów Uniwersytetu Jagiellońskiego przed rokiem 1939. W innym miejscu uczony podsumował, że Witkacy to „jeden z najciekawszych talentów i jeden z najniezwyklejszych ludzi, jakich Polska posiadała"[9]. Z racji przyjaźni i dyskusji toczonych ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, który był przez pewien czas w latach 30. XX wieku domownikiem uczonego w Krakowie w mieszkaniu przy al. Juliusza Słowackiego (mieszkał u Stefana i

---

[6] Szuman Stefan, *Krytyczny pogląd na znaczenie psychoanalizy dla badań twórczości poetyckiej. (Dyskusja na temat książki: dr Gustaw Bychowski: Słowacki i jego dusza. Studjum psychoanalityczne. Warszawa 1930),* „Polskie Archiwum Psychologji. Kwartalnik poświęcony zagadnieniom psychologji teoretycznej i stosowanej, wydawany przez Związek Nauczycielstwa Polskiego", t. 4: 1931, nr 1, styczeń-marzec 1931, s. 15. (Bychowski Gustaw, *Słowacki i jego dusza. Studjum psychoanalityczne*, wyd. Mortkowicz, Warszawa 1930, s. 486.)

[7] Szuman Stefan, *Pojęcie dawki estetycznej (O strukturze utworów poetyckich i filmowych)*, „Przegląd Filozoficzny", t. 45: 1949, nr 1-2, s. 156.

[8] Spuścizna Stefana Szumana, Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K-III-96, jednostka nr 105, *O dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, mnps, s. 1 (5).

[9] Spuścizna Stefana Szumana, Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K-III-96, jednostka nr 105, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, mnps, s. 1.

Zofii Szumanów w tzw. Witkaceum), można przypuszczać, że i Szumanowska koncepcja teatru (dramatu) była koncepcją otwartą na awangardę i nie ograniczała się do naturalizmu, skoro uczony walczył z naturalizmem w sztuce. Nie da się jednak wiele powiedzieć o samej koncepcji zawodowego teatru w Szumanowskich poglądach, z powodu szczupłości źródeł. Także myśli o teatrze zawarte w tekstach o dramacie Witkacego czy o samym Witkacym – nie upoważniają do twierdzenia, że były to myśli S. Szumana o teatrze „w ogóle", lecz tylko, że był to opis twórczości Witkacego. Jednak proponuję zapoznać się z fragmentami Szumanowskiej 'witkacologii', ponieważ jest to namiastka, *pars pro toto*, skoro omawiany tu profesor sam nie stworzył własnej, pełnej teorii teatru zawodowego, zadowalając się namiastką teorii dramatu. Jak można się przekonać, S. Szuman był gorliwym promotorem teatru Witkacego, mimo że nie zgadzał się z Witkacowskim poglądem na sztukę.

Dramaty Witkacego oraz jego filozofia dramatu (filozofia sztuki) zainteresowały S. Szumana tak dalece, że napisał kilka tekstów na ten temat. Artykuł pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz* (1945), który był rozszerzoną wersją artykułu pt. *S. I. Witkiewicz* (1943, wyd. konspiracyjne), charakteryzował sylwetkę i poglądy Szumanowskiego przyjaciela, autora *Tumora Mózgowicza.* Skoro S. Szuman pisał[10] o Witkacym, że był to „jeden z najciekawszych talentów i jeden z najniezwyklejszych ludzi, jakich Polska posiadała", to wyrażał tym samym swój hołd temu artyście. Uczony (1945) pytał o niepublikowaną w większości spuściznę Witkacego (utwory): „Co z nich [utworów] uratowało się po sześciu latach najstraszniejszej z wojen, w której Niemcy niweczyli i niszczyli u korzeni kulturę polską?" Uczony (1945) zadawał sobie pytanie o ocenę twórczości Witkacego, analizował tę twórczość i, co ważniejsze, formułował na jej marginesie swoje własne *credo* teatralne: „Ocena znaczenia [Stanisława Ignacego] Witkiewicza jako pisarza, myśliciela i artysty po dziś dzień nie jest ustaloną oceną. Według mojego mniemania uznanie jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] »geniuszu« przez potomność kiedyś z pewnością nastąpi – może w przyszłej generacji, a w każdym razie nie rychło. To, co [Stanisław Ignacy] Witkiewicz przemyślał i napisał, było niesamowite – i nie do zniesienia – dla społeczeństwa polskiego, takiego, jakim było od 1919 do 1939 roku. Ale i w obecnej rzeczywistości jest on [Stanisław Ignacy Witkiewicz] umysłem zbyt jaskrawym, a jako pisarz osobowością zbyt się szarpiącą w sieci nierozwikłalnych dla bezkompromisowego umysłu zagadnień, by jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] dramaty znalazły drogę na scenę, przeznaczoną przecież na to, aby dodawała społeczeństwu otuchy i uczyła jednostkę żyć w nastawieniu na cele społeczne i zbiorowe. // [Stanisław Ignacy] Witkiewicz obrał sobie inne zadanie dla swojej sceny, dla swoich dramatów. Według jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] zdania, scena spełnia wówczas swoją rolę, gdy dramat odgrywany w teatrze staje się wielkim, nieoczekiwanym, niepojętym w sposobie swego oddziaływania – wstrząsem. Ten rodzaj »wstrząsów« najgłębszych i przeistaczających, nazwał [Stanisław Ignacy] Witkiewicz – »wstrząsami metafizycznymi«. Mniemał on [Stanisław Ignacy Witkiewicz] słusznie czy niesłusznie, że sztuka, prawdziwa sztuka, wyrywa człowieka z bezmyślnej gnuśności i z mechanicznego kieratu, w którym go [człowieka] pogrąża codzienność i że ona [sztuka] dopiero, w całej swej olśniewającej jasności, w całej swej niesamowitej inności, daje mu [człowiekowi] poznać właściwe dno istnienia, właściwą jego [człowieka] istotę. // Z tym wszystkim [Stanisław Ignacy] Witkiewicz był człowiekiem niewierzącym, a jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] filozofia teoretyczna polegała na próbie stworzenia nowej monadologii, w której nie operuje pojęciami[:] [']bóstwa['], [']zaświata['], [']duszy spirytualnej['] itp. // Powstaje pytanie, czy dramaty [Stanisława

[10] Wszystkie cytaty o Witkacym (1945) pochodzą z: Szuman Stefan, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, [nadtytuł:] *Literatura i sztuka*, „Dziennik Polski", r. 1: 1945, nr 236 (236) z dnia 30 września 1945, s. 5. To rozszerzona i zmieniona wersja z druku konspiracyjnego [z:] bez autora, *S. I. Witkiewicz*, „Miesięcznik Literacki" [Kraków], [wyd. Unia], 1943, luty-marzec 1943, s. [1]-[3] (druk konspiracyjny w zbiorach specjalnych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie).

Ignacego] Witkiewicza są tym w rzeczywistości, czym miały być według intencji ich [dramatów] autora? Jestem głęboko przekonany, że są takimi naprawdę, a całe dotychczasowe niepowodzenie jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] dramaturgii, również (i właśnie) na scenie tłumaczę sobie tym, że nikt jeszcze nie umiał, w sposób zbliżony do istoty tych dramatów, przedstawić je [dramaty] na scenie i skonkretyzować scenicznie przeżycia grozy, niesamowitości i wstrząsającego ogromu rzeczywistości, przerastającego poziomość szarego, praktycznego, racjonalnie się kształtującego życia – jak piramida. // Wierzę jednak, na równi z [Stanisławem Ignacym] Witkiewiczem, że zadaniem wielkiej sztuki scenicznej jest głębokie niepokojenie widza, przeistaczanie go [widza] i wierzę również, że społeczeństwo w rezultacie pragnie chodzić do teatru nie tylko dla rozrywki i też nie po to, by się czegoś nauczyć lub zostać pouczonym, lecz po to, by wielka sztuka w każdym z widzów dotarła do warstw i głębin najbardziej i najistotniej w nim [widzu] człowieczych. Dlatego wierzę także, że dramaty [Stanisława Ignacego] Witkiewicza włączą się kiedyś w repertuar wielkiej sceny polskiej. Przesąd, że te dramaty są ekscentrycznym, niezrozumiałym dziwactwem zdziwaczałego umysłu, zniknie kiedyś sam siłą rzeczy. // (...) Tematem jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] dramatów są szczególnie często zagadnienia społeczne. Ale jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] sztuki i powieści nie są sztukami propagandowymi – przestałyby być prawdziwą sztuką, gdyby tak było. Są to utwory, w których idee, takie, jakimi ludzkość żyła i żyje, walczą ze sobą, a ta walka na scenie [Stanisława Ignacego] Witkiewicza jest skrajnie bezkompromisowa, bezwzględna, straszna i nieustępliwa i w rezultacie nie zarysowuje się w nich [utworach] tzw. »lepsze jutro«. // Twórczość powieściową i dramatyczną [Stanisława Ignacego] Witkiewicza charakteryzuje to, co się nazywa »*katastrofizmem*«. [Stanisław Ignacy] Witkiewicz, jak mało kto, żył przeczuciem katastrofy europejskiej i wszystkie prawie jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] dzieła są wyrazem świadomości, że nadchodzi dziejowa katastrofa, jakiej nie było w historii ludzkości. (...) Mógłbym wiele powiedzieć o psychologii tego człowieka, ponad miarę dziwnego, a mimo swego dziwactwa ponad miarę przeciętnych artystów i twórców, wielkiego. // Czy S[tanisław]. I[gnacy]. Witkiewicz był w pełni tym, co się potocznie nazywa poetą i artystą? Sądzę, że nie! W nim [Stanisławie Ignacym Witkiewiczu] problemy światopoglądowe żyły w jakiejś swoistej niezgodzie z dążeniem artysty do stworzenia estetycznie w sobie doskonałego dzieła sztuki. Jeżeli dzieło sztuki jest harmonią, ładem, wyrównaniem w ramach utworu nawet najbardziej sprzecznych i wrogich sobie elementów, to w dziełach literackich, a szczególnie malarskich, [Stanisława Ignacego] Witkiewicza owo estetyczne uspokojenie i wyrównanie rzadko kiedy zostaje osiągnięte. (...) // Najcenniejszą spuścizną [Stanisława Ignacego] Witkiewicza są – zdaniem moim – jego dramaty. Jeżeli takie czy inne względy nie pozwolą jeszcze teraz na próbę wystawienia całego ich [dramatów] cyklu i jeżeli jeszcze nas nie stać na adekwatną ich [dramatów] realizację sceniczną, to trzeba się postarać (...), by jak najprędzej odszukać rękopisy dramatów jeszcze nieopublikowanych i wydać całość spuścizny tego wielkiego pisarza. // Jako osobowość twórcza, jako umysł, jako talent, jako człowiek, S[tanisław]. I[gnacy]. Witkiewicz przerastał uznane i popularne wielkości literatury tego okresu, w którym żył. Niezaopiekowanie się jego spuścizną – zawczasu – byłoby grzechem wobec kultury narodowej”[11].

Fascynacja autorem *Szewców* i jego teatrem była na tyle silna, że przysłoniła krakowskiemu uczonemu inne problemy teatralne. S. Szuman utożsamił się z Witkacowskim poglądem, że sztuka sceniczna ma zadanie niepokojenia i przeistaczania duchowości widza oraz zadanie docierania do najgłębszej istoty człowieczeństwa w człowieku. Fragmenty stosownych wypowiedzi profesora podkreślono powyżej w cytowanym tekście. Zdaniem moim, w Szumanowskiej koncepcji teatru-dramatu (dotarcie do człowieka przez teatr) istnieje

[11] Ibidem.

zbieżność z teorią wychowania (ukształtowania człowieka w człowieku). Z powodu podobieństwa antropologicznych zadań teatru (dramatu) i zadań pedagogiki (wychowania), jak najbardziej możliwe jest wychowanie przez teatr (wychowanie przez dramat) oraz adekwatna koncepcja wychowania przez teatr (dramat).

Teatr (dramat) Witkacego jest to osobna kwestia, której uczony poświęcił swój artykuł. S. Szuman wypunktował zwłaszcza ironię, schizoidalność, filozoficzność (nihilizm) oraz demonizm (w celu szukania „prawdy") w koncepcji autora *Szewców*. W „Listach z Teatru" (1948) prof. Stefan Szuman, anonsowany przez redakcję jako „wybitny znawca teatru", lekarz, psycholog i pedagog, napisał z kolei o swoim przyjacielu i jego sztuce teatralnej tak: „S[tanisław]. I[gnacy]. Witkiewicz był schizoidem. Był prostolinijnym, bezkompromisowym charakterem, dla którego – bardziej[,] niż wszystko inne – rzeczą nie do zniesienia stało się zakłamanie! Jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] życie było nieustanną walką z kłamstwem. Najgorszym z kłamstw było – według niego – »złudzenie«, t. j. łudzenie się, czyli okłamywanie samego siebie, a tym samym i innych: z wygody, z pychy i próżności, głupoty, z krótkowzroczności. (...) Kochał ironię i lubił o każdej rzeczy rozmawiać ironicznie. (...) Lubił drażnić ironią swoich nieprzyjaciół, by zmusić ich [nieprzyjaciół] do stawienia im [nieprzyjaciołom? rzeczom?] czoła, jak też swoich przyjaciół, by im [przyjaciołom] dowieść, jak trudno znieść prawdę. Przez całe życie niewątpliwie poddawał sam siebie wciąż na nowo bolesnym próbom autoironii, bo chciał, aby się w nim [Stanisławie Ignacym Witkiewiczu] ostało to tylko, czego nawet najbardziej szatańska ironia zniszczyć nie potrafi. Pisał też swoje powieści i dramaty po to, by rzecz każda w nich [dramatach, powieściach] przez najcięższą próbę przeszła i – ostała się lub nie ostała. Był i jest jako twórca i artysta – jednym z najniebezpieczniejszych wrogów kłamliwych złudzeń i łatwych pozorów. Szukał twardego gruntu pod nogami i dokopywał się z ironią do współczesnej mu [Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi] rzeczywistości. // S[tanisław]. I[gnacy]. Witkiewicz był »Straszliwym Wychowawcą« samego siebie i swojego otoczenia. Nie wierzył niczemu, o czym się nie przekonał. Przekonywało go [Stanisława Ignacego Witkiewicza] tylko doświadczenie, był wielkim eksperymentatorem. Eksperymentami na wielką skalę, próbami mającymi oddzielić ziarno [prawdy] od plew złudzeń i pozorów, są jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] dramaty. Są to bolesne eksperymenty, w których żywe ciało wszelkich narośli, nowotworów, złudzeń i potworów na organizmie rzeczywistości zostaje przypalane i trawione najostrzejszym kwasem ironii. Dramaty jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] są tragediami: ludzkość wije się w bólach na stole operacyjnym sceny. Człowiek walczy na tej scenie ze swoją chorobą jak szaleniec zmagający się z nią [chorobą] w wielkim domu dla obłąkanych, którym na tej scenie staje się świat. // Na tę scenę wypuszcza autor rozpętane wprzódy »Bestie« – drzemiące w człowieku – by »zobaczyć«, co one [Bestie] »zrobią«. Nigdy bowiem nie wiadomo, »co się z nich [Bestyj] narodzić może«. »Bestia« w człowieku uśpiona, a na scenie z pęt wyzwolona, nie chowa bowiem swoich pazurów i nie kryje twarzy pod maską. W dramatach [Stanisława Ignacego] Witkiewicza występują zawsze potwory – rodzaju męskiego i szczególnie żeńskiego. Występują w otoczeniu ludzi dwojakiego rodzaju: sytych i głodnych, zadowolonych (nieszczerze) i niezadowolonych (szczerze), wierzących (czyli zrezygnowanych) i buntujących się (cierpiętnicy i romantycy), żyjących z dnia na dzień podle, ale jakoś tam jeszcze wygodnie i żyjących tak długo w nieukojeniu i niedoczekaniu, że w końcu zaczynają się czuć bohaterami w swojej roli. // W dramatach [Stanisława Ignacego] Witkiewicza wszyscy filozofują: filozofują pyknicy, filozofują schizoidzi, filozofują i rozbudowują swoją filozofię poszczególne typy »Bestii«. Wszyscy filozofują i okłamują (a co najmniej otumaniają) samych siebie. Filozofują, by jakoś znieść nieznośny ciężar istnienia. »Bestie« albo mają swoją niezależną, indywidualistycznie własną i na miarę swej indywidualności życiowo silną filozofię albo też filozofują cynicznie i tylko po to, by otumanić jakąś filozofią tych, którymi rządzą. »Ja aparat pojęciowy mam – aby kłamać. Tej

tragedii nie pojmuje nikt! To aż dziwne chwilami jest« – (»*Szewcy*«). Dramaty [Stanisława Ignacego] Witkiewicza to dramat filozofującej ludzkości, to dramat filozofii pragnącej wytłómaczyć [sic!] człowiekowi sens jego [człowieka] istnienia. // Akcja dramatu Witkiewiczowskiego rodzi się z zagadnień filozoficznych, rozwija na ich [zagadnień filozoficznych] tle i wikła się[,] i komplikuje, w miarę jak zagadnienia, poruszone w danej sztuce, stają się coraz bardziej i coraz beznadziejniej skomplikowane i nierozwiązalne. Myliłby się jednak ten, kto by przypuszczał, że sztuki [Stanisława Ignacego] Witkiewicza są czczą gadaniną i niedramatyczną paplaniną – na temat filozofii. (...) Wśród wszystkich namiętności, jakimi żyje scena [Stanisława Ignacego] Witkiewicza, największą i najtragiczniejszą jest chyba namiętność światopoglądowa. Każda namiętność posiada swoją filozofię i nie wiadomo, czy postacie dramatu żyją na scenie silniej swoją namiętnością, czy potworną jej [namiętności] ideą. (...) Dramaty [Stanisława Ignacego] Witkiewicza nie są bynajmniej tylko tymi utworami »Czystej Formy« scenicznej, jakie pragnął stworzyć dla teatru. Według teorii [Stanisława Ignacego] Witkiewicza[,] teatr powinien przestać być miejscem oglądania na nowo życia, nauczania i wypowiadania »poglądów«, a powinien stać się »stawaniem na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę od niczego 'życiowego' niezależną«. Tymczasem każdy z dramatów [Stanisława Ignacego] Witkiewicza posiada swoją ideę i swoją myśl! Dramaty jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] są groźnymi wizjami bezdroża ludzkiej myśli, a zarazem wspaniałymi pomnikami jej [ludzkiej myśli] żywotności. Myśl w dramatach [Stanisława Ignacego] Witkiewicza posuwa się w szukaniu sensu istnienia aż tak daleko, że urywa jej [myśli w dramatach] grunt rzeczywistości pod nogami i zaczyna się upadek w przepaść obłędu. (...) Twórczość [Stanisława Ignacego] Witkiewicza nie jest programowo pesymistyczna. Dramat jego [Stanisława Ignacego Witkiewicza] jest arcydziełem ironii, która nie wierzy niczemu, co się wobec niej [ironii] nie ostoi. Arcyludzką cechą człowieka jest jego [człowieka] skłonność do złudzeń. Dramat [Stanisława Ignacego] Witkiewicza jest walką, a nie rezygnacją. Źle byłoby na świecie, gdyby nim [światem] kierował łatwy optymizm. Bo bezwzględny optymizm, podobnie jak bezwzględny pesymizm, jest też tylko złudzeniem myśli i serca człowieczego"[12].

Filozofia teatru (filozofia dramatu), uchwycona przez Stefana Szumana w analizowanych tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza nie była teorią teatru (dramatu) w ogóle, ale tylko pewną, absurdalną odmianą tejże teorii. Krakowski profesor [1] albo próbował wprost nazwać rzeczy po imieniu, co warto zauważyć, [2] albo opisywał filozofowanie w sposób aluzyjny (mowa Ezopowa), przez co udało mu się zmylić cenzurę komunistyczną, skoro wydrukowano zdanie o tym, że m. in. cynicy kłamliwie filozofują „po to, by otumanić jakąś filozofią tych, którymi rządzą", co w ówczesnej rzeczywistości urzędowego wprowadzania cynicznej i nihilistycznej w gruncie filozofii marksistowskiej było dość sporym osiągnięciem w komunikacji autora z czytelnikami (1948). Antropologia Witkacego nie była antropologią, z którą się utożsamiał S. Szuman dystansujący się od „schizoida", autora *Szewców*. Uczony wskazał tu na antyprzykład wychowania przez sztukę (antywychowanie przez teatr, antywychowanie przez dramat), skoro nazwał Witkacego „Straszliwym Wychowawcą". Witkacy nie był zatem w typie „wychowawcy estetycznego", o dobrym smaku estetycznym etc., o którym to typie wielokrotnie pisał S. Szuman. Jednak pozytywnym sednem sprawy, które wyłuskał S. Szuman z Witkacego, jest dotarcie teatru (dramatu) do istoty człowieczeństwa, co jest ważne także w wychowaniu i w literaturze samej (antropologiczne podstawy teorii literatury).

Na tle teatru absurdu inaczej wyglądało spojrzenie S. Szumana na tzw. normalne teatry, takie jak: Groteska (teatr lalek i kukielek), Wesoła Gromadka (teatr aktora), Teatr

[12] Szuman Stefan, *»Szewcy«*, „Listy z Teatru. Miesięcznik", r. 3: 1948, nr 23, s. 6-8. To jest recenzja z: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*. Posłowie W. J. Dobrowolskiego, Kraków 1948.

Rapsodyczny, czyli „Teatr żywego słowa”, ale to jest zagadnienie osobne, wymagające odrębnego potraktowania w innym artykule o koncepcji teatru dla dzieci i młodzieży.

Archiwalia:

Spuścizna Stefana Szumana, Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauki i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, sygn. akt. K-III-96, jednostka nr 105, maszynopisy Stefana Szumana: *O dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, mnps, s. 1 (5) oraz *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, mnps, s. 1.

BIBLIOGRAFIA

Bychowski Gustaw, *Słowacki i jego dusza. Studjum psychoanalityczne*, wyd. Mortkowicz, Warszawa 1930, s. 486.

Czyżewicz Grażyna, *Opowiadania rodzinne. Wybór listów i pamiętników rodzinnych*, opracowała i opatrzyła słowem wiążącym Grażyna z Szumanów Czyżewiczowa w latach 1985 – 1990, [Warszawa 1995] t. 1, s. 76 [na prawach rękopisu].

Flis Stefan [Szuman Stefan], *Cel wychowania estetycznego*, „Przyjaciel Szkoły. Dwutygodnik nauczycielstwa polskiego”, r: 4: 1925, zeszyt 14, z dnia 20 września 1925, s. 401-404.

Szuman Stefan, *Czego się uczymy w teatrze ochotniczym?*, „Teatr Ludowy. Miesięcznik poświęcony pracy ochotniczych zespołów teatralnych i muzycznych”, r. 35: 1949, nr [5], maj 1949, s. 199-204.

Szuman Stefan, *Krytyczny pogląd na znaczenie psychoanalizy dla badań twórczości poetyckiej. (Dyskusja na temat książki: dr Gustaw Bychowski: Słowacki i jego dusza. Studjum psychoanalityczne. Warszawa 1930)*, „Polskie Archiwum Psychologji. Kwartalnik poświęcony zagadnieniom psychologji teoretycznej i stosowanej, wydawany przez Związek Nauczycielstwa Polskiego”, t. 4: 1931, nr 1, styczeń-marzec 1931, s. 35-62.

Szuman Stefan, *Pochwała dyletantów. Rzecz o znaczeniu samorodnej twórczości w wychowaniu estetycznym społeczeństwa*, seria: *Z zagadnień sztuki*, t. 1, wyd. Instytut Wydawniczy „Sztuka”. Spółdzielnia z Odp[owiednim]. Udz[iałem], druk. Drukarnia Naukowa TNW [=Towarzystwa Naukowego Warszawskiego] w Warszawie, Warszawa 1947, s. 60.

Szuman Stefan, *Pojęcie dawki estetycznej (O strukturze utworów poetyckich i filmowych)*, „Przegląd Filozoficzny”, t. 45: 1949, nr 1-2, s. 127-157.

[Szuman Stefan], *S. I. Witkiewicz*, „Miesięcznik Literacki” [Kraków], [wyd. Unia], 1943, luty-marzec 1943, s. [1]-[3] (druk konspiracyjny, bez autora).

Szuman Stefan, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, „Dziennik Polski”, r. 1: 1945, nr 236 z dnia 30 września 1945.

Szuman Stefan, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, [nadtytuł:] *Literatura i sztuka*, „Dziennik Polski”, r. 1: 1945, nr 236 (236) z dnia 30 września 1945, s. 5.

Szuman Stefan, *»Szewcy«*, „Listy z Teatru. Miesięcznik”, r. 3: 1948, nr 23, s. 6-8. To jest recenzja z: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *W małym dworku i Szewcy*. Posłowie W. J. Dobrowolskiego, Kraków 1948.

Tytko Marek Mariusz, *Szuman Stefan Bolesław Teodor*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 9, wyd. Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2008, s. 312-314, bibliogr.

SUMMARY

The Theatre (drama) in Stefan Szuman's conception

The author in this article (a short study) presents Stefan Szuman's general conception of theatre (drama). Professor S. Szuman (1889-1972) was a Polish scientist at the Jagiellonian University in Cracow (1928-1960). He was an educated physician, a surgeon (Doctor of Medicine Doctor, M. D., he graduated at the University in München, Münich, 1914), a psychologist and pedagogue (Philosophy Doctor. Ph. D., he graduated from Poznań University in 1926). He habilitated in pedagogical psychology at the University in Poznań in 1928 year. Professor Szuman was also an author of many articles and books about literature and art. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) was one of his best friends in the years 1930-1939. The author of this study describes the Szuman's conception of theatre (drama) not quite based on Witkacy conception of theatre (drama). Szuman tried to show the irony and pure nonsense of Witkacy's conception of the avant-garde theatre.

MARTIN TICHÝ

(Opava)

Drama – program – kritika. Langerův Svatý Václav

František Langer (1888–1965) patří bezesporu mezi nejvýznamnější české dramatiky 20. století, společně s Karlem Čapkem překročil meze české literatury a svým dramatickým dílem dosáhl úspěchu také v zahraničí. V tomto příspěvku se chceme soustředit na jeho dramatickou prvotinu, *Svatého Václava*, hru, jejíž premiéra v listopadu 1912[1] pouze naznačila dramatický talent svého autora, a především na kontext, v němž vznikala a v němž byla recipována.

Publikační počátky Františka Langera jsou, jak je dobře známo, spojeny s přelomem prvního a druhého desetiletí 20. století a vedle málo významné a nepočetné poezie především s drobnými prózami, jen z části knižně vydanými v souborech *Zlatá Venuše* (1910) a *Snílci a vrahové* (1921). Tyto povídky se vyznačují vybroušenou formou, pečlivou racionálně budovanou kompozicí, jistým artismem a částečně ještě secesním dekorativismem; významnou roli v nich hraje erotika. Proto byl pokus o tragédii vysokého stylu, jakou *Svatý Václav* je, pro některé divadelní recenzenty jistým překvapením a odklonem od autorovy dosavadní tvorby. Takovýmto odklonem ovšem není, naopak zapadá do vývojové logiky raného Langerova díla a souzní s určitými tendencemi v české literatuře počátku 20. století. Jednalo se především o vývojové pohyby, které negovaly estetiky 19. století.

Reakce proti umění předcházejícího století (zejména proti realismu, impresionismu, symbolismu) se objevuje nejdříve ve výtvarném umění. Jejím nositelem je na konci prvního desetiletí 20. století naše nejsilnější výtvarnická generace. V diskusích o novém umění před první světovou válkou je proto výtvarné umění logicky primum. Nové snahy v literatuře také do značné míry jsou z počátku jakoby zastíněny programotvornou a rovněž uměleckou činností mladých výtvarníků. Není s podivem, že i mladí literáti věnovali všichni (vlastně bez výjimky) alespoň část své pozornosti také výtvarné kritice a že část z nich našla svou platformu ve Skupině výtvarných umělců a svou programovou tribunu v Uměleckém měsíčníku, časopisu touto Skupinou vydávaném.

Umělecký měsíčník byl prvním „generačním“ periodikem této družiny mladých literátů (patřili do ní bratři Čapkové, Jan Thon a František Langer). Začal vycházet na podzim 1911; první čísla redigoval Josef Čapek s redakčním kruhem, od osmého čísla prvního ročníku převzali redakci František Langer a architekt Pavel Janák.

Úzké spojení výtvarnictví s literaturou ovšem nemá toliko svou dimenzi „organizační“. Teorie nových směrů ve výtvarném umění ovlivňují rovněž uvažování o literatuře v této generaci a nalézají tak určitý odraz v programových postulátech předválečné literární moderny. Zároveň nám však nesmí uniknout, že i přes někdy hlasitě vyhlašovanou diskontinuitu vůči předchozímu vývoji navazuje předválečné literární mládí na vývojové tendence v české literatuře počátku 20. století. Jde zejména o jistou revizi literárního programu 90. let, kterou můžeme pozorovat koncem prvního a počátkem druhého desetiletí nového století: oproti vyhraněnému individualismu konce století se začínají zdůrazňovat nadosobní hodnoty, oproti avantgardním výbojům tradicionalismus a snaha o obnovu klasické

[1] Premiéra byla uvedena v Národním divadle 22. 11. 1912, režie se ujal Jaroslav Kvapil. Současně vyšlo drama knižně v edici *Uměleckého měsíčníku*. Podruhé byla hra nastudována r. 1913 v Národním divadle v Brně a potřetí a dosud naposled u příležitosti svatováclavského milénia v r. 1929 v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. (LANGER, F. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 315n.)

krásy. S tím souvisí volání po formální kázni, pevném tvaru a logické výstavbě v literárním díle. V témže směru působily i některé zahraniční vlivy, zejména německé a francouzské.

V průsečíku vlivů, v němž se formuje předválečná literární moderna, majíc značnou vnitřní dynamiku, pohybujíc se polem nejrůznějších „ismů“, stojí zpočátku poměrně nejvíce stranou drama a divadlo. Nové myšlenky jej zasahují zdánlivě nejméně, což je ovšem způsobeno i nepříliš rozvinutou českou dramatickou tradicí. František Langer ještě v červnu 1913 v programové stati *O novém umění* tvrdí, že „pokud drama jest nyní vytvářeno, neděje se tak zcela v duchu moderním, třebas by za jeho spoluúčasti“. Tuto skepsi vůči tomu, že by drama „kdykoliv a jakkoliv mohlo býti účastno převratu“,[2] můžeme možná číst také jako sebereflexi dramatikovu, oprávněnou v tom smyslu, že cesta, kterou se Langer sám vydal jako dramatik, vedla daleko spíše ke snaze o *obnovování* klasického v moderním kontextu než k *vytváření stylově nového*. Zároveň ovšem se tato nevíra ukázala jako neoprávněná v době, kdy začíná vycházet významný časopis předválečného mládí, *Scéna*, zaměřující se právě na obrodu divadla a dramatu. To, jaký velký kus práce tento list redigovaný Josefem Kodíčkem a Ervínem Taussigem učinil na cestě k novému pojetí divadla, nakonec z odstupu dvou desetiletí ocenil i sám autor někdejších skeptických slov. V roce 1934 v *Přítomnosti* o skupině kolem *Scény*, k níž v oné době nepatřil, napsal: „Příchod této nové generace byl zřejmou etapou ve vývoji našeho divadelnictví, ne již palácovou revolucí, jakou byl výboj Kvapilův. Byl to rozbouřený nápor celé nové kulturní atmosféry, který nemohlo nic zastavit.“[3]

Ačkoliv v dobové optice se jevilo autorovi, že proměny, které zasahují výtvarné umění, poezii a prózu, jsou výraznější než ty, které se dotýkají dramatu a divadla (což ve skutečnosti byla pravda jen částečná, do značné míry subjektivní, daná Langerovou pozicí v dobovém literárním prostoru), přesto se už od přelomu nultých a desátých let nového století začínají nejdříve v divadelní kritice objevovat zřetelně vlivy týchž koncepcí, které zasáhly ostatní literární druhy. A s nimi se objevuje ona potřebná touha změnit – jak se soudilo – nedobrý stav českého dramatického umění. Od počátku desátých let se např. v divadelních kritikách asi nejvýznamnějšího generačního divadelního kritika Josefa Kodíčka začínají objevovat odkazy na teoretické dílo Paula Ernsta a vliv novoklasicistické koncepce dramatu s jejím odmítáním shakespearovského a ibsenovského typu dramatiky je zřejmý. Projevuje se některými typickými rysy i v kritické publicistice dalších příslušníků mladé generace, Ervína Taussiga a také Františka Langera.

Zásadní autoritu novoklasicistickému pojetí dramatu však zjednává především F. X. Šalda. V tomto raném období předválečné moderny, tj. v prvních zhruba dvou letech druhého desetiletí 20. století, je vzájemná souvislost a také vzájemná sympatie mezi mladými literáty a Šaldou viditelná. Stejně jako Šalda vítá *Umělecký měsíčník* ve fejetonu věnovaném výročí Heinricha von Kleista, tak redaktor *Uměleckého měsíčníku* chválí Šaldův článek o novoklasicismu jako projev, v němž „bylo se skutečnou autoritou à propos nové francouzské a německé literatury vysloveno mnoho, co bychom mohli citovati zde jako dotvrzení nebo analogii našich vlastních snah“.[4] Zmiňovaný Šaldův článek,[5] otištěný v lednu 1912, je volným komentářem teorií Paula Ernsta a vážným oceněním novoklasicistické teorie dramatu.

Novoklasicistická koncepce dramatického umění, jak ji představují práce německých teoretiků, ale také dramatiků Paula Ernsta a Wilhelma von Scholze, je v podstatě vyvrcholením úsilí o tzv. absolutní (aristotelské) drama. Ernst a další představitelé

---

[2] LANGER, F. „O novém umění“; *Lidové noviny* 10. 6. 1913, s. 1–2, 17. 6., s. 1–2, 25. 6., s. 1–2, 8. 7., s. 1–3, 15. 7., s. 1–2, též in idem: *Prostor díla* (Praha: Akropolis, 2000), s. 7–29. Citát na s. 28.

[3] Idem, „Mladí divadelníci (Kus generačního problému)“; *Přítomnost* 11, 1934, s. 108–109, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 197-201. Citát na s. 197.

[4] [nepodepsáno:] „Jest pro nás potěšením…“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 119.

[5] ŠALDA, F. X. „Novoklasicism“; *Národní listy* 5. 1. 1912, s. 2, 12. 1. 1912, s. 2–3, 19. 1. 1912, s. 2, též in idem: *Kritické projevy 9* (Praha: ČS, 1954), s. 15–28.

novoklasicismu se staví jednoznačně proti shakespearovskému typu dramatu a volají po obnově tragédie jako nejvyššího žánru na antických a klasicistických základech. V tom jejich úsilí nalezlo v českém prostředí půdu zúrodněnou kritickou činností Otakara Theera. V programových a kritických projevech mladé generace v prvních letech druhého desetiletí můžeme pozorovat i jiné vlivy, ale zdá se, že právě vliv novoklasicismu je nejvýraznější.

V tomto kontextu zatím nezřetelně krystalizujícího nového pojetí dramatiky vzniká v průběhu roku 1912 (dopsána byla podle autorova svědectví v létě toho roku) Langerova dramatická prvotina *Svatý Václav.* Myslím, že jsme oprávněni proto číst toto dílo na pozadí programových postulátů formulovaných příslušníky mladé generace a Šaldou a budeme moci ukázat, že *Svatý Václav* je pokusem – dramatem „programovým" v tom smyslu, že se v něm dramatik pokouší tvůrčím způsobem zužitkovat teoretické postuláty, které tehdy hýbaly divadelní kritikou. To také trochu paradoxně, ale nutně vedlo k *neúspěchu* tohoto kusu – i u generační kritiky.

V případě *Svatého Václava* je otázkou programovou již samotná volba žánru. Bylo už řečeno, že novoklasicismus obnovuje zájem o tragédii. Také v české divadelní kritice v této době poutají otázky tragédie a tragična velkou pozornost. Nad dílem Vrchlického a Ibsena vytyčuje Josef Kodíček podstatu tragédie právě v opozici proti dramatu novoromantickému a naturalistickému. Tragédie je mu stejně jako Langerovi nejvyšším vrcholem dramatiky a jako taková především dílem ohromné činnosti architektonické, ba přímo matematické. Jak je v tragédii důležitá logická výstavba a přísná formová kázeň, zdůrazňuje Kodíček právě v opozici k Vrchlického *Hyppodamii*, která podle jeho mínění tyto kvality jako celé Vrchlického dílo, jakkoliv úctyhodné, postrádá, a proto nemůže být tragédií. Neboť – jak Kodíček přímo říká – „na konec dá se všecka tragédie redukovati na vzorce".[6] V tomto kontextu je volba žánru otázkou především prestižní a jak řečeno programovou. Tragédie jako žánr je postavena do protikladu k *historické hře*, která jakožto zprostředkování historických událostí a obrazů je pěstována realistickou dramatikou, v dobovém kontextu hlavně Aloisem Jiráskem, jehož *Jan Hus* měl premiéru v roce 1911.

Tragédie se vyznačuje – na rozdíl od historické hry – objektivizací a typizací, a to – jak opět říká Kodíček – „až do sfér všelidskosti".[7] Jejím účelem tedy není přiblížit jakékoliv historické události, ani zprostředkovat porozumění minulosti, ale vyslovovat se pouze svým celkem na té nejobecnější úrovni. Tak je koncipován i *Svatý Václav*: ačkoliv autor v pozdní vzpomínce tvrdí, že nastudoval všechnu mu dostupnou historickou literaturu ke zvolenému tématu,[8] historické reálie se ve hře objevují jen v minimální míře: jde především o hlavní postavy, Václava, Boleslava a Drahomíru, známý tribut pacis Jindřichu Ptáčníkovi a samozřejmě o sám akt zavraždění knížete na Staré Boleslavi; v jiných ohledech nemá drama žádnou oporu v historických událostech. To není snad způsobeno nedostatkem informací, pomněme jen, že svatováclavská legendistika oplývá četnými detaily, ale je to umělecký záměr daný právě požadavky žánru.

V dobových generačních zamyšleních nad dramatem je jedním z nejzákladnějších požadavků, aby bylo drama uzavřené samo v sobě, aby se nikterak nevztahovalo k ničemu mimo sebe. Právě to vysoce oceňuje František Langer na *Penthesilei* Heinricha von Kleista: „To znamená, že drama na místě, aby mělo vztahy vůči běhu života, světa a doby, jest celkem o sobě uzavřeným, že vzniká nová říše, oddělená hranicemi, že potom již drama není výsekem životního dění ani jeho integrací, ba ani jeho analogií, ale nanejvýše jeho symbolem, stojícím

[6] KODÍČEK, J. „Jaroslav Vrchlický: Hippodamie"; *Přehled* 11, 1911–1912, s. 243–246.

[7] Idem, „Henrik Ibsen: Stavitel Solness"; *Přehled* 11, 1911–1912, s. 433–434. Podobná formulace také u Langera samého – viz LANGER, F. „Jaroslav Hilbert: Patrie"; *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 57, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 124-125.

[8] Nečetl však prý dřívější dramatická zpracování svatováclavské látky: Tylovy *Krvavé křtiny* (1848) a Vrchlického *Bratry* (1889).

ovšem již mimo konkrétní a praktické poměry. Jest tedy snad drama symbolem pokaždé celého světa, života, času, ne v jeho výsecích, ale symbolem absolutním (…).“[9] Toto přesvědčení je v mladé generaci široce sdílené a jeho deklaraci bychom mohli citovat i od jiných autorů, nejen pokud jde o drama, ale analogicky i pro ostatní literární druhy. Zde můžeme pozorovat i blízkost s koncepcemi moderního výtvarného umění, příznačně ve zdůrazňování pojmu „hranic“.

Jaké má tento axiom konkrétní důsledky pro výstavbu uměleckého dramatického díla? Především z něj plyne požadavek, že „motivace činů hrdinových, jeho postupný, neúprosný a proto přesvědčující vývoj k nim musí (…) plynouti z dramatu, z jeho úzkého, nedělitelného světa“.[10] Jde o odmítnutí všech motivací, které leží mimo svět literárního díla, tj. ve světě empirickém, ať již jsou ideologické nebo psychologické. Novoklasicismus razí nejen v dramatu, ale také v próze zásadní odpsychologizování. Motivace jednání postav dramatu je pak přeložena od nutnosti psychologické, charakterové (jak to známe u Shakespeara) k nutnosti osudové. Toto přesvědčení vede k odmítnutí ibsenovské tragédie, jak to vyjadřuje Josef Kodíček nad *Stavitelem Solnessem*: „(…) děj, který nevyrůstá ze situace, ale z psychologie, nemůže býti tragický.“[11] Ústřední pojmy tohoto pojetí tragédie jsou: nutnost, osud, vina. Ve *Svatém Václavovi* se tyto programové požadavky projevují právě ve velmi (až příliš) důsledném zavržení psychologické motivace jednání všech tří hlavních postav, což má za důsledek jednak jistou plochost těchto postav, jednak to vede k potřebě jejich jednání dostatečně zdůvodnit jinak. To se děje posílením kauzality a pečlivou snahou zdůvodňovat každý čin jako nutný produkt situace. Tím také může vzniknout dojem jejich nepevnosti. Např. Václav se v celé hře jako hlasatel míru, lásky a dobroty celkem třikrát rozhodne k užití síly a vždy to (sám) zdůvodňuje čistě racionálně: poprvé se chopí meče, aby ochránil národ vražděný německými útočníky, podruhé, aby bránil své dobré dílo (když Boleslav hrozí, že poboří kostely a vyžene kněží), potřetí užije Václav násilí k tomu, aby zabránil Boleslavovi stát se bratrovrahem – tedy nikoliv pro svou fyzickou záchranu (z pudu sebezáchovy), ale proto, aby uchoval bratrovu čistotu. Stejně tak Drahomíra jedná jasně logicky, vedena vždy jediným cílem: zabezpečit pokračování svého rodu a jeho moc, i když důsledkem bude smrt jejího vlastního syna a její vlastní zapuzení.

Tragédie vyžaduje ovšem „mohutné reky“.[12] Svatý Václav se svým obrazem v českém historickém povědomí se samozřejmě jako typický rek tragédie příliš nehodí. Langer se zde ovšem nechal částečně inspirovat konceptem tragické pasivity. Teoreticky o něm pojednal v zamyšlení nad Corneillovým *Polyeuktem*. Pasivní tragika se mu jeví jako sice méně dynamická, ale zato má „rozlehlejší dramatické rozpětí“. Pasivní hrdina není ovšem charakterem negujícím, ale naopak je „výjimečnou a vynikající postavou ve svém okolí, stavějící se proti jeho řádům“.[13] Tak je ve hře konstruována postava Václava: oproti Drahomíře, Boleslavovi i vladykům se staví proti odvěkému řádu společnosti, postavenému na boji, odplatě, na síle a právu dobývat a ovládat; naopak hlásá křesťanskou lásku k bližnímu, pokoru, mír a dobro, čímž si sjednává úctu i ve svém částečně nepřátelském okolí. Vyloženě jako pasivně tragický je pojat Václavův konec. V komentáři k *Polyeuktovi* Langer píše: „(…) aktivní hrdina čin vyvolá, ale působí pak proti katastrofě jemu hrozící, aby ji odvrátil nebo umenšil, kdežto pasivní hrdina působí na sebe, aby jej katastrofa zastihla silnějšího a odhodlaného.“[14] Takto Václav zejména uzavřením potupného míru s Němci a

[9] LANGER, F. „O Kleistově Penthesilei“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 281–286, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 41–49. Citovaná pasáž ze s. 44.
[10] TAUSSIG, E. „K dramatisaci martyria“; *Přehled* 11, 1912–1913, s. 397–398.
[11] KODÍČEK, J. „Henrik Ibsen: Stavitel Solness“; op. cit.
[12] ŠALDA, F. X. „Novoklasicism“; op. cit., s. 21.
[13] LANGER, F. „O tragické pasivitě (Ke Corneillově Polyeuktovi)“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 206–207, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 39–41. Citát na s. 40.
[14] Ibid.

neochotou využít bojové výhody ke konečnému vítězství na sebe přivolává smrt. Je před vraždou několikrát varován, dokonce samotným Boleslavem, ale jde jí vstříc. „A smrtí ukázat chci, / jak bylo třeba žít," říká Václav.[15] Jak bylo již připomenuto, dvakrát se sice odhodlá k odporu, ale ani jednou to není pro osobní záchranu.

Tragika Václavova konce je tak konstruována ve hře jako logická, jakožto důsledek střetu dvou nutností, což je jeden ze základních hybných momentů tragédie postavené na klasickém půdorysu. Hrdina sleduje jednu nutnost (v našem případě Václav věrnost božímu zákonu) a v důsledku toho je zničen nutností druhou (tou je potřeba být silný, aby bylo možné ve světě přežít nejen jednotlivci, ale především národu/státu). Toto je základní konflikt v tomto dramatu, který se odehrává především „uvnitř" titulního hrdiny, a taková je Václavova tragická vina (jakkoliv racionálně pojatá): jako panovník se vzepřel osudu, který je panovníkovi určen, a zaplatil za to nejvyšší cenu. Takovýmto způsobem František Langer činí z Václavova mučednického údělu úděl tragický.

Můžeme vidět, že Langerovo drama je stavěno skutečně velmi logicky a racionálně, plně v souladu s dobovými postuláty. Novoklasicistické estetické normě odpovídá také rozestavění postav a konstrukce děje. Pro novoklasicistické drama, ale také prózu je charakteristický odpor k přelidnění, které vidí v realistických hrách a románech, a naopak snaha o soustředění na několik málo silných postav. To jsou ve *Svatém Václavu* sám Václav, dále jeho matka Drahomíra a bratr Boleslav. Ostatní postavy neznáme ani jmény a jejich prostor ve hře je velmi omezený (dívka, dva slepci – vrahové svaté Ludmily, několik vladyků). S tím úzce souvisí snaha o soustředěný děj, v kontrastu k realistickému a lyrickému dramatu jde o sklon až k epičnosti, vymýcení všech vedlejších dějových linií a odboček, všech retardačních lyrických scén. Děj *Svatého Václava* je tedy skutečně velmi koncentrovaný, jediná dějová linie se soustředí na niternou tragiku Václavovu a na události, které nevyhnutelně vedou k jeho (dobrovolnému) pádu. Přesto hra působí (a na jevišti působila i podle autorovy vlastní pozdní vzpomínky) dosti rozvlekle. Je to daň tomu, že autor pro drama zvolil jako snad lépe konvenující vznešené látce veršovanou formu. Rozměrný dvanáctislabičný verš vzestupného spádu (jde o určitou modifikaci alexandrínu: trocheje a daktyly s anakruzí) totiž vede k jisté slovní redundanci.

Editorka *Svatého Václava* ve *Spisech Františka Langera* Milena Masáková v edičním doslovu píše, že „způsob, jímž [F. Langer] uchopil historickou předlohu, byl úspěšný".[16] Nicméně opak byl pravdou. František Langer s odstupem bezmála půl století sám konstatoval vady své juvenilie a zavzpomínal na premiéru: „[…] byl sice slušný aplaus, ale jen představitelům, ne dílu. Autor to cítil, a tehdy byl ještě mladý, dvaadvacet a něco, to tedy měl právo si v koutě lóže zaplakat s pocity zklamání a studu."[17] Soudobá divadelní kritika přivítala hru jako uvedení výrazně talentovaného tvůrce, ale samotný kus vzbudil více rozpaků než kladného přijetí. Ukážeme, jakou to mělo souvislost s programovým charakterem *Svatého Václava*, jak byla hra kritikou čtena v kontextu dobového programového kvasu a v kontextu různých estetik a jak kritika recipovala tvůrčí naplnění programových postulátů nového klasicismu.

Divadelní kritika[18] vesměs hru vnímala na pozadí programových výbojů poslední doby, ba s uvědoměním, že *Svatý Václav* vznikl jako dílo programových ambicí. To do značné míry

[15] LANGER, F. *Hry I*, op. cit., s. 78.
[16] Ibid., s. 316.
[17] LANGER, F. „Nad rukopisem Svatého Václava" [1961]; in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 323.
[18] Pracujeme s těmito recenzemi: BOR, J. „Svatý Václav"; *Samostatnost* 22. 11. 1912, č. 324, s. 2. – ež.–. „Svatý Václav"; *Čech* 27. 11. 1912, č. 323, s. 7–8. FISCHER, O. „Repertoirní poznámky"; *Česká revue* 6, 1912–1913, s. 189–192. HILAR, K. H. „Svatý Václav, glossy k tragoedii Františka Langra"; *Moderní revue*, sv. 26, 1912, s. 127–135. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi…"; *Lumír* 41, 1912, s. 136–138. KODÍČEK, J. „František Langer: Svatý Václav"; *Přehled* 11, 1912, s. 172–174. KOŠEK, J. „František Langer: Svatý Václav"; *České slovo* 24. 11. 1912, č. 282, s. 9–10. KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav"; *Právo lidu* 24. 11. 1912, č. 325, příl. s. 1. LUBINA, F. „Problém českého

předurčovalo, jakým způsobem k dílu přistoupí. Nejde nám nyní o posouzení dramatu či Kvapilovy inscenace na škále dobré – špatné, ale o samu metodu a východisko kritického soudu a rovněž o jejich případné souvislosti (vnitro)generační.

Do značné míry jako reprezentativní pro jeden přístup ke *Svatému Václavovi* chápeme referát Růženy Svobodové, který byl otištěn v *České kultuře*. Recenzentka v něm nejdříve odhalila teoretické zázemí dramatu a konstatovala, že autor je náležitě v nejnovějších teoriích poučen. Následně hru podrobila zdrcující kritice, v níž dominují dva motivy: ahistoričnost a psychologická nevěrohodnost. Zcela z pozic realistické dramatiky zkoumá, v čem se autor odchýlil od historické skutečnosti a jakým způsobem „z úplně změněné charakteristiky všech tří reků snažil se dojíti ke konečným pravdivým událostem historickým“.[19] Na drama, které jde vědomě a programově proti typu historického obrazu, je zde referentkou *České kultury* aplikováno kritérion historické pravdivosti. Sám pojem „pravdivosti“, tak jak je v referátu Svobodové použit, je přímo kvintesencí realistického přístupu k literatuře, soudícího umělecké dílo na základě jeho vztahu k empirickému světu. V této souvislosti je jistě zajímavé prozkoumat, v jak příkrém rozporu se toto važidlo ocitá s tím, co říká o historické látce v dramatu spoluredaktor Svobodové v *České kultuře* F. X. Šalda v již několikrát vzpomenutém programovém článku. Podle Šaldy totiž musí dramatik osvobodit historický motiv od všeho „látkově podmíněného“, vysvobodit nás „z pouhého historického empirismu“ a jeho úkolem je podat „jen ryze lidskou stránku toho kterého historického dějství“.[20]

Výtka psychologické nevěrohodnosti vyvěrá ze stejných zdrojů jako požadavek historické věrnosti. Postavy literárního díla jsou zde pojímány jako projekce skutečných lidí. R. Svobodová především zkoumá přesvědčivost Václavova niterného dramatu a také Drahomířiny mateřské city vůči staršímu synovi. V zamyšlení nad Drahomířiným vztahem k vlastnímu synovi nacházejí požadavky psychologické důvěryhodnosti realistické faktury ještě vyhrocenější podobu než u Svobodové v referátu předního kritika generace 90. let F. V. Krejčího. Příznačným výrazem pro tyto kritiky je vše říkající „nevěříme“. Když se Krejčí zaobírá vztahem matky k synovi, říká: „Bratrovraždu z politických důvodů bychom pochopili, ale matka, toť přece něco jiného, než bratr. Jenže tragedii Langerově chybí právě tato jedna maličkost: *psychologie mateřství*,“[21] a následně srovná Langerova *Svatého Václava* přímo se Shakespearovým *Macbethem*, tedy s typem dramatiky, proti které Langer vědomě a záměrně vystupuje.

Otázka, zda může být tak základní a mocný lidský cit, jakým je mateřská láska, v Drahomíře potlačen, ba dokonce přemožen nenávistí vedoucí až k ukování vraždy, vzbudila mnoho pozornosti u řady recenzentů. Recenzenti byli začasto tímto problémem zaskočeni a posuzovali jej nejen z hlediska psychologické adekvátnosti, ale také ze stanoviska etického. Jistá psychologická problematičnost vztahu Drahomíra – Václav vedla mnohé referenty k tomu, že za ústřední dramatický prvek díla považovali nikoliv niterné drama titulního hrdiny, ale právě konflikt mezi světcem a jeho matkou.[22]

Na pomyslné opačné pozici v rámci dobového literárního pole stojí ta část divadelní kritiky, která svou činností připravovala půdu pro vznik tohoto typu divadelní hry, tedy především Langerovi generační vrstevníci. Ani zde se autor *Svatého Václava* nedočkal jednohlasného nadšeného přivítání. Nic není samozřejmě kritikům z řad mladé generace víc cizí než vyčítat dramatikovi spolu s F. V. Krejčím, že hře chybí „určitější staroslovanský

---

dramatu“; *Moravsko-slezská revue* 9, 1912, s. 132–136. SVOBODOVÁ, R. „Svatý Václav“; *Česká kultura* 1, 1912, s. 151–152. TAUSSIG, E. „Frant. Langer: Svatý Václav“; *Rozvoj* 6, 1912, č. 48, s. 5. THON, J. „Langrův Svatý Václav“; *Snaha* 1, 1912, č. 6, s. 8. TILLE, V. „Svatý Václav“; *Národní listy* 24. 11. 1912, č. 325, s. 2–3. [VODÁK, J.] „Drama svatováclavské“; *Čas* 24. 11. 1912, č. 326, s. 3–4.

[19] SVOBODOVÁ, R. „Svatý Václav“; op. cit., s. 151.

[20] ŠALDA, F. X. „Novoklasicism“; op. cit., s. 24.

[21] KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav“; op. cit.

[22] Např. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi…“; op. cit. VODÁK, J. „Drama svatováclavské“; op. cit.

kolorit“,[23] nebo s kritikem katolického *Čecha*, že neodpovídá ani historii, ani tradici, již uchovává národ.[24] Avšak způsob, jakým drama přijali, vypovídá především o diferenciaci v mladé generaci. Společná programová východiska jsou různě modifikována, pojem generační jednoty je narušen hlubokým konfliktem v původní Skupině výtvarných umělců, jehož příčinou byly sice primárně koncepční problémy výtvarného umění, ale jeho důsledky byly mnohem širší a našly svou podobu i v literárních otázkách. Právě v roce 1912 vystoupilo ze SVU tzv. čapkovské křídlo (kromě bratří Čapků architekt V. Hofman, malíř V. Špála...). V této skupině brzy převládla viditelná distance od zbytku původní společnosti (z literátů zůstali v SVU Langer a Thon) i od jejích klasicizujících tendencí. V prosinci 1912 se rodí projekt *Almanachu na rok 1914*, který Čapkové chápou jako začátek něčeho nového. V dopise, v němž zvou k účasti na almanachu St. K. Neumanna, hovoří o *Uměleckém měsíčníku* přímo v souvislosti s nesplněnými očekáváními.[25]

Příznačně stejnou myšlenkou začíná recenze, již o *Svatém Václavu* napsal do *Přehledu* Josef Kodíček. Kodíčkova a také Taussigova recenze (v českožidovském *Rozvoji*) ilustrují programové odlišnosti v rámci mladé generace, zvláště položíme-li vedle nich recenzi, již o Langerově hře napsal Jan Thon. Podstata sporu leží v různé interpretaci Ernstovy teorie dramatu a zejména jejího místa v moderní dramatice. Zatímco Langer nebo Thon, jehož recenze *Svatého Václava* je především obhajobou autorských intencí, interpretují novoklasicistickou teorii lze říci věrněji, se zřejmým důrazem na formální propracovanost, na kompozici celku díla, kterému je vše v literárním díle podřízeno, pro Kodíčka nebo Taussiga je hlavním poučením z Ernsta na konci roku 1912 především důraz na dramatičnost, což je velmi frekventovaný pojem, skrze nějž je nahlížena dynamičnost a konfliktnost dramatu.

Čapkovská část generace – jak můžeme zjistit také z korespondence – tedy začíná na literáty, kteří zůstali v družině kolem *Uměleckého měsíčníku*, pohlížet se značnou nedůvěrou. Jejich tvorba se pro ně stává příkladem artismu a chladného formalismu. Tento postoj stojí také na pozadí odmítnutí, jehož se *Svatému Václavu* dostalo v Kodíčkově a Taussigově recenzi. Na rozdíl od starší kritiky nevyčítají mladí posuzovatelé hře psychologickou či historickou nevěrohodnost. Jsou si dobře vědomi, že nepravděpodobnost situací je záměrem a je také žánrově oprávněná.[26] Jejich hlavní výtkou je schematičnost, neživotnost dramatu. V tomto ohledu se ústředním bodem jejich kritik stává to, co jsme výše charakterizovali jako až přehnanou snahu po odpsychologizování a nahrazení psychologické motivace logickou nutností. Zde je odhalen rub Langerovy tvůrčí metody: místo skutečné nutnosti, předurčení či přímo mystické osudovosti zejména Václavovy činy a jeho cesta k pádu jsou podloženy racionálními důvody. To dělá podle referentů z tragického hrdiny jen stín či kostru. (Toho, jak často se jen slovo „důvod“ ve hře objevuje, si všimli i jiní recenzenti.)[27] Oba recenzenti hledají ve *Svatém Václavu* vášně – a nenacházejí je. Racionalistická logika a formalistická schematičnost v tragédii podle Kodíčka a Taussiga nahradily život, z něhož jedině podle jejich názoru může drama růst. E. Taussig vyslovuje axiomaticky: „Dramatu jest a zůstane vyhraženo vše lidské, příliš lidské. Jen osud člověka, spoutaného v železný kruh života, zakotveného v minulosti tragickou vinou a tím již v zárodku přeurčeného k pádu a smrti, jest drama.“[28] S půlročním odstupem, v prvním čísle nově založené *Scény*, Taussig svůj soud

[23] KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav“; op. cit.
[24] –ež.–. „Svatý Václav“; op. cit., s. 7.
[25] *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918,* op. cit, s. 50.
[26] Srov. také FISCHER, O. „Repertoirní poznámky“; op. cit.
[27] Např. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi…“; op. cit.
[28] TAUSSIG, E. „Frant. Langer: Svatý Václav“; op. cit. Velmi podobně také O. Fischer odmítá ve *Svatém Václavovi* přeexponovanou schematičnost a sofističnost výstavby kusu, která podle něj má za následek zejména ve 2. aktu monotónní šeď. Východiska Fischerova posudku jsou ovšem poněkud odlišná od textů J. Kodíčka a E. Taussiga. Fischer se několikrát polemicky vyslovil proti obnovování dramatu z klasických vzorů (i v polemice se

zopakoval, jakkoliv rovněž *Svatého Václava* ocenil jako určitou naději. Příznačně ve svém novém zamyšlení pochopil Langerovu hru jako oběť „formule školy, již hlásal“ a postavil do protikladu tuto formuli, „prázdné heslo“ a „touhy uvnitř země“, jež nemohou být takovouto aplikací cizích a odlehlých formulí naplněny.[29]

Lze tedy říci, že přes jisté ocenění významu hry oba zmínění kritici z řad mladé generace Langerovu tragédii odmítají jako příliš konstruovanou, ztrácející skutečnou životní nutnost. Naproti tomu již zmíněný Jan Thon svou recenzi postavil na obhajobě dramatu jako programového činu, který nemůže být souzen měřítky, která jsou cizí daným východiskům. Důležité pro něj jsou příznačně formální aspekty scelujícího charakteru. Uznává sice jistou „vratkost“ všech dramatických postav, ale připomíná, že důležitý je celek, který postavy dohromady tvoří, ne jednotlivosti.[30] Podobně na dílo nahlíží také nadšená recenze Jana Bora, oceňující na „dosud nejlepším českém dramatu“ právě akt „zhnětení a sepnutí“,[31] ale kupodivu také silné charaktery.[32]

Programovému charakteru Langerovy dramatické prvotiny se dostává v soudobé divadelní kritice zejména trojí odpovědi. První je generační manifestační ztotožnění s její intenční programovostí a její obhajoba, která je takto zároveň obranou sdílených východisek, vlastních tvůrcům seskupeným kolem *Uměleckého měsíčníku*. Druhou odpovědí je generační odmítnutí, postavené na vývojově divergující interpretaci vesměs společných původních východisek dvou skupin v rámci předválečné mladé generace. Konečně třetí odpovědi se autor dočkal od starší kritiky: je jí odmítnutí založené na nesdílení východisek; programové drama je odmítnuto v důsledku své programovosti.

Svatý Václav není hrou mimořádných uměleckých kvalit, na jevišti se neobjevil již mnoho desítek let. Avšak spolu s *Miliony* téhož autora představuje v české literatuře výjimečný pokus o realizaci novoklasicistického dramatu. Proto je pozoruhodný z vývojového hlediska, a to i tím, jak jeho recepce (a částečně rovněž anticipace) soudobou kritikou odráží situaci, v níž se zvolna rodí nová koncepce moderního českého dramatu a divadla; neboť novoklasicismus – jakkoliv se mu záhy dostalo od mladých kritiků odmítnutí – nebyl slepou uličkou, nýbrž svým důrazem na „dramatičnost“ (jakožto to „niterné“ a „primární“ v dramatu) připravuje cestu českému dramatickému a jevištnímu expresionismu.

SUMMARY

Drama, program, critics: František Langer's Svatý Václav

The text deals with František Langer's dramatic debut "Svatý Václav" (Saint Wenceslas, 1912). The author explains its literary-historical context: the anticipation of the first Czech neo-classicistic drama by the young critics as well as Šalda and its reception by the contemporary theatre critique. While some young reviewers (Jan Thon, Jan Bor) acclaimed the play because of its programmatic character, other ones (not connected with the young artists' group S.V.U. and its revue "Umělecký měsíčník": Josef Kodíček, Ervín Taussig), criticized it for its schematization and the lack of human life in the play. However, the majority of critics did not understand or accept the play's programmatic intention, and the play could not comply with their realistic or traditional criteria.

---

zmiňovaným programovým Šaldovým článkem o novoklasicismu) – a Langerovu tragédii oceňuje jako příslib *navzdory* jejímu programově klasicizujícímu rázu. Viz FISCHER, O. „Repertoirní poznámky“; op. cit.

[29] TAUSSIG, E. „České divadlo“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 21.

[30] THON, J. „Langrův Svatý Václav“; op. cit.

[31] BOR, J. „Svatý Václav“; op. cit.

[32] Jan Bor byl podle autorovy vzpomínky prvním čtenářem rukopisu *Svatého Václava*; Jan Thon, dávný Langerův přítel, autorovi také pomáhal při přípravě dramatu.

Due to this the reception of “Svatý Václav” shows the situation in Czech drama and theatre on the eve of the great changes, in which neo-classicism preceded expressionism.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

(Poznań)

Medee wracają

Jak w dramacie Saviany Stănescu i Richarda Schechnera: *Jokasty wracają*[33]. Nie jedna Jokasta, ale różne – wraca dziewczynka, która jeszcze niewiele wiedziała o życiu i swoim przeznaczeniu, wraca młoda kobieta wydana za starego Lajosa, wraca dojrzała kobieta będąca żoną młodego Edypa... Jokasta wraca w tylu postaciach, ile pytań potrafimy jej dziś postawić, dla ilu własnych spraw potrafimy ją przywołać, w ilu sytuacjach może pomóc.

Medee wracają dziś także. W nowych wcieleniach niosących nowe siły i nowe znaczenia. I to często poza dramatem, jakby najpierw trzeba było oderwać Medeę od „ojca-Eurypidesa", czy przynajmniej rozluźnić te dawne związki. Współczesna Medea to raczej pewna „figura myśli" niż bohaterka antycznego dramatu, mścicielka i dzieciobójczyni. Pojawia się dziś jako Medea-inna, Medea-matka, Medea-ofiara, czy Medea-kobieta.

Ta ostatnia identyfikacja, choć wydaje się najbardziej oczywista, wcale taka nie jest. Głównie z powodu greckiej tragedii, czyli teatralnego rodowodu Medei. Jak bowiem uważa Sue-Ellen Case, przypominając efekty badań prowadzonych nad antykiem z perspektywy feministycznej, grecka tragedia miała w patriarchalnym polis spełniać między innymi funkcje kontrolne: zakazane zostały kobiece lamenty i wystąpienia publiczne, kobiety usunięto z ulic i ograniczono ich przestrzeń do obszaru domowego, a ich dawniejsze (niebezpieczne) zaangażowanie „dosłownie ukryto pod tragiczną maską", która „przedstawiając oblicze lamentującej kobiety" znalazła się jednak na twarzy aktora-mężczyzny[34]. Zbuntowaną kobietę zastąpiła zatem jej maska, prezentowana w męskim gronie nie jako „wcielenie kobiece" (a więc niemimetycznie, bo aktor nie naśladował kobiecych ruchów, gestów czy głosu), lecz jako uogólnione „naganne działanie, pozostające jednak pod ciągłą kontrolą i nadzorem aktora-mężczyzny". Sue-Ellen Case przywołuje interpretację teatralnej postaci antycznej Medei zaproponowaną przez Helene Foley: badaczka dowodzi, że w istocie największe heroiny greckich tragedii zaprojektowane zostały jako... herosi. „Kiedy w finale opada maska Medei, wyłania się spod niej twarz antycznego herosa" – nie tylko z powodu powożenia rydwanem (czyli działania zarezerwowanego wyłącznie dla mężczyzn), ale i dlatego, że kobieca maska stanowiła „tyleż alibi dla obywatelskiego nieposłuszeństwa, co jego historyczną pozostałość". Jakiż bowiem powód do oglądania kobiecych „nieposłusznych" wcieleń mogli mieć zasiadający w teatrze mężczyźni, zajmujący się we własnym gronie własnymi obywatelskimi sprawami? Żadnego. I w ogóle ich nie oglądali. Oglądali bowiem „nie kobiety, lecz jedynie ich gender jako wcielenie anarchii; wcielenie poddane jednocześnie kontroli aparatu publicznie wystawianej tragedii"[35].

Skoro tak, to przed nowożytnym teatrem – kiedy już na scenę wkroczyły na dobre aktorki – stanęło poważne zadanie: wyrwanie postaci takich, jak Medea czy Klitajmestra, z dawnych uwarunkowań i spod męskiej kontroli. Sue-Ellen Case zastanawia się wprawdzie, dlaczego role te nie pozostały w męskiej gestii, skoro „antyczne teksty tematyzują

---

[33] Saviana Stănescu, Richard Schechner, *Jokasty wracają*. Przełożyła Edyta Kubikowska. „Dialog" 5/6, 2006, s. 197-220.

[34] Sue-Ellen Case, *Aktywista w masce. Greckie strategie walki ulicznej*. Przełożyli Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski. „Didaskalia" nr 48, kwiecień 2008, s. 85.

[35] J.w. Wcześniejszy cytat z pracy Helene Foley, *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton 2001) podaję także za Sue-Ellen Case, *Aktywista*..., s. 85.

(obowiązujące?) kody gender, nie zaś kobiecą płeć" i analizuje dwa współczesne przypadki, w których tak właśnie jest, że „to gender działa, nie kobieta": tekst Heinera Müllera *MEDEAMATERIAL* oraz *Lysistrata Project*. Autorka przyznaje wprawdzie, iż „sukces ruchu feministycznego rzeczywiście spowodował, że *Medeę* i *Lizystratę* często interpretowano jako teksty feministyczne, ujawniające polityczne strategie silnych kobiet"[36], ale sama reprezentuje zupełnie inny, inspirujący sposób odczytania dzisiejszych możliwych odwołań do tych postaci.

„Odzyskiwanie" Medei – tak intensywne zwłaszcza w ostatnich dekadach – ma więc nie tylko swoją wyraźną dramaturgię, ale i dalej idące konsekwencje. Za sprawą rozmaitego czytania i aktualizowania postaci Medei udało się przede wszystkim zmienić wektory wartościowania; odzyskiwanie kobiecości poprzez figurę Medei to przechodzenie od wizerunku groźnej, kłótliwej, niebezpiecznej i mściwej megiery, która w dodatku uniknęła kary za swoje straszne czyny (choć nawet mogła – zdradzona – budzić współczucie), do wizerunku osoby silnej, walczącej o swoje prawa i własną podmiotowość, świadomej siły swego głosu (której nie o współczucie chodzi).

W tym nowym wizerunku kobiecości zawierają się niejako figury poprzednie. Przede wszystkim figura „innej", bardzo złożona: od obcości etnicznej (obecnej w micie i dramacie od początku i nośnej do dziś[37]), przez postrzeganie samej kobiety jako obcej w męskim świecie (co, nawiasem mówiąc, zdiagnozował już właściwie Eurypides), do świadomego wykorzystywania własnej inności w konstruowaniu alternatywnej tożsamości[38]. Dalej: figura „matki", jako że do pytań o macierzyństwo, zwłaszcza w sytuacjach ekstremalnych, Medea znakomicie się nadaje (zabiła, ale czy nie zrobiła tego, by oszczędzić dzieciom znacznie poważniejszych cierpień, jakie niewątpliwie czekałyby chłopców ze strony Koryntian? A co z jej „greckim" macierzyństwem, zakładającym wychowanie chłopców wyłącznie przez mężczyzn, po odebraniu ich spod matczynej opieki w odpowiednim wieku? Wreszcie – co wynika ze zniszczenia przez Medeę męskiej linii rodu, począwszy od ojca i brata, na własnych synach skończywszy?). I wreszcie „ofiara", kobieta zdradzona: jakie zachowanie jej przynależy? Czy skrzywdzona ma cierpieć w milczeniu, czy wołać o sprawiedliwość i zadośćuczynienie, czy może wolno jej jednak odpłacić za krzywdy (ale wtedy, według prawa, z ofiary przedzierzgnie się w zbrodniarkę)[39]? Czy może liczyć na wsparcie innych kobiet, czy pozostanie osamotniona? W dodatku figury te, jak matrioszki, kryją się jedna w drugiej, najczęściej występują razem. I przybierają postać rozmaitych dylematów, które rzadko występują w ujętej w społeczne karby „codzienności", ale gdy wreszcie dojdą do głosu, robi się dramatycznie: jaką jestem kobietą, kiedy zostaję matką? jaką jestem matką, kiedy jestem zdradzoną żoną, do tego na przykład w obcym kraju? co się dzieje z moimi dawnymi przekonaniami/wierzeniami kiedy wychodzę za mąż/rodzę dzieci? jako kobieta/obca/matka/ofiara – jakie mam szanse na siebie samą? W sztuce coraz częściej te pytania padają dzięki figurze Medei; pomaga je zadać, zobaczyć problem. O jej potencji

[36] J.w., s. 86.

[37] Np. murzyńska kobieta w świecie białych w *Medei z Mbongo* Willego Kyrklunda, macedońska uciekinierka w Ameryce z *Medei na Manhattanie* Dei Loher, czy gruzińska żona austriackiego biznesmena w *[medei:]* Grzegorza Jarzyny.

[38] Już po wygłoszeniu pierwotnej wersji tego tekstu (jako referatu konferencyjnego) ukazała się książka Kingi Anny Gajdy *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008, w której Autorka analizuje wiele przykładów obecności Medei w dzisiejszej sztuce właśnie z perspektywy kobiety jako innego.

[39] Np. Wesley Enoch w spektaklu *Black Medea* (Sydney Theatre Company) postawił na pierwszym planie problem przemocy w rodzinach aborygeńskich, rozmontowując za pomocą figury Medei australijskie tabu (nakazujące w publicznej dyskusji o Aborygenach zatrzymywać się na poziomie wyznaczonym polityczną poprawnością).

świadczy nie tylko z górą dwieście pięćdziesiąt istniejących opracowań literackich[40] przetwarzających i przepisujących mit Medei zgodnie z potrzebą swoich czasów[41], ale także – co wydaje się szczególnie ciekawe – przenikanie Medei do performance art, czy wykorzystywanie tej postaci w wielu przedsięwzięciach o charakterze społecznym. W dzisiejszych opowieściach o Medei wracają często wersje „przedeurypidejskie", jakby kanoniczna postać tragedii unieruchomiła zbyt wiele znaczeń, jakby trzeba było sięgać właśnie do wersji niekanonicznych (a w mitach – równouprawnionych), by na nowo odkrywać moc Medei.

Diodor opowiadał na przykład o łagodnej córce okrutnego króla Ajetesa, który kazał mordować wszystkich obcych pojawiających się w Kolchidzie. To Medea, jako kapłanka Hekate, miała ich zabijać – po raz pierwszy jej siła objawiła się więc wtedy, kiedy odmówiła ojcu uczestnictwa w mordzie i uciekła z Jazonem. Albo historia zabicia brata, Apsyrtosa: istniały przecież opowieści, wedle których Apsyrtos był starszym bratem Medei (a nie małym braciszkiem zabranym na pokład Argo) dowodzącym wojskami kolchidzkimi ścigającymi zbiegów; w bezpośrednim starciu zabił go Jazon. Na nic wtedy „mord założycielski", czyli wizerunek Medei ćwiartującej ciało brata i rozrzucającej je po morzu dla opóźnienia pościgu... A co z centralną historią mordu na dzieciach? Przed Eurypidesem istniała wszak opowieść o tym, jak – w obawie przed możliwym zagarnięciem tronu przez obcych – gorliwie ukamienowali chłopców sami Koryntianie[42]. Ale też i taka, w której Medea za sprawą wyroczni przybywa do Koryntu wraz z ojcem i ku radości mieszkańców obejmuje tron, a potem, chcąc zapewnić synom nieśmiertelność, nieumyślnie zabija ich w świątyni Hery (stąd może wziął się w Koryncie – istniejący w czasach przedeurypidejskich – kult dzieci Medei)[43]. Medea uznawana była zresztą długo za bóstwo dobroczynne; była czarodziejką i „wiedzącą", dysponowała siłami magicznymi – więc z jednej strony rzeczywiście niebezpieczna to bogini, z drugiej jednak strony używała swoich tajemnych mocy zawsze w dobrej wierze i w celu niesienia pomocy innym – stąd jednocześnie była godna czci. Jeśli więc dopuścić do głosu różne historie, to okaże się, że możemy też Medeę „opowiadać" inaczej, bez obaw tworzyć figurę własną, uwolnioną na przykład od stygmatu dzieciobójstwa, a skupioną wokół nowo otwierających się perspektyw.

Tak wykorzystała figurę Medei artystka-performerka z kręgu „live art", Lena Simic. Jest Chorwatką, urodziła się w Dubrowniku, ale mieszka w Anglii, w Liverpool. Własną sytuację zaczęła diagnozować za pomocą figury Medei, kiedy wypełniły się „matrioszki" – czyli kiedy w „nie-swoim" kraju urodziła dzieci. Jej performance nazwany *Medea/Mothers' Clothes* wyniknął nie tyle z obserwacji kobiety/obcej/matki w jej aktualnym, angielskim otoczeniu, ile z uważnego odczytywania ról społecznych i społecznych performansów: Lena

---

[40] Jak obliczył prof. Jerzy Łanowski (Jerzy Ciechanowicz, *Medea i czereśnie. Rozmowy o starożytności*. Warszawa 1994, s. 96).

[41] Po wielu opracowaniach antycznych, Medea pojawiła się w literaturze nowożytnej już w XVI wieku (z odwołaniami do tragedii Seneki) u Jeana Bastiera La Peruse'a, po czym powracała wielokrotnie – by wymienić tylko najsłynniejsze dramaty – u Corneille'a, Longepierre'a, Glovera, Gottera, Klingera, Grillparzera, Legouve'a... aż do dwudziestowiecznych wersji Jahnna, Jeffersa, Alvaro i najnowszych: Heinera Müllera, Mariny Carr, Toma Lanoye'a, czy Dei Loher. Szczególnym zainteresowaniem darzyli ją także twórcy oper: od Charpentiera (z librettem Thomasa Corneille'a), przez Bendę, Paciniego, słynną *Medeę* Cherubiniego (z librettem Hoffmana), do *Normy* Belliniego i dwudziestowiecznych oper Milhauda i Theodorakisa. Z filmów przypomnieć warto *Medeę* Pasoliniego (1969, z Marią Callas), Larsa von Triera (1988) czy serial Theo van Gogha (2005).

[42] Scholia do *Medei* ujawniają, że przed agonem dramatycznym przybyła do Eurypidesa delegacja Koryntian oferując poecie sporą kwotę w zamian za wymyślenie innego sposobu uśmiercenia dzieci... To bez wątpienia Eurypides uczynił z Medei dzieciobójczynię, wymazując tym samym winę obywateli Koryntu. (Emma Griffiths, *Medea*. Routledge, London and New York 2006, s. 19 oraz: Małgorzata Budzowska, *Medea w tradycji przedeurypidejskiej*, [w:] *Dramat antyczny i jego recepcja*, „Collectanea Philologica" VII, Łódź 2004.)

[43] Budzowska, op. cit., s. 78.

Simic dostrzegła mianowicie, że dopiero jako matka została zaakceptowana przez lokalną społeczność, dopuszczona – niejako poprzez dzieci, czy z powodu ich obecności – do towarzyskiego grona innych kobiet, uznana za godną uwagi (przypomnieć tu warto o chórze z tragedii Eurypidesa: tworzą go kobiety korynckie, czyli Greczynki, które jednak zaakceptowały barbarzynkę, współczują jej i pocieszają w nieszczęściu w imię kobiecej solidarności). Chorwacka „barbarzynka" została wszakże zaakceptowana pod pewnymi warunkami: pierwszym i najważniejszym okazała się bezwarunkowa akceptacja obowiązującej „roli matki", idealne dopasowanie do modelu, wypełnianie wszystkich wpisanych w tę rolę zaleceń, fanatycznie odgrywanych przez wszystkie pozostałe matki z okolicy.

Lena Simic prowadziła (w okresie poprzedzającym powstanie performance'u) dziennik, notując swoje obserwacje i przemyślenia; te zapiski stały się potem częścią dokumentacji, dzięki czemu lepiej można zrozumieć znaczenia samych działań i prześledzić drogę do nich[44]. Na ostateczny kształt akcji wpływ miały bowiem rozmaite aspekty: sposób, w jaki na macierzyństwo Leny Simic reagowali spotykani przechodnie, ludzie w sklepie, przyjaciele i znajomi; symboliczna i społeczna diagnoza zjawiska „macierzyństwa" – z centralnym pytaniem o „kostium" nakładany na siebie przy zmianie ról społecznych; lektura Eurypidesa; obserwacja matek z grupy spotykającej się podczas wspólnych zabaw dzieci (czy raczej – grupy matek spotykających swoje dzieci z innymi dziećmi; same matki spotykały się niejako przy okazji). W dzienniku czytamy:

> [po urodzeniu synka] pisałam długie maile do wszystkich, którzy znali mnie w moim poprzednim prawdziwym życiu. Którzy znali mnie, Lenę. [...] Ale oni interesowali się wyłącznie moją nową rolą. Bacznie obserwowali mnie w mojej nowej roli matki.

Punkt pierwszy brzmiałby więc: kiedy urodzisz dziecko, twoje dawne życie przestaje istnieć. Odtąd jesteś przede wszystkim matką i z tego będziesz rozliczana.

> Macierzyństwo to nowy świat. [...] Stałam się matką i stałam się mniej obca. Miałam rolę. Liverpool był prawie gotów mnie zaakceptować. Dołączyłam.

Punkt drugi: rola matki socjalizuje. Ale nic za darmo, bo *kiedy plotkujemy sobie przy herbacie, działamy przeciwko [dzieciom]*. Stąd punkt trzeci: macierzyństwo liczy się tylko jako całościowe oddanie dziecku; „plotkowanie", czyli rozmowa z inną kobietą na placu zabaw, to odbieranie dziecku należnej tylko jemu uwagi; macierzyństwo wymaga stu procent poświęcenia.

> Macierzyństwo stało się towarem, stylem życia, brakiem umiaru. Każda poznana przeze mnie matka jest całkowicie zanurzona w ideę „bycia matką". Dzieci są bożkami, są centrum. Wszyscy dookoła nich skaczemy – ale to wcale nie chodzi o nie. Chodzi o nas.

Punkt czwarty: bycie matką to nie tylko rola (z roli można wyjść), ale nowa tożsamość. Ta „tożsamość matczyna" musi zastąpić cały wachlarz możliwych, ale już nieistniejących (zostały w starym życiu) wcieleń; muszą się tu zmieścić i ambicje, i umiejętności, i talenty – wszystko.

> [...] jest ważne, by całkowicie kontrolować życie swoich dzieci. [...] Jaka szkoła, jacy koledzy, jakie zabawki, jaka przekąska, jaka czapeczka... Wszystko zorganizowane; wszystko dla nas.

[44] Zapiski z dziennika, opis performance'u – oraz innych działań podejmowanych przez artystkę (najczęściej w kręgu najbliższym – rodziny, domu, osiedla, dzielnicy) można znaleźć na stronach internetowych: www.lenasimic.org oraz www.medeamothersclothes.org. Cytaty z dziennika performance'u (w tłumaczeniu) pochodzą z tej ostatniej.

Czyli punkt piąty: matka nie myśli o dziecku jako o odrębnej istocie, lecz jako swojej własności. Pełna kontrola jest znakiem władzy, która pozostała kobiecie do zagospodarowania jedynie na terenie macierzyńskim. Tylko tu można siebie stworzyć, poprzez potraktowanie dziecka jako zadania do wykonania. Ale reguły są twarde: możesz być tylko „supermatką" – niższe kategorie nie istnieją. A s*upermatka [...] zajmuje się dziećmi bez przerwy*.

Lena Simic do performance'u użyła: plastikowej wanienki dla niemowląt, linki do suszenia prania, fotografii znajomych młodych matek oraz ich ubrań. Poprosiła każdą z nich, by ofiarowały jedną sztukę odzieży, jakąkolwiek, mogła być od dawna nie noszona lub przeznaczona do wyrzucenia. Ubrania były potrzebne, by udosłownić sprawę „przywdziewania" nowej tożsamości, a także skojarzyć ją z antycznym nakładaniem maski i kostiumu. Jednak wśród zebranych ubrań (ich lista opublikowana została w dokumentacji spektaklu) znalazły się koszulki, bluzy, staniki itd., z których spora część pochodziła z tzw. markowych sklepów, co pokazywały metki. Zwrócenie uwagi na metki wzmocniło sposób ogrywania/komentowania „kostiumu matki" (artystka prała przyniesione rzeczy w wanience, wieszała je na sznurach, pozostawiała ociekające wodą), bo Lena Simic stawiała symboliczny znak równości między „markowym ciuchem" a „markową matką", czyli w istocie wykreowanymi, biznesowymi konstruktami – z tą tylko różnicą, że ubranie wyprodukowała i rozreklamowała firma, a supermatkę układ społeczny. Matka = metka. Znak firmowy. Więc także obiekt, podobnie podlegający manipulacjom reklamy i wmówieniom. Trudno się przed nimi bronić. *Nawet królewska córka nie potrafiła się oprzeć przepychowi szaty* – zanotowała Lena Simic w dzienniku. Glauke przyjęła nasączoną trucizną suknię i zginęła w męczarniach, choć z pewnością miała tysiące innych sukien; miała też prawo do odrzucenia krępującego podarunku, ale na własną zgubę z prawa tego nie skorzystała. Może nie potrafiła odmówić. Albo w ogóle nie przyszło jej do głowy, żeby odmówić. Lena Simic poprzez wyraziste działania podczas pokazu usiłowała powiedzieć matkom ze swojego otoczenia, że mogą odmówić. A nawet – że powinny odmówić. W grę wchodzą bowiem nie tylko one same (jako pełne osoby, nie tylko matki) ale także ich dzieci, zabijane „supermacierzyństwem": ubezwłasnowolnione, uprzedmiotowione, używane do budowania macierzyńskich tożsamości. *Proponuję głos tego performance'u matkom, które uczestniczyły w projekcie* – powiada Simic. Uczestniczyły, bo odpowiedziały na wezwanie artystki. Z pewnością rozpoznawały swoje „wyprane" ubrania, oglądały też fotografie własnych twarzy wyświetlane na prześcieradłach zwisających ze sznurów, weszły w nową przestrzeń (bardzo nie-angielską, bo Simic rozwiesiła sznury do prania pomiędzy domami, na podwórku, w miejscu publicznym) i nową sytuację, kiedy performerka analizowała w działaniu ich własny (i swój) stan macierzyństwa jako stan nieuświadamianej opresji.

Myślenie Leny Simic przebiegało linią *Medea-Matki-Ja*. Artystka wyszła od zdekonstruowania figury Medei jako „anty-matki", utrwalonej przez Eurypidesa w scenie morderstwa dzieci, a doszła do współczesnej reprezentacji macierzyństwa jako przemocy usankcjonowanej społecznym nakazem i zarazem głęboko uwewnętrznionej. Znalazła podobieństwa, opatrzone jednak przeciwnymi wektorami: morderstwo Medei było aktem buntu (*przeciw systemowi patriarchalnemu* – dodaje Simic), supermatka „zabijająca" dzieci i siebie w akcie całkowitego oddania się nowej roli działa w zgodzie ze społecznymi oczekiwaniami (ustanowionymi w istocie także przez patriarchat, ograniczający kobiecą przestrzeń). Wyzwalanie się nie jest łatwe. Trzeba – po pierwsze – zgodzić się na niezależność dziecka. Na to, że wprawdzie jest „moje", ale ma własną osobowość i podmiotowość. Dostrzec, że czym innym jest opieka, a czym innym władza. Trzeba też – po drugie – zgodzić się na własną niezależność. To może jeszcze trudniejsze, bo macierzyństwo znakomicie chroni i pozwala „dołączyć" do grupy, w której wprawdzie traci się

indywidualność, ale zyskuje przynależność. *Ja, nowa, obca w Liverpool, zostałam przyjęta do grona matek, na podwórku i w parku* – napisała Lena Simic. Przynależeć więc – czy się zbuntować? Co ma zrobić „obca"? Przed laty, na początku, mając dość spojrzeń niechętnych, podejrzliwych, zaczepnych („czy przyjechałaś do Anglii zarabiać? czy poprosiłaś o azyl? ach, z Chorwacji!") Lena Simic odpowiedziała buntem:

> Teraz w miejscach publicznych mówię do dzieci po Chorwacku. Chorwacki jest głośny i mocny. Nikt nie śmie się do mnie odezwać. [...] Tak jest o wiele lepiej niż wtedy, kiedy [...] byłam zmuszana do otwarcia ust przez przechodniów komentujących kolor włosów moich dzieci. Rudy.

To był pierwszy gest Medei. Ale odważne używanie własnego głosu równało się wykluczeniu. Simic postarała się więc „przynależeć" – a dzięki temu paradoksalnie gest Medei nabrał głębszego znaczenia: artystka podzieliła się buntem z innymi kobietami, przekształciła powierzchowną (solową) demonstrację w subtelną, czynną analizę uwarunkowań współczesnego macierzyństwa. I pokazała – działając w swoim najbliższym otoczeniu – że figura Medei może posłużyć do łączenia kobiet wokół wspólnej sprawy.

Kolejne performance Lena Simic także organizowała w przestrzeni sąsiedzkiej lub we własnym mieszkaniu; dostępna jest ich obszerna dokumentacja (nie tylko działań, ale przede wszystkim dokumentacja koncepcji, drogi myślenia). Artystka wypowiada się o zjawiskach, których sama doświadcza, nie są to jednak tylko sprawy osobiste, ale ważne kwestie społeczne; Simic poprzez działanie artystyczne „zaraża" myśleniem swoich sąsiadów, znajomych, znajomych tych znajomych – i to wydaje się w jej pracy najcenniejsze. Jej Medea, choć przyszła akurat z Eurypidesa (w pokazie zostały wykorzystane fragmenty lamentu Koryntianek oraz słynny monolog: „Ze wszystkich stworzeń żywych i rozumnych, kobiety, my – to najnędzniejsze z istot"[45]), po odbyciu długiej drogi przez kulturę nie jest już jednostkową, poszczególną postacią, ale właśnie ową figurą myśli. Do tego performance'u trafiła jednak – by tak rzec – z ulicy. Z podwórka. Od sąsiadki. Z piaskownicy.

Lena Simic odnalazła więc najpierw wzorzec mityczny we własnym życiu, a potem postarała się o to, by pokazać/przekazać go innym kobietom. Nie było jej w tym potrzebne wspaniałe aktorstwo, tylko szereg zwyczajnych działań. Nawet więcej, warunkiem powodzenia przedsięwzięcia była pewna nieporadność, „niezawodowość", odkrycie dokonane we własnej codzienności, blisko siebie i uczestniczek projektu.

W podobnie „bliski" sposób figurę Medei wykorzystała w swoim projekcie Rhodessa Jones. Ta doskonale znana w Ameryce i Południowej Afryce aktorka, performerka i – jak ją nazwać? – „bojowniczka przez sztukę" (w biogramach pada tu określenie: *activist*) zaczęła kilkanaście lat temu pracować w kobiecym więzieniu jako instruktorka aerobiku. Ale kobiety przychodzące na zajęcia nie miały wielkiej ochoty na ćwiczenia – za to bardzo chciały opowiedzieć komuś swoje historie. Rhodessa Jones stopniowo poszerzając pole swoich obserwacji (statystyki, dokumenty, wykazy więzienne) przekonała się, że liczba kobiet trafiających w Ameryce do więzień rośnie w zastraszającym tempie, co więcej, że bardzo wiele z nich to w istocie ofiary, nie przestępczynie. Oczywiście nie w świetle prawa: każda coś ukradła, kogoś pobiła, zabiła nawet. Ale najpierw była zła dzielnica, uliczne wychowanie, brak domu, codzienna przemoc. Oraz rasa. Bo większość tych kobiet to Afroamerykanki. Jak sama Rhodessa. Nikt nie zgłębiał przyczyn, dla których znalazły się w więzieniu. Dla „społeczeństwa" sprawa była prosta: popełniły przestępstwo, więc mają zniknąć.

Właśnie wtedy powstał „Projekt Medea" (*Medea Project: A Theatre for Incarcerated Women*), prowadzony w więzieniu stanowym w San Francisco, który zrazu miał służyć temu, by po wyjściu z więzienia kobiety potrafiły odnaleźć się w społeczeństwie i nigdy więcej nie

[45] Eurypides, *Medea*. Przełożył Jerzy Łanowski, w. 230 i n. [W:] Eurypides, *Tragedie*. „Biblioteka Antyczna", Warszawa 2005, t. I, s. 146.

musiały wracać za kraty, ale przerodził się w wieloletnie działania o znacznie głębszym znaczeniu, ponieważ Rhodessa Jones potrafiła postawić spotkanym Medeom – i sobie – trudne pytania. Ich wspólna praca w ramach projektu (osadzonego zresztą w ramach *Cultural Odyssey*, artystycznego przedsięwzięcia Rhodessy Jones i Idrisa Ackamoora) zaowocowała między innymi niezwykłymi spektaklami, w których opowieści mitologiczne – przetworzone, zaadaptowane, doświadczone – umożliwiły wyłonienie się opowieści o własnym życiu więźniarek, ale jednocześnie przekształcały się w diagnozy społeczne.

Rhodessa Jones uznała bowiem, że wszystko, co dotyczy uwięzionych kobiet, dotyczy także innych grup społecznych; zapytała o rozmaite relacje, niewidzialne wektory, które łączą kobiety ze sobą nawzajem, z najbliższymi, rodziną, z lokalną grupą (na przykład sąsiedzką), wreszcie z szeroko rozumianym społeczeństwem, ale też odwrotnie – zapytała, co łączy „nas" z „nimi" (w każdej konfiguracji, w której pojawia się takie oddzielające, wykluczające i najczęściej wartościujące myślenie). Impulsem do myślenia poprzez postać Medei była sytuacja jednej z więźniarek, wykluczonej ze wszystkich możliwych wspólnot (także więziennej!) z powodu popełnionego przez nią dzieciobójstwa; zgłosiła się jednak do grupy Rhodessy. Opowiedziawszy więc kobietom historię Medei i Jazona Rhodessa Jones poprosiła uczestniczki projektu, by spróbowały określić, w czym są podobne do bohaterki mitu, a czym się od niej różnią – odpowiedzi mogły padać w rozmaitych formach: piosenki, rapu, monologu, listu. Te wypowiedzi stały się później podstawą scenariusza pierwszego spektaklu zrealizowanego w ramach projektu: *Reality is Just Outside the Window: The Tragedy of Medea Jackson* pokazanego w 1992 roku w Theatre Artaud w San Francisco. Barbarzynka, obca, przekraczająca społeczne tabu, kierująca się niezrozumiałymi dla „rozsądnie myślących" racjami Medea została jednak w spektaklu także figurą reprezentującą sytuację każdej kobiety uwikłanej w relację między mężczyzną a dzieckiem (dziećmi). Głównym tematem spektaklu stał się, być może ku zaskoczeniu samych autorek, problem „dawania", „ofiarowywania", rezygnowania z siebie, by zadowolić innych. Uczestniczki projektu zapytały o to, gdzie leży granica takiego ofiarowania, czy można „kochać za bardzo" i zdiagnozowały konsekwencje pojmowania roli kobiety jako wiecznej „dawczyni", wiecznej „pomocnicy", stałego zaplecza męskiego świata – kobiety, która w dodatku głęboko uwewnętrzniła tę rolę i przyjęła ją za swoją oczywistą rację istnienia wobec mężczyzny z jednej, a dzieci z drugiej strony. Przyjęła ją, bo takie wokół niej krążyły opowieści i tak kazała dominująca kultura. Teraz przeciwstawiły jej opowieści własne – a wszystkie uczestniczki projektu okazały się znakomitymi opowiadaczkami, co w jakieś mierze wyniknęło zapewne z wcześniejszej wprawy w konstruowaniu fałszywych, wymyślonych życiorysów, idealnych czy wymarzonych wersji samych siebie. Pracując nad spektaklem wykorzystały jednak tę umiejętność (jak Medea czarodziejskie moce) dla próby opowiedzenia o tytułowej „rzeczywistości tuż za oknem" z nowej perspektywy, otwartej dzięki pytaniom Rhodessy o przyczyny postaw zajmowanych przez nas wobec innych.

Kolejne spektakle w ramach *Medea Project* także eksplorowały współczesne warianty i konsekwencje mitycznych opowieści. *Foot Taboos in The Land of the Dead* posłużył się postaciami Demeter i Persefony schodzących do dzisiejszych piekieł-więzień; *A Taste of Something Else: A Place at the Table* oparty został na micie Syzyfa i upiornej cykliczności powrotu do „poprzedniego życia", które niedługo po wyjściu z więzienia ostatecznie znowu kończy się za kratami; w *Slouching Towards Armageddon* wykorzystano opowieść o Pandorze do zainicjowania dyskusji nad kwestiami rasowymi – poprzez uświadomienie, że taka debata może być wciąż równie niebezpieczna, jak otwarcie słynnej puszki, oraz poprzez interpretację samej postaci Pandory, której Zeus po prostu użył jako narzędzia do zemsty na Prometeuszu (dał jej puszkę, ale też dał dociekliwą naturę – i z góry świetnie wiedział, że

wieko zostanie otwarte). Najważniejsze może było jednak przypomnienie, że przecież w puszce na dnie została jedna dobra rzecz: nadzieja[46].

Wszystkie te przedstawienia, za zgodą władz, zostały zaprezentowane publicznie, w „normalnym" teatrze miejskim, przed „normalną" publicznością – co, jak napisała Angela Davis[47], spowodowało zmianę o wiele poważniejszą niż tylko chwilową zmianę miejsca przebywania więźniarek. W przypadku *Slouching Towards Armageddon* – spektaklu żywiołowego, łączącego śpiew i dynamiczny taniec z pełnymi wywrotowego humoru scenkami – chodziło o próbę połączenia widzów i aktorek w myśleniu o problemach rasowych: puszka została otwarta. Na przykład taką sceną, podczas której widzowie reagowali śmiechem po każdym zdaniu: przed publicznością stanęła niewysoka i przysadzista czarnoskóra kobieta oświadczając, że jest Matką Boską. Po pauzie dodała: „Zdziwieni, co? Większość ludzi się dziwi. Mój syn, Jezus Chrystus, też nie był blondynem. Jest niski i ciemny, jak ja. [...] Jeśli modlicie się do jakiegoś białasa... właśnie dlatego to nie działa!". Albo jeszcze inną, kiedy Matka Boska zapowiadając wejście Pandory przypomina greckich bogów i pokpiwa: „Zeus, Prometeusz, Pandora... a mówią, że to czarni mają śmieszne imiona!". Rhodessa Jones doprowadziła do powstania tych scenek zadając uczestniczkom projektu dwa proste pytania: jakie jest twoje pierwsze wspomnienie dotyczące kwestii rasowych? oraz: gdybyś w cudowny sposób mogła zmienić twoją rasę, płeć, otoczenie – to kim chciałabyś być? Być może ani razu nie padła odpowiedź: białym mężczyzną z klasy średniej. Być może wystarczyłaby odpowiedź: jestem, kim jestem, chcę tylko, by przestrzegano moich praw.

Cały projekt – pozornie mający głównie resocjalizacyjny charakter – był jednak w gruncie rzeczy właśnie walką o te prawa. Czy nie mówi się ostatnio więcej o Afroamerykanach? Ależ tak, zwłaszcza po wyborze nowego prezydenta (wtedy jeszcze – kandydata). Ale Rhodessa Jones ustawiając na scenie za aktorkami kilka telewizorów, które wciąż emitowały fragmenty różnych programów wyborczych, rozrywkowych, seriali, newsów, wiadomości, kazała pomyśleć także o płci: więc owszem, mówi się, ale wciąż głównie o mężczyznach. Nie o prawach kobiet. Nie o prawach kobiet zamkniętych w więzieniach. A już na pewno nie o prawach czarnoskórych kobiet zamkniętych w więzieniach. Ale co to znaczy: „przestrzegać ich praw?" Dla tych kobiet znaczyło to najpierw: spowodować, żeby ktoś dostrzegł ich istnienie.

Dlatego Medea okazała się doskonałą patronką projektu. Kazała mówić głośno, patrzeć ludziom prosto w oczy, reagować na okazywane przez nich emocje, wchodzić w dialog. Spróbować przekroczyć mentalne i emocjonalne granice; przekonać do swoich racji. Dlatego podczas jednego ze spektakli aktorki nie rozpoczynały wieczoru na scenie, lecz wchodziły tymi samymi drzwiami, którymi chwilę wcześniej weszła publiczność: tańczyły i śpiewały między rzędami, tworzyły silną, głośną, pełną energii grupę. Zagarnęły tę nie-swoją przestrzeń widowni, wytrąciły publiczność z bezpiecznego oczekiwania na sceniczne pokazy, przez jakiś czas pozwalając być wszystkim razem. Dopiero potem stanęły na scenie, w pełnym świetle. I rozpoczęły swoje rapowane, tupane, niewygodne opowieści, bardzo pilnując, by każde słowo dotarło do słuchaczy i wywołało odzew. Bo inspiracja Medeą sięgnęła tu także greckich korzeni teatralnych – chór mężczyzn (w kobiecych maskach)

---

[46] Fotografie ze spektakli można obejrzeć na stronie internetowej The Medea Project. Sam proces pracy został także częściowo udokumentowany: filmem *We Just Telling Stories* (dostępnym w wersji DVD) w reżyserii Laary'ego Andrewsa i Rhodessy Jones (który, warto dodać, otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu dokumentarnego San Francisco Black Film Festival w 2001 roku) oraz książka Reny Fraden, *Imagining Medea: Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women*, foreword by Angela Y. Davis, University of North Carolina 2001.

[47] Poniżej korzystam z uwag o spektaklu *Slouching Towards Armageddon: A Captive's Conversation/Observation on Race* zapisanych przez Angelę Davis w przedmowie do: Rena Fraden, *Imagining Medea*, op. cit., s. 5 i n.

zastąpiony został chórem kobiet (bez masek), ale publiczność miała do spełnienia tę samą funkcję – osądzenia. Nie kobiet na scenie, ale – jak często powtarza Jones – horroru cywilizacyjnej przemocy, która spotyka nas wszystkich.

Projekt pozwolił kobietom wyjść – choćby na czas trwania spektaklu – ze stanu, w którym są nieme i niewidzialne. Zwykle bowiem są problemem, niechcianym kłopotem, kimś, kogo należy się pozbyć; Medea została wygnana z Koryntu, przestępczynie zostały „wygnane" do więzienia. Nikogo nie obeszłyby dalsze losy barbarzynki i gdyby nie spektakularna zemsta, ślad po niej zaginąłby na zawsze. Co począć z tą zemstą? Kobiety z więzienia w San Francisco to nie są pokorne owieczki; czy należy się ich bać, jak bał się Kreon? Są naładowane wściekłością i kipią w nich złe emocje – czy nie popełnią kolejnej zbrodni, jak Medea? Rhodessa Jones i uczestniczki projektu nie stawiają takiego pytania, choć przecież dobrze rozumieją związane z nim emocje (swoje i odbiorców). Wolą brać inny przykład z Medei: zaczynają przejmować kontrolę nad swoim życiem.

Co daje takim projektom przywołanie mitu? Bo przecież odniesienia do Medei mogłyby w gruncie rzeczy działać przeciwskutecznie, jako że w powszechnej pamięci wciąż pozostaje ona przede wszystkim ikoną dzieciobójczyni, a także klinicznym przypadkiem niszczącej mściwości[48]. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ Medea jest (może być) jednocześnie wszystkim innym, może służyć jako wzór, obrona, argument. Reaktywacji tradycyjnego motywu – jak pisał kiedyś Michał Głowiński – dokonuje się po to, by „nadać mu nowe znaczenia, wyrazić poprzez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne. Motyw tradycyjny [...] staje się ponownie sposobem myślenia"[49]. Podjęcie opowieści mitycznej nie jest sygnałem zwrotu ku (złudnej) uniwersalności, lecz daje siłę indywiduacji. Skupia nas wokół rozpoznawalnej opowieści – ale zawsze opowiada ją na nowo, rozrywa i składa, pokazuje niespodziewane. Ale to, rzecz jasna, nie jest naszym wynalazkiem: ta siła tkwi w samym micie. Zawsze wieloznacznym i zawsze ruchomym. I zawsze przywoływanym w bardzo konkretnej sprawie. Ponieważ mit jest elementem życia[50]. Oraz – co w postaci Medei szczególnie ważne – mit pozwala na wywołanie tkwiących w dalekim „pra-", ale przecież nie zagubionych, kobiecych sił, które zostały radykalnie wyparte przez kulturę. Moce Medei ulegały bowiem stopniowemu wygaszaniu: z pozycji bogini zepchnięta została do roli heroiny, potem czarodziejki, jeszcze gorzej: czarownicy, a potem już tylko mściwej megiery opętanej namiętnością, której nie potrafiła powściągnąć (co czasem określano elegancko jako „studium pasji"). Odzyskiwana pamięć o potędze magii i boskim rodowodzie Medei daje – zwłaszcza w projekcie Rhodessy Jones – oparcie w pracy nad „ustanawianiem siebie", poczucie dysponowania pierwotną siłą, która niweluje wstyd, podporządkowanie, bezsilną wściekłość, a pozwala na panowanie nad sytuacją i przejęcie kontroli. Dzieje się to dzięki przerzuceniu łuku nad historią uległości – do matriarchalnych początków.

Wreszcie sięganie do mitu przynosi satysfakcję nie tylko z powodu ustanowienia na jego zrębach własnego porządku, ale też, jak sądzę, z racji poczucia spłacania kulturowego długu. W omawianych projektach nie tylko „używa" się postaci Medei dla własnych celów, ale także oddaje głos samej bohaterce (mówiąc niejako przez nią), w ten sposób przywracając ją kulturze w całej złożoności i skomplikowaniu – a przynajmniej czyniąc jakieś kroki na tej drodze. Medea (która na terenie sztuk performatywnych jest ostatnio bodaj najczęściej

[48] Zob. np. psychoanalityczną (ze szkoły jungowskiej) interpretację Jean Shinody Bolen (*Boginie w każdej kobiecie*, przekł. Magdalena Junkieles, Warszawa 2006), która wykorzystuje greckie boginie olimpijskie jako „personifikacje" archetypicznych zachowań kobiet: archetyp Hery, kobiety zdradzanej przez męża lecz obarczającej winą rywalkę, ma swój wariant w postaci Medei, obrazującej skrajnie niszczycielską reakcję na zdradę.

[49] Michał Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 7.

[50] Ibid., s. 12.

aktualizowaną postacią z kręgu antycznego) także dzięki bardzo licznym reinterpretacjom i pracom badawczym została wyzwolona z ograniczającego schematu dzieciobójczyni; zaczęła reprezentować silną kobiecość, możliwość zaakceptowania różnorodności, ale także – niejako autotematycznie – możliwość zmiany poprzez zniesienie ustalonego ongiś, stereotypowego wizerunku.

SUMMARY

Medeas comes back

The article discusses the problem of new interpretations of Medea in the two modern realizations: Lena Simic's performance and Rhodessa Jones' project. Medea is a figure used by them to illustrate important social and cultural issues, which also belongs to the process of departing from the established image of a child-murderess and opening the myth for new interpretations. The modifications help to redefine a woman identity in the terms of strength, power and freedom of choice.

VIERA ŽEMBEROVÁ

(Prešov)

Dráma ako estetický, filozofický a výchovný impulz (Na dramatických textoch Júliusa Barča-Ivana a Karola Horáka)

Dráma sa v kultúrnej praxi rozčleňuje na „javiskovú predlohu“ a na autentický autorský literárny text – výpoveď, ktorá „ostáva nemenná a jediná autorova predloha“ (LEHUTA 1973: 334). Skutočnosť, že sa rozlišuje medzi drámou – textom a drámou – javiskovým inscenovaním literárneho textu, zaváži pri práci, pretože práve ona podmieni výber metód interpretačnej práce s textom v procese literárnej výchovy. Teatrológovia, kritika a prax divadelného zaobchádzania s dramatikovým textom nerešpektujú pri „prenášaní“ textu do priestoru javiskovej realizácie jeho autonómnosť. To sú však už špecifické situácie z „druhého“ (režisér, herec, konkrétne predstavenie, kultúrna prax a iné) života drámy v krátkom čase jej života (tu a teraz), teda počas konkrétneho predstavenia. O svoju (do) časnosť sa nemusí obávať dráma ako literárny text. Do nej, teda do definitívnej výpovede autora, už totiž nezasahuje nikto. Napokon „literárna hodnota drámy je (…) zafixovaná v texte, ktorý odovzdáva autor inscenátorom“ (RAMPÁK 1998: 84).

Dráma má formálne diferencie voči epike aj lyrike, ale rozdielnosti toho istého charakteru majú spomenuté druhy aj medzi sebou. Práve ony spôsobili, že dráma sa nedostala do teoretickej druhovej koncepcie Františka Mika (1973). Táto situácia nenecháva pokojných ani teatrológov, ktorí rozlišujú javovú a realizačnú zložku dramatického textu: „básnické zbierky, romány, súbory noviel (…) sa po zverejnení recenzujú – ako súčasti literárneho procesu. Prvou formou zverejnenia divadelnej hry býva zvyčajne jej inscenácia. Ňou sa však divadelná hra (rozhlasová hra, televízny scenár) – a neraz nezávisle od autorovej pôvodnej teleológie – zaraďuje spolu s javiskovým či iným dielom do vývinového radu iného umenia (poprípade rozhlasovej či televíznej produkcie). Preto je celkom prirodzené, ak ho aj divadelná (rozhlasová, televízna) kritika vníma v týchto vzťahoch“, pretože „ako báseň, román či esej, aj dráma je predovšetkým výrazom tvorivého stretnutia sa individuálnej literárnej aktivity s časom, so súčasníkmi, s konkrétnou literárnou situáciou v rámci druhu“ (RAMPÁK 1998: 85).

Literárna výchova, ktorá sa zameriava na dramatický literárny text, sa musí pojmovo i metodicky vyrovnať s formálnymi znakmi dramatického textu: s druhovým a žánrovým pojmoslovím a terminológiou drámy, s autorským formálnym členením textu na dialóg a autorskú poznámku a so špecifikou kompozície drámy vo forme dejstva a výstupu. V tejto súvislosti by pri interpretácii dramatického literárneho textu nemali nastať pochybnosti pri určení typu kompozície drámy a pochybovať by sa nemalo ani o kompozičnej funkcii priestoru a času. Už iba na upevnenie naznačených súvislostí: „dôsledne vzaté, jestvuje len jediný druh drámy, bez ohľadu na to, pre ktoré z dramatických umení je určené (…)“ (RAMPÁK 1998: 88).

Pojmoslovné zázemie dramatickej literatúry však nemôže zľahostajnieť voči kvalitám, ktoré sa od drámy, jej estetického identifikovania sa so svojím druhom očakávajú, zvlášť od myšlienkových, poznávacích, mravných znakov textu. Tie sa musia „dostať“ do výbavy pedagóga i študenta, pretože interpretačne spoločne vstupujú a modelujú proces literárnej výchovy a vzdelávania či výchovy literatúrou, prostredníctvom konkrétneho dramatického literárneho textu. Spoločne s nimi aj nasledujúce operatívne pojmy mimo dosahu normatívnej teórie literárneho textu a sú nimi: estetický ľudský postoj, estetické osvojenie si, estetický vzťah, dramatický konflikt a vnútroosobné konflikty (HOŘÍNEK 1985: 173), popri pojmoch:

ontologický proces, historický proces, ireverzibilný proces, aby bolo aj nimi možné ohraničiť a sémanticky zaťažiť „zákonitosti bytia umeleckého diela (…), zákonitosti platné v každej dobe, v každej konkrétnej historicko-spoločenskej situácii“ (BÉCSY 1989: 228–230, 266, 263).

Dramatický literárny text sa stáva súčasťou literárneho kontextu. Naznačená súvislosť sa zvýrazňuje aj zvýznamňuje zvlášť vtedy, keď autor dramatického literárneho textu je aj tvorcom epického alebo lyrického tvaru. Prítomnosť autora v literárnom procese, ale aj v procese teatrologického chápania drámy sa posilňuje „jednotou autorskej osobnosti“, tá navyše nespochybňuje vo svojom dramatickom literárnom texte „postulát dramatickosti“ (RAMPÁK 1998: 87).

Z. Rampák rešpektuje pri dramatickom literárnom texte i takú skutočnosť, že jej autor je „viacdomý“ voči druhom a žánrom umeleckej literatúry, pretože „výnimku tvoria prípady, keď je zjavnosť spätia aj s celkovým literárnym kontextom daná jednotou autorskej literárnej osobnosti“ (RAMPÁK 1998: 88).

Po takýchto autoroch sme siahli aj my. Július Barč-Ivan (1909–1953) a Karol Horák (*1943) sa vo svojom čase a v dobovom literárnom živote rovnocenne realizovali v dráme aj próze, popri iných kultúrnych aktivitách.

II.

Mamka, to bola tá cesta?
Július Barč-Ivan (*Matka*)

Netýrajte ho, veď aj on je iba človek.
Karol Horák (*Cesta*)

Skutočnosť, že sme sa rozhodli demonštrovať danosti dramatickej literatúry na emocionálne a esteticky vyhranených textoch Júliusa Barča-Ivana (*Matka*, 1943) a Karola Horáka (*Cesta*, 1989) naznačuje, že sme za interpretačný a „výchovný“ akt procesuálnej literárnej výchovy zvolili také texty dramatickej literatúry, aké sú názorom a estetikou svojej umeleckej výpovede znakové vo svojom druhu, žánri, dobovom literárnom živote, ale rovnaké miesto zaujímajú aj v štruktúre autorovej stratégie.

Obidvaja autori, každý na iný podnet, vykročili svojím textom a v čase jeho zverejnenia za horizont dobového dramatického návyku (požiadavky diváka na javiskový tvar textu), navyše sa vyklonili svojou látkou, témou, konfliktom a názorom nad časový znak tých dramatických textov, ktoré sa inscenovali (vyjadruje sa tak požiadavka autora na literárny a myšlienkový tvar textu). Navyše obidvaja autori sa venovali dramatickej literatúre súbežne s prózou.

Dráma *Matka* Júliusa Barča-Ivana má látkové dotyky s jeho románmi *Železné ruky* (1949) a *Husličky z javora* (1957). Dráma Karola Horáka *Cesta* má svoju látkovú predchodkyňu v jeho novele *Cukor* (1977).

Ján Števček objasňoval štatút Barčovej dramatickej literatúry slovami: „Koncepcia Barčovho dramatického diela je esteticky a ideovo veľkolepá a svojím významom a hodnotou je Barč rovnocenným súbežníkom dramatika Karla Čapka“ (Ján Števček, 1981, s. 19). Július Vanovič v súvislosti s Barčovou *Matkou* pripomína „studnice antického ducha“, fatalizmus, vplyv existenciálnej filozofie, ibsenovské alúzie na dedičnosť, sartrovský motív obetovania sa: „A ešte, alebo zároveň: ako u Dostojevského členovia karamazovovskej rodiny, aj postavy v Matke budú predstavovať nielen postoje, stanoviská k životu, lež i akési ontologicko-metafyzické entelechie a spolu nielen s rodinu, ale azda i jedného zložitého a všeobsiahleho človeka“ (VANOVIČ 1994: 99). Július Barč-Ivan genézu svojho dramatického literárneho textu naznačil takto:

„Matku som písal srdcom. Srdcom chlapčenským a chlapským, srdcom dieťaťa a dospelého človeka. Nebol by som ju napísal, keby som nebol cítil neprestajne, v dňoch dobrých i zlých akou veľkou silou, akou krásou a požehnanou istotou bola a je materinská láska, ktorá ma sprevádzala v živote“ (BARČ-IVAN 1971: 188).

Anton Kret označuje Karola Horáka za toho, kto o sebe môže vyhlásiť: „Je sui l'homme de théatre“, pretože „Horák – dramatik je predovšetkým Horák – divadelník“ (KRET 1998: 15). Miloš Mistrík upozorňuje na to, že jeho hry „sú vlastne hry á la thése“ (MISTRÍK 1996: 14), pretože Horákova dramatická tvorba sa mu javí „ako duchovné divadlo, ako prejav etický, ktorý sa však realizuje v zbieraní stále nových príťažlivých príkladov, skôr v nastoľovaní otázok, prečo svet nie je dobrý, prečo sú ľudia takí, akí sú a prečo majú vo svojom konaní tak ďaleko od ideálov dobra a lásky“ (MISTRÍK 1996: 12).

Júliusa Barča-Ivana a Karola Horáka spájajú literárne druhy (dráma a epika), ďalej ich zbližuje životná empíria premenená na estetickú výpoveď, na svojskú univerzálnu správu o človeku, etike bytia a o zákonoch života, ktoré jednotlivec, dohnaný vonkajšími okolnosťami, porušuje. Látková skúsenosť pre obidvoch autorov smeruje ku krízovým javom, akými sú vysťahovalectvo (Július Barč-Ivan) a prvá svetová vojna (Karol Horák). Obidvaja v dramatickom konflikte využívajú ich dôsledky, akými sú bieda, osamelosť, povinnosť starať sa o rodinu, ženu vohnanú do situácie, keď sa musí obetovať, postaviť sa voči inému človeku, aby našla riešenie pre tých, čo sú darom, zmyslom i hodnotou jej života: pre svoje deti.

Barčova-Ivanova aj Horákova matka sa dostali do všestranne krízovej situácie (existenciálne, empíriou, mravne, psychicky, emocionálne, spoločensky, vzťahovo, ktorá azda už nemôže byť ani horšia. Dostali sa do „kúta“ svojho života a únik im poskytne azda už len jedno miesto: pre Barčovu matku Annu Pavlíčku je to povinnosť nechať sa zabiť svojím synom, aby sa pomerili jej dve deti:

„Súdiť ma chcete? V živote stál pri mne iba Boh. On mi pomohol vychovať mojich synov. Všetci, ktorí majú dnes plné ústa rečí, čušali vtedy, keď som sa s nimi trápila. Kúska chleba mi nedali zadarmo, nestarali sa, či uživím svoje deti a či ich pochovám. Čo chcú naraz odo mňa? Prečo nečušia i teraz? (…). Len Boh sa ma môže spýtať, čo som robila so svojimi synmi a súdiť ma na to, aká som bola matka?

(J. Barč-Ivan, *Matka*, s. 128–129)

Horákova matka Katarína Pohlodková musí prežiť a musí úspešne podstúpiť útrapy svojho – reálneho aj metaforického – sizyfovského kopca, aby získala potravu pre deti:

„Ježišu milý, ty si niesol za nás kríž na kopec – Bože, odpusť, nemôžem si spomenúť na jeho meno (…). I tak! Nezatracuj ma! Pomôž mi! Vyslyš ma!

(Karol Horák, *Cesta*, 1989, s. 25–26)

Látka z empírie, téma výrazne biblických konotácií, názorové smerovanie do inšpirácií kresťanskou etikou, a predsa si obidvaja autori všimli aj myšlienkovú a dramatickú nosnosť podnetov z poetiky a filozofie expresionizmu, existencializmu, naturalizmu, symbolizmu, neotomizmu a idealizmu.

Július Barč-Ivan sa „opiera“ o to, čo je emociálne azda až „axiomatické“, jednostranné a nemenné – matka – a je do hĺbky prežité – jej láska. Preto autor smeruje – prostredníctvom biblického podobenstva na príbeh Ábela (Paľo) a Kaina (Jano) – k jedinému možnému riešeniu svojej dramatickej situácie, ktorá podporí jeho mravný, emocionálny a duchovný model matky: smeruje k naplneniu klasickej tragédie, teda k vražde matky jej synom. Za smrťou Barčovej-Ivanovej matky stojí omyl, nehoda, rafinovaná náhoda, ktorú pripravila

matka, aby ukončila rozklad svojej rodiny, aby zastavila ubíjanie seba a všetkého, čomu žila („môj syn!“).

Karol Horák necháva svoju matku, rovnako ako Július Barč-Ivan, zúrivo bojovať o život svojich detí. To nie ony (ako v Július Barčovi-Ivanovi nevraživosť syna stojí voči matke), ale okolie jej rovnocenne dospelých a rovnako postihnutých „partnerov“ v čakaní na smrť, na hlad, na zlú správu z bojiska, to ju depce a ubíja. Horákova matka koná, ako symbol vzdoru voči smrti, realite, svetu, osudu, nie voči človeku. Aj preto vlečie pieskové vreco strmým kopcom na horizont, kde ju čaká iba neistota. Mravná, existenciálna, hodnotová otázka, ktorú autor kladie –, a nielen svojej literárnej matke – nekončí. Prerastá do symbolov („deti moje!“), preto sa opakuje vo svojej sociálnej, existenciálnej a emocionálnej naliehavosti. Priepastnosť človečenského štatútu matky sa dostala v Horákovom výklade do kontrastnej opozície voči praxi jeho jedinej literárnej vojnovej ženy = matky siedmich detí s krásnym, mladým telom a pevnou, až živočíšnou vôľou zachrániť svoje deti. Aj preto v gradačnom rytme podstúpi postava matky svoju naturalistickú, erotickú, sociálne krutú a realistickú, do detailov rozčlenenú a zachytenú osobnú „Sodomu a Gomoru“. A to všetko preto, aby vypovedala o mravnej a sociálnej kríze človeka, o citových dierach v jeho ľudskosti.

Ani Barč-Ivan, ani Horák si postavu matky nezvolili náhodne. Už aj preto nie, lebo postava, ktorá dáva život, svojím kultúrnym mýtom, duchovnou absolútnosťou, sociálnym štatútom patrí medzi dokonalé artefakty myšlienky, estetiky a témy, ktorú nesie v stratégii autora.

Barčov-Ivanov a Horákov text dramatickej literatúry kladie v procese literárnej výchovy nemalé požiadavky na pedagóga. Práve pedagóg musí zosúladiť študentovo poznanie teórie dramatickej literatúry, ústredné tézy filozofických a estetických smerov v európskom umení 20. storočia, duchovné a kultúrne tradície svojej národnej literatúry, problém modernizmu ako otvoreného systému, ktorý smeruje k znaku a z neho odvodenému významu. Výchova literatúrou sa prostredníctvom nami spomenutých textov uskutoční pravdepodobne ako výrazný citový atak a tlak na vedomie čitateľa. Až po ňom nasleduje racionálne aktualizovanie poznaného z filozofie, estetiky a poetiky autormi využitých postupov.

Július Barč-Ivan aj Karol Horák, a pred nimi v slovenskej dráme tohto storočia aj Jozef Gregor Tajovský alebo Ivan Stodola, aktualizovali v dramatickom literárnom texte dominantný tenzívny prvok matka. Zámer, zdá sa, môže byť vždy iba jediný: osobný v empírii a absolútny v poznaní, pretože autori prijali presvedčenie, podľa ktorého: „Som prostredníctvom svojej slobody bytia vždy jedinečný, koho nemožno zaškatuľkovať do nijakého systému, ani úplne zahrnúť pod nijakú ideu. Som v pôvodnom zmysle slova nedotknuteľný a takisto osamotený a zraniteľný jedinec, ktosi, kto je svojím vlastným bremenom a kto nemôže nijako sám seba »oslobodiť« od toho jedinečného, osamoteného, nezávislého jestvovania“ (RAHNER 1998: 32).

Literatúra

BARČ-IVAN, Július: *Dielo I., II.* Zostavil Ján Števček. Úvod Ján Števček: Pokus o Barča. Bratislava: Tatran. Edícia Zlatý fond 1981.

BARČ-IVAN, Július: *Cesta myšlienky*. Zostavil Július Vanovič. Bratislava: Tatran 1971, s. 188–189 (*Matka*).

BEŇOVÁ, Jana: Existencializmus a jeho podoby. Umelecké smery odrážajúce sa v divadle, *Javisko* 31, 1999, č. 5, s. 1–4.

BÉCSY, Tamás: *Ontológia drámy*. Preklad Katarína Králová. Bratislava: Tatran 1989.

HORÁK, Karol: *Cesta*. Bratislava: LITA 1989.
HORÁK, Karol: *Päť hier alebo hrdina menom hra*. Doslov Vladimír Štefko: Zápas o tému, zápas o tvar. Bratislava: Slovenský spisovateľ. Mimo edície 1990.
HORÁK, Karol: *Šesť hier*. Úvod Miloš Mistrík: Moderné apokalypsy Karola Horáka. Levoča: Modrý Peter 1996.
RAHNER, Karl: *Filozofia pre každého*. Preklad Milan Andričík. Košice: Knižná dielňa Timotej 1998.
HOŘÍNEK, Zdeněk: *Dráma, divadlo, divák*. Preklad Dana Lehutová. Bratislava: Tatran. Edícia Čítanie študujúcej mládeže 1985.
KRET, Anton: *Dvadsaťdva. Kádrové posudky slovenských dramatikov*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov 1998, s. 15–16 (Karol Horák).
LEHUTA, Emil: Dráma ako literatúra. In: *Štyri hry slovenskej moderny. Antológia medzivojnovej drámy*. Zostavil Emil Lehuta. Bratislava: Tatran. Edícia Čítanie študujúcej mládeže 1973.
MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran. Edícia Okno 1973.
RAMPÁK, Zoltán: Literatúra, dráma a dramatické umenie, *Slovenské divadlo*, 46, 1998, č. 1. Odtiaľ: „Okrem toho sa, že sa tu všade vyhovuje postulátu dramatickosti (v tom zmysle, že všetko, čo sa stane, či odohrá, býva potenciálne obsiahnuté už v samotnom začiatku), zaujímajú mnohé z týchto textov svoje vyhranené miesto nielen v kontexte literárnej tvorby, ale aj v rámci textov utvorených pre príslušné dramatické umenie (…)“. Tamže, s. 87.
ŠTEVČEK, Ján: Pokus o Barča. In: Július Barč-Ivan. *Dielo I*. Zostavil Ján Števček. Bratislava: Tatran 1981, s. 9–24.
VANOVIČ, Július: *Cesta samotárova. Esej o Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. Martin: Matica slovenská 1994.

SUMMARY

Drama as an aesthetic, philosophical and educational impulse

The author has focused on two outstanding author workshops. Both authors are drama and prose writers, both were dealing with the philosophy of life, the philosophy of arts but mainly with the ethics of human life.

ZDZISŁAWA MOKRANOWSKA

(Katowice)

Odrodzenie dramatu historycznego w polskiej literaturze lat osiemdziesiątych XX wieku

Tytuł artykułu ostentacyjnie nie pragnie się podobać; nawet nie próbuje uwzględniać tendencji współczesnej praktyki literackiej czy wydawniczej, zmierzającej do stosowania tytulatury, która ma potencjalnego czytelnika zaciekawić, właściwie zadziwić, nawet zaskoczyć. Obecnie często tytuły mają formę cytatu, peryfrazy albo metafory, ale żadną miarą nie przypominają powyższego, w którym wyraźnie, na wstępie, postawiona jest teza badawcza („odrodzenie dramatu historycznego"), wniosek i lokalizacja zjawiska („literatura polska, lata osiemdziesiąte XX wieku"). Zastosowana reguła jest de mode, uruchamia pamięć odeszłych już metodologii. Ale nie może być inaczej skoro wywód ma dotyczyć d r a m a t u h i s t o r y c z n e g o, który od ponad półwiecza nie stanowi tradycji żywej – „kluczowej" w polskiej literaturze. Ten niemodny gatunek twórczości dramatycznej w swej istocie zawiera utwory kreujące bohaterów i światy dalekie od współczesności. Ich materiał tematyczny (stanowiący poniekąd konstytutywny składnik wyznacznika gatunkowego) posiada zawsze odległe, historyczne, niekiedy także legendowe umocowanie w dziejach narodowej bądź powszechnej historii. Długa i bogata tradycja tego gatunku ujawnia w zakresie fabuł wyraźną tendencję do wyboru wydarzeń i postaci z historii politycznej. Można by przypuszczać, że już w antycznym dramacie dostrzegamy jego „historyczną odmianę" gatunkową; Persowie Ajschylosa ujawniają przecież tematykę historyczną. Taki sąd oparty o analogię jednej cechy może doprowadzić do błędnych rozstrzygnięć, bowiem właściwy dramat historyczny powstaje w czasach nowożytnych. W wieku XVI i XVII rozwija się szczególnie za sprawą tak znakomitych autorów jak: Szekspir, Lope de Vega, Calderon, Corneille, Racine. Nie traci znaczenia także w kolejnych dwóch wiekach, chociaż osiemnastowieczna tragedia klasycystyczna zaczyna przeżywać widoczny kryzys za sprawą ekspansji komedii. W dobie oświecenia w Polsce wskazać można, nie zawsze jednak wysokiej rangi artystycznej, utwory o tematyce historycznej: Józefa Wybickiego *Zygmunt August* (1783), Niemcewicza *Władysław pod Warną* (powstały w okresie Sejmu Wielkiego), drama historyczne *Kazimierz Wielki* (wystawiona w roku 1792 w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja), dramat Karpińskiego *Bolesław III* (1790). Większość tych utworów scenicznych o narodowej tematyce historycznej posiadała wyraźne aluzje do współczesności; dawna historia Polski zyskiwała w tym przywołaniu do teraźniejszości aktualne sensy. Realizacja funkcji dydaktycznej była obliczona na wyakcentowanie postaw patriotycznych, oczekiwanej odnowy moralnej i politycznej narodu. W historycznym kostiumie, ustami historycznych postaci, szczególnym wyborem miejsca w historii będzie już odtąd dramat historyczny prowadził „dialog" ze współczesnością. Wielcy twórcy romantyzmu europejskiego sięgają w dramacie po temat historyczny: F. Schiller (*Don Carlos, Maria Stuart*), V. Hugo (*Cromwell*), A. Puszkin (Borys Godunow); spośród polskich twórców J. Słowacki (*Mazepa, Ksiądź Marek, Beatryks Cenci*), C. Norwid (*Kleopatra*).

Wśród utworów uznanych za dramaty historyczne można wskazać takie, których autorzy skupiają szczególną uwagę na wiernym odmalowaniu historycznych wydarzeń; wtedy rekonstrukcja przeszłości wsparta zostaje historiograficznymi lekturami, znajomością pamiętników, dokumentów z epoki. Druga grupa tekstów optuje bardziej za wyrażeniem aktualizacji historycznych fabuł (użytych w roli kostiumu) i nauk jakie płyną z nich dla

współczesnych widzów bądź czytelników. Parabola byłaby tu założeniem artystycznych poszukiwań.

Okres Młodej Polski ujawnia w zakresie dramatu historycznego znamienną różnorodność (nie tylko tematyczną ale i formalną). Dzieje się tak za sprawą trzech indywidualności twórczych: Stanisława Wyspiańskiego, Adolfa Nowaczyńskiego i Stefana Żeromskiego. Ich romans z historią (i tylko ten fakt jedynie ich łączy) daleki jest od traktowania dziejów ojczystych w funkcji „krzepienia serc", którego wzorem w epoce byłaby trylogia historyczna *Zygmunt August* (1912) Lucjana Rydla. Dramat *Sułkowski* (1910) z artystycznym sukcesem połączył w sobie uwikłania w romantyczną konwencję z ideowym postulatem „szarpania ran" Żeromskiego. Zupełnie odmienny w tym „wertowaniu kart przeszłości" jest Adolf Nowaczyński, autor całego szeregu dramatów historycznych: *Bóg wojny* (1907), *Car Samozwaniec* (1908), *Wielki Fryderyk* (1910), *Pułaski w Ameryce* (1917), *Komendant Paryża* (1926).

W dramatach historycznych Nowaczyńskiego postać jest zawsze ogniwem centralnym, w czym (między innymi) ujawnia się autorska fascynacja siłą i pochwała indywidualności, ale także próba odpowiedzi na pytanie o źródła fortun i przyczyny upadku herosów historii. Te „kroniki dramatyczne", mimo schematu kompozycyjnego opartego na postaci, nie mają charakteru szkicu biograficznego; dramat ujawnia zwykle tylko określony epizod z życia bohatera, jego szczególny moment. Fakty i wydarzenia w obrębie dramatu nie podlegają jakiejś nadrzędnej zasadzie zależności (np. motywacji przyczyn i skutków). Nowaczyński stara się nie podejmować historiozoficznych (jak Żeromski) rozważań; bardziej jest skłonny metodą „dyskursu" prezentować własne sądy. Z kolei „Teatr ogromny" Wyspiańskiego dominujący w zakresie młodopolskiej dramaturgii z racji swoistości formy, niepowtarzalności rozwiazań scenograficznych, tworzy nowe oblicze dramatu historycznego, ale nawet te jego utwory sceniczne, których zdarzenia lokują się w przeszłości (historii) lub micie: *Warszawianka* (1897), *Noc listopadowa* (1903), *Bolesław Śmiały* (1903) paradoksalnie, właśnie z przyczyny ich arcydzielności nie znajdują bezpośrednich kontynuacji w tym okresie. Różnorodne inspiracje i nawiązania do twórczości dramatycznej Wyspiańskiego mają miejsce w następnych dziesięcioleciach (u Rostworowskiego w dramacie o tematyce ludowej), a w przypadku dramatu historycznego powrót do tematyki powstańczej nastąpi dopiero w latach osiemdziesiątych.

Jakie były przyczyny defensywy gatunku o tak bogatej tradycji? Musiał ustąpić miejsca ekspansywnej powieści, dokładnie prozie historycznej. Przełom 1956 roku i następujące lata sześćdziesiąte przynoszą odrodzenie powieści historycznej. Jej nową artystyczną formę dostrzec łatwo w wybitnych osiągnięciach Teodora Parnickiego, Hanny Malewskiej i Władysława Terleckiego. Także u debiutującego w późniejszym czasie Andrzeja Stojowskiego, historycznych esejach Mariana Brandysa, powieści o starożytności Aleksandra Krawczuka. Nawet prowizoryczny „bilans" prozatorskich dokonań sporządzony, z perspektywy czasu, pod koniec lat siedemdziesiątych wykaże supremację powieści historycznej. Czym uwodziła twórców historia? Wgląd w prozę nie potwierdzi przypuszczenia, że barwność obrazów przeszłości i postawy dawnych bohaterów były przedmiotem penetracji autorów powieści. Historia była atrakcyjnym komentarzem dla współczesności, a rekonstrukcja świata z lektur i okruchów pamięci stawała się budulcem kreującym rzeczywistość. Utwory Andrzeja Kuśniewicza, Juliana Stryjkowskiego, Tadeusza Konwickiego dowodzą umiejętności twórców do znoszenia ostrych granic pomiędzy teraźniejszością i przeszłością – historia uzyskuje rangę mitu literackiego. Renesans powieści historycznej, odnowienie jej poetyki po roku 1956, sprawił, że dramat historyczny nie miał w zasadzie racji bytu w literaturze polskiej. Jego odrodzenie ma miejsce w latach osiemdziesiątych.

Z jednej strony genezy tego odrodzenia można upatrywać w naturalnym wytraceniu dynamiki, skonwensjonalizowaniu tzw. teatru awangardowego (oczywiście myślę tu o tak wspaniałych twórcach teatru jak Grotowski, który zawiesza działalność „laboratorium" i Tadeusz Kantor, którego „teatr esencji" po szczytowym sukcesie *Wielopole, Wielopole* (1979) obecny jest już bardziej poza granicami kraju.

Wydaje się, że jest jeszcze jedna ważna przyczyna naturalnej reaktywacji dramatu historycznego w latach osiemdziesiątych w polskiej literaturze, a jest nią widoczna w zakresie dramatycznej formy tendencja do przekształcania się „poetyki absurdu" w dramatach Sławomira Mrożka w przypowieść. Uprawiał ją także Ireneusz Iredyński. Jego *Terroryści* (1982) są sztuką paraboliczną, która mówi o mechanizmach przemocy, okrucieństwie władzy, rodzeniu się agresji i była oczywiście odczytywana jako dialog z historią teraźniejszą. To już tylko krok do dramatu historycznego. Atmosfera polityczna lat osiemdziesiątych w Polsce bez wątpienia odegrała decydującą rolę w renesansie tej formy gatunkowej. Stawała się ona sposobem mówienia o współczesności; proponowała skuteczny, dozwolony rodzaj otwartego dialogu z odbiorcą.

Znaczna frekwencja utworów dramatycznych ma miejsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Władysław Terlecki, uznany autor wielu powieści historycznych, które miał zwyczaj także adaptować dla potrzeb sceny, pisze w 1986 roku dramat historyczny *Krótka noc*. Akcja tej sztuki rozgrywa się wiosną 1863 roku w małym hotelu na granicy pruskiego i rosyjskiego zaboru. Bohaterem wokół którego budowana jest akcja dramatyczna (zgodnie z regułami gatunku) jest postać historyczna. Jest nią Stefan Bobrowski[1], działacz lewicowy „czerwonych", współorganizator tajnego Zarządu Narodowego Ziem Ruskich, od stycznia 1863 roku w Warszawie jest członkiem Komitetu Centralnego Narodowego, naczelnikiem miasta Warszawy, a w pierwszych miesiącach powstania styczniowego był jego faktycznym dowódcą. Historycy wystawiają mu opinię znakomitego organizatora, bystrego działacza politycznego. Dramat *Krótka noc* nie skupia się na tych dokonaniach Bobrowskiego, echem tylko odbijają się w dialogach. Autentyczna historia jest tu pretekstem do nawiązania (parabolicznego!) kontaktu ze współczesnym widzem, czy czytelnikiem, aby pobudzić go do refleksji na temat uniwersalnych prawd ludzkiego życia, zwłaszcza losu jednostki uwikłanej w historię, prezentującej jasne, otwarte idee i wartości, a tym samym nieakceptowanej przez siły przeciwne w politycznej grze.

Co robi tak ważny konspirator na granicy zaborów (śledzony przez opłacanych funkcjonariuszy obu reżimów)? Bynajmniej nie przywiodła go pod osłoną nocy ważna polityczna sprawa; on przyjechał stanąć do pojedynku z hrabią Grabowskim, personą podejrzanego autoramentu. Bobrowski nie ma wyboru i odwrotu, gdy zrozumie, że został wciągnięty w pułapkę, sprowokowany przez „białych", którym był przeciwny za ogłoszenie dyktatury Langiewicza bez wiedzy Rządu Narodowego. W imię honoru stanie do pojedynku i oczywiście zostanie zastrzelony (to prawdziwy polityczny mord) 12 kwietnia 1863 roku.

Dramat historyczny lat osiemdziesiątych podejmuje się roli (podobnej jak wcześniej powieść) demaskatora narodowych mitów. Ale to zadanie nie miało na celu powrotu do dawnych rozrachunków z historią i obrazoburstwa; ważniejszym dla twórców stało się ukazanie sytuacji egzystencjalnej człowieka poddanego wielorakiej presji. Konflikt pokoleń, jaki ujawnia się w rozmowie starego Generała z Bobrowskim, zyskuje ostatecznie rangę dyskursu politycznych przeciwników. Generał, dawny powstaniec listopadowy, przynoszący młodemu powstańcowi styczniowemu wyrok śmierci, uzasadnia go racją polityczną:

[1] Władysław Terlecki często swe utwory dramatyczne drukuje w „Dialogu" (numery: 1/1981, 7/1984, 5-6/1986, 6/1988) i wykorzystuje w nich motywy i tematy z publikowanych wczesniej utworów prozatorskich. *Krótka noc* jest nawiązaniem do powieści *Spisek*; Bobrowski jest bohaterem obu tych utworów i w obu jest postacią absolutnie uczciwą i wierną idei, w imię tych wartości idzie świadomie na śmierć, nie podejmuje prób ratowania się z pułapki, aby nie być posądzonym o brak honoru.

„**Generał**

(...) nie kieruje nami pragnienie zemsty. Ani obrażony honor. Głębsza konieczność. Musicie zejść ze sceny. Za dużo na niej trupów, zgliszcz, wdów, pożarów. Zna pan przecież te ponure obrazy. Co innego ilustruje dotąd naszą historię?

Bobrowski

To pułapka.

Generał

Istotnie. Nie ma pan wyjścia. Jest pan zbyt groźnym przeciwnikiem. My także, trzydzieści lat temu, dojrzewaliśmy szybko. Uczyliśmy się bić, rządzić. Byli więc między nami tacy jak pan. Jeśli nie zginęli, umierali w nędzy i w zapomnieniu. To żadne pocieszenie. Kiedyś pewnie zjawią się w narodowej legendzie. Może i pan ma taką szansę?”[2].

Stary Generał mówi w utworze Terleckiego gorzkie prawdy, o tym że polityka nie rządzi się kodeksem honorowym. Młodzi rewolucjoniści chorują na brak wyobraźni, zwłaszcza w zakresie przewidywań przyszłości, bowiem grzeszą szaloną głową i brakiem doświadczenia. Bobrowski zarzuca starcowi brak pamięci o własnych marzeniach; Generał ripostuje:

„Zostawmy marzenia. W polityce liczą się realia. Wtedy, kiedy dogasał bunt w Warszawie, przed trzydziestu laty, modliłem się o pomoc aniołów. Bo już na nic nie mogliśmy liczyć”[3].

Takie słowa, gdy padają ze sceny teatralnej widz odnosi nie tylko do tego jednego warszawskiego buntu. Aktualizacja jest oczywista; kostium historyczny spełnia swą role. Przekonany o potrzebie zakończenia powstania bez szans, konieczności spokoju i czasu gojenia ran, stary powstaniec skarze młodego na śmierć z przekonaniem,

„że należy z zimną krwią – która nie wyklucza żalu – skazywać przeciwnika politycznego na zagładę, jeśli jest to konieczna cena, aby ratować życie innych. Któż może wiedzieć, ilu ich będzie? Ocalonych od stryczka, uchronionych przed katorgą, uzdrowionych, nim popadną w obłęd?”[4].

Władysław Terlecki ukazuje w swym utworze scenicznym mechanizmy politycznej intrygi i rysuje ludzi i ich postawy w walce o władzę. Ludzie pozbawieni politycznego rozeznania, nieświadomie stają się narzędziem politycznych doktrynerów. Nikt jednak nie powstrzyma walca historii.

Artystycznie interesującym pomysłem jest dramat historyczny Zygmunta Hübnera *Ludzie Cesarza* (1986). Osoba Prowadzącego w dramacie już w pierwszej swej kwestii, otwierajacej utwór, zwraca się do „Szanownego Państwa! Wysokiego sądu!” – publiczności, która ma wydać, bądź zweryfikować sądy historii. Z wiekowych oddaleń stają na scenie i pozdrawiają widzów „Morituri vos salutani”, ci, którzy mają umrzeć: Seneka, Petroniusz, Trazea. Seneka stwierdza: „Historia oskarża, niech więc historia broni”. W tym teatralnym sądzie skazanym jest nie tylko „homo politicus” człowiek świadomie uwikłany w tryby władzy, bo ją sprawujący. Okazuje się, że rodzaj zniewoleń jakim podlega człowiek jest daleko szerszy; to nie tylko władza i polityka, ale i własna fizjologia, psychika, socjologia. Tego wieczoru w teatrze „uzasadnienia wyroku nie będzie”, bo celem był raczej dialog z historią i wpółczesny do niej komentarz, który, jak stwierdza w ostatniej kwestii Prowadzący „pozostawiam państwu”. Ten dramat to jakby wirtualna gra medialna w historię, scenariusz został już napisany i zrealizowany, a jej uczestnik może sobie wybrać postać, znaną z historii bądź literatury, wcielić się w nią i wypowiadać jej kwestie. Trzy postacie dramatu: Trazea, Petroniusz i Seneka, to trzy różne (poddane ocenie publiczności i kiedyś historii) postawy wobec władzy i polityki. Prowadzący ocenia go w końcowej mowie następująco:

---

[2] Władysław Terlecki, *Krótka noc*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 54-55.

[3] Ibidem, s. 55.

[4] jw.

Seneka – pragmatyk związany z ośrodkiem władzy, zmierzający ku temu, aby nadać tej władzy ludzkie oblicze; a jednocześnie zapewnić stabilność w imię nadrzędnych interesów państwa. Nie podważać istniejącej władzy, a raczej osiągnąć, ile się da dla kraju, powściągając jej wypaczenia. Kierował się maksymą: staraj się zmieniać świat po swojej myśli, na ile to jest możliwe w danych okolicznościach. Lepsze coś niż nic.

Teraz przeciwnie: uważał, że wszystko lub nic. Nie tyle zmieniał świat, co go osądzał. Chciał dać wzór konsekwencji w biernym oporze. Los państwa nie był mu jednak obojętny, bolał nad jego nieszczęsnym stanem.

Petroniusz wreszcie nie brał udziału w życiu politycznym, świadomie się od niego odcinał, chociaż pozostawał blisko dworu. Jak dowodzą jego utwory literackie miał właściwe rozeznanie moralne, postawę jego najlepiej charakteryzuje następujący ustęp z Satyricona:

„Nie można wymienić lepszej ojczyzny, gdyby tylko miała odpowiednich ludzi. No, w danej chwili ma ona trudności. I nie ona jedna. Nie bądźmy przeczuleni”[5].

Wyraźnie widoczna jest w tym dramacie próba autora do wywołania u widza potrzeby refleksji i wyrażenia sądu, wyboru postawy – czy jednak był on skłonny do takiej zabawy w uwspółcześnianie? Rzeczywistość dawała przecież możliwość uczestnictwa w „grze” daleko bardziej zajmującą, nawet, gdy było się tylko biernym uczestnikiem, pionkiem, którym „grano” tworząc nową historię. Bez wątpienia odbiorca, widz, odczuwał jednak presję twórcy sztuki teatralnej, rozumiał zasady użycia języka (matryc), którymi dysponował dramat historyczny.

Krzysztofa Choińskiego w dramacie Rok 1832 (1988) także interesują postawy ludzkie; wybory jakich dokonuje człowiek wobec wydarzeń, których nie chce być biernym obserwatorem. Wybór miejsca akcji jest znaczący; tam w kraju trwa powstanie, a dramatyczne wydarzenia dzieją się w salonie Doktora Kernera, sympatyzyjącego z Polakami i udzielającymi im gościny i wsparcia. Główny konflikt rysuje się pomiędzy dawnymi „towarzyszami broni”, przyjaciółmi Antonim Dembkiem i Władysławem Graniewskim i dotyczy stosunku do powstania, roli ludu i (to ważniejsze) podjęcia decyzji o emigracji czy pozostaniu w kraju. Pojawienie się Joanny, policyjnego agenta i Rosjanina Ułatowa komplikuje jednoznaczność ocen postaci. Prapremiera *Roku 1832*, odbyła się z Teatrze Ateneum w Warszawie pod zmienionym tytułem *Godzina prawdy*. Za teatralną scenografią i kostiumem nie zdoła ukryć się współczesność. Aktualizacja treści wygłaszanych w dialogach stanowi składnik konstruktywny artystycznej formy utworu obliczony na aktywną percepcję odbiorcy. Czy jest jedna „prawdziwa” prawda? Historia (czas, oddalenie) poddaje fakty, zdarzenia, biografie mitologizacji.

Anna Bojarska powieściopisarka, przekonana o skuteczności dramatu historycznego dla swego artystycznego przedsięwzięcia, pisze sztukę teatralną *Lekcja polskiego*. Po raz pierwszy wystawiona w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 1988 roku. Można wskazać dla tego utworu intertekstualne nawiązanie do prozy, eseju autorki *Śmierć Kościuszki*, który prócz walorów źródłowych (znajomości dokumentów historycznych) i wartości czysto literackich, ujawnia wyraźny wewnętrzny dramaturgiczny węzeł. Przyszły dramat istaniał tu już w swej potencjalności. Jak czytamy w wypowiedzi Tadeusza Łomnickiego, odtwórcy głównej roli w dramacie *Lekcja polskiego*, to właśnie on miał nakłonić autorkę do napisania sztuki[6]. Atmosfera przygotowań do spektaklu, jak wspomina Łomnicki, grający rolę Kościuszki, determinowana była sytuacją polityczną:

„Próby Lekcji polskiego rozpoczęliśmy bardzo szybko: udało się przekonać i dyrektora Hübnera i zespół Teatru Powszechnego, że z przedstawieniem lepiej nie zwlekać, bo może mieć znaczenie w sytuacji, w

[5] Zygmunt Hübner, *Ludzie cesarza*, „Dialog” 1986, nr 2, s. 27.
[6] Tadeusz Łomnicki, *Lekcja polskiego*, „Nowe Książki” 1989, nr 9, s. 12.

jakiej znalazł się kraj. Pamiętamy, były wtedy duże spory o relegalizację »Solidarności« i jej warunki, były strajki, niejasne prognozy ewentualnej rozmowy Wałęsy z Miodowiczem...”[7].

Sztuka grana była także w ośrodkach polonijnych poza krajem; z uwagi na jej odczytywaną aktualność odnosiła sukcesy[8]. Dramat ukazuje ostatni etap życia Tadeusza Kościuszki osiadłego w Szwajcarii, kiedy dobiegł siedemdziesiątki. Tu w Solurze, w domu Państwa Zeltner, pod czułą opieką swej przyjaciółki i uczennicy Emilii, córki gospodarzy znajduje wytchnienie po bogatym i trudnym okresie życia. Z założenia nie jest ten dramat historycznym landszaftem ale interpretacją historii dawnej i próbą diagnoz wobec teraźniejszej. Rozgrywa się na scenie, w domowych pieleszach dramat typowo polski, bo dotyczący racji stanu, sumienia, kompromisu, zdrady ale także sugestii dotyczących przyszłości, skuteczności działań (widz odczytywał to jako aluzję do „tu i teraz”, momentu „objęcia rządu” przez Rakowskiego). Dramat odbrązawia Kościuszkę, nie pokazuje go jako wielkiego bohatera narodowego (kapcie, haftowanie, malowanie, komponowanie „niepoważnych” walców, szydełkowanie). Legenda Naczelnika zrodziła się po upadku insurekcji w 1794 roku; naród nie mogąc przeżyć klęski, rannego i w niewoli po bitwie maciejowickiej uznał go za zmarłego. Dla wielu historia Kościuszki kończy się na tym wydarzeniu. Polacy potrzebowali mitu wodza walczącego, nawet wielu współczesnym mu nie wiedziało, że jeszcze gdzieś żyje. Jego poczynania na rzecz Polski podejmowane na emigracji niewielu były znane. Obraz Kościuszki-emigranta wypowiadającego sądy na temat stosunku Europy do spraw Polski sprawdziły się w różnych punktach dziejów. *Lekcja polskiego* tytuł dramatu znajduje rzeczywiste odniesienie do poznawania, wychowania i kształcenia historii, ale poszerzonego o człowieczy wymiar. W cytowanej uprzednio wypowiedzi znakomitego aktora znajduje się następująca konkluzja, która dotyczy *Lekcji polskiego*, ale może także być sądem o dramacie historycznym w ogóle, także wskazaniem przyczyn jego odrodzenia w latach osiemdziesiątych:

„Lekcja polskiego, tak samo jak Śmierć Kościuszki, nie jest jakąś historyczną malowanką, lecz namiętną interpretacją naszej historii przeszłej, teraźniejszej, a może i przyszłej”; „temat polski – [...] narodowych niemożności i skutecznej taktyki – był co najmniej »na czasie«”[9].

Utwór sceniczny Anny Bojarskiej wywołał bohatera narodowego z dalekiej przeszłości, ożywił go i traktował jako atrakcyjny sposób na „rozmowę” z widzem o współczesności przez woal historii. Fabuła nie posiada zawiłości i dramaturgicznych węzłów. Postaciami pierwszego planu jest Kościuszko, Emilka Zeltner (której Kościuszko w testamencie „zapisał” własne serce) i generał Paszkowski; epizodyczne osoby dramatu to: księżna Lubomirska, dawna miłość Kościuszki i w scenie końcowej grupa Polaków. Andrzej Wajda, reżyser spektaklu, i Krystyna Zachwatowicz zastosowali ciekawą inscenizację polagającą na poszerzeniu przestrzeni mieszczańskiego małego saloniku o wychylającą się w ciemność sceny Panoramę Racławicką. Ten sceniczny gest, pełen ruchu jak filmowy kadr został dodatkowo wzmocniony muzyką autorstwa Tadeusza Kościuszki, jego kompozycjami. Rozpoznawalny, swojski, serdeczny znak ikoniczny stwarzał dobry klimat do wysłuchania ze sceny kwestii pełnych odniesień, kontekstów do losu Polski i Polaków, historii dawnej i tej która się stawała w trudnej teraźniejszości lat osiemdziesiątych.

Dramat historyczny lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku w polskiej literaturze, jeżeli jego egzystencji przyjdzie upatrywać w sytuacji społeczno-politycznej naszego kraju, był niejako skazany na podjęcie tematu konspiracji, konfidencji, politycznych agentów, opłacanych donosicieli. Odtworzenie historycznego tła oskarżenia i skazania Waleriana

[7] Ibidem, s. 12.
[8] „Teatr” 1989, nr 2, s. 31. (Spektakle odbyły się m.in. w Morges i Olten w Szwajcarii.)
[9] Tadeusz Łomnicki, *Lekcja polskiego*, „Nowe Książki” 1989, nr 9, s. 12.

Łukasińskiego jest tematem dramatu Kazimierza Radowicza, *Tajny więzień stanu* (1983)[10]. Zmów mamy tu do czynienia z rewizją historii. Wiedzę o zakulisowych knowaniach w gabinetach polityków uzyskuje czytelnik z relacji agentów i płatnych donosicieli, którzy (dumni ze swej roli) przypisują sobie wpływ na bieg wydarzeń. Utwór ten, analogicznie do innych tu przywoływanych, jest tyleż utworem historycznym co współczesnym. Bowiem za każdym razem temat historyczny zostaje wybrany w tych sztukach scenicznych nie przypadkiem, ale z jawnym nastawieniem na pretekstowy charakter i paraboliczność.

Zawiłości historii i polityki zostały ukazane, tym razem z perspektywy władcy, w utworze *Władysław, syn Władysława* (1985) Bohdana Drozdowskiego, który ma formę scenariusza filmowego[11]. Utwór ukazuje szeroką panoramę jawnych, dyplomatycznych i ukrytych, szpiegowskich działań przedstawicieli różnych politycznych frakcji w chwili objęcia tronu węgierskiego i bitwy pod Warną młodego króla Władysława Warneńczyka. Na uwagę zasługuje także *Cyklop* (1988)[12] Władysława Terleckiego, dramat otwierający przed czytelnikiem, widzem „tajne gabinety dziejów", jego liczne „dialogizowane" scenariusze (*Zabij cara*[13]), bądź adaptacje na scenę własnych powieści historycznych. Wszystkie te utwory sceniczne można odczytywać jako aktualne przypowieści, z których wynika jednak gorzka prawda, że oto z historii nie płyną dla nas współczesnych nauki wprost, trzeba je umieć odczytać. Scenariusz *Zabij cara* został oparty na powieści, pod tym samym tytułem, opublikowanej przez pisarza kilka lat wcześniej. To częsta praktyka Władysława Terleckiego; przerabiał on już wcześniej swe powieści na dramaty albo sztuki telewizyjne. Należy stwierdzić, że te utwory nowe różnią się zawsze zasadniczo od swych „prototypów". Bronią się niepowtarzalną konwencją; to co wszystkie je upodabnia to problematyka historiozoficzna pasjonująca twórcę – zawsze dotyczy historii dziewiętnastowiecznej Polski. Od pierwszych scen, widz i czytelnik jest świadkiem toczącej się gry politycznej, obserwuje sposób osaczania i prowokacji człowieka, z którego generał pragnie uczynić szpiega.

Potrzeba sięgania po obrazki narodowe w dramacie lat osiemdziesiątych sprawiła wystawienie, po sześćdziesięciu latach nieobecności na scenie teatralnej, sztuki Władysława Ludwika Anczyca *Kościuszko pod Racławicami* w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach w 1989 roku. Dlaczego ten uproszczony obraz zdarzeń historycznych jakimi dysponuje sztuka Anczyca, okraszony melodramatycznością mógł być uznany za atrakcyjny przez reżysera Bogdana Augustyniaka? Może dlatego, że był rodzajem prostej czytanki, której tezą jest antymoskiewskość i narodowy solidaryzm. Utwór wydobyty z lamusa literatury, uznawany przez krytyków za kicz teatralny, swym kostiumem historycznym wychodził naprzeciw współczesnym sposobom poszukiwania prawdy na temat narodu i jego miejsca w świecie.

Warto postawić pytanie: Czy opisywane tu zjawisko powrotu do dramatu historycznego jest tylko polskim syndromen w rozwoju gatunku?

Wśród dramatopisarzy czeskich można znaleźć już znacznie wcześniej, bo na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ucieczkę w historię choćby w przypadku utworów scenicznych Alexa Koenigsmarka. Wystawiona w awangardowym Studio w Usti nad Łabą w reżyserii Ivana Rajmonta sztuka *Edessa* mówiąca o dziejach rycerza Medarda, który z Ryszardem Lwie Serce pragnie podążyć do Jerozolimy jest oczywiście alegorią ludziego losu, poszukiwania lepszego, szczęśliwego celu. Technika operowania regułami filmowego scenariusza (krótkie ujęcia akcji, dynamiczna prezentacja postaci) obecna w polskim dramacie jest także częsta w utworach Karela Steigerwalda z lat 80. Myślę tu o tzw. trylogii tanecznej (*Dobové tance* – Tańce w stylu epoki, 1980; *Foxtrot* – 1982; *Tatarská pouť* – Lajkonik, 1982). Akcja rozgrywa się w różnych okresach historycznych (część pierwsza w

[10] Kazimierz Radowicz, *Tajny więzień stanu*, „Dialog" 1983, nr 2.
[11] B. Drozdowski, *Władysław, syn Władysława. Scenariusz filmowy*, „Dialog" 1985, nr 7.
[12] Wł. Terlecki, *Cyklop*, „Dialog" 1988, nr 6.
[13] Wł. Terlecki, *Zabij cara*, „Dialog" 1994, nr 8.

1852 roku, druga w latach 1918-45, ostatnia we współczesności). Także w utworach scenicznych Danieli Fischerowej (*Princezna T., Báj, Hodina mezi psem a vlkem*), temat związany jest z czasami odległymi chociaż odniesienia do współczesności są łatwe do rozszyfrowania. Przemoc, walka o władzę, ludzkie słabości, potrzeba wolności – treści te nadają utworom paraboliczny sens, czytać je trzeba także w planie kategorii ogólnoludzkich[14].

Wydaje się, że w obu przypadkach: w dramacie polskim i czeskim zadziałał jeszcze jeden tożsamy czynnik. Jest nim zanik dramatu współczesnego. Zygmunta Hübnera *Nad trumną polskiego teatru. Mowa patetyczna*[15] na niewiele się zdała i była raczej diagnozą słabości aniżeli wskazaniem sposobu uzdrowienia. Nawet ogłoszenie konkursu na dramat współczesny nie przyniosło zamierzonych efektów.

Wyraźną dominację kostiumu historycznego w dramacie polskim lat osiemdziesiątych ujawnił chociażby „28 Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych" we Wrocławiu 1989 roku. Uwagę krytyków teatralnych zwróciły dramaty: *Wolność dla Barabasza* Wójcickiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, *Dzień gniewu* Brandstaettera w Teatrze Ludowym w Krakowie (reżyseria R. Bobrowska i H. Giżycki) i *Słuchaj Izraelu* Jerzego S. Sito.

O dramaturgii czeskiej Jan Vedral (wtedy kierownik literacki praskiego Teatru na Vinohradach) w wywiadzie udzielonym w 1987 (Tvorba nr 47) powiedział:

> „Teoretycznie można by oczywiście ukazać na tle życia współczesnego Czechosłowacji niejeden problem konformizmu. Jeżeli jednak w sztuce pojawiłyby się konkretne postacie, »trzeba by to i owo odrzucić, coś tam przemilczeć, coś wyretuszować – a skutek byłby taki, że wszystko zabrzmiałoby mitotwórczo«. Może właśnie dlatego w swoich ostatnich sztukach ucieka w kostium historyczny, lata trzydzieste w Niemczech (Orfeusz 33-45 i Urmefisto). [...] Oczywiście trudno postępować inaczej, kiedy wiele podstawowych tematów w praktyce uznanych jest za tabu. Wobec tego – stwierdza Vedral – nauczyliśmy się porozumiewawczo mrugać do publiczności: my tu gramy o Napoleonie, ale myślimy o..."[16].

Ale jak długo można puszczać oko do publiczności? Historia przyjdzie z pomocą i wyznaczy kres odrodzonemu dramatowi historycznemu, tak jak wcześniej ona wywołała go z literackiej tradycji. Nadejdą lata dziewięćdziesiąte.

SUMMARY

The rebirth of historical drama in Polish literature of the nineteen-eighties

The author observed that a significant amount of historical drama present in nineteen-eighties' Polish literature. This type of dramatic work, having enjoyed a rich tradition in previous periods, somehow loses its importance in the 1960s and 70s. The development of the historical novel in this period results in the marginalization of historic drama, and its undeniable resurrection in the eighties is clearly linked to the political situation of these times. Using historical costumes and the events and characters from the history of the nation was an interesting way to introduce a viewer or a reader to playing with contemporary reality. Such a phenomenon is also present in the national theatre of the Czech Republic.

[14] Informacje o dramaturgach czeskich zaczerpnęłam z: *Czescy czterdziestoletni*, Kronika, „Dialog" 1988, nr 9, s. 187-189.
[15] Zygmunt Hübner, *Nad trumną polskiego teatru. Mowa patetyczna*, „Dialog" 1988, nr 6, s. 159-160.
[16] Ibid. *O dramaturgii czeskiej*, Kronika, „Dialog" 1988, nr 6, s. 173.

EWA GÓRECKA

(Bydgoszcz)

Między Melpomeną a Talią – teatr w korespondencji K. I. Gałczyńskiego

Z Gałczyńskim i jego obrosłym już w mit życiem[17] można się zaznajomić dzięki wspomnieniom opublikowanych w roku 1961[18] oraz książkom autorstwa córki, niestrudzonej propagatorki jego spuścizny artystycznej[19], a także poprzez prace obejmujące zarówno twórczość jak i życie autora *Niobe*[20]. Jednak szczególnie cennym źródłem wiedzy o poecie i jego dziełach są listy. Twórczość poety charakteryzuje się dużą różnorodnością genologiczną – od dominującej liryki przez dramat po przekład, ale jego osiągnięcia teatralne są najmniej znane. Sztuka Melpomeny i Talii pojawia się w listach oraz wojennym *Notatniku*. Korespondencja Gałczyńskiego dostarcza niezbyt wprawdzie obszernych informacji na temat jego zainteresowań teatrem, podejmowanych prób dramaturgicznych, ale jej różnorodność warta jest uwagi, szczególnie, gdy skonfrontujemy jej treść oraz formę ze wzmiankami w zapiskach wojennych.

Epistolografia, przesycona osobowością piszących i oddająca ducha czasów, zwykle stanowi obszar zainteresowania historyka literatury, szczególnie zaś biografisty. Łączenie twórczości z biegiem życia autora bywa, jak wiadomo, kwestionowane i trudno się nie zgodzić z przekonaniem, że częściej na twórczość wpływa konwencja i styl epoki[21] niż zdarzenia, w których pisarz uczestniczył[22]. Nie oznacza to wszakże, że fakty związane z artystą nie bywają przydatne w badaniu jego utworów, szczególnie, gdy nie są wykorzystywane nachalnie i nie przybierają postaci *wulgarnego biografizmu*[23]. Korespondencja pisarza stanowi zatem pokusę wniknięcia w jego intymny świat, odkrywając niekiedy przed czytelnikiem wydarzenia pozostające w związku z twórczością, ale też niesie niebezpieczeństwo uproszczenia interpretacji. Pokusa bywa zwykle silniejsza – nie opierają się jej wydawcy i badacze literatury. Nie zawsze przychylnie patrzą zaś na publikację listów rodziny artystów, niekiedy skrzętnie ukrywając tajemnice, dążąc w ten sposób do utrzymania

---

[17] A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

[18] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, przedmowa i wstęp A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka, Warszawa 1961.

[19] K. Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1983; K. Gałczyńska, *Mazurskie szlaki Gałczyńskiego*, Warszawa 1986; K. Gałczyńska, *Konstanty Ildefons Gałczyński – Kriegsgefangener 5700*, Opole 1993; K. Gałczyńska, *Gałczyński*, Wrocław 2000; K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Warszawa 2000; K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006.

[20] A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959; A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1968; W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972; A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977. Najobszerniejszą i obejmującą najszerzej ten obszar badań (zwłaszcza twórczość poety) jest praca *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, pod red. A. Kulawika i J. S. Ossowskiego, Kraków 2005.

[21] J. J. Lipski, *Biografia a interpretacja*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. T. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, t. 1, Warszawa 1965; H. Markiewicz, *Między plotką a mitem. Życie pisarza w polskich badaniach literackich*, [w:] *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985; J. Sławiński, *Myśl na temat; biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] J. Sławiński, *Prace wybrane*, t. IV, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.

[22] Już Proust krytykował pozytywistyczną wpływologię. Poddając wątpliwości poglądy Saint-Beuve'a przytacza jako przykład chybionej metody „botaniki literackiej" wypowiedź, w której ten pisze: „Literatura nie jest dla mnie czymś, co daje się wyodrębnić albo przynajmniej oddzielić od pisarza i jego charakteru." Cyt. za: M. Proust, *„Contre Saint-Beuve"*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Pamięć i styl*, wyb. i oprac. P. Markowski, przeł. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski, Kraków 2000, s. 135.

[23] J. J. Lipski, op. cit., s. 7-10.

ich już ukształtowanego w kulturze wizerunku. List bowiem, twierdzi S. Skwarczyńska, *jest cząstką życia*[24], zawsze pozostaje z nim w związku, zatem stanowi trop autora – jego osobowości, doświadczeń i dążeń.

Jako specyficzna forma komunikacji epistolografia nastręcza również wielu problemów metodologicznych. Można bowiem wskazać jej aspekt dokumentacyjno-źródłowy, teoretyczny, opisowo-historyczny oraz towarzyszące im problemy tekstologiczno-edytorskie[25]. W przypadku korespondencji autora *Balu u Salomona* mamy do czynienia z kumulacją problemów. W pierwszej kolejności należy wspomnieć o tym, że nie zachowała się znaczna część listów pisanych przed wojną, co należy uznać za stratę, zważywszy, że w tym właśnie czasie formowała się osobowość artysty i jego warsztat poetycki. Korespondencja wojenna i powojenna także wykazuje wiele luk. Istnieją jej dwie publikacje – przedstawiająca wymianę listów z Tuwimem[26] oraz szersza, ale pozostająca wyborem, prezentacja zawarta w książce *Pozdrowienia dla Czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*[27]. Ostatnia z wymienionych rodzi ambiwalentne odczucia, ponieważ z jednej strony odsłania sporo interesujących listów[28], z drugiej zaś zasady wyboru mogą się wydawać niezbyt czytelne – nie wiadomo bowiem czy uwzględniono całą korespondencję[29]. Można więc mówić tutaj o *nieoczywistości relacji pomiędzy naturalnością zbioru listów a jego wykreowaniem*[30].

Jednocześnie odnajdują się listy niezwykle ciekawe, odsłaniające wojenne perypetie poety, jak np. trzy listy z roku 1946 skierowane do Neli Micińskiej przekazane córce poety w 2003 r. przez Annę Micińską, opublikowane w książce poświęconej Natalii Gałczyńskiej[31] obok listów do Marii Stobieckiej (z lat 1944-46)[32] i Lucyny Wolanowskiej (1945-46)[33].

Pomimo niekompletności korespondencji i niejasnych zasad jej publikacji, pozostaje ona nadal interesującym źródłem informacji na temat artysty, także jego stosunku do teatru. Już pierwsza lektura zwraca uwagę na syntetyczność i ogólnikowość wzmianek o tej sztuce. Jeśli sięgniemy do niedawno opublikowanego wojennego *Notatnika*[34], to różnica okazuje się znacząca i nie tłumaczy jej całkowicie odmienność genologiczna konfrontowanych wypowiedzi (diariusz – list). O ile obozowe zapiski zawierają sporo obszernych wypowiedzi na temat teatru, o tyle w listach są one skromne rozmiarowo i dotyczą zagadnień nieco innych. W *Notatniku* odnajdujemy deklaracje artystyczne, zarysy konkretnych projektów, rozważania teoretyczne oraz wzmianki na temat spektakli granych we Wrocławiu (*Don Carlos*, *Wesele Figara*), Hamburgu (*Amfitrion* Kleista, *Genoveva* Hebbla), znanych mu z recenzji. Gałczyński prezentuje w nim swoje przekonania na temat sztuki, zajmuje się gatunkami dramatycznymi i kompozycją. W listach strona teoretyczna schodzi na dalszy plan, ponieważ w przeciwieństwie do okresu wojennego, teatr nie jest już obszarem eskapizmu, przestrzenią duchowej wolności. *Notatnik* rejestruje przeciwstawne relacje pomiędzy poetą a światem. Rozważania religijne przybliżają go do życia – zarówno obozowego, jak i tego,

---

[24] S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 302.

[25] Wskazuje na nie Kazimierz Cysewski (K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki" 1997 z. 1, s. 95 i dalsze).

[26] K. I. Gałczyński, *Listy, Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1969.

[27] *Pozdrowienia dla Czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*, wybór listów, wstęp i komentarze K. Gałczyńska, Warszawa 2005. Dalej korzystam z tego wydania, numer strony podaję bezpośrednio przy cytowanym fragmencie.

[28] Warto też wspomnieć o jej niezwykle starannej szacie graficznej.

[29] M. Radziwon, *Listy Nawskrośpoety*, „Gazeta Wyborcza" z dnia 25 stycznia 2005, s. 15.

[30] K. Cysewski, op. cit., s. 97.

[31] K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 182-190.

[32] Ibidem, s. 172-176.

[33] Adresat listu z roku 1946 nie został zidentyfikowany (Tadeusz, brak nazwiska). W piśmie tym poeta zwraca się także do L. Wolanowskiej. Ibidem, s. 176-181.

[34] K. I. Gałczyński, *Notatnik*, [w:] K. I. Gałczyński, *Dzieła wybrane*, wyb. K. Gałczyńska, wstęp K. Jeleński, Warszawa 2002.

które za sobą pozostawił. Uwagi o sztuce są wyrazem nadziei, kierują myśli ku przyszłości i uwalniają od banalnej, niekiedy brutalnej obozowej rzeczywistości. W korespondencji, pisząc o teatrze, skupia się na osobistych doświadczeniach z nim związanych, co sprawia, że badanie jej eksponuje aspekt dokumentacyjno – źródłowy, uwzględnia zaś opisowo – historyczny. Można bowiem traktować je jako komentarz do twórczości ujawniający zarazem bogactwo konwencji epistolarnych[35] oraz indywidualny styl poety.

Wśród wzmianek o teatrze zdecydowanie dominują uwagi dotyczące procesu twórczego. Poeta skupia się na własnych doświadczeniach pisarskich – aktualnych, a zatem mocno powiązanych z „tu i teraz". Dlatego właśnie listy można określić za Skwarczyńską jako *akty życia*, które określa jako *momenty akcji, którą życie posuwa swoich bohaterów*[36]. Wypowiedzi na temat sztuki Melpomeny i Talii pojawiają się w korespondencji z osobami związanymi z teatrem oraz współpracownikami – wydawcami, redaktorami pism, które zasilał swymi tekstami. Odnajdujemy wśród nich Lidię Zamkow, Juliana Tuwima, Mariana Eilego, Kazimierza Rudzkiego, Jana Krenza, Eryka Lipińskiego, Aleksandra Maliszewskiego oraz Włodzimierza Słobodnika. Sporo listów kierowanych jest do żony Natalii.

Z rozproszonych w nich uwag wyłania się obraz miejsca, jakie w biografii twórcy zajmował teatr. Pomimo że charakteryzuje go szkicowość, wart jest zrekonstruowania. Pierwsze doświadczenia Gałczyńskiego z tą dziedziną sztuki przypadły na okres przedwojenny. Udział w próbach Reduty oraz pierwsza sztuka pt. *Muzeum Williamsa* napisana w roku 1933[37] nie pojawiają się bezpośrednio w zachowanej korespondencji, co nie dziwi – listy sprzed II wojny światowej zaginęły. Z ocalałych zaś wyłania się relacja o niejako „drugim" debiucie dramaturgicznym pisarza. W liście napisanym najprawdopodobniej w roku 1951 do Eilego pisze o farsie opublikowanej na łamach „Przekroju" pt. *Babcia i wnuczek*, którą wydrukowano w postaci niezgodnej z wolą autora. Wówczas też Gałczyński, motywując swe niezadowolenie, wyraźnie określa swój status artystyczny. Jest bowiem świadomy swej ugruntowanej pozycji poety i kształtowania się wizerunku dramaturga. Pisze on:

> Zrozumcie, że jeśli ja ogłoszę pokiereszowany wiersz, to mi to ewent. ujdzie, bo Czytelnicy przebaczą mi to dla moich dobrych wierszy. W teatrze natomiast jestem ciągle **debiutantem** i może jeszcze b. długo będę do tej twierdzy szturmował (nie do widza, tylko do Dyrekcji). (s. 80)

Z przywołanego fragmentu wyłania się dość czytelnie nie tylko stosunek twórcy od swojego miejsca w literaturze, ale również do sztuki jako takiej. Gałczyński jest przekonany, że istotą bytu artystycznego jest funkcjonowanie w świadomości odbiorcy, uzależnione od „czynników administracyjnych". Wypowiedź ta koresponduje zarówno z jego deklaracjami poetyckimi, w których zawsze opowiada się po stronie sztuki pojmowanej jako komunikacja, jak i uwagami innych na temat jego postawy twórczej[38]. Wystarczy wspomnieć słowa Czesława Miłosza zawarte w *Zniewolonym umyśle*. Delta jawi mu się jako współczesny trubadur, bard, *którego pieśni mogą pochwycić liczne usta*[39]. Pomimo ostrych rysów portretu skreślonego ręką

---

[35] K. Cysewski, op. cit., s. 95-96.
[36] S. Skwarczyńska, op. cit., s. 303.
[37] Powstała w Berlinie, ale nie doczekała się wystawienia. Teatr Polski w Warszawie odrzucił ją, w Wilnie zaś przyjął, ale projekt nie został zrealizowany. (K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 102.) Pozostałe przedwojenne próby teatralne – *Herod i gwiazdy* (1935) oraz *Sierpniowy kwartet* (1938) nie były ani drukowane, ani też wystawiane na scenie. Treść i okoliczności powstania ostatniej ze sztuk przypomina Natalia Gałczyńska. Rękopis zaginął przekazany Stanisławowi Piaseckiemu, któremu utwór nie przypadł do gustu. (K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, op. cit., s. 148.)
[38] Marta Wyka lęk przed utratą publiczności uznaje za jego *najsilniejszą frustrację personalną*. M. Wyka, *Wstęp*, [w:] K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zmienione, Wrocław 2003, s. XXVIII.
[39] Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 2004, s. 137.

Noblisty[40], można dostrzec pewne podobieństwo w sygnalizowaniu postawy twórczej. Jednocześnie widoczna jest w liście Gałczyńskiego niechęć do władz teatrów, najprawdopodobniej zrodzona jeszcze przed wojną, przy okazji wspomnianej wcześniej sztuki *Muzeum Williamsa* – nie bez powodu poeta pisze, że ***ciągle** jest debiutantem* (podkreślenie moje – E. G.), co uznać należy za aluzję do prób nieuwieńczonych sukcesem.

W innym liście, kierowanym do Eryka Lipińskiego przy okazji współpracy ze „Szpilkami", również pisze o trudnościach z wystawaniem sztuk. Wspominając nachalne niekiedy prośby domorosłych artystów o pomoc w publikacji ich dzieł, błaga o zrozumienie. Wśród argumentów, które mają za zadanie przekonać proszących o niemożności spełnienia ich próśb, pojawia się taka uwaga:

> Ludzie kochani, zrozumcie, że:
> […]
> 3/ że wszystkie redakcje, teatry i wydawnictwa polskie są aż nadto zawalone moimi rękopisami, których nikt nie chce drukować ani wystawiać; (s. 33)

Humorystyczny ton wypowiedzi manifestujący się w hiperbolizacji oraz formie (poeta posługuje się enumeracją i nadaje jej postać urzędowego pisma, w którym wyliczone argumenty ujęte są punktach) nie przesłania jednak żalu z powodu odrzucania publikacji jego utworów. *Nawskrośpoeta*, jak określił go Tuwim, w niektórych listach z wyraźną niechęcią pisze nie tylko o dyrekcji teatru. Również procedury związane z projektami spektakli budzą ambiwalentne odczucia. Zawarte w listach informacje o *Nocy Mistrza Andrzeja* (sztuce napisanej wraz z Adamem Mauersbergerem)[41], dotyczą także drogi pokonywanej przez autora i dzieło, zanim znajdzie się ono na scenie. W liście do Eilego z 30 I 1952 r. poeta notuje:

> *Noc Mistrza Andrzeja* wchodzi na Komisję Repertuarową (s. 84)

Nietrudno dostrzec, że kolokwialny styl tej wzmianki wskazuje na dobre rozeznanie autora w administracyjnym rytuale[42].

Rzadkością w korespondencji Gałczyńskiego są wypowiedzi na temat impulsów twórczych i inspiracji. Wyjątkowy jest pod tym względem list do żony, pisany w dramatycznym dla poety okresie. Powstał bowiem w grudniu 1952 r. podczas pobytu w szpitalu spowodowanym problemami natury psychicznej. Odnajdujemy w nim ciekawą, choć nadzwyczaj skąpą, informację o aktualnie powstającym scenariuszu. Autor *Balu u Salomona* oznajmia:

> Piszę tu sztukę o Tobie. *NATALIA*. […] Winy moje wobec Ciebie zmyję pracą. Za goryczy będziemy mieli sławę. Zobaczysz, jak się tu rozpiszę. (s. 263)

Głęboko emocjonalna motywacja, związana z potrzebą odkupienia win, zwraca uwagę szczerością. Jest też zarazem świadectwem zagubienia artysty, labilności psychicznej oraz silnej więzi z żoną, skoro taką deklaracje poprzedzają słowa: „Mnie tu nic nie potrzeba, chyba te duże buty, a te bym odesłał." Na marginesie zaś Gałczyński dopisał: „Za wszystkie moje winy ja Cię tak rozsławię, że będziesz wieczną gwiazdą. Pamiętaj o forsie we czwartek" (s. 263).

Wśród listów zawierających wzmianki o próbach dramatopisarskich tylko raz pojawia się uwaga wskazująca na inspiracje artystyczne. W krótkim piśmie do Natalii (27 VIII 50)

---

[40] Innego zdania są Anna Kamieńska i Jan Śpiewak. (*Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, op. cit., s. 15.)
[41] Sztuka była drukowana w „Dialogu" i „Nowej Kulturze (akt I). (K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, pod red. K. Gałczyńskiej i B. Kowalskiej, t. 3, *Próby teatralne*, s. 100-138.)
[42] Sztuka ta również nie była wystawiana na scenie.

wysłanym z Prania, przy okazji informacji o tworzeniu sztuki wspomina Beaumarchias'go i Szekspira. Nie można jednoznacznie stwierdzić filiacji pomiędzy powstającym utworem a lekturą, ale najwyraźniej była ona dla poety ważna, skoro notuje:

> Zamiast, żebym ja Tobie wysłał prezent na imieniny, to Tyś mi wysłała paczkę. […] Brak tylko Beaumarchias'ego, poza tym wszystkie książki w porządku. Beaumarchais'go weź ewentualnie ze sobą. Piszę sztukę, czytam Szekspira. Na Twój przyjazd połowę sztuki w każdym razie będę miał gotową. (s. 280)

Korespondencję tę charakteryzuje powściągliwość w informowaniu o aktualnych lekturach. Trudno się jednak w tym dopatrzeć celowego działania. Autor nie kreuje tutaj tajemniczości, raczej nie dostrzega potrzeby pisania o nich, co może świadczyć o tym, że najbliżsi, szczególnie żona, doskonale znali je z rozmów.

Niewiele miejsca poświęca Gałczyński w listach *Zielonej Gęsi*. Tworzenie *Najmniejszego Teatru świata*, minidialogów publikowanych w „Przekroju" w latach 1946-1950, dostarczało mu radości, pomimo skrajnych reakcji czytelników[43]. O samych tekstach pisze rzadko. Na uwagę zasługuje list do Włodzimierza Słobodnika, zwierający informacje na temat okoliczności powstania *Zielonych Gęsi* i nazwy teatru. Wypowiedź tę wyróżnia zróżnicowanie stylistyczne – poeta w pierwszych partiach listu dotyczących *Domu w Ferganie* Słobodnika pisze w tonie powagi i serdeczności, gdy jednak przechodzi do odpowiedzi na pytanie o aktualne zajęcia – posługuje się językiem przesyconym dowcipem, groteską. Można odnieść wrażenie, że styl dostraja do tematu, co wskazuje nie tylko na zręczność językową, ale również retoryczność. Gałczyński stosuje bowiem zasadę decorum. Czytamy:

> Pytasz mnie, co ja porabiam? Nic. Zakładam teatr „Zielona Gęś". To znaczy ściśle mówiąc, nie ja, tylko: Kamyczek, Eile, Waldorff i S-ka. A ja tylko na przyczepkę. Do piosenek.
> Że taka idiotyczna nazwa teatru? Co robić! Ty wiesz Włodziu, że ja zawsze byłem, jak mówią w Paryżu l o u f o q u e, a w Berlinie m a n o l i; w tym Berlinie, w którym, jak wiesz, zajmowałem kiedyś skromne stanowisko ambasadora. Ostatecznie to się wszystko kojarzy. Ekscelencja Alfred Wysocki też kiedyś pracował w „Michalikowej Jamie" u śp. dra Boya – Żeleńskiego.
> A dlaczego „Zielona Gęś"? Mój drogi, nie zadawaj mi głupich pytań. To tylko reakcjoniści uważają, że gęś jest biała. My uważamy, że należy iść z postępem. (s. 96)

W podobnym tonie utrzymany jest, przywołany już wcześniej, list do Eryka Lipińskiego, w którym czytamy:

> Ludzie kochani zrozumcie, że:
> […]
> 4/ że sam nigdy nie nauczę się interesująco pisać, a podczas ostatniej grypy (czasem zapadam) stworzyłem 2000 *Zielonych Gęsi*, których kompletnie nie rozumiem. (s. 33)

---

[43] *Zieloną Gęś* charakteryzowała obecność ironii, parodii i pastiszu, odnotowuje H. Gosk pisząc o historiografizmie w minidialogach Gałczyńskiego. Ten rodzaj dystansu do rzeczywistości nie dla każdego czytelnika był prosty w odbiorze, podobnie jak groteska, co autorowi zarzucano. Zdaniem Iwony Mityk, poeta posługuje się typem groteski bliskim koncepcji Bachtina, co umożliwiało jej łatwiejszy odbiór niż np. utworów S. I. Witkiewicza. (H. Gosk, *Wielka Historia, a historie nie z tej ziemi K. I. Gałczyńskiego. Akcenty historiograficzne „Zielonej Gęsi"*, [w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K. I. Gałczyńskiego*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2004, s. 134; I. Mityk, *Groteska w „Zielonej Gęsi" Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie*…, op. cit., T. I, s. 51.)

Poczucie humoru towarzyszyło, jak widać, wypowiedziom na temat „Zielonej Gęsi" i nie opuszczało poety nawet wtedy, gdy otrzymywał listy od nieprzychylnych czytelników[44]. Gałczyński niekiedy korzystał z nich pisząc felietony publikowane na łamach prasy[45], ale to już odrębne zagadnienie, ponieważ idzie o wypowiedź paraliteracką, w której kreacja artystyczna odgrywa znaczącą rolę.

W opublikowanej korespondencji autora *Balu u Salomona* wzmianki o teatrze odnoszą się również do innych obszarów jego twórczości. W listach do Kazimierza Rudzkiego odnajdujemy ślady zmagań z pisaniem piosenek, pisanych na zamówienie Teatru Syrena w 1953 r., z którym współpracował od 1950 roku[46]. Pisma te są zróżnicowane objętościowo – od wyjątkowo krótkich po dość obszerne. Dominantę tematyczną stanowią problemy związane z poprawkami oraz prośby o gratyfikację lub potwierdzenia przesyłek. Czytamy np.:

> *Piosenka Warszawy* poprawiona. *Ręce kobiet* w załączeniu. Niech Malkiewicz spróbuje. Zobaczysz, że to mocne.
> A teraz prośba: pieniądze telegraficznie.
> Musisz.
> Bardzo proszę.
> (s. 172)

Pierwszy z wymienionych utworów sprawił dyrekcji Syreny sporo kłopotów. Rudzki wspomina w liście o konieczności zamówienia nowej muzyki (*ta melodia szła przez pół roku u Satyryków* i *musimy bulić za nową muzykę… Co znaczy dezynwoltura Wieszcza!*, s. 171) oraz potrzebie korekty[47]. Z pisma tego poznajemy również okoliczności powstania drugiego utworu. Z kolejnych zaś wyłania się historia *Piosenki Warszawy* i *Deszczu* (do muzyki Władysława Szpilmana), który stał się przebojem. Listy te stanowią także cenny ślad z innego powodu.

Częste prośby o uregulowanie należności za napisane piosenki świadczą nie tylko o kondycji finansowej poety, ale również o finansowaniu kultury[48]. Wbrew obiegowym opiniom artysta w PRL najwyraźniej borykał się z niedostatkiem, skoro temat pieniędzy powraca w korespondencji wielokrotnie, a w listach do Rudzkiego ze zwiększoną częstotliwością[49].

---

[44] Warto zaznaczyć, że w tomie *Pozdrowienia dla Czarodzieja* w części IV. *W kręgu wielbicieli i wrogów* (s. 221-226) zdecydowanie przeważają pochwały, co należy uznać za stratę, ponieważ stanowią cenne świadectwo odbioru i znak czasów. (K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, op. cit., s. 227 passim.)

[45] K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, op. cit., s. 229-230.

[46] Gałczyński piosenki pisał już przed wojną – dla H. Ordonówny, w okresie powojennym tworzył również w konwencji socrealistycznej (*Ukochany kraj*, *Umarł Stalin*). Współpracę z Teatrem Syrena rozpoczęło napisanie piosenki dla A. Dymszy pt. *Fortepian*, pierwotnie zatytułowanej *Alojzy*. (P. H. Lewiński, *Poezja Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w piosence polskiej*, [w:] *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23-14 maja 2003*, pod red. J. Żurawskiej, Kraków – Neapol 2004, s. 139 i dalsze; K. Rudzki, *O „Alojzym", prześlicznym „Deszczu" i innych piosenkach*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, op. cit., s. 481-482.)

[47] Rudzki sugerował zlikwidowanie słowa flet implikującego kształt, nie zaś dźwięk, na co poeta przystał.

[48] Wzmianki dotyczące kwestii finansowych pojawiają się nie tylko w listach, ale i poezji Gałczyńskiego. Nie był on pod tym względem w literaturze polskiej przypadkiem odosobnionym. (*Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum „Temat pieniądza w literaturze i teatrze"*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 17-18 stycznia 2000, pod red. J. Bachórza, Sopot 2000.)

[49] Pojawiają się wzmianki bardzo krótkie i rzeczowe – np. *A teraz prośba: pieniądze telegraficznie*. (s. 172) oraz obszerne i niezwykle dowcipne – „Część Czwarta, którą jak w pewnym kwartecie Beethovena z op. 18-ego należy wykonywać z jak największą czułością, czyli: jest w mitologii potężny bożek Precedens. Marmurowy posążek tego bóstwa wożę po całym świecie ze sobą i odprawiam przed nim modły w stosownej chwili. Ufaj mi, Kaziu, że i Ciebie Precedens nie opuści, gdy będziesz brnął przez – cytujemy – >>gęstwinę przepisów buchalteryjnych<< żeby wydobyć dla mnie tysiąc pięćset telegraficznie za ręce kobiet. Piszę o tym zabawnie, ale błagam poważnie. Ż życiem, jak z miłością – żartów nie ma.

Do odnotowanych w korespondencji poszukiwań artystycznych związanych pośrednio z teatrem należy również opera komiczna. Już w obozowym *Notatniku* sygnalizowane jest zainteresowanie gatunkami tego rodzaju literackiego – poeta pisze o dramacie alegorycznym, realistycznym, etc. W listach takich rozważań brakuje, wyjątek zaś stanowią wzmianki na temat *Kolejarzy*, opery, do której pisał libretto, muzykę zaś miał komponować Jan Krenz. Plany tego, ostatecznie nie zrealizowanego zamierzenia odsłaniają kolejne listy poety i kompozytora.

Z listów muzyka (20 III 1952, 27 III 1952, s. 146), dowiadujemy się o zamiarze współpracy, natomiast z pisma poety do Eilego z 14 maja 1952 (s. 85) o planowanym pobycie w Nieborowie, który artysta przeznaczył na tworzenie libretta (do końca sierpnia). Temat libretta, według Kiry Gałczyńskiej, był wyrazem ekspiacji – poeta pochodził z rodziny o kolejarskiej tradycji, której nie podtrzymał[50], jednocześnie utwór miał stanowić satyrę sztuki produkcyjnej[51]. Treść utworu, która nota bene zaważyła na odrzuceniu współpracy przez kompozytora, jest zarysowana w jego liście[52]. Krenz krytykuje pomysły Gałczyńskiego, uznając je za nieodpowiednie dla gatunku (*intryga z teczką zagubioną jest świetna do komedii muzycznej, wodewilu, nie zaś do opery*, s. 149), kompozycję (*III akt na Mariensztacie jest zbyt statyczny (zrobi się z tego „kantata na scenie" – nic gorszego dla opery!!!!!*, s. 149) oraz brak koherencji pomiędzy muzyką a wybranym kompozytorem (*Marsz kolejarzy i „muzyka mariensztacka" to pole dla Szpilmana, Gradsteina lub Olearczyka, gorzej ze mną*, s. 149). W rezultacie libretto nie powstało.

Korespondencja autora *Niobe* wskazuje również fascynację teatrem obejmującą również inne obszary z nim związane, które jednak nie pozostawiły śladów w próbach dramatopisarskich. List Jerzego Ficowskiego, stanowiący odpowiedź na pismo poety, wskazuje, że interesował się on teatrem cygańskim. Kultura Romów zaznaczyła się w jego poezji już w okresie przedwojennym – w *Polowaniu z sokołami* (1936)[53], ale najwyraźniej powrócił do niej w roku 1951, skoro jej znawca odpowiada na pytania dotyczące, jak pisze, *cygańskich „teatraliów"*.

Nieco inną postać mają listy Gałczyńskiego, w których mowa jest o pracach translatorskich. Poeta podejmował się przekładów sztuk na zamówienie konkretnych teatrów, czemu sprzyjała znajomość języków obcych oraz talent poetycki[54]. Gałczyński, choć nie ukończył podjętych studiów filologii angielskiej i klasycznej, posiadał niezwykły dar uczenia się języków obcych, który pozwolił mu na obcowanie z literaturą bez przekładu i okazał się przydatny w czasie wojny. Wspominają o tym zarówno jego przyjaciele, jak osoby mniej

---

Błagam Cię o to,
ty moje złoto.
Już raz te modły
Mnie nie zwiodły.
(Utwór jeszcze nigdzie nie drukowany)
«Je t'embarasse, mon Père.
Compliments pour Madame.
Ton fils Constantin – poète lirique»
(s. 174)

[50] K. Gałczyńska, *Pozdrowienia*…, op. cit., s. 147 (komentarz).

[51] Ibidem, s. 151. Te dwa objaśnienia nieco ze sobą kolidują.

[52] Nie bez wpływu był również fakt, że Gałczyński bez wiedzy muzyka wypowiadał się w prasie na temat powstającej opery.

[53] J. Ficowski, *Morkosz czyli cygańska przygoda Konstantego Ildefonsa*, Warszawa 1983.

[54] Tłumacz dzieła literackiego jest niejako drugim autorem. W związku z tym niektórzy sądzą, że by stworzyć dobry przekład, szczególnie utworu poetyckiego, należy być dobrym poetą. Opinia ta budzi jednak wątpliwości, bowiem Karl Dedecius nie łączy ściśle talentu poetyckiego z translatorskim. (A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Warszawa 1999, s. 20-39.)

przychylne[55]. W listach pojawiają się kilkakrotnie wypowiedzi na temat przekładu utworów scenicznych. Najwięcej uwagi poświęca tłumaczeniu sztuk Szekspira. W korespondencji z Tuwimem wielokrotnie mowa jest o problemach związanych z przekładem *Snu nocy letniej* dla Teatru Nowego w Warszawie. Tuwim, pełniący wówczas funkcję kierownika artystycznego, głęboko wierzył w umiejętności translatorskie autora *Noctes Aninenses,* czemu dał wyraz pisząc w liście do Natalii Gałczyńskiej z 12 czerwca 1950 roku:

> Z niecierpliwością i wielkim zaciekawieniem czekam na *Sen nocy letniej*. Przeczuwam, że będzie to arcydzieło przekładu. Kto wie, czy Gałczyński nie urodził się właśnie po to, aby tę czarodziejską sztukę spolszczyć. (s. 52)

W listach obu poetów powraca problem dotrzymania terminu – Gałczyński, borykający się w tym czasie z kłopotami zdrowotnymi, zdążył do lipca 1950 r. przełożyć cztery akty sztuki. Dopiero pobyt w Praniu i lepsze samopoczucie pozwoliły na powrót do rozpoczętej pracy, szczególnie, że wyrozumiały Tuwim liczył na zakończenie przekładu piątego aktu we wrześniu. Pisał:

> Bardzo Cię proszę, żebyś tę moją prośbę spełnił, gdyż cały plan repertuarowy przyszłego sezonu uzależniam od posiadania lub nieposiadania *Snu nocy letniej* w twoim przekładzie. (s. 53)

Sam autor translacji w trakcie zmagań z Szekspirem nie wypowiada się w listach na temat języka, formy czy stosunku do oryginału[56]. Niewątpliwie jednak problemy te podejmował w rozmowach, o czym świadczy wspomnienie Maryny Broniewskiej reżyserującej spektakl, odnotowujące, że na jej wątpliwości odnoszące się do odmiennej w oryginale melodii wiersza w scenach gburów, poeta kwestię tę ujął w następujący sposób: „Tak […] przełożyłem to może na inne instrumenty niż te, na których grał mój mistrz”[57].O właściwościach tej translacji dowiadujemy się więcej z entuzjastycznego listu Tuwima, który podziwia pracę Gałczyńskiego. Zachwyt budzi *prosty a poetycki język,* walory foniczne, a zwłaszcza jego jasność, dzięki której „będziemy wreszcie rozumieć m ó w i o n e g o Szekspira” (s. 54) oraz zręczność w translacji scen plebejskich[58]. Zaleca jedynie drobne poprawki w rytmice oraz zestawieniu niektórych słów ze względu na ich właściwości foniczne (s. 56). List Tuwima stanowi interesujące świadectwo odbioru, bogate w szczegóły. Gałczyński zaś jedynie wyraża radość z zadowolenia Tuwima – list z 20 VIII 1950 i obiecuje dosłać ostatni akt. Jedyna wypowiedź odnosząca się do formy przekładu pojawia się w liście pisanym dwa lata później do Stanisława Witolda Balickiego, przy okazji jego publikacji książkowej. Wówczas to poeta wspomina o satysfakcji z przekładu sztuki, sugeruje też pozostawienie w druku prologu interludium w takiej postaci, w jakiej funkcjonuje ono na scenie i wyjątkowo zajmuje się szczegółami. Dodaje na końcu:

> Jest ogólne zdanie, że te partie wyszły mi naprawdę dobrze. Więc w wypadku prologu lepiej zrezygnować z tego interpunkcyjnego tricku, a za to mieć natchniony przekład. (s. 120)

---

[55] S. M. Saliński, *Gwiazda,* [w:] *Wspomnienia*…, op. cit., s. 83-84; Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł,* op. cit., s. 138.

[56] Takie uwagi pojawiają się, gdy pisze o przekładzie poezji. W przywołanym przez Kirę Gałczyńską liście do przyjaciela (Gałczyńska nie podaje nazwiska adresata) poeta pisze: „Gdyby ktoś chciał *El Canto* ozdobić rymami (sic!) dałby dowód, że nie zbliżał się do oryginału. Z Nerudy nie można robić Asnyka. Neruda tworzy w *Canto* nową frazę klasyczną. Coś między Horacym a Pindarem”. Cyt. za: K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty,* op. cit., s. 286.

[57] M. Broniewska, ***, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, op. cit., s. 518.

[58] Przekład ten był również przedmiotem krytyki – zwłaszcza język (przypis 23, [w:] K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*…, op. cit., t. 5, *Przekłady,* s. 479).

Ostatnie słowa wskazują na sposób pojmowania idei przekładu – dla Gałczyńskiego wierność formie oryginału była raczej drugorzędna wobec sensu i nastroju dzieła.

Drugi z Szekspirowskich dramatów tłumaczonych przez poetę – *Henryk IV* – także dla Teatru Polskiego, pojawia się w korespondencji zdecydowanie rzadziej, bo jedynie w dwóch listach z roku 1952. Pierwszy, autorstwa Gałczyńskiego, skierowany jest do Mariana Eilego, nadawcą drugiego jest Natalia Gałczyńska. Pisma te łączy zdawkowość, ale jednocześnie pojawiają się informacje o genezie przekładu. W pierwszym z listów (z 16 marca 1952 r.) pisze o radości towarzyszącej tłumaczeniu Szekspira (*robię tę robotę z wielką pasją i pochłania mi ona cały czas*, s. 89) oraz wdzięczności za poddanie myśli o podjęciu się tego zadania. Wspomina również o próbach w teatrze planowanych na jesień – spektakl miał reżyserować Edmund Wierciński. Drugi list, autorstwa Natalii Gałczyńskiej dopełnia informacji o biegu zdarzeń. Datowany 15 grudnia 1952 odsłania ciekawe szczegóły, ponieważ żona zawiadamia go o propozycji przekładu *Henryka IV* i namawia go do odstąpienia od zamiaru tłumaczenia Chaucera. Pisze:

> Chcą podpisać z tobą umowę na Henryka IV, bo wyjaśniło się, że Brandszteter tego nie robi. Sądzę, że to w ciągu dwóch miesięcy zrobisz, bo to podobno jest zupełnie bez wierszy. […] Błagam Cię, wobec takiej perspektywy Szekspira dla teatru (i to Wierciński) przestań interesować się Czoserem[59]. Próbowałam to czytać w rosyjskim przekładzie – i nie mogłam. A tej nudy jest dla Ciebie 12 000 wierszy! (s. 268)

Warto też przypomnieć, że list ten kierowany był do poety w trakcie jego pobytu w szpitalu spowodowanym depresją, co tłumaczy przesunięcie prac nad sztuką oraz troskę żony o interesujące zajęcie. Gałczyński sukcesu przekładu nie dożył. Wydano go w roku 1954 (PIW), a sztukę wystawiono w 1958 r. – w reżyserii Aleksandra Bardiniego w Teatrze im. Jaracza w Łodzi.

Echem fascynacji dramaturgią Szekspira była próba translacji *Burzy*. W liście z 24 lipca 1952 r. pisanym w Praniu sygnalizuje pracę nad nią, co stanowi kolejne potwierdzenie wyjątkowej aktywności twórczej w okresie „mazurskim". Gałczyński udał się tam dla poratowania zdrowia znacznie nadwątlonego kryzysem, wywołanym krytyką Adama Ważyka[60] i utrudnieniami w publikowaniu[61]. Pracę nad *Burzą* rozpoczął w styczniu 1951, ale poszukiwanie odpowiednika metrycznego spowodowało jej przerwanie aż do lata 1953 r.[62], a całość nie została ukończona.

Poeta w listach odnotowuje również oglądane spektakle. Takich wzmianek jest niewiele, w większości mają charakter informacyjny i trudno byłoby uznać je za znaczące świadectwo odbioru. W piśmie do Maliszewskiego (15 X 46), wspomina jedynie o wizycie na jego spektaklu (s. 23), by dalej przejść do innych zagadnień, do żony pisze (21 VI 1947) o planowanym na wieczór wyjściu z córką na przedstawienie do Barbakanu (s. 243)[63] oraz o udziale w otwarciu Teatru Narodowego (12 X 1949, s. 258).

Swoiste *signum temporis* stanowią wypowiedzi na temat poranków teatralnych. W korespondencji z Kazimierzem Rudzkim mowa jest o *poranku artystycznym* i jego przebiegu, który wart jest przywołania:

> Ty wyszedłbyś na scenę, powiedzmy, czyli supposing – 4 razy z wiązanką co celniejszych utworów liryczno-społeczno-satyrcyzno-żartobliwych… Zapowiadałby K. Rudzki. 1 raz dalibyśmy dla

[59] W listach, w których mowa jest o tym przekładzie, zarówno Natalia jak i Konstanty Ildefons Gałczyński zabawnie zniekształcają nazwisko G. Chaucera.
[60] A. Ważyk, *Perspektywy rozwoju literatury polskiej*, „Nowa Kultura" 1950, nr 15.
[61] K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, op. cit., s. 262 i dalsze.
[62] K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*…, op. cit., t. 5, *Przekłady*, s. 480 (przypis 235).
[63] Była to sztuka Adama Polewki pt. *Igrce w gród walą*, którą wywarła duże wrażenie na córce. (K. Gałczyńska, *Pozdrowienia*…, s. 244; komentarz.)

robotników MDM – za darmo, a w niedzielę poranek honorowy na warunkach, jakie ustalimy (czekam na inicjatywę!!!!), i zatwierdzony w Ge. Dyrekcji… (s. 169)

Korespondencja Gałczyńskiego utrwala zainteresowania poety i czas. Wyłania się z nich zarówno osobowość autora i, co oczywiste jego biografia, ale także tło kulturowe. Stanowi ona świadectwo jego dowcipu, erudycji i literackich poszukiwań oraz epoki, w której autonomiczność sztuki poświęcano ideologii. Potwierdza również rozmach tej twórczości (powstają bowiem teksty przeznaczone dla prasy, teatru, kabaretu) oraz jej związki z mediami[64].

Teatr powracający w listach autora *Niobe* okazuje się obszarem twórczych zmagań odsłaniającym niezwykłą swobodę artysty piszącego „Zieloną Gęś" i przyswajającego sztuki Szekspira. Uwagi sztuce Melpomeny i Talii utrwalone w listach potwierdzają zawiązki poety z kulturą wysoką i popularną[65] przy czym, jak pisze Marta Wyka, *Gałczyński w masowym ciele kultury nie utracił swej indywidualności, natomiast zaczerpnął z niego pewne fobie*[66].

SUMMARY

Between Melpomene and Thalia – the theatre in the correspondence by K.I. Gałczyński

The literary output of K.I. Gałczyński is characterized by a huge genealogical variety – from dominating lyric poetry through drama to translation. The theatre, though less exposed in his works, can be found in his letters and *Notatnik* (Journal). Gałczyński's correspondence provides limited information on his interest in this art, but its diversity is certainly worth noting. Writing about the theatre, he focuses on personal experiences related to it, which gives the correspondence documentary and source character while taking into account its historical and descriptive aspects. In fact the letters may be seen as a commentary on the literary works, disclosing at the same time the richness of epistolary conventions and the poet's individual style.

Gałczyński's correspondence has not survived in its entirety. Those letters which did survive and were published mention the theatre in a synthetic and general way. It is particularly visible when compared to the wartime *Notatnik* which contains artistic declarations, outlines of specific projects, comments on dramatic genres and composition. In the letters, the theoretical aspect plays second fiddle since the theatre is no longer the area of escapism. The remarks about the creative process definitely prevail and the poet concentrates on his own experiences as a writer, corresponding with the people connected with the theatre as well as associates – publishers, editors of the magazines where he contributed his texts and translations (J. Tuwim, K. Rudzki, J. Krenz, E. Lipiński, A. Maliszewski, L. Zamkow, W. Słobodnik, his wife Natalia).

This grappling with the theatre recorded in the letters confirm Gałczyński's connection with both high and popular cultures. The letters are also a testimony of the grand scale of his works (texts for the press, theatre, cabaret) as well as his numerous relations with the media.

[64] Zagadnieniu temu poświęcona jest praca Tomasza Stępnia (T. Stępień, *Gałczyński i media*, Katowice 2005).
[65] M. Wyka, *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, op. cit., s. LX-LXXVI.
[66] M. Wyka, *Gałczyński i kultura popularna*, [w:] *Gałczyński po latach*…, op. cit., s. 35.

MAŁGORZATA BURZKA-JANIK

(Opole)

Świat teatru w poezji Wisławy Szymborskiej

Ciągnie mnie teatr. Lubię patrzeć na salę teatralną, lubię
patrzeć na oświetloną przed zaczęciem aktu kurtynę…
Tak. Wszystko mnie tam pociąga. I kurtyna, i ci ludzie, co
później wchodzą, wychodzą, są smutni, są śmieszni, czasem
jacyś więksi niż w rzeczywistości…
(Jerzy Szaniawski, *Dwa teatry*)

Twórczość Wisławy Szymborskiej została określona przez Barbarę Biernacką – jako wielkie t h e a t r u m – „teatrum ludzkie", rozgrywające się na wielopoziomowej scenie, którego fundamentalnymi cechami są śmieszność i tragizm.[67] To metaforyczne określenie nie jest przypadkowe. Poezja ta bowiem niejednokrotnie sięga po obrazowanie zaczerpnięte ze świata teatru, aby powiedzieć coś ważnego o ludzkiej kondycji, o istnieniu człowieka w świecie, o jego dramatycznym istnieniu. Wykorzystując antyczny topos życia-teatru poetka zachowuje konieczny dystans wobec trudnych kwestii egzystencjalnych, dystans wobec innych i wobec samej siebie. W ten sposób podmiot liryczny jej wierszy podejmuje konieczną próbę „oswajania" wielkiej sceny świata. Autorka *Wszelkiego Wypadku* posiada silną „świadomość sceny" – sceny, która jest tym, co w jakimś punkcie jest przeciwne człowiekowi. Właśnie dlatego człowiek musi ją sobie o s w a j a ć. Człowiek – istota dramatyczna – „oswaja" sobie scenę, wychodząc od przeciwieństwa, które wyraża opozycja podmiot-przedmiot. (…) Człowiek jako istota dramatyczna w swej relacji do sceny dąży więc do przezwyciężenia przeciwieństwa w stronę jakiejś harmonii i jedności ze sceną. [68]

Wydaje się, że cała twórczość poetycka Szymborskiej podejmuje taki właśnie trud „przezwyciężania przeciwieństwa" sceny, dążąc do „harmonii i jedności" z nią. Czyni to sięgając często po figurę samego teatru, która implikuje myśl o innym, wielkim – codziennym teatrze życia.

Scena, kostium, próba, publiczność, kulisy, oklaski to stały zasób leksykalny tej poezji. Interesuje ją wszystko, co bezpośrednio lub pośrednio dotyczy teatru, szeroko pojętego widowiska, co posiada znamiona gry i publicznego popisu. Dlatego poetyckim komentarzem „opatruje" nie tylko widowisko teatralne (*Buffo, Komedyjki, Prolog komedii*)[69], ale również widowisko operowe (*Koloratura*), taneczne (*Znieruchomienie*), a nawet cyrkowe (*Akrobata, Jarmark cudów, Zwierzęta cyrkowe*).

Inną teatralną inspirację stanowią wątki, motywy i postacie zaczerpnięte z konkretnego tekstu dramatycznego, wokół których buduje poetka sytuację liryczną. Utwory takie są niby-interpretacją, ciągiem dalszym dramatu, który autorka traktuje jako pretekst do dalszej refleksji, pozostawiając czytelnikowi trud intertekstualnych zmagań z utworem. (*Monolog dla Kasandry, Reszta, Sen nocy letniej*). Obok tego typu poetyckich komentarzy dramatu istnieją wiersze zawierające refleksję o teatrze w ogóle – teatrze, którego celem jest stworzenie iluzji, dzięki integracji wszystkich elementów składających się na widowisko.

[67] B. Biernacka, *Teatr ludzki*, „Poezja" 7/8, s. 120-123.
[68] O odczuwanej w życiu człowieka „świadomości sceny" szerzej pisze w swojej książce pt. *Filozofia dramatu* ks. Józef Tischner, Kraków 1998, s. 12-16.
[69] Wszystkie przytaczane w tekście tytuły wierszy bądź cytaty pochodzą z wyd. W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Kraków 2001.

(*Wrażenia z teatru, Jaskinia*). Utwory te wiele mówią o naturze samej sztuki teatralnej i o życiu. Antyczny topos zostaje włączony w dyskurs filozoficzny. Teatr, miejsce, w którym „co nie do pomyślenia / jest do pomyślenia" (*Jarmark cudów*), gdzie powtórzyć można każde słowo i odruch – jak słusznie zauważa Anna Legeżyńska – interesuje Szymborską przede wszystkim jako p r z e c i w i e ń s t w o życia.

> Dramat przewyższa życie ładem formy, ale – paradoksalnie – tylko życie ma charakter kreacyjny, nieodwołalny, więc wieczny (…). Zarazem dramat tę ma przewagę nad życiem, iż tworząc sztuczny świat, przez kontrast pozwala odkryć komplikacje i wieloznaczności ludzkiej egzystencji.[70]

Dramat wielkiej sceny życia cechuje nieredukowalna ułomność i niekompletność. Tym bardziej staje się to widoczne w zestawieniu z przedstawieniem teatralnym, zbudowanym z dbałością o perfekcję, doskonałość, systemowość. Związek tych obydwu światów – teatru i życia – oparty jest na antynomii, iluzoryczna natura teatru kontrastuje z prawdą życia. Mimo wielu różnic, tworzą one jedną rzeczywistość – dialektyczne przedstawienia tego samego zjawiska, na wzór „dwóch teatrów jednej rzeczywistości" Jerzego Szaniawskiego.[71] Dzięki zdolności człowieka do metaforyzacji jawne stają się także analogie między życiem a teatrem. Szczególny wyraz dała temu poetka w liryku pt.: *Życie na poczekaniu*, w którym to podobieństwo pozwala pisać o życiu, jak o nieco „innym" teatrze:

> Życie na poczekaniu.
> Przedstawienie bez próby.
> Ciało bez przymiarki.
> Głowa bez namysłu.
> Nie znam roli, którą gram.
> Wiem tylko, że jest moja, niewymienna.
>
> O czym jest sztuka,
> zgadywać muszę wprost na scenie.

Takie zestawienie obydwu światów ujawnia ich odmienność. Nie oznacza to jednak jednoznacznego wartościowania któregokolwiek z nich. Pomimo wyraźnie negatywnych cech, świat pozostaje jedyną prawdziwą rzeczywistością, teatrem zadziwiającym wciąż swoim bezmiarem.

Świat, cokolwiek byśmy o nim pomyśleli zatrwożeni jego ogromem i własną wobec niego bezsilnością, rozgoryczeni jego obojętnością na poszczególne cierpienia – ludzi, zwierząt, a może i roślin, bo skąd pewność, że rośliny są cierpień wolne; cokolwiek byśmy pomyśleli o jego przestrzeniach przeszywanych promieniowaniem gwiazd, gwiazd, wokół których zaczęto już odkrywać jakieś planety, już martwe? Jeszcze martwe? – nie wiadomo; cokolwiek byśmy pomyśleli o tym **bezmiernym teatrze**, na który mamy wprawdzie bilet wstępu, ale ważność tego biletu jest śmiesznie krótka, ograniczona dwiema stanowczymi datami; cokolwiek jeszcze pomyślelibyśmy o tym świecie – jest on zadziwiający.[72]

> Teatr potrzebny jest tej poezji do obnażania braków życia, obnażanie to zarazem demaskuje iluzoryczność samego teatru. Dokonuje się w ten sposób „podwójna demaskacja: rzeczywistości przez *mimesis* i *mimesis* przez rzeczywistość."[73]

---

[70] A. Legeżyńska, *Rygor dramatu*, [w:] *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 112-113.
[71] J. Szaniawski, *Dramaty wybrane*, Kraków1987.
[72] Fragment odczytu noblowskiego Wisławy Szymborskiej, *Poeta i świat*. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:], op. cit., s. 342. [Podkreślenie w tekście pochodzi od autorki szkicu]
[73] A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 114.

Refleksje związane z teatrem mieszczą się w szerszym cyklu utworów Szymborskiej, poświęconych wszelkim dziedzinom aktywności artystycznej człowieka.[74] Tę liczną grupę wierszy „mówiących o sztuce" (w przeciwieństwie do wierszy „milczących o sztuce")[75] Dorota Wojda słusznie nazywa tekstami będącymi deziluzją dzieł pozaliterackich, w tym teatru, muzyki, malarstwa, fotografii, tańca, filmu.[76] Chociaż nie tworzą one tematycznie i stylistycznie zwartej, jednorodnej grupy utworów, to jednak ich rudymentarnym celem jest sugerowanie, iż każde dzieło sztuki ma charakter iluzoryczny.

Czas w tym miejscu na próbę eksplikacji któregoś z wierszy Szymborskiej, w których skonkretyzował się wątek „teatralny". Utworem, który w szczególnie oryginalny sposób wskazuje na moment uruchamiania w ludzkim umyśle deziluzji wrażenia, że świat widowiska teatralnego stanowi autonomiczną rzeczywistość, jest liryk pt.: *Wrażenia z teatru*.[77] Metafora teatru obejmuje tutaj płaszczyznę zarówno światopoglądową, jak i strukturalną tekstu. Wiersz mówi bowiem o teatrze używając jego znaków, te zaś, stają się w dalszej interpretacji znakami życia.[78]

Na temat utworu wskazuje tytuł – *Wrażenia z teatru.* Jednak precyzyjne określenie o jakie odczucia tak naprawdę chodzi, nie jest proste. Autorka bowiem nie nazywa ich bezpośrednio. W pierwszym wersie, który ma charakter wprowadzającej tezy, podmiot wyznaje:

> Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty.

Zaimek dzierżawczy „mnie", ujawniający po raz pierwszy „ja" liryczne, powtórzony zostaje w strukturze tekstu aż trzykrotnie, zawsze wtedy, gdy mowa będzie o tym, co w tragedii jest „ważne" i „wzruszające" („Najważniejszy jest „d l a m n i e" / „Wzrusza m n i e" /„Ściska m n i e za gardło"). Podmiot, występujący w roli krytyka i interpretatora wydarzeń aktu szóstego, podkreśla, że wygłaszane przez niego opinie i spostrzeżenia są subiektywne, można się z nimi zgodzić lub odrzucić. Tutaj przeciczylież chodzi o wrażenia, już w samej nazwie wieloznaczne, a te są odczuciami bardzo osobistymi.

Formę negacji pośredniej (nie ujawnionej wprost) stanowi w utworze wszechobecna autoironia. Podmiot kieruje ironię w stronę samego siebie, z siebie się śmieje, stawiając się w roli subiektywnego interpretatora własnych wrażeń.

Jednak tym, co w incipicie wiersza zwraca szczególną uwagę czytelnika, jest stwierdzenie istnienia w dramacie „aktu szóstego", nieobecnego przecież w powszechnej świadomości. Kolejny wers metaforycznie nazywa tę przestrzeń „zmartwychwstaniem z pobojowisk sceny", na które składa się:

> poprawianie peruk, szatek,
> wyrywanie noża z piersi,
> zdejmowanie pętli z szyi,

---

[74] Por. szkice dotyczące zagadnień sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej, w tym teatru: J. Grądziel, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 2, s. 85-102; J. Faryno, *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1975, z. 4, s. 123-145; E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 20-36.

[75] Takie określenie utworów nawiązujących do świata sztuki i tych, które tego nie czynią, proponuje E. Balcerzan: „Wiersze m ó w i ą c e o s z t u c e należy rozpatrywać w opozycji do wierszy m i l ą c z ą c y c h o s z t u c e", [w:] op. cit., s. 2.

[76] D. Wojda, *Sztuka i wyobraźnia*, [w:] *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 50.

[77] W tekście cytuję wiersz Wisławy Szymborskiej *Wrażenia z Teatru*, [w:] W. Szymborska, *Wszelki Wypadek*, Warszawa 1975, s. 9-10.

[78] O relacji znaków literackich do teatralnych pisze J. Brach, [w:] *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne"1896, t. 2, s. 243-259.

ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi
twarzą do publiczności.

– czyli wszystko to, co stanowi akt szósty, będący deziluzją konwencji teatralnej. „Poprawianie", „wyrywanie", „zdejmowanie", „ustawianie" – to enumeracja rzeczowników oznaczających czynności aktorów po oficjalnym zakończeniu spektaklu. Wychodzący zza kulis aktorzy zostawiają w garderobie swoje rekwizyty i „ustawiają się w rzędzie pomiędzy żywymi" po to, by ukłonić się publiczności. Opis tego, co składa się na ów enigmatyczny akt szósty, jest opisem kreującym rzeczywistość w sposób negatywny; posiada on charakter postulatywno-kompensacyjny,[79] czyli taki, który prezentuje to, czego w opisywanym obiekcie – tu tragedii – brakuje (w rzeczywistości nie istnieje taki akt), jednocześnie staje się postulatem stworzenia takiego elementu. Zwraca uwagę na jego „przeoczenie" czy też niedocenienie.

W kolejnych strofach następuje wymienianie, w formie pojęć, sytuacji tworzących akt szósty:

Ukłony pojedyncze i zbiorowe:
biała dłoń na ranie serca,
dyganie samobójczyni,
kiwanie ściętej głowy.

Ukłony parzyste:
wściekłość podaje ramię łagodności,
ofiara patrzy błogo w oczy kata,
buntownik bez urazy stąpa przy boku tyrana.

„Samobójczyni", „ścięta głowa", „kat", „ofiara", „buntownik", „tyran", „wściekłość", „łagodność" – te role aktorów należą do czasu przeszłego w momencie wypowiedzi lirycznej. Zaś czynności – „dyganie", „kiwanie", „podawanie" dłoni, „spoglądanie" w oczy, „stąpanie" przy boku, należą do czasu teraźniejszego, w którym trwa dyskurs. Wyrażenia: „dyganie samobójczyni", „kiwanie ściętej głowy", jak również fakt patrzącej błogo w oczy kata ofiary; stąpanie buntownika bez urazy „przy boku tyrana"; podawanie przez „wściekłość" ramienia „łagodności", w oderwaniu od kontekstu utworu, są absurdem, wskazują na sytuacje niemożliwe. Jednak kiedy uświadomimy sobie, że samobójczyni to aktorka, która „zmarła" na scenie, to fakt, że teraz kłania się publice, będzie całkiem naturalny. Kat, ofiara, buntownik i tyran to także jedynie role grane na scenie, a wściekłość i łagodność – alegorie przywołane z misterium średniowiecznego. W przestrzeni deziluzji możliwe jest:

Wejście gęsiego zmarłych dużo wcześniej,
bo w akcie trzecim, czwartym oraz pomiędzy aktami.
Cudowny powrót zaginionych bez wieści.

W spektaklu wszystko, także śmierć, dzieje się przecież „na niby". Zastanawiająca jest tutaj tylko śmierć „pomiędzy aktami" – to czas nie należący przecież do spektaklu. W tym miejscu mowa jest o śmierci prawdziwej, już w przestrzeni życia poza teatrem.

W strofie następnej podmiot przytacza kolejny argument z płaszczyzny deziluzji. Przypomina o tym, jaka „myśl" powoduje tytułowe „wrażenia", mianowicie ta, że aktorzy:

[79] Termin opisu p o s t u l a t y w n o - k o m p e n s a c y j n e g o wprowadza Piotr Michałowski przy okazji dokonywania typologii form opisów negatywnych przez W. Szymborską. Przeciwstawia go opisowi k r e u j ą c e g o n e g a t y w n i e, będącego odwróceniem tej sytuacji. Opisy takie stanowią jednocześnie element poetyki Szymborskiej, którą Michałowski nazywa – poetyką zaprzeczeń. [W:] Idem, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 2, s. 128.

(…) za kulisami czekali cierpliwie,
nie zdejmując kostiumu,
nie zmywając szminki,
To właśnie:
wzrusza mnie bardziej niż tyrady tragedii
– wyzna podmiot.

Pokazując to, co ma miejsce za kulisami i tuż po przedstawieniu teatralnym, podmiot ujawnia podstawową różnicę teatru i życia – konflikt fikcji i prawdy. Jednak:

> […] antynomia teatru i życia zajmuje Szymborską nie jako konflikt fikcji i prawdy, lecz jako relacja między wzorem (scenariuszem) a mozołem pokonywania ograniczeń ludzkiej natury (grą). Problemem głównym jest zatem **granica** między życiem a dramatem.[80]

Na „obrzeżne usytuowanie" poetyki wobec opisywanych zjawisk zwracała już uwagę Grażyna Borkowska. W analizowanym liryku istnieje kilka granic. „Akcja" wiersza usytuowana jest właśnie w sferze pogranicza[81]. Dyskurs liryczny toczy się przecież w przestrzeni m i ę d z y ostatnim słowem dramatu, a „opadnięciem kurtyny". Istnienie drugiej granicy, m i ę d z y teatrem a życiem, stanowi główny problem utworu. Na tej granicy dokonuje się deziluzja. Granica to „osobliwy punkt krytyczny, poza którym zaczyna się Inny Świat, niezrozumiały (dlatego w istocie pozbawiony sensu), niebezpieczny, nieuporządkowany"[82] – zaczyna się przestrzeń „obca", nieznana, którą trzeba oswoić – zaczyna się życie (scenę życia trzeba ciągle na nowo oswajać), „rozpoczynanie wszystkiego od nowa". Graniczność to także cecha charakteryzująca sytuację podmiotu – widza, który łączy scenę z widownią.

Wróćmy do przestrzeni wiersza. Środkowa strofa, która dzieli wiersz na dwie równe części – tworząc tym samym kolejną granicę – stanowi nietypowo umiejscowioną puentę.

Deptanie wieczności noskiem złotego trzewiczka.
Rozpędzanie morałów rondem kapelusza.
Niepoprawna gotowość rozpoczęcia od jutra na nowo.

To piękna metafora tego, co ma miejsce w teatrze, stanowi sformułowane w uogólnieniu myśli podmiotu o oddziaływaniu teatru. „Złote trzewiczki", „rondo kapelusza" to „cienie kultury" zatrzymanej w wystawianym dramacie. Strofa ta po raz kolejny łączy w wierszu dwie przestrzenie: teatru i życia. „Deptanie wieczności", „rozpędzanie morałów" – to wszystko dzieje się dzięki sztuce teatralnej, ale od jutra „trzeba zacząć na nowo" – wyjść po spektaklu w życie.

W ostatniej strofie podmiot jeszcze raz powraca do tytułowych wrażeń:

Ale naprawdę podniosłe jest opadanie kurtyny
i **to, co widać jeszcze w niskiej szparze**:
tu oto jedna ręka po kwiat sięga,
tam druga chwyta upuszczony miecz.
Dopiero wtedy, trzecia, niewidzialna,
spełnia swoją powinność:
ściska mnie za gardło.

---

[80] A. Legeżyńska, op. cit., s. 113.
[81] O p o e t y c e p o g r a n i c z a stosowanej przez noblistkę pisał A. Sandauer, idem, *Pogodzona z historią. (Rzecz o Wisławie Szymborskiej)*, [w:] *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 295.
[82] P. Kowalski, *Granica*, [w:] idem, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 149-156.

To najbardziej enigmatyczna strofa wiersza. Zwroty: „opadanie kurtyny", „ściskanie za gardło" mogą być różnie rozumiane np. jako metonimie śmierci. Zagadkowa pozostaje także „niewidzialna" ręka. W kontekście powyższej eksplikacji nie należy doszukiwać się „drugiego dna" utworu. Chociaż mamy przeczucie, że „ściskanie za gardło" prócz tego, że oznacza prawie fizyczne odczucie wrażeń z teatru, śmiertelność postaci dramatu-życia, implikuje coś więcej. Tekst jednak o tym milczy. Pozostańmy zatem przy tym, że „niewidzialna ręka" oznacza tytułowe wrażenia, które odbierają mowę, zapierają dech w piersi, a wszystko to ma miejsce „w niskiej szparze" – na granicy teatru i życia, podczas „szóstego aktu" tragedii.

Trudno wytyczyć granice spektaklu. Jest problemem teatrologów i ludzi teatru odpowiedź na pytanie: gdzie kończy się widowisko? Wytyczenie tej granicy nastręcza wiele kłopotów, jest trudne, wręcz niemożliwe. Jak pisze Lech Sokół we wstępie do *Historii Teatru*, przedstawienie:

> Jest to zjawisko równie stare jak ludzkość, mające ogromną liczbę form, trudne do zdefiniowania i sklasyfikowania. Jak zauważył Guy Dumur w przedmowie do ogłoszonej w 1965 roku monumentalnej książki *Histoire des spectacles*, napisanej przez kilkudziesięciu autorów: „jeśli widowisko zaczyna się tam, gdzie jest widz, niewiele jest przejawów świata zmysłowego, które – począwszy od chwili ich postrzeżenia lub usłyszenia w sposób wystarczająco uważny – nie odpowiadałyby szerokiej definicji słowa". Byłoby to zatem zjawisko, któremu trudno wytyczyć granice.[83]

Gdzie zatem istnieje granica spektaklu? Czy kończy się on po opadnięciu kurtyny, czy też trwa nadal w przeżyciach, wrażeniach widza? Czy stanowią one przedłużenie akcji, która dzieje się na scenie? Czy deziluzja, która dokonuje się w szóstym akcie jest jeszcze częścią sztuki i czy ów ostatni akt tragedii, określony przez Szymborską jako szósty – to tylko moment deziluzji i wrażeń, czy raczej wrażeń, które rodzi deziluzja i początek nowego teatru, teatru życia?

Z podobną intencją demaskowania iluzoryczności sztuki mamy do czynienia w wierszu pt.: *Wyjście z kina*.[84] Tym razem chodzi o sztukę filmową, której istotę stanowi, podobnie jak w sztuce teatralnej, „dzianie się", stwarzanie złudzenia, że prezentowane wydarzenia są prawdziwe.

> Migotały sny na białym płótnie.
> Dwie godziny księżycowej łuski.
> Była miłość na tęskną melodię,
> był szczęśliwy powrót z wędrówki.
>
> Świat po bajce jest siny i mgła.
> Nie uczone tu twarze i role.
> Partyzanckie żale śpiewa żołnierz
> i dziewczyna żale swoje gra.
>
> Wracam do was, w prawdziwy świat,
> losu pełny, tłumny i ciemny –
> jednoręki chłopcze pod bramą
> i dziewczyno o oczach daremnych.

Wiersz ten wskazuje na jedną z różnic między obiema sztukami. Obydwa liryki łączy podobna sytuacja. W obydwu przypadkach podmiot znajduje się w podobnej przestrzeni – po sztuce teatralnej i tuż po obejrzeniu filmu. Zderzone zostają dwa różne światy – prawdziwy i

[83] *Historia teatru*, pod. red. J. Russella Browna, z ang. przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 1.
[84] Wisława Szymborska, *Wyjście z kina*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2001, s. 8.

fikcyjny. I tu i tu ma miejsce deziluzja konwencji. Jednak film uboższy jest od teatru o „akt szósty", ponieważ znacznie szybciej dokonuje się w nim demaskacja iluzji prezentowanej fabuły. Nie ma tutaj miejsca na „wrażenia" takie, jakie są udziałem widza w teatrze, brak bowiem granicy, lub też jest ona przekraczana w o wiele krótszym czasie, prawie niezauważalnie. Może „wyjątkowość" teatru, jego przedziwna i trudna do uchwycenia „magia", polega właśnie na tym, że ofiarowuje nam dłuższą chwilę na refleksje, dodatkowy czas na wrażenia.

Kiedy w teatrze milkną słowa padające ze sceny, kończy się przedstawienie, następuje chwila ciszy i powrót do życia – potwierdzenie istnienia. Po przywołanej na scenie śmierci, „przeżyciu" jej wraz z aktorami-bohaterami sztuki, powracamy do świata żywych, do codzienności – następuje „zmartwychwstanie z pobojowisk sceny" – akt szósty przedstawienia, samooczyszczenie. Teatr dostarcza nam takich odczuć granicznych – wrażeń.

Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty:
zmartwychwstanie z pobojowisk sceny,
poprawianie peruk, szatek,
wyrywanie noża z piersi,
zdejmowanie pętli z szyi,
ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi
twarzą do publiczności.

Ukłony pojedyncze i zbiorowe:
biała dłoń na ranie serca,
dyganie samobójczyni,
kiwanie ściętej głowy.

Ukłony parzyste:
wściekłość podaje ramię łagodności,
ofiara patrzy błogo w oczy kata,
buntownik bez urazy stąpa przy boku tyrana.

Deptanie wieczności noskiem złotego trzewiczka.
Rozpędzanie morałów rondem kapelusza.
Niepoprawna gotowość rozpoczęcia od jutra na nowo.

Wejście gęsiego zmarłych dużo wcześniej,
bo w akcie trzecim, czwartym oraz pomiędzy aktami.
Cudowny powrót zaginionych bez wieści.

Myśl, że za kulisami czekali cierpliwie,
nie zdejmując kostiumu,
nie zmywając szminki,
wzrusza mnie bardziej niż tyrady tragedii.

Ale naprawdę podniosłe jest opadanie kurtyny
i to, co widać jeszcze w niskiej szparze:
tu oto jedna ręka po kwiat sięga,
tam druga chwyta upuszczony miecz.
Dopiero wtedy, trzecia, niewidzialna,
spełnia swoją powinność:
ściska mnie za gardło.

(Wisława Szymborska, *Wrażenia z teatru*, [w:] *Wszelki Wypadek*, 1972)

SUMMARY

The world of theatre in Wisława Szymborska's poetry

The theatre, like other works of art, presents an inexhaustible source of poetic output of Wisława Szymborska, the Nobel Prize winner. Commentaries on theatre appear in a wide sequence of her works devoted to all fields of artistic development.

Wisława Szymborska in her poetry often adopts images from the dramatic reality so as to convey something important about human condition and a dramatic existence of a human being in the world. Using a classical top of the world as a stage, the poetess keeps a necessary distance to difficult existential questions as well as to other people and, finally, herself.

The present essay is an attempt to grasp the meaning of a "dramatic" thread in the poetry of Wisława Szymborska and to indicate its numerous specifications. Whereas its main aim is an explication of the poem *Wrażenia z teatru*, which presents one of the most captivating ways of enacting that subject matter. The poem is an attempt to grasp the meaning of what is most vital in the theatre, expose delusion of each play and show basic discrepancies between the theatre and life itself.

ELŻBIETA DUTKA

(Katowice)

Teatr w twórczości Andrzeja Kuśniewicza

Andrzej Kuśniewicz należy do grona spornych postaci literatury polskiej[1]. Pisarz dawniej popularny i ceniony, współcześnie jest coraz bardziej odsuwany w cień. Jednak jego bogaty dorobek (obejmujący cztery tomy wierszy, kilkanaście powieści i zbiór szkiców literackich)[2] wciąż jest ważnym fragmentem historii literatury polskiej XX wieku. Badacze wielokrotnie podkreślali oryginalność pisarstwa tego autora oraz jego zanurzenie w kulturze. Przywołam tu jedynie słowa węgierskiego pisarza Daniła Kisza, które świadczą także o popularności autora *Lekcji martwego języka* także poza granicami Polski:

> Czemu, na przykład, gdy czytam Polaka Kuśniewicza (1904) albo Węgra Petera Esterházyego (1950), odnajdywanie u nich, w warstwie ekspresji, przynależności do jakiejś „środkowoeuropejskiej poetyki" czyni mi ich bliskimi? I co za ton, jaka wibracja, która umieszcza jakieś dzieło w magnetycznym polu tej poetyki? Jest to przede wszystkim, immanentna obecność kultury, w postaci aluzji, reminiscencji i cytatu z całokształtu europejskiego dziedzictwa, świadoma praca, która – jednak – nie okalecza spontaniczności, ekwilibrystyczna równowaga pomiędzy ironicznym patosem i lirycznymi odstępstwami. To nie dużo. To jest wszystko.[3]

W wielu tekstach Kuśniewicza można odnaleźć interesujące uwagi na temat pokrewnych sobie sztuk: teatru, filmu i operetki. Przy czym pisarz wyraźnie przypisuje im różne znaczenie i zadania. W związku z powyższym, uwagi na temat filmu i operetki uważam za istotny kontekst dla badania roli sztuki teatralnej w twórczości autora *Mieszanin obyczajowych.*

Andrzej Kuśniewicz jest przede wszystkim znawcą i miłośnikiem filmu. W latach 1980 – 1982 pisarz był członkiem redakcji „Filmu", w kilku numerach tego pisma wypowiadał się na temat ulubionych filmów (w cyklu felietonów zatytułowanym *Kino i ja*[4]). W *Puzzlach pamięci* (rozmowie przeprowadzonej przez Grażynę Szcześniak) Kuśniewicz mówi, że przedkłada kino nad teatr:

> [...] urzekła mnie intymność sali kinowej, samotność kontemplacji w ciemności, wśród ludzi obcych i obojętnych, współwidzów widzących nie mnie, tylko ekran. Aktorzy, w odróżnieniu od żywych, oglądanych w teatrze – nie widzieli nas, oddawali się nam, siedzącym w ciemności, całkowicie, co stwarzało dodatkowe poczucie intymności, graniczącej z bezwstydem. Nie było żadnego dystansu, żadnej bariery pomiędzy nimi a nami na sali, co wyczuwa się zawsze w teatrze. Chodziło się na operę, operetkę, tragedię czy komedię, jak na fajf do znajomych, na wieczorne przyjęcie, oglądało raczej loże i pierwsze rzędy parteru niż scenę. To, co się na niej działo, zdawało się być tylko pretekstem do spraw

---

[1] J. Tomkowski: *Andrzej Kuśniewicz, czyli życie jest gdzie indziej*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Pod red. A. Brodzkiej, L. Burskiej. Warszawa 1996, s. 211-219.

[2] A. Kuśniewicz: *Słowa o nienawiści*. Warszawa 1956; Idem: *Diabłu ogarek*. Warszawa 1959; Idem: *Czas prywatny*. Warszawa 1962; Idem: *Piraterie*. Warszawa 1975; Idem: *Korupcja*. Warszawa 1961; Idem: *Eroica*. Warszawa 1963; Idem: *W drodze do Koryntu*. Warszawa 1964; Idem: *Król Obojga Sycylii*. Kraków 1970; Idem: *Strefy*. Warszawa 1972; Idem: *Stan nieważkości*. Warszawa 1973; Idem: *Trzecie królestwo*. Warszawa 1975; Idem: *Lekcja martwego języka*. Kraków 1977; Idem: *Witraż*. Warszawa 1980; Idem: *Mieszaniny obyczajowe*. Warszawa 1985; Idem: *Nawrócenie*. Kraków 1987; Idem: *Moja historia literatury*. Warszawa 1980.

[3] D. Kisz: *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*. „Res Publica" 1989, nr 1, s. 28.

[4] A. Kuśniewicz: *Kino i ja*. „Film" 1981.

> ważniejszych i ciekawszych istniejących na widowni. Odwiedziny znajomych podczas przerwy, spotkania w bufecie, kuluary, w których pachniały perfumy kobiet i dym z cygar panów, lornetki skierowane na znajome i nieznajome panny i panie, towarzyskie plotki, uwagi na temat toalet pań i min panów. Atmosfera bliższa konkursów hippicznych lub wyścigów na Błoniach Janowskich we Lwowie, wielki cercle towarzyski, tyle że ubiory były inne... Kino istniało natomiast samo dla siebie. Miało cechy sekretu, miejsca, gdzie się bywa incognito, nie witając znajomych, w pełnej dyskrecji...[5]

Zainteresowanie filmem jest widoczne w wierszach Kuśniewicza – na przykład w utworze zatytułowanym *Filmowa Skandynawia*, w którym przypomniana została aktorka – Harrieta Andersson[6]. O tej artystce pisarz mówi także w jednym z wywiadów:

> Fascynacja Harriet Andersson rozpoczęła się od *Wakacji z Moniką*. Później podziwiałem ją w następnych filmach Bergmana, gdzie stworzyła kilka świetnych portretów kobiecych.[7]

Kino jest dla pisarza znakiem nowoczesności. Jedna z pierwszych powieści tego autora – *W drodze do Koryntu* przedstawia karierę i upadek gwiazdy filmowej. W tym utworze podkreślona została przede wszystkim masowość tego rodzaju sztuki – film staje się swego rodzaju produkcją i show-businessem. Konsekwencją tego faktu jest przede wszystkim „upublicznienie" i masowość sztuki, które stają się jednymi z ważniejszych problemów współczesności. Podobny wątek pojawia się w *Królu Obojga Sycylii*. Akcja tej powieści rozgrywa się na początku XX wieku, gdy film jest sztuką nową, której znaczenie jest jeszcze nieuchwytne. Bohater tego utworu Kuśniewicza zapisuje w swoim dzienniku w roku 1913 następujące pytanie:

> Czy film odegra kiedykolwiek jakąś rolę w kulturze ludzkości, czy też pozostanie w zasięgu jarmarcznych rozrywek lub nieudanych, z góry skazanych na niepowodzenie eksperymentów twórczych[8].

Natomiast bohater *Witraża* – innej powieści Kuśniewicza – jest scenarzystą, w tym utworze zatem wątek filmowy został znacznie bardziej rozbudowany. Znamienny wydaje się fakt, że w powieści przywoływane są tylko próby artystyczne, a nie zrealizowane projekty, wiążą się z tym zabiegiem wątpliwości na temat możliwości i ograniczeń sztuki filmowej.

Oprócz tego, że Kuśniewicz w swoich utworach często przywołuje tytuły filmów, nazwiska aktorów, badacze często także piszą o „filmowości" prozy tego pisarza, podkreślają „zmysł fotograficznej dokładności opisu i wrażliwość plastyczną"[9] – w wywiadzie przeprowadzonym przez redakcję „Ekranu" w następujący sposób podsumowano ten aspekt pisarstwa Kuśniewicza:

> W pańskiej twórczości kino jest obecne w dwojakiej postaci. Po pierwsze znajdujemy w pańskich książkach echa dawno oglądanych filmów; wspomina pan dawne „gwiazdy", a nawet poszczególne sceny... Jednakże ta anegdotyczna obecność kina nie wydaje się najważniejsza. Jest jeszcze sprawa filmowości pańskiej prozy, filmowego rodzaju obrazowania, filmowości konstrukcji.[10]

„Filmowość" prozy Kuśniewicza obejmuje zarówno techniki opisu, przywiązanie do detali, kierowanie uwagi od planu ogólnego do szczegółów, konstruowanie scen filmowych, zatrzymanie uwagi (literackie „stop – klatki"), jak i sposób prezentacji bohaterów oraz

---

[5] *Puzzle pamięci*. Z Andrzejem Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała Grażyna Szcześniak. Kraków 1992, s. 51-52.
[6] A. Kuśniewicz: *Filmowa Skandynawia (Harriet Andersson)*, [w:] idem: *Czas prywatny...*, s. 11-12.
[7] *Od bioskopu...* Z A. Kuśniewiczem rozmawiali M. Pawlicki, K. Demidowicz. „Film" 1988, nr 39, s. 5.
[8] Korzystam z wydania: A. Kuśniewicz: *Król Obojga Sycylii*. Warszawa 1980, s. 143.
[9] *Od bioskopu...*, s. 4.
[10] A. Kuśniewicz: *Kino jest dla mnie niezwykłą przygodą*. „Ekran" 1972, nr 52, s. 3.

budowanie specyficznego nastroju. Filmowe cechy prozy Andrzeja Kuśniewicza docenili filmowcy – na podstawie *Lekcji martwego języka* powstał film Janusza Majewskiego. Pisarz doceniał zabiegi tego reżysera, choć sam nie wziął udziału w pisaniu scenariusza.

Na przeciwstawnym biegunie w twórczości autora *Stref* sytuuje się operetka, w powieściach Kuśniewicza prezentowana jako sztuka przeszłości, nieco staroświecka i kiczowata, jest znakiem rozpoznawczym epoki secesji i c.k. monarchii. Operetka w *Królu Obojga Sycylii* wiąże się głównie z pogodnym, beztroskim nastrojem, zabawą i życiem traktowanym lekko. Podobnie w innym utworze – *W drodze do Koryntu* narrator wyznaje:

> [...] świat operetki nie był mi obcy. Wstąpiłem weń jeszcze dzieckiem, gdy przywieziony do miasta, oglądałem spoza pleców rodziców pierwszy raz w życiu prawdziwe przedstawienie, ni mniej, ni więcej, tylko samą *Księżniczkę czardasza*. Zaznałem smaku świata bajecznej fikcji, zapachów kulisowo – pańsko – szampańskich, gdzie wszystko kończy się jak najlepiej, gdzie nie ma żadnych strapień, a jeśli są, to kończą się w trzecim akcie, który zamyka całość, i w tym świecie, właściwie już pozostałem.[11]

W tej powieści świat operetki wiąże się z czasami dzieciństwa i prowincjonalną okolicą młodości, staje się podstawą indywidualnej mitologii erotycznej.

Teatr w twórczości Kuśniewicza w związku z tym wydaje się odsunięty na dalszy plan. Jednak tak jest tylko pozornie. W jednym ze szkiców zamieszczonych w *Mojej historii literatury* pisarz wyznaje:

> Należę do tych, którzy z trudem tylko i nader rzadko poddają się wzruszeniom zrodzonym z kontaktu ze sceną teatralną czy filmem, a nawet lekturą. Może z tej przyczyny, że zbytnio śledzę nie akcję, lecz warsztat, samą technikę wykonania, mimo, że nie jestem polonistą z wykształcenia, lecz prawnikiem. A jednak aż dwukrotnie uległem dosłownie emocji podobnej do wstrząsu czy szoku: raz, przed laty, niedługo po wojnie, oglądając w Paryżu *Proces* Kafki [...]. Należy dodać, że inscenizacja i charakteryzacja postaci wyraźnie nawiązywała, bardziej niż w powieści Kafki, do specyfiki żydowskiej. Z mroku na scenie, z zakamarków strychu, wyłaniały się postacie jak z książek Opatoszu czy Szolem-Alejchema. Po raz drugi przeżyłem podobne wrażenie – niedawno temu, w Warszawie – na przedstawieniu *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora.[12]

Rzeczywiście, mimo (wspominanej przez pisarza) powściągliwości w stosunku do teatru, ten rodzaj sztuki jest obecny zarówno w jego biografii, jak i w pisarstwie. Atmosferę *Umarłej klasy* można odnaleźć w ostatniej powieści Kuśniewicza – w *Nawróceniu*, którego tematem jest wojenna zagłada miasteczek żydowskich i problem antysemityzmu. We wspominanym powyżej zbiorze szkiców zatytułowanym *Moja historia literatury* pisarz wspomina także teatry włościańskie, dużo uwagi poświęca szopkom politycznym z okresu dwudziestolecia międzywojennego.[13] Często pojawia się również w tekstach Kuśniewicza metafora życia – teatru, na przykład w następującym wspomnieniu:

> Mogłem spokojnie, jakby z loży w teatrze, czy z balkonu, obserwować tych jednocześnie wielkich, wybitnych, znanych mi uprzednio wyłącznie z lektur. Tych, których utwory niegdyś mnie pasjonowały, lecz nie wszystkie przetrwały do dziś.[14]

Fragmenty powieści *W drodze do Koryntu* zatytułowane *Zamek w górach* i *Werona II – Antyhistoria* mają wyraźnie teatralny charakter, przypominają dramaty Gombrowicza. W tym utworze pojawiają się swego rodzaju didaskalia:

---

[11] Korzystam z wydania: A. Kuśniewicz: *W drodze do Koryntu*. Kraków 1977, s. 47.
[12] Idem: *Moja historia literatury*..., s. 101.
[13] Ibidem, s. 131-139.
[14] Ibidem, s. 120-121, 169.

> Kurtyna. Obraz wygasa, zamazuje się, oddala. Cały ten akt był w stylu modnych niegdyś dowcipów o zramolałych baronach i ich kamerdynerach [...][15]

Powieść *W drodze do Koryntu* została poprzedzona mottem – słowami Stanisława Ignacego Witkiewicza, podkreślającymi teatralność i sztuczność rzeczywistości:

> ...czasem fakt jakiś bardzo dziwaczny odsłania nam kawałek czegoś pod maską. Ale nawet nie możemy pewni być, czy to twarz, czy całkiem co innego.

Natomiast w drugiej części *Stref* w nawiązaniu do konwencji teatralnych pokazywane są ludzkie zachowania, wchodzenie w role, przebieranki, zabawy („generalna próba kostiumowa"). Została w ten sposób przedstawiona nierealność życia w PRL, fałsze, zakłamania, przemiana ludzi w bezwolne kukły, a relacji międzyludzkich w system masek i konwencji. Także w tym utworze pojawia się motyw twarzy – maski.

Pisarz wielokrotnie podkreślał, że w przeciwieństwie do filmu, teatr „żyje dłużej":

> Sztuka teatralna korzysta z możności każdorazowego odmłodzenia się przez zabiegi reżysera, scenarzysty, aktorów. Nawet, gdy w treści jest już od dawna anachroniczna. Widz odbierze ją poprzez kostium narzucony przez współczesnych mu ludzi teatru. Dla każdego pokolenia odbiorców reżyser, scenarzysta i wykonawcy tworzą nową sceniczną rzeczywistość.[16]

Zatem, w opozycji do filmu – sztuki przyszłości i operetki – znaku przeszłości, teatr w twórczości Kuśniewicza ma charakter uniwersalny i ponadczasowy. Ten rodzaj sztuki pojawia się w utworach kowenickiego autora na różnych płaszczyznach. Po pierwsze, jest tematem, odgrywa istotną rolę we wspomnieniach, wiąże się z kulturą dawną i współczesną. Po drugie, funkcjonuje na zasadzie metafory – przywołuje konwencje, sygnalizuje sztuczność życia i relacji międzyludzkich lub związane z ideologią zakłamywanie rzeczywistości. Ale sądzę, że teatr, a ściślej mówiąc dramat, odgrywa jeszcze głębszą rolę w pisarstwie Kuśniewicza – staje się swego rodzaju wykładnią koncepcji antropologicznej implikowanej przez utwory tego autora. To szczególne znaczenie teatru uwidacznia się w (uważanej za jedno z najlepszych dzieł Kuśniewicza) powieści zatytułowanej *Król Obojga Sycylii*, ale obecne jest także w innych utworach tego autora. We wspominanym utworze nie tylko konsekwentnie na płaszczyźnie językowej pojawia się metafora – życia jako teatru, ale przede wszystkim w kreacji głównego bohatera można dostrzec ilustrację koncepcji człowieka. Bohaterem *Króla Obojga Sycylii* jest modernistyczny artysta podejmujący kolejne role: dekadenta, nieszczęsnego kochanka własnej siostry. Momentem przełomowym w życiu Emila R. jest przedstawienie *Edypa króla* w Burgtheatrze w Wiedniu. Ważny jest tu zarówno kontekst kulturowy – Burgtheater został uroczyście otwarty w 1888 roku, tu na galowych przedstawieniach obecny był w otoczeniu swej świty sam cesarz[17], jak i psychoanalityczny – dzięki spektaklowi bohater uświadamia sobie swój los, utożsamia się z bohaterem dramatu Sofoklesa do tego stopnia, że kreuje swoje życie na wzór dziejów Edypa. Kazirodcza miłość i przypadkowe zabójstwo są elementami, które mają potwierdzić przyjętą przez bohatera rolę. Powieść Kuśniewicza ukazuje zatem człowieka „błądzącego w żywiole piękna", który przemienia własne życie w dzieło sztuki. Przestrzeń i czas oraz kultura stają się swego rodzaju sceną, ważne są również kontakty z innymi, a właściwie poczucie ich braku i niemożliwości.

Obecna w tym utworze i w całej twórczości Kuśniewicza koncepcja człowieka wydaje mi się podobna do rozwijanej przez Józefa Tischnera koncepcji człowieka jako istoty

---

[15] Idem: *W drodze do Koryntu...*, s. 179.
[16] Idem: *Urzeczenie – przygoda*. „Film" 1973, nr 47, s. 4.
[17] E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 43.

dramatycznej. Nie ośmieliłabym się sugerować, że kategorie wypracowane przez dialogików wpłynęły bezpośrednio na twórczość kowenickiego autora. Nie ma dowodów w tekstach tego twórcy na znajomość pism Lévinasa, czy Bubera (choć Kuśniewicz mógł się z nimi zapoznać za pośrednictwem twórczości Gombrowicza[18]). Jednak sądzę, że sposób patrzenia na świat i człowieka jest podobny. Wyrastające (między innymi) z filozofii dialogu teksty Tischnera są zatem dla mnie rodzajem pomocy w lekturze. Język filozofii i etyki wydaje mi się bliski twórczości Kuśniewicza. Opieram się w tym przypadku na przesłankach płynących ze zwrotu etycznego w badaniach literackich, który oznacza odchodzenie od sterylnego analizowania samego tekstu ku zobowiązaniom etycznym wynikającym z kontekstowego usytuowania nie tylko przedmiotu badania, ale też i badacza[19] oraz próbuję czytać utwory Kuśniewicza z perspektywy antropologii literatury. We współczesnych badaniach literackich perspektywa antropologiczna nabiera coraz większego znaczenia[20]. Takie ukierunkowanie współczesnych interpretacji wynika z przekonania, że literatura jest przede wszystkim „sztuką artykulacji ludzkiego doświadczenia w całej jego różnorodności i specyfice, ale zwłaszcza w tej jego części, do której nie mamy dostępu na innej drodze poznania"[21]. W interpretacji poezji Kuśniewicza różne odcienie antropologii literackiej wydają się pomocne[22]. Sądzę, że twórczość autora kowenickiego zarówno ukazuje znaczenie uwikłań w kontekst kulturowy, jak i dostarcza przesłanek do refleksji nad doświadczeniami o charakterze ponadczasowym, ilustruje mechanizmy i zjawiska, które stanowią materiał do analiz typu filozoficznego. Pisarstwo Kuśniewicza zmierza do refleksji na temat człowieka, do poznawania siebie przez kulturę, przez innego.

Teatr w twórczości Andrzeja Kuśniewicza zatem z jednej strony, obejmuje refleksję nad tym rodzajem sztuki, jej przemianami, rozwojem w kontekście kultury europejskiej. Z drugiej strony, jest głęboko wpisany w strukturę utworów tego autora – staje się rodzajem refleksji antropologicznej. Pisarz pokazuje jednostkę dramatyczną, przede wszystkim człowieka błądzącego w teatrze kultury. Podkreślana tak często przez badaczy „galicyjskość" utworów Kuśniewicza jest rodzajem „otwarcia" na scenę, a zwrot do przeszłości staje się

---

[18] Badacze często zwracają uwagę na wpływ twórczości W. Gombrowicza na utwory Kuśniewicza (M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987, s. 189-190, 211, 216; J. Tomkowski: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001.) Być może właśnie w tych związkach należało by szukać korzeni podmiotowości i spojrzenia na inność w twórczości kowenickiego autora. O możliwości czytania utworów Gombrowicza przez pryzmat kategorii zaczerpniętych z filozofii spotkania pisze J. Olejniczak: *Podmiot(y) Gombrowicza*, [w:] idem: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003, s. 65-114.

[19] M. P. Markowski: *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 242.

[20] „Obecnie najczęściej spotykana wydaje się opcja interpretacyjna stymulowana antropologią filozoficzną. Pozwala ona bowiem – szanując tak niezbywalne w literaturoznawstwie wartości, jak oryginalność i arcydzielność – kierować uwagę na uniwersalny wymiar badanego utworu." E. Kosowska: *Kultura, literatura, antropologia*, [w:] eadem: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 19.

[21] R. Nycz: *O przedmiocie studiów literackich dziś*. „Teksty Drugie" 2005, nr 1/2, s. 184.

[22] Próba zdefiniowania antropologii literatury napotyka na wiele trudności, podobnie jak zadaniem niesłychanie trudnym jest dookreślenie znaczenia i zakresu badawczego samej antropologii. W pracach Ewy Kosowskiej antropologia literatury oznacza interpretację uwzględniającą kontekst kulturowy utworu, a wiec skupienie uwagi na tym, co nie jest wyjątkowe, ani oryginalne, jest próbą zrozumienia „istotności, odrębności, specyfiki i tożsamości związków człowieka z kulturą", „to interpretacja nastawiona na rekonstrukcję – na bazie tekstu literackiego – tych elementów kontekstu kulturowego, w których osadzone są elementy tradycji" E. Kosowska: *Kultura, literatura, antropologia...*, s. 20. Zdaniem tej badaczki antropologia literatury posiada dwa bieguny, pierwszy zbliża się do antropologii kulturowej, a drugiemu jest bliższa antropologia filozoficzna. Natomiast Magdalena Rembowska-Płuciennik uważa, że antropologia literatury oznacza implikowaną przez dzieło literackie sumę wyobrażeń na temat człowieka, jego podmiotowego doświadczania świata, sytuacji egzystencjalnej, duchowo – cielesnej natury i relacji ze światem. Tak rozumiana antropologia literacka nie jest zbiorem poglądów autora, lecz implikacją poetyki utworu, to znaczy historycznie zmiennych konwencji literackich służących reprezentacji ludzkiego doświadczenia. M. Rembowska-Płuciennik: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 9.

przeżyciem czasu „wybranego” – tego „pięknego czasu” nad którym można zapanować we wspomnieniu.

SUMMARY

Theatre in the literary creation of Andrzej Kuśniewicz

The importance of theatre in the literary output of Andrzej Kuśnieiwcz is sketched in this work. Interesting notices considering theatre can be found in literary works of the writer as well as in many interviews conducted with him. Kuśniewicz describes and recollects plays which he had seen and unforgettable actors and authors of plays, but also theatre conventions and a metaphor of “live as a theatre” plays an important role in his works. Theatre, together with operetta and film is unbreakable connected with European culture but (contrary to these familiar arts) the character of theatre is more universal. In particular, the writer is fascinated with the unique character of each play which he connects with Faust’s motif – a dream of rebirth and restoration. Theatre is also connected with an anthropological reflection – a vision of a human as dramatic identity.

MIŁOSZ BABECKI

(Olsztyn)

Trauma i trash. Polski teatr przełomu polityczno-rynkowego w przestrzeni komunikacyjnej

Wstęp do rozważań o teatralnym modelu komunikowania

Podejmowana w niniejszym artykule problematyka poświęcona jest obliczom polskiej sztuki teatralnej lat 70. i 80., widzianej przez pryzmaty nauki o komunikowaniu oraz medioznawstwa. Dominantą dla dalszych rozważań jest socjocentryczna teoria mediów, w której teatr odgrywa szczególną rolę[1]. W ujęciu teoretycznym stanowi, by nawiązać do stanowiska, jakie reprezentuje Régis Debray, rodzaj mediosfery – techniczno-społecznego środowiska przekazywania i przenoszenia wyposażonego w swoistą czasoprzestrzeń[2]. W praktyce codzienności jawi się zaś, ze względu na ówczesne okoliczności historyczne i polityczne, jako medium alternatywne względem mediów pozostałych, masowych takich, jak prasa, radio i telewizja. Ponieważ funkcjonują one w niedemokratycznym otoczeniu, portretowana przez ich dysponentów rzeczywistość nie koresponduje ze zjawiskami i procesami mającymi miejsce w sferze pozamedialnej nazywanej także matrycową lub pierwszą. Socjocentryczność będąca w niniejszym tekście teoretyczną dominantą oznacza, że medium, jego charakterystyka, funkcje, możliwe oddziaływanie, a także efekty tego oddziaływania, są, jak przekonuje o tym Tomasz Goban-Klas, odbiciem sił społecznych i ekonomicznych, zaś teoria mediów urasta do rangi szczególnego rodzaju teorii społecznej. Teatr w anonsowanym w tytule artykułu okresie zastępuje dotknięte korozją totalitaryzmu współtworzące tradycyjny system medialny media masowe. Piszący dla scen, adaptujący teksty, reżyserujący przedstawienia, stwarzają warunki, w których powstaje specyficzny model komunikowania aktorów z widzami, widzów z aktorami, jak też widzów z widzami. Teatr staje się zatem środkiem transmisji, wyrażania i socjalizowania, ponieważ dzięki swej strukturze i współtworzącym ją elementom sprzyja inicjowaniu wielorakich procesów komunikowania, na które składają się przede wszystkim transmisja informacji (emocji) oraz ich rozumienie. To wszak nie wszystko, gdyż w teatralnym modelu komunikowania dochodzi również do takiego inicjowania relacji interpersonalnych, które przyczyniają się do dalszego tworzenia wspólnot. Powstają one w reakcji na percypowane komunikaty, będąc wynikiem oddziaływania na to, co jest nadawane ze sceny, ale i wzmacniane przez towarzyszący nadawaniu kontekst aktualizowany w obiektywnej w danym momencie historycznym sytuacji[3].

W refleksji teoretycznej teatr nie pierwszy raz stawał się przedmiotem rozważań, w których zwracano uwagę na jego potencjał informacyjno-komunikacyjny. W czasach Arystotelesa był „przestrzenią leżącą pomiędzy", „trzecim" pośredniczącym w przekazywaniu pomiędzy okiem i przedmiotem[4]. W XX wieku w rodzimych realiach jego medialnością zajmowała się Irena Sławińska we „Współczesnej refleksji o teatrze"[5], a poza

[1] T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004, s. 29.
[2] R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, tłum. A. Kapciak, Warszawa 2010, s. 39.
[3] Ibidem, s. 42, 48.
[4] D. Mersch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 17.
[5] I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.

Polską wymieniani przez nią inni teoretycy np. Peter Schraud autor książki „Theater als Information, Kommunikation und Ästhetik" czy Margaret Dietrich, postrzegająca scenę jako miejsce „(…) komunikacji międzyludzkiej na równi z innymi mediami audiowizualnymi"[6]. Ponownie w kraju teatr pośród innych mediów lokował również Jerzy Ziomek stwierdzając „(…) pojawienie się nowych mediów wywołuje zmiany w poetyce gatunków nie tylko wykonawczych. Myślimy radiowo, filmowo, telewizyjnie zarówno w aktach twórczych, jak i aktach odbiorczych"[7]. Spektakl postrzegany przez pryzmat teorii informacji interesował także Edwarda Balcerzana i Zbigniewa Osińskiego[8].

W przywoływanych studiach trudno doszukiwać się jednak problematyk właściwych nauce o komunikowaniu i medioznawstwu, które dotyczyłyby funkcjonalnej analizy teatru jako medium transformującego w kontakcie z innymi mediami i stanowionym przez nie kontekście nadawczo-odbiorczym, ale też kulturowym, społecznym, a nawet politycznym. Innym nieobecnym wątkiem jest także problematyka postępującej mediatyzacji teatru, której oglądu dokonywano by z perspektyw zarówno synchronicznej, jak i diachronicznej. Ostatnia z wymienionych jest szczególnie istotna w kontekście zasygnalizowanej w tytule artykułu problematyki, gdyż rozważania o teatrze nazywanym tu medium alternatywnym nie mogą zostać wyabstrahowane z polskiej rzeczywistości totalitarnej.

Do trzeciej mediamorfozy (pojęcie to określa etapy rozwoju mediów i ich stylów użytkowania) – wówczas nauczono się powielać druk9 – komunikowanie typu jeden do wielu, bez względu na to czy po stronie nadawcy znajdował się władca czy instytucja, zarezerwowane było de facto dla teatru lub kościoła. Poza nimi transfer informacji o wspomnianej niesymetrycznej charakterystyce zachodzić mógł w szczególnych okolicznościach np. w innej wydzielonej przestrzeni takiej, jak miejska. Ze względu jednak na liczne ograniczenia, ten typ komunikacji wraz z upływem czasu zastępowały bardziej efektywne modele opisujące funkcjonowanie kolejnych powoływanych przez człowieka mediów: prasy, radia i telewizji.

Pojawiające się media pośród zalet miały też wady – nie obiektywne jednak, lecz relatywizowane, gdyż zależne od intencji dysponentów. Łatwość rejestrowania komunikatu, jego przetwarzania, następnie masowego powielania, mogły przyczyniać się do powstawania zagrożeń związanych z pokusami manipulowania świadomością odbiorców. Zarówno poprzez ingerencję w przekaz, jak też odpowiednio zaprojektowany proces selekcji informacji. Teatr, jako medium, w którym generowane są przekazy ulotne, prymarnie nierejestrowane, od podobnych zagrożeń był *ex definitione* wolny. Ta fundamentalna różnica sprawiała, że, na co zwraca się dalej uwagę, sięgano po teatralne instrumenty kodowania i transferu informacji zawsze wtedy, gdy dostęp do innych mediów był z rożnych względów niemożliwy, a korzystanie z nich wiązało się z restrykcjami.

Myślenie o teatrze jako medium różni się od myślenia o mediach takich, jak prasa, radio, telewizja. Przy czym kluczową jest nie tylko różnica tkwiąca w tworzywie. Przede wszystkim dotyczy ona procesów, jakie zachodzą podczas kodowania, przetwarzania, transmisji, dekodowania, odbioru i konkretyzacji przekazu. W przypadku teatru przedmiotem złożonego procesu komunikowania jest rzeczywistość przekazywana wielokanałowo za pośrednictwem bodźców wzrokowych i słuchowych[10]. Medium teatralne implikuje przekaz bezpośredni – (trudny do celowego wypaczenia jeśli mowa o sensach i intencjach) oraz

---

[6] Ibidem, s. 159.

[7] J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 359.

[8] E. Balcerzan, Z. Osiński, *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 8-25.

[9] T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna, Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005, s. 32, 77.

[10] P. Francuz, *Rozumienie przekazu telewizyjnego, Psychologiczne badania telewizyjnych programów informacyjnych*, Lublin 2002, s. 70.

kumulatywny (niezwykle emocjonalnie nacechowany) i wymuszający odbiór, który ma zawsze charakter intencjonalny, lecz o ograniczonym zasięgu oddziaływania. Już choćby te cechy sprawiają, że teatr zajmuje w perspektywie komunikologicznej i medioznawczej miejsce szczególne. Jest medium o przeciwnym do masowego kierunku oddziaływania, co oznacza ograniczoną liczebność audytorium, wymuszającym odbiór – zatem selektywnym. Takim, które wymaga obecności odbiorcy o określonej – wyższej – kompetencji komunikacyjnej, kulturowej, informacyjnej (wiedzowej) oraz wyższej niż w przypadku innych mediów, motywacji odbiorczej. Cechy te w ustabilizowanej sytuacji kulturowej, społecznej, politycznej i historycznej uznawane być mogą za wady. W systemach takich jednak, jak totalitarny, gdy dostęp do informacji jest limitowany, a ona sama reglamentowana, teatr staje się niezwykle ważnym medium alternatywnego, kontrhegemonicznego komunikowania typu jeden do wielu, w którym pomiędzy jednostkami współtworzącymi wspólnotę adresatów powstają silne więzi emocjonalne, aktualizowane przez kontekst zewnętrzny i wyjątkową, determinowaną brakiem cykliczności[11], ukonkretnioną oraz niepowtarzalną, sytuację odbioru.

Kulturowe aspekty reakcji na traumę początku lat osiemdziesiątych

Pragnienia młodszego pokolenia Polaków, którzy wyrażali je za pośrednictwem niezależnych scen studenckich, choć dotyczące wielu odrębnych dziedzin życia w przedmiotowym okresie aktualnego i przyszłego, systematyzuje i wyjaśnia teoria interakcji symbolicznych. Narastające niepokoje, frustracje, lęki stanowiły spoiwo dla wypiętrzającej się wspólnoty. Początkowo bezsilna, zdając sobie sprawę z podobieństwa doznań i niepokojów, w coraz większym stopniu samoświadoma i zdolna do budowania spójnego światoobrazu tamtych dni, przekonywała się o istnieniu nieodkrytych dotąd pokładów wewnętrznej siły i cywilnej odwagi. Proces ten opisują reguły kierunku, trwania i intensywności. Pierwsza koncentruje uwagę na jednoczącym we wspólnym froncie emocjonalnym charakterze danej sytuacji, druga podkreśla trwałość odczuwanych emocji, trzecia zaś odnosi się do intensywności doznań i przekonań[12]. Odczuwający ten sam rodzaj buntu wobec zastanej rzeczywistości, zdeterminowani w dążeniu do zmiany stosunków politycznych i społecznych, stali się świadkami tragicznego dla nich wydarzenia. Było nim ogłoszenie stanu wojennego, owocujące jednocześnie spontanicznymi przejawami buntu społecznego przeciw polityce państwa, polegającej na bezustannym ograniczaniu praw już nie tylko obywatelskich, lecz co gorsze ludzkich, przyrodzonych, niezbywalnych. Tym jednak razem sytuacja się zmieniła. Narastający pomiędzy komunistyczno-wojskową władzą a społeczeństwem konflikt zyskał nowy wizerunek – wojenny.

Społeczeństwo, za pomocą wielu środków i różnymi drogami, starało się wyrazić nie tylko swój niepokój o przyszłość kraju, ale także dać wyraz buntowi przeciwko decyzji ogłoszonej rankiem 13 grudnia 1981 roku. Zjawisko polegające na nieprzerwanej, niepodległej, polemicznej działalności teatralnej, wymuszonej sytuacją 13 grudnia zyskało nazwę umowną: teatru stanu wojennego[13]. Aktualizacja sytuacji w wyniku przemian politycznych wymusiła dostosowanie modelu teatralnej alternatywy do nowych warunków. Wiązało się to przede wszystkim z dwoma aspektami. Pierwszy dotyczył restrukturyzacji wyobrażeń o przestrzeni scenicznej. Miał zatem charakter techniczny. Drugi wynikał z

[11] Piotr Francuz wyjaśnia, iż „(…) cykliczność rytmizuje zachowania odbiorców […], kształtując ich naturalne środowisko", P. Francuz, op. cit., s. 73. Tak ujmowana cykliczność destruuje potencjał komunikacyjny teatru uznawanego tu za medium alternatywne. Powtarzalność implikuje bowiem habituację polegającą na obniżeniu reaktywności na bodźce i zawierające je przekazy.

[12] P. Winterhoff-Spurk, *Psychologia mediów*, tłum. P. Włodyga, Kraków 2007, s. 88.

[13] *Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego*, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, materiały zebrał zespół pod kierunkiem M. Fik, Warszawa 2000.

odmiennego sposobu kontaktu z publicznością. Wpływał przez to na zasięg procesu komunikowania z widzem i kierunki tej komunikacji. Okazało się bowiem, że równie ważną, co komunikowanie pionowe z góry do dołu, od aktora/aktorów do widza/widzów była interakcja pomiędzy publicznością. Nowy proces miał charakter kaskadowy i dwuetapowy. To, co działo się na scenie stanowiło etap pierwszy i inicjowało znane w nauce o komunikowaniu i mediach procesy sieciowania pomiędzy jednostkami współtworzącymi wspólnotę audytorium. Zintegrowana społeczność pozostająca w silnych wielokierunkowych relacjach mogła podlegać dalszym procesom, pośród których fundamentalne znaczenie przypisuje się fragtegracji.

Sieciowania i późniejszych jego konsekwencji nie można wiązać z tym, co działo się pod dachami „kamiennych teatrów". Kontestowano je i migrowano do scen opozycyjnych, niezależnych, przenoszonych do kamienic, wielkopłytowych blokowisk – prywatnych mieszkań, także kościołów, gdzie recytowano i odczytywano fragmenty poezji i prozy patriotycznej. Uczestniczenie w nowego typu alternatywnym projekcie teatralnym różniło się od wcześniejszych inicjatyw studenckich. Powodem była przede wszystkim odmienna konceptualizacja heterotopijności. W teatrze studenckim heterotopijność utożsamiano z działaniami w przestrzeni odrębnej, przy dalszej świadomości obecności nurtu oficjalnego, podporządkowanego totalitarnemu aparatowi państwowemu. W teatrze stanu wojennego wykreowano przestrzeń zamienną, tożsamą z teatrem podziemnym, w obrębie którego wykształcił się ściśle tajny teatr domowy. W nim operowano „dekoracjami" budowanymi ze znajdujących się w pomieszczeniach przedmiotów codziennego użytkowania. Poza tym funkcjonował w świadomości adresatów i odbiorców drugi rodzaj teatru tego okresu. Za sprawą miejsca miał już nieco inny charakter i zakres oddziaływania. Teatr kościelny, gdyż o nim mowa, stanowił zaprzeczenie kameralnej widowni domowej, którą stanowić mogło najwyżej kilkanaście osób. Należy także zwrócić uwagę na kwestie bezpieczeństwa różnicujące te dwa modele. Kościelny, charakteryzowany w tym kontekście jako medium masowe bezpośredniego oddziaływania, z racji setek widzów i otwartych dla każdego kościołów, odporniejszy był na prowokacje i prześladowania. Trudno wszakże wyobrazić sobie sytuację nagłego wyprowadzenia ze świątyni aktorów pod eskortą służby bezpieczeństwa. Inaczej było w przypadku teatru domowego, gdzie grano dla niewielkiego, w znaczeniu liczebnym, audytorium. Odmienna charakterystyka teatralnego medium, odmasowionego i przez to wrażliwego na wymierzone weń działania przedstawicieli aparatu bezpieczeństwa powodowała, że gromadzących się w prywatnym mieszkaniu widzów można było niezwykle łatwo wychwycić z otoczenia społecznego i w każdej chwili przerwać „spektakl". Podobne wydarzenie miało miejsce w trakcie przedstawienia opartego na tekście dramaturga Pavla Kohouta (*Bagno*). Gdy jeden z aktorów wypowiada słowa: „(…) to nie teatr tylko służba bezpieczeństwa"[14] na widowni, tj. w mieszkaniu pojawiają się funkcjonariusze, budynek zostaje przez nich obstawiony. Aktorów i widzów przewieziono na posterunek milicji obywatelskiej, właściciela mieszkania skazano na wysoką grzywnę[15].

Wkraczanie do przestrzeni zamiennej równoznaczne było ze zrywaniem jakichkolwiek więzów z aparatem i jego strukturami. Najpierw przede wszystkim aktorzy, ludzie teatru i mediów ogłosili bojkot telewizji oraz środków przekazu podległych partyjnym zarządcom, gdyż uważali, że „(…) wystąpienie choćby w programie o treści obojętnej, obok, po, czy przed człowiekiem w mundurze oznaczałoby uwiarygodnienie, firmowanie i popieranie owego umundurowanego generała czy speakera w uniformie"[16]. Wydarzenie to miało

[14] P. Kohout, *Bagno*, tłum. D. Jilli, J. Lejnar, V. Merth, Wiedeń, b. r., s. 25. W tekście dramatycznym kwestię tę wykrzykuje Drugi – oficer śledczy. Jest to reakcja na milczenie przesłuchiwanego Ferdynanda Vańka pytanego o okoliczności towarzyszące powstaniu *Karty 77* i przekazaniu informacji o niej poza granice kraju.
[15] K. Braun, *Teatr polski (1939 – 1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 205.
[16] Ibidem, s. 198.

charakter bezprecedensowy i godziło w *staus quo* jedynego wówczas prawdziwie masowego i służącego natychmiastowemu informowaniu środkowi przekazu. Telewizja traciła zaufanie społeczne ze względu na zaangażowanie w budowę nieodpowiadającego stanowi faktycznemu wizerunku państwa pogrążającego się w kryzysie ekonomicznym. Gdy coraz oczywistsze stawało się to, że ofensywa telewizyjna zostanie wygrana przez państwowych dysponentów masowego medium, społeczeństwo zaczęło poszukiwać nowych form oddziaływania. W szczególności takich, dzięki którym możliwe byłoby zaangażowanie świadomości gotowych do poparcia niepodległościowych dążeń Polaków. Kolejnym etapem w walce z reżimem było nawiązanie do tradycji teatru podziemnego. Zjawiska będącego w istocie tylko jednym z nurtów alternatywnego, niezależnego od władzy, życia społeczeństwa, które nie mogąc zaakceptować zastanej sytuacji, zbudowało sobie namiastkę wolnego (także w znaczeniu ideologicznym) świata, w którym za wolność myśli nie groziły więzienie i represje. Wówczas to w ramach teatru stanu wojennego powołana została symboliczna instytucja drugiego obiegu życia teatralnego, które „(…) przełamało monopol państwowy w dziedzinie teatru. Włączyło ów teatr w ogromną strukturę autentycznego życia politycznego, społecznego, kulturalnego, którą społeczeństwo budowało w podziemiu”[17].

Teatr z blokowisk i kamienic z racji swego charakteru i umowności nie mógł liczyć na dostępne na scenach profesjonalnych rekwizyty. Asceza obrazu pozwoliła na koncentrację na ładunku niesionym przez słowo, gest, atmosferę chwili. Każde bowiem przedstawienie było niepowtarzalne. Poza tym inne niż w tradycyjnym teatrze i w pierwszej reżimowej rzeczywistości były motywacje aktorów. Każdy ich występ był nacechowany emocjonalnie i angażował nie tyle warsztat aktorski, co bagaż wspólnych doświadczeń. Korespondował z uznawanymi, podobnymi wartościami moralnymi oraz jednoczył obecnych niemal identycznym światopoglądem człowieka żyjącego w sankcjonowanej przez władze rzeczywistości.

Teatr stanu wojennego będący kolejnym upostaciowieniem projektu alternatywnego zaczął pełnić inne jeszcze, a zidentyfikowane w medioznawstwie funkcje, dotyczące konsekwencji wynikających ze społecznego oddziaływania mediów na odbiorców. Nowe zjawisko było syntezą dwóch innych: sieciowania i fragtegracji.

Przychodzący na spektakle teatru stanu wojennego, pod wpływem medium alternatywnego i rozpowszechnianych poprzez nie treści, widzowie brali udział w tworzeniu nowego typu społeczeństwa sieci – zbiorowości hołdującej tym samym wartościom, współdzielącej narodowo-patriotyczny i niepodległościowy światopogląd, ujawniającej się na czas trwania przedstawień w mikrorzeczywistości miejsca: domu, mieszkania, kościoła. Nowego typu społeczność, by stała się spójnym tworem, musiała przejść przez trzy z czterech etapów sieciowania, począwszy od nawiązywania interakcji pomiędzy jednostkami, przez ustanawianie relacji grupowych, aż do ustanawiania relacji społecznych[18].

Powstała sieć społeczna, poprzez manifestowane oczekiwania i ujawniane reakcje pozostających w niej odbiorców, stanowiła emocjonalny kontekst, dla rozwijającej się fragtegracji. Przez zjawisko to rozumie się ponowne łączenie jednostek ludzkich, których więzi z dotychczasową organizacją społeczną zostały rozerwane. Zwykle proces ten zachodzi w sytuacji upadku państw narodowych. W rzeczywistości totalitarnej jednak przyczyn fragtegracji należy doszukiwać się w represyjnym postępowaniu władz i aparatu bezpieczeństwa. Niegodzący się z oficjalną ideologiczną doktryną tworzą nowego typu

[17] Ibidem., s. 205.

[18] J. v. Dijk, *Społeczne aspekty nowych mediów*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2010, s. 45. Etapem czwartym jest etap globalny. Ma on charakter jawny i jako taki nie mógł stanowić kontynuacji w procesie stanowienia społeczności zanurzonej w totalitarnej rzeczywistości. Ujawnienie groziłoby demaskacją i represjami.

organizację społeczną, dla której spoiwem są wspólne interesy, ale także kultywowane wartości narodowe i patriotyczne[19].

Teatr stanu wojennego, podziemny, którego przedstawienia odbywały się w kościołach i prywatnych mieszkaniach odgrywając istotną rolę w rekonstrukcji więzi międzyludzkich i konsolidowaniu wspólnoty narodowej transformował dalej.

Medium alternatywne w rozpatrywanych tu odmianach determinowało powstawanie specyficznego typu mikrosfer publicznych przypominających tzw. media diasporyczne, którym „(…) zdarza się reprezentować konkretną wspólnotę, bronić partykularystycznych tożsamości, zapośredniczyć uczestnictwo danej grupy w narodowych i transnarodowych sferach publicznych"[20]. W tym aspekcie model teatru alternatywnego służył, by odwołać się do Ireny Sławińskiej, jako instrument diagnostyczny i terapeutyczny zarazem[21]. Diagnostyczny, gdyż będąc zależnym od inicjatywy jednostek i grup weryfikował ich aktywizm oraz umożliwiał dokonywanie „(…) krytycznej i/lub wywrotowej interpretacji tekstów medialnych, wnosząc tym samym wkład w nieustającą walkę, jaka toczy się w procesie >>dialogu i konfliktu<< wokół znaczenia tekstów wytwarzanych przez media hegemoniczne"[22]. Terapeutyczny, ponieważ gwarantował poczucie więzi z tymi, którzy w podobny sposób konceptualizowali otaczającą ich rzeczywistość.

Teatr: instytucja i przekaz w systemie społeczeństwa otwartego

Kolejną istotną datą graniczną jest w podejmowanej tu problematyce rok 1989. Tym razem jednak historia wyznaczyła nowy kurs, gdyż u podstaw zachodzących przemian stanęły zupełnie inne wydarzenia, przeczące negatywnemu prawu serii. „Upadek komunizmu pod koniec lat 80. był wiekopomnym wydarzeniem. Przyniósł społeczeństwom europejskim wielkie zmiany. Zakończyła się zimna wojna […]. W tym wszystkim wielką rolę odegrały media masowe. Pojawiają się nawet glosy, że to telewizja spowodowała szybki upadek wschodnioeuropejskich reżimów w stylu sowieckim poprzez dodanie ludziom w tych krajach odwagi, by wyszli na ulice i demonstrowali. Pokazała im, że nie są sami w walce o wolność, i pomogła siłom opozycyjnym zmobilizować się przeciwko reżimom komunistycznym. Rozstrzygającą rolę odegrały zachodnie stacje telewizyjne. Rozwój technologii coraz bardziej utrudniał władzom komunistycznym kontrolowanie napływu informacji do tych krajów. Wydaje się, że gdy mieszkańcy bloku wschodniego zobaczyli na ekranach, że obywatele państw zachodnich żyją dostatniej i wygodniej, polityczna i społeczna stabilizacja zaczęła się chwiać, co w ostatecznym rozrachunku doprowadziło do upadku systemu"[23]. Porozumienia okrągłego stołu, kres cenzury, pierwsze wolne wybory parlamentarne, prezydenckie. Całkowita zmiana panujących stosunków społecznych oraz otwarcie na zakazany dotąd Zachód, mitologizowany i utożsamiany z marzeniem o fortunie, uwydatniły zachodzące przemiany w kulturze, literaturze, muzyce, teatrze. Mimo to, jak pisała podejmująca problematykę przemian w systemie kulturowym lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Małgorzata Lisowska-Magdziarz, „Ciągle jesteśmy wpół drogi: pomiędzy pragnieniem nowości, otwarciem na nowe doświadczenia kulturowe, chęcią komunikacji i podróży (symbolicznej i całkiem dosłownej) a przybierającym niekiedy skrajne formy konserwatyzmem obyczajowym, kulturowym, estetycznym, poznawczym […]. Mamy zatem duże poznawcze i emocjonalne zamieszanie; mamy podważanie dotychczasowego systemu

[19] Por. A. Bard. J Söderqvist, *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, tłum. P. Cyrpyański, Warszawa 2006, s.181.
[20] O. Bailey Guedes, B. Cammaerts, N. Carpentier, *Media alteraywne*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Kraków 2012., s. 70.
[21] I. Sławińska, dz. cyt., s. 147.
[22] O. Bailey Guedes, B. Cammaerts, N. Carpentier, op. cit., s. 71.
[23] K. Williams, *Media w Europie*, tłum. A. Piwnicka, Warszawa 2008, s. 129.

wartości – w dyskursie publicznym i w życiu prywatnym jednostek; mamy doznanie niepewności i zmiany; doświadczenie kontaktu z ogromną liczbą alternatywnych wzorów kultury i sposobów życia; nowe wzory konsumpcji; inwazje technologii komunikacyjnych i mediów na życie prywatne i zbiorowe; zmianę modeli percepcji i komunikowania. Mamy upragnioną, tak fascynującą przez ostatnie kilkadziesiąt lat, medialną kulturę masową!"[24].

Dostrzeżone przez Lisowską-Magdziarz rozterki wybrzmiewały również w polemikach toczonych w obszarze teatrologicznym. O nowej erze w dziejach Polski mówiono nazywając ją demokratyczną. Przemijającą etykietowano posługując się deskrypcjami: komuna, peerel, o tym zaś, co z niej wyrastało i było z nią utożsamiane przywykło się mówić z kolei: postkomunistyczne, postpeerelowskie. „Postpeerelowski, postkomunistyczny – takie i tym podobne epitety przychodzą na myśl, kiedy mowa o teatrze polskim po 1989 roku. Ale można też na przykład powiedzieć: teatr rodzącego się kapitalizmu lub raczej raczkującej demokracji"[25]. Innym, trafnym określeniem, przy tym pozbawionym pejoratywnych konotacji, jest określenie okresu w teatrze po 1989 roku mianem „międzyepoki". Istotnie, gdyż „(…) teatr lat przełomu znalazł się w fazie dojrzewania. Szuka ścieżek, które mogą zaprowadzić do przyszłości, gdzie osiągnie swój właściwy kształt"[26].

Dojrzewanie w nowej rynkowej formule nie było jednak proste, a na procesie tym wciąż widoczne było odciśnięte piętno minionego okresu historyczno-politycznego. Dotyczyło to także potęgowania siły zachodnich, w znaczeniu popkulturowym, bodźców, które pojawiać się zaczęły w reżimowej mediasferze w jej schyłkowej fazie. „Nie trzeba przypominać, że dostęp do zachodniej kultury popularnej i dóbr konsumpcyjnych był w komunizmie ograniczany i kontrolowany. Zależnie od stopnia otwartości […] polityki danego kraju oraz aktualnego kursu ideologicznego dostęp ten mógł być okresowo większy lub mniejszy, nigdy jednak nie był swobodny i zawsze stanowił przedmiot cenzury i ideologicznego wyboru […]. Znamienne, że to, co z zachodniej popkultury dopuszczano do obiegu albo usiłowano naśladować, to były teksty należące do jej nurtu najprostszego, najbardziej prymitywnego i najszerszego jednocześnie"[27]. Odzyskanej wolności towarzyszyła trywializacja przekazu i, na co uwagę poczęli zwracać teatrolodzy, reżyserzy, dyrektorzy teatrów konieczność zmiany myślenia o teatrze jako instytucji wyłącznie kulturotwórczej. Polityzacja komunikatu adresowanego do potencjalnego widza rozumiejącego specyficzny „antycenzorski szyfr" przestała być gwarantem pełnej widowni. Jeśli dodać do tego faktu redukowane lub całkowicie likwidowane dotacje państwowe, teatry musiały stawać się konkurencyjne pośród innych podmiotów współtworzących demokratyczny polski system medialny.

Teoretycy teatru i dramatu formułowali zatem coraz bardziej ponure hipotezy wskazując jednocześnie na niepodważalne ich zdaniem argumenty. W toczonych licznych dyskusjach wskazywano paradoksalnie, że pokonanie „progu", jakim była data 4 czerwca 1989 zaowocowało również końcem polskiego teatru. W tym kontekście warto przywołać tekst Małgorzaty Świerkowskiej-Niecikowskiej. Autorka stwierdza w nim: „Kiedy w parę dni po czerwcu 1989 roku Joanna Szczepkowska oznajmiła, że w Polsce upadł komunizm, nie zdawaliśmy sobie sprawy, że wraz z nim pada wiele różnych rzeczy. Na przykład teatr. Ten teatr, do którego chodziliśmy przez lata i do którego przywykliśmy. Czy wybitna aktorka zdawała sobie sprawę, że oznajmiła również śmierć teatru? Dawny teatr kończy się na naszych oczach. Pewna konwencja, pewne formy organizacji, pewne zasadnicze wyobrażenia, czym jest teatr, odchodzą właśnie do tak zwanego lamusa historii. To nie ekspansja wideo

[24] M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Kraków 2008, s. 41.
[25] M. Głowacka, *Międzyepoka*. „Dialog" 1996, nr 12, s. 141.
[26] Ibidem.
[27] M. Lisowska-Magdziarz, op. cit., s. 28.

spowodowała gwałtowny spadek zainteresowania teatrem, ale zmiany dziejowe, których jesteśmy świadkami i uczestnikami […]. Teatr musi walczyć o nowego widza, który już nie chce chodzić do teatru >>moralnego niepokoju<<, to pewne. To jest widz mający głowę do interesów, ale nie czytający książek […]. Ale prawo rynku już działa – wystawia się to, co tanio można wyprodukować i co znajdzie najwięcej nabywców"[28].

W rynkowej wolności niszczycielski potencjał dostrzegała też Izabella Cywińska nowy teatr nazywając wówczas teatrem bez twarzy: „Po 1989 roku teatr nie musi już walczyć o niepodległość, nie musi wyręczać instytucji publicznych, nie musi z obawy przed cenzurą uciekać w aluzję i metajęzyk. Teatr musi natomiast liczyć się z publicznością i konkurencją, od których to obowiązków w PRL był zwolniony. Widownia w 70% była organizowana i wypełniała sale bez względu na propozycję artystyczną, która w zasadzie miała się podobać władzy i krytyce. Dziś sytuacja jest inna, właśnie ze względu na oferty konkurencyjne wobec teatru, takie jak telewizja, wideo, Internet. W gruncie rzeczy te zaborcze media w zupełności zaspokajają potrzeby tej części publiczności, która stanowiła owo 70% organizowanej widowni"[29]. Mimo szczątkowego optymizmu jaki wnosił do rozważań o teatrze początku lat dziewięćdziesiątych Jan Englert przypominając, że aktorzy teatralni mają nadal wiele do powiedzenia w sferze intelektualnej i emocjonalnej, dyskutanci zgadzali się, iż to otwarty system społeczny sprzyja marginalizacji sceny pośród innych środków komunikowania. Podejmujący problematykę mód kulturalnych determinujących oblicze teatru polskiego Robert Różycki przekonywał: „Otwarty charakter społeczeństwa masowego, pozwalający szerokim rzeszom na udział w życiu publicznym sprawia, pisze dalej Mannheim, że >>niemożliwe staje się powolne kształtowanie gustu, podstawowego elementu stylu. Jeżeli nie ma czasu i warunków na dojrzewanie nowej wrażliwości, instytucji […] masy zareagują na nie w najlepszym razie jak na chwilową podnietę<< […]. Dziś teatr traci tylko tak zwanego widza masowego, jutro jednak przyjdzie mu pożegnać się również z publicznością poszukującą, młodą otwartą i aktywną intelektualnie"[30]. Jeśli zatem tak pesymistycznie postrzegano powtórne narodziny teatru polskiego w jego pełnym (i rynkowym) kształcie, trudno wierzyć, że nowe koncepty sceniczne, czerpiące z zasobów kultury masowej mogłyby zyskać aprobatę środowiska. Co prawda dostrzegano, krótko po roku 1989, że klasyka sceniczna jest komunikatem nie tylko nieakceptowanym, ale nawet nieoczekiwanym przez nowy model odbiorcy. Próbowano jednak dowieść, i wyrazem tego jest pogląd cytowanego już Jana Englerta, że treści elitarne, „wysokie" mogą być również podane w atrakcyjny i przez to interesujący sposób. „Tylko, że aktorstwo i reżyseria teatralna to najszybciej >>starzejące się<< zawody twórcze, bowiem są zależne od odbiorcy. Razem ze zmianami społecznymi, z obyczajami odtwórców starzeje się metoda i konwencja. A ponieważ razem, to znaczy, że i my jesteśmy od tej konwencji zależni. I teraz, naszym zadaniem, jest nie ulec niskim tendencjom w tych nowych konwencjach, tylko znajdować język wysokiego lotu w ramach tego nowego porozumienia z publicznością"[31]. „Pierwsza dekada wolności" mimo licznych niepokojów, sporów i alternatywnych wizji na przyszłość była również o czym nie można zapominać okresem spontanicznego rozwoju teatralnego, uwarunkowanym zachodzącymi przemianami. Wystarczy, poza panelowymi dyskusjami na łamach „Teatru", zwrócić uwagę na „Dialog" oraz publikowane w nim teksty dramatyczne, wreszcie skoncentrować się na angażowanych przez dramaturgów środkach wyrazu, dzięki którym kreowali oni światy swoich sztuk oraz reżyserów, którzy tekst przyoblekali w obraz i dźwięk, nadając mu indywidualizm realizowany w postaciach „z krwi i kości", postaciach

[28] M. Świerkowska-Niecikowska, *Czy kończy się teatr?* „Dialog" 1993, nr 6, s. 139-140.
[29] I. Cywińska, *Teatr bez twarzy*, [w:] J. M., Wolność czyli koniec? „Teatr" 2000, nr 11, s. 37.
[30] R. Różycki, *Teatr a mody kulturalne*. „Dialog" 1993, nr 9, s. 137.
[31] J. Englert, *Co zrobić dzisiaj z klasyką*. „Teatr" 1993, nr 7-8, s. 37.

poruszających się, zmagających z rzeczywistością w egzotycznych dla teatru wnętrzach. Wnętrzach oswajanych przez kulturę masową.

Teatr: produkt w systemie kultury masowej

Nowe, atrakcyjne, stojące u progu i kuszące tak piszących, jak i wystawiających spowodowało, że teatr „międzyepoki" szybko „znudził się" roztrząsaniem niedawno minionych wydarzeń. Na plan dalszy zeszły spektakle polityczne lub z politycznym (postkomunistycznym) refleksem. „Bezdomny" dotąd teatr niezależny zyskiwał coraz to nowe kwatery. Za sprawą rodzącego się w Polsce kapitalizmu widzowie śledzić mogli historie, których światy lokowano wewnątrz firm i agencji reklamowych, w pubach, w klubach, w dyskotekach, w obłokach narkotycznych wizji, na ulicy, wśród zgiełku maszyn i w lotniczych hangarach, także na dworcach kolejowych. Podobne lokalizacje koncentrować miały uwagę na ciągłym rozwoju, nieskrępowanym przeobrażaniu. Również to, co do tej pory warunkowane było przepisem lub kaprysem cenzora, niemożliwe z racji niedostatku środków obrazowania – *casus* teatru domowego – za sprawą wyzwolonego z pęt sztywnego kursu rodzimego złotego, stało się możliwe, bowiem okazało się, że sztuka nowoczesna, tu teatralna, może być traktowana jako przedsięwzięcie komercyjne, służące pomnażaniu dochodu i jednocześnie nośnikiem rejestrującym głos młodego pokolenia. By tak się jednak działo konieczne było inne spojrzenie na tworzywo teatralne oraz na samą instytucję i jej strukturę pracowniczą.

W wyniku paradoksu historii teatry znów zaczęły przypominać zakłady pracy, tym razem jednak prywatne. Dotyczyło to w szczególności tych, w których wielkość dotacji z budżetu państwa uniemożliwiała realizowanie wszystkich planowanych koncepcji, ale też tych, którym owych dotacji nie przyznawano.

Spektakl teatralny stawał się zatem produktem, towarem wyjątkowego rodzaju, kupowanym (oglądanym) odrzucanym, bądź co gorsze w nowej rzeczywistości niedostrzeganym w strumieniu informacyjnym, w którym Polacy po 1989 roku najpierw brodzili powoli i z ciekawością, potem zaś zostali przezeń porwani. Teatry wpisane na stałe w krajobraz miejski oraz współtworzące wizerunek metropolii musiały być wyrazistymi punktami na mapie danej aglomeracji. Stąd też, podobnie jak terytoria, na których funkcjonowały, reprezentowały specyficzny typ produktowego wizerunku: zindywidualizowany, zmienny, kształtowany w długim przedziale czasu, mogący zmniejszać lub zwiększać konkurencyjność miasta[32]. Poza charakterystyką ogólną, powiązaną ze strukturą miejską, wizerunek teatru, jak wszelkiego innego typu odmiany wizerunku „(…) nie jest zbiorem kompletnym, a ponadto jest subiektywny"[33]. Ostatnia ze zmiennych jeśli postrzegać ją w zgodzie z utraktywistyczną teorią teatru koresponduje ze zjawiskiem wieńczącej proces odbioru interpretacji. Jeśli zaś uwzględniać zmienne charakterystyki nowych typów odbiorców, wówczas mieć trzeba na uwadze zjawisko kastomizacji, polegające na dążeniu do takiego modelowania przekazu przez samych konsumentów (tu widzów), by odpowiadał on ich oczekiwaniom[34].

Zmiany polegające na uproduktowieniu tworzywa teatralnego i niezbędnej mu infrastruktury niezwykle trafnie dostrzegł Grzegorz Jarzyna. W jego koncepcji transcenicznej[35] pobrzmiewają ponadto refleksje Richarda Schechnera analizującego zjawisko

[32] E. Glińska, M. Florek, A. Kowalewska, *Wizerunek miasta. Od koncepcji do wdrożenia*, Warszawa 2009, s. 31.
[33] W. Budzyński, *Wizerunek równoległy. Nowa szansa promocji firmy i marki*, Warszawa 2008, s. 57.
[34] D. Tapscott, *Cyfrowa dorosłość. Jak pokolenie sieci zmienia nasz świat*, P. Cypryański, Warszawa 2010, s. 146.
[35] Sceną mogła być każda możliwa do „zasiedlenia" przez zespół aktorski i widownię przestrzeń. Stąd w opinii autora niniejszego opracowania zasadne jest posługiwanie się formantem „trans", za sprawą którego możliwe jest rozszerzenie znaczenia i rozumienia płaszczyzny sceny teatralnej.

performansu. Teoretyk wskazywał na potrzebę rozpatrywania sztuk performatywnych w odniesieniu do bytu i działań[36], gdyż znaczenia angielskiego czasownika perform i rzeczownika performance, przenikają się uzupełniając tym samym. Działania wynikają z bytu. Performans to zatem pójście na całość, gra, taniec i ich spektakle, „(…) które wyznaczają tożsamość, tworzą pętle czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie"[37]. Jeśli wobec tego „(…) nasze życie przebiega wedle powtarzanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera to możliwość, że wszelką ludzką aktywność można rozpatrywać jako performans"[38]. Mamy zatem w teatrze do czynienia z performansem podwójnym. Jest nim historia bohaterów odgrywana przed widownią, jednocześnie jednak to także performans percypowany jako koncept inscenizatora oraz byt powoływany przez reżysera. Uwzględniając na tym etapie zasygnalizowane wątki i powiązane z nimi charakterystyki pierwiastków warunkujących modelowanie sztuki teatralnej w rynkowej rzeczywistości, przypomnieć trzeba po raz ostatni za Schechnerem, że performans i życie codzienne dzieli niezwykle cienka, zacierająca się granica. Tak jak niezwykle blisko korespondowały ze sobą w wizji Jarzyny dwie rzeczywistości: teatralna i miejska. Przy czym ta ostatnia była zarówno sceną jak i miejscem zarezerwowanym dla widowni. Patrzenie na teatr współczesny w kategoriach performasnu powoduje, iż fundamentalnymi stają się „(…) performatyczne pytania: jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono? Jakich używa się specjalnych strojów lub przedmiotów? Jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle różnią się one od ról codziennych"[39].

Homogenizacja kultury, umasowienie, przenikanie rzeczywistości i jej medialnego odpowiednika powoduje, że wszelkie granice stopniowo się zacierają. W teatrze, który tak bardzo zbliżył się do performansu, owo ujednolicenie jest jednocześnie ostatnią granicą, która jednak wskutek mnożenia tego, co obecnie za eksperyment uchodzi, zostanie zatarta. Mowa o kategorii miejsca, która w niniejszych rozważaniach była w ogromnym stopniu czynnikiem determinującym charakter teatru. Autor pisał o modelach „teatru kamiennego", teatru drugiego obiegu, teatru domowego, lokując je w kontekście przełomów politycznych i rynkowo-kulturowych. Jednakże pierwszy cios wielkiej, stałej scenie zadano jeszcze w romantyzmie. Jak przypomina Irena Sławińska uczynił to Johann Wolfgang Goethe: „Goethe formułował postulaty teatru niewidzialnego (do formuły tej można by dorzucić >>teatr przenośny w okładkach książki schowany<< Norwida, postulaty Mickiewicza, marzenie o teatrze słowiańskim – teatrze kosmicznym, który tylko w Cyrku Olimpijskim mógłby być grany, dla którego budynków jeszcze nie ma)"[40].

Wizja Goethego ziściła się poza budynkami teatralnymi, za to w miejscach, w których tętniło życie miasta, nieograniczonych kulisami i korytarzami *foyer*, wpisywanych w nowoczesny model oddziaływania na dynamicznego widza – model kultury transparencji, do której przyzwyczaił odbiorców realizowany w praktyce postulat telewizyjnej absolutnej widzialności rodem z programów dwudziestoczterogodzinnego poddanego „retuszowi" przekazu – *reality shows*. Przestrzenie te konstytuowały jedną nadrzędną makroprzestrzeń – postwspółczesność. W niej teatr „ruszył" w świat, a bezpośrednią realizacją idei performansu miejsca był projekt *Teren Warszawa*. „Razem z *Teatrem Rozmaitości* (obecna nazwa: *TR Warszawa*) uczestnicy przedsięwzięcia odwiedzili kilka nieoczekiwanych miejsc stolicy. Kolejne premiery w ramach *Terenu Warszawa* odbywały się w różnych, z pozoru nieteatralnych przestrzeniach. Grzegorz Jarzyna (twórca idei) sztukę George'a F. Walkera

[36] R. Schechner, *Co to jest performans?*, tłum. T Kubikowski. „Dialog" 2003, nr 3, s. 128.
[37] Ibidem, s. 130.
[38] R. Schechner, cyt. za M. Carlsonem, [w:] R. Schechner, *Co to jest performans?*, op. cit., s. 131.
[39] R. Schechner, op. cit., s. 147.
[40] I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze: ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 166.

Zaryzykuj wszystko wystawił w nieczynnym barze na Dworcu Centralnym. Redbad Klynstra sięgając po *Electronic City* Falka Richtera, sztukę pokazującą bezwzględny świat współczesnej cywilizacji, zaprosił widzów do nowoczesnego biurowca Liberty Corner. Łukasz Kos, który reżyserował *Sny* Iwana Wyrypajewa, zgromadził widzów w dark roomie w jednym z modnych klubów. Spowiedź bohaterów sztuki Bash Neila LaBute'a (reż. Grzegorz Jarzyna) miała miejsce w hali dawnej drukami, nad przepaścią, przy której wystarczy stanąć, a już kręci się w głowie"[41].

Pomysłodawca projektu pod względem definiowania przestrzeni w oczywisty sposób nawiązywał do tradycji teatru stanu wojennego. Wybór miejsca, całkowicie wolny, nieskrępowany zwrócić miał jednak uwagę nie na polityczny aspekt przedstawień, lecz dać wyraz nowym tendencjom obecnym w kulturze masowej, znajdującej swoją realizację teatralną. Kulturze, którą określano posługując się wieloma etykietami: ścinkową, homogenizowaną, ze śmietnika, „trashową".

Wybrane przez Jarzynę „Miasto cechuje nadmiar i niejednoznaczność. Istnieje jako całkowicie nienaturalna bezwzględna przestrzeń, przepełniona ludźmi i przedmiotami, ale nierzadko stanowi fascynującą odpowiedź na odwieczne ludzkie marzenie o postępie. Wtedy pociąga i ekscytuje – feerią barw, pokus i możliwości spełnienia nawet najbardziej perwersyjnych pragnień […]. Miasto jest tłem dla dramatów, które rozgrywają się na naszych oczach. Czasem to tło jest prawie niewidoczne, pozostające zaledwie neutralnym otoczeniem dla bohaterów, czasem bezczelnie wpycha się na pierwszy plan epatując tandetną fasadą, pulsuje kolorami, wydaje się nabrzmiałe od zdegenerowanych symboli i mrocznych sensów"[42].

Przepełnienie i niejednoznaczność kojarzą się natomiast z wszechobecnymi homogenizacją, umasowieniem, multiobecnością. Te zaś charakteryzują zmetaforyzowane wszechogarniające wysypisko – świat tandetnych, reklamowych opakowań, z których wyłania się to, co obecne w życiu każdego człowieka. Esencja istnienia musi zostać współcześnie odpakowana, odarta z oblepiających ją skrawków komercji i sztucznych włókien. W takiej oto przestrzeni odnaleźć się muszą teatry. To zaś angażuje powtórnie uwagę odbiorcy przyzwyczajonego do percypowania treści łatwych w odbiorze oraz pozbawionych głębi. Nie pozwala jednak, na co zwracał uwagę Jan Englert, pisząc o porozumieniu z publicznością, ignorować reżyserom przemian. Bezprzedmiotowym czyni epatowanie konserwatywną, niewzruszoną sztuką wysokiego, pustego patosu. Dotarcie do odbiorcy, do tego, co uwikłane w konteksty codzienności, a przecież dla widza istotne, gdyż mówiące o tożsamości człowieka funkcjonującego w naczyniach połączonych globalnego rynku, na którym wszystko można kupić, zamienić, przystosować do własnych potrzeb i zapakować w kolorowy „design", jest celem teatru postwspółczesnego. *Teren Warszawa* jest wobec tego symbolem środowiska naszego życia – marketingowej przestrzeni komunikacyjnej. Dostrzegając to dysponenci *Terenu Warszawa*[43] postępowali tak, jak postępuje się, gdy na rynku prowadzone są działania służące promowaniu nowego, nieznanego dotąd towaru lub usługi – prowadzili kampanię startową: „(…) zaprojektowano nowe logo *TR*, koszulki, pudełka zapałek. Teatr zaatakował stolicę zgodnie z najlepszymi zasadami marketingu. Widzom się to spodobało ponieważ jak mówi Łukasz Kos, nowy teatr polega na agresywnym dobraniu się do rzeczywistości i dzisiejszego człowieka. Za tym idzie potrzeba wyjścia w miejską przestrzeń. Realne mają być jednak nie tylko wnętrza, także bohaterowie i sytuacje. Ikony popkultury, okrucieństwo i samotność, wpisane w rzeczywistość, znajdują

[41] DOW, *Alfabet warszawski*. „Gazeta Wyborcza", http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3228.html [dostęp: 08.07.2006].
[42] K. Tórz, *Zainfekowane miasto*. „Teatr" 2004, nr 3, s. 16.
[43] Określenie „dysponenci" zostało użyte celowo. Dysponent włada produktem, a analizowany tu teatralny koncept polega na produktowym postrzeganiu tworzywa teatralnego.

odzwierciedlenie na scenie. Jarzyna w *Zaryzykuj wszystko* zrealizował ideę, która dawno chodziła mu po głowie: na spektakl >>trashowy<<. Trashowy, czyli wykorzystujący odpady kulturowe, wszystko, co nie mieści się w kategoriach nie tylko sztuki wysokiej, ale sztuki w ogóle”[44].

W teatrze zaczerpnięto gotowe wzorce po to, by niepostrzeżenie wejść pomiędzy odbiorców. Poznać ich środowisko. Przebył on zatem daleką drogę od prześladowań, przez wygnanie, triumfalny powrót do wolności wyrazu, spontanicznej ekspresji, żeby ponownie wyjść z gmachów, zbierając doświadczenia performansów bytu i reprodukować je także w postaci spektakli medialnych.

Ostatnia z wymienionych, wytworzona w kulturze masowej forma przekazu czyni możliwym sytuowanie widowiska teatralnego w innym jeszcze kontekście: fizykalnym i numerycznym. Mediatyzowany teatr-produkt w systemie kultury masowej transformuje do postaci teatru-komunikatu uobecnianego w systemie komunikowania masowego, w szczególności zaś w jego odmianie elektronicznej, tożsamej z nowymi mediami. Zasygnalizowany tu wątek nie ma wyłącznie charakteru modelu teoretycznego. Procedura transferowania teatralności do środowiska teleinformatycznego trwa, a pośród eksperymentatorów znajdują się choćby tacy, jak artysta medialny i reżyser John Jesurun, awangardysta mediaturgii. Jego „Brak zabezpieczeń jest właśnie sztuką, której akcja w całości uzależniona jest od Internetu. Jej wyjątkowość polega na tym, że punktem wyjściowym dla komputerowo generowanej akcji jest tekst dramatyczny, a nie kolaż czy zbiór chaotycznych scen wykorzystywanych przez wielu artystów medialnych […]. Wynikiem tej otwartej formy tekstualnej jest podważenie autorytetu dramatopisarza. Jesurun zrzeka się kontroli nad sztuką, którą stworzył. Żaden też informatyk nie ingeruje w spektakl, chociaż jeden z aktorów, Mikrus, ma w kieszeni bezprzewodowe urządzenie zwane >>Wii<<. Fale, które emituje, wchodzą w interakcje z obrazami pojawiającymi się na ekranie. Wzajemna zależność strumieni danych sprawia, że każde przedstawienie jest inne”[45].

Mediaturgia w proponowanym przez autora porządku chronologicznym, choć w Polsce ledwie obecna w dyskusji o dramacie i teatrze, zważywszy na postępujące procesy mediatyzacji kultury, wydaje się być logiczną konsekwencją globalnych przemian. Kontekst polski nadaje jej jednak specyficzny glokalny charakter. Strategia ta, gdyby utrwaliła się jako obowiązujący i równoprawny sposób adresowania komunikatu scenicznego do widza, lokowana byłaby w niezwykle interesującym kontekście. Teatr bowiem, tym razem poprzez procesy specyficznej wirtualizacji, traciłby swoją fizykalną lokalizację i w tym aspekcie przypominał ten z 1981 roku niezależny wielokrotnie „eksmitowany”, „bezdomny”.

W przeszłości metaforycznego niepokornego, kulturowego włóczęgi pilnowała służba bezpieczeństwa. Po 1989 roku teatr powrócił z ciemności niebytu niczym dawno niewidziany krewny z przymusowej emigracji. Bogatszy o bagaż doświadczeń, z własnej woli, ruszył w nową podróż. Nazwano go postwspółczesnym i postdramatycznym oraz zaczęto prowadzić eksperymenty w wyniku których obok dramaturgii wykształcać poczęła się pozbawiona czytelnych reguł gatunkowych, za to wznoszona na filarach technologii wirtualizowana mediaturgia. Twór z pogranicza światów analogowego i cyfrowego, z pogranicza gatunków wypowiedzi i modeli fabularnych przyporządkowanych odmiennym mediom. W jego lepszym rozumieniu pomóc może inny konstrukt, jakim jest transmedialna narracja: „(…) interaktywne z odbiorcą przekazywanie i równoczesne rozwijanie (na zasadzie uzupełniania

[44] A. Berlińska, *Fenomen teatralnego projektu TR Warszawa*, http://serwisy.gazeta.pl//czasopisma/1,42475,2103376.html [dostęp: 21.06.2006].

[45] B. Marranca, *Spektakl jako projekt. Mediaturgia w sztuce „Brak zabezpieczeń” Johna Jesuruna*, tłum. P. Klinger. „Dialog” 2010, nr 6, s. 166, 168.

danych) tego samego pakietu informacji przez różne kanały dystrybucyjne (telekomunikacja, sieć internetowa, mass media, a także sztuka"[46].

Osobne wątki pojawiały się w rozważaniach na temat teatru polskiego po 1989 roku, gdy pytano o brutalizm, stosunek do realności, a twórcom zarzucano upodobanie do charakterystycznych dla środowiska telewizyjnego rysów nadawanych bohaterom, jakoby przeniesionych z planu formatów takich, jak *reality shows*. Uwzględniając zrealizowane i przyszłe scenariusze oraz mając przed oczami oblicza kultury masowej, w której teatr funkcjonuje, pamiętać warto, że nawet jako twór niegdyś cenzurowany, dziś zaś transmedialny, jest komunikatem funkcjonującym pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Jest nie tylko adresowany i odbierany przez człowieka, ale przede wszystkim bezustannie o nim mówi. Ma, by przywołać Jana Englerta „(…) wciąż wiele do powiedzenia w sferze emocji i myśli"[47].

Bibliografia

Bailey Guedes O., Cammaerts B., Carpentier N., *Media alternatywne*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Kraków 2012.

Balcerzan E., Osiński Z., *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. J. Degler, Wrocław 2003.

Bard A.. Söderqvist J., *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, tłum. P. Cyrpyański, Warszawa 2006.

Berlińska A., *Fenomen teatralnego projektu TR Warszawa*, http://serwisy.gazeta.pl//czasopisma/1,42475,2103376.html [dostęp: 21.06.2006].

Budzyński W., *Wizerunek równoległy. Nowa szansa promocji firmy i marki*, Warszawa 2008.

Cywińska I., *Teatr bez twarzy*, [w:] J. M., *Wolność czyli koniec?* „Teatr" 2000, nr 11.

Debray R., *Wprowadzenie do mediologii*, tłum. A. Kapciak, Warszawa 2010.

Dijk v. J., *Społeczne aspekty nowych mediów*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2010.

DOW, *Alfabet warszawski*, „Gazeta Wyborcza", http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3228.html [dostęp: 08.07.2006].

Englert J., *Co zrobić dzisiaj z klasyką*. „Teatr" 1993, nr 7-8.

Francuz P., *Rozumienie przekazu telewizyjnego, Psychologiczne badania telewizyjnych programów informacyjnych*, Lublin 2002.

Glińska E, Florek M., Kowalewska A., *Wizerunek miasta. Od koncepcji do wdrożenia*, Warszawa 2009.

Głowacka M., *Międzyepoka*. „Dialog" 1996, nr 12.

Goban-Klas T., *Cywilizacja medialna, Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005.

Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004.

Jelewska A., Krawczak M., *Teatr w krajobrazie mediów*. „Dialog" 2011, nr 1.

Kohout P., *Bagno*, tłum. D. Jilli, J. Lejnar, V. Merth, Wiedeń, b. r.

Lisowska-Magdziarz M., *Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Kraków 2008.

Marranca B., *Spektakl jako projekt. Mediaturgia w sztuce „Brak zabezpieczeń" Johna Jesuruna*, tłum. P. Klinger. „Dialog" 2010, nr 6.

Mersch D., *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010.

Różycki R., *Teatr a mody kulturalne*. „Dialog" 1993, nr 9.

Schechner R., *Co to jest performans?*, tłum. T Kubikowski. „Dialog" 2003, nr 3.

[46] A. Jelewska, M. Krawczak, *Teatr w krajobrazie mediów*. „Dialog" 2011, nr 1, s. 174.

[47] J. Englert, op. cit., s. 135.

Sławińska I., *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.
Świerkowska-Niecikowska M., *Czy kończy się teatr?* „Dialog" 1993, nr 6.
Tapscott D., *Cyfrowa dorosłość. Jak pokolenie sieci zmienia nasz świat*, P. Cypryański, Warszawa 2010.
Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, materiały zebrał zespół pod kierunkiem M. Fik, Warszawa 2000.
Tórz K., *Zainfekowane miasto*. „Teatr" 2004, nr 3.
Williams K., *Media w Europie*, tłum. A. Piwnicka, Warszawa 2008.
Winterhoff-Spurk P., *Psychologia mediów*, tłum. P. Włodyga, Kraków 2007.
Ziomek J., *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003.

SUMMARY

Trauma and trash – political and economical context for contemporary Polish theatre located inside modern infosphere

The issue of the article is a fruit of consideration over Polish theatre which in author's opinion was on the process of transformation leading it to become one of media distinctive for internal media sphere, but also for historical and sociopolitical situation in Poland described here to be totalitarian. In the written paper the author explains under what conditionals theatre becomes first theatrical communication model, and then alternative media important for community who refused official totalitarian propaganda. Another important part is dedicated to the situation after round table agreement, when theatre stopped to be alternative, but had to search for non standard communicative and mediumistic concepts to be still part of public media sphere but what more also an attractive product in the paradigm of mass culture.

JACEK WACHOWSKI

(Poznań)

Teatry alternatywne w Polsce po roku 1989

Nowa rzeczywistość, którą przyniósł przełom 1989 roku, okazała się szczególnie bolesna dla zespołów działających bez finansowego wsparcia ze strony państwa. Niedostatki materialne nie były jednak jedynymi dolegliwościami. Zmiany polityczno-społeczne ujawniły głębszy kryzys o charakterze programowym. Wyeliminowanie wroga politycznego – stanowiącego łatwy cel ataku – nie przyczyniło się do ożywienia formuły artystycznej, ale przeciwnie, wywołało zamieszanie w szeregach wielu grup teatralnych, kontestujących społeczno-polityczną i artystyczną niezależność. Pojawiła się również konieczność walki o widza w coraz mniejszym stopniu zainteresowanego kulturą wysoką.

Znakomita większość zespołów odczytała te zagrożenia jako sygnał do koniecznych zmian i podjęcia aktywności edukacyjnej oraz popularyzatorskiej. Nowe centra kulturalno-teatralne traciły jednak powoli związek z awangardową tradycją. Coraz powszechniejszym obyczajem stawał się również transfer doświadczeń artystycznych między twórcami teatrów zawodowych i niezależnych[1]. Przypieczętowali to ostatecznie twórcy najmłodszego pokolenia. Przykład Pawła Szkotaka założyciela i dyrektora poznańskiego Biura Podróży, który od kilku lat jest dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu, Lecha Raczaka, który z Teatru Ósmego Dnia przeszedł na kilka sezonów do tego samego teatru, czy też Porywaczy ciał, którzy będąc profesjonalnymi aktorami postanowili stworzyć zespół alternatywny pokazują, że między oboma nurtami nastąpił – nieznany wcześniej – przepływ doświadczeń[2].

Przeobrażenia artystyczne oraz instytucjonalne staną się lepiej widoczne, jeśli poparzymy na nie z perspektywy historycznej. Uświadamia ona, że w obrębie formuły alternatywnej mamy do czynienia z trzema pokoleniowymi formacjami. Do pierwszej należą mistrzowie i nestorzy ruchu, do drugiej ich kontynuatorzy (twórcy młodszego pokolenia, wykorzystujący i rozwijający dokonania mistrzów), do trzeciej kontestatorzy (zmierzający do sformułowania własnej i niezależnej od doświadczeń mistrzów, estetyki). O każdej z tych formacji można powiedzieć, że charakteryzuje się własnymi wyborami artystycznymi i społeczno-ideowymi.

Klasycy awangardy

Do zespołów, które najlepiej odnalazły się w nowej rzeczywistości należałoby zaliczyć, działający nieprzerwanie od 1964 roku[3], Teatr Ósmego Dnia. Pierwszym przedstawieniem Ósemek po powrocie do Polski w 1991 roku – z wymuszonej stanem wojennym emigracji – była *Ziemia niczyja*. Rok później powstał autorski spektakl Ewy Wójciak *Requiem* na podstawie wierszy Anny Achmatowej, a w 1994 roku *Tańcz póki możesz*

[1] Symbolem pokoleniowych zmian stała się także śmierć dwóch ikon ruchu alternatywnego: Tadeusza Kantora (który zmarł w 1990 roku) i Jerzego Grotowskiego (1999). Przez wiele dziesięcioleci to właśnie oni wytyczali drogi eksperymentalnych poszukiwań w teatrze i na jego obrzeżach, stanowiąc ważny punkt odniesienia dla alternatywnych scen.

[2] Czy w tym kontekście używanie określenia „teatr alternatywny" jest uzasadnione? Za jego utrzymaniem przemawia to, że dyfuzja między obiema scenami – która zachodzi dziś w dużo większym stopniu niż w przeszłości – nie doprowadziła jednak do stopienia się alternatywnych i instytucjonalnych scen w jedną całość. Oznacza to, że nawet jeśli znacznie alternatywności osłabło to nie przestało być znaczącym kryterium opisowym.

[3] E. Morawiec, *Powidoki teatru*. Kraków 1991; Z. Gluza, *Ósmego Dnia*. Warszawa 1994.

– przedstawienie uznane za jedno z najważniejszych wydarzeń teatralnych lat dziewięćdziesiątych. W 1993 roku zespół zaprezentował widowisko plenerowe *Sabat*. Projekt wyjścia z przestrzeni teatru, wykorzystujący elementy widowisk jarmarcznych, plebejskich i popisów prestidigitatorskich, okazał się bardzo owocny. Stanowił zarówno ekspresyjne spoiwo prac przygotowywanych w przestrzeniach zamkniętych, jak też żywioł osobny, prowadzący do powstania serii spektakli plenerowych (najgłośniejszym z nich okazał się *Ultimus* z 1998 roku – zaprezentowany na Międzynarodowej Wystawie EXPO w Portugalii – a także *Szczyt* – z tego samego roku – i dwa lata późniejsza *Arka*)[4].

Od powrotu do Polski, Teatr Ósmego Dnia stał się jednym z ważnych centrów kulturowo-teatralnych. Aktorzy prowadzą systematyczne warsztaty oparte na wypracowanej przez zespół metodzie, a także uczestniczą w różnorodnych projektach teatralno-kulturalnych. Najważniejsze z nich to: *Po drugiej stronie* (projekt zrealizowany z okazji dziesiątej rocznicy upadku Muru Berlińskiego, 1999), *Podróże komediantów* (będące formą „misji teatralnej" skierowanej ku rejonom, do których wysoka kultura nie dociera, 1999), jak też *Miasto* (projekt osadzony w realiach miejskiej aglomeracji i realizowany we współpracy ze środowiskami alternatywnymi, 2001).

Do klasyków nurtu alternatywnego należy również – działający od 1976 roku – lubelski teatr Provisorium. Wśród najważniejszych przedstawień zespołu, należałoby wymienić *Ogrody* z 1990 roku – bardzo ciepło przyjęte przez krytykę oraz publiczność i uznane za jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych ostatnich lat. Na uwagę zasługują również przedsięwzięcia Provisorium realizowane wspólnie ze Starym Teatrem i Teatrem Ósmego Dnia w ramach wrocławskiego Festiwalu Dramaturgii Współczesnej (1991). Za szczególnie interesujące należałoby uznać przedstawienie plenerowe z 1992 roku – wespół z Teatrem Ósmego Dnia – *Wschód* i zaprezentowane na Festiwalu Sztuki w Moguncji oraz *Z nieba przez świat aż do samych piekieł* z 1993 (przedstawienie, które otrzymało nagrodę Fringe First na przeglądzie konkursowym). Od 1996 roku Provisorium współpracuje z Kompanią Teatr czego efektem stały się m.in. premiery głośnego *Końca wieku*, a także *Ferdydurke* i *Scen z życia Mitteleuropy*. Fuzja z Kompanią Teatr zamknęła jednak okres niezależnej działalności zespołu.

Konfrontacja z nową rzeczywistością nie ominęła również łódzkiej legendy ruchu alternatywnego, Teatru 77. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nastąpił zwrot teatru w stronę literatury (wcześniejsza działalności Siódemek charakteryzowała się zaangażowaniem społeczno-politycznym, dla którego – jak sami twórcy wielokrotnie podkreślali – treść przekazu i emocje z nim związane były ważniejsze niż forma słowna). Do najważniejszych spektakli zainspirowanych literaturą, które powstały w latach dziewięćdziesiątych wypada zaliczyć: *Obsługiwałem angielskiego króla* Bohumila Hrabala, *Sybille* Pära Lagerkvista oraz *Ja Feuerbach* Tankreda Dorsta (1992-93).

W 1990 roku teatr przekształcił się w pierwszy polski Ośrodek Ruchu Europejskiego (The European Movement) i przyjął nazwę Ośrodek Ruchu Europejskiego Teatr 77. Osiem lat później zmienił nazwę na Ośrodek Inicjatyw Artystycznych – Teatr 77. Do najważniejszych przedsięwzięć Ośrodka należał międzynarodowy projekt *Droga do Delf* (który był artystyczną peregrynacją do antycznego centrum, w której uczestniczyły m.in.: Divadlo na Provázku, Den Blaa Hest z Aarhus oraz Kammertheater z Neubranderburga) a także seria widowisk plenerowych pod nazwą *Archipelag ziemi obiecanej* – utrzymanych w konwencji teatru ulicznego. Z Ośrodkiem współpracowali także zagraniczni artyści, między innymi w 2000 roku Eduardo Tolentino z Brazylii zaprezentował *Suknię ślubną* Nelsona Rodriguesa.

Okres transformacji szczęśliwie przetrwała też inna legenda ruchu alternatywnego – Scena Plastyczna KUL, założona w 1969 roku przez Leszka Mądzika. Autor takich

[4] E. Morawiec, *Seans pamięci*. Kraków 1996.

przedstawień jak *Zielnik*, *Pętanie* czy *Ikar* – w których główną rolę grały cisza, ciemność i specyficznie zorganizowana przestrzeń teatralna – nie wystawił w ostatnim dwudziestoleciu wielu przedstawień[5]. Najważniejsze wśród nich – *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997) i *Całun* (2000) – potwierdzały, ujawniony wcześniej, sposób myślenia o teatralnej formie, który od czasów *Ecce Homo* (debiutanckiego przedstawienia Sceny Plastycznej z 1970 roku) pozostaje niezmienny[6]. Prace Mądzika uświadamiają jednocześnie, że otwarcie teatru na inne formy widowiskowe – w szczególności związane z plastyką – stanowiło przemyślany projekt estetyczny, pod wieloma względami wyprzedzający zmiany, jakie nastąpiły w estetyce teatralnej. To też zadecydowało, że Scena Plastyczna KUL nie przeżyła estetycznej transformacji. Przeciwnie, w jej przypadku można mówić o rzadkim, na mapie polskiego teatru, trwaniu.

Przełom roku 1989 nie wpłynął także na kształt artystycznych poszukiwań Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice. Ten działający od 1978 roku teatr – który swą nazwę wziął od podlubelskiej wioski, w której znalazł schronienie – nie uległ temperaturze społeczno-politycznych przemian. Kolejne przedstawienia i wyprawy, a także systematycznie realizowane przedsięwzięcia edukacyjne, stanowiły realizację znacznie wcześniej podjętych zobowiązań. Do najciekawszych efektów pracy Ośrodka należałoby zaliczyć przedstawienia: *Carmina Burana* (1990), *Metamorfozy albo złoty osioł* (1997) oraz *Sceny z Elektry* (2002).

Carmina Burana opierała się na XII i XIII wiecznej liryce miłosnej, dla której fabularną kanwą stał się mit o Tristanie i Izoldzie, a muzyczne tło wyznaczyły dziewiętnastowieczne kompozycje Carla Orffa. Jakkolwiek przedstawienie odbywało się w przestrzeni zamkniętej to wykorzystywało tradycję średniowiecznych widowisk, nawiązujących do kultury wagantów i prestidigitatorów. Z kolei *Metamorfozy* oparte na powieści Apulejusza z Madaury oraz nielicznych pieśniach dionizyjskich, stały się symboliczną podróżą do źródeł śródziemnomorskiej tradycji. Jeszcze dalej idącą wariacją na tematy antyczne stała się swobodna interpretacja Eurypidesowej *Elektry*.

Osią wszystkich przedstawień Gardzienic pozostaje fascynacja antropologicznym sposobem myślenia o teatrze oraz przekonanie o konieczności połączenia misji artystycznej i badawczej. Ich efektem stały się wyprawy zespołu do Nowej Gwinei (1990), Korei Południowej (1998) i do Indian Tarahumara w Meksyku. W latach 1989-95 Ośrodek zrealizował także kilkuletni projekt dydaktyczny dla instruktorów teatralnych i animatorów kultury. Prowadził kursy dla aktorów teatrów repertuarowych i alternatywnych. Konsekwencją tej działalności stały się międzynarodowe seminaria, staże i zgromadzenia prowadzone w Gardzienicach, do których udało się zaprosić wielu wybitnych teoretyków i praktyków teatru. W 1997 roku na bazie tych doświadczeń powstała Akademia Praktyk Teatralnych, która podjęła działalność dydaktyczną, zmierzającą do pogłębiania wiedzy nad różnorodnymi formami ekspresji kulturowych, a także elementami warsztatu aktorskiego[7].

Do nowych warunków dobrze przystosowała się także Akademia Ruchu, od 1973 roku kierowana przez Wojciecha Krukowskiego. Kiedy w roku 1990 został on dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim większość zamierzeń artystycznych Akademii znalazła swoje oparcie w działalności znanej instytucji. We współpracy z Centrum powstały takie multidyscyplinarne widowiska jak: *Sezonowa wyspa* (1993), *Tango wodne* (1994) i późniejsze: *Światło*, *Przychodnia* czy *Exit*.

Znacznie bardziej radykalnych wyborów dokonały krakowski Teatr STU oraz wrocławski Kalambur. Pierwszy już w latach osiemdziesiątych stał się sceną impresaryjną,

---

[5] *Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, pod red. W. Chudego. Lublin 1990.

[6] W. Sulisz, L. Mądzik, *Mój teatr*. Lublin 2000.

[7] Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin 1997; T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków 2004.

spełniającą jednocześnie rolę centrum animacji kultury. W 1997 roku teatr przekształcił się w Krakowski Teatr Scena Stu i nastawił wyłącznie na działalność impresaryjną. Jakkolwiek teatr zachował istnienie, to jednak utracił związek z kontrkulturową przeszłością. Podobny los spotkał wrocławski Teatr Kalambur, na którego czele od samego początku stał Bogusław Litwiniec, wieloletni organizator i inicjator Festiwalu Teatrów Studenckich, Festiwalu Teatru Otwartego i Festiwalu Polskiej Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. W 1991 roku Kalambur przekształcił się w regionalne Centrum Partnerstwa Europejskiego. Nowa instytucja, oddając się różnorodnej działalności (stała się ona między innymi schronieniem dla Śląskiego Towarzystwa Genealogicznego), podobnie jak Teatr Stu, oddaliła się od kontrkulturowych inspiracji.

Działalność mistrzów teatru alternatywnego po roku 89 – niezależnie od ich sukcesów organizacyjnych – skłania do konstatacji, że potencjał artystyczny znakomitej większości alternatywnych grup dramatycznie się wyczerpał. Nawet najwybitniejsze zespoły nie stworzyły spektakli na miarę swych wcześniejszych dokonań. Nie wyznaczyły nowych kierunków artystycznych i nie wypracowały nowego języka teatralnego. *Continuum* będące w istocie przedłużeniem – nierzadko sztucznym – ich sławy prowadziło do bolesnej konfrontacji przaśnej rzeczywistości z ich legendą. Trudno się oprzeć wrażeniu, że dla tej ostatniej znacznie lepsze byłoby milczenie. Lata dziewięćdziesiąte – w przypadku znakomitej większości alternatywnych grup – stanowiły bowiem raczej fazę zmierzchu, niż artystycznego *akme*. Uświadamiały, że jakkolwiek mamy do czynienia z generacją niezmiernie ważną dla polskiego teatru, to jednak odchodzącą. Generacją, której potencjał artystyczny w znakomitej większości się wyczerpał.

Kontynuatorzy

Powiedzmy otwarcie: nie wszyscy kontynuatorzy dokonań mistrzów zasługują na uwagę. Wielu z nich, mechanicznie powielając osiągnięcia awangardy, nie wniosło niczego nowego do ekspresji, którymi się ona posługiwała. Za najbardziej interesujące należałoby przeto uznać te prace młodych twórców, które pragnęły zmierzyć się z formą i językiem teatralnym wypracowanym przez poprzedników. Można o nich powiedzieć, że wypływały z inspiracji: społecznych, antropologiczno-etnograficznych i plastycznych.

Do pierwszego nurtu należałoby zaliczyć przedstawienia szczecińskiego Teatru Kana i poznańskiego Biura Podróży. Teatr Kana powstał z inspiracji Zygmunta Duczyńskiego pod koniec lat siedemdziesiątych, ale pełnię dojrzałości artystycznej osiągnął w latach dziewięćdziesiątych. Spektaklami, które wyniosły teatr na szczyty popularności były: *Moskwa Pietuszki* (1989) i *Noc* (1993) – oba oparte na utworach Wieniedikta Jerofiejewa (wielokrotnie nagradzane i wyróżniane). Ważnym etapem pracy artystycznej zespołu był także zrealizowany w 1992 roku projekt *43 kilometr*. Jego efektem stało się otwarcie teatru na akcje, happeningi i zdarzenia wykraczające poza formułę teatru, prezentowane także w postaci spotkań warsztatowych oraz stworzenie przez Zygmunta Duczyńskiego i Marka Sztarka – Ośrodka Teatralnego *Misteria*, zaprojektowanego jako miejsce prezentacji najwybitniejszych osiągnięć scen alternatywnych[8]. Działania te zmierzały do poszerzenia ekspresji artystycznej o doświadczenia innych widowisk.

Podobne inspiracje stały się źródłem działalności Biura Podróży. Pierwsze spektakle – *Einmal ist Keinmal* (1988) i *Łagodny koniec śmierci* (1990) – wyrastały z działań plenerowych[9]. Ich kulminacją stał się spektakl *Giordano* (1992), z niezapomnianą rolą

[8] *Głosy czasu. Teatr Kana – 25 lat*, pod red. M. Poniatowskiej, R. Jaguckiego, M. Mostek. Szczecin 2006.

[9] Potwierdzeniem zainteresowań zespołu pozostają także deklaracje programowe mówiące o związku z tradycją płynącą od Grotowskiego i jego kontynuatorów (w tym Gardzienic oraz Teatru Ósmego Dnia). Jej kluczowymi elementami pozostawało doświadczenie kreacji zbiorowej, aktu całkowitego i praca nad doskonaleniem warsztatu aktorskiego. (T. Plata, *Po obu stronach dawno usypanej barykady*, „Dialog" 1999, nr 10, s. 157-162.)

tragicznie zmarłego Andrzeja Rzepeckiego oraz *Carmen Funebre* (1993-94). O zainteresowaniu rzeczywistością społeczną Biura Podróży świadczą także kolejne spektakle, wśród których wyróżnić trzeba: *Nie wszystkich z nas* z 1997 roku (kanwą przedstawienia stała się notatka prasowa o kradzieży przedmiotów kultu religijnego w jednym z bieszczadzkich kościołów) oraz rok późniejszy *Pijcie ocet panowie* (oparty na prozie Daniela Charmsa). W 1999 wystawieni zostali *Selenautowie* zainspirowani literaturą *science fiction*, obrazami Georgesa Mélièsa i Stanleya Kubricka. W roku 2000 Biuro Podróży wespół z Belgrade Theatre w Coventry zrealizowało *Millenium Mysteries*, będące próbą przywołania atmosfery średniowiecznych obrzędów. W 2002 roku powstał *Rękopis Alfonsa van Vordena* oparty na *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, w którym historię o kapitanie gwardii wallońskiej przedstawiono poprzez pryzmat symboliki kart Tarota, a w kolejnym sezonie *Świniopolis* – plenerowe widowisko zainspirowane prozą George'a Orwella.

Wśród kontynuacji należących do nurtu antropologiczno-etnograficznego wyjątkowe miejsce zajmuje Teatr Wiejski Węgajty, działający od roku 1996 w niewielkiej podolsztyńskiej wiosce. Jedną z najważniejszych zasług Węgajt stało się odnowienie obrazu tradycji ludowej i odejście od jej cepeliowsko-peerelowskiego wizerunku. Ze względu na swoje położenie teatr mógł wykorzystać bogactwo lokalnej tradycji, obyczajowości, religii i języków oraz idylliczną wizję jednoczenia się kultur, sformułowaną przez Stanisława Vincenza i Czesława Miłosza (których głosy stały się ważnym impulsem dla prac zespołu kierowanego przez Wacława Sobaszka).

Jednym z najważniejszych spektakli Węgajt, rozbijającym kulturowe i narodowe stereotypy, była *Synczyzna* oparta na motywach *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. Pytania o polskość i tradycję narodową stały się inspiracją do poszukiwania ich prawdziwego sensu, demaskującego myślowe przyzwyczajenia. W podobnym kierunku zmierzały także: *Gospoda ku wiecznemu pokojowi* oraz *Historie Vincenza* i *Missa Pagana* na podstawie poematu Edwarda Stachury, a także *Upiorny całun*, którego scenariusz został oparty na fragmentach *Dziadów części II i III*.

Plan muzyczny stał się także ważną linią organizującą czternastowieczne *Opowieści kantenberyjskie* Geoffreya Chaucera. Historia średniowiecznego rycerza wędrującego z Palestyny do Prus osnuta została na kanwie oryginalnej muzyki z epoki, którą Wolfang Niklaus (założyciel gregoriańskiej Scholi) odśpiewał wraz z pieśnią Waltera von der Vogelweide'a, sławnego trzynastowiecznego minnesängera, a także z melodiami *Carmina Burana* z XII i XIII wiecznych francuskich rękopisów. Z kolei *Kalewela* stała się okazją do zaprezentowania przekazów mitycznych na temat cielesnej miłości brata oraz siostry i zrekonstruowania kazirodczych motywów w kulturach: Egiptu, Estonii, Finlandii, Szkocji i Irlandii, Rosji, Ukrainy, Bliskiego Wschodu i Afryki.

Do tego samego nurtu należały przedstawienia Towarzystwa Wierszalin – stworzonego w 1991 roku w Supraślu przez Piotra Tomaszuka, Tadeusza Słobodzianka oraz grupę współpracujących z nimi aktorów (większość z nich wywodziła się z gdańskiego Teatru Lalki i Aktora Miniatura). O estetycznej orientacji Wierszalina mówi już jego logo powtarzające znak Reduty i Laboratorium (w miejsce liter „R" i „L" stawiające „W"). Cechą wyróżniającą przedstawienia zespołu stała się fascynacja kulturą polsko-białoruskiego pogranicza, bogactwem jego obyczaju, języka i religii. U podstaw tych zainteresowań leżało przekonanie, że właśnie pogranicze stanowi ważną charakterystykę europejskości i tylko na skutek dramatycznych losów zostało zepchnięte na margines zainteresowań społeczno-historycznych.

Zarówno *Turlajgroszek* z roku 1990 (debiutanckie przedstawienie zaprezentowane najpierw w gdańskim Teatrze Lalki i Aktora Miniatura) jak też *Merlin – inna historia* (z roku 1993) – osadzone zostały w przestrzeni mityczno-baśniowo-moralitetowej. Pierwszy, wykorzystujący poetykę przypowieści przedstawiał losy zmitologizowanej Białostocczyzny,

tyleż siermiężnej i prostej, co przepełnionej niepowtarzalnym urokiem prawosławia i kolorytem lokalnych obyczajów. Także *Merlin* – oparty na motywach legend arturiańskich – osadzony został w realiach polsko-białoruskiego pogranicza, a moralitetowy ton spektaklu, stając się ważnym sposobem prowadzenia scenicznej narracji – podzielonej między animację lalkarską i żywy plan aktorski – stanowił rozpoznawalny znak spektaklu. Wśród ważnych dokonań zespołu należałoby także wymienić *Klątwę* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Głupa* (ten ostatni był próbą interpretacji objawień religijnych, jakie miały miejsce w białostockiej wsi Zabłudów). Kolejne lata zaowocowały współpracą z Olgą Tokarczuk. W 1997 roku powstał *Prawiek i inne czasy*, będący adaptacją powieści pisarki pod tym samym tytułem, a w 1998 monodram *Marek, Marek*, na podstawie powieści *Dom dzienny, dom nocny*.

Jednym z ważnych objawień ostatnich lat stał się także Teatr Sejneński, działający pod kierunkiem Małgorzaty Sporek-Czyżewskiej i Wojciecha Schroedera przy sejneńskim Ośrodku i Fundacji Pogranicze. Główną osią działalności teatru stało się poszukiwanie połączeń między dawną wielonarodową, wielojęzykową i różnoreligijną kulturą pogranicza a współczesnością, która z różnych względów utraciła pamięć o dawnym dziedzictwie.

Teatr Sejneński zadebiutował w maju 1996 roku przedstawieniem *Dybuka* Szymona Anskiego. W lirycznej opowieści o tragicznej i niespełnionej miłości, dla której scenerią stała się gmina Chasydów zamieszkujących wschodnie rubieże dawnej Rzeczpospolitej, kryła się próba odnowienia zapomnianego dziedzictwa kulturowego. Jednym z najgłośniejszych spektakli Teatru Sejneńskiego okazały się *Wijuny*, których premiera odbyła się w październiku 1998 roku. Przedstawienie oparte zostało na podstawie dramatu Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, fragmentach mickiewiczowskich *Dziadów cz. I i II*, oraz doświadczeniach zespołu wyniesionych z wypraw (a w szczególności z wyprawy do Lidy na Białorusi). Coraz bardziej autonomizujący się żywioł muzyczny wyznaczył też drogę dalszych poszukiwań zespołu, które doprowadziły powstania osobliwego przedsięwzięcia artystycznego *Tratwy muzykantów* (zorganizowanej w Sejnach między 17-27 czerwca 2001), która stała się okazją do spotkania młodych muzyków z Europy środkowej i wschodniej z dawnymi mistrzami muzyki klezmerskiej, którym przewodził David Krakauer.

Ważne miejsce w nurcie antropologiczno-etnograficznych kontynuacji zajmuje także wrocławski Teatr Pieśń Kozła – założony przez Grzegorza Brala i Annę Zubrzycką na przełomie roku 1996 i 97 (początkowo działający pod nazwą Teatr Tragon). Zespół zainicjował swoją działalność *Pieśnią kozła – dytyrambem* (z 1997 roku), opierającym się na pieśniach greckich, albańskich i rumuńskich, a także żałobnych improwizacjach muzycznych pochodzących z Krety. W warstwie fabularnej przedstawienie wykorzystywało Eurypidesowe *Bachantki*, będące opowieścią o niewieścim opętaniu w kulcie boga Dionizosa. W 2001 roku powstały *Kroniki-obyczaj lamentacyjny*, których fabularną kanwą stanowiła historia Gilgamesza – legendarnego władcy sumeryjskiego, opowiedziana w języku pieśni pogrzebowych, wykorzystujących bogatą muzyczną tradycję funeralnych lamentacji. Jednym z ostatnich projektów zespołu była *Lacrimosa* osnuta na motywach mozartowskiego *Requiem* i *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego.

Do trzeciego (i najmniej oryginalnego) nurtu kontynuacji należą projekty wyrastające z inspiracji plastycznych. Młodym twórcom przypadła w tym względzie rola niewdzięczna. Prace większości z nich pozostawały w cieniu dokonań mistrzów gatunku: Tadeusza Kantora, Leszka Mądzika czy Józefa Szajny. Nawet jeśli kontynuatorzy osiągali pewną niezależność – co zdarzało się przecież nie często – to pozostawało wrażenie (skądinąd uzasadnione), że ich język teatralny nie jest całkowicie samodzielny. Z tych zapewne powodów nie osiągnęli oni większej popularności.

Do tego nurtu należałoby zaliczyć między innymi Teatr Academia utworzony przy Katedrze Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1994, skupiający studentów, absolwentów i wykładowców tej uczelni. W centrum zainteresowania teatru znalazły się

działania wypływające z inspiracji sztuką performance i environmental. Ich naturalną konsekwencją była rezygnacja ze słowa, którego nieobecność w planie narracyjnym zastąpiły przedmioty i ciała aktorów. Najciekawszym przedstawieniem zespołu pozostaje w tym kontekście *Karma* (spektakl opowiadający w bezsłownej narracji o płci, tożsamości i identyfikacji).

Z inspiracji plastycznych wyrosła także działalność lubelskiego teatru Eventual założonego w 2000 roku przez Katarzynę Patrycję Bielak, Plastycznego Teatru Symbolu z Torunia (działającego od roku 1999), Zbąszyńskiej Sceny Plastycznej – Teatr S (działającej od 1989), będącej zbiorowym przedsięwzięciem Ireneusza i Katarzyny Solarków, a także Teatru Plastycznego Mariana Bednarka, istniejącego od 1992 roku w Rybniku-Niedobczycach i Teatru Plastycznego Aprapla, prowadzonego od roku 1997 przez Michała Porębę w Tarnowskim Centrum Kultury. Z inspiracji plastycznych wyrosła także działalność Teatru Plastycznego Makata z Warszawy, Grupy Teatralnej Monitoring z Jastrzębia czy Teatru Plastycznego Witryna z Bydgoszczy.

Kontestatorzy

Najbardziej oryginalny kierunek poszukiwań ostatniego dwudziestolecia wyznaczyli kontestatorzy. Przegląd ich dokonań rozpocząć wypada od zaprezentowania grup najbardziej wyrazistych. Do takich należą niewątpliwie Porywacze ciał, wywodzący się ze środowiska lalkarskiego wrocławskiej PWST, a od 1995 roku działający w Poznaniu. Nazwa grupy zainspirowana *Inwazją porywaczy ciał* głośnym filmem *science fiction* Dona Siegela z 1956 roku, stała się myślowym skrótem artystycznej prowokacji. Łączy ona purenonsensowy humor z nieciągłą, świadomie poszarpaną i rozczłonkowaną na szereg wątków pobocznych narracją, otwartą na działania niezaplanowane i będące efektem reakcji publiczności. Pod względem tematycznym Porywaczy ciał interesuje otaczająca ich rzeczywistość – szczególnie ta spod znaku pop kultury – będąca wykwitem rozszerzającego się konsumpcjonizmu. Jakkolwiek zapowiedź takiej poetyki przyniosły *Psy* na podstawie *Cholery* Josepha Delteila i *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carolla, to jednak w pełni objawiła się ona w *I love you*, przedstawieniu zrealizowanym (podobnie jak większość przedstawień zespołu) na podstawie scenariusza Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka. Bohaterowie wpychający pop-corn do ust i rozlewający jogurt, zdolni jedynie do naśladowania reklamowych spotów przekonywali do tego, że w świecie pozbawionym innych aspiracji, niż materialne, nie ma miejsca na refleksję wykraczającą poza medialny bełkot.

W podobnym kierunku poszli Porywacze w *Świniach* z 1995, *Autofobii* z 1996, *Minimal* z 1997, czy *Technologii sukcesu* z 1998. W 2000 roku powstało *Vol. 7* i widowisko plenerowe *Sztuczne oddychanie* (wspólnie z teatrem Usta Usta), rok później widowisko medialne *The best of piosenki najlepsze*, a w 2003 roku *Parada śmiesznych twarzy*. Wszystkie one opierały się one na połączeniu elementów społeczno-obyczajowej prowokacji z tradycją otwartych działań plenerowych, a także happeningu i performance artu.

Za jedną z najciekawszych grup alternatywnych ostatnich lat należałoby również uznać Usta Usta, założone przez Marcina Libera i Wojciecha Wińskiego, (wywodzących się z poznańskiego Biura Podróży i współpracujących wcześniej z Porywaczami Ciał przy okazji *Sztucznego oddychania*, *Vol 7* i *Technologii sukcesu* oraz Teatrem Ósmego Dnia przy realizacji *Sabatu* – 1996). Pierwsze samodzielnie przedstawienie zespołu – *A* na podstawie *Trylogii Nowojorskiej* Paula Austera, utrzymane w konwencji kryminalnej zabawy z widzami – powstało jednak dopiero w roku 2000. Dwa lata później na dziedzińcu poznańskiego Zamku zaprezentowany został *Cadillac*. Przedstawienie składało się z cytatów pochodzących z najbardziej popularnych telewizyjnych teleturniejów, telenowel i *reality shows*. W tym samym roku powstała *Rzeźnia LilaRóż*. W otoczeniu urządzeń do zabijania zwierząt i

przetwarzania mięsa rozgrywało się widowisko, którego głównymi bohaterami były krew, rzeźnickie noże i fartuchy.

Ważnym zespołem na mapie współczesnej polskiej alternatywy jest również Strefa Ciszy. Jakkolwiek zespół pod obecną nazwą powstał w 1993 roku, to jego początki sięgają roku 1991 (kiedy to dwójka młodych artystów – Magda Gąsiorowska i Adam Ziajski postanowiła pracować wspólnie nad spektaklem *Trzeba ją mieć*. W kolejnych przedstawieniach Strefy – *Viatores* z 1994 oraz rok późniejszym *Za-w-słuchanie* – ujawniły się osobliwie predyspozycje twórców do budowania teatru w oparciu o widowiska plenerowe, działania z pogranicza happeningu, zdarzeń, a także performance artu. Strefa Ciszy posługuje się przetworzonymi formami tych widowisk przystosowując je do potrzeb teatralnych. Jest też jednym z nielicznych polskich zespołów podejmujących dyskurs odnoszący się do reguł gatunkowych przedstawienia teatralnego, jego autonomii, swoistości, a także otwartości na inne estetyczne doświadczenia.

Wśród najważniejszych spektakli zespołu należało wymienić trzygodzinne widowisko uliczne *Judasze*, zaprezentowane w trakcie festiwalu Malta, polegające na podglądaniu przygotowywanych uroczystości weselnych, a następnie wspólnym spontanicznym działaniu. W 1996 w trakcie festiwalu Maltańskiego przedstawiony został *Wodewil miejski*, jedno z najradośniejszych działań plenerowych, nagrodzone Offeuszem za najciekawszą prezentację Malty – Off (widowisko poświęcone było otwarciu sezonu kąpielowego w centrum miasta przy fontannie). W 1997 roku teatr przedstawił akcję wykorzystującą elementy happeningu i performance, zatytułowaną *Uroczyste namnażanie Mikołajów*. Polegała ona na poszukiwaniu Ducha Świąt Bożego Narodzenia, przez aktorów przebranych za Mikołajów, w środku sezonu wakacyjnego (akcję zakończyło gremialne dzielenie się waflami oraz spadający na głowy uczestników puch). W 1997 powstało także widowisko plenerowe *Obraz mojego miasta*. Grupa aktorów zrekonstruowała ulicę Wroniecką – prowadzącą do Starego Rynku w Poznaniu – zgodnie z jej dawnym wyglądem. Praczki, pucybut, miejscowi muzykanci i przechadzające się między gapiami prostytutki przypomniały niegdysiejszy obraz miasta oraz jego szczególną atmosferę.

W 1998 powstały kolejne projekty: *Parada Pegaza* oryginalny i kolorowy korowód aktorów oraz *Linia*, happening tramwajowy (w specjalnie przygotowanym wagonie można było skorzystać z usług fryzjera, wróżki, pokłócić się z agresywnym kontrolerem biletów). Rok później zaprezentowany został spektakl uliczny *Sąsiad* połączony z wyborem *Sąsiada Milenium* (został nim pan Leon dozorca z ulicy Mlecznej). W tym samym roku zespół zrealizował projekt *Defilady*, rozgrywający się na drodze łączącej Gorzów Wielkopolski z Choszcznem. Marsze wojskowe, trybuna honorowa oraz girlandy kwiatów zapowiadały trwającą kilka godzin uroczystą defiladę. O godzinie trzeciej po południu mężczyźni z napisem „początek defilady" zmusili jadące samochody do włączenia się w korowód i rytmicznego używania klaksonów. Samochody przystrojone w kolorowe balony zatrzymały się przed przejściami dla pieszych, chronionymi przez anioły. Publiczność rzucała na pojazdy wcześniej rozdane kwiaty. W końcu pojawiła się żaglówka z białym masztem na którą spadł deszcz konfetti, po czym autorzy działań pośpiesznie się oddalili, przywracając w naturalny sposób ruch uliczny. Do podobnych akcji należało *Postscriptum 2* z 2000 roku, odbywające się w jednym z centrów handlowych (polegające na zbiorowej lekturze *Małego Księcia*), a także *Kuranty* z 2001 (mające na celu zmianę wizerunku poznańskiego Ratusza) czy rok późniejszy *Pressing* (będący parodią igrzysk olimpijskich). W poetyce ulicznych działań utrzymane były również *Koktail z martwą naturą w tle* z 2004 i *Odsłanianie mostu* z okazji oddania do eksploatacji, po wieloletnim remoncie, Mostu św. Rocha w Poznaniu, a także

widowisko *DNA* (2005) odbywające się w dawnej synagodze przerobionej po wojnie na pływalnię[10].

Nie mniej prowokacyjne wydają się działania krakowskiego Teatru Psychodelii Absolutnej, założonego w Zakopanem w 1994 roku, zainspirowanego twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza i bohemy modernistycznej. Teatr Psychodelii Absolutnej łączył różne gatunki literackie (dramat, prozę i poezję), ale także taniec, muzykę, formy plastyczne i symboliczne kompozycje ruchowe. Materią aktywności teatru stały się akcje osadzone w realiach miasta (Krakowa) oraz eksperymenty nawiązujące do tradycji surrealistyczno-dadaistycznych widowisk z początku wieku.

Do najważniejszych projektów Psychodelii należałoby zaliczyć: *Apocalipticum Nove* (spektakl zainspirowany *Apokalipsą św. Jana*, który w metaforyczny sposób przedstawiał rywalizację dobra ze złem, upadek ludzkości i jej odrodzenie), *Zabawę podmiejskę, czyli jak zabawa, to tylko w Warszawie (w stylu retro)* – plenerowy spektakl zainspirowany tradycją PRL-owskich festynów i podmiejskich zabaw. Interesującym przedsięwzięciem okazały się także wariacje sceniczne na tematy beckettowskie – *Oddech off Broadway* – oparte na jednej z jego jednoaktówek.

Do najbardziej prowokacyjnych grup teatralnych ostatniego dwudziestolecia należy Komuna Otwock (utworzona w 1989 roku). O jej radykalizmie mówiły deklaracje samych założycieli – Grzegorza Laszuka i Pawła Stankiewicza – określających się mianem „anarchistycznej wspólnoty działań". Inspiracjami dla Komuny Otwock były z jednej strony gesty wywodzące się z tradycji dwudziestowiecznej awangardy, z drugiej ruchy hippisowskie, ekologiczne czy feministyczne. W sensie teatralnym Komuna Otwock pozostała jednak kontynuatorką doświadczeń Akademii Ruchu, Bread and Puppet Theatre czy La Fura dels Baus.

Listę najciekawszych przedsięwzięć zespołu otwiera *Bez tytułu* z 1996 – przedstawienie-collage, składające się z cytatów pochodzących z najważniejszych manifestów dwudziestego wieku, wykorzystujące techniki multimedialne, połączone z elementami współczesnego tańca i performance artu. Dwa lata później powstało *Trzeba zabić pierwszego Boga* (będące próbą restytucji rytuału), a w 2002 roku *Dlaczego nie będzie rewolucji*, spektakl zainspirowany twórczością Waltera Gropiusa. W 2003 roku odbyła się premiera *Perechodnika/Baumana,* oparta na wojennym pamiętniku Calela Perechodnika – otwockiego Żyda oraz tekście znanego socjologa Zygmunta Baumana *Nowoczesność i zagłada,* poświęconego analizie Holocaustu.

Zupełnie wyjątkowe miejsce wśród najbardziej radykalnych zespołów zajmuje jednak działająca od 1995 roku Suka Off. Piotrowi Węgrzyńskiemu (liderowi grupy) oraz: Mirosławowi Matyasikowi (twórcy muzyki), a także Sylvii Lajbig, Maciejowi Dziaczko i Dominikowi Złotkowski udało się wypracować własny styl, polegający na łączeniu inspiracji teatralnych, multimedialnych i muzycznych. Środki wyrazu, jakimi posługuje się Suka Off, nie tylko ukierunkowują działania artystów na nowe doświadczenia, ale każdorazowo łączą się z przekraczaniem ustalonych granic artystycznych, obyczajowych i kulturowych. Wyraźnie podkreślały to kolejne projekty zespołu: de-generation, Kar Krash Klan, ID, exterminatoREX, a także powstanie w 2000 roku komanda grupy BlackFleshVideo, realizującego działania audio-video-design.

Do najbardziej imponujących przedsięwzięć Suki Off należałoby zaliczyć *White room* (działanie będące połączeniem body artu, performance i instalacji video) oraz *Necrosystem* (projekt eksponujący instrumentalny sposób posługiwania się ciałem przez media). W skrajnie radykalnym kierunku zmierzały: *Flesh Camp* oraz *deuSEXmachina*. Pierwszy projekt

[10] Osobliwie odmienna pod tym względem wydaje się *Kwatera* grana dla siedmioosobowej publiczności w wynajętym mieszkaniu, a także *36,6* z 2003 roku, zaprezentowane w opuszczonej rzeźni miejskiej wraz z teatrami Ósmego Dnia, Biurem Podróży, Porywaczami Ciał i Usta Usta.

– który sami artyści nazwali „koncentracyjną instalacją obozową” – polegał na poddawaniu ciał aktorów przemocy (między innymi na rażeniu ich impulsami elektrycznymi). *DeuSEXmachina* miało z kolei na celu odsłonięcie niskiego obrazu ciała, zdegradowanego i wypartego przez oficjalny obieg kultury. Tytułowy deuSEXmachina to obiekt-fabryka, maszyna somatyczna wykonująca proste czynności fizjologiczne, wstydliwe, niemedialne i nieefektowne. Wizja ponowoczesnej somatyczności została także przedstawiona w *Silo*, futurologicznej wizji ciała wtopionego w uprzemysłowiony krajobraz górnośląski. „Kulturowo-przemysłowe stygmaty” industrialnego pejzażu nie tylko ranią ciało, deformują je i kaleczą, ale także podporządkowują rzeczywistości, która je otacza. W scenerii fabryczno-postindustrialnej rozgrywały się także działania *Black Factory*, spektakl opowiadający o fabryce, którą zamieszkują operatorzy-wytwórcy odlewów form ludzkich.

W podobnej poetyce utrzymane były również ostatnie prace Suki Off. *Flesh Forms 016*, eksponujący problem dualizmu płciowego, wykorzystywał elementy piercingu, bondage, instalacji audio/video/body oraz wizualizacji na żywo. *Body session no. 2 Like a butterfly*, odnosiły się do problematyki ciała i jego identyfikacji. Z kolei *Clon Factory* były działaniami skoncentrowanymi na problematyce manipulacji ciałem i seksualnością człowieka przez duże koncerny medyczne, produkujące klony narzucające określone stereotypy zachowań, potrzeby i mody.

Radykalne działania Suki Off, angażujące somatyczność i naruszające reguły obyczajowe, doprowadziły do licznych skandali. Zespół był wielokrotnie wykluczany z festiwali, a jego spektakle były odwoływane przez urzędników i lokalne władze. Pod tym względem Suka Off wydaje się niekwestionowanym liderem. Z drugiej jednak strony trudno się oprzeć wrażeniu, że atmosfera sensacji, jaka narosła przez ostatnie lata wokół grupy, stanowiła bardzo udaną formę jej promocji.

Teatry alternatywne – nowy krajobraz

Przełom roku 1989 wywołał przeobrażenia w trzech sferach: geografii, estetyki i organizacji. Najbardziej spektakularne okazały się te pierwsze. Przyniosły one bowiem zmiany na mapie alternatywnego teatru. Obok historycznie znaczących ośrodków ruchu, takich jak: Łódź (w której działały takie teatry jak: Teatr 77, Logos, Teatr Róży Van Der Blaast, Beatus, Antrakt, Teatr Ognia i Papieru, Off Drama, Teatr Off Manhattan, Teatr Otwarty Grupa Robocza, Twórcza Grupa Użyteczna Mistrza N., Grupa Teatralna Dziewięciosił, Studio Teatralne Słup czy też Prywatny Teatr Romanticum), Lublin, (Provisorium, Scena Plastyczna KUL, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Kompania Teatr, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Teatr Dacappo, Teatr Eventual, Teatr Jasny, Teatr Studio Lublin), Wrocław (Teatr Pieśni Kozła Stowarzyszenie Kultury Teatralnej, Teatr Zakład Krawiecki, Teatr Trakt, Teatr na Bruku, Kalong, K2, Arka, Scena Witkacego, Grupa Artystyczna Ad Spectatores pod wezwaniem Calderona) i Poznań (Teatr Ósmego Dnia, Biuro Podróży, Porywacze Ciał, Usta Usta, Strefa Ciszy, Radykalna Frakcja Medialna Mazut, Studio Teatralne Próby), pojawiły się nowe centra ruchu alternatywnego. Do takich należałoby zaliczyć m.in.: Warszawę, Kraków, Zieloną Górę, Olsztyn, Opole, Katowice, ale także ośrodki mniejsze, nie posiadające teatralnej tradycji.

Wraz ze zmianami geograficznymi redefinicji uległa formuła estetyczna samych przedstawień. Ujawniła się ona w skłonności do inkorporowania różnorodnych widowisk, ale także wykorzystywania przestrzeni nie widowiskowych i nie teatralnych. Ich efektem było przenoszenie przedstawień do przestrzeni silnie nacechowanych znaczeniowo, takich jak rzeźnie, centra handlowe, cmentarze czy lotniska po to, aby uzyskać nową jakość estetyczno-komunikacyjną. W ostatnim dwudziestoleciu, silniej niż we wcześniejszych dekadach,

ujawnił się związek teatru z nowoczesnymi technologiami. Przestał być on okazjonalny i odświętny, ale stał się częścią teatralnego języka, integralnym elementem estetyki teatralnej.

Trzecia sfera zmian dotyczyła formuły organizacyjnej i zarządzania teatrami. Wiele z nich wykazywało zarówno skłonność do instytucjonalizacji własnych działań, jak też do wykorzystywania doświadczeń teatrów repertuarowych. Pokusa posiadania stałej sceny i minimalnego bezpieczeństwa finansowego stała się celem, a niekiedy główną aspiracją alternatywnych zespołów. Doprowadziło to zarówno do systematycznego przekształcania się teatrów w instytucje prowadzące działalność nie tylko artystyczną, ale także do utraty związku z awangardową tożsamością.

Uwagi te prowadzą do wniosku, że ostatnie dwudziestolecie znacząco odcisnęło się na rzeczywistości alternatywnych scen. Na naszych oczach dokonała się zmiana pokoleniowa, mentalna i estetyczna, której skutki odmieniły krajobraz rodzimej awangardy. Wprowadziły do niej nowe elementy i wyposażyły ją w cechy, których wcześniej nie posiadała. Pokazały też jej elastyczność, umiejętność dostosowania się do nowych wyzwań, nie tylko zresztą artystycznych. W ten sposób potwierdziły, że siła ruchu alternatywnego leży w jego różnorodności, dynamice i otwartości. To właśnie one stanowią jego rys historyczny i współczesny.

SUMMARY

Polish Alternative Theaters after 1989

The article presents a brief history of the Polish alternative theatre (off-theatre) which has become a point of fierce artistic and generational competition. The author presents the mainstreams of contemporary theatrical productions and characterizes the most significant works performing on the avant-garde stages during the last two decades. The article emphasized the fact that the political and economical transformation brought about changes in a few spheres: repertoire, geography, meaning the location of the artistic centers and trying to answer the question: why and how alternative performances become an important aspect of the general discussion on the aesthetics and contemporary identity of Poles.

HANS-CHRISTIAN TREPTE

(Leipzig)

Der polnische Hamlet

Shakespeares „Hamlet“ gehört zu denjenigen Werken der Weltliteratur, welche die polnische Kultur zutiefst und wohl am nachhaltigsten beeinflusst haben. Er besitzt aber auch sein Pendant in der polnischen Malerei.

Jacek Malczewskis Bild „Der polnischer Hamlet. Das Porträt Aleksander Wielopolskis“

Jacek Malczewskis (1854-1929) melancholisches, 1903 auf Leinwand gemaltes (Öl)Bild „Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolski“ – „Der polnische Hamlet. Porträt von Aleksander Wielopolski“ stellt – wie übrigens fast alle Bilder des polnischen Historienmalers – eine Allegorie auf Polen und die polnische Geschichte dar. Es veranschaulicht, welch entscheidende Rolle Shakespeares Hamlet in der polnischen Kultur spielt. Dargestellt sind drei das Bild dominierende allegorische Figuren; in der Mitte befindet sich der „polnische Hamlet“, links und rechts von ihm stehen zwei Frauen, die das Volk, die Tradition und Zukunft Polens symbolisieren. Beide Figuren, die für Polonia, also für Polen stehen, symbolisieren zwei Gesichter ein und desselben Schicksals. Der polnischen Hamlet gleicht einem nachdenklichen, geistesabwesenden Adligen, dem das Schicksal seines Vaterlands scheinbar gleichgültig zu sein scheint. Um die Hüfte trägt er einen Patronengürtel, in dem Farbtuben und keine Munition stecken. Ein sicherer Hinweis auf den Künstler, der nicht weiß, welchen Weg er einschlagen soll, den der Mutlosigkeit und des Zweifels oder den der Hoffnung und des Sieges. Die Entscheidung überlässt er dem Schicksal, dem Wahrsagen mit Hilfe einer prophetischen Blume, ein Gänseblümchen, dessen Blütenblätter er nach Rat fragend ausreißt. Verständlich wird sein Handeln erst dann, wenn wir die beiden weiblichen Figuren, die zwar neben ihm stehen, denen er aber keine Aufmerksamkeit zu schenken scheint, etwas näher betrachten. Die Hände der älteren Frau, sie symbolisiert das alte, geknechtete, geteilte Polen, sind in Handschellen gefesselt. Die jüngere, halb entblößte Frau, den Mund zum Schrei geöffnet, hat sich bereits von ihren Fesseln befreit und ihre Hände sind frei. Als junges Polonia symbolisiert sie den Aufbruch hin zu Freiheit und nationaler Unabhängigkeit. Das nationale polnische Schicksal verbindet Malczewski mit griechischen Mythen. Die Idee dazu kam ihm im Zusammenhang mit dem zur gleichen Zeit entstandenen Drama „Novembernacht“ (Noc listopadowa) von Stanisław Wyspiański, der in seinem Drama den blutig niedergeschlagenen Novemberaufstands von 1830 mit der griechischen Mythologie, dem Kampf der Götter um Niederlage oder Sieg verbindet. Der historische Bezug wird noch deutlicher, wenn wir uns verdeutlichen, dass der polnische Hamlet ein Porträt einer historischen polnischen Gestalt, des umstrittenen Aleksander Wielopolski darstellt, der eine Politik des gewaltlosen Widerstands zugunsten eines „Ausgleichs“ mit den Teilungsmächten Polens, vor allem Rußlands anstrebte. Malczewskis Bild „Der Polnische Hamlet“ entstand fünfzehn Jahre bevor Polen die Unabhängigkeit und Eigenstaatlichkeit wiedergewinnen konnte.

Zur Shakespeare-Rezeption in Polen

Für die polnische Literatur und das polnische Theater waren die in Shakespeares „Hamlet“ aufgegriffene Probleme von Moral sowie das Motiv des Wahnsinns von entscheidender Bedeutung. Für die Rolle Hamlets in Polen trifft eine an der Wende vom 19.

zum 20. Jahrhundert getroffen Aussage des polnischen Theatermenschen, Dramatikers, Bühnenreformators und Malers Stanisław Wyspiańskis zu: „Das Rätsel Hamlets in Polen besteht darin, was in Polen zum Nachdenken Anlass gibt.“ (W Polsce zagadką Hamleta jest to: co jest w Polsce do myślenia). Bereits seit der Romantik wird in Polen Shakespeare als ein Autor gesehen, der die Mechanismen der Geschichte versteht, der in seinen Werken philosophische, moralische und politische Probleme reflektiert. Das betrifft sowohl die zumeist politisch aufgefasste Thematik als auch die Kreation der Hamlet-Figur, die verschwörerische Ideen vertritt. Für den von den polnischen Nationalschriftstellern geschaffenen romantischen Helden war Shakespeares Hamletfigur Muster und Vorbild, das ausgezeichnet in ihr literarisches Konzept passte. Der mit einer „aus den Fugen geratenen Zeit“ und dem unauflöslichen sittlichen Dilemma konfrontierte Held Shakespearescher Dramen korrespondierte nur zu gut mit dem innerlich zerrissenen und zweifelnden Helden aus den romantischen Dramen der polnischen Nationalschriftsteller Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki, die zu nationalen Rettern ihres unterdrückten und unglücklichen Volkes werden sollten. Shakespeares „Hamlet“ waren dabei für die polnischen Romantiker zu einem faszinierenden Inspirationsquell geworden. Wie die Figur Hamlets konzentrieren sich die Zentralfiguren der großen polnischen Dramen der Romantik in erster Linie auf sich selbst, sie werden von Zweifeln geplagt, können aus diesem Grunde nicht agieren und die notwendige große Tat (czyn) im Dienste der unterdrückten Nation ausführen. Als Bühnenwerk diente Shakespeares Drama in Polen aber auch als ein wichtiges Unterpfand in den Auseinandersetzungen von Romantiker und Klassikern im Spannungsfeld von *emotio contra ratio*. Für die Polen stand Shakespeare zugleich aber auch für die westlich-abendländiche Kultur, zu der sich das Land und seine Kultur immer wieder geradezu ostentativ bekannten. Die polnische Shakespeare-Rezeption ist in einem engen historischen, politischen, soziologischen und kulturhistorischen Zusammenhang, vor allem im Kontext der patriotischen romantischen Tradition zu sehen. Dabei ist die Figur des Hamlet zu einer „typisch polnischen Konstruktion“ (Bogusław Sułkowski), zu einem eigenständigen Mythos, geradezu zu einem unverzichtbaren Bindeglied zwischen der polnischen Kultur und der europäischen Tradition geworden. Allein durch die fortlaufende Interpretation im national-polnischen Geiste konnte die Figur des Hamlet eine derart exponierte Bedeutung im polnischen Theater, in der polnischen Literatur und Kultur gewinnen. Hamlet verkörpert Eigenschaften eines polnischen Schlachtschitzen, also eines polnischen Adligen, Intellektuellen, Aufständischen, Gefangenen, Rebellen und Revolutionärs. Die Figur ermöglicht aber zugleich auch umfassende Debatten über Fragen der persönlichen und nationalen Freiheit. Bereits 1828 hatte der polnische Nationalschriftsteller Adam Mickiewicz in Shakespeares „Hamlet“ eine besondere, auf die politische Situation seines Landes zutreffende Metapher, ein Symbol für die Niederlagen und Misserfolge Polens erkannte. Dabei dachte er an die folgenschweren Auswirkungen des blutig niedergeschlagenen Dekabristen-Aufstandes von 1825 auf seine zu jener Zeit zu Russland gehörende Heimat. Mickiewicz vertrat die Auffassung, dass man Shakespeare unbedingt nacheifern und nachahmen sollte, um wenigstens die von ihm dargestellte düstere Welt auf die nationalen polnischen Belange zu übertragen und eine „polnische Form der historischen Tragödie“ zu schaffen. Der polnische Nationalschriftsteller schätzte des Weiteren den das Handeln der Shakespeareschen Figuren bestimmenden inneren „Kampf der Leidenschaften mit den Pflichten“, mit dessen Hilfe die „Wahrheit über den Menschen und seine Natur“ in „kühnen und wahren Zügen“ gezeigt werden könne. Damit war Shakespeare für Mickiewicz zu einem „tiefen Kenner des menschlichen Herzens“, ohne Unterschied ob „Grieche, Römer oder Engländer“ geworden. Am deutlichsten äußert sich der Einfluß Shakespeares in dem nicht nur im 19. Jahrhundert vorherrschenden Kanon „romantischer Stile und Verhaltensweisen“, dem „Hamletismus“ in Polen. Die Handlungsmechanismen des „Hamletismus“ sind dabei recht

einfach. Hamlet wird mit seinen Konflikten in einen neuen historischen, politischen und kulturellen Kontext gestellt. In einem unfreien, geteilten Land werden den Zuschauern wohl verstandene historische Analogien vor Augen geführt. Die tatsächlich gewählte historische Zeit der feudalen Zersplitterung Polens, der Okkupation oder des Totalitarismus, dient lediglich als historische Maske, hinter der sich stets – nicht zuletzt auch wegen der Zensur – das geteilte, unterdrückte Polen verbirgt. Dabei kommt es zu einer kreative Umbewertung der historischen Hamlet-Figur.

Mit seinem Kampf gegen Konventionen, gegen Ungerechtigkeit und Verrat ist die Gestalt des Boleslaus (Bolesław) in Józef Korzeniowskis (1797-1863) historischer Tragödie „Die Schlacht an der Mozgawa“ (Bitwa nad Mozgawą), 1827 beendet, zu einem Prototypen des „polnischen Hamlet“ geworden. Korzeniowskis Tragödie gilt in der Geschichte des polnischen Dramas als erster Versuch, den „polnischen Hamlet“ künstlerisch zu verwirklichen. In seiner Gesamtkomposition läßt „Die Schlacht an der Mozgawa“ auf allen Textebenen Bezüge zu Shakespeares „Hamlet“ erkennen. Von beispielgebender Bedeutung war für Korzeniowski, der u.a. auch Shakespeare ins Polnische übersetzt hatte, die „ungewöhnliche Kunst und Freiheit“ mit der Shakespeare die zutiefst individuellen Charaktere seiner Figuren geschaffen hatte. „Shakespeare ist in seinen historischen wie auch in allen anderen Stücken bei der Gestaltung seiner Charaktere unvergleichlich. Alle seine aus der Geschichte bekannten Personen sind treuergeben; bei aller historischen Wahrheit und Natürlichkeit gelang es ihm diese dennoch in den Rang von poetischen Wesen zu erheben.“ (J. Korzeniowski)

Neben den Figuren faszinierte Korzeniowski das „Kolorit der historischen Bilder“. Boleslaus beobachtet zunächst die Vorbereitungen seines Vaters, den polnischen Thron für sich zu gewinnen, doch viele der adligen Untergebenen verweigern dem verhassten Potentaten die Gefolgschaft. Sie setzten ihre Hoffnungen nunmehr auf den mit allen ritterlichen Tugenden ausgestatteten Sohn. Vater und Sohn trennt in Korzeniowskis Drama fast alles, außer dem sie vereinenden Gefühl der Abneigung, ja des Hasses. Während eines Ausritts gerät Boleslaus auf das Gebiet des erbitterten Gegners seines Vaters, Żelisław. Er verliebt sich in dessen Tochter Hanna, träumt von nun an nur noch von einem gemeinsamen Leben mit ihr. Boleslaus wird von seinem Vater zu seinem Nachfolger bestimmt, um ihn auf den Feldzug gegen Żelisław einzuschwören. Seine Geliebte Hanna wird auf Befehl des Fürsten entführt und in ein Kloster gebracht. Es kommt zur entscheidenden Schlacht zwischen den Truppen der um den polnischen Thron rivalisierenden Fürsten Mieczysław und Żelisław am Ufer des Flusses Mozgawa. Der verliebte Boleslaus setzt sich im entscheidenden Moment vom Kampf ab, um seine Geliebte aus dem Kloster zu befreien, doch er findet Hanna nur noch tot an. Er kehrt auf das Schlachtfeld zurück, wird Kampf tödlich verwundet und stirbt in den Armen seines Vaters. Im Angesicht seines Todes legen die polnischen Schlachtschitzen ihre Waffen nieder und verweigern Fürst Mieczysław ihre Gefolgschaft.

Das Hamletsche Unvermögen zu handeln, ein wichtiges Merkmal des polnischen Hamletismus, widerspiegelt u.a. der zentrale Monolog von Boleslaus in Korzeniowskis Tragödie, eine „Mischung aus schwermütiger Ernsthaftigkeit und boshafter Scherzhaftigkeit“: „Wie soll ich nur handeln? Wo doch jedes Wort und jeder Schritt verdächtig erscheint? Lässt mich mein Vater teilhaben an der Macht, welches Tröpfchen Gnade schenkt er gemächlich aus oder nimmt er sich zu Rate?

Vermag meine Stimme, einfach und dem Klang des Silbers so ungleich ihn zu rühren? Nein, bei meiner Ehre, ich kann nicht handeln, und ich will es nicht einmal. Dieser Krieg, seine Folgen sind mir genauso fremd wie der Wille zu erwerben Zepter und Thron. Vielleicht früher, als ich träumte von des Königs schönen Berufung;

Von etwas anderem träume ich heute, und etwas anderes fühle und denke ich.“ (Übersetzung: H.-C. Trepte).

Von größerer Bedeutung als Korzeniowskis „Schlacht an der Mozgawa“ sind die großen Dramen von Juliusz Słowacki. Mit seinen direkten Hamlet-Bezügen stellt der Dramatiker das für die polnischen Romantiker entscheidende Problem der persönlichen Tat und die Tragödie des individuellen Kampfes mit der Geschichte hervor. In ihrem Kampf heroische Taten für ihr unterdrücktes Volk und die Freiheit und Unabhängigkeit des geteilten Landes zu vollbringen, sind Słowackis Protagonisten tief zerrissen. Das zeigt sich am deutlichsten in dem im deutschsprachigen Raum unbekannt gebliebenen, 1866 in Lemberg veröffentlichten und am 4. September 1909 am Krakauer Słowacki Theater uraufgeführten Drama „Horsztyński“. Die Tragödie gilt als die wohl „vollkommenste Version“ des „Shakespearismus“ in Polen.

Die lediglich drei Tage umfassende Handlung spielt 1794 in Litauen, im Jahr des Nationalaufstandes unter Tadeusz Kościuszko, kurz vor der patriotischen Erhebung in Wilno, auf dem Gut des brutalen, despotischen litauischen Groß-Hetmans Szymon Kossakowski, einer authentischen Figur, der in der Hoffnung ganz Litauen zu beherrschen, im Dienste der russischen Zarin Katharina II stand und eine militärische Intervention des russischen Heeres in Polen vorbereitete. Wenige Stunden vor Ausbruch des Wilnaer Aufstandes vom 24. April 1794 wurde Kossakowski von polnischen Aufständischen verhaftet, vom „Kriminalgericht der Aufständischen“ des Verrats bezichtigt, für schuldig befunden und noch am gleichen Tag auf dem Markplatz von Wilna aufgehängt. Sein politischer Gegenspieler ist der Vertreter der alten Konföderation zu Bar, Ksawery Horsztyński, der in russische Gefangenschaft von russischen Soldaten geblendet wurde. Als „edler polnischer König Lear“ und Märtyrer zweifelt er am Erfolg einer weiteren nationalen Erhebung und begeht Selbstmord. Sein Sohn Szczęsny wird nun zum eigentlichen Helden des Dramas.

Es ist gerade die „psychische Konstruktion“ des jungen Helden, seine „moralische Leere“, seine Zweifel am Sinn und Zweck menschlichen Handelns in der Geschichte, sein Suchen nach einer Idee, die seiner Existenz einen Sinn verleihen würde, die den großen Kontrast zu den anderen, kämpferischen und tatkräftigen Figuren des Werkes schafft. Szczęsnys Dilemma besteht in dem ihm auferlegten Zwang, sich entscheiden zu müssen, einmal zwischen den von den Konföderierten zu Bar vertretenen Auffassung und der von der Figur des geheimnisvollen „Unbekannten“ vertretenen Konzeption vom „revolutionären, aufständischen Polen“. In seinem Drama verwendet Słowacki das in der polnischen Romantik beliebte Motiv des Verrats. Sollte er auf der Seite seines Vaters, eines Verräters an der polnischen Sache, stehen und damit zum „Verräter seines Volkes“ werden, oder aber im Namen seines Volkes gegen den eigenen Vater aufbegehren und damit zum „Verräter eines Verräters“ werden? Die Handlung des Dramas kann als eine Kette von verräterischen Handlungen angesehen werden, ein Verrat zieht den nächsten nach sich.

Von der Kritik wird Szczęsny Kossakowski als ein weiteres Beispiel des „polnischen Hamlets“, als ein typisches „Echo“ auf Shakespeares „Hamlet“ in Polen, als „Hamlet à rebours“ bezeichnet. Słowackis Tragödie gilt als die wohl „vollkommenste Version“ des „Shakespearismus“. Dabei waren die Analogien zum Shakespeare’schen Vorbild bewusst gewählt worden, damit der Zuschauer bzw. Leser seine eigene Vorstellungskraft und Phantasie „hamletisiert“, um die eigene -, die polnische Tragödie vor dem Hintergrund der Tragödie Shakespeares zu sehen. Das ist auch der Grund dafür, das der polnische Held seinem Vorbild Hamlet so ähnlich ist. Zwar will Szczęsny an der Spitze seines unterdrückten Volkes stehen und für dessen Freiheit eintreten. Doch weitaus mehr noch als Hamlet fehlt ihm dazu die nötige Willens-, Durchsetzungs- und Entscheidungskraft. Im Unterschied zu Shakespeares Tragödie zeigt sich der Geist des Vaters nicht gleich am Anfang, sondern erst am Ende des Werkes. Damit wird er nicht zum Ausgangs-, sondern zum Endpunkt des Werkes, in dem der Geist des Hetmans durch den Saal schwebt.

Die persönliche Tragödie und Niederlage des unglücklichen Helden stimmt mit der allgemeinen geschichtlichen Tragik überein, in der es keinen Platz für ein persönliches Glück gibt. So ist Szczęsny, ähnlich wie „Kordian“ im gleichnamigen Drama von Słowacki, in einen Konflikt mit Vertretern konkreter historischer Ansichten sowie moralischer Haltungen verwickelt, die im Zusammenhang mit der Legende und dem Geheimnis des polnischen Schicksalsjahr 1794 (der polnischen Nationalaufstand unter Tadeusz Kościuszko) stehen. Szczęsny schmiedet Pläne, seinen Vater zu ermorden und erkennt seine nationale Mission. Er selbst will als selbsternannter Retter seines Volkes aktiv werden. Doch in einem für die Geschichte Polens entscheidenden Moment vermag er nicht als historisches Subjekt zu handeln und stürzt in einen tiefen „melancholischen Abgrund“. Nach schwerem inneren Kampf beschließt Szczęsny schließlich, seinem Vater, der gegen die polnischen Aufständischen Kościuszkos kämpft, mit seinem Regiment die Gefolgschaft zu verweigern. Zwar verrät er damit nicht sein Vaterland, macht sich mit seiner Entscheidung jedoch am Tod des eigenen Vaters schuldig. Die Worte Szczęsnys über die Tat im „Theater der Gladiatoren“, zu der eben nur ein Römer fähig sei, stellen eine weitere Anspielung auf Hamlets berühmten Monolog am Ende des zweiten Szene des dritten Aktes dar:

„Szczęsny: Wie erleuchtet ist der rechte Flügel des Palastes – der Vater hält Festgelage mit seinen Schmeichlern – und wird zahlen für Lachen und Scherze... denn Scherze und Lachen sind in der Tat zu einer seltenen Ware in Polen geworden. – Oh Wehmut! Wehmut! Zuweilen zeigt mir ein Gedankenblitz das allgegenwärtige Nichts, sogar die Nichtigkeit des Gedankens, der vom Nichts träumt...

(...)

Wäre ich ein Römer, dann würde ich grausame Dinge tun... Gestern träumte ich davon... und meine Augen waren offen...

Das Gesicht eines Mörders...“

(Übersetzung H-Ch. Trepte)

Die von Słowacki kreierte Figur des Szczęsny Kossakowski scheint mit ihrer Zerrissenheit und ihrem Unvermögen im Dienst der unterdrückten Nation zu agieren, eine deutliche Antwort des romantischen Schriftstellers auf die Frage nach den Gründen für den Untergang der Polnisch-Litauischen Adelsrepublik zu sein; sie bleibt eine „schwer zu entziffernde dramatische Hieroglyphe“.

„Hamlet“ auf polnischen Bühnen

Shakespeares „Hamlet“ lernten die Polen zunächst auf der Bühne kennen, erst später folgten zahlreiche, sich stark voneinander unterscheidende Übersetzungstexte. Es war der Begründer des modernen polnischen Theaters, der Schauspieler, Dramatiker und Regisseur Wojciech Bogusławski (1757-1829), der mit seiner von ihm gegründeten Theaterschule und der ersten polnischen Übertragung des „Hamlet“, Shakespeares Weg auf die polnischen Bühnen ebnete. Bogusławskis Hamlet-Übersetzung war 1821 in Warschau im vierten Band seiner „Dramenwerke“ (Dzieła dramatyczne) mit einer kurzen Einführung „Das Leben Shakespeares“ (Życie Shakespeare’a) und den sich dem Übersetzungstext anschließenden „Bemerkungen über Hamlet“ (Uwagi nad Hamletem) erschienen, die u.a. auch Äußerungen von Voltaire, Adam Czartoryski, Ignacy Krasicki und Franciszek K. Dmochowski enthalten.

Die polnische Uraufführung von „Hamlet“ fand am 9. April des Jahres 1798 in Lemberg (Lwów) stattfand und ist in einem engen geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Kontext zu sehen. Für die polnischen Bürger Lembergs war das Jahr 1798 – wie für alle Polen – von besonderer historischer Bedeutung. Der verlorene Kościuszko-Aufstand gegen die Teilungsmächte Polens (Russland, Preußen, Österreich) und die ihm folgende dritte Teilung des Landes hatte für die polnische Uraufführung ein besonderes historisches und gesellschaftliches Umfeld geschaffen. Am 12. Februar 1798 war der letzte polnische König,

Stanisław August Poniatowski, ein bedeutender Mäzen der polnischen Kultur, Kunst, der Literatur und des Theaters, im russischen Sankt Petersburg gestorben. Unter den nach den drei Teilungen Polens in nunmehr drei unterschiedlichen Staaten lebenden Polen hatten sich pessimistische Stimmungen vom Ende einer Epoche einstiger politischer Größe, vom endgültigen Verlust der Unabhängigkeit sowie vom Untergang des multikulturell geprägten Kulturmodells der Polnisch-Litauischen Adelsrepublik verbreitet. Dieser emotionale Zustand hatte u.a. wohl auch die „besondere Vertrautheit" mit „dem heroischen Dichter der Tragik und der Niederlage" begünstigt. Die Wahl Lembergs für die polnische Uraufführung des „Hamlet" war neben den angeführten politischen Gründen auch durch andere Faktoren bedingt. Am 19. Dezember des Jahres 1796 hatte Bogusławski bereits Shakespeares Tragödie unter dem Titel „Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie in 5 Akten" auf der deutschsprachigen Bühne Lembergs mit großem Erfolg inszeniert. Der Erfolg dieser Aufführung war den Zuschauern bei der Aufführung des *polnischen* „Hamlet" weniger als eineinhalb Jahre später noch in guter Erinnerung geblieben. Für Bogusławski war das „Geheimnis des polnischen Theaters" ohnehin mit dem „Geheimnis der Existenz der (polnischen) Nation" unlösbar verbunden. Die Lemberger Uraufführung des „Hamlet" ist aber auch in einem engen Kontext mit der vorhergehenden Tätigkeit des polnischen Regisseurs in Warschau zu sehen. Wie viele andere Warschauer war Bogusławski am 4. November des Jahres 1794, dem Tag des Sturmes der russischen Armee auf Warschau, aus der polnischen Hauptstadt geflüchtet, die am folgenden Tag kapitulieren musste. Das sich im österreichischen Teilungsgebiet befindende Lemberg war nach der Niederlage des polnischen Nationalaufstandes unter Kościuszko zum Zufluchtsort zahlreicher vor zaristischer Verfolgung und Deportation fliehender Polen geworden. So fand Bogusławski in Lemberg auch einen Großteil seines früheren Warschauer Publikums wieder.

Um die Dramatik der polnischen Uraufführung zu erhöhen, hatte der polnische Regisseur die Handlungszeit des Trauerspiels im Sinne der Aristotelischen „Poetik" des „regelmäßigen" Trauerspiels und der „Katharsis" auf 48 Stunden reduziert und den Handlungsort allein auf das Königsschloss beschränkt, in dem sich Hamlet aufhält. Außerdem verzichtete er weitgehend auf Nebenhandlungen, so u.a. auf die Reise Hamlets nach England, den Auftritt von Fortinbras und auf das Duell zwischen Hamlet und Laertes in der Schlussszene. Dafür stellt er die Selbstzweifel Hamlets besonders heraus. Der Prinz von Dänemark wurde im schwarzen Umhang, lebhaft gestikulierend und überaus emotional artikulierend zu eniem typische polnische Romantiker. Vor allem die jungen Zuschauer erkannten in ihm „einen Helden ihrer Zeit", den Prototyp des jungen Byron. Als rechtmäßiger Thronerbe rächt sich Hamlet, indem er alte Weltordnung, die durch das Verbrechen zerstört wurde, aufs Neue errichten will. Die Lemberger Inszenierung von „Hamlet", in Warschau wiederholt, wurde aber in die Spielpläne zahlreicher anderer polnischer Bühnen aufgenommen. Bis 1831, der Niederschlagung des polnischen Novemberaufstandes, zählte Bogusławskis „Hamlet" zu den am häufigsten gespielten Dramen Shakespeares. Der polnische Regisseur hatte sich an den besten deutschen bzw. österreichischen Shakespeare-Inszenierungen orientiert. Die der polnischsprachigen Uraufführung zugrundeliegende Übersetzung des „Hamlet" weist deutliche Abweichungen vom englischen Original auf. Sie unterscheidet sich aber auch stark von den deutschen Übersetzungsvorlagen Friedrich Ludwig Schröders und August Wilhelm von Schlegels, die sich wiederum auf die Prosaübersetzung des „Hamlet" von Christoph Martin Wieland stützen. Im 18. Jahrhundert waren derartige Veränderungen an den Textvorlagen durchaus gebräuchlich. Bogusławski hatte sich bei seiner Übersetzung auch auf französische Bearbeitungen gestützt, die in nicht unerheblichem Maße die Gesamtkonzeption des Werkes veränderten.

Nach der katastrophalen Niederlage des Novemberaufstandes von 1830/31 ging das Interesse an „Hamlet" kurzzeitig zurück. Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde

das Drama, nunmehr in der polnischen Übersetzung des Originals, wieder auf zahlreichen polnischen Bühnen aufgeführt. Der polnische Kritiker und Förderer der Romantik, Maurycy Mochnacki (1803-1834), hatte im Mai des Jahres 1829 die an den polnischen Theatern gespielten und aus dem 18. Jahrhundert stammenden Bühnenadaptionen Shakespeare'scher Dramen kritisierte und sich für neue Theateraufführungen auf der Grundlage direkter Übersetzungen aus dem Englischen eingesetzt. Die ersten Übersetzungen des „Hamlet" ins Polnische, die auf dem Originaltext beruhte, erschienen allerdings erst bedeutend später: von Ignacy Hołowiński, 1840; von Józef Komierowski, 1857 und von Józef Paszkowski, 1866.

Im Positivismus, der Zeit des kritischen Realismus, wurde „Hamlet" als Tragödie des Geistes und Hamlet selbst als ein überaus nachdenklicher Mensch mit einer schwärmerischen Phantasie dargestellt. Diese seine Schwärmerei lähmte sein Handeln und führte u.a. auch dazu, dass er nicht „Henker", sondern höchstens „Richter" sein wollte. Der verbitterte romantische Hamlet wandelt sich so zum skeptischen Denker. Seine konkrete Situation wird jezt als eine eindeutige Parallele zum Schicksal Polens angesehen.

Shakespeares „Hamlet" wurde in Polen um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, der Zeit des „Jungen Polen" (Młoda Polska) und der „Neoromantik" verstärkt rezipiert. Es war das polnische Genie Stanisław Wyspiański (1869-1907), der in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in München die Shakespeare-Bühne kennengelernt hatte, in München, Bayreuth und Dresden aufmerksam die Opernaufführungen von Richard Wagner verfolgt hatte, der die Idee von einem „Gesamtkunstwerk", einem den polnischen Bedürfnissen entsprechenden „Monumental Theater" verfocht und energisch vorangetrieben hatte. Wyspiański berief sich bei der Reformierung des polnischen Theaters, der Gründung eines Gesamtkunstwerks des „monumentalen Theaters", das als integrale, organische Einheit der Künste in sich Architektur, Malerei, Musik und Drama vereinen sollte, aber auch bei der von ihm propagierten „mythischen Befreiung der Person" auf Richard Wagner und William Shakespeare als diejenigen, die ihn am stärksten und am nachhaltigsten beeinflussten. Shakespeares Worte „dem Jahrhundert (...) den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen" wurde dabei zum Leitspruch des gesamten Schaffen Wyspiańskis. Von der intensiven Beschäftigung mit Shakespeare zeugt vor allem Wyspiańskis 1905 veröffentlichte ausführliche „Kommentar" zu „Hamlet", der Zeugnis von den theoretischen Bemühungen um das (polnische) Theater des Dramatikers ablegt.

Zugleich mehrten sich im „Jungen Polen" aber auch kritische Stimmen, die den „Hamletismus" in Polen verurteilten. So warf u.a. Kazimierz Brodziński, einer der wichtigsten Kritiker jener Zeit, der Figur des Hamlet vor, dass sie „düstere, dem Wahnsinn gleichende Gefühle" wecke und dass er damit zum Prototyp „unausstehlicher Eiferer" und „langweiliger Melancholiker" geworden sei. Selbst für sein Unglück verantwortlich, verhalte sich diese Gestalt anderen Menschen gegenüber arrogant. Aus der Perspektive des beginnenden 20. Jahrhunderts schienen für Brodziński die „Kreuzgänge des Hamletschen Elsynor" für das „polnische Leben" besonders gefährlich zu sein. Der Dichter Teofil Lenartowicz (1822-1893) verweist in seinem dramatischen Poem „Die erste Vorstellung Hamlets" (Pierwsze przedstawienie Hamleta) aus dem Jahr 1847 auf den schädlichen Einfluss der Hamletfigur, die zur Glorifizierung der Rache und zum Zweifel am Sieg der „leidenden Seelen" führe. Hamlet fördere den Wahnsinn, das Gefühl sich über andere zu erheben ohne zu verstehen, dass man das eigene Glück nur durch Arbeit, Aufopferung und Vergebung erreiche.

Der moderne, universale „Hamlet"

In der polnischen Dramentradition gewinnt das „nationalisierende Potential" durch die Einbeziehung verschiedener transkultureller Elemente an Komplexität. Eine zentrale Rolle spielt Shakespeares „Hamlet", der im polnischen Kontext fortgeschrieben und polnischen

Bedürfnissen und Empfindlichkeiten entsprechent angepasst wird. Die Spiel-im-Spiel Struktur des „Hamlet“ kam einer in der polnischen Dramentradition ausgeprägten Tendenz zum Metatheater wie auch einem ausgeprägten Rollenverständnis entgegen. Der Shakespeare-Bezug zeigt sich aber auch in einem deutlichen Textbezug, in zahlreichen Anspielungen und Zitaten, die jetzt in polnischen Texten und Bühnenstücken auftreten. Der polnische Bezug zu Shakespeares Dramen wird dabei vor allem in den polnischen „historischen Bedürfnissen“ und erst dann in den Motiven selbst gesehen. Jene „historischen Bedürfnisse“ stimmen weitgehend mit den wichtigen Zäsuren der Jahre 1944/45, 1956, 1970, 1980/81 und 1989/90 überein. Shakespeares „Hamlet“ war mit seiner „ Überprüfung der Wahrheit“ in (Volks)Polen zu einer allgemeinen Vorlage, zu einem beliebten Muster in der polnischen Dramaturgie von Wyspiański über Gombrowicz bis hin zu Iredyński und Głowacki geworden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war Shakespeares „Hamlet“ zunächst für die sozialistische Bühne „gerettet“ worden, indem man ihn als Opfer politischer Intrigen des feudalen Systems ausgab. Unter, anderen gesellschaftlichen Bedingungen wäre er, so der Grundtenor, wohl zu einem vorbildlichen Herrscher geworden. Diese ziemlich einseitige Interpretation ermöglichte unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen zahlreiche Aufführungen. Der zu Beginn der fünfziger Jahre entstandene Hamlet-Text von Julian Wołoszylski „Der Hamletkomplex“ (Kompleks Hamlet) ist ohne größere Bedeutung geblieben. Eine wichtige Rolle spielte bei der Popularisierung Shakespeares die polnischen Shakespeare-Festspiele, die vom Polnischen Ministerium für Kultur und Kunst organisiert wurden. Ihre Aufgabe sollte eigentlich darin bestehen, das polnische Theaterrepertoire von minderwertigen Stücken zu „säubern“. Gemeint waren damit in erster Linie aus Westeuropa und den USA kommende populäre Komödien. Traditionell hatte in Polen die Aufführung von Shakespeares „Sturm“ den größten Erfolg. Der polnische Regisseur Leon Schiller hatte dieses Stück bereits vor dem Zweiten Weltkrieg 1938 in Lodz auf die Bühne gebracht; eine Neuinszenierung folgte durch Schiller im Rahmen der Shakespeare-Festspiele im Jahre 1947.

Über die Figur des Hamlet, der zunächst Verkünder des gerechten Kampfes der unterdrückten Schichten und Klassen sein sollte, wird zunächst versteckt, immer stärker Kritik an der sozialistischen polnischen Wirklichkeit, die wie in einem Zerrspiegel reflektiert wird, geübt. Nach der Absage an die als heilig angesehenen Dogmen des sozialistischen Realismus im liberalen Polnischen Oktober des Jahres 1956 setzte eine stürmische Erneuerung der polnischen Dramatik und des polnischen Theaters ein. Mit der Hamlet-Aufführung am renommierten Stary Teatr in Krakau am 30. September 1956 begann in Polen die Zeit des „zeitgenössischen Shakespeares“ (Jan Kott), eine entscheidende, wichtige Etappe der Auseinandersetzung mit der polnischen und europäischen Geschichte. Nach der in Polen kursierenden Geheimrede Chruschtschows sprach man im Vorfeld der Krakauer Premiere nicht mehr nur unter vorgehaltener Hand über die Verbrechen Stalins. Für die Zuschauer, die in beiden Diktatur gelernt hatten, zwischen den Zeilen zu lesen und aufmerksam auf jeden Zwischenton zu achten, besaß das auf der Bühne gesprochene Wort eine außergewöhnlich suggestive Kraft, das augenblicklich auf die reale Wirklichkeit bezogene Assoziationen hervorrief. Das Mysterium des „modernen Hamlets“ nach dem 20. Parteitag der KPdSU und dem beginnenden politischen Tauwetter übte eine elektrisierende Wirkung auf die polnischen Zuschauer aus. In der gespannten politischen Atmosphäre des Jahres 1956 wurden Aussprüche wie „etwas ist faul im Staate Dänemark“ als ein Zeichen von höchster Aktualität empfunden; das dreimal ausgerufene „Dänemark ist ein Gefängnis“ führte zu Tumulten. Die Unterhaltung der Totengräber, die äußern „der Galgen ist stärker gebaut als die Kirche“ wie auch das besonders häufig ausgesprochene Wort „spionieren“ wurden von den polnischen Zuschauer mit stürmischen und lang anhaltendem Applaus honoriert. Der gefährliche „Hamlet“ musste jedoch nicht von der polnischen Bühne abtreten, ganz im Gegenteil. In der Spielzeit 1969/1970 bzw. 1970/71 befand sich Shakespeares Drama sogar auf dem ersten

Platz der am meisten gespielten Theaterstücke in Polen. Shakespeares Drama diente in Volkspolen aber auch Zielen einer ein politischen Propaganda. 1974 wurde „Hamlet“ unter dem Direktor des Teatr Stary, Jan Paweł Gawlik, zur Glorifizierung der Ära des Ersten Sekretärs der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei, Edward Gierek, genutzt. Der „alte Hamlet“ wurde als Inkarnation der alten Ordnung vom aufgeklärten Herrscher Claudius liquidiert, eine deutliche Anspielung auf die politische Machtübernahme Giereks. Diesem stellt sich jedoch bald das (sozialistische) „Kollektiv“ entgegen, das jetzt Bürgerrechte, Freiheit und Demokratie einzufordern begann.

Die „Hamlet“-Aufführungen begannen sich vor allem im Umfeld der „Solidarność-Bewegung“ zu verändern. Infolge des demokratischen Umbruchs von 1989/90 in ganz Ostmitteleuropa begannen sie überall neue Züge anzunehmen. Sie verwandelten, sich vom „zeitgenössischen Shakespeare“ zum „universalen Shakespeare“ hin zu einem verwandeln. Dazu beigetragen hatten u.a. auch die Essays des polnischen Theaterkritikers und Shakespeare-Kenners Jan Kott (Szekspir współczesny, 1961; Szkice o Szekspirze, 1962), die in zahlreiche Sprachen übersetzt wurden.

Zu den wichtigen modernen Aufführungen gehört Andrzej Wajdas „Hamlet“-Inszenierung vom 28. Februar 1981 am Krakauer Helena-Modrzejewska-Theater. Wajda verzichtet auf eine vorrangig politische Interpretation zugunsten künstlerischer Betrachtungsweisen. Wajda signalisiert bereits die Widersprüche, die zwischen der aufkommenden Massenkultur und der „hohen Kultur“ auftreten, die ihre privilegierte Stellung im Zusammenhang mit der beginnenden Transformation der polnischen Gesellschaft und des traditionellen Wertekanons zunehmend zu verlieren droht. Dem demokratischen Umbruch folgen die Gesetze des freien Marktes. Nicht nur in Polen verändert sich die Kultur von Grund auf. Niemand scheint mehr einen Hamlet zu brauchen, der offen herausschreit, dass etwas im Staate faul ist. Vielmehr versucht man jetzt „Hamlet“ den Bedürfnissen des (freien) Marktes anzupassen. Es kommt zu grundlegenden Umwertungen und neuen Visionen. Der neue polnische Hamlet, der zunächst im Exil, u.a. bei Gustaw Herling-Grudziński auftaucht, trägt keine nationalpatriotischen Züge mehr, sondern er bewegt sich jetzt hauptsächlich im Bannkreis der Freudschen Psychoanalyse. Damit hat Hamlet zunächst auch aufgehört, ein Schlüssel zu polnischen Geschichte und Gegenwart zu sein.

Wie könnte die Antwort auf die Frage nach dem „polnischen Hamlet“ lauten? Wer ist er eigentlich? Darauf scheint es zwei Antworten zu geben:

1. Die traditionelle könnte wie folgt lauten:

Ich bin Pole. Mein Zuhause ist Elsynor. Man hat mir die Flügel gestutzt, ich kann nicht mehr fliegen. Man hat mich so geschändet und erniedrigt, dass ich nicht einmal mehr beten kann. Ich bin Hamlet, den man den Glauben genommen hat, für den keine Werte mehr von Bedeutung sind, denn man hat sie mir allesamt wie Unkraut herausgerissen. Meine Seele, einst rein, ist heute zu Tode gehetzt und irrt in den Abgründen umher. Zum Gewissen der Nation kann nur derjenige werden, der sich in diesen Zeiten nicht unterwirft, der bis zum Schluß gegen die Windmühlen kämpft und nicht wie ich die Flucht ergreift. (Jerzy Grotowski)

2. Die andere, neue, moderne negiert provozierend den national-polnischen Bezug:

In den modernen Metamorphosen „Hamlets“ hat das Geschlecht Hamlets in Polen aufgehört eine Rolle zu spielen. Wer ist Hamlet eigentlich? Eine Frau? Ein Mann mit weiblicher Psyche? Ein Transsexueller? Oder etwa Homosexueller? Der polnische Hamlet scheint zunächst universal geworden zu sein. Er steht für Transgressionen, er überschreitet die Grenzen von Reife und Unreife, von Rationalem und Idealem, von Heterosexuellem und Homosexuellen, von Freiheitskämpfer und Konformist, von historischer und zeitgenössischer Figur. Dabei taucht der Grenzgänger Hamlet kennzeichnender Weise immer an historischen und politischen Umbrüchen auf. Auch die Sprache Hamlets erlebt eine solche Transgression.

Sie wird funktional eingesetzt; der moderne, provozierende, universale Hamlet spricht mit den Worten des in den USA lebenden polnischen Schriftsteller Stanisław Barańczak, der auf Bitten Andrzej Wajdas eine neue, zeitgenössische Übersetzung erstellte, während der für das Alte, Traditionelle und Überlebte stehende Hamlet mit Worten spricht, die fast immer einer alten polnischen Übersetzungsvariante entstammen.

Zu den aufsehenerregenden modernen Aufführungen zählt die Warschauer Hamlet-Aufführung von Krzysztof Warlikowski am Teatr Rozmaitości von 1999, in welcher der Regisseur auf die bisher üblichen politischen und historischen Anspielungen zugunsten der modernen Psychoanalyse verzichtet. Hamlet, gespielt von Jacek Poniedziałek, zeigt sich seiner Mutter nackt, als ein Zeichen seiner Wehrlosigkeit, und er thematisiert nicht zuletzt auch seine sexuelle Identität: Er bekennt sich offen zu seiner anderen Sexualität, es kommt zum Coming-out auf der polnischen Bühne. Der nackte, schwule Hamlet steht für die wachsende Emanzipation der sexuellen Minderheiten einerseits, aber auch für die wachsende, bedrohliche Homophobie in Polen während der „Doppelherrschaft" der Kaczyński-Zwillinge.

Deutliche Veränderungen zeichnen sich beim modernen polnischen „Hamlet" aber auch im Figurenensemble zugunsten einer generellen Reduktion der Figuren sowie einer besonderen Aufwertung der Gestalt Fortynbras ab, die mit einer Umwertung der polnisch-romantischen Hamlettradition einher geht. Das romantische Ideal des Verschwörers wird verlacht und Teilweise als absurd dargestellt. Das zeigt sich sowohl in Zbigniew Herberts „Fortynbras Tren" (Tren Fortynbrasa), 1961, in Stanisław Grochowiaks „König IV" (Król IV), 1963, in Jerzy Żureks „Nach Hamlet" (Po Hamlecie), 1981, in Janusz Głowackis „Fortynbras hat sich betrunken" (Fortynbras się upił), 1982-1990 sowie in Bogdan Drozdowskis „Hamlet 70", 1970. Hamlet ist bei Herbert nur noch Erinnerung, der vom neuen Herrscher Fortynbras, einem Utopisten, verdammt wird. Noch deutlicher wird diese Reduzierung in Grochowiaks Stück. In „König IV" bleiben nur zwei Figuren von „Hamletschen" Dimension übrig, der Prinz von Dänemark und der Prinz von Norwegen, beide bereits hochbetagt. Das Land unter dem gewöhnlichen „König IV" ist gelähmt, sämtliche Hoffnungen ruhen jetzt auf Fortynbras. Bei Żurek stellen die „Shakespearschen Ereignisse" nur noch eine Klammer für die eigene Komposition dar. Bei Żurek und Głowacki wird die vor Fortynbras Krönung spielende Handlung mit ihren Intrigen von der „anderen Seite des Spiegels" gesehen. Das Polizeisystem in Norwegen mit „König-Leichnam" (król-trup) erinnert stark an das Sowjetsystem und ihren Herrscher, den ersten Sekretär der KPdSU, Leonid Breschnew. Das Stück konnte in Polen wegen der Zensur erst 1990 aufgeführt werden. Auch Bogdan Drozdowski geht es in seinem politischen „Hamlet 70" um eine Umwertung der romantischen Tradition. Aufgrund der historischen Parallelen der Solidarność-Zeit zu Beginn der achtziger Jahre, der drohenden Intervention der Sowjetunion bzw. der Warschauer Vertragsstaaten, des verhängten Kriegsrechts und der verstärkten Unterdrückung der polnischen Kultur entstand eine Vielfalt von Hamlet-Texten, in denen die polnische-romantische Tradition aufgenommen wird. Die durch das Fenster hinausgeworfene Romantik war durch die Tür schnell wieder. Der „polnische Hamlet" war in gerade zur Herrschaftszeit der nationalkonservativen Partei PiS Recht und Gerechtigkeit und ihres noch konservativerens Koalitionspartner erneut salonfähig geworden.

Shakespeares Drama wird, nachdem es im Geist der im ganzen östlichen Europa einsetzenden gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen neu interpretiert und inszeniert wurde, auch heute immer wieder mit der polnische Realität in der der Nach-Kaczyński-Zeit konfrontiert. Auch neueste Hamletaufführungen in Polen bestätigen eine wichtige Beobachtung des polnischen Shakespeare-Spezialisten Jan Kott:

„Shakespeare is like the world, or life itself. Every historical period finds in him what it is looking for and what it wants to see. And that is not because Shakespeare foretold things

to come, but because, whatever the subject of his story, he filled the stage with his own contemporaries“.

SUMMARY

The Polish Hamlet

Shakespeare's "Hamlet" is the most important drama in Poland that influenced Polish culture, literature and theatre deeply. This fact illustrates for example Jacek Malczewski's painting "The Polish Hamlet. The portrait of Aleksander Wielopolski". The painting finished in 1903, is an allegory. The two female figures, situated on both sides of the "Polish Hamlet", symbolize the two different faces of the Polish fate. The older woman with her hands kept in hand-cuffs stands for the past, the young woman with her broken hand-cuffs is a symbol of national freedom and independence. The historical dimension of Malczewski's painting is stressed by the Polish name Aleksander Wielopolski, an authentic person, standing for compromises with Poland's oppressors. There were two subjects of special interest in Shakespeare's "Hamlet": the problem of moral and the problem of madness. Both correspond well with the Polish romantic literature. Shakespeare was regarded not only at that time as an author, who understood the mechanisms of history well, who reflected philosophical, moral and political problems. Therefore "Hamlet" was not only a source of inspiration, but also a "typical Polish construction" (Boguslaw Sułkowski), a model for the Polish national writers Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki. In Poland "Hamletism" means a canon of "romantic styles, attitudes and behaviors". Shakespeare's character is put into a new historical, sociological, cultural and political context. Concrete reality and time are only treated as a mask, behind which the spectator (or reader) will always find the tragic Poland and the suffering Poles. Boleslaus (Bolesław), the main character in Józef Korzeniowski's (1797-1863) historical tragedy "The Battle at the River Mozgawa" (Bitwa nad Mozgawą) from 1827 became the first prototype of the "Polish Hamlet". Other incarnations can be found in the dramas written by Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki. Słowackis play "Horsztyński" (1866) is probably the most complete version of "Shakespearism" in Poland. Wojciech Bogusławski, the founder of modern Polish theatre, staged "Hamlet" first in 1798, a special date in Polish history (the Kościuszko-uprising, the death of the last Polish king Stanisław August Poniatowski). During the period of realistic Polish literature, "Hamlet" was mainly performed as a "tragedy of the human mind". The romantic "Hamlet" turned into a skeptical thinker, but his personal situation was always compared with the fate of the Polish nation. "Hamlet" played also an important role in the period of the so called "Young Poland" (Młoda Polska) at the turn of the centuries (from the 19th to the 20th century). Richard Wagner and William Shakespeare became Stanisław Wyspiański's masters. In 1905 Wyspiański published his "Commentaries on Hamlet". At the same time "Hamletism" was criticized for promoting mental derangement, arrogance and intolerance. Many texts in contemporary Polish literature demonstrate a clear reference to Shakespeare's "Hamlet". Most of them coincide in their "historic requirements" with important dates of Polish history: 1944/45, 1956, 1970, 1980/81, and 1989/90. The "contemporary Shakespeare" (Jan Kott) is used to testify the "historical truth". "Hamlet" became a popular model in Polish dramaturgy from Stanisław Wyspiański to Witold Gombrowicz, from Ireneusz Iredyński to Janusz Głowacki.

The performance of "Hamlet" at the famous Stary Teatr in Cracow on September 30th 1956 initiated a new epoch of "Contemporary Shakespeare". "Hamlet" was also used for political propaganda. Jan Paweł Gawlik's performance of "Hamlet" in 1974 turned out as a glorification of Edward Gierek, the first Secretary of the Polish United Workers Party. Regarding "Contemporary Hamlet" in Poland there can be noticed a significant reduction of the acting figures, a special emancipation of the figure Fortynbras set in: Zbigniew Herbert "Fortynbras Tren" (Tren Fortynbrasa), 1961; Stanisław Grochowiak "King IV" (Król IV), 1963; Jerzy Żurek "After Hamlet" (Po Hamlecie), 1981; Janusz Głowacki "Fortynbras got drunk" (Fortynbras się upił), 1982; Bogdan Drozdowskis "Hamlet 70", 1970.

Andrzej Wajda's "Hamlet" (1981) signaled the first contradictions between Western European and American mass culture on the one side and the Polish established high culture on the other side. After 1990 Polish culture was influenced by the rules of the free market. The new "universal Hamlet" turned into a character without special Polish attributes. Often he became a psychological figure à la Freud. In Catholic Poland queering Hamlet is also a political provocation. Queering "Hamlet" demonstrates transgression between maturity and immaturity, between rationalism and idealism, between hetero- and homosexuality, a historic or contemporary character. But also the language of "Hamlet" changed. Conservative translations are used to characterize the old, traditional "Hamlet", whereas the modern translation by Stanisław Barańczak is used to express the contemporary or universal "Hamlet". One of the most controversial performances of "Hamlet" was staged by

Krzysztof Warlikowskis in Warsaw in 1999. “Hamlet”, played by Jacek Poniedziałek, approaches his mother naked, asking for his sexual identity. Warlikowski’s “Hamlet” stands for the rising emancipation of sexual minorities but also for the growing homophobe and rising nationalist feelings during the administration of the Kaczyński brothers. At that time the romantic and political “Polish Hamlet” had his come-back. Today the “Polish Hamlet”, experiencing a special transfer, is getting a “Hamlet4U”. Even today Jan Kott’s remarks on Shakespeare are right:

“Shakespeare is like the world, or life itself. Every historical period finds in him what it is looking for and what it wants to see. And that is not because Shakespeare foretold things to come, but because, whatever the subject of his story, he filled the stage with his own contemporaries”.

ANNA GOMÓŁA

(Katowice)

Hamlet w katowickim rynku, czyli Piotra Zaczkowskiego[1] refleksje nad teatrem

Piotr Zaczkowski zadebiutował w 1975 krótkim tekstem publicystycznym, a dwa lata później po raz pierwszy wydrukowano w prasie jego utwory poetyckie. W ciągu dziesięciu lat ukazały się: *Wiersze* (Sosnowiec 1983); *Wiersze* (Gliwice 1990) oraz *Pisane liliputem* (Katowice 1993). Ponieważ należał do członków-założycieli Grupy Pracy Twórczej „Monada" (rekrutującej się spośród uczniów chorzowskich szkół średnich), która powstała w listopadzie 1976 roku, był również współautorem jej almanachów: *Wiersze Grupy Poetyckiej Monada*, (red. S. Wilczek, Katowice 1980) oraz *Monada* (Gliwice 1981). Po latach jednemu z przyjaciół z grupy Monada zadedykował utwór:

Antkowi Podleśnemu na czterdzieste urodziny *czyli przytułek gladiatorów*

W kącie salonu
lew wypchany

smutnych mieczy starych
rdza

pięć mięciutkich krzeseł
i woń brudnych pieluch

uczniów Spartakusa
długa drzemka
poobiedni koszmar

pora zabić czas
pora zabić czas[2]

Twórczość poetycka Piotra Zaczkowskiego, choć mało znana szerokiej publiczności, wydaje się dość ważna z perspektywy refleksji nad teatrem, zwłaszcza teatrem na Śląsku. Autor ten – teatrolog, absolwent katowickiego kulturoznawstwa – przez wiele lat był związany ze śląskim środowiskiem teatralnym. Po praktyce (po trzecim roku studiów) od 12 października 1982 zaczął pracować w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego jako kierownik widowni, następnie został zastępcą kierownika biura obsługi widzów i wreszcie koordynatorem pracy artystycznej i asystentem dyrektora do spraw artystycznych. W tej placówce pracował do marca 1992 r., a kolejny epizod teatralny związał go z Teatrem Rozrywki w Chorzowie, w którym przez półtora sezonu był kierownikiem literackim. W tym samym czasie przez kilka lat współpracował z Centrum Edukacji Teatralnej Dzieci i Młodzieży w Gdańsku, pełniąc na Śląsku funkcję wojewódzkiego koordynatora edukacji teatralnej.

Piotr Zaczkowski ma w dorobku wiele tekstów poświęconych teatrowi, dużą ich część stanowią recenzje, ale są wśród nich także szkice przedstawiające sylwetki aktorów.

[1] W tym artykule Piotr Zaczkowski występuje niejako w potrójnej roli – jako poeta, ale również jako komentator swoich wierszy i człowiek teatru.

[2] Według świadectwa Zaczkowskiego wiersz drukowany w „Gościu Niedzielnym" – brak adresu bibliograficznego.

Publikował w miesięcznikach „Teatr”, „Opcje”, „Śląsk”, regularnie drukowano jego recenzje-felietony w „Gościu Niedzielnym”[3]. Teatr, choć nieczęsto, pojawia się także w jego wierszach, choć i wtedy bywa pretekstem do mówienia o rzeczach pozateatralnych, na przykład:

x x x

Przez pewien czas
J.A. pracował
jako bileter w teatrze

jego stosunek
do współczesnej dramaturgii
był pełen rezerwy

powtarzał że
prawdziwy tragizm
to myślenie w pierwszej
osobie[4].

W tym tekście chciałabym przyjrzeć się wierszowi *Hamlet w katowickim rynku* opublikowanym w tomiku *Wierszy* z 1990 r. Sądzę iż utwór jest ważny nie tylko jako anegdota (o czym później), ale także jako refleksja o relacjach teatr – zwykłe życie.

Anegdota

Sądzę, że najlepiej przedstawił ją sam autor w kartce z dziennika:

[3 kwietnia 2004] [sobota] [01.30]
wiersz o Hamlecie wysłałem na konkurs poetycki, którego hasłem było uczczenie miasta Katowic. (...) wysłałem pod (zmienionym z racji wtórnego zamążpójścia) nazwiskiem mamy (czyli jako Maria Kopczyńska), z dedykacją dla Joli, z godłem Anna – trzy, najważniejsze kobiety mojego życia spotkały się w tym wierszu – niewiele mu to pomogło – zdobył ledwie wyróżnienie – uroczystość konkursowa odbywała się, tradycyjnie, w Teatrze Śląskim – na schodach, na tle fasady, w kierunku ludu głodnego poezji, złożonego w większości z autorów, ich krewnych i narzeczonych, (...) po spektaklu wieczornym. (...) we wrześniu 1987 roku. (...) nikt, oczywiście, nie wiedział, że Maria Kopczyńska to Zaczkowski, (...) jako rzeczywisty Zaczkowski byłem odpowiedzialny za techniczną stronę konkursu, latałem pół dnia z reflektorami, kablami, zmuszałem elektryków do prób świateł, w świetle których miano prezentować wiersze. (...) nikt, oczywiście, nie wysłuchał prognozy pogody. (...) spadł deszcz, dużo deszczu. (...) jurorzy [Maciek Szczawiński – ktoś jeszcze] zdążyli opowiedzieć pierwszą nagrodę [Zbyszek Derda = wiersz o szkodach górniczych], może drugą. (...) wyróżnionych, z racji pogody, poniechano. (...) latałem, jak głupi, z elektrykami, maszynistami, aby uprzątnąć kable, statywy i wszelkie dobro teatralne, (...) latałem, w deszczu. (...) kiedy elektrycy rozłączyli ostatni przedłużacz, wróciłem po rzeczy do sekretariatu. (...) zastałem panią wicedyrektor. (...) podziękowała za bieganie ze statywami od reflektorów. (...) dała kwiaty. (...) te, których nie odebrała Maria Kopczyńska, bo nie przyjechała na imprezę dla laureatów konkursu na wiersz o Katowicach.

W liście, który od niego otrzymałam, opisuje osobiste (bardzo jednak „teatralne”) powody wysłania wiersza na konkurs:

czekałem na to czytanie wierszy – to miał być mój symboliczny i rzeczywisty powrót po kilku – wtedy wielu – latach nieobecności w śląskiej poezji. …bardzo chciałem usłyszeć „Hamleta…” czytanego przez aktora, na schodach, przed Teatrem Śląskim – …chciałem, aby ta rzeczywistość dowiodła, że przecięło się pisanie wierszy z teatrem – ale już wtedy chciałem być obok: …tak, jak dzisiaj bywam w publicystyce

[3] Aneks: *42 notatki Zaczkowskiego o teatrze – wybrane subiektywnie.*
[4] *Fascynacje 1*, red. J. Suchanek, Sosnowiec 1983, s. 57.

kulturalnej Jasnorzewskim (a niekiedy Barbarą Farską), tak i wtedy nie chciałem być Zaczkowskim, a kimś, czyj tekst wyzwala się od przymusu imienności, identyfikacji.

Dlaczego *Hamlet w katowickim rynku*?

Powstanie tego utworu jest ściśle związane z premierą Szekspirowskiego *Hamleta* (26 czerwca 1987) w Teatrze Śląskim. W tym czasie Piotr Zaczkowski pracował tu jako asystent dyrektora ds. artystycznych. Spektakl reżyserował Jan Maciejowski, w roli Hamleta występował Grzegorz Przybył[5]. Jedną z form reklamy spektaklu była tzw. „sztrajfa", czyli rodzaj afisza-zajawki w formie wstęgi. „Sztrajfa" reklamująca ten spektakl zawierała jedynie wymyślone przez Zaczkowskiego hasło „Hamlet w katowickim Rynku"[6].

Realia

Wiersz osadza sytuację liryczną w realiach Katowic. Z aktorskiej garderoby – w utworze i rzeczywiście – widać przystanek tramwajowy i ludzi znajdujących się pomiędzy szynami tramwajowymi a ścianą teatru, na której, w gablotach, eksponuje się teatralne afisze. Mimo przestrzennej bliskości oba światy – prawdziwy i teatralny – są zupełnie osobne, już pierwsza zwrotka pokazuje ich nieprzystawalność i obcość:

W teatralnej garderobie
aktor spogląda na ulicę
widzi jak od przechodniów
odrywają się szare gołębie
spojrzeń
przysiadają na kolorowych afiszach
i odlatują do nadjeżdżających tramwajów

Obcość ta lokuje się na różnych poziomach. Już w pierwszym wersie podkreśla ją przyimek 'w' zamiast 'z' (i odpowiedni przypadek rzeczownika, tj. „z teatralnej garderoby"), który sugerowałby częściowe (na przykład mentalno-wzrokowe) opuszczenie miejsca lub kontakt pomiędzy garderobą (synekdocha teatru) i ulicą. Zastosowana przez poetę forma podkreśla zapośredniczenie/widowiskowość (choć nie w znaczeniu „atrakcyjność") tego, co za oknem – można by na przykład powiedzieć, że: „w teatralnej garderobie aktor spogląda na zdjęcie w gazecie czy ekran telewizora".

Katowiczanin[7] – mówi poeta – poświęca uwagę temu, co dzieje się w teatrze, kiedy, czekając na tramwaj, ma przymusowy czas wolny. W tym fragmencie ważna jest także opozycja barwy: „kolorowe afisze" i „szare gołębie spojrzeń". Warto zastanowić się, co może oznaczać ostatnia z cytowanych metafor. Zdaniem Władysława Kopalińskiego „w sztuce chrześcijańskiej gołąb symbolizuje miłość, pokój, Ducha Świętego, duszę wyfruwającą z ust zmarłych świętych"[8], sądzę jednak, że ta wykładnia musi zostać uzupełniona. Gołąb skalny to zwierzę z jednej strony bliskie człowiekowi miasta, człowiekowi cywilizacji, a jednocześnie „nieucywilizowane". Wielkość populacji gołębi żyjących w miastach jest pochodną braku naturalnych wrogów i łatwości zdobycia pożywienia. Wydaje się możliwa wykładnia wynikająca z połączenia obu sensów: szary gołąb spojrzenia jest metaforą duchowego aspektu

[5] Aktor ten jest także bohaterem wiersza.

[6] Zaczkowski wspomina, że „po prawdzie miał być »Hamlet na katowickim Rynku«, ale dyrektor Jerzy Zegalski, purysta, zalecił przyimek »w«".

[7] Zaczkowski dopowiada: „niekoniecznie katowiczanin – po dziś dzień przystanek przy Teatrze Śląskim jest niejako węzłowy – …podróżni oczekują na tramwaje w kierunku Chorzowa, Bytomia, Mysłowic, Sosnowca – …wielu pracuje w Katowicach, ale – wraz ze swym zmęczeniem – rozprasza się na wiele śląskich miast – …Katowice pozostają centrum, ale i miejscem przejściowym – …nagle, węzeł komunikacyjny przeistacza się – z powodu bliskości teatru – w rodzaj węzła symbolicznego".

[8] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 330.

człowieka miasta, szarość przywodzi na myśl nie tylko kolorystykę przemysłowego Śląska, ale także zwyczajność czy wręcz pospolitość przystankowego tłumu w opozycji do teatralnej (ale nieprawdziwej, sygnalizowanej jedynie afiszem) rzeczywistości. Aktor żyje w innym świecie – jego atrybutami są lustro i znak umowności – kostium:

odwraca się od okna
patrzy w lustro
poprawia kostium

Aktorstwo jako *agon*

W wierszu Zaczkowskiego przedstawienie teatralne ma charakter agonu, przed nim aktor przygotowuje się do walki:

za chwilę wejdzie na scenę
weźmie udział w mistrzostwach
Śląska
w szermierce na słowa
w pojedynkach na miny
i gesty

W pierwszym momencie wydawać by się mogło, że jest to walka *stricte* sceniczna – między postaciami i reprezentującymi ich aktorami odbywać się będzie owa szermierka na słowa, miny i gesty (jak pojedynek Hamleta i Laertesa w scenicznym finale – dopowiada Zaczkowski). W wierszu pokazuje jednak, że rozterki Hamleta-bohatera to jedynie część obrazu, drugą są rozterki Hamleta-Aktora, to on bierze na swoje barki trud poprowadzenia publiczności, dzięki jego przybliżeniu dzieła sztuki odbiorca paradoksalnie zyska dystans do świata, w którym żyje i jego partykularnych problemów. Aktor ma świadomość tej odpowiedzialności, jego rozterki wynikają z niepewności, czy podoła powierzonemu zadaniu:

próbuje przeliczyć swoje zwątpienie
na dobrą wiarę publiczności
swe nieprawdziwe umieranie
na jej śmiertelną nudę

Jego słabość wynika ze świadomości, że sztuka jest aż sztuką i tylko sztuką, że mówi prawdę nie będąc prawdą, mówi o życiu, nie będąc jednocześnie prawdziwym życiem – te przeciwieństwa wydobywa właśnie ta zbudowana na opozycjach (zwątpienie – dobra wiara, nieprawdziwe umieranie – śmiertelna nuda) zwrotka. Tu dokonuje się prawdziwy agon: sztuka teatru metonimicznie reprezentowana przez „nieprawdziwe umieranie" spotyka się z życiem bliskim śmierci przez nudę. Podstawą opozycji nie jest zatem prawda – nieprawda, ale działanie (nawet pozorne) w przeciwieństwie do bezruchu, bierności, nudy wypłukującej z życia. Walka ma zatem charakter psychomachii – jest walką o duszę. Aktorowi sprzyja zachęta publiczności, jej zgoda, dobra wiara potwierdzona przyjściem do teatru, przeciwko niemu działa on sam, a właściwie jego dualne istnienie. Publiczność jest publicznością i tylko nią, jej tożsamość potwierdza miejsce – widownia. Aktor jest człowiekiem i postacią sceniczną jednocześnie, tę dyskrepancję potwierdza jego bycie nie tylko na scenie, ale jednocześnie myśli pozasceniczne splatające się nierozerwalnie z istnieniem w roli:

myśli z niechęcią o wycieczkach
spragnionych bufetu
i czystych toalet

licealistach

marzących o szybkim nadejściu
Fortynbrasa

zazdrości Ofelii jasności
obłędu

nie wie
jak ciemną historią o przygodach
cudzoziemskiego księcia
zainteresować zmęczonych barbarzyńców

zebranych w teatrze
w katowickim Rynku
wieczorem

Bycie Hamletem to wyzwanie dla aktora. Jego rolą jest nie tylko być po prostu Hamletem, ale Hamletem tu i teraz, musi stać się mediatorem między dwiema przestrzeniami – przyciągać publiczność do scenicznego świata, ale także ten świat jej przybliżać, wyjaśniać, nie tyle ilustrować, co iluminować. Historia Hamleta jest „ciemna" z wielu powodów, nie dlatego tylko, że jest posępna i mroczna, nie dlatego, że jej realia są odległe od współczesności (nasuwać mogą skojarzenia z pomroką dziejów), ale przede wszystkim dlatego, że nie-jasna, zawikłana i splątana sieć jej wydarzeń wymaga każdorazowego oświetlenia. W przeciwieństwie do niej obłęd Ofelii jest jasny – oderwany od świata nie tylko konkretnego, ale właściwie, przez swą szaloną uniwersalność – każdego. Nie byłby jednak *Hamlet* dziełem wielkim, gdyby nie to, że jego konkretność jest podstawą zakładanej uniwersalności. W wierszu tym porusza Zaczkowski ważną kwestię przystawalności sztuki do życia, a zatem umiejętności interpretacji tekstu dramatycznego poprzez świat, w którym jest re-kreowany. Przecież dzieła ponadczasowe to nie takie, które w prosty sposób pasują do każdego czasu, ale takie, które można zinterpretować, przełożyć, przybliżyć, na nowo odczytać. To właśnie musi zrobić Aktor, stając przed publicznością barbarzyńców.

Kim zatem jest barbarzyńca?

W starożytnej Grecji słowo *bárbaros* oznaczało zrazu tego, który mówił innym językiem niż grecki – cudzoziemca, dopiero po wojnach perskich zyskało pejoratywne zabarwienie. Rzymianie używali terminu *barbarus* na określenie ludów żyjących poza imperium. W XIX w. w myśli antropologicznej przyjęła się powszechnie za Lewisem Henrym Morganem następująca wykładnia: każda kultura, która nie posiadła jeszcze umiejętności pisania, ale jest kulturą rolniczą (dzięki uprawie lub hodowli) osiągnęła już stadium barbarzyństwa. Potocznie barbarzyńcą jest człowiek nieokrzesany, nie umiejący się odpowiednio zachować. W jakim znaczeniu pojawia się rzeczownik 'barbarzyńcy' w tym utworze? Barbarzyńcy chodzą do teatru, marzą o czystych toaletach, są na pozór ludźmi kulturalnymi, ich barbarzyństwo polega zatem nie na **braku**, ale na pozornym posiadaniu. Chodzenie do teatru nie jest dla nich potrzebą, ale rodzajem przymusu. Czynnością będąca znakiem czegoś innego, ale nie czymś innym.

W ten sposób można spróbować wyjaśnić tytuł wiersza: Hamlet nie jest w teatrze, ale w katowickim Rynku. Oczywiście zbieżność miejsca mogłaby sugerować względną, metonimiczną tożsamość, ale rynek semantycznie nie jest równy teatrowi. Słowo to ma dwa równoznaczne znaczenia urbanistyczno-mentalne – jest centralną częścią miasta, a tym samym agorą, forum, miejscem spotkania, z drugiej natomiast – odwołuje się do skojarzeń ekonomicznych, które, mimo iż nie dominujące, także pozostawiają swój ślad. Rynek jest miejscem przez swą dostępność pospolitym, w odróżnieniu od elitarnego w założeniu teatru. Publiczność jednak nie jest publicznością teatru, ale rynku – jest, gromadzi się, ale naprawdę jest daleko – Hamlet do niej musi wyjść z teatru na rynek.

Epilog a może poetyckie *post scriptum*

W tym utworze Zaczkowski (co otwarcie deklaruje), spłaca dług zaciągnięty nie tylko u Herberta, ale przede wszystkim Kawafisa – wiedząc, „że przyjście lub nieprzyjście barbarzyńców pozostaje dylematem wewnętrznym”:

> Na co czekamy, zebrani na rynku?
> Dziś mają przyjść barbarzyńcy [...].
> Bez barbarzyńców – cóż poczniemy teraz?
> Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem[9].

Kwestia barbarzyństwa powróciła w twórczości Zaczkowskiego. Na zakończenie przywołajmy raz jeszcze relację autora:

> w rok później – już jako Piotr Zaczkowski – pozwoliłem sobie na żart. (…) dyplomy laureatów konkursu na wiersz o Katowicach podpisywał zawsze prezydent Katowic – (…) przyrządziłem i dostarczyłem na konkurs notatkę:
>
> **Jesienny wiersz o Katowicach**
> Gubernator miasta zapowiada
> rychłą rzeź wielbłądów
> i wysiedlenie poetów
>
> ma to położyć kres pogłoskom
> jakoby Katowice były kulturalną
> pustynią
> i prowincją literacką
>
> (…) ta notatka uzyskała bodaj III nagrodę – (…) była moim pożegnaniem z pisaniem wierszem o Katowicach – wkrótce pożegnałem się z pisaniem jakichkolwiek wierszy – (…) ale jeżeli napiszę swoją pierwszą dorosłą książkę – będzie książką o Katowicach.

Aneks

42 notatki Zaczkowskiego o teatrze – wybrane subiektywnie (przez autora)

1993

[1] *II Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta'93 w Poznaniu*, „Opcje” nr 2.

[2] *Między teatrem a śmiercią (O krytyce Jana Kotta)*, „Studio” t. 2.

1994

[3] *Opera za trzy peso (Tim Rice, Andrew Lloyd Webber:* Evita*. Teatr Rozrywki w Chorzowie)*, „Express Wieczorny” 13.12.

1995

[4] *Teatr nie wart mszy (Andrzej Szczypiorski:* Msza za Miasto Arras *[monodram Janusza Gajosa]. Teatr Powszechny w Warszawie. VI Gliwickie Spotkania Teatralne)*, „Gazeta Festiwalowa” [Gliwickich Spotkań Teatralnych] [Dodatek do „Gliwickiego Magazynu Kulturalnego”], nr 1 (16.05).

1996

[5] *Ruiny ożyły (VII Gliwickie Spotkania Teatralne)*, „Trybuna Śląska” 31.05.

1997

[6] *Lekcja martwej kultury (O Scenie Plastycznej KUL)*, „Gość Niedzielny” nr 3 (19.01).

---

[9] K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1981, s. 74.

[7] *Absurd jako gest (*Tango Oberiu 1928. *Teatr Rozrywki w Chorzowie)*, „Gość Niedzielny" nr 27 (6.07).

1998

[8] *Przygody tygrysa, tancerki i festiwalu (I Festiwal Teatrów Górnośląskich w Zabrzu)*, „Trybuna Śląska" (8.04).

[9] *Przedwiośnie teatralne (I Festiwal Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" w Katowicach)*, „Gość Niedzielny" nr 16 (19.04).

[10] *Wolność to żołnierzyk umierający (Juliusz Słowacki:* Kordian. *Teatr Zagłębia w Sosnowcu)*, „Teatr" nr 6 (wrzesień).

[11] *Schygulla (Koncert „Hanna Schygulla śpiewa" w Teatrze Rozrywki w Chorzowie)*, „Gość Niedzielny" nr 49 (6.12).

1999

[12] *Kto zapłaci za powóz? (Aleksander Ostrowski:* Las. *Teatr Zagłębia w Sosnowcu)*, „Śląsk" nr 3 (41) [marzec].

[13] *Okna do wypełnienia (Sławomir Mrożek:* Rzeźnia. *Teatr Śląski w Katowicach)*, „Gość Niedzielny" nr 14 (4.04).

[14] *Poczekalnia (Yasmina Reza:* Sztuka. *Stary Teatr w Krakowie. Spektakl w Teatrze Rozrywki w Chorzowie)*, „Gość Niedzielny" nr 17 (25.04).

[15] *Morga teatru (Marek Rębacz:* Dwie morgi utrapienia. *Teatr Kwadrat w Warszawie. Spektakl w Teatrze Rozrywki w Chorzowie)*, „Gość Niedzielny" nr 23 (6.06).

[16] *Transport posągów (Stanisław Wyspiański:* Akropolis. *Teatr Śląski w Katowicach)*, „Teatr" nr 7/8/9.

[17] *Salon jest okrągły (Józef Para:* Salony i kulisy*)*, „Śląsk" nr 11 (49) [listopad].

2000

[18] *Krzaki na podeście (Fryderyk Schiller:* Intryga i miłość. *Teatr Śląski w Katowicach)*, „Teatr" nr 4/6 [kwiecień-maj].

[19] *Gliwice – okno na świat (Rozmowa z Piotrem Lachmannem)*, „Śląsk" nr 8 (58) [sierpień].

[20] *Republika aktorów (O Kabarecie Absurdalnym z Chorzowa)*, „Śląsk" nr 9 (59) [wrzesień].

2001

[21] *Kolacja okaleczonych (Paul Barz:* Kolacja na cztery ręce. *Teatr Nowy w Zabrzu)*, „Śląsk" nr 1 (63) [styczeń].

[22] *Słowiański western (Stanisław Wyspiański:* Wyzwolenie. *Teatr Śląski w Katowicach)*, „Gość Niedzielny" nr 9 (4.03).

[23] *Publiczność chodziła na Szekspira (Rozmowa z Jerzym Zegalskim)*, „Śląsk" nr 4 (66) [kwiecień].

[24] *Don Kichot w kurniku (Hans Christian Andersen:* Brzydkie kaczątko. *Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach)*, „Gość Niedzielny" nr 24 (17.06).

[25] *Na szczycie schodów wiedzą wszystko albo jeszcze mniej (Witold Gombrowicz:* Operetka. *Teatr Zagłębia w Sosnowcu)*, „Teatr" nr 7/8 (lipiec-sierpień).

[26] *Sen malowanych twarzy (Wystawa „Opera pekińska" w Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach)*, „Śląsk" nr 8 (70) [sierpień].

[27] *Lubię tę robotę (Portret Stanisławy Łopuszańskiej)*, „Śląsk" nr 9 (71) [wrzesień].

2002

[28] *Kibitka pokoleniowa (Adam Mickiewicz:* Dziady – *III część* Dziadów *i* Ustęp. *Teatr Polski w Bielsku-Białej)*, „Teatr" nr 1/2 (styczeń-luty).

[29] *Ciężka i krucha… (Jan Kott 1914-2001)*, „Śląsk" nr 2 (76) [luty].

[30] *Tren dla Gullivera (Jonathan Swift:* Podróże Gullivera. *Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach)*, „Śląsk" nr 2 (76) [luty].

[31] *Żałoba nie przystoi Lee (Scott McPherson:* Pokój Marvina. *Teatr Polski w Bielsku-Białej)*, „Śląsk" nr 8 [sierpień].
[32] *Biografia tylko trochę kontrolowana (Portret Bernarda Krawczyka)*, „Śląsk" nr 9 (83) [wrzesień].
[33] *Gry biznesowe i egzystencjalne (Juliusz Słowacki:* Balladyna. *Teatr Nowy w Zabrzu),* „Gość Niedzielny" nr 40 (6.10).

2003

[34] *Plakat jako felieton teatralny (Wystawa plakatu teatralnego w Galerii „Inny Śląsk" w Tarnowskich Górach)*, „Gość Niedzielny" nr 9 (2.03).
[35] *Wcielenia i uduchowienia (Portret Bogumiły Murzyńskiej)*, „Śląsk" nr 3 (89) [marzec].
[36] *Paradoks o teatrze*, „Gość Niedzielny" (6.04).

2004

[37] *Dla każdego coś niemiłego (VII Teatromania w Bytomiu)*, „Gość Niedzielny" nr 20 (16.05).
[38] *Świat według Garpy (Teatr Bez Sceny w Katowicach – na deskach Teatru Korez – Margareta Garpe:* Wszystkie dni, wszystkie noce*)*, „Śląsk" nr 6 (104) [czerwiec].

2005

[39] *Ostatnia scenografia Wiesława Langego (Portret scenografa Wiesława Langego)*, „Śląsk" nr 8 (118) [sierpień].
[41] *Do Damaszku (Katowickie lata Konrada Swinarskiego)*, „Śląsk" nr 11 (121) [listopad].

2006

[42] *Maszyna do umierania (Wystawa fotografii Romano Martinisa ze spektakli Tadeusza Kantora w Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach)*, „Śląsk" nr 1 (123) [styczeń].

SUMMARY

Piotr Zaczkowski's *Hamlet w katowickim rynku* (*Hamlet in Market Square in Katowice*), which is reflections about theatre

This text is dedicated to analyze of one of Piotr Zaczkowski's (a Silesian theatrologist and poet) works. The poem *Hamlet in Market Square in Katowice* was published in the year 1990 in a collection of *Wiersze* (*Poems*). Its origin is connected with a certain event in the history of Stanisław Wyspianski's Memorial Theatre of Silesia in Katowice. The lyrical situation of the work is placed in the realities of Katowice. The poet confronts the two worlds: the world of theatre and the real one, the world of art and the world of commonness. In the poem Zaczkowski raises an important matter of congruency of life and art. He shows that a measure of an actor's creation is an ability to reinterpret a work every time in such a way that it is close to the audience.

FRANTIŠEK VŠETIČKA

(Olomouc)

Gazdina roba Gabriely Preissové

V lednu 1889 otiskla Gabriela Preissová v 1. čísle Vlčkovy Osvěty povídku *Gazdina roba*. Spisovatelčinu prózu si přečetl ředitel Národního divadla František Adolf Šubert a vyzval autorku, aby ze svého námětu utvořila drama, Preissová tak učinila. Ještě v témže roce (7. listopadu) měla hra premiéru na scéně Národního divadla. Divadelní kritika přijala *Gazdinu robu* vcelku příznivě, měla-li nějaké výhrady, pak se zaměřovaly převážně na kompoziční výstavbu hry. Josef Kuffner z Národních listů na toto téma napsal:

> „Méně šťastna je stavba hry. Hned expozice je chatrná. Tlačí se na scénu víc zevnějších okolností než třeba.“[1]

Obdobně se vyjádřila Anežka Schulzová v Květech:

> „Rozhodně slabší stránkou díla jest technika. Autorce chybí ještě zkušenost divadelní a klidný, jasný přehled při ovládání dramatického materiálu.“[2]

Výhrady obou recenzentů vyzněly svým způsobem do prázdna, neboť drama se hraje dodnes a nemalý podíl na jeho životnosti má právě kompoziční výstavba hry. Jak to tedy s její kompozicí je? Jaký má její kompozice tvar?

G. Preissová rozvrhla *Gazdinu robu* do tří dějství, z nichž každé má své dílčí téma. V 1. dějství je tímto tématem Evin spor s Mánkem, který je vyřešen jejím příklonem k Samkovi. V 2. dějství je jím Evin spor se Samkem vyřešený jejím příklonem k Mánkovi. Tématem 3. dějství je Evin spor s Mánkem, jenž je vyřešen sebevraždou hlavní hrdinky. Jednotlivá dějství jsou tedy navzájem dějově uzavřena (k čemuž mimo jiné přispívají i časové předěly mezi nimi, zejména předěl mezi 1. a 2. dějstvím, který činí čtyři roky).

Hrdinčina jednotlivá směřování mají v závěrečných koncovkách výraznou pointu: v 1. dějství Eva Mánkovi oznámí, že si vezme Samka, v 2. dějství Eva od Samka uteče za Mánkem a ve třetím dojde k Evině smrti. Nejméně výraznou koncovkou je koncovka první, poněvadž Evino rozhodnutí je divákovi už od desátého výstupu známo (není tedy ani v pravém slova smyslu pointou, neboť 1. dějství má celkem třináct výstupů). Koncovky se zcela zjevně gradují – poslední z nich nemůže být už překonána (přesněji řečeno nemůže být překonána v rámci realistického žánru). Výrazná koncovka v závěru dějství, která je autorčiným specifikem, přispívá k tomu, že jednotlivá dějství tvoří relativně uzavřené architektonické celky.

Ve všech třech dějstvích hraje významnou roli Mešjanovka, Mánkova matka, která má velký podíl na Eviných rozhodnutích. Eva je totiž bytost impulzivní, živelná, což si Mešjanovka nejen velmi dobře uvědomuje, ale čehož také velmi dobře a záměrně využívá. V 1. dějství Mešjanovčin výpad proti Evě přivede hrdinku k rozhodnutí vzít si Samka; v 2. dějství Mešjanovčiny útoky proti Evě, doprovázené Samkovou pasivitou, přimějí hrdinku k odchodu s Mánkem; v 3. dějství je Mešjanovčino skandalizující vystoupení před baronem a baronkou jedním z posledních impulsů, jež přivedou Evu k zoufalému rozhodnutí.

[1] š. (J. Kuffner), Gazdina roba, *Národní listy*, 9. 11. 1889, č. 310, s. 2.
[2] A. Schulzová, Z Národního divadla, *Květy*, 11, 1889, 2. pololetí, s. 751.

Mešjanovka se tak v průběhu hry stává závažným hybným činitelem, který se spolupodílí na tragédii hrdinky, především však na její tragédii závěrečné.[3]

Taková je celková výstavba hry, kterou Preissová navíc sevřela a prostoupila symetrickým principem. *Gazdina roba* má tři dějství, z nichž symetrickými prvky sepjala autorka 1. a 3. dějství. Mezi oběma dějstvími vede Preissová pět základních symetrismů, k nimž patří lidová slavnost, postava sklenkáře Danyše, manželská dvojice nepatřící do lidového prostředí, Mešjanovčin výpad proti Evě na veřejnosti a konflikt mezi Evou a Mánkem. Symetrie se tedy dotýká celkové atmosféry, jednotlivých postav a jejich jednání.

Lidovou slavnost představují v 1. dějství hody a v závěrečném dožínky. Lidová slavnost tvoří v obou případech součást základního kontrastu. Dílčím kontrastem je v těchto scénách protiklad mezi veselícím se kolektivem a truchlícím jedincem. Tento kontrast představuje výrazný prostředek dramatické techniky, který je patřičně vystupňován zejména v posledním dějství.

Sklenkář Danyš tvoří ve hře rámující postavu, neboť vystupuje pouze na jejím začátku a konci. Závažnější funkci má zejména v závěru dramatu, kde dvakrát přináší neblahé zprávy: v pátém výstupu 3. dějství oznámí Mánkovi příjezd jeho matky a v patnáctém výstupu zvěstuje účastníkům dožínek Evinu smrt.[4]

Manželskou dvojici nepatřící do lidového prostředí představuje v 1. dějství hrozenkovský doktor s notáriuskou a v 3. dějství baron s baronkou. Významnější je počáteční dvojice, neboť s ní je spjata Evina představa budoucího soužití s Mánkem:

„…já budu s Mánkem šťastná, jako ta hrozenkovská notáriuska s druhým mužem“.[5]

S baronem a baronkou (přesněji řečeno se skandálem, který se před nimi odehraje) je spjat konec této představy.

Mešjanovčin výpad proti Evě tvoří součást celkové stavby, neboť každé dějství má v popředí konflikt tohoto druhu. V 2. dějství se Mešjanovčin výpad proti Evě liší od ostatních tím, že proti ní brojí toliko v soukromí, kdežto v ostatních případech ji skandalizuje veřejně. Dále se Mešjanovčin výpad proti Evě v 2. dějství odlišuje tím, že probíhá nepřímo, prostřednictvím Mešjanovčiny promluvy k Samkovi, kdežto v 1. a 3. dějství se střetnou obě ženy přímo.

Na symetrickém principu se podílí také konflikt mezi Evou a Mánkem. V 1. dějství dojde ke střetnutí mezi nimi proto, že se Mánek nechal zvolit za stárka; v 3. dějství dojde ke konfliktu mezi oběma postavami po advokátově návštěvě, když Mánek Evě sdělí, že sňatek mezi nimi není možný. V obou scénách se plně vyjeví charakter postav, zejména slabošský charakter Mánkův.

Ve výstavbě dramatického díla je obvykle nejzávažnější poslední dějství, stejně je tomu i v *Gazdině robě*. Hra obsahuje řadu činitelů, jež v podobě řetězové reakce ovlivňují závěr hrdinčina osudu. Sled ovlivňujících činitelů zahajuje opilý Rubač (2. výstup), po něm následují dopis Mánkovy ženy (4. výstup), sklenkář Danyš (5. výstup), Mešjanovka (7. a 8. výstup), advokát Huspeka (8. a 9. výstup) a znovu Mešjanovka, tentokrát před baronem a baronkou (14. výstup). Tento přímočarý sled uzavírá Preissová Evinou smrtí.

---

[3] V povídce přistupuje k těmto výjevům ještě Mešjanovčin výpad proti Evě na svatbě rychtářovy dcery. V zájmu úplnosti třeba dodat, že Mešjanovčin výpad proti Evě z 1. dějství se v povídce v poněkud pozměněné podobě rovněž vyskytuje, zbývající dva výjevy z 2. a 3. dějství však nikoliv. Povídka tohoto stavebného prostředku (jakož i dalších) postrádá, neboť v jejích pěti hlavách se objevuje pouze dvakrát (a to ještě jenom na začátku – v hlavě 1. a 2.).

[4] Příbuznou rámující postavu, s odlišným však posláním, vytvořila Preissová v novele *Talmové zlato*, kde ji představuje Palčin bratr Anto. Na začátku prózy, odehrávající se v prostředí korutanských Slovinců, odchází Anto do světa hledat zaměstnání, na konci odchází do světa spolu se svou sestrou.

[5] Cituji z 6. vydání – G. Preissová, *Gazdina roba*, Praha, Orbis, 1956.

Ve sledu ovlivňujících činitelů probíhá gradace, dokonce dvojí gradace – kvantitativní a scénická. Kvantitativní gradace se projevuje počtem postav na scéně: jednotlivé výstupy mají v průběhu dějství komorní ráz, teprve poslední dva (14. a 15.) představují zjevné vybočení, neboť se odehrávají před velkým počtem lidí. Scénická gradace se týká scény, jež se pro jednotlivé ovlivňující činitele postupně rozšiřuje: na začátku má každý činitel po jednom výstupu, pak po dvou (Mešjanovka a advokát) a naposledy přijde nejrozsáhlejší výstup celé hry, čtrnáctý, který začíná příchodem barona a baronky a končí Evinou sebevraždou.

Výstupy ovlivňujících postav nemají přitom opakovaný ráz, neboť každá z nich představuje jinou formu nátlaku – Rubač morální nátlak vulgárního rázu, Mešjanovka rovněž morální nátlak, avšak z hlediska matky, Mešjanovka před baronem a baronkou skandalizující nátlak a advokát nátlak právního rázu.

Součást posledního dějství tvoří katastrofa. Devátým výstupem, rozmluvou advokáta s Mánkem, končí série přípravných ovlivňujících činitelů – desátým výstupem začíná pak katastrofa. Výstup desátý až patnáctý, tj. posledních šest výstupů, tvoří tedy katastrofu *Gazdiny roby*.

Katastrofa hry obsahuje kvantitativní efekt, jehož podstatou je skutečnost, že závěrečný završující děj se odehrává za účasti všech jednajících postav. Finální dynamismus hry zdůraznila tedy autorka také figurálně, neboť závěrečnou tragickou událost umocnila přítomností hlavních postav a všech účastníků dožínek.

Závěrečná katastrofa není přitom nečekaná, neboť Preissová ji připravuje už od počátku 3. dějství. V jeho třetím výstupu tlumočí Eva Mánkovi svůj sen, v němž ji mrtví volají mezi sebe:

> „Dnes k ránu se mi zdálo, že jsem byla v naší komoře Samkova stavení a ti moji nebožtíci, mamička, tatíček i to moje dievča, všichni u kamen seděli. – A tak už po kolikáté. Já na ně zavolala: Jak jste sem došli? A mamička nepohlížaja na mne jen se ozvaly: Eva, Eva!“

Na Evinu zjitřenou mysl tento vracející se sen podvědomě působí a v jistém okamžiku zapůsobí zničujícím způsobem. Evino vyprávění je klasickým případem přímé anticipace snového původu.

Bylo již řečeno, že nejprve byla povídka a potom teprve hra. Srovnáme-li povídku s dramatem, pak zjistíme, že některé scény (a někdy jenom náznaky scén) jsou ve hře rozvedeny, kdežto jiné nejsou do ní vůbec pojaty. To je ovšem běžný postup při každé transformaci z jednoho žánru do druhého. Pro rozdíl mezi povídkou a dramatem G. Preissové není tedy žánrový rozdíl rozhodující.

Daleko závažnější než on je rozdíl umělecký. V povídce se střídá statický popisný záznam se strohým vyprávěním, jež postrádá psychologické prokreslení postav a příběhu. V dramatu je tomu zcela jinak, neboť dramatické dílo neobsahuje ani popisných ani epických (nebo epizujících) partií. Pokud jde o celkovou skladbu, pak povídka je atektonická, zatímco hra má vysloveně tektonický tvar.

Jestliže povídka G. Preissové nedosahovala umělecké úrovně soudobé krátké prózy, pak hra úroveň soudobého dramatu několikanásobně přesáhla. Tento rozdíl odpovídá ostatně postavení G. Preissové v české literatuře. Preissová jako prozaička totiž celkem zapadla, neboť už ve své době představovala v této sféře autorku druhého řádu, kdežto jako dramatička naopak vynikla – její první dvě hry tvoří dodnes živou součást divadelního repertoáru. Na tom má nespornou zásluhu také Fr. A. Šubert, který jako první vytušil v povídce velké dramatické téma a v osobnosti G. Preissové velkou dramatickou autorku.

Gabriela Preissová uplatnila ve své hře řadu základních stavebných prostředků, jež si realisticko-naturalistické drama v průběhu druhé poloviny 19. století osvojilo. K těmto prostředkům patří přesně rozvržená dramatická stavba, výrazné koncovky v jednotlivých

dějstvích, symetrický princip, důraz na poslední dějství, kvantitativní efekt v katastrofě a přímá anticipace.

V rámci realisticko-naturalistického literárního proudu má dramatická prvotina G. Preissové blízko zejména k ruskému dramatu. Na tuto souvislost upozornila ostatně už divadelní kritika. Josef Flekáček ve Vlasti např. dával *Gazdinu robu* do spojitosti s hrami, jež v té době uvádělo Národní divadlo – šlo konkrétně o Spažinského *Paní majorku* a Ostrovského a Solovjevovu *Divošku*.[6] Podobně usuzovala i odborná literatura – např. Vladimír Müller a Artur Závodský upozornili na příbuznost *Gazdiny roby* s Ostrovského *Bouří*.[7] Typologicky (mám na mysli typologii tvaroslovnou) má dramatický debut G. Preissové blízko také k některým jiným představitelům ruského dramatu a prózy, kupř. k A. K. Tolstému (koncovky jednotlivých dějství v *Caru Fjodorovi*), L. N. Tolstému (symetrický princip v *Dětství*) a k ostatním hrám A. N. Ostrovského (koncovky v komedii *I chytrák se spálí*).

Dva roky před premiérou *Gazdiny roby* byli uvedeni Stroupežnického *Naši furianti*, považovaní všeobecně za první české realistické drama (*Maryša* a *Vojnarka* jsou časově mladší). Stroupežnický líčí v *Našich furiantech* společenské vztahy na české vesnici v druhé polovině 19. století, kdežto Preissová, zobrazujíc v podstatě totéž, co hra Stroupežnického, zachycuje navíc mentalitu a problematiku moderního člověka – snaží se zodpovědět otázku, dotýkající se samotného smyslu života, otázku, dotýkající se významu lidské existence. Stroupežnický vyřeší zápletku hry zavedením vnější dějové linie (Buškův Martin přiběhne na zasedání obecních radních a oznámí otci, že se na jejich pole zatoulal zajíc, což není nic jiného než deus ex machina); Preissová naopak vychází z charakteru a psýchy postav, jež samy vytvářejí pohyb a vyvrcholení děje.

Stroupežnického *Naši furianti* jsou z hlediska žánrového komedie, do jisté míry závislá na starší komediální produkci, *Gazdina roba* je naopak drama tragického zaměření. Z odlišného žánru vyplývá také odlišný úhel pohledu – v komediálních *Našich furiantech* je tento pohled nezbytně užší, jednostrannější, kdežto v tragicky laděné *Gazdině robě* je podstatně širší, vícerozměrnější. Autorka si záměrně zvolila takový žánr, jenž optimálně odpovídá nejen jejímu příběhu, ale také problematice, kterou ve své hře řeší.

G. Preissová projevila neobyčejnou schopnost podat výpověď o současníkovi, jehož problémy a nejistoty pojala věrně nejen z hlediska časového, ale také z hlediska nadčasového. Velikost jejího dramatického činu spočívá v tom, že české veřejnosti předložila vyspělé umělecké dílo nejen o současníkovi, ale také o člověku jako takovém. Přednost jejího dramatu tkví v tom, že v něm podala uměleckou výpověď o těch nejistotách, jež doprovázejí lidskou bytost v průběhu celé její existence.

RÉSUMÉ

Gazdina roba de Gabriela Preissová

Gabriela Preissová a partagé son drame Gazdina roba (1889) en trois actes dont chacun a son thème partiel. Tous les actes ont le final marquant. En ce qui concerne les autres moyens de la composition, G. Preissová utilise le principe symétrique, dénouement efficace, effet quantitatif et anticipation droite.

[6] J. Flekáček, Z Národního divadla, *Vlast*, 6, 1889–1890, s. 228, 229.

[7] Vl. Müller, Dramatická prvotina Gabriely Preissové, in: G. Preissová, *Gazdina roba*, Praha, Orbis, 1956, s. 85; A. Závodský, *Gabriela Preissová*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1962, s. 124.

KAREL KOMÁREK

(Olomouc)

Jaroslav Durych – neúspěšný dramatik

Nejprve citujme vyjádření kompetentního znalce: „Durychova dramata skládají nejpochybnější část jeho díla, neboť pasivností svých postav a schematickým rozvržením svatosti a hříšnosti ukazují, že Durychovi vlastní dramatický nerv chybí.“ – Tolik Arne Novák a jeho *Přehledné dějiny literatury české* (1939, s. 1440). V podobném smyslu se vyslovili mnozí recenzenti divadelních provedení Durychových dramat, která se zpravidla dočkala jenom několika repríz. Nebudu ve svém referátu toto hodnocení vyvracet; spíš se chci zamyslet nad příčinami tohoto autorského neúspěchu a poukázat na to, čím jsou Durychovy dramatické texty významné i přes evidentní slabiny.

Durych vydal pouze tři dramata: *Svatý Vojtěch* (1921), *Svatý Václav* (1925; přepracovaná verze *Kvas na Boleslavi*, 1929) a *Štědrý večer* (1926). V odborné literatuře bývá jako drama mylně označována též básnická próza *Svatý Jiří* (1915); tento omyl uvádí např. Arne Novák v už zmíněných dějinách a převzal ho i akademický *Lexikon české literatury* (1. díl 1985). Žánru dramatu se blíží Durychovo básnické oratorium *Lotr na pravici* (1924), jehož některé pasáže mají formu divadelního dialogu, ale hlavní linii tvoří verše ve stylu církevních hymnů. A ještě máme dosvědčeny Durychovy tvůrčí plány v oblasti dramatu. V dopise Josefu Florianovi z 19. listopadu 1925 se Durych svěřuje s úmyslem napsat jednak scénický obraz setkání sv. Vojtěcha a sv. Nila s názvem *Pláč světcův*, jednak dramatický triptych o sv. Janu Nepomuckém s titulem *Zpovědník*. Mojmír Trávníček (*Sdílet věčné*, 2002, s. 12n.) na základě textového rozboru vyslovil hypotézu, že formou dramatu měla být zpracována Durychova novela *Čtvero ročních počasí*, která vycházela na pokračování roku 1925 v časopise Cesta. Žádný z těchto záměrů se ale neuskutečnil.

Inscenací Durychových dramat bylo málo. *Svatý Vojtěch* na divadle uveden nebyl, autor to zřejmě ani nezamýšlel a sám text se k tomu příliš nehodí; je to spíš knižní neboli čtené drama. *Svatý Václav* měl premiéru 17. prosince 1924 v Olomouci v režii Karla Černého. Dále se hrál v září 1928 v Hradci Králové a ve Strahovském klášteře v Praze. Roku 1929 se konaly celonárodní oslavy tisíciletí sv. Václava a jejich organizátoři vyzvali Durycha, aby hru upravil a zadal Národnímu divadlu v Praze. Tak začala kauza, kterou Durych popisuje v článku *Kratochvilná historie se svatým Václavem* (Akord 1929, s. 248–251): během prací na úpravách a ještě před dohodnutým termínem odevzdání vyšla v denním tisku zpráva, že jako slavnostní představení v pražském Národním divadle bude provedena hra *Svatý Václav* od Stanislava Loma. Durych tedy nejdřív práci přerušil, pak – po urgenci některých členů organizačního výboru – se k ní vrátil, ale protože mezitím uplynul původní termín odevzdání, rozhodl se výbor definitivně pro hru S. Loma. Durychovo drama v nové verzi s názvem *Kvas na Boleslavi* naštěstí uvedlo Národní divadlo v Brně v režii Rudolfa Waltera v září 1929, tedy ještě v rámci oslav. *Kvas na Boleslavi* se dále hrál v Olomouci (1929), v Divadle Akropolis v Praze na Žižkově (1935) a ve Slovenském národním divadle v Bratislavě (1936). Zcela propadla komedie *Štědrý večer*, která měla premiéru 5. ledna 1926 v Městském divadle v Praze na Vinohradech v režii Františka Hlavatého. Tento výčet zřejmě není úplný, ale ani pak by nezměnil nic na skutečnosti, že Durychova dramata se na jevištích dlouho neudržela.

Ani literárněvědných a teatrologických rozborů Durychových dramat není mnoho. Kromě referátů o knižních vydáních a inscenacích je to především studie Zdeňka Hořínka *Světec jako dramatický hrdina* (Divadelní revue 1993, č. 4, s. 18–26), která řadí Durychovy

hry *Svatý Vojtěch* a *Svatý Václav* do kontextu moderních světových dramat s postavou světce, jako jsou třeba Shawova *Svatá Jana* nebo Eliotova *Vražda v katedrále*. Hořínek zde také srovnává Durychova *Svatého Václava* se zmíněnou konkurenční hrou od S. Loma, která dostala přednost při svatováclavských oslavách, a oceňuje Durychovo dílo mnohem výš než rutinní oficiózní práci Lomovu. Ale od Z. Hořínka pochází ještě podrobnější speciální studie *Dramatické dílo Jaroslava Durycha*, která nebyla publikována a jejíž strojopis se dostal i do mého archivu. Uvedený rok vzniku 1958 a podpis „Zdeněk Maria Hořínek" svědčí o tom, že nebyla určena pro oficiální zveřejnění. A přitom je to zatím nejvšestrannější interpretace Durychových dramat, jejíž aktualizované vydání by dnes bylo přínosné. Hořínek zde popisuje vnější okolnosti vzniku a uvedení Durychových her, odhaluje příčiny jejich obtížné hratelnosti a rozebírá též jejich jazykovou a zvukovou stránku. Přitom výborně porozuměl jejich smyslu: např. jeho charakteristika jednotlivých postav *Svatého Vojtěcha* je tak názorná, že umožňuje snadnější pochopení dramatického konfliktu než samotný text. Zároveň nevylučuje zdárné inscenování Durychových dramat za předpokladu, že se jich ujme citlivý dramaturg a režisér. Podle mého názoru by to ale vyžadovalo ještě radikální zásah do textu i do celé dramatické stavby; byla by to tedy spíš adaptace než jen inscenace.

Osobně vidím příčiny neúspěchu Durychových dramat v několika rovinách a u každého v jiné kombinaci. *Svatý Vojtěch* je opravdu spíš dramatická báseň. Její mnohaslabičné rýmované verše s neobvyklým slovosledem se lépe vnímají četbou než poslechem. Jejím obsahem jsou spíš úvahy než akce. Spor mezi biskupem a knížetem o pravomoci ve věcech církve je sice nosný námět pro dramatický konflikt, ale takové nuance vztahů duchovní a světské moci, jaké tu představuje Durych, v českém prostředí nové doby téměř nikoho nezajímají. Autor navíc jednoznačně straní církvi, a to bývá vnímáno jako nepřátelství vůči národu. Kromě toho jsou v promluvách postav poměrně dlouhé retrospektivní pasáže, které shrnují historické události a vlastně se neobracejí k nikomu na jevišti. *Svatý Václav* zase narušuje českou dějepisnou i literární tradici posledních dvou století, podle které se utkali statečný, národu oddaný bojovník Boleslav a bojácný, s Němci kolaborující svatoušek Václav. Tohle schéma ovšem Durych odmítá a tím vyvolává podvědomou nechuť průměrného českého diváka. *Štědrý večer* je vykonstruovaný příběh mladého muže, který zjistí, že jeho snoubenka je ve skutečnosti jeho sestra a jeho vlastní sestra je naopak nevlastní. Takové odhalení pravé identity postav se sice v divadelních hrách používá, např. v závěru Molièrova *Lakomce*, ale pouze jako doplněk jiného a závažnějšího konfliktu, jako prostředek jeho efektního vyústění; bohužel ve *Štědrém večeru* není nic jiného než tento doplněk. Navíc v této hře z autorovy současnosti se v promluvách postav nadměrně vyskytují infinitivy na *-ti*, slovesný tvar *jest*, jmenné tvary adjektiv a další archaické prvky, které by se ještě daly snést v historickém dramatu, ale v konverzační komedii by se musely upravit.

Na stavbě Durychových dramat se jistě projevil i jeho vlastní kontakt s divadelním prostředím. Durych byl bytostný básník a pozoroval básnickým zrakem všechno, tedy i divadlo. Možná proto se nedokázal soustředit na praktickou stránku divadelní tvorby, na páky a lanka divadelního provozu. Nepřímo o tom vypovídá následující pasáž z knihy *Ejhle člověk!* (1928, s. 117):

> „Při *Velbloudu uchem jehly* se radují herci, raduje se obecenstvo, radují se i žárovky spodního i svrchního světla na jevišti i lustry v hledišti za meziaktí, i ti sluhové divadelní jsou takoví přívětiví a usměvaví; nikdo si nezívne ani nezakašle; vyrušování se děje jen smíchem, který však jest všeobecně vítán. Při Dykově *Revoluční trilogii* se herci namáhají ne bez úzkostlivosti a rozpaků, obecenstvo nerado konstatuje, že se od něho žádá pozornost namáhavá a trpělivá, a nemají-li herci vydatných orgánů hlasových, aby mohli srozumitelně odstiňovat všecky těžce pochopitelné paradoxy a sarkasmy, odevzdává se obecenstvo osudu a věnuje se pokašlávání, vrtění a nudě; neboť hra jest bezútěšná, neradostná, a lidé milují jen pravdy příjemné nebo komické."

Durych prostě sledoval divadelní představení se stejnou básnickou imaginací jako třeba obrazy z třicetileté války, obojí bylo pro něj panoptikum a podnět k ironii, a tím samozřejmě trpěla jeho dramatická zručnost.

Důležitým faktorem tvůrčího úspěchu je i autorův přístup k práci na konkrétním díle. *Svatý Vojtěch* byl psán z mocného vnitřního popudu, v silné snaze vyslovit se k závažnému problému. Proto také je ze všech tří dramat literárně nejvýznamnější. Básnická intence je v něm ale výraznější než dramatická. Libor Martinek ve studii *Sv. Vojtěch u Jaroslava Durycha* konstatuje: „Ačkoli Jaroslav Durych vybavil svého dramatického hrdinu menší mírou aktivity, některé ve hře užité tektonické prostředky umocňují umělecké vyznění díla“ (sborník *Sv. Vojtěch v české a polské literatuře a v umění*, Opava 1999, s. 159). *Svatý Václav* byl určen pro slavnostní představení a je tudíž divadelnější; domnívám se, že právě on by nejspíše snesl adaptaci, např. i rozhlasovou. *Štědrý večer* pak podle všeho vznikl převážně z důvodů komerčních; bylo to v letech autorovy obtížné finanční situace a tantiémy z úspěšného představení bývaly za první republiky zdrojem slušných příjmů. Toto materialistické zdůvodnění jsem si dovolil vyslovit na základě dokumentu. V mém archivu se nachází dopis ředitelství Národního divadla ze 7. července 1924, podepsaný Karlem Dostalem, ze kterého plyne, že Durych už tenkrát zadal Národnímu divadlu *Svatého Václava – Kvas na Boleslavi* (premiéra byla ale v Olomouci), a dále se v něm píše:

> „Současně dovoluji si Vám vrátiti druhou dramatickou práci – komedii, jejíž název není uveden. Hra má dobré třetí dějství, ale prvá dvě jednání jsou dosud nevypracovaný náčrt. Bylo by jistě dobře, kdybyste tuto komedii dodělal. Jsou v ní nevytěžené zárodky, z nichž by se dala vybudovat komedie značné úrovně. Bylo by ovšem třeba, aby byl odstraněn rozpor mezi situační lyrikou prvých dvou dějství a satirou dějství III., aby byl děj vyjasněn, aby ten pamflet byl určitě položen za podklad děje atd.“

Nevím, jestli se tu jedná právě o *Štědrý večer* nebo o jinou hru, která se nedochovala. Ale snad tento dopis může potvrdit, že v polovině 20. let Durych velmi usiloval proniknout jako autor na jeviště a zkoušel to různým způsobem. Svědčí o tom i zmíněné projekty her o sv. Nilu a Janu Nepomuckém, které pocházejí ze stejné doby. *Štědrý večer* byl sice dopsán a inscenován, ale finanční úspěch Durychovi nepřinesl.

Zvláště nezdar *Štědrého večera* způsobil, že Durych psaní dramat zanechal. Jedinou výjimkou bylo přepracování *Svatého Václava* v roce 1929. Ve zmíněném článku *Kratochvilná historie se svatým Václavem* to sám potvrdil:

> „...na dalších podobných věcech nemám ani nejmenšího zájmu, poněvadž jsem poznal, že na jeviště moje věci nepatří a patřiti nebudou.“

Ve stati *K vydání mých sebraných spisů* (Akord 1932, s. 186–188) dokonce stanovil vyloučit ze sebraných spisů „všecky práce psané divadelní a oratorní formou“. Nicméně já se domnívám, že reedice Durychových děl by v současné době měla zahrnout i jeho dramata (zatím znovu vyšel jenom *Svatý Vojtěch* k miléniu světcova úmrtí 1997), čímž by se mohla stát příležitostí k jejich hlubší interpretaci a případně i k uvážlivé adaptaci.

PRAMENY

Durych, J.: *Svatý Vojtěch*. Stará Říše, Dobré dílo 1921. 2. vyd. Brno, Salve Regina 1997. Připravili Jakub Krč a Martin Valášek.
Durych, J.: *Svatý Václav (Kvas na Boleslavi)*. Praha, Ladislav Kuncíř 1925. 2. přepracované vyd. *Kvas na Boleslavi*. Praha, Ladislav Kuncíř 1929.
Durych, J.: *Štědrý večer*. Praha, Ladislav Kuncíř 1926.

LITERATURA

Durych, J. *Kratochvilná historie se svatým Václavem*. Akord 2, 1929, č. 8, s. 248–251.
Durych, J. *Ejhle člověk!* Praha, Ladislav Kuncíř 1928.
Durych, J. *K vydání mých sebraných spisů*. Akord 5, 1932, č. 5, s. 186–188.
Forst, V., a kol. *Lexikon české literatury I*. Praha, Academia 1985.
Honzl, J. *Svatý Václav Jaroslava Durycha a česká dramatická literatura svatováclavská*. Text na programu slavostního představení Národního divadla v Brně v září 1929.
Hořínek, Z. M. *Dramatické dílo Jaroslava Durycha*. 1958, strojopis, 28 stran.
Hořínek, M. Světec jako dramatický hrdina, *Divadelní revue* 4, 1993, č. 4, s. 18–26.
Martinek, L. Sv. Vojtěch u Jaroslava Durycha. In: *Sv. Vojtěch v české a polské literatuře a v umění. Sborník z mezinárodní vědecké konference*. Opava, Slezská univerzita 1999, s. 155–161.
Novák, A. *Přehledné dějiny literatury české*. Olomouc, R. Promberger 1939.
Trávníček, M. *Sdílet věčné*. Olomouc, Periplum 2002.
V. H. J. *Drama české orlice*. Meziaktí (informační list českého divadla v Olomouci) 1924, nestránkováno.
Walter, R. *K provedení Durychova „Svatého Václava“*. Text na programu slavnostního představení Národního divadla v Brně v září 1929.
Jaroslav Durych – život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm. Uspořádali Karel Komárek, Jiří Kudrnáč, Jan Šulc. Brno, Atlantis 2000.
Jaroslav Durych Březinovi, Demlovi, Florianovi. Praha 1989 (samizdat, uspořádal Václav Durych).

SUMMARY

Jaroslav Durych – An Unsuccessful Dramatist

Jaroslav Durych (1886–1962) was a successful prose writer and essayist but his dramas (*St. Adalbert*, 1921; *St. Wenceslaus*, 1925; *Christmas Eve*, 1926) did not stay on stage. Their importance lies mainly in original realizations of historical themes and they certainly would deserve new interpretation but to stage them anew would be difficult. The treatise also mentions other Durych's dramatic attempts.

JIŘÍ URBANEC

(Opava)

Jaroslav Kvapil a František Langer mezi divadlem a literaturou

Není zcela neobvyklé, že některý spisovatel tvoří ve všech žánrech, od lyriky, přes prózu až k dramatickým textům, případně se věnuje ve značné míře i literární kritice a zároveň neopomene ani aktivní účast ve sférách, jež jsou blízké literární historii, o překladatelství ani nemluvě. Takovým všestranným typem byl v české literatuře Jaroslav Vrchlický (1853–1912), ale nalezli bychom též řadu dalších, sice s méně rovnoměrným zastoupením v některém z uvedených odvětví, ale přesto silně zúčastněných třeba jak v tvorbě prózy, tak při psaní textů pro divadelní akci (nabízí se jmenovat v této souvislosti např. Karla Čapka, 1890–1938).

Ale jen někteří z nich byli přímo zaměstnáni – aspoň načas – i v divadle, ba v divadelním prostředí nakonec zanechali větší trvalou stopu než v literatuře. Typickým příkladem cesty od literatury k divadlu je mimořádně angažovaný Jaroslav Kvapil (1868–1950), jeden z předních kulturně-politických činitelů, kteří měli podstatný podíl na procesu vedoucím ke vzniku Československé republiky, statečný muž nerezignující ani v době německé okupace za druhé světové války, kdy ve vysokém věku prošel pak nacistickým vězením. Právě Kvapil je spojnicí mezi dovršenou fází procesu národního obrození na konci osmdesátých let devatenáctého století, reprezentovanou jeho počátečním postavením písaře u protagonisty tohoto období Jaroslava Vrchlického, až po nástup moderny ke sklonku století, jak ji zachytil už jako režisér Národního divadla zaměstnaný tam od roku 1900 a rozvíjel nadlouho v postavení vedoucí režisérské osobnosti, jež je považována za zakladatele české profesionální divadelní režie.

Poněkud jiné rozložení akcentů mezi literaturou a divadlem bychom nalezli u jeho mladšího druha Františka Langra (1888–1965), který nejprve vyšel na dráhu spisovatele, po otřesu první světové války pak proslul jako originální komediograf se zahraničním ohlasem, aby se posléze vrátil hlavně k tvorbě krátkých próz. I když najdeme přímé souvislosti mezi jeho prozaickou tvorbou a určitými dramaty, jako kdyby často vyjadřoval dvěma způsoby totéž téma nebo zachycoval stejnou atmosféru prostředí, přesto v naší současnosti vzniká dojem, že bude jeho památka více žít povídkami než inscenováním jeho dramat.

U Kvapila i Langra nalezneme leccos společného, pokud jde o jejich vztah k divadelnímu umění, ale zároveň některé rysy odlišné, jež jsou dány nejen jejich rozdílným datem narození. Přitom nejde o nahodilost, jestliže jsme právě tyto dva autory vybrali za předmět zájmu, vždyť jejich cesty byly v některých okamžicích velmi blízké. Langer byl často závislý na Kvapilově postavení v divadelním světě, ale dovedl se také o něm vyjadřovat s úctou i obdivem, kdežto starší Kvapil ve svých rozsáhlých pamětech nazvaných *O čem vím* (1932) vcelku své kontakty s Langrem pominul. V dalších výkladech se pokusíme vystihnout to, co je podobného v jejich tvůrčí činnosti na rozmezí divadla a literatury, ale zároveň vymezit, v čem se oba odlišují. Ale nejprve musíme uvést, kde nalézáme kořeny jejich zájmu o divadlo.

Kvapil pocházel z prostředí venkovské lépe situované inteligence, jež měla blízký vztah k tradici českého obrození.[1] Prošel jako student obvyklou cestou od psaní veršů na

[1] Narozen 25. 9. 1868 v Chudenicích u Klatov jako syn panského lékaře.

plzeňském gymnáziu, přes otištění prvních básní ve Světozoru v roce 1888,[2] seznámení s mladým Šaldou[3] a Hubertem Gordonem Schauerem,[4] až po knižní básnický debut *Padající hvězdy* v roce 1889. Studium lékařství ani práv ho nezaujalo a s celou vervou začal pracovat jako redaktor v novinách. O svých raných básnických sbírkách, v nichž byl celkovým stylem silně závislý na vzoru poezie Vrchlického, později se vyjádřil, že to byla „nalíčená poezie“.[5] Po letech charakterizoval své první životní období takto:

> „Novinařil jsem i básnil nemaje opět potuchy, že mne na všechen mužný život pohltí nanovo něco jiného, tož divadlo.“[6]

Byl to mimořádně silný okamžik v lednu roku 1890, který ho navedl na cestu vedoucí k divadlu. Revolucionář z roku 1848 Josef Václav Frič (1829–1890) mladého Kvapila poslal do zákulisí Národního divadla, kde měl předat písemný vzkaz velmi proslulé herečce Haně Kubešové (1866–1907). Tato osudová náhoda vyústila až do svatby v roce 1894 a zároveň ke Kvapilovu zakotvení v divadelním prostředí, včetně psaní impresionisticko-symbolických dramat, vycházejících námětově často ze vzájemných vztahů této o něco starší herečky a jejího ambiciózního manžela.

Nešlo tedy o samotný tvůrčí vývoj a další fázi autorova literárního směřování, ale o událost se silným erotickým a osobnostně přitažlivým podtextem. Sám Kvapil se později podivoval, jaká síla ho tehdy v jediném dni přitáhla k divadlu:

> „(Co jsem u čerta hledal na této galéře?) Hráli Sedm havranů a ve dveřích své šatny přijala mne růžová víla, dobrá víla mých příštích osudů. Kostky byly toho večera vrženy!“[7]

Naproti tomu Langra k zájmu o divadlo a k pozdějšímu psaní dramat, převážně komedií, přivedlo bezprostřední poznání pražského dosti periferního prostředí, z něhož vzešel jako syn zčeštělého židovského obchodníka s lihovinami.[8] Také divadlo poznával záhy a ve vzpomínkové knize *Byli a bylo* (poprvé vyšlo 1963) má kapitolu Dary rodného města,[9] jež začíná připomenutím nejstaršího dětského dojmu:

> „Čtverec zářící zlatově, veliký šum, a pak už jen volné plynutí někam v dálku, takové je mé nejstarší vidění divadla, polosnové vidění, ne vzpomínka na ně.“[10]

Navštěvoval pak všechny poutě v pražském areálu a jejich pimprlová představení:

> „Vydržel jsem se prý dívat vytrvale, a třebas na tutéž hru, že mě bez křiku nemohli nikdy z divadélka dostat.“[11]

Později dostal dětské divadlo s deseti figurkami, psal pro ně své vlastní hry a záhy v chlapeckém věku jezdil z Vinohrad i do Národního divadla. Byl tedy divadelními dojmy už

---

[2] Básně *Nad vyschlým zdrojem* a *V zapomnění*.
[3] V pamětech *O čem vím*, Praha, Orbis, 1932, v kapitole Na prahu: „Šalda na mne hned o tomto prvním setkání mocně působil. Mluvil mnoho a sugestivně, oslňoval mne svou sčetlostí, obzory mně ještě neznámými i svrchovaností svých literárních soudů, při nichž se mi někdy až dech tajil“ (s. 61).
[4] Narozen 27. října 1862 Litomyšl – Horní Zahájí, zemřel 26. července 1892 v Horách u České Třebové.
[5] *O čem vím*, s. 217.
[6] *O čem vím*, s. 8.
[7] *O čem vím*, s. 272.
[8] Narozen 3. 3. 1888 v tehdy samostatné a gründersky rychle rostoucí obci Královské Vinohrady.
[9] Soubor (doplněný) *Byli a bylo* vyšel podruhé v nakladatelství Akropolis, Praha 2003, editor Jiří Holý.
[10] Ve vydání z roku 2003 na s. 193.
[11] Vydání 2003, s. 193.

od útlého dětství naplněn, takže k postavení dramatického autora ho nepřivedl nějaký pozdní chvilkový náraz, jak tomu bylo u Kvapila, ale dlouhodobé a aktivní vnímání světa dramatu.

Humanista a sociálně cítící Langer, jen krátce se přiklonivší k tzv. novoklasicismu, získal pro své komedie také další vklad:

> „Kromě zjevení dramatu přidalo mi mé rodné město ještě něco jiného, svou řeč.“[12]

A dramatický autor Langer byl utvářen i novou dosud nezvyklou skutečností, protože za jeho mládí periferní Vinohrady rostly divoce a dravě, byl tedy „v samém středu zápasu, který byl neobvyklým dramatem“.[13]

Zatímco památka Kvapilova spočívá především v jeho roli režisérské, nikoliv literární, ba určité režijní prvky vnášel i do politických akcí, jako byl slavný *Manifest českých spisovatelů* z roku 1917, Langer byl naproti tomu spíše pozorovatelem a zaznamenatelem, ostře a výrazně vidícím a stavějícím své figurky, ať v próze či v dramatu, do zřetelných pozic a do vyhraněných osudových situací, bez sentimentu a většinou bez harmonizace. A sám ke způsobu svého vidění a tvoření doznává:

> „Tak vlastně vidím, že mi mé rodné město dalo na mou literární cestu docela vydatnou výslužku. (…) Ale když jsem psal Velblouda uchem jehly, myslel jsem v prvním dějství na zcela určitý sklepní byt v Krameriově ulici a Obrácení Ferdyše Pištory se odehrávalo ve dvoře sousedního domu v ulici Karlově, Periferie se mi rozehrála na rozhraní k Vršovicům a Andělé mezi námi začali před Hlavovou kavárnou – třebaže jsem to nerozebíral, měl jsem vždycky pocit, že něco dlužím svému rodnému městu, a proto jsem stále na ně vázal své příběhy.“[14]

Už jsme konstatovali, že Langer odpozorovanou skutečnost někdy paralelně ztvárňoval buď v prozaickém textu, nebo v dramatu. Tyto analogie vystihl Viktor Kudělka ve svém úvodu k edici Langrových statí o divadle s názvem *Divadelníkem z vlastní vůle*.[15] Např. drama *Noc* z roku 1914 je blízké erotismem a slovním dekorativismem prozaické prvotině *Zlatá Venuše* (1915), *Andělé mezi námi* (1931) jsou analogií románu *Zázrak v rodině* (1929). Dá se dokonce říci, že komedie *Velbloud uchem jehly* (1923) je vlastně humoristickou povídkou přesazenou na jeviště.[16]

Kvapil i Langer, ač je spojovalo jisté masarykovství a úzké sepětí se vznikem a osudy Československé republiky, byli v samé podstatě svého tvůrčího úsilí dosti rozdílnými typy. Zatímco Langer je především střízlivý prezentátor lidiček až čapkovského typu, Jaroslav Kvapil měl v poezii i ve vlastních dramatických textech blíže k jisté dávce pohádkově orientovaného patetismu a impresionisticky laděného symbolismu. Celkem již zapadly básně Kvapilovy, v nichž se držel stále typu veršové struktury podle Vrchlického, nicméně lze je chápat i jako poetický doprovod k dramatům, ve kterých rozvíjel jen prožitky a fáze vlastního života, se zdůrazněnou pozicí ženy, žen osudových, jejichž ztvárnitelkou na scéně se stala právě Hana Kvapilová.

Snad i proto, že nepsal svá dramata chladnou myslí a s odstupem od osobních vztahů k ženskému světu, působí dnes Kvapilovy dramatické texty více jako svědectví o jeho vlastních osudech a na našich scénách se již neobjevují. Jeho první drama *Bludička* (1895, inscenováno v Národním divadle 1896), v němž se vyrovnává s vábením vyšší společnosti,

---

[12] Vydání 2003, s. 196.
[13] Vydání 2003, s. 200.
[14] Vydání 2003, s. 203.
[15] Vyšlo ve sborníku (uspořádal Viktor Kudělka) *František Langer – divadelníkem z vlastní vůle*, Divadelní ústav, Praha 1986, s. 9.
[16] Takovou formulaci použil Edmond Konrád v knize *František Langer*, Vydavatelství ministerstva informací, Praha 1949, s. 30. – Dramaty Langrovými se také zabývá Halina Kuligowska, *Twórczość dramatopisarska Františka Langera*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1976.

kterou mu reprezentovala kráska pražských salonů – zde pod jménem Helena Lindnerová, se dočkalo zdrcující kritiky F. X. Šaldy.[17] Použil zde výrazů „mixtum compositum“ a v závěru své obsáhlého posudku uvádí:

> „Jeho drama má vcelku snadnou a lehkou dikci, ovšem také často mydlinkovitě pustou a prázdnou, jistou novinářskou machu, s kterou je stavěno celé.“[18]

Této záhadné krasavici „s mandlovýma očima“ Kvapil věnoval vášnivé verše své sbírky *Růžový keř* (1890), kde v básni *Iniciála* vyznává:

> „Tvou krásu zbožňoval jsem, v úžase i plesu, / až její nádheru jsem do své duše přijal / a ve své umění jak škapulíř ji nesu.“[19]

A tato žena, jež ho přitahovala jako exkluzivní představitelka pražských bohatých vrstev, se stala dokonce námětem pozoruhodné psychologicky laděné prózy Hany Kvapilové s názvem *Jako by kámen do vody zahodil*, otištěné s pseudonymem Mája Z. na několik pokračování ve Světozoru ročníku 1894/95, kde soupeřka Kvapilové má jméno Helena Mikovcová a kde autorka o svém sňatku s mladším mužem (zde ho nazývá Jiří) uvádí:

> „Dnes poprvé přišla ta dávno obávaná, hrozná jistota. Chybila. Neměla Jiřímu povolit. Byl to omyl nenapravitelný, omyl vzíti si muže věkem mladšího.“[20]

Paradoxním dodatkem k celé záležitosti je to, že sám Kvapil tuto povídku, v níž je dehonestován, zanesl M. A. Šimáčkovi do redakce Světozoru, aniž sdělil, že autorkou je jeho žena.

Že Kvapil ve svých dramatech stále kroužil kolem vlastního života a ženské přitažlivosti, dokládá i jeho drama *Oblaka* (1902, hráno na Národním divadle 1903), kde v postavě okouzlující herečky na letním bytě použil životních charakteristik z mládí své ženy, která vyrůstala na faře v obci Vřeskovice na Klatovsku a zde je zobrazena se jménem Mája Zemanová.[21]

Kvapil a Langer nejsou si tedy blízcí způsobem svého vstupu do divadelního světa, ani podobnou charakteristikou svého života mezi divadlem a literaturou: Kvapil básník, impresionistický dramatik ženských osudů a režisér, Langer povídkář a tvůrce dramat zachycujících většinou s ironicko-zábavným podtextem celé vrstvy pražské společnosti. A přesto se několikrát dostali do úzkých vztahů právě v souvislosti s divadlem.

Byla to jednak Kvapilova režie Langrova dramatu *Svatý Václav* na Národním divadle v roce 1912, pak spolupráce ve Vinohradském divadle po první světové válce, kam přešel Kvapil po krátkém působení ve funkci na ministerstvu školství a kde byl Langer načas také dramaturgem. Nicméně Kvapil nejprve odmítl přijmout do repertoáru Vinohradského divadla Langrovu komedii *Velbloud uchem jehly* s odůvodněním, že je v ní mnoho nemanželských dětí.[22] Ale režíroval mu pak na téže scéně drama *Periferie* (1925), a když v roce 1948 téměř poloslepý se Kvapil vrátil k režírování *Periferie*, Langer obdivně napsal, že Kvapil uměl nazpaměť text, a zdůraznil s obdivem:

---

[17] Recenze s názvem *Jaroslav Kvapil: Bludička* otištěna v *Literárních listech* XVII-1896, s. 305–309.
[18] Citace z přetisku v Souboru díla F. X. Šaldy 12, *Kritické projevy* 3, 1896–1897. Melantrich, Praha 1950, s. 81.
[19] Citace z vydání *Rytmus života, Patero knih básnických*, Dr. Václav Tomsa, Praha 1945, s. 137.
[20] Světozor, ročník 29, 1894–95, s. 589.
[21] Pro zajímavost dodejme, že volně podle námětu tohoto dramatu byl v roce 1933 natočen společností Elekta film s názvem *Skřivánčí píseň*, režie Svatopluk Innemann.
[22] Kapitola Tři veselé hry v knize František Langer, *Prostor díla*, Akropolis, Praha 2001, editorka Milena Vojtková, s. 369–371.

„A pak ovšem světla! To nejviditelnější, až příslovečné kouzlo všech kvapilovských režií!“[23]

A na závěr našeho pohledu, jak byly blízké či rozdílné cesty Kvapilovy a Langrovy, je vhodné ocitovat pochvalná slova Langrova, jež pronesl 24. září 1948 k velkolepým oslavám osmdesátin Jaroslava Kvapila:[24]

„Vidím stále ve vzpomínkách před sebou obdélník jeviště se všemi variacemi světelných atmosfér, které na něm Kvapil kouzlil. Slyším ty polotóny, akcenty, pomlky, utišení a jásot, zajíkání i stesk, vůbec všechny ty vibrace dialogu, v jehož dirigování právě spočívalo Kvapilovo mistrovství. Citlivý básník, jemně reagující lyrik i dramatik básnil scénou tak, jako básnil slovem.“

SUMMARY

Jaroslav Kvapil and František Langer between theatre and literature

Jaroslav Kvapil (1868 – 1950) was not only a poet and author of lyric dramas, but above all a famous stage manager and seasonable politician. František Langer (1888–1965) at the beginning wrote prose and later was known for comedies with vast publicity. The essay observes also their personal relation.

[23] *Prostor díla*, kapitola Kvapil režíruje, s. 248–251.
[24] *Byli a bylo*, vydání 2003, s. 281–283.

JAROSŁAW CYMERMAN

(Lublin)

Teatr świata Karola Huberta Rostworowskiego

Dramaturgia Karola Huberta Rostworowskiego zaskakuje wielością teatralnych konwencji i gatunków – autor sięgał zarówno po dramat biblijny (*Judasz z Kariothu*, *Paweł z Tarsu*), jak i historyczny (*Kajus Cezar Kaligula*), próbował ożywić tradycję tragedii (*Antychryst*) czy misterium (*Miłosierdzie*), wykorzystywał teatr lalkowy (*Straszne dzieci*), a także poetykę psychologicznego dramatu rodzinnego (*Żeglarze*, *Niespodzianka*), *Zmartwychwstanie* nazwał z kolei romantyczno-młodopolskim określeniem „fantazja dramatyczna", próbował wreszcie swych sił również jako komediopisarz (*Pod górę*, *Don Kiszot za kulisami*). Pomimo tej różnorodności czytając wszystkie sztuki powstałe po nawróceniu się Rostworowskiego – czyli (w pewnym przybliżeniu) od napisanego w 1912 roku *Judasza z Kariothu* – trudno się oprzeć wrażeniu, że mamy do czynienia z różnymi odsłonami tego samego dramatu, a klucz do niego zdaje się znajdować w stale powracającej, obecnej na różne sposoby w tej twórczości koncepcji *theatrum mundi*.

W dramatach Rostworowskiego często spotykamy się z różnego rodzaju chwytami metateatralnymi – teatr wydaje się być bowiem dla autora *Niespodzianki* jednym z podstawowych sposobów ujmowania rzeczywistości, narzędziem służącym jej opisaniu i wpływaniu na jej kształt. Według Sławomira Świontka światopoglądowa koncepcja teatru świata może być jedną z dwóch przesłanek, której logiczną konsekwencję stanowić będzie właśnie teatr w teatrze[1]. Korzystając z rozróżnienia sformułowanego przez tegoż autora w książce *Dialog-dramat-metateatr* można stwierdzić, że u Rostworowskiego sytuacja teatralna jest wpisywana w tekst dramatyczny na trzy sposoby – utajony (np. w *Niespodziance* poprzez zastosowanie ironii dramatycznej), ujawniony (*Miłosierdzie*, *Straszne dzieci*, *Czerwony marsz*, *Don Kichot za kulisami*), a także w pośredni (w *U mety* w postaci swoistego *déguisement*).

Jak zauważył wspomniany już Sławomir Świontek koncepcja światopoglądowa ujmująca świat jako teatr „pojawia się często wówczas, gdy rozpatrywana jest relacja Bóg-rzeczywistość lub gdy rozważane są problemy interwencji Opatrzności w sprawy ludzkie", a „u jej podstaw tkwi założenie o istnieniu zasadniczej opozycji między dwiema sferami bytu": wyższej – poddanej sakralizacji i niższej – podległej interwencjonizmowi tej pierwszej[2]. W teatrze świata Karola Huberta Rostworowskiego, jaki można zrekonstruować w oparciu o metateatralne chwyty dające się dostrzec w jego dramatach, interwencje Opatrzności mają zadziwiająco konwencjonalny charakter, następują niejako *ex machina*. Tymczasem działania człowieka – niemal zawsze sprzeczne z wolą Boga, wprowadzające chaos w ustanowiony przez Niego ład, są niemal zawsze znakomicie psychologicznie i społecznie umotywowane, co sprawia, że wyższa sakralizowana sfera bytu schodzi na dalszy plan, a jej miejsce zajmuje uwikłany w sieci zła człowiek. „Polski Savonarola", „Sofokles chrześcijański" (jak nazywano w międzywojniu autora *Niespodzianki*) zostawia bowiem Bogu w swoim teatrze świata rolę milczącego zwykle Spektatora, jedynie od czasu do czasu ingerującego w świat „strasznych dzieci", jakimi wydają się być ludzie.

---

[1] S. Świontek, *Dialog-dramat-metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 166.
[2] S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 52-53.

Ten specyficzny teatr świata pojawia się już w *Judaszu z Kariothu*. Tytułowy bohater dramatu nie dorasta do roli apostoła – „Jam w Galilei sklepik miał" – powtarza stale, usprawiedliwiając tym samym swoją małość. Łatwo daje sobą manipulować, nawet decyzja o przyłączeniu się do Jezusa wynika po części z obawy wzgardy ze strony żony Racheli – gorliwej wyznawczyni Nazarejczyka, w której oczach Judasz „dostrzegł sąd". Zawód, jakiego doznaje Judasz przy boku Chrystusa, polega na tym, że nie potrafi dostrzec w tym, co czynił i mówił Jezus realnej zmiany otaczającego go świata, właściwej odpowiedzi na ludzkie cierpienie. „Cudu! Cudu!" woła tytułowy bohater nie mogąc pojąć istoty zbawienia. Aranżuje zatem niezwykle okazały wjazd Jezusa do Jerozolimy po to, by w uwielbieniu tłumów znaleźć potwierdzenie Jego mesjańskiej misji. Jednocześnie jednak łatwo ulega szpiegom faryzeuszy i pod wpływem Annasza i Kaiphasza zgadza się na zdradę. Charakterystyczne, że już w pierwszym akcie Judasz mówi o sobie „Jam trup", później w scenie w pałacu Annasza, gdy dokonuje zdrady swego Nauczyciela, ma według didaskaliów „robić wrażenie człowieka, który śpi", a podczas wręczania srebrników „nieboszczyka, któremu nakładają rękawiczki". Rostworowski wyraźnie w ten sposób ubezwłasnowolnia swojego bohatera, gdyż tak naprawdę jest on rozdwojoną w sobie kukłą poruszaną przez szatana, o czym mówi w rozmowie z Janem z pierwszego aktu:

> Milcz! – Szatan. Milcz! –
> Szatański taniec. (...)
> O! przyłóż rękę. Czujesz? Puka.
> Stuka. Uderza w kości rogiem.
> A wiesz ty, czemu? Drogi szuka,
> bo wciąż wojować musi z Bogiem.
> I wyjść nie może. Bóg go spiął
> żyłami memi, kośćmi memi.[3]

Owa marionetkowość Judasza nie wyczerpuje z całą pewnością głębi psychologicznej tej postaci, patrząc jednak z perspektywy późniejszych dramatów pozwala na wydobycie już w pierwszej z dojrzałych sztuk Rostworowskiego swego rodzaju „nie-Boskiej komedii", jaką odgrywa człowiek na ziemi. Postać Judasza jest tu jeszcze równoważona przez świetlaną Rachelę i apostołów (choć tylko ilościowo, gdyż zdecydowanie portret zdrajcy przewyższa wewnętrznym skomplikowaniem papierowych w swej niezachwianej wierze pozytywnych bohaterów). Charakterystyczne jest jednak milczenie Chrystusa (podobnie zresztą jak później postaci Miłosierdzia) – rozświetla On tylko swą osobą zakończenie dramatu i w ten sposób podkreśla klęskę „syna zatracenia", który wreszcie ku swej rozpaczy pojmuje cud Eucharystii. Bóg jednak nie działa – Prawda bowiem wedle Rostworowskiego jest stała i niezmienna, po prostu jest, jaka jest i człowiek może się jej tylko podporządkować się niczym Rachela czy Jan. Aktywni są w dramacie tylko jej przeciwnicy – Judasz, saduceusze i faryzeusze, z góry jednak skazani na klęskę.

Opublikowany w 1917 roku dramat *Kajus Cezar Kaligula* miał być w zamyśle kontynuacją cyklu rozpoczynającego się od *Judasza z Kariothu*, którego drugą część miał stanowić nieukończony *Paweł z Tarsu*. Wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka, że oto Rostworowski kreśli postać kolejnego nikczemnika, bohatera uwikłanego w sidła zła, z których nie potrafi się wywikłać. Kaligula jest jednak bardziej skomplikowanym bohaterem niż Judasz. W przeciwieństwie bowiem do zdrajcy Jezusa żyje on w przeświadczeniu, że niebiosa są puste – drwi z Jowisza – który, jak mówi, „ważniejszymi rzeczami zajęty (...) za nową krową się ugania". Szalony cezar żyje zatem w absolutnej pustce aksjologicznej, w jego teatrze świata brakuje zarówno Szatana, jak i Boga, wszystko „stwarza się" w „kościele

[3] K. H. Rostworowski, *Judasz z Kariothu*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. J. Popiel, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 51.

międzyludzkim" – by nie bez powodu użyć słów Gombrowicza, gdyż momentami bohater Rostworowskiego zdaje się przypominać Henryka ze *Ślubu*. Warto tu zwrócić uwagę, że zgodnie z przekazami historyków okoliczności śmierci cezara w dziwny sposób splotły się z teatrem: przed zabójstwem Gajusa Kaliguli odegrano bowiem tragedię pt. *Kinyras* – tę samą, podczas której został zamordowany król macedoński Filip II, ponadto przedstawiono niezwykle krwawe widowiska przedstawiające losy rozbójnika Laureolusa i sceny piekła, sam wreszcie cezar miał zginąć podczas rozmowy z chłopcami przygotowującymi dla niego popisy sceniczne[4]. Rostworowski wyraźnie wykorzystuje to teatralne tło dla charakterystyki postawy swojego bohatera, który wydaje się traktować świat w kategoriach sceny. Wobec pustych niebios odgrywa on bowiem szaloną tragikomedię, doprowadzającą go na skraj obłędu.

Zamysłem Kaliguli była moralna odnowa Rzymu, a jednocześnie odkrycie prawdy o prawdziwych korzeniach potęgi tego państwa:

> Ja wam z pysków te maski cnoty i zasługi
> zedrę! – i stać będziecie wobec potomności
> nadzy! –
> A razem z wami szereg długi
> tych, co przed wami kłamali,
> co rzecząpospolitą i ojczyzną zwali
> nienasyconą żądzę władzy.[5]

Z jednej strony Kaligula buntuje się przeciwko ówczesnej rzeczywistości, w której dostrzega jedynie grę masek, z drugiej sam stara się przy pomocy teatralnych środków stworzyć nowy, groteskowy i obłędny spektakl, w którym to on miał odgrywać rolę gwaranta nowego ładu, podczas gdy tak naprawdę starał się przypodobać jedynemu spektatorowi tego widowiska, czyli rzymskiemu ludowi. Ów spektakl stanowi swego rodzaju prowokację mającą na celu dotarcie do „żywych" ludzi, którzy w przeciwieństwie do „trupów" (analogia z Judaszem) potrafią zachować godność i nie używają swych twarzy wyłącznie do „ozdabiania kiszek", jak wyraża się bohater Rostworowskiego:

> Raz w Galii
> przebrany za Jowisza,
> usiadłem na wysokim tronie
> i kazałem oddawać sobie boską cześć.
> I zobaczyłem z daleka,
> w tłumie,
> gdy wszyscy na twarze padali,
> chłopa,
> który patrzył i który... czułem, że rozumie.
> Więc rozkazałem go zawezwać,
> a gdy przyszedł, spytałem go, czy wie, kim jak jestem.
> Odrzekł mi: «wielkim błaznem». – Chłop. – To było raz,
> a drugi raz to dzisiaj. – Przez cały ten czas
> spotkałem tylko dwóch ludzi:
> jego i ciebie. – Reszta?... Trupy.
> Skorupy, z których ślimaka wyjęto.
> Dlatego każdy się łudzi,
> kto myśli, że zabijam. Nie. – Ja tylko «grzebię».[6]

---

[4] Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cezarów*, przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła J. Niemirska-Pliszczyńska, przedmowę napisał J. Wolski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, wyd. VI, s. 202-203.
[5] K. H. Rostworowski, *Kajus Cezar Kaligula*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 341-342.
[6] Ibidem, s. 343-344.

Słowa te Kaligula kieruje do Regulusa, który przypomina cezarowi samego siebie sprzed lat, dlatego chcąc mu oszczędzić cierpień truje go, uzasadniając ten czyn słowami „kazali mi". Szaleństwo bohatera Rostworowskiego polega bowiem na rozdarciu pomiędzy idealistycznymi mrzonkami a koniecznością udziału w szalonym widowisku, w którym wobec braku metafizycznego Spektatora człowiek urządza krwawą grę, gdzie tak naprawdę liczą się tylko namiętności, pieniądze i władza.

Podobny kształt teatru świata można dostrzec w kolejnych dramatach Rostworowskiego określanych przez badaczy jako „ekspresjonistyczne" (*Miłosierdzie*, *Straszne dzieci*, *Zmartwychwstanie*, *Antychryst*, *Czerwony marsz*). W przeciwieństwie do *Kaliguli* autor nie pozbawia jednak „nie-Boskiej komedii" odgrywanej przez ludzi metafizycznych odniesień, brakuje także w tej grupie dzieł (może poza *Antychrystem*) komplikacji psychologicznej, a na pierwszy plan wysuwa się już nie bohater, lecz autorska idea. W tych tzw. „ekspresjonistycznych" dramatach daje się dostrzec ewolucja kształtu teatralnego, polegająca na stopniowym odchodzeniu od „teatru świadomej konwencji" (jak zatytułował Jacek Popiel rozdział swojej książki pt. *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego* poświęcony *Miłosierdziu* i *Strasznym dzieciom*[7]), poruszania uniwersalnych, ogólnoludzkich zagadnień ku technice bliższej naturalizmowi oraz zainteresowaniu realistycznym i społecznym konkretem, dzięki czemu powstała m. in. *Niespodzianka*. W dwu pierwszych z grupy utworów, mniej czy bardziej słusznie, nazywanych „ekspresjonistycznymi" Rostworowski obnaża teatralność wydarzeń, ujmuje całość przedstawianej rzeczywistości w kategorii sceny. Bohaterowie tych utworów to marionetki poruszane nakazami Reżysera czy Diaska, powołane do życia jedynie po to, by udowodnić bądź zaprzeczyć przyjętej przez autora tezie.

Miłosierdzie, w podtytule określone jako „misterium", wykorzystuje schemat Męki i Zmartwychwstania Jezusa, który został ujęty w ramy teatru. W *Prologu* Reżyser demaskuje teatralną iluzję, mówi wprost do widzów, „żeśmy ludzie nieprawdziwi, ale pomysły najrzadsze wysnute z głowy poety"[8]. To, co na przykład dla Bertolda Brechta miało być jedynie zabiegiem uwiarygodniającym przyjęte przez niego ideologiczne założenia, dla Rostworowskiego jest jednocześnie modelem świata. Wszystkie „Osoby Misteryum" to „wysnute z głowy poety" marionetki, które mają pokazać, czy misterium potrafi zmieniać ludzi, a raczej, jak tego uczynić nie jest w stanie. Skuteczni w działaniu są jedynie „piekielnicy" – Włóczęga, Tyran, Nędzarze i Zbrodniarze, którzy zawłaszczają ziemię, zabijają Miłosierdzie, sieją mord i zniszczenie wyzwalając najniższe instynkty, to „antymisterium" kończy się śmiercią ukazaną w somnambulicznej wędrówce „piekielników", „jak gdyby za niewidzialną trumną". Wcześniej to oni stają się chwilowo panami sceny, którą Włóczęga, kontynuator dzieła Judasza, zamierza urządzić na nie-Boski sposób:

> Tu jest rola garncarzowa,
> zamieniona w rolę krwi,
> a na roli, chciwy złota,
> pierwszy dziedzic, Iskarjota
> sieje gwałt i z Boga drwi.[9]

Chce on założyć „Królestwo Boże, gdzie wszystko może, kto wali w pysk"[10]. Sferę *profanum* stanowi scena – to na niej toczą się bratobójcze walki, odbywają się piekielne obrzędy. Sfera *sacrum* została tu skojarzona nie tyle z miejscem, co z postacią Miłosierdzia, jest ono

[7] J. Popiel, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 73.
[8] K. H. Rostworowski, *Miłosierdzie. Misteryum w trzech obrazach z prologiem*, Kraków 1920, s. 6.
[9] Ibidem, s. 56.
[10] Ibidem, s. 66.

milcząco obecne w dwu pierwszych obrazach, w głębi sceny, stanowi tło i jednocześnie punkt odniesienia dla ludzkich działań. W obrazie trzecim jego brak zamyka ludzi w „czarnej otchłani", znakiem jego obecności jest otwarty grób, w którym znajdą schronienie obdarci i kalecy ludzie. Powrót Miłosierdzia „w stroju żniwiarza, z pękiem kłosów na ramieniu, z sierpem i winogradem w dłoni"[11] przywraca scenie sferę *sacrum*, ludzie przypominają sobie o istnieniu Boga i zaczynają się modlić. Koniec sztuki nie przynosi jednak łatwego pocieszenia, ledwo przebrzmiało „Alleluja", a już Bogacz zaczyna podobnie jak na początku narzekać na to, że musi utrzymywać biedaków. Zniecierpliwiony tym Reżyser wkracza na scenę i każe spuścić kurtynę tłumacząc publiczności, że wszystko może zacząć się na nowo i trwać „*da capo al fine*". Poza wymową ideologiczną można w tym zakończeniu dostrzec, iż Rostworowski jako wytrawny dramaturg zdawał sobie sprawę z tego, że „zawarte w koncepcji *theatrum mundi* intelektualne utożsamienie teatru i świata w połączeniu ze swoistą dla sztuki teatralnej ontyczną niejako jednością środka wyrażania i jego referenta (modelowania świata przy pomocy świata) oraz ze sfabularyzowanym przedstawieniem procesu odbioru teatralnego, a więc zobrazowaniem dwóch «teatrów» – publiczności jako aktorów w teatrze świata i aktorów grających na scenie w teatrze w teatrze – zmierza do efektu *mise en abyme*, którego potencjalna nieskończoność może być przerwana jedynie przez arbitralną decyzję twórcy, limitującą granicę tekstu i zrywającą ciąg obrazów i znaków produkujących znaczenia w procesie wzajemnego nakładania się, odbijania i zwielokrotniania"[12]. Wpisanie w epilogu w ten porządek również sfery *sacrum* sprawia, że zostaje ono sprowadzone do automatycznie działającego *Deus ex machina*, a widz wychodzi z teatru z przekonaniem o marionetkowości i zupełnym braku znaczenia wszelkich ludzkich działań, gdyż wszystkim rządzi, działający jak „niemiłosierny" mechanizm, kołowrót ludzkich błędów i spływającego na grzeszników odkupienia.

Ów działający „*da capo al fine*" kołowrót jest jeszcze lepiej widoczny w *Strasznych dzieciach*, które stanowią „komiczny" wariant wątku poddanego analizie w *Miłosierdziu*. Rolę „reżysera" przejmuje tu Diasek – skojarzenie baśniowego chochlika z Mefistofelesem. Oszukawszy naiwnego Aniołka powołuje do życia lalki, których losy stanowią groteskową przenośnię historii rodzaju ludzkiego. Jak słusznie zauważyła Elżbieta Rzewuska „*Straszne dzieci* to tekst ideowo bardziej podstępny niż *Miłosierdzie*."[13] Tym razem wydarzenia rozgrywają się w cyrkowej budzie otoczonej amfiteatrem, ponadto Rostworowski odbiera swoim bohaterom jakąkolwiek powagę, co można dostrzec już w dziecinnych imionach: Caca, Dusia, Bobo, Bazia, Gryzia i Bibcia. Żyją one w całości w świecie teatru, trudno jest w sztuce dostrzec jakikolwiek ślad „prawdziwej" metafizyki, widoczny jeszcze w *Miłosierdziu*. Całe ich życie jest zaplanowane przez Diaska – przy pomocy swojej służby zmontował on nawet *ersatz* transcendencji, która odzywa się dźwiękiem bębnów i blach przy każdorazowym „stwarzaniu" postaci.

W roli, jaką spełnia Diasek, kryje się zawarta w *Strasznych dzieciach* koncepcja człowieka i świata. „Reżyseruje" on bowiem nie tylko głupawe kukiełki, ale swoimi wywodami jest w stanie manipulować również „niebianami", przekonując ich o konieczności swej obecności wśród ludzi – to jego świadectwo daje możliwość zbawienia kukiełkom, na które z całą pewnością nie zasługują, „reżyser" potrafił nawet zadbać o zbawienie swoich marionetek, gdyż wie, że one będą stale popadać w błąd i niedługo wszystko zacznie się „*da capo al fine*". Już nie tylko ludzki bohater, ale i „metafizyka" stała się w *Strasznych dzieciach* przedmiotem manipulacji. Zdaniem Rzewuskiej świadczy to o rezygnacji „kreatora" z prawa osądzania i przyznaniu się do swojej bezradności, gdyż sam jest tylko człowiekiem.[14] W

[11] Ibidem, s. 89.
[12] S. Świontek, *Dialog...*, op. cit., s. 166.
[13] E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 133.
[14] Ibidem, s. 138.

świetle dramatu ludzka rzeczywistość jest bowiem „cyrkowym, względnie ochronkowym widowiskiem: jednym, olbrzymim świecidełkiem”[15], a sam autor wcale ponad tę rzeczywistość nie wyrasta.

Z próby przekroczenia tej rzeczywistości wyrosły następne dramaty Rostworowskiego – *Zmartwychwstanie* i *Antychryst*. Według Jacka Popiela stanowią one przykład zajęcia się przez autora „w sposób konkretny” „polską rzeczywistością”[16]. Autor *Judasza z Kariothu* nie do końca jednak zrezygnował z ogólnej, historiozoficznej perspektywy. Podjęcie aktualnej problematyki nie zmieniło jednak u Rostworowskiego relacji pomiędzy światem nadprzyrodzonym a doczesnością. „Zmartwychwstały” pomnik Mickiewicza to nowa „zaangażowana” wersja Miłosierdzia. Rostworowski nawiązując do romantycznej tradycji ukazuje Wieszcza jako nowego Chrystusa – ożywiony pomnik jest przez Dekoratora witany słowami Symeona, w finale zaś pokazuje on Przywódcy swą pierś pełną ran zadanych przez jego własny naród, po czym następuje apoteoza umęczonego nowego Mesjasza. Mickiewicz ze *Zmartwychwstania* dopomina się o miejsce Ducha w ludzkiej rzeczywistości, otwiera oczy kolejnych przedstawicieli narodu polskiego na to, co nadprzyrodzone. Jego zjawienie się każdorazowo poprzedzają sygnały działania sił z zaświatów o wyraźnie romantycznej proweniencji: wichura, wybicie północy na zegarze, gaśnięcie świateł. Ludzie, których spotyka, choć początkowo nieufni, w końcu przyjmują jego przesłanie. Narzekający na stosunki w niepodległej Polsce Ojciec odkrywa, że „w głębi duszy... słońce zaświeciło”, jeden z bywalców nowego „salonu warszawskiego” – hazardzista i lekkoduch wybucha płaczem i krzyczy, że jest świnią. Natomiast odrzucający „płaszcz Konrada” i wiarę w jakikolwiek absolut Przywódca odkrywa w zastygającym pomniku umęczonego Chrystusa, a w finale cześć Mickiewiczowi oddaje młodzież, w której autor zdaje się pokładać nadzieję na wprowadzenie w życie przesłania Wieszcza.

Polska początku lat dwudziestych XX wieku to nadal „rola garncarzowa” – domena działań szatana, na której „na niby” żyją łatwe do manipulowania kukły potrzebujące Bożego Miłosierdzia, by uwolnić się od wszechpotężnego zła. Stąd Ojciec relacjonujący Wieszczowi odzyskanie niepodległości mówi o swoim narodzie jako ożywionym trupie. Mickiewicz jako receptę na tę martwotę głosi konieczność otwarcia się na Bożą wszechmoc, gdyż zgodnie z przekonaniami Rostworowskiego nadzieja na poprawę ludzkiego losu może przyjść tylko „z góry”. Pewne *novum* stanowi natomiast w *Zmartwychwstaniu* przypisanie większej roli świadomości człowieka. O ile w poprzednich sztukach ludzie prosili o pomoc odruchowo, na zasadzie ukrytego gdzieś głęboko instynktu każącego w beznadziejnej sytuacji szukać ratunku u Boga, to Wieszcz przekonuje, że w ludzkim wnętrzu kryje się klucz do pokonania „wywleczonego z dna duszy szatana” (zło jest, podobnie jak w omawianych wcześniej dramatach, wynikiem ludzkich działań):

> Człowiecze! I ty szukasz trąby Archanioła?
> I ty mówisz, że tutaj, w tobie nikt nie woła?! (...)
> Wstań! Graniczysz z Ojczyzną, Ojczyzna z Ludzkością,
> a Ludzkość z Nim: z Wszechmocą i Nieskończonością![17]

Świadectwem poszukiwań bohatera bliskiego ludziom i ich sprawom jest następna sztuka Rostworowskiego – *Antychryst* z 1925 roku. Autor *Judasza z Kariothu* po raz kolejny ukazuje w niej zniewoloną przez zło, uwikłaną w szatańskie sidła jednostkę. Po penetrowaniu „napowietrznych przestrzeni” autor *Miłosierdzia* zwrócił się ku realistycznej konwencji. Ów odwrót zaowocował później sukcesem *Niespodzianki*, ale w *Antychryście* przyniósł mu chyba

[15] K. H. Rostworowski, *Straszne dzieci. Bajka w trzech aktach*, Warszawa 1922, s. 8.
[16] J. Popiel, *Wstęp* [do:] K. H. Rostworowski, *Wybór dramatów*, op. cit., s. LXXVIII.
[17] K. H. Rostworowski, *Zmartwychwstanie. Fantazja dramatyczna w czterech częściach ku czci Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, s. 50.

najdotkliwszą artystyczną klęskę w karierze. Przyczyną porażki stało się bardzo uproszczone przeniesienie założeń, które przyświecały wcześniejszym sztukom na polskie realia. Obecność „świadomej konwencji" – kukieł, diasków czy ożywionych pomników sprawiała, że międzywojenna publiczność była skłonna przyjąć diagnozy i recepty formułowane „z oddali" – zgodnie ze swego rodzaju „efektem obcości". Natomiast po zastąpieniu „niebian" i „piekielników" odpowiednio Polakami i Żydami współdziałającymi z komunistami trudno się dziwić temu, że padły oskarżenia o antysemityzm i polityczną tendencyjność. Zamiast steatralizowanej rzeczywistości Rostworowski ukazał wypadki, dla których pierwowzorem były strajki i protesty robotników w Krakowie w 1923 roku. Miejsce Włóczęgi i Diaska zajął teraz podły Żyd – Lejba Bienenstock, który manipulując naiwnymi Polakami chce niczym Przechrzty z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego zrealizować odwieczny plan zniszczenia chrześcijaństwa. Obarczając Żydów winą za „mącenie" w łonie czystej duszy narodu polskiego autor sprawił, że w nacjonalistycznej ideologii utonął materiał na ciekawy dramat. Zamiast analizy wnętrza człowieka postawionego pomiędzy poczuciem społecznej krzywdy i lękiem o swój los z jednej, a dekalogiem i przywiązaniem do tradycyjnych wartości z drugiej strony, powstał dramat o człowieku, który wyzwala się spod wpływów zła personifikowanego przez Żydów i komunistów.

Sfera życia społecznego nadal jest dla Rostworowskiego teatrem, areną podobną do tej, jaką znamy ze *Strasznych dzieci*. Ów fatalizm wynikający z manipulowania biedotą sygnalizuje autor każąc w didaskaliach służącym – Pannie Mani i Wincentemu w chwili wybuchu rewolucji zachowywać się „jak ludzie działający podświadomie"; z kolei żona Józefa Kopcia – Jadwiga zauważa, że rozmawia z mężem „całkiem jak w teatrze", a on sam natomiast czuje się jak trybik, który funkcjonuje w ramach jakiejś zupełnie niezrozumiałej machiny i dlatego pyta: „Albo ja wiem, gdzie idę?! Kto z tyłu napiera?! Kto mię pcha?! Kto mi daje, a kto mi zabiera?!". Nawet żołnierze, przywracający porządek w finale dramatu niczym „bogowie z maszyny", prezentują broń i stoją jak posągi, a nie jak żywi ludzie. Teatralność ta uwypukla znaczenie kreacji Józefa, który na tle pozostałych postaci wydaje się jedynym człowiekiem „z krwi i kości", tragicznie przeżywającym swoje uwikłanie w społeczny konflikt. Spełnienie polecenia Lejby oznacza bowiem dla niego wyrzeczenie się Boga i zawarcie przymierza z nowym Judaszem, a przez to skazanie się na ostateczne potępienie. Józef chce dokonać czynu, dzięki któremu wyrwałby się ze świata pozorów, wziąłby udział w historii – „Kto nie chce być (...) pajacem, (...) ten musi iść" – mówi do Żyda. W dokonaniu terrorystycznego aktu staje mu na przeszkodzie wyznawana wiara w obecność Boga w ludzkim życiu – w przeciwieństwie do Judasza od początku rozumie znaczenie Eucharystii:

> Pański chleb – tłumaczy Lejbie – nie zamieniał się w Ciało... (...)
> ... i nie mieszkał w monstrancji, nie stawał u proga,
> kiedy człowiek już nie ma niczego prócz – Boga –[18]

Jednocześnie jednak Kopeć głęboko odczuwa nierówność społeczną, jego przyłączenie się do rewolucji nie było wyłącznie wynikiem manipulacji, ale również i własnych przemyśleń, w których daje się dostrzec powątpiewanie w skuteczność działania Bożej Opatrzności i wiary w to, że nagrodą za doczesne cierpienia będzie szczęśliwe życie po śmierci. Ostatecznie jednak Józef przezwycięża rozdarcie pomiędzy wiarą w Boga i tradycyjnymi wartościami a wrażliwością na społeczne nierówności poprzez przyjęcie wykładni wydarzeń sformułowanej przez jego żonę, która przekonywała go, że „Antychryst po ulicy hula!! Więc mu nie wierz. Nie zbawi człowieka". Wydaje się, że Rostworowski chciał ukazać w tym dramacie proces odradzania się człowieka zmuszanego przez rewolucję do wyparcia się dotychczas

[18] K. H. Rostworowski, *Antychryst. Tragedia w trzech aktach*, Lwów-Poznań 1925, s. 68.

wyznawanych wartości. Józef Kopeć jest szlachetniejszą wersją Judasza z Kariothu, który znajduje w sobie siłę, by oprzeć się tym, którzy chcą nim manipulować i otrząsnąć się z mrzonek o szybkiej i łatwej zmianie świata na lepsze. Rewolucji przeciwstawia Rostworowski wyidealizowaną wizję Polski – „przemienionych kołodziejów" i panienek podobnych Maryni Połanieckiej, co musiało razić anachronizmem i zapewne stało się obok antysemickiego wydźwięku kolejną przyczyną niepowodzenia sztuki. Porażka ta była przede wszystkim porażką ideologa, w mniejszym zaś stopniu dramaturga. *Antychryst* jest bowiem interesującym świadectwem przemiany konwencji, jaka się dokonała w twórczości autora pod koniec życia, a która zaowocowała trylogią poświęconą rodzinie Szywałów. „Z punktu widzenia techniki dramatycznej i budowy świata poetyckiego był on kolejnym przykładem uwalniania się od zewnętrznego autorytetu sił nadprzyrodzonych ingerujących w świat człowieka" – zauważa Rzewuska[19]. Mamy bowiem w dramacie o Józefie Kopciu obok obecnych jeszcze śladów „świadomej konwencji" (tj. chociażby tworzenie postaci-marionetek) próbę prezentacji bohatera, który własnym losem uwiarygodnia założoną przez Rostworowskiego wizję świata, gdzie człowiek, ograniczony w swym poznaniu, niepotrzebnie próbuje dokonywać zmian w otaczającej go rzeczywistości.

Z owej prawidłowości odchodzenia od „świadomej konwencji" ku realizmowi wyłamuje się *Czerwony marsz* – ostatni z zaliczanych do grupy tzw. „ekspresjonistycznych" dramatów Rostworowskiego. Ów nieukończony utwór stanowi rodzaj historycznego fresku mającego na przykładzie rewolucji francuskiej ukazać prawa rządzące społecznymi przewrotami. Co ciekawe, autor *Miłosierdzia* tym razem mocno stonował religijne odniesienia skupiając się przede wszystkim na historiozofii. O ile we wcześniejszych dramatach punktem odniesienia był Bóg, miłosierny absolut, to tym razem mamy do czynienia z tajemniczym spektatorem w postaci „procesu dziejowego", jakby trochę po Heglowsku Bóg rozpłynął się w Historii. Rolę „drzwi do wieczności" pełni tu gilotyna – historia u Rostworowskiego to nadal „rola garncarzowa", teren szatańskich działań, zatem to nie Bóg, a jego przeciwnik rządzi ludzkimi losami. Autor *Niespodzianki* nie podziela bowiem poglądów Hegla o stałym postępie ludzkości na drodze ku doskonałości, przyjmuje w miejsce koncepcji linearnego postępu tezę o kołowrotowym następstwie błędów, których bez Bożej łaski człowiek nie jest w stanie przezwyciężyć. Rostworowski pokazuje, że tak jak cudowne przyniesienie przez świętego swojej odciętej głowy do Saint-Denis dało początek chrześcijaństwu we Francji, tak druga „podróż" tej czaszki do Paryża odbyta w rękach komunardów obwieszcza zniszczenie katolickiej tradycji i narodziny nowego „kościoła", którego bogiem będzie gilotyna.

Właśnie ten przyrząd do humanitarnego zadawania śmierci zajmuje centralne miejsce w drugiej części dramatu. Jej najważniejszą postacią jest Koryfeusz – „mistrz ceremonii nowego obrzędu"[20] – reżyser i inicjator krwawej karmanioli, którą tańczy zgromadzony wokół gilotyny tłum. Koryfeusz próbuje wyjaśniać tłumowi przyczyny i komentować kolejne egzekucje, przy czym czyniąc to jest zmuszany do ciągłego zmieniania swych politycznych poglądów. W ręce katów – Henryka i Karola Sansonów dostają się kolejno: Król Ludwik XVI, Żyrondyści, Danton, wreszcie jakobini i Robespierre. Po egzekucji tego ostatniego następuje koniec „czerwonego marszu", tłum pada na ziemię, a Koryfeusz przyjmuje teatralną pozę umierającego gladiatora. Wówczas na scenie zjawia Wykwintniś – „postać niesamowita, jakby wizyjna" – reprezentant dworaków i dyplomatów, którzy podobnie jak asystujący egzekucjom niczym posągi Talleyrand i Cambaceres, przetrwają rewolucję i ostatecznie przejmą władzę. Wystarcza jedno uderzenie Wykwintnisia, by Koryfeusz zamienił się w aktora odgrywającego rolę nędzarza w „dialogowanym pamflecie z 1795 roku", który sterroryzowany, pozbawiony pracy i chleba musi krzyczeć: „Niech żyje wolność!". Po

[19] E. Rzewuska, op. cit., s. 148.
[20] Ibidem, s. 156.

odejściu Wykwintnisia Koryfeusz odzyskuje dawny wigor, próbuje jeszcze raz wezwać tłum do walki, by nie dać sobie wydrzeć z rąk władzy. Widząc jednak bierność ludzi zgodnie ze swym konformizmem wydaje komendę „baczność" i wspólnie ze wszystkimi oddaje cześć wchodzącemu Napoleonowi, po czym obwieszcza: „Komedia skończona".

Czerwony marsz wyraźnie zatem kontynuuje „świadomą konwencję" obecną w poprzednich dramatach – Rostworowski teatralizuje historię dążąc do ukazania na scenie syntezy rewolucji, której tym razem brakuje obecnej jeszcze w *Miłosierdziu* i *Strasznych dzieciach* Historii Świętej. Rezygnując z prezentacji zewnętrznych sił autor konstruuje ów dramat „na miarę człowieka" i przedstawia rzeczywistość rewolucji jako całkowicie ludzki wytwór, który jak każde dzieło człowieka może być tylko ułomnym naśladowaniem dzieła Boga – tak jak twórcy rewolucyjnego kościoła próbowali postawić w miejsce nieskończoności „światło rozumu", a Jezusa przechrzcić na „sankiulota z Nazaretu". Niezmienność tej postawy w międzywojennej twórczości autora *Strasznych dzieci* zauważył Karol Irzykowski, który przy okazji *Czerwonego marszu*, stwierdził:

> Autor, jako prawdziwy dramaturg, każdą stronę wyposaża swoją wymową, sam zachowując postawę sceptyczną, znaną z *Miłosierdzia*: *da capo al fine*..., gdyż los historyczny, oglądany z tej perspektywy, ma w sobie coś z mechanizmu i z teatru.[21]

Jak już wspomniałem odchodzenie od „świadomej konwencji" ku realizmowi widoczne już w *Antychryście* zaowocowało trylogią dramatyczną, na którą złożyły się dramaty *Niespodzianka, Przeprowadzka* i *U mety*. Pomimo iż w sztukach tych można dostrzec znacznie mniej metateatralnych chwytów sygnalizujących obecność koncepcji *theatrum mundi* niż w *Miłosierdziu, Strasznych dzieciach* czy *Czerwonym marszu,* to w losy rodziny Szywałów Rostworowski również wpisał interesujące go zagadnienia relacji Boga i człowieka, istoty zła i ludzkiej wolności. O takim uogólnieniu mówi zresztą sam autor *Niespodzianki* w przedmowie „Do publiczności", w której zachęcał odbiorców: „zechciejcie zapomnieć o wsi, o mieście, a myślami się przenieście w tajemniczą głąb człowieka"[22].

Niespodzianka przedstawiająca, jak mówi podtytuł, „prawdziwe zdarzenie" jest bowiem kolejnym *exemplum* tego, jak człowiek straciwszy wiarę i nadzieję próbuje własnymi siłami odmienić swój los. Już na samym początku sztuki Matka strofując swoją córkę Zośkę każe jej się głośniej modlić, choć jednocześnie powątpiewa o skuteczności tychże modlitw. Straciwszy nadzieję i wiarę postanawia zatem wraz z mężem zabić tajemniczego gościa, w którego walizie odnalazła upragnione „dulary". Czyniąc to zwolna pogrąża się w obłędzie, który pogłębia się, gdy okazuje się, że owym gościem był jej własny syn Antoś, który wróciwszy po latach z Ameryki ze sporym majątkiem chciał zrobić rodzicom tytułową „niespodziankę". Morderczy plan matki pokrzyżował zatem zesłaną przez Opatrzność odmianę losu rodziny. Rolę swego rodzaju klamry spełnia w *Niespodziance* modlitwa *Ojcze Nasz*. Matka odmawiając ją na początku dramatu podkreśla szlochem (jak informują didaskalia) słowa „chleba naszego powszedniego" zdecydowanie jej bliższe niż „Królestwo Twoje", pod koniec oszalała powtarza słowa „nie wódź nas na pokuszenie", jakby chcąc przenieść część odpowiedzialności za swą zbrodnię na Boga. Zresztą zwierzając się zgromadzonym w chacie ludziom tłumaczy, że morderstwo popełniła „sama renka", która „tyz ma swój rozum". W przeciwieństwie do Ojca nie potrafi udźwignąć odpowiedzialności i ucieka w obłęd, który (jak to już było w *Kaliguli*) jest ceną za samowolne próby poprawiania rzeczywistości bez oglądania się na wolę Boga.

Z jej winą mierzy się z kolei główny bohater kolejnych części cyklu – Franek Szywała, który nie potrafi się pogodzić z ciążącą na nim hańbą. W *Przeprowadzce* przyjmuje

[21] K. Irzykowski, *Dramat*, [w:] „Rocznik Literacki" 1937, Warszawa 1938, s. 51.
[22] K. H. Rostworowski, *Niespodzianka*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, op. cit., s. 461.

on postawę podobną do Matki – uznaje, że to Bóg „wodzi go na pokuszenie" zmuszając najpierw do ciężkiej fizycznej pracy, później wystawiając na zaloty pani Ciepielowej. Franek znajduje dziwną satysfakcję w myśli o moralnej degrengoladzie, traktuje to jako swego rodzaju rewanż na Bogu. Dlatego nie potrafi znaleźć w sobie siły, by oprzeć się pokusom i pozwala się uwieść Ciepielowej, a później nie odrzuca w stanowczy sposób propozycji Starszego Pana, który z jego siostry chciałby zrobić swoją utrzymankę w zamian za zapis w testamencie. Całe szczęście z pomocą przychodzi prosty robotnik – Felek, który w przeciwieństwie do Franka jest pewny siebie, z ufnością patrzy w przyszłość i oferuje Zośce małżeństwo, by wszystko było „po Bożemu", a nie „po świńsku". Postać ta zasługuje na szczególną uwagę – w zasadzie jako jedyny spośród bohaterów Rostworowskiego wydaje się wolny od poczucia absolutnego zdeterminowania, głęboko wierzy we własne siły i potrafi przeciwstawić się złu. Gdy zdecydowanie staje w obronie godności Zośki Starszy Pan nazywa go „bolszewikiem", co w tym wypadku nie jest tylko i wyłącznie obelgą. Autor *Miłosierdzia* w postaci Felka dokonuje bowiem swego rodzaju rehabilitacji ludzi, którzy nie zgadzając się na zastaną rzeczywistość postanawiają się z nią zmierzyć i zrobić wszystko, by zmienić ją na lepsze. W poprzednich dramatach taka postawa prowadziła do katastrofy, gdyż ludzkie działania miały najczęściej „nie-Boski" charakter. Prosty robotnik okazuje się zatem „pozytywnym bolszewikiem", by użyć takiego oksymoronu, który stara się nazywać zło po imieniu, ustawiać życie swoje i bliskich „po Bożemu".

W ostatniej części cyklu – w sztuce *U mety* ów „pozytywny bolszewik" rozbija ułudę masek, jaką sobie zbudował Franek – teraz „Profesor Doktor Franciszek Szywalski", który zdobywszy wysoką pozycję wśród krakowskiej socjety właśnie żeni się z majętną i piękną panną Ludą Cimkiewiczówną. Wstydząc się jednak swej chłopskiej przeszłości i rodziców-morderców nie zaprasza na ślub swojej siostry i szwagra, którzy jednak pomimo to przybywają do Krakowa zmuszając jednocześnie Szywałę do wyjawienia całej prawdy o sobie. Jednak nie tylko Franek udaje kogoś, kim nie jest – również Cimkiewiczowie okazują się być niedawno wzbogaconymi zwykłymi Cimkami, a ich córka to pusta panna, która nie potrafi zaakceptować przeszłości męża i jednocześnie romansuje ze stręczycielem. Metateatralnym znakiem jest więc w tej sztuce, jak to już wspomniałem na początku, *déguisement*, bardziej w typie Pierre'a Marivaux niż Luigiego Pirandella czy Jeana Geneta.[23] Franek gubi się w tym świecie gry masek – miotany różnymi sprzecznymi uczuciami zrywa małżeństwo, by następnego dnia zginąć pod kołami samochodu w wypadku mającym wszelkie znamiona samobójstwa, o którym wspominał zresztą już w *Niespodziance*. W *U mety* z teatru świata znika religijne odniesienie, a rolę „spektatora" przejmuje krakowska opinia publiczna – spotykający się w kawiarniach emeryci czy zwykli przechodnie. W tym społeczno-plotkarskim wymiarze „tragedia" Franka ma niezwykle krótki żywot – w epilogu dramatu kucharki ze współczuciem obserwują, jak klepsydra Szywały jest zaklejana przez kolejną, po czym „filozoficznie" zauważają: „Już go zalepiły! Już go nie ma!" i „Jak się to jeszcze i tu jedne na drugie pchać potrafią..." Drugim „spektatorem" wydaje się być sam autor, który w didaskaliach zachowuje się często niczym wszechwiedzący epicki narrator. W *U mety* w dość rozbudowanym tekście pobocznym, przybierającym niekiedy postać mowy pozornie zależnej, ujawnia on bowiem często skryte myśli bohaterów, np.:

> LUDA
> (zupełnie ogłupiałym wzrokiem wodzi kolejno po obecnych. Bo też sytuacja zrobiła się niemożliwa. Pan Franciszek na pewno domyślił się wszystkiego. Świadczą o tym jego oczy, wlepione w Ludę z wyrazem... otóż to właśnie najgorsze, że bez żadnego wyrazu. Dwie szklane protezy. A Cimkiewicz?)[24]

[23] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, wyd. drugie, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 87-88.
[24] K. H. Rostworowski, *U mety*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, wstęp M. Czanerle, Kraków 1967, t. 2, s. 381.

Motyw teatru świata przewija się zatem w zasadzie przez wszystkie dramaty Rostworowskiego, trudno się zatem dziwić, że akcja jego ostatniego – ukończonego zaledwie dwa miesiące przez śmiercią utworu scenicznego – dzieje się w krakowskim teatrze podczas przygotowań do premiery. *Don Kichot za kulisami* – bo o ten tekst chodzi – nazwany został w podtytule „fraszką w 3 aktach i 2 odsłonach" i pierwotnie jako *Wesoły jubileusz* był przeznaczony na podwójny jubileusz Ludwika Solskiego (w 1935 roku mijało 80 lat życia i 60 lat na scenie tego wybitnego aktora i reżysera)[25]. Ostatecznie Solski zdecydował się na zagranie z tej okazji *Judasza z Kariothu*, a Rostworowski przerobił pierwotną wersję, w której wśród postaci pojawiały się autentyczne osoby (m. in. Solski i sam autor)[26] na rodzaj metateatralnej gry inspirowanej stosunkami panującymi w krakowskim teatrze w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Fabuła, opisująca trudny debiut Młodego Autora (autoironiczny portret samego Rostworowskiego), który nie potrafi odnaleźć się w skomplikowanej sieci intryg rozsnutej za tytułowymi kulisami, stanowi w zasadzie pretekst dla zaprezentowania niezwykłych możliwości aktora grającego rolę Dyrektora (w pierwszej wersji Solskiego). I to właśnie on wprowadza Młodego Autora w świat teatru, który jest tu zresztą modelem rzeczywistości w ogóle:

> Bo dla nas widownia jest sceną. My odgrywamy tylko „role", widownia odgrywa „siebie". Na pieprznej komedii najgłośniej ryczą ze śmiechu moraliści, na lekkiej farsie pechowcy, a na wzniosłej tragedii najwięcej łez wylewają dranie i szczęściarze.[27]

W dramatach Rostworowskiego cały świat „gra komedię", co więcej człowiek zwykle stanowi marionetkę w rękach złych sił i własnej chciwości, a jedyne możliwe zbawienie może przyjść „z góry", w postaci interwencji w momencie, gdy ludzkie i szatańskie działania stawiały ludzkość na krawędzi samounicestwienia. Zauważył to już Henryk Życzyński, który analizując *Miłosierdzie* napisał, że „głównym (...) celem autora było oddanie jednej, niezaprzeczalnej prawdy, że ludzkość bardzo krótko korzysta ze swoich doświadczeń i stale kręci się błędnym kole, aż Bóg reżyser położy kiedyś kres tej komedii życia"[28]. Pesymizm tego „błędnego koła" z całą pewnością trudno jest pogodzić z pełną nadziei chrześcijańską Dobrą Nowiną, zakładającą wszak, że człowiek został wyzwolony od zła na Golgocie i jest w stanie współdziałać z Bogiem w budowaniu jego Królestwa. Stąd zapewne Boy w recenzji *Miłosierdzia*, doceniając teatralne walory dzieła, jednocześnie przerażony rozpaczą i strasznymi obrazami stwierdził, że napisał je średniowieczny mnich[29], a Stanisław Pieńkowski – recenzent „Gazety Warszawskiej", nazwał to „misterium" wprost herezją[30].

Wizja bezsilnego, ograniczonego człowieka jest obecna we wszystkich opisanych wyżej sztukach, Rostworowski zdaje się bowiem nie wierzyć, że ludzie mogą wnieść w rzeczywistość jakieś trwałe wartości – jedynie w *Kaliguli* Rostoworowski pozytywnie waloryzuje słowo „człowiek" przeciwstawiając je zalęknionym „trupom". Charakterystyczne jest również to, że z planowanego cyklu dramatów poświęconych początkom chrześcijaństwa napisał on tylko *Judasza z Kariothu* i *Kajusa Cezara Kaligulę*, podczas gdy mający ukazać przemianę grzesznika w gorliwego apostoła dramat pt. *Paweł z Tarsu* pozostał nieukończony. Tę pesymistyczną wizję roli człowieka w historii widać bardzo wyraźnie w zestawieniu teatru świata obecnego w *Miłosierdziu* czy w *Strasznych dzieciach* z ujęciem tego motywu przez Cypriana Norwida, dla którego teatr był „atrium spraw niebieskich", „przysionkiem rzeczy

---

[25] J. Popiel, *Sztuka dramatyczna…*, op. cit., s. 184-185.
[26] *Notatnik kulturalny*, „Prosto z Mostu" 1938, nr 5.
[27] K. H. Rostworowski, *Don Kiszot za kulisami. Fraszka w 3 aktach i 2 odsłonach*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, Londyn 1966, s. 495.
[28] H. Życzyński, *Twórczość Karola Huberta Rostworowskiego*, Lublin 1938, s. 28.
[29] T. Żeleński-Boy, *„Miłosierdzie"*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy*, [w:] *Pisma*, t. XIX, s. 286.
[30] Za: E. Rzewuska, op. cit., s. 131.

boskich", a teatralizacja rzeczywistości miała służyć, jak zauważył Sławomir Świontek głębszemu jej zrozumieniu, „odnajdywaniu tego, co boskie". Człowiek miał według Norwida w tym teatrze świata odegrać swą dramatyczną rolę po to, aby zbliżyć się do Ideału, zrealizować na ziemi Boskie wartości, bo „Przedwieczny w człowieku przez się działa, ale w historii przez człowieczość"[31]. U Rostworowskiego przez człowieka działa zwykle szatan, przy niezwykle niepokojącym milczeniu Boga, rozświetlającego tylko niekiedy mroczne finały „nie-Boskich komedii".

SUMMARY

Karol Hubert Rostworowski's theatrum mundi

The article is devoted to *theatrum mundi* motive in the plays of Karol Hubert Rostworowski (1877-1938): *Judas of Karioth*, *Kajus Caesar Kaligula*, *The Charity*, *The Horrible Children*, *The Resurection*, *The Antichrist*, *The Red March*, *The Surprise the Removal*, *At Finish Line* and *Don Kichot Backstage*. That motive operates in Rostworowski's dramas in many different ways and reveals itself by metatheatrical devices – from play within the play by puppet-like characters to more subtle procedures as *déguisment*. The shape of *theatrum mundi* motive shows a very pessimistic vision of the world in which a human being could bring into effect only chaos and destruction, which could be finished only by God's intervention.

[31] S. Świontek, *Norwidowski...*, op. cit., s. 49-51.

KRZYSZTOF KUREK

(Poznań)

Teatr(owanie) historii w dramaturgii Mariana Pankowskiego (Nasz Julo czerwony)[*]

Marian Pankowski, zapytany w jednym z wywiadów o przyczyny, które skłoniły go do podjęcia w dramacie *Nasz Julo czerwony* próby zmierzenia się z utrwalaną przez kolejne pokolenia Polaków legendą życia i twórczości Juliusza Słowackiego, stwierdził:

> Jest to może odruch pisarza – Polaka, pisarza dzisiejszego, który żył w jakiejś symbiozie ze Słowackim, która wyrażała się na początku w podziwie, w następstwie czego doszło do jakiejś konfrontacji. Konfrontacji nie tyle dzisiejszego pisarza z wielkim romantykiem, co konfrontacji mego widzenia samego Słowackiego i jego sztuki z tym co się o nim mówi, z legendą, którą obrósł, z pomnikami, którymi go obstawiono. Jeśli ktoś zna moje pisanie to wie, że to co mnie, że tak powiem korci, to odsuwanie pomników po to, aby dostać się do człowieka prawdziwego. Może to jest pretensjonalne, ale *Nasz Julo czerwony* chce być portretem Słowackiego odbrązowionym, odartym z tych ozdóbek.[1]

W poprzedzającym edycję utworu wstępie Pankowski podkreślił, iż akcja dramatu, ukazująca wydarzenia z okresu drugiego pobytu Słowackiego w Paryżu (1838 – 1848), oparta została na relacjach zawartych w listach poety do matki oraz twórczości lirycznej z ostatnich lat życia. Akcja utworu ukazać ma podjętą przez Słowackiego w okresie Wiosny Ludów próbę przełamania swojej „artystycznej samotności" i objęcia zarówno duchowego, jak i politycznego przywództwa nad środowiskiem polskiej emigracji, której bezpośrednim efektem była m. in. zorganizowana w 1848 roku wyprawa do Poznania i współpraca z Komitetem Narodowym. W swoim dramacie Pankowski przedstawia fragment biografii autora *Balladyny*, w którym „Julo marzyciel chce stać się głosem walczących. Poeta „oddaleniec" pragnie hetmanić, już nie marom lirycznej wyobraźni, ale narodowi pojętemu historycznie".[2] Jednak już w swoim *Wstępie* do utworu Pankowski unika przesyconych elegijno – patriotycznym tonem, utrwalonych w potocznej świadomości przez szkolne podręczniki, sposobów przedstawiania biografii i artystycznych dokonań romantycznego wieszcza. Autor *Naszego Jula czerwonego* podkreśla, iż obecne w tradycji kulturowej stereotypy, które uniemożliwiają pełną i krytyczną lekturę dzieł polskiego romantyzmu, sprawiają także, iż „(...) wzorzec poety wiążącego się z narodem odżywa z *siłą fatalną* w każdym pokoleniu Polaków" (199). Świadomy konwencjonalności kształtującej historycznoliteracki dyskurs, proponuje zupełnie inny model lektury współtworzących kanon polskiej tradycji romantycznej listów Słowackiego do matki, które – jego zdaniem – można z jednej strony interpretować jako osadzony w stylistyce epoki zapis tęsknoty i miłości syna-

---

[*] Tekst jest zmienioną i rozszerzoną wersją artykułu opublikowanego w książce *Na schodach Klio. Jedenaście ćwiczeń z myśli o dramacie historycznym*, pod red. D. Ratajczakowej i I. Kiec, Poznań 1999.

[1] Tekst rozmowy z Marianem Pankowskim, jaką podczas pobytu pisarza we Wrocławiu przeprowadził Robert Różycki, [w:] *Wokół dramaturgii Mariana Pankowskiego. Zeszyt dokumentacji powstały w wyniku sesji naukowej poświęconej twórczości dramatycznej Mariana Pankowskiego, zorganizowanej z okazji siedemdziesiątych urodzin pisarza, dnia 27 kwietnia 1990 roku, w Ośrodku Teatru Otwartego „Kalambur"*, Wrocław 1990, s. 48.

[2] M. Pankowski, *Wstęp* do edycji dramatu *Nasz Julo czerwony*, [w:] tegoż, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981, s. 199. Dalsze cytaty według tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

wygnańca, lecz także jako „dziennik romantycznego playboya, dla którego ojczyzna bywała garścią wspominków przesypywanych dłońmi w żółtych, skórkowych rękawiczkach" (199).

Taki sposób potraktowania przez współczesnego twórcę jednego ze „świętych tekstów" polskiego romantyzmu nie tylko wpływa na sposób ukształtowania świata przedstawionego w *Naszym Julu czerwonym*, lecz także doskonale wpisuje się w szerszy kontekst jego twórczości dramatycznej, w której autor dokonuje radykalnych i niejednokrotnie obrazoburczych przewartościowań w obrębie zakorzenionych w narodowej tradycji mitów i stereotypów kulturowych. Większość z napisanych przez Pankowskiego dramatów jest doskonałym przykładem tej swoistej strategii artystycznej, którą Krystyna Ruta-Rutkowska określa mianem „rewizji kultury".[3] Pankowski dokonuje tej rewizji, „przyglądając się bacznie najważniejszym toposom kultury europejskiej, zadomowionym w literaturze i tradycji filozoficznej, poddając je niejako przeinterpretowaniu z perspektywy swojego ja usytuowanego w określonym miejscu i czasie trwania tejże kultury".[4] Należy podkreślić, iż w twórczości dramatycznej autora *Naszego Jula czerwonego* przewartościowaniu zostają poddane także wątki zaczerpnięte z polskiej historii. Przypieczętowany brutalnym gwałtem akt zaślubin króla Władysława Jagiełły z nieletnią Jadwigą przedstawiony w sztuce *Śmierć białej pończochy* jest wynikiem cynicznego, politycznego kontraktu. Wywołująca skrajne reakcje odbiorców dramaturgia Pankowskiego nie oszczędza nawet sfery narodowej martyrologii, związanej z okresem drugiej wojny światowej, która niezwykle łatwo staje się źródłem niejednoznacznego etycznie „kombatanckiego etosu" (*Teatrowanie nad świętym barszczem*). Pankowski obnaża duchową pustkę i sztuczność postaw polskiej emigracji, której zachowania wpisuje w konwencję politycznej szopki (*Nasze srebra*). Proponuje odmienny sposób wyrażania traumy Holocaustu (*Chrabąszcze, Podróż rodziców mej żony do Treblinki*). Jedną z najważniejszych cech tej dramaturgii, będącej wyrazem buntu „wobec wszystkiego, co trąci przyzwyczajeniem, konwencją i wygodą myślową"[5], jest więc nieustanne ukazywanie i weryfikacja utrwalonych w potocznej, zbiorowej świadomości historiograficznych schematów i stereotypów, związanych z postrzeganiem zarówno polskiej historii, jak i mitów oraz wartości współtworzących tradycję śródziemnomorską. Pankowskiego interesują postaci, których losy nie zostały utrwalone w dziełach historyków, bezimienni bohaterowie, których indywidualne tragedie zostały uznane za zbyt anonimowe, niskie, pospolite i odbiegające od „oficjalnego" modelu interpretowania historii. We *Wstępie* do jednego ze zbiorów swoich dramatów pisał:

> (...) jakie by były szumne i szerokie gościńce Historii, liczyć się ma nie Historia, ale człowiek, wpisany na krótko między niebo i ziemię. Ukazać go w prawdzie swych uczynków, kiedy okrutny, bądź kiedy sam i osaczony przez bliźnich. Ukazać go, nie tając ni jęku, ni potu, ani mowy, co raz pełna łąk umajonych, to znów podpalająca, zmysłowa, plebejska. (5)

Warto przypomnieć, iż w dramacie *Biwak pod gołym niebem*, w przewrotny sposób nawiązującym do formy Bożonarodzeniowych jasełek, opartym na biblijnych relacjach o Narodzeniu Pańskim, zawarta została kontrowersyjna scena ukazująca Józefa i Miriam

---

[3] K. Ruta-Rutkowska, *Bunt metafizyczny. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*, „Ogród" 1992, z. 3-4, s. 149.

[4] Ibidem.

[5] A. Nasiłowska, *Marian Pankowski – pisarz do odkrycia*. Posłowie do: *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000, s. 145. Na temat przekraczania kulturowego i obyczajowego tabu w swojej twórczości Pankowski wypowiedział się w 2006 roku w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej" (*Żegnaj, Maniuś, żegnaj. Z Marianem Pankowskim rozmawia Katarzyna Bielas*, „Duży Format" nr 17, dodatek do „Gazety Wyborczej" nr 96/2006, wydanie z dnia 24 kwietnia 2006). O stosunku do tradycji polskiego katolicyzmu oraz o recepcji swojej twórczości w Polsce Pankowski mówił w innym wywiadzie opublikowanym na łamach tego samego dziennika (*W literaturze jestem Żydem. Z Marianem Pankowskim rozmowę przeprowadziła Katarzyna Janowska*, „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 300, s. 20-21).

uciekających wraz z Dzieciątkiem z Betlejem. Ostrzeżeni przez anioła o rozkazie Heroda i zbliżającej się zagładzie opuszczają miasto. Józefem targają jednak wątpliwości. Czy można uciec nie informując o zagrożeniu? Czy naprawdę w Boski Plan Zbawienia wpisana została śmierć niemowląt i cierpienie ich rodziców? Pankowski, w tej wstrząsającej w swojej wymowie scenie, staje po stronie niewinnych ofiar, podzielając wątpliwości Józefa:

> *Noc. Józef i Miriam z dziecięciem uciekają z Betlejem.*
> **JÓZEF** *zdyszany* Boże mój! Co my komu zrobili, że nas tak Pan Bóg karze?... Ni dachu, ni kąta... uciekać po nocy... gorszy niż bydlęta...
> **MIRIAM** Józef? A pewnyś? Bo jak my tak tyko na poniewierke?
> **JÓZEF** Słuchaj ty, Miriam. Ledwie ja głowę do siana przyłożył, a tu mie coś szarpie za rękaw i tarpie. Ażem się zerwał, jak do złodzieja! A to ten sam anioł był, co mi wtenczas na piersiach siedział. I on mówi: „Józef! A nuże! A uciekaj! Bo siepacze Heroda już tu zdążają, żeby wszystkich młodzianków pozabijać!”... Tak ja ciebie obudził. Dziecko my porwali. Ty na osiołka – i w pole! Byle dali ode drogi!
> **MIRIAM** *wznosząc oczy ku nocy*
> Pan się znów ulitował
> i puklerz Jego osłonił nas...
> Za nami śmierć została ruda,
> a my w stronę rzek zielonych...
> **JÓZEF** *staje naraz* Mire czekaj...ta tam wszystko śpi. Jak siepacze zajdą w osade, to wybiją maluchy, co do jednego. Stój ty, ja skocze, żeby choć do pierwszego opłotka i krzykne im, niech się ratują. Niech jedni drugich budzą! *(biegnie)*
> **MIRIAM** *krzyczy* Nie, nieee. Stój! Sama tu z dzieckiem nie zostane!
> **JÓZEF** *staje* Mire, puść ty mie! U biednego Klopasa dwu młodzianków, a on śpi i nie wie, że ich we krwi zobaczy!
> **MIRIAM** Nie, Józef! Mąż nie opuszcza żony z dzieckiem w środku takiej nocy. Śpieszmy się... Oni się tam pobudzą...
> Pan anioła zesłał swego,
> żebyśmy głowy unieśli cało;
> Jego zrządzeń nie krzyżujmy,
> modły wznośmy i dziękujmy,
> że Słowo ciałem się stało...
> **JÓZEF** *zawraca i pomału idą dalej*. (41-42)

Pankowski nieustannie daje wyraz swojej nieufności wobec „oficjalnej” wersji narodowych dziejów, będącej swoistym zbiorem uproszczeń, przekłamań i stereotypów wynikających z kształtowania historycznej refleksji za pośrednictwem mesjanistyczno – martyrologicznego mitu. Utrwalone w potocznej świadomości, cieszące się akceptacją i uznaniem kultury masowej, sposoby opisu dziejów Polski Pankowski konfrontuje z ich antystereotypem, burząc w ten sposób podręcznikowy, niejednokrotnie zmanipulowany i „uładzony” obraz przeszłej rzeczywistości.[6] Konsekwencją takiego stosunku do tradycji jest specyficzna konstrukcja świata przedstawionego tych dramatów, którą porównać można do „gabinetu luster”, odbijających oraz demitologizujących skostniałe stereotypy historyczne i kulturowe poprzez nieoczekiwane zestawienia, zwielokrotnienia, reinterpretacje i groteskowe deformacje. Dlatego też podstawy ontologiczne wizji rzeczywistości wpisanej w omawianą dramaturgię są

> (...) wysoce niepewne, jak niepewny jest status bytowy Historii, Kultury czy nawet Człowieka. Poruszamy się wszak w świecie złożonym ze stereotypów, kulturowych klisz, odbić i ich przekształceń

[6] K. Ruta-Rutkowska, *Historia na ławie oskarżonych. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939 – 1989*, pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej i J. Wachowskiego, Poznań 1994, s. 136-143. Problem ten został omówiony w dwóch znakomitych monografiach (K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994, s. 104-110; K. Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001, passim.)

(...). Wystarczy jednak poddać je operacji spiętrzania i zderzania, aby zobaczyć, jak obnażają swoją sztuczność, konwencjonalność oraz – arbitralność.[7]

Sztuka *Nasz Julo czerwony* jest doskonałym przykładem podejmowanych przez Pankowskiego prób przewartościowania jednego z wątków polskiej tradycji, ukształtowanego przez wywodzący się z romantyzmu martyrologiczno – mesjanistyczny sposób mitologizowania narodowych dziejów. Dramat ten należy również postrzegać jako niezwykle interesującą próbę dekonstrukcji osadzonego głęboko w tradycji polskiego romantyzmu i upowszechnionego przez historyków literatury (m. in. Antoniego Małeckiego, Józefa Tretiaka, Juliusza Kleinera), niemal hagiograficznego wzorca „wieszcza – narodowego zbawcy, ekstatycznie utożsamiającego się z narodem”[8].

Utwór należy jednak także potraktować jako rodzaj krytycznego i podszytego szyderstwem dialogu z modelem biografii Słowackiego utrwalonym w monografii autorstwa Zbigniewa Sudolskiego.[9] Pierwszy akapit *Wstępu* do tej wielokrotnie wznawianej, obecnej w świadomości czytelniczej, historycznoliterackiej rozprawy przynosi deklarację zapewniającą o wyzyskaniu niemal wszystkich dostępnych źródeł i „materiałów epistolograficznych, pamiętnikarskich, dokumentów, sądów krytycznych i ustaleń faktograficznych, jakie w ciągu lat powojennych nauka historii literatury polskiej zdołała w tym zakresie zebrać i ujawnić”.[10] Celem tak szerokiej kwerendy było „danie możliwie jak najpełniejszej biografii poety”.[11] Sudolski zapewnia, iż w jego rozprawie nie ma miejsca „(…) na zmyślenie lub domysł, w toku opowieści może pojawić się najwyżej hipotetyczny sąd mający jednak oparcie w źródłach”.[12] Pełnym wiary w moc historycznych źródeł deklaracjom badacza dziejów literatury Pankowski przeciwstawia otwierający edycję dramatu autokomentarz, który nie tylko ironicznie nawiązuje do książki Sudolskiego, lecz także stanowi wyraz zwątpienia w możliwość pełnej rekonstrukcji rzeczywistej biografii narodowego wieszcza. Podobnie jak Sudolski autor omawianego dramatu informuje (w pierwszym zdaniu autorskiego *Wstępu*) czytelnika o źródłach, z których korzystał w trakcie pracy nad *Naszym Julem czerwonym*. Dramaturg stwierdza, iż utwór „(…) oparty jest na listach poety i na okruchach lirycznych z ostatnich lat jego życia”.[13] Nie tylko sama obecność, lecz przede wszystkim lapidarność oraz miejsce tej deklaracji w porządku kompozycyjnym odautorskiego komentarza jest rodzajem podszytej ironią gry z tym nurtem refleksji historycznoliterackiej, którą reprezentuje praca Zbigniewa Sudolskiego.

Pankowski zdecydowanie odrzuca wizję romantyzmu pojmowanego „jako doktryna prawd narodowych, jako stała, trwała i całkowita odpowiedź na wszystkie nasze bolączki (...)”.[14] Dlatego też dramat *Nasz Julo czerwony* niemal modelowo wpisuje się w nurt tak zwanej „literatury szyderczej”, którego zasadniczą cechą jest – jak stwierdza Marta Piwińska – bezkompromisowy atak na „stereotypy intelektualno – emocjonalne, czyli to, co z wielkiego romantyzmu weszło pod strzechy przez szkolne wkuwanie”.[15]

W omawianej sztuce wizerunek polskiego romantyka został nakreślony przy pomocy skonwencjonalizowanych, groteskowo przejaskrawionych gestów „wyjętych” z kanonu

[7] K. Ruta-Rutkowska, *Dlaczego Pankowski zaczął pisać dramaty?*, „Teatr” 1999, nr 6, s. 42-43.
[8] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji*. W zbiorze: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1985, s. 18.
[9] Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, wyd. 1, Warszawa 1978 (kolejne wydania 1989, 1996).
[10] Ibidem, s. 7.
[11] Ibidem.
[12] Ibidem.
[13] M. Pankowski, *Wstęp* do edycji dramatu *Nasz Julo czerwony*, op. cit., s. 199.
[14] *Rozmowa z Autorem...*, op. cit., s. 50.
[15] M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 338 (K. Ruta-Rutkowska, *Twórczość Mariana Pankowskiego a destrukcja romantyzmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2004 XXXIV, s. 7-23.)

„stylów zachowań romantycznych", dzięki czemu postać Słowackiego traci swoją tożsamość, realizując schemat obiegowych i zbanalizowanych wyobrażeń historycznych (na przykład poeta – wygnaniec opiewający uroki utraconej na zawsze ojczyzny; romantyczny kochanek, którego głębokie uczucie nie może zostać urzeczywistnione w banalnej rzeczywistości; narodowy wieszcz recytujący w niezwykle emocjonalny sposób swoje wiersze na zebraniu spiskowców; romantyczny dandys). Ukazana w omawianym dramacie autokreacja Słowackiego, który świadomie odgrywa rolę romantycznego poety i wieszcza, osiąga niemal ekstremalny wymiar, dzięki czemu konstrukcja tej postaci zostaje w całości podporządkowana regułom teatralnej gry. Przerysowany i groteskowo zwielokrotniony gest, niemal marionetkowy automatyzm zachowań – zarówno samego Słowackiego, jak i pozostałych postaci – sprawia, iż ich „jednostkowość (w sensie psychologicznym) ulega znaczącej redukcji przez sprowadzenie do jednego wymiaru (np. fizycznej ułomności, psychicznej obsesji itd.) lub do jednej funkcji – roli w nieustannie improwizowanym teatrze międzyludzkim"[16]. Zarówno Słowacki, jak i inni bohaterowie ukazani w dramacie *Nasz Julo czerwony*, podobnie jak u Witkacego, „działają na zasadzie marionetek określonych przez funkcję sceniczną przypisaną im przez autora, przez wypowiedzi innych postaci oraz własne".[17]

Zygmunt Szczęsny Feliński, przyjaciel Słowackiego, który jesienią 1847 roku przyjechał do Paryża w celu kontynuowania studiów, nie kryjąc swojej fascynacji osobowością autora *Kordiana*, w swoich pamiętnikach dokonał niezwykle interesującego opisu wyglądu zewnętrznego poety:

> Powierzchowność miał bardzo niepospolitą: budowa ciała wątła, mało rozwinięta z jednym ramieniem nieco podniesionym, z piersią zapadłą i wychudłymi rękami, ukoronowana była głową kształtną o wyniosłym czole, spod którego świeciły ogromne czarne oczy, patrzące tak głęboko i wyraziście, iż wzrokiem jednym mógłby całe poemata wypowiadać. Mały, czarny wąsik zaledwie ocieniał wąskie, lecz bardzo ruchome wargi, na których każde odbijało się uczucie, tak iż na przemian już to drżały one rzewnym wzruszeniem, już zaciskały się gniewem, już wreszcie wykwitał na nich wyraz takiego szyderstwa, iż biada temu, kto ten ironiczny uśmiech wywołał (...). Ze wszystkich wieszczów naszych [...] żaden nie miał oblicza tak uduchowionego w życiu codziennym jak Słowacki. A nie tylko wyraz twarzy, lecz i mowa jego nie schodziła nigdy z wyżyn poetycznego nastroju.[18]

W didaskaliach do sceny drugiej dramatu *Nasz Julo czerwony*, w której następuje ekspozycja postaci Słowackiego, Pankowski ukazuje romantycznego poetę w sposób zdecydowanie odbiegający od metod opisu bohaterów narodowego panteonu. Słowacki to „mały garbusek z gruźliczymi wypiekami; nos długi, lok czarny, tu i ówdzie posrebrzony; kanarkowe rękawiczki irchowe, lakierki" (205). Scena ta, rozgrywająca się w paryskim mieszkaniu Słowackiego, przedstawia spotkanie poety – emigranta z przybyłym z kraju Rodakiem. Słowacki improwizuje, „odgrywając" jednocześnie w niezwykle sztampowy sposób rolę romantycznego poety. Swoisty automatyzm oraz teatralność jego zachowań podkreśla nie tylko poza, którą przybiera tuż przed rozpoczęciem improwizacji, lecz także powtarzany wielokrotnie gest ściskania i całowania Rodaka:

> **SŁOWACKI** *staje profilem, odrzuci pukle poza uszy*
> Ach... zamiast okien, w których krew rozbita
> brzaskiem, jak rana po mieczu, się smuży;
> wolałbym... szybkę lodu na kałuży,
> kiedy ją miażdżą rumackie kopyta!

[16] K. Latawiec, op. cit., s. 33.
[17] L. Sokół, *Groteska w teatrze S. I. Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 124.
[18] Cyt. za Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1989, s. 250.

RODAK *słucha z otwartymi usty, ręce otwarte jak do klaskania*
Smakowałem słów tych *(wznosi palec)*... i myśli! wyborność!
[...]

SŁOWACKI *odsapnąwszy*
Na ulicy... wobec obcych... nie wypadało. Na schodach... tchu brakowało... ale teraz...
niech Rodak pozwoli, że go uściskam *(bierze go w ramiona i całuje)*. Proszę Was, siadajcie.
(205-206)

Słowacki nie potrafi nawiązać jakiegokolwiek dialogu z Rodakiem zafascynowanym rozrywkami, jakie Paryż oferuje młodym mężczyznom. Przekazywane przez Rodaka „ucałowania ojczyste" ograniczają się do konwencjonalnych i pozbawionych emocjonalnych podstaw pozdrowień „od wujostwa, od stryjostwa, od... domostwa, (...) od rodzinnego miasta... od starostwa..." (206). Niezwykle żywą reakcję wywołuje u Słowackiego dopiero wiadomość o popularności, jaką w krajowym i emigracyjnym środowisku cieszy się twórczość Szopena. Poeta, zazdrosny o sławę wielkiego kompozytora, w swojej improwizacji podejmuje swoistą rywalizację „o duszę Rodaka" – bezlitośnie drwi zarówno z twórczości Szopena, jak i z gromadzącej się na jego koncertach publiczności:

RODAK Aaa! Brawo! Brawooo! Jak u Szopena. Tam też byłem... słuchałem tych jego improwizacji... no i wino podano... a tych Francuzek tam... i komsi-komsa... he-heee...
[...]
SŁOWACKI
Polonezy!... białoczerwone... majonezy!
Trochę octu, trochę śmierci,
ułan hoży, biała malwa...
i już łza się w oku kręci
i szept: „Jeszcze nie umarła"...
(przechodzi w prozę) To w sam raz dla Anglików.

RODAK A tak! Słuszno! Spotkałem tam jedną Angielkę, ale dla mnie... ona za blada. No i te piegi, miły Rodaku, chyba aż do kości... takie absolutne piegi.

SŁOWACKI (...) dobre dla Anglików, powiadam. Obrósł taki piwowar sadłem, że aż dusza jełczeje... I wystarczy go posłać na koncert Szopena – a wypłacze się, wysiąka, wykicha! I od razu trzy kilo mu ubędzie... Polonezy Szopen grywa – to naślozna womitywa!

RODAK *trochę speszony, ale pochlebczy* Mm... no tak... co prawda, to prawda... wszyscyśmy się tam jak bobry popłakali.

SŁOWACKI Rodaku kochany, niechże cię uściskam! *(bierze go ponownie w ramiona i gorąco całuje)*
(206-207)

Należy podkreślić, iż zawarte w omawianym dramacie „improwizacje poetyckie" Słowackiego ukazane zostały jako „wieszczy bełkot", w którym domniemana ezoteryczność i ułuda profetycznej ekstazy stają się wartościami samymi w sobie. Pankowski wyszydza skłonność wypowiadania „wieszczego słowa", za pomocą którego Słowacki usiłuje skoncentrować na sobie uwagę otaczających go osób.[19]

W scenie szóstej utworu, w trakcie kolejnego spotkania z przybyłym z kraju Cwanym Rodakiem, przywożącym „słowo ojczyste i ucałowania od najbliższych", improwizacja Słowackiego, opowiadająca o duchowym przełomie, jaki dokonał się w jego świadomości w czasie nocnego czuwania „u Grobu Chrystusa", została zestawiona z opowieścią... o szaszłyku. W trakcie całej sceny, pomimo trwającej rozmowy, poeta i Cwany Rodak nie nawiązują ze sobą jakiegokolwiek kontaktu. „Poprawiający pas na brzuchu" Cwany Rodak

[19] Wątek ten pojawia się wielokrotnie w cytowanych wyżej monografiach K. Latawiec i K. Ruty-Rutkowskiej.

nie może zrozumieć wypowiedzi poety, który nieustannie wyraża swoją pogardę dla materialnej strony ludzkiej egzystencji. Prezentuje postawę, zgodnie z którą poeta-wieszcz, objawiający własnemu narodowi „wolę Stworzyciela", nie może kalać swego ciała jakimkolwiek, poza duchowym, pokarmem. Zaspokajanie głodu wykracza niejako poza scenariusz romantycznej pozy, którą Słowacki odgrywa w obecności swojego gościa. Tytułowy bohater dramatu, naznaczony przez Pankowskiego aktorskim stylem zachowania, w trakcie swoich „improwizacji" przybiera teatralne pozy, których zadaniem ma być zwielokrotnienie kreacyjnej mocy poetyckiego słowa. Posługując się niezwykle przerysowanym gestem, wypowiada swoje kwestie w sztampowy i dosadny sposób, który sugeruje nieumiejętne odgrywanie roli według przydzielonego wcześniej i niezbyt zrozumiałego scenariusza. Słowacki przypomina pozbawionego choćby namiastki talentu aktora, którego przerasta narzucona mu rola. W omawianej scenie biologiczne uwarunkowania własnej egzystencji poeta próbuje niejako zagłuszyć i przezwyciężyć mocą poetyckiej improwizacji. W szyderczy sposób został tutaj potraktowany przez Pankowskiego – utrwalony w potocznej świadomości – stereotyp obcowania romantycznego wieszcza z „siłami wyższymi". Wpisane w didaskalia reguły aktorskiego wykonania nie pozostawiają wątpliwości co do podporządkowania konstrukcji postaci Słowackiego przejaskrawionym i groteskowo zwielokrotnionym regułom teatralnej gry:

> **SŁOWACKI** *wyciąga ramiona* No… niechże cię, Rodaku, uściskam!
> *(całują się z dubeltówki)*
>
> **CWANY RODAK** *ziewa z głodu* My tu gadu - gadu… a mnie w pewnym sensie czas na obiad… Czy Rodak zechciałby mię zaszczycić, przyjmując zaproszenie do hotelu… na skromny posiłek? Z winkiem oczywiście…
>
> **SŁOWACKI** *uśmiechnie się „gorzko"* Daruj, Rodaku… dawniej jadałem w gronie przyjaciół… ale przyszła *(tragiczny)* Noc u Grobu Chrystusa… potem cela w libańskim klasztorze… pustelnicza… Za cały pokarm wówczas miałem – lazur żywicami karmiony…
>
> **CWANY RODAK** Lazur? Hm… nie słyszałem… Ale podobno jest tam potrawa „szaszłyk". W pewnym sensie… wuj Ignac twierdzi, że „palce lizać aż po łokcie"!
>
> **SŁOWACKI** *z obrzydzeniem* Jadło… *(tajemniczo)* jest tylko pozorem urody i zdrowia… Hm… Ojciec chleb kroi… Najdroższa Matka… święconą pisankę nam daje. I co? I ten chleb i ową pisankę – my opluwamy! Taaak, opluwamy i w obrzydliwą papkę przemieniamy w tych samych ustach, które imienia Bożego wzywają… A co dalej… o tym lepiej nie mówić.
>
> **CWANY RODAK** *jak gdyby nigdy nic* Ale ten szaszłyk to podobno bardzo apetyczny… że to jak u nas bigos albo uszka nasze kochane *(poprawia pasa na brzuchu)*
>
> **SŁOWACKI** Rodak jak widzę z tych… co na Boga z widelcem i nożem czyhają… ufni, że Go baraniną z czosnkiem przywabią… jak za biblijnych stuleci… *(przybiera dumną postawę)* A tymczasem…
> On wojewodą nieupokorzonych
> Braci bezdomnych, ci im płaszczem zorza!
> On lubi masztów śpiew rozbłękitniony,
> co pada ziarnem w przeorane morza…
> […]
>
> **CWANY RODAK** *ziewa* No to ja już sobie pójdę… Szanowny Rodak już zaczyna pracować zawodowo… No to do zobaczenia między swoimi. (217-218)

Prezentowany w przytoczonej wyżej scenie strach Słowackiego przed materialnym aspektem ludzkiej egzystencji związany jest w dramacie z obawą, iż doświadczenie własnej fizjologii „wytrąci" go z kreowanej w „teatrze międzyludzkim" roli poety – romantycznego wieszcza,

który dzięki swojej „czystości duchowej" został wybrany przez Stwórcę na pośrednika objawiającego narodowi jego przyszłe losy. Cielesność wywołuje w nim odrazę i strach. Warto przypomnieć, iż ostentacyjny wstręt do jedzenia i związanych z nim procesów fizjologicznych był jednym z elementów kształtujących postawę romantycznego dandysa. Stendhal, opisując na łamach „Revue Paris" związki Byrona z dandyzmem, podkreślał, iż

> (…) lorda Byrona zawsze najbardziej przerażała otyłość. Jego wstręt dla potrzeb ciała można by nazwać *idee fixe*... Co najmniej przez jedną część dnia Byron był dandysem, któremu dzięki ciągłej uwadze, aby nie eksponować zbytnio masywności ciała i jak się da ukrywać swą kulawą stopę, udawało się w towarzystwie kobiet prezentować siebie z najlepszej strony.[20]

Wątek ten pojawił się również w jednym z listów Słowackiego do matki, datowanym 7 listopada 1834 roku:

> Niedawno uczyniłem filozoficzną uwagę, że Bóg tworząc człowieka jeden tylko błąd popełnił – to jest ten, że człowiek bez jedzenia żyć nie może. O, gdyby nie to, jacy by ludzie byli poczciwi, jak rzadko przedałby swoje sumienie, swoją godność za misę soczewicy! [...] Najpiękniejszą religią na świecie byłaby sekta bezjedzących.[21]

Aleksander Niewiarowski, który w 1847 roku był częstym gościem w paryskim mieszkaniu Słowackiego położonym przy ulicy Ponthieu, w swoich wspomnieniach zwracał uwagę na szczególną niechęć poety do publicznego biesiadowania, wynikającą z wyznawanej wtedy zasady „wzbraniającej ujawniać publicznie czynności pospolite, wypływające ze zwierzęcej natury człowieka"[22].

Także w dramacie Pankowskiego, w scenie rozmowy z Matką, skrępowany „więzami ciała" Słowacki wyraził w niezwykle dobitny sposób swój wstręt do sfery fizjologii, będący efektem bolesnego doświadczania „dołu materialno-cielesnego", w jaki wpisana została ludzka egzystencja. Poeta nie potrafi pogodzić się z faktem, iż w zamieszkiwanym przez duszę „gmachu ciała" mają miejsce tak – z jego punktu widzenia – drastyczne procesy fizjologiczne:

> O... książąt pytasz los perfumowany
> i o świat... co go liczy dłoń kupca wychudła.
> W Europie mydlarz rozbił swe stragany
> i piwo – za absolut przedaje
> aż... wymiotują źródła!
> O... „potrawy" i pląsy pytasz, Ukochana...
> *(z naukowym zapałem)*
> A czy znasz ty kształt klepsydry?
> Podobnej ciału naszemu, w które już od rana
> łososia pchamy, wlewamy szampana,
> aromatyczne półgęski, bigosy
> i ostre tatarskie sosy...
> A niżej... wciąż niżej...
> [...]
> A niżej *(wybucha)* kał!
> kał szpetny, szkaradny, co grubym czyni
> czysty gmach naszego ciała; *(w uniesieniu)*
> Dusze... zanim w nas zamieszkały,
> u bożej piersi jaskółczym gniazdem wisiały...

[20] Stendhal, *Lord Byron en Italie*, „Revue Paris" 1830, nr 10. Cyt. za J. Żuławski, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1966, s. 202 (R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 26-29, 50-55).
[21] J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 6, Wrocław 1990, s. 179.
[22] Cyt. za Z. Sudolski, op. cit., s. 251.

Brzuch – przekleństwo nasze! (231-232)

Odrzucenie sfery ludzkiej cielesności i fizjologii wiąże się w omawianym utworze także z negacją własnej seksualności, nie przystającej do wzniosłej roli narodowego wieszcza. W scenie piątej dramatu, rozgrywającej się w Palazzo Vecchio we Florencji[23], w wyniku prowokacyjnego zachowania grupy przybyłych z Podola Rozwódek, Słowacki nie potrafi ukryć swojego obsesyjnego, spowodowanego niemożnością seksualnego spełnienia, lęku przed kobietami. Zdaniem Krystyny Latawiec

> (...) dramatyzm tej sceny wydaje się ilustrować pęknięcie wewnętrzne zawodowego romantyka – dandysa, reagującego gestem odrazy na przejawy fizjologii. Jest to także dramat aktora wypadającego z roli, więc obnażonego psychicznie w nerwowym, niemal histerycznym zachowaniu, usiłującego przeciwstawić zmysłowości kobiet szereg literackich fraz i łączonych z ideą sublimacji artystów (Dante, Blake).[24]

Kontemplacja ponadczasowych arcydzieł sztuki malarskiej jest dla Słowackiego jedynym sposobem ucieczki od skażonej fizjologią erotyki:

> **IV ROZWÓDKA** Panie Juliuszu... Pan zapomniał dodać, że Ucello umarł prawiczkiem.
> **SŁOWACKI** *nie może przemówić;* wybucha To fałsz! To jedna z tych nikczemnych plot florenckich! Panie pojęcia nie mają, ileż ci florentczycy potrafią nałgać! Uccello... po prostu był... ponad te rzeczy... był... mnichem... rycerzem... był ar-tys-tą! *(chce zmienić temat)* Otóż William Blake...
>
> **III ROZWÓDKA** *płocho* Spójrzcie! To niesłychane! Adam z obrazu ma... nos Pana Juliusza! *(wybuch śmiechu)*
>
> **SŁOWACKI** *zmieszany* Hę *(dotyka nosa)* Tak Pani uważa? Ha... coż... wszyscyśmy z ojca Adama.
>
> **I ROZWÓDKA** Wuj Ignac mówi, że „jaki nos ma, takie trzosła”... I nigdy mi nie chciał powiedzieć, co to znaczy... Pan Juliusz, jako znawca naszej mowy...
>
> **SŁOWACKI** *z nerwową, podejrzaną elokwencją* Hm... to nie takie znowu trudne... Wuj Ignac... zaraz... „trzosła”. Czyżby „trzon”... „trzop”?... Nie. Hm... *(ROZWÓDKI aż pękają od hamowanego śmiechu)* „Trzosła”... to nawet ładny rym. Na przykład... „dobył z wód sennego wiosła”... *(ROZWÓDKI wybuchają śmiechem. Z ulicy dochodzi muzyka i śpiew karnawałowy. SŁOWACKI przyspiesza kroku, żeby stanąć przed następnym obrazem. ROZWÓDKI zostają w tyle; zbiły się w gromadę, że tylko plecy im widać. Szepty, śmiechy. Poeta wraca w pląsach, zdziwiony i obrażony)* Proszę Rodaczek... tych rzeczy nie ma... tam, u Was... gdzie „świerzop i gryka, jak śnieg biała”... trzeba więc korzystać *(dochodzi do grupy ROZWÓDEK; koło raptownie się otworzy. Wszystkie mają maski, maseczki, różowe i czarne, też z piórek połyskujących sroczą zielenią. Poeta ich więźniem).*
>
> **I MASKA** Juluś, daj rączkę!
>
> **SŁOWACKI** *powstrzymuje ją ręką* Szalona!
>
> **II MASKA** Daj nosek pogłaskać! *(SŁOWACKI cofa się)*
>
> **III MASKA** *gorącym szeptem* Powiosłuj, noooo?!

---

[23] W scenie tej odnajdujemy wyraźne nawiązania do wydarzeń z okresu pobytu poety we Florencji, zrelacjonowanych przez samego Słowackiego w jednym z listów do matki, datowanym 2 stycznia 1838 roku: „Ale dosyć już skarg... Nie... jeszcze jedna – oto muszę przerwać ten list do mojej drogiej i iść do galerii Pitti, gdzie sześć bab chce mnie koniecznie mieć Cyceronem. – Będę więc musiał suszyć głowę, aby coś nowego o starych obrazach powiedzieć – bo jeżeli nie, to całe grono, mające za organ księżnę de Survilliers, powie, żem nie zasłużył na reputacją przyjemnego człowieka, jaką mi niedawno te same osoby przyznały. O tortury! – będę utrzymywał paradoksy, będę błyskał sprzecznościami, wskrzeszał umarłych malarzy – i to wszystko zje mi ranek, który bym mógł weselszymi zająć myślami”. (J. Słowacki, *Listy do matki*, op. cit., s. 283.)

[24] K. Latawiec, op. cit., s. 108.

IV MASKA Ale nie wyciągaj prędko z wód sennego wiosła! Wiosłuj!

[...]

SŁOWACKI To... to bezwstyd! To grubiaństwo. To nikczemna pułapka... żeby zohydzić wszystko co piękne i czyste... *(z wyrzutem)* Miałem... to znaczy byłem proszony do księżnej... żeby trzeci dyskurs o piramidach przybliżyć... miasto, gdzie Dante i Beatrycze... (215-216)

W jednym z wywiadów, komentując swoje dramaty podejmujące wątki zaczerpnięte z narodowych dziejów, Pankowski stwierdził:

> Wydaje mi się, że postaciom historycznym odebrałem atrybuty, które historycy podkreślali w ciągu stuleci, obnażyłem bohaterów do ich prywatności, do ich cielesności.[25]

Omawiany dramat jest doskonałym przykładem tej demaskatorskiej strategii. Motyw niemożności erotycznego spełnienia, wynikający zarówno z fizycznej ułomności, jak i z jego kazirodczego uczucia do własnej matki, pojawia się w utworze Pankowskiego wielokrotnie. W scenie drugiej, rozgrywającej się w paryskim mieszkaniu poety, Spikerki relacjonują Matce Słowackiego jego „specyficzny" sposób intymnego obcowania z kobietami:

BIAŁA SPIKERKA *szelmutka* Mmmmmm... Pan Julek lubi, żeby go „elektryzować"!

MATKA *nie rozumie* Cooo?

BIAŁA SPIKERKA Żeby kokardą musnąć... koronką zahaczyć... zaśnieżyć...

SZARA SPIKERKA Na schodach ciemnych z nim się zderzyć! *(imituje „och!"; śmiech z głębi gardziołka dziewczęcego)*.

MATKA Coo? Panienki może... z nim?!

BIAŁA SPIKERKA O – nie. O to może Pani być spokojna...

SZARA SPIKERKA Pan Julek... to taki piorunochron... z morskiej pianki. (*wznosi paluszek do góry*) co, jak usłyszy, że gorąca burza się zbliża – to klap! (*paluszek na poziomo*) i – nie ma piorunochronu!

MATKA Nie rozumiem... ale to i tak nieprawda! (205)

Także w scenie trzeciej, będącej próbą teatralizacji marzenia sennego poety, Pankowski ukazał niezwykle powikłane relacje uczuciowe i emocjonalne Słowackiego. Według Krystyny Latawiec przerwany taniec poety z Ludwiką Śniadecką jest „substytutem doznania seksualnego, niespełnionego zresztą, bo Słowacki myli krok"[26]. Warto jednak zwrócić uwagę także na zawarte w tej scenie odwołania do poetyki romantycznej dramy, intensyfikujące marionetkową ekspresję postaci Ludwiki Śniadeckiej, która „majestatycznie spływa na ziemię" na „niskim wózeczku ubranym kłosami, dzwonkami i makami, ciągnionym przez pacholęta przebrane za kozaczków" (208-209).

We *Wstępie* poprzedzającym edycję *Naszego Jula czerwonego* Pankowski podkreśla, iż utwór jest próbą ukazania podjętej przez Słowackiego w okresie Wiosny Ludów próby zjednoczenia środowisk politycznych polskiej emigracji:

---

[25] *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, op. cit., s. 80.

[26] K. Latawiec, op. cit., s. 110.

> Kiedy nadejdzie Wiosna Ludów, Poeta pojmie swą artystyczną samotność i pójdzie śladami Mickiewicza – aktywisty. Stąd udział w zebraniach patriotów w Paryżu. Stąd też, na koniec, wyprawa w grupie ochotników w Poznańskie, w nadziei na rychły wybuch rewolucji.
> Polacy, których wczoraj chciał „przerobić w aniołów", ukazują mu się teraz „robotnikami" (...). Julo marzyciel chce stać się głosem walczących. Poeta „oddaleniec" pragnie hetmanić, już nie marom lirycznej wyobraźni, ale narodowi pojętemu historycznie. (199)

Wiadomo, iż Słowacki, poruszony wybuchem rewolucji lutowej obalającej monarchię Ludwika Filipa, z dużą uwagą i entuzjazmem śledził rozwój rewolucyjnych wydarzeń w Wiedniu i Berlinie. Był przekonany, iż fala ogarniających Europę zamieszek zburzy stary porządek polityczny i przyczyni się do odzyskania przez Polskę niepodległości. Chcąc zainicjować proces zjednoczenia skłóconych środowisk polskiej emigracji, w marcu 1848 roku, Słowacki opublikował kilkustronicową broszurę zatytułowaną *Głos brata Juliusza Słowackiego do zgromadzonych i w klub zawiązać się chcących Polaków, przedstawiający potrzebę przyjęcia nowej formy konfederacyjnej*, prezentującą ideę „narodowej konfederacji", która łącząc początkowo polskich wychodźców, mogłaby stać się w przyszłości swoistym zalążkiem „duchowego związku" wszystkich Polaków, dążących do odzyskania niepodległej ojczyzny.[27] Poeta podkreślał, nawiązując do niezwykle wtedy żywej tradycji konfederacji barskiej, iż to właśnie na emigracji powinien rozpocząć się proces duchowej i politycznej odnowy polskiego narodu. Swoje posłannictwo, rozpoczęte na wygnaniu, zamierzał ukończyć w kraju. Pisał:

> Konfederujmy się więc tu na wygnaniu z całą pokorą doczesną wygnańców. Niech się nasze ręce tysiącami wiążą i rozlewają miłość i braterstwo po Emigracji. Konfederujmy potem przyległe do kraju prowincje, aż duchem skonfederuje się Ojczyzna nasza i w jednej chwili, cała skonfederowana, tysiącem Trójc konfederackich w oczach Carowi zaświeci. Mam to ufanie, że zadrży potęga cielesnej jedności na strasznym tronie siedząca; noc tę widząc, teraźniejszą, nagle słońcem Trójcy Warszawskiej i Słońcami Trójc Wojewódzkich ogniście rozświeconą. Bo nie potrzeba na to ani spisków na papierze spisanych, ani znaków na piersi noszonych, aby się związać w duchu, oczyma porozumieć, wodze wspólnie w sercu ponaznaczać i zegara bijącego najwyższą godzinę wysłuchać.[28]

Swoją ideę narodowej konfederacji Słowacki prezentował na licznych zebraniach i spotkaniach polskiej emigracji w Paryżu, których celem była analiza sytuacji politycznej w ogarniętej falą rewolucyjnych rozruchów Europie. Przytoczone poniżej zapiski anonimowego pamiętnikarza oddają ówczesną atmosferę, pełną nadziei i marzeń o powrocie do wolnej ojczyzny. Są również swoistą rejestracją stanu ducha Słowackiego, który ogarnięty niemal proroczym uniesieniem przemawiał do swoich rodaków:

> Zebrało nas się może 30 – nie pomnę dobrze – w mieszkaniu L[udwika] Chł[ędowskiego?]. Był tam Słowacki, był i Feliński – a nad owoczesnym położeniem sprawy naszej zastanawiano się różnostronnie, rozbierano ją na rozmaite sposoby, ale gorąco. Słowacki rozgrzany różnymi pomysłami zabrał głos także. Był to głos wymowny, porywający, który mi na zawsze utkwił w pamięci, bo trudno coś równie podniosłego będzie już pono usłyszeć. Iskry z zamglonych oczów, zaś brylanty ze spiekłych jak gorączką ust zdawały się sypać Juliuszowi, a nigdy przedtem, ani potem, nie widziałem go w takim uniesieniu i nastroju duchowym. Kto zapamiętał Słowackiego lub go też choć z pism jego pojmuje, może sobie wystawić, jaki był porywający, jak wielkim w takim natchnieniu. Mówił on jako o jedynym możebnym wówczas środku – o skonfederowaniu się całego narodu, z przyjęciem dawnych konfederackich form – a żądał natychmiastowego zawiązania konfederacyj w Paryżu.

---

[27] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4, cz. 2, Warszawa 1927, s. 199-201; R. Taborski, *Próba nowego spojrzenia na ostatni okres twórczości J. Słowackiego*, „Prace Polonistyczne", s. 9: 1951, s. 189-191; Z. Sudolski, op. cit., s. 255-257.

[28] J. Słowacki, *Głos brata Juliusza Słowackiego do zgromadzonych i w klub zawiązać się chcących Polaków, przedstawiający potrzebę przyjęcia nowej formy konfederacyjnej (19 marca 1848 r.)*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 7, Wrocław 1956, s. 328.

> Każdy z obecnych drgnął duchem do słów Juliusza i zapalił się myślą do rzeczy, która wzbudziła pamięć wielkich poświęceń i świetnych czynów barskich konfederatów – i pod takim wrażeniem rozeszliśmy się z tego zebrania.[29]

Scenę siódmą *Naszego Jula czerwonego* należy potraktować jako próbę dramaturgicznej rekonstrukcji wydarzeń opisanych w cytowanej relacji pamiętnikarskiej. W scenie tej, podobnie jak w pozostałych fragmentach dramatu, Pankowski podporządkował konstrukcję postaci regułom gry teatralnej, zwracając w ten sposób uwagę na sztuczność i konwencjonalność autokreacji Słowackiego, który w obecności Emigrantów, na scenie romantycznego „teatru rewolucji", odgrywa rolę duchowego przywódcy narodu. Teatralny, niemal marionetkowy sposób bycia postaci Słowackiego wyeksponował Pankowski już w rozpoczynających omawianą scenę didaskaliach, podkreślając, iż „kiedy rozjaśni się cała scena, ujrzymy grupę nieruchomych Emigrantów i maszerującego między nimi malutkiego Poetę" (220). Tekst wygłaszanego przez Słowackiego monologu, skierowanego do zastygłych w bezruchu postaci, jest kolejnym przykładem parodii wieszczego bełkotu. Monolog ten został skonstruowany z pełnych dwuznacznej egzaltacji rewolucyjnych haseł oraz niezrozumiałych fragmentów poetyckiej improwizacji, której jedynym celem jest wywołanie wrażenia, iż ogarnięty „wieszczym szałem" poeta objawia rodakom wolę Stwórcy. Pankowski przedstawił to wystąpienie jako rodzaj, przygotowanego według wcześniej ustalonego scenariusza, estradowego występu, po wysłuchaniu którego „Emigranci zaczynają się poruszać", a „kilku z nich klaska entuzjastycznie":

> **SŁOWACKI** *monologuje*
> Konfederacja!... jasne... albowiem... zresztą... Tak, dzieje są
> niewyczerpaną skarbnicą...
> A jednak nie wątpię...
> Bo róża kamienny krzyż nawiedzi...
> i ten krzyż na przełaj pójdzie,
> i wygnańców przez pola powiedzie,
> na których len już się wiąże
> w piastowe szaty wysokie...
> Jeszcze te krzyże wyminąć, bo na nich
> trzej męczennicy zastygli
> z ważnym słowem na ustach.
> Ten krzyczy – „Równość!"
> tamten woła – „Krew!"
> a ten zaś powtarza – „Wiara... wiara... wiara..."
> I ta potrójność skłóconej gromady
> w szaloną włosienicę się przędzie.
> *(woła)* Konfederacja! Razem!
> Sen – mara! Bóg – wiara!... I jakoś to będzie...
> *Zatrzymuje się zasapany, ale tryumfalnie uśmiechnięty*

Podkreślany nieustannie w didaskaliach automatyzm zachowań, swoiste ograniczenie funkcji postaci w świecie przedstawionym dramatu do jednego, ponawianego co jakiś czas gestu, do niemal mechanicznie wypowiadanej kwestii – wszystko to wiąże się bezpośrednio z dążeniem Pankowskiego do zaprezentowania zebrania polskich emigrantów w konwencji politycznej szopki, przedstawiającej ruchome, niemal „płaskie" sylwetki – karykatury znanych postaci.[30] Model umownego i teatralnego bytu postaci, które swoim zachowaniem i marionetkową ekspresją nieustannie podkreślają fakt „bycia na scenie", zostaje wyeksponowany również poprzez niemal ciągłą (od pierwszej sceny dramatu) obecność Spikerek, stwarzających

[29] Cyt. za Z. Sudolski, op. cit., s. 253-254.
[30] R. Wierzbowski, *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno – literacki (Weryfikacja genezy i elementy poetyki)*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*. Wybór i oprac. M. Waszkiel, Łódź 1990, s. 112-125.

wrażenie, iż kolejne sceny utworu wpisane zostały w ramy telewizyjnego widowiska. Swoistym „intermedium", przerywającym toczone przez „starych" i „młodych" Emigrantów spory, są skandowane wspólnie rewolucyjne hasła, których forma oraz miejsce w strukturze poszczególnych dialogów, wiążą je z poetyką kabaretowego kupletu:

TRZECH MŁODYCH EMIGRANTÓW *trzymając się za ramiona, skanduje*
Kon – fede – racja!
Wiwat polska nacja! Hurrrraaa!
Da drapaka starość blada,
(tupią do taktu)
Młodzież zrywa już okowy,
Wiwat Związek Narodowy,
przez Juliusza przyszłość gada! Hurrraaa....

STARSI EMIGRANCI
I Aaa – nieee! Miły paa – nieee!
II Co tooo – to nieee!
III A Galicja?!
IV A rabacja?!
I Racja!
II Arcyracja!

SZARA SPIKERKA *rzeczowo* Słyszałaś... podobno... w oczach syna... ojca piłą na trzy części rżnęli i rzezali...
BIAŁA SPIKERKA *j. w.* Słyszałam, że ich potem źle pozszywali.
SZARA SPIKERKA Skądże! Wcale ich nie pozszywali, bo chłopi, żeby trudniej było zgadnąć, te kawały... z kilkunastu różnych panów pomieszali!
BIAŁA SPIKERKA *sentencjonalnie*
Chociażby jasnym złotem zeszyła je szwaczka,
Nie przyrośnie karmazyn nigdy do szaraczka.
[...]
SŁOWACKI *wznosi ręce; ironiczny i wieszczy*
Ha! Wy nic tylko krew!

(z czułością przygląda się trzymanej w ręce stokrótce)

Spójrzcie na stokroć! Ona
jednym kwiatkiem się wydaje,
w rzeczy zaś samej jest Narodem...
narodem kwiatów... kwiaty – obywatele...
(oczywisty i encyklopedyczny)
Republika Ateńska – z kwiatka koniczyny.
A nad tym kwiatem – Duch!

DWAJ EMIGRANCI *chwytają się za głowę*

TRZECH MŁODYCH EMIGRANTÓW
Ramię w ramię! Czuj – duch!
Na kapuście tłuste liście! Jedność większa jest od dwóch!
Jasne! Jasne! Oczywiście!

JEDEN Z DWU EMIGRANTÓW Boże, żeby tego tylko Francuzi nie usłyszeli, bo wstyd nas przed nimi zaleje.

SŁOWACKI A – niechby i usłyszeli!
Bo my tylko umiemy zdradzać nasze Dzieje...
Nasze instytucje? Nienarodowe noszą imiona...
(z ironią) „sekcje", „centralizacje"...
cóż w tym polskiego jest?

Powiadam wam... iż wszystko
przez Ducha i dla Ducha stworzone jest!
a nic dla cielesnego celu nie istnieje!

TRZECH MŁODYCH EMIGRANTÓW *potakuje zadufanym uśmiechem*
(s. 220-222)

Odwołując się do poetyki politycznej szopki Pankowski rozwiązał także, nawiązującą do słynnej relacji Juliana Klaczki[31], ósmą scenę dramatu, przedstawiającą posiedzenie Komitetu Rewolucyjnego w Poznaniu, w którym uczestniczył Słowacki.

Ontologiczny status i sposób funkcjonowania postaci w świecie przedstawionym dramatów Mariana Pankowskiego określa – stworzona przez samego autora – kategoria „teatrowania", którą Krystyna Latawiec definiuje jako proces doświadczania i postrzegania własnej egzystencji

> (...) w ciągu nieustannych powrotów do kilku elementarnych sytuacji i emocji (samotność, ofiara, lęk, obsesja, uraz, uprzedzenia itd.). Zwielokrotnienie jednej sytuacji w jej teatralnych wykonaniach okazuje się próbą momentalnej choćby interpretacji kondycji ludzkiej, skoro pełne poznanie jest nieosiągalne. Zdarzeniową linearność zastępuje więc figura koła, które swym zamkniętym kształtem wyraża stan egzystencjalnej i poznawczej bezradności. Rezygnując ze zwartej akcji i klasycznej kompozycji na rzecz metateatralnego komentarza, nie oddala dramaturg zupełnie anegdoty, która jednak w akcie teatrowania, czyli przeobrażenia w formę dramatyczną, traci fabularyzującą funkcję [...]. Kolista struktura teatrowania stanowi ekwiwalent dramaturgiczny utworów, których wątki nie rozwijają się w sensie fabularnym, lecz są zgłębiane poprzez powroty do kilku elementarnych sytuacji i transponowanie ich w scenerię teatralną.[32]

Przestrzenią teatrowania postaci Juliusza Słowackiego w dramacie *Nasz Julo czerwony* jest sfera ludzkiej fizjologii, tak radykalnie odrzucana przez twórców utrwalonego w potocznej świadomości wizerunku życia i twórczości autora *Króla Ducha*. W omawianym utworze doświadczanie własnej fizjologii determinuje niemal każdy rodzaj aktywności poety. Według Pankowskiego egzaltacja Słowackiego, nawołującego rodaków do zawiązania „narodowej konfederacji" jest przede wszystkim „egzaltacją gruźlika".[33] W ten sposób – jak pisał Ryszard Kazimierz Przybylski – w realizowanej przez Pankowskiego „destrukcji nadbudowanych nad faktami symbolicznych wykładni" ciało zniewolone przez słabości, skłonności i często tłumione instynkty „zostaje wykorzystywane jako racja rozstrzygająca".[34]

Teatrowanie tytułowego bohatera sztuki wiąże się więc z postrzeganiem własnego bycia w świecie jako formy egzystencjalnego aktorstwa. Słowacki odgrywa rolę romantycznego poety według scenariusza złożonego z utrwalonych w zbiorowej wyobraźni stereotypów. Jednak sam utwór można potraktować jako swoisty wyraz pesymizmu poznawczego, jako przykład klęski, którą ponosi każdy, kto wierzy w możliwość rekonstrukcji przeszłej rzeczywistości. Pankowski, poprzez groteskowe wyolbrzymienie i teatralne zwielokrotnienie, ośmiesza utrwalany przez pokolenia sposób postrzegania życiorysu „narodowego wieszcza", lecz nie doprowadza do zamierzonego wcześniej odkrycia „człowieka prawdziwego", do ukazania rzeczywistej biografii Juliusza Słowackiego, która – pomimo wysiłku wielu pokoleń badaczy – nadal kryje w sobie wiele tajemnic.

[31] Z. Sudolski, op. cit., s. 260-263.
[32] K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru*..., op. cit., s. 124, 126.
[33] *Rozmowa z Autorem*..., op. cit., s. 49.
[34] R. K. Przybylski, *Ciemności Mariana Pankowskiego*, „Dialog" 1993, nr 1-2, s. 165.

SUMMARY

Theatrizing history in M. Pankowski's drama (Our red Julo)

The article tries to interpret Marian Pankowski's drama entitled *Nasz Julo czerwony* [*Our red Julo*] whose plot had been based on the authentic events in the life of Juliusz Słowacki shortly before his death. The discussed work is the example of Pankowski's attempts to revalue the model of Polish mentality which had been shaped by the Romantic way of mythicizing national history and finding inspiring elements in national martyrdom, and in suffering for the cause of national salvation. The drama should also be viewed as an extremely interesting attempt to debunk the model of a national poet and a national savior so deeply embedded in the tradition of Polish Romanticism, and so widely recorded by historians. The analysis of the work shows how the picture of a great Polish poet of Romanticism was reduced to conventionalized and grotesquely overstated gestures taken out from the catalogue of the styles of "Romantic behaviour" and how, in consequence, the personality of Słowacki loses its real identity. As a result of the formula employed by Pankowski, a framework for a model of popular and banal historical ideas is built up to present shallow theatricization of the poet.

KAZIMIERZ MACIĄG

(Rzeszów)

Fryderyk Chopin w dramacie polskim

Biografia i twórczość najwybitniejszego polskiego kompozytora zainspirowała powstanie kilkunastu sztuk, których twórcy w rozmaity sposób próbują wyrazić geniusz artysty. Wśród autorów tych dzieł znajdziemy zarówno twórców wybitnych lub przynajmniej w swoim czasie popularnych (Jarosław Iwaszkiewicz, Marian Hemar), ale także autorów, którzy nigdy nie zajęli znaczącego miejsca na literackim parnasie. Niektórzy z nich ograniczali się do „możliwie wiernego odtworzenia biografii”[1] artysty, inni próbowali również zgłębić fenomen muzyki Fryderyka Chopina.

1

Po raz pierwszy interesujący nas temat pojawił się w roku 1881, w sztuce *Preludium Szopena*[2], napisanej przez pozytywistycznego literata i publicystę Mariana Gawalewicza. Fabuła sztuki osnuta jest wokół konfliktu typowego dla dramaturgii modernistycznej, w którym udział biorą: małżonkowie Laura i Ludwik, odwiedzający ich po trzyletniej nieobecności Daniel oraz sąsiadka Ewa. Daniel, niegdyś zakochany w Laurze, jest świadkiem zawiązującego się romansu między jej mężem, a miejscową *femme fatale* – Ewą. Motywowany najprawdopodobniej troską o małżeńskie szczęście dawnej ukochanej, przy pomocy prostej prowokacji sprawia, iż Ludwik rezygnuje z uczucia do Ewy, rozumiejąc, że prawdziwe szczęście może odnaleźć tylko w swoim małżeństwie. Fatum wiszące nad małżonkami zostaje więc odsunięte, a ich związek ocalony[3].

Motywem chopinowskim sztuce Gawalewicza *Preludium A-dur*, op. 28 grane na początku sztuki przez Laurę, podczas gdy towarzyszący jej Daniel, recytuje wiersz Kornela Ujejskiego pt. *Wniebowzięcie*, będący literackim „tłumaczeniem” tego dzieła muzycznego. Utwór wykorzystany jest jeszcze kilkakrotnie: jest kołysanką usypiającą córeczkę małżonków, a chwili największego napięcia emocjonalnego; gdy Ludwik jest już gotów wyznać Ewie swoje uczucie, ta uderza w klawisze i rozpoczyna grać ten właśnie utwór. W tym momencie wiarołomny małżonek, który jeszcze przed chwilą gotów był oświadczyć się sąsiadce „*zatrzymuje się, nasłuchując, potem z jękiem zasłania oczy i odwraca się od Ewy* [...]” i wypowiada słowa: „Boże!... to Preludium, teraz właśnie...” (28). W ten sposób nieszczęście wiszące nad małżonkami zostało zażegnane, za sprawą utworu, który u Ludwika wywołał reminiscencje szczęśliwych chwil w towarzystwie małżonki.

Z podobnej, młodopolskiej inspiracji wywodzi się pięcioaktowy *Szopen*, pióra Ewy Łuskiny i Leona Stępowskiego[4]. Artystycznym „patronem” dramatu jest w jakiejś części Stanisław Wyspiański (sztuka ukazała się po krakowskich premierach najważniejszych sztuk autora *Wesela*, a Leon Stępowski grał w niektórych z nich). Z punktu widzenia biografii kompozytora to obszerne dzieło jest osobliwym pomieszaniem niemal wszystkich możliwych i niemożliwych wydarzeń; wymieńmy tylko najbardziej kuriozalne nieprawdopodobieństwa:

---

[1] Szczepan Gąssowski, *Współcześni dramatopisarze polscy 1945-1978. 37 sylwetek*, Warszawa 1979, s. 210.

[2] M. Gawalewicz, *Preludyum Szopena. Obrazek sceniczny w 1 akcie*, Warszawa 1881; cytuję wg wydania: Warszawa 1907, z podtytułem *Obrazek dramatyczny w jednym akcie*.

[3] Kreacje postaci mogą przypominać np. *Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego, gdzie również występuje demoniczna Ewa.

[4] E. Łuskina, L. Stępowski, *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach z dziejów naszej pieśni*, Kraków 1906.

w akcie pierwszym rozgrywającym się „w Lipsku, podczas przejścia wojsk polskich po r. 1831” (3) występują m.in. Chopin, George Sand (nazywana w dramacie Aurorą) i Tytus Wojciechowski, o których wiemy na pewno, że wtedy w tym mieście nie mogli się spotkać. W akcie drugim rozgrywającym się w Paryżu, przed epizodem majorkańskim (czyli na pewno w latach trzydziestych), pojawia się Ludwika, siostra Chopina, która odwiedziła brata dopiero w roku 1844. W akcie trzecim autorzy każą mieszkać Fryderykowi w osobnym domu, „na odległym przedmieściu Paryża”; topografia ta mogłaby odpowiadać wyłącznie zamieszkiwaniu przez kompozytora w ostatnich miesiącach życia w podparyskim Chaillot – wtedy jednak na pewno nie było w jego otoczeniu George Sand, jak chcą Łuskina i Stępowski. Fantazyjną postacią jest również pojawiający się tej samej części sztuki tajemniczy pan Andrzej (zdaniem jednego z recenzentów tożsamy z Andrzejem Towiańskim[5]), mason, który oferuje (bezskutecznie) Chopinowi członkowstwo w loży wolnomularskiej (95, 121).

To jeszcze jednak nic, w porównaniu z fantazjami nagromadzonym w ostatnim akcie dramatu, rozgrywającym się w klasztorze Valdemosa, a więc pod koniec roku 1838 lub na początku następnego. Towarzyszami kochanków w majorkańskiej pustelni autorzy *Szopena* uczynili m.in. tajemniczego księdza Wojciecha ze zgromadzenia Zmartwychwstańców (które zostanie założone kilka lat później), siedmiu żołnierzy z legionu Mickiewicza (który powstanie dopiero w okresie Wiosny Ludów), a także siostrę Chopina Ludwikę i Delfinę Potocką (które na Majorce na pewno nigdy nie były). Równie niefrasobliwie poczynają sobie autorzy sztuki z genezą niektórych utworów kompozytora a także ze szczegółami dotyczącymi jego dzieciństwa – wedle autorów sztuki Fryderyk, nazywany „paniczem”, który najmłodsze lata spędził w „dworze białym” położonym oczywiście „nad Wisłą”[6] (176-177) – wszystko to sprawia, że pod względem faktograficznym sztukę tę trzeba uznać za dzieło niemal całkowicie fantastyczne.

Być może niektóre z tych pomysłów wynikają z przyjętej przez autorów nierealistycznej koncepcji dzieła dramatycznego – wydaje się, że większość z nich jest jednak przede wszystkim świadectwem niemal całkowitej nieznajomości biografii Fryderyka Chopina na początku XX wieku. Fakty z życia kompozytora, które dziś wydają się powszechnie znane, przed setną rocznicą jego urodzin były tylko bardzo nieokreśloną częścią tajemniczego życiorysu wielkiego artysty. Nic jednak dziwnego, że jeden z recenzentów dramatu uznał, iż celem dzieła jest „robienie kasy w miasteczkach prowincjonalnych”[7].

Fryderyk Chopin – bohater kreowany w dramacie to artysta, którego niekwestionowany geniusz uznawany jest przez innych bohaterów sztuki. Źródłem jego talentu jest twórczość ludowa, inspiracje, które eksplikuje wypowiedź księdza Wojciecha: „Jam chłop, – glina, ziemia... tyś sercem mem... Jam oniemiała gęśl – tyś głosem jej... (z mocą) Ja w twoich pieśniach mą ligawkę słyszę – moją ludową nutę!”. Kontynuując tę myśl Chopin w następnej swojej wypowiedzi popada w przesadę, do której zdolny może być tylko młodopolski chłopoman: „Ino ten chłop, i ino ta ziemia... Ino ten boru szum, szelest traw, wichru świst i poświst... Ino z tej wierzby płaczącej nad sadem w nockę miesięczną wycięta fujarka...”. Utożsamianie się z ludem sięga nawet do poziomu języka – kompozytor mówi gwarą... W znanych nam wypowiedziach Chopina nie znajdziemy jakiegokolwiek uzasadnienia dla takiej hiperbolizacji jego uczuć do ludu. Jak zauważają biografowie kompozytor był dandysem – przebywanie w towarzystwie utytułowanych arystokratów, mimo dostrzegania blichtru i gry pozorów świata salonów, imponowało mu i było istotną częścią autokreacji własnego wizerunku. Fraternizowanie się z przedstawicielami warstw niższych, oraz tak bezpośredni hołd dla ludowych inspiracji, jest z pewnością wyłącznie autorskim pomysłem twórców dramatu.

[5] Zob. recenzję *Szopena*, autorstwa Aurelego Drogoszewskiego w „Książce” 1907, s. 434-435.
[6] Żelazową Wolę od Wisły dzieli ponad 20 kilometrów.
[7] Opinia ta jest zamieszczona w podpisanej kryptonimem [Z. S.] recenzji dramatu zamieszczonej na łamach „Głosu Narodu” 1906, nr 603, s. 3.

Miłość Fryderyka i George Sand ukazywana jest w sposób sentymentalny i patetyczny; kochankowie rozmawiają z sobą przy pomocy melodramatycznych i górnolotnych zwrotów (np.: „O – ty! Duchu czysty!", „O – nie zbliżaj się pani"; 159-160). Niektóre niezręczne sformułowania rozumiane dosłownie, ocierają się o kicz lub śmieszność (np. deklaracja George Sand: „Tak – ja jestem: Sztuką" (161). Uczucie między kochankami robi wrażenie stanu całkowicie sztucznego, kreowanego na siłę, po to, aby stało się zadość pewnym konwencjom i stereotypom. Chopin i Aurora traktują się nawzajem nie jak żywi ludzie z wszystkimi emocjami, lecz jak manekiny uczuciowe, kreujące miłość według wzorców zaczerpniętych z schematów epoki, i to raczej młodopolskiej, niż romantycznej.

Rok przed wybuchem II wojny światowej ukazała się jednoaktówka mało znanego pisarza Stanisława Nadzina nosząca tytuł *Historia jednej przyjaźni*[8]. Sztuka ta, bardzo słaba pod względem poziomu artystycznego, przedstawia fikcyjną historię konfliktu między Chopinem a Lisztem podczas koncertu w jednym z prywatnych lokali paryskich. Jak chce autor, węgierski kompozytor miał wtedy ukraść przybyszowi z Polski manuskrypt z pieśnią *Życzenie* komponowaną przez Fryderyka. Postaciami drugiego planu są Delfina Potocka i Maria d'Agolt. W finałowej scenie Liszt wykonuje na bis swojego koncertu właśnie pieśń Chopina. Ten, słysząc pierwsze takty utworu, najpierw histerycznie woła „Nie, nie!", a następnie, z trudem panując nad sobą, gwałtownie wpada do pokoju Liszta; tu między muzykami rozgrywa się dramatyczna scena:

CHOPIN

Panie... Pan postąpił... Pan sobie pozwoli powiedzieć, że to była kradzież, podwójna kradzież!

LISZT

Fryderyku...

Chopin

Pan pozwoli: jedna – pospolita, zwykła... Pan mi ukradł nuty. Wiem, pamiętam, tego wieczoru, kiedy podstępnie wyłudził pan ode mnie wyznanie... Tego wieczoru pan mi najzwyczajniej – wykradł nuty! A druga... druga kradzież... to – pan nie miał prawa bez mojej wiedzy... przerabiać... fałszować!... To nie jest pańskie... Ani niczyje... Tylko moje! Moje i jej!... (65).

W dalszej części swojej wypowiedzi Chopin deklaruje zerwanie znajomości z Lisztem; decydują o tym dwie przyczyny – naruszenie „praw autorskich" i, przyczyna chyba jeszcze ważniejsza, mimowolna obraza Marii Wodzińskiej, której dotyczył zaimek kończący cytowaną wypowiedź (i z którą miała być związana geneza pieśni *Życzenie*).

2

W roku 1937[9] ukazała się, od dawna przygotowywana, trzyaktowa sztuka Jarosława Iwaszkiewicza, która jest najwybitniejszym dramatem o tematyce chopinowskiej w literaturze polskiej[10]. Autor *Lata w Nohant* z siedmiu sezonów spędzonych przez Chopina w posiadłości pani Sand wybrał lato ostatnie, podczas którego w szczególny sposób przejawiły się konflikty między kochankami.

---

[8] S. Nadzin, *Teatr wyobraźni (Nicolo Paganini, Historia jednej przyjaźni, Trzeci Maja, Legenda o Walgierzu Wdałym, Intryga, Żołnierz X)*, Warszawa 1938. Autor, żyjący w latach 1914-1970, był dziennikarzem, tłumaczem literatury rosyjskiej.

[9] Sztuka została wystawiona rok wcześniej w warszawskim Teatrze Małym. Cytaty wg J. Iwaszkiewicz, *Dzieła. Dramaty*, t. 1, Warszawa 1980.

[10] K. Eberhardt pisał, że jest to sztuka „doskonale napisana, prawdziwie europejska" (K. Eberhardt *Listy i autoportret*, „Dziś i Jutro" 1956, nr 16, s. 6).

Oryginalny wśród utworów inspirowanych biografią Chopina jest z pewnością już sam sposób obecności kompozytora w sztuce Iwaszkiewicza: początkowo sygnalizuje ją tylko muzyka słyszana z jego pokoju. To zamiar z pewnością celowy i przemyślany: Chopin ma być w świecie przedstawionym tej sztuki „nieobecny" nie tylko fizycznie, ale nawet „duchowo"[11]. Kompozytor jako bohater dramatu pojawia się dopiero pod koniec drugiego aktu – jest to zresztą jeden z najbardziej efektownych, pod względem sztuki teatralnej[12], fragmentów; w didaskaliach czytamy:

Chopin wchodzi, wejście jego nie ma nic znaczącego, nic wielkiego. Skrada się pośpiesznie i cichutko, trzymając w ręku pióro i kawałek papieru nutowego, z którego nie spuszcza wzroku. Idzie do biurka pani Sand i tam szuka czegoś, wreszcie zabiera stamtąd kałamarz i wraca do swojego pokoju. Wtedy dopiero spostrzega Solange i Clésingera. Uśmiecha się jak dziecko przyłapane na gorącym uczynku (149).

„Osobne" miejsce kompozytora wśród innych osób dramatu jest konsekwentnie podkreślane w dalszych wydarzeniach – w zasadzie jako jedyny nie bierze on udziału w rozmaitych intrygach i planach snutych w Nohant: Sand troszczy się o sprawy najbardziej przyziemne, Maurycy żyje nienawiścią do Chopina, Solange do matki, Clésinger chce się bogato ożenić. Fryderyk jest więc rzeczywiście „geniuszem wśród codziennej krzątaniny"[13], którego jedynym istotnym problemem jest ukończenie właśnie komponowanej *Sonaty h-moll*.
Jako artysta Fryderyk skonfrontowany jest z George Sand, która w porównaniu z nim okazuje się osobą niezwykle prozaiczną, wyznającą przy tym drobnomieszczańskie ideały (z którymi zresztą deklaratywnie walczyła w swojej twórczości oraz w prowokacyjnych sposobach zachowania!): zabrania ona kuzynce małżeństwa z Maurycym wygłaszając sentencję godną pani Dulskiej: „Miłość a małżeństwo, Augustyno, to wielka różnica"; ćwiczenia muzyczne Chopina komentuje zaś słowami: „I co ja mam z tego wszystkiego" (89, 94). Konrad Eberhardt pisał, że w sztuce Iwaszkiewicza „z George Sand spadają efektownie udrapowane szaty"[14].

Chopin jako jedyny spośród *dramatis personae* okazuję się artystą prawdziwym; nie jest wzorem cnót, ale nie jest również wewnętrznie zakłamany[15]. Tym jednak, co szczególnie zaintrygowało widzów, czytelników i krytyków dramatu był sposób ukazania sylwetki psychologicznej kompozytora w sposób odległy od jego dotychczasowych literackich konterfektów – Fryderyk Chopin Jarosława Iwaszkiewicza to nie tylko geniusz, ale również „zwykły człowiek", pełen urazów, emocji i namiętności. Taka kreacja „mistrza tonów i wirtuoza snobizmu"[16] nie była zaskakująca, gdyż autorowi *Oktostychów* wcześniej wielokrotnie zarzucano tendencje artystowskie. Tym razem, tworząc dzieło o artyście, przedstawił Iwaszkiewicz swojego bohatera w sposób odległy od stereotypowych przedstawień cierpiącego geniusza. „Zdjęcie twórcy z piedestału" osiągnął autor również poprzez przedstawienie go na tle dwunastu *dramatis personae*, spośród których kilka (Sand, Solange, Clésinger) wydaje się swoją aktywnością wyraźnie przewyższać Fryderyka. Chopin ukazany jest w dramacie przede wszystkim jako osoba niezmiernie samotna i wyizolowana ze

[11] K. Irzykowski, *O „Lecie w Nohant"*, [w:] *Jarosław Iwaszkiewicz*, materiały zebrał i wstępem opatrzył Janusz Rohoziński (Biblioteka „Polonistyki"), Warszawa 1968, s. 158.
[12] Antoni Słonimski pisał o „maestrii Iwaszkiewicza w dozowaniu efektów teatralnych" (as., *„Lato w Nohant" i „Żołnierz królowej Madagaskaru"*, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 53-54, s. 19).
[13] Tak określa go W. Maciąg (tegoż, *Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza*, „Dialog" 1959, nr 1, s. 103).
[14] K. Eberhardt, op. cit., s. 6.
[15] Iwaszkiewicz sugeruje m.in., że kochanką Chopina jest Madeleine, nowa służąca (120).
[16] Określenie Wojciecha Natansona (Wojciech Natanson, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 25, s. 8).

środowiska stałych bywalców Nohant[17]: Sand jest nim znużona już od lat; Maurycy nienawidzi go i wcale się z tym nie kryje; Solange wprawdzie kocha Fryderyka, lecz jednocześnie nienawidząc matki, aby jej zrobić na złość chce wyjść za mąż za Clésingera.

Podstawowe założenie dramatu – ukazanie „wielkiego człowieka w życiu codziennym", sprawia, że sztuka Iwaszkiewicza może pod pewnymi względami przypominać groteskę lub komedię (tak też określał ją autor w podtytule pierwszych wydań[18]); efekt ten wynika z kontrastu osobowości artysty z prozą codziennego życia[19]. Komedią uparcie nazywał *Lato w Nohant* Karol Irzykowski[20]. Ze względu na kreację postaci Chopina, w dramacie dostrzec można wpływ twórczości modernistycznej, w której często pojawiał się motyw geniusza, skontrastowanego z realiami życiowej prozy – nie bez powodu jeden z badaczy zauważył, że autorowi *Lata w Nohant* udało się stworzyć „parafrazę modernistycznego stosunku do artyzmu"[21]. Tym, co jednak w dramacie jest z pewnością oryginalne, jest „przeciwstawienie geniusza nie filistrom, mydłkom, kołtunom – lecz ludziom utalentowanym, interesującym, «wyzwolonym»"[22].

Irracjonalizm geniusza ujawnia się w sposobie rozwiązania problemu artystycznego, który Chopin pragnie rozwikłać – wizja środkowej części *Sonaty h-moll* staje się dla niego oczywista w sposób zupełnie przypadkowy; Antoniemu Wodzińskiemu wyjaśnia to następująco:

Wyobraź sobie, moje złotko, mam moją ideę. Złapałem. Stawiając nogę na stopniu powozu, złapałem! Wiesz, tak zupełnie jak u Bacha, rozłożone akordy... tylko trochę inne w E-durku. Rozumiesz? (rzuca kapelusza i siada do fortepianu) (190).

Końcowa scena dramatu, Chopin grający *Largo* z właśnie ukończonej sonaty, staje się jednocześnie jego triumfem. Pozostali bohaterowie sztuki (wśród których znajdować się ma – podobno – również „sporo innych artystów"[23]), zasłuchani zamierają na swoich miejscach; niepozorny kompozytor przemykający się chyłkiem pod koniec drugiego aktu, w finale sztuki staje się triumfującym geniuszem, którego wielkość jest dla wszystkich oczywista.

Liczne są zarzuty jakie sztuce Jarosława Iwaszkiewicza można postawić z punktu widzenia biografii Chopina. Z pewnością w rzeczywistości nigdy nie było możliwe spotkanie takiego grona postaci, które są bohaterami *Lata w Nohant*. Wprawdzie autor nie podaje daty rocznej opisywanych wydarzeń, lecz z faktu, iż w finale sztuki kompozytor rozstaje się z George Sand, wnioskujemy, że musiały one mieć miejsce podczas ostatniego pobytu Fryderyka w Nohant, a więc w roku 1846. Chopin gościł w tym roku u pani Dudevant przez prawie pół roku. Kompozytor był już od dawna skonfliktowany z Maurycym, z jego matką utrzymywał jednak relacje stosunkowo poprawne. Jest prawdopodobne, że właśnie wtedy miał miejsce epizod z pulardą, który w dramacie odgrywa ważną rolę jako bezpośredni pretekst do rozstania[24]. Wyjazd (w listopadzie, a więc nie „latem"!) nastąpił jednak wtedy w okolicznościach nie tak dramatycznych, jak to opisuje Iwaszkiewicz.

---

[17] S. Gąssowski pisze nawet że Chopin jest przez otoczenie nierozumiany i lekceważony (tegoż, *Współcześni dramatopisarze polscy 1945-1975*, Warszawa 1979, s. 184).
[18] Pierwsze wydania nosiły podtytuł *Komedia w trzech aktach* (Warszawa 1937, 1949). W wydaniu z którego korzystam podtytuł głosi: *Sztuka w trzech aktach*.
[19] Zauważa to A. Gronczewski (A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1974, s. 200).
[20] K. Irzykowski, *O „Lecie w Nohant"*…, s. 156.
[21] W. Maciąg, op. cit., s. 103.
[22] J. A. Szczepański, *Chopin i inni*, „Trybuna Ludu" 1956, nr 101, s. 8.
[23] Tak pisze S. Gąssowski (tegoż, op. cit., s. 403).
[24] Wedle H. Péru scena ta miała miejsce w Nohant (S. Krzywoszewski, *Pomnik Chopina w Paryżu...*, op. cit. 505).

3

Pierwszym powojennym dramatem o tematyce chopinowskiej jest trzyaktowa sztuka emigracyjnego „pisarza, który przede wszystkim był i pozostał poetą”[25] Mariana Czuchnowskiego *Fiołki z Warszawy*[26]. Pierwszy akt tego dzieła rozgrywa się „około 10 kwietnia” 1848 roku, a więc kilka dni przed podróżą do Anglii, drugi – w sierpniu następnego roku, a trzeci w październiku, kilka dni przed śmiercią Chopina.

Długa jest lista zarzutów, które można sformułować wobec dramatu Mariana Czuchnowskiego z punktu widzenia zgodności kreowanego obrazu ostatnich miesięcy życia kompozytora z ustaleniami jego biografów. Służący Jan, asystujący według autora dramatu Fryderykowi w trakcie wszystkich trzech aktów, nie mógł tego czynić, gdyż już od roku 1845, zgodnie z życzeniem George Sand, nie pracował u Chopina. W „ostatnim tygodniu” (26) przed wyjazdem do Anglii w roku 1848 kompozytor nie mógł gościć Norwida i odbywać z nim długich rozmów, gdyż poeta przebywał wtedy w Rzymie uczestnicząc w tamtejszych wypadkach politycznych[27], a obydwaj artyści poznali się dopiero rok później[28]. Również nie towarzyszyła wtedy Chopinowi w Paryżu Jane Stirling, gdyż oczekiwała na niego w Anglii.

Założeniem, które Czuchnowski realizuje w dramacie jest przedstawienie ostatnich miesięcy życia kompozytora, „na tle przyjaciół”. Zamiar ten autor wykonuje jednak w taki sposób, że często można odnieść wrażenie, że owi „przyjaciele” odgrywają w sztuce znacznie ważniejszą rolę niż sam Chopin. Pierwszą z takich postaci jest służący Jan, z pochodzenia chłop, weteran powstania listopadowego, który ucieleśnia ideał sługi uczciwego, patrioty, intelektualnie z pewnością niedorównującego swojemu panu, chociaż potrafiącemu dbać o swoje interesy. Z bohaterem tym wiąże się kilka wydarzeń humorystycznych; on sam jest postacią niezwykle autentyczną i budzącą sympatię widza, przede wszystkim ze względu na obecne w nim połączenie cech tragicznych i komicznych[29]. Niekiedy ironia w dramacie wydaje się zresztą niezamierzona; tak jest na przykład w scenie modlitwy przy łożu umierającego Chopina, kiedy to Delfina Potocka wypowiada wezwanie litanii „Święta Panno nad Pannami” (64).

Drugim z takich pierwszoplanowych bohaterów jest Cyprian Norwid, o którego rzeczywistych związkach z Chopinem wiemy niewiele. W sztuce Mariana Czuchnowskiego relacje między artystami są niezwykle bliskie; prowadzą oni długie rozmowy na temat polityki, sztuki i życia emigracji. Norwid z końca lat czterdziestych dziewiętnastego wieku jest przedstawiany już w kontekście utrwalonego w naszej literaturze wizerunku tego poety jako nędzarza umierającego trzydzieści lat później w przytułku św. Kazimierza. W *Fiołkach z Warszawy* Chopin wspomaga go obfitym śniadaniem (12-14), troszczy się o zacerowanie jego spencerka (20), a Ludwika Jędrzejewiczowa, przerażona niepraktycznością i abnegacją poety, chce z nim rozmawiać na temat jego przyszłości (37-39). Aby Norwid wydał się czytelnikom jeszcze bardziej „norwidowski”, Marian Czuchnowski wkłada w usta poety zwroty wypowiadane charakterystyczną dla niego leksyką i składnią, znaną z poezji.

Dopiero pod koniec trzeciego aktu dramatu czytelnicy poznają wyjaśnienie rekwizytu sygnalizowanego w tytule sztuki: w przesyłce z Warszawy, którą otrzymuje umierający kompozytor, znajdują się jego ukochane kwiaty, fiołki, troskliwie zapakowane przez matkę

---

[25] J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej*, [b. m. wyd.] 1995, s. 147.

[26] M. Czuchnowski, *Fiołki z Warszawy. Sztuka teatralna w trzech aktach*, Londyn 1954; cytuję z tego wydania podając numer strony. Sztuka została napisana w latach 1949-1950, a więc jest kolejnym utworem „rocznicowym”, związanym z setną rocznicą śmierci kompozytora.

[27] J. W. Gomulicki, *Kalendarz biograficzny Cypriana Norwida*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. XI, op. cit., s. 57-58.

[28] W sztuce Czuchnowskiego zachowują się natomiast jak starzy dobrzy znajomi, co wynika chociażby z ich wylewnego powitania (9).

[29] Te pierwsze ilustrują wspomnienia Jana o walkach w czasie powstania (16-19); komizm przejawia się np. w jego opowieściach o pani Etienne, która wyraźnie jest zainteresowana małżeństwem ze służącym Chopina (15).

(60-61). Prezent ten powoduje u Chopina ukojenie i swoisty błogostan głębszy niż niedługo potem przyjęta posługa religijna Aleksandra Jełowickiego.

Emigracyjny okres życia Fryderyka Chopina zainspirował Mariana Hemara, twórcę bardziej znanego jako autor wierszy i piosenek niż dzieł teatralnych, do napisania dwóch krótkich sztuk; *Kosmopolita* i *Umowa*[30] układają się w dramatyczny dyptyk ukazujący początek i koniec pobytu kompozytora zagranicą. Pierwsza z tych sztuk, tak jak sugeruje to jej podtytuł, stylizowana jest na pamiętnik kompozytora z okresu jego pierwszych tygodni pobytu w Wiedniu, w grudniu 1830 roku. Memuarowy rodowód sztuki nie ogranicza się jednak do ogólnej formuły, lecz ma swoje konsekwencje w kreacji świata przedstawionego. Chopin – główny bohater jednoaktówki występuje w niej również jako narrator wprowadzający widza w relacjonowane wydarzenia. Podstawowym źródłem, które posłużyło autorowi do poznania biografii kompozytora z pierwszych dni pobytu na emigracji jest oczywiście jego korespondencja. W listach kompozytora wzmianki na temat epizodów podejmowanych w jednoaktówce są jednak bardzo skromne; są więc one dla autora tylko inspiracją do przedstawienia znacznie obszerniejszej wersji wydarzeń. Z punktu widzenia artystycznego wykorzystania dokumentu osobistego, Marian Hemar wydaje się mistrzem – opierając się na lakonicznej wzmiance i nie trzymając się jej dosłownie, potrafi skonstruować jak się wydaje psychologicznie bardzo prawdopodobną wizję pierwszych tygodni Fryderyka Chopina po wyjeździe z kraju[31].

Kosmopolita jest jedną z ciekawszych sztuk z wątkiem Chopinowskim również z tego względu, że autor nie poprzestał na wprowadzeniu do swojego dzieła osoby wielkiego kompozytora, lecz wykorzystał takie sposoby konstrukcji dzieła dramatycznego, które sprawiają, że utwór może zainteresować współczesnego widza. Fryderyk Chopin przedstawiony jest w wyraźnym dramaturgicznym konflikcie przynajmniej w dwóch aspektach. Pierwszy z nich to opozycja o charakterze politycznym – przybyły z Warszawy emigrant, Polak, jest wyraźnie odrzucany przez wiedeńskie społeczeństwo. Sytuacja ta szczególnie uzewnętrznia się w scenie rozgrywającej się w kawiarni, gdy Fryderyk wysłuchuje głosów wiedeńczyków bezwzględnie krytykujących zamieszki w stolicy Polski. Oto zestaw charakterystycznych zarzutów: „Ci ludzie szaleni! Wahnsinnig!", „Każde dziecko rozumie, jaki będzie wynik!/ Nie mają generałów!", „Polacy świat podpalą dla własnej ambicji!", „Świat w powietrze wysadzą – egoiści tacy", „Szaleni Polacy!" (54-55). Fryderyk Chopin bywalców wiedeńskiej kawiarni skomentował jednym dosadnym soczystym określeniem „Psiajuchy[32]!" – Marian Hemar frustrację kompozytora ubiera w kostium artystyczny charakterystyczny dla epoki romantycznej. Ostatni wers cytowanego fragmentu stawiać może czytelnika w niepewności jaka będzie dalsza reakcja „powstającego od stołu" narratora. Po graficznym przerywniku narrator-Chopin wyjaśnia rzecz następująco: „Potem szedłem przed siebie po gwarnej ulicy" – autor wpisuje w schemat wydarzeń doskonale znany z wielu dzieł romantycznych[33].

---

[30] *Kosmopolita. Kartka z pamiętnika Fryderyka Chopina w jednym akcie, wierszem, dla radia*; *Umowa. Jeden akt wierszem* – korzystam z wydania: M. Hemar, *To, co najpiękniejsze. Jednoaktówki*, słowo wstępne: Stanisław Sławomir Nicieja, Kraków 1992.

[31] Oto charakterystyczny przykład: w liście do Matuszyńskiego kompozytor pisze o pieśniach, „których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, co wojsko Jana śpiewało" (*Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował B. E. Sydow, Warszawa 1955, t. I, s. 162). W jednoaktówce Hemara słowa kompozytora zmieniają się w zdanie: „To ci wiedeńczycy / Których bronił Sobieski..." (56).

[32] List do J. Matuszyńskiego z 26 grudnia 1839 (*Korespondencja…*, I, 165).

[33] Konflikt wrażliwego artysty z nieczułym światem znamy np. z wiersza C. Norwida *Nerwy*, którego bohater, po stwierdzeniu niemożliwości porozumienia w salonie „pani Baronowej", również wybiera milczenie: „Dlatego: usiądę z kapeluszem / W ręku - - a potem go postawię / I wrócę milczącym faryzeuszem / - Po zabawie" (C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 1 *Wiersze*, Warszawa 1983, s. 402).

Drugi i zasadniczy konflikt pojawiający się w *Kosmopolicie* ujawnia się podczas rozmowy Fryderyka z wiedeńskim wydawcą Tobiaszem Haslingerem. Swoje postulaty wobec kompozytora formułuje on następująco:

> Niech pan będzie artystą a nie demokratą,
> Niech pan będzie artystą a nie patriotą.
> Niech pan będzie artystą – takim poliglotą,
> Który mówi językiem muzyki – anielskim,
> Nie polskim czy francuskim, ruskim czy angielskim.
> [...]
> Dla pana to nieszczęście polskie jak trucizna!
> Zostaw pan tę trującą szklankę nie dopitą!
> Geniusz musi być większy niż jedna ojczyzna.
> Być genialnym, to znaczy – być kosmopolitą... (61).

Program przedstawiony przez wydawcę zmierza zatem do pozbawienia muzyki Chopina piętna narodowości – dzieła, które kompozytor miałby odtąd tworzyć nie powinny wiedeńskiej publiczności kojarzyć się z jego pochodzeniem. W szczególności Tobiaszowi Haslingerowi pożądanym rodzajem kompozycji wydaje się muzyka taneczna („Dam panu dwieście reńskich, nim walc wyjdzie w druku" (62)[34]. Receptę na sukces przedstawioną przez wydawcę, który przy tej okazji kilkakrotnie podkreśla, że jest „kupcem a nie Mecenasem" (60, 62) możnaby więc uznać za pragmatyczną – słuchacze żądają muzyki łatwej, lekkiej i przyjemnej, i takich też utworów ma im dostarczyć kompozytor. Reakcja Chopina na ofertę Haslingera ujawnia się stopniowo. Hemar pod tym względem jest konsekwentny w kreowaniu sylwetki psychologicznej bohatera; tak jak wcześniej przy okazji podsłuchiwanej rozmowy kawiarnianej, tak i teraz kompozytor nie ujawniając swoich emocji, po prostu wychodzi od wydawcy. Słysząc przypadkowo na ulicy melodię walca, postanawia spełniając życzenie swojego edytora, skomponować oczekiwany przez niego utwór: „Haslinger się ucieszy – walca dlań napiszę... / Już muszę, choćbym nie chciał..." (63). Pracę nad nowym dziełem przerywa mu wejście Haslingera, który chce przeprosić Chopina za wcześniejszą próbę ingerencji. I tu następuje zaskakujący finał sztuki – Chopin informuje gościa, że właśnie w tej chwili pracuje nad oczekiwanym walcem. Gdy jednak Fryderyk zasiada do fortepianu, okazuje się, że anonsowany niewinny walc zmienił się w *Etiudę c-moll „Rewolucyjną"*, Haslinger rozpaczliwie protestuje:

> Tego słuchać nie wolno. Mam żonę i dzieci.
> To jest straszna muzyka. Jak pan zadrwił ze mnie...
> Chciałem panu w czymś pomóc. Ale nadaremnie (66).

Portret Fryderyka Chopina przedstawiony przez Mariana Hemara w jakiejś mierze wynika zapewne również z osobistych doświadczeń autora. Nie jest zapewne przypadkiem, że główna oś konfliktu w *Kosmopolicie* przebiega na linii artysta – wydawca. Hemar, jako autor przede wszystkim licznych i niezwykle popularnych piosenek, miał pod względem bogate doświadczenia. Dlatego też portret Tobiasza Haslingera, edytora dzieł muzycznych dbającego przede wszystkim o swoje interesy, wydaje się szczególnie wiarygodny.

Nieco inaczej wygląda natomiast zasadniczy konflikt przedstawiony w sztuce. Na podstawie korespondencji Chopina niewiele możemy powiedzieć o jego wiedeńskich rozmowach z Tobiaszem Haslingerem – wydaje się, że opór edytora przed wydawaniem dzieł

[34] Zmiana gustów wiedeńskich słuchaczy była zresztą ważną przyczyną braku sukcesów koncertowych Chopina; większość biografów pisze, że ulubieńcem melomanów w naddunajskiej stolicy był wtedy Johann Strauss (np. A. Zamoyski, *Chopin. Powściągliwy romantyk*, op. cit., s. 90).

polskiego kompozytora, wynikał z chłodnej kalkulacji[35]. Nic nie wiemy natomiast o jego ewentualnych próbach wpływania na kształt artystyczny utworów przybysza z Warszawy. W liście do Józefa Elsnera Chopin podaje jednak interesującą wzmiankę o rozmowach z przyjacielem, wiedeńskim lekarzem: „Malfatti na próżno się stara mnie przekonać, że każdy artysta jest k o s m o p o l i t ą"[36]. Wydaje się, że zbieżność jest zbyt wielka, aby mogła być tylko przypadkiem – Marian Hemar świadomie poglądy Malfattiego przypisuje Haslingerowi. Przyczyną tego zabiegu był zapewne fakt, że wydawca wydaje się postacią bardziej jednoznaczną niż nadworny medyk; łatwo w nim można również skupić aż dwa powody konfliktu z Chopinem: przyczynę finansową wyrażającą się w niechęci mecenasowania nieznanemu artyście, i jednoczesną chęć manipulowania kształtem artystycznym jego dzieł. Konstruując tak wyrazistą postać Haslingera, Hemar dał w tej postaci równoważnego oponenta Chopinowi. W ten sposób w sztuce zarysował się wyraźny konflikt dramatyczny między romantycznym artystą a mieszczaninem – filistrem przywiązanym do wartości materialnych.

Mniej wyrazista wydaje się druga sztuka Hemara, *Umowa*, która dotyczy ostatnich miesięcy życia Fryderyka Chopina oraz dziejów jego przyjaźni z Cyprianem Norwidem. Na podstawie biografii kompozytora niewiele możemy powiedzieć o rzeczywistym zakresie znajomości tych artystów – na pewno wiemy tylko, że spotkali się oni kilka lub kilkunastokrotnie wiosną i latem 1849 roku. Jednoaktówka Hemara przedstawia dzieje jednego z takich spotkań. Przyszły autor *Promethidiona* w *Umowie* przedstawiany jest przede wszystkim jako ubogi poeta, traktowany przez kompozytora z wielką sympatią. Chopin jest również mecenasem Norwida – dyskretnie próbuje mu wręczyć znaczną sumę pieniędzy, dba również o to, aby jego służąca zacerowała poecie ubranie.

Przedstawiając poglądy Norwida, Hemar kilkakrotnie antycypuje idee, które w przyszłości poeta przedstawi w swoich utworach. Gdy gość Chopina deklaruje „w tobie NARÓD ma Prometeusza" (81), jest to niewątpliwie zapowiedź głównej idei *Promethidiona,* który powstanie rok później. Najważniejszym tematem rozmów między artystami uczynił Hemar kwestię dostrzeganą przez wszystkich biografów Chopina – przyczynę dla której kompozytor nie napisał dzieła operowego. Dyskusja na ten temat w *Umowie* składa się z dwóch części; w pierwszej z nich kompozytor wyraźnie polemizuje z koncepcją „muzyki programowej", wyrażającej treści pozamuzyczne; widz powinien więc być zaskokoczony gdy wkrótce potem Chopin kreowany przez Hemara zaczyna nagle wykazywać zrozumienie dla teorii snutych przez swojego rozmówcę. Gdy ten wcześniej przedstawiał swoją rozpacz z powodu zagubienia dramatów *Krakus* i *Wanda* (które w jego mniemaniu idealnie nadawały się na operę z muzyką Fryderyka...), oraz euforię z powodu odnalezienia notatek, które pozwolą mu te dzieła odtworzyć, kompozytor pozostawał obojętny. Pod koniec dramatu Chopin zgadza się zawrzeć z Norwidem „umowę" (stąd tytuł jednoaktówki), której efektem ma być wspólnie opracowana opera. Ustępstwo kompozytora jest jednak pozorne i nie wynika w najmniejszym stopniu z przekonania o chęci skomponowania opery, lub też z wiary w zdolność Norwida do przygotowania libretta do takiego dzieła. Bezpośrednią przyczyną jest skłonienie Norwida, do zaakceptowania pomocy finansowej – poeta nie chce przyjąć koperty, którą z polecenia Fryderyka wsunęła mu do kieszeni służąca, zgadza się natomiast wziąć zaliczkę na konto przyszłej opery. Zgodę Chopina na przyjęcie propozycji poety motywuje również Hemar jego przekonaniem kompozytora o bliskiej własnej śmierci – licząc się z taką możliwością, nie musi się on przejmować przyszłym wywiązywaniem się z umowy, kontentując się w zamian radością z wspomożenia przyjaciela. Perspektywa rozstania się z życiem nie jest jednak dla Fryderyka łatwa – w rozmowie z Norwidem wprawdzie zapowiada

[35] W liście do rodziny już 1 grudnia 1830 roku Chopin pisał: „Haslinger mądry, on mnie grzecznie, ale lekko chce zbywać, żebym mu darmo kompozycje dawał" (*Korespondencja…*, t. I, s. 157-158).
[36] List do J. Elsnera z 29 stycznia 1831; *Korespondencja…*, t. I, s. 170. Podkreślenie – K. M.

on, że ich opera będzie dziełem wspaniałym, ale jednocześnie realnie patrzy na swoją chorobę:

> Dajcie mi tylko pięć lat życia – cztery –
> Trzy lata tylko – jeszcze dwie jesienie –
> Dwie zimy jeszcze – (95-96).

Kompozytor pomija milczeniem próby pocieszenia go przez Norwida; prosi natomiast przyjaciela o przeczytanie „pieśni źródła", która jest fragmentem dramatu *Krakus*. Melancholijną treść tego wiersza, zwłaszcza dwie ostatnie strofy, można odczytać jako poetyckie pożegnanie z życiem:

> Rycerzu wiedz,
> Żeś przyszedł lec,
> Gdzie ludzie progów nie kreślą,
> Lecz ludziom – Bóg
> Zakłada próg –
> Nie wszystko pełniąc jak myślą (97)[37].

W *Umowie* Marian Hemar pokazuje więc inne oblicze kompozytora, który wyraźnie żegnając się życiem, jest już tylko cieniem dawnego genialnego muzyka – bohatera *Kosmopolity*, broniącego swojej wizji artystycznej. Chopin – filantrop, wykreowany w sztuce Hemara niewiele ma wspólnego z rzeczywistym kompozytorem, zwłaszcza tym z ostatnich miesięcy życia. O ile wcześniej, w latach sukcesów, Fryderykowi zdarzało się wspomagać artystów (chociaż raczej dobrym słowem, niż wsparciem finansowym...), to w roku 1849 pomocy takiej z pewnością nie mógł udzielić, przede wszystkim z tego powodu, że to on sam jej wtedy potrzebował. Przedstawiając taki wizerunek Chopina, Hemar chciał go zapewne uczynić bliższym czytelnikom, bardziej „ludzkim", nie tylko jako genialny artysta, ale przede wszystkim jako dobry człowiek, który wspomaga ubogiego artystę i przy tym – rodaka.

4

Dramat Janusza Krasińskiego *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, opublikowanego w roku 1974[38], osnuty jest wokół wydarzeń związanych z pobytem Fryderyka Chopina i George Sand na Majorce na przełomie lat 1838 i 1839. Dramaturg starał się przedstawić ten okres życia kompozytora możliwie szczegółowo, dlatego też trzy akty sztuki przedstawiają kolejno pierwsze dni po przyjeździe na wyspę spędzone w willi Son-Vent u „señora" Gomeza, wyjazd z Palmy i okoliczności pobytu w klasztorze Valdemosa, oraz powrót stamtąd do Barcelony.

Realistycznie autor przedstawia z pewnością dzieci pani Sand. Maurycy i Solange traktowani dotychczas najczęściej dość koturnowo, jako obiekty działań dydaktycznych ich matki, w dramacie Krasińskiego są pełni życia. Dziesięcioletnia Solange zachowuje się jeszcze jak dziecko: boi się skorpiona i węża, ale potrafi również straszyć służącą. Starszy od niej o pięć lat Maurycy jest już znacznie poważniejszy, potrafi żartować z dwuznacznej roli Chopina w relacji z Sand, a wobec służącej Amelii posuwa się do prowokacji erotycznych[39]*. Również mieszkańcy Majorki kontaktujący*

[37] Norwid – bohater sztuki słowa te komentuje słowami: „Tak fale źródła nucą, kiedy płyną". W dramacie przytoczony przez M. Hemara fragment nie jest samodzielnym utworem, lecz częścią dialogu Krakusa z „osobą fantastyczną" – Źródłem (C. Norwid, *Krakus*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, s. 95-96).

[38] J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa. Romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach*, „Dialog" 1974, nr 6 (cytuję wg wydania Warszawa 1980, podając numer strony). Sztuka została napisana jako słuchowisko radiowe (zrealizowane z Andrzejem Sewerynem i Haliną Mikołajską w rolach głównych; autor otrzymał za nie Nagrodę Słuchaczy Polskiego Radia w roku 1973). W inscenizacji telewizyjnej z roku 1995 w reżyserii Andrzeja Konica w rolach głównych wystąpili Jacek Wójcicki i Danuta Stenka.

[39] W rozmowie z Sand, Amelia skarży się, iż Maurycy wkłada jej rękę pod kołdrę (97).

się przybyszami przedstawieni są w sposób zindywidualizowany i nie tak schematyczny, jak to np. przedstawia Sand w swoich wspomnieniach oraz korespondencji.

Krasiński stara się w okresie majorkańskim znaleźć przyczynę rozstania kochanków. Wyobcowanie i samotność bohaterów podkreśla konsekwentnie realizowana, „koszmarna" scenografia, w której oni przebywają – dom pozbawiony okien, przeciekający dach, wrogość mieszkańców wyspy. Dramat ukazuje przede wszystkim niemożność porozumienia się artystów, dla których sztuka jest najważniejsza[40]. Diagnoza ta znajduje swoje częściowe uzasadnienie w ówczesnej korespondencji George Sand – wyrzeczenia, które wtedy były jej udziałem z powodu dramatycznego stanu zdrowia kochanka przedstawiała ona w listach jednak nie jako uzasadnienie niechęci do niego, lecz jako dowody własnej heroiczności. Nie było tam pretensji pod adresem Fryderyka[41]. Przytoczona przez autora dramatu metafora z trupem, pojawi się dopiero w korespondencji Sand po rozstaniu z Chopinem, w roku 1847[42]. Włożenie jej w usta pisarki osiem lat wcześniej jest więc anachronizmem.

W *Kochankach z Valdemosy* przenikają się dwa plany sztuki: realistyczny i fantastyczny. Autor wykorzystuje wszelkie udokumentowane preteksty, które pozwalają mu zaznaczyć taką interakcję. George Sand w swoich wspomnieniach podkreśla skomplikowany stan psychiki Chopina, któremu zdarzało się podczas pobytu w klasztorze widzieć jakieś maszkary lub słyszeć dziwaczne odgłosy; pisarka wspomina również karnawałową maskaradę, która odwiedziła ich podczas pobytu w klasztorze – wśród przebierańców mieli się znajdować również aktorzy przebrani za ptaki[43]. W *Kochankach z Valdemosy* goście ci okazują się niezwykle wrażliwi na grę Chopina; zachwyceni powtarzają „La musica, la musica, la musica" i w dźwiękach „tej muzyki, jakkolwiek dla nich zupełnie obcej, wyczuwają coś bliskiego, jakiś autentyczny wieśniaczy motyw" (103). Ze wspomnień Sand wynika, że fantastycznie ubrani przybysze budzili przerażenie swoim wyglądem; zgodnie z tą informacją Fryderyk w dramacie Krasińskiego widzi w nich potwory z dziobami, które przeszkadzają mu w pracy.

W *Kochankach z Valdemosy* finał sztuki rozgrywa się w scenerii niezbyt przystającej do kanonów „romantycznego podróżopisarstwa". Schorowany, plujący krwią Chopin, opuszcza niegościnną wyspę z kochanką, pod pokładem statku wypełnionego setkami świń transportowanych na kontynent. George Sand oraz jej służąca zmieniają Fryderykowi opatrunki przy akompaniamencie kwiku zwierząt przeznaczonych na ubój (116). Janusz Krasiński decyduje się w finale dramatu zawiesić ten naturalistyczny plan wydarzeń: jak czytamy w didaskaliach, gra świateł izoluje bohaterów od otoczenia, wyciszają się „jakby w oddaleniu świńskie kwiki", i na proscenium pojawia się fortepian z siedzącym przy nim zupełnie odmienionym Chopinem, ubranym w koncertowy surdut. Po chwili artysta wykonuje... *Sonatę h-moll*[44]:

Zza kurtyny wychodzą arystokraci i bankierzy, kupcy i politycy, artyści i krytycy w towarzystwie dam. Oblegają grającego i nieruchomieją w zasłuchaniu niczym pozostawione w swoich pozach martwe kukły z teatru lalek (117).

---

[40] Sława Bardijewska, *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*. Warszawa 1987, s. 254.

[41] Por. listy G. Sand do Ch. Marliani w *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, Warszawa 1981, t. II, s. 14-18. Chopin w tej korespondencji przedstawiany jest z czułością i współczuciem. Z punktu widzenia Sand pobyt na Majorce nie był zresztą stracony, zdołała tam ukończyć powieść *Spyrydion*.

[42] Por. list G. Sand do Emanuela Arago z lipca 1847 r. (*Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand…*, t. II, s. 236).

[43] G. Sand, *Zima na Majorce*, op. cit., s. 138.

[44] Wykonywanie tego utworu w trakcie sztuki, której akcja ma toczyć się w roku 1839 jest zresztą anachronizmem: *Sonatę h-moll* Chopin napisał dopiero pięć lat później. Anachroniczne było również pojawienie się tego utworu w dramacie Iwaszkiewicza.

Surrealistyczne rozwiązanie dramatu, podobnie jak w sztuce Iwaszkiewicza, ma być triumfem geniusza i jednocześnie hołdem złożonym jego sztuce. O ile jednak w *Lecie w Nohant* finałowy koncert wynikał z rozwoju wcześniejszych wydarzeń oraz wiązał się z rozwiązaniem przez Chopina problemu artystycznego, w dramacie Krasińskiego przychodzi niejako z zewnątrz, na przekór logice wydarzeń, które kazałyby widzieć w Fryderyku raczej artystę umierającego niż triumfującego.

5

Temat chopinowski w dramaturgii najnowszej reprezentują dwie sztuki Andrzeja Pytlaka: Sercem Polak. Portrety z życia Chopina[45] *i Konkurs Chopinowski*[46]*. Pierwsza z nich składa się z trzech obrazów osnutych wokół wydarzeń z emigracyjnego życiorysu kompozytora. Ten fragment biografii Chopina jest również stosunkowo najmniej znany – fakt ten wykorzystuje Andrzej Pytlak sytuując właśnie wtedy romans bohatera sztuki z Delfiną Potocką. Relacje domniemanej kochanki z kompozytorem rekonstruowane są przez autora sztuki na podstawie apokryficznych listów, które dla Pytlaka są źródłem niepodważalnym i wykorzystywanym obficie oraz całkowicie bezkrytycznie. Dramaturg z owej korespondencji przejmuje tytulaturę, przy pomocy której kochankowie zwracają się do siebie (Delfina to oczywiście „Findelka"). Taki sam jest również rodowód dialogów między nimi, które stanowią specyficzne połączenie mniej lub bardziej aluzyjnej erotyki z tematyką artystowską.*

Tytuł sztuki sugeruje, że jej wyróżnikiem powinno być szczególne przywiązanie głównego bohatera do polskości. I tym razem jednak autor ograniczył się do stereotypowych deklaracji, które wydają się pełnić rolę ozdobników dopisanych w ostatniej chwili. Pod koniec pierwszego aktu Chopin w rozmowie z Janem Matuszyńskim oświadcza: „Nigdy stąd nie ucieknę. Moim miejscem jest Europa, *(zmienił głos)* a przede wszystkim Polska – pamiętaj. Polska, choć w Paryżu" (16). Podobną deklamację odnajdujemy w finale sztuki, gdzie kompozytor – tym razem w rozmowie z Delfiną – wyznaje: „Pasją mojego życia jest fortepian, Polska i ty".

Drugie dzieło Andrzeja Pytlaka, sztuka telewizyjna *Konkurs chopinowski*, wykorzystuje temat funkcjonowania twórczości Fryderyka Chopina we współczesnym życiu muzycznym. W stosunkowo niezbyt obszernej sztuce pojawia się około trzydziestu bohaterów, wśród których wyraźnie wydzielone są dwie grupy: studentów przygotowujących się do Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego[47] oraz jurorów oceniających uczestników tej rywalizacji.

Dzieło to ma dwa wyraźnie zaznaczone aspekty. Początkowo bardziej oczywisty z nich wydaje się ten szczególnie nasuwający się podczas pierwszej lektury *Konkursu chopinowskiego*: autor pokazuje bowiem przygotowania do finałowego etapu rywalizacji jako bezwzględną walkę, w której w niewielkim stopniu liczy się talent pianistyczny. Pierwszorzędną rolę odgrywają natomiast rozmaite zależności między uczniami a ich profesorami i jurorami (z koneksjami erotycznymi włącznie...). Jurorzy traktują odbywający się co pięć lat konkurs również jako rywalizację między sobą, lub jako ukoronowanie własnej kariery, a twórczość kompozytora traktowana jest czysto instrumentalnie.

Konkurs chopinowski ma jednak również drugie oblicze. Bohaterem pozytywnym, aczkolwiek nie bez pewnej skazy, jest Julian Rodowski, student przedstawionego również bardzo pochlebnie profesora Żurawskiego. Utalentowany uczeń w początkowym etapie ulega propozycji konkurenta swojego mistrza, profesora Renkena, który w sztuce jest przedstawiony wyjątkowo negatywnie. Za jego to namową Rodowski „zdradza" Żurawskiego

[45] Apeks [ps. A. Pytlaka], *Sercem Polak. Portrety z życia Chopina (sztuka w trzech aktach)*, Warszawa 2000.

[46] Apeks [ps. A. Pytlaka], *Konkurs Chopinowski (sztuka telewizyjna)*, [w:] tegoż, *Utwory sceniczne*, Warszawa 1996.

[47] Wprawdzie taka oficjalna nazwa nie funkcjonuje w sztuce, niemniej jednak sugestia autora jest oczywista i wynika z wielu drobnych aluzji (tytułowy konkurs odbywa się co pięć lat, jest najważniejszą imprezą chopinowską w Polsce, występują w nim uczestnicy z całego świata).

wykonując *Koncert e-moll*, zamiast *Koncertu f-moll*, uzgodnionego wcześniej ze starym mistrzem. Ostatecznie jednak prawdziwa sztuka zwycięża i w finale konkursu Julian wykonuje nie dzieło, które wedle kunktatorskich dywagacji powinno mu przynieść sukces, lecz ulubiony utwór Żurawskiego. W rezultacie występ kończy się wielkim sukcesem utalentowanego pianisty. Przy tej okazji dochodzi również do pogodzenia solisty z jego profesorem. W rezultacie więc *Konkurs chopinowski* kończy się tryumfem prawdziwej muzyki – wyrachowany pragmatyzm i intrygi ponoszą klęskę, a wygrywa prawdziwy artysta rozumiejący muzykę Chopina, i jego stary nauczyciel.

6

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że tematyka chopinowska w dramaturgii polskiej jest reprezentowana dość różnorodnie. Sztuki Mariana Gawalewicza, Ewy Łuskiny i Leona Stępkowskiego, oraz Andrzeja Pytlaka reprezentują literaturę popularną, operującą prostą metaforyką i naiwną psychologią bohaterów. Są one literackim świadectwem ogromnej popularności Chopina oraz jego muzyki, interpretowanej często psychologizująco, jako wykładnik stanów emocjonalnych bohaterów sztuki.

Twórczością reprezentującą znacznie wyższy poziom artystyczny są dramaty emigrantów: Mariana Czuchnowskiego i Mariana Hemara. Ich portrety Fryderyka Chopina przekazuje anegdotę biograficzną wyabstrahowaną najczęściej z muzyki, lecz na swój sposób sugestywnie interpretującą emigracyjny los. Hemarowi na pewno udało się skonstruować wyrazisty portret Fryderyka Chopina, artysty z przekonaniem broniącego swojej wizji artystycznej, ale również pozostającego zwykłym człowiekiem.

Lato w Nohant Iwaszkiewicza to z pewnością dramat, który najbardziej wiarygodnie oddaje portret psychologiczny Fryderyka Chopina: genialnego artysty, ale jednocześnie człowieka uwikłanego w rozmaite zależności w środowisku, w którym przyszło mu żyć przez wiele lat. Jarosław Iwaszkiewicz przy pomocy stosunkowo prostych środków artystycznych ukazał geniusza, którego talent nie manifestuje się w sposób „zewnętrzny", lecz pozostaje w dużej mierze zagadką i tajemnicą jego romantycznej duszy.

SUMMARY

Frederic Chopin in the Polish drama

The author analyzes a number of Polish dramas whose character is Frederic Chopin and his music. Most of these works were written by little-known authors, they represent the conventional romantic portrait of the artist, and avoiding broader references to his music (for example, the dramas written by Marian Gawalewicz, Ewa Łuskina and Leon Stempowski, Andrzej Pytlak); make it difficult for writers to show the 'real' Chopin, not only a great and respected artist, but also a person full of complexes, trauma and life tragedies. Taking this into account, Jarosław Iwaszkiewicz, in his play *Lato w Nohant*, positively pictures the artist's character in his everyday life, in the middle of family conflicts which could influence his future. Especially noteworthy are the works of writers in exile (Marian Hemar and Marian Czuchnowski), who interpret the composer's biography in the context of their fate.

KAZIMIERZ BRAUN

(New York)

Roman Brandstaetter. Wprowadzenie do monografii teatralnej

Roman Brandstaetter, wielki pisarz, wciąż oczekuje na godną siebie i swej twórczości monografię. Dotyczczasowe, bardzo cenne prace uczonych[1]*, wydawców i reżyserów przygotowały do niej grunt. Można liczyć, że monografia taka powstanie. Szkic mój jest wprowadzeniem do monograficznego ujęcia teatralnego dzieła Brandstaettera.*

Ustalenia wstępne

Twórczość Romana Brandstaettera objęła, obok licznych innych rodzajów literackich, także i dramat. Jest on jedną z dominujących form jego wypowiedzi. Ponieważ zaś, z jednej strony, pisał on dramaty jako bardzo konkretne projekty widowisk, a z drugiej, sam dbał, o ile to było możliwe, o nich kształt sceniczny i ich recepcję, można także mówić o jego twórczości teatralnej: jego dramaty były zawsze wychylone ku teatrowi. Uprawnione jest więc pisanie o „teatrze Brandsteattera" – w szerokim sensie, obejmującym zarówno materię literacką jak też widowiskową jego dramatów – choć przecież nie był on artystą teatru, reżyserem, scenografem, czy aktorem. Był pisarzem – dramatopisarzem.

Choć terminy „teatr" i „dramat" są często używane nieprecyzyjnie, zamiennie, a nawet myląco (francuscy wydawcy, na przykład, notorycznie tytułują „théâtre" zbiory dramatów jakiegoś autora), choć teatr i dramat mają wiele wspólnego, to przecież nie są tożsame. Dramat jest gatunkiem złożonym. Jest dziełem literackim, napisanym, stworzonym przy użyciu słów. Jest zarazem projektem widowiska teatralnego, którego najważniejszymi tworzywami i środkami wyrazowymi są działające postaci i akcja. Owe postaci często (bardzo często) mówią, posługują się słowami, ale mogą się także bez słów obejść, działając, posługując się spełnianiem uczynków, ruchem, gestem, itp. (tak jest często w teatrze, a w skrajnej postaci – w pantomimie i balecie). A przy tym teatr posługuje się kategoriami przestrzeni i czasu odmiennie niż dramat. W dramacie przestrzeń jest często opisana w didaskaliach, lub implikowana w dialogach. Te jej opisy i odniesienia do niej są materiałem dla wyobraźni – i twórców widowisk i widzów. W teatrze przestrzeń istnieje fizycznie, jest dana bezpośrednio. W dramacie czas ustalany i mierzony jest przez autora. W teatrze jest czasem rzeczywistym, choć tak jak pojęcie czasu w ogóle, jest pewną konstrukcją intelektualną. O ile dramat, jako dzieło literackie, przeznaczony jest do czytania, a więc do indywidualnego z nim obcowania (tak jak wiersz, czy powieść), a jako potencjalne widowisko otwiera się na teatr, o tyle teatr jest ze swej istoty interakcją publiczną, społeczną: dwie grupy ludzi (aktorzy i widzowie) komunikują się ze sobą w obrębie artystycznie skonstruowanej struktury. Teatr stanowi zatem osobny rodzaj sztuki, oparty o działanie człowieka, o akcję; choć karmi się różnymi rodzajami sztuk: literaturą, malarstwem, rzeźbą, muzyką. Dramat, jako projekt widowiska, a potem jako jego ważny element, jest przeznaczony do pełnego zaistnienia dopiero w tej właśnie teatralnej, publicznej, interakcji społecznej.

[1] Obfite wskazówki bibliograficzne zawierają artykuły zebrane w tomie *Na skrzyżowaniu kultur, tradycji, religii. Roman Brandstaetter (1906-1987)*. Redakcja Paweł Plichta. Biblos, Tarnów 2008.

Przeróżni autorzy w przeróżny sposób wyważali w obrębie dramatu jego „literackość" i jego „teatralność". Nie miejsce tu, aby zestawiać typologię tego zjawiska. Mówiąc jednak o Brandstaetterze w oparciu o znajomość jego dramatów, można stwierdzić, że udział elementu, powiem raczej, żywiołu, teatralnego w jego sztukach jest znaczny. Są one wszystkie wyrazistymi projektami widowisk. Zawierają ogromny potencjał teatralny. Domagają się wręcz teatru. Jeśli weźmie się również pod uwagę fakt, że pisarzowi ogromnie zależało na realizacjach teatralnych jego sztuk, to można ustalić, że pomiędzy „dramatem" Brandstaettera, a „teatrem" Brandstaettera istnieje bardzo silny związek wnikania, niejako przerastania jednego rodzaju sztuki w drugi.

Odniesieniem i tradycją, w obrębie której tworzył Brandstaetter był teatr i dramat kultury Zachodu, dobrze mu znane w całej swej historii od klasycznej Grecji, poprzez europejski średniowieczny moralitet, po współczesność. Podkreślenie, że chodzi tu o tradycję zachodnią jest potrzebne, bowiem na przykład inny wielki pisarz katolicki, Paul Claudel, zanurzony był zarówno w niej, jak też w tradycji teatru dalekiego wschodu. Brandstaetter wyrastał natomiast bezpośrednio z tradycji śródziemnomorskiej i zachodnio-europejskiej i nigdy z tej drogi nie zbaczał.

Twórczość teatralną Brandstaettera, trzeba badać z puntów widzenia teatru i dramatu, a także widzieć je w perspektywie religijnej, kulturowej i semiologicznej. Religijnej – bowiem Brandstaetter tak właśnie traktował swą twóczość: jako akt wyznania wiary i jako czyn moralny. Kulturowej – bowiem dawane przezeń świadectwa miały charakter kulturowy i tak też funkcjonowały. Semiologicznej – dlatego, że dzieło sztuki jest zawsze ogniwem, elementem, komunikatem nadawanym i przyjmowanym w obrębie obiegu komunikacyjnego.

Gdy przyjdzie nam badać teatralną twórczość Romana Brandstaettera, nie będę naturalnie odnosić się do całości jego życiorysu ani dzieła, ale raczej wydobędę z nich znaczące przykłady.

Podstawowe wątki twórczości Romana Brandstaettera

O wielkich artystach mówię zawsze z wielką nieśmiałością. Wiem, że nie zdołam dotrzeć do istoty ich twórczości. Zawsze pozostanie poza wglądem badacza jakieś tajemnicze jądro indywidualności i oryginalności twórcy, jego talentu, rodzaju wrażliwości i duchowości. Jednak wmyślanie się w te dziedziny ubogaca. Warto się uczyć od mistrzów. W wypadku dzieła Romana Brandstaettera ogromnie pomaga śledzenie krok po kroku jego życia. Akurat tutaj przydaje się, pogardzana dziś przez wielu, biografistyka. Uświadommy więc sobie – w największym skrócie – te najważniejsze doświadczenia życiowe, a także czytelnicze, oraz meandry życiorysu, jakie stoją u podstaw jego twórczości dramatycznej, teatralnej.

Najpierw jest – i pozostanie niezmiennie ważny – wątek żydowski. Dzieciństwo w domu ortodoksyjnych Żydów w Tarnowie, praktyki religijne, nauka judaizmu oraz języków hebrajskiego i jidysz, czytanie i uczenie się na pamięć Biblii, oczywiście tylko ksiąg Starego Testamentu, po hebrajsku, ale także po polsku. Ten wątek żydowski rozwinął się do tego stopnia, że jako młody, a już dojrzały człowiek, Brandstaetter stał się działaczem syjonistycznym, publicystą współpracującym z „Miesięcznikiem Żydowskim". Potem, już w czasie II wojny światowej, przedostał się do Palestyny. Tam pogłębił znajomość Biblii, obyczaju i kultury żydowskiej, i poznał ziemię przodków. Pracując w nasłuchu radiowym był dobrze zorientowany w tym, co dzieje się na świecie. Przeczuł, a potem miał się dowiedzieć, że cała jego rodzina zginęła. Odczuwał poczucie winy: on uciekł przed zagładą i ocalił się, a oni przepadli. To przeżycie jeszcze silniej zidentyfikowało go ze swym narodem. Wątek żydowski był więc podstawowym składnikiem duchowego, religijnego, literackiego, i po prostu życiowego doświadczenia Brandstaettera w ciągu pierwszych prawie czterdziestu lat życia. Co bardzo ważne: ten wątek, doświadczenie, wiedza, zanurzenie w pismach i kulturze

żydowskiej nie zostały odsunięte, ale trwały jako niezmienny fundament tego wszystkiego, co miał on stworzyć w drugiej części życia.

Bardzo wcześnie pojawił się wątek polski. Przecież jego dom i jego synagoga zanurzone były w kulturze, historii, obyczaju i duchowości polskiej, i to w mieście o starych polskich tradycjach, w latach jego młodości silnie zaangażowanym w polski ruch niepodległościowy. Jak wspominał, polszczyzny uczył się z Biblii w przekładzie Wujka. Potem była nauka w polskich szkołach, w tym zapoznawianie się z całą polską spuścizną literacką, traktowaną i przez nauczycieli, i przez kolegów-Polaków, jako skarbiec tradycji, depozyt ideałów i wzorzec piękna. Ta inicjacja była tak silna, że zaprowadziła go na studia polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i zaowocowała rozpoczęciem pisania poezji – po polsku. Wpisał się na listę polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia. Warstwa polska nabudowywała się więc niejako na fundamencie żydowskim. Stopniowo miała się rozrosnąć w wielki gmach, który uczynił Brandstaettera wielkim pisarzem polskim, mistrzem polszczyzny.

Także bardzo wcześnie, właśnie w wyniku stałego zanurzenia w kulturę polską, Brandstaetter stykał się z katolicyzmem: krzyż w klasie szkolnej, krzyż pokazany mu w kościele katolickim przez nianię i jej opowieści o Chrystusie, procesja Bożego Ciała, cały cykl świąt kościelnych, choć przecież nie praktykowanych, to jednak obecnych w rytmie życia sąsiadów, szkoły, miasta, kraju. Ten wątek nabrał mocy, gdy w czasie wojny, w Jerozolimie, Brandstaetter natrafił nie tylko na ślady żydowskich królów i proroków, ale i Jezusa Chrystusa. Zaczął chodzić jego ścieżkami po całej Ziemi Świętej i rozważać jego życie. Zaczął czytać Nowy Testament. Doznał szczególnych przeżyć wewnętrznych. (Wspomina o nich w notatkach z tamtego czasu.) Trwający około czterech lat proces doprowadził go już po wojnie, w 1946 r., do przyjęcia chrztu i przejścia na katolicyzm. Wiedza została dopełniona wiarą. Od tego czasu Brandstaetter stał się świadomym, wręcz „sztandarowym" pisarzem katolickim. Ale nie zaprzeczył nigdy judaizmowi. Swoje wyznanie wiary w Dobrą Nowinę głoszoną przez Chrystusa opierał stale na wierze Abrahama, Mojżesza i ich następców.

Był jeszcze jeden wątek życia i dzieła Brandstaettera: europejski. Nabudowywał się on stopniowo ponad wątkami polskim i żydowskim. Na europejską formację pisarza składały się od młodości lektury; poznawianie języków klasycznych (greka, łacina) oraz zachodnich (niemiecki, francuski, potem angielski i włoski; dwuletni pobyt w Paryżu (1929-1931); podróż do Grecji (1935); stopniowe rozmiłowywanie się w antyku i w ogóle w kulturze śródziemnomorskiej; później wycieczki po Włoszech i wręcz zadomowienie się w tym kraju, jego historii i krajobrazie. Później jeździł na zagraniczne premiery swoich sztuk. To wszystko włączało go w kulturę i literaturę Zachodu. Przy czym, znów podkreślmy, nie odsuwało go to ani od judaizmu, ani od polskości.

Te wątki: żydowski, polski, europejski, oraz judaistyczny i katolicki, stanowią o ogromnym bogactwie i diapazonie jego dzieła. Stopniowo zaczęły się splatać, integrować. A każdy z nich był przeżywany głęboko, dramatycznie, radykalnie, i każdy pogłębiany. Żaden nie został odrzucony. Odwrotnie. Stary Testament osiągnął swoje spełnienie w Nowym, przy czym Brandstaetter nigdy nie zerwał z żydowską, biblijną tradycją. Zawsze się do niej odwoływał i z niej czerpał. Jego wiara praktykowana była z determinacją zarówno ortodoksyjnego Żyda, jak neofity katolika. Żydowskie korzenie umacniały jego miłość do swego narodu. Polskość, w tym polska historia, przeżywana była coraz żarliwiej. Gdy wracał do kraju w 1948 r. na granicy w Zebrzydowicach ukląkł i ucałował ziemię – ziemię ojczystą. Europejskość była naturalnym środowiskiem i perspektywą wolności, i osobistej, i duchowej. Całe to różnorodne doświadczenie spożytkował w swojej twórczości. Właśnie ta różnorodność i tej różnorodności głębia i bogactwo, zdają się składać na fenomen Romana Brandstaettera.

Na każdym więc, z przypomnianych tu ostrych zakrętów, dramatycznych punktów zwrotnych, dokonywało się coś bardzo specyficznego: Roman Brandstaetter nie porzucał przeszłości, nie odcinał się od dotychczasowych doświadczeń, nie porzucał wyznawanej wiary, nie zrywał z dziedzictwem kultury, której był uczestnikiem, ale do dotychczas zebranego bogactwa dodawał nowe skarby. Na judaizmie zbudował swoje chrześcijaństwo, jeden Bóg Jahwe (Elohim) stał się dlań Bogiem jedynym w Trójcy Świętej; na Biblii, poznanej i przetrawionej zarówno w jidysz jak w polszczyźnie ks. Wujka, budował gmach swego polskiego pisarstwa; zarówno kulturę żydowską jak polską włączył w swoje doświadczenie ogólno-europejskie; wychodząc od poezji i publicystyki, i nie porzucając ich (zarówno w sensie posługiwania się poetycką wyobraźnią, jak też pewnym publicystycznym zacięciem moralisty i działacza) zwrócił się ku dramatowi. Były to wszystko procesy przemian dokonywanych poprzez otwieranie nowych horyzontów, bez zamykania już otwartych; poprzez korzystanie i ciągłe umacnianie tego, co było, w dążeniu do nowego; poprzez dodawanie nowych warstw, wymiarów i znaczeń do już odkrytych, stworzonych.

Teatr Romana Brandstaettera

Proces przemian samego pisarza i jego dzieła, wskazany wyżej, w szczególny sposób prowadził Brandstaettera do teatru. Bowiem podstawowym mechanizmem sztuki teatru jest właśnie dodawanie nowych warstw, wymiarów i znaczeń do już istniejących.

Przypatrzmy się aktorowi. To człowiek. Mężczyzna. Kobieta. W ciągu całego trwania widowiska teatralnego aktor, w swej osobowości i indywidualności pozostaje sobą, pozostaje człowiekiem. Tak też go my, widzowie, odbieramy. Ale aktor (zaznaczmy: w licznych, praktykowanych do dziś konwencjach teatru Zachodu, inaczej jest w wielu teatrach Wschodu), występując na scenie, „gra" postać – tworzy postać dramatu, staje się postacią sceniczną. Pozostaje sobą, ale staje się także postacią. Posługując się swoją psychiką i fizycznością buduje psychikę i fizyczność postaci, i w ten sposób komunikuje się z widzem. Jest to więc on/ona, aktor/aktorka, i jest to zarazem postać. Postać została niejako „dodana" do aktora, aktor został „wzbogacony" o postać. Ale w teatrze może stać się coś jeszcze bardziej zadziwiającego i tajemniczego: aktor-postać może stać się archetypem, symbolem, bytem uniwersalnym. Nie przestaje być aktorem, sobą (ja, *ego*) i nie przestaje być postacią (on/ona, *id*), ale zarazem staje się bohaterem mitu, moralitetu, legendy, historii (każdy, *alterego*). Można ten proces nazwać paradoksalnie procesem „transformacji trwania". Bowiem to co jest, zostaje przechowane, trwa, ale zarazem zostaje odmienione, rozwinięte.

Aby zilustrować i wyjaśnić ten proces rozważmy przykład. Oto aktorka, niech to będzie Helene Weigel, Irena Eichlerówna, czy Maria Zbyszewska gra Matkę Courage w sztuce Bertolta Brechta[2]. To ta właśnie aktorka, ta kobieta (znamy jej imię i nazwisko), to wielka artystka, silna, specyficzna osobowość. I ona gra rolę Matki Courage. W dramacie Brechta Matka Courage traci na wojnie po kolei troje dzieci – syna, syna, córkę. Gdy znajduje martwą córkę, którą zresztą sama lekkomyślnie opuściła i naraziła na śmierć, szykuje ją do pochówku. Obmywa jej ciało, lamentuje nad nią. I w trakcie tej sceny bierze swą córkę na kolana. Czyni to takim ruchem i gestem, w takiej pozycji ciała, jak Matka Boża trzymająca na kolanach syna w słynnej rzeźbie Michała Anioła. *Pieta* to jedna z najbardziej rozpoznawalnych w kulturze Zachodu ikon. I jeśli reżyser pracując z aktorką tak właśnie zarysuje tę scenę, to Matka Courage stanie się na chwilę bolejącą Matką Bożą, a w rozszerzającym i wzbogacającym odniesieniu – każdą matką opłakującą dziecko.[3] Stanie się postacią uniwersalną, transhistoryczną, transkulturową, połączy doświadczenie Marii z

[2] Helene Weigel grała tę rolę w prapremierze *Matki Courage* w Berliner Ensemble (1949), Irena Eichlerówna w Teatrze Narodowym w Warszawie (1966), Maria Zbyszewska w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1977).

[3] Właśnie tak zainscenizowałem tę scenę w mojej realizacji *Matki Courage* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1976 r. z Marią Zbyszewską w roli tytułowej.

Nazaretu z doświadczeniem każdej matki opłakującej dziecko zabite z niesprawiedliwego wyroku, poległe na wojnie, w powstaniu, zamordowane przez terrorystę, a i to zmarłe na jej rękach w szpitalu, czy w domu. Tak dzieje się, tak może stać się w teatrze. Aktorka pozostała sobą, ale wzbogaciła się o postać, a owa postać rozrosła się w archetyp.

Ten właśnie proces nazywam „transformacją trwania" – bowiem w jego obrębie elementy już obecne trwają, ale podlegają transformacji. Człowieczeństwo aktora/aktorki trwa przez cały czas dziania się teatralnego procesu, ale przekształca się w postać. Z kolei postać tworzona przez aktora/aktorkę również trwa w czasie całego widowiska, ale przekształca się (może się przekształcić) w archetyp, postać transhistoryczną i transterytorialną, w postać uniwersalną. Powstaje więc wielowarstwowa, wielopoziomowa struktura: człowiek – postać – archetyp.

Tę zdolność, tę potencję tworzenia struktur „transformacji trwania" przez teatr rozpoznał Roman Bradstaetter. Nie wiem, czy stało się to instynktownie, czy świadomie – zapewne najpierw to pierwsze, potem również to drugie – w każdym razie jest uderzające, że to, co czynił w swym życiu i twórczości sam, co działo się z nim i w nim, jak ewoluował jego warsztat, to wszystko było w jakiś (bo nie prosty, nie bezpośredni) sposób paralelne, analogiczne do owego mechanizmu narastających, wzbogacających transformacji, przy zachowaniu dotychczas istniejącej substancji, jakie możliwe są w teatrze.

Tradycje, studia, lektury, przemyślenia oraz – dodajmy, bo to niezbędne, gdy mówimy o Romanie Brandstaetterze – jego modlitwa, owocowały najpierw w poezji, potem w publicystyce i prozie, a wreszcie w dramacie, a także w przekładach m.in. Szekspira, zanim proza – w arcydziele *Jezus z Nazaretu* – nie zdominowała całkowicie jego warsztatu w ostatniej fazie twórczości i życia.

We wszystkich swych dramatach Brandstaetter wprowadzał struktury „transformacji trwania" i uruchamiał mechanizmy „transfromacji trwania". Rozważmy dwa reprezentatywne przykłady: *Upadek kamiennego domu*[4] i *Powrót syna marnotrawnego*.

Główną postać w *Upadku kamiennego domu* gra (co oczywiste) aktor.[5] Tak więc widz styka się po pierwsze z nim, z aktorem, z człowiekiem takim jaki on jest – młody, dynamiczny, ciekawy świata, zanurzony w kulturze początku XXI wieku. Ten aktor gra postać, która nosi w dramacie imię Marco. Jest on kompozytorem, Włochem. Osobowością nerwową, wrażliwą, delikatną. Ma talent, ma niezwykłą, wręcz chorobliwie rozwiniętą wyobraźnię. Pięknie gra na fortepianie. Komponuje utwory symfoniczne. Jest przy tym ogromnie przywiązany do matki, a zraniony brakiem ojca. Jest skoncentrowany na swej twórczości aż do wysokiego stopnia egoizmu (co nieraz cechuje artystów, zanim ich sztuka i osobowość nie dojrzeją, zanim nie zostaną oczyszczone doświadczeniem, czy cierpieniem). Jest więc aktor, i jest więc postać. W widowisku ów aktor tworzy i komunikuje widzom ową postać. Rzecz dzieje się w końcu lat 1940 oraz w retrospekcjach z okresu II wojny światowej. Akcja rozwija się w ten sposób, że Marco zostaje poddany okrutnej i surowej próbie moralnej, staje w sytuacji wyboru między ochroną siebie, a ochroną drugiego człowieka; chodzi wręcz o życie: czy zachować swe życie, czy zaryzykować je, aby żył, a nie zginął, bliźni. Stopniowo uświadamiamy sobie, że Marco, to więcej niż postać jakiegoś włoskiego kompozytora, to znacznie więcej niż ten jeden człowiek, który stanął przed ważnym wyborem. Rozumiemy, że reprezentuje on, symbolizuje i uosabia każdego człowieka w sytuacji wyboru, nawet już nie tylko moralnego (choć w *Upadku kamiennego domu* to płaszczyzna zasadnicza), ale każdego wyboru w sferze etyki, czy polityki, w świecie idei, czy wartości, na płaszczyźnie międzyludzkiej więzi, solidarności i miłości, lub ich braku. Ten wybór ma też aspekt popełnienia grzechu, lub też spełnienia uczynku miłosierdzia. Bowiem

[4] Odwołuję się tu do doświadczenia z pracy na tym dramatem: Roman Brandstaetter, *Upadek kamiennego domu*, Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie, reżyseria Kazimierz Braun. Premiera dnia 17 czerwca 2006 r.

[5] W przedstawieniu *Upadku kamiennego domu* rolę tę grali na zmianę Krzysztof Radkowski i Piotr Jędrzejek.

postępowanie Marco podlega również osądowi wedle prawa wypisanego na kamiennych tablicach dziesięciorga przykazań i tego, które Chrystus zawarł w Kazaniu na Górze w Galilei. Uczestnicząc w widowisku *Upadku kamiennego domu* obcujemy więc przez cały czas z aktorem-człowiekiem, komunikowana jest nam przez niego postać sceniczna, a postać ta – dzięki określonej strukturze zbudowanej przez dramatopisarza, dzięki odpowiedniej interpretacji reżysera, oraz dzięki użyciu odpowiednich środków wyrazowych przez aktora – przemienia się w „każdego”[6], w każdego człowieka w sytuacji trudnego, dramatycznego wyboru.

Podobny mechanizm „transformacji trwania” z ogromną wyrazistością wpisał Brandstaetter w dramat *Powrót syna marnotrawnego*. Jest to dramat o malarzu Rembrandcie van Rijn, o pisarzu Romanie Brandstaetterze (tak!), a wreszcie o każdym synu, który wrócił do domu, do ojca. Trzy płaszczyzny: opowieści ewangelicznej, biografii Rembrandta, oraz biografii autora splatają się i przenikają, dając podstawę do uogólnienia otwartego na losy każdego syna marnotrawnego. Osią scalającą te płaszczyzny oraz wspornikiem metafory jest tu obraz *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta, który sam nie tylko przeżył i niejako powtórzył los bohatera opowieści ewangelicznej, ale uświadomił sobie jej analogię ze swoim życiem i dał temu wyraz na płótnie. Podobnie Brandstaetter przez pryzmat tej opowieści zrozumiał i przemyślał na nowo swój własny los. Inspiracja płynąca z obrazu holenderskiego mistrza jest w sztuce Brandstaettera szalenie silna, a zarazem ogromnie skomplikowana. Obraz bowiem zawiera wiele znaczeń, ma ogromną dynamikę i bogatą metaforykę. Utrwala (acz nie unieruchomia) w kształtach i barwach proces przemiany. W obrazie Rembrandta jest wolność odnaleziona przez oddanie się w niewolę; ślepota (prawie ślepota ojca) ukazana jako widzenie wewnętrzne, tym jaśniejsze; jest trwanie pewnej sytuacji i jej wieczna powtarzalność; jest choroba przemieniona w uzdrowienie; jest wreszcie obecny nie tylko ojciec, ale i matka: przedziwnym, genialnym zabiegiem malarskim Rembrandt namalował jedną rękę ojca, jako rękę mężczyzny, a drugą, jako rękę kobiety[7].

I znów, mówiąc o dramacie Brandstaettera *Powrót syna marnotrawnego* możemy wskazać na mechanizm „transformacji trwania”: rolę tytułową w prapremierze krakowskiej[8] grał znakomity aktor Janusz Warnecki, to poziom pierwszy: aktor; Warnecki stworzył bogatą, wielowymiarową postać Rembrandta, to poziom drugi: postać; postać Rembrandta, tak jak ją skonstruował autor, tak jak ją grał aktor, stała się postacią uniwersalną, każdym synem marnotrawnym.

Krótkie przypomnienie historii inscenizacji dramatów Brandstaettera

Ten sam mechanizm stosował Brandstaetter we wszystkich swych dramatach. Stanowiły trudne wyzwanie, a zarazem były wielką szansą dla teatrów. Nie wystawiano ich często, bowiem władze PRL piętrzyły przed pisarzem i przed teatrami trudności, zagradzając drogę na sceny Brandstaetterowi. Podobnie zresztą, jak i innym dramatopisarzom katolickim, licznym narodowym klasykom, czy pisarzom niechętnym komunizmowi. Nie możemy tu przedstawić szczegółowo historii inscenizacji sztuk Brandstaettera, ale oddajmy jednak sprawiedliwość tym teatrom, którym udało się sztuki Brandstaettera wystawić.

Roman Brandstaetter debiutował jako dramatopisarz *Powrotem syna marnotrawnego,* o czym wspomniałem już wyżej. Sztukę wystawiono w Starym Teatrze w Krakowie, połączonym wtedy (pod dyrekcją Bronisława Dąbrowskiego) z Teatrem im. J. Słowackiego w 1947 r. Było to wielkie widowisko w inscenizacji Janusza Warneckiego i scenografii Karola

[6] Moralitet *Everyman* lub *Jederman*.

[7] Zawdzięczam wiele analizie Henri J. Nouwena zawartej w jego książce *The Return of the Prodigal Son,* Doubleday, New York, 1992.

[8] Roman Brandstaetter *Powrót syna marnotrawnego.* Stary Teatr w Krakowie, prapremiera 20 listopad 1947 r. Inscenizacja: Janusz Warnecki, scenografia: Karol Frycz.

Frycza, który zaprojektował serię dekoracji bogatych, kolorowych, wzorowanych na malarstwie Rembrandta. Rolę tytułową grał znakomicie sam Warnecki. W roli Saskii kreację stworzyła Marta Stebnicka. Debiutowała też w tym przedstawieniu jako dziecko w roli córki Rembrandta Maria Nowotarska; stała się ona później gwiazdą Krakowa, a jeszcze później Toronto. W Starym Teatrze (na scenie Teatru Poezji, w sali zabranej zamkiętemu wtedy Teatrowi Rapsodycznemu) *Noce narodowe* wyreżyserował następnie w 1954 r. Roman Niewiarowicz. W Teatrze im. Słowackiego odbyły się prapremiery *Króla i aktora* (1952) i *Upadku kamiennego domu* w reżyserii i scenografii Iwo Galla (1958). *Kopernika* wystawił teatr w Toruniu (1953), *Dramat księżycowy* zagrano w Katowicach (1956), *Milczenie* w Teatrze Wybrzeże, na Scenie Kameralnej w Sopocie (1956), *Króla i aktora* w Lublinie (1962), *Zmierzch demonów* w Bydgoszczy (1965). Sztuki Brandstaettera wystawiał też Teatr im. Solskiego w Tarnowie, Teatr Ziemi Gdańskiej, Teatr Ziemi Łódzkiej, Teatr Polski w Bielsku-Białej, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Teatr Popularny w Warszawie, teatry Polski i Współczesny we Wrocławiu. Po latach przypomniał go znów Stary Teatr wystawiając *Milczenie* (1984).

Zwróciły uwagę także i adaptacje opowiadania Brandstaettera pt. *Ja jestem Żyd z „Wesela”*: w Teatrze na Targówku adaptację Jana Krzyżanowskiego zainscenizował Andrzej Maria Marczewski; w Starym Teatrze w Krakowie swą własną adaptację wyreżyserował Tadeusz Malak, z brawurową rolą Jerzego Nowaka (1994). Dodatkowo, takie sztuki jak *Dzień gniewu* czy *Pokutnik z Osjaku* weszły do kanonu repertuaru scen seminaryjnych. Dramaty Brandstaettera grano również na scenach Austrii, Niemiec, Francji i gdzie indziej[9].

Struktura mechnizmu „transformacji trwania” w powieści *Jezus z Nazarethu*

Wielokrotnie stosowana przez Brandstaettera struktura i mechanizm „transformacji trwania”, którą wpisywał w swoje dramaty, znalazła doskonałe zastosowanie również w jego arcydziele prozy *Jezus z Nazarethu*. To zagadnienie nieco wykracza poza ramy, jakie wytyczyłem dla tego tekstu, ale chciałbym go dotknąć, aby z jednej strony stworzyć sobie okazję do wyrażenia mego podziwu, zachwytu i najwyższego uznania dla dzieła życia Romana Brandstaettera, jakim jest ta powieść, a z drugiej strony, aby jeszcze raz, w tym wypadku analizując prozę, wskazać na dramatyczny mechanizm trwających przemian tam funkcjonujący i podkreślić jego kluczową rolę w warsztacie twórczym pisarza.

Przypuszczam, że gdy Roman Brandstaetter postanowił wreszcie – wreszcie, bowiem taka potrzeba twórcza latami w nim narastała – napisać o Jezusie, którego spotkał i rozpoznał w Ziemi Świętej, który przemawiał do niego coraz głośniej i wyraziściej z kart Ewangelii, to był do tego wszechstronnie przygotowany. Był przygotowany dzięki znajomości, przeżyciu i przemodleniu Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu, dzięki poznaniu ziemi, po której stąpał Jezus, dzięki znajomości obyczaju i mowy Żydów, oraz przetrawieniu całej tradycji chrześcijańskiej, którą tropił w księgach pisarzy i filozofów, w ruinach Jerozolimy i Rzymu, w krajobrazach Asyżu, w budowlach chrześcijańskiej Europy. Był przygotowany właśnie przede wszystkim poprzez opanowanie do mistrzostwa owego mechanizmu „tranformacji trwania”, który uruchamiał w dramatach.

Jezus z Nazarethu jest, w moim przekonaniu, dziełem wielkim. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że jest najważniejszym dziełem literackim, jakie powstało w języku polskim w II połowie XX wieku. Może nawet w skali uniwersalnej? Była mowa o Noblu dla Brandstaettera za ten utwór. Jak najsłuszniej. Ta opowieść-powieść jest koronnym przykładem harmonijnego łączenia przez autora judaizmu z chrześcijaństwem, wiary Starego Testamentu z wiarą Nowego Testamentu. Tylko Brandstaetter mógł je napisać: Żyd i Polak; starozakonny i katolik; Europejczyk, a zarazem znawca Bliskiego Wschodu; autor utworów w jidysz i pisarz

[9] O ile mi wiadomo nadal nie ma studium zestawiającego realizacje sceniczne sztuk Brandstaettera. Jest ono ogromnie potrzebne.

polski; poeta i myśliciel; realista i symbolista. W *Jezusie z Nazarethu* autor postawił sobie niemożliwy wydałoby się cel: przekazania czytelnikowi tajemnicy związku bóstwa z człowieczeństwem w osobie Chrystusa. Zrealizował go. Posłużył się metodą wyrażania niewyrażalnego przy pomocy wielowarstwowych metaforycznych paradoksów, łączących, a zarazem przekraczających, postaci, czasy i miejsca, osoby historii biblijnej i Ewangelii, boskie zawsze i wszędzie, z ludzkim tu i teraz. Metoda zastosowana przez Brandstaettera w *Jezusie z Nazarethu,* oparta jest o wyzwalanie tego samego mechanizmu jaki stosował jako dramatopisarz. W formie najbardziej wyrazistej widać to w opisach cudów. Przywołajmy trzy cytaty (z pośród bardzo wielu możliwych)[10].

> „Miriam (…) odwróciła się ku drzwiom i chciała wybiec przed dom, ale nie mogła uczynić kroku. Stała nieruchoma, osłupiała i nagle ujrzała w sobie jakieś światło, ale nie było to światło słoneczne ani światło księżycowe, ani światło lampy oliwnej, ani w ogóle nie było żadnym światłem, gdyż nie było podobne do żadnego światła, i było tylko tym, czym nie było, i tym, czym nie będzie, lecz tym czym Jest. Więc widziała w sobie, jak Ten, który Jest, szedł ku niej z odległo-bliskiej przestrzeni, nieograniczony żadną granicą (…) albowiem sam w sobie był granicą (…) i tak idąc ku niej właściwie nie szedł (…) i tak stojąc w jej wnętrzu równocześnie kształtował się przed jej oczami jako Wysłannik…”

Pisarz wyraża tu niewyrażalne: światło zarazem jest i nie jest, ale raczej Jest; ten który Jest, a jest nieograniczony, idzie ku Miriam i zarazem stoi w jej wnętrzu; jest on tym, który Jest, i jest zarazem swym własnym Wysłannikiem. Następuje wzbogacająca przemiana, to, co jest, nie przestaje być, trwa, ale zarazem staje się czymś więcej, kimś więcej. Ktoś kto Jest, nie przestaje być, ale zarazem jego bycie zmienia się i przeistacza.

> „…Jezus (…) zachowując swoją doskonałą cielesność, zaczął się odcieleśniać; Człowieczeństwem zwrócony do swego wnętrza, a Boskością na zewnątrz, zawsze cielesny i widzialny w swoim cielesnym odcieleśnieniu, wyzwolony z ciążenia, a mimo to ciążący, postąpił krok naprzód i pod nogami poczuł niewzruszoną, nieustępliwie twardą jak kamienna posadzka płynność śmiertelnych wód, i zdążał przed siebie na przekór ciążeniu swej cielesności, zwróconej do wnętrza…”

W tym obrazie-zdarzeniu jest doskonale cielesny Jezus-człowiek, który tej cielesności nie traci, ale zarazem odcieleśnia się; wyzwala z ciążenia, choć nadal ciąży; swoja Boskością wiąże płynną wodę w twardą posadzkę. Jezus nie przestaje być w pełni człowiekiem, jednak jest w pełni Bogiem, panem żywiołów. Woda nie przestaje być wodą, ale zastyga w kamień.

> „Jezus modlił się, otaczał się zewsząd swoją modlitwą jak chmurą, która z początku szczelnie go okrywała, potem poczęła rzednąć, rozcieńczać się, aż wreszcie całkowicie rozpłynęła się i odsłoniła niewidzialne światło, Or, w kształcie Jezusowej Postaci (…) I oto w ciemnościach nocnych, na środku usypiska, Jezus wynurzył się ciałem ze swojego ciała i istniał w ciele poza swoim ciałem, jeden i ten sam w jednym i tym samym ciele, i świecił przeraźliwie olśniewającym Praświatłem, które wychodząc z jego wnętrza było jego wnętrzem, a zarazem płaszczem okrywającym Jego wnętrze.”

Powtórzmy za autorem: Jezus wynurzył się ze swojego ciała – i istniał w ciele poza swoim ciałem i świecił światłem, które było jego wnętrzem – a zarazem okrywało go jak płaszcz. To ten sam mechanizm: Jezus jest sobą, istnieje w ciele, a zarazem istnieje poza swoim ciałem, przemieniony.

Teatralne i pozateatralne świadectwa Romana Brandstaettera

Świadectwo ma zazwyczaj formę dokumentu pisanego. Są także świadectwa zawarte w przedmiotach kultury materialnej – te przyjmują funkcje „dowodów”. Są świadectwa dawne ustnie i w postaci określonych uczynków, działań. Świadek to ten, który daje świadectwo,

[10] Posługuję się: Roman Brandstaetter *Jezus z Nazarethu,* Wydawnictwo „M”, Kraków, 2005. Cytaty podano ze stron: tom I, 64, tom III, 44, tom III, 141-142.

świadczy – przed ludźmi, przed Bogiem. Świadectwo dane ludziom ma z reguły charakter publiczny – jakiś ogół dowiaduje się tego, co wie tylko świadek. Świadectwo dane Bogu może być złożone w głębi serca, ale już świadectwo o Bogu, wyznanie wiary, jest z reguły świadectwem publicznym, danym innym. Dlatego to ludzie dający szczególne świadectwo pieczętowane krwią – świadectwo swej wiary w Boga, świadectwo miłości do niego, od wczesnych wieków chrześcijaństwa nazywani byli właśnie, i po prostu, „świadkami" (świadek po grecku: martyr). Świadek, który oddał życie za wiarę w Boga – oddał życie Bogu, był więc utożsamiony z męczennikiem. Warto też przypomnieć, że obok świadectwa krwi, a więc „czerwonego męczeństwa", mówi się czasem o świadectwie „białego męczeństwa", a więc o męczeństwie życia wiarą i znoszenia cierpień, w tym chorób, oraz prześladowań za wiarę, które jednak nie zakończyło się gwałtowną śmiercią świadka. Mówiło się o „czerwonym męczeństwie" Jana Pawła II, gdy trysnęła zeń krew od kul zamachowca, a potem o jego wieloletnim „białym męczeństwie" kontynuowania posługi mimo narastającej choroby. Wobec ludzi odznaczających się cnotami heroicznymi stosowany jest też termin „wyznawca", który Kościół Katolicki oficjalnie im nadaje. W dawnych wiekach ten tytuł, „wyznawca", był nadawany niejako spontanicznie ludziom szczególnie cnotliwym, którzy wyznawali Chrystusa publicznie w mowie i pismach[11].

Roman Brandstaetter był wyznawcą w tym dawnym znaczeniu: wyznawał Chrystusa w swych pismach. Wyznawca bowiem, najogólniej, to ten, kto uznaje jakąś prawdę, głosi ją publicznie i postępuje wedle niej. Brandstaetter wyznawał swoimi uczynkami i swoimi pismami prawdę – Jezusa Chrustusa[12]. A wyznanie jest zarazem świadectwem.

Świadectwo rozpatrywane z punku widzenia semiologii jest kulturowym aktem komunikacyjnym: coś zostaje przekazane, zakomunikowane, wyznane komuś. Podobnie świadek jest żywym ogniwem obiegu komunikacyjnego: przekazuje on jakąś wiadomość, wiedzę, informację innym – sądowi, opinii publicznej, grupie przyjaciół, czy choćby tylko jednej osobie.

Roman Brandstaetter w ciągu swego życia dawał świadectwo zarówno swoim życiem, jak twórczością. Świadectwo dawane życiem było w jego wypadku szczególne, bowiem jako Żyd, który przyjął katolicyzm (sam nie mówił nigdy o swym „nawróceniu") został poddany zwyczajowym restrykcjom swego środowiska i narodu (został uznany za „umarłego"). Zarazem, jako katolik, był stale podejrzewany tak o nieautentyczność swej wiary, jak i o koniunkturalność swych decyzji. W warunkach życia w Polsce pod rządami komunistów, jako Żyd-katolik, był przedmiotem szczególnych szykan. Jak wiadomo, nie pozwolono mu nawet przez wiele lat mieszkać tam gdzie chciał. Dawał jednak jasne świadectwo praktykami religijnymi. Pamiętna jest jego fotografia z millenijnej procesji po wałach jasnogórskich w 1966 r. gdy prowadził pod rękę ks. Prymasa Stefana Wyszyńskiego niosącego monstrancję.

Przypuszczam, że potrzeba publicznego świadczenia, opartego przy tym o stałe (prywatne) praktyki religijne, zrodziła się w nim w trakcie – trwającego kilka lat – procesu dojrzewania do przyjęcia wiary w Jezusa Chrystusa. Ten proces rozpoczął się przecież w Ziemi Świętej, gdzie Jezus publicznie nauczał, głosił publicznie dobrą nowinę o Królestwie Bożym. Za świadomym przyjęciem etosu świadka Dobrej Nowiny w życiu osobistym, poszła, niewątpliwie równie świadoma, decyzja świadczenia w twórczości. Decyzja ta ugruntowywała się w następnym, włoskim, okresie życia pisarza, kiedy to czytał z ruin Rzymu historię pierwszych chrześcijan i kiedy w Asyżu i okolicach, deptał te same ścieżki co święty Franciszek. *Kroniki Asyżu* oraz *Teatr świętego Franciszka* to nie jedyne dowody przyjęcia takiej postawy. Zaowocowała ona licznymi dramatami. A dramat, jak już przypomnieliśmy, jest przeznaczony do wystawiania publicznego, jest więc zatem świadectwem publicznym. W twórczości Romana Brandstaettera dramat zajmuje dlatego

[11] *The Catholic Encyclopedia*, hasło Confessor, www.newadvent.org/cathen/
[12] J 14, 6.

miejsce szczególne. Jest wpisany, jak sądzę, w świadomie wybrany jego etos i los świadka. I był nim. Ponosił tego konsekwencje.

Taka postawa i taki wybór artysty nie były w historii dramatu i teatru rzadkie. (Choć stają się coraz rzadsze). Z historii dramatu chrześcijańskiego można wydobyć znaczącą listę pisarzy-świadków Dobrej Nowiny: mniszka Horsvita, autorzy, najczęściej anonimowi, średniowiecznych sztuk pasyjnych, moralitetów i mirakli, Szekspir (niezależnie od tego czy był katolikiem, jak wskazuje wielu badaczy), autorzy, również w większości anonimowi, dramatów przeznaczonych na sceny jezuitów czy pijarów w całej Europie, Pedro Calderon i Lope de Vega, Paul Claudel i Henri de Montherlant, Thomas S. Eliot i Christopher Fry, Jerzy Zawieyski i Karol Wojtyła, wielu dramatopisarzy południowo-amerykańskich i wielu innych. Podobnie można zestawić (zapewne znacznie krótszy…) wykaz artystów teatru o podobnej postawie i dorobku: Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, Juliusz Osterwa, Wilam Horzyca, Mieczysław Kotlarczyk, Leszek Mądzik, liczni twórcy „teatru kościelnego" w Polsce w okresie stanu wojennego lat 80-tych, oraz, podobnie jak w wypadku dramatu, wielu artystów Ameryki Południowej. Roman Brandstaetter wpisał się na listę dramatopisarzy – świadków. Jest nadal, a przynajmniej może być, inspiratorem twórców teatru.

Mówiąc o dawaniu świadectwa, i w dramacie, i w teatrze, chciałbym – pod koniec tej refleksji o Romanie Brandstaetterze – odwołać się do pewnej mojej własnej, osobistej przygody. Chodzi także o danie świadectwa. Otóż, w roku 1987, gdy już mieszkałem i pracowałem w Ameryce, otrzymałem miły list od reżysera i zarazem profesora Bethel College w Saint Paul, w stanie Minnesota, Jeffrey Millera, który natrafił na tekst mojej adaptacji *Dżumy* sporządzony w oparciu o powieść Alberta Camusa, oraz o *Dziennik roku zarazy* Daniela Defoe[13] i pytał mnie o zgodę na jej realizację. Zgody udzieliłem z radością. Odbyliśmy kilka roboczych rozmów przez telefon. Po paru miesiącach przyszło zaproszenie na premierę[14].

Ale w wyznaczonym terminie premiery nie mogłem pojechać, więc umówiliśmy się z profesorem Millerem, że przyjadę na jedną z końcowych prób, obejrzę ją, podzielę się uwagami, spotkam się z zespołem. Tak się też stało. Profesor Miller był bardzo gościnny, interesował się polskim teatrem, wypytywał przy kolacji o moją – niedawno przerwaną w kraju – pracę. Ja od niego dowiedziałem się wiele o jego pracy, a także o tym, że uczelnia, na której wydziale teatralnym przygotował *Dżumę*, jest wyznaniowa, baptystyczna. (To było jeszcze przed epoką Internetu, z którego dowiedziałbym się łatwo tego wszystkiego jeszcze przez przyjazdem.) Nieco mnie to zaskoczyło, bo wcześniej, w rozmowach telefonicznych o tym nie mówił. Nazajutrz pokazał mi miasto i uniwersystet, a potem zabrał mnie na wieczorną próbę. Znalazłem się w dużej, dobrze wyposażonej sali z przestrzenią zmienną (typu „black box"), obejrzałem też sale prób, gdzie, zgodnie z moim scenariuszem, miały być rozgrywane różne sceny widowiska[15]. Aktorzy schodzili się na próbę. Reżyser przedstawiał mnie każdemu z nich, a ich mnie. A ja cały czas – od poprzedniego wieczoru – myślałem: jak też ten amerykański reżyser-baptysta i jego zespół odczytali tę w istocie polską opowieść o niezłomności, inspirowaną bezpośrednio głównie przez Camusa, ale przecież pośrednio przez Słowackiego z jego *Księciem niezłomnym*? Jak oni – ludzie żyjący w wolnym kraju – zrealizowali ten projekt widowiska zanurzonego w polskiej tradycji moralnego, intelektualnego i politycznego oporu wobec zniewolenia? Co zrozumieli i co będą w stanie przekazać z tego materiału stworzonego przecież w Polsce katolickiej?

---

[13] Tekst ten został opublikowany w języku angielskim: *The Plague (Dżuma)*, a play and mise-en-scène by Kazimierz Braun based on the motifs from Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year* and Albert Camus' *La Peste*. „The Drama Review" Volume 30, Number 3 (T. 111) Fall 1986.

[14] Amerykańska premiera *Dżumy* wg. mego tekstu i inscenizacji odbyła się w Bethel College (Obecenie Bethel University), St. Paul, Minnesota, dnia 14 października 1987 r. Reżyserował Jeffrey S. Miller.

[15] Przedstawienie grane było w głównej sali teatru, w kilku salach dodatkowych oraz w korytarzach.

Gdy już wszyscy się zebrali (punktualnie!), reżyser wstał i powiedział: „Jak zawsze, najpierw się przed próbą pomodlimy. W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego…”. Dał świadectwo.

Oczywiście, bardzo mnie to zaskoczyło. Nigdy dotąd nie uczestniczyłem w próbie teatralnej rozpoczętej modlitwą. Zarazem, pomyślałem z pewną zazdrością, że pracując w Polsce w państwowych teatrach i w państwowych szkołach teatralnych, w oficjalnie komunistycznej i ateistycznej Polsce, nigdy nawet nie przyszło mi do głowy, aby rozpocząć próbę głośną, publiczną modlitwą. A ten reżyser, z całą swobodą i oczywistością, tak właśnie rozpoczął próbę.

To zdarzenie ma ścisły związek z Romanem Brandstaetterem. W oficjalnie komunistycznej i ateistycznej Polsce, dawał on bowiem swoim pisarstwem teatralnym i w ogóle całą twórczością, publiczne świadectwo wiary.

Podsumowanie

Pamiętajmy Romana Brandstaettera. Pamięć o przeszłości, to przecież fundament godnego życia w teraźniejszości, to pomoc w rozumnym planowaniu i budowaniu przyszłości. Tak jest w każdej dziedzinie życia, w każdej dziedzinie ludzkiej twórczości. Pamięć oparta jest na wiedzy, zawiera i przekazuje wiadomości. Oparta jest też o emocje. Najsilniej pamięta się zdarzenia, dialogi, uczynki, w które zaangażowanym się było emocjonanie, zatem, z reguły czynnie. Stanisławski (znany reformator teatru) posługiwał się nawet terminem: „pamięć emocjonalna” i uczynił zeń jeden z kamieni węgielnych swego systemu nauczania aktorstwa. Każdy akt pamięci to ogniwo w procesie komunikacyjnym; łączy to, co było z tym, co jest oraz otwiera się na to, co będzie. Przypominając dziś to, co kiedyś napisał i uczynił Roman Bandstaetter, stwarzamy jemu warunki do nieustannego promieniowania, a nam samym umożliwiamy czerpanie z jego dzieła i życia; służymy tym, którzy już idą za nami, i przyjdą po nas. W wypadku Romana Brandstaettera (niestety, podobnych wypadków jest wiele) pamięć o nim ma także aspekt rewindykacji, bowiem był on latami w Polsce pod rządami komunistów celowo zapominany, a jego twórczość marginalizowana.

Życie i twórczość Romana Brandstaettera były wielofazowym procesem wzbogacania wiary, warsztatu literackiego, horyzontów kulturowych. Za każdym razem nie odrzucał, nie zapominał, nie wyrzekał się tego kim był dotąd, co i jak dotąd pisał, ale na fundamencie tego kim był i co tworzył, nabudowywał nowe piętra wielkiego gmachu swojej sztuki.

Świadectwa Romana Brandstaettera miały przy tym również charakter publiczny, zarówno w postępowaniu, jak w twórczości. Świadomie dążył do jak najbardziej publicznego, powszechnego świadczenia o swojej wierze i kulturze, o tradycji, z której wyrastał i o wartościach, które wyznawał.

Zarówno w życiu jak w twórczości Brandstaettera obecny był mechanizm, który jest podstawą sztuki teatru – jest nim wielowarstwowy proces narastania znaczeń, mnożenia poziomów komunikowania sceny z widownią. Bowiem w teatrze aktor/człowiek spotyka się z widzem – tworzy postać – ta postać przemienia się (a przynajmniej ma potencję przemiany) w archetyp, postać uniwersalną, transhistoryczną i transterytorialną. Nazwałem ten proces „transformacją trwania”. Parafrazując Romana Brandstaettera można go także nazwać „dynamicznym trwaniem” albo „trwaniem-przemianą”.

SUMMARY

Roman Brandstaetter. Introduction to a Theatre Monograph

Roman Brandstaetter (1907-1987) was a poet, playwright, novelist, translator, and essayist. Born in Poland in a Jewish Family and initially a practicing Jew, he later became an activist of Zionist youth organizations. He studied Polish literature at the Jagiellonian University in Kraków. During World War II he found himself in Palestine (at that time ruled by the British) and worked at the British radio station in Jerusalem. He gradually converted to Catholicism and was baptized. After the war he served as Polish cultural attaché in Rome, but in 1948, he returned to Poland. His literary output was very rich and diverse. He is regarded as one of the greatest Catholic writers of both Polish and world literature.

He published eleven volumes of poetry. His nineteen dramas were published in many languages and produced in many countries; they were either contemporary or historical, as for example a play on St. Francis or dramas on Poland's past. All of them debated essential moral problems. Brandstaetter translated Shakespeare's *Hamlet*, *Richard III*, *Merchant of Venice* and *Anthony and Cleopatra.* He wrote many essays and novels, among which *Jesus of Nazareth* (four volumes) is considered *the* greatest masterpiece of Polish twentieth century prose and *the* most profound insight into the person of Jesus Christ. The novel was enriched by Brandstaetter's perfect familiarity with the land of Jesus, knowledge of the Bible and Jewish religion, as well as the Gospels and Christian tradition. As a Catholic writer and a man publicly confessing and practicing his faith, Brandstaetter was persecuted by the Communist regime; productions of his plays were limited.

The essay briefly reminds the readers of the history of Brandstaetter's productions and his "theatrical and beyond-theatrical testimonies" given both in his artistic works and in his public life. It presents the many aspects of Brandstaetter's work and major stages of his life and career. It analyses Brandstaetter's play-writing, prose-writing and theatrical techniques, including the most important one: masterly build structures of "non-transformable transformations" in which a person, an environment, or an event transforms, while – paradoxically – remains unchanged. Such structures can be found in Brandstaetter's plays as well as in his novel *Jesus of Nazareth.*

LADISLAV SOLDÁN

(Opava)

Divadlo v širokém řečišti života a díla Ludvíka Kundery

Sluší se poznamenat hned na úvod, že nikoli jen název, ale rovněž celý proud následujících úvah zrodil se při četbě dvou knih vydaných v roce 2005 jako sedmnáctý svazek *Spisů Ludvíka Kundery* a nesoucích název RŮZNÁ ŘEČIŠTĚ. Podtitul připomenutých svazků přitom zní *portréty, dopisy, rozhovory, fragmenty / 1936 – 2004*, což napovídá tomu, že jde o soubor textů, z nichž mnohé mají cenu dokumentů povahy takříkajíc archivní. A takovou hodnotu mají i desítky fotografií, které knihu doprovázejí. V první řadě jsou ovšem „portréty, dopisy, rozhovory, fragmenty 1936 – 2004“ řečištěm živým, někdy až k čirým, někdy ke kalným hlubinám se soustřeďujícím, jindy až bezbřehým tokem vzpomínek, pamětí spisovatelských i životních. Sluší se dodat snad ještě tolik, že tato řečiště vznikala na počátku devadesátých let a potom v začátku jejich druhé poloviny (1996); snad není nevhodné poznamenat, že tehdy, když se skutečně „otevřela stavidla doby“. Jinými slovy řečeno L. Kundera psal svoje portréty přátel, kombinoval je s dopisy i s rozhovory z let tehdejších i dávno minulých za živého běhu času – publikoval je totiž na pokračování nejprve v brněnském deníku Rovnost a pak v příloze kulturního zpravodaje KAM. První část těchto „řečištních textů“, kus z toho „krajíce memoárů“ (slova L. Kundery), vyšla v roce 1993 knižně – v tehdejším nakladatelství Rovnost. Ale autor mezitím pokračoval v řečištích druhém a třetím; včetně koncipování RA – MEMOÁRŮ, rozuměj delšího textu věnovaného Skupině Ra, tedy surrealistům, a z hlediska běhu času svým literárním začátkům ze čtyřicátých let 20. století.

V souvislosti s předchozí zmínkou by se snad slušelo vyhledat v rámci Kunderových vzpomínek počátek básníkova, brzy nato, po roce 1945 také redaktorova a editorova a poté překladatelova hlubšího zájmu o divadlo. Zájmu nikoli jen diváckého a čtenářského – a poté dramaturgova a dramatikova, nýbrž entuziasmu tvůrčího; vlastně raději p r a c o v n í h o, jak si to L. Kundera na jednom místě vzpomínek vyhrazuje.

Ale začněme z jiného místa. Na poslední straně RA – MEMOÁRŮ konstatuje L. Kundera *in margine* vzpomínek na období, které bylo s nadějemi považováno za počátek možného politického uvolnění od stalinského totalitarismu 50. let: „V roce 1956 jsme trochu nabrali dech. U mne: hydra překládání, germanistova profese, h y d r a d i v a d l a (proložil L. S.)“ (138). Co asi znamená to označení – stalo se divadlo pro Kunderu hrůznou, vše požírající hydrou, stravující všechny spisovatelovy síly? Vždyť tehdy ještě se L. Kundera divadlu zdaleka neupsal tolik, jako na začátku následujícího desetiletí, šedesátých let. Tehdy, kdy jeho hra *Totální kuropění* (1962, premiéra 1961) stála na počátku nového dění, leckdy dokonce i experimentů v našem divadelnictví.

Lze sice konstatovat, že se ocitáme na počátku nových snah v celém divadelnictví tehdejšího Československa, třebaže není možno nevidět ani samostatná řečiště divadla českého a slovenského. A kromě toho nelze zapomínat ani na některé – a leckdy značné – odlišnosti, srovnáváme-li divadelní dění v Praze, Brně, respektive v dalších centrech kultury. V tomto směru, rozuměj konkrétně, pokud se týká brněnské Mahenovy činohry, součásti tehdejšího Státního divadla v Brně, mají některé části Kunderových *Různých řečišť* význam autentických svědectví. Z druhého svazku máme na mysli především čtvrtou část s názvem TŘETÍ ŘEČIŠTĚ a v něm části *Dobrodružství divadla*, *Dva roky a něco málo*, *Temno let sedmdesátých*, *Rozdrolování temna* a *S „Provázkem“ napříč fantomázií* (s. 141 – 172); na ně

pak navazují kapitoly o L. Kunderovi v aktivním vztahu k novým médiím 20. století; konkrétně o jeho „pracovním podílu“ (Kunderou užitý pojem), rozuměj o jeho počínání a podnětech v dramatice rozhlasové a televizní (srov. *Kouzlo rozhlasu, Pletky s televizí* a *Konec televizní „kariéry*“, s. 173–185).

Leč k věci; a svým způsobem také k výše použitému označení divadla coby h y d r y – chápaného jakoby tušení toho, jakou tíhu práce dramaturgické i jiné bude divadlo v Brně a poté ve Zlíně (tehdejším Gottwaldově) po řadu let nakládat na Kunderova bedra… „Na dosah divadla jsem se dostal bez vlastního přičinění. (…) Asi tak v létě 1959 přijely za mnou do Kunštátu tři novopečené hlavy Mahenovy činohry. Miloš Hynšt, Evžen Sokolovský, Bořivoj Srba. Bez taktické přípravy mi sdělili, že budu kmenovým autorem tohoto divadla, jemuž dali přízvisko »politické«,“ jde L. Kundera k věci hned prvními větami kapitoly *Dobrodružství divadla* (s. 143).

Byla snad základní motivací snahy trojice divadelníků na slovo vzatých, Kunderových přátel, k nimž přiřaďme ještě čtvrtého progresivního činitele, režiséra Aloise Hajdu, získat L. Kunderu pro divadelní počínání v první řadě proto, že šlo o významného básníka surrealistu, tehdy ovšem již také autora několika knížek próz, bývalého redaktora časopisu Blok zastaveného po únoru 1948? Jistě těch důvodů k lákání do náruče divadelní hydry a zároveň do tylovského vozu „té naší lásky k divadlu“ bylo víc – a kromě výše uvedených zkušeností s českými texty nejrůznějšího druhu patřily k nim rovněž Kunderovy lásky a záliby překladatelské. A opět můžeme přímo citovat z textu *Třetího řečiště*. Neboť – slovy L. Kundery – místo „problematické kariéry autora původních her“ (nadto „politických“) volil po dohodě s ostatními nejprve cestu překladatele „politického divadla“: překladatele her německého autora, nadto žijícího v tehdejší NDR: Bertolta Brechta (s. 143).

Rozvinout zmíněné – to by vyžadovalo delší samostatnou pasáž v našich úvahách, v níž by důležité místo měla jednak charakteristika brechtovských inscenací v brněnské Mahenově činohře, neméně však i interpretace Kunderovy dramatické prvotiny, zmíněného již *Totálního kuropění*, ale také hry následující (*Nežertu*, tato hra nesměla být uvedena, vyšel tedy v roce 1963 jen její „rozmnožený text“, premiéra se mohla realizovat až v čase pražského předjaří, 1967). Pokračujme však v rovině vzpomínek. Na úvod kapitoly *Herecké trio*, jež je součástí dlouhého oddílu s názvem *První řečiště* z prvního svazku *Různých řečišť*, charakterizuje L. Kundera vlastní divadelní počínání v proudu pamětí takto: „nevyzbrojil jsem se slovníky, divadelními programy ani výstřižky recenzí, vsadil jsem zcela na paměť. Vyplavovala mi přeludné bohatství postav, typů a tváří, postojů a gestací, pohybových evolucí (…), slov a myšlenek“ (s. 74). A skutečně. Takto koncipované jsou hned tři následující portréty brněnských herců Oty Dadáka, jehož Kundera poznal „ještě před hercem – jako recitátora“, Vlasty Fialové, pro niž „napsal v Totálním kuropění roli Šansoniérky“. Přitom právě v souvislosti s postižením typu herectví V. Fialové vrací se Kundera také k charakteristice své třetí hry, k „mahenovskému Korzáru“, v němž hrála Fialová „pět rolí značné rozličnosti, mimo jiné i Markétu Lazarovou a posléze prostě Ženu“. Zároveň chlapsky přiznává, že „hra neuspěla“ (s. 79). Ale ještě je tu třetí herecký profil – Josefa Karlíka, z jehož rolí se Kunderovi „vštípil“ do paměti například jeho Puntilla z Brechtovy hry *Pan Puntilla a jeho služebník Matti*, hrané v Brně v překladu L. Kundery. Dodejme ovšem, že na překlady Brechtových her získal v Československu výhradní právo L. Kundera spolu s dalším germanistou, Rudolfem Vápeníkem. A tento jeho spolupracovník se také nikoli jen mihne v řečišti Kunderovy paměti, obdobně jako mnoho dalších osobností a na druhé straně třeba nejrůznějších typů z různých uměleckých prostředí (včetně třeba šéfredaktora časopisu Host do domu Bohumíra Macáka, dosazeného na toto místo jako stranický kádr). Anebo – a to je druhá strana mince – záslužná je Kunderova evokace *Zapomenutého dramaturga a zapomínaného básníka Karla Tachovského* (takový je název kapitoly o Tachovském ve

Třetím řečišti). A Kundera s povděkem připomíná, že právě tento rozhlasový dramaturg ho získal pro psaní rozhlasových her (s. 214).

V souvislosti s předchozím, a stejně tak pokud se týká televize, by mohl následovat výčet Kunderových her rozhlasových a televizních; se zvláštními charakteristikami, respektive interpretacemi těch her, které hlavně v sedmdesátých a poté i v „mírnějších“, stejně však normalizačních osmdesátých letech musely být schvalovány pod pseudonymy, anebo zaštítěny jmény přátel, kteří tehdy „mohli“ publikovat nebo režírovat. Naposled se však vraťme k divadlu, k pokusu o celkovou charakteristiku divadla, ale také dramatiky a divadelnosti i divadelnictví, proč ne třeba někdy vandrovnického, této h y d r y v životě a díle Ludvíka Kundery. Mnohé z uvedených částí všech Kunderových *Řečišť*, nikoli jen těch, jež byly v předchozím evokovány, jsou dokladem skutečnosti, která je v hesle *Ludvík Kundera* do prvního dílu *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* připomenuta následujícími větami: „B á s n i c k ý n a t u r e l (proložil L. S.) je přítomen i v rozsáhlé Kunderově tvorbě dramatické. Většina jeho divadelních her, poetických montáží, pásem a libret se zrodila z bezprostředního tvůrčího kontaktu se soudobou dramaturgickou a inscenační praxí brněnských divadel“ (s. 474). Domníváme se, že zrovna tato tvrzení jsme věcně doložili komentováním patřičných pasáží textů z *Řečišť*, rozuměj vzpomínkami samotného L. Kundery. Rovněž pokud se týká dalších charakteristik, v lecčems bychom se mohli vrátit do Kunderových proudů a kupodivu i do poklidných meandrů, zátok vzpomínek. Vida, napsal by snad k poslednímu konstatování L. Kundera, nikoli náhodou nesl divadelní časopis, který jsem vydával spolu s Rudolfem Žákem jako dramaturg Mahenovy činohry v období 1968–69 jméno Meandr; v kontrastu s tím, že vůbec nebyl koncipován v dobách poklidných…

Leč přesvědčivě prokázat oprávnění uvedených i následujících důležitých tvrzení slovníkového hesla – to by vyžadovalo práci s dalšími prameny; například s tím, co k této problematice zasvěceně napsal v odborných periodikách Bořivoj Srba. A to hlavně na témata – citujeme volně – „dramaturgické zásady L. Kundery“, respektive „Kunderova teorie a praxe dramaturgie; na jedné straně v kamenných divadlech, na druhé u souborů typu Divadla na provázku“, anebo do třetice „Kundera teatrolog“. Ale uveďme ještě něco důležitého z připomenutého hesla. Jde o konstatování, že Kunderova dramatika „má svou povahou blízko k poetickému divadlu E. F. Buriana“ (s. 474). Což se rozvádí následovně: Kunderovy hry „postaveny na jednotící myšlence spojují volnou řadu scén v organický celek, v jevištní metaforu, která usiluje prostřednictvím časově i prostorově zdánlivě odlehlé látky vyjádřit se k závažným problémům současnosti“ (ibidem). A jako příklad je jmenován dramatický přepis spisu J. A. Komenského *Labyrint světa a lusthauz srdce*. To se ovšem dostáváme až do poslední fáze Kunderových divadelních aktivit, k jeho působení, plodné tvůrčí spolupráci dramaturgické i inscenační s brněnským Divadlem Husa na provázku i s dalšími scény podobného typu. Ale rovněž ke Kunderově dramatice televizní a rozhlasové. V obou „na pozadí životních a uměleckých osudů“ (například Karla Hynka Máchy, Leoše Janáčka, ale také Josefa Hybeše) Ludvík Kundera dramaturg i dramatik „aktualizuje určitý nadčasově živý problém“ (ibidem). Snad i to bezprostřední předchozí konstatování, stejně jako celé naše zamyšlení, je dostatečným svědectvím toho, že podstatná část díla Ludvíka Kundery zrodila se a silně, podnětně ovlivňuje vnímatele díky ústrojnému spojení tvůrčích zásad literárních a divadelních. Pokud se typu Kunderovy dramatiky týká, mohly by ovšem následovat ještě pasáže na téma, jak významným podnětem stalo se pro něho e p i c k é divadlo a divadelnictví brechtovské.

SUMMARY

Theatre in the broad stream of life and work of Ludvík Kundera

The theatre played very important role in the broad stream of life and work of poet, translator, critic and historian, recently deceased author Ludvík Kundera (1920 – 2010). This writer began with the translation of the German author Bertolt Brecht's drama since the late 50's of the 20 century. Kundera was also acting as the main dramaturgies of then *Státní divadlo Brno* during 60's of the 20 century. This paper deals with Kundera's reflections on theatre including his memories and his work there – seventeenth dossier of *Sebrané spisy (Různá řečiště) (A) a (B)* (Atlantis publishing, Brno 2005). Kundera in approach to theater and drama is combining the principles of addition of literary and theatre work, which is reflected in his work for radio and television.

AGATA TARNAWSKA-GRZEGORZYCA

(Katowice / Olomouc)

Dramat absurdu a twórczość Sławomira Mrożka i Václava Havla

Pojęcie dramatu i teatru absurdu nie istniało od zawsze. Jego pojawienie się w słownikach terminów teatrologicznych i literackich stało się częścią Drugiej Reformy Teatru, mającej miejsce w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku.

Reforma rozpoczęła się od paryskich premier sztuk Samuela Becketta, Eugéne Ionesco, Arthura Adamova. Wcześniej nowy prąd nazywano *teatrem nowym* i dopiero angielski krytyk Martin Esslin[1], wprowadził nazwę *teatr absurdu*. Absurd to etymologicznie *obs ordine*, czyli poza jakimś porządkiem. Esslin w swojej rozprawie powołuje się na Alberta Camus – francuskiego powieściopisarza i quasi-filozofa, który w jednym ze swoich esejów stwierdził: „absurd rodzi się z (…) konfrontacji: ludzkie wołanie i bezsensowne milczenie świata".[2]

Wynika z tego, że dramat absurdu jest pełen niepewności człowieka, które z minuty na minutę zamiast się rozwiewać, pogłębiają się. Związany jest z egzystencjalizmem, który głosi samotność człowieka w zmaganiu się ze wszechświatem, a za jedyną pewną dla człowieka kwestię uważa jego śmierć, do momentu której człowiek istnieje, cierpiąc i bojąc się przyszłości. Niczym nieograniczony jest także nieograniczenie wolny, co wyzwala w nim lęk z powodu ewentualnych złych wyborów. Dramat absurdu czerpie z osiągnięć surrealizmu. Jest inspirowany, wprowadzonym w prozie, strumieniem świadomości. Krytyce zostaje poddana schematyczność języka a także zachowań ludzkich. Postępowanie bohaterów ma niewiele wspólnego z logiką. Ważnym elementem są groteska i parodia, dzięki którym świat ukazany jest w krzywym zwierciadle. Głównymi środkami ekspresji są środki pozawerbalne, jak ruch i gest.[3] Pomiędzy tą definicją a dramatami Sławomira Mrożka i Václava Havla wiele jest jednak rozbieżności. Zauważył je już Martin Esslin, który określił rodzaj dramatu przez nich prezentowany jako *absurd wschodni*.

Głównym powodem różnic pomiędzy zachodnim a wschodnim dramatem absurdu była odmienność doświadczeń życiowych, w tym politycznych, które stały się wspólnym mianownikiem dla Václava Havla i Sławomira Mrożka. Z zachodnim dramatem absurdu dramat wschodni łączą na pewno rozważania nad dążeniem człowieka do wolności w każdej dziedzinie życia. Tyle, że wschodni dramat absurdu był odbiciem rzeczywistego stanu rzeczy. Ukazywał realia, kryjąc je, z wiadomych względów, pod aluzjami. To, co dla Zachodu było irracjonalną fikcją, dla Wschodu było otaczającą rzeczywistością. Tutaj nie cały świat i egzystencja ludzka były absurdalne, a działalność poszczególnych mechanizmów systemu. To człowiek poprzez swoje zachowanie i język, którym zaczął się posługiwać, wprowadził absurd do tzw. normalności. Potwierdzają to utwory obu dramaturgów.

Autorzy ci krytykują kult jednostki i czasy, w których przyszło im żyć. Zdają sobie jednak sprawę, że sytuacje absurdalne nie mają miejsca tylko na Wschodzie Europy, ale tylko na Wschodzie konieczne było używanie specyficznej symboliki i metafor. Właśnie dlatego jeden z najbardziej znanych polskich współczesnych dramatopisarzy – Sławomir Mrożek w dramacie *Policja* (1958) „ubrał" swoich bohaterów w mundury z XIX wieku. Chciał w ten sposób zmiejszyć podobieństwo do czasów współczesnych i zaakcentować, że jest to historia z przeszłości. Wiadomo jednak, że były to tylko pozory. Publiczność była tego świadoma

[1] Martin Esslin – angielski historyk i krytyk literatury, autor książki *The Theatre of the Absurd* (1961).
[2] Camus A., *Dwa eseje*, Warszawa 1991, s. 29.
[3] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze*, red. Cudak R., M. Pytasz, Katowice 2000.

i nawet, gdy niewiele wskazywało na aluzję, i tak doszukiwała się jej w twórczości Mrożka. Najważniejsze było jednak to, że udało się przechytrzyć cenzurę.

Sam Sławomir Mrożek zawsze stroni od prób sklasyfikowania jego twórczości. Nie zmienia to jednak faktu, że figuruje obok S.I. Witkiewicza, W. Gombrowicza i T. Różewicza jako przedstawiciel polskiego dramatu absurdu. W odróżnieniu od klasycznego dramatu absurdu jego sztuki, a wśród nich *Emigranci*, podobnie jak utwory Václava Havla, opierają sie w dużej mierze na świecie realnym. W zderzeniu z tematyką egzystencjalną wiele jest w nich racjonalizmu, który nie ma nic wspólnego z dramatem absurdu. Metafora i groteska służą przekazaniu treści, które są dla człowieka zrozumiałe, a wymowa całości jest uniwersalna. Jest to pewnego rodzaju diagnoza polskiego społeczeństwa, żyjącego w pełnym zakłamania świecie. Mrożek, podobnie jak wielu twórców, rozpoczął swoją literacką drogę od utworów naznaczonych socjalistyczną propagandą, ale zorientowawszy się, do czego zmierzają reformy nowego systemu, zmienił swoje stanowisko. To, co dostrzegł częściowo stało się tematyką jego pracy twórczej.

Bohater Sławomira Mrożka wierzy w ideały, a absurd, którego stał się jego udziałem, jest jedynie formą, w której umiejscowiła go władza. Mrożek, w odróżnieniu od Samuela Becketta i Eugéne Ionesco, nigdy nie podważał roli języka jako narzędzia komunikacji międzyludzkiej. Zwraca jednak uwagę na schematy i frazesy, które stają się pierwszym krokiem do zaniku indywidualności. Człowiek skrywa pod nimi swój lęk i niemożność przeciwdziałania złu, które go otacza. Często także, posługując się górnolotnymi określeniami, usprawiedliwia swoją bierność wobec zniewalającego systemu. Charakterystyczną dla sztuk Mrożka jest parabola, w której przedstawione postacie nie zawsze są istotne ze względu na swoje cechy jednostkowe, ale jako przykłady ludzkich zachowań. Przedstawia w ten sposób konkretne maniery i stereotypy myślowe, które niestale krytykuje. W jego dramatach wiele jest zestawień: inteligent vs. prostak, porządek vs. nieład, wartości materialne vs. duchowe, prawda vs. kłamstwo. Dzięki tym opozycjom łatwo jest dostrzec, w jakim kierunku zmierzają działania jego bohaterów. Absurd u Sławomira Mrożka powstaje poprzez relacje między poszczególnymi jednostkami. Ich zachowanie jest nielogiczne często dlatego, bo próbują się odnaleźć w z góry założonych konwencjach. Formy te bardzo często nie są adekwatne do danej sytuacji i dlatego o świecie Mrożka mówi się „że wypadł z formy". Ale Sławomir Mrożek w zestawieniu z egzystencjalistami pokazuje, że często to samotność, na którą skazani są ludzie i która sprawia, ze czują się bezbronni i bezradni, jest przyczyną ich nielogicznego myślenia i postępowania. I wszystko to jest jak najbardziej prawdziwe, bo takie sytuacje przytrafiają się ludziom każdego dnia. Jest to kolejnym dowodem na to, że wydarzenia w jego dramatach i ludzkie uczucia to nie tylko pozory, a część rzeczywistości. Rzeczywistości samej w sobie pełnej absurdów. Autor nie jest jednak bezkrytyczny w stosunku do swoich bohaterów. Uwypukla ich pogoń za dobrami materialnymi i myślenie tylko o tym, co tu i teraz. To najzwyczajniejsi egoiści i egocentrycy. Tutaj absurd staje się częścią rzeczywistości, przez co spowszedniały nie budzi w niektórych ludziach żadnej reakcji. Na szczęście odwrotnie niż w klasycznym dramacie absurdu, nie wszyscy przyglądają się biernie wydarzeniom mającym wpływ na ich egzystencję, chociaż nie zawsze wychodzą z nich obronną ręką. Przykładem niech będzie Artur, który jako jedyny w dramacie *Tango,* nie chce pogodzić się z utratą ideałów i zasad, bo bez nich czuje się nieswojo. W odróżnieniu do innych nie uważa tradycji za coś złego.

Reakcją na wydarzenia w dramatach Sławomira Mrożka, czy to czytanych czy oglądanych na scenie, jest zawsze śmiech, który jednak po chwili przemienia się w refleksję. Dotyczy to zarówno *Tanga*, gdzie w tańcu Edek prowadzi Eugeniusza, jak i *Emigrantów,* gdzie infantylny XX opowiada o swojej rzekomej niezależności. Ten śmiech ma mieć charakter oczyszczający, a jednocześnie uzmysławiający bezsens ludzkich zachowań. Teatr absurdu według niektórych krytyków literackich pełni funkcję podobną do perlokucyjnej

funkcji mowy – ma wywołać konkretne reakcje odbiorcy. Głównie ma nim wstrząsnąć, przez co uświadomi sobie to, o czym wcześniej nigdy nie myślał.

Podobnie jest w dramatach Václava Havla. Sytuacja w nich przedstawiona ma być swoistym *katharsis* dla czytelnika i widza, który jednocześnie ogląda irracjonalny świat i jest jego częścią. Havlovi z tego powodu zdecydowanie bliżej jest do Mrożka niż do zachodniego dramatu absurdu. Nie pojmuje egzystencji człowieka jako absurdalnej samej w sobie. Natomiast konkretna sytuacja, w jakiej przyszło mu żyć może mieć znamiona absurdu. W szczególności chodzi tu o okoliczności, na które człowiek nie był przygotowany i w związku z tym nie wie, jak powinien postępować. Jego los nie zależy tylko do niego, ale od bezsensownych reguł i przepisów, które sprawiają, że jego prawa stają się tylko pustymi hasłami. Václav Havel, od samego poczatku walczący na różne sposoby z totalitaryzmem, wiedział doskonale, jakie zagrożenia on niesie. Dla niego istotna była tożsamość człowieka, która przez wpychanie go w różnego rodzaju schematy, powoli się zatracała. Znakomicie pokazuje, że człowiek jest jedynie częścią wielkiego i zniewalającego systemu, który stwarza absurdalne sytuacje i wyzwala w ludziach emocje, o które nigdy by się nie podejrzewali. Sfera uczuć reprezentowana przez wschodni i zachodni dramat absurdu jest więc kolejną różnicą pomiędzy nimi. Bohaterowie „zachodni" są przytłoczeni rzeczywistością, w jakiej się znaleźli. Ich zachowanie najlepiej odda określenie „wypaleni". Bohaterowie „wschodni" targani są emocjami i czasem w ciągu jednego dnia kilkakrotnie zmieniają nastrój. Inną płaszczyzną, na której dochodzi do sprzeczności pomiędzy dramatem Václava Havla a np. Eugéne Ionesco jest płaszczyzna słowa. Dla czołowych twórców zachodniego dramatu absurdu to nie słowo było głównym środkiem ekspresji, a na przykład havlovska *Audiencja* cała jest z niego zbudowana, bo opiera się na dialogu bohaterów. Gdyby z przedstawienia teatralnego usunąć ich wypowiedzi i pozostawić tylko środki niewerbalne, to niewiele można by z niego zrozumieć. U Havla wszystkiego dowiadujemy się z rozmowy bohaterów, czyli podstawowej formy komunikacji między ludźmi. To właśnie krytyka języka, jakim posługują się bohaterowie dramatów, jest wspólna dla omawianych słowiańskich twórców. Każdy z nich, będąc świadkiem zmian, jakie wprowadziła w sferę języka propaganda, był na nie wyczulony. Pokazali, że odpowiednio użyte słowo może być usprawiedliwieniem dla największej zbrodni. Wiele paradoksalnych sytuacji w dramatach omawianych dramatopisarzy związanych jest z nadużyciem pewnych słów lub ze zmianą ich znaczeń. Jest to próba spisania donosu czy nadbudowania znaczenia do mieszkania w niegodnych dla człowieka warunkach. Tym, co je łączy, jest próba oszustwa i zakamuflowania rzeczywistego stanu rzeczy, a co za tym idzie zmiana myślenia. Może ona dotyczyć zarówno rozmówcy, jak i mówiącego, bo przecież czasem łatwiej jest w coś uwierzyć, gdy się to usłyszy. Nawet od samego siebie.

Wiele wskazuje na to, że dramaturgia Sławomira Mrożka i Václava Havla nie do końca spełnia wymogi, by określać ich jako twórców dramatu absurdu. Był on z założenia dramatem surrealistycznym, a tematy przez nich podejmowane są jak najbardziej realne. Ale nie można mieć wątpliwości, że wpłynęły na to wydarzenia polityczne, które w Czechosłowacji i w Polsce były w pewien sposób do siebie podobne. Oba kraje musiały zmierzyć się z ograniczającą ich autonomię władzą, będącą pod wpływem partii komunistycznej i wszystkie miały do pokonania długą drogę do osiągnięcia pełnej demokracji. Jednocześnie musiały stawiać czoła tym, którzy różnymi sposobami próbowali wpajać ludziom, że system, który im zaoferowano jest *jedynym słusznym*. Doprowadzało to do wielu paradoksów, które dzięki propagandzie nie zawsze były dostrzegane i oceniane właściwie. Efektem tego jest fakt, że absurd, który u Samuela Becketta jest fikcją dla Sławomira Mrożka czy Václava Havla był dniem powszednim. Czytając ich utwory, można także odnieść wrażenie, że sytuacji pełnych tak wielu niedorzeczności, nie sposób jest wymyślić. Refleksja ta nabiera

goryczy, gdy przypomni się sobie, że w dużej mierze tak wyglądała rzeczywistość w Europie Środkowej i Wschodniej po podzieleniu kontynentu „żelazną kurtyną” w 1946 roku.

SUMMARY

Absurd drama compared with Sławomir Mrożek's and Václav Havel's literature activities

Absurd in Latin is *obs ordine*, means *beyond order*. This name is connected with existential philosophy and for sure has a philosophical meaning. First of all it shows, how people find themselves in an unmoral situation, which generally is created by themselves, unfortunately.

One of the most important aspects of absurd drama was its distrust of language as a means of communication. Language had become a vehicle of conventionalized, stereotyped, meaningless exchanges. Words don't express the essence of human experience. They are just sounds, that don't help people to communicate or even disturb them. Speech in absurd drama is full of slogans, sentences and words without meaning. In this drama people are lost, slowly they are getting to know situations, that are something for them brand new. Absurd drama subverts logic. People and their behaviors are unexpected and almost always surprise us. Sometimes they make us laugh, but at the end we realize, that absurd drama is more a horror than a comedy. These are some of aspects that belong to the definition of absurd drama. But when we will look more closely at two kinds of absurd drama, I mean eastern and western, we will find some differences between them. First of the entire whole situation presented in dramas. For readers from the Western Europe situation, that shows political absurd, was just a fiction, but for Eastern Europe some of them were real life. Western authors wrote about a world full of absurdity. Eastern authors knew it from everyday life. In Eastern Europe absurd was known as a part of living and because of it, some authors, Sławomir Mrożek and Václav Havel, for example, had to find new possibilities to show, how this system works without using word for word. Sometimes their plays were not published because of being unfriendly to the system, which was described as "the only right one". Western authors had to think about absurd events. Eastern just had to look from the window. They knew that somehow they just had to show, what is going on in their countries after the Second World War the whole of totalitarian methods, that were used by governments to keep peace and quiet were the best topics for them. This difference has its picture in each drama. People in western plays are generally sad, lonely and damaged by reality. They don't fight, just look at each other, talk or rather try to talk with another person and that's it. They came to an agreement with the world that surrounds them. And, it must to be said, that this situation looks a bit different in eastern absurd drama. Eastern characters are more "alive" and irreconcilable. Of course some of them behave themselves like western characters, but generally don't agree with injustices and they are trying to manifest their recourse. Western absurd drama is for sure more negative, destructive and pessimistic than eastern.

In both cases, an absurd drama is full of unmoral situations, nonsense and that for sure makes people strange and brings misunderstanding between them. Generally, and it's a common thing for eastern and western drama, we talk here about existential philosophy and problems, about a cage, in which people are closed and about stereotypes, that make them more and more false and plastic. Unfortunately, for some of the writers and readers it was more life than a fiction.

LESZEK ENGELKING

(Łódź)

Intertekstualność w sztuce Jáchyma Topola Droga do Bugulmy (Cesta do Bugulmy)

Termin „intertekstualność", wprowadzony – jak wiadomo – stosunkowo niedawno, bo w 1969 r.[1], bardzo się od tego czasu rozpowszechnił, co dowodzi jego dużej przydatności dla badaczy literatury. Zarazem jednak nie jest on w pełni jednoznaczny, różnie może być mianowicie postrzegany jego zakres. Autorka terminu, Julia Kristeva (w kolejnych pracach rozmaicie zresztą termin ów rozumiała)[2], wywiodła go ze swoich rozważań o koncepcjach Michaiła Bachtina i niewątpliwie kontekst prac rosyjskiego literaturoznawcy jest dla pojęcia intertekstualności kontekstem niezmiernie istotnym. Nic dziwnego, że niekiedy intertekstualność rozumiana jest niemal jako synonim Bachtinowskiej dialogiczności, w takim wypadku jednak traci swoje uzasadnienie, nie ma bowiem potrzeby nazywania tego samego zjawiska dwoma terminami. Gdyby doprowadzić myśl Bachtiniowską do wniosków krańcowych, należałoby powiedzieć, że w żadnym tekście nie ma ucieczki przed intertekstualnością, bo już każde jego słowo niesie w sobie ślady swoich niezliczonych poprzednich użyć. Zresztą Julia Kristeva wyraźnie stwierdza, że „k a ż d y tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów"[3], Harold Bloom, że k a ż d y „poemat jest inter-poematem, k a ż d a jego lektura zaś – inter-lekturą"[4], a Roland Barthes, że „k a ż d y tekst jest intertekstem"[5].

Chcąc pisać o intertekstualności w konkretnym dziele, musimy ustalić, co przez pojęcie to będziemy rozumieli. Michał Głowiński powiada, próbując ograniczyć jego zakres: „Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami"[6]. Rzecz jasna, intencji autora możemy być absolutnie pewni tylko wtedy, gdy dysponujemy jakimś metatekstowym ich świadectwem, toteż być może należałoby raczej mówić o odwołaniu, o którym możemy zasadnie domniemywać, iż jest zamierzone. A domniemywać tak możemy, ponieważ – jak powiada Głowiński – „odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu"[7], tworzy pewien sens. Jak ujmuje to Stanisław Balbus, chodzi o takie powiązanie między tekstami (a także stylami, „językami"), jakie dany utwór jawnie zakłada, „a to w ten sposób, iż rozmaitymi zauważalnymi cechami własnej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst,

---

[1] Wprowadziła go Julia Kristeva w książce *Semeiotike. Recherches pour pour une sémanalyse*, Paris 1969.
[2] Stanisław Balbus, *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996, s. 41.
[3] Julia Kristeva, *Poésie et négativité*, [w:] *Semeiotike*, s. 257. Cyt. za: Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 323, podkr. moje – L.E.
[4] Harold Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven 1976, s. 3. Cyt. za: Stanisław Balbus, op. cit., s. 40, podkr. moje L.E.
[5] Roland Barthes, *Texte*, [w:] *Encyclopedia Universalis*, t. XV, Paris 1968, s. 1015. Cyt. za: Jadwiga Miszalska, *Przekład czy plagiat – pewne aspekty intertekstualności w romansie barokowym*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, pod red. Barbary Sosień, Kraków 2003, s. 62, podkr. moje – L.E.
[6] Michał Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Prace wybrane*, pod red. Ryszarda Nycza, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 16.
[7] Ibidem.

wywołując go z obszarów tradycji i uobecniając »przy sobie« jako partnera semiotycznej interakcji"[8].

Dziełem, które będzie nas tutaj interesować, jest sztuka Jáchyma Topola (ur. 1962) *Droga do Bugulmy* (*Cesta do Bugulmy*), powstała w roku 2005, dopiero drugi utwór dramatyczny w jego dorobku[9]. Jak się zdaje, tekst ten stanowi wdzięczny obiekt rozważań o intertekstualności.

Intertekstualność zresztą od początku była charakterystycznym rysem twórczości Jáchyma Topola. Liczne odwołania intertekstualne pojawiają się już w wierszach z jego debiutanckiego, jeśli chodzi o publikacje oficjalne, tomu wierszy *Kocham cię jak wariat* (1991, *Miluju tě k zbláznění*, zawiera zbiorki samizdatowe z lat 1986-1988). Roi się od nich w jego prozie. Przykładowo w słynnej powieści *Siostra* (1994, *Sestra*) mamy do czynienia z licznymi aluzjami do światowych dzieł kultury wysokiej i masowej. Przykładem tych pierwszych jest nazwa miasta "Perła", odwołanie do powieści *Po tamtej stronie* (1909, *Die andere Seite*) Alfreda Kubina czy historia o królu Krongoldzie, stanowiąca aluzję do powieści Louisa-Ferdinanda Céline'a *Śmierć na kredyt* (1935, *Mort à crédit*), w której narrator opowiada garbatemu chłopcu imieniem Jędrek dzieje króla Krogolda. Przykład drugich, by nie wspomnieć o dość częstych nawiązaniach do dzieł Karola Maya, to pojawienie się postaci Popeye'a, bohatera amerykańskich komiksów autorstwa Elzie Crisler Segar i filmów animowanych Maxa Fleishera dla wytwórni Paramount – gburowatego palącego fajkę marynarza o wielkich dłoniach, którego nadzwyczajną siłą napełnia zjedzony szpinak (aktorska filmowa wersja Popeye'a w reżyserii Roberta Altmana pojawiła się w 1980 r.)[10]. Wiele zdawałoby się nic nieznaczących lub na pierwszy rzut oka niezrozumiałych szczegółów ma w powieści Topola znaczenie. Jeśli pojawia się w tekście ulica Bołkońskiego, której próżno szukalibyśmy na planie Pragi, to domyślamy się po chwili, że czeskiemu twórcy chodzi o odwołanie do *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja i do wizji miłości, ucieleśnionej przez księcia Andrieja Bołkońskiego. Jeśli dowiadujemy się, że narrator siedział w celi z jakimś kierownikiem sklepu warzywnego, to mamy szansę skojarzyć ten fakt ze słynnym esejem Václava Havla *Siła bezsilnych* (1979, *Moc bezmocných*), gdzie mowa jest właśnie o przykładowym kierowniku sklepu warzywnego, przy czym Havel w pewnym miejscu każe nam sobie wyobrazić, że kierownik ten „pewnego dnia zbuntuje się"[11] i naruszy reguły gry z komunistyczną władzą. Przykłady można by mnożyć. Zwraca też uwagę w *Siostrze* jej radykalna wielojęzykowość (liczne wtręty obcojęzyczne, liczne odmiany języka czeskiego –

[8] Stanisław Balbus, op. cit., s. 15-16.

[9] Przedtem ogłosił w samizdacie jednoaktówkę *Ostatnie dni krainy Partów* (1980, *Poslední dny Pársku*), będącą w istocie jego debiutem. Utworu tego nigdy nie wydrukował w oficjalnym obiegu. Tak długa przerwa między dwoma tekstami scenicznymi tłumaczy się zapewne faktem biograficznym i związaną z nim blokadą psychologiczną, mianowicie tym, że autor jest synem wybitnego dramaturga Josefa Topola. W jednym z wywiadów Topol-syn powiedział: „To właśnie mnie powstrzymuje przed pisaniem dramatów. Ale w istocie to jest moje marzenie. Mam zaczętych kilka sztuk. Strasznie bym chciał spróbować pisać dla teatru." *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*. „Nowe Książki" 2004, nr 5, s. 9. Istotnie w 2005 r. ukazała się jeszcze jedna sztuka Jáchyma Topola pt. *Ugotowane* (*Uvařeno*), napisana na festiwal Siedem Trupich Główek (Sedm smrtihlavů), zorganizowany przez brneński teatr Husa na provázku. Tę krótką sztukę ogłosiło pismo „A2" w numerze 2.

[10] *Longman Dictionary of English Language and Culture*, Harlow 1992, s. 1022 (hasło *Popeye*); *Oxford Guide to British and American Culture*, ed. Jonathan Crowther, Oxford 2001, s. 422 (hasło *Popeye*); D. Scheck, *Leksykon amerykańskiej popkultury*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1997, s. 188-189 (hasło *Popeye*).

[11] Václav Havel, *Siła bezsilnych*, przeł. Piotr Godlewski. [W:] *Hrabal, Kundera, Havel… Antologia czeskiego eseju*, oprac. Jacek Baluch, Kraków 2001, s. 86.

język literacki, mówiony, slangi, żargony i gwary) oraz mnogość gatunków literackich, do których powieść się odwołuje[12].

W *Drodze do Bugulmy* uderza naśladowanie w wypowiedziach *dramatis personae* stylu o rozpoznawalnym charakterze, propagandowych tekstów komunistycznych. Na przykład: „Bugulma w tym czasie zagłady ożyła... towarzysze wzywają was na pomoc!... mój odbiornik nastawiony na Bugulmę przemówił!... głosem rewolucji!...” (s. 149)[13]. Albo: „(...) w ten sposób spełnimy swój zaszczytny obowiązek... do płonącej gwiazdy komunizmu dodamy swój płomyczek... (s. 167). Wypowiadane serio w zwykłej rozmowie takie przynależne stylowi propagandy zdania, których można by się spodziewać raczej w partyjnych przemówieniach, agitkach czy artykułach prasowych, są źródłem komizmu. Rzecz jasna, charakteryzują one też wypowiadające je postaci.

W tekście sztuki zwracają uwagę często używane słowa „towarzysz” i „towarzyszka”, tak obciążone ideologicznie i emocjonalnie, że włączenie ich w rozmaite konteksty nie może być znaczeniowo obojętne. Takie niezwykłe zestawienie, jak „pośmiertny towarzysz” w kwestii Emana, byłego komunistycznego kata: „Zawsze mówiło się, że niektórzy wybitni pośmiertni towarzysze... potrafią na przykład uciszyć burzę” (s. 163), stanowi efekt komiczny.

Oczywiście użycie związanej z ideologią komunistyczną leksyki i frazeologii służy celowi szerszemu: przywołaniu komunistycznego mitu. Co także uznać należy za zabieg intertekstualny, jako że mit jest szczególnego rodzaju intertekstem; jak zauważa Barbara Sosień, „poza tekstem mit nie istnieje”[14].

Ciekawym, a w niewystarczającym sposób opisanym przykładem intertekstualności jest przywoływanie tekstów obcojęzycznych. W interesującym nas przypadku są to przede wszystkim teksty w języku rosyjskim, cytowane w brzmieniu oryginalny, np.: „Wnimanije! Wnimanije! Goworit Bugulma!” (s. 149). Rosyjski jako język Związku Sowieckiego włącza się w zespół sygnałów przywołujących sferę komunistycznej ideologii i komunistycznej rzeczywistości. Pojawiają się też pojedyncze słowa, wyrażenia i frazy angielskie. One z kolei mają ewokować nasz dzisiejszy zglobalizowany świat (angielski nazywany jest w tekście nie English, ale globisz).

Szczególnie rzucającym się w oczy, ale też szczególnie interesującym przypadkiem intertekstualności są „wszelkie przywołania w obrębie danego dzieła innych konkretnych wypowiedzi, które je poprzedzają (w tym przede wszystkim innych dzieł lit.)”[15]. Napotykamy takie przywołania także w *Drodze do Bugulmy*. Aluzję literacką stanowi już jedno ze słów tytułu. Większość akcji sztuki rozgrywa się w krainie, która nazywana jest Symberią (może ze względu na Symbirsk, miejsce urodzenia Lenina), a w której rozpoznajemy Syberię, w dawnym łagrze, otoczonym zwałami trupów jego więźniów. Najbliższym miastem ma być właśnie tytułowa Bugulma, zresztą w czasie, kiedy toczy się akcja utworu zniszczonym. Jak łatwo się przekonać, takie miasto rzeczywiście istnieje. Położone jest w Republice Tatarstan (w czasach sowieckich była to Tatarska ASRR), liczy 93 tysiące mieszkańców i jest stolicą rajonu. Założone zostało, czego możemy się dowiedzieć wertując encyklopedie[16] albo

---

[12] Odwołania m.in. do gatunków literackich, ale także do mitów, obiegowych tematów literackich, sujetów Katarzyna Krasoń uznaje za rodzaj aluzji literackiej i nazywa je „aluzjami do kodów literackich”: *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001, s. 39, 45.

[13] Wszystkie cytaty z tekstu dramatu za: Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, przeł. Leszek Engelking. „Dialog” 2005, nr 11. Po cytacie w nawiasie podawany jest numer strony.

[14] Barbara Sosień, *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współistnieniu metod*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, s. 13.

[15] js [Janusz Sławiński], [hasło] *Intertekstualność*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, wyd. II, Wrocław 1988, s. 201.

[16] *Małaja encykłopiedija gorodow*, sost. H. J. Biespołowa, Moskwa 2001, s. 87 (hasło *Bugulma*).

wchodząc na jego stronę internetową[17], w latach 1741-1745, kiedy to na miejscu tatarskiej wioski utworzono słobodę, osiedlając w niej m.in. żołnierzy, chłopów i zesłańców. W 1781 Bugulma stała się miastem powiatowym (*ujezdnyj gorod*), należała do guberni orenburskiej, samarskiej i wreszcie kazańskiej, znajduje się na 54º, 32' szerokości i 52º, 47' długości geograficznej. To wszystko pięknie, ale jak z powyższego wynika, Bugulma nie leży na Syberii. Tatarstan sięga Uralu od wschodu, położony jest w dorzeczu Wołgi. Wprawdzie w okolicach Bugulmy na wiosnę długo trzyma się śnieg, a mrozy zaczynają się już we wrześniu, ale jej otocznie nie przypomina krajobrazu ewokowanego w sztuce Topola. Rzecz bowiem w tym, że Topolowi chodzi bynajmniej nie o Bugulmę realną, tylko literacką, Bugulmę z humoresek Jaroslava Haška, na przykład z opowiadania *Komendantem miasta Bugulmy* (1921, *Velitelem města Bugulmy*). Twórczość Haška wielokrotnie przywoływana była w dziełach Topola, wystarczy wspomnieć liczne aluzje do *Szwejka* w *Siostrze*. Oczywiście pierwowzorem miasta z humoresek Haška jest realna Bugulma (znajduje się tam dziś muzeum autora *Szwejka*), dokąd pisarz rzeczywiście trafił w 1918 r. z tajną misją. Topola jednak interesuje Bugulma z jego opowiadań, które mówią także o przygodach w Azji: „Humoreskami *Małe nieporozumienie* i *Komendantem miasta Bugulmy (Z tajemnic mego pobytu w Rosji)* – pisze Pavel Gan – Hašek zaczął opisywać swoją (Szwejkową) drogę przez europejską Rosję do Azji: w pierwszej osobie"[18].

Co szczególnie tu istotne, w humoreskach o Bugulmie występuje towarzysz Jerochimow. Nie przypadkiem więc w sztuce Topola pojawia się jako postać towarzyszka Jerochimowa, to kolejna aluzja literacka. Z Jerochimowem spotykamy się już w *Komendantem miasta Bugulmy*:

> Tak więc towarzysz Jerochimow, dowódca twerskiego pułku rewolucyjnego, ruszył tej nocy zdobywać i zajmować Bugulmę, podczas gdy ja już trzeci dzień w bojaźni bożej pełniłem funkcję komendanta miasta i urzędowałem ku powszechnemu zadowoleniu wszystkich warstw mieszkańców.
> Twerski pułk „przeniknąwszy" do miasta zaczął strzelać salwami w powietrze, przechodząc ulicami, i natknął się jedynie na opór mojej warty złożonej z dwu Czuwaszów, którzy obudzeni na straży pod bramą komendantury miasta, nie chcieli wpuścić do środka towarzysza Jerochimowa, na czele pułku idącego z rewolwerem opanować ratusz.
> Czuwaszy wzięto do niewoli i Jerochimow wszedł do mojego biura i sypialni.
> - Ręce do góry – powiedział, upojony zwycięstwem, mierząc we mnie rewolwerem.
> Spokojnie podniosłem ręce
> - Kim jesteście? – spytał dowódca twerskiego pułku.
> - Komendantem miasta.
> - Z poruczenia białych czy radzieckich wojsk?
> - Radzieckich. Mogę opuścić ręce?
> - Możecie, ale proszę, żebyście mi natychmiast zgodnie z prawem wojennym przekazał urząd komendanta miasta, bo to ja zdobyłem Bugulmę.
> - Ale ja zostałem mianowany – zaoponowałem.
> - Do diabła z takim mianowaniem. Najpierw musicie to zdobyć.
> - Wiecie co – wspaniałomyślnie powiedział po chwili – mianuję was swoim adiutantem. Jeśli się z tym postanowieniem nie zgodzicie, po pięciu minutach każę was rozstrzelać.
> - Nie mam nic przeciwko temu, żeby być waszym adiutantem – odpowiedziałem i zawołałem swojego ordynansa:
> - Wasilij, postaw no samowar, napijemy się herbaty z nowym komendantem miasta, który właśnie zdobył Bugulmę...[19].

[17] www.bugulma.ru.
[18] Pavel Gan, *Dobrodružství asijského světového revolucionáře Jaroslava Haška cestou od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920*, [w:] *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3. – 8. července 2000*), t. II, Praha 2001, s. 510.
[19] Jaroslav Hašek, *Velitelem města Bugulmy*, [w:] *Dekameron humoru a satiry*, Praha 1972, s. 416-417.

W opowiadaniu *Adiutantem komendanta miasta Bugulmy* (1921, *Adjutantem velitele města Bugulmy*) Jerochimow każe nalepić plakat o takiej treści: „Rozkazuję, żeby wszyscy z całego miasta i ujezdu, którzy nie umieją czytać i pisać, nauczyli się tego w ciągu trzech dni. Kto po tym terminie zostanie uznany za niegramotnego, będzie rozstrzelany”[20]. Jerochimow, śmieszny, ale w gruncie rzeczy groźny, bo szermujący wciąż ideologicznymi hasłami, chętny do rozstrzeliwania, skłonny do pisania donosów, występuje także w innych humoreskach, wszędzie będąc antagonistą dobrodusznego, rozsądnego i sprytnego narratora.
Przywołanie Haškowskiej Bugulmy oznacza więc, tak przynajmniej da się to zinterpretować, przywołanie zdrowego rozsądku, sprytu, pragmatyzmu i umiejętności przetrwania przeciwstawionych ideologicznemu fanatyzmowi.

Opowiadania Haška nie są jedynym ważnym literackim układem odniesienia *Drogi do Bugulmy*. Jest nim też opowieść Andrieja Płatonowa *Spor. Kronika biedniacka* (1931, *Wprok. Biedniackaja chronika*)[21]. Jedna z postaci sztuki Topola to zagadkowy mężczyzna, którego widzi chłopiec imieniem Jeník i którego jego ojciec uważa za Śmierć we własnej osobie. Jedno jego zdanie jest nieco przekształconym cytatem z utworu rosyjskiego pisarza: „Wiem! Potrzebne by były śrubki i nakrętki, ale bo to znajdziesz je gdzie w tajdze?” (s. 162). Mężczyzna ma wokół głowy światełka. Podobnie postać z opowieści Płatonowa:

> Nie zdążył jeszcze Grigorij zespawać i sformować panewek, jak ze stepowej nocy pojawił się przed warsztatem tajemniczy, skłopotany jeździec. Był to przyjaciel Grigorija – komsomolec z odległej słobody.
> - Grisza, Bóg do nas posuwa, pop i baby „Któryś cherubiny” chórem mu śpiewają, światło na głowie mu się pali!... Wskakuj za mną na koński zad i jedziemy!
> - Zapalaj samochód! – polecił mi Grigorij. – Budź szofera. (...)
> - Przyjechaliśmy przed Bogiem, który nie doszedł jeszcze do słobody, ale powoli poruszał się po widnokręgu, otoczony starym narodem, a nad jego głową rzeczywiście płonęła aureola białawego ognia. Dodaliśmy gazu i z czkawką w dwu cylindrach dopędziliśmy Boga i jego wiernych.
> Kroczył po ziemi starzec, odziany w samodział, bosy i uroczysty. Broda, jasne oczy i dobroduszność leciwego oblicza stanowiły jakby cechy szczególne Boga Ojca. (...) Posadzono go na tylnym siedzeniu, obok niego usiadł Grigorij, a szofer poprowadził samochód z taką szybkością, aby staruszkowie i staruszki nadążyli z tyłu biegiem. (...) Pewien chłop, w wieku już statecznym, podszedł do mnie w zwątpieniu:
> - Albo to i towarzyszu prawda – Bóg gdzieś tam był, a teraz zjawił się, kiedy niepotrzebny.
> - Nie zniechęcałem go słowami, ponieważ Bóg Ojciec prawie że faktycznie był. Pop podniósł oczy.
> - A gdzież światłość Pańska, co to widziałem ją chwilowo?
> - Już – odpowiedział Bóg, ale światło wokół jego głowy nie pojawiło się.
> - Daj, ja zapalę! – zaproponował Grigorij – Bo zaczniesz się guzdrać i stracisz posadę.
> Zadarł Bogu sukmanę jak sukienkę, pogmerał mu na piersiach i światło zajaśniało.
> - Poluzowały się zaciski baterii – cicho poinformował Grigorij Boga.
> - Wiem! – zgodliwie odrzekł Bóg. – Potrzebne by były śrubki i nakrętki, ale bo to znajdziesz je w stepie?
> Po nawiedzeniu świątyni powieźliśmy Boga do chaty-czytelni. Tak postanowił Grigorij, a Bóg na to przystał. Grigorij miał pewien pomysł: w owej zamożnej słobodzie prawie nikt nie wierzył w radio, bo uważano je za gramofon – Grigorij wiózł Boga, by przeprowadzić techniczny dowód (...) Grigorij rozeźlił się na taką religię i jako staruszka powiózł Boga na chutor. Tam Bóg podjadł sobie, odespał się, rankiem zaś został, by pracować jako pomocnik kowala. Okazał się on sezonowym palaczem

[20] Jaroslav Hašek, *Adjutantem velitele města Bugulmy*, [w:] *Dekameron...*, s. 420.

[21] Warto zauważyć, że Płatonow, co świadczy o tym, że jest on pisarzem dla czeskiego twórcy ważnym, wspomniany jest w Topolowskiej „kronice” wyprawy do Andrzeja Stasiuka i z powrotem: Jáchym Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. Leszek Engelking, Wołowiec 2005, s. 39-40. Dodajmy, że mówi się tam także o Hašku i o jego pobycie w Rosji: „Chłopaki rozmawiają o Hašku. Dyskusja dotyczy abstynencji Haška w Rosji i tego, czy był komuchem, czy nie. W Rosji nie pił, bo za jakikolwiek wybryk bez problemu mogliby go zabić, a komuchem nie był, co to, to nie, w tej kwestii wszyscy się zgadzamy. Przez jakiś czas po prostu nie pił i nie pisał, ha. Tak też można, ha! Anna Zonová napisałaby może: Wiecie, był w jenieckim obozie śmierci w Ufie, nie? A do tego tyfus, nie?”, ibidem, s. 39.

astrachańskiej elektrowni, który wyruszył w drogę pod postacią Boga Ojca, aby głosić święte życie i aby znaleźć dla siebie zaszczytne szczęścia w kołchozie.
- Jak jeszcze raz cię złapię, to przyłożę – przyobiecał mu Grigorij – Żyj tutaj i pracuj z pożytkiem. Głoś chwałę młotkiem, a nie mową.
Zadowolony Bóg został: mimo wszystko żyła w nim dusza palacza i proletariusza, żyła i myślała; kułak albo inny burżuj nie potrafiłby zostać Bogiem – nieuk jeden z drugim nie zna elektrotechniki"[22].

Jakie sensy buduje odwołanie się do fragmentu prozy Płatonowa? Aluzja literacka nie tylko – co jest podstawowym wyznacznikiem tego zabiegu – sprawia, że „dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści"[23], ale może też przywołać cały zespół zjawisk z utworem tym się wiążących. Zespołem takim wydaje się tu cała twórczość rosyjskiego pisarza, jego fascynacje i jego losy. W intertekst wplata się interkontekst.

Nie jest dla *Drogi do Bugulmy* rzeczą obojętną, że Płatonow był twórcą w okresie stalinowskim prześladowanym (aby ukarać ojca, zesłano do łagru jego syna, który wrócił stamtąd ciężko, śmiertelnie chory) i że to właśnie *Spor* „stał się główną przyczyną prześladowań, jakie nań spadły"[24]. Wedle przywoływanego przez historyków literatury świadectwa wdowy po rosyjskim pisarzu, Stalin po przeczytaniu tego utworu napisał na marginesie „Swołocz"[25]. Nie bez znaczenia jest też tu fakt, iż w swej opowieści Płatonow odwołuje się do artykułów Stalina *Zawrót głowy od sukcesów* (*Gołowokrużenije ot uspiechow*, „Prawda", nr z 2 III 1930) i *Odpowiedź towarzyszom kołchoźnikom* (*Otwiet towariszczam kołchoznikam*, „Prawda", nr z 3 IV 1930), przy czym odwołania te mają charakter polemiczny[26]. Rosyjski badacz nazywa *Spor* groteskową „opowieścią-ostrzeżeniem, opowieścią-alarmem"[27]. Adam Pomorski zaś określa ten utwór mianem antyutopii i wskazuje na ironiczne „i, co istotne, autoironiczne antydoktrynerstwo, godzące we własne racjonalistyczne czy rewolucyjne ideały (i system wartości) autora, które w zwierciadle realnej polityki wykoślawiły się w postać utopijnego monstrum[28].

Wobec gór trupów, które otaczają dawny łagier-miejsce akcji sztuki Topola, bardzo znaczące wydaje się to, co Swietłana Siemionowa nazywa Płatonowowską „ideą życia"[29], która zdaniem badaczki może służyć jako „najpewniejsza nić Ariadny w naszym zaklętym błądzeniu pośród zdumiewających i zbijających z pantałyku postaci i wypowiedzi, motywów i obrazów, fabularnych zakrętów i urwisk świata Płatonowa"[30]. Bardzo istotny wydaje się też stosunek rosyjskiego pisarza do ciała ludzkiego i do martwych jego szczątków. Ciało jest u niego święte, jest odczuwane intymnie i głęboko, jest nosicielem niepowtarzalnej indywidualności, wreszcie jest punktem przecięcia ogromnej liczby dawnych żywotów, ich aktualizacją[31]. Bohaterowie Płatonowa z czułością traktują szczątki umarłych (w gruncie

---

[22] Andriej Płatonow, *Spor. Biedniacka kronika*, [w:] *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, przeł. Henryk Chłystowski, Warszawa 1997, s. 211-216. Oryginał: Andriej Płatonow, *Wprok (biedniackaja chronika)*, [w:] *Powiesti i rasskazy (1928-1934 gody)*, Moskwa 1988, s. 250-253.
[23] Konrad Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*, [w:] *Z historii i teorii literatury*. Seria 2, Warszawa 1964, s. 7-8.
[24] Henryk Chłystowski, *Posłowie* [do:] Andriej Płatonow, *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, s. 341.
[25] Wiktor Czałmajew, *Andriej Płatonow (K sokrowiennomu czełowieku)*, Moskwa 1989, s. 365; Adam Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Warszawa 1996, s. 60.
[26] Wiktor Czałmajew, op. cit., s. 365-364.
[27] Wiktor Czałmajew, *Żył czełowiek na prawach pożara... (Andriej Płatonow w gody tworczeskoj zriełosti)*. [Przedmowa do: Andriej Płatonow, *Powiesti i rasskazy*, s. 20.]
[28] Adam Pomorski, op. cit., s. 57.
[29] Swietłana Siemionowa, *„Idieja żyzni" Andrieja Płatonowa*. [Przedmowa do: Andriej Płatonow, *Czewiengur*, Moskwa 1988, s. 4.]
[30] Swietłana Siemionowa, *Nikołaj Fiodorow. Tworczestwo żyzni*, Moskwa 1990, s. 364.
[31] Swietłana Siemionowa, *„Idieja żyzni" Andrieja Płatonowa*, s. 8-9.

rzeczy Płatonowowską postacią jest w dramacie Topola Niemiec, szukający i zbierający kości krewnych, którzy pomarli w łagrach jako jeńcy, to on właśnie ma przewód z migającymi żarówkami). Jakże inaczej traktowane jest ciało przez niektóre postaci sztuki Topola: żywe ciało i martwe ciało. Mamy tu żywe ciała, które trzeba zabić (należy wykonać i przekroczyć plan likwidacji „wrogów ludu") i martwe ciała, które nazywane są „odpadkami" (por. s. 163, 164, 165, 167, 168). To Symbiracy, przedstawieni jako jakiś pierwotny szczep, mają do zwłok stosunek bardziej „ludzki", wierzą bowiem, „że zbliża się koniec świata i że bóg, który nadejdzie, chce mieć truposze zszyte" (s. 151). Wierzą też, że „wszystkich umarłych bóg ożywi" (s. 165). Jerochimowa myśli tylko o tym, jak zniszczyć zwłoki, które w wypadku ocieplenia zaczną sprawiać kłopot, jak spalić je w wielkim krematorium. Tymczasem jednym z najważniejszych motywów całego pisarstwa Płatonowa jest motyw naukowego wskrzeszenia umarłych. Pisarz nawiązuje do idei religijnego filozofa rosyjskiego Nikołaja Fiodorowa (1821-1903)[32]. Rdzeniem jego filozofii jest idea regulacji przyrody, pokonania śmierci i wskrzeszenia wszystkich umarłych. Wskrzeszenie przodków uznawał za najwyższą powinność moralną. Uważał, że tylko „powszechne przywrócenie do życia może życiu dać cel i sens"[33].

Jest jeszcze jeden powód, dla którego Topol odwołuje się w swej sztuce do Płatonowa. Niektóre koncepcje autora *Ojczyzny światła* współtworzyły komunistyczny mit i w mit ten się wpisują. Wszak dla młodego Płatonowa to rewolucja październikowa miała być początkiem całkowitego przeobrażenia kosmosu[34]. Topol już wcześniej, w powieści *Nocna praca* (2001, *Noční práce*), przywołuje tego typu idee, ponieważ jednak chodzi tam o mit zbliżenia ludzi i maszyn, pobratania się ludzi i mechanizmów, odwołanie dotyczy raczej twórczości Borisa Pilniaka, zwłaszcza powieści *Maszyny i wilki* (1925, *Maszyny i wołki*)[35]. *Nota bene*, Płatonow utrzymywał przez pewien czas z Pilniakiem przyjacielskie stosunki[36].

Zapewne da się znaleźć w *Drodze do Bugulmy* inne jeszcze odwołania do cudzych tekstów[37], ale to aluzje do opowiadań Haška i do opowieści Płatonowa wydają się tu najważniejsze, ona bowiem budują sensy ważne dla całości utworu, w nich bez najmniejszej wątpliwości widzieć należy element struktury znaczeniowej dramatu Topola.

---

[32] Wedle świadectwa wdowy po pisarzu egzemplarz głównego dzieła Fiodorowa, *Filozofii wspólnej sprawy* (1906-1913, *Filosofija obszczego dieła*), z licznymi uwagami Płatonowa na marginesach znajdował się w jego bibliotece. (Swietłana Semionowa, *„Idieja żyzni" Andrieja Płatonowa*, s. 5; Wiktoria i René Śliwowscy, *Andrzej Płatonow*, Warszawa 1983, s. 40.)

[33] Nikołaj F. Fiodorow, *Supramoralizm, ili wsieobszczij sintiez (t. je. Wsieobszczije obiedinienije)*, [w:] *Soczinienija*, Moskwa 1994, s. 151.

[34] Swietłana Siemionowa, *Nikołaj Fiodorow*, op. cit., s. 360-369.

[35] Szerzej piszę o tym gdzie indziej: Leszek Engelking, *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści* Nocna praca, [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, pod red. Johanna Biedermanna, Grzegorza Gazdy, Ireny Hübner, Łódź 2007, s. 237-240. (Dopełnił Libor Martinek).

[36] Wiktoria i René Śliwowscy, op. cit., s. 98.

[37] Wobec faktu, że jedna z postaci sztuki wykonywała zawód kata i mówi o nim jak o każdej innej profesji, nasuwa się skojarzenie ze znakomitą powieścią Pavla Kohouta *Kacica* (wyd. niem. przekładu 1978, emigracyjne wyd. oryginału 1980, *Katyně*). Szczególnie mocno nasuwa się ten związek, kiedy czytamy u Topola: „w bardzo rozwiniętych demokracjach ludowych pojawiały się postulaty, żeby dla kobiet były kacice... z czasem by się to załatwiło" (s. 159, nie zmienia tu niczego fakt, że w oryginale nie występuje słowo *katyně* tylko wyrażenie *ženský kati*). Ponadto niektóre odniesienia ekstratekstualne mogą się przy bliższej analizie okazać intertekstualnymi. Można się tu powołać na fakt historyczny, stracenie Milady Horákovej (1901-1950), skazanej na śmierć w haniebnym sfingowanym procesie politycznym. I w tym wypadku wypada się zastanawiać nad intertekstualizmem, jako że po „aksamitnej rewolucji" w Czechach ukazały się listy Horákovej, ukazujące między innymi jej stateczną postawę wobec śmierci, i – jak wolno się domyślać – one właśnie wpłynęły na fragment sztuki Topola (podobnie jak na fragment *Ugotowano*, gdzie również mowa jest o egzekucji Horákovej: *Uvařeno*, s. 26). O tomie owych listów szerzej pisałem gdzie indziej: Leszek Engelking, *Listy Milady Horákovej*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 12.

SUMMARY

Intertextuality in Jáchym Topol's play A journey to Bugulma (Cesta do Bugulmy)

The term "intertextuality" is understood here as the author's intentional device, which is integral to the text's structure. J. Topol's play *Journey to Bugulma* (2005, *Cesta do Bugulmy*) is the subject of analysis here. In his play Topol imitates the style of communist propaganda. It is definitely an intertextual measure. But allusions to other literary works are the most interesting intertextual operations in the play. Bugulma is a real town in Tatarstan. Topol, however, is not interested in that real city but in the city from Jaroslav Hašek's stories with the theme of Bugulma. In many of them a bloodthirsty and fanatical comrade Yerokhymov is the adversary of the down-to-earth narrator. The fact that one of the main characters of the play, a female chief of a Soviet concentration camp, is named Yerokhymova can't be a coincidence. There is also an important allusion to Andrey Platonov's novela *For Good* (*Vprok*) in the play. Here an "intercontext" weaves into the intertext and makes this allusion understandable and significant. During the Stalinist period of Soviet history Platonov was persecuted by the authorities and *For Good* was the main reason. Derived from Nikolay Fiodorov's philosophy, Platonov's idea of life and his attitude toward the body, both alive and dead, are opposed to Yerokhymova's. There is also a third reason for the allusion. In the beginning of his literary career Platonov was strongly influenced by communist myth. This myth as a whole is an important intertext of Topol's play.

AGATA FIRLEJ

(Poznań)

Zakonnica w teatrze czyli feminizm po chrześcijańsku. O trzech sztukach Lenki Lagronovej

Lenka Lagronová (rocznik ’63), absolwentka praskiej teatrologii, debiutowała w 1988 roku sztuką o znamiennym tytule: *Nevím kudy, kam*, zaprezentowaną w teatrze Disk. Tytuł jest znamienny, bowiem autorka miała przed sobą jeszcze dekadę artystycznych poszukiwań – prowadzących poprzez zainteresowania problemami generacyjnymi, rozmaite sposoby zmagania się z nimi i naznaczoną współpracą z Petrem Léblem z teatru Na zábradlí – zanim odnalazła własny teatralny język i własny temat: kobiecość.

Wspomniana dekada była dla Lagronovej czasem przechodzenia od artystycznej kakofonii do harmonii; harmonię tę, jak się wydaje, autorka osiągnęła w 1997 roku, gdy zdecydowała się... wstąpić do klasztoru. Jako zakonnica nie porzuciła swojej twórczości dramaturgicznej; osobiste życiowe wybory splotły się ze sztuką, a dotychczasowe zainteresowania istotą kobiecości i dyskursem feministycznym zyskały oświetlenie religijne. Lenka Lagronová – zakonnica, nie przestaje być zakonnicą w teatrze, a jej feminizm jest feminizmem w wydaniu katolickim (co jest szczególnie niezwykłą sytuacją na gruncie czeskim). Lektura trzech późniejszych, nie wystawionych sztuk autorki: *Království* (2002), *Miriam* (2003) i *Johanki* (2004) pozwala nam przyjrzeć się idei tak rozumianego feminizmu i otwiera perspektywę do dyskusji nad nowymi obszarami feministycznego dyskursu.

Pomiędzy dwiema pierwszymi z wymienionych sztuk, *Království* i *Miriam*, przebiega wiele analogii. I w jednej, i w drugiej widzimy parę kobiet – w *Království* są to Marta i Beatka; w *Miriam* Mirka i Vierka – które zmagają się z życiowym kryzysem. Pomiędzy bohaterkami w obu sztukach istnieje początkowo pewna relacja nierówności: Mirka i Marta pełnią zrazu role mentorek dla swoich towarzyszek, aby stopniowo, w miarę rozwoju akcji, niedobrowolnie wychodzić z tych ról, ujawniając własną słabość i uwikłanie w kryzys. Cmentarz jest przestrzenią, w której rozgrywa się znaczna część akcji obu sztuk i choć trudno z tych uniwersalnych utworów wywnioskować, w jakim okresie mogłyby się rozgrywać, wydają się one dotyczyć szeroko pojętej współczesności.

Na tym tle trzecia z wymienionych sztuk, *Johanka*, uderza pozorną odmiennością: tytułową bohaterką jest Dziewica Orleańska, Joanna d’Arc; akcja przeniesiona jest zatem do XV-wiecznej Francji, uwikłanej w trwające ponad sto lat walki z Anglią. *Le temps de malheurs* – nieszczęsny czas – jak go określają historycy.

W tej sztuce jest tylko jedna, jedyna kobieca bohaterka, otoczona wyłącznie mężczyznami i, ponadto, przejmująca tradycyjnie męskie role: wojownika, wizjonera.

Kostium historyczny jest jednak niepełny, celowo przykrótki, co różni tę sztukę od rozmaitych innych ujęć historii zdobycia Orleanu: subtelne, ale rozpoznawalne sygnały współczesności – jak choćby scena, w której Robert czyta wieści ze świata podane w konwencji komunikatów prasowych Reutera – pozwalają interpretować dramat jako ponadczasową analizę relacji pomiędzy kobiecością i męskością. Przebieg wydarzeń historycznych z udziałem Joanny d’Arc jest w dramacie ledwie naszkicowany, natomiast samą bohaterkę widzimy wyłącznie podczas rozmów z królem i jego doradcami. Charakterystyczny dla Lenki Lagronovej szorstki humor, swoista sygnatura autorki od samego początku jej twórczości, ujawnia się we wszystkich trzech omawianych sztukach; najbardziej jednak w *Johance*, pełniąc dodatkowo rolę sygnału dla odbiorcy i interpretatora,

by w stosunku do opisywanych zdarzeń zachował dystans – by maskę historyczną traktował li tylko jako maskę skrywającą drugi, uniwersalny plan.

Kobieta w konfrontacji ze światem, życiem, z mężczyznami i pamięcią o mężczyznach (symboliczny grób ojca w *Království*) jest zatem bohaterką wszystkich trzech sztuk Lagronovej. Nie jest to jednak feminizm budowany na ostrej opozycji wobec porządku patriarchalnego i sprzeciwiający się zróżnicowaniu (specjalizacji) ról życiowych, społecznych przypisywanych kobietom i mężczyznom. Lagronová czerpie wiele z „tradycyjnego" feminizmu pierwszej i drugiej fali, ale nie jest, nie może być feministką kojarzoną z owym nurtem. Autorka przyjmuje bowiem i akceptuje istnienie pierwotnie ustalonego – przez Boga Ojca – porządku, z którym nie toczy się walki, który jest z gruntu właściwy, pozytywny i prawdziwy. Jaki jest wobec tego feminizm Lenki Lagronovej?

„Mężczyzna zostaje księdzem, a kobieta składa siebie w ofierze"

Powyższy cytat z Paula Claudela posłużył za motto dramatu *Království.* W krótkim zdaniu zawiera się bodaj najistotniejsza część koncepcji Lagronovej: świadomość istnienia nieprzekraczalnej odmienności ról męskiej i kobiecej i specyficznej relacji istniejącej pomiędzy kobietą i mężczyzną – co kłóci się z tradycyjnym feminizmem – a także istnienia konfliktu pomiędzy płciami – co z kolei łączy się z tąż ideologią. Znaczącą informacją dla nas jest już sama neutralna, orzekająca forma przytoczonego zdania; co prawda słowo „ofiara" ma konotacje raczej negatywne, ale sam cytat jest w spokojnym tonie; stanowi jedynie chłodną diagnozę istniejącej sytuacji, pozbawioną elementu (intencji) buntu czy sprzeciwu. Taki jest zresztą ton całego dramatu.

Tymczasem tradycyjny feminizm z założenia naznaczony jest walką i sprzeciwem. W jego pierwszej fali szło przede wszystkim o otwarcie – lub nawet wyważenie – zamkniętych dla kobiet drzwi „męskiego" świata, co w rezultacie ograniczyło się do imperatywu naśladowania mężczyzn przez kobiety. Tam, gdzie mężczyzna był dobry, kobieta musiała być lepsza, by być równie dobrą. Walka toczyła się więc na poziomie relacji pomiędzy obojgiem płci, ze wskazaniem na ofensywną rolę kobiety. W drugiej fazie feminizm nieco zmodyfikował kurs, opierając się na ontologicznym założeniu, że męskość i kobiecość są pojęciami socjologicznymi, kulturowymi, przy czym dyktat w koncypowaniu tychże ról od początku (bezzasadnie) przynależny był mężczyźnie. Takie podejście nieobce jest wciąż feministkom, przytoczmy choćby zdanie polskiej teatrolożki, Moniki Żółkoś, która omawia „Iwonę, księżniczkę Burgunda" Gombrowicza. Książę w tym dramacie ma, wedle badaczki, „świadomość przypadkowości, wtórności elementów konstytuujących identyfikację płciową. (...) Seksualność narzucona, wymuszona przez zachowania innych jest wszak nie tylko znakiem zmanipulowanej podmiotowości. Oznacza też ingerencję w przestrzeń najintymniejszą, najbardziej »własną«: w ciało. Biologia zostaje naznaczona teatralną skazą"[1]. Batalia toczyła więc już o coś innego: a mianowicie o zakwestionowanie, zrelatywizowanie dotychczasowych koncepcji kobiecości i męskości.

Obie fale feminizmu, skoncentrowane na burzeniu bastionów i radykalnym przewrocie, ignorowały istnienie podejścia antropologicznego. Nie było czasu na budowanie, analizowanie, gdy należało przede wszystkim rewidować, kwestionować i odrzucać. Dotyczy to wszystkich niemal dziedzin: socjologii, filozofii, sztuki, polityki, ekonomii, kulturoznawstwa, teologii (Bóg przestaje być Ojcem, staje się Matką, albo przynajmniej Matką i Ojcem jednocześnie), historii i, co nas tu interesuje szczególnie, teorii literatury. Takie badaczki, jak Hélene Cixous, Luce Irigaray czy Monique Wittig, rozpowszechniając koncepcje *écriture feminine*, genderowych interpretacji i filozofii pisania, zaproponowały

[1] M. Żółkoś: *Płeć jako zawód. „Iwona, księżniczka Burgunda" Witolda Gombrowicza*, [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, Kraków 2002, s. 320.

rewizję teorii literatury w duchu feministycznym. Pod lupą znalazło się wszystko: sposób obrazowania, konstruowania świata przedstawionego i postaci, style narracji i recepcji, jak również sama struktura języka. Krakowska badaczka, Małgorzata Sugiera, we wstępie do swojego szkicu o Ibsenie i Elfriede Jelinek[2] przytacza słowa, napisane w połowie lat 80. właśnie przez Monique Wittig: „Zbrodnie popełniane są w języku na planie pojęć, filozofii i polityki, ponieważ rodzaj gramatyczny, narzucając kobietom użycie osobnej kategorii, stanowi narzędzie dominacji i kontroli". Tak więc sprzeciw wobec patriarchatu przetoczył się przez wszystkie bodaj dziedziny ludzkiej aktywności, włącznie z prymarnym i sekundarnym użyciem form gramatycznych.

Tam, gdzie jest bunt, tam też musi być skrystalizowana koncepcja pozytywna; wizja tego, do czego się dąży, odrzucając zastany porządek. Gdzie jest walka, tam też musi być i nadzieja na zwycięstwo.

I to jest właśnie, jak się wydaje, miejsce, w którym rozchodzą się definitywnie drogi feminizmu tradycyjnego i koncepcji Lagronovej. Przede wszystkim w dramatach czeskiej autorki do głosu silnie dochodzi ignorowany przez większość tradycyjnych feministek wątek antropologiczny. W konfrontacji z mężczyznami wszystkie bohaterki sztuk Lagronovej ujawniają swoją fundamentalną inność, odmienność, kobiecą swoistość. Szczególnie widoczne jest to w *Johance*: do głębi przejęta swoją misją i konsekwentna w swym szaleństwie Joanna natrafia w relacjach z królem i jego otoczeniem na mur bezlitosnego męskiego racjonalizmu i skłonności do unikania zbędnego wysiłku:

> Johanka: Výsosti, říkají mi panna Johanka. Přijela jsem, abych přinesla pomoc vám i vašemu království. Král nebes vám skrze mne oznamuje, že máte být pomazán na krále a korunován v Remeši. A budete zástupcem Krále nebes, který je Králem Francie. Bůh si přeje, abyste mi opatřil vojsko. Já osvobodím Orleáns, dovedu vás do Remeše a vyženu Anglány ze země.
> (*Ticho. Johanka stále klečí před Králem.*)
> Biskup: To už slyšíme po třetí, milá Johanko.
> Trémoille: A po třetí ti říkáme.
> Jdi domů!
> (...)
> Robert: Co když má nějaké spojení!
> Biskup: Král nebes... takových už bylo! Tohle poslouchám celý život.
> Pořád někdo má něco s králem nebes.
> Král: Najdi si někoho jinýho.
> Robert: My to tady už balíme.
> Johanka: Království nemůže zachránit nikdo na světě.
> Král: Jo.
> Trémoille: Dá se vyjednávat.
> Vždycky se dá šikovně vyjednávat.
> Trochu se ustoupí, jako... podle situace... naslouchat situaci, že.
> Biskup: Nechat se prostě vést.

Pomiędzy światem męskim, reprezentowanym przez Króla i jego doradców, a światem kobiecym, którego jedyną reprezentantką w tej sztuce jest Joanna, zieje przepaść taka sama, jak pomiędzy światem ludzi normalnych i szaleńców. Lagronová często uwypukla tę różnicę za pomocą ironii: w przytoczonej scenie Joanna i Biskup używają tych samych pojęć – „trzeba dać się prowadzić" – nadając im jednak skrajnie odmienne znaczenie. Dać się prowadzić – to dla Joanny konsekwentne oddanie się idei, nawet za cenę własnego życia, dla Biskupa zaś: wymówka, asekuracja; jeszcze jeden sposób na uniknięcie konieczności podejmowania jakichkolwiek ryzykownych działań. Lagronová jest świadoma fundamentalnej różnicy – różnicy przebiegającej na każdym, nie tylko biologicznym,

[2] M. Sugiera: *Śmiertelne znamię języka:* Hedda Gabler *Henrika Ibsena* i Clara S. *Elfriede Jelinek*, [w:] *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys i E. Ostrowska, Kraków 2005, s. 149.

poziomie – pomiędzy mężczyzną a kobietą. Nie tylko nie stara się tej różnicy zacierać, relatywizować, ale wręcz ją uwypukla, dając do zrozumienia, że nawet używając tych samych słów, mężczyzna i kobieta mówią innymi językami.

Różnicy tej, w ujęciu Lagronovej, co szczególnie istotne w kontekście feminizmu, nie można utożsamiać z antagonizmem. Pomiędzy Joanną d'Arc i otoczeniem Króla nie ma tak naprawdę antagonizmu: mężczyźni raczej starają się uchronić kobietę od straceńczego kroku, samym też nie chcąc się narażać. Joanna przychodzi z propozycją, że złoży z siebie ofiarę, aby stała się wola Króla Niebios.

Nie można mówić także o istnieniu antagonizmu pomiędzy Beatką a Davidem w sztuce *Království*. Przeczuwający swoją rychłą śmierć David jest obiektem ukrytych westchnień Beatki. Mężczyzna staje się dla niej inspiracją, daje jej energię do wyrwania się z kręgu stagnacji i beznadziei, w jaki wciąga ją starsza, starzejąca się siostra Marta. David wie, że do jego małżeństwa z Beatką nie dojdzie, stara się jednak dać jej to, co najcenniejsze: świadomość, że jej życie jest w jej własnych rękach; że z zaklętego kręgu można się wyrwać i że ona ma siłę, aby tego dokonać. Odbiorca wie jednocześnie, że pomiędzy obojgiem bohaterów istnieje różnica nieprzekraczalna: Beatka jest przywiązana do swoich marzeń o domu, małżeństwie, cieple rodzinnego ogniska, o dzieciach; w tajemnicy kompletuje nawet ślubną i macierzyńską wyprawę. Tymczasem David zajęty jest sprawami najwyższej wagi, metafizyką. To on jest w tym związku Claudelowskim kapłanem, pośrednikiem między światem najwyższych idei i rzeczywistością ludzką. Beatka to dobrowolna ofiara, niecierpliwie pragnąca oddać swoje życie rodzinie. To właśnie pragnienie początkowo prowadzi ją do zguby, gdy nie jest w stanie sprzeciwić się niszczycielskiemu wpływowi starszej siostry. Marta tymczasem sama jest ofiarą tego samego, niezrealizowanego kobiecego pragnienia. I ona w końcu sobie to uświadamia, czemu daje symbolicznie wyraz, wylewając miód na grób Ojca.

Wydaje się, że o podobnym, niezrealizowanym pragnieniu kobiecym mowa jest w trzeciej z omawianych sztuk, *Miriam*. W trakcie rozmowy Mirka i Věrka uświadamiają sobie, że do alienacji i rozpaczy doprowadziło je to samo: niespełnione marzenie o „skrawku piękna". Věrka kilkakrotnie i ze wzruszeniem czyta urywek *Pieśni nad Pieśniami,* który Mirka nosi stale przy sobie, i którym opatruje jej ranę na cmentarzu (symbol). Mirka, mieszkająca w spartańskich warunkach, w dawnej kostnicy cmentarnej, pielęgnuje swoje pragnienie „skrawka piękna" w swoisty sposób: szyje z połyskliwych materiałów piękne, królewskie szaty.

Věrka: Můžu?
(*Věrka jde ke skříni. Slézá z postele velmi opatrně, noha bolí. Stojí u skříně. Vytahuje jednotlivě šaty. Jsou opravdu krásné. Krásné barvy, krásné zdobení, dlouhé, jednoduché... Věrka je rozvěšuje po skříni. Dívá se na ně, některých se dotýká.)*
Nosíte je?
Mirka: Ne... to ne.
Kam?
Věrka: Ještě jste je nikdy nikde neměla?
Mirka: Ne.
Věrka: To by se dalo i prodat.
Mirka: Prodat?
Víte, co to je bolesti?
To teda neprodám.
Věrka: Ale bomba by to byla.
Takový šaty, to by chtělo lidí.
Takový vopravdický.
Tak vopravdický šaty jsem ještě neviděla.
(*Věrka si opře hlavu o jedny šaty.*)
Vopravdický.
Mirka: No právě.

A kam je chcete vzít?
To se nedá nikam nosit.
(*Věrka se na šaty dívá. Potom si jde sednout zpátky na postel. Dívá se na ně z dálky.*)
Věrka: No... to fakt není kam nosit.
Mirka: Není prostě kam jít.

Pragnienie „skrawka piękna" nie jest niczym praktycznym; nie da się go zrealizować, tak, jak w niepraktycznych szatach Mirki nie ma dokąd iść. Suknie szyte przez kobietę obrazują pewną ambiwalencję: pielęgnowanie najgłębszej, wewnętrznej potrzeby piękna jest tym, co konstytuuje człowieka w jego pełni; jest darem kobiecości. Jednocześnie jednak jest to miejsce delikatne, wrażliwe i podatne na zranienia; miejsce, które nie zrealizowane: boli.

Szczególne przejęcie u obu bohaterek budzi widok pomnika nagrobnego przedstawiającego Miriam, matkę Jezusa, w zaawansowanej ciąży. Figura leży ukryta wśród silnie pachnącej macierzanki – trudno nie wspomnieć ballady Erbena o matce, która pocieszała po śmierci swoje dzieci zapachem macierzanki wyrosłej na jej grobie. Widok macierzyńskiej Miriam i zapach zioła przynosi obu kobietom ukojenie; jest jednocześnie jak gdyby ekspozycją tego, co dzieje się w nich samych, jakie są ich pragnienia.

Ostatni skrawek piękna

Feminizm Lenki Lagronovej, choć zakorzeniony w chrześcijańskiej koncepcji istoty męskości i kobiecości oraz w koncepcji grzechu pierworodnego, który zniszczył pierwotną harmonię pomiędzy kobietą a mężczyzną, nie jest feminizmem naiwnym, doktrynalnym. Nie jest też antymaskulinistyczny. Terenem eksploracji artystycznej autorki jest kobiecość w relacjach z mężczyznami, ze światem zewnętrznym, ze społecznością. Lagronovą interesuje to, jak te zewnętrzne relacje odbijają się i korelują z najgłębszymi pragnieniami ludzkiej (a przede wszystkim: kobiecej) duszy. Bohaterkami wszystkich sztuk są kobiety, które nie odnalazły się w życiu, w społeczności; outsiderski, Inne, jednostki wrażliwe, głęboko świadome własnych wewnętrznych potrzeb. Takie, które uwiera metafizyczne nienasycenie. Nie znajdzie się jednak w żadnej z tych sztuk sprzeciwu wobec patriarchalnego porządku, ani naiwnej wiary w to, że zburzenie tegoż porządku gwarantowałoby szczęście bohaterek i ich poczucie spełnienia. Lagronová jest realistką: wie, że idea ogólnego szczęścia, szczęścia kobiet, nie jest do zrealizowania.

Jedyne, co zdaje się proponować Lagronová, to pisanie o skrawku piękna; poszukiwanie go we wnętrzu człowieka – kobiety – i przypominanie o jego istnieniu. Czym jest sztuka, literatura, muzyka, jeśli nie owocem ludzkiego, nieracjonalnego, głęboko zakorzenionego pragnienia piękna?...

SUMMARY

Nun at the theatre or Christian feminism. About Lenka Lagronová's three dramas

The sketch is devoted to Lenka Lagronová's (born in 1963) conception of 'christian feminism', carried into effect in her three dramas: *Johanka*, *Království* and *Miriam*. The author, who entered the convent in 1997, owes some ideas to the first and the second wave of so called 'traditional feminism', but it is lighted up by religious conceptions of an essence of femininity and masculinity and of the original sin, that means destruction of an original harmony between man and woman.

Lagronová's feminism is not naive and offensive. She doesn't want to destroy the 'patriarchal' system and doesn't consider it as the only enemy that hampers women to be happy. Instead of this she is concentrated on

describing the feminine soul, its inner needs and Dreas, its desire for the “patch of beauty”; she also depicts both good and bad aspects of man and woman relationship.

TOMÁŠ HÁJEK

(Praha)

Vizuální zkratka a dramatický text

Divadelní umělecké dílo se jeví téměř ideálním případem literární interpretace, předvádí dramatický text do odlišného znakového systému na scéně.[1]

Vpád „vizuální zkratky“ do „zavedených“ způsobů tvorby divadelního uměleckého díla, zejména potom převaha vizuálního nad textovým na civilizační úrovni je v dnešní době důležitým tématem pro kritické myšlení.

Filozofické myšlení, které se ptá po základních společenských zdrojích výše uvedeného, se celkem shoduje, že ve hře jsou fenomény jako „odkouzlení světa“, „masová kultura“, „konzumní kultura“ jako kultura konzumentů zážitků a prožitků, kulturní průmysl,[2] pohyb jako osnova a základní stratifikační síla společnosti v globalizaci,[3] koncept globální vesnice.

Co ale přesně rozumíme oním „vpádem vizuální zkratky do zavedených způsobů tvorby divadelního uměleckého díla“, jakým způsobem nabývá tato teze na platnosti, jaké dlouhodobé důsledky může mít v inscenační činoherní tvorbě.

Jde tedy o to, co v tomto příspěvku přesně rozumíme pod interpretací „vizuální zkratkou“. Snad na úvod poslouží anekdota ze života polského kritika Tadeusze Boye-Żeleńského. Ten při divadelních představeních (po krátkém zhlédnutí výpravy) se zavřenýma očima pouze naslouchal slovům herců. Návštěva kina byla pro něj nepochopitelný zážitek, zejména pro rychlé změny obrazu, pro film typické „střihy“. Nepovažoval za možné, aby hrdina byl v jednom okamžiku na lodi a hned na to aby seděl někde v salóně. Jak říká Krzysztof Teodor Toeplitz: „prostě nepochopil film – umění vidět živé obrazy“[4]. Provozované divadelní umění nepochybně obsahuje obrazy, ba dokonce je založeno na tom, že má být viděno; pouhým nasloucháním nikdy nerozpoznáme auru velkého charakterního herce.

Pokud bychom ale předem odmítli veškeré interpretace vizuálním obrazem, každá divadelní hra by musela být rozhlasovou divadelní hrou, tak i tak bychom si její zvukovou stopu alespoň částečně převáděli do fantazijního obrazu, do vizuální představy o hře. Divadelní slovo je postaveno na tom, že každá replika je – či u dobrého divadla má být – jednáním. Tato žádaná konkrétnost divadelního slova v divadelním časoprostoru je ovšem zprostředkována zejména vizuálně (za spolupůsobení dalších smyslů). Například u představení Confortésova *Maratónu* byl plánovou složkou výpravy (či hereckého výkonu) pot, který se z běžících herců (běžících na místě), jen řinul[5]. Tento pot, který dodal hře na opravdovosti, ale nelze jen reflektovat, nebo jej nelze slyšet, musí být viděn. Mistrné, nápadné Nebeského stylizace a denaturalizace v Ibsenově *Divoké kachně* musí být viděna, protože

---

[1] Růžena Grebeníčková, Znakovost v českém divadle, výňatek ze studie *Čechovův Racek a interpretace textu*, program představení Anton Pavlovič Čechov, Racek, dvanáctá inscenace Divadla za branou, 1972.

[2] Viz Theodore W. Adorno – Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, (kapitola Kulturní průmysl), Praha, Oikúmené, 2009.

[3] Viz Zygmunt Bauman, *Globalizace: důsledky pro člověka*, Praha, Mladá fronta, 1999.

[4] Krzysztof Teodor Toeplitz, *Chaplinovo království*, Praha, Mladá fronta, 1965, s. 199.

[5] Claude Confortés, *Maratón*, překlad Alexander Jerie, režie a scéna Filip Nuckolls, úprava a dramaturgie Marta Ljubková, premiéra 9. a 10. února 2007 ve Studiu D, západočeské divadlo Cheb.

slovy nejsou plně vystižitelná[6]. Propastné mlčení oběšené Cordélie musí být viděno[7]; i Boy-Żeleński by se zarazil, kdyby mu divadelní skutečnost byla podána výkladem: hle, Cordélie je oběšená, zdá se, že v neprávu, zdá se, že je nesmyslnou obětí, netváří se zrovna vesele, hle, není už tak krásná.

Pod vizuální zkratkou nerozumíme každý soudržný, shrnující, scénický obraz, nýbrž jednoduchý obraz, který je přehledný, líbivý, nápadný, vzbuzující jednoznačně asociace do každodenní kultury, především tedy spotřební kultury. Rozumíme jí signál, který jednoznačně – a jako reklama – působí na prvosignální soustavu a nemá být reflexivně zpracováván. Pro svůj umělecký účinek nepotřebuje ve vědomí člověka „uležet" a vyzrát, jeho překvapivost a zároveň předvídatelnost převládají nad uměleckou hodnotou. Použitím vizuální zkratky-signálu se hra interpretačně otevírá, začíná být důvěrně známá a tedy srozumitelná. V okamžiku vizuální zkratky si je divák jist, kdy se na scéně něco skutečně děje. Vizuální zkratka dramatický text a jeho režijní interpretaci jako podvojnost reklamního tahu a umělecké ideje hru „prodává".

Mladí režiséři Daniel Špinar a Jan Mikulášek jsou mistři režijní zkratky a kondenzace významů, jak se ukázalo v Mikuláškově *Evženu Oněginovi* v dramaturgii Ilony Smejkalové[8]. Zároveň jsou velmi zdatní v přísně umělecké stylizaci svých postav jako protagonisté antinaturalistického divadla. Oba ovšem do svých her vkládají onu „vizuální zkratku", které jsme si vyložili jako prvoplánový signál, který hru interpretačně otevírá do široké aktuální kultury dneška. Zkusme nyní pojmenovat některé zcela konkrétní projevy, kterým do jejich díla vstupuje interpretační klíč z dvojjedinosti reklamy a uměleckého díla.

Prvním projevem je významné krácení jako takové. Textu tak ubývá a stejně tak interpretačního klíče dodávaného z textu, situace si zákonitě vynucuje nástup symbolů neverbálních, jejichž podmínkou je, že musí být divákům důvěrně známé, odkazující do pro ně pochopitelného světa. Výrazné krácení ale není výsadou pouze Špinara nebo Mikuláška, zdomácnělo proto, že je divák zvyklý na civilizační tempo a také divadelní hra musí odsýpat v rychlých kadencích. Takřka ukázkovým krácením o významný zlomek původního textu se například vyznačuje provedení *Višňového sadu* režisérem Vladimírem Morávkem[9].

Pro razantní krácení se rozhodl Daniel Špinar v *Marii Stuartovně*[10] na scéně Vinohradského divadla. K tomu přidává hodnotné postřehy divadelní kritička Jana Patočková. Podle ní se „text postupně stává tím, co v inscenaci nejvíc vadí"[11]. Text se dostává do vážné defenzívy vůči bohaté výpravě a výraznému gestického ztvárnění. Ústupem textu začínají být jednotlivé postavy k nerozlišení a vadí to zejména v provedení obtížnějších, odstíněnějších postav, jakou je v *Marii Stuartovně* Leicester. Vizuálně opulentně pojednává scéna, sama o sobě nepochybně hodnotná, tím, že divadelní text a slovo schází, se stává prvosignálově vizuální opulentní scénou. Ukazuje a interpretuje Schillerovo dílo o souboji dvou královen stejně jako reklama; vizuální je povýšeno a text se stává infantilismem, absolutně

---

[6] Henrik Ibsen, *Divoká kachna*, překlad František Fröhlich, úprava Kateřina Šavlíková a Jan Nebeský, režie Jan Nebeský, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Prokešová, dramaturgie Jana Šavlíková, premiéra 13. září 2005 v Divadle v Dlouhé.

[7] William Shakespeare, *Král Lear*, překlad Jiří Josek, dramaturgie Jiří Janků, scéna Ondřej Nekvasil, kostýmy Michaela Červenková, hudba Martin Horáček, premiéra 11. 9. 2010 v Divadle ABC.

[8] Aleksander Sergejevič Puškin, *Evžen Oněgin*, překlad Jaroslav Janovský, Martin Dvořák, úprava textu a režie Jan Mikulášek, dramaturgie Ilona Smejkalová, výprava Marek Cpin, hudba Jan Mikulášek, premiéra 5. října 2007 v Divadle Petra Bezruče.

[9] Anton Pavlovič Čechov, *Višňový sad*, překlad Leoš Suchařípa, inscenační úprava Vladimír Morávek a Martin Velíšek, režie Vladimír Morávek, dramaturgie Martin Velíšek, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Sylva Hanáková, hudba Michal Pavlíček, premiéra 5. února 2008 v Divadle na Vinohradech.

[10] Friedrich Schiller, *Marie Stuartovna*, překlad Hanuš Karlach, režie Daniel Špinar, dramaturgie Kristina Žantovská, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros, hudba Jiří Hájek, premiéra 8. ledna 2010 v Divadle na Vinohradech.

[11] Jana Patočková, Soubor královen aneb zápas o červený koberec, *Svět a divadlo*, 2010, č. 2, s. 22–25.

nenapadnutelnou frází.

Pro nalezené dalšího projevu „převahy pomocí interpretace vizuálním obrazem“ se vraťme k Špinarovu *Vojckovi*.[12] Špinar spolu s dramaturgií provedl ve hře několik podstatných, celkem zdařilých (nikoli však zcela originálních) inovací.[13] Nás zajímá především velký taneční rej na píseň Killer od Tiger Lillies. Diváka okamžitě zaujme. Divák se na něj jako na bohapustou cirkusáckou feérii šílenství vzpomene i po odchodu z divadla. Tento tanec zatlačí do pozadí i hereckou interpretaci *Vojcka*. Přesto působí, jako by byl do hry vložen dodatečně jako produktová reklama, vložená do velmi vydařeného sitcomu, který transcenduje až k umění. Je stejně tak naléhavý a odpudivý jako reklama na bezpečnou jízdu v autě. Náhlá, ostře lokalizovaná dynamika působí ve hře fantasticky, ale i cizorodě, vykládá ji tak, že dává na zbytek hry zapomenout.

Promyšlené systematické choreografičnosti včetně využití pantomimy používá například významný režisér J. A. Pitínský. Naopak v *Macbethovi*[14] Jana Mikuláška jsme svědky jakéhosi výběrového použití choreograficko-taneční stylizace pohybu. Projevuje se určitým chvilkovým zmrazením dílčího pohybu v celé jeho košatosti s údy umně rozloženými do prostoru jako v antické sochařské tradici, například Diskobolovi. V Mikuláškových inscenacích jako již zmíněný *Evžen Oněgin* nebo *1984* nalezneme rozsáhlá vysoce stylizovaná aranžmá jak v gestikulaci, tak i vlastním verbálním projevu. Ale teprve v *Macbethovi* sáhl k pantomimickým, tanečním pohybům, které jsou do značné míry samoúčelné a pouze dekorativní. Takřka proti své vůli si kritik všímá podobnosti s choreografickými postupy používanými v pop-kultuře a televizních show.

A to překvapivější je způsob inscenování *Racka*, jak k němu přistoupil Daniel Špinar v kladenském divadle[15].

Daly se zřejmě očekávat velké škrty v textu, podobně těm Morávkovým ve V*išňovém sadu* či těm, které byly provedeny v *Marii Stuartovně*. Ve skutečnosti je restrukturace textu včetně krácení oproti očekávání spíše menší. Překvapivé je to zejména v případě monologu Niny Zarečné v onom „Lidé, lvi, orli a křepelky, parohatí jeleni, husy, pavouci, mlčenlivé ryby...“[16]. Proč? Co se týče onoho velkého monologu Zarečné v Treplevově originálním dramatu, v divadle na divadle, k zásadnímu krácení nedošlo, protože v něm Špinar vycítil vynikající příležitost ke konkrétnímu, neabstraktnímu barevnému scénickému obrazu, který mu umožnil odstíněně portrétovat charaktery na pozadí doby.

Špinar ale zřejmě navíc cítí, že mu využívání vizuální zkratky v různých jejích podobách na úkor interpretace bohatého původního dramatického textu nedovoluje bohatěji odstínit jednotlivé charaktery a vyznění dramatického díla slábne. Špinarovi se podařilo sladit jeho režisérské postléblovské a postmorávkovské postupy[17], dodejme i postmenzelovské a postnovákovské[18] s určitou pietou vůči původnímu dramatickému textu, aniž by musel sahat

---

[12] Georg Büchner, *Vojcek*, překlad Ludvík Kundera, režie Daniel Špinar, inscenační úprava Daniel Špinar a Klára Novotná, dramaturgie Klára Novotná, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros, premiéra 9. dubna 2009 v Divadle na Vinohradech.

[13] Viz například Karel Král, Reklama na blázinec (vítězný vinohradský Vojcek), *Svět a divadlo*, 2010, č. 2, s. 14–21.

[14] William Shakespeare, *Macbeth*, překlad Jiří Josek, úprava Jan Mikulášek a Marta Ljubková, režie Jan Mikulášek, výprava Marek Cpin, dramaturgie Štěpán Otčenášek, dramaturgická spolupráce Marta Llubková, premiéra 25. června 2010 v Divadle v Dlouhé.

[15] Anton Pavlovič Čechov, *Racek*, překlad Leoš Suchařípa, režie Daniel Špinar, výprava Linda Boráros, hudba Jiří Hájek, úprava textu Ilona Smejkalová, Daniel Špinar, premiéra 5. června 2010 v Městském divadle Kladno.

[16] A. P. Čechov, Racek, in *Čechov/Mrožek*, Praha, Artur, 2001, s. 14.

[17] Viz recenzi Jiří P. Kříž, Kladenský Racek Daniela Špinara: jiný pohled a zvládnuté charaktery, *Právo*, Salon Práva, 1. 2. 2011 [http://www.novinky.cz/kultura/223944-kladensky-racek-daniela-spinara-jiny-pohled-a-zvladnute-charaktery.html].

[18] Jan Novák působil jako kmenový režisér činohry Divadla na Vinohradech mimo jiné za uměleckého šéfování Jiřího Menzela. Je pro něj typická programová ne-stylizace postav, naturalistické pojetí divadla, vysoký,

k interpretačním výpůjčkám do konzumní kultury pomocí vizuální zkratky. Groteskní stylizované zejména kostýmové ztvárnění postav (např. panákovitý Trigorin) pop-odkazy nejsou.

SUMMARY

Visual symbol and dramatic text

We understand simple stage image under the term visual symbol, which is well-arranged, eye taking, ostentatious, arising definite associations inward the consume culture. The contribution investigates the possible shape of visual symbols as well as their horizons what about the attitude of young stage manager generation.

v dnešní době netypický důraz na text a jeho hereckou interpretaci, tradičně intelektualistické zvládání vysokého žánru divadla.

IVO HARÁK

(Ústí nad Labem)

Rozhlasové drama Zdeňka Rotrekla

V letech 1968–1969 píše Zdeněk Rotrekl – podnícen k tomu zahájenou spoluprací s brněnským studiem Čs. rozhlasu – hry *Jak z olivových květů věčné moře* a *Stará žena*. Díky postupující normalizaci však již nesmějí být realizovány. V letech 1970 – 1971 pak pracuje na hře inspirované osudem G. G. Byrona (kteroužto postavu bychom nalezli také v Rotreklově poezii té doby) *Anděl okouzlený pádem*. Ze souboru *Kde je SaURus* pochází *Sen o bledulích*. Jde vesměs o hry rozhlasové, které – neboť nesmějí být provozovány – zůstávají dlouho v rukopisné podobě a vycházejí až ve 3. svazku Rotreklových *Spisů*.

Můžeme si ale vypomoci znalostí textů z *Knihy apokryfů kouzel a zaříkávání*: u řady z nich shledáváme totiž silný dramatický akcent. Se samostatnými promluvami tu – a to i v textech jinak psaných prózou – vystupují personifikované věci, děje a vlastnosti, části těla, ale také konkrétní postavy. Některé texty pak cele sestávají z těchto promluv. Explicite je dramatičnost zdůrazněna už samotným názvem *Hry na strom (tenor), kámen…*, přičemž tento text navíc zcela postrádá pásmo vypravěče. Toto pásmo je výše charakterizovanými promluvami vytěsňováno také z textů *O hledání vlasti přehrávej part…*, *O slávě slzí praktik vícero* či *Dětské hry na tatínka a na maminku* (s gen. sg. slova hra v názvu). Také jiné texty z *Knihy apokryfů…* nabývají alespoň v určitých pasážích (v nichž je zpravidla próza vystřídána volným veršem) charakteru rozhlasové hry.

Tou jedinou hrou v rozhlase zatím uvedenou je *Popis pohřbívání mýdla a kostní moučky*, realizovaný zásluhou brněnského studia Čs. rozhlasu (poté, co pražské studio už dohodnutou spolupráci odřeklo) 8. 5. 1993 na stanici Vltava; ovšem dávno předtím – v květnu 1983 – otištěný v samizdatovém Obsahu i s dedikací „památce příbuzných Franze Kafky“, vznikající však ještě dříve – totiž od konce šedesátých let, od doby prvního hlubšího Rotreklova zájmu o židovské reálie, doby setkání s vrchním zemským rabínem Richardem Federem, doby, v níž koření – souběžně s *Popisem* vznikající – prozaická *Zpráva o pohřbu mýdla a kostní moučky* i některé verše *Němých holubic dálek* (tyto ostatně vycházejí společně s *Popisem* při jeho prvním polistopadovém vydání – jako 21. svazek edice TVARy ve TVARu 1997, č. 11).

Nesnadná uchopitelnost výsledného díla vedla recenzenty ke slovům o „polyfonní kompozici, která je mučivou meditací na jeden časový okamžik, jenž je chápán jako trvající,“[1] nebo k charakteristice: „Výsledný tvar (…) osciluje mezi dramatem, poezií a biblicko-filozofickým esejem.“[2]

Celá Rotreklova dramatická skladba je psána výrazně rytmovaným volným veršem. Hojně je zde – jakož i jinde u Rotrekla – využito citátů, zejména ze *Starého zákona*. Kóhelet (Kazatel) tu dokonce vystupuje jako jedna z postav (promlouvající slovy stejnojmenné knihy).

V I. části rozhlasové hry jsou nastoleny otázky po počátku a konci všeho, po plynutí času a bytí věcí – s vazbami na moudrost a výklad starozákonní.

Ve II. části dochází ke vstupu časnosti do věčného:

[1] Jaromír Blažejovský, Nevšední rozhlasová báseň, *Rovnost*, 7. 5. 1993, s. 5.
[2] František Schildberger, Báseň o víře a hrůze, *Lidové noviny*, 7. 5. 1993, s. 7.

A Rabín tedy praví: „Seberte bedny s mýdlem a pytle s kostní / židovskou moučkou a připravte sem.“ – „Konal totiž Rabín obřad, pohřbívaje mýdlo / a kostní moučku z těl Židů mrtvých i živých / u města Lvovího – Lvov – Lemberg.“

Objeví se tu postava Šáron:

„Jsem i nejsem… Kostka mýdla – pohřbívaná – / kostka, v niž přešla má ňadra / a morek kostí, které nesevřely muže.“

Rotrekl je prost dunivého patosu či abstrakce, při veškeré nadosobní platnosti poselství („v čase a dočasně panuje člověk / nad člověkem v zlu“) chce míti toto konkretizováno a personifikováno. Neboť smrt milionů – to jsou dějiny –, ale za srdce tě vezme spíše smrt konkrétního člověka s osudem a tváří, člověka, do nějž se můžeš promítnout. Proto ona synekdocha, proto Šáron – jediná za miliony, s vědomím, že jich opravdu byly miliony.

Ve III. části se vedle narážek na starověký Jeruzalém – „Jediná slza matky spláchne / zemi od Rubénovy brány po bránu Polední…“ objeví – kupodivu – také máchovská parafráze „to mezi – nikde – stín“. S Máchou totiž Rotrekla pojí zájem o problematiku eschatologickou, o otázky plynutí času, ale také viny a trestu. Ty však vidí a řeší jinak než velikán českého romantismu.

„Hmota kralické češtiny stojí proti bezbarvým slovům novinových zpráv a popisů chemických postupů. Proti nevyslovitelnému Bohu stojí ďábel a proti vině soud.“[3] Vedle hlasu Svrženého – „Vždyť již zítra zapomenou – / na volnost – svobodu – půjčí mně svou duši“ (povšimněme si skryté polemiky s ideologií francouzské revoluce 1789!) – ozývá se mocně také Duše Ábelova: „Líto mně trpících i těch kteří zlo / působí jednostejně.“ A nad nimi Ten, který je, promlouvá slovy novozákonními: „Neboť cožkoli jste učinili nejmenšímu z těchto…“ Slovy *Bible kralické*, slovy křesťanské tradice. Zatímco Svržený hlásá v duchu novinových titulků užitečnost a výkon jako to nejdůležitější, stojící nad člověkem (a skrytě i proti člověku): „Zužitkovat. Moderní / technologie poslouží budoucím polím.“ A stává se tak spojnicí zla – předvěkého, nedávného i současného, viditelného i skrytého pod bílým pláštěm vědy a humanity (neboť je přece lidské zabíjet nechtěné děti, nepotřebným staříkům odpomoci od bolesti, neboť je efektivní průmyslové využití klonovaných embryí).

Do souboje života se smrtí, duše s tělem, zla s dobrem, Boha se svrženým promlouvá Duše Ábelova:

„Na rožni světa jsou neustále těla / a životy – sádlo nás všech se škvaří neustále / na roštech světa / Dnes jako včera – zítra jako dnes, / ale my stále Chvalme Pána.“

Není to popření, ale je to dopovězení otázek Jobových. Jsou to slova o smyslu utrpení a smyslu oběti, jíž vychováváme a zachováváme svoji duši a již konáme (krom lásky k lidem – včetně sebe) z lásky k tomu, který se obětoval za nás, který se ustavičně obětuje za nás.

Na tato slova ostatně navazuje poslání III. části dramatu: „Navrátí se prach do země / duch se však navrátí k Bohu.“ A tento nevypsatelný a plně nepochopitelný Bůh sám praví:

„Kdo nestaví ve jménu mém, / boří. / Odpouštěj, kolikrát kdo zhřešil proti tobě, / odpouštěj životu za život, / smrti za smrt, / údělu za úděl. / Přechodně jste na této zemi / Hakeldama.“

Možná je odpuštění tím nejdůležitějším skutkem, největším hrdinstvím: nepokračovat ve zmnožování zlého. „Celá meditace, hlasy Kazatele, Rabína, Toho, který je i Svrženého, promlouvá s definitivností, jadrností, krutostí biblických zpráv umocněných jazykem Bible

[3] Tomáš Mazáč, Co bylo, je, je, co bylo, *Lidová demokracie* (Brno), 6. 5. 1993, s. 5.

kralické. Tristní minulý děj násilně neaktualizuje, ničeho ze symboliky náboženství se nedovolává jako pomůcky. Právě kvůli tomu zůstává… aktuální i náboženskou.“[4]

Gregoriánský chorál, jímž dramatická báseň končí, tvoří sice kontrast, ale zároveň také pokračování a logické vyústění židovských zpěvů z částí I. a II. Jeho nadějeplné poselství je obdobou závěru prozaické *Zprávy o pohřbu mýdla a kostní moučky*. O obém bychom mohli hovořit jako o chvále oběti.

SUMMARY

Zdeněk Rotrekl's radio drama

In his study Ivo Harák analyses poet Zdeněk Rotrekl's radio drama and he shows how a description of burial of soap and bode flour is related to previous Rotrekl's creations: to prose *Zpráva o pohřbu mýdla a kostní moučky* as well as to his poetic creation (particularly to the collection *Němé holubice dálek*.

[4] Tamtéž.

LIBOR MARTINEK

(Opava)

Wilhelm Przeczek jako dramatik

Básník, prozaik, překladatel a publicista Wilhelm Przeczek (7. 4. 1936 v Karviné – 10. 7. 2006 v Třinci[1]) byl také členem několika divadelních souborů, ať už amatérských nebo profesionálních, z nich nejdlouhodobější byla jeho práce pro loutkové divadlo Bajka se sídlem v Českém Těšíně. Významná je rovněž jeho práce pro polské vysílání Českého rozhlasu v Ostravě, pro které připravil na třicet pořadů. Jako básník Przeczek debutoval v generačním almanachu *Pierwszy lot* („První rozlet", Český Těšín, PZKO-SLA 1959), jehož autoři se bouřili proti dobově úzce vymezenému chápání regionální tvorby na Těšínsku. Przeczkův knižní debut se odehrál v souboru poetických próz *Skrzyżowanie* („Křižovatka", spolu s Władysławem Sikorou, 1968).[2]

Divadelnictví jako obor je pro svou složitost a specifičnost velmi náročné na vědecký výzkum. Dosud publikované práce přinášejí ne zcela úplný nástin vývoje polského divadelního dění na Těšínsku.[3] Pro objasnění současných uměleckých hodnot, které lze najít v nejnovějších divadelních projevech polských scén na Těšínsku, je třeba si uvědomit, že zde jednak existuje kontinuita tvůrčích prvků daných tradicí, jednak obecné faktory (společenské, ekonomické, politické), které divadelní dění provázejí. Na Těšínsku v posledních sto padesáti letech působilo či dosud působí přibližně sto ochotnických divadelních spolků, třicet skupin malých jevištních forem, téměř devadesát školních souborů, jedno stínové divadélko, jedno loutkové divadlo a konečně profesionální polská scéna Těšínského divadla, která do dnešních dnů připravila na tři sta premiér.

S ohledem na skutečnost, že předmětem výzkumu byla pouze dramatická tvorba jednoho z nejvýznamnějších poválečných spisovatelů polské národnostní menšiny v České republice Wilhelma Przeczka, pozornost se soustředila především na fakta, souvislosti a skutečnosti, které pomohou ozřejmit specifické rysy jeho interpretační a autorské práce v kontextu amatérského či profesionálního divadelního dění na českém Těšínsku. Pohybujeme-li se v diskursu relací dílo a hra, pak je třeba během analýzy Przeczkových her nebo divadelních úprav zdůraznit ludický princip jeho dramatické a dramaturgické tvorby i upozornit na zajímavý aspekt hlubinného vztahu mezi Przeczkovým dramatickým dílem a současným životem obyvatel v kontextu mnohonárodnostního regionu Těšínska. Nemalou

---

[1] Pochován je v Jablunkově.

[2] Není zde prostor k podrobnému výčtu Przeczkovy dosavadní literární činnosti, proto odkazujeme na studie o jeho tvorbě nebo hesla v českých a polských slovnících. Např. Przeczek, Wilhelm. In: Iva Málková, Svatava Urbanová a kol., *Literární slovník severní Moravy a Slezska* (1945–2000). Votobia a Ústav pro regionální studia OU, 2001 s. 231–232 (autorem hesla je Irena Bogoczová a redakce); Przeczek Wilhelm, in: Ludvík Štěpán a kol., *Slovník polských spisovatelů*. Nakladatelství Libri, Praha 2000, s. 399 (autorem hesla je Vanda Pindurová); Przeczek, Wilhelm, in: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobliograficzny. (Opracował zespół pod redakcją Jadwigi Czachowskiej i Alicji Szałagan).* Sv. 6, N-P, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, s. 485–487 (autorem hesla je Maria Kotowska-Kachel).

[3] Aleksandra Humlová, Divadelní dění, in: Karol Daniel Kadłubiec a kol. *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*. Ostrava, FF OU, 1997, s. 246–258; Aleksandra Humel, *Polski amatorski ruch teatralny na Zaolziu po roku 1945. Kierunki i formy działania*. [Strojopis doktorské disertační práce obhájené na Vratislavské univerzitě.] Wrocław 1986; Bolesław Orszulik, *Polskie życie teatralne na Śląsku Cieszyńskim i pograniczu morawskim w latach 1852–1918*. Část I. a II. Wrocław 1980; Beata Skrzypiec, *Polski teatr szkolny na Zaolziu w dwudziestoleciu międzywojennym*. [Strojopis diplomové práce obhájené na těšínské pobočce Slezské univerzity v Katovicích.] Cieszyn 1992.

pozornost si také zaslouží otázka postupů, jakých Przeczek využíval při svém zacházení s jazykem, vyprávěním, postavami, prostorem, kompozicí, žánrem, realitou a fikcí (kam mj. náleží intertextovost a antiiluzivnost apod.),[4] zdali ve své tvorbě výrazněji mění či dekonstruuje stylovou a žánrovou podobu dramatických děl určených pro děti nebo dospělé.

Wilhelm Przeczek vyrůstal ve velmi skromných poměrech v Karviné v rodině s dlouhou hornickou tradicí. Po absolvování polské Základní školy v Karviné vystudoval Pedagogické gymnázium v Orlové. Během studií začal psát a zároveň režírovat gymnaziální kabaret Czerwony Balonik. Kabaret byl prvním amatérským divadlem, ve kterém Przeczek působil. Název odkazuje na známý polský Zielony kabaret. Soubor hrál jak krátké scénky, politicky zaměřené, tak úpravy Mickiewicze nebo Gałczyńského. Některé texty Przeczek napsal společně s Gustawem Sajdokem, který, podobně jako Przeczek, dále v literární tvorbě pokračoval i po studiích na gymnáziu. První učitelské zkušenosti začal sbírat v září roku 1956 v polské Základní škole v Horní Suché. Po návratu z vojenské služby učil v Karviné, kde vedl divadelní soubor Lunatyk. Repertoár byl laděn především humoristicky a zábavně.

Wilhelm Przeczek byl v roce 1963 spoluzakladatelem třinecké Grupy Literackiej ’63 („Literární skupiny ’63“) a v roce 1964 nastoupil do funkce inspektora pro kulturu v okrese Frýdek-Místek. Oženil se, učil a bydlel krátce v Jablunkově, poté se s manželkou Jadwigou přestěhoval do Bystřice nad Olší.[5] V letech 1966–1968 studoval v Praze Vysokou školu politickou, v letech 1968–1969 byl redaktorem novin Głos Ludu („Hlas lidu“) – propuštěn za protest vůči vstupu vojsk Varšavské smlouvy do Československa (1968). Pracoval jako herec, režisér a dramaturg loutkového divadla Bajka v Českém Těšíně (1970–1977) a později jako inspektor pro kulturu Hlavního výboru Polského svazu kulturně-osvětového v Českém Těšíně (1978–1983). Po nástupu Solidarity v Polsku byl opět propuštěn. V roce 1984 se mohl vrátit do školství, učil na polské Základní škole v Jablunkově (1984–1992). Po mozkové příhodě odešel do invalidního důchodu.

V roce 1963 Przeczek v Bystřici nad Olší založil divadelní soubor Smoczek. Herecký soubor tvořili absolventi devátých tříd základní školy. V souboru společně s Przeczkem působili básníci Władysław Młynek a Tadeusz Wantuła. V roce 1971 Przeczek založil loutkové divadlo v tehdejším Pionýrském domě v Českém Těšíně a o něco později, v roce 1974, loutkové divadlo Groteska při Kulturním domě v Třinci. Divadelní činnost Grotesky byla hodnocena pozitivně.[6] Groteska měla v té době k dispozici samostatný trakt budovy se sálem pro sto šedesát osob, technicky dobře vybavené loutkové jeviště, klubovnu pro členy souboru, sklad pro kulisy a loutky. Za rok soubor vždy nastudoval dvě nové hry. Většinou šlo o pohádky pro nejmenší. Každá z nastudovaných her se dočkala deseti až patnácti repríz.

V roce 1974 bylo v Českém Těšíně založeno divadlo poezie Teatrzyk PZKO. Jeho členy byli především studenti středních a vysokých škol spolu s dělníky a úředníky. Soubor vedl Marek Mokrowiecki, režisérem byl Karol Suszka, hudební vedoucí Aleksandra Humlová, dramaturgem Wilhelm Przeczek. Teatrzyk získal řadu cen,[7] například Cenu vedoucího odboru kultury Krajské národní rady v Bielsko-Biała (Nagroda Kierownika

---

[4] Daniela Hodrová a kol., Dílo a hra. In: eadem, *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001, s. 68.

[5] Przeczkovi mají dvě děti – syna Lecha, který je ekonomem v třineckých železárnách, a dceru Lucynu, jež působí jako vychovatelka ve školní družině polské základní školy v Českém Těšíně. Oba sourozenci se úspěšně věnují literární tvorbě i překladatelské činnosti.

[6] V místním týdeníku Třinecký hutník byla otištěna zpráva o tom, že „loutkové divadlo Groteska pracuje na plné obrátky pod vedením profesionálního loutkaře, dramaturga Bajky Wilhelma Przeczka“. (Divadelní klub spolupracuje s Groteskou, *Třinecký hutník*, č. 40, 5. 10. 1972, s. 4.)

[7] Např. Cenu primátora města Toruně, Cenu Naczelnika d. s. kultury województwa bielsko-bialskiego v soutěži Divadel malých forem TEMAFOR v polském Těšíně, zvláštní cenu na přehlídce kabaretních souborů ve Frýdku-Místku, ocenění za originální a tvůrčí práci v celostátní soutěži Šrámkův Písek a v podobné soutěži ve Valašském Meziříčí.

Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bielsku-Białej) za pořad *Drumla*. Autorem scénáře byl Przeczek, hudbu zkomponoval Tadeusz Kocyba (mj. autor hudby k oblíbenému animovanému televiznímu seriálu *Bolek a Lolek*). Šlo o „poetické vyprávění o duševním stavu člověka v přetechnizovaném světě, o převedení poezie do polohy pohybu“[8].

Wilhelm Przeczek byl v roce 1969 propuštěn z redakce Głosu Ludu za protest proti vstupu vojsk varšavské smlouvy do Československa v roce 1968. Začal si pak hledat nové zaměstnání a potkal se s hercem loutkového divadla Bajka Markem Mokrowieckým, který mu v tomto divadle nabídl práci.[9]

Svou tvorbu určenou dospělým divákům a psanou zejména pro amatérské divadlo PZKO Przeczek často pojímal z hlediska morálního poslání. Snad proto obvykle psal komedie, v nichž mohl mnohé problémy řešit humorným způsobem.

Svou první hru určenou amatérskému divadlu *Uwaga! Profesor!* („Pozor! Profesor“) napsal Przeczek v roce 1961. Premiéru měla 23. května 1962 v PZKO v Bystřici nad Olší. Režie se tehdy ujal jablunkovský básník Jan Pyszko, hudbu složil Edward Kaim.

Hra uvádí diváka do rodinného života profesora Kamińského, který jako architekt přednáší na technické fakultě. Má dceru Dagmar, pro niž by udělal vše na světě. Přeje si, aby se rovněž stala architektkou a převzala práci po něm. Dagmar ale sní o něčem jiném, chce studovat na konzervatoři. Profesorova žena Rena byla po jistou dobu nezaměstnaná a svůj čas trávila většinou povídáním se svými třemi kamarádkami. Konečně se napjaté rodinné vztahy změní k lepšímu. Rena si najde práci a otec pochopí, že nemůže přikazovat dceři, co má v životě dělat. Ona sama si musí vybrat takové povolání, které by ji uspokojovalo a činilo šťastnou. Jen svobodně zvolená práce vykonávaná se zájmem dává životu smysl.

Jevištní realizace této hry byla údajně složitá, proto ji diváci mohli vidět jen ve čtyřech reprízách na jevišti bystřického PZKO.

V roce 1983 Przeczek napsal komedii v nářečí nazvanou *Lufciorze*. Hra měla premiéru ještě téhož roku v Dolní Lomné v režii Władysława Stryczka, který se na hry v těšínském nářečí specializuje. *Lufciorze* se pak hráli na scénách PZKO v Chotěbuzi a Oldřichovicích. Na ně navazuje – jako jakýsi jejich druhý díl – hra pod titulem *Strzapato Łyskula*. Premiéra hry se konala v Oldřichovicích v roce 1985 pod vedením režiséra Kazimierze Wojnara. Třetí část této volné trilogie tvoří komedie *A jak siedniesz miyndzy wrony*, kterou Przeczek dokončil ještě v roce 1985. Hra se v té době neobjevila na žádné scéně, jelikož tehdejší cenzura nedovolila PZKO, aby se komedie na téma polsko-českých vztahů uváděla před publikem. Ke komedii se Przeczek znovu vrátil na přelomu let 2000–2001.

První část trilogie *Lufciorze* pojednává o napjatých vztazích mezi rodinami Łupińskich a Walarusów. V obou rodinách vyrůstají dvě děti – dívka a chlapec. Ty se však spřátelí a dokonce vytvoří dva zamilované páry. Roztržky jejich rodičů je zajímaly pramálo. V době, kdy se schyluje ke svatbě obou párů, již umírněnou předsvatební atmosféru poněkud naruší postava svérázné svobodné matky Zuzky Łyskaly, která je zhruba v jejich věku. Zuzka je žena, která své dítě nezodpovědně odložila do dětského domova. V tomto prvním dílu trilogie Zuzka Łyskala ještě nesehraje žádnou výraznější úlohu a do děje příliš nezasáhne. Obrat nastane teprve ve druhém dílu. Na scéně opět vystupují oba páry, nyní již manželé. Roman Walarus a Hanka Łupińská manželi zůstali, ale Janek Łupińský se s Lucynou Walarusovou rozešel. Lucyna se později provdá za českého novináře Pepu Vránu. Hanka Walarusová si najde místo vychovatelky v dětském domově, kde si oblíbí dceru Zuzky Łyskaly – Jolu, které se v domově říká Strzapato Łyskula. Dokonce se rozhodne požádat o svěření dítěte do vlastní

[8] Zpravodaj Wolkrova Prostějova, 19. 7. 1979, č. 1.

[9] K práci W. Przeczka jako dramaturga v Bajce srov. Libor Martinek, Wilhelm Przeczek jako dramatik divadelních her pro děti a mládež. In: *Homo ludens v literatuře*. Red. Libor Pavera. Opava, Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU v Opavě, 2006, s. 352–366.

péče. Zuzka Łyskala nechce dát souhlas, avšak zároveň se nemíní o dceru sama starat. Vše se nakonec vyřeší a děvčátko je ponecháno v péči manželů Walarusových. Zuzka si v závěru hry našla nového přítele, s nímž touží prožít lepší život, než jaký vedla dosud, což vyjádřila v posledním dialogu hry. Dialogy jsou psány v těšínském nářečí:

> „Dobre Gustaw… pójmy do dómu… bo wszycy też chcóm iść… możne beje teraz z tebóm inszy żywot…“[10]

První i druhá část trilogie měla úspěch, jak o tom svědčí pochvalné kritiky v místním tisku: „Takich oklasków jeszcze nie było – stwierdzali widzowie opuszczający salę (…). Zespół teatralny pod kierownictwem Kazimierza Wojnara zaprezentował się wspaniale, aktorzy czuli się na scenie swobodnie, prezentując aktorstwo amatorskie na dobrym poziomie.“[11]
V třetí části trilogie, *A jak siedniesz miyndzy wrony*, do příběhu rodin Łupińských a Walarusů zasahuje i druhý manžel Lucyny Walarusové – český novinář Pepa Vrána. Ten na rozdíl od ostatních postav nemluví v nářečí. Przeczek si zde přichystal zajímavý a humorný jazykový prvek, kdy v dialozích střídá těšínské nářečí se spisovnou češtinou. Vznikl tak zajímavý tzv. makarónský jazyk dialogů, které jsou navíc rýmované:

> „Vrána: Je to asi věc dost velká… / Kawulok: Co tym myślisz? / Vrána: No, veselka! Nechci již mít svatby jiné. Stačila mi ta v Karviné! / Lucyna: Ożenić się trzeba umieć. / Łupińska: Uwidzisz to u nas w Łomnej / Kawulok: Ano, ano… milý brachu… / Vrána: Asi mi chceš nahnat strachu?“[12]

Na scéně se opět objevuje Zuzka Łyskula, která získala mezi lidmi pověst „ženy lehčích mravů“.

Przeczek do hry napsal i několik textů písní, které zpívají protagonisté na scéně. Vrána v poslední scéně zpívá text, z něhož byl převzat i titul hry:

> „A jak siedniesz miydzy wróny, bydziesz tańcować jak óny! Já to hned pro jistotu přeložím: Když si sedneš mezi vrány! / Łyskula: Bydziesz robić tany… tany…“

Hra se opět dočkala značného úspěchu, jak o tom svědčí článek v Głosu Ludu: „Publiczność bawiła się doskonale. Nic więc dziwnego, że zwrócili się milikowanie do W. Przeczka z prośbą o napisanie nowej sztuki – przecież za rok też będzie Wielkanoc... »Napiszę zgodnie z obietnicą« – zapewnił Przeczek. »Ale napewno nie o Walarusach i Łupińskich. Bo co za dużo, to niezdrowo...«.“[13]

Všechny tři hry tvoří, jak už bylo naznačeno, volnou trilogii, ovšem na amatérských scénách se mohou hrát také zcela samostatně.

Wilhelm Przeczek svůj slib daný publiku dodržel a na přelomu roku 2001–2002 napsal na objednávku PZKO v Milikově hru s názvem *Radio Kozubowa (czyli borok milióner)*. Komedie je napsána v nářečí, ale objevuje se také kombinace dialektu se spisovnou češtinou. Děj se odehrává kolem úmyslu založení Radia Kozubowa[14] a příprav na vysílání. Dialogy se místy opět rýmují:

> „Kelnerka (číšnice): Výborně… Palo… / Galanka (přítelkyně): Co se stalo? / Galan (přítel). Wypił żech… a je to mało”![15]

---

[10] Z rukopisu hry *Strzapato Łyskula*, 1985, s. 48.
[11] Janina Rusnok, Lufciorze, *Głos Ludu*, č. 52, 5. 5. 1985.
[12] Z rukopisu hry *A jak siedniesz między wrony*, akt 3., 2000–2001, s. 6.
[13] A jak siedniesz między wrony, *Głos Ludu*, 17. 5. 2001, s. 4.
[14] Název radiostanice je pravděpodobně převzat podle kopce Kozubová v Beskydech, tedy nedaleko od místa bydliště Wilhelma Przeczka v Bystřici nad Olší.
[15] Z rukopisu hry *Radio Kozubowa (czyli borok milióner)*, 2001–2002, s. 25.

Vedle nářečních a českých slov Przeczek používá i výrazy německého původu:

> „Kelnerka: Aji tu na *banhofie* mi mówili, że bych mógła nosić ty *cugi*…“[16]

Ostatně v těšínském dialektu zůstala řada slov německého původu, takže užití německých výrazů ve slovní zásobě nářečního mluvčího není pro zdejšího posluchače ničím neobvyklým.

Przeczek dokonce užívá narážek na současnou situaci ve společnosti a v masmediální kultuře.

> „Hadam: Dyć se jyny dziwej wiela tych różnych stacji egzystuje… Teraz tyn Żelezny otworzył jakómsi stacje, kieróm nazwali JOJ.“[17]

V souvislosti s přípravou programu nové radiostanice herci recitují verše místních básníků, např. Henryka Jasiczka, Władysława Sikory nebo Gustawa Sajdoka.

Hra končí dialogem protagonistů připravujících vysílání rádia:

> „Hadam: Jasne… Jasne… Dómy se rade i bez tych panów… Przecież każdą wielkanoc możemy mieć na tej sali taki Radio Kozubowa / Ważne aby my se sami słyszeli i domówili… / Prezes: Moi mili, to tyle na święta w tym roku… / Milka: Milionerzy też majóm swoich boroków… / Hadam: Tak do widziska w przyślym roku!“[18]

Premiéra hry pro scénu PZKO v Milikově se svého času chystala, ale dosud neproběhla.

Zaznamenání hodná je i Przeczkova tvorba pro rozhlas. Przeczek je autorem více než třiceti rozhlasových her a pořadů. S polským vysíláním Československého rozhlasu (po roce 1992 Českého rozhlasu) v Ostravě začal spolupracovat v roce 1962. Jako první byl odvysílán cyklus rozhlasových fejetonů nazvaný *Teatr amatorski na naszym terenie* („Amatérské divadlo v naší oblasti“), který autor sám četl ve studiu. Po něm následují Przeczkovy dramatizace pro rozhlas.

Przeczkovu rozhlasovou tvorbu lze rozdělit na tři základní typy – pořady básnického zaměření, hry určené dětem a hry pro dospělé. Příkladem básnického pořadu může být *Krajobraz przyswojony* („Osvojená krajina“) z roku 1980. Jde o literární pásmo na téma zimy jako ročního období. Moderátor a moderátorka si vyprávějí o této roční době, střídavě čtou básně o zasněžených Beskydech a mluvené slovo je prokládáno písněmi se zimní tematikou, případně charakteristickými zvuky (cinkáním rolniček apod.).

Bałwan z lodówki („Sněhulák z ledničky”) je rozhlasová hra určená dětem. Przeczek ji napsal v roce 1968. Hlavní hrdinkou je děvčátko Lucynka, které si na zahradě postavilo sněhuláka.

Příkladem rozhlasové hry pro dospělé jsou *Hocki – Klocki z dobranocki* („Holky – kluci z Večerníčka“). Przeczek hru napsal na motivy známé pohádky pro děti „O Popelce“. Příběh nás však zavádí do současnosti, takže místo na ples se dcery macechy chystají na diskotéku. Ve hře se setkáváme se stejnými postavami jako v pohádce. Vystupuje zde macecha, její dvě dcery, hodný otec a Popelka. Jednou, když byly macecha s dcerami na diskotéce, vrátil se otec domů z cesty. Nepřivezl tři oříšky, ale šaty, které původně koupil pro své dvě nevlastní dcery. Nicméně se rozhodl věnovat šaty Popelce. Ta se vydala na taneční zábavu, kde poznala mladého inženýra, a poté rozhodla se opustit rodný dům s macechou a zlými sestrami. Macecha si uvědomila, jak nepěkně zacházela se svou nevlastní dcerou, a změnila se v přívětivou a milou maminku.

---

[16] Tamtéž, s. 29.
[17] Tamtéž, s. 36.
[18] Tamtéž, s. 50.

Przeczek ve finále pohádkového syžetu změnil původně záporné postavy v kladné – častý postup i v jiných jeho hrách. Později tuto rozhlasovou hru přepracoval na kabaretní pořad cyklického charakteru pro děti, v němž sobě vlastním humorným a osobitým způsobem převyprávěl celou řadu pohádkových syžetů. Režisérem tohoto projektu byl Karol Suszka, jenž s Przeczkem často spolupracoval během své dramatické dráhy.

Przeczkovy divadelní i rozhlasové hry pro dospělé nemůžeme zařadit do proudu moderního či postmoderního divadla, neboť jsou primárně určeny buď pro dětského diváka, nebo pro amatérské soubory ochotnického divadla. Nemají tedy primárně vyšší umělecké ambice, byť v Przeczkově tvorbě zákonitě sledujeme jistý kvalitativní vzestup, zejména v oblasti kompozice divadelní hry, práce s jazykem nebo propracovanější psychologizace postav. Nelze nepřipomenout ludickost jeho tvorby, tento prvek je jistě přítomen tam, kde hra navazuje na folklor nebo na osobitou tradici polského amatérského divadelnictví Těšínska. V Przeczkových hrách pro amatérské divadlo, v nichž je silně přítomen prvek ludickosti, případně v hrách, které jsou na něm založeny, sledujeme autorovo zábavné pohrávání si s ustálenými postupy, postavami, významy, často přecházející do groteskní fikce.

V hrách z posledního období Przeczkovy tvorby má také mimese, tedy vztah mezi dílem a skutečností, specificky lokální kolorit, neboť se dotýká závažného problému soužití obyvatel multietnického regionu Těšínska.

Przeczek nebyl nějakým výrazným „destruktorem“ ustálených žánrových a stylových podob z hlediska tradice polského amatérského divadelnictví na Těšínsku, sledujeme spíše volné zacházení s žánrovými archetypy pro praktickou potřebu divadelního provozu těšínské amatérské scény.

Není pochyb o tom, že se Wilhelm Przeczek trvale zapsal do povědomí divácké obce na českém Těšínsku v oblasti her pro děti,[19] pro amatérské divadlo i pro polské vysílání rozhlasu. Významně obohatil repertoár zdejší amatérské divadelní scény, a proto jeho jméno spjaté s regionem Těšínska nemůže být – jak tomu bylo dosud (především vlivem politické situace v někdejším Československu a nezřídka i licoměrné národnostní politiky vlády) opomíjeno v dějinách polského divadelnictví na území České republiky. I když Wilhelm Przeczek ve svém profesním životě doznal mnoha ústrků vinou kulturní politiky státu, na problematiku vztahů mezi národnostmi v rodném regionu tento významný polský autor nahlížel s dostatečným odstupem a nezřídka i s humorem jemu vlastním.

SUMMARY

Wilhelm Przeczek as dramatist

Wilhelm Przeczek was a Polish writer who has lived in Karviná, the Czech Republic, since his birth in 1936. He is a member if the Polish minority of the country and he has aimed his literary output at its members and at readers in Poland. Translations into the Czech language are aimed at readers in the Czech Republic. Having protested against the intervention of the Warsaw Pact armies into Czechoslovakia in August 1968, W. Przeczek was not allowed to publish and he was dismissed from his post as an editor of a Polish paper Głos Ludu. From 1970 to 1977 he worked as an actor, stage director and dramatic advisor at the BAJKA Puppet Show Theatre which were staged at Český Těšín, the Czech Republic. He wrote many successful plays not only for BAJKA and amateur school theatre clubs. He has enriched the repertoire of the local amateur stage; therefore his name cannot be omitted from the history of Polish playwrights in the Czech Teschen Silesia.

[19] Libor Martinek, Wilhelm Przeczek jako dramatik divadelních her pro děti a mládež, op. cit.

EWA TOMASZEWSKA

(Cieszyn)

Problemy dramaturgii dla dzieci

Bogata dramaturgia, z której korzystają współcześni reżyserzy teatralni, tworzona była przez wieki, a jej twórcy nigdy nie mieli na myśli dziecięcego odbiorcy, gdyż dziecko nie było traktowane w sposób szczególny, osobny. J.H. Van Den Berg pisał:

> „Przed Janem Jakubem Rousseau nikt nie troszczył się o wiek młodzieńczy...[1]. I dalej: Dziecko stało się dzieckiem. Taka konkluzja stawia przed nami pytanie: czemu przypisać tę zmianę? Dlaczego dziecko kiedyś ledwie różniące się od dorosłego, dziś różni się od niego tak radykalnie? Skąd się wzięła ta przepaść dzieląca małych i dużych, przepaść, która stała się tak głęboka i szeroka, że niemożliwe jest dziś przekazanie atrybutów świata dorosłych światu dzieci?”[2]

Celem moich rozważań oczywiście nie jest zastanawianie dlaczego „dziecko stało się dzieckiem”, ale stwierdzenie, że tak właśnie jest od stosunkowo krótkiego czasu. Znaczy to, że jeśli nie traktowano dzieciństwa specyficznie, to nie istniało także to, co dziś nazywamy sztuką dla dziecka. Jest ona właściwie wytworem wieku dwudziestego. Jest efektem odkryć psychologów i działań pedagogów, a czasem także działaczy ludowych. Oczywiście teatr w nauczaniu, w edukacji pełnił swoją rolę od bardzo dawna, ale podkreślmy, że albo wykorzystywano w tym celu teatralne widowiska adresowane do wszystkich (a więc do dorosłych) jak w starożytności; albo teatr traktowany był jako ekspresja własna uczniów, a oparta na tekstach równie „dorosłych” co w przypadku wcześniej wspomnianym (jak w szkołach renesansowych gdzie odgrywanie szkolnych przedstawień stało się powszechną praktyką).

Mówiąc krótko, coś takiego jak dramaturgia dla dzieci nie istniało. Jeśli więc w teatrze w ogóle mamy ogromną pulę tekstów pochodzących z różnych epok i związanych z różnym sposobem myślenia o teatrze, to w teatrze dla dzieci dorobek w zakresie literatury teatralnej jest niezwykle skromny. Dodatkowo dramaturgia dla dzieci ogranicza się przede wszystkim do funkcji dydaktycznych i wychowawczych, zaś funkcje artystyczne z reguły spycha na plan dalszy. Jeśli zaś ambicja autora każe mu szukać rozwiązań głębszych i bardziej artystycznych wpada on w nową pułapkę. W pełen zadufania sposób współcześni autorzy wprowadzają pomysły wzięte ad hoc, z niczego. Aby wyjaśnić o co mi chodzi posłużę się przykładem najnowszej premiery Teatru Lalek „Banialuka” z Bielska-Białej: „Zielony wędrowiec” Liliany Bardijewskiej (premiera 18. IX. 2005).

Główny bohater, mieszkaniec Szarej Stworii pewnego dnia odkrywa, że stał się zielony. Wyrusza więc ze swego szarego świata w poszukiwaniu Zielonej Rzeki. Po drodze mija różne krainy: niebieską, żółtą, trafia też do Purpurii. W każdej krainie otrzymuje jakiś dar. W Purpurii otrzymuje np. sopel lodu. Dlaczego sopel lodu? Kolor czerwony może kojarzyć się z ogniem, z gorącym uczuciem, z niebezpieczeństwem, ale nie z lodem! Na dodatek ów dziwny prezent otrzymuje od ptaka, który jest zdetronizowanym królem tej krainy. Dlaczego ptak i król daruje komuś sopel lodu? Co to ma oznaczać? Może to jakaś wróżba na przyszłość? Mogłoby tak być ale:

---

[1] J. H. Van Den Berg, *Dziecko stało się dzieckiem*, [w:] *Dzieci* z serii „Transgresje” pod red. M. Janion i S. Chwina, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, t. II, s. 226.

[2] Ibidem, s. 233.

„Stworek kładzie się pod palmami i zasypia. Palmy nucą Zieloną Kołysankę. Wchodzi Jeżozwierz, odsuwa palmy coraz dalej i dalej, żeby Stworek znalazł się w pełnym słońcu. Jego dziób i pióra zaczynają się czerwienić. Sopel zmienia się w białą strużkę, a dookoła Stworka tworzy się czerwona pustynia. Stworek zaczyna się wiercić, kołysanka zmienia się w rozbudzankę, ale coraz cichszą, bo Jeżozwierz odsuwa palmy aż za horyzont. Na wpół obudzony Stworek wyciąga spod skrzydła wielkie ziarenko piasku."[3]

Jaką więc funkcję pełni tu sopel lodu? W scenariuszu jest cała masa podobnych trudnych do zrozumienia przemian, darów, symbolicznych działań. To wszystko połączone ze scenicznym obrazem robi na widzu wrażenie, ale nadal nie wiadomo dlaczego dzieje się tak jak się dzieje. A teatr wymaga takiej odpowiedzi. Może właśnie o tym pisał Mircea Eliade:

„Zapomina się, że życie człowieka współczesnego roi się od mitów na wpół zapomnianych, od zdegradowanych hierofanii, od wytartych symboli. Nieustająca desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego wyobraźni: w sferach wymykających się kontroli trwa i żyje cała zdegradowana mitologia."[4]

Inna sprawa, że L. Barijewska napisała ów scenariusz na podstawie własnej książki o tym samym tytule. Opowieść literacka jest o nieco lepsza od jej teatralnej adaptacji. Może więc mamy do czynienia z brakiem zrozumienia specyfiki teatru? Oto druga kwestia, która wiąże się z problemem dramaturgii dla dzieci, moim zdaniem o wiele ważniejsza. Jest to problem rozumienia teatru jako odrębnej, autonomicznej sztuki, dla której słowo jest tylko jednym ze środków ekspresji.

„Rozwój sztuki XX wieku przyniósł poważne zmiany w pojmowaniu roli słowa. Dziś, po burzliwym rozwoju filmu, filmu przez dwadzieścia parę lat niemego i eliminującego nadmiar mowy dzisiaj, po rozpowszechnieniu się malarstwa niefiguralnego i nowej muzyki, gdy sama literatura szuka nowych form ekspresji, przewartościowując tradycyjną składnię zdań, funkcję znaków przestankowych, umieszczając języki narodowe, okazało się wyraźnie, że dyskursywne słowo nie jest w sztuce jedynym nosicielem myśli. Że nie tylko słowo ma właściwości poetyckie."[5]

Tak pisał Kazimierz Braun prawie 35 lat temu podejmując krytykę ówczesnego teatru polskiego w ogóle. Wiele zmieniło się od tamtej pory, choć nie wszystko. Jedno pozostało bez zmian – polscy filolodzy, a także inni artyści, pedagodzy i organizatorzy teatru dla dzieci nadal postrzegają teatr dla dzieci z perspektywy słowa, przede wszystkim słowa, a często wyłącznie słowa. Mamy więc do czynienia z następującą sytuacją: teatr stosunkowo powoli reaguje na zmiany w sztuce w ogóle, zaś teatr dla dzieci reaguje w jeszcze mniejszym stopniu, a to znaczy, że reprezentuje – w najlepszym razie – najbardziej tradycyjną formę teatru.

Mamy więc do czynienia, z jednej strony ze szczupłością literatury pisanej dla teatru z myślą o odbiorcy dziecięcym, co rodzi potrzebę organizacji różnych konkursów na współczesną sztukę teatralną dla dzieci. Z drugiej strony, w tych konkursach biorą udział literaci, którzy traktują teatr jako funkcję literatury i przy całym talencie pisarskim i pomysłowości fabularnej nie mają dość wyobraźni teatralnej, plastycznej, muzycznej. Ich sztuki są rozpisanymi na dialog opowiadaniami. Oto co pisze Krystyna Jakóbczyk w swojej sztuce *„Portret rodzinny"* nagrodzonej w konkursie na sztukę teatralną dla młodej widowni organizowanym przez Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży:

„Autorka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że teatralna realizacja Sceny 5, Aktu III, czyli sceny na lotnisku, ze względu na miejsce akcji możliwa jest do zrealizowania tylko w warunkach telewizyjnych.

[3] Wg scenariusza „Zielony wędrowiec" L. Bardijewskiej realizowanego w Teatrze Lalek „Banialuka" w Bielsku-Białej, s. 16.
[4] M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, PIW, Warszawa 1993, s. 31.
[5] Kazimierz Braun, *Teatr wspólnoty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 41.

W związku z tym autorka podejmuje się opracowania Aktu III w wersji wybitnie teatralnej, zastępując port lotniczy niezmiennie salonem starego domu państwa Krejbowiczów."[6]

Autorka nie rozumie teatru, nie jest w stanie wyobrazić sobie sytuacji zmiany miejsca akcji bez zmian całej dekoracji. Dzieje się tak gdyż miejsce akcji scen wcześniejszych jest określone precyzyjnie – salon z kanapą, szafą, stolikiem, na którym leży koronkowa serwetka; w głębi schody na piętro, dalej – okno, przez które w pewnych momentach będzie można coś zobaczyć. Przestrzeń sceny jest więc traktowana realistycznie. To rzeczywiście sprawia szalone trudności ze zmianami miejsca akcji. Jednak z didaskaliów autorki wynika także, że nie wyobraża sobie ona innego sposobu aranżacji sceny.

A przecież przestrzeń sceny ma charakter symboliczny. Znaczy to, ze ustawione na pustej scenie krzesło może być królewskim tronem, by po chwili stać się stołkiem w karczmie. Wystarczy, aby aktor zasugerował tę zmianę swoim działaniem, słowem itp. Reszty dokonuje wyobraźnia widza. Pisał o tym Peter Brook w swojej książce *„Pusta przestrzeń"*, a w sposób niezwykle obrazowy przedstawił to zjawisko Jean Claude Carriere:

„Zjawia się aktor na scenie, bardzo dobry aktor, i mówi: – spójrz na tysiące moich słoni krwawiących na polu bitwy –. Można grać z wyobraźnią publiczności bo ona widzi te słonie, ale w filmie, niestety, trzeba te słonie pokazać."[7]

Otóż to, autorka sztuki myśli obrazami filmowymi (telewizyjnymi), a nie teatrem. Zdarza się to bardzo wielu twórcom dramatów i adaptacji scenicznych.

Autorzy sztuk skupiają się przede wszystkim na dwóch sprawach: na fabule i na charakterach postaci scenicznych. Przestrzeń, światło, muzyka nie mają dla nich znaczenia w sensie nośnika treści, nie zajmują miejsca w scenariuszu teatralnym, który jest tak ściśle wypełniony literaturą, że dla teatru nie ma w nim już zbyt wiele miejsca. Mówiąc o dramaturgii, należy jednak pamiętać, że nie jest to jeszcze teatr. Wszak od czasów Wielkiej Reformy Teatru sformułowanie definicji tej formy ekspresji twórczej akcentuje przede wszystkim synkretyzm tej sztuki, jej złożoność. Pojawia się tu więc problem „teatru teatralnego". Mówi o tym Krystyna Miłobędzka, poetka i jedna z najoryginalniejszych polskich autorek sztuk dla teatru:

„Teatr ma możliwość okazania w materii, w przedmiotach, ciałem ludzkim tych pojęć, uczuć, które trudno wyrazić słowami. Język słów nie jest precyzyjny. Są sprawy których nie potrafimy i nigdy nie będziemy potrafili zamknąć w słowach. Teatr może to zrobić znaczenie lepiej, wyraziściej, bo posługuje się przedmiotami, sytuacją, gestem. W teatrze słowo, gest, przedmiot są wymienne. To znaczy – słowo nie jest ważniejsze od gestu czy od przedmiotu i dlatego nie trzeba wielu słów."[8]

Miłobędzka w swojej twórczości realizuje ten sposób myślenia. Słowa stanowią w jej sztukach swego rodzaju ruszt, osnowę dla działań aktorów z wykorzystaniem przedmiotów. Pozostawia więc „wolne miejsca dla wyobraźni". Czyjej? Realizatorów teatru tj. reżysera, aktorów, scenografa, ale i widza. Ze złożenia słowa, interpretacji, ruchu i form plastycznych rodzi się niezwykła teatralna poezja. Należy dodać, że wszystkie elementy łączone są rytmem wydobywanym i wybijanym zarówno przez sposób wypowiadanych kwestii, jak również przez ruch sceniczny. Oto fragment sztuki *„Ojczyzna"*:

---

[6] K. Jakóbczyk, *Portret rodzinny,* [w:] *Nowe sztuki dla dzieci i młodzieży*, zeszyt 9, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1995, s. 44.

[7] Wypowiedź J. C. Carrier'a w filmie: „Jak powstawał film Mahabharata".

[8] *Wolne miejsca dla wyobraźni*, wywiad z K. Miłobędzką przeprowadzony przez E. Tomaszewską, [w:] „Filia" pismo Filii UŚ w Cieszynie, Cieszyn 1996, nr 25, s. 8.

„DROGA: z trzymanych na ręku klocków[9] buduje „drogę"; układając – Pol-na, leś-na, wod-na, po-wietrz-na, że-laz-na – kładzie się na niej na wznak – Pły-nie, łą-czy, bieg-nie, krę-ci, pro-wa-dzi, prze-ci-na.
MOWA: trzymane w rękach klocki ustawia w szereg – Padnij! – Popycha palcem pierwszy klocek, szereg przewraca się Powstań! Podnosi klocki, ustawia szereg na nowo
MOWA: – Niby wojsko, niby trawa, niby las, niby płot, niby zboże. – teraz Klocek podaje mowie to, co trzymał – jeden czarny klocek; Mowa ogląda go, zastanawia się. Mowa oddaje go Klockowi.
KLOCEK: podrzucając swój klocek – Klo-cek, klo-cka, klo-cek, klo-cko-wi, o klo-cku, w klo-cku – klocek spada na ziemię.
MOWA: podnosi klocek, podrzuca go w górę – Piórko! – Dom podbiega, łapie klocek, oddaje go Mowie; Mowa podrzuca w górę Piórko! Droga podbiega, łapie je, oddaje Mowie; Mowa rzuca klocek w górę, Pan Wojsko podbiega, łapie; Mowa krzyczy – Kamień! – Pan Wojsko przewraca się pod ciężarem, podnosi się z ziemi, dźwiga „kamień", podaje go Mowie, ta lekko rzuca w górę – Piłka! –
POZOSTALI: razem z Mową rzucają do siebie klocek – Małe, duże, ciężkie, lekkie, piórko, kamień, klocek, lalka, piłka... –
MOWA: – Gorące! – Klocek, który w tym momencie trzymał „piłkę", wypuszcza ją z rąk, klocek upada z hukiem."[10]

W jaki niezwykły, prosty i poetycki sposób nasyca autorka słowo znaczeniem, dźwięk – wartością semantyczną. Dodajmy, że sztuka ta adresowana jest do dzieci młodszych, a więc i działania aktorów są z zakresu doświadczeń małego dziecka.

Łatwo zauważyć inspirację zabawą dziecięcą, zaś przedmiot staje się u Miłobędzkiej pośrednikiem między autorem-aktorem a widzem. Ten sposób myślenia teatralnego zawdzięcza Miłobędzka Janowi Dormanowi, nieżyjącemu już twórcy Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie. To Dorman jako pierwszy stworzył oryginalną metodę teatralną inspirowaną zabawami dziecięcymi, a także obrzędem ludowym i religijnym. Nazwał taki teatr „teatrem zabawy". Dość szeroko na ten temat pisał Dorman w artykułach, które drukowane były w słowackim piśmie „Umělecké slovo".

Rozróżnia Dorman dwie odmiany zabawy: tę w dziecinnym pokoju oraz zabawę podwórkową. Pierwsza określa stosunek aktora do lalki, druga nadaje formę całej inscenizacji. Przyjrzyjmy się najpierw lalce w dziecięcym pokoju. „Dla dziecka lalka w zabawie jest współistnieniem."[11] – pisze Dorman. Podobnie jest z lalką w jego bezparawanowych inscenizacjach. Lalka jest dopełnieniem aktora. Można nawet powiedzieć, że postać sceniczna powstaje pomiędzy żywym aktorem a lalką.

„Aktor nie musi udawać, aktor może się bawić. Rola aktora jest ciekawsza, gdyż odrzucając parawan, wchodzimy w świat sceniczny pełen umowności i metafor. Aktor „na oczach widza" zmienia role, gra wiele postaci, nie będąc żadną z nich. Aktor mówi za lalkę, mówi do lalki, kontaktuje się z widownią."[12]

Nowa sytuacja inscenizacyjna i nowa konwencja gry wpływa także na formę lalek. Dorman uważał, że w tej konwencji forma lalki nie może już zmierzać do realistycznego odwzorowania człowieka czy zwierzęcia. J.M. Barrie w swej wspaniałej książce *„Przygody Piotrusia Pana"* tak pisze:

---

[9] W sztuce 5 bohaterów: Klocek, Dom, Droga, Pan Wojsko i Mowa są animatorami klocków, jedynego elementu plastycznego. Z tych klocków budowane są nie tylko rekwizyty, ale organizowana jest przestrzeń gry. W didaskaliach autorka pisze o jeszcze jednej funkcji klocków: „nie wymaga się od nich [aktorów] »gry«, tylko dokładnego wykonywania określonych czynności. Wszystko co dzieje się wewnątrz nich – swoje myśli, uczucia, zamiary – przekazują widzom za pomocą konstrukcji tworzonych z klocków."
[10] K. Miłobędzka, *Ojczyzna*, [w:] *Siała baba mak – gry słowne dla teatru*, Wydawnictwo A, Wrocław 1995, s. 43.
[11] J. Dorman, *Lalka w inscenizacji*, „Teatr Lalek" 1968, nr 1-2, s. 41.
[12] Ibidem, s. 44.

„Kosztowne sklepowe statki nie kryją we wnętrzu swoim żadnych tajemnic i dlatego widok sklepowego jachtu nie ożywi nigdy w pamięci dorosłego człowieka najmilszych wrażeń z dzieciństwa. Bo tylko statki z patyka wyładowane są po brzegi najcenniejszymi wspomnieniami. Statek sklepowy ośmiela się zaledwie krążyć po tafli jeziora, gdy tymczasem statek z patyka bez lęku wpływa na fale wzburzonego oceanu."[13]

Lalki teatralne z gatunku tych „statków z patyka" są formami otwartymi na wyobraźnię zarówno twórcy jak i widza. Takie przedmioty można łatwo nasycić treściami podsuwanymi przez wyobraźnię.

Rzeczywiście, w niemal wszystkich opisach dziecięcej zabawy jako na jedną z jej charakterystycznych cech wskazuje się na zabawowe zastosowanie przedmiotów. Elkonin pisze:

„...przedmioty wprowadzane przez dziecko do zabawy, jak gdyby tracą swoje zwykłe znaczenie, a uzyskują nowe, zabawowe, odpowiednio do którego dziecko je nazywa i dokonuje z nimi czynności. Szeroko znane są przykłady takiego zabawowego przemianowania przedmiotów i ich zabawowego zastosowania: laska przedstawia w zabawie konia i dziecko nie tylko jedzie na niej wierzchem, lecz poi i karmi ją, troszczy się o nią; cienki niewielki patyczek może przedstawiać w zabawie i termometr, i widelec, i ołówek, i wiele innych rzeczy."[14]

W wyniku badań empirycznych stwierdzono, że u większości dzieci przemianowanie przedmiotu nie napotyka szczególnych trudności. Nazwanie klocka samochodem w efekcie prowadzi do specyficznego sposobu bawienia się tym klockiem, któremu dziecko nadawać będzie ruch samochodu, wymyślać będzie „samochodowe" sytuacje, używać dźwięków z samochodem związanych. Przemianowania mogą iść w kierunku zaprzeczenia funkcji przedmiotu wykorzystywanego w zabawie, a nawet im mniej logiczna jest zamiana zastosowania przedmiotu, tym większy śmiech wywołuje u uczestników zabawy i daje więcej radości. Samo przemianowywanie przedmiotów, zamiana ich zastosowania i funkcji może stać się dla dzieci zabawą samą w sobie. Jeśli więc Dorman zestawia miotłę, słomiankę i sito i nazywa je Strachem na Wróble to dokonuje takiego samego przemianowania jak czynią to dzieci w swojej zabawie. W teatrze ten sposób postępowania nazwiemy wielofunkcyjnością przedmiotu.

W ten sposób wykorzystane przedmioty, maski, plansze pełniły u Dormana różne funkcje w akcji scenicznej – raz były znakiem plastycznym postaci, by po chwili stać się np. parawanem. Owa wielofunkcyjność przedmiotu, rekwizytu teatralnego jest efektem zaplanowanego wprzężenia wyobraźni widza w odbiór spektaklu.

„Zabawa z dziecinnego pokoju", o której mówi Dorman należy do tzw. zabaw symbolicznych czy zabaw w role. Zabawy dziecka „w dom", „w szkołę", „w sklep", „w wojnę" czy tp. są swego rodzaju próbami naśladowania rzeczywistości. Nie są jednak odwzorowaniem rzeczywistości lecz jej przetworzeniem. Pisał o tym J. Piaget:

„Należy przyznać dziecięcej zabawie znaczenie autonomicznej realności, rozumiejąc przy tym, że prawdziwa realność, której ona jest przeciwstawiona, jest znacznie mniej prawdziwa dla dziecka niż dla nas. (...) Powstanie tego odrębnego wyobrażonego świata w zabawie podporządkowane jest logice synkretyzmu: synkretyzm przez sam swój mechanizm jest czymś pośrednim między myśleniem autystycznym a myśleniem logicznym. Takiemu myśleniu właściwe są podstawowe funkcje rządzące powstawaniem obrazów sennych: zagęszczanie, które zmusza do zlania się kilku różnych obrazów w jeden oraz przemieszczenie, które przenosi z jednego przedmiotu na drugi należące do pierwszego właściwości. To właśnie prowadzi do symbolizmu w zabawie."[15]

[13] J. M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, tłum. Alicja Baluch, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1990, s. 25.
[14] Daniel Borysewicz Elkonin, *Psychologia zabawy*, Warszawa 1984, s. 290.
[15] Za D. B. Elkoninem, op. cit., s. 147 i 150.

Ten sposób budowania rzeczywistości zabawowej przeniósł Dorman na scenę. Jedną z ważniejszych cech, które charakteryzowały dormanowską konwencję teatralną, będzie tworzenie sytuacji scenicznych na zasadzie skojarzeń, a nie logicznych ciągów zdarzeń. Walor wykorzystania na scenie sposobu działania dziecka w zabawie symbolicznej podkreśla także Krystyna Miłobędzka pisząc:

> „Ich formę [zabaw symbolicznych] odnajdujemy bez trudu w commedii dell'arte, podobnie jak zabawy naśladowcze czy całe serie zmian funkcji przedmiotów, którymi gra aktor, w teatrze ludowym. Sztuka teatru niejednokrotnie posługiwała się i posługuje tymi samymi środkami wyrazu, którymi posługują się w swoich zabawach dzieci (...) ale teatr przeznaczony dla dzieci, przynajmniej w Polsce, całkowicie je pomija, przyjąwszy za jedyny i dostateczny wyróżnik pewną technikę teatralną (lalki) i pewien określony typ tekstów fabularnych (bajeczkę, bajkę, baśń, klasyczne lub uwspółcześnione), których samo połączenie na scenie, zdaniem ludzi zajmujących się tym tematem, spełnia najlepiej wszelkie zadania „wychowania estetycznego" i dydaktyki wobec swoich odbiorców. (...) Dorman pierwszy zrozumiał, na czym polega forma zabaw symbolicznych, jakiego myślenia jest wyrazem i posłużył się nią tworząc swoje spektakle, z pełną świadomością jaką formą i dlaczego właśnie tą formą się posłużył."[16]

Przyjrzyjmy się teraz zabawie podwórkowej. Tworzą one pewnego rodzaju struktury oparte na przekazywanych z pokolenia na pokolenie zasadach. Uczestnicy zabaw całkowicie podporządkowują się regulaminowi, a jeśli nie – to zostają wykluczeni z gry. Zabawę, jak i większość kolejnych jej etapów, rozpoczyna wyliczanka lub wierszyk, którego tekst nie ma właściwie semantycznej wartości. Liczy się sposób wypowiedzenia tego tekstu – szybko lub wolno, z charakterystycznym akcentowaniem i melodią. Dopiero właściwe wypowiedzenie tekstu otwiera dalszą zabawę. Przypomina to wypowiadanie magicznych zaklęć. Najważniejszy jest tu więc rytm. Także u Dormana rytm staje się głównym elementem porządkującym i organizującym działania sceniczne. Rytmizacja to sposób na wypowiadanie kwestii przez aktorów jak i na ruch sceniczny.

Reasumując „teatr zabawy" charakteryzuje: wykorzystanie struktur zabaw dziecięcych, budowa dramatu otwarta, rytm jako kanwa widowiska, wielofunkcyjność przedmiotu, budowanie ciągów skojarzeniowych zamiast logicznego następstwa zdarzeń, wprowadzenie wyliczanek, rymowanek i piosenek dziecięcych oraz uczestnictwo widza wyrażające się próbami przełamania bariery miedzy sceną a widownią. W „teatrze zabawy" wszystko leży jak najdalej od „teatru literackiego". To właśnie wydaje się trafne w przypadku teatru dla dzieci.

> „(...) Przedstawienia »teatru literackiego« nie funkcjonują bowiem samodzielnie. Konieczny jest dla ich egzystencji jak najszerszy kontekst tradycji i historii. Dramaturgicznej i literackiej. Dlatego też »teatr literacki« z natury swojej musi apelować do publiczności wyrobionej, oczytanej, przygotowanej. Wbrew pozorom. Bo wydawałoby się, że oparcie przedstawienia o tekst, a więc – również pozornie – środek najbardziej czytelny i komunikatywny, czyni »teatr literacki« teatrem najprzystępniejszym, łatwo zrozumiałym. Tak nie jest."[17]

Dziecko zaś widzem wyrobionym jeszcze nie jest, dopiero się staje, ale pod warunkiem, że teatr będzie dla niego zjawiskiem ekscytującym, wciągającą dobrą rozrywką, a nie nudnym kazaniem z morałem na końcu. Dlatego widowiska oparte na działaniach dzieciom znanych i bliskich, pochodzących z ich własnego świata są dla nich żywe i ciekawe. Wie to każdy, kto był z dzieckiem na spektaklu „gadanym". Dzieci nudzą się i wcale nie śledzą akcji prowadzonej w słowach. Natychmiast chce im się jeść, pić, chcą iść do ubikacji. Mimo to dorośli (rodzice, nauczyciele, opiekunowie, nawet artyści) uważają, że taki właśnie teatr

[16] K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana*, Poznań 1990, s. 61-63.
[17] K. Braun, *Teatr wspólnoty*, Wydawnictwo Literakie, Kraków 1972, s. 49-50.

należy dziecku oferować. Świadczą o tym nagradzane na konkursach sztuki dla dzieci. Świadczą o tym także reakcje widzów dorosłych po spektaklach niestandardowych. Krystyna Miłobędzka już w 1996 roku z nutą goryczy mówiła, że:

> „Teraz jest jeszcze trudniej niż kiedyś z wejściem na scenę tych sztuk. Nie da się ukryć, że gdy w telewizji triumfuje Disney łatwiej przyjmuje się kolorowe komiksowe ilustracje. Patyk, klocek, stara walizka nie są już przedmiotami wartymi uwagi, to jest taki zamierzchły czas. Mimo to ciągle mam nadzieję, że jacyś młodzi ludzie, bez żadnych przyzwyczajeń, że może oni zainteresują się moimi tekstami i spróbują je wykorzystać."[18]

Z powyższych rozważań sądzić by można, że dotyczą one czasu przeszłego, gdyż posługuję się przykładami już historycznymi. Tak jednak nie jest. Po prostu, od czasu Jana Dormana i Krystyny Miłobędzkiej nie pojawił się żaden twórca, który oferowałby dzieciom równie nowoczesny, równie głęboki i jednocześnie poetycki teatr. Formuła „teatru zabawy" okazała się wprawdzie niezwykle inspirująca dla wielu polskich artystów teatru, ale z wyjątkiem K. Miłobędzkiej, współcześni twórcy traktują ją powierzchownie, zachowując tylko niektóre, formalne jej cechy. To kolejny problem dręczący teatr dla dzieci. Jeśli nie literatura to forma zdominowała treść.

Powstaje jednak pytanie czy w „teatrze zabawy" w ogóle jest miejsce dla pisarza? Oczywiście – tak. Dowiodła tego właśnie Krystyna Miłobędzka. Jej „gry słowne dla teatru" pt. *„Siała baba mak"* pozostają jednak wyjątkową pozycją. Co ciekawe, w większej części powstawały one w bezpośrednim kontakcie z aktorami, z reżyserem i scenografem[19]. Taki sposób tworzenia tekstu dla sceny nie jest wyjątkowy, wystarczy przypomnieć Szekspira czy Moliera. Tak postępował także Jan Dorman. Jego teatralne adaptacje często odbiegały od oryginału co budziło ogromne kontrowersje. Na przykład w spektaklu *„Niezwykła przygoda Pana Kleksa"* (premiera w lutym 1966) potraktował Dorman teksty Brzechwy bardzo swobodnie jak inspirację:

> „Wszystkie te opowiadania, wierszyki i bajki znamy na pamięć. Dlatego w naszej scenicznej przygodzie nie ilustrujemy bajki pana Brzechwy. (...) Na naszej scenie zabawimy się bajkami pana Brzechwy."[20]

Niestety, tylko widownia dziecięca zrozumiała właściwie ten zabieg:

> „Dyskusja po przedstawieniu «Kleksa» wykazała też pełne zaskoczenie i brak orientacji ze strony dorosłych, przyzwyczajonych do oceny przedstawienia wedle wyobrażeń własnych, mimo, że przeznaczono je dla dzieci, o innej przecież wrażliwości i odczuciach. Twierdzono np., że dzieci nie rozumiały treści przedstawienia, podczas gdy należało je zapytać, czy bawiły się w teatrze dobrze. Gdyż reakcja widowni dziecięcej po przedstawieniu nie pozostawiała w tym względzie żadnej wątpliwości. Kryterium – jak się wydaje – rozstrzygające."[21]

Tak swobodne traktowanie oryginału literackiego charakteryzowało także twórczość Jerzego Grotowskiego. Już w przedstawieniu – *„Bogowie deszczu"* wg J. Krzysztonia (1958) – ujawnia się specyficzny stosunek Grotowskiego do tekstu literackiego. Zbigniew Osiński pisze, że zderza się tu reżyser z autorem, a jego teatr zderza się z literaturą. Grotowski bowiem nie tylko zmienił tytuł sztuki (pierwotny tytuł to *„Rodzina pechowców"*), ale wplótł

---

[18] *Wolne miejsca dla wyobraźni*, wywiad z K. Miłobędzką przeprowadzony przez E. Tomaszewską, [w:] „Filia" pismo Filii UŚ w Cieszynie, Cieszyn 1996, nr 25, s. 9.

[19] K. Miłobędzka współpracowała z grupą artystów skupionych wokół poznańskiego teatru „Marcinek". Byli to: Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz, Jan Berdyszak.

[20] Na podstawie cytatu zamieszczonego w artykule B. Zagórskiej, *Jak pan Brzechwa w Witkacego został przemieniony*, „Echo Krakowa", 1966, nr 67, s. 2.

[21] Z recenzji Tadeusza Kudlińskiego, przedruk: „tdz – 30 lat", wydawnictwo jubileuszowe, Będzin 1975, s. 51.

w tekst fragmenty innych utworów poetyckich oraz dodał prolog filmowy. W programie do przedstawienia umieścił maksymę Meyerholda:

> „Wybrać sztukę autora – nie znaczy podzielać jego poglądy". Potem w wywiadzie powiedział jeszcze: „Jeśli chodzi o stosunek do tekstu dramaturgicznego, uważam, że powinien on być dla reżysera tylko tematem, na którego osnowie buduje on nowe dzieło sztuki, jakim jest spektakl."[22]

Jak widać problem na linii autor tekstu – realizator spektaklu nie jest nowy. Kto wie, czy problemy ze współczesną dramaturgią nie leżą właśnie w tym oddzieleniu słowa od teatru, w zamknięciu się literatów, filologów we własnym świecie słów bez zważania na to czym jest teatr. Pewnie dlatego większość ciekawych teatralnych inscenizacji powstaje na bazie adaptacji tekstu niedramatycznego. Tak dzieje się także w teatrze dla dzieci. Tych adaptacji dokonują reżyserzy i inscenizatorzy, którzy próbują za pomocą języka teatru wyrazić treść autora niedramatycznego. I często czynią to doskonale. Wystarczy przypomnieć niedawną premierę spektaklu *„Oskar i Pani Róża"* Anny Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (premiera 29. X. 2004):

> „Niewielka książka Erica Emmanuela Schmitta bardzo szybko zdobyła sobie serca czytelników w całej Europie. Stała się pozycją bez mała tak kultową, jak najwybitniejsze dzieła stulecia opowiadające o marzeniach. (...) książka napisana w formie listów umierającego na białaczkę dziesięcioletniego chłopca do Pana Boga, jest w istocie małym traktatem o wielkich sprawach. Jest dialogiem z Bogiem w którego imieniu, od czasu do czasu tajemniczo przemawia Pani Róża. Jest dialogiem, który opowiada o wartościach życia, narodzin, dojrzewania, dorosłości, miłości, starzenia się i wreszcie umierania. Jest dialogiem, który prowadzi do oswojenia się ze śmiercią. Ale nie znaczy to wcale, że jest dialogiem smutnym, żałobnym czy sentymentalnym. (...) Anna Augustynowicz w błyskotliwej adaptacji zawarła całą powieść, wszystkie jej sensy."[23]

W repertuarach polskiego teatru dla dzieci znajdują się takie tytuły jak: *„Alicja w krainie czarów"* wg L. Carrolla, *„O czym szumią wierzby"* wg K. Grahame, *„Czarnoksiężnik z krainy Oz"* wg F. Bauma, *„Kubuś Puchatek"* wg A.A. Milne, *„Koziołek Matołek"* wg K. Makuszyńskiego – tytuły można by mnożyć. Wydaje się to znaczące i potwierdza fakt braku ciekawej literatury dramatycznej dla dzieci, ale także braku literatów, którzy rozumieliby specyfikę teatru. Stąd ludzie teatru muszą sobie radzić sami.

W teatrze „dorosłym" nadszedł czas zmian. Tadeusz Słobodzianek (dramaturg, reżyser) stworzył przy Teatrze Narodowym w Warszawie Laboratorium Dramatu. Stawia się tam na bezpośredni kontakt autora z reżyserem, aktorami i innymi realizatorami teatralnymi.

> „W Polsce dramatopisarz powoli zmienia się w dramaturga. W Polsce inaczej niż we Francji czy w Rosji nie mieliśmy silnej tradycji dramaturgów – autorów, którzy pracują w teatrze. Przyzwyczailiśmy się do tego, że jest natchniony poeta, który w szale twórczym tworzy dzieło, ale z punktu widzenia teatru trzeba je dopiero zaadaptować: poprzestawiać sceny, pokreślić, posklejać, krótko mówiąc w dramaturga bawi się reżyser, który czasem nie umie tego robić. To, niestety, przyniosło ten skutek, że wielu utalentowanych dramaturgów rozczarowało się do teatru. Wielu reżyserów powtarza, że >>dobry dramaturg to martwy dramaturg<<, który się nie wtrąca. Próbujemy zmienić to myślenie. (...) Dramaturg spotyka się tu [w Laboratorium Dramatu] z reżyserem, z aktorami, z teatrem. Wspólnie pracują nad sztuką, kształtują ją."[24]

Wskazuje się tu wyraźny kierunek nowej dramaturgii, która odnaleźć się ma w żywym kontakcie z teatrem. Tak przecież czynił Jan Dorman i tak czyniła K. Miłobędzka – rezultaty

---

[22] Cytuję za: Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 45.
[23] Andrzej Lis, *Pochwała trudnych dialogów*, „Teatr", nr 1-3, Warszawa 2005, s. 68-69.
[24] *Dramatopisarz zmienia się w dramaturga*, rozmowa Doroty Wyżyńskiej z Tadeuszem Słobodziankiem [w:] „Gazeta Wyborcza" z dn. 4 grudnia 2004.

były niezwykle ciekawe. Powstaje tylko pytanie kiedy i czy w ogóle to nowe–nienowe myślenie ludzi pióra dotknie również teatr dla dzieci.

BIBILOGRAFIA:

Bardijewska Liliana, „Zielony wędrowiec", scenariusz adaptacji scenicznej, Teatr Lalek „Banialuka" w Bielsku-Białej.

Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana*, tłum. Alicja Baluch, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1990.

Braun Kazimierz, *Teatr wspólnoty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Brook Peter, *Pusta przestrzeń*, przekł. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.

Carrier Jean Claude wypowiedź w filmie: „Jak powstawał film Mahabharata", prod. ang. 1989, scen. i reż. Peter Brook.

Dorman Jan, *Lalka w inscenizacji*, „Teatr Lalek" 1968, nr 1-2, nr 3-4.

Dorman Jan, *Zabawa dzieci w teatr*, COK, Warszawa 1981.

Eliade Mircea, *Sacrum – mit – historia*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.

Elkonin Daniel Borysewicz, *Psychologia zabawy*, tłum. Leon Łoś, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.

Jakóbczyk Krystyna, *Portret rodzinny*, [w:] „Nowe sztuki dla dzieci i młodzieży", zeszyt 9, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1995.

Kudliński Tadeusz, recenzja ze spektaklu *Niezwykłe przygody Pana Kleksa*, „Poglądy" 1967, nr 7, przedruk: „tdz – 30 lat", wydawnictwo jubileuszowe, Będzin 1975.

Miłobędzka Krystyna, *Siała baba mak – gry słowne dla teatru*, Wydawnictwo A, Wrocław 1995.

Miłobędzka Krystyna, *Teatr Jana Dormana*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1990.

Miłobędzka Krystyna, *Wolne miejsca dla wyobraźni*, wywiad przeprowadzony przez E. Tomaszewską, [w:] „Filia" (pismo Filii UŚ w Cieszynie) 1996, nr 25, Cieszyn.

Osiński Zbigniew, *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Słobodzianek Tadeusz, *Dramatopisarz zmienia się w dramaturga*, rozmowa Doroty Ważyńskiej, [w:] „Gazeta Wyborcza" z dn. 4 grudnia 2004.

Van Den Berg Jan Hendrik, *Dziecko stało się dzieckiem*, [w:] „Dzieci", t. II, z serii „Transgresje", pod red. M. Janion i S. Chwina, przekł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988.

Zagórska Bożena, *Jak pan Brzechwa w Witkacego został przemieniony*, „Echo Krakowa" 1966, nr 67.

ZUSAMMENFASSUNG

Probleme der Dramaturgie für Kinder

Das Phänomen der Dramaturgie für Kinder ist relativ neu und läßt sich mit der Erscheinung des Begriffes der Kunst für Kinder verknüpfen. Aus diesem Grund ist die Dramaturgie, ähnlich wie auch das Theater für Kinder, mit den Konzepten der ästhetischen Ausbildung verbunden.

Die Spezifik des Theaters als synkritischer Kunst wird in der durch Literaten erschaffenen Dramaturgie selten berücksichtigt. Eine innovative Arbeit auf diesem Feld haben im polnischen Theater für Kinder Jan Dorman – als Gründer des Theaters des Spiels – und Krystyna Milobędzka – Autorin der „Wortspiele für Theater“, die ein Beispiel einer mit den Bedürfnissen und Möglichkeiten der Bühne verschmolzenen poetischen Dramaturgie sind – geleistet.

Eine Richtlinie für Dramaturgen könnte die Erschaffung von dramatischen Texten gleichzeitig mit ihrer Bühnenbearbeitung, also eine strenge Zusammenbindung von Literatur und Theaterpraxis, bilden.

DANUTA MUCHA

(Kielce)

Literacki portret Mieszka I i księżniczki Dobrawy w polskich utworach dla dzieci i młodzieży

Polsko-czeskie związki polityczne i kulturowe mają równie długi rodowód jak dzieje obydwu tych narodów słowiańskich. Najstarsze historycznie potwierdzone kontakty zostały nawiązane jeszcze w drugiej połowie X wieku, za rządów księcia polskiego Mieszka I i Bolesława I czeskiego. Wtedy właśnie, a ściślej – w roku 965 Mieszko zawarł sojusz z Czechami, umocniony małżeństwem siostry Bolesława – księżniczki Dobrawy. Należy sądzić, że pogańskiemu księciu, pojmującemu za żonę chrześcijankę, postawiono w Pradze warunek przyjęcia chrztu. Gdyby nawet tak się nie stało, to najprawdopodobniej sam Mieszko zwróciłby się do księcia Bolesława z tego rodzaju propozycją. Zdawał sobie bowiem sprawę z korzyści politycznych i cywilizacyjnych wynikających z chrystianizacji swego państwa, które jako pogańskie narażone było na wyprawy wojenne o motywacji religijnej. Chyba nieprzypadkowo księżniczka Dobrawa przybyła do Polski wraz z grupą duchownych misjonarzy.

Do przyjęcia chrztu doszło w następnym 966 roku. W ten sposób ziemie rządzone przez Mieszka I zostały włączone do łacińskiej strefy kulturowej i cywilizacyjnej. Należałoby jeszcze dodać, że „przymierze Pragi i Gniezna mogło być korzystne dla obu ośrodków”[1]. Obydwa młode państwa – Polska i Czechy – były bowiem narażone na najazdy ze strony Rzeszy niemieckiej (związku księstw i margrabstw).

Dzieje Polski od czasów najdawniejszych do odzyskania suwerenności politycznej stały się tematem wielu utworów literackich dla dzieci i młodzieży, powstałych zwłaszcza w XIX stuleciu. Działający wówczas pisarze zdawali sobie bowiem sprawę z wychowawczej roli swych dzieł o tematyce historycznej. Przyświecały im nie tylko cele poznawcze, ale i patriotyczne. W warunkach szkolnictwa pod zaborami młodzież skazana była na naukę historii Polski w formie ocenzurowanej, a więc tendencyjnej. Stąd też przed autorami utworów narracyjnych stanęło zadanie zastąpienia oficjalnych podręczników dziełami literackimi, przynoszącymi wiedzę o przeszłości narodu i jego heroicznych czynach podaną w sposób obiektywny, a zarazem interesujący i plastyczny, zgodnie z Sienkiewiczowskim przesłaniem o „pokrzepieniu serc” zniewolonych Polaków[2].

Wśród licznych utworów historycznych tworzonych przez kilka pokoleń pisarzy, są też dzieła poświęcone księżniczce Dobrawie, Mieszkowi I i początkom chrześcijaństwa w Polsce. Chronologicznie najwcześniej tymi postaciami zainteresowała się Paulina Krakowowa (1813-1882), autorka książek dla dzieci, tłumaczka, pedagog i redaktorka czasopism kobiecych. Przez trzydzieści lat (od roku 1849) prowadziła ona pensję żeńską, która dzięki

[1] H. Samsonowicz, J. Tazbir, T. Łepkowski, T. Nałęcz, *Polska. Losy państwa i narodu do 1939 roku*, Warszawa 2003, s. 36. O początkach państwa polskiego i stosunkach polsko-czeskich (S. Kętrzyński, *Polska X-XI wieku*, Warszawa 1961; S. Trawkowski, *Jak powstawała Polska*, Warszawa 1969; B. Gierlach, *Początki chrześcijaństwa w Polsce*, Warszawa 1988; G. Labuda, *Pierwsze państwo polskie*, Kraków 1989).

[2] G. Skotnicka, *Pozytywistyczne powieści z dziejów narodu dla dzieci i młodzieży*, Gdańsk 1974; idem, *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987.

wysokiemu poziomowi nauczania i walorom wychowawczo-patriotycznym zdobyła sobie uznanie społeczności warszawskiej[3].

Równolegle z pracą nauczycielską Krakowowa zajęła się działalnością literacką dla najmłodszych czytelników. Z myślą o nich napisała wiele powieści, spośród których największy rozgłos przyniosły jej autobiograficzne *Pamiętniki młodej sieroty* (1839; sześć wydań do 1906 r.) oraz powieść przygodowa *Wspomnienia wygnanki* (1845, siedem wydań do 1906 r.), uznana za pierwszą polską robinsonadę.

W ostatnim roku życia Krakowowa ogłosiła drukiem *Powieści z dziejów naszych*. Jest to cykl opowiadań historycznych poświęconych wybitnym władcom polskim. Wśród nich nie zabrakło Mieszka I, bohatera opowieści *Nawrócenie*. Autorka zaprezentowała zwięzłą biografię księcia, dzieląc ją na dwie części. Pierwsza – pogańska – przekonuje młodych czytelników, iż żywot Mieszka upływał w bałwochwalstwie i lenistwie, bez domowego szczęścia. Tę bezperspektywiczną egzystencję przerwała dopiero decyzja o poślubieniu Dobrawy (nazywanej u nas Dąbrówką), córki księcia czeskiego Bolesława. Gwoli ścisłości należałoby przypomnieć, że to była siostra, a nie córka księcia. Natomiast całkowicie zasadna wydaje się teza, iż Czesi postawili warunek wyrzeczenia się pogaństwa i przyjęcia chrześcijaństwa.

Dalsze partie tekstu nie zawierają rażących nieścisłości, wynikłych ze skąpej wówczas wiedzy historycznej, jaką dysponowała autorka. Po ślubie Mieszko zajął się gorliwie propagowaniem wiary chrześcijańskiej; budował kościoły sprowadzał kapłanów katolickich (założył biskupstwo poznańskie) i walczył z pogaństwem i zabobonami, dzielnie wspierany przez pobożną małżonkę. Natomiast Dobrawa poświęciła się działalności charytatywnej, nawracając ludność na chrześcijaństwo, niosąc ubogim pomoc a strapionym pociechę. Gdy Mieszko chciał ukarać pogan, żona się wstawiała za nimi, mówiąc: „Jesteśmy chrześcijanie! Pokażmy zaślepionym, że jeżeli ich bogi do walki i zbrodni prowadzą, nasz Bóg pokoju pragnie i nakazuje miłosierdzie”[4].

Do tematyki poruszonej we wspomnianym opowiadaniu Krakowowej zwrócił się autor niezwykle poczytnych powieści historycznych dla dzieci i młodzieży – Walery Przyborowski (1845-1913), znany także jako publicysta i historyk. Swymi utworami pisarz włączył się do realizacji programu wychowania narodowego w warunkach niewoli, propagując szacunek dla bohaterskiej przeszłości i walki o wolność. Jego proza historyczna o tematyce wojenno-przygodowej, tworzona „ku pokrzepieniu serc”, miała ambicje ogarnięcia chronologicznego całych dziejów Polski[5]. (W ciągu czterdziestu lat pisarz ogłosił około dziewięćdziesięciu powieści).

Wspomniany cykl rozpoczynały dzieła dotyczące najstarszego, na wpół legendarnego okresu w historii kraju. Znalazła się wśród nich powieść *Lelum-Polelum* (1888). Jej akcję umieścił autor w roku 970, a więc już po przyjęciu chrześcijaństwa przez drużynę Mieszka I i cały kraj podległy jego panowaniu. Jednakże akcja chrystianizacyjna przebiegała opornie i miała zaciekłych wrogów wśród pogan. Sytuację tę wykorzystał cesarz niemiecki Otton I, który drogą podbojów rozszerzał swe państwo, przyłączając do Rzeszy ziemie zajęte przez Słowian zachodnich. W powieści Przyborowskiego saski możnowładca, „a zarazem znany

[3] O Krakowowej zob. m.in. A. Szyc, *Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, t. I, Warszawa 1901; M. Straszewska, *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832-1848*, cz. 1-2, Wrocław 1953-1959; I. Lewańska, *Krakowowa Paulina Petronela*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970; idem, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*, Warszawa 1973; D. Mucha, *Zapomniane lektury dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2007.

[4] P. Kraków, *Powieści z dziejów naszych*, Warszawa 1882, s. 32.

[5] J. Cieślikowski, *Walerego Przyborowskiego powieść historyczna dla dzieci*, (w książce tegoż:) *Literatura osobna*. Wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 205-230. (K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1914*, Warszawa 1965.)

wówczas awanturnik Wichman”[6], organizuje wyprawę na ziemie polskie, buntując przeciwko Mieszkowi I przeciwników chrześcijaństwa. Dowódca drużyny niemieckiej wskazuje na korzyści płynące ze wspólnej walki z chrześcijańskim księciem: „pójdziemy razem na króla Mieszka, zdobędziemy jego gród, Poznań, zburzymy nową świątynię, potopimy nowych bogów...”[7] Pogańskim kmieciom odpowiada ta propozycja; pragną bowiem nadal trwać przy dotychczasowej wierze. Dlatego za swego wroga uważają Mieszka I, a za sprzymierzeńców – rycerzy niemieckich, którzy rozłożyli się obozem wokół ich świątyni Lelum-Polelum, będącej siedzibą wieszcza-kapłana Boguchwała.

Tak zapoczątkowana akcja wzbogaca się o wątek księżniczki czeskiej Mlady, która w drodze z Pragi do Poznania dostała się do niewoli zbójeckiej i stała się świadkiem narady pogan. Przerażona niebezpieczeństwem, iż „wspaniałe dzieło jej pani, Dąbrówki, runąć może pod ciosami dzikich bałwochwalców i dzikszych jeszcze Niemców” (s. 61-62) ucieka pod osłoną nocy, aby ostrzec Mieszka i Dobrawę o planowanej napaści niemieckiej. Znaczna część powieści wypełniona jest licznymi przygodami Mlady, przedzierającej się konno przez niebezpieczne puszcze, pełne dzikich zwierząt i nie zawsze sprzyjających jej ludzi. Podobnie jak i w innych swych powieściach Przyborowski ujawnił „talent żywego, barwnego przedstawiania wypadków dziejowych i obyczajowych w sposób przystępny dla dzieci”[8].

Misja Mlady, pełna nieoczekiwanych przygód i niebezpieczeństw, zakończyła się pomyślnie. Księżniczka odnalazła Mieszka i Dobrawę. Przyborowski kreśli następujący jej portret, zupełnie odmienny od wyidealizowanego wizerunku z opowiadania Krakowowej. „Niemłoda już była i nieładna – czytamy w powieści. Wielkie czarne, ogniste oczy miała i włosy takież długie i rozpuszczone, których niczym nie pokrywała jak dziewka, co gorszyło bardzo ówczesnych Polaków” (s. 157).

Wiadomość o możliwości najazdu Niemców wzburzyła drużynę książęcą. Możliwości obrony były niewielkie, a klęska – prawie pewną. Na szczęście wojewoda Krzesław poddał myśl wyprawienia posłańca do Pragi z prośbą o pomoc zbrojną. Upływały jednak długie tygodnie wyczekiwania, a pomoc króla czeskiego Bolesława nie nadchodziła. Natomiast coraz bardziej realna stawała się groźba starcia ze zbliżającymi się rycerzami niemieckimi. Na szczęście doskonale uzbrojone oddziały czeskie zdążyły nadejść z odsieczą. Wywiązała się bitwa[9], zakończona zwycięstwem oddziałów polsko-czeskich. „Triumf Mieszka był zupełny i wielka radość z tego powodu w jego obozie. Król urósł teraz w dumę, że w pierwszym starciu z Niemcami otrzymał tak szybkie i tak stanowcze zwycięstwo” (s. 257). Finał powieści przynosi też rozwiązanie w kwestii świątyni pogańskiej Lelum-Polelum. Spłonęła ona doszczętnie od uderzenia pioruna podczas burzy, a na jej miejscu w kilka lat później stanął kościół ze złocistym krzyżem na wysokiej wieży. Zniszczenie gontyny przez siły przyrody oznaczało dla wyznawców pogańskich bożków pogodzenie się z wiarą chrześcijańską.

Do tematyki wiążącej się z Mieszkiem, Dobrawą i początkami chrześcijaństwa na ziemiach polskich nawiązała także Zofia Bukowiecka (1844-1920), znana swego czasu jako gorąca patriotka (udział w powstaniu styczniowym), działaczka oświatowa i autorka wielu opowiadań i powieści dla dzieci i młodzieży[10]. Wśród nich znalazł się tom opowiadań pod

---

[6] J. Topolski, *Historia Polski*, Poznań 2003, s. 41. Nie wiadomo dlaczego Przyborowski konsekwentnie nazywa Wichmana Wigmanem.

[7] W. Przyborowski, *Lelum-Polelum. Powieść historyczna z X wieku*, Warszawa 1959, s. 30. Dalsze cytaty według tej edycji podaję w nawiasach.

[8] S.J., *Wrażenia literackie*, „Ateneum” 1889, t. 1, z. 3, s. 546.

[9] W powieści Przyborowskiego czytamy, że rycerze polscy ruszyli do boju z pieśnią *Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiena Maryja”*, co jest oczywistym anachronizmem. Ta anonimowa pieśń polskiego rycerstwa średniowiecznego powstała znacznie później. Najstarszy jej odpis pochodzi z początku XV wieku.

[10] J. Kisielewska, *Z Konarskich Zofia Bukowiecka. Życie i prace*, Warszawa 1923. (K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1914*, Warszawa 1959; J. Zacharska, *Lektury pensjonarek – bohaterek powieści przełomu wieków*, Białystok 1994.)

wspólnym tytułem *Jak Piastowie budowali Polskę* (1907), przynoszący portrety władców polskich od Mieszka I do Kazimierza Wielkiego. Jak zauważył jeden z recenzentów pisarka pokazała powstawanie państwa polskiego „barwnie i żywo, posiłkując się, obok materiału naukowego, zasobem legend i podań”[11].

Całość utrzymana jest w konwencji baśniowej i może dlatego wizerunek Dobrawy odbiega od rzeczywistości. U Bukowieckiej jest to młoda, piękna i bardzo mądra księżniczka. Zupełnie inaczej widział ją pierwszy kronikarz czeski Kosmas. Na podstawie dworskiej tradycji zapisał on, że w chwili zamążpójścia Dobrawa była osobą w podeszłym wieku (wdową lub rozwódką) i w dodatku nie cieszyła się najlepszą reputacją[12].

Bukowiecka opisuje wjazd Mieszka I do Pragi w celu złożenia oferty matrymonialnej Dobrawie oraz zorientowania się w szczegółach wiary katolickiej. Przytacza przy tym następujący czterowiersz zapewne własnego autorstwa:

> Otwierajcie w Pradze bramy:
> Jedzie rycerz zawołany,
> Do Dąbrówki w swaty jedzie,
> Dzielnych zuchów z sobą wiedzie!”[13]

Z dalszej jednak narracji Bukowieckiej wynika, że to król czeski Bolesław poddał Mieszkowi pomysł chrztu, uzależniając zapewne od tej decyzji zgodę na oddanie mu za żonę swej siostry Dobrawy, „najcudniejszej z dziewcząt dworu praskiego” (s. 77). Po zawarciu porozumienia wraz z młodą parą (Mieszko miał wówczas 45 lat, a jego narzeczona chyba niewiele mniej, jeśli nie więcej) przybył do Poznania biskup czeski Jordan wraz z kapłanami i zakonnikami. Małżeństwo księcia polskiego i księżniczki czeskiej było szczęśliwe. Dobrawa urodziła Mieszkowi syna Bolesława, którego wychowywała w przywiązaniu do wiary katolickiej: „Buduj kościoły, nawracaj pogan, niech ziemia Polan będzie po wiek wieków strażnicą wiary Chrystusowej” (s. 83). Niestety, Dobrawa żyła niezbyt długo (zmarła w roku 977), co zdaje się wskazywać na dość zaawansowany wiek zamążpójścia. Jak podaje Bukowiecka Mieszko tak bardzo kochał żonę, iż po jej śmierci „sześć lat po niej nosił żałobę” (s. 81), co nie odpowiada prawdzie, gdyż kolejny związek małżeński zawarł w trzy lata po śmierci Dobrawy.

Podobnych nieścisłości historycznych jest znacznie więcej, nie tylko u Bukowieckiej, ale także u Krakowowej i Przyborowskiego. Być może wynikało to ze skąpej wiedzy jaką dysponowali o najstarszym okresie w dziejach Polski. Równie uzasadniony jest też wniosek o świadomym deformowaniu pewnych faktów, naginanych do ogólnej tendencji ukazywania wzorców patriotyzmu i odwagi, co w warunkach zaborów służyło zadaniom krzewienia patriotyzmu i miłości do ojczyzny.

BIBLIOGRAFIA

Bukowiecka Z., *Jak Piastowie budowali Polskę*, Warszawa 1907.
Cieślikowski J., *Literatura osobna*. Wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 205-223.

[11] S. Ehrenkreutz, *Jak Piastowie budowali Polskę*, „Książka” 1910, nr 5, s. 203.
[12] Opinia Kosmasa o Dobrawie: „Ponieważ była nad miarę bezwstydna, kiedy poślubiała księcia polskiego będąc już kobietą podeszłego wieku, zdjęła z swej głowy zawój i nałożyła panieński wianek, co było wielkim głupstwem tej kobiety”. Cyt. za: J. Strzelczyk, *Mieszko I*, Poznań 1992, s. 110. Tenże Kosmas pisze też o „nie nienagannej moralności” Dobrawy, nie precyzując na czym miałaby polegać taka postawa. Zdaniem wybitnego historyka czeskiego Václava Novotnégo Kosmas pomylił Dobrawę z drugą żoną Mieszka I, Odą, córkę margrabiego Teodoryka, co spowodowało wzmocnienie sojuszu z cesarzem niemieckim.
[13] Z. Bukowiecka, *Jak Piastowie budowali Polskę*, Warszawa 1907, s. 76.

Ehrenkreutz S., *Jak Piastowie budowali Polskę*, „Książka" 1910, nr 5.
Gierlach B., *Początki chrześcijaństwa w Polsce*, Warszawa 1988.
Kętrzyński S., *Polska X-XI wieku*, Warszawa 1961.
Kisielewska J., *Z Konarskich Zofia Bukowiecka. Życie i prace*, Warszawa 1923.
Kraków P., *Powieści z dziejów naszych*, Warszawa 1882, s. 32.
Kuliczkowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1914*, Warszawa 1959.
Labuda G., *Pierwsze państwo polskie*, Kraków 1989.
Lewańska I., *Krakowowa Paulina Petronela*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970.
Lewańska I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*, Warszawa 1973.
Mucha D., *Zapomniane lektury dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2007.
Przyborowski M., *Lelum-Polelum. Powieść historyczna z X wieku*, Warszawa 1959.
Samsonowicz H., i in., *Polska. Losy państwa i narodu do 1939 roku*, Warszawa 2003, s. 36.
Skotnicka G., *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987.
Skotnicka G., *Pozytywistyczne powieści z dziejów narodu dla dzieci i młodzieży*, Gdańsk 1974.
Straszewska M., *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832-1848*, cz. 1-2, Wrocław 1953-1959.
Strzelczyk J., *Mieszko I*, Poznań 1992.
Szyc A., *Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, t. I, Warszawa 1901.
Topolski J., *Historia Polski*, Poznań 2003.
Trawkowski S., *Jak powstawała Polska*, Warszawa 1969.

SUMMARY

The literary portrait of Mieszko I and Polish Princess Dobrawa in works for children and youth

The topic of the article is the oldest period in political and cultural issues between Poland and the Czech Republic in the second half of X century. At that time political contact between the ruler of Poland – Mieszko I and the ruler of the Czech people – Bolesław was established. Their greatest achievement was a pact, confirmed by Mieszko and princess Dobrawa's marriage and also by the fact that Poland accepted Christianity. These events became the basis for not very well known literary works for young Polish readers. These are, in chronological order: *Powieści z dziejów naszych* (1882) by Paulina Krakowowa, *Lelum-Polelum* (1888) by Walery Przyborowski and *Jak Piastowie budowali Polskę* (1907) by Zofia Bukowiecka. The author of the article has analyzed the works mentioned above taking into consideration historical facts presented in them. At the same time, the author emphasizes patriotically and pedagogical value of these works.

KATARZYNA TAŁUĆ

(Katowice)

Teatralne i parateatralne inicjatywy poza cenzurą w latach 1982-1989 w województwie katowickim (prasowe doniesienia)

Kazimierz Braun w swojej książce pt. *Teatr polski (1939-1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, omawiając historię teatru po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego w grudniu 1981 r., pisze o czterech podstawowych formach sprzeciwu zawodowego środowiska tej instytucji życia kulturalnego wobec zaistniałej sytuacji. Były to: bojkot masowych środków przekazu; obrona Związku Artystów Scen Polskich jako niezależnego stowarzyszenia ludzi teatru; ruch teatru podziemnego oraz widowiska opozycyjne.[1] Współcześnie za najbardziej interesujące rodzaje opozycyjnej działalności teatralnej czy parateatralnej należy uznać dwa ostatnie z wyżej wymienionych przejawów aktywności osób związanych z teatrem zarówno profesjonalistów, jak i amatorów. Funkcjonowanie teatru podziemnego oraz organizowanie widowisk miały bowiem największy udział w tworzeniu obrazu kultury „tej prawdziwej", nie realizującej wytycznych programowych oficjalnej władzy państwowej. Podobnie jak o innych oznakach istnienia opozycji na polu kultury, np. o funkcjonowaniu niezależnych oficyn wydawniczych, radia, tak i o występach aktorów czy o widowiskowych imprezach informowała potencjalnych widzów prasa niezależna.[2] Na jej łamach zamieszczano zaproszenia, recenzje, wywiady czy tylko krótkie wzmianki o tej formie oporu. Najsilniejszym echem w czasopismach niezależnych odbiły się oczywiście spektakle wystawiane w największych ośrodkach opozycyjnych. W Warszawie istniał Teatr Domowy, który działał od 1982 r. do 1989 r., dając ponad trzysta przedstawień, przede wszystkim w prywatnych mieszkaniach stolicy. Omówienia spektakli wystawianych przez Teatr Domowy oraz informacje o represjach, jakie spotykały zaangażowanych w to przedsięwzięcie ludzi – aktorów, osoby udostępniające lokale – można odnaleźć m. in. w „Kulturze Niezależnej", „Wezwaniu", „Z Dnia na Dzień". Piszący do prasy podziemnej dużo uwagi poświęcali również teatrowi kościelnemu. Pod tą nazwą kryły się różnego rodzaju imprezy widowiskowe odbywające się przede wszystkim podczas Tygodni Kultury Chrześcijańskiej. Nad ową inicjatywą patronat obejmowali wysocy hierarchowie Kościoła katolickiego, np. kardynał Franciszek Macharski, a jej celem było współtworzenie kultury alternatywnej, niezależnej od oficjalnej władzy. Dzięki pomocy i opiece Kościoła w wielu miejscowościach organizowano spotkania z ludźmi kultury, wystawy, festiwale piosenki – głównie religijnej. Z dużym, oczywiście jak na ówczesne warunki, rozmachem Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej odbywały się w Gdańsku, Krakowie, Warszawie, Wrocławiu.[3]

O Śląsku uprzemysłowionym, a więc Górnym, w prasie niezależnej najczęściej pisano w związku ze strajkami. Tutaj bowiem znajdowały się kluczowe dla gospodarki kraju zakłady przemysłowe, których kondycja decydowała o stabilizacji lub destabilizacji systemu nie tylko gospodarczego, ale i politycznego państwa. Nie dostrzegano natomiast inicjatyw kulturalnych

---

[1] Braun, Kazimierz: *Teatr polski (1939-1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa 1994, s. 194-235. (Braun, Kazimierz: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin 2003, s. 258.)

[2] Kandziora, Jerzy – Szymańska, Zyta – współpraca Tokarzówna, Krystyna: *Bez cenzury1976-1989. Literatura, ruch wydawniczy, teatr. Bibliografia*. Warszawa 1999.

[3] Niewęgłowski, Wiesław Al.: *Nowe przymierze Kościoła i środowisk twórczych w Polsce w latach 1964-1996 (doświadczenia warszawskie)*. Warszawa 1997, s. 147-153.

podejmowanych przez opozycję tego regionu. W nielegalnej prasie lokalnej teksty o tej tematyce też były zdominowane przez artykuły dotyczące aktualnych spraw „Solidarności" czy szerzej problemów pracowników wielkich przedsiębiorstw śląskich. Sytuacja taka to częściowo efekt małej ilości wychodzących na tym terenie pism o charakterze literackim lub społeczno-kulturalnym, które właśnie z racji swojego profilu zamieszczałyby artykuły podejmujące zagadnienia związane z szeroko rozumianą działalnością artystyczną w tym i teatralną. W Katowicach – stolicy dawnego województwa katowickiego[4] – pismem publikującym na swoich łamach teksty przybliżające czytelnikom zagadnienia społeczne oraz informujące o aktualnych, nieocenzurowanych przedsięwzięciach kulturalnych było m.in. „Jesteśmy".[5] Mimo że właśnie w tym mieście istniał i rozwijał się teatr nielegalny (Teatr Domowy Stanisława Olejniczaka oraz Śląska Scena Słowa Polskiego Jerzego Wuttkego[6]), to o tej aktywności we wspomnianym piśmie brakuje jakichkolwiek wzmianek. Przyczyn owego milczenia należy upatrywać przede wszystkim w konieczności przestrzegania zasad konspiracji, co było szczególnie ważne w czasie stanu wojennego. Złamanie ich naraziłoby bowiem na szykany, nieprzyjemności nie tylko osoby bezpośrednio zaangażowane w opracowywanie spektakli, ale również właścicieli, najczęściej prywatnych, mieszkań, w których przedstawienia miały miejsce, jak i samych widzów. Zaproszenia więc przekazywano ustnie osobom zaufanym, znajomym już wcześniej biorącym udział w tego typu przedstawieniach. Znaczne ograniczenie kręgu odbiorców ułatwiało zachowanie anonimowości tym bardziej, że członkowie, np. Teatru Domowego z Katowic podczas konkretnego występu nigdy się nie przedstawiali. Rygorystyczne przestrzeganie reguł konspiracji, jak pisał w swoim artykule z 1996 r. założyciel tej instytucji Stanisław Olejniczak, pozwalało aktorom uniknąć poważniejszych problemów ze strony milicji czy funkcjonariuszy służby bezpieczeństwa i później kontynuować działalność już w sposób otwarty.[7] Od jesieni 1984 r. dotychczasowy zespół, nazywany również Teatrem Podziemnym Poezji Stanu Wojennego, został poszerzony o sopranistkę Michalinę Growiec i zaczął prezentować nieco zmieniony repertuar również poza mieszkaniami prywatnymi. Dawał spektakle przeważnie o charakterze słowno-muzycznym w domach, salkach parafialnych. O tym etapie istnienia teatru Olejniczaka śląska prasa nielegalna także nic szerszego nie pisała. Właściwie zjawisko, jakim była scena teatralna rozwijająca się na Górnym Śląsku poza cenzurą w latach osiemdziesiątych XX w., do dzisiaj czeka na wszechstronne omówienie. Z żalem o braku zainteresowania owymi spektaklami wówczas, ale i współcześnie, pisał we wspomnianym już artykule twórca Teatru Domowego: „Ta nasza aktywność miała zawsze charakter niejako ><prywatny<<. Nie byliśmy nigdy związani z żadnymi strukturami kultury niezależnej, podziemnej, zaledwie ocieraliśmy się o nie, niemal nie dostrzegani. Nie zostaliśmy dostrzeżeni do dziś…".[8]

W grudniu 1984 r. w Katowicach zainaugurował występy kolejny podziemny teatr – Śląska Scena Słowa Polskiego Jerzego Wuttkego. Największa aktywność tej grupy przypadła

---

[4] Pod pojęciem województwo katowickie rozumiem jednostkę administracyjną powstałą w wyniku reformy przeprowadzonej w 1975 r., która dzieliła obszar Polski na 49 województw, przy równoczesnej likwidacji powiatów.

[5] Tałuć, Katarzyna: *Słowo o kulturze. Przyczynek do dziejów niezależnej prasy na Śląsku w latach osiemdziesiątych XX wieku*. In: *W kręgu książki, biblioteki i informacji naukowej. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Żmigrodzkiemu*. Red. Heska-Kwaśniewicz, Krystyna – współpraca Pietruch-Reizes, Diana. Katowice 2004, s. 283-296.

[6] Olejniczak, Stanisław: *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988*, „Zeszyty Historyczne Solidarności Śląsko-Dąbrowskiej", 1996, z. 2, s. 175-180; Zwoźniak, Zdzisław: *Kultura niezależna na Śląsku i w Zagłębiu 1982-1988. Próba bilansu*, „Zeszyty Historyczne Solidarności Śląsko-Dąbrowskiej", 1998, z. 4, s. 125-132; Korczak, Bronisław: *Śląsko-Dąbrowskie OKN-o*, „Zeszyty Historyczne Solidarności Śląsko-Dąbrowskiej", 2003, z. 7, s. 158-164.

[7] Olejniczak, Stanisław: op. cit., 176.

[8] Ibid.: 175.

na rok następny, w którym zorganizowano II Tydzień Kultury Chrześcijańskiej w Katowicach. Redaktorzy prasy nielegalnej nie przedstawiali w sposób obszerny, ani nie recenzowali różnego typu przedsięwzięć, w tym i teatralnych, związanych z tą inicjatywą Kościoła katolickiego. Zazwyczaj w rubrykach *Przegląd wydarzeń*, *Serwis informacyjny*, *Telegramy* podawano zwięźle tylko najistotniejsze dla potencjalnego widza informacje – o charakterze przedstawienia, miejscu i czasie konkretnej imprezy.

Ściślejsza współpraca kościoła zinstytucjonalizowanego ze środowiskami opozycyjnymi na Śląsku przyniosła intensywniejszy rozwój kultury tego regionu. Teatr Domowy, Śląski Teatr Słowa Polskiego, organizując przedstawienia w budynkach kościelnych już nie dla wyselekcjonowanej publiczności, ale szerokiej widowni, stał się teatrem kościelnym. Forma ta, według Brauna, odznaczała się jawnością i publicznym charakterem.[9] Paradoksalnie najobszerniejsze recenzje jawnych widowisk teatralnych, współtworzonych także przez aktorów śląskich teatrów podziemnych, pojawiły się na łamach pisma wydawanego legalnie – „Gościa Niedzielnego". Pisanie o wydarzeniach, którym Kościół patronował, w czasopiśmie katolickim, wydaje się czymś zupełnie naturalnym. Należy jednak pamiętać, że jako pismo legalne „Gość Niedzielny" był cenzurowany. Ze względu natomiast na jego charakter oraz na brak kościelnej aprobaty działalności władzy komunistycznej drukowane teksty kontrolowano szczególnie dokładnie.[10] Mimo problemów z cenzorami, konieczności tonowania niektórych wypowiedzi, używania języka ezopowego, czytelnicy „Gościa Niedzielnego" na bieżąco byli informowani o wydarzeniach kulturalnych nieobjętych cenzurą, zwłaszcza tych w jakikolwiek sposób nawiązujących do sfery przeżyć religijnych lub do życia Kościoła w regionie. Autorzy tych tekstów to ludzie często związani z opozycją, jak np. Zdzisław Zwoźniak, który wydawał również nielegalne pismo „Jesteśmy" i kierował pracami Komitetu Kultury Niezależnej Regionu Śląsko-Dąbrowskiego (organ współpracujący z Tymczasowym Komitetem Koordynującym Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność").[11] Oprócz Zwoźniaka w redakcji „Gościa Niedzielnego" pracowali również: jego żona – Renata oraz Andrzej Grajewski drukujący swoje teksty w śląskiej prasie niezależnej. Dzięki m.in. tym ludziom i oczywiście redaktorowi naczelnemu ks. Stanisławowi Tkoczowi „Gość Niedzielny" przekształcił się z pisma dewocyjnego w tygodnik formacyjno-informacyjny przeznaczony dla czytelnika ze średnim wykształceniem, przeważnie mieszkańca miasta.[12] W stałej rubryce pt. *Z notatnika kulturalnego* przeważnie Renata Zwoźniakowa zamieszczała krótkie teksty, zwięźle opisując, ale też i oceniając różne przejawy niezależnej działalności kulturalnej na Śląsku.

Jednym z pierwszych tekstów tej dziennikarki przybliżającym aktywność twórców śląskich na polu teatru była recenzja spektaklu *„Co jasnej bronisz Częstochowy…"*[13]. Zwoźniakowa wskazywała przede wszystkim na walory pozaestetyczne widowiska. Jego twórcom – Zdzisławowi Pyzikowi i Romanowi Michalskiemu – udało się bowiem stworzyć w Katedrze Chrystusa Króla wyjątkowo podniosłą atmosferę oraz nastrój sprzyjający nie tylko refleksji religijnej. W artykule dziennikarka zaznaczyła, że katowickie misterium maryjne jako właściwie pierwsze przedstawienie na Śląsku przygotowane z tak dużym rozmachem i korzystające z opieki Kościoła, stało się istotnym wydarzeniem kulturalnym. Jego rangę podniosły słowa biskupa Herberta Bednorza, który w liście zapowiadającym spektakl pisał: „Omawiane misterium jest także ważnym wydarzeniem kulturalnym na Śląsku, który nie chce być pustynią kulturalną, ale terenem, na którym powstaje nowe życie kulturalne – katolickie,

[9] Braun, Kazimierz: *Teatr polski (1939-1989)*, op. cit., s. 207-222.
[10] Grajewski, Andrzej: *Świadek i uczestnik. 70 lat „Gościa Niedzielnego" (1923-1993)*. Katowice 1993; Grajewski, Andrzej: *75 lat „Gościa Niedzielnego" (1923-1998)*. Katowice 1998.
[11] Korczak, Bronisław: op. cit., 158-164.
[12] Grajewski, Andrzej: *Świadek i uczestnik*, op. cit., s. 55-56.
[13] Zwoźniakowa, Renata: *„Co jasnej bronisz Częstochowy…"*. „Gość Niedzielny", 1982, nr 37, s. 5, 7.

polskie".[14] Przedstawienie Pyzika i Michalskiego zapoczątkowało organizowanie różnego typu spektaklów o charakterze teatralnym i parateatralnym wystawianych najczęściej w kościołach lub w budynkach przykościelnych.

W nr. 9. z 1985 r. Zwoźniakowa opublikowała recenzję z występu Haliny Mikołajskiej w katowickiej katedrze.[15] W paru zaledwie akapitach dziennikarka zaprezentowała czytelnikowi program występu i równocześnie oceniła grę znanej aktorki. Zwoźniakowa wcześniej (przed 1981 r.) była już znana jako recenzentka spektakli teatralnych pisząca m. in. do „Poglądów".[16] Nie zaskakuje więc doskonałe opanowanie zasad rządzących tą formą wypowiedzi. Autorka potrafiła również dostosować słownictwo do możliwości recepcyjnych potencjalnego czytelnika katowickiego pisma katolickiego rekrutującego się z różnych kręgów i reprezentującego niekiedy odmienne poziomy wyrobienia literackiego. Jej recenzje, nawet te najkrótsze, były zawsze napisane pięknym, literackim językiem, pełnym porównań i trafnych epitetów. We wspomnianej recenzji podkreślała wyjątkowość kreacji aktorskiej Mikołajskiej, umiejętność stworzenia przez artystkę odpowiedniego nastroju i perfekcyjne oddanie sensu poezji religijnej. Omówienie spektaklu, którego scenariusz napisała Anna Kamieńska, zamknął akapit zawierający delikatną, ale dla ówczesnego czytelnika zrozumiałą aluzję do współczesności: „Zarazem była sobą [Mikołajska – K.T.] – współczesną, akcentującą aktualny wymiar religijny tej poezji. I jeszcze – jakiś bardzo swoisty, bezpośredni ton, właściwy poezji maryjnej, zawarty w niej swojski głos ludu, zwracającego się o pomoc do opiekunki swojego kraju".[17]

W podobnym tonie Zwoźniakowa pisała wszystkie relacje z nielegalnych spektakli i recitali aktorskich na Śląsku. Oczywiście jako znawczyni lokalnego życia teatralnego doskonale zdawała sobie sprawę, że spektakle nie zawsze reprezentowały wysoki poziom artystyczny i dawała niekiedy wyraz recenzenckiemu niezadowoleniu. W nr. 15 z 1985 r. wydrukowała relację z widowiska pt. *„Boga o taką moc prosimy"*.[18] Spektakl wystawiony w Kościele Akademickim w Katowicach stanowił montaż tekstów poetyckich o silnym wydźwięku patriotycznym. Autorka artykułu, nie krytykując całości przedstawienia, zastanawiała się jednak nad zasadami, jakimi kierowali się organizatorzy przy doborze utworów. Jej zdaniem zabrakło np. poezji z czasów konfederacji barskiej oraz zawierającej motywy 1905 r.

Pozytywne akcenty w ocenie dominują w dużym objętościowo tekście będącym relacją z II Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Katowicach.[19] Jako współautorka Zwoźniakowa przede wszystkim skoncentrowała się na opisaniu wrażeń po obejrzeniu spektakli teatralnych. W programie imprezy przewidywano występy zarówno aktorów lokalnych (Śląska Scena Słowa Polskiego, teatr Wyższego Seminarium Duchownego pod kierownictwem Romana Michalskiego), jak i gości – aktorów z Poznania, Warszawy. Najwięcej miejsca recenzentka poświęciła teatrowi Jerzego Wuttkego, podkreślając bogaty repertuar zespołu. Teatr ten występował bowiem aż z czterema różnymi spektaklami, za każdym razem zyskując aplauz publiczności. Zwoźniakowa po krótkim streszczeniu widowisk dokonała ogólnego podsumowania pracy Śląskiej Sceny Słowa Polskiego. Akcentowała przede wszystkim idee – wierność i odwagę – przyświecające działalności

[14] Bednorz, Herbert: *Polskie misterium maryjne w Katedrze katowickiej*, „Gość Niedzielny", 1982, nr 37, s. 5.
[15] Zwoźniakowa, Renata: *Halina Mikołajska w Katedrze*, „Gość Niedzielny", 1985, nr 9, s. 7.
[16] Recenzje oraz felietony Zwoźniakowej drukowane m. in. w czasopiśmie „Poglądy" zostały wydane w zbiorze: Zwoźniakowa, Renata: *Liście laurowe i bobkowe*. Katowice 1996.
[17] Zwoźniakowa, Renata: *Halina Mikołajska w Katedrze*, op. cit., s. 7.
[18] Zwoźniakowa, Renata: *„Boga o taką moc prosimy"*, „Gość Niedzielny", 1985, nr 15, s. 7.
[19] Grajewski, Andrzej – Leszny, Paweł – Piecha, Henryk – Smolorz, Michał – Szpor, Franciszek – Wieczorek, Paweł – Zwoźniakowa, Renata: *Kultura katolicka na Śląsku. Sprawozdanie z II Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej, który odbył się 19-26 V br. w Katowicach, z okazji 60-lecia katowickiej diecezji*, „Gość Niedzielny", 1985, nr 23, s. 1, 4-5, 6.

zespołu i popularyzowane za pośrednictwem gry. Intencje, jakimi kierowali się twórcy, oraz zachwyt widowni rekompensowały, według recenzentki, wszelkie niedoskonałości w grze aktorskiej.

„Gość Niedzielny" w 1985 r. informował swoich czytelników również o Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej odbywających się w innych śląskich miastach, np. w Gliwicach, Rybniku.[20] Recenzje tych imprez były pisane w podobnym tonie, jak te dotyczące Tygodnia katowickiego. Dziennikarze w wypowiedziach szczególnie zwracali uwagę na udział w przedstawieniach znanych aktorów, np. Haliny Mikołajskiej, Izabelli Olszewskiej, Krzysztofa Globisza. Zabieg ten służył nie tyle dopełnieniu obowiązku recenzenta i zaprezentowaniu osób zaangażowanych w przedsięwzięcia teatralne, ile nadaniu wysokiej rangi artystycznej Tygodniom Kultury Chrześcijańskiej. Obecność artystów profesjonalistów nobilitowało te wydarzenia i tym samym jawiły się one jako konkurencja dla oficjalnych i legalnych inicjatyw kulturalnych.

W śląskiej prasie niezależnej, z powodów już podanych wcześniej, rzadko wspominano o nielegalnych imprezach teatralnych. Dotyczyło to przede wszystkim okresu (czas stanu wojennego), w którym zespoły działały w ukryciu, dając przedstawienia tylko dla dokładnie wyselekcjonowanej widowni. Wyjście aktorów z podziemia, ich udział w przedsięwzięciach właściwie ogólnodostępnych, jakimi były np. Dni czy Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, oznaczało rezygnację z konspiracji i jednocześnie gotowość na poniesienie często przykrych konsekwencji. Dziennikarze, zwolnieni w ten sposób z obowiązku zachowania zasad konspiracji, mogli już swobodnie opisywać spektakle, biorące w nich udział osoby, jak i oceniać ich pracę.

Na łamach katowickiego „Jesteśmy" szczególnie dużo informacji i obszernych tekstów pojawiło się o innego rodzaju działalności parateatralnej – o happeningach. Akcje przybierające postać widowisk, których organizatorzy wciągali w zabawę przypadkowych ludzi, zainicjowane zostały przez Waldemara Fydrycha „Majora" we Wrocławiu. W krótkim czasie echa tych imprez dotarły do innych regionów kraju, inspirując przede wszystkim młodych ludzi do podobnych działań. W dziale „Jesteśmy" pt. *Informacje z regionu* Zdzisław Zwoźniak sporo miejsca poświęcił pierwszemu katowickiemu happeningowi. Wojciech Jaroń, Anka Domańska i Rinaldi Betkiewicz – działacze ruchu Wolność i Pokój (WiP) – zorganizowali 18 marca 1988 r., jak pisze sprawozdawca, polityczno-artystyczny show.[21] Dziennikarz zrelacjonował dosyć dokładnie przebieg tego wydarzenia, przytaczał hasła krzyczane przez młodych ludzi. Cały tekst utrzymany został w tonacji żartobliwej doskonale oddającej idee happeningów lat osiemdziesiątych. Milicjantów więc kolokwialnie nazywał „uśmiechniętymi chłopcami w niebieskich mundurach", pozbawiając ich tym samym powagi. Samych organizatorów uznał za agentów happeningowych, ale w cudzysłowie, dzięki czemu uwypuklił ironiczny aspekt działalności WiP-owców. Z drugiej strony określenie to nawiązywało do jednego z transparentów happenerów z napisem – Agencja Happeningowa Fart im. Mathiasa Rusta. Pod tą nazwą później organizowano kolejne widowiska. Podobną notę, w której dziennikarz wyraźnie aprobował sposób walki katowickich WiP-owców z reżimem, można odnaleźć w „Podziemnym Informatorze Katowickim".[22]

Zdzisław Zwoźniak w działalności happeningowej widział jedną z najbardziej skutecznych broni w walce z komunizmem. Happening bowiem w swoim założeniu był, nie biorąc pod uwagę przygotowań, przedsięwzięciem jawnym, a więc w jego odbiorze mógł brać

[20] p.m.: *III Dni Kultury Chrześcijańskiej w Gliwicach*, „Gość Niedzielny", 1985, nr 24, s. 7; *I Tydzień Kultury Chrześcijańskiej w Rybniku*, „Gość Niedzielny", 1985, nr 41, s. 7.

[21] B. G. (właśc. Zdzisław Zwoźniak): *18 III obyło się na Rynku w Katowicach*…, „Jesteśmy", 1988, nr 3, s. 48-49.

[22] *Serwis informacyjny*, „Podziemny Informator Katowicki", 1988, nr 2, s. 3-4.

udział każdy. Twórcy tych widowisk starali się wciągnąć publiczność w aktywne uczestniczenie w spektaklu. Największym atutem i jednocześnie znakiem rozpoznawczym, happeningów był jednak humor często łączony z ironią, której ostrze kierowano oczywiście w stronę oficjalnej władzy i instytucji z nią związanych. Ośmieszanie reżimu na oczach tysięcy ludzi obdzierało go z demoniczności i wzmacniało wiarę w jego pokonanie. Owe wyznaczniki happeningu akcentował redaktor „Jesteśmy", drukując w swoim piśmie liczne teksty przybliżające śląskiemu czytelnikowi tę formę protestu społeczeństwa polskiego. Wśród artykułów znalazły się przedruki z innych nielegalnych pism. Artykuł pod znamiennym tytułem *Krasnoludki są na świecie*[23] był zestawem fragmentów, opisujących wrocławski happening z okazji Dnia Dziecka w 1987 r., zaczerpniętych z m. in. gdańskiego „Czasu", wrocławskiej „Szkoły". Dobór cytatów został podyktowany pragnieniem ukazania akcji happenerów nie tyle od strony ludycznej, ile jako wydarzenia mającego również kontekst aktualny – polityczny. Tekst ten można uznać za wstęp do obszernej prezentacji działalności Pomarańczowej Alternatywy. W nr. 4 z 1988 r. Zwoźniak pod pseudonimem Kazimierz Kozielski wydrukował kilkustronicowy artykuł pt. *Chcemy Śmieszka nie Wojcieszka*.[24] Dziennikarz fragmenty, będące relacjami z kolejnych happeningów grupy Fydrycha, przeplatał osobistymi refleksjami nad ideą i potrzebą tego typu wystąpień w państwie totalitarnym. Z pełną aprobatą wypowiadał się o akcjach Pomarańczowej Alternatywy, podkreślając ich pokojowy wyraz najbardziej przystający do działań o charakterze kulturalnym. Trzeba też wspomnieć o tym, że w ogóle prace opozycji miał znamionować brak przemocy. Ta bowiem właściwość odróżniała ją od oficjalnej władzy.[25] „Właśnie – to [Pomarańczowa Alternatywa – K.T.] też była alternatywa. I też nieco… anarchistyczna. Tylko na opak. Zamiast bombek, wywołujących dym i niejakie zamieszania – happening uliczny, wciągający wszystkich do zbiorowej zabawy i żartu. Próba odreagowania na ponurość niebieskich, próba rozbrojenia tych, którzy żartów nie znają".[26] O zaakceptowaniu przez „Solidarność" tej formy walki z dysponentami władzy, ale też walki o inną rzeczywistość – nie surrealistyczną, świadczyło uhonorowanie Fydrycha jedną ze związkowych nagród. Tekst Zwoźniaka, będący krótkim rysem historycznym Pomarańczowej Alternatywy, kończy fragment mówiący o istocie tego ruchu alternatywnego – poprzez śmiech i zabawę wyzbycie się strachu oraz braku wiary we własne siły. Cykl obszernych artykułów w „Jesteśmy" przybliżających odbiorcom „Pomarańczowych" zamknął przedruk z paryskiego „Kontaktu" wywiadu, jakiego udzielił Waldemar Fydrych Edwardowi Górskiemu i Waldemarowi Maszendzie.[27]

W następnym roku – 1989 – redakcja „Jesteśmy" informowała czytelników pisma już nie tylko o happeningach na Śląsku czy o samym ruchu, ale też o podobnych inicjatywach w Kielcach, Krakowie, Łodzi, Poznaniu.[28]

Dziennikarze śląskiej prasy nielegalnej oraz legalnej, ale opozycyjnej wobec władzy („Gość Niedzielny"), zamieszczali na łamach poszczególnych tytułów noty dotyczące również innych przedsięwzięć parateatralnych. Pisali o wieczorach poezji, składankach poetycko-muzycznych, spektaklach amatorskich zespołów.[29] Najczęściej przybierały one charakter czysto informacyjnych tekstów. Lektura wychodzących w dawnym województwie

[23] *Krasnoludki są na świecie*, „Jesteśmy", 1988, nr 1, s. 24.
[24] Kozielski, Kazimierz (właśc. Zdzisław Zwoźniak): *Chcemy Śmieszka nie Wojcieszka*, „Jesteśmy", 1988, nr 4, s. 25-29.
[25] Zwoźniak, Zdzisław: *Refleksje o wolności i kulturze*. Katowice 1989; Tałuć, Katarzyna: op. cit., 283-296.
[26] Kozielski, Kazimierz (właśc. Zdzisław Zwoźniak): *Chcemy Śmieszka nie Wojcieszka*, „Jesteśmy", 1988, nr 4, s. 25.
[27] Górski, Edward – Maszenda, Waldemar: *O surrealizmie socjalistycznym*, „Jesteśmy", 1989, nr 1, 35-39.
[28] Samuel Wolski (właśc. Zdzisław Zwoźniak): *Przegląd wydarzeń*, „Jesteśmy", 1989, nr 2, s. 7, 9, 10, 11.
[29] Informacje Pogotowia Strajkowego, 1981, nr 6, s. 2; „Jesteśmy", 1986, nr 6, s. 28; RIS, 1986, nr 102, s. 2; „Jesteśmy", 1987, nr 1, s. 3; „Bajtel" (Dodatek Specjalny), 16 grudzień 1987, s. 3.

katowickim w latach 1982-1989 czasopism pozacenzuralnych oraz „Gościa Niedzielnego" przynosi stosunkowo niewiele informacji o nielegalnych inicjatywach teatralnych. Więcej miejsca, zwłaszcza w prasie podziemnej, poświęcano innym przejawom życia kulturalnego, np. czasopismom czy publikacjom zwartym. Nie oznacza to oczywiście niedoceniania przez działaczy, dziennikarzy opozycyjnych form przekazu, jakimi były spektakl, widowisko. Chodziło tutaj prawdopodobnie o słabszą siłę oddziaływania na odbiorcę tego typu inicjatyw. Przedstawienie było bowiem czymś jednorazowych, raczej ulotnym niż trwałym. Publiczność przeważnie stanowiła ograniczoną liczebnie grupę. Książka, prasa natomiast docierały do szerszego kręgu odbiorców. Za pośrednictwem tych form przekazu wpływ na czytelnika cechował się długotrwałym oddziaływaniem. Niemniej inicjatywy teatralne zostały dostrzeżone i uznane za jeszcze jeden element wzbogacający obraz tej „prawdziwej" bo „wolnej" kultury.

SUMMARY

Theatre and off-theatre activities outside of the censorship in the years 1982-1989 in Katowice Vojvodeship (press information)

The Home Theatre of Stanisław Olejniczak and the Silesian Scene of Polish Word of Jerzy Wuttke are the most important illegal theatrical initiatives started in Katowice in the years 1982-1989. Especially performances of the second theatre, which took place during II Week of Christian Culture, were frequently described in the press, even in legal magazines, such as "Gość Niedzielny". In opposing magazines there were printed more texts about initiatives of different types, e.g. happenings. In reviews it was emphasized that the illegal performances are one more piece of evidence for the existence of "free culture".

MIROSŁAWA PINDÓR

(Cieszyn)

Współczesny teatr czeski i słowacki w polskiej recenzji teatralnej

Temat niniejszego artykułu wymaga doprecyzowania. Po pierwsze: użyta w tytule „współczesność" rozumiana jest przeze mnie jako rzeczywistość, która zaistniała (i możliwa była do zaistnienia) w Polsce i w Czechosłowacji (w Czechach i w Słowacji) w następstwie przemian społeczno-politycznych zapoczątkowanych w Europie Środkowej w 1989 roku (czerwcowe – „pierwsze, częściowo wolne wybory w powojennej Polsce"[1], uformowanie się w sierpniu – wrześniu rządu Tadeusza Mazowieckiego, w skład którego weszli m.in. posłowie i senatorzy z list „Solidarności", tworzący od czerwca tzw. Obywatelski Klub Parlamentarny; listopadowe zwycięstwo „aksamitnej rewolucji" w Czechosłowacji, desygnowanie 29 grudnia na urząd prezydenta CSRS Václava Havla[2]). Po drugie: przedmiotem powziętych przeze mnie rozważań jest wyłącznie sposób odbioru przez polską krytykę teatralną przedstawień czeskich i słowackich, prezentowanych od maja 1990 roku do maja roku 2005 w Czeskim Cieszynie i Cieszynie podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy" / Mezinárodního divadeln9ho festivalu „Na hranici". Dodać należy, iż festiwal ten stanowi w swym zamierzeniu prezentację najlepszych, najciekawszych i – co najistotniejsze – najbardziej reprezentatywnych zjawisk teatralnych trzech sąsiadujących kultur: polskiej, czeskiej i słowackiej (od roku 1999 także kultury teatralnej Węgier).

Materiałem, na którym się oparłam konstruując niniejszą wypowiedź, są recenzje z lat 1990-2005 zamieszczane zarówno w czasopismach *sensu stricte* teatralnych („Teatr", „Dialog", „Didaskalia"), jak i w miesięcznikach społeczno-kulturalnych („Śląsk"), nadto w gazetach codziennych o zasięgu ogólnopolskim („Gazeta Wyborcza", „Rzeczpospolita") oraz regionalnym („Trybuna Śląska", „Dziennik Zachodni"), także w prasie Bielska-Białej i regionu Śląska Cieszyńskiego („Głos Ziemi Cieszyńskiej"). Wykorzystałam nadto wypowiedzi recenzentów zamieszczone w towarzyszącym festiwalowi od roku 1991 polsko – czeskim biuletynie „Wiadomości na kolanie / Zprávy na koleně".

W pofestiwalowych recenzjach, zwłaszcza tych z lat 1990-2000 (później bowiem zainteresowanie festiwalowymi propozycjami i samym festiwalem ewidentnie ze strony krytyków – zwłaszcza z tzw. prasy branżowej – maleje), sporo miejsca poświęcano poszczególnym, przyjeżdżającym „na granicę, teatrom, reprezentowanym przez nie tendencjom repertuarowym, ogólnemu zamysłowi inscenizacyjnemu i reżyserskiej koncepcji przedstawienia, aktorskiej interpretacji roli; pisano także o scenografii, wzmiankowano o warstwie muzycznej spektaklu, nierzadko przy tym punktem odniesienia czyniąc teatr polski i, tym samym, jak gdyby nie biorąc pod uwagę faktu, tyleż znamiennego co i oczywistego, że „cieszyńska konfrontacja zestawia ze sobą (...) krańcowo różne modele uprawiania teatru"[3], zaświadczające o naszych narodowych odrębnościach.

I tak: pisząc o wyborach repertuarowych zwracano powszechną uwagę na odrabianie przez teatr czeski i słowacki zaległości (fascynacja dramatem amerykańskim, teatrem absurdu)[4], na wprowadzanie literatury, w tym rodzimej – czeskiej, przed rokiem 1989 w byłej

[1] W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1980-2002*, Warszawa 2003, s. 117.
[2] „Wizyty premiera Mazowieckiego w Pradze i prezydenta Václava Havla w Warszawie w 1990 roku pozwoliły na przezwyciężenie części uprzedzeń polsko – czechosłowackich (...)." (Ibidem, s. 127.)
[3] J. Sieradzki, *Granica śmiechu i powagi na Olzie*, „Dialog" 2000, nr 1, s. 176.
[4] E. Kalemba-Kasprzak, *Na granicy*, „Teatr" 1993, nr 12, s. 32.

Czechosłowacji zakazanej (casus Milana Kundery). Zwracano uwagę na zarówno szybkie przyswajanie nowych nazwisk, nowych objawień w dramaturgii krajowej, europejskiej, światowej, jak i na nowatorską realizację klasyki rodzimej, co Irena Sławińska – dziennikarka „Trybuny Śląskiej", nazwała „odkurzaniem starych ramot"[5]. Podkreślano ambicje repertuarowe nowopowstałych, działających poza miejskimi centrami scen[6]. Spostrzeżenia te, dotyczące teatrów funkcjonujących w wiodących ośrodkach teatralnych praskich i pozapraskich, formułowano przy jednoczesnej, bynajmniej nie odosobnionej adnotacji, iż „w Czechach teatr w niewielkich miejscowościach (typu Czeski Cieszyn – M.P.) grywa z reguły repertuar popularny i przyjazny widzom. Na afiszu znaleźć można nade wszystko komedie, farsy, musicale, trochę klasyki i trochę nowszych tytułów"[7].

W efekcie – biorąc pod uwagę realia polskie – stwierdzano nader deklaratywnie, iż teatr czeski jest w większości konserwatywny, zachowawczy[8] i nawet czeska oraz słowacka awangarda są trochę oddalone, w stosunku do polskiej, w czasie. Przyczyn faktu oddalenia dopatrywano się m.in. w nierównoległości politycznych doświadczeń Polski i Czechosłowacji: „Przez to przesunięcie – »aksamitna rewolucja« miała miejsce niemal dziesięć lat po »sierpniu« – niezłe teatry w oczach polskich widzów tracą na atrakcyjności"[9] – czytamy w recenzji Magdaleny Legendź z V Festiwalu (rok 1994).

Pisząc o ogólnych zamysłach inscenizacyjnych podkreślano zgodnie w recenzjach „ogromną wyobraźnię teatralną" Hany Burešové, Petra Lébla, Vladimíra Morávka, Antonína Pitínského (Czechy), Romana Poláka, Ondreja Spišaka i Juraja Nvoty (Słowacja)[10] oraz Janusza Klimszy (Zaolzie)[11]. Czeską sztukę reżyserii „choć uderzającą obcością", bo z innych aniżeli polska została wyprowadzona źródeł uznano, w przypadku przywołanych nazwisk, za „technicznie doskonałą"[12], wyróżniającą się m.in. umiejętnością zabawy gatunkami, stylami i konwencjami scenicznymi, „nie ubieraniem w ambitne frazesy zamiarów czysto rozrywkowych", jeżeli takowe inscenizatorom przyświecają[13]. Gdy zaś trafiły się prace reżyserskie unieważniające literacki pierwowzór i niwelujące tym samym podstawowy konflikt realizowanego utworu, bądź też sztucznie go „uatrakcyjniające" polscy recenzenci ostro je, nie bacząc na wcześniejsze osiągnięcia wymienionych reżyserów, ganili[14].

Za specyfikę słowackiego teatru[15] uznano: autentyzm przekazu, „nie mądrzenie się, nie pouczanie, nie schlebianie" nikomu, spontaniczność, nie obawianie się zarówno ingerencji w codzienność[16], jak i niespodziewanych reakcji ze strony zupełnie przypadkowych osób, co w konsekwencji skutkowało „połączeniem prawdziwym na widowni wszystkich"[17]. Wyżej wymienione wartości reprezentowały przede wszystkim dwa teatry: teatr marionetek Antona Anderle z Bańskiej Bystrzycy i Teatro Tatro z Nitry. Wyrazem akceptacji stało się przyznanie tymże teatrom głównej nagrody Festiwalu – tzw. „Złamanego Szlabanu".

---

[5] I.T. Sławińska, *Seks i piwo*, „Trybuna Śląska" 1996, nr 249.
[6] Casus praskiego Divadla „Pod Palmovkou". (M. Legendź, *Łamanie szlabanu*, „Teatr" 1995, nr 7/8, s. 48.)
[7] J. Sieradzki, op. cit., s. 175.
[8] Ibidem, s. 183.
[9] Uwaga powyższa dotyczyła brneńskiego HaDivadla i spektaklu *Gwiazdy na wierzbie* (M. Legendź, *Na granicy bez zmian*, „Teatr" 1994, nr 7/8, s. 31).
[10] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., M. Legendź, *Na granicy bez zmian...*, s. 30; Eadem, *Łamanie szlabanu...*, s. 48-49; J. Picheta, *Śmiech i łzy*, „Śląsk" 1997, nr 12, s. 66; J. Sieradzki, op. cit., s. 179-180.
[11] M. Legendź, *Na granicy bez zmian...*, s. 30.
[12] I.T. Sławińska, *Moda na galoty*, „Trybuna Śląska" 1998, nr 245.
[13] J. Sieradzki, op. cit., s. 178.
[14] Ibidem, (s. 177-178). J. Sieradzki wypowiada się negatywnie na temat przedstawienia V. Morávka *Opera za trzy grosze* B. Brechta (Klicperovo divadlo, Hradec Králové) i pozytywnie na temat przedstawienia *Marysia* braci Mrštíków (Protokół obrad jury, VII Festiwal – rok 1996).
[15] Nade wszystko Teatro Tatro z Nitry i teatru marionetek Antona Anderle z Bańskiej Bystrzycy.
[16] J. Sieradzki, op. cit., s. 180.
[17] Ibidem.

Krytyka polska, podobnie jak w przypadku ocen formułowanych na użytek przywożonych na festiwal propozycji repertuarowych, wskazywała na znaczne opóźnienia w zakresie rozwiązań inscenizacyjnych czeskich i słowackich scen peryferyjnych[18], choć jednocześnie podkreślała dobry, profesjonalny poziom tychże przedstawień utrzymanych koncepcyjnie w klimacie lat 60.[19] Nie do końca jednakże przyswajalna była (i jest) dla polskiej krytyki ludyczność czeskiego i słowackiego teatru, warunkowana plebejskim podglebiem kulturowym, z którego ten teatr wyrasta. Nie wzbudzało również aplauzu nierzadkie w prezentowanych na festiwalu przedstawieniach balansowanie na granicy dobrego smaku, raziła trywialność pewnych rozwiązań inscenizacyjnych, dosadność obrazowania[20].

Dokonując opisu aktorskich środków warsztatowych, służących do budowania wizerunku danej postaci, powszechnie zwracano uwagę na wszechstronną sprawność czeskich aktorów – zarówno ruchową, jak i głosową, ich świeżość i spontaniczność, autentyczną radość tworzenia. Podkreślano zdolności przystosowawcze czeskich artystów, umiejętność transformacji, przejawiającą się w szybkim odnajdywaniu się w nowej tj. „polistopadowej" estetyce i odpowiadanie na zapotrzebowanie widza: „Aktorzy wykazują dużą sprawność przechodząc swobodnie od starego psychologiczno-realistycznego modelu gry do abstrakcyjnej groteski i czysto teatralnej zabawy. Elementy farsy, improwizacji, wreszcie teatralnego pastiszu wydają się sprawiać im sporo satysfakcji, a czeska widownia jakby specjalnie wyczulona jest na te właśnie efekty"[21] – czytamy w recenzji Elżbiety Kalemby-Kasprzak, zamieszczonej na łamach „Teatru" w roku 1993. „Niekłamany kunszt aktorski" Jiřího Lábusa z praskiego Studia Ypsilon podnosił Jacek Sieradzki przy okazji jego roli w *Głowie meduzy* Borisa Viana. Przejawem tegoż kunsztu była, nieczęsto dająca się spotkać na współczesnej scenie, „prawdziwa, organiczna *vis comica*. Pogodna i zdobywcza siła rozśmieszana, pozbawiona krygowania i wdzięczenia się, tudzież nieustannego sprawdzania efektów na widowni. Pozbawiona grepsów", gdzie aktor „nie szedł od numeru do numeru, nie robił min, nie szarżował", lecz „wypełniał tyrady swojej postaci własnym temperamentem i podszywał je dyskretnym, aprobatywnym i sympatycznym uśmiechem". Stanowił zatem, zdaniem krytyka, przeciwieństwo polskich „rozśmieszaczy", którzy „karykaturują postacie jak w kreskówkach i grają na zasadzie »patrzcie, jaki kretyn«"[22].

Podobnie stan słowackiego aktorstwa oceniany był i jest generalnie przez polskich krytyków jako bardzo dobry. W recenzjach podkreśla się „nieprawdopodobną dyscyplinę wykonawczą artystów słowackich", oszczędność używanych środków, konsekwencję w budowaniu ról, dbałość o słowo z jednoczesną umiejętnością przemawiania emocjami[23], lekkość, humor, dowcip i niezwykle w teatrze cenną naturalność[24].

U wybitnego aktora słowackiego Milana Lasicy, przy okazji przedstawienia *Cyrano de Bergerac* bratysławskiej Astorki – Korza 90 i Studia „S", dostrzeżono zdolność łączenia środków przeciwstawnych: „delikatnego pastiszu, subtelnej ironii i żartu z tragizmem"[25]. Na „bardzo dobre aktorstwo" Martina Huby ze Słowackiego Teatru Narodowego, „nie obciążone

---

[18] M.in. Marta Fik stwierdziła, iż stylistyka spektaklu *Wpływ promieni gamma na nagietki ogrodowe* P. Zindla (česká scéna Těšínského divadla) przypomina teatr polski przełomu lat 50. i 60. („Wiadomości na kolanie? Zprávy na koleně. Biuletyn IV Festiwalu Teatralnego „Na Granicy"/ Bulletin IV. Divadelního festivalu „Na hranici" 1993, nr/č. 4.)
[19] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit.
[20] I. Sławińska, *Seks i piwo...*; Eadem, *Moda na galoty...*
[21] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 32-33.
[22] J. Sieradzki, op. cit., s. 179.
[23] M. Legendź, *Na granicy bez zmian*, s. 31.
[24] Te uwagi polskich krytyków zawarł w swej relacji z II Festiwalu V. Hulec.
[25] M. Pindór, *„Na Granicy" w Cieszynie*, „Didaskalia" 1995, nr 7, s. 47.

estradowym gwiazdorstwem, świeże”[26] zwracano uwagę analizując jego tytułową rolę w *Kontrabasiście* P. Süsskinda, o „wysokiej próby aktorstwie Zity Furkové, balansującym na granicy naturalizmu i złego smaku, lecz nigdy jej nie przekraczającej”[27] pisano przy okazji jej roli w *Armagedonie na odludziu* Astorki – Korza 90. Superlatywy te nie oznaczają bynajmniej, że teatr słowacki pozbawiony jest zupełnie „frenetycznej radości szmirzenia”, „sprawdzania rzutem oka, czy widownia jest dostatecznie rozśmieszona”[28]. Nieobce są takie zachowania, zdaniem Jacka Sieradzkiego – redaktora naczelnego „Dialogu”, aktorom dobrym, czy nawet znamienitym; ulegli im m.in. aktorzy z bratysławskiego Studia „S”: Milan Kňažko, Marian Labuda i Milan Lasica w realizacji scenicznej *Sztuki* Y. Rezy. Wymienieni aktorzy „szaleli na scenie, dogadywali prywatne teksty, mnożyli gagi, wygłupiali się na potęgę. Niosła ich bezgraniczna aprobata widowni”[29], w efekcie tragikomedię zamienili w farsę.

Skrajne opinie formułowali polscy recenzenci na temat oprawy plastycznej spektakli czeskich, także słowackich. Elżbieta Kalemba-Kasprzak w relacji z IV Festiwalu z pełnym przekonaniem dowodzi „prześliczności” scenografii, wdzięku i lekkości rozwiązań plastycznych, podkreślających „zabawność i umowność całości” *Cyrulika Sewilskiego* w praskim Divadle Labyrint[30]. Zachwyca się odziedziczonymi po przodkach lalkami i dekoracjami (malowanym tłem i kulisami) teatru marionetek Antona Anderle. Jacek Sieradzki, jako krytyk i jako widz nie chce być natomiast skazany wyłącznie na teatr obramowany sznurami kiczowatych „bezwstydnych” żaróweczek (dominanta scenograficzna przedstawienia *Opera za trzy grosze* Brechta Klicperoveho divadla z Hradce Králové, 1999), które w teatrze polskim „używane są tylko w najbardziej tandetnych przedsięwzięciach bądź w celach prześmiewczych”[31], akceptuje natomiast w pełni, jako doskonale komponujący się z poetyką przedstawienia *Bianka Braselli*, stary, połatany i przeciekający namiot cyrkowy nitrzańskiego Teatro Tatro. Irena Sławińska nie chce patrzeć na „okropną”, „pozbawioną poezji” dekorację spektakli roku 1996, choć nie może jej odmówić sprawności technicznej i funkcjonalności[32].

Niezwykle rzadko w recenzjach polskich krytyków znajdujemy informację o dźwiękowej stronie przedstawień. Jedynie E. Kalemba-Kasprzak w sposób bynajmniej nie zdawkowy poddaje analizie warstwę muzyczną przywołanego już *Cyrulika Sewilskiego*,[33] co wynika jednakże ze stylistyki samego spektaklu – współistnienia na równych prawach środków artystycznego wyrazu przynależnych do dramatu i do opery.

Próbę oceny współczesnego teatru czeskiego i słowackiego uobecnionego „na granicy” podjął Kazimierz Kaszper na łamach regionalnego „Głosu Ziemi Cieszyńskiej”. Warto ją na zakończenie niniejszych rozważań, ze względu na walor syntetyzujący, przytoczyć: „Teatr czeski jest plebejsko-cyrkowy. Liczą się w nim efekty, numery, popisy. Chłodna perfekcja przekazu. Słowacki z kolei ma bliżej do polskiego. Kładzie nacisk na świadome aktorstwo, ekspresję wyrazu, korzysta z doświadczeń czeskiego perfekcjonizmu”.[34] Pomiędzy teatrem czeskim i teatrem słowackim, o polskim już nie wspominając, widoczna jest zatem estetyczna granica demarkacyjna. Dowodzą tego opinie polskich krytyków.

---

[26] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 33.
[27] M. Legendź, *Na granicy bez zmian*..., s. 31.
[28] Ibidem, s. 183.
[29] J. Sieradzki, op. cit., s. 183.
[30] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit.
[31] J. Sieradzki, op. cit., s. 178.
[32] I. Sławińska, *Seks i piwo*...
[33] E. Kalemba-Kasprzak, op. cit.
[34] K. Kaszper, *Szósty zakończony*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1995, nr 20.

SUMMARY

Modern Czech and Slovak Theatre in Polish Theatrical Review

The subject of research focuses on a way of perception represented by Polish theatrical critique of Czech and Slovak plays, which were staged from May 1990 to May 2005 in Czech and Polish Cieszyn during *The International Theatre Festival* named *"On the Border"/ Mezinárodní divadelní festival "Na hranici"*.

Opinions of Polish reviewers are quoted in the paper in terms of such notions as – profiles of Czech and Slovak theatres presented during the festival, their repertoire tendencies, general production concepts and directors' concepts of plays, actor's interpretations of selected parts, style and musical levels of stages productions. Polish theatre is often the point of reference leading to the conclusion that there is an aesthetic demarcation line among Polish, Czech and Slovak theatres.

Résumé

Divadlo v české a polské literatuře

Sborník *Divadlo v české a polské literatuře – Teatr w literaturze czeskiej i polskiej* obsahuje příspěvky ze stejnojmenné česko-polské literárněvědné konference, uspořádané Ústavem bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Ústavem polonistiky Filologické fakulty Opolské univerzity v Opolí v listopadu 2005 v Opavě.

Záměrem opavského setkání bylo zamyslet se nad tématem divadla v próze a poezii dvou vzájemně si blízkých národních literatur – české a polské. Ambivalentnost vztahu literárního a dramatického textu si uvědomovali mnozí z autorů příspěvků ve sborníku, někteří analyzovali dílo (artefakt) z hlediska literárněkritických přístupů, jiní si všímali konkrétních divadelních inscenací, další se soustředili na mapování vývoje divadelní tvorby a jeho estetických i mimoestetických funkcí v neuralgických bodech vývoje obou literatur jako živých organizmů, stejně jako četných sporů o úlohu divadla v národní společnosti a proměn těchto názorů v období moderny a postmoderny. Ostatně předěl mezi literárním textem určeným pouze k tichému čtení a textem, s nímž se počítá pro konkrétní divadelní provedení (jako s možností dramatického tvaru), konečně dramatem jako svébytným uměleckým žánrem, není zcela patrná, takže mezi oběma uměními existují četné přesahy. Teoretické diskuse na to téma mnohdy vedou odborníky k odvolávání se k autoritám literární vědy i teatrologie – zůstaneme-li u debat na české půdě, pak diskuse vesměs začíná Aristotelem, jenž ztotožňoval poezii s tragédií, přes Otakara Zicha, Jana Mukařovského, Jiřího Veltruského až k Ivo Osolsoběmu, Nině Vangeli a dále se citují zahraniční autority, například Paul Ricoeur, Umberto Eco či Richard Rorty.

Literární a dramatický text je nazírán a nezřídka definován z hlediska klasických estetických, strukturálních, hermeneutických, sémiotických či postmoderních (zvláště poststrukturalistických) přístupů. Literární i dramatický text je nahlížen z hlediska prostoru, do něhož literární a dramatický žánr náleží, jiní hledají možnosti hledání a nalézání jeho smyslu. Na jedné straně je zdůrazňována literární svébytnost dramatického textu, jenž může vstoupit do vědomí vnímatele i pouhým čtením pro sebe (Jiří Veltruský), na druhé straně bývá zdůrazňována inscenační intence jako inherentní kvalita dramatického textu, která ho činí jedinečným a odlišujícím od jiných literárních textů (Lenka Jugmannová). Předmětem literárněvědného zájmu se tedy stává dramatický text i drama jako žánr. Konference „Divadlo v české a polské literatuře – Teatr v literaturze czeskiej i polskiej“ si nekladla za cíl vyřešit nejrůznější náměty na téma interdisciplinárních, vztahů literatury a divadla či jiných teoretických otázek, které téma vyvolává, ale přispět k výměně názorů českých a polských odborníků, dokonce i specialistů odjinud (ze Slovenska, Běloruska, USA), obohatit vzájemné poznání o další rozměry v rámci komparativně orientovaného interkulturního a interdiskurzivního dialogu. Sborník tyto informace zprostředkovává dalším zájemcům o danou problematiku.

Ve sborníku nechybějí ani příspěvky z oblasti literatury pro děti a mládež s přesahy k divadlu pro mládež nebo zamyšlení nad úlohou divadla pro amatérské scény polské národnostní menšiny v České republice, které více zohledňují kulturně antropologické a etnologické přístupy k hodnocení literárního a dramatického díla.

Přestože sborník shrnuje konferenční příspěvky z literárněvědného setkání, jeho přínosem je skutečnost, že zařazené texty nejsou zaměřeny pouze na literární podobu dramatického textu, ale i na přesahy mezidruhové, na divadlo v jeho inscenační podobě, na

společné i rozdílné aspekty obou uměleckých druhů, přitom v mnoha textech reflektuje alternativní divadelní tendence, současné myšlení o divadle či přesahy divadla do mimodivadelní sféry.

Časový odstup od doby konání konference k finalizaci vydání publikace konferenčních příspěvků byl jednou z příčin rozhodnutí nezařadit některé z přihlášených referátů. Obsah sborníku tím zásadně neutrpěl, naopak poukázal na široké možnosti přístupu k vymezené základní myšlence konference, stejně jako na blízkost témat české, polské, slovenské, německé a běloruské literární a divadelní vědy.

Libor Martinek

Summary

Theatre in Czech and Polish Literature

The proceedings *Theatre in Czech and Polish Literature* contains contributions from a Czech-Polish literary conference of the same name, organized by the Institute of Czech Studies and Library Science at the Faculty of Philosophy and Science of the Silesian University in Opava, in collaboration with the Institute of Polish Studies at the Faculty of Philosophy of the University of Opole, and held in November 2005 in Opava.

The meeting in Opava was intended to consider the theme of theatre in prose and poetry of two proximate national cultures – Czech and Polish. The ambivalence of the relationship between a literary and dramatic text was kept in mind by many of the proceedings' contributors, some analysed a work (or artefact) from the viewpoint of literary criticism, others took notice of particular stagings, yet others focused on the mapping of the evolution of theatrical production and its aesthetic and extraaesthetic functions in the neuralgic points of evolution of both literatures as living organisms, as well as of numerous disputes about the function of theatre in a national society and transformations of such ideas in the periods of modernism and postmodernism. Besides, the dividing line between a literary text intended for quiet reading and a text intended for a concrete theatrical production (i.e. possible dramatic unit), and finally drama as an independent artistic genre, is not completely clear, therefore numerous overlaps exist between both forms of art. Theoretical discussions of this topic often lead the experts to appeal to authorities in both literary and theatrical science – if we stay with the debates in the Czech area, the discussion usually starts with Aristotle, who identified poetry with tragedy, through Otakar Zich, Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, all the way to Ivo Osolsobě and Nina Vangeli; also quoted are foreign authorities, such as Paul Ricoeur, Umberto Eco or Richard Rorty.

Literary and dramatic text is viewed and often defined from the viewpoint of classic aesthetic, structural, hermeneutic, semiotic or postmodern (particularly poststructuralist) approaches. Literary and dramatic text is viewed from the vantage point of the space into which the literary or dramatic genre falls, others seek possibilities of searching and finding its meaning. On one hand, literary independence of a dramatic text, which can enter the perceiver's awareness by a mere quiet reading (Jiří Veltruský), is emphasized, on the other hand emphasis is often put on the staging intention as an inherent quality of a dramatic text, which makes it unique and dissimilar to other literary texts (Lenka Jugmannová). Dramatic text and drama as genre then becomes the object of literary theory's interest. The conference *Theatre in Czech and Polish Literature* did not set itself the task of solving various subjects concerning themes of interdisciplinary relations between literature and theatre, or other theoretical questions raised by the theme, but of simply exchanging opinions of Czech and Polish experts, even experts from other countries (including Slovakia, Byelorussia and the USA), and of enriching each other's knowledge with new dimensions within the framework of comparison-oriented intercultural and interdiscursive dialogue. The proceedings mediate this information to others interested in the given problems.

The proceedings also contain contributions from the field of children's and juvenile literature, or considerations of the function of theatre for amateurish scenes of the Polish minority in the Czech Republic. These contributions put more emphasis on cultural anthropology and ethnology in their approaches to evaluation of literary and dramatic works.

Although the proceedings summarize contributions from a literary conference, their merit lies in the fact that the selected texts are focused not only on the literary form of a

dramatic text, but also on interspecific overlaps, on theatre in its staged form, on common and different aspects of both artistic forms, while often reflecting on alternative theatrical tendencies, contemporary thinking of theatre or overlaps of theatre into extratheatrical domain.

The time interval between the actual conference and completion of the conference papers' publication was one of the main reasons for deciding not to include some of the enrolled papers, without causing the proceedings to fail to point out the wide possibilities of approach to the defined theme, as well as the proximity of the themes of Czech, Polish, Slovakian, German and Byelorussian literary and theatrical science.

Libor Martinek

O autorech – O autorach[1]

Dr **Miłosz Babecki**

Adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Analizuje strategie medialne, informacyjne i inforozrywkowe, obecne w najnowszej kulturze masowej, w szczególności w nowych mediach. Koncentruje się na zjawiskach dotyczących struktury i typologii formatów telewizyjnych oraz struktury i typologii niestandardowych komunikatów reklamowych. Podejmuje problematykę deformacji i zaburzeń w procesach komunikowania masowego. Autor książki „Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej".

Prof. dr hab. **Kazimierz Braun**

Reżyser, historyk i teoretyk teatru, dramatopisarz i prozaik. Wyreżyserował ponad 140 przedstawień teatralnych w Polsce, USA, Kanadzie i innych krajach, w tym wiele sztuk Norwida oraz Różewicza; liczne dramaty Wyspiańskiego, Szekspira, Brechta; a także *Dziady* Mickiewicza, *Dżumę* wg Camusa, *Annę Livię* wg Joyce'a, *Operetkę* Gombrowicza, *Upadek kamiennego domu* Brandstaettera. W latach 1975-1984 był dyrektorem Teatru Współczesnego we Wrocławiu i wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim. Wyrzucony z pracy z powodu działalności opozycyjnej od 1985 r. reżyserował w USA, Kanadzie, Irlandii oraz wykładał na uniwersytetach amerykańskich. Opublikował liczne książki o teatrze w językach polskim, angielskim i czeskim – *Druhá divadelní reforma*, *Divadelní prostor*. Publikował też powieści oraz dramaty, wystawiane w Polsce, USA, Kanadzie, Irlandii, Rosji i in. Obecnie jest profesorem Uniwersytetu Stanu Nowy Jork w Buffalo, USA.

Dr **Małgorzata Burzka-Janik**

Adiunkt w Zakładzie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. W kręgu jej zainteresowań znajduje się problematyka domu i bezdomności w twórczości polskich romantyków, przede wszystkich Adama Mickiewicza, jak również polska poezja najnowsza. Opublikowała książkę pod tytułem *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza (STUDIA I MONOGRAFIE NR 416)*, Opole 2009. Szkice o literaturze doby romantyzmu i literaturze współczesnej publikowała w pracach zbiorowych oraz tomach pokonferencyjnych. Obecnie przygotowuje pracę poświęconą twórczości Wisławy Szymborskiej.

Dr **Jarosław Cymerman**

Urodził się w 1975 roku w Morągu. Adiunkt w Zakładzie Teatrologii Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się historią teatru (przede wszystkim lubelskiego), dramaturgią polską XIX i XX wieku, a także twórczością Józefa Czechowicza. Współredaktor krytycznej edycji *Utworów dramatycznych*

[1] Biografické a bibliografické údaje aktualizovány v prosinci 2010.

Józefa Czechowicza w ramach wydania *Pism zebranych* poety (Lublin 2011). Publikował między innymi w „Teatrze”, „Akcencie” i „Pamiętniku Teatralnym”.

Dr hab. **Elżbieta Dutka**

Pracuje na stanowisku adiunkta na Wydziale Filologicznym (Filologia Polska) Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W roku 1999 obroniła pracę doktorską poświęconą wizjom Ukrainy we współczesnej literaturze polskiej (w poezji Józefa Łobodowskiego, prozie Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego). Opublikowała książkę pod tytułem *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000). Szkice i recenzje ogłaszała m.in. w „Śląsku”, „Nowej Polszczyźnie”, pracach zbiorowych i księgach pokonferencyjnych. W roku 2009 uzyskała habilitacje na podstawie dorobku naukowego i książki *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2008). Mieszka w Katowicach.

Dr **Leszek Engelking**

Ur. 2 II 1955 w Bytomiu – polski poeta, prozaik, tłumacz, literaturoznawca i krytyk, pracownik naukowy i dydaktyczny Uniwersytetu Łódzkiego. Ukończył (1979) filologię polską (specjalizacja filmoznawcza) na Uniwersytecie Warszawskim. Od roku 1984 do 1995 pracował jako redaktor w miesięczniku “Literatura na Świecie”. W latach 1997–1998 wykładał historię literatury czeskiej oraz historię filmu czeskiego i słowackiego na Uniwersytecie Warszawskim. W roku akademickim 1997–1998 prowadził gościnnie wykłady z historii dwudziestowiecznej literatury polskiej na Uniwersytecie Jana Palackiego w Ołomuńcu. Uczył również praktyki przekładu literackiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2002 obronił na U.Ł. dysertację doktorską. Opublikował m.in. monografie *Vladimir Nabokov* (Warszawa 1989) i *Podivuhodný podvodník. Vladimir Nabokov* (Cudowny zwodziciel. Vladimir Nabokov, Ołomuniec 1997, w języku czeskim), tom szkiców o literaturze czeskiej *Surrealizm, underground, postmodernizm* (Łódź 2001), monografię *Codzienność i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Łódź 2005), kilka tomów wierszy oraz liczne przekłady z języka angielskiego, czeskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, słowackiego i ukraińskiego. W Czechach i na Słowacji ukazały się wybory jego poezji. Laureat m.in. czeskiej nagrody Premia Bohemica (2003).

Dr **Agata Firlej**

Adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Komparatystka, doktoryzowała się na podstawie monografii Jana Skácela, wydanej w 2010 r. pod tytułem *Czarny kruk. O Janie Skácelu*. Przetłumaczyła także tomik wierszy tego poety (*Dobre rzeczy*, Poznań 2010). Tłumaczka dramatów Luboša Baláka, Miloša Urbana i Davida Drábka dla Agencji Dramatu i Teatru. Publikowała między innymi w „Tekstach drugich”, „Toposie”, „Tygodniku Powszechnym”, „Gazecie Malarzy i Poetów”, „Porównaniach”, „Slavii Occidentalis”. Pracuje nad rozprawą habilitacyjną poświęconą czeskiemu teatrowi, wykłada literaturę czeską oraz zagadnienia związane z czeskim filmem i dramaturgią.

Dr **Anna Gomóła**

Adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze (Uniwersytet Śląski). Zajmuje się teorią i historią kultury, antropologią kultury oraz antropologią literatury dla dzieci i młodzieży. Wydała książkę *Saga rodu Borejków. Kulturowe konteksty* Jeżycjady (Katowice 2004), redagowała tom zbiorowy *Konstanty Ildefons Gałczyński – znany i nieznany* (Katowice 2005), współredagowała tom *Między Bambolandią i Jeżycjadą. Małgorzaty Musierowicz makro- i mikro-kosmos* (Katowice 2003).

Dr **Ewa Górecka**

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Wiedzy o Sztuce – Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się kreacją przestrzeni w literaturze, korespondencją sztuk oraz estetyką. Autorka monografii *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza* (Toruń 2008) oraz artykułów naukowych poświęconych wizjom przestrzeni w prozie XIX wieku i poezji współczesnej oraz przenikaniu się sztuk. Mieszka w Bydgoszczy.

Prof. UAM dr hab. **Ewa Guderian-Czaplińska**

Ewa Guderian-Czaplińska jest pracownikiem Zakładu Dramatu i Teatru Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się polskim teatrem współczesnym i krytyka teatralną, teatrem dwudziestolecia międzywojennego, a od pewnego czasu także teatrem i dramatem antycznej Grecji. Autorka m.in. monografii międzywojennego teatru poznańskiego pt. *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918-1939* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004). Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

MUDr. **Tomáš Hájek**

Tomáš Hájek se narodil v Krnově (6. 1. 1964), ale po studiích na gymnáziu (1878-1982), Lékařské fakultě Univerzity Karlovy (1982-1988) a Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1988-1991) zůstal natrvalo v hlavním městě. V letech 1994-1996 přednášel na 1. lékařské fakultě v Praze zejména filozofii, v r. 2001 vedl přednáškový cyklus na Akademii výtvarných umění k tématu kulturní krajiny. V letech 1996-1997 byl politickým komentátorem Lidových novin, od r. 1995 externě spolupracoval s radiem Svobodná Evropa. Od r. 1998 byl zaměstnán na Ministerstvu životního prostředí (ochrana kulturní krajiny, památková péče, cestovní ruch), v letech 2006-207 byl generálním ředitelem Národního památkového úřadu. S hercem Martinem Štěpánkem vydal Hájek divadelní hru o dvaceti čtyřech obrazech na téma umění hraní si s iluzemi *Najbrtův syndrom, aneb Fujtajxl* (2002), aktivní je i nadále jako dramatik (divadelní texty Tomáše Hájka: *Velký smutek žen* (Praha 2004); *Dítě štěstěny Süss* (s Janem Novákem) je dramatem o šesti obrazech na motivy románu Liona Feuchtwangera *Žid Süss* (text v elektronické podobě je k dispozici v divadelní agentuře DILIA), ale i jako dramaturg (dramaturgie Tomáše Hájka: William Inge, *Neboj se, miláčku*, režie Jan Novák, Městské divadlo Mladá Boleslav, 2005; Anton Nikolajevič Ostrovskij, *Les*, režie Jan Novák, Městské divadlo Mladá Boleslav, 2005; Anton Pavlovič Čechov, *Racek*, režie Jan Novák, Městské divadlo Mladá Boleslav, 2008.). Pražské nakladatelství Epocha

vydalo jeho román na motivy zázraku u Litého z roku 1875 *Spánek a naděje* (2005). S Irenou Bukačovou vydal *Příběh drobných památek, Od nezájmu k fascinaci (*Praha 2001), který se dočkal i německého překladu *Geschichte der kleinen Denkmäler, Von der Interesselosigkeit zur Faszination; ein philosophisches Plädoyer* (2004) a je autorem knihy o filozofii památkové péče *Zánik a vznik památkových péčí* (Praha 2005). Je aktivní také jako autor sbírek básní a souborů povídek.

PaedDr. **Ivo Harák**, Ph.D.

Odborný asistent na katedře českého jazyka a literatury PdF UJEP v Ústí nad Labem, kde učí úvod do studia literární historie, literární kritiku a tvůrčí psaní. Je členem Obce spisovatelů a PEN-klubu, redakční rady časopisu pro současnou poezii Psí víno a teologické revue Salve a autorem básnických sbírek *Lednový motýl* (Sursum, Tišnov 1992), *Země Dým* (Sursum, Tišnov 1993, bibliofilie), *Masna* (Nomisterion, Děčín 2000), *Requiem na varhany z lešenářských trubek* (TVAR 15/2002), *Měkké gumy* (PROTIS, Praha 2006) a *Panel nebe* (Psí víno, Praha 2008). V r. 2009 vydal v pražském nakladatelství PROTIS svoji prozaickou prvotinu – novelu *Meziřečí*. Kniha literárněvědných studií *Nepopulární literatura* vyšla v roce 1999 v CKK sv. Vojtěcha v Ústí nad Labem, v r. 2010 na ni navázal v pražském PROTISu vydaný soubor recenzí a studií (mapující současné literární dění) *Býýýt odněkud*.

Mgr. **Jan Heczko**, Ph.D.

Odborný asistent na Ústavu bohemistiky a knihovnictví FPF SU v Opavě, kde vyučuje starší českou literaturu a teorii literatury. V současné době se zabývá vztahy literatura, literární teorie – filosofie, náboženství.

Dr **Eugeniusz Jaworski**

Antropolog i kulturoznawca. Wykorzystuje wiedzę teoretyczno-historyczną do analizy uniwersalnych i kontekstualnych zjawisk kulturowych. Autor i współautor rozpraw z zakresu antropologii kultury, przygotowywanych w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Doc. PhDr. **Karel Komárek**, Ph.D.

Odborný asistent na katedře bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého Olomouc. Přednáší historickou mluvnici a dějiny spisovné češtiny (monografie *Osobní jména v českých biblích*, Olomouc 2000). Publikuje také literárněvědné studie, hlavně o autorech katolické orientace (Jan Čep, Jaroslav Durych).

Prof. zw. dr hab. **Ewa Kosowska**

Filolog i kulturoznawca, kieruje Zakładem Teorii i Historii Kultury w Instytucie Nauk o Kulturze w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Interesuje się wykorzystaniem tekstu literackiego w badaniach antropologiczno-kulturowych. Autorka i redaktorka kilkunastu książek. Opublikowała m.in. *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka*

Sienkiewicza (2002), *Antropologia literatury* (2003), *Stąd do Teksasu* (2006); [red.] *Wstyd w kulturze 2* (2008).

Prof. UAM dr hab. **Krzysztof Kurek**

Teatrolog, historyk literatury. Pracuje na stanowisku profesora w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze związane są z historią teatru i dramatu polskiego w XVIII i XIX wieku, historią sztuki aktorskiej, polską recepcją twórczości Szekspira i Calderona, dziejami teatrów poznańskich w XIX wieku oraz metodologią badań historycznych. Jest autorem dwóch książek (*Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999; *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Poznań 2009) oraz kilkudziesięciu artykułów opublikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach. Pod jego redakcją naukową ukazały się cztery książki (m. in. *Słowacki teatralny*, Poznań 2006; *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, Poznań 2009). Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Dr **Galina N. Kurylenka**

Wykładowca w Katedrze Teorii i Historii Kultury w Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym w Minsku (Białoruś). Filolog i kulturoznawca. Autorka artykułów na temat literatury i sztuki białoruskiej oraz monografii poświęconej gatunkowi spowiedzi literackiej.

Dr **Kazimierz Maciąg**

Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor kilkudziesięciu artykułów oraz pierwszej polskiej monografii na temat „rozmów z", książki *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych"* (2001). Interesuje się literaturą polską XIX i XX wieku, a szczególnie zagadnieniem kreacji literackich wielkich postaci historycznych oraz związanych z tym zjawiskiem mistyfikacji, zafałszowań oraz legend literackich. Najnowsza książka: *„Naczelnym u nas jest artystą". O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej* (2010).

Doc. PhDr. **Libor Martinek**, Ph.D.

Od r. 1993 odborný asistent, od r. 2010 docent na Ústavu bohemistiky a knihovnictví Slezské univerzity v Opavě (doktorát z dějin české literatury obhájil na FF MU v Brně v r. 2000, doktorát z dějin polské literatury v r. 2005 a habilitace z dějin české literatury v r. 2010 tamtéž), člen Obce spisovatelů ČR a Obce překladatelů ČR. Autor odborných publikací *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Opava 2004), *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Opava 2006), *Region, regionalismus a regionální literatura* (Opava 2007), *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989* (Kielce 2008), *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé, I. díl, Od středověku po interetnické vztahy v literatuře 20. století* (Opava 2009), *Identita v literatuře Těšínska* (Opava 2009), *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé, II. díl, Od národního obrození do současnosti* (Opava 2010), *Fryderyk Chopin v české literatuře* (2012), *Władysław Sikora* (2015). Obdržel několik

ocenění za rozvoj česko-polských literárních a kulturních kontaktů (mj. 2004 Varšava – UNESCO za překlady polské poezie; 2004 Opava – Statutární město Opava za rozvoj česko-polských literárních aktivit; 2010 Praha – Evropský kruh Franz Kafka, Medal of Franz Kafka „as such stands testament to the efforts made be said individual in the arena of literature"; 2010 Varšava – Cena Władysława Broniewského za překlady polské poezie).

Dr hab. **Zdzisława Mokranowska**

Jest absolwentką Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. prof. Ireneusza Opackiego Wydziału Filologicznego UŚ. Zajmuje się historią i teorią literatury; jest autorką kilkudziesięciu rozpraw i artykułów poświęconych ewolucji form prozatorskich i poezji dwudziestego wieku. Opublikowała monografie: *W świecie prozy Henryka Sienkiewicza* (Lublin 2002); *Prozy poetów kręgu „Skamandra" wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury* (Katowice 2003); *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* (Katowice 2009). Jest redaktorem tomu prac zbiorowych: *Henryk Sienkiewicz. Polak i Europejczyk* (Sosnowiec 2004) i współredaktorem „Studiów Sienkiewiczowskich" wydawanych przez Towarzystwo Henryka Sienkiewicza – Zarząd Główny w Lublinie.

Dr **Danuta Mucha**

Polska poetka, tłumaczka i badaczka literatury. Absolwentka filologii rosyjskiej w Uniwersytecie Łódzkim. Autorka 25 książek literackich dla dorosłych oraz dla dzieci i młodzieży. Jej utwór prozatorski wszedł do kanonu lektur dla klas II. Członek Związku Literatów Polskich. Aktualnie adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Piotrkowie Trybunalskim. Autorka takich naukowych publikacji książkowych, jak m.in.: *Danuta Wawiłow (1942–1999). Życie i twórczość* (Piotrków Trybunalski 2005), *Pozaprogramowe formy kultury literackiej studentów polonistyki. Na przykładzie Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalskim* (Piotrków Trybunalski, 2006), *Lektury zapomniane dla dzieci i młodzieży* (Łódź 2007), *Szkice z literatury powszechnej* (Łódź 2007), *Twórczość sceniczna Igora Sikiryckiego* (2009). Odznaczona odznaką państwową „Zasłużony dla Kultury Polskiej" (2008). Redaktor naukowy „Studiów Słowianoznawczych". Wykłady naukowe m.in. w Uniwersytecie Libre w Brukseli, Stacji Naukowej PAN w Paryżu i Moskwie, Uniwersytecie Łesi Ukrainki w Łucku (Ukraina).

Mgr. **Alice Olmová-Jarnotová**

Absolventka Divadelní akademie ve Varšavě obor Divadelní vědy. Působila jako dramaturgyně české scény Těšínského divadla v Českém Těšíně, nyní vyučuje na Janáčkově konzervatoři a Gymnáziu v Ostravě mj. dějiny divadla a analýzu dramatu. Spolupracuje s Fakultou umění Ostravské univerzity. Dokončuje doktorské studium na Jagellonské univerzitě v Krakově.

Dr **Mirosława Pindór**

Teatrolog, adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego (Katowice – Cieszyn). Autorka książek: *Polsko- czeskie i polsko- słowackie kontakty teatralne. Cieszyn – Český Těšín 1945–1999* (wyd. PAN Oddział w Katowicach, 2005), *Teatr w Cieszynie i jego stuletnie dzieje (1910-2010)*(Cieszyn 2010) oraz rozpraw i artykułów naukowych drukowanych w „Śląskich Miscellaneach", „Zaraniu Śląskim", „Pamiętniku Cieszyńskim", „Watrze", „Pedagogice Kultury" „Dialogu bez Granic/ Dialogu bez hranic", „Zarządzaniu w kulturze" i w uniwersyteckich pracach zbiorowych, materiałach pokonferencyjnych polsko- i czeskojęzycznych. Redaktor i współredaktor naukowych prac zbiorowych (m.in. *Kultura Zaolzia.1920–1990*, Cieszyn 1992; *Teatr bez granic – Divadlo bez hranic*, Cieszyn 1999; *Teatry narodowe. Tradycja i współczesność – Národní divadla. Tradice a současnost*, Cieszyn 2003). Autorka recenzji teatralnych i artykułów z zakresu publicystyki kulturalnej zamieszczanych w „Śląsku", „Didaskaliach", „Relacjach-Interpretacjach" oraz w prasie i wydawnictwach regionalnych, w tym regionu Śląska Cieszyńskiego – jego części polskiej i części czeskiej (m.in. w „Zwrocie"), nadto – artykułów w prasie uniwersyteckiej. Od 2002 roku członek Komisji ds. Stosunków Polsko-Czeskich i Polsko-Słowackich Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Katowicach, w latach 2003–2006 Sekretarz Komisji. Od 1990 współorganizatorka Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Bez Granic"/ Mezinarodního divadelního festivalu „Bez hranic".

Doc. PhDr. **Ladislav Soldán**, CSc.

Narozen 1938 v Brně. Vystudoval Filozofickou fakultu v Brně (obor Filozofie – historie 1961, Divadelní věda 1970). Působil jako učitel v Petrově nad Desnou a ve Sloupě v Moravském krasu (do roku 1964), odborný asistent Inštitútu lekárov a farmaceutov v Bratislavě (1964–1970), pracovník Okresního kulturního střediska a ředitel Okresního muzea v Blansku (do roku 1975). V období let 1977–2001 pracoval jako odborný a vědecký pracovník Ústavu pro českou literaturu ČSAV (po roce 1993 Akademie věd České republiky). Na Slezské univerzitě v Opavě přednášel od roku 1991 do současnosti. Docent po obhájení práce *Karel Dostál-Lutinov a Nový život: dva sloupy katolické moderny* (též knižně 2000). Jako literární a divadelní kritik přispíval od roku 1976 do nynější doby. Knižně publikoval mj.: *Jaroslav Hašek* (Praha 1983), *Od konce století před práh milénia. Studie a úvahy z dějin české literatury* (Praha – Rosice u Brna 2001). V poslední době editoval a vydal: *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník* (Opava 2005), Miloš Dvořák, *O Jakubu Demlovi* (Praha 2007), Miloš Dvořák, *O Otokaru Březinovi* (Praha 2007), Miloš Dvořák, *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945 – 1969* (Praha 2009), Robert Konečný, *Jeden z vás* (Praha 2008), *Problematika české literární kritiky 30. let 20. století* (Opava 2010).

Dr hab. **Katarzyna Tałuć**

Adiunkt w Instytucie Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się szeroko rozumianą problematyką śląskoznawczą, w tym również kontaktami polsko-czesko-słowackimi, na płaszczyźnie kultury i literatury. Drugi obszar zainteresowań koncentruje się wokół zagadnień związanych z historią, recepcją książki dla dzieci i młodzieży. Autorka monografii (*Emil Szramek, Jan Kudera, Konstanty Prus. Pierwsze pokolenie badaczy regionalizmu literackiego*, Katowice 2002; *„Naszą bronią jest wolne słowo." Niezależna produkcja wydawnicza w województwie katowickim w latach*

1976-1990, Katowice 2009); rozpraw i artykułów drukowanych m.in. w kwartalniku o książce dla dziecka „Guliwer", „Kwartalniku Opolskim", „Roczniku Muzeum w Gliwicach", „Śląskich Miscellaneach", miesięczniku „Śląsk".

mgr **Agata Tarnawska – Grzegorzyca**

Urodzona w 1983 roku w Katowicach. Studiowała bohemistykę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu. Doktorantka Katedry Slawistyki Uniwersytetu Palackiego. Interesuje się teatrem i dramatem absurdu, który stał się głównym tematem jej prac naukowych – jej praca doktorska opiera się na komparatystyce zachodnioeuropejskiego i środkowoeuropejskiego dramatu absurdu. W roku 2008 przetłumaczyła na język polski opowiadania Sylvy Fischerovej *Cud* (wyd. ATUT, Wrocław). Autorka referatu *Dwubiegunowość czyli „nasza" racja i „ich" kłamstwo w okresie stanu wojennego na materiale podziemnej poezji śpiewanej*, który przedstawiła na konferencji *Spory o Polskę i ich odbicie w literaturze polskiej XX wieku* (Ołomuniec, 2009). Lektorka języka czeskiego i języka polskiego dla obcokrajowców. Promotorka i recenzentka prac dyplomowych studentów polonistyki UP. Absolwowała staż naukowy na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Śląskim. Uczestniczy w projektach Polskiego Centrum Kultury i Edukacji i Klubu Przyjaciół Polskiego Kina przy Uniwersytecie Palackiego. Współpracuje ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego i Słowiańskim Centrum Językowym w Gliwicach.

Mgr. **Martin Tichý**, Ph.D.

Odborný asistent Ústavu bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. V r. 2010 vydal knihu *Kritické dílo čapkovské generace* (2009). Zabývá se především českou moderní literaturou a dějinami literární kritiky.

mgr **Ewa Tomaszewska**

Ukończyła studia na Politechnice Krakowskiej, na Wydziale Architektury w 1986 r. a następnie, w 1989 r. Wydział Reżyserii Teatru Lalek w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie Wydziały Lalkarskie w Białymstoku. W 2007 r. uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Uczestniczyła w warsztatach teatralnych Petera Schumanna z Bread and Puppet Theater i Henka Boerwinkela z Figurentheater Triangel oraz Richarda Braedshow'a. Reżyserowała sztuki w Białostockim Teatrze Lalek (nagroda publiczności za sztukę *„Żołnierz i bieda"* S. Marszaka), w teatrze „Baj Pomorski" w Toruniu, w łódzkim „Arlekinie", Olsztyńskim Teatrze Lalek, bielskiej „Banialuce". Wielokrotnie prowadziła warsztaty teatralne z dziećmi i młodzieżą. Od 1990 r. pracuje w Zakładzie Edukacji Kulturalnej Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. W pracy naukowej zajmuje się teatrem dla dzieci, a także recepcją widowiska teatralnego przez dzieci.

Dr. **Hans-Christian Trepte**

Literaturwissenschaftler, studierte Slavistik und Anglistik in Leipzig, Warschau und Breslau. Lehrt am Institut für Slavistik an der Universität Leipzig polnische Literatur- und Kulturgeschichte. Forschungsschwerpunkt: polnische Exilliteratur. *Zeitgenössische polnische Literatur der achtziger und neunziger Jahre. Meinungen, Wertungen, Prognosen polnischer und deutscher Literaturwissenschaftler* (Polnisches Institut Leipzig 1996. Redaktion: Hans-Christian Trepte, Claudia Sinnig); *Zwischen Oder und Peipus-See. Zur Geschichtlichkeit literarischer Texte im 20. Jahrhundert* (Lüneburg 2000); Hans-Christian Trepte, Danuta Rytel-Kuc: *Taschenwörterbuch Polnisch* (München 2005); Hans-Christian Trepte, Jürgen Joachimsthaler: *Nationaltexturen. National-Dichtung als literarisches Konzept in Nordosteuropa* (Lüneburg 2007); Elmar Schenkel, Hans-Christian Trepte: *Zwischen Ost und West. Joseph Conrad im europäischen Gespräch* (Leipzig 2010).

Doc. PhDr. **Jiří Urbanec**, CSc.

Vedoucí Památníku Petra Bezruče – literárněvědné pracoviště pro Slezsko a Ostravsko a oblastní literární archiv (1961–1972, znovu 1990–1991). Děkan nově zřízené Filozofické fakulty MU v Opavě (1990–1991), po vzniku Slezské univerzity prorektor (1995–2001), vedoucí Ústavu bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty SU v Opavě (1995–2008). Předseda ostravského střediska Obce spisovatelů (2000–2007), člen Rady Obce spisovatelů v Praze (2001–2007). Knižně: *Petr Bezruč píše příteli z mládí. Korespondence s Jaroslavem Kunzem z let 1881–1932* (1963); *Mladá léta Petra Bezruče. Život a dílo 1867–1903* (1969); *Petr Bezruč – Vladimír Vašek 1904–1928* (1989); *Střídavý čas naděje. K české literatuře po roce 1945* (2002); *Čtení o A. C. Norovi. Život a dílo 1903–1986* (2003). *Literární Slezsko a český stát do nástupu baroka* (2009).

Doc. PhDr. **František Všetička**, CSc.

Literární teoretik, beletrista a překladatel. Jeho teoretické myšlení formoval ve svých počátcích zapomínaný a nedoceňovaný anglista olomoucké univerzity Ladislav Cejp, po něm pak práce ruské formální školy (výbor z těchto prací vydal v r. 1971 pod názvem *Kompozice prózy*). Všetička se jako teoretik zabývá poetikou literárních děl, zejména jejich kompoziční výstavbou. Svůj zájem věnuje české literatuře v plném jejím rozsahu, od gotické poezie přes barokní lidové drama až po tvorbu současnou. Obdobně se zaměřuje na literaturu slovenskou, ruskou a polskou a na komparace mezi těmito literaturami a literaturou českou. Vydal šestnáct odborných publikací: *Václav Říha* (1964), *Josef Štefan Kubín* (1980), *Kompoziciána* (1986), *Čtyři hlasy* (1989), *Komenský básník* (1992), *Stavba prózy* (1992), *Jakub Arbes* (1993), *Stavba básně* (1994), *Stavba dramatu* (1996), *Podoby prózy* (1997), *Dílna bratří Čapků* (1999), *Dílna Miroslava Horníčka* (1999), *Tektonika textu* (2001), *Lexikon literárních pojmů* (2002, spolu s Liborem Paverou), *Kroky Kalliopé* (2003), *Možnosti Meleté* (2005) a *Garance grotesknosti* (2010). Kromě toho redigoval *Čtení o kompozici* (1969). Vydal dva biografické romány: *Před branami Omegy* (1995) a *Daleký dům* (2001), tři knihy fejetonů: *Vnitřní vitráže* (1996), *Olomouc literární* (2002) a *Morava a Slezsko literární* (2009) i jednu sbírku básní: *57 + 5 haiku* (2005). Překládá polskou poezii: Jan Pyszko – *Puklá pečeť polibku* (1998). Byl členem redakční rady časopisu Alternativa (pozdější název Alternativa plus) a je nositelem Ceny Leopolda Vrly za rok 2000.

Prof. UAM dr hab. **Jacek Wachowski**

Profesor nadzwyczajny na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Teatrolog, literaturoznawca. Kierownik Pracowni Historii i Teorii Widowisk, współzałożyciel i prezes Live Art Foundation. Członek Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego, oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zajmuje się: współczesnymi zjawiskami artystycznymi powstającymi w obrębie sztuki widowiskowej, ze szczególnym uwzględnieniem performansu, teoretyczną i metodologiczną refleksją nad dramatem i teatrem, badaniami nad komunikacją społeczną. Autor pięciu książek: *Mit-dramat-tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań 1993), *Rytuał a teatr czyli o drogach myślenia* (Gniezno 2004); *Logos i Melpomena. Teatrologiczna refleksja nad genezą tragedii* (Gniezno 2004); *Poznawanie i komunikowanie. Ja wobec świata. Świat wobec Ja. Ja wobec siebie samego* (Poznań 2005) oraz *Performans* (Gdańsk 2011) a także redaktor trzech prac zbiorowych i ponad pięćdziesięciu artykułów naukowych.

Prof. PhDr. **Viera Žemberová**, CSc.

Pôsobí v Inštitúte slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity, venuje sa literárnej vede, slovakistike, slavistike, výzkumu medziliterárnej problematiky. Publikovala práce *Pohľady na literatúru* (1987), *V súradniciach času* (1988), *Epické podnety* (1988), *Premeny epickej tvorby* (1989), *Sondy epiky* (1989), *Próza a čas* (1989), *Úvahy o návratoch* (1994), *Umelecká literatúra a literárna výchova* (1995), *Realizácie prózy* (1997), *Dejiny literatúry a literárne vzdelanie* (1998), *Autor a text* (2000), *Autorská rozprávka v deväťdesiatych rokoch* (2000), *Kontinuita a kontext textu* (2004), v spoluautorstve s Vierou Bilasovou *Z prienikov filozofie, etiky a literatúry* (2005), jako editorka participovala na vydaní publikácií *Rukoväť literatúry* (1989), *Fenomén slovanstva I.–II.* (2004, 2005), *Teória literatúry* (2006), *Genologické a medziliterárne štúdie* (2009).

EDIČNÍ POZNÁMKA – NOTA EDYTORSKA

Sborník *Divadlo v české a polské literatuře – Teatr w literaturze czeskiej i polskiej* obsahuje příspěvky ze stejnojmenné česko-polské literárněvědné konference, pořádané Ústavem bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Ústavem polonistiky Filologické fakulty Opolské univerzity v Opolí. Zdržení ve vydání bylo způsobenou nedodržením smlouvy o vydání publikace nejmenovaným polským nakladatelstvím, a to přes fakt podepsání smlouvy mezi nakladatelem a Slezskou univerzitou v Opavě. Všechny zveřejněné příspěvky prošly po obsahové stránce recenzním řízením. Bibliografie v rámci jednotlivých příspěvků je ponechána podle původní autorské podoby, ostatně citační normy i textotvorné zvyklosti autorů se v České republice a v Polské republice od sebe liší, byla však revidována redaktorem sborníku. Některé referáty přihlášené na konferenci nebyly z redakčních důvodů do sborníku zařazeny.

Libor Martinek, redaktor sborníku

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY A KNIHOVNICTVÍ

KABINET LITERÁRNĚVĚDNÉ KOMPARATISTIKY

DIVADLO V ČESKÉ A POLSKÉ LITERATUŘE

TEATR W LITERATURZE CZESKIEJ I POLSKIEJ

Sborník z mezinárodní vědecké konference

Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej

Libor Martinek (editor)

Vydala Slezská univerzita v Opavě, Na Rybníčku 1, 746 01 Opava

(Připravil Kabinet literárněvědné komparatistiky Ústavu bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty)

První vydání

Opava 2015

ISBN 978-80-7248-668-7