

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

POSTSCRIPTUM

POLONISTYCZNE

2011 • 2 (8)

Redakcja

ROMUALD CUDAK — redaktor naczelny
JOLANTA TAMBOR — zastępca redaktora naczelnego
ALEKSANDRA ACHTELIK, MAGDALENA BĄK,
BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA

Rada Programowa

KALINA BAHNEWA Sofia, JERZY BARTMIŃSKI Lublin,
WIKTOR CHORIEW Moskwa, ANNA DĄBROWSKA Wrocław,
MARIA DELAPERRIÈRE Paryż, KATARZYNA DZIWIWIREK Seattle,
ELWIRA GROSSMAN Glasgow, KRIS VAN HEUCKELOM Leuven,
MAŁGORZATA KITA Katowice, AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk,
LUIGI MARINELLI Rzym, MICHAŁ MASŁOWSKI Paryż,
GERHARD MEISER Halle, WŁADYSŁAW MIODUNKA Kraków,
LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn, ALEKSANDER NAWARECKI Katowice,
WACŁAW M. OSADNIK Edmonton, KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów,
ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,
TOKIMASA SEKIGUCHI Tokio, MARIÉ SOBOTKOVÁ Olomuniec,
TAMARA TROJANOWSKA Toronto

Pismo krajowych i zagranicznych polonistów
poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem
kultury polskiej i języka polskiego jako obcego

POSTSCRIPTUM

POŁONISTYCZNE

Pismo jest kontynuacją półrocznika „Postscriptum”, który ukazywał się od 1992 do 2007 r.
Wersja elektroniczna: www.postscriptum.us.edu.pl

Recenzenci

MARIA KARASIŃSKA
JÓZEF WRÓBEL

Redaktorzy numeru

ALEKSANDRA ACHELNIK
EWA WĄCHOCKA

Redakcja techniczna

KAROLINA POSPISZIL

Publikacja dofinansowana ze środków:
UNIwersytetu ŚLĄskiego w KATOWICACH

Adres

„Postscriptum Polonistyczne”
Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
tel./faks: +48 322512991, tel. 48 322009424
e-mail: postscriptum@us.edu.pl
www.postscriptum.us.edu.pl

Wydawca

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Szkoła Języka i Kultury Polskiej

Dystrybucja

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
e-mail: wydawus@us.edu.pl; www.wydawnictwo.us.edu.pl
tel.: 48 32 3592056

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wydawnictwo Gnome, Katowice

Nakład: 250 egz.
ISSN 1898-1593

Spis treści

PRESCRIPTUM	9
Teatr i dramat polski po 1989 roku	13
BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA: Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku	15
EWA WĄCHOCKA: Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie	27
ALINA SORDYL: Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny	43
KATARZYNA SOBOLEWSKA: Jan Klata – polityk teatru	61
ANETA GŁOWACKA: Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina	75
MAGDALENA FIGZAŁ: Współczesna polska muzyka teatralna	95
JACEK MIKOŁAJCZYK: Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku	111
DOROTA FOX: Polski kabaret – tradycja i współczesność	123
JOANNA KOT: Rodzina w dramacie kobiecym: po przelomie 1989 roku, a w latach 30. XX wieku	143
Varia	159
MALGORZATA ZEMŁA: <i>Tygrys</i> : gnoza polityczna	161
MAREK BERNACKI: Czeladnik i mistrz Czesława Miłosza. Spotkania z Oskarem Władysławem Miłozsem	191
KALINA BAHNEVA: Nienasyceni – o tym, co jedzą bohaterowie (dramatów) Witkacego	207
MAGDALENA BĄK: Australia w literaturze polskiej	225

TERESA WILKOŃ: <i>Servus, madonna</i> Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Przyczynek do dziejów wiersza	241
Przeglądy	251
AGNIESZKA NĘCKA: Półka literacka 2010	253
AGNIESZKA TAMBOR: Filmowa półka sezonu 2010/2011	271
JACEK MIKOŁAJCZYK: Muzyka górą? Dziesięć wydarzeń teatralnych 2010 roku	283
Recenzje	297
MAŁGORZATA KITA: Spojrzenie językoznawcy na język prasy. (rec.: Maria Wojtak, <i>Głosy z teraźniejszości.</i> <i>O języku współczesnej polskiej prasy</i>)	299
MAŁGORZATA KARWATOWSKA: *** (rec.: Małgorzata Kita, <i>Językowe rytuały grzecznościowe</i>)	307
AGNIESZKA NĘCKA: Kanadyjsko-polskie (roz)błyski (rec.: <i>Literatura polska w Kanadzie</i> , red. Bożena Szalasta-Rogowska)	311
DANUTA KISIAŁA: Śmiertelnie niebezpieczne podróże i tajemnica „sztuki poetyckiej” (rec.: Józef Olejniczak, <i>Powroty w śmierć</i>)	319
Kronika	327
JAŚMINA PUCHAŁA: Preludium do Roku Miłosza. Relacja z dalekiej Syberii	329
MARTA KAŻMIERCZAK: <i>One i oni. Zmagania młodych tłumaczy</i> z wierszem Miłosza	333
ANNA SZAWERNA-DYRSZKA: Kulminacja obchodów Roku Miłosza na Litwie	339
Noty o autorach	343

Contents

PRESCRIPTUM	11
Polish Theatre and Drama after 1989	13
BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA: The Experience of Everyday Life in Polish Drama after 1989	15
EWA WĄCHOCKA: A Persona and a Voice - Dramatic Character in Recent Polish Drama	27
ALINA SORDYL: Adaptation as a Creative Practice in Polish Contemporary Drama. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – Critical Theatre	43
KATARZYNA SOBOLEWSKA: Jan Klata – the Politician of the Theatre	61
ANETA GŁOWACKA: Barbarians in the Theatre. Comments on the Margins of Monika Pećkiewicz's, Monika Strzępka's and Wiktor Rubin's Creativity	75
MAGDALENA FIGZAŁ: Music in Contemporary Polish Dramatic Theatre	95
JACEK MIKOŁAJCZYK: Catch up with the World. Musical and Musical Theatre in Poland after 1989	111
DOROTA FOX: Polish Cabaret – Tradition and Contemporaneity	123
JOANNA KOT: Family in 'Women's' Drama after 1989 and in the Thirties	143
Varia	159
MALGORZATA ZEMŁA: <i>Tiger</i> : Political Gnosis	161
MAREK BERNACKI: A Journeyman and a Master. (Czesław Miłosz's Encounters with Oskar Władysław Miłosz)	191
KALINA BAHNEVA: Insatiabiles – What Do the Heroes of Witkiewicz's Drama Eat?	207
MAGDALENA BAŃ: Australia in Polish Literature	225

TERESA WILKOŃ: Konstanty Ildefons Galczyński's 'Serwus madonna'. Contribution to the History of the Poem	241
Surveys	251
AGNIESZKA NĘCKA: Literary Shelf 2011	253
AGNIESZKA TAMBOR: Film Shelf of the Season 2010/2011	271
JACEK MIKOŁAJCZYK: Music Dominates? Ten Theatrical Events of the Season 2010/2011	283
Reviews	297
MAŁGORZATA KITA: A Linguist's Perspective on the Press Language: Review (review of Maria Wojtak's <i>Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy</i>)	299
MAŁGORZATA KARWATOWSKA: *** (review of Małgorzata Kita's <i>Językowe rytuały grzecznościowe</i>)	307
AGNIESZKA NĘCKA: Canadian-Polish Flashes (review of the book <i>Literatura polska w Kanadzie</i> , edited by Bożena Szalasta-Rogowska)	311
DANUTA KISIAŁA: Deadly Hazardous Journeys and the Mystery of 'Poetic Art' (review of Józef Olejniczak's <i>Powroty w śmierć</i>) ..	319
Chronicle	327
JASMINA PUCHAŁA: Prelude to the Year of Miłosz. Report from a Distant Siberia	329
MARTA KAŻMIERCZAK: Young Translators' Struggles with Miłosz's Poems	333
ANNA SZAWERNA-DYRSZKA: Culmination of the Year of Miłosz's Celebration at Lithuania	339
About the Authors	343

PRESCRIPTUM

Kolejny numer „Postscriptum Polonistycznego”, który oddajemy do rąk Czytelników, poświęcony jest w znacznej mierze zagadnieniom najnowszego teatru i dramatu polskiego. Zamieszczone w nim artykuły i szkice są próbą krytycznego omówienia postaw światopoglądowych i estetycznych, poszukiwań i tendencji charakterystycznych dla dzisiejszej praktyki scenicznej i dramatopisarskiej. Pokazują zjawiska – naszym zdaniem – ważne i interesujące, które z jednej strony świadczą o dynamice przemian zachodzących po 1989 roku w polskim teatrze oraz w pisanych dla teatru tekstach, z drugiej natomiast obrazują różnorodność – nie tylko teatralnych, ale również widowiskowych – form i gatunków. Wyrazem tych zmian jest w dramacie zarówno zwrot ku doświadczeniom codzienności, opis współczesnych realiów i problemów, jak i rozpad tradycyjnej konstrukcji postaci, wypieranej przez „głos” czy figurę chóru. W teatrze przeobrażenia te dobrze odzwierciedla praktyka adaptacji literackich i nieliterackich tekstów na scenę czy twórczość reżyserów manifestujących nadzwyczaj radykalny stosunek do (narodowych i kulturowych) tradycji, ale także – rosnąca, wielopostaciowa rola muzyki w przedstawieniu. Inne, choć równie znaczące okazały się konsekwencje, jakie przełom 1989 roku pociągnął za sobą w teatrach musicalowych i w kabarecie. Obok rozważań na temat sytuacji polskiego dramatu i teatru dzisiaj w „Postscriptum” znalazły się ponadto szkice, które poszerzają obraz współczesności o dramaturgię Witkacego, problematykę literacko-sceniczną biografistyki oraz dramatu kobiecego.

W drugiej części tomu zamieszczone zostały rozprawy poświęcone wybranym zagadnieniom współczesnej literatury polskiej. Czytelnik odnajdzie ciekawe interpretacje wybranych utworów Czesława Miłosza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, czy prześledzić próbę antropologicznego odczytania jednego z tekstów Witkacego. Ponadto napisany interesująco tekst o śladach motywów australijskich w polskiej literaturze.

Warto także zatrzymać się nad tekstami poświęconymi najważniejszym wydarzeniom na polskim rynku wydawniczym, na scenie teatralnej oraz nowościom filmowym. Ponadto jak zawsze w tomie pomieszczone zostały recenzje prac szczególnie cennych dla osób zajmujących się nauczaniem języka polskiego. Pragniemy także odnotować informacje na temat ważnych projektów konferencyjnych przygotowanych przez polonistów zagranicznych.

Tom przygotowali: prof. dr hab. Ewa Wąchocka i dr Aleksandra Achtelik, pracujące w Instytucie Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego.

Redaktor Naczelny

PRESCRIPTUM

This issue of “Postscriptum Polonistyczne” that we present to the readers is dedicated mostly to problems concerning contemporary Polish theatre and drama. The articles and sketches gathered here offer critical descriptions of worldview and esthetic attitudes, directions and tendencies characteristic in dramatic and theatrical practices today. They present phenomena that, in our opinion, are important and interesting – phenomena that demonstrate how dynamically Polish theatre and drama have been changing since 1989. On the other hand, they present a variety of theatrical and stage genres and forms. Expressions of these changes can be seen in drama, also in the return toward experience of everyday life, descriptions of contemporary realities and problems, as well as the destruction of traditional hero, ousted by the ‘voice’ or the figure of chorus. In theatre, such transformations are reflected in adaptation strategies of literary and nonliterary texts on stage, or in the creativity of some directors that manifest extremely radical attitude towards (national and cultural) traditions, as well as the increasing and varied role of music in theatrical performance. Different, but equally important consequences were caused by the events of 1989 in musical theatres and in cabaret. Next to articles analyzing the situation of Polish theatre and drama today, we publish in the “Postscriptum” some articles to widen the image of contemporaneity by discussing Witkacy’s drama, problems concerning literary and stage biographies, and women’s drama.

In the second part of this issue we inserted articles dedicated to some chosen problems concerning contemporary Polish literature. Readers can find there interesting interpretations of some selected works by Czesław Miłosz, Konstanty Ildefons Gałczyński, or anthropological interpretations of Witkacy’s texts. Moreover, it contains also an interestingly written article about Australian motifs in Polish literature.

It is certainly worth to recommend the section that concerns latest events in the field of publishing, theatre and film. In addition, as always, we present also some reviews of publications that are especially important for people involved in teaching Polish as a foreign language. We also wanted to note important conference projects prepared by the Polish teachers abroad.

This issue of “Postscriptum” was prepared by: prof. dr. hab. Ewa Wąchocka and dr Aleksandra Achtelek, together with scholars from the Institute of Cultural Studies at the University of Silesia.

General Editor

TEATR I DRAMAT POLSKI
PO 1989 ROKU

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku

Codziennosc i doświadczenie to pojęcia bliskie dzięki podobnemu zakresowi ich desygnatów. Codziennosc, którą bez trudu określamy jako rzeczy i sprawy powszednie, zwyczajne, stanowi istotną kategorię poznawczą w różnych dyskursach humanistycznych, właśnie ze względu na traktowanie życia codziennego jako empirycznej, ze wszech miar dostępnej jednostkom rzeczywistości konkretnego „tu i teraz” (Kędzierzawski 2009, 17). Nietrudno zatem wnioskować, że tzw. zwyczajne życie – przedmiot rozważań antropologicznych, socjologicznych czy literaturoznawczych – analizowane jest w nawiązaniu do kategorii doświadczenia, czasem nawet utożsamiane bywa z doświadczeniem potocznym. Oba wymienione pojęcia: „codziennosc” i „doświadczenie” odnoszą się bowiem do podstawowego wymiaru ludzkiej egzystencji, do indeksalnej łączności człowieka ze światem (Nycz 2006, 13). Jeśli ‘doświadczać’ to przede wszystkim ‘podać próbie’, ‘doznać’, ‘dowieść’, a ‘codziennosc’ to ‘bliska jednostce sfera potocznych doświadczeń’, powtórzyc warto za badaczami kultury, że właśnie owa pomijana niegdyś i deprecjonowana sfera nabiera zupełnie innego wymiaru: „jest sposobem istnienia tego, co ludzkie; sposobem osvajania świata otaczającego, który funkcjonuje zawsze jako czyjś świat, zwrócony ku innym światom innych ludzi” (Borkowska 2007, s. 32). A tym samym odgrywa niebagatelną rolę tak w procesie rozpoznawania rzeczywistości zewnętrznej, jak i w związanej z tym konstytucji samego podmiotu.

Rozważania na temat doświadczenia codzienności w dramacie polskim po 1989 roku wynikają z dwóch podstawowych przesłanek. Po pierwsze –

z traktowania utworu dramatycznego jako reprezentacji jednostkowego/zbiorowego doświadczenia, które za pomocą określonych konwencji gatunkowych i stylistycznych uobecnione jest w różnych tekstach artystycznych (por. Bolecki, Nycz 2007). Po drugie – z przekonania o (nad)obecności tematów dnia codziennego w dramaturgii polskiej minionego dwudziestolecia.

Pierwsze lata po upadku komunizmu w 1989 roku nie przynoszą zasadniczych przemian w repertuarze wątków i tematów z życia codziennego w twórczości dramatycznej. Znaczące zmiany następują dopiero w drugiej połowie lat 90. Wtedy właśnie pojawia się inny od dotychczasowego sposób ujęcia codzienności. Marazm i miałość dnia powszedniego bohaterów żyjących w peerelowskiej rzeczywistości (częsty motyw tekstów dramatycznych z lat 80. XX wieku) zastąpiony został w utworach z lat 90. konfrontacją starego i nowego porządku społecznego, zaprezentowaną w wymiarze jednostkowym – jako istotne doświadczenie biograficzne postaci. Sytuacje przedstawione w dramatach wyraźnie nawiązywały do rozumienia codzienności jako zwykłości i utartego porządku, który „charakteryzuje odtwarzanie, powtarzanie, rutyna, tradycja”¹. Zilustrowane zostało bowiem pęknięcie tego porządku, utrata dotychczasowych punktów odniesienia, konieczność zmiany przyzwyczajień. Nowy kontekst społeczny, zaistniały wskutek przemian politycznych i ekonomicznych, wywołał inny ogląd procesu osvajania się jednostki ze światem. Dominującym konceptem fabularnym pozostał kontrast między światopoglądem bohatera a regułami obowiązującymi w najbliższej mu, nowej rzeczywistości, zredukowanej zazwyczaj do rozmiarów rodzinnych czy zawodowych konfliktów.

Dobrym przykładem zarejestrowania w tekście dramatycznym aktualnych, nowych okoliczności dnia powszedniego bohaterów jest sztuka Pawła Mosakowskiego *Wieczory i poranki*. Tekst, przynależny do kręgu konwencjonalnej dramaturgii obyczajowej, eksponujący wielowymiarową relację pomiędzy dojrzałym mężczyzną a młodą kobietą, ukazuje stopniowe dostosowywanie się bohatera do zmienionych standardów obyczajowych. Nie jest to proces łatwy, bo działania mężczyzny, nawet rutynowe czynności, motywowane są głęboką niezgodą na sytuację, w której nie ma już miejsca na zbuntowaną

¹ W moich rozważaniach o codzienności w dramacie opieram się na rozróżnieniu trzech aspektów codzienności: a) zwykłość, utarty porządek – struktura doświadczeń, b) sfera tego, co konkretnie naoczne i uchwytnie – poziom doświadczeń, c) to, co zamknięte w sobie i skrepowane – przestrzeń doświadczeń. Rozróżnienie powyższe, często przywoływane w pracach analizujących kategorię codzienności, pochodzi z rozprawy B. Waldenfelsa, zob. Waldenfels 1993.

postawę i niepokorną twórczość byłego rockmana. Historia miłości, zaprawionej sporą dawką frustracji bohatera, rozegrana została w kameralnej przestrzeni mieszkania, w ciągu scen wieczornych i porannych rozmów Andrzeja i Moniki. Autor zadbał o drobiazgowe tło rodzajowe, wpisując w sytuacje przedstawione praktyczne czynności i przedmioty codziennego użytku. Mossakowski udzielił również w swoim tekście zaskakująco optymistycznej odpowiedzi na zilustrowany problem pęknięcia w strukturze doświadczeń, które pozostało dojmującym przeżyciem biograficznym głównego bohatera (i zapewne wielu Polaków). Dramatopisarz zobrazował siłę uczucia niemłodego już mężczyzny, dzięki której można pokonać życiowe zwątpienie i wskrzesić zapomnianą twórczą pasję.

O wiele mniej optymistyczną, choć zlagodzoną komediowym brzmieniem, wersję konfrontacji z nowym porządkiem życia codziennego znaleźć można w sztuce Domana Nowakowskiego *Ketchup Schroedera*, zrealizowanej w Teatrze Telewizji w 1997 roku. Bohater tego utworu, były poeta Klimek, podejmuje pracę w agencji reklamowej i – jako człowiek sprawny w sztuce słowa – przeistacza się bardzo szybko w bogatego reprezentanta biznes klasy. Radykalna zmiana wartości i statusu bohatera zaprezentowana została dzięki kontrastowi dwóch stylów życia: z jednej strony napierający zewsząd przepych świata nowobogackich, z drugiej strony – nieporadny i przytłoczony nową rzeczywistością kolega Klimka, Rysiek, nauczyciel, który nie potrafi przystosować się do reguł gry w świecie markowych produktów i wszechobecnych reklam. Choć akcja sztuki opiera się na dość jaskrawych i uproszczonych przeciwieństwach, a konflikty między postaciami nie brzmią zbyt groźnie w utworze z założenia komicznym, przykład ten to jedna z pierwszych symptomatycznych prób opisanie nowych doświadczeń życia codziennego, uwarunkowanych przemianami na rynku pracy. Sztuka ukazuje przemieszczenie znaczeń i wartości w kielkującym świecie konsumpcji. W ciągu retrospekcji pokazane zostało, jak znacznie zmieniła się codzienność głównego bohatera; w ascetyczną przestrzeń życiową byłego poety wdarły się bardzo szybko nowe zachowania i przedmioty, oznaki materialnego dobrobytu. Powstało wiele sztuk dramatycznych, które portretują pracoholizm i mankamenty konsumpcyjnej egzystencji². Na ogół w utworach tych nie ma już miejsca na żadną nostalgię, na porównywanie przeszłości z terażniejszością, a więc nie ma tego negocjowania znaczeń, które pozostaje jeszcze dość istotne w dramacie Domana Nowakowskiego. Bo autor *Ketchupu*

² Obszerny przegląd dramatów poświęconych opresyjnemu wymiarowi współczesnego świata konsumpcji i korporacji można znaleźć w artykule Ł. Drewniaka, zob. Drewniak 2006.

Schroedera sportretował środowisko pracowników agencji reklamowej na przykładzie tych, którym nie udało się zaistnieć w nowym porządku społecznym, i jeszcze w perspektywie utraty – nie tylko idealów młodości, ale również jakiegoś minionego, ubogiego, ale oswojonego porządku zdarzeń i obyczajów.

Traktowanie codzienności jako zwykłego, utartego porządku, w którym fundamentem działania pozostaje odtwarzanie, powtarzanie, rutyna i tradycja, pozwala spojrzeć na niektóre teksty dramatyczne również w perspektywie ukazanej w nich konfrontacji pokoleń. Warto wspomnieć o sztukach, które tematyzują problemy dwóch kolejnych generacji: „pokolenia etosiarzy” i „pokolenia sprzedawców” (Cabianka 2004, 32). Ukazują one całkowitą odmienność struktury doświadczeń poszczególnych bohaterów, którym trudno porozumieć się ze sobą ze względu na spore zmiany w układzie zachowań społecznych i w sferze rutynowych praktyk dnia codziennego (np. *Przetarg* Pawła Mossakowskiego, *Transfer* Stanisława Bieniasza, *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego). Sztuki unaoczniające pęknięcia w procesie wymiany pokoleniowej Polaków mają walor zarówno zdarzeniowy, jak i dyskursywny: ujawniają konflikt światopoglądów, odwzorowują skrajnie odmienne postawy życiowe. W scenach konfrontacji młodych ze starszymi obowiązuje często strategia deprecjonowania minionych zdarzeń. „Jeśli punktem odniesienia staje się bezideowa terażniejszość, wówczas przeszłość heroiczna czy choćby tylko trudna zostaje zakwestionowana i sprowadzona do poziomu niezbyt wiarygodnej anegdoty, kolejnego łgarstwa, podrobionej biografii” (Cabianka 2004, 31). W mikrokosmosie relacji rodzinnych nie ma na ogół ani poczucia wspólnoty, ani akceptacji stanu rzeczy. Pozostaje oziębłość, czasem wrogość, wzmagana nieprzystawalnością przeżyć, a co za tym idzie – zdecydowanie odmienny sposób doświadczania codzienności. Dla jednych czas obecny i dzień powszedni to moment i przestrzeń wykluczenia, dla innych – to czasoprzestrzeń bezwzględnej walki o swoje interesy. I pierwsi, i drudzy pejoratywnie postrzegają codzienność: jako sferę depresyjną i przestrzeń doświadczania różnych nacisków. Taki sposób reprezentacji postkomunistycznej rzeczywistości w dramacie polskim z początku XXI wieku pozostaje na antypodach idyllicznej wizji codzienności. Tę ostatnią można przecież również utożsamiać z poczuciem radości, z nobilitacją swojskości, z celebrowaniem uroków dnia powszedniego.

W miarę upływu czasu od przelomowych wydarzeń 1989 roku zmienia się zakres tematyczny nowych dramatów. Równoległe do wspomnianych powyżej tekstów, które uwydatniają kontrast pomiędzy nie tak odległą komuni-

styczną przeszłością a wolnorynkową teraźniejszością, coraz częściej powstają dramaty, podejmujące tematy bieżące, znane z pierwszych stron gazet. Dominuje w nich codzienność rozumiana jako sfera „tego, co konkretnie naoczne i uchwytnie”, sfera „bezpośrednio dana, związana z sytuacją”, a zarazem możliwa do przekształcania (Waldenfels, 1993, 106). Tę konkretność, naoczność i aktualność należy jednak opatrzyć drobnym komentarzem.

Na przelomie XX i XXI wieku powstało wiele dramatów portretujących zaniedbane lub wręcz patologiczne relacje międzyludzkie, w środowisku spokrewnionych czy bliskich sobie osób. Fala tekstów, podejmujących problem anomii i przemocy, zainicjowała nawet omówienia dramatów w nawiązaniu do poetyki brutalizmu (Czapliński 2004). Powielane w utworach obrazki obyczajowe, nierzadko przekształcające się w sceny kryminalne, sprowadzają się zazwyczaj do manifestacji braku porozumienia, obcości, obojętności, agresji. Zarówno teksty, które dotyczą oziębłych relacji rodzinnych (np. *Co się dzieje z modłtami niegrzecznych dzieci* Anety Wróbel, *Chciałam ci tylko powiedzieć* Małgorzaty Imielskiej), jak i utwory, które pokazują brutalne sceny przemocy i zbrodni (np. *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego, *Truposz* Marka Bukowskiego), mają charakter wybitnie deklaratywny: powstały jako ilustracja definicji, że w każdej relacji międzyludzkiej może ujawnić się mechanizm zależności i władzy, prowadzący do przemocy. Upodobanie do portretowania skrajnych zachowań jako swego rodzaju codzienności bohaterów, którzy bezwzględnie traktują bliskich i dalekich innych, prowadzi do kilku wniosków o kierunku reprezentacji doświadczenia potocznego w tych dramatach.

Jeśli chodzi o miejsce zdarzeń przedstawionych, uderzające jest zagęszczenie negatywnych emocji widoczne w języku postaci, skonstrastowane z niedookreśloną, często pustą przestrzenią zimnych wnętrz (por. Latawiec 2010, 204)³. Dostrzegalny niedostatek przedmiotów codziennego użytku, a tym samym ascetyczne, pozbawione swojskości miejsce egzystencji, negatywnie wpływa na relacje między bohaterami. Repliki postaci, najczęściej obojętne stwierdzenia lub pełne gniewu wyrzuty, nie ukonkretniają zazwyczaj przedmiotowego kontekstu rozmowy, zminimalizowana jest jakakolwiek rodzajowość. W tej specyficznej izolacji postaci przedstawionych szczególnej wagi nabierają natomiast te pojedyncze rekwizyty, bez których niemożliwe okazuje się codzienne funkcjonowanie bohaterów, w jednoczesnym oddaleniu od najbliższych.

³ K. Latawiec wspomina o charakterystycznym dla nowego dramatu ogoloceniu świata przedstawionego z przedmiotów, które gwarantowały ciągłość i stabilność egzystencji.

Fetysze codzienności to oczywiście telefon i telewizor, a do sztuk pokazujących monstrualne rozmiary spustoszenia, jakie wprowadzają te przedmioty w relacje międzyludzkie, należą np. *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio oraz *Nas troje* Marka Koterskiego. Pierwsza z nich przedstawia trójkę bohaterów: rodziców i dorosłego syna, którzy o najważniejszych sprawach dnia codziennego, o uczuciach, o problemach w pracy, o chorobie rozmawiają przez telefon ze znajomymi, manifestacyjnie ignorując swą wzajemną obecność i ograniczając wspólne obcowanie do zdawkowego, lakonicznego: „Masz coś do mnie?”, „No to leć”. W drugiej sztuce z kolei równoprawnym partnerem dwojga bohaterów, Gosi i Adama, pozostaje włączony telewizor, źródło fascynujących obrazów i komunikatów, zwłaszcza dla znużonej kobiety. W obu przypadkach przedmiot codziennego użytku, wprost niezbędny dla utrzymania równowagi emocjonalnej postaci, staje się namacalnym konkretem, który zastępuje bliskie obcowanie z drugą osobą, stopniowo wypiera potrzebę bezpośredniej rozmowy, angażując uczucia i myśli postaci. Bardzo podobnych wniosków dostarcza sztuka Krzysztofa Rudowskiego *Cz@t*, która przedstawia internautów pochłoniętych rozmowami na czacie, z pogardą i zaniedbaniem odnoszących się do życia „w realu”. Rozmowy, niczym repliki przepisane z ekranu komputera, uwydatniają wyizolowanie bohaterów z czasoprzestrzeni ich codziennej egzystencji. Sztuka portretuje uzależnienie człowieka od niejednoznacznych, ale bardzo wciągających wirtualnych przyjemności obcowania z zagadkowym innym, ukrytym za swym nickiem.

Jeśli chodzi natomiast o skalę działania bohaterów w sferze ich spraw codziennych, dramaty ukazują przede wszystkim konflikty, które można sprowadzić do różnych wersji podstawowego układu sił między postaciami, tzn. do relacji prześladowca – prześladowany (Czapliński 2004, 201). Znaczenia sytuacji przedstawionych w kameralnych dramatach rodzinnych czy w interwencyjnych sztukach społecznych okazują się zazwyczaj dość przewidywalne. Sporo tekstów koncentruje się bowiem na ukazaniu toksycznych związków międzyludzkich, prowadzących do całkowitego wyczerpania więzi, a nawet do zbrodni. W tych dramatach, paradoksalnie, najbliższą, konkretną, a zarazem najbardziej uciążliwą przeszkodą w życiu codziennym pozostaje drugi człowiek. Dlatego też przekształcenie sytuacji na korzyść bohatera wiąże się zazwyczaj z koniecznością zdominowania partnera bądź z dążeniem do jego eliminacji.

Wspomniany typ sztuk dramatycznych świetnie reprezentują utwory: *111* Tomasza Mana i *Zastępstwo* Małgorzaty Owsiany. Sztuka Tomasza Mana to

złożona z szeregu fragmentarycznych wypowiedzi postaci biografia syna, mordercy rodziców. W dramacie przedstawiona została z pozoru normalna, ale w ostatecznym rozrachunku – niezwykle trudna relacja rodzinna. Najbardziej przejmujące w tej historii zbrodni pozostaje stopniowanie napięcia: od wspomnień codziennych, banalnych szczegółów z życia dziecka, poprzez ascetyczne napomknienia o przemoc ojca wobec syna, aż do szeregu emocjonalnie nacechowanych wypowiedzi bohatera – mordercy i samobójcy. Tekst bezlitośnie obnaża prawdziwość polegająca na tym, że zwykły, monotony i nieco oschły tryb życia członków tzw. porządnej rodziny może zakończyć się niewytłumaczalnym aktem agresji.

W porównaniu z ascetyczną formą sztuki *111*, tekst Małgorzaty Owsiany pt. *Zastępstwo* wydaje się konwencjonalnym dramatem rodzinnym, przypominającym – ze względu na stopniowe odsłanianie przeszłości bohaterów – sztuki Henryka Ibsena. Przedstawia ustabilizowane, rutynowe życie codzienne starszej pary, która okazuje się rodzeństwem, powiązaniem ze sobą nie tylko więzami krwi, ale również szantażem emocjonalnym, jaki brat stosuje wobec podległej mu, kochającej siostry. Henryk, szanowany adwokat, wykorzystując przywiązanie Ludmiły – bibliotekarki, od lat manipuluje i w pewnym sensie ubezwłasnowolnia siostrę, uniemożliwiając jej jakikolwiek związek z innym mężczyzną. Wykreowany w dramacie stabilny obraz rodziny, w której życie wrażliwych i wykształconych ludzi toczy się regularnym rytmem zwykłych czynności i tradycyjnych obowiązków, okazuje się pozorem. Unieważniony zostaje przekonaniem, że u źródeł uporządkowanej codzienności, wypełnionej pogaduszkami przy herbacie, słuchaniem muzyki czy wieczorną lekturą ukochanych książek, tkwi atawistyczna potrzeba podporządkowania sobie drugiego człowieka.

Teksty dramatyczne, odzwierciedlające życie potoczne zróżnicowanych, choć zazwyczaj przeciętnych bohaterów dnia teraźniejszego, zawierają jeszcze jeden, bardzo istotny motyw tematyczny i/lub kompozycyjny. W wielu dramatach zaakcentowana została zwyczajowa, wszechobecna praktyka oglądania telewizji jako podstawowy element codziennej, powszedniej egzystencji. Rutynowa czynność spoglądania w ekran staje się składnikiem przedstawionych sytuacji dla uwydatnienia przyzwyczajień bohaterów, dla zobrazowania podstawowej rozrywki dnia codziennego, ale przede wszystkim – w celu zaznaczenia powierzchownej, zapośredniczonej wiedzy o świecie, którą dysponują postaci.

Pomysł prezentacji bardzo powszechnej aktywności dnia codziennego nie jest oczywiście oryginalnym zabiegiem dramaturga, wpisuje się znakomicie

w obszar konstatacji socjologicznych na temat *voyeurizmu* kultury współczesnej. Sceny oglądania telewizji w dramacie jako gwarancja komizmu sytuacyjnego, projektują niezbyt optymistyczną diagnozę: problem uprzedmiotowienia, oglupienia postaci, bezrefleksyjnie percypujących przekaz ze szklanego ekranu. Dobrą ilustracją tego stanu rzeczy jest np. scena ze sztuki *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego, ukazującej niemożność wypełnienia tradycyjnego obrządku, czyli nocnego czuwania przy zmarłym (także ze względu na przywiązanie postaci do pasywnego spędzania czasu przed telewizorem). Kiedy drugoplanowy bohater dramatu, Emeryt, zdobywa się na sarkastyczną uwagę na temat pochodzenia człowieka od jednej matki, czyli telewizji, Turystka z pełnym przekonaniem replikuje:

Turystka II: A ja bym nie umiała już żyć bez telewizji. Wstaję rano, to od razu włączam telewizor. Myję się, czeszę, maluję. Wychodzę do pracy, to potem mamusia...A po południu, to już całą rodziną. (...) W telewizji wszystko jest ładniejsze. Nawet jak coś przykrego kogoś spotka. A tyle się wciąż dzieje. I ludzie tacy inni, że tu się już prawie takich nie spotka (Myśliwski 2000, 38).

W wielu sztukach współczesnych pojawiają się bohaterowie, którzy namiętnie wpatrują się w ekran telewizora, tracąc w pewnym sensie kontakt z otaczającą ich rzeczywistością. Medium zawłaszcza ich emocje i przekonania, zastępuje świat. Życie codzienne wypełnione jest nagminną percepcją informacji z programów telewizyjnych; pulap doświadczeń życiowych postaci stymulowany jest przez medialny news. Paradoksalnie zatem codziennością staje się świat znany z ekranu telewizora, naoczny *par excellence*. Świat w pewnym sensie bliższy od świata realnego, bo sterujący myśleniem *voyeura* poprzez umacnianie przekonań na temat tego, co oczywiste i swojskie. Wskazane problemy dotyczą nie tylko bohaterów przedstawionych, odnoszą się również do sposobu reprezentacji rzeczywistości współczesnej w utworach dramatycznych (Ratajczakowa 2004). Jednym z zarzutów wobec najnowszych dramatów pozostają uwagi o publicystycznym wymiarze tych tekstów, powstających dzięki odwzorowaniu świata znanego z telewizji. W opinii niektórych krytyków dominują w dramatach tematy obejrzone i przeczytane, klisze medialne (Cabianka 2006). Niezależnie jednak od tego, czy weźmiemy pod uwagę szczegół – jednostkowe działania postaci przedstawionych, czy też ogół – sposób odwzorowania życia codziennego w dramatach, wnioski z lektury pozostają oczywiste: poziom doświadczeń potocznych współcze-

snego człowieka, kształtowany niejednokrotnie przez ramówkę programów telewizyjnych, okazuje się niebezpiecznie niezróżnicowany i jednowymiarowy.

I wreszcie trzeci aspekt codzienności – „to, co zamknięte w sobie i skrępowane”, definiowany również jako przestrzeń doświadczeń (Waldenfels, 1993, 107) – ujawnia się w dramaturgii najnowszej niezwykle często poprzez liczne przykłady portretowania określonych środowisk społecznych. Teksty przedstawiają opresyjny wymiar życia w grupie skazanych na siebie ludzi; wiwisekcji podlegają zazwyczaj członkowie lokalnych, peryferyjnych społeczności: blokowisk, prowincji, wsi. Te zdegradowane, zaniedbane miejsca tworzą depresyjną przestrzeń ludzkiego bytowania. Ukazana zostaje posępna, a nawet niebezpieczna codzienność: bieda, zaniedbania, krzywdy czy zbrodnie to nieodłączne elementy zwyczajnego, powszedniego życia postaci. Oschle i okrutne relacje międzyludzkie mają swe głębokie społeczno-ekonomiczne przyczyny. Brak pracy i emigracja zarobkowa rodziców prowadzą dzieci do różnych wykroczeń, a nawet do samobójstwa (*10 pięter* Cezarego Harasimowicza); konieczność zaspokojenia podstawowych potrzeb życiowych wymusza różne, skrajne działania, jakie podejmuje samotna, bezrobotna matka trojga dzieci (*Greta* Lidii Amejko); fizyczna i psychiczna przemoc w rodzinie, a ponadto brak jakiegokolwiek pomocy ze strony współmieszkańców wsi doprowadzają zrozpaczoną kobietę do aktu samospalenia (*Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego); stagnacja życia w popegeerowskiej wsi pogłębia głupotę zachowania i myślenia postaci (*Muchy* Andrzeja Stasiuka); dostęp do narkotyków ułatwia młodym mieszkańcom blokowisk pozorną ucieczkę w świat kolorowych wizji – wbrew przygnębiającym realiom otaczającego ich świata (*Komponenty* Małgorzaty Owsiany); trudne warunki i uprzedmiotowienie pracowników zmieniają miejsce pracy we wrogą przestrzeń represji i walki o byt (*Szyciaki* Pawła Sali); zamknięcie kopalni doprowadza do radykalnych zmian w życiu mieszkańców zamarłego miasta (*Kopalnia* Michała Walczaka). To tylko kilka z wielu przykładów rejestrowania w dramatach fragmentów powszedniego życia bohaterów, na które składa się monotonna powtarzalność czynności, zapewniających jako takie trwanie w beznadziei i poczuciu izolacji. To, co najbliższe – środowisko egzystencji tych postaci – okazuje się zdegradowaną, skrępowaną przestrzenią doznawania przykrych doświadczeń. Nie ma tu szans na zadomowienie, możliwa jest tylko obojętna akceptacja ponurego rytmu wegetacji lub skrajne akty rozpacz w postaci samobójstwa.

Można zaryzykować wniosek, że znakomita większość polskich dramatów powstałych po 1989 roku to przykłady reprezentacji doświadczenia, które

wiąże się z przeżywaniem, rozstrzyganiem, porządkowaniem spraw codziennych. Codziennosc przedstawiona, niezależnie od sposobu jej dookreślenia (czy to jako utarty porządek, czy jako to, co konkretnie naoczne, czy wreszcie jako sfera zamknięcia w sobie i skrepowania), pozostaje w tych tekstach podstawowym, ale przytłaczającym wymiarem egzystencji postaci. Dominują pejoratywne dookreślenia codzienności, utożsamianej z trudem zwykłego życia, z przytłoczeniem powszedniością, z szablonem zachowań, z objawami agresji. Życie codzienne bohaterów sprowadzone zostało do stanu trwania w chorym układzie rodzinnym, do uzależnienia od technologii, do wegetacji w nieprzyjaznym środowisku międzyludzkim. Te podstawowe determinanty egzystencji bohaterów niejako w punkcie wyjścia uniemożliwiają im ustanowienie jakiegokolwiek owocnej relacji ze światem; rzadkie chwile radości nie przysłaniają dominującego poczucia niespełnienia, nie tłumią frustracji. Doświadczenie codzienności pozostaje prymarnym, męczącym doznaniem bohaterów w jakiejś mierze uproszczonych, bo sprowadzonych do skali uczestników zdarzeń powszednich, sytuacji potocznych.

Każdy z wymienionych przeze mnie autorów nieco inaczej utrwala i wyostrza temat, ukazując istotne problemy społeczne z perspektywy przygnębiającego życia potocznego bohaterów. Można jednak wyodrębnić dwa zasadnicze sposoby reprezentacji codzienności w dramatach współczesnych. Pierwszą, sporą grupę stanowią sztuki operujące tradycyjną konwencją naśladowczą: sceny przedstawione aspirują do miana lustrzanego odbicia świata empirycznego, stanowią jakiś wycinek rzeczywistości zewnętrznej, w którym walor opisowy splata się z funkcją diagnostyczną. Przeważa kopiowanie tego, co wyraziste i aktualne w przestrzeni zjawisk społecznych, a uchwycone poprzez typizację zachowań postaci i odwzorowanie języka potocznego. Drugą, mniej liczną grupę stanowią dramaty, w których autorzy podejmują prozaiczne tematy z życia potocznego, przekształcając jednocześnie surową tkankę zdarzeń powszednich w zmetaforyzowany obraz sceniczny, w skondensowaną grę słów (np. utwory Lidii Amejko, Mateusza Pakuły czy Michała Walczaka). Utrwalone w tych tekstach aktualne, empiryczne „tu i teraz” postaci nie traci waloru obrazowania zmagają bohaterów z codziennością, lecz jednocześnie projektuje nieco inną perspektywę odbioru. W dramatach manifestacyjnie lingwistycznych, pisanych zgodnie z przekonaniem o niemożliwości neutralnego odwzorowania świata, zwykle życie bohaterów ukazane jest w sposób niezwykle, z wyraźnym efektem obcości.

Omawiane teksty dramatyczne przedstawiają zatem doświadczenie codzienności w ramach dwóch przeciwstawnych konwencji naśladowczych: po

pierwsze jako bezpośredni zapis spraw codziennych, niekiedy ujmujący odbiorcę precyzją, napięciem i wieloznacznością dialogu dramatycznego. Po drugie – jako manifestację słowotwórczego i stylizacyjnego potencjału języka, który tę codzienność ujawnia, podkreśla i jednocześnie zapośrednicza. Powstają zatem teksty – obrazy życia codziennego i teksty – doświadczenia⁴. Te ostatnie jako werbalne świadectwa zmagania się z codziennością, o której nie sposób przecież pomyśleć bez udziału tworzącego nas języka.

Literatura

- Amejko L., 2006, *Greta*, „Dialog”, nr 8.
- Bieniasz S., 2001, *Transfer*, „Dialog”, nr 10.
- Bizio K., 2000, *Porozmawiajmy o życiu i śmierci*, „Dialog”, nr 12.
- Bolecki W., Nycz R., red., 2007, *Literackie reprezentacje doświadczenia*, Warszawa.
- Borkowska G., 2007, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonans)*, w: Borkowska G., Mazur A., red., *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*. Opole.
- Bukowski M., 1998, *Truposz*, „Dialog”, nr 8.
- Cabianka M., 2004, *Delfiny i spoduste*, „Dialog” 2004, nr 2–3.
- Cabianka M., 2006, *Świat według Halarta*, „Dialog”, nr 9.
- Czapliński P., 2004, *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*, w: Czapliński P., *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków.
- Drewniak Ł., 2006, *Polski Matrix*, „Dialog” 2006, nr 4.
- Harasimowicz C., 2000, *10 pięter*, „Dialog”, nr 3.
- Imielska M., 2002, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, „Dialog”, nr 5–6.
- Kędzierzawski W., 2009, *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole.
- Koterski M., 1998, *Nas troje*, „Dialog”, nr 2.
- Latawiec K., 2010, *Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii*, w: Baluch W., red., *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*. Kraków.
- Man T., 2006, *111*, w: Sulek H., red., *Made in Poland: dziewięć sztuk teatralnych z Polski*, t. 2. Kraków.
- Mossakowski P., 1997, *Wieczory i poranki*, „Dialog”, nr 2.
- Mossakowski P., 2000, *Przetarg*, „Dialog”, nr 10.
- Myśliwski W., 2000, *Requiem dla gospodyni*, „Dialog”, nr 10.
- Nawrocki G., 1995, *Młoda śmierć*, „Dialog”, nr 8.

⁴ Formułę literatury jako doświadczenia wprowadza Ryszard Nycz dla podkreślenia, że sztuka (literatura, poezja) może być również „specyficzną, istotną (aczkolwiek często negatywną) i faktyczną postacią doświadczania rzeczywistości (a nie owego doświadczenia odtworzeniem, reprezentacją czy wtórnym utrwaleniem)” (Nycz 2007, 22).

- Nowakowski D., 2007, *Ketchup Schroedera*, Warszawa.
- Nycz R., 2006, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: Nycz R., Zeidler-Janiszewska A., red., *Nowoczesność jako doświadczenie*, Kraków.
- Nycz R., 2007, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, w: Bolecki W., Nycz R., red., *Literackie reprezentacje doświadczenia*, Warszawa.
- Owsiany M., 2002, *Zastępstwo*, „Dialog”, nr 11.
- Owsiany M., 2005, *Komponenty*, w: Gańczarczyk I., Niziołek G., *Gang Bang (Paweł Sala), Komponenty (Małgorzata Owsiany), Nocny autobus (Michał Walczak)*. *Antologia dramatów*, Kraków.
- Pruchniewski M., 2003, *Lucja i jej dzieci*, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Ratajczakowa D., 2004, *Reality drama*, „Dialog” nr 7.
- Rudowski K., 2001, *Cz@t*, „Dialog”, nr 2.
- Sala P., 2005, *Szwaczki*, „Dialog”, nr 11.
- Stasiuk A. 2000, *Muchy*, „Dialog”, nr 4.
- Walczak M., 2004, *Kopalnia*, „Dialog”, nr 8.
- Waldenfels B., 1993, *Pogardzana doxa. Husserl i trwający kryzys zachodniego rozumu*, tłum. Lachowska D., w: Krasnodębski Z., Nellen K., red. *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, Warszawa.
- Wróbel A., 1999, *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci*, „Dialog”, nr 4.
- Zawistowski W., 2003, *Dobry adres*, „Dialog”, nr 4.

The Experience of Everyday Life in Polish Drama after 1989

In Polish drama published after 1989, everyday life is often presented as the fundamental measure of the heroes' existence. The authors present the changes in the everyday life order, they underline oppressive and overwhelming character of common experiences, they present difficult, aggressive interpersonal relations. For example, in many texts the unavoidable elements of the everyday life of the heroes are negligence, harms and even crimes. This way of representing everyday life, usually based on traditional mimetic techniques, does not create an idyllic image of everyday life.

Key words: drama, experience, everyday life

EWA WĄCHOCKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie

W opublikowanej w 2003 roku i przyjętej z dużym uznaniem sztuce Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju* bohater poddaje się, a może raczej zostaje poddany eksperymentowi, który – w największym skrócie – polega na doświadczeniu realności i granic własnego istnienia. Wynajmuje pokój na ulicy, która nieprzypadkowo nazywa się Próżna, i w miarę upływu akcji coraz bardziej się w nim „zapada”, tak jak bez widoków na pomyślny koniec rozwija się jednocześnie jego podróż w głąb siebie. Od chwili, gdy Jerzy Skóra przekracza próg scenicznego pokoju, rzeczywistość balansuje na cienkiej granicy między pozorem realności a fantazmatem. Doświadczenie Skóry ma coś z metafizycznego konceptu, polega na zniesieniu świadomości dualistycznej, Kartezjańskiego rozróżnienia między tym, co wewnętrzne (umysłem) i tym, co zewnętrzne (resztą świata). Podobnie opisywał to Bohater *Kartoteki* Tadeusza Różewicza („w środku” nie ma nic, „wszystko jest na zewnątrz”), w metaforycznym pokoju-głowie wewnątrz zaczyna płynąć w zewnątrz, zewnątrz płynie we wnętrzu. Niepewny status rzeczywistości w dramacie Walczaka stanowi odpowiednik kondycji (po)nowoczesnego podmiotu – rozproszonego, pozbawionego wewnętrznej spójni. Trzydziestodwuletni Skóra ma kłopoty z samopotwierdzeniem swojego istnienia, z wejściem w dorosłość, nie potrafi określić, kim właściwie jest. Zarazem zaś istnienie świata zostaje podważone, zawłaszczone przez „ja” w ponawianym na przemian ruchu zaprzeczania i ruchu kreacji. Świat ten zaludniają figury dwuznaczne i osobliwe – przyjmujący kilka wcieleń Horacy Zewnętrzny, hermafrodytyczny twór

Ojcomatki, Judasz i upersonifikowana Kurtyna; dwie ostatnie jako animatory teatralnego mechanizmu przedstawionej rzeczywistości.

Dekonstrukcja czy wręcz destrukcja postaci w dramacie nowoczesnym jest nierozzerwalnie związana z problemem tożsamości, a więc negacją twardej podstawy i integralnej struktury ludzkiego „ja”, a także z zagubieniem współczesnego człowieka w coraz bardziej komplikującej się rzeczywistości. To zaś ujawnia w efekcie rozpad stabilnego obrazu świata, obrazu, który niegdyś był gwarantem spójnej konstrukcji postaci, nawet jeśli ta uwikłana była w konflikt tragiczny albo targana wewnętrznymi sprzecznościami. Nie ulega też wątpliwości, że z perspektywy gruntownych przeobrażeń zachodzących w XX wieku, rozpad tradycyjnej struktury postaci stanowi zarazem przyczynę i konsekwencję kryzysu dramatu; podobnie – jak jasno widać – że zanik stałej tożsamości „bohatera” przejawia się równolegle i w silnej korelacji z obumieraniem fabuły. Jedno z drugim logicznie się łączy (a raczej łączyło), fabuła z materializującymi jej przebieg aktorami, a oba te elementy – z określoną wizją świata. Wszystko to oczywiście prawda i rozważając status postaci w najnowszym polskim dramacie – w znacznej jego części – nie sposób ominąć dyskurs tożsamościowy. *Podróż do wnętrza pokoju* Walczaka – po pierwszym radykalnym rozpoznaniu sprzed pięćdziesięciu lat w Różewiczowskiej *Kartotece*, a jednocześnie z takimi utworami scenicznymi jak: *Dzień świra* Marka Koterskiego, *Cicho* Mariusza Bielińskiego, *Koronacja* Marka Modzelewskiego czy *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka i sporo innych – przekonuje o tym najlepiej. Ale kryzys tożsamości jako podstawowy czynnik niespójności i fragmentaryczności współczesnej postaci przeobraził się już w jeden ze stałych wyróżników polskiego dramatu, tradycję bez mała, choć przez te lata – można powiedzieć – jeszcze się pogłębił i obrósł w nowe aspekty. Tymczasem jednak w pisanych dla teatru tekstach pojawiły się inne reguły i sposoby modelowania postaci czy po prostu podmiotów mówiących, wyzbytych nieraz cech antropomorficznych, narzucając nieznanie wcześniejszej konteksty interpretacyjne, w jakich teksty te się sytuują.

Z powodu redukcji elementów fabularnych, ale także deskryptywnych, nie mówiąc o psychologicznych, bohaterów najnowszych dramatów z trudem można postrzegać jako osoby, częściej przypominają raczej byty językowe (tekstowe) aniżeli ludzki podmiot.

Postać, osłabiona na wielu poziomach konstrukcji – piszą autorzy *Słownika dramatu nowoczesnego i najnowszego* – utraciła cechy fizyczne oraz zakorzenienie w kontekście społecznym. Rzadko ma ona za sobą jakąś przeszłość czy historię, a przed sobą możliwą do zrekonstruowania wizję przyszłości (Sarrazac 2007, 127).

Niegdyś nadanie postaci tożsamości mogło stwarzać iluzoryczne wrażenie jej istnienia uprzedniego wobec tekstu i jego scenicznej realizacji. Postaci przypisywało się niezależny byt, byt niejako „gotowy”, i choć to oczywiście uproszczenie, to dzięki takiej hipostazie można było ją traktować jako osobę, która poszukuje swego scenicznego ucieleśnienia. Dziś trudno o tego rodzaju założenie, co nie znaczy, że postaciom brak osobowych atrybutów – właśnie w stanie rozproszenia i nierzadko przypadkowości rysów podmiotu tkwi prawdopodobieństwo samorozpoznania, jakiego może dokonać odbiorca.

Skóra z dramatu Walczaka to nie jedyny „bohater”, który – pozbawiony w zasadzie przeszłości – istnieje przede wszystkim w scenicznym „tu i teraz”. Biografia Marka, narratora opowieści w *Cicho* Bielińskiego, zamyka się w luźno zestawionych ze sobą obrazach, ale ukazują one nie tyle jego koleje i doświadczenia, ile jego zmarłą Babcie. To przez odniesienie do jej osoby i życia, zakotwiczonego w systemie prostych egzystencjalnych zasad, Marek tym bardziej wydać się musi Musiłowskim „człowiekiem bez właściwości”. Skromnie przedstawia się również presceniczna historia życia Maćka z *Koronacji* Modzelewskiego, ograniczona do kilku informacji, natomiast przeszłość Adama Miauczyńskiego z *Dnia świra* jest w głównej mierze przeszłością literacką, rozszarpaną fragmentarycznie we wcześniejszych sztukach Koterskiego. Przekreślenie lub minimalizacja indywidualnej historii w rezultacie niesie ze sobą zakłócenia w tak ważnym dla identyfikacji jednostki procesie samoodniesienia. Co ciekawe, autorzy, wracając często do formy dramatu subiektywnego, korzystają ze sprawdzonych technik reprezentacji różnych poziomów i aspektów ludzkiej jaźni – od klasycznego sobowtóra, *alter ego* (*Koronacja* Marka Modzelewskiego, ale także *Verklärte Nacht* Michała Bajera, *Katarantka* Tomasza Mana, *Snu czas* Jacka Papisa), przez projekcję wspomnień (*Cicho*) po zdeponowanie podmiotowości w innych (*Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka* Lidii Ameyko) i wreszcie jej niemal całkowite rozszczepienie (*Powierzchnia* Szymona Wróblewskiego).

W *Koronacji* Maciek i towarzyszący mu stale jako głos wewnętrzny Król, niczym „ja” podmiotowe i „ja” przedmiotowe w ujęciu tradycyjnej myśli socjologicznej albo „ja” działające i „ja” obserwujące, kruchy mariaż sfery popędowej, instynktowej i racjonalnej świadomości, dopełniając się nawzajem, demonstrują w istocie głęboki rozdźwięk w obrębie podmiotu. „Mam trzydzieści lat i ciągle nie wiem kim jestem. Nie wiem nawet, kim chciałbym być. Nic o sobie nie wiem” – powiada Maciek (Modzelewski 2003, 152). Nic bowiem nie wskazuje, że jego sceniczne *alter ego* jest katalizatorem jakiegś głębszej prawdy o sobie, cieniem czy śladem nieznanego, nieodkrytej strony

osobowości. Ich kooperacja nie służy samopoznaniu, podkreśla jedynie opozycję wobec napawającej lękiem i poczuciem winy otaczającej rzeczywistości. Podobnie nie prowadzi do umocnienia się podmiotu, jego reintegracji, retrospektywne zagłębianie się w przeszłość, jakie zostało ukazane w sztuce Bielińskiego. Ruch pamięci na wzór *Bildungsdrاما* oddaje tu wędrówkę niepewnego swoich życiowych decyzji, a do tego wykorzenionego społecznie, pozbawionego „domostwa bycia” (jak powiedziałby Heidegger) młodego mężczyzny. Zawieszono go między światem tradycyjnej kultury wiejskiej, mającej wymiar prywatnego mitu, a światem wielkomiejskiej cywilizacji, z których żaden nie jest gwarantem autentyczności jego istnienia. W *Dniu świata* Koterskiego kondycję podmiotu określa perspektywa narracji centralnego bohatera – sfrustrowanego i wyalienowanego Ja, inteligenta pozostającego w stanie nieustającej wewnętrznej wojny ze społeczeństwem. Wyrazem braku rzeczywistej integralności okazuje się w tym wypadku starannie wypracowana praktyka, która ma na celu podtrzymanie pozorów owej jedności. Wiara w tajemną moc rytuałów codzienności, pedantycznie kultywowana, niewolnicza rutyna egzystencji, powtarzająca się każdego dnia od nowa „mała apokalipsa” – gesty i zachowania, które poniekąd zastępują współdziałanie w życiu, jakie toczy się na zewnątrz, pielęgnowane zamiast autentycznych relacji z innymi ludźmi.

Jak pokazują przykłady szczególnie charakterystycznych ujęć, protagonista współczesnego dramatu w porównaniu ze swoim „klasycznym” przodkiem bardzo często przypomina figurę zdeformowaną, „okaleczony znak człowieka”. (Baluch, Sugiera, Zając 2002, 202) Jego tożsamość nie jest wyraźnie określona, a ekspresja nierzadko ma podłoże wyłącznie formalne, nie psychologiczne. Dlatego też zamiast rozwijać historie zdolne nadać pewien porządek ludzkiemu życiu, „mechanicznie” można postać wtłaczać w coraz to nowe sytuacje.

W miejsce postaci albo jako jej czysto umowna reprezentacja w najnowszym dramacie pojawia się więc głos. Traktowany mniej jako zjawisko fizyczne, a więc ze względu na możliwość intensyfikowania walorów brzmieniowych tekstu, bardziej zaś jako znak – synekdocha ludzkiego istnienia. To zresztą znamienne, że głos, który dzięki swym właściwościom sensualnym może w niepowtarzalny sposób określać człowieka, staje się dla dramatopisarzy raczej nośnikiem i uosobieniem anonimowości; oznaką stłumienia, wymazania lub niwelacji tego, co jednostkowe. Forma ta nadzwyczaj wyraziście uzmysławia problem deindywidualizacji, idący w parze z uniformizacją, jakiej mimo pozornej wielości wyborów poddany jest człowiek w (po)nowoczesnym świecie. Stąd „głos” zwykle nie występuje w pojedynkę, ale stanowi komponent większej całości – chóru. W czasach nowożytnych chór bowiem zmienił swą

funkcję, skład i charakter w porównaniu ze swym antycznym protoplastą i niekoniecznie już musi być obrazem kolektywu. Może przedstawiać albo podmiot podzielony na wiele – antynomicznych bądź wykluczających się, skłóconych ze sobą – aspektów, albo rzeczywistość zewnętrzną wobec podmiotu, którą postrzega on jako wielopostaciową, niezrozumiałą czy nieprzyjazną. Te właśnie możliwości uobecnienia na scenie jednostki i zbiorowości przy użyciu głosu i chóru chętnie wykorzystują autorzy nowych polskich dramatów.

W *Cicho* Mariusza Bielińskiego jedna ze scen zawiera zapis nocnej audycji radiowej, którą prowadzi Marek. Głosy dzwoniących do radia ludzi tworzą *logoree* krzyżujących się, walczących ze sobą chaotycznych wyznań, pretensji, próśb i żądań. Potok słów świadczący o unicestwieniu postaci już nie tylko pozbawionej tożsamości, ale niekiedy również określonej płci i wieku, i zdefiniowanej faktycznie tylko jako akustyczny znak. Zastąpienie postaci przez głos, które stanowi jedno z wielkich odkryć Becketta, ma w sztuce Bielińskiego także podobne konsekwencje. Nie jest ważne: kto mówi ani też treść tego, co ma do zakomunikowania – najważniejsze bowiem jest samo mówienie czy właściwie możliwość mówienia. Nie daje ono, co prawda, żadnej nadziei uporządkowania chaosu rzeczywistości, pozwala jednak uzewnętrznić jakiś ślad doświadczenia. Zgiełk anonimowych rozmówców jest wszakże znaczący ze względu na relację z głównym bohaterem Markiem: jako ilustracja typowej opozycji między jednostkowym istnieniem i pospolitą masą, a zarazem (ponieważ scena ta jest reminiscencją) jako swoista inscenizacja jego wewnętrznej destabilizacji.

Podobnie, choć z dużo większym nasileniem, dzieje się w *Dniu świra*. Głosy atakujące Ja przybierają tu formę męczącego koszmaru, zarówno głosy ludzkie, jak i nieustanne odgłosy miasta, wszelkie „szумы, zlepy, ciągi” – uporczywa inwazja rzeczywistości. W monologu swojego bohatera Koterski miesza ze sobą rozmaite rejestry stylistyczne, łączy partie zapisane wierszem – dowód literackich aspiracji Ja, wyniesienia się ponad trywialną codzienność – z mową podwórka i ulicy, niską, zdegradowaną, pulsującą żywiołami najbardziej pospolitego gatunku, pełną wulgaryzmów, która jak fatum na powrót w tę trywialność wciąga; obok rzeczywistych wplata symulowane dialogi z obcymi osobami, naruszającymi chwiejny ład sztucznie wytyczonej wewnętrznej przestrzeni. Poddanie się nieświadomym strukturom języka, podkreślone jeszcze przez zakłócenia w rejestracji myśli-mowy oraz ewidentne pomyłki językowe („popywypychuje mnie ręką w nerkę w wyjściu pod łopatkę”, Koterski 2000, 31), nierzadko też bezosobowy belkot, który wdziera się do umysłu, infekując mowę podmiotu – wszystko to świadczy o całkowitym rozplynięciu się indywidualnego głosu w chórze zbiorowości. Ale – co

równie znamienne – dzięki takiej pisarskiej strategii, w optyce, jaką jest świadomość neurotycznej i introwertycznej jednostki, wyziera natrętnie współczesna polska rzeczywistość, która nabiera cech absurdalno-groteskowego piekła.

Zarówno w *Cicho*, jak w *Dniu świru* wprowadzenie pewnych zmodyfikowanych form chóru – parodystycznej czy groteskowej – umożliwia podjęcie na nowo podstawowych pytań na temat dotkliwych kosztów indywidualizacji i nieuniknionej samotności istnień ludzkich. Chóralność w obu utworach ma też określone walory performatywne, na poziomie języka wyraża się tu jako następstwo replik, które nie służą logicznemu następstwu zdarzeń i przyjmują strukturę dźwiękową jako rodzaj wielogłosowej deklamacji. Tendencje te jaskrawo uwiadcniają się również w *Tiramisu* Joanny Owsianko, jednej z tych nowych sztuk, w których podniesienie roli chóru (przy jednoczesnej rezygnacji z protagonisty) oznacza zasadniczo „oddanie głosu zbiorowości i radykalną negację indywidualności postaci” (Sarrazac 2007, 31). Dramat Owsianko przedstawia kilka scen z życia zawodowego siedmiu kobiet pracujących w wielkiej korporacji, w branży reklamowej. Bohaterki, mimo różnych funkcji zawodowych, którymi zamiast imion zostały ochrzczone, oraz odmiennych życiowych doświadczeń zdają się wycięte z jednego szablonu. Ich rozmowy, zbudowane głównie z przechwałek i konsumpcyjnych fantazji, przeplatają się z monologami, które w zderzeniu z partiami dialogowymi mogą sprawiać wrażenie szczerych i autentycznych wypowiedzi. Dialogowość, polegająca na ścieraniu się racji, punktów widzenia, okazuje się jednak w *Tiramisu* czysto formalna, wyparta przez „jeden głos”, jakim mówią kobiety. Bezblędnie ilustruje to scena 10 – swoisty agon na metki:

BAJERKA: Wszystko prawdziwe. Pierwsze z brzegu. Torebka od Witchena.

DYREKTORKA: Folie Folie.

MENADŻERKA: Moja Mango.

KSIĘGOWA: Batycki.

PLANERKA: Cottonfield. Firmówka. (...)

KRETYWNA: Jazda! Buty Gucci. Metka nie kłamie.

DYREKTORKA: Max Mara

MENADŻERKA: Bata. Gdzie jest? (*szyka metki*) Tutaj.

PLANERKA: Ecco.

EKANT: Moje Pollini.

MENADŻERKA: To Pollini?

EKANT: Patrz. Metka.

BAJERKA: Rylko. Mam świadka. Kupowałaś ze mną.

MENADŻERKA: Prawda (Owsianko 2006, 386–387).

Licytując się markami odzieży, kobiety jednocześnie się rozbiegają. Gest obnażenia nie ma jednak nic wspólnego z przypisywaną mu zazwyczaj manifestacją autentyczności, przeciwnie – to tylko desperacki wyraz sztucznej wspólnoty (odarte z markowych ubrań pracownice firmy czują się nikim) i zniewolenia przez jeden kod językowy. Zanik dialogu dramatycznego, który w dzisiejszym teatrze – jak u Owsianko – zastępuje nieraz opozycyjna wobec niego, bo dużo swobodniejsza, niescalona wewnątrznie konwersacja, przejawia się w „rozproszeniu instancji mówiących w mowie kolektywnej, chórze, zwielokrotnieniu pozycji”. (Lehmann 2006, 11).

W *Tiramisu*, tak jak po części i w *Dniu świra*, uwidacznia się jeszcze jedna nadzwyczaj istotna właściwość współczesnych tekstów scenicznych, decydująca o rozplynięciu się pojedynczej postaci w zbiorowości. Ekspansja języka codzienności – słów pospolitych, środowiskowego żargonu, wulgaryzmów. Montaż wyrwanych z codziennego języka wypowiedzi, niejasno lub zdawkowo umotywowanych sytuacyjnie, ujawnia nieoczekiwane formy interakcji – np. między gładkim obliczem konsumpcyjnego hedonizmu i realną „materią” życia w *Tiramisu*, a w *Dniu świra* dysonanse i jawne konflikty między różnymi obszarami jaźni podmiotu. Metoda ta wskazuje zarazem, zwłaszcza w *Tiramisu*, że w konwersacji dochodzi do oderwania postaci od wypowiedzianych przez nie słów, co jeszcze w latach 60. ubiegłego wieku zapoczątkowały eksperymenty „teatru codzienności”.

Owsianko konfrontuje w swojej sztuce rutynowe dialogi, przepelnione branżowym słownictwem, reklamowymi sloganami i zwyczajnie czężą paplaniną, z monologami będącymi na pozór ekspresją prawdziwych emocji i doświadczeń. Odbiorca, do którego te prywatne *soliloquia* są wprost kierowane, otrzymuje w ten sposób dwie wersje: postać osłoniętą szczelnie maską – i jej *alter ego*. Dyrektorka na przykład w swojej pierwszej wypowiedzi przedstawia się publiczności, a następnie opowiada krótko o swoim życiu zawodowym i rodzinie. Ale choć mówi o sobie więcej niż w rozmowach z koleżankami, to trudno nie zauważyć, że jej autoprezentacja stanowi jedynie uładzoną opowieść, wymodelowaną zgodnie z dzisiejszymi standardami „wspaniałego życia”, samo-realizacji i szczęścia. Podobnie jak Dyrektorka, również pozostałe postacie odgrywając partie monologowe rozmywiają się w słowach, które nie tyle je tworzą, co raczej przez nie przechodzą (nawet jeśli słowa te niekiedy demaskują kłamstwa kolportowane w przestrzeni interpersonalnej, publicznej). Monolog nie jest oczywiście narzędziem komunikacji, ale co w tym wypadku istotniejsze, okazuje się też zawodnym – i złudnym – sposobem odtworzenia zanikającej tożsamości. Ostatecznie nie ma więc większego znaczenia różnica

strategii między wypowiedzią monologową i dialogową, ponieważ w każdej z tych sytuacji postać powstaje w efekcie snutej przez siebie narracji na temat własnego życia, a to prowadzi do zatarcia jej konturów i wyłonienia jednego dominującego głosu. Opozycja chóru, który swą unifikację i kolektywną siłę potwierdza w dialogach (a właściwie konwersacji), i pojedynczego głosu (monologi) staje się pozorna. Dzięki wymienności obu tych form, zakładającej zarazem ich ciągłą oscylację, postaci zostały zredukowane do jednej wielobocznej figury – pewnego stylu życia, którego mają być egzemplifikacją.

Możliwości dialogu i monologu w zakresie reprezentacji i/lub dekonstrukcji odniesień: podmiot – inny podmiot, podmiot wobec siebie samego, podmiot – zbiorowość, jedność – wielość są w nowej polskiej dramaturgii dużo rozleglejsze. Tym bardziej, że w tle – warto przypomnieć – rysują się burzliwe dzieje związku tych dwu podstawowych form wypowiedzi dramatycznej w ostatnim stuleciu, nader znaczące wciąż dla dzisiejszej praktyki. Kryzys dialogu dramatycznego, który wiązał się z zakwestionowaniem relacji między postaciami, widoczny już pod koniec XIX wieku, zaowocował karierą monologu we współczesnym dramacie (Szondi 1976, Lehmann 2004). Tradycyjnie pojmowane relacje między obiema formami uległy rozchwianiu, a tym samym komplikacji, ale co równie istotne z punktu widzenia charakterystyki genologicznej dramatu, jednocześnie zaczęły się one wzbogacać, obejmując szereg wariacji i odmian pośrednich. Z ciekawszych realizacji tego rodzaju amorficzności w rodzimej twórczości ostatnich kilkunastu lat można przywołać sztuki Michała Bajera (*Verklärte Nacht*) oraz Szymona Wróblewskiego (*Powierzchnia*).

W utworze Bajera, który formalnie pozostaje dramatem, brak dostatecznie wyraźnych i pewnych oznak, by uznać, że połączone ze sobą kwestie wypowiedziane na przemian przez Lamię i Lamblię to dialog albo też – podzielony na głosy monolog. Dodatkowo utrudnia to niejednoznaczny status postaci dwu kobiet – siostr? przyjaciółek? matki i córki? pary lesbijek? A może po prostu scenicznych wcieleni jednej osoby? Jej zmiennych twarzy, ambiwalentnego wnętrza. Autor celowo mnoży wątpliwości, zobrazowaniu płynnej tożsamości podmiotu/podmiotów podporządkowując budowę tekstu, w którym zwodniczą odbiorcę refreniczne nawroty, zaburzenia czasu, zaprzeczające sobie wzajem wersje wydarzeń. Z kolei w *Powierzchni* Wróblewskiego struktura dialogowa nadaje jedynie pewien porządek wypowiedziom, które dotyczą przypadkowych, drobnych spraw życia codziennego, choć jednocześnie ostrożnie i początkowo bardzo niejasno krążą wokół okrytego milczeniem centralnego wydarzenia (molestowanie seksualne). Obie sztuki pozostawiają dużą swobodę interpretacji, nie polega ona tylko na zaznaczeniu – przysługującej każdemu utworowi – wielości

możliwych odczytań, ale zakłada możliwość współpisania. Odbiorca ma prawo łączyć ze sobą (lub nie) poukrywane w wypowiedziach postaci mikrohistorie w zależności od swoich indywidualnych doświadczeń, a w wypadku *Powierzchni* nawet próbować stworzyć własną wersję zdarzeń, układać swój scenariusz jakiegos fabularnego prapoczątku. Wspólne obu sztukom jest również osłabienie pragmatycznej strony dialogu dramatycznego na rzecz wyeksponowania elementów epickich i – jak w *Verklärte Nacht* – lirycznych. O ile jednak tekst Bajera ze względu na niejednoznaczne relacje między postaciami można odczytywać tyleż jako rozpisany na głosy monolog, co jako (wewnętrzny) dialog, o tyle w utworze Wróblewskiego wielość (bliżej nieokreślonych i oznaczonych jedynie zaimkami osobowymi) podmiotów mówiących podkopuje funkcje komunikacyjne dialogu. Jak w *Tiramisu* Joanny Owsianko upodabnia się on bardziej do konwersacji. Zwielokrotnienie takich głosów rozbija formę czysto dramatyczną, mnoży punkty widzenia na opowiadaną historię i zmienia dramat w zwrot do czytelnika czy widza.

Trzeba jednak podkreślić, że te zmodyfikowane formy dialogu i monologu, jak też ich mutacje – generalnie – wpisują w swoją strukturę i demonstrują inny rodzaj interakcji. W odróżnieniu od typowych dla dawnego dramatu sytuacji wypowiedzeniowych interakcja przejawia się nie w wymiarze interpersonalnym, lecz na poziomie słów i generowanych przez nie sensów. W przytoczonych przed chwilą sztukach, podobnie jak we wspomnieniu nocnej audycji radiowej u Bielińskiego i w dramacie Owsianko, monologi, wbrew narzucającej się na pierwszy rzut oka chaotyczności, wchodzą w bliskie – choć nie bezpośrednie – relacje. Dialogują ze sobą, tak jak z kolei w *Dniu świra* Koterskiego dialogi rozgrywają się niejako wewnątrz monologu, wmontowane w jego nadrzędną strukturę.

Oczywiście, gdy uwzględnić referencję wypowiedzi dramatycznych do rzeczywistości – a tego pisane dzisiaj dla teatru teksty, w przeważającej większości, bezwzględnie się domagają – zjawisko okazuje się bardziej złożone; sieć relacji gęstnieje. Interakcja zachodzi między różnymi typami dyskursu, którymi teksty te się karmią i które zazwyczaj – mniej lub bardziej ostentacyjnie – podlegają „wystawieniu”. Skoro postać przestała być reprezentantem jakichś racji i – jak dowodzi fenomen chóru – wyrazicielem indywidualnego punktu widzenia, działanie przenosi się na płaszczyznę języka względnie legitymizowanej przez niego ideologii.

Jedną z najjaskrawszych cech nowoczesnego pisania dla teatru jest zniknięcie *dramatis personae* jako „stron” w równorzędnym sporze.

Dostaliśmy w zamian poczucie, że „ktoś za tym stoi” i oto mówi do nas wprost, tu i teraz, a nawet domaga się naszej natychmiastowej reakcji (Grabowski 2003, 93).

Joanna Owsianko niczym okładki kolorowych magazynów roztacza przed widzem – czyniąc przedmiotem przedstawienia – język i dyskurs współczesnego konsumpcjonizmu. Nie jest zresztą odosobniona, w sondowaniu tej problematyki partneruje jej spore grono autorów: Paweł Jurek (*Pokolenie porno*), Marek Kochan (*Hobyfood*), Maria Spiss (*Dziewcko*), listę można by jeszcze wydłużać. Dorota Masłowska, obdarzona wyjątkowo czułym słuchem językowym, w materię cytowanych i najdowolniej rekombinowanych socjolektów, szablonów i klisz współczesnej polszczyzny wprowadza dodatkowo potężną dawkę surrealistycznego humoru. Wkłada w usta swoich postaci znajomo brzmiące frazy, by za pomocą zręcznych zabiegów stylistycznych (hiperbolizacji, elips, kontaminacji, zaprzeczeń, nieoczekiwanych połączeń), jak niegdyś Witkacy czy Ionesco w swoich wczesnych sztukach, otrzymać iskrzącą się absurdem mieszaninę. Dość zestawzić ze sobą dwie, losowo wybrane wypowiedzi z *Między nami dobrze jest*, żeby zdać sobie sprawę z homogenizacji i zarazem kompletnego spłaszczenia, sprowadzenia do jednego poziomu „języków”, które bezrefleksyjnie przepływają przez sceniczne figury. „Rąco furgotały na wietrze moje warokczyki, gdy tak sobie nie szłyśmy jesiennym parkiem, ona opowiadała mi te swoje pyszne historie, jak pojechała na ten obóz koncentracyjny. Moim zdaniem trochę żyzna z *Czterech pancernych i psa* i *Allo Allo*, ale niech jej tam. W końcu jest postmodernizm” – opisuje wymaginowany spacer z babcią Mała Metalowa Dziewczynka (Masłowska 2010, 74). Pomieszczenie znaczeń wskutek „drobnej” zmiany przyimka („na obóz koncentracyjny”) odsłania ten sam automatyzm (re)produkcji słów oraz podtrzymywanych przez nie stereotypów, co osobliwa opowieść jej matki Haliny o włoskich wakacjach:

To jeszcze nic, myśmy nie byli w Włoszech. Ale nie byłam zadowolona W OGÓLE, że tam nie pojechaliśmy. Zapomnij! Do jedzenia nic specjalnego. Włoszczyzna, orzechy, kapusta włoska, pieczeń rzymska, ta ich pizza to mrożona z promocji z Tesco, wyobraź sobie, że z pleśnią. (...) Poza tym nie było sensu jechać, bo papież już nie został człowiekiem, tylko Niemcem. Dobrze, że tam nie byłam i nie zrobiłam zdjęć, to ci nie pokażę (Masłowska 2010, 87).

Postać nie jest już źródłem wypowiedzianych słów, przenikają ją bowiem różne typy spetryfikowanego dyskursu, siłą narzucając swoją dominację.

Dramat Masłowskiej, podobnie jak jej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, *Tiramisu* Owsianko czy *Holyfood* Kochana pokazują, że dystans między mówiącym i wypowiedzianymi przezeń słowami to w nowym polskim dramacie jedna z bardziej symptomatycznych cech postaci, która nie istnieje uprzednio wobec własnych wypowiedzi. Przypomina sieć krzyżujących się języków, zaś w sytuacji, gdy ma jeszcze możliwość snucia własnej narracji, jak w sztukach Owsianko czy Kochana, między jej projektowaną bądź deklarowaną tożsamością i korodującymi ją językami istnieje głęboki rozdźwięk. Postaci Masłowskiej, co nie zawsze można powiedzieć o scenicznych figurach innych autorów, mają przy tym „świadomość” swego czysto tekstowego, a więc fikcyjnego istnienia.

Wypada też zauważyć, że na tę językowo-dyskursywną substancję postaci, która w istocie decyduje o jej statusie, przemożny wpływ wywiera telewizja. Właściwie w większości analizowanych tu utworów bohaterowie są pochodnymi czy dziećmi, nieraz chciałoby się wręcz powiedzieć: ofiarami medialnych przekazów, ponieważ właśnie z ich odprysków w mniejszym lub większym stopniu zostali utkani. Dramatopisarze świadomi oddziaływania medialnej rzeczywistości na dzisiejsze społeczeństwo, starają się pokazać człowieka w pewien sposób zainfekowanego, może nawet sterroryzowanego przez media. Bardziej przekonująco i z dużo większą dozą krytycyzmu zrobili to zresztą inni autorzy – Koterski (*Nas troje*), Władysław Zawistowski (*Witajcie w roku 2002*), Jan Klata (*Uśmiech grejpruta*), a spośród pisarzy starszego pokolenia Wiesław Myśliwski w *Requiem dla gospodyni*. Nie zmienia to jednak faktu, że zwłaszcza młodszy twórcy na polu automatycznie przejmują też telewizyjne wzorce, przede wszystkim w konstrukcji postaci i dialogów, budowanych na kształt telenowel oraz innych serialowych scenariuszy. Postacie przemawiają głosem bohaterów telewizyjnych filmów i programów (co najlepiej słychać w *Tiramisu* i *Holyfood*), trudno więc, żeby tak zredukowane bezwolnie nie upodabniały się do swoich pierwowzorów. Imitacje te nie są pozbawione autorskiej refleksji na temat bezwzględnej siły (i władzy) mediów, ale chyba jedynie u Masłowskiej, a wcześniej we wspomnianej sztuce Zawistowskiego, jest to refleksja nie tyle czy nie tylko o charakterze socjologicznym, ale szerzej – kulturowym.

W *Między nami dobrze jest* cały czas gra telewizor – nie tylko rekwizyt, serce typowego mieszkalnego wnętrza, ale również narzędzie multiplikacji i kreacji/dematerializacji rzeczywistości. Jak Zawistowski, Masłowska wprawia w ruch mechanizm oparty na starej konwencji teatru w teatrze oraz efekcie *mise en abyme* (ujęcie przepastne), które tutaj zostały przeszczepione na płasz-

czynę wytwarzania medialnej iluzji rzeczywistości. Przestrzeń i plany czasowe stopniowo zatracają jakiegokolwiek kontury, tak że w końcu nie bardzo wiadomo, czy przedstawiona na scenie rzeczywistość wraz z zaludniającymi ją figurkami istnieje w scenicznym „tu i teraz”, czy też jest tylko reprodukcją/transmisją? telewizyjnego programu. Albo może fragmentem scenariusza filmu, który w tym samym czasie układa Mężczyzna. Tak czy inaczej, efekt nierzeczywistości, jaki wytwarzają tego rodzaju zabiegi zwielokrotnienia i nałożenia planów na siebie (oraz wspomniana wcześniej uporczywa powtarzalność zaprzeczeń), odbiera postaciom do reszty znamiona bytu osobowego, antropomorficznego, choć nie pozbawia ich antropopodobnych cech.

I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że jej ukochana babcia zmarła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje, ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich (Masłowska 2010, 121).

– konkluduje w zakończeniu Mężczyzna, osadzony w jego ramach „stworca” sceniczno-wirtualnego świata. Świata, który zdaje się ilustracją teorii symulacji Baudrillarda.

To między innymi właśnie z dominacji języków i dyskursów nad podmiotem bierze się tak chętnie stosowany przez autorów sposób mówienia polegający na akcentowaniu erozji, fikcyjności komunikacji wewnętrznej albo na jej czasowym zawieszeniu; mówienia, które wyznacza radykalną różnicę w stosunku do „klasycznej” postaci dramatycznej, immanentnie osadzonej w świecie przedstawionym. W dramatach Masłowskiej, Owsianko, Kochana, ale także w przywołanych na początku – *Cicho* Bielińskiego i *Podróży do wnętrza pokoju* Walczaka wylania się konstrukcja podmiotu, którą można traktować jako podmiot rapsodyczny – „podzielony, znajdujący się zarazem wewnątrz i na zewnątrz scenicznej akcji” (Sarrazac 2007, 36). Tak pomyślana postać jakby zwraca się do partnera, a jednocześnie wprost do widzów, w określonych sytuacjach tylko do widzów.

Przyglądając się z pewnej odległości pisanym dla teatru tekstom, trudno oprzeć się wrażeniu, że scena jest miejscem, gdzie spiętrza się i zderza ze sobą najrozmaitsze formy przekazów, jakimi przemawia do nas – ba! atakuje nas – dzisiaj rzeczywistość, przekazów zorkiestrowanych odpowiednio na głosy, które mają być ich transmiterami. Pokazana jako efekt tekstu postać staje się już tylko figurą dramatyczną, czasem wręcz zagadkowym fantomem, a więc usprawiedliwia swą obecność na scenie jako „coś rozmyślnie

sztucznego, stworzonego lub zbudowanego w szczególnym celu, odznaczającego się bardziej funkcjonalnością niż rzeczywistą autonomią” (Pfister 1988, 161). Jasne, że jest to pewne wyostrenie, bo właśnie w kolejnych tekstualnych inscenizacjach, w reprodukcji wypowiedzi, niczym w ponawianych wciąż aktach performatywnych, można odnaleźć jakąś ciągłość, a co najistotniejsze – abstrahując od wartości artystycznej podobnych zabiegów – przegląda się w tym codzienne doświadczenie widza. Czy w dekonstruowaniu postaci, tego „zanikającego bytu” można pójść dalej? Zapewne tak, jak pokazuje Lidia Amejko, jakkolwiek obrona przez nią droga wydaje się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – dokładnie przeciwna do opisanych wcześniej strategii. Opierając się na zaskakującym w swej prostocie pomysłu i przy użyciu mechanicznego urządzenia, swoistej *dramatis personae*, wykreowała postać, która właściwie nie istnieje, gdyż nie spełnia aktów mowy – a w świetle teorii to warunek *sine qua non*, by mogła się ukonstytuować – choć jednocześnie przecież istnieje: w narracji innych.

Adam, właściciel tytułowej automatycznej sekretarki, która rejestruje różne, często przypadkowe głosy, funkcjonuje jako medium: śpiący umysł. Ogranicza swą rolę do mechanicznego odmierzania kolejnych „wejść” i „wyjść” nagrywających się na taśmie głosów, by ustąpić miejsca różności ludzkich języków. Jest adresatem wszystkich wypowiedzi i choć cały czas pozostaje w ukryciu – centralną postacią sztuki. Pojawi się dopiero pod sam koniec – przebudzony ze snu włącza adapter, co więcej, nie wypowie ani jednego słowa. Działanie automatycznej sekretarki naśladuje metonimicznie tyleż irracjonalną podświadomość, oddającą się swej pracy we śnie, co przygodny kształt ludzkiej tożsamości. Tożsamości nie będącej wypracowaną przez podmiot konstrukcją, lecz wypadkową wdrukowanych w jednostkę przez innych wzorców, oczekiwań, nacisków. Jak fragmentaryczne są wypowiedzi na taśmie, tak urywkowe i nieuporządkowane okazują się informacje o przeszłości i wyborach Adama. Historię tę można próbować odczytać sklejając poszczególne nagrania, tak że całość – z pewnym trudem, co prawda – składa się na wielogłosową narrację o jego życiu, odpowiadającą ponowoczesnym koncepcjom podmiotu pozbawionego centrum. Choć jedynie domniemana, biografia Adama ze sztuki Amejko jest w równej mierze ulepiona z wyobrażeń jego najbliższych (Matka, Ojciec, była Żona, Brat), usiłujących jednak zwykle egzekwować, jak na przykład Matka i Żona, utrwalone społeczne wzorce, co z instrukcji i roszczeń osób reprezentujących zinstytucjonalizowaną sferę publiczną (Mężczyzna, Redaktor). A sen – co lapidarnie oddaje tytuł – wydobywa po prostu przygodność i akumulację

cyjny charakter struktury podmiotu, która mieści w sobie różnopochoodne, niekiedy wręcz sprzeczne elementy.

Przebieg eksperymentu w *Gdy rozum śpi...* prowadzi w ostatecznym rezultacie do podobnych wniosków na temat integralności jednostki i jej relacji z otoczeniem, jak tyle innych współczesnych dramatów. Różnica polega na tym, że to, co zazwyczaj wygląda na proliferację bezosobowego dyskursu, rozbitego na glosy, u Amejko przejawia się za pośrednictwem głosów obsadzonych personalnie, z taką samą siłą wdzierających się jednak w podświadomość i zawłaszczających podmiot. Traktowanie postaci jako osoby jest dziś nie tylko utrudnione, narażone na zarzut przekłamania zarówno z logicznego, jak i antropologicznego punktu widzenia, ale najczęściej po prostu bezowocne. Zastosowanie „głosu”, a także „chóru” *de facto* zaś przekreśla takie podejście; implikuje koncepcję podmiotu rozmnożonego na wielu różnych mówiących (jak w sztuce Amejko), albo przeciwnie, wtopionego w strukturę i mechanizmy zbiorowości (Koterski, Owsianko, Masłowska). Między tymi biegunami zawierają się rozwiązania pokrewne, mieszane.

Współistnienie postaci i głosu (albo prymat głosu nad postacią) to mocna, jedna z typowych cech poetyki nowej polskiej dramaturgii, a zatem też narzędzie opisu współczesnej rzeczywistości. Rzecz oczywista, dramat na mocy swej fundamentalnej reguły (i wielowiekowej tradycji) jest domeną sfery międzyludzkiego i tego – generalnie biorąc – nowe sceniczne utwory zasadniczo nie podważają. Postacie mogą więc być zredukowane do głosu, reprodutora tekstów, schematu, który jest egzemplifikacją określonych prawidłowości i zjawisk, wtłoczone w sztuczne układy, ale te uproszczone konstrukcje posiadają mimo wszystko zdolność przedstawiania tego, co dzieje się pomiędzy ludźmi, i tego, co odgórnie determinuje ich działanie. *Toute proportion gardée* na podobnej zasadzie jak nieprawdopodobne życiowo, groteskowe postacie Witkacego czy sprowadzone do rangi, funkcji lub roli społecznej marionetki z jednoaktówek Mrożka. Współudział w semantycznej grze oferowanej przez współczesnych autorów może być – wyprowadzoną poza granice teatralnego bądź lekturowego doświadczenia – analogią do strategii konstruowania obrazu rzeczywistości, jakiego dokonujemy na co dzień.

Nie tylko zresztą odniesienia do świata społecznego i rządzących nim praktyk można tutaj rozważać. Warto na koniec wspomnieć o jeszcze jednej możliwości, jaka wiąże się z wprowadzeniem „głosu” w dramacie, tj. możliwości pokazania człowieka w relacji z otaczającymi go rzeczami, ożywioną i nieożywioną materią. W nowych tekstach dla teatru chętnie gadają również przedmioty, zwierzęta, zjawiska natury, „postacie” o nie do końca jasnym

statusie. Dawno temu czeski semiotyk Jiří Veltruský pisał, że w teatrze rolę podmiotową może spełniać przedmiot, szczególnie wyliczając rozmaite, także bezsłowne, warianty takiej animizacji. I ze strukturalnego punktu widzenia dzisiejsze ujęcia z powodzeniem wpasowują się w tę, czy inną, teoretyczną klasyfikację. Sam koncept „przemawiającego świata”, jak wiadomo, ma też w polskim dramacie szacowne tradycje – w *Kordianie* mówi nie tylko papuga, ale i chmura, Chochol w *Weselu*, ptasiopodobne stwory (czyli „zwykle bubki”) w *Janulce, córce Fizydejki* Witkacego... Upowszechnienie się tego chwytu w ostatnim czasie ciekawe jest jednak o tyle, że upodmiotowienie przedmiotów nieprzypadkowo zapewne zbiega się z depersonalizacją postaci. Hybrydyczna postać Pana Dwadźzewko (człowiek-dom-drzewo) ze sztuki Lidii Amejko pod takim samym tytułem, Psychopomp z jej *Nonduma*, gadający kalendarz i makatka z *Nieskończonej historii* Artura Palygi skutecznie zacierają granicę między tym, co (jeszcze) ludzkie, a tym, co należy (już) do – czasem malej, czasem bezkresnej – zagadkowej „reszty” świata.

Pomysłowych połączeń rodem z krainy fantastyki wiele zwłaszcza w twórczości Michała Walczaka, w *Rzęce, Kopalni* (mówiący ludzkim głosem Piesek), *Nocnym autobusie* (pojazd jako zbiorowe ciało pasażerów). Powróćmy więc raz jeszcze do przywołanej na początku *Podróży do wnętrza pokoju*. Sztukę otwiera monolog Kurtyny, mężczyzny, który przedstawia się jako spersonifikowany przedmiot („zostałem wybrany, bo jestem duży, szeroki, i w związku z tym zasłaniam coś, co dzieje się z tyłu...”), choć inni skłonni są raczej widzieć w nim człowieka („Przy kurtynie pracował (...) Nazywają go pan Kurtyna”; Walczak 2003, 53, 55). Sprzeczność nie do pogodzenia, jego istnienie i rola faktycznie są bowiem konkretyzacją frazeologicznych i metaforycznych znaczeń słowa „kurtyna”. Wraz ze swym kompanem Judaszem, Kurtyna tworzy niejako alegorię metateatralnej ramy, która stanowi konstrukcyjny zwornik całości. Razem będą reżyserować „dramat” Skóry. Ale czy to nie wymowny znak czasu, że tej fantasmagorycznej – męcząco niejasnej – podróży „w poszukiwaniu siebie” towarzyszy postać tak wieloznaczna i paradoksalna?

Literatura

- Baluch W., Sugiera M., Zając J., 2002, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków.
Bielniński M., 2002, *Cicho*, „Dialog”, nr 10.
Fuchs E., 1989, *Śmierć postaci scenicznej*, tłum. Konic P., „Dialog”, nr 11–12.
Giddens A., 2007, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Szulżycka A., Warszawa.

- Grabowski A., 2003, *Fotodramat*, „Dialog”, nr 11.
- Jarząbek D., 2006, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków.
- Koterski M., 2000, *Dzień świra*, „Dialog”, nr 8.
- Lehmann H.-T., 2004, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Sajewska D., Sugiera M., Kraków.
- Lehmann H.-T., 2006, *Kryzys*, tłum. Kopczyńska K., „Dialog”, nr 5–6.
- Masłowska D., 2010, *Między nami dobrze jest*, w: Masłowska D., *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa.
- Modzelewski M., *Koronacja*, 2003, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Owsianko J., 2006, *Tiramisu*, w: Sulek H., red., *Made in Poland: dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Partuga E., 2008, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii”, nr 10.
- Pfister M., 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, transl. by Halliday J., Cambridge.
- Ratajczakowa D., 2004, *Reality drama*, „Dialog”, nr 7.
- Sarrazac J.-P., red., 2007, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Szondi P., 1976, *Teoria nowoczesnego dramatu*, tłum. Misiólek E., Warszawa.
- Ubersfeld A., 2002, *Czytanie teatru I*, tłum. Żurowska J., Warszawa.
- Walczak M., 2003, *Podróż do wnętrza pokoju*, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Wąchocka E., 2009, *Świat przez pryzmat „ja”*. *Dramat subiektywny po 1989 roku*, w: Baluch W., red., *Dramat made (in) Poland: współczesny dramat polski we współczesnej rzeczywistości*, Kraków.
- Welsch W., 1998, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Kubicki R., Zeidler-Janiszewska A., Warszawa.

A Persona and a Voice – Dramatic Character in Recent Polish Drama

The disintegration of character in recent Polish drama is closely related to identity crisis and the ensuing negation of the basis and integrity of one's sense of self. A character can hardly be analysed as a person – more often than not, it resembles a linguistic or textual entity rather than a human being. The persona is replaced by a voice or a polyphonic collective body – a choir. In the dramatic works of contemporary Polish playwrights such as M. Koterski, M. Bieliński, M. Modzelewski, L. Amejko or D. Masłowska these forms can be realized as either a fragmented subject split into aspects that cannot be reconciled, or as the subject's external reality, which they perceive as fragmented, incomprehensible and hostile.

Key words: contemporary Polish drama, character, identity crisis, voice, choir

ALINA SORDYL
Uniwersytet Śląski
Katowice

Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny

Tworzenie światów – tak jak je znamy – zawsze wychodzi od światów, które są już pod ręką; tworzenie to jest zawsze przetwarzaniem (Goodman 1997, 15).

Kultura adaptacji

Podstawą teatru w zachodniej kulturze jest adaptacja nie tylko tekstu dramatycznego, tekstu słownego, ale rozmaitych artefaktów i porządków kulturowych oraz elementów i praktyk życiowych (ciała człowieka, kulturowych i wymykających się kulturze zachowań). Pojęcie to może odnosić się więc do wszelkich heterogenicznych materii przedstawienia, które są dopasowywane do sceny i jej konwencji i zwrotnie mogą też wpływać na przemiany tych konwencji.

Praktyka adaptacji różnorodnych tekstów literackich to jedna z ważnych figur wylaniających się w pejzażu współczesnego teatru polskiego po 1989 roku. Praca nad tekstem dramatu, która do niedawna była podstawą inscenizacji w teatrze dramatycznym, zmieniła charakter. Nie sprowadza się już tylko do analizy i interpretacji oraz tak zwanego „określenia” tekstu, które zmienia dramat w egzemplarz pracy. Pojęcie adaptacji pojawia się na afiszach i w programach do spektaklu jako nazwa odrębnej praktyki twórczej

obok reżyserii, inscenizacji, scenografii, opracowania muzycznego, i oznacza przeważnie skomponowanie lub napisanie tekstu do konkretnego spektaklu na podstawie tekstu istniejącego. Czasem pojęcie to bywa zastępowane terminami: układ tekstu, dramatyzacja, scenariusz, na motywach, według, na podstawie. Adaptacja wiąże się zarówno z tekstami dramatycznymi, jak i epickimi, a nawet poetyckimi i dokumentalnymi. Autorem lub współautorem adaptacji może być sam reżyser czy inscenizator, ale też coraz częściej jest nim współpracownik reżysera, zwany dramaturgiem (którego nie należy utożsamiać z dramatopisarzem, autorem tekstu wyjściowego).

Do adaptacji epiki uciekają się nie tylko twórcy teatrów autorskich i indywidualnych estetyk scenicznych, ale także – coraz powszechniej – reżyserzy teatrów repertuarowych oraz młodzi reżyserzy, którzy rozpoczęli profesjonalną pracę w teatrze w końcu lat 90. i po 2000 roku. Wszakże w tych trzech przypadkach adaptowanie utworów dramatycznych czy epickich ma odmienny charakter. Można by postawić tezę, że twórcy teatrów autorskich, tacy jak Jerzy Grzegorzewski, Włodzimierz Staniewski czy Krystian Lupa dokonują adaptacji na zasadzie przystosowania elementów literackich do indywidualnej, zmieniającej się estetyki własnych teatrów, zaś reżyserzy scen repertuarowych raczej przystosowują modną epikę (Bulhakow, Schulz) do medium i jego bardziej utrwalonych, tradycyjnych konwencji reprezentacji i komunikacji. Z kolei Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara i inni dokonują adaptacji zarówno klasycznych tekstów dramatycznych, jak i tekstów epickich do dyskursów współczesnej kultury i ukształtowanych pod ich wpływem sposobów postrzegania i percepcji widza (idea porozumienia z widownią w jej języku).

Kulturowe tło adaptacji epiki i innych tekstów w teatrze zdaje się dziś stanowić między innymi postmodernistyczna kultura z jej równorzędnym traktowaniem różnorodnych systemów kulturowych, powszechna medializacja różnych porządków rzeczywistości oraz zmiany w ponowoczesnych społeczeństwach. Jednym z najważniejszych zjawisk jest zmiana statusu kulturowego samej literatury jako źródła i logosu. Odejście od logocentryzmu i wiary w obecność sensu w tekście, a także ogłoszona śmierć autora otworzyły świat tekstów nie tylko na sieć intertekstów, ale także na wszelakie konteksty: społeczne, komunikacyjne, polityczne, medialne. Poststrukturalistyczna refleksja umocniła przekonanie o braku tożsamości tekstu i wzmocniła świadomość znaczenia kontekstu. Ponadto uwypuklony został performatywny aspekt literatury jako dyskursu wystawionego na pokaz (a nie tylko przedmiotu wyobrażonego), inicjującego przestrzeń dla aktów performatywnych, które w istocie są odgrywane przez odbiorców.

Czynnikiem istotnym, wpływającym na przemiany w teatrze, są też widowiska narracyjne i wirtualna przestrzeń mediów cyfrowych. Teatr przejmuje niektóre technologie i powiązane z nimi strategie narracyjne (np. montaż, kadrowanie, rytm medialnych przekazów, retorykę fatyczną, projekcje ekranowe) i równocześnie poszukuje oraz wzmacnia to, co dla niego swoiste, cieleśne, substancjalne, ustanawiane fenomenalną obecnością aktora i współobecnością odbiorcy. Reaguje na zanikanie cieleśnie oglądanego świata w mediach elektronicznych (McLuhan) i zredukowanie afektywności do abstrakcyjnej informacji (Lyotard) wzmocnieniem funkcji perforacyjnej (Lehmann 2004, 137–138).

Teatr z perspektywy świata społecznego i kultury jawi się jako jedna z wielu praktyk społecznych, jako praktyka widowiskowa, spokrewniona z rytuałem i zabawą (!), a we współczesnych społeczeństwach zachodnich traktowana jako dziedzina artystyczna, czasem subwersywna wobec dominującego porządku. Z punktu widzenia performatyki i określonych nurtów socjologii czy psychologii teatr może być rozpatrywany jako konceptualny, poznawczy model rzeczywistości społeczno-kulturowej (Schechner 2006). Scena zanurzona w świat ludzkiego doświadczenia wydaje się, podobnie jak literatura, sposobem człowieka na „zorientowanie się we własnym świecie” (Markowski 2006, 138) i sposobem wyrażenia ludzkich, społecznych doświadczeń. Znana formuła Victora Turnera mówiąca o tym, że teatr jest metakomentarzem do życia społecznego, dziś poszerzona o wszelkie formy widowiska, szczególnie medialnego, wskazuje na te wzajemne związki praktyk społecznych i widowiskowych. Trudna do ujęcia w modele, prawa i kategorie, bo wciąż zmieniająca się i niegotowa tkanka życia społecznego i kulturowego, metaforycznie opisana być może jako wciąż wznoszona budowla i zarazem gruzowisko. (Turner 2005, 10) Teatr jest „machiną transformującą” tę ruchomą tkankę w widowisko kulturowe i zjawisko dramaturgiczne.

Zdaniem Patrice’a Pavis, adaptacja to „przekształcenie jakiegoś dzieła lub gatunku na inny (...), w którym najbardziej radykalnym zmianom ulega (...) struktura dyskursu ze względu na przejście na odmienne stylistyczne środki podawcze i całkowite przekształcenie mechanizmu wypowiedzania: innego, gdy adaptacja dokonywana jest na scenę teatralną, innego – gdy czyniona jest na potrzeby ekranu filmowego czy telewizyjnego” (Pavis 1998, 21). Drugie znaczenie Pavis utożsamia z inscenizacją: „Wszelkie zabiegi są tutaj możliwe: skróty, cięcia, reorganizacja fabuły, „wyglądanie” stylu, redukcja liczby postaci i miejsc akcji, koncentracja i ograniczenie fabuły do momentów dramatycznie najistotniejszych, włączanie tekstów spoza dramatu, montaż czy *collage* elementów pozatekstowych, modyfikacja zakończenia czy

konkluzji, przekształcenia fabularne dokonywane ze względu na wymogi dyskursu scenicznego” (Pavis 1998, 21). W praktyce najmłodszego teatru pojęcie adaptacji w odniesieniu do dramatu jest stosowane przeważnie wtedy, gdy inscenizacja wykracza intencjonalnie poza interpretację i dokonuje własnego układu tekstu podporządkowanego conceptowi inscenizatora lub tylko inspiruje się tematem, zapożycza wątki, sytuacje i postaci. Formuła „adaptacja i reżyseria” najczęściej demonstrowa prawo twórcy teatralnego do traktowania dramatu jako surowca, inspiracji czy też materiału wyjściowego. W wyniku takiej praktyki powstaje inscenizacja niezależna, autorska, podporządkowana estetyce scenicznej adaptatora albo inscenizacja będąca terenem zderzenia dwóch nieprzystających porządków, tekstowego i scenicznego. Maria Prussak w *Końcu „naszego narodowego dramatu”* zestawia *Księża Marka* (Teatr Stary 2005) w reżyserii Michała Zadary z *Fanta\$ym* (Teatr Wybrzeże 2005) Jana Klaty, by pokazać dwa bieguny tej praktyki (Jarząbek, Kościelniak, Niziołek 2010, 187–189).

Lupa: spotkania i dialogi

W polskim teatrze adaptowanie tekstu na potrzeby sceny nie jest niczym nowym. Nowe jest tylko rozpowszechnienie tej praktyki na dużą skalę, a nawet wylanianie się w związku z nią, stanowiącego przedmiot żywych dyskusji, zawodu/funkcji dramaturga. Rafał Węgrzyniak zastanawiając się nad odpowiedzią na pytanie „Ale dramaturg, kim on jest?” (Węgrzyniak 2010), dochodzi do wniosku, że „dramaturg bynajmniej nie pojawił się na rodzimych scenach w ostatnich sezonach, bo profesja ta ma swoje dzieje sięgające wręcz początków teatru zawodowego w Polsce w dobie oświecenia”. To właśnie do dramaturga/kierownika literackiego mogło należeć sceniczne opracowywanie układu tekstu, modernizacja dawnego dramatu, adaptacje powieści czy przygotowanie scenariusza, czasem opracowanie przekładu, egzegeza tekstu, współpraca z reżyserem na próbach a także kształtowanie repertuaru i kierunku artystycznego teatru. Podczas gdy w Niemczech od dawna zawód dramaturga jest zinstytucjonalizowanym elementem działania teatru (prekursorska rola Lessinga, model pracy Bertholda Brechta), w Polsce czasem i, do pewnego stopnia, podobną rolę mogli pełnić kierownicy literaccy teatrów lub inne osoby związane z reżyserem raczej wyjątkowo. Wielu wybitnych polskich reżyserów samodzielnie bowiem dokonywało adaptacji tekstów niedramatycznych, montażu fragmentów tekstów różnej proweniencji czy opracowania własnego scenariusza, na przykład Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski,

Józef Szajna, Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Andrzej Wajda czy do czasu *Faktory 2* (2008) Krystian Lupa (Węgrzyniak 2010, 23).

Szczególny wpływ na pokolenie reżyserów, którzy debiutowali w latach 90. i intensywnie rozwijają swoją twórczość do dzisiaj, miał Krystian Lupa. Krytycy i badacze zajmujący się teatrem po 1989 roku, między innymi Piotr Gruszczyński (Gruszczyński 2003), Tomasz Plata, Tomasz Kubikowski, Beata Gućzalska (Plata 2006), widzą w nim mistrza, który oddziaływał nie tylko przez swoje przedstawienia, ale także poprzez działalność pedagogiczną w krakowskiej PWSi. W książce *Ojcowóje. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* Gruszczyński nazywa Lupa ojcem założycielem, a wśród jego „potomków” wymienia Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzynę, Piotra Cieplaka, Annę Augustynowicz, Zbigniewa Brzozę. To właśnie Krystian Lupa, opisywany jako twórca do lat 80. tworzący na marginesie głównego nurtu, w latach 90. osiąga status mistrza, uznanie dla swego autorskiego teatru, opartego przede wszystkim na adaptacjach prozy oraz zyskuje inspirujący wpływ na nowe pokolenie twórców. Lupa sam zajmował się adaptowaniem, czasem tłumaczeniem, dopisywaniem apokryfów do inscenizowanych cudzych tekstów, pisaniem scenariuszy. Jego spektakle powstawały z inspiracji szczególnie prozą austriacką Alfreda Kubina (*Miasto snu* 1985), Musilą (*Marzyciele* 1988, *Szkiecy z »Człowieka bez własności«*), Rilkego (*Malte* 1991), Brocha (*Lumatycy – Esch, czyli Anarchia* 1995, *Lumatycy. Huguenau, czyli Rzeczowość* 1998), Bernharda (*Kalkwerk* 1992, *Immanuel Kant* 1996, *Auslöschung. Wymazywanie* 2001), ale także innych – Dostojewskiego (*Bracia Karamazow* 1990, 1999), Bulhakowa (*Mistrz i Małgorzata* 2002), Nietzschego (*Zaratustra* 2005). Zestawienie tylu tytułów ma za zadanie ukazać wyjątkową relację Lupy z literaturą i podstawową rolę adaptacji epiki w jego teatrze. Zastrzec jednak trzeba, że różna jest funkcja spotkań z poszczególnymi tekstami i ich rola w kształtowaniu – zmieniającego się w czasie – autorskiego teatru Lupy. Na przykład Tomasz Kubikowski pokazuje tę przemianę od „całkowitej nieesencjonalności”, utkania przedstawień z nastrojów, klimatów, impresji, uczuć, stanów psychicznych, niedramatycznych przebiegów działań, subtelnych półtonów i intymności do *Kalkwerku*, w którym „Lupa wziął się za bary z własnym idiomem, pomyślnie go rozbił i zakwestionował”, wprowadzając inne tonacje (Kubikowski 2006, 19). *Kalkwerk*, dzieło wielokrotnie omawiane i traktowane jako jeden z podstawowych punktów odniesienia dla dokonań teatru polskiego po 1989 roku, wprowadzało podstawowy dla Lupy temat „nieprzystawalności marzenia (...) do wszelkiego możliwego kształtu zewnętrznego, zobiektywizowanego” (Kubikowski 2006, 19), temat poszukiwań egzystencjalnych, wątki nietzscheańskie i indywidualne, radykalnie odsłaniające przestrzeń prywatną człowieka.

Lupa o swoim wyborze budowania teatru na podstawie adaptowania epiki mówi, że w dwudziestym wieku wielcy pisarze wybierali powieść jako formę bardziej pojemną i amorficzną, adekwatną do wyrażenia tego, co jest „rzeczywistym sekretem współczesnego życia” i nadającą się do „zemieszczenia tego przerastającego, ogromniejszego wciąż świata” (Lupa, Archimbaud 1999, 40) W rozmowie z Michele Archimbaud Lupa mówi:

w ogóle mam tendencję, aby kierować się w stronę literatury, z której dramat można dopiero wykroić w jakiś sposób, wyrwać. Jest to dla mnie wielkim młodzieńczym olśnieniem (...), jeśli stwierdzę w pewnym momencie, że nie ma szansy pójścia inną drogą niż poszła literatura, a wyłącznie trzeba byłoby opowiedzieć jeszcze raz coś, co zostało w doskonały sposób przedstawione w literaturze, to nigdy nie podejmuję się adaptacji. Wydaje mi się, że każda dziedzina sztuki ma swoje miejsca powiedziane i niepowiedziane. Literatura ma linie narracji i rejestr, w którym rzeczywistość, o której mowa, jest bezpośrednio dotykana. Ma również rejony białe i ciemne, gdzie dotyk literatury nie sięga. Jeśli stwierdzam, że istnieją one wystarczająco powabnie czy sugestywnie, że kuszą do dotknięcia i do tworzenia świata w inny sposób, to po prostu w to wchodzę. Jestem zafascynowany budowaniem różnych dzieł metodą wariacyjną. (...) Wydaje mi się, że tego typu twórczość zaczyna się od pewnego aktu pasożytniczego. Zainspirowany światem stworzonym przez artystę, wchodzę przy jego pomocy w nową przestrzeń, i dochodzę tam, gdzie on nie doszedł, ale gdzie nie doszedłbym również całkiem sam (Lupa, Archimbaud 1999, 36, 38).

Reżyser deklaruje, że materia literacka jest dla niego bardzo ważna, „ale ona nie jest wszystkim”. W tymże wywiadzie, udzielając odpowiedzi na pytanie: „Co fascynuje pana w pracy nad adaptacją?”, odpowiada, że rodzaj współpracy na próbach w zetknięciu literatury i stwarzanej rzeczywistości. „Muszą powstać sytuacje i sceny, których literatura nie obejmuje...” I zapewne to, co reżyser nazywa „wrzuceniem” aktu wyobraźni do ciała, „które odpowiada w sposób zaskakujący, nieobliczalny i niezwykle prawdziwy” (Lupa, Archimbaud 1999, 16). Wydaje się, że w jego rozumieniu adaptowanie tworzy przestrzeń przejścia od *continuum* abstrakcyjno-wyobraźniowego, fantazmatycznego, ukonstytuowanego na bazie języka, do *continuum* materialno-cielesnego, karmiącego się żywiołem życia czujących istot, aktorów i ich przewodnika, reżysera.

O tekście adaptacji *Wymazywania* według Bernharda pisze Piotr Gruszczyński, że wzmacnia znaczenia tekstu dramatyzowanego, a dopisane przez reżysera apokryfy pełnią funkcję katalizującą akcję (Gruszczyński 2005, 142). Trzeba by jednak dodać, że reżyser wzmacnia znaczenia, które sam – w dialogu z tą litera-

tura – odnalazł. Lupa zdaje się bowiem wydobywać/wczytywać z/do literatury epickiej to, co go najbardziej interesuje, i uruchamiać proces wymiany pomiędzy pomyślanym/wyobrażonym/doświadczonym a fenomenalną fizycznością egzystencjalnej i teatralnej rzeczywistości. Dodatkowo, animowanie rytmu pracy i rytmu spektaklu nadaje tej twórczej aktywności wymiar wymykający się kategoriom binarnej logiki podmiot/ przedmiot. Myśl usiłuje przeistoczyć się w działanie, a wymyka się w to, co pomiędzy. Zawarcie siebie cielesnego, obecnego, doświadczającego w procesie twórczym i jednocześnie na zewnątrz tego procesu, przechodzenie pomiędzy wewnętrznym i zewnętrznym, świetnie obrazuje film dokumentalny Jerzego Kaliny *Prorok w teatrze*, poświęcony przygotowaniom *Zaratustry* na Festiwal Ateński w 2004 roku. Nietzscheańskie motywy obecne w myśleniu i twórczości Lupy, od dawna jakby wtopione w jego filozofię i doświadczenie, kulminują w bezpośrednio podjętej adaptacji tekstu *To rzekł Zaratustra* Friedricha Nietzschego i dramatu *Nietzsche. Trylogia* Einara Schleeffa.

Proces wylaniania się spektaklu o Zaratustrze-Nietzschem, został „udokumentowany” na kilka sposobów: w publikowanych fragmentach dziennika Lupy, w filmie dokumentalnym (nie stroniącym od metafory wizualnej i kreacji na tytułowego proroka samego Lupy), w tekstach zamieszczonych w „Notatniku Teatralnym” z 2004 roku. Jakby sam proces powstawania przedstawienia stawał się istotnym fenomenem artystycznym i kulturowym, wymagającym poświadczenia i utrwalenia. Fenomenem, którego ważkim elementem jest adaptacja. Adaptowanie tekstu nie zamyka się wszakże na napisaniu scenariusza. Jest raczej początkowo rozproszonym procesem kognitywnym, wylaniającym się z osobistego, jakby „przypadkowego” doświadczenia zmysłowego i subiektywnej sceny mentalnej. Można by powiedzieć, że to doświadczenie (zetknięcie w samolocie z anonimowym koszykarzem – „nadczołowiekiem” w sensie witalnym) i kontekst (droga ku Akropolowi i kolejnemu, jeszcze nieokreślonymu, wyzwaniu artystycznemu) katalizują wylanianie się z subiektywnego pola mentalnego figury Zaratustry (Lupa 2004b, 40–41). Potem będzie lektura tekstu. Myśl Nietzschego była dotąd elementem tła twórczych poszukiwań Lupy, teraz krystalizuje się w konceptualny proces. Przypadkowe sytuacje, osoby bezdomnych na ulicach, poprzednie doświadczenia literacko-teatralne, kulturowe mity (Chrystus, Dionizos), praktyki inicjacyjne i szamańskie, wszystkie te i inne elementy zaczynają krążyć wokół figury Zaratustry i tworzyć sieć powiązań. Lupa pisze o tym procesie jak o obsesji i cierpieniu, autonomizującym się dążeniu:

Myśl, proces myślowy jest wywłaszczeniem „ja”, to prawda. Używa „ja”, jego możliwości jako instrumentu, jako narzędzia, jako robotnika myślowej pracy. Ten proces myślowy może stać się bardzo potężny, może stać

się obsesją – czyli bezapelacyjnym imperatywem. Samoistna dążność (autonomiczna energia) procesu do swojego spełnienia, a zatem zamknięcia, a zatem wyrównania nierówności potencjałów, jaką inicjuje zaczynający się proces – czyni z „ja” niewolnika – często niechętnego i zbuntowanego, częściej jednak zahipnotyzowanego. Obsesyjny proces myślowy wprawia „ja” w trans, w hipnotyczny taniec... (Lupa 2004b, 47–48).

Opisywany w dzienniku proces przywodzi na myśl sformułowany przez kognitywistów z niemieckiego kręgu psychologii Gestalt tak zwany efekt Zeigarnik. Umysł człowieka dąży do domykania Gestaltu, sprawy, figury, postaci. Ma tendencję do poszukiwania brakujących elementów, które wraz z rozpoczętą sprawą stworzą wspólnie całość. Tą całością domagającą się domknięcia jest przedstawienie o Zaratustrze. Jak pisze Ireneusz Janiszewski (współpraca dramaturgiczna), próby rozpoczęły się w zasadzie bez scenariusza, który można by dać aktorom. (Janiszewski 2004, 63) Opierały się na *To rzekł Zaratustra* w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej i Zdzisława Jaskuły z 1999 roku. Lupa nie realizował swego pierwotnego zamysłu na scenariusz łączący/zderzający nauki wędrującego Zaratustry z wątkami nietzscheańskimi z tekstów Dostojewskiego, Musila, Rilkego. Praca w teatrze z aktorami skoncentrowała się na czytaniu tekstu źródłowego *To rzekł Zaratustra*. Dopiero później pojawiały się zapisane już propozycje scen, które w trakcie pracy nadal się zmieniały albo w efekcie wypadaly ze spektaklu. Jak opowiada Zbigniew W. Kaleta, aktor grający „środkowego” Zaratustrę (postać Zaratustry – Nietzschego była odgrywana przez trzech aktorów reprezentujących młodość – dojrzałość – starość), pracowano na bieżąco, bez kompletnego tekstu, konstrukcji całości czy ukształtowanych scen. Aktorzy dostawali teksty na parę dni przed próbami na scenie. Kaleta mówi: „Tak naprawdę pracowaliśmy nad sobą w tym tekście. Przy pomocy Krystiana przerabialiśmy tekst *Zaratustry* w sobie” (Kaleta 2004, 92). Janiszewski relacjonuje, że to z teatralnego czytania wylaniają się coraz to nowe sceny i cała struktura, która jakoby była w tekście ukryta. Tymczasem Lupa dokonuje jednocześnie czytania-pisania, odkrywając świat duchowej wędrowki filozofa, proroka, narrację indywidualną, naznaczoną rytuałami inicjacji. Wylaniają się sceny-obrazy przejścia, a pomiędzy nimi sceny-spotkania, konfrontacje z impulsami ciała, nieświadomości... Konceptualne porządki inspirowane myślą Junga i Mindella wnikają w filozoficzno-literacką prozę Nietzschego. Lupa konsultuje się z Janiszewskim. Dramat Schleeffa pojawia się podczas prób w toku. Lupa przyniósł go na próbę czytaną zaraz po otrzymaniu od tłumacza, Zbigniewa Bochenka. Adaptacja tekstu powstaje więc w ucieleśnieniu, podczas pracy reżysera z aktorami. Choć

ostatecznie to Lupa komponuje scenariusz, pisze sceny, dopisuje apokryfy. Krzysztof Globisz (rola Nietzschego) ten twórczy proces opisuje tak:

pracowaliśmy intensywnie, w absolutnej koncentracji, w pełnym napięciu. Czas mijał inaczej, szybciej. Próby też wyglądały inaczej – polegały w większym stopniu na zgłębianiu istoty tekstu, otwieraniu znaczeń, poszerzaniu pól wyobraźni niż na czystych aktorskich zadaniach (Globisz 2004, 97).

Dramat Schleefa, złożony z trzech zatytułowanych scen, przedstawiał ostatnie lata życia Nietzschego z okresu choroby/szaleństwa, czyli zawierał poszukiwany przez Lupę biograficzny materiał, który mógł zostać potraktowany jako moment przejścia pomiędzy życiem autora a życiem/duchową drogą postaci Zaratusztry. Biograficzne szaleństwo zostaje przez Lupę zidentyfikowane jako akt transfiguracji nosiciela wielkiej idei, która wprowadza go w dionizyjski chaos. Mieszkański świat, zorganizowany wokół urządzania święta z okazji poprawy zdrowia Fritza ze środkowej części dramatu Schleefa, rozpada się pod ciśnieniem, obecnej też w sztuce, zmysłowości i cielesności. Te pierwiastki żywiołu zostają zintensyfikowane przez Lupę, co powoduje przekształcenie rodzinnej psychodramy w Święto Dionizosa (Janiszewski 2004, 69). Lupa dołącza swoje apokryfy zatytułowane *Ulice Babilonu*, aby rozszerzyć perspektywę i podjąć ideę Wiecznego Powrotu w dzisiejszym świecie. Prowadzi Fritza na marginesy cywilizacji, gdzie w wymykającej się racjonalizmowi przestrzeni i „mierzwi egzystencji” może odrodzić się nietzscheański mit (Lupa 2004a, 38).

Przedstawiony w kilku zbliżeniach konkretny przypadek pracy twórczej ukazuje proces lektury i intersubiektywnego dialogu, poszukiwania w tekście literackim osobiście ważkich motywów i badania ich w żywej tkance ludzkich procesów. Dla Krystiana Lupy adaptacja wydaje się więc polegać na przystosowywaniu tekstu do własnego pola doświadczeniowego, kognitywnego i estetycznego. To pole w kolejnych aktach granicznego kontaktu z tekstami literackimi także się poszerza. Siatka pojęć Lupy kształtowana w toku twórczej pracy w drodze cielesnych i kulturowych doświadczeń (Lakoff, Johnson 1988) jest nie tylko rodzajem filtra dla tekstu i innych elementów adaptowanych, ale też przestrzenią otwarcia i przyswojenia. W wyniku powstaje scenariusz zrośnięty z inscenizacją. Taka praca nie jest ani grą z tekstem literackim ani po prostu interpretacją. To raczej wędrowanie i duchowo-intelektualne spotkania, które prowadzą do rozwoju i/lub przemiany własnego „modelu” teatru. Aż po teatr bez tekstu literackiego jako materii wyjściowej (*Factory 2*).

Warlikowski: przyswojenia i przekroczenia

Krzysztof Warlikowski, jeden z najbardziej znaczących twórców teatru ostatniego dwudziestolecia, uczeń Lupy, rzadko dokonywał adaptacji. Skupił się na Szekspirze, antyku i dramacie współczesnym, wszedł w dialog z dyskursami ponowoczesności, by badać te rejony egzystencji człowieka, które wypierane są ze świadomości społecznej, marginalizowane, wykluczone. Jego teatr rezonował z dyskursami poststrukturalnymi dotyczącymi ciała, seksualności, płci, rozpadu podmiotowości, opresyjności modernistycznych modeli reprezentacji, traumatycznych doświadczeń, kontaktu ze sferą Realnego, innego i nienormatywnego. Równoległe takie poszukiwania miały miejsce w sztuce *performance'u*, w sztuce krytycznej, w nurcie polskiego *abject art* (Woźnicka 2010, 381–393). Przekraczanie sfery tabu dokonywało się u Warlikowskiego przede wszystkim w naruszeniach istniejącego dotąd w teatrze modelu reprezentacji ciała, płci i seksualności, opartego na „fikcjonalności” i konwencjonalności ciała (Adamiecka-Sitek 2003). Jednak reżyser idzie dalej, także poza fikcję w sensie opowiadanych historii.

W 2009 roku Warlikowski wystawia *(A)pollonię*, spektakl oparty na adaptacji, która stanowi złożony kolaż tekstów dramatycznych, reportażowych, epickich, poetyckich. W spektaklu wykorzystano utwory: Ajchylosa *Oresteja*, Hansa Christiana Andersena *Opowiadanie o matce*, Johna Maxwella Coetzeeego *Elizabeth Costello*, Andrzeja Czajkowskiego *Mamo, gdzie jesteś?*, Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie*, *Herakles oszalały* oraz *Alkestis*, Hanny Krall *Pola z tomu Tam już nie ma żadnej rzeki* i *Narożny dom z wieżyczką* z tomu *Żal*, Jonathana Littella *Laskawe*, Marcina Świetlickiego *Pobojowisko* z tomu *Zimne kraje*, Rabindranatha Tagore'a *Począta*. Twórcami adaptacji są Warlikowski, Piotr Gruszczyński i Jacek Poniedziałek. Oś adaptacji stanowi temat ofiarowania życia za inne życie. W pierwszej, antycznej części spektaklu jest to ofiara córki Ifigenii, którą zabija Agamemnon w imię swoich interesów. Potem ofiara Alkestis, która oddaje swoje życie za życie męża Admeta. W drugiej, współczesnej części pojawia się Apollonia Machczyńska, Polka z miasteczka Kock, która zginęła za ukrywanie Żydów. Mit i życie nie tyle zostają zderzone, co zanurzone w niezwykle skomplikowanej, „wielopłaszczyznowej konstrukcji, w której kolejne głosy, kolejne historie i obrazy nieustannie się podważają, dyskutują, tworząc dla siebie ironiczny kontekst. (...) *(A)pollonia* rozgrywa się niespiesznie, przeważają w niej monologi i poruszające jakimś ostatecznym pięknem obrazy, ostentacyjne wyznania i równie ostentacyjne przemowy, deklaracje i wprost zadawane widzowi pytania” (Gańczarczyk 2010, 377–378). To skomplikowanie materii

literackiej, przenikającej się w spektaklu z różnorodnością języków i inspiracji (teatralnych, filmowych, telewizyjnych, muzycznych), w kontekście Zagłady i tematu poświęcenia życia prowadzi do stworzenia niezwykle problematycznej dla widza sytuacji komunikacyjnej, w której zanika poczucie bezpieczeństwa i możliwość prostej racjonalizacji czy moralnego rozstrzygnięcia. Rytm przedstawienia, operowanie dystansującymi konwencjami na przemian z poruszającymi – atakującymi zmysłową, emocjonalno-cielesną, sferę obrazami, dźwiękami, obecnością aktorów – narusza mechanizmy obronne widza. Elementy kiczu, struktury przejęte z przekazów medialnych, odwołania do popkultury, nadmiar estetyczny sprawiają, że transgresja dokonuje się pomiędzy „językiem” i tematem, fikcyjnym i Realnym. Spektakl wkracza w wypartą ze świadomości zbiorowej sferę dziedzictwa opartego na powracającym cyklu przemocy/ofiarowania/przemocy. Co może jeszcze bardziej niepokojące, dziedzictwo oglądanego w perspektywie płci społeczno-kulturowej, z podziałem na role. W wywiadzie z Romanem Pawlowskim reżyser powraca kilkakrotnie do tematu płci i reinterpretacji biblijnego mitu o Adamie i Ewie (Krall, Warlikowski 2009). Historia i Zagłada oglądane w aspekcie płci to kolejna transgresja.

Warlikowski już wcześniej pracował z Hanną Krall przy adaptacji (2003) mistycznego *Dybuka* Szymona An-skiego i opowiadania napisanego w języku reportażu pod tym samym tytułem. Współpracowali też przy adaptacji *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta dla teatru w Bonn i przy hanowerskim *Makebie*, w którym Warlikowski wykorzystał fragmenty *Sublokatorki*. Fascynacja rzeczywistymi doświadczeniami ludzkimi zdaje się odwozić Warlikowskiego przez jakiś czas od tekstów teatralnych. W wywiadzie na temat *(A)pollonii* jednak mówi: „Kryzys między fikcją a prawdą mam już za sobą. Już nie obsługuję ani prawdy, ani fikcji. Obsługuję jedno: życie chyba. Cokolwiek zrobię, nigdy nie będzie to już Kushner, tylko będę to ja” (Krall, Warlikowski 2009). Z takiej osobistej i zaangażowanej postawy artysty – człowieka wyrasta narracja przedstawienia.

Sposób tworzenia oparty na symultanicznym ujęciu fragmentów tekstów różnej proveniencji i skonstruowaniu z nich adaptacji, nie prowadzi do zanegowania wartości samych tekstów. Przeciwnie. Jak mówi Gruszczyński: „Krzysiek ma paradoksalną wiarę w tekst. Tylko, żeby mu uwierzyć, musi go najpierw całkowicie zanegować, podważyć. Przeczytać na wspak” (Gruszczyński 2010, 239). Poza tym Warlikowski sprawdza, jakie elementy osobiste zespołu ludzi, z którymi współpracuje, przekładają się na tekst. Stała współpraca z aktorami umożliwia mu taki osobisty i oparty na doświadczeniu sposób badania tekstów (Gruszczyński 2010, 241).

Jego strategia adaptacyjna w (*A*)*pollonii* wydaje się oparta na silnym przeczytaniu tradycji w znaczeniu, jakie temu wyrażeniu nadaje Harold Bloom (Bloom 2002). Nie jest to ani pragmatyczne użycie, ani odrzucenie. Nie jest to także postmodernistyczna gra tekstów i cytatów, ani intertekstualna siatka śladów, która miałaby prowokować u widza procesy odniesień do tekstów wcześniejszych. Sami przecież autorzy adaptacji dokonali już skojarzeń i wpisali je w strukturę postnarracji. Więc to nie skojarzenia z wcześniejszymi tekstami mogą nadać znaczenie spektaklowi, lecz to spektakl prowokuje widza do zrewidowania znaczeń wielowiekowej tradycji mitu ofiarowania własnego życia za życie cudze, z którym nierozzerwalnie wiąże się doświadczenie resentymentu, przemocy, Zagłady. Agon toczy się nie w abstrakcyjnym świecie tekstów, lecz w akcie żywej komunikacji – z widzami, w określonym czasie i kontekście społeczno-kulturowym (rewidowanie pamięci w kwestii holocaustu i wojny). To agon z tradycją europejską, antyczną i judeochrześcijańską, która kształtuje życie realnych ludzi, kobiet i mężczyzn, od pokoleń, także poprzez te wypierane ze świadomości zbiorowej ciemne aspekty. A może przede wszystkim przez nie?! Mamy je w krwioobiegu.

Zaangażowani: dialektyka i pragmatyzm

[T]o, że dziś niemal każdy tekst podlega adaptacji, nie jest tylko modą. Rzeczywistość teatru jest obecnie bardziej podległa ludziom i zdarzeniu niż tekstowi. (...) Im bardziej rzeczywistość staje się centrum powstającego spektaklu, tym konieczniejsze są interwencje w tekst i traktowanie tekstu jako materii wyjściowej (Lupa i in. 2007, 12).

Krystian Lupa w lutym 2008 roku wystawił premierowy spektakl *Factory 2*, opisywany jako zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy’ego Warhola. Przedstawienie i scenariusz powstały w wyniku procesu, który za Konstantym Puzyną można by nazwać „pisanem na scenie” (Puzyna 1971), uruchamianym przy pomocy rozmaitych materiałów (filmów, dokumentów, fragmentów tekstów), a przede wszystkim przez sytuację pracy w zamkniętym kręgu kilku osób, które nie mając gotowej struktury, nie wiedzą dokąd zmierzają. Współpracy dramaturgicznej podjęły się Iga Gańczarczyk i Magdalena Stojowska, które zbierały materiały dokumentalno-biograficzne. Lupa poddawał te materie aktorskiej próbie, rozbiciu, improwizacji (Lupa i in.

2007). Absurdalny humor i „anarchistyczne” działania zespołowej pracy doprowadziły do przekroczenia autorskiego idiolektu teatru Lupy.

Metoda, którą zastosował Lupa w *Factory 2*, przypomina współczesny *devising*. To termin oznaczający zespołowe tworzenie przedstawienia i równocześnie tekstu scenariusza, odnoszony do praktyki twórczej nurtu *devising theatre* w Wielkiej Brytanii. Początkiem pracy zespołu może być dowolny materiał: „fragment muzyki, artykuł z gazety, zdjęcie, inny spektakl, hasło w słowniku, element dyskursu politycznego, tekst filozoficzny, wydarzenie polityczne, wiersz, przedmiot, opowieść, przestrzeń, improwizacja” (Piwowska 2010, 80).

Debiutujący około i po 2000 roku reżyserzy: Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara, Agnieszka Olsten, Monika Pęcikiewicz, Michał Borczuch, Wiktor Rubin, Wojtek Klemm i inni, z adaptacji uczynią jedną z podstawowych strategii działania. Będą jednak często tworzyć w tandemach reżyser – dramaturg. Będą adaptować i dramat, i epikę. Będą też używać tekstów na sposób pragmatyczny, by oddziaływać na świat społeczny, budzić krytyczną postawę, odsłaniać obszary opresji, wykluczenia, demystyfikować zastygłe wyobrażenia, obnażać zbiorowe mity, wydobywać ukryte traumy, badać krytycznie historię. Warto choć w uproszczeniu i egzemplifikacyjnie wskazać wybrane przypadki współpracy, która opiera się w dużej mierze na adaptowaniu. Na przykład Jan Klata z Sebastianem Majewskim adaptowali *Trylogię* według Sienkiewicza (Stary Teatr w Krakowie 2009) oraz *Ziemię obiecaną* według Reymonta (Teatr Polski we Wrocławiu, Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, teatr Hebel am Ufer w Berlinie 2009). Paweł Demirski, dramaturg i dramaturg, pracował wielokrotnie z Michałem Zadara, np. przy tekście *Ifgenii. Nowej tragedii (według wersji Racine’a)* (Stary Teatr w Krakowie 2008) i Moniką Strzępką. Paweł Miśkiewicz współpracuje z Dorotą Sajewską w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Wojciech Klemm i Igor Stokfiszewski pracowali razem przy kilku przedstawieniach. Maja Kleczewska kilkakrotnie współpracowała z Łukaszem Chotkowskim, między innymi przy *Fedrze* wg Eurypidesa, Seneki, Pera Olova Enquista i Istvána Tasnádiego (Teatr Narodowy w Warszawie 2006). Tomasz Śpiwak pracował jako dramaturg i współautor z Natalią Korczakowską, np. przy *Nelly* wg *Skrzywdzonych i poniżonych* Fiodora Dostojewskiego w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (2008) i Remigiuszem Brzykiem przy *Brygadzie szlifierza Karhana* według Vaška Kani (Teatr Nowy w Łodzi 2008). Bartosz Frąckowiak, dramaturg i reżyser, współpracuje z Agnieszką Olsten i Wiktorem Rubinem. Niekiedy autorem opracowania tekstu jest reżyser, czasem dramaturg, czasem obaj. Dramaturdzy bywają też reżyserami i przygotowują własne przedstawienia. Sebastian Majewski, który określa siebie jako „technologa tek-

stu”, opisuje swoje działania jako „zaburzenie genetycznej struktury i powoływanie nowej jakości – jednocześnie pokrewnej i osobnej. (...) Jako technolog tekstu rozkładam go na wątki, na osoby, na skojarzenia i na wszystkie inne możliwe i nieoczywiste ciągi, a później staram się to wszystko na nowo ustawić w zgodzie z przyjętym wspólnie z reżyserem kodem, który staje się DNA przedstawienia” (Majewski 2010, 194).

Nie sposób tu przedstawić nawet pobieżnie wielości dokonań adaptacyjnych najmłodszych twórców i współpracujących z nimi dramaturgów. W *Słowniku pojęć dramaturgicznych* zamieszczonym w „Notatniku Teatralnym” z 2010 roku zatytułowanym *zawód: dramaturg* opracowano rozmaite terminy z zakresu pracy nad tekstem, stanowiącym tworzywo wyjściowe przedstawienia. Obok adaptacji pojawiają się tam takie terminy jak: *devising, New Writing, przepisywanie, recycling, sampling, teatr dokumentu*. Każdy z nich wskazuje na nieco inną strategię twórczą, umocowaną w różnych dyskursach teoretycznych.

Najbardziej pojemną, choć nieokreśloną formułą jest samo pojęcie adaptacji. *New Writing* najkrócej można by wyjaśnić jako dekonstruowanie modelu tak zwanego klasycznego dramatu nowożytnego, w jego najbardziej zdawałoby się konstytutywnych jakościach, jak i elementach zewnętrznej kompozycji. Będzie to więc rozpad lub zanik postaci dramatycznej i zastąpienie jej rozproszonymi głosami, zanik fabuły opartej na konflikcie, wprowadzenie narracji lub teoretycznych i metateatralnych komentarzy zamiast didaskaliów, budowanie partytury działań scenicznych w formie opisu przy eliminacji dialogów, fragmentaryzacja, montaż nieprzystających elementów, hybrydyzacja formy, wprowadzanie zapośredniczających form nowomediálních, wyolbrzymienie performatywnego aspektu kosztem elementów fikcjonalnych. W Polsce takimi eksperymentami i wivisekcją dramatu zajmował się już w latach 60. minionego wieku Tadeusz Różewicz. Wszakże dziś praktyki te stają się powszechne. Autor hasła w „Notatniku Teatralnym”, Grzegorz Stępiak, pisze o zastępowaniu dramatu esejem teatralnym, partyturą teatralną, o polifonicznym teatrze, modelu rapsodycznym i pokawalkowanym teatrze głosów, o strategii *reader-response*, o zapośredniczeniach mediálních, o *storytelling* i zwrocie performatywnym jako zjawiskach mieszczących się w kategorii *New Writing* (Stępiak 2010a).

Ważniejsze dla refleksji o adaptacji dramatu są jednak terminy: *przepisywanie* i *recycling*. Przepisywanie to innymi słowy przeróbka wcześniej istniejącego tekstu, należącego do literackiego kanonu i obrośniętego uświęconymi wykładniami. Konstytutywnym elementem przepisywania dramatu jest radykalna zmiana paradygmatu poznawczego. Nowa wersja dramatu odsłania ideologiczne, opresyjne aspekty kultury wpisane w pierwowzór, dokonuje więc tego, co Małgorza-

ta Sugiera nazywa „stripteasem humanizmu” (Sugiera 2000, 12). *Recycling* z kolei odnosi się do wielowiekowej praktyki teatru, która polega na używaniu wielokrotnie tych samych schematów, postaci, strategii oraz form artystycznych i przystosowywaniu ich do nowych kontekstów. To, jak pisze Stępiak za Marvinem Carlsonem, proces zakotwiczony w pamięci kulturowej odbiorców, nakierowany na wywoływanie skojarzeń z określonymi konwencjami przedstawieniowymi (Stępiak 2010b). Twórcy, korzystając z zasobów kulturowych jak z archiwum bądź z teatralnej rekwizytorni, odwołują się do wspólnego z odbiorcami kodu w celu nawiązania z nimi dialogu i wywołania ruchu pamięci.

Podstawą spektaklu mogą być też wydarzenia rzeczywiste, historyczne, materiały dokumentalne, wywiady, nagrania rozmów, zapiski. Podstawą *Transferu!* Klaty, Majewskiego i Dunji Funke (Wrocławski Teatr Współczesny, teatr Hebbel am Ufer w Berlinie, 2006) było dramaturgizowanie wspomnień jałtańskich przesiedleńców. Paweł Demirski od roku 2004 realizuje projekt artystyczno-społeczny Szybki Teatr Miejski, pokazując w niekonwencjonalnych przestrzeniach dokumentalne przedstawienia. Warto jeszcze przypomnieć jeden z terminów przedstawionych w *Słowniku pojęć dramaturgicznych*, które wprowadził w teatralny obieg Jan Klata. Reżyser wykorzystuje do inskrybowania własnych działań twórczych w takich spektaklach jak *H.* (2004), *...córka Fizydejki* (2004) czy *Sprawa Dantona* (2008) następujące formuły określające rodzaj twórczości: „adaptacja” (lub opracowanie tekstu), „reżyseria”, „sample” i „skrecze mentalne”. Jak pisze Patrycja Narożna, „sampling” to termin odnoszący się do dwóch dziedzin, marketingu oraz sztuki miksovania muzyki przez DJ-ów, przy czym ta druga dziedzina wydaje się bliższa metodzie Klaty. Reżyser mówi:

Sama konstrukcja moich przedstawień jest muzyczna. Chwyty inscenizacyjne, które stosuję, na przykład „sample”, biorą się z próbkowania, wycinania fragmentów jednego materiału i korzystania z nich przy budowie nowego. A „skreczowanie” to nadawanie chropowatości temu, co dzieje się na scenie. Brudzenie. Bardziej świadomy widz będzie wiedział, co wzięłem z czego, mniej świadomy będzie łapał tylko emocje (cyt. za: Narożna 2010, 91).

Strategia ta polega na ostantacyjnym użyciu estetyki popkultury i miksovaniu jej z tekstami, symbolami czy skrawkami z kanonu polskiej literatury, jak w *Fanta\$ym*, *Sprawie Dantona* czy *Trylogii*. Istotą zabiegu wydaje się komunikacja i potraktowanie teatru jako jednego z mediów, za pomocą którego można nawiązywać kontakt z widzem w jego świecie, w jego języku, w języku współczesnych hipertekstów.

Polski teatr krytyczny wobec rzeczywistości społeczno-politycznej posługuje się tymi i podobnymi praktykami nie bez powodu. Zabiegi na tekstach na ogół służą weryfikowaniu prawd i idei kształtujących życie zbiorowości lub stawianiu własnych hipotez interpretacyjnych poprzez wprowadzenie nowej perspektywy. Teatr ten wydaje się wychodzić z założenia, że sens jest efektem twórczej działalności człowieka społecznego i jako taki zmienia się wraz z nieustannie rozwijającym się procesem doświadczenia (Markowski 2006). Niektórzy twórcy inspirowani się niemieckim zaangażowanym społecznym teatrem Franka Castorfa, Thomasa Ostermeiera, Heintera Müllera, René Pollescha (Sugiera 1999). Jednym z nich jest Michała Zadara. Omawiając jego spektakle, Anna R. Burzyńska uwypukla temat niedopełnionych rytuałów pogrzebowych z powodu wyparcia traumatycznej i niejednoznacznej historii, która z nieświadomej sfery przenika do rzeczywistości społecznej i zniekształca lub uniemożliwia normalne życie kolejnym pokoleniom. Jej zdaniem, Zadara podejmuje te motywy w zderzeniu z polską klasyką, by odkłamywać przeszłość, poddać badaniu i krytyce mity narodowe, ucieleśnić traumy (by można je było przepracować) (Burzyńska 2010, 59–69). Tak potraktowana klasyka będzie prowadziła do adaptacji tekstu. Zabiegi mogą polegać na przeszczepieniu warstwy werbalnej i fabularnej w inne realia historyczne lub, przy zachowaniu czasu historycznego zdarzeń z tekstu, przeprowadzeniu skojarzeń z przestrzenią zdarzeń późniejszych i całkiem współczesnych. Tak się dzieje na przykład w *Weselu* (2006) według dramatu Wyspiańskiego czy *Księdzu Marku* (2005) Słowackiego.

Zaangażowani w rzeczywistość społeczną twórcy wykorzystują istniejące teksty literackie, by mówić o sprawach jednostek w kontekście współczesnego życia zbiorowego. Zdają się traktować kulturę jako *performans* (por. Schechner 2006), a nie tekst. Opracowują literaturę w taki sposób, by uruchomić dialektyczny proces pomiędzy źródłem lub jego stereotypową wykładnią („światem gotowym”) a nowymi dyskursami społecznymi, kulturowymi. Tak myśl przechodzi w działanie.

* * *

Dziś już staje się oczywistością fakt, że różne rodzaje tekstu, a właściwie każdy rodzaj tekstu, mogą być podstawą przedstawienia. Adaptowanie jest wynikiem oddziaływania przemian kulturowych i transakcji pomiędzy różnorodnymi systemami kultury, które uchodzą za względnie odrębne. Kul-

tura współczesna znajduje się w stanie nieustannego ruchu i przyspieszonych interakcji w wyniku rozbudowy sieci komunikacyjnych. Praktyki teatru zwanego dramatycznym są sprzężone z praktykami kulturowymi i wraz z nimi podlegają zmianom, nawet w przypadku tak autonomicznych zjawisk jak teatr autorski. Teatr ze względu choćby na ograniczenia czasowo-przestrzenne, związane z procesem komunikowania, nie walczy o dominację z mediami audiowizualnymi czy wirtualnymi, ale rozszerza i transformuje własne konwencje, anektując elementy kultury artystycznej i popularnej, technologie mediów i praktyki codzienne.

Literatura

- Adamiecki-Sitek A., 2003, *W poszukiwaniu straconego ciała*, „Notatnik Teatralny” nr 28–29.
- Bloom H., 2002, *Łęka przed wpływem: teoria poezji*, tłum. Bielik-Robson A., Szuster M., Kraków.
- Burzyńska A.R., 2010, „*Myslny wszystko zapomnieli*”. *Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Gańczarczyk I., 2010, *Czy istnieje jeszcze tabu we współczesnym polskim teatrze*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Globisz K., 2004, *Uśmiech Buddy*, rozm. przepr. Maciejewski Ł., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Goodman N., 1997, *Jak tworzymy świat*, tłum. Szczubialka M., Warszawa.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2005, *Adaptacja*, „Dialog” nr 6.
- Gruszczyński P., 2010, *Nie wymyśliłem seksu z delfinami*, rozm. przepr. Dobrowolski P., „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Janiszewski I., 2004, *W stronę Zaratustry*, „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., 2010, *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.
- Kaleta Z.W., 2004, *Otwarta przestrzeń*, rozm. przepr. Burzyńska A.R., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Krall H., Warlikowski K., 2009, „*Rzecz, która nie lubi być zabijana*”, rozm. przepr. Pawłowski R., „Duży Format”, dod. do „Gazety Wyborczej” z dn. 16.05.
- Kubikowski T., 2006, *Pustka i forma*, w: Plata T., red., *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, Izabelin.
- Lakoff G., Johnson M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp Krzeszowski T.P., Warszawa.
- Lehmann H.-T., 2004, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Sajewska D., Sugiera M., Kraków.
- Lupa K., 2004a, *Człowiek nie jest finałem*, rozm. przepr. Mieszkowski K., „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Lupa K., 2004b, *Dziennik*, „Notatnik Teatralny” nr 34.
- Lupa K., Archimbaud M., 1999, *Rozmowa*, Kraków – Paryż.
- Lupa K., Miśkiewicz P., Klata J., Zadara M., Rubin W., 2007, *Intelektualiści czy artyści*, rozm. przepr. Dzieciuchowicz I., Herbut A., Targoń J., „Didaskalia”, nr 78.
- Majewski S., 2010, *DNA spektaklu*, rozm. przepr. Czaplinski J., „Notatnik Teatralny” nr 58–59.
- Markowski M.P., 2006, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: Markowski M.P., Nycz R., red., *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków.

- Narożna P., 2010, *Sampling*, „Notatnik Teatralny” nr 58–59.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Świontek S., Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Piwowska D., 2010, *Devising*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Plata T., red., 2006, *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, Izabelin.
- Puzyna K., 1971, *Pisać na scenie*, w: Puzyna K., *Burzliwa pogoda*, Warszawa.
- Schechner R., 2006, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Kubikowski T., Wrocław.
- Stępiak G., 2010a, *New Writing*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Stępiak G., 2010b, *Recykling*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Sugiera M., 1999, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków.
- Sugiera M., 2000, *No more heroes / No more shakespeareos*, w: Müller H., *Makbet. Hamlet. Maszyna. Anatomia Tytusa*, tłum. Buras J. St., Jeleń E., Muskała M., Kraków.
- Sugiera M., 2007, *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisyujemy klasyków albo kto zastąpił dramaturgów*, „Didaskalia”, nr 82.
- Turner V., 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków.
- Węgrzyniak R., 2010, „Ale dramaturg, kim on jest?” *Dramaturdzy i ich protoplaści w historii polskiego teatru*, „Notatnik Teatralny”, nr 58–59.
- Woźnicka J., 2010, *Między przyswojeniem a odrzuceniem: teatr Krzysztofa Warlikowskiego. Teatr krytyczny, sztuka krytyczna*, w: Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., red., *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Kraków.

Adaptation as a Creative Practice in Polish Contemporary Drama.

Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – Critical Theatre

Adaptation of different literary texts is one of the important practices in Polish contemporary theatre after 1989. Adaptations are being undertaken by the creators of the authorial theatres, directors of the repertory theatres and young artists who began their professional career in the theatre in the late nineties and after a year 2000. The article discusses three different types of adaptory practices. Krystian Lupa's adaptations are a kind of creative dialogue with literature that becomes a base for individual and evolving esthetics of his own theatre. Krzysztof Warlikowski struggles with the tradition and exceeds it. Directors representing critical theatre use classical dramatical and epic texts to build a dialectical discourse with Polish “ready-made world”.

Key words: Polish theatre after 1989, critical theatre, adaptation practices, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski

KATARZYNA SOBOLEWSKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Jan Kłata – polityk teatru

Chadzający korytarzami PWSŹ człowiek „niedzisiejszy”, przedwojenny sztubak z ciężkim tornistrem własnego dziadka¹ – tak niekiedy wspomina się Jana Kłatę (ur. 1973), reżysera i dramaturga, który zarówno swoją powierzchownością, jak i niekonwencjonalnym sposobem bycia od samego początku budził mieszane uczucia najbliższego otoczenia. Irokez, kurtka z pagonami, do tego ciężkie oficerki. Styl żołnierski, buntowniczy – przepełniony aurą dziwności, by nie rzec dziwaczności. Z wczesnego okresu teatralnej aktywności pozostał irokez, pagony, oficerki, bunt i ostrość widzenia – zmieniły się realia, a nade wszystko treść stawianych sztuce scenicznej postulatów. Ekstrawagancja osiągnęła status względnie oswojonej – wpisana została w ramy bieżącego kontekstu, sam z kolei Kłata, wyważając z pełnym impetem drzwi „przedsionka nowego paradygmatu” (Sierakowski 2005, 14), okrzyknięty został przedstawicielem młodego, zorientowanego politycznie teatru wyrosłego z niezgody na zastaną rzeczywistość i szereg rządzących nią mechanizmów.

Sztuka sceniczna aspirująca do miana „zaangażowanej” w wolnej Polsce odrodziła się stosunkowo późno. Zwrócenie ku problemom egzystencji artysty nie było po roku 1989 szczególnie zainteresowani świadomym lub bezpośrednim wyrażaniem opinii na temat zjawisk wykraczających swoim zasięgiem poza granice jednostkowego istnienia. Pierwszym bodaj twórcą, którego język odróżniał się od dotychczas funkcjonującego, był Krystian Lupa. Reżyser ten „pozwalał na luksusowe odwrócenie się od polityki i publicystyki,

¹ Wspomnienie Piotra Kruszczyńskiego.

która opanowała wszystko, pozwalał zapomnieć o drugim obiegu, cenzurze, dawał szansę zająć się tym, co rzeczywiście istotne, czyli egzystencją” (Gruszczyński 2003, 5–6).

Podobną, choć silnie uwarunkowaną indywidualnym stylem drogę wybiórą, niektórzy przynajmniej, uczniowie Lupy – przedstawiciele tak zwanego pokolenia „młodszych zdolniejszych”, którzy na scenę polskiego teatru wkraczać będą lawinowo po 1997 roku. To właśnie oni, ku uciesze lub protestom krytyki, wypełnią pustkę po starym, wypalonym pokoleniu twórców, podejmą też trud „oczyszczenia” teatru z dawnych przyzwyczajzeń i naleciałości. Bardziej radykalni przyjdą później – nieprzypadkowo zyskają przydomek, by użyć eufemizmu, „nowych niezadowolonych”. Piotr Gruszczyński, pomysłodawca wyróżnionych pojęć generacyjnych, w jednym z artykułów napisze:

teatr znowu się zmienił i ci, którzy próbują go zdobyć, nie liczą się (na szczęście!) z opiniami deprecjonującymi ich pierwsze prace. Są konsekwentni i pełni determinacji. Interesuje ich przede wszystkim Polska, kraj, w którym jest raczej okropnie. Nie mają już w sobie wdzięczności wobec kapitalizmu, widzą wszystkie jego potworności, widzą, jak niszczy tkankę społeczną. Z drugiej strony pełno w nich niechęci do konserwatywnej mentalności Polaków. Im się tu nie podoba, ale chcieliby tu żyć, więc będą krytyczni i bezlitośni. (...) Pod wodzą Jana Klaty na sceny weszły osobliwe oddziały teatralnych powstańców. Gdzieś tu maszeruje Przemysław Wojcieszek, gdzieś Michał Zadara, Michał Borczuch, a także pisarze uprawiający nową dramaturgię (Gruszczyński 2005).

Za początek oficjalnej manifestacji zjawiska przyjmuje się rok 2005 – wtedy to Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego zorganizował w Warszawie przegląd spektakli Jana Klaty – „największego wojownika nowego teatru” (Gruszczyński 2006, 16). Stołecznej publiczności zaprezentowano wówczas *Lochy Watykanu*, ...*córkę Fizydejki*, *Nakręcaną pomarańczę*, *Fanta\$y* i telewizyjną wersję *Reviżora*. Festiwal, z racji zarówno nieporozumień zrodzonych wokół przyświecającej mu idei, jak i prowokacyjnej formy wystawień wyraźnie podzielił widzów, krytykę i reprezentantów tak zwanego „środowiska”. Sam reżyser tłumaczył:

Kilka moich spektakli było przez parę dni granych w dwóch warszawskich teatrach. Opowiadanie, że jest to rodzaj namaszczenia na teatralnego boga, świadczy o złej woli opowiadającego. Nie czuję się jak osoba,

która dołączyła do panteonu i jest równa mistrzom. Klata Fest był po prostu okazją, żeby warszawska publiczność, która nie ma czasu, żeby jechać osiem godzin do Walbrzycha, cztery do Gdańska czy pięć do Wrocławia – miast, gdzie wystawiałem swoje przedstawienia – mogła je zobaczyć (Klata 2006b, 56–57).

Na efekt opisanej (i pożądaną zresztą) polaryzacji Klata musiał jednak poczekać. Jako absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie (do której przeniósł się po dwóch latach studiowania w warszawskiej PWST), na kilka dobrych lat utkwil w zawodowo-artystycznej próżni. Pomimo niepodważalnej już dziś pozycji przypieczetowanej wieloma prestiżowymi nagrodami (m.in. Paszportem Polityki, nagrodą im. Konrada Swinarskiego, Laurem Konrada) trudno nie pamiętać czarno zapisanych w biografii twórcy kart – bezrobocie, brak uznania, chodzenie (by nie rzec „odbijanie się”) „od drzwi do drzwi” teatrów, propozycja reżyserskiej współpracy z branżą pornograficzną (kategorycznie odrzucona), wreszcie praca w komercyjnej telewizji, na dłuższą metę ograniczająca możliwość artystycznego rozwoju. Perspektyw wcale nie poszerzały atrakcyjne „warunki wyjściowe”, na które złożyły się wczesne osiągnięcia i już za młodu wypracowany dorobek – m.in. sztuka *Słoń zielony*, napisana w wieku 12 lat, drukowana w „Dialogu” (Klata 1987), prezentowana w kraju i za granicą; tomik *Świnki. Prometeusz* (Klata 1992)², zbierający młodzieńcze utwory poetyckie, małe formy prozatorskie i scenariusz filmowy (Minalto 2005, 131); współpraca z Krzysztofem Kieślowskim, a w późniejszym okresie asystentura u mistrzów: Jerzego Grzegorzewskiego, Jerzego Jarockiego, wreszcie Lupy. Ten ostatni we wspomnieniach przywoła szereg cech pośrednio świadczących o niebywalej precyzji, a także niepodatnej na koniunkturę bezkompromisowej postawie twórcy:

(...) Klata budził we mnie ambiwalentne uczucia. Coś wyrazistego od początku się w nim tliło. Był bardzo ostro widzącym człowiekiem, spostrzegawczym, mającym szczególne poczucie humoru (...). Asystenci, z którymi wtedy pracowałem (podczas realizacji *Platonowa olimkowego*, dyplomu aktorskiego PWST – przyp. K.S.) ciągle przychodzili do mnie z wątpliwościami, ze znakami zapytania, a Klata przeciwnie – chciał mieć święty spokój. Poprosił, że chciałby pracować w skupieniu, bez moich interwencji. (...) To, co zaproponował, było rewelacyjne. To była goto-

² Wydawca: MULTAN. Wsparcie duchowe: Krajowy Fundusz na rzecz Dzieci.

wa scena, którą od razu można było wkleić do spektaklu. Nic mu nie zmieniłem, chociaż – być może – sam zrobiłbym ten akt inaczej, może gorzej (Lupa 2005, 6).

Oznaki swoistego ugrzęźnięcia w trybach „łatwego zarabiania na rodzinę”³ pierwsza dostrzegła Justyna Łagowska – scenograf, prywatnie zaś żona reżysera. „Kłata – miała zwrócić się pewnego dnia do męża – coś niedobrego się z tobą dzieje, tobie brzuch rośnie” (Sulek 2003, 96). Słowa te z perspektywy czasu uznać należy za sprawcze i przelomowe – pod ich wpływem Kłata natychmiast zmienił kurs, co zaowocowało napisaną i wyslaną (pod pseudonimem „Grzegorz Jarzyna”) w 2002 roku na konkurs wrocławskiej EuroDramy sztuką pt. *Uśmiech grejpruta* (Kłata 2003)⁴. Tak odważna decyzja, niepozbawiona wątpliwości i obaw, okazała się strzałem w dziesiątkę i być może ostatnią, szczęśliwie podjętą przez reżysera, próbą sprostania uspio-nym aspiracjom. Docenioną przez komisję konkursową sztukę – w ramach wyróżnienia – dane było samemu autorowi zrealizować w grudniu tego samego roku na deskach Sceny Kameralnej wrocławskiego Teatru Polskiego⁵. Kłata już wówczas pokazał, że przedmiotem jego zainteresowania jest rzeczywistość społeczna i toczące nią przypadłości – zaślepienie konsumpcyjnym stylem życia, cynizm jednostek, wreszcie kryzys religii i upadek wartości (wątki te w różnych konfiguracjach powracać będą w kolejnych pracach reżysera). Efekt artystyczny warsztatowej realizacji sprawił, że o Klacie zrobiło się głośno. Pojawiła się pierwsza poważna propozycja współpracy, którą zdecydował się wysunąć Piotr Kruszczyński, ówczesny dyrektor artystyczny Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. To właśnie na wałbrzyskiej scenie w 2003 roku Kłata już oficjalnie zadebiutuje *Revizorem* Mikołaja Gogola (30.03.2003), wyznaczając tym samym początek nie tylko trwającego do dziś okresu intensywnej współpracy z najważniejszymi scenami (polskimi i zagranicznymi), lecz również nowej tendencji, która od tej pory dominować będzie w niemal każdej dyskusji podejmującej refleksję nad kształtem i kondycją współczesnego polskiego teatru.

³ Chodzi tu o wspomnianą współpracę z jedną ze stacji telewizyjnych.

⁴ Błąd w tytule jest zamierzony.

⁵ Prapremiera spektaklu warsztatowego odbyła się 5.12.2002 roku podczas I Wrocławskiego Forum Dramaturgii Współczesnej EuroDrama 2002, z kolei premiera w ramach Sceny Nowej Dramaturgii – 6.04.2003 roku. „W plebiscycie widzów pierwszej EuroDramy spektakl *Uśmiech grejpruta* tylko jednym głosem przegrywa z *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali w reżyserii Łukasza Kosa” (Minalto 2005, 132).

Teatr Jana Klata, do bólu traktujący o polskości, wyrasta z krytyki sfer konstytuujących najważniejsze obszary systemu społecznego – ekonomicznej, historycznej, obyczajowej. Obszary te, wpisane w kontekst wybranej podstawy literackiej, poddawane są każdorazowo gruntownej analizie (zarówno w ujęciu synchronicznym, jak i diachronicznym), co w efekcie pozwala obnażyć mechanizm ich nieudolnego funkcjonowania. Sam przebieg procesu ujawniania „nie-dowładów” jest w omawianym przypadku osobliwy – Klata, pomimo jasno sprecyzowanych poglądów na sztukę i rzeczywistość, daleki jest od uprawiania prostej publicystyki lub agitowania na rzecz określonych postaw. Nie udziela jednoznacznych odpowiedzi, nie proponuje też gotowej recepty, która miałaby dopomóc w rozwiązaniu szeregu palących problemów. Zadanie to pozostawia odbiorcy – świadkowi wydarzeń budowanych na zasadzie zderzania skrajnych racji, poglądów, zachowań. Należy przy tym dodać, że Klata jawnie deklaruje swoje przywiązanie do tradycji chrześcijańskiej, co wielu komentatorom skłonny przypisywać mu „orientację lewicową”, może wydać się zaskakujące. Twórca tłumaczy jednak, że jego postawa jest ewangeliczna, w samej zaś Ewangelii tkwi ogromny potencjał tego, co przyświeca działaniom środowisk lewicowych (Klata 2005a, 37). Można zaryzykować stwierdzenie, że wiara jest najtrwałszym i najgłębiej osadzonym filarem twórczości reżysera.

W moich spektaklach – powie w jednym z wywiadów – wartości chrześcijańskie występują jako pewna droga, na którą bohaterowie albo nie chcą wstąpić, albo (...) wstępują, ale okazuje się, że błądzą. Wartości chrześcijańskie to dla mnie ważny układ odniesienia, rodzaj Wielkiego Wozu (Klata 2006b, 56–57).

We wrocławskich *Lochach Watykańu* według André Gide’a (9.01.2004) Klata wyraźną kreską zarysował świat zdegradowanych wartości, religijnego kiczu, fanatyzmu i obłudy; w krakowskich *Trzech stygmatach Palmera Eldritch’a* według Philipa K. Dicka (14.01.2006) snuł opowieść o „nowym bogu” sprzedającym uludę, a także kryzysie zdominowanej przez popkulturę duchowości. Kilka lat później na tej samej scenie Starego Teatru twórca – biorąc na warsztat tekst Romana Jaworskiego pt. *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości* (11.06.2010) – poszukiwać będzie załączków nowej wiary i metafizyki, z kolei w zamerykanizowanej wersji powieści Anthony’ego Burgessa – wrocławskiej *Nakręconej pomarańczy* (23.04.2005)⁶,

⁶ Spektakl przygotowany we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego we współpracy z Wrocławskim Teatrem Pantomimy.

w sposób bezwzględny i obrazoburczy zapyta o naturę zła. Warto nadmienić, że wypełniane przez Klatę role (lub powołania): katolika i artysty, wbrew pozorom nie próbują się przewycięzać – „dążą” raczej do zawarcia korzystnego i satysfakcjonującego kompromisu. Obopólna zgoda zawiązuje się jednak dopiero pod warstwą powierzchownie percypowanych znaczeń, dlatego nie zawsze bywa dostrzeżona i poprawnie zdefiniowana. Świadomość powinności i obwarowań narzucanych z jednej strony przez tezy Dekalogu, z drugiej zaś – misję artysty, pozwala Klacie za każdym niemal razem doprowadzić przedmiot naturalnie wywołanego sporu do wspólnego mianownika, konstruowanego jednak raczej na modłę Gombrowiczowską, przez co uderzającego w dominującą na wielu poziomach społecznego dyskursu stereotypowość. Nierzadko jedynym sposobem na ocalenie wartości jest ich sprofanowanie – decydując się na ten chwyt Klata niejednokrotnie z równą siłą uderza we własne przekonania. Od widza oczekuje wtedy krytycznej postawy i pogłębionej refleksji nad zrodzoną wskutek ścierania się na scenie rozmaitych sensów treścią. Odbiorcom mniej odpornym lub bardziej opornym zwykle już w pierwszych 30 minutach serwuje szereg chwytów mających na celu skutecznie „oczyścić atmosferę” na widowni. Twórca profanuje, jak sam stwierdza, z miłości i głębokiego przywiązania:

Gdybym był Szwajcarem, to pokazywałbym w ten sposób Szwajcarię – z miłości do niej. Nie Kocham Szwajcarii, Kocham Polskę. Im bardziej się kogoś kocha, tym pilniej się go obserwuje i więcej rzeczy się w nim dostrzega, także tych złych. Myślę, że w tym, co opowiadam na temat Polski i rodaków, jestem bliski wizji patriotyzmu wyrażonej w prostym wierszyku przez mojego idola Cypriana Norwida: „Czy ten ptak własne gniazdo kała, co je kała, czy ten, co mówić o tym nie pozwala?” Głaskanie i lukrowanie wrzodów nie jest niczym dobrym (Klata 2006b, 56–57).

Chętnie podejmowanym przez Klatę tematem jest zagadnienie pamięci historycznej nierzadko łączone z analizą mitów polskości, w tym także efektów ich oddziaływania i wpływu na kondycję wybranych obszarów społeczeństwa. W przywołanym już *Rewizorze* reżyser zdecydował się, zgodnie z właściwą sobie strategią odważnego odczytywania i uwspółcześniania klasyki, przenieść dzieło Gogola w realia epoki gierkowskiej, uchodzącej, jak zwykle się twierdzić, za okres (pozornej jednak) stabilizacji. Wskutek tak pomyślanego zabiegu udało się twórcom po pierwsze obnażyć hipokryzję i mechanizm funkcjonowania komunistycznych elit i społeczności, po drugie zaś – wykręć źródła współczesnych postaw, w tym swoistą paralelę między

wybranymi elementami konstytuującymi ustrój miniony i obecny. Sam wybór dramatu nie był przypadkowy – reżyser dowiedział, jak wszechstronne jest jego myślenie o teatrze. Nie liczy się wyłącznie przestrzeń sceniczna. Równie ważny okazuje się rozległy i dalece wykraczający poza mury budynku teatralnego kontekst – mentalny, topograficzny, historyczny. Tak rozumiany proces „obudowywania” analizowanego materiału wzbogaca strukturę artystyczną spektaklu o szereg czasem nieuchwytnych, lecz silnie pracujących na efekt końcowy znaczeń: „Staram się – mówi twórca – dobrać teksty dramatów tak, by pasowały do miejsc i społecznego kontekstu, w którym mają zaistnieć. Stąd *Rewizor* w Wałbrzychu, *Hamlet* w Stoczni Gdańskiej. Nie było w tym żadnego przypadku” (Klata 2006a, 18).

Osadzenie *H. według Hamleta* Williama Szekspira (2.07.2004) w przestrzeniach Stoczni było kolejnym ważnym zamysłem reżyserskim nader jasno definiującym ideę przewodnią realizacji. Ten zdewastowany pomnik „Solidarności”, niegdyś miejsce wielkich przeobrażeń i narodowego kultu, pozwolił w sposób naturalny nadbudować znaczenia i symbolikę, których nie wygenerowałyby żadna inna przestrzeń lub scenograficzna aranżacja. Opustoszałe hale połączyły przeszłość z teraźniejszością. Tę pierwszą w bardziej zamierzonej postaci przywołał stary Hamlet (Jerzy Gorzko) ubrany w husarską zbroję – niczym uosabiająca dawną świetność i tradycję halucynacja nakazuje o sobie pamiętać. Kształt nowej wolnorynkowej rzeczywistości, na której czele stoi teraz lubujący się w dobrych winach Klaudiusz (Grzegorz Gzyl) jest nie do zaakceptowania przez idealistycznie usposobionego i wściekłego Hamleta (Marcin Czarnik). Adaptacyjną oś Szekspirowskiego dzieła ustawiły tu dwa zasadnicze tematy – problem roztrwonionych ideałów i wyrzucanej z pamięci przeszłości.

W zrealizowanej w 2004 roku wałbrzyskiej ...*córze Fizydejki* według *Janulki, córki Fizydejki* Stanisława Ignacego Witkiewicza (18.12.2004) reżyser, podejmując otwartą grę z utartymi w zbiorowej świadomości mitami, zadał pytanie o stan mentalny rodaków, w tym także o skutki akcesji Polski do struktur zjednoczonej Europy. Sceniczna wersja silnie zdekomponowanego utworu Witkacego skonstruowana została ze składników powszechnie (nieraz także bezrefleksyjnie) uznawanych za dumę i budulec polskiej tożsamości narodowej, w tym z elementu naczelnego – prospektu *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki stanowiącego zasadnicze tło dla wybranych wątków i słowno-ruchowych gier. Neo-Krzyżacy jako niemieccy komisarze Unii Europejskiej symbolizujący cywilizacyjny postęp; bojarzy litewscy kreowani przez statystów – wałbrzyskich bezrobotnych; wreszcie groteskowo-błazeńska prezen-

tacja choreograficznych cytatów, wśród których nie sposób nie rozpoznać kluczowych dla polskiej historii momentów i artefaktów – poza Rejtana, skok przez mur, machanie wymyśloną szablą. Mity przyjdzie Klacie jawnie burzyć także w Sienkiewiczowskiej *Trylogii* zrealizowanej w krakowskim Starym Teatrze w ramach festiwalu re_wizje/sarmatyzm (21.02.2009), a także w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* wystawionym na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu (6.01.2011). Nad konstrukcją pierwszego z wymienionych bez wątpienia czuwał duch autora *Ferdydurke*, ważnymi składnikami okazały się przy tym silnie zarysowana epickość i kabaretowy styl prowadzenia narracji. Reżyser wraz z dramaturgiem Sebastianem Majewskim podjęli próbę po pierwsze rozbicia mitu Polski mesjanistycznej, obłączonej i bezwzględnie walecznej, po drugie zaś – obnażenia fundamentów budowanego przez lata wyobrażenia o krzepiących właściwościach literackiego pierwowzoru. Z kolei w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff zdemitologizował Klata figurę ofiary – człowieka spętanego wspomnieniem o własnej historii i zaznanym cierpieniu: „Gdyby twoje życie – powie matka – było równie tragiczne jak moje; Mogłabym czasem z tobą porozmawiać jak z kimś; Kto ma legitymację istnienia; Lecz ty nie znasz tych cierpień, wolna od tych krzywd, od esencji życia?” (Keff 2008, 58). Prywatną i zarazem toksyczną relację rodzinną zaprezentowano na wielu poziomach – od jednostkowego (intymna więź matki z córką, samotność), po ogólny (kwestia wadliwie zdefiniowanej tożsamości zbiorowej, antysemityzmu, kobiety – niewolnika). Reżyser, czyniąc punktem wyjścia poemat Keff dokonał analizy

Polskości. Takiej zgnębianej, niewinnej, tej, która zawsze ściąga się z innymi i z sobą samą, kto jest większą ofiarą i kto wycierpiał więcej. (...) Lubimy o sobie myśleć jako o niewinnym człowieku Europy, gnębianym przez sąsiadów, zdradzonym przez sojuszników, przelewającym krew za innych. (...) (Cierpienie ofiary) jest jak trofeum, każdy próbuje sobie uszczknąć kawalek z tego tortu bólu i lez. A przy okazji – zainfekować nim pozostałych, najbliższych, przekazać im jak dziedzictwo (Klata 2011, 17).

Podobny, choć nieco inaczej zaakcentowany zamysł towarzyszył twórcy podczas pracy nad wystawionym w 2006 roku na deskach Wrocławskiego Teatru Współczesnego *Transferem!* (18.11.2006; koprodukcja z Hebbel am Ufer w Berlinie). Tematem przewodnim tego teatralizowanego dokumentu stał się problem przesiedleń, do których w przeszłości zmuszani byli reprezentanci dziś już starszego pokolenia Polaków i Niemców. Podstawę tekstową realizacji ustanowiły spisane i odpowiednio udratyzowane prywatne

historie naocznych świadków wydarzeń wojennych i powojennych (w projekcie uczestniczyła zarówno polska, jak i niemiecka grupa statystów), w swojej wymowie częściowo przynajmniej obalające utrwaloną w zbiorowej świadomości opinię o jednostronnym wymiarze zaznanego cierpienia i obarczenia winą. Kontrastem i jednocześnie komentarzem dla dramatycznych wspomnień naturszczyków stał się opracowany przez Klatę, odegrany zaś przez profesjonalnych aktorów „wątek jałtański”, w którym usytuowana na podwyższonej platformie Wielka Trójka⁷, stylizowana od czasu do czasu na zespół rockowy, w sposób groteskowy i karykaturalny debatuje nad losami podległych sobie państw.

W konwencji dokumentalnej utrzymane zostało także (wystawione jedynie cztery razy) półgodzinne widowisko zrealizowane w 2007 roku dla Muzeum Powstania Warszawskiego pt. *Triumf Woli* (1.08.2007). Datę premiery nieprzypadkowo wyznaczono na 1 sierpnia – w rocznicę wybuchu powstania warszawskiego. Jedno z wydarzeń tamtego okresu – pogrom warszawskiej Woli⁸ – odżyło za sprawą scenariusza utkanego ze wspomnień niemieckich żołnierzy, w tym jednego z katów, generała Heinza Reinefartha, któremu nigdy nie udowodniono winy za popełnione zbrodnie. Powstało dokumentalne widowisko o ludzkiej nikczemności, a także potworności totalitaryzmu. O tym, co ten system potrafił zrobić z człowiekiem (Kuc 2007, 13).

W swoich pracach reżyser, ujmując się za najsłabszymi i najbiedniejszymi, bezkompromisowo rozlicza także zachodni model kapitalistycznego porządku, który w praktyce zdaje się raczej „pobudzać niedosyt” i z premedytacją przeczyć założeniom bezwzględnej wolności i dobrobytu. Krajobraz porewolucyjnej rzeczywistości przegranych i zmarginalizowanych trafnie zobrazował przygotowany przez Mirka Kaczmarka projekt scenograficzny wrocławskiej *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (29.03.2008) – na podłożu usypanym grubą warstwą szarych trocin zaaranżowano chwiejną i niestabilną konstrukcję „kartonowego miasta”. Oto strefa przejściowa – współczesne slumsy, w których rezydują przegrani w społecznej walce o byt. Problem przyspieszenia w sferze gospodarki, w tym reperkusje przywołanego procesu ukonstytuowały strukturę takich spektakli jak *Fanta\$y* według Juliusza Słowackiego (16.10.2005), *Ziemia obiecana* według Władysława Reymonta z hasłem przewodnim „greed is good” (przedstawienie, obecnie wystawiane we wrocławskim Teatrze Polskim, swoją premierę miało 10.09.2009

⁷ Stalin, Churchill i Roosevelt: jako Sta – Przemysław Bluszczy/Wojciech Ziemiański, Chu – Wiesław Cichy, Roo – Zdzisław Kuźniar.

⁸ Warto zwrócić uwagę na zawartą w tytule dwuznaczność.

roku w dawnej fabryce Karola Scheiblera w Łodzi)⁹, *Kazimierz i Karolina* według Ödöna von Horvátha (23.10.2010) czy też *Weź, przestań* (21.04.2006; debiut stołeczny) na podstawie sztuki własnego autorstwa (Kłata 2005). Indywidualne historie ludzkie zderzone zostały tu z brutalną, niekiedy plastikową codziennością (blokowisk, fabryk, supermarketów, ulic), którą niepodzielnie rządzi pieniądz – jednym zagwarantuje awans, innych (jak w przypadku bohaterów *Weź, przestań*) zepchnie na sam dół społecznej hierarchii.

Krytyka współczesnego świata obejmuje także sferę oddziaływania środków masowego przekazu, w tym składników kultury popularnej wywierającej przemożny wpływ na procesy myślowe swoich użytkowników. Diagnozę rzeczywistości przesiąkniętej bezrefleksyjnie przyswajaniem kiczem i medialną „papką” ukazał twórca w wystawionej na deskach Starego Teatru w Krakowie *Orestei* Ajschylosa (25.02.2007). Światem rządzą tu bogowie – przystojni, dobrze zbudowani piosenkarze (Błażej Peszek jako Apollo) i ponętne prezenterki telewizyjne (Anna Radwan-Gancarzyk jako Atena)¹⁰, a decyzje podejmowane przez bohaterów inspirowane są motywacjami przypisanymi najrozmaitszym figurom popkultury (grany przez Piotra Głowackiego Orestes – planując strategię odwetu – wzoruje się na postaci z komiksu *The Punisher*). Spektakle o zbliżonej tematyce, z silniej jednak zaakcentowanym źródłem przemian zrealizuje Kłata poza granicami kraju. Przez pryzmat *Ryszarda III* Szekspira (6.10. 2006; Schauspielhaus Graz, Austria) i *Ameryki* Franza Kafki (28.04.2011; Schauspielhaus Bochum, Niemcy) opowie o imperialistycznych skłonnościach Stanów Zjednoczonych, w tym dominacji amerykańskich wzorów kultury degradujących pluralizm i wartości rodzimej europejskiej tradycji. W innej z kolei zagranicznej realizacji pt. *Shoot/Get Treasure/Repeat* Marka Ravenhilla (9.01.2010; Düsseldorfer Schauspielhaus, Niemcy), sytuując akcję w poczekalni lotniska – współczesnym epicentrum permanentnej inwigilacji – ukáže strefę ograniczonej wolności i wszechogarniającego strachu przed naruszeniem wypracowanego przez zachodnią cywilizację „porządku”.

W teatralnym programie autora *Uśmiechu grejpruta* nie zabrakło przy tym „radykalnego komunikatu politycznego” i refleksji nad istotą rewolucji (*Szency u bram* według *Szenców* Witkacego i *Rewolucji u bram. Pism Lenina z roku 1917* Slavoj Žižka z TR Warszawa; 11.11.2007, a także wspomniana

⁹ Daty kolejnych premier: Wrocław – 25.09.2009; Berlin – 31.05.2010. Koprodukcja z Festiwałem Czterech Kultur w Łodzi i teatrem Hebbel am Ufer w Berlinie. Partnerzy projektu: Goethe-Institut Warschau i Instytut Polski w Berlinie.

¹⁰ Aktorka wciela się także w postać Elektry.

już *Sprawa Dantona* z wrocławskiego Teatru Polskiego), błyskotliwej satyry na ustrój i społeczeństwo (*Szajba* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, Teatr Polski we Wrocławiu; 8.05.2009), wreszcie obrazu świata „post”, będącego uwolnioną od logiki i głębokiego sensu mozaiką rozmaitych strzępów rzeczywistości – tę formę najdobitniej zaprezentuje reżyser w bydgoskim *Witaj/Żegnaj* na podstawie *365 Dni/365 Sztuk* Suzan-Lori Parks (5.10.2008). Nie należy sądzić, że zasugerowane wątki wyczerpują strukturę i tematykę przedstawień, do których zostały przypisane – to motywy przewodnie, swoiste dominanty obudowane jednak gęsto siecią kolejnych odniesień (do historii, patriotyzmu, martyrologii, przesądów, religii, popkultury), wobec których reżyser nigdy nie pozostaje obojętny.

Nie sposób nie wspomnieć o aspekcie formalnym – strategiach adaptacyjnych, których specyfika pozwala Klacie nader efektywnie formułować sceniczny komunikat. Teatralny świat konstruowany jest tu przy pomocy dwu podstawowych technik nieprzypadkowo wywiedzionych z kultury muzycznej: *samplingu* i *skreczowania*. Pierwsza z wymienionych¹¹ to inaczej „próbko-owanie” – odpowiedź na fragmentaryczność współczesnego świata, którego niepodobna ujarzmić, tym bardziej złożyć w logiczną całość. Z najrozmaitszych źródeł i tworzyw: utworów muzycznych, wideoklipów, filmów, spotów reklamowych, komiksów itp., twórca pobiera próbki, które następnie łączy otrzymując szereg zaskakująco skonfigurowanych efektów. Powstałe z kolei wskutek zastosowania drugiej techniki *skrecze mentalne* mają na celu nadać fakturze przedstawienia cechę „chropowatości” – to wszystkie te elementy, które nie budują pierwotnej struktury adaptowanego tekstu, lecz są wyłącznie autorskim dodatkiem reżysera¹². Wrzuciwszy tekst do „sample-ra” twórca cytuje, wycina, usuwa, dodaje, gra kontekstami i skrótami myślowymi, brawurowo rozmienia znaki językowe na porządek obrazów, a nade wszystko dźwięków. O współczesnej rzeczywistości opowiada językiem wywiedzionym z konstytuujących ją elementów. W taki oto sposób powstają sceniczne „remiksy literatury” – mocno zdekonstruowane, przez co odważne i nowatorskie inscenizacje, którym nierzadko zarzuca się powierzchowność, nieuzasadnioną alinearność, samemu zaś reżyserowi – destrukcję pierwot-

¹¹ Pojęcie *samplingu* wywiedzione zostało z kultury muzycznej (klubowej), a także z marketingu. Powszechnie uznaje się, że definicję *teatralnego samplingu* na gruncie polskim po raz pierwszy sformułował Jan Klata.

¹² Skreczem mentalnym jest na przykład upostaciowany w *Sprawie Dantona* symbol wolności, rewolucji, terroru (w tej roli Kinga Preis), a także monolog o gatunkach win i scena cąstingu w *H*.

nych sensów i prowokacyjne działanie „wbrew autorowi”. Należy jednak zaznaczyć, że akt rozbijania struktury dzieła i wtłaczania wybranych jej składników w odmienną formę niemal zawsze poprzedzony jest wnikliwym badaniem szerokiego kontekstu i wszechstronną analizą całości opracowywanego materiału. Klata interpretuje w pełnym tego słowa znaczeniu. Nowe właściwości scenicznych wersji komunikowane są odbiorcy bardzo wyraźnie – m.in. poprzez zabieg przekształcenia tytułu (*Fanta\$y, Szewcy u bram, ...córka Fizydejki, H.*), dodania fundamentalnego przyimka „według” lub zastąpienia pełnych nazw ich zredukowanymi odpowiednikami. Wbrew pozorom twórca nie burzy materii adaptowanego tekstu z premedytacją, nie godzi się też na nieuzasadnioną prowokację.

Jeśli spróbuje się podejść – powie w jednym z wywiadów – do autorów w sposób nieoczywisty, świeży, być może, chociaż wcale nie jest powiedziane, że to się udaje od razu, odkryje się na nowo pytania ukryte w tych tekstach, w tych postaciach – wszystko to, co się w nich wydarza (Klata 2007, 102).

Manifestowana na polu sztuki teatru niezgoda na kształt zastanej rzeczywistości czyni z Klaty reżysera zaangażowanego, komentatora współczesności demaskującego każdy najslabiej nawet utarty w zbiorowej wyobraźni stereotyp. Szeroko przy tym definiować należy przypisaną działalności twórcy polityczność, która – podobnie jak u René Pollescha – nie polega już wyłącznie na prostym i wąskim przeciwstawianiu politycznych sił i racji (prawica kontra lewica). Jest raczej zawłaszczającą szeroki kontekst opozycją przebiegającą na linii dwóch procesów: spowolnienia i przyspieszenia – w gospodarce, w filmie, w miłości, w życiu (Carlson 2002, 90). Aby osiągnąć wyznaczone cele twórca uderza w skostniałe przyzwyczajenia – drażni odbiorcę przekazem pełnym niewygodnych treści, a także szorstką formą budowaną z wielu, często nieprzystających i genetycznie odległych komponentów. Na swoje spektakle zaprasza widzów, którym dotychczasowe anachroniczne i zachowawcze propozycje nakazywały omijać teatr z daleka¹³. To właśnie oni jeszcze do niedawna skłonni byli bez wahania wybrać dobry film, koncert lub grę komputerową – dziś szczególnie rodzaj zestawienia wymienionych form odnaleźć mogą u Klaty. Wybierają teatr.

¹³ Doświadczenie to bliskie jest samemu reżyserowi: „W liceum – wyznaje w jednym z wywiadów – ja i moi przyjaciele byliśmy na etapie narkotycznego wręcz pochłaniania ogromnych dawek kultury. To były płyty, także z muzyką poważną, filmy, koncerty, malarstwo. Wszystko, tylko nie teatr” (Klata 2006b, 56–57).

Jan Kłata, z coraz mniejszym skrępowaniem określany mianem klasyka, pozostaje wierny swoim poglądom, wypracowanym strategiom i wizerunkowi. Zgodnie zaś z literą ogłoszonego niegdyś „najkrótszego manifestu świata”, niegasnąco i z równą żarliwością zdaje się cieszyć, że jest wojna¹⁴.

Literatura

- Carlson M., 2002, *René Pollescha „Trylogia z Prateru”*, „Dialog”, nr 10.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy: młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2005, *Bilans 2005. Kultura*, „Tygodnik Powszechny”, nr 1.
- Gruszczyński P., 2006, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny”, nr 24.
- Keff B., 2008, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków.
- Kłata J., 1987, *Słoi zielony*, „Dialog”, nr 5.
- Kłata J., 1992, *Świnki. Prometeusz*, Warszawa.
- Kłata J., 2003, *Uśmiech grejpruta*, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Kłata J., 2004, ***, „Notatnik Teatralny”, nr 35.
- Kłata J., 2005a, *W Polandzie*, rozm. przepr. Mieszkowski K., „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Kłata J., 2005b, *Wież, przestań*, w: Sugiera M., Wierzchowska-Woźniak A., red., *Echa, repliki, fantazmaty: antologia nowego dramatu polskiego*, Kraków.
- Kłata J., 2006a, *Konserwatywna prowokacja*, rozm. przepr. Janowska K., Mucharski P., „Gazeta Wyborcza”, nr 54.
- Kłata J., 2006b, *Wojna trwa*, rozm. przepr. Kyzioł A., „Polityka”, nr 5.
- Kłata J., 2007, *Polityka sztuki*, rozm. przepr. Stępkowska K., „Notatnik Teatralny”, nr 45/46.
- Kłata J., 2011, *Wysięg ofiar po współzucie według Jana Kłaty*, rozm. przepr. Derkaczew J., „Gazeta Wyborcza”, nr 4.
- Kuc M., 2007, *Systematyczne ludobójstwo widziane oczami Niemców*, „Rzeczpospolita”, nr 177.
- Lupa K., 2005, *Dziwny dynamit*, rozm. przepr. Maciejewski Ł., „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Minalto J., 2005, *Kronika*, „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Sierakowski S., 2005, *Uderz silniejszego!*, „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Sulek H., red., 2003, *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.

¹⁴ Pełna treść manifestu poprzedzona przedmową autora („Długo myślałem długo pisałem, długo skreślałem, co napisałem. Zostało to, co najważniejsze”) brzmi: „Do rozwoju potrzeba dwóch rzeczy: pokarmu i przeciwnika. Pokarm mam. Cieszę się, że jest wojna” (Kłata 2004, 114).

Jan Klata – the Politician of the Theatre

The article presents the silhouette and artistic achievements of Jan Klata, one of the most famous Polish theatrical artists. Social and political context, concerning the process of sudden acceleration in every field of social life, creates the background for describing creativity of this 'rebel with Mohawk hairstyle'. The director whose works belong to so-called 'socially engaged theatre' highlights the untypical ideas by using language inspired by the elements of the reality around (popular, musical and media culture). He remains a defiant, rebellious artist who fights for Poland and the high quality theatre addressed to critical spectator.

Key words: society, politics, pop culture, scoring

ANETA GŁOWACKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina

Barbarzyńcy w polskim teatrze

Dla starożytnych Greków barbarzyńcami były wszystkie ludy obcojęzyczne, chociaż początkowo neutralne greckie słowo *bárbaros* z czasem przestało oznaczać tylko cudzoziemca czy człowieka posługującego się językiem innym niż grecki. Zaczęto nim nazywać również przedstawicieli innej (najczęściej stojącej na niższym poziomie rozwoju od greckiej i rzymskiej) kultury, ignoranta i człowieka nieokrzesanego (Kopaliński 2003, 84). Współczesne znaczenie słowa ma niewiele wspólnego z jego pierwotnym greckim rozumieniem, w użyciu pozostał jedynie jego negatywny aspekt. Jednakże biorąc pod uwagę wpisane w nie odstępstwo od reguł dominującej kultury, okazuje się, że ciągle stanowi ono rodzaj pojemnej metafory, przydatnej do opisu najnowszego polskiego teatru. Teatru, w którym ciągle tli się – wydawałoby się już dawno przez krytyków przepracowany i rozstrzygnięty – konflikt starego i nowego.

Dyskusja na temat polaryzacji polskiej sceny teatralnej – również w komentarzach krytyków – związanej ze zmianą estetyki, obszarem zainteresowań i rolą teatru po 1989 roku, została zainicjowana w 2004 roku w „Notatniku Teatralnym”; w numerze 32/33 wypowiedzieli się zarówno twórcy utożsamiani z teatrem konserwatywnym, opartym na sztuce słowa i psycho-

logicznym aktorstwie, identyfikowani jako przeciwnicy nowej estetyki, czy właściwie antyestetyki, m.in. Maciej Englert, Gustaw Holoubek, Zbigniew Zapasiewicz, jak i przedstawiciele nowej generacji twórców, chociaż w imieniu artystów głos zabrali również organizatorzy życia teatralnego: Krystyna Meissner (dyrektorka Teatru Współczesnego we Wrocławiu i Międzynarodowego Festiwalu Dialog) oraz Maciej Nowak (wówczas dyrektor wyróżniającego się Teatru Wybrzeże w Gdańsku), który przygotował dla „Notatnika” tekst spełniający rolę manifestu nowego teatru (Nowak 2004). Z wymiany zdań wyłoniły się dwie wizje, które ścierają się do dnia dzisiejszego. Teatr w ujęciu konserwatywnym to świątynia sztuki, miejsce, w którym pielęgnuje się humanistyczne wartości i szanuje tradycję, to teatr podporządkowany tekstowi literackiemu. Zwolennicy drugiej opcji, postrzegani jako teatralni barbarzyńcy, zdefiniowali teatr jako sztukę egalitarną, zaangażowaną społecznie, która jest przede wszystkim przestrzenią społecznej komunikacji i jako taka musi nadążać za rzeczywistością, w której funkcjonuje, zarówno pod względem ideologicznym, jak i estetycznym. Zadaniem takiej sztuki jest nie tylko poruszanie się po peryferiach kultury i dotykane tematów tabu, ale również próba opisu nowej rzeczywistości społeczno-politycznej środkami, które są koherentne z językiem rzeczywistości pozateatralnej. Język literatury zostaje więc zastąpiony obrazami inspirowanymi językiem reklamy, programu rozrywkowego czy filmu. Opozycja tradycjonalistów – barbarzyńcy przełożyła się więc na relację kultura słowa – kultura obrazu.

Temat poruszony w „Notatniku Teatralnym” powrócił dwa lata później w dyskusji na łamach „Tygodnika Powszechnego”, w której udział wzięli różniący się poglądami i gustami estetycznymi komentatorzy polskiego życia teatralnego. Wymianę zdań rozpoczął tekst Piotra Gruszczyńskiego pod znaczącym tytułem *Nowi niezadowoleni* (Gruszczyński 2006). Chwilę później w „Dzienniku” ukazały się polemiczne głosy konserwatywnych krytyków (Baniewicz 2007, Mościcki 2007), a tekst Rafała Węgrzyniaka na temat „nowej lewicy w teatrze” rozpoczął debatę w kolejnych numerach pisma „Teatr” (Węgrzyniak 2007). Chociaż wcześniej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w cyklu *Evita l'arte* odbyło się spotkanie, na które zostali zaproszeni Jan Klata i Zbigniew Zapasiewicz, reprezentanci dwóch przeciwnych teatralnych obozów, nietrudno było zauważyć, że dyskusja na temat teatru przeniosła się na łamy recenzenckich rubryk, a pałeczkę w sporze o nową estetykę przejęła krytyka teatralna. Z batalii o nowy teatr, poza konstatacją, że jego pojawienie się wymusiła zmiana rzeczywistości społeczno-politycznej i oczekiwania nowego widza, wypłynęły i takie wnioski, że spektakl teatralny nie

może być przekreślany lub oceniany negatywnie tylko dlatego, że jego twórca odcina się od teatralnej tradycji i posługuje językiem czerpiącym z codzienności, nierzadko z popkultury. Nowa technika wypowiedzi ma bowiem prawo do rzetelnego opisu i ocen, które będą dalekie od pryncypialności. Mogłoby się wydawać, że racjonalny dyskurs ostudzi nieco emocje wśród krytyków teatralnych, pozostawiając problem z przyjęciem nowej estetyki jedynie tradycyjnej publiczności. Rzeczywistość pokazała, że teatr tworzony wbrew utartym konwencjom nieustannie budzi kontrowersje.

Kiedy dzisiaj śledzi się wypowiedzi niektórych krytyków, recenzentów czy bywającego na premierach tzw. środowiska, zwłaszcza starszego pokolenia, można dojść do wniosku, że ponownie najnowszy teatr w Polsce załaziła fala reżyserskich ignorantów, którzy nie tylko nie mają pojęcia o sztuce reżyserskiej, nie dysponują podstawowym warsztatem ani nie znają konwencji i tradycji teatralnej, ale brak im również szacunku dla widza, którego atakują brakiem gustu i dobrego smaku, w zamian proponując obsceniczność, prowokację i estetykę brudu dnia codziennego. Najdosadniej wyraził to chyba Krzysztof Kucharski, recenzent „Gazety Wrocławskiej”, który o wystawionej przez Monikę Strzępkę sztuce Pawła Demirskiego *Niech żyje wojna!!!* (Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu) napisał:

Kiedy się czyta albo ogląda na scenie to, co Demirski napisał, odnosi się wrażenie, że zaaplikował swojemu mózgowi za dużą dawkę tabletek przeczyszczających i wylatuje z niego tak cuchnąca i obrzydliwa maź, że trzeba mieć bardzo dużo samozaparcia, aby przetrwać (Kucharski 2009).

Takie oskarżenia padają nie tylko pod adresem twórczości wspomnianego duetu Strzępka-Demirski, ale również omawianych w tym artykule Moniki Pęcikiewicz i Wiktora Rubina. Niepochlebne opinie można przeczytać albo usłyszeć na temat spektakli Michała Zadary, Michała Borczucha, Agnieszki Olsten, czy młodszych reżyserów: Radka Rychcika, Krzysztofa Garbaczewskiego czy Weroniki Szczawińskiej.

Zarzuca się im przede wszystkim bezceremonialne użycie tekstu dramatu, jego nieuzasadnione szatkowanie i doklejanie innych teksów, które zdaniem recenzentów kończy się miałością interpretacji. Sprzeciw budzi sięganie po radykalne środki teatralne, atakowanie nagością i dosłownością, które ocierają się o ekshibicjonizm (Cieślak 2010) oraz brak zwartej, logicznie skomponowanej struktury (Węgrzyniak 2008). W przypadku spektakli zaangażowanych padają oskarżenia o populizm (Kowalczyk 2008), ale i brak podstawowego warsztatu dramaturgiczno-reżyserskiego (Stankiewicz-Podhorecka 2008),

jakkolwiek na zasadzie negatywnej recenzji zostają wypunktowane charakterystyczne dla tej twórczości cechy: przebudowywanie klasycznych utworów, operowanie ironią i teatralnym kontrapunktem, obnażanie teatralności, zacieranie granic między rzeczywistością spektaklu i rzeczywistością aktora, korzystanie z projekcji i stematyzowanie zjawisk związanych z medialnością przekazu, wreszcie poruszanie tematów tabu, wobec których – jak pisała Temida Stankiewicz-Podhorecka – „normalny widz, o zdrowym odruchu negującym wszelką dewiację i patologię, zaprotestuje” (Stankiewicz-Podhorecka 2008). Normalny widz to w uproszczeniu odbiorca ceniący kontakt z teatrem jako sztuką wysoką, przywiązany do inscenizacji sztuk w tradycyjnym rozumieniu: respektujących kategorię piękna i mieszczących się w granicach dobrego smaku, w stosunku do których teatr obrazoburczy i zrywający z etosem sztuki wysokiej, znajduje się na przeciwnym biegunie.

Wydaje się, że spór pomiędzy prosperami i kalibanami, jak Katarzyna Fazan określiła napięcie między zwolennikami konserwatywnego i nowoczesnego teatru (Fazan 2010), jest immanentną cechą polskiej sceny teatralnej. Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski jeszcze nie tak dawno uchodzący za czołowych polskich skandalistów-brutalistów – wystawieniu ich interpretacji dramatów Sarah Kane: *4.48 Psychosis* (Teatr Rozmaitości, 2002) i *Oczyszczeni* (Teatr Współczesny we Wrocławiu, 2001) towarzyszyło sporo emocji i polemicznych komentarzy, nie mniej kontrowersji wzbudziły inne, przelamujące społeczne tabu, spektakle Warlikowskiego: *Hamlet* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1999) i *Burza* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2003) – dzisiaj są doceniani za swoją twórczość. Podobny scenariusz dotyczy młodszego pokolenia twórców, tzw. „nowych niezadowolonych” (Gruszczyński 2006): Mai Kleczewskiej i Jana Kláty, których pierwsze spektakle były dobrze przyjmowane przez nieliczne grono komentatorów, zdarzały się przypadki, że konserwatywna publiczność opuszczała widowie. Dzisiaj Kleczewska reżyseruje w Teatrze Narodowym w Warszawie, Klata coraz częściej pracuje zagranicą, spektakle obojga są zapraszane na festiwale teatralne w kraju i zagranicą. Ich miejsce w negatywnych komentarzach zajmują kolejne, młodsze roczniki reżyserów teatralnych.

Krytyczny stosunek do poczynań młodych twórców nie jest nowym zjawiskiem w polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. W przeszłości o uleganie niemieckim modom byli oskarżani Leon Schiller, który za Erwinem Piscatorem wprowadził na scenę projekcje filmowe, czy terminujący u Brechta Konrad Swinarski (Węgrzyniak 2004), chociaż dziś nie można podważyć rangi ich artystycznego dorobku. Podobnie krytyczne komentarze

dotyczyły kiedyś spektakli Jerzego Grzegorzewskiego czy Krystiana Lupa, którego twórczość na początku reżyserskiej drogi była traktowana marginalnie. O negatywnych opiniach nie zawsze też decyduje metryka. Lupa ostatnio w kontekście swoich eksperymentalnych spektakli: *Factory 2* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2008), *Persona. Marilyn* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2009) i *Persona. Ciało. Simone* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2010), mimo wielu pozytywnych recenzji, w opiniach konserwatywnego środowiska był postrzegany jako teatralny hochsztapler.

Wszystkie trzy wyżej wymienione spektakle wzbudziły sporo emocji nie tylko dlatego, że Lupa zrezygnował z inscenizacji w tradycyjnym rozumieniu, a brak spójnej przyczynowo-skutkowej narracji zastąpił luźną strukturą z wplecionymi w nią improwizacjami, *screen testami*, a w przypadku *Factory 2* – fragmentami filmów Warhola. Rzeczywistość na scenie została powielona na powieszonym nad sceną ekranie, który w *Factory 2* został wykorzystany do gry z percepcją widza, zwłaszcza, że długie kadry i pętle czasowe, do których Lupa już przyzwyczał publiczność, przestały służyć zgłębianiu kruchości ludzkiej egzystencji, a wymuszały kontemplację stematyzowanej nudy. Tomasz Mościcki w recenzji z krakowskiej inscenizacji stwierdził wręcz, że Lupa zaproponował spektakl, który „przekroczył granice zdrowego rozsądku, sztuczności i poczucia zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości”, a samo przedstawienie jest „smutnym dowodem na zjazd po artystycznej równi pochyłej nie tylko samego reżysera, ale i teatru, który przez kilka dekad był artystycznym i ideowym punktem odniesienia całej polskiej kultury” (Mościcki 2008, 105 i 107). Wiele emocji wzbudził również sposób prowadzenia aktorów na granicy prywatności, która została zaanektowana w procesie twórczym. W roli Sandry Korzeniak jako Marilyn (*Persona. Marilyn*) trudno było jednoznacznie wskazać, gdzie przebiega granica między graną przez aktorkę postacią a jej prywatnością, gdzie się kończą wyobrażenia na temat ikony kultury popularnej a zaczynają lęki i obsesje artystki. Apogeum dyskusji na temat najnowszej twórczości Lupa okazał się jednak skandal, który towarzyszył premierze *Persony. Ciało. Simone* z Joanną Szczepkowską w roli Simone Weil. Aktorka deklarująca przywiązanie do teatru tradycyjnego, w proteście przeciwko metodom pracy Lupa zerwała premierowy spektakl, w kluczowym momencie przedstawienia wystawiając gole pośladki w stronę publiczności. To zdarzenie stało się nie tylko (nie)smacznym plotkarskim kąską, ale i pretekstem do dyskusji na temat władzy reżysera, roli aktora w procesie twórczym, przekraczania granic intymności w procesie kreowania roli oraz zasadności tworzenia teatru eksperymentalnego w teatrze repertuarowym.

Krystiana Lupę przywołałam tu nie bez powodu. Twórczość reżysera, który metrykalnie należy do zupełnie innego pokolenia twórców, jest bliska myśleniu młodych artystów o teatrze, dla których teatr ma nie imitować rzeczywistości, lecz być rodzajem dyskursu, rozpoznaniem ideologicznych sprzeczności czasu, do jakiego odnosi się przedstawiana rzeczywistość, krytycznym namysłem nad silami i ośrodkami władzy, które sterują życiem indywidualnym i społecznym. To niedobre Lupowe dziedzictwo w żartobliwy sposób wytknął zresztą Monice Pęcikiewicz Jacek Cieślak w recenzji jej spektaklu *Sen nocy letniej* (Cieślak 2010).

Monika Pęcikiewicz – reżyserka kobieca czy męska?

Takie pytanie mogło się nasunąć po obejrzeniu *Tytusa Andronikusa*, którego Monika Pęcikiewicz wyreżyserowała w Teatrze Wybrzeże w 2006 roku. Jedna z najkrwawszych tragedii Shakespeare'a w jej inscenizacji okazała się również jednym z najbardziej brutalnych współczesnych przedstawień. Wrażenie robił powoli zalewany krwią biały obrus podczas uczty u królowej Tamory, uczty, która po podaniu pasztetu z synów królowej przeobraziła się w krwawą rzeź. Równie groteskowa, co przerażająca była wcześniejsza scena gwałtu na Lawinii, córce Tytusa Andronikusa, której synowie Tamory odcięli język i ręce. Zgwałcone i zakrwawione ciało było szarpane, noszone na plecach, Chiron i Demetriusz uczyli Lawinię latać, śpiewając piosenkę z popularnej dobranocki *Pszczółka Maja*. Finałem krwawego rytuału było ułożenie wymęczonej dziewczyny w formie piety, której bracia prześmiewczo zanucili kołędę *Lulajże Jezuniu*. Zmaltretowana Lawinia stała się w pewnym sensie dziełem sztuki, mięsem przypominającym krwawe rytuały z fotografii Hermanna Nitscha, austriackiego akcjonisty, ale i reprodukcją kulturowej kliszy na temat kobiecego cierpienia, które wiąże się z niewinnością.

Zarówno ból, jak i śmierć w spektaklach Moniki Pęcikiewicz mają status niejednoznaczny. Z jednej strony przerażają i dotykają okrucieństwem dręczonego ciała, z drugiej – są oprawione w dystansujący nawias deziluzji, uwikłane w metateatralność, przypominają groteskowe sceny z filmów akcji. Obrazy śmierci są zapośredniczone przez media i konwencje filmowe, poddane estetyzacji. Pęcikiewicz podszywa się pod popkulturowy produkt, by za chwilę obnażyć jego strukturę. Wydaje się, że bardziej zainteresowana jest tym, w jaki sposób o śmierci się opowiada, jak się ją pokazuje, niż budowa-

niem iluzji bólu czy doświadczenia umierającego ciała. Dlatego brutalna masakra u Tamory zamienia się w groteskowe widowisko, biesiadnicy zaproszeni na ucztę wyżynają się nawzajem za pomocą tępych noży od zastawy stołowej. Z tego również powodu okaleczona Lawinia przypomina jeden z najbardziej popularnych wizerunków martwego Chrystusa.

Konwencjonalność funkcjonujących w kulturze wizualnych klisz obnaża Ofelia, bohaterka kolejnego spektaklu Pęcikiewicz, *Hamleta* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2008). Postać grana przez Annę Ilczuk w chwili, gdy zgodnie z fabułą zbliża się moment samobójstwa Ofelii, pojawia się na scenie w białej sukni z nożem wbitym w pierś. Biała sukienka przesiąka krwią, a na scenie tworzy się coraz większa czerwona kałuża. Za chwilę aktorka zdejmuje ubranie, spod którego wylania się mnóstwo plastikowych worków po czerwonej cieczy. Spektakularne samobójstwo okazuje się równie spektakularnym oszustwem. A jednak, zgodnie z literą tekstu i tradycją teatralną, Ofelia musi umrzeć. Kiedy zbuntowana aktorka odmawia uśmiercenia swojej postaci (Anna Ilczuk schodzi w kulisy), do akcji wkracza Hamlet (Michał Majnicz) i sprowadza aktorkę na scenę. Horacjo (Mariusz Kiljan) dopełnia dzieła i topi Ofelię w wannie. Za pomocą tej sceny multiplikującej poziomy gry (aktorka gra postać, która gra własną śmierć) Pęcikiewicz w pewnym sensie dekonspiruje również, w jaki sposób „struktury języka popkultury tworzą nasz (niespójny) obraz rzeczywistości” (Kowalczyk 2002, 112).

Teatr Pęcikiewicz nie udaje, że jest tylko teatrem, a aktorzy nie udają, że nie są postaciami: wychodzą z roli, zwracają się do siebie po imieniu, odmawiają udziału w przedstawieniu, balansują na granicy roli i prywatności, siadają na proscenium, dezintegrując iluzję teatralną. Fabuła rwie się na fragmenty, spektakl właściwie może nie mieć zakończenia (*Hamlet*). Wydaje się, że nie interesuje jej opowiadanie historii powszechnie znanych, ale przyglądanie się ich konstrukcji, sprawdzanie napięć między postaciami, które konstruowane są wbrew ich popularnym wizerunkom. Skrajnym przykładem poszukiwań reżyserki jest *Sen nocy letniej* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2010), spektakl, w którym aktorzy zamiast odgrywać Szekspirowskie postacie, uczestniczą w seansie teatralnej deziluzji. Przedstawienie rozpoczyna się od sceny castingu, podczas którego wiwisekcji poddaje się nie emocje postaci z dramatu, lecz aktorów biorących udział w projekcie. Las ateński zostaje zastąpiony planem filmowym. Pęcikiewicz sprawdza, czy sztuka może coś zmienić w rzeczywistości, skoro – jak twierdził Guy Debord – wszystko jest spektaklem, a rzeczywistość to szereg dobrze sprawdzonych konwencji i dramatyzacji, które na tyle zadomowiły się w kulturze, że stały się transparentne. Nie

można sobie wyobrazić istnienia i działania poza nimi, bowiem „gesty i czyny podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. (...) widz nigdzie nie może się czuć u siebie” (Debord, 2006, 33 i 43).

Pęcikiewicz w swoich szekspirowskich inscenizacjach obniża rangę tragedii, podważa istnienie świata wysokich wartości i perspektywy religijnej, a bohaterów ogalaca ze wzniosłości. Toteż zarówno śmierć Ofelii, jak i podsłuchującego Poloniusza jest ironiczna i groteskowa, dzieje się jakby przypadkiem. Rezygnuje również z kontekstów politycznych i wielkiej historii, która nie przewala się przez komnaty Elsynoru, nawet historia Tytusa Andronikusa (wydawałoby się, że ze wszystkich spektakli najbardziej nasycona polityką) bardziej koncentruje się na osobistych doświadczeniach wrodza i jego rodziny, polityka jest tu zaledwie kontrapunktem mającym wyuklić porażkę, którą Andronikus ponosi jako człowiek. Reżyserka zresztą deklaruje, że „nie interesują jej opowieści ogólnoludzkie i ponadczasowe, tylko historie indywidualne” (Pęcikiewicz 2008, 202) – dodajmy – opowiedane z kobiecej perspektywy. Toteż konsekwentnie *One* według *Trzech sióstr* Czechowa (Teatr Polski we Wrocławiu, 2006) są niemal intymną historią trzech współczesnych dojrzałych kobiet, które próbują przyzwyczać się do własnego starzenia i świadomości, że w ich życiu już nic się nie zdarzy. W *Hamlecie* tytułowy bohater jest zaledwie tłem dla Ofelii, która zamiast niego kończy słynny monolog. Reżyserka poświęca uwagę kobietom, ich rozterkom związanym ze starzeniem się i ciałem odbiegającym od ideału wypromowanego przez kulturę konsumpcyjną (Tytania w *Śnie nocy letniej* jest kobietą otyłą, która ma problem z własną cielesnością).

Monice Pęcikiewicz nie tylko udało się skutecznie przełamać zadomowiony w teatrze stereotyp, że kobieta nie może robić ostrych, brutalnych spektakli, należy również do grona nielicznych reżyserów, którzy przyznają, że płeć ma znaczenie i nie ukrywa, że robi spektakle z żeńskiej perspektywy.

Przeciwnicy dobrego smaku

Monika Strzępka – reżyserka i Paweł Demirski – dramaturg, z którym artystka stale współpracuje od 2007 roku, to ostatnio najgłośniejszy duet teatralny w Polsce, nie tylko z powodu otrzymania Paszportu „Polityki” 2010 i licznych nagród, które ich spektakle zdobywały w zeszłym roku na festiwalach w całej Polsce, ale również w związku z proponowanym projektem

teatru, który ciągle postrzegany jest jako kontrowersyjny. To teatr, który manifestacyjnie odżegnuje się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, pielęgnującego uniwersalne wartości, uwikłanego w egzystencjalizm, metafizykę i filozofię. Strzępkę i Demirskiego interesuje przede wszystkim sztuka zakotwiczona w rzeczywistości pozateatralnej, która bada związki życia z ekonomią i polityką oraz konsekwencje wynikające z życia w neoliberalnym społeczeństwie, zgodnie z deklaracją, że „artysta musi być przeciwko władzy. Zawsze. Może szczególnie wtedy, gdy władza jest mu przychylna. Miejsce artysty nie jest w obozie uprzywilejowanych” (Strzępka 2010).

Gdyby próbować wskazać tradycję teatralną, która patronuje temu projektowi, to z całą pewnością będzie to wywodząca się ze wsi attyckiej komedia i średniowieczne intermedia. Współcześnie byłaby to twórczość Bertolta Brechta z jego społecznym zaangażowaniem i efektem obcości, Daria Fo, proponującego niepoprawne politycznie zaangażowane burleski, Franka Castorfa z agresywnymi, nielinearnymi teatralnymi narracjami i kontrowersyjnymi scenicznymi zabiegami (aktorzy krzyczą, biegają, zachowują się obscenicznie), czy wreszcie zrywający z teatralną iluzją teatr René Pollescha, w którym aktorzy nie udają, że są kimś innym niż tylko grupą zawodową, osobami, którym się płaci za granie roli w spektaklu. Do tych inspiracji Strzępka i Demirski przyznawali się w różnych momentach swoich teatralnych poszukiwań.

Nawiązując do tradycji teatru plebejskiego (w kontrze do teatru wysokiego) artyści sięgają po gatunki komediowe: burleskę, farsę – które w ich spektaklach ulegają nobilitacji – i świadomie wykorzystują ich dywersyjne działanie. Farsa, naruszając zasady tzw. dobrego smaku, jednocześnie osłabia cenzurę kulturowych nawyków, a tym samym spycha reakcje widzów w sferę obsceniczności. Alenka Zupančič analizując komedię za pomocą teorii Lacana, zauważa, że komedia ma dużą siłę emancypacyjną, bowiem „pokazuje pęknięcia w samym środku naszych najbardziej znanych rzeczywistości”, łączy to, co niewiarygodne z dość przyziemnym realizmem, który w tym wypadku jest realizmem popędów. Komedia umożliwia istnienie obok siebie dwóch wykluczających się rzeczywistości, jej zadaniem jest zderzenie na scenie tego, czego w życiu i myśleniu się nie spotyka. Wywrotowość komedii ma przymusić widzów do zmiany świadomości. Mówiąc coś obscenicznego, komedia przekracza porządek społeczny ustanowiony przez tabu (Zupančič 2010, 30–31).

Nic dziwnego, że naruszając przyjęte w teatrze kanony tematyczne i estetyczne, twórcy oskarżani są o brak szacunku dla tradycji (przepisanie Mickiewi-

czowskich *Dziejadów* i obniżenie rangi świata przedstawionego uznawano za profanację), nieznamość konwencji (łączą wysokie z niskim, patos tematu rozbrajają kabaretowymi wstawkami i grubiańskimi żartami), publicystyczną doraźność, lewicowość i zamach na niepodważalne wartości. Teatr zainteresowany dekonstrukcją zakodowanych kulturowo przekonań, nie mieści się również w granicach niegdyś konstytutywnych dla tej sztuki. Rzeczywistość na scenie nie powstaje zgodnie z zasadą naśladownictwa, a raczej wbrew wymogowi spójności i kryterium fikcyjności (aktorzy wychodzą z roli, destabilizując tożsamość postaci i dekonspirując teatralną fikcję: proszą o pomoc oświetleniowca lub akustyka, maszyniści na oczach widza dokonują demontażu dekoracji, inspicjentka podpowiada tekst, aktorzy rozmawiają o zarobkach i opowiadają o zawodowych frustracjach), nie podporządkowuje się również zasadzie stosowności.

To, co widz zobaczy na scenie, nie jest estetycznie ładne, to raczej antyesetyka. Scenografia zbudowana z elementów, które zakończyły swój cykl życiowy, rekwizytów przywróconych do wtórnego obiegu: stare meblościanki, zdezelowane fotele, obdrapane drzwi, kartonowe pudła, zostaje sprowadzona do roli miejskiego wysypiska. Sceniczny obraz kojarzy się z tandetą i bałaganem, cywilizacyjnym śmietnikiem, na którym może znaleźć się wszystko: stare lodówki, przenośne toalety i zawieszane na ścianach neony. Dlatego od brudnych ścian odchodzi tapeta albo warstwy farby, nad drzwiami wiszą kolorowe plastikowe paski, na scenie leży piasek albo ziemia, w której brodzą bohaterowie ubrani w kostiumy pozbawione gustu i stylu, zgodnie z zasadą, że odpadki mówią więcej o naszej kulturze niż nam się wydaje. To rzeczywistość niskiej rangi, wypierana ze zbiorowej świadomości, tak jak tematy i bohaterowie, którzy zaludniają te spektakle.

Również postaci służą przekroczeniu nie tylko ram teatru jako sztuki wysokiej, ale i norm obyczajowych: wymiotują kefirem, zepsutym pasztetem, zalewają się sztuczną krwią, mają zepsute zęby i zmęczone oczy, puszczają bąki, bekają i masturbują się. Ich obecność i zachowanie kieruje uwagę w stronę refleksji Julii Kristevej na temat *abject* i *abjection*, czyli tego, co wstrętne, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad” (Kristeva 2007, 10). W konsekwencji gra aktorska na pograniczu groteski i parodii służy również transgresji i niewiele ma wspólnego z dobrym smakiem. Postaci są wyraziste, często przerysowane, jakby wypożyczone z konwencji teatru jarmarcznego, w którym gra się „szeroko”, zwłaszcza że język, którym mówią, jest potoczny, często wulgarny, reprodu-

kuje językowe stereotypy. Z drugiej strony to twory hybrydyczne, które zgodnie z duchem groteski, oscylują między tragizmem i komizmem, i wymykają się jednoznacznym kwalifikacjom (Sarrazac 2007, 72).

Strzępka lepi swoje postaci i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, stereotypów, klisz i konwencji, pierwowzory wielu postaci często pochodzą z przestrzeni publicznej: Biskup w *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2007) przypomina biskupa Petza, a General – Wojciecha Jaruzelskiego, Andrzej z *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2010) przywołuje postać Andrzeja Wajdy, natomiast Pani Prezydent z *Tęczowej trybuny* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011) jest karykaturą Hanny Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy. Strategia cytowania pojawia się w spektaklach Strzępki i Demirskiego nie tylko na etapie tworzenia postaci, ale również jest inspiracją do budowania całych utworów, które trawestują i odkształcają znane teksty literackie, nawiązują do filmów i utworów muzycznych, będących nośnikami istotnych historycznie sensów. Spektakl *Diamenty to węgiel który wziął się do roboty* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008) jest reinterpretacją *Wujaszka Wani* Czechowa, freskiem z polskiej prowincji, w której egzystują ofiary transformacji ustrojowej. Z kolei *Opera gospodarza dla ładnych pań i zamożnych panów* (Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, 2008) jest palimpsestem nabudowanym na *Operze za trzy grosze* Brechta, wymierzonym w polityczną poprawność i współczesny system dobroczynności. *Dziady. Ekshumacja* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2007) to reinterpretacja *Dziadów* Mickiewicza, w których już nic nie pozostało z heroicznej przeszłości.

Monika Strzępka i Paweł Demirski niewątpliwie intensywniej niż ktokolwiek dotąd w polskim teatrze poruszają się po przestrzeniach kultury niskiej, jej estetyki i symboli, dotykając tematów i bohaterów odrzucanych przez ambitny teatr. Nie boją się tematów uważanych za trudne i/lub nieeleganckie albo publicystyczne, a więc nie wpisujące się w paradygmat sztuki wysokiej, do których należą: polityka, historia, pamięć zbiorowa i indywidualna, ekonomia, kultura konsumpcyjna i konsekwencje transformacji ustrojowej. Udzielają głosu grupom wykluczonym z obiegu kultury wysokiej, które nie reprezentują dominującej klasy społecznej i nie są w teatrze przez nikogo reprezentowane. Bowiem jak zauważa Paweł Demirski: „(...) w polskiej sztuce nie ma właściwie głosu ludu (...). Głos w kulturze należy do inteligencji, powołującej się na wartości, których nie było i chyba tak naprawdę nie ma” (Strzępka, Demirski 2010, 51). Toteż w ich spektaklach pojawiają się bezrobotni, weterani wojenni, chłopci, grupy wykluczone ze względu na

tożsamość płciową i/lub seksualną, dresiarze i prowincjonalne celebrytki, dzieci opuszczone przez rodziców, którzy wyemigrowali w celach zarobkowych. Traktując teatr jak swoistą agorę, na scenie prowokują spotkania, które w rzeczywistym życiu nie mogłyby się zdarzyć. Konfrontacja wykluczonych i posiadających władzę ujawnia osie społecznych podziałów i konflikty interesów.

Wiktor Rubin – media, przemoc i władza

Zrealizowany w Teatrze Polskim w Bydgoszczy *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williama (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2006) był pierwszym spektaklem, który przyniósł Wiktorowi Rubinowi (wł. Pawłowi Wojtczukowi) nie tylko metkę dobrze zapowiadającego się młodego reżysera, ale rzeczywiste zainteresowanie teatralnych komentatorów i entuzjastyczne recenzje. Joanna Derkaczew napisała o nim: „Posklejany z cytatów spektakl Wiktor Rubina to fascynujący sceniczny esej o przenikaniu popkultury do naszego życia” (Derkaczew 2006, 20). Spektakl zrealizowany we współpracy z dramaturgiem Bartoszem Frąckowiakiem (wspólnie przygotowali jeszcze kilka spektakli, obecnie Rubin współpracuje z Jolantą Janiczak) wskazywał również na zakres interesujących reżysera tematów i stałe elementy jego scenicznej poetyki.

Niewątpliwie fundamentem teatralnych inspiracji i poszukiwań jest dla Rubina społeczeństwo, kształtujące je relacje władzy-wiedzy, o których pisał Foucault (Foucault, 2009) oraz napięcia wynikające ze zderzenia różnych systemów wartości. Na tym tle szczególnie przygląda się zjawiskom w skali mikro, międzyludzkiej relacji, które utwierdzają istniejący porządek, ale też podlegają zmianom, zdarzeniom, modyfikują stare konfiguracje i układy sił. W *Terroromie Breslau* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2006) obiektem ataków terrorysty Larsa, ukrywającego się pod pseudonimem V, jest dysfunkcyjna rodzina, której sam nie ma: mężczyzna zarabia pieniądze, kobieta zajmuje się domem, nie bardzo wiedząc, co ze sobą począć, syna wychowuje ulica. V wysyła do nich manifesty nakłaniające do przemocy i anarchii, mając nadzieję na zdekonstruowanie istniejącego systemu, co w pewnym sensie mu się udaje. Z kolei zrealizowany w tym samym roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy *Tramwaj zwany pożądaniem* jest nie tyle opowieścią o społecznym nieprzystosowaniu głównej bohaterki i jej stopniowym osuwaniu się w chorobę psychiczną, ile obserwacją zmieniających się napięć w pewnym

zamkniętym układzie. Pojawienie się Blanche, stylizowanej na infantylną kobietkę z wyższych sfer, wprowadza dysharmonię w kiczowaty, wulgarny świat Stanley'a i Stelli, rozpięty między prymitywnym macho i imprezowiczką. Rubin śledzi, jak zmienia się układ, w którym oboje funkcjonują, zgodnie z twierdzeniem Ervinga Goffmana, że każdy uczestnik sytuacji posiada jej definicję, a kiedy pojawia się nowa osoba, jej działania mają wpływ na zmianę tej definicji (Goffman 1981, 41). Stella pod wpływem siostry stopniowo zaczyna spoglądać na swój związek z innej perspektywy, dystansuje się do niego, by za chwilę wpaść w inny schemat.

Rubin, koncentrując się na międzyludzkich relacjach, ujawnia i podważa kulturowe schematy, z których są zbudowane, stawia w stan podejrzliwości to, co w kulturze wydaje się oczywiste i naturalne, chociaż jest sterowane przez przemysł konsumpcyjny i powiela popkulturowe klisze. Dlatego też o emocjach związanych z pierwszym spotkaniem Blanche i Stanleya opowiada piosenka z filmu *Love story*, a o emocjach, które Blanche, nauczycielka angielskiego, budzi w mężczyznach – *Spalam się* Kazika. Ostatnia scena *Tramwaju* to pokaz prężących się ciał w kostiumach kąpielowych, które reprodukuje wzorce opracowane przez specjalistów od reklamy. Każdy z nich ukradkiem sprawdza, czy w zaprojektowanym modelu wypada lepiej od sąsiada. W kulturze konsumpcyjnej – pisze Mike Featherstone – „popularne media stale podkreślają kosmetyczne korzyści płynące z pielęgnacji ciała. Nagrodą za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe »jak«” (Featherstone 2008, 109).

Reżyser ze stanu podejrzliwości nie wyklucza również obszarów w kulturze bagatelizowanych, a tym samym wypieranych z pola refleksji. W Polsce do pewnego czasu takim tematem była dziecięca seksualność. Toteż *Przebudzenie wiosny* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2007) jest nie tylko opowieścią o dojrzywaniu i wchodzeniu w dorosłość, ale próbą zdiagnozowania wpływów kultury i narzuconych wzorców na kształtowanie się młodej osobowości, teatralnym esejem badającym konsekwencje napięć rodzących się na styku wyobrażeń dotyczących dzieciństwa i przeżyć nastolatków zagubionych we własnej seksualności. Niemal każda scena jest drwiną z sielskiego, projektowanego przez bajki dzieciństwa. Dlatego początkowo niewinne spotkanie Wendli w stroju Czerwonego Kapturka i Melchiora przebranego za myśliwego kończy się niechcianą ciążą i samobójstwem dziewczyny.

Duży obszar krytycznej refleksji Rubina dotyczy mediów, które w kulturze spektaklu mają znaczący udział w budowaniu zbiorowej wyobraźni i tożsa-

mości. Często są wpisane w ludzkie ciała, gesty i schematy zachowań. Scena miłosnego wyznania Ernesta i Janka, przebranych w kowbojskie kapelusze, kojarzy się z głośnym swego czasu filmem *Tajemnica Brokeback Mountain* Anga Lee. W *Terrodromie Breslau* życiowe scenariusze bohaterów są zasilane przez schematy znane z telewizyjnych plotkarskich programów. Czasami media są obecne wprost, jak na przykład kamera rejestrująca reakcje widzów w *Terrodromie Breslau*, która niczym Panopticon Benthama, o którym pisze Foucault (Foucault 2009, 195–203), dyscyplinuje zachowania uchwyconych przez jej obiektyw widzów. Innym razem, jak w *Przebudzeniu wiosny*, kamera staje się świadkiem najbardziej intymnych wyznań bohaterów. Scena otwierająca spektakl, w której chłopcy przepytywani są przez konferansjera ze wstydlivych przejawów dojrzewania, przypomina popularne programy talk-show, w których upublicznia się najbardziej prywatne doświadczenia i emocje, zderzając ich uczestników ze szczególnym rodzajem okrucieństwa (Krajewski 2003, 148).

Rubin pokazuje, jak media opowiadają o przemocach lub ją reprezentują, jak same stają się narzędziem tego, co relacjonują. W *Terrodromie Breslau* listy V wywołują lawinę aktów terroru, na którą natychmiast reagują przedstawiciele mediów. Tom nie zna nawet imion zapraszanych do studia gości, ale wydobywa z nich najbardziej intymne szczegóły, które komentuje w tonie fałszywego moralizatorstwa lub oddaje pod osąd ekspertom. Ich dyskusja najczęściej przeradza się w belkot. Nikt nie jest zainteresowany rzetelnym przekazem informacji, jedynym kryterium ich prezentacji wydaje się przyciągnięcie uwagi widza. Reżyser nie tylko materializuje na scenie refleksję Marka Krajewskiego, który twierdzi, że we współczesnej telewizji „mamy do czynienia ze sprowadzeniem jednostkowych tragedii do roli estetycznego ornamentu, który nie spełnia żadnej funkcji poza zwiększeniem oglądalności” (Krajewski 2003, 137), ale w pewnym sensie, za autorem książki (pierwowzoru scenariusza) Timem Staffelem, idzie dalej w fatalistycznej wizji. Tytułowy Terrodrom to wydzielone w mieście getto monitorowanej przemocach, w którym neutralizuje się problemy społeczeństwa poddanego absolutnej władzy mediów, które z kolei nakręcają spiralę przemocach i terroru.

Nawet pobieżny przegląd wyreżyserowanych przez Rubina spektakli pokazuje, że w pewnym sensie temat władzy jest jedną z obsesji reżysera. Również „władzy rozproszonej” w rozumieniu Foucaulta, która „jest wszędzie: nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego, że zewsząd się wylania” (Foucault 1995, 84). Dlatego wystawiona w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Orgia* Pasoliniego (Teatr Wybrzeże, 2010) jest przede wszystkim spektaklem

o przemocy i władzy nie tylko tkwiącej w mikrospołecznej relacji, ale również w języku, który staje się narzędziem agresji. Najeżony mocnymi, drażniącymi słowami język Pasoliniego nie zostaje zmaterializowany na scenie, przemoc w sadomasochistycznym związku zostaje ujawniona poprzez słowa, które naruszając społeczne konwencje, wdzierają się również w prywatną przestrzeń widza. Przestrzeń ta jest dodatkowo atakowana przez aktorów, którzy wchodzą z widzami w nieustanne interakcje, dotykają dłoni, dekoltów, szepcą coś do ucha, przeglądają torebki. W tej przestrzeni nie można się czuć dobrze, zwłaszcza że zaprojektowana przez Mirka Kaczmarka scenografia, złożona z rozproszonych na scenie sześcianów – siedzeń dla publiczności, odbiera swobodę bycia w grupie. Nigdy nie wiadomo, w jakim miejscu zostaniemy posadzeni, nie wiadomo również, co zrobi aktor i w jakim momencie naruszy granicę prywatności widza.

„Siedmiu wspaniałych”

„Siedmiu wspaniałych” – taką nazwę Marzena Sadocha nadała grupie reżyserów, którzy stali się bohaterami jednego z numerów „Notatnika Teatralnego” (Sadocha 2008, 17), poświęconego twórczości najmłodszego pokolenia reżyserów (dzisiejszych trzydziestolatków), a którzy w ostatnich latach zrobili sporo zamieszania na teatralnych scenach. Wśród nich znaleźli się również Monika Strzępka, Monika Pęcikiewicz i Wiktor Rubin. Wiele ich różni, chociaż łączy na pewno dystans do konwencji i tradycji teatralnej, traktowanie tekstu dramatu jako pretekstu do dyskusji nad projektem zawartego w nim świata, zderzenie tekstu z kontekstem współczesnym, umieszczenie spektaklu w otoczeniu najnowszych teorii socjologicznych, teorii kultury czy badań nad nowymi mediami. W spektakle wpisana jest duża świadomość metateatralna, skłonność do refleksji i autotematyzmu, która – jak pisze Hans-Thies Lehmann – cechuje teatr w dobie (post)modernizmu, „radikalna praktyka inscenizacyjna problematyzuje swój status pozornej rzeczywistości” (Lehmann 2009, 9). Deziluzji przestrzeni symbolicznej towarzyszy mnożenie poziomów komunikacji z widzem, z którym kontakt jest często zapośredniczony przez wykorzystanie nowych mediów. Teatr postdramatyczny – jak o takiej praktyce inscenizacyjnej mówi niemiecki badacz – charakteryzuje ponadto niespójność i niekomplementarność, toteż aktor w spektaklach omawianych twórców nie tworzy spójnej postaci, lecz poka-

zuje warstwy, z jakich jest zbudowana. Manifestacyjne dystansowanie się aktora do postaci, gra na granicy prywatności, odróżnia spektakle Pęcikiewicz, Strzępki i Rubina od propozycji pokolenia „jeszcze młodszych, jeszcze zdolniejszych” (m.in. Jana Klaty, Mai Kleczewskiej). Łączy – penetrowanie obszarów dotychczas w teatrze nieobecnych lub obecnych w małym stopniu, związanych z gospodarką rynkową i kulturą konsumpcyjną, a także inspiracja teatrem zza zachodniej granicy. Wydaje się, że wpływ niemieckiego teatru już dawno nie był tak silny (zwłaszcza René Pollescha, Franka Castorfa i berlińskiej Volksbühne).

W podsumowaniu warto również podkreślić indywidualne cechy twórczości całej trójki, wskazać na różnice. Monika Strzępka wytrwale draży kulturowe i tematyczne peryferia, zestawia ze sobą pozornie nieprzystające elementy, również na poziomie tematu i formy (obecnie w Teatrze Rozrywki w Chorzowie przygotowuje musical, którego akcja toczy się w szpitalu położniczym im. św. Zofii, a jego treścią jest prześmiewczo potraktowane hasło „rodzić po ludzku”). Wprowadzając do tzw. kultury wysokiej (za którą ciągle uważany jest teatr) elementy niechciane (konwencje sztuki jarmarcznej, gatunki komediowe, tematy i postaci z niskiego obiegu kultury, estetykę czerpiącą z popularnej ikonosfery), w pewnym sensie rozszerza szczeliny dla społecznej podświadomości, otwiera teatr na przestrzenie wyparte, zaburza to, co w kulturze jest ujarzmione i wyselekcjonowane, jak pisał Hal Foster w *Powrocie Realnego*, naprowadza na odtracony obszar *abject* (który oznacza wstręt i fascynację jednocześnie) naszej tożsamości (Foster 2010, 178–182). Wiktor Rubin, badając stosunki między władzą, przemocą i „społeczeństwem spektaklu”, dokonuje wiwisekcji mechanizmów przemocy, które ujawniają się również w medialnej manipulacji. Ujawnia gry, w które gra społeczeństwo (*Lilla Weneda* Słowackiego, zrealizowana w 2007 roku Teatrze Wybrzeże była stylizowana na grę RPG, była grą o grze). Monika Pęcikiewicz wniosła do teatru krytyczne spojrzenie na impregnowaną przez media rzeczywistość z kobiecej perspektywy, w jej przypadku teatr ma pleć – i to wyraźną. Reżyserka podejrzliwie traktuje nie tylko schematy, w jakie uwikłana jest kobiecość i męskość, dekonspiruje również role, które gramy w życiu, nawet jeśli się to odbywa na scenie.

Teatr reprezentowany przez reżyserów, którzy pojawili się po pokoleniu „ojcóbójców”, określanych również jako „młodszy zdolniejszy” (m.in. Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna czy Anna Augustynowicz), jak nazwał ich Piotr Gruszczyński (Gruszczyński 2003, 17–26), z jednej strony nadrabia zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki zaangażowanej, z drugiej –

romansując z kulturą popularną, dokonuje swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskuje język, który wpływa na nasze odbieranie świata. „Ojcobójcy” zajmowali się ujawnianiem obszarów wykluczonych przez systemy władzy i dekonspiracją mechanizmów marginalizowania głównie w przestrzeni obyczajowej (ich bohaterami, w dużym uproszczeniu, byli gej, kobieta i Żyd), najmłodszy reżyserzy nie unikają w teatrze tematów związanych z polityką, gospodarką i ekonomią oraz refleksji nad konstrukcją własnego przekazu. Zwłaszcza duet Strzępka – Demirski identyfikuje swój teatr z działaniem politycznym.

Na koniec pojawia się pytanie, co sprawia, że teatr proponowany przez młode pokolenie reżyserów budzi taki opór wśród konserwatywnych odbiorców? Katarzyna Fazan, analizując estetykę teatralną twórców debiutujących po 1989 roku, zauważa, że

w naszej krytyce oraz w szerokim publicznym odbiorze teatru (sprzed transformacji ustrojowej – A.G.) istniał zwyczaj, by cenić przede wszystkim inscenizacje o specyficznych intelektualnych, a także estetycznych ambicjach. By wyżej wartościować sztukę zaangażowaną myślowo (wręcz filozoficznie) i moralnie, sztukę podsuwającą tak zwane pozytywne wzorce, piękne i szlachetne modele reprezentacji (Fazan 2010, 8).

Przywiązanie do wizji teatru jako sztuki osobnej, poetyckiej, uwolnionej od obowiązku portretowania codzienności, okazało się kluczowe w przypadku recepcji spektakli młodych reżyserów, którzy po 1989 roku zdecydowali się wejść w dialog z kulturą masową i popularną. Dla nich – jak podkreśla Fazan – w przeciwieństwie do części adresatów tej twórczości, taki dialog był i jest naturalny, ponieważ sami są uczestnikami kultury, którą przywołują na zasadzie krytycznej uwagi (Fazan 2010, 3). Z tej perspektywy patrząc, nie dziwią żywiołowe reakcje recenzentów i widzów (zwłaszcza ze starszego pokolenia), którzy często czują się obrażeni inscenizacjami odwołującymi się do kultury niskiej, protestują przeciwko zdegradowaniu roli tekstu dramatycznego, który poddaje się adaptacyjnym obróbkom, przycina i imputuje nowe treści, a zamiast języka literackiego wprowadza język naśladowy mowę ulicy. Inną reakcją jest lekceważenie albo wręcz unikanie kontaktu z takim teatrem, bowiem brak wystarczających kompetencji odbiorczych uniemożliwia dekodowanie komunikatów zanurzonych w estetyce pop, spektakle wydają się interpretacyjnie płaskie i/lub nieczytelne.

Nie mniej spektakularne niż przywiezione z Wałbrzycha w 2008 roku na Warszawskie Spotkania Teatralne przedstawienie w reżyserii Moniki Strzęp-

ki *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*, okazało się zdarzenie z pogranicza socjologii teatru. Wśród widzów oglądających spektakl w Teatrze Studio znalazł się również Andrzej Wajda, który na znak niechęci wobec zaproponowanej estetyki jeszcze przed brawami ostentacyjnie opuścił widownię. Nie było to pierwsze takie wyjście z widowni w polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. W równie spektakularny sposób widownię opuścił kiedyś Jan Englert podczas spektaklu *Szewcy u bram* w reżyserii Jana Klaty (TR Warszawa, 2007). Gest braku akceptacji dla proponowanej estetyki nie jest nowym zjawiskiem w teatrze (w przeszłości widzowie wyrażali swoją niechęć w znacznie bardziej spektakularny sposób), a jednak te historie ciągle obrazują burzliwe losy recepcji spektakli średniego i najmłodszego pokolenia reżyserów.

Literatura

- Baniewicz E., 2007, *Nova republika spryciarzy*, „Dziennik” z dn. 26.06.
- Cieślak J., 2010, *Szekspir pocięty na kawalki*, „Rzeczpospolita” z dn. 23.03., (online) www.rp.pl/artukul/9131,450868_Szekspir_pociety_na_kawalki.html (dostęp: 27.07.2011).
- Debord G., 2006, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Kwarterko M., Warszawa.
- Derkaczew J. 2006, *Tramwajem po wirtualnej wiosce*, „Gazeta Wyborcza” nr 141, z dn. 19.06.
- Fazan K., 2010, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze dwudziestolecia (1989–2009)*, „Didaskalia”, nr 95.
- Featherstone M., 2008, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. Kurz I., w: Szpakowska M., red., *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa.
- Foster H., 2010, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Foucault M., 1995, *Historia seksualności*, tłum. Banasiak B., Komendant T., Matuszewski K., Warszawa.
- Foucault M., 2009, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Komendant T., Warszawa.
- Goffman E., 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*. tłum. Śpiewakowie H. i P., Warszawa.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2006, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny”, nr 24.
- Kopaliński W., 2003, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Kowalczyk I., 2002, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa.
- Kowalczyk J.R., 2008, *Od buntu i drwiny do arogancji*, „Życie Warszawy” z dn. 5.04., (on-line) www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53921.html (dostęp: 27.07.2011).
- Krajewski M., 2003, *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Kristeva J., 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Kraków.
- Kucharski K., 2009, *Po premierze spektaklu „Niech żyje wojna!!!” w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu*, „Polska Gazeta Wroclawska” z dn. 5.12., (on-line) www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84418.html (dostęp: 27.07.2011).

- Lehmann H.-T., 2009, *Teatr postdramatyczny*, Kraków.
- Mościcki T., 2007, *Krytycy bez zasad*, „Dziennik” z dn. 13.10., (online) <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/216224,krytycy-bez-zasad.html> (dostęp: 17.07.2011).
- Mościcki T., 2008, *Prorok i jego wyznawcy*, „Odra” nr 5.
- Nowak M. 2004, *My czytali nowy Teatr*, „Notatnik Teatralny” nr 32–33.
- Pęcikiewicz M., 2008, *Na krawędzi*, „Notatnik Teatralny” nr 49–51.
- Sadocha M. 2008, *Siedmiu wspaniałych*, „Notatnik Teatralny” nr 49–51.
- Sarrazac J.P., red., 2007, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Stankiewicz-Podhorecka T., 2008, *Kompleks prowincji*, „Nasz Dziennik” z dn. 4.04., (on-line) www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html (dostęp: 27.07.2011).
- Strzępka M., 2010, *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*, rozm. przepr. Liszka S., „Krytyka Polityczna”, (on-line), www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/StrzepkaGlosujemynalepszegarnituranienuprogramy/menuid-1.html (dostęp: 28.07.2011).
- Strzępka M., Demirski P. 2010, *Potencjał rewolucyjny*, rozm. przepr. Kwaśniewska M., „Didaskalia” nr 95.
- Węgrzyniak R., 2004, *Generacje i skandale. Kilka dygresji historycznych*, „Notatnik Teatralny” nr 35.
- Węgrzyniak R., 2007, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr” nr 5.
- Węgrzyniak R., 2008, *Człsteczki*, „Odra” nr 11.
- Zupančič A., 2010, *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*, „Didaskalia” nr 97–98.

Barbarians in the Theatre. Comments on the Margins of Monika Pęcikiewicz's, Monika Strzępka's and Wiktor Rubin's Creativity

The article concerns contemporary Polish theatre, and particularly the creativity of young directors who are in their thirties: Monika Pęcikiewicz, Monika Strzępka and Wiktor Rubin who give up the traditional theatre and mingle with mass and popular culture. The article also focuses on the problem of reception, because theatrical performances, distancing themselves from the traditional ones, still cause emotional reactions of conservative spectators who often feel shocked and offended by such theatre. Such performances ignore the hegemony of dramatical text – they deconstruct cause and effect order of narration, confront text with contemporary context, they are incoherent; they use new media to contact with a spectator by acting that is based on quoting a character and constant balancing between theatrical performance and private life.

Key words: contemporary theatre in Poland, anti-aesthetics, post-dramatic theatre, pop culture

MAGDALENA FIGZAŁ
Uniwersytet Śląski
Katowice

Współczesna polska muzyka teatralna

Spośród różnorodnych elementów dzieła teatralnego muzyka pozostaje wciąż tym, któremu niewiele miejsca poświęca się zarówno w recenzjach teatralnych, jak i w naukowych opracowaniach oraz analizach dotyczących wybranych inscenizacji. Choć oczywiście nie sposób przypisać jej miana niezbędnego i nieodłącznego składnika każdego przedstawienia, to jednak współczesny teatr dramatyczny w sposób niezwykle szeroki wykorzystuje jej możliwości.

Podobnie jak pozostałe tworzywa sceniczne, w teatrze muzyka traci swą autonomię, wchodząc w ścisłą interakcję z nacechowaną semantycznie przestrzenią sceny oraz jej komponentami. Chcąc zatem określić jej status, zwrócić należy uwagę przede wszystkim na specyficzny rodzaj wymienności, jaka rodzi się między wizualnymi a dźwiękowymi elementami przedstawienia, a także na stosunek samej muzyki do fabuły i świata przedstawionego.

Kiedy w tym kontekście przyjrzymy się bliżej polskiej muzyce scenicznej, okaże się, iż w przypadku wielu inscenizacji jej rola nie ogranicza się jedynie do ilustrowania, budowania nastroju czy też sygnalizowania pewnych elementów świata przedstawionego. Wręcz przeciwnie – różnorodnie wykorzystywana warstwa dźwiękowa coraz częściej staje się równouprawnionym składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko przyjmując rolę czynnika podporządkowującego sobie pozostałe elementy przedstawienia.

Znaczenie oraz funkcje muzyki scenicznej są ściśle skorelowane z formą, w jakiej pojawia się ona w przedstawieniu. Wśród polskich reżyserów eks-

ponujących rolę czynnika muzycznego wskazać można na tych, którzy wykorzystywać będą przede wszystkim gotowe, zapożyczone utwory muzyczne (zwykle dobierane samodzielnie), jak i takich, którzy opracowanie muzycznej strony przedstawienia powierzać będą wybranemu kompozytorowi. Zarówno w przypadku muzycznych cytatów, jak i utworów skomponowanych z myślą o konkretnej inscenizacji, pod uwagę wziąć należy również źródło emisji dźwięku – muzyka pochodzić może bowiem z niewidocznego dla widzów źródła (z tzw. *offu*), może być również wykonywana na żywo przez aktorów bądź muzyków występujących na scenie.

Ponieważ działanie muzyki w spektaklu teatralnym podporządkowane zostaje przede wszystkim kreacji świata przedstawionego, szczególnie istotna staje się tu jej relacja do prezentowanej na scenie fabuły. Posługując się tym właśnie kryterium podziału Patrice Pavis (Pavis 2002), wskazuje na trzy zasadnicze formy muzyki scenicznej. Wyróżnia on: 1. muzykę motywowaną fabularnie i wykonywaną na oczach widzów przez postać dramatyczną; 2. muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego (pochodzącą z widocznego bądź niewidocznego dla widzów źródła) oraz 3. muzykę stanowiącą część teatralnej fikcji i zarazem istniejącą na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej. W przedstawieniach szczególnie rozbudowanych pod względem warstwy dźwiękowej nierzadko odnaleźć można wszystkie trzy rodzaje stosunków pomiędzy muzyką a światem przedstawionym. Zwykle wiąże się to również z poszerzeniem zakresu pełnionych przez nią funkcji.

W polskim teatrze dramatycznym ostatnich dwudziestu lat można odnotować wiele inscenizacji, w których muzyka przestaje być traktowana w sposób jednowymiarowy i marginalny. O tym, jak bardzo istotna staje się jej rola w budowaniu scenicznej narracji świadczy podejmowana – często wieloletnia – współpraca reżyserów z wybranymi kompozytorami. Wśród owych tandemów wskazać można między innymi nazwiska takich twórców, jak Krzysztof Warlikowski i Paweł Mykietyn, Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski, Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan, Andrzej Dziuk i Jerzy Chruściński czy też Przemysław Wojcieszek i zespół Pustki. Jednym z najważniejszych środków przekazu muzyka staje się również w spektaklach Jana Klaty, który dźwiękową warstwę swych inscenizacji buduje z szeregu muzycznych cytatów, zaczerpniętych zwykle z szeroko pojętej popkultury.

Niniejszy artykuł stanowi próbę przyjrzenia się różnym sposobom wykorzystywania muzyki we współczesnym teatrze polskim. Analizie poddana zostanie przede wszystkim twórczość tych reżyserów, którzy w swych przedstawieniach posługują się muzyką nie tylko jako elementem ilustracyj-

nym, czy też sygnalizacyjnym, lecz traktują ją jako odciążający tekst i aktora, równie istotny, nośnik sensu.

Takim właśnie nośnikiem, uwiklanym w sieć kulturowych konotacji muzyka staje się w wielu spektaklach Krystiana Lupy. Choć niewątpliwie potęguje ona siłę oddziaływania wybranych sytuacji dramatycznych, to jednak rozpatrywanie pojawiających się tu utworów muzycznych jedynie w kontekście ich funkcji ilustracyjnej byłoby niesprawiedliwym i niemożliwym do zaakceptowania uproszczeniem. Jak zauważył Grzegorz Niziołek, „muzyka w przedstawieniach Lupy to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, ale również temat i problem” (Niziołek 1997, 89). Bohaterowie wystawianych przez reżysera dramatów nader często bowiem w sposób szczególnie intensywny przeżywają muzyczne uniesienia, jak również dyskutują o samej istocie muzyki. Rozważania na temat muzyki pojawiają się w wielu przedstawieniach Lupy – począwszy od wczesnych realizacji z okresu jeleniogórskiego, poprzez słynne adaptacje niemieckojęzycznej prozy, aż po ostatnie przedsięwzięcia teatralne sytuujące się na pograniczu teatru i eksperymentu. Co ważne, nawet w spektaklach, które nie dotyczą w sposób bezpośredni spraw związanych z muzyką, jej pojawienie się zwykle ściśle powiązane jest z emocjonalnym stanem bohaterów bądź określoną sytuacją dramatyczną.

Wśród muzycznych cytatów wypełniających spektakle Lupy dominuje muzyka klasyczna – kompozycje Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Johannesa Brahmsa, czy wreszcie Gustawa Mahlera. Wprowadzanie do inscenizacji ich utworów bardzo często motywowane jest teatralną fikcją – na przykład wtedy, gdy muzyka pojawia się jako konsekwencja działania postaci dramatycznych.

Niemotywowaną fabularnie ścieżkę dźwiękową stanowią zwykle utwory powstałe dla konkretnych inscenizacji, będące efektem współpracy z wybranymi kompozytorami. Od samego początku swej artystycznej drogi Lupa bardzo chętnie korzystał z pomocy kierowników muzycznych, a następnie twórców muzyki scenicznej. Wśród najważniejszych kompozytorów polskich, z którymi pracował wymienić należy Macieja Krzyżanowskiego, Stanisława Radwana, Jacka Ostaszewskiego czy też Pawła Szymańskiego. Najwięcej spektakli zrealizował Lupa przy udziale Ostaszewskiego, z którym wieloletnią współpracę rozpoczął w 1992 roku spektaklem *Kalkwerk*.

Przedstawienia Lupy będące efektem współpracy z Jackiem Ostaszewskim naznaczone są specyficznym typem dźwięków – muzyka ta funkcjonuje przede wszystkim jako ilustracyjne tło dla emocjonalnych bądź psychicznych stanów bohaterów. Składają się na nią różnego rodzaju szумы, odgłosy, szmery,

brzmienia pojedynczych tonów, często wielokrotnie powtarzane. Tego rodzaju bruistyczne tło dźwiękowe zdaje się doskonale współgrać z pełnym niedopowiedzeniem, mroku i egzystencjalnego niepokoju światem spektakli Krystiana Lupy.

Muzyka funkcjonuje tu jako swoisty fresk, odzwierciedlający atmosferę miejsca i czasu akcji bądź też specyficzny typ relacji między bohaterami. W kompozycjach Ostaszewskiego da się rozpoznać fascynację sonorystyką, a poniekąd także i punktualizmem – ważniejszy niż harmonia i melodyka staje się tu pojedynczy dźwięk oraz jego parametry (wysokość, czas trwania, dynamika, artykulacja i barwa). Owe rozproszone, rozciągnięte w czasie dźwięki przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, zwykle jednak pozbawioną kadencji, obfitującą za to w dysonanse, nagłe skoki dynamiczne oraz inspirowane bruityzmem efekty akustyczne.

Taki typ dźwiękowej ilustracji odnaleźć można już w spektaklu *Kalkwerk*, stanowiącym adaptację powieści Thomasa Bernharda o tym samym tytule. Muzyka podąża tu wyraźnie za stanami psychicznymi głównego bohatera – próbującego ukończyć swe studium na temat słuchu Konrada (w tej roli Andrzej Hudziak). Frustracji i cierpieniu Konrada, wynikającym z niemożności wyrażenia swych myśli w sposób werbalny, odpowiadają punktowe, nie łączące się w linię melodyczną dźwięki o różnych parametrach. Muzyka miarowo pulsuje w momentach intensywnego wysiłku intelektualnego bohatera, przyspiesza zaś, staje się głośniejsza i bardziej chaotyczna w stanach dekoncentracji, wściekłości i rozpacz.

W *Kalkwerku* warstwa dźwiękowa staje się w istocie szeregiem efektów akustycznych wyrażających zarówno subiektywną sferę doznań Konrada, jak również jego relacje ze światem zewnętrznym. Kontrastem dla dominujących w spektaklu chaotycznych „plam dźwiękowych” o różnej intensywności, artykulacji i dynamice jest *Symfonia Haffnerowska* Mozarta, pojawiająca się w jednej ze scen jako utwór fabularnie motywowany i percypowany przez postaci dramatyczne – o jej odtworzenie z gramofonu prosi męża Konradowa (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Utwór Mozarta oddziałuje na małżonków w skrajnie odmienny sposób – w Konradowej budzi wspomnienia z przeszłości, w Konradzie zaś „wywołuje erupcję żywotności, wprowadza w taneczny, groteskowy trans” (Niziołek 1997, 89).

W inscenizacjach Lupy z lat 90. zastosowanie muzyki opierać się będzie konsekwentnie na tych samych zasadach – z jednej strony warstwę dźwiękową stanowić będą tu atonalne, rozproszone i dość często urywane pojedyncze frazy, z drugiej zaś wplecione w materię spektaklu muzyczne cytaty oraz stylizowane na określoną epokę bądź gatunek kompozycje Ostaszewskiego.

W takich spektaklach, jak *Immanuel Kant* czy *Rodzeństwo*, w których zasadniczym problemem – podobnie jak w *Kalkwerku* – staje się niemożność pogodzenia duchowych oraz intelektualnych aspiracji z codzienną, trywialną i momentami absurdalną rzeczywistością, muzyka nieustannie jawi się jako pomost między tymi dwiema sferami. Uczestniczy ona zarówno w kreacji zewnętrznego, jak i wewnętrznego świata bohaterów, powodując, iż ów kontrast między jednym a drugim staje się nie tylko bardziej wyrazisty, ale również tragiczny.

W spektaklach Lupy granica pomiędzy muzyką fabularnie motywowaną, a tą, która sytuuje się raczej na zewnątrz uniwersum dramatycznego, bardzo często się zaciera. Niejednokrotnie pojawiający się jako ilustracja fragment muzyczny po pewnym czasie zaczyna prowokować pewne działania sceniczne, a także wyznaczać rytm ruchu aktorów. Sposób poruszania się Konrada w *Kalkwerku* bardzo często zgodny jest z rytmem pojawiających się w tym samym czasie, miarowo pulsujących dźwięków, choć w istocie towarzyszący mu podkład muzyczny nie jest elementem świata przedstawionego. W *Mistrzu i Małgorzacie* – jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Lupy – warstwa dźwiękowa do tego stopnia zsynchronizowana jest z pozostałymi (przede wszystkim wizualnymi) elementami przedstawienia, iż odbieramy ją jako element teatralnej fikcji nawet w tych momentach, w których jej pojawienie się w żaden sposób nie jest motywowane zdarzeniami świata przedstawionego. Muzyka pojawia się tu w różnych odcieniach i służy rozmaitym celom, ocierając się o szereg odmiennych konwencji i gatunków. Paranoidalnym i lękowym stanom Mistrza odpowiadają pojedyncze, długo trzymane dźwięki, momentami przechodzące w niepokojącą, pełną dysonansów linię melodyczną. Do sceny, w której świat Wolanda plądruje mieszkanie zmarłego Berlioza, wprowadził Ostaszewski dźwięki zmieniających się w szybkim tempie stacji radiowych, przypominające technikę kolażu, jaką John Cage zastosował w swym *Imaginary Landscape no. 4*. Prócz tego w spektaklu mamy do czynienia również z muzycznymi cytatami – finałowej scenie spektaklu towarzyszy Bachowskie *Et incarnatus est* z *Wielkiej mszy b-moll*, wprowadzające żalobny i patetyczny nastrój. Groteskowo brzmi zaś *Bésame mucho*, przy dźwiękach którego Asasello odwiedza Mistrza i Małgorzatę.

Cytaty muzyczne stanowią niezwykle istotny element teatru Krystiana Lupy. Ich właściwe rozpoznanie umożliwia widzowi nie tylko pełniejsze uczestnictwo w złożonym, utkanym z wielorakich tworzyw dziele scenicznym, ale również pomaga w procesie roszyfrowywania znaczeń i sensów wybranych scen bądź sytuacji dramatycznych. Wśród owych zapożyczonych

utworów ważne miejsce zajmuje muzyka klasyczna, szczególnie zaś kompozycje klasyków wiedeńskich, a także późniejszych kompozytorów pochodzących z niemieckojęzycznych regionów. Znaczenie *Symfonii Haffnerowskiej* w *Kalkverku* przyrównać można do roli, jaką w *Rodzeństwie* pełni marsz żałobny z *Eroici* Beethovena, pojawiający się w finałowej scenie spektaklu. Dla Ludwika (Piotr Skiba) *Eroica* jest poniekąd tym, czym dla Konradowej symfonia Mozarta – przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o niedoli i choć na chwilę uwolnić się od upiornej rzeczywistości. Zanim przy dźwiękach *Marcia Funebre* podejmie Ludwik ostatnią próbę zmanifestowania swego buntu wobec egzystencjalnej pustki i jałowości – scena odwracania rodzinnych portretów – wcześniej w rozmowach z siostrami wyrazi swój stosunek zarówno do *Eroici*, jak i muzyki w ogóle. „Muzyka tak, malarstwo nie” – zdanie wypowiedziane przez Ludwika ściśle korespondować będzie z wcześniejszą wypowiedzią Dene, jego starszej siostry („Często ratunkiem jest muzyka”).

W *Marzycielach* Roberta Musila wprowadza Lupa muzykę trzeciego z wielkich klasyków wiedeńskich – fragmenty koncertu wiolonczelowego Haydna brzmią tu jak swoisty *leitmotiv*, a zarazem kontrapunkt dla skomplikowanej i toksycznej relacji między bohaterami. W tym spektaklu pojawia się również Mahler i jego utwór z cyklu *Pieśni wędrowca*. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „każdy z bohaterów w *Pieśni wędrowca* odnajdywał metaforę własnego losu i wysublimowany wyraz aktualnego stanu duchowego” (Niziołek 1997, 90).

W swoich ostatnich przedstawieniach Lupa zdecydowanie zmienił kierunek artystycznych poszukiwań – wielką literaturę zastąpił eksperymentalnymi inscenizacjami opartymi na własnych scenariuszach. Jak można się domyślić, zmienił się tu również stosunek do muzyki, która pozostając wciąż niezmiernie ważnym elementem przedstawienia, zaczyna pojawiać się w nowych odsłonach i funkcjach. W *Factory 2*, zbiorowej fantazji inspirowanej życiem i twórczością Andy’ego Warhola, całkowicie rezygnuje reżyser z autonomicznych kompozycji, pisanych na potrzeby inscenizacji. Muzyka, którą wykorzystuje w swym spektaklu, to zaledwie kilka cytatów oraz wydobywane bezpośrednio na scenie dźwięki *didgeridoo*, przy których swój ekstacyjny taniec wykonuje tybetański tancerz. Dwa najważniejsze utwory tego spektaklu to: *Sweet surrender* Tima Buckley’ego oraz *Wild is the wind* Davida Bowie. Nowy temat oraz zwrot ku kulturze popularnej pociągnął za sobą również nowy rodzaj umuzycznienia spektaklu – dużą wartość przyznaje się tu muzyce pop, która do tej pory niezmiernie rzadko pojawiała się w inscenizacjach reżysera.

Wśród polskich tandemów reżysersko-kompozytorskich od lat na czele sytuują się Krzysztof Warlikowski oraz Paweł Mykietyn. Ich współpraca

rozpoczęła się już na studiach, zaś pierwszym wspólnie zrealizowanym przedstawieniem były *Fenicjanki*, wystawione w 1996 roku w Tel-Awivie. Od tamtej pory spektakle dramatyczne reżysera konsekwentnie wypełniane są muzyką komponowaną bądź opracowywaną przez Mykietyna.

Zakres pełnionych przez nią funkcji nieustannie się tu zmienia – w pewnych częściach przedstawienia muzyka stanowi jedynie tło i pochodzi z niewidocznego dla widzów źródła, w innych zaś funkcjonuje jako umotywowany i jawny element teatralnej fikcji. Jej cechą jest stylistyczny i gatunkowy eklectyzm, będący z jednej strony świadomym chwytem kompozytorskim, charakterystycznym dla twórczości kompozytora Pawła Mykietyna, z drugiej zaś efektem włączania w muzyczny świat spektaklu gotowych, zapożyczonych kompozycji, najczęściej takich, które bez większej trudności rozpoznane zostaną przez widza. Dzięki zastosowaniu różnorodnych konwencji muzycznych, mieszaniu gatunków i stylów oraz cytowaniu zapożyczonych utworów muzyka w przedstawieniach Warlikowskiego staje się niezwykle bogatą sferą znaczeń.

Szczególne miejsca w dramatycznych spektaklach reżysera zajmować będą utwory wokalne bądź wokально-instrumentalne wykonywane przez aktorów na oczach widza. Wśród licznie pojawiających się tu pieśni, songów i arii wyróżnić możemy te, których źródło tkwi w samym utworze dramatycznym, ale również i takie, których obecność nie jest uzasadniona fabułą wystawianego dramatu. W istocie jednak nawet te, które przez autora sztuki wpisane zostały w obraz świata przedstawionego, traktuje się tu z dużą swobodą i dowolnością. Można powiedzieć, iż piosenki w inscenizacjach Warlikowskiego funkcjonują nie tyle jako realizacje sytuacji muzyczno-wokalnych wpisanych w tekst dramatu, lecz raczej jako nawiązujące do fabuły reżyserskie wtrącenia. Czasem pełnią one rolę kontrapunktu w stosunku do tekstu i zdarzeń scenicznych, innym razem stają się semantycznym dopełnieniem sytuacji dramatycznej. Słowa piosenek zawarte w tekście dramatycznym osadzone zostają najczęściej w nowym kontekście, podlegają licznym skrótom, przesunięciom i modyfikacjom. Najistotniejsze znaczenie ma tu jednak skomponowana do nich muzyka, dzięki której mogą zostać wyrażone. To ona wyznacza charakter piosenki, sugerując również odpowiednią jej interpretację.

W *Burzy* Szekspira, zrealizowanej w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, pozostawia reżyser niemalże wszystkie wpisane w tekst dramatu pieśni, jednakże ich pierwotny wyraz i znaczenie ulegają diametralnej zmianie. Piosenki śpiewa w spektaklu pijany Stefano (Jacek Poniedziałek), zaś wtórują mu Trinkulo (Stanisława Celińska) i Kaliban (Renate Jett). Dźwięki, które w scenach przy barze wydobywa z siebie Stefano nie przypominają jednak

radosnego, pijackiego belkotu – to pieśni w tonacjach molowych, niezwykle przejmujące i hipnotyzujące zarazem. Wykonywane są z towarzyszeniem pochodzącego z offu akompaniamentu instrumentów smyczkowych bądź organów. Opierają się na powtarzanych kilkakrotnie tych samych strukturach melodycznych, co sprawia, iż wprowadzają w stan zawieszenia zarówno aktorów, jak i widza. Przepelnia je smutek i nostalgia, co kontrastuje z groteskowym charakterem scen oraz dialogów prowadzonych przez trzech kompanów.

Nie wszystkie jednak piosenki, które słyszymy w *Burzy*, pochodzą z dramatu Szekspira. Przed finałową sceną spektaklu, w której dochodzi do pojednania pomiędzy Prosperem a jego bratem i towarzyszami króla Neapolu, pojawia się jeszcze jeden utwór wokalny – to *Wonderful world* Louisa Armstronga, śpiewany przez aktorkę Stanisławę Celińską. Piosenka ta pełni funkcję kontrapunktową – odbieramy ją jako ironiczny komentarz do ostatniej sceny spektaklu, w której przy stole Prospera zasiadają jego byli wrogowie. Celińska, w długiej wieczorowej sukni, z pewnością nie jest już Trinkulem z poprzednich scen, jednakże nie jest też postacią, która zupełnie odcina się od teatralnej fikcji – w końcu na wystawnym przyjęciu, którego gośćmi są przede wszystkim mężczyźni, nie mogło zabraknąć śpiewającej divy. Fabularnej motywacji dla śpiewanego przez aktorkę utworu szukać będziemy zatem na poziomie reżyserskiej interpretacji świata przedstawionego.

W *Poskromieniu złośnicy* podobnym rodzajem muzyki scenicznej będzie groteskowa piosenka transwestytów, uczących Katarzynę bycia „prawdziwą kobietą”. Postaci te, podobnie jak diva w *Burzy*, wprowadzone zostały do spektaklu jako element zewnętrzny wobec fabuły dramatu, jednakże słowa, które wyśpiewują przebrani za kobiety mężczyźni tym razem rzeczywiście pochodzą spod pióra Szekspira. Zmienia się wypowiedający je podmiot oraz sposób wypowiedzenia – w dramacie kwestie te należą do Petruchia i nie są śpiewane (akt IV, scena 3). Tu, z przewrotnej wyliczanki części garderoby uczyniono piosenkę-demonstrację. Tym, co demonstrowają transwestyci, jest oczywiście kobiecość. „Sekwencja z transwestytami skomponowana została w luźnym związku ze sceną trzecią aktu czwartego, w której dramatopisarz pokazał kolejną odsłonę małżeńskiej tresury” – pisze Agata Adamiecka-Sitek (Adamiecka-Sitek 2006, 88). To powiązanie sprawia, iż zabawna piosenka, odbierana początkowo jako chwyt groteskowy, staje się gorzko brzmiącym, ironicznym dopełnieniem głównego wątku spektaklu, jakim jest tragedia ubezwłasnowolnionej i całkowicie podporządkowanej woli męża Katarzyny.

Piosenka w przedstawieniach Warlikowskiego nigdy nie pełni jedynie roli muzycznej wstawki, przerywnika bawiącego bądź wzruszającego publicz-

ność. Jest ona zawsze wypełniona dużym ładunkiem semantycznym, zarówno na poziomie melodyczno-harmonicznym, jak i tekstowym. Istotne znaczenie ma również sposób jej scenicznego wykonania. Utwór wokalny często zastępuje tu dialog, staje się kluczem do odczytania sensu pewnych scen. Jest dopowiedzeniem i wypowiedzeniem zarazem – uzupełnia niewypowiedziane w dialogu słownym kwestie kluczowe dla interpretacji danej sceny, jednocześnie funkcjonuje jako pozadramatyczny komentarz, swoista wypowiedź odautorska będąca wyrazem świadomej ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Niejednokrotnie stanowi on puentę danej sceny, aktu, a nawet całego spektaklu. W *Krumie* wykonywana przez przebranego za kobietę Taktyka (Marek Kalita) pieśń *Encadenados* kończy przedstawienie, stanowiąc rodzaj muzycznego komentarza do treści spektaklu.

Zakres funkcji, jakie w dramatycznych spektaklach Warlikowskiego pełni muzyka, jest bardzo szeroki. Nawet jeśli sytuuje się ona na zewnątrz uniwersum dramatycznego, niezwykle silna jest jej moc oddziaływania na pozostałe elementy dzieła scenicznego – dookreśla przestrzeń, sygnalizuje przejścia czasowe, niejednokrotnie wpływa też na rodzaj relacji proksemicznych między aktorami. Jej rolę przyrównać można do tej, jaką Paul Claudel odnajdywał w warstwie dźwiękowej japońskich przedstawień teatru kabuki: „muzyka nie ma już na celu podtrzymywania i podkreślania słów, ale często je wyprzedza, prowokuje, nastrojem zachęca do ich wypowiedzenia, zarysowuje frazę i pozostawia nam jej dokończenie” (Claudel 1985, 162).

W wielu inscenizacjach Warlikowskiego to muzyka otwiera oraz zamyka sceny i akty, rozdziela też poszczególne plany gry. W *Burzy* każda z zaprojektowanych przez reżysera fikcyjnych przestrzeni gry ma swoją muzykę – to ona sygnalizuje nam miejsce akcji, w jakim aktualnie znajdują się bohaterowie. Warlikowski ściśle przestrzega tu wyznaczonego przez konstrukcję dramatu Szekspira, podziału na trzy plany rozgrywających się wydarzeń. Owe wyodrębnione miejsca akcji naznacza jednak wizualnymi i akustycznymi atrybutami charakterystycznymi dla własnej interpretacji dramatu. Zadaniem muzyki jest więc w tym wypadku nie tylko zasygnalizowanie, ale też dookreślenie miejsca akcji. I tak, scenom rozgrywającym się przy stole Prospera towarzyszą rozciągnięte w czasie, niepokojące i melancholijne frazy muzyczne, korespondujące z osamotnieniem wygnanego księcia Mediolanu. Z planem tym kontrastuje przestrzeń baru, w której osadzeni zostają Stefano, Trinkulo i Kaliban – towarzysząca im muzyka staje się bardziej wyrazista i rytmiczna, przybiera też nieco kabaretowy odcień. Jak zauważa Janusz Majcherek, przestrzeń barowa „zdaje się przedrzeźniać czy też odwracać

symbolikę tradycyjnego stołu z pierwszego planu” (Majcherek 2008, 7). Osobne tło dźwiękowe mają tu również fragmenty spektaklu ukazujące króla Neapolu i jego towarzyszy – statek, którym podróżuje w dramacie Szekspira królewska świta, w inscenizacji Warlikowskiego zastąpiony zostaje przez samolot. Przebranych w eleganckie garnitury królewskich dostojników osadza reżyser w fotelach lotniczych pierwszej klasy. Znamienny jest też rodzaj muzyki, jaka im towarzyszy – z laptopa Sebastiana wybrzmiewają dźwięki *Scherza b-moll* Fryderyka Chopina. Muzyka w *Burzy* ściśle skoordynowana jest z rodzajami scenicznych miejsc akcji oraz z charakterem rozgrywających się w nich zdarzeń. Jej zadaniem jest oswojenie widza z zaprojektowanym przez reżysera modelem świata przedstawionego.

W *Bachantkach* muzyka odzwierciedla charakterystyczną dla dionizyjskiego kultu atmosferę transu i ekstazy. Poddają się jej przede wszystkim opętane bachicznym szałem kobiety, których ciała zdają się poruszać w wyznaczonym przez nią płynnym rytmie. Niemalże każdemu pojawieniu się na scenie bachantek towarzyszy ten sam motyw muzyczny – jest nim powtarzana wielokrotnie, pulsująca miarowo fraza. Transowa i tajemnicza muzyka nie tylko sygnalizuje obecność chóru kobiet na scenie, ale też staje się impulsem prowokującym je do działania. Ten sam motyw muzyczny odczytać możemy również jako znak samego Dionizosa i wyznaczaną przez niego sferę sacrum. Muzyka w *Bachantkach* współkreuje bowiem świat mistyczny, świat, do którego dostęp mają jedynie czciciele Bakchusa. Hipnotyzujące dźwięki milkną, gdy na scenie pojawia się Penteusz (Jacek Poniedziałek) – pogromca bachicznego kultu, strażnik społecznego ładu i regulujących go zasad.

Niemotywowana fabularnie muzyka, która według Pavis'a pełnić ma przede wszystkim rolę budującego nastrój tła, ilustracji i sygnału, w przedstawieniach Warlikowskiego zdaje się wykraczać poza te umownie nakreślone funkcje. Muzyka nie jest tu jedynie biernym towarzyszem akcji dramatycznej, lecz nieustannym prowokatorem, wyznaczającym rytm spektaklu oraz ruch sceniczny aktorów. Taką jej funkcję da się zaobserwować między innymi we wspomnianym już wcześniej przedstawieniu *Poskromienie złośnicy*, w którym grupa muzyków nieustannie towarzyszy aktorom na scenie. Ich obecność tylko w wybranych fragmentach spektaklu motywowana jest teatralną fikcją – cały czas pozostają oni jednak widoczni, zarówno dla widza, jak i dla aktorów. Dźwięki akordeonu i saksofonów wypełniają większość scenicznych obrazów, prowokując ruch i reakcje uwikłanych w dramatyczny konflikt bohaterów. Muzyka wybrzmiewa tu jako pewna siła „z zewnątrz”, pozadramatyczny impuls o ogromnej mocy oddziaływania. W wielu scenach spekta-

klu odnosimy wrażenie, iż ciała aktorów uzależnione są od tempa i charakteru towarzyszącej im muzyki, która opóźnia bądź przyspiesza ich działania. Ślubnym negocjacom pomiędzy ojcem Bianki i Katarzyny a konkurentami do ich ręki towarzyszy zawsze „agresywny, ostinatowy motyw grany na akordeonie”, który „podjudza i ponagla pertraktujące i walczące za sobą strony (Niziołek 2008, 22). Muzyka ma w tej scenie wpływ na sposób wypowiadania słów przez aktorów – rytm dialogów zdaje się odpowiadać jej przyspieszonym i skróconym wartościom rytmicznym. W innych momentach miękkie i transowe brzmienie tych samych instrumentów staje się czynnikiem spowalniającym bądź też zawieszającym akcję – stąd duża ilość charakterystycznych „niemych” scen, w których ciała aktorów pozostają w bezruchu albo wręcz przeciwnie, pogrążają się w ekstatycznym tańcu.

W eksperymentach z muzyką bodaj najdalej posuwa się Warlikowski w *(A)polonii* – tutaj dźwiękową ilustrację dla poszczególnych scen spektaklu wykonuje obecny na scenie zespół rockowy z Renate Jett na czele. Utwory śpiewane przez aktorkę z jednej strony stanowią doskonale tło dla rozgrywającej się akcji, z drugiej zaś funkcjonują jako odrębny element spektaklu – koncert, który przykuwa uwagę widza nie mniej niż oparte na kilku różnych tekstach sytuacje sceniczne. Symultaniczność działań powoduje, iż widz sam dokonać musi wyboru przedmiotu swej percepcji, rezygnując tym samym z tradycyjnego, linearnego odbioru dzieła scenicznego.

Muzyka wykonywana na scenie podczas przedstawienia jest elementem wielu widowisk teatralnych Andrzeja Dziuka, założyciela i dyrektora Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Autorem kompozycji do większości inscenizacji reżysera jest Jerzy Chruściński, który z teatrem związany jest niemalże od samych jego początków.

Koncepcja muzyki w przedstawieniach Dziuka zdaje się silnie korespondować z koncepcją jego teatru – teatru, który podobnie jak sztuka Witkacego, dąży do odkrywania przed widzem metafizycznego niepokoju nieodłącznie związanego z naszym doświadczeniem egzystencjalnym. „Metafizyczny, artystyczny i potrzebny” – w tych trzech słowach zawiera się niepisany manifest Teatru Witkacego, który niewątpliwie odnieść można również do elementu muzycznego tych przedstawień.

W ukształtowanym na wyżej wymienionych postulatach zakopiańskim teatrze kompozycje Jerzego Chruścińskiego zdają się pełnić podwójną rolę – nie tylko ilustrują i potęgują siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też funkcjonują jako pomost pomiędzy tym, co realne, a całą sferą duchowych doświadczeń bohaterów.

Muzyka wprowadza do spektakli Andrzeja Dziuka rozmaite nastroje – od tonów poetyckich przez kabaretową groteskę aż po patetyczne brzmienia, jak w finałowej scenie *Sonaty b.* W niektórych spektaklach warstwa dźwiękowa stanowi jedynie subtelną ilustrację, jak w przypadku większości scen *Doktora Faustusa*, w których słychać jedynie dźwięki kontrabas, czy też w wybranych fragmentach *Caliguli*, gdzie skomponowaną przez Tomasza Stańko muzykę stanowią krótkie improwizacje jazzowe z trąbką w roli instrumentu solowego. Niemotywowana fabularnie muzyka nierzadko zyskuje tu jednak bardzo sugestywną siłę wyrazu – w spektaklu *Dzień dobry Państwu – Witkacy*, opartym na motywach *Beżmiennego dzieła* tegoż autora, przetwarzany wielokrotnie ten sam motyw muzyczny nie tylko potęguje nastrój grozy, zapowiadając zbliżającą się katastrofę, ale również bezpośrednio wpływa na sposób poruszania się aktorów. Muzyka nieustannie wyznacza rytm ich działań, wprowadza stany zawieszenia oraz sygnalizuje przejścia między kolejnymi scenami. Muzyczny *leitmotiv* spektaklu, jaki stanowi sopranowa wokaliza, zmienia się tu wraz z rozwojem akcji – w pierwszej scenie pojawia się jedynie w wersji *a cappella*, następnie zaś z towarzyszeniem chóru męskiego, akordeonów i kotłów, zyskując większą siłę oddziaływania.

W spektaklach Andrzeja Dziuka muzyka niejednokrotnie przybiera też formę żartu, swoistej gry z konwencją, gry, którą Jerzy Chruściński opanował do perfekcji. W tym kontekście rozpatrywać należy muzyczną warstwę przedstawień takich, jak *Cabaret Voltaire*, *Dementia praecox zakopianiensis* czy *Molière*. W *Cabarecie*, złożonym z dramatów i wierszy dadaistów, prócz zabawnych songów wykonywanych przez aktorów z akompaniamentem fortepianu, odnajdziemy też nawiązania do muzycznej awangardy tego okresu – słynna „suita dada” wykonywana na scenie przez samego kompozytora to nic innego, jak zestaw kilku efektów akustycznych, następujących w wyniku przesypywania węgla, pilowania nogi fortepianu czy wreszcie – uderzania głową o blat instrumentu. Dowcip i ironia pobrzmiwają również w piosenkach wypełniających spektakl *Dementia praecox...* – muzyczna warstwa tego przedstawienia-kabaretu to podróż przez rozmaite style i gatunki (disco, blues, rap), potraktowane oczywiście z przymrużeniem oka. W *Molière* z kolei rozgrywającej się akcji towarzyszy usytuowane z boku sceny trio (flet, skrzypce, wiolonczela), wygrywające nawiązujące do epoki stylizowane utwory.

Pisząc o współczesnej polskiej muzyce scenicznej nie sposób pominąć twórczości Jana Klaty, który zestawiane w rozmaity sposób muzyczne cytaty czyni jednym z najważniejszych i nieodłącznych elementów swoich przed-

stawień. Według Anny R. Burzyńskiej w polskim teatrze to właśnie Kłata bodaj najbardziej konsekwentnie realizuje dość charakterystyczną dla współczesnych widowisk dramatycznych tendencję, którą Hans-Thies-Lehmann określił mianem „umuzyczenia”:

Umuzyczenie można dostrzec na wszystkich poziomach jego teatru: począwszy od prób (muzyka jako źródło inspiracji w zakresie treści i formy dla reżysera, jego współpracowników i aktorów: gotowa struktura rytmiczna jako szkielet, na którym budowane będą w procesie improwizacji poszczególne sceny i kompletna struktura spektaklu) poprzez kształt dojrzałego już dzieła (odtworzane i wykonywane podczas spektaklu utwory: muzyczno-rytmiczna matryca, według której kształtowany jest nie tylko sposób mówienia postaci i ruch sceniczny, ale też scenografia i światła; rozmaite sposoby organizowania widowiska raczej wedle logiki muzycznej niż zawartych w tekście związków przyczynowo-skutkowych; stosowanie rozwiązań zapożyczonych z opery, teledysku i koncertu) aż po metody komunikacji z widzem (odwoływanie się do emocji i świadomości widza; sterowanie jego percepcją) (Burzyńska 2010, 21).

Muzyka w spektaklach Jana Kłaty to kolaż rozmaitych gatunków, konwencji i stylów muzycznych – niektóre utwory pojawiają się tu w wersji oryginalnej jako muzyka pochodząca z offu, inne zaś poddane zostają modyfikacjom i zniekształceniom, zarówno na poziomie warstwie brzmieniowej, jak i wykonawczej. Kłata na szeroką skalę eksperymentuje z muzyką – wykorzystuje *covery*, *remiksy*, *sample* i *mash-upy* (połączenie dwóch lub więcej utworów w jednej kompozycji muzycznej).

Cytaty muzyczne pojawiające się w jego spektaklach wchodzą w ścisłe korelacje z tekstem dramatycznym, a co za tym idzie – obciążone zostają dużym ładunkiem semantycznym. Czasem znaczenie zyskuje tu jedynie tradycja bądź gatunek muzyczny, do jakiego odwołuje się dany utwór, innym razem sygnałem informacyjnym dla widza staje się tekst piosenki bądź też fakty związane z okolicznościami jej powstania. Nierzadko interpretację pewnych utworów muzycznych pojawiających się w inscenizacjach Kłaty ułatwia znajomość biografii ich twórców. Taki kontekst staje się istotny w przypadku spektaklu *Transfer!*, w którym wykorzystuje reżyser muzykę zmarłego samobójczą śmiercią Iana Curtisa, lidera zespołu Joy Division.

W swych inscenizacjach eksponuje Kłata przede wszystkim semiologiczną funkcję muzyki – poszczególne utwory stają się tu znakiem czy też emblematem proponowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego. Sposób

zestawiania sytuacji dramatycznych z określonym rodzajem muzyki nader często opiera się tu na zamierzonej dosłowności, prowadząc tym samym do znaczeniowej redundancji. Za przykład posłużyć mogą utwory składające się na warstwę dźwiękową *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (*Etiuda rewolucyjna* Fryderyka Chopina, *Revolution 9* Beatlesów czy *Talkin' Bout a Revolution* Tracy Chapman) lub też *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta (*Money Money Money* Abby, *Man Who Sold The World* Davida Bowie czy *It's a Man's Man's Man's World* w wykonaniu The Residents). Nie wszystkie jednak związki muzyki z rzeczywistością przedstawioną pojawiają się tu jako tak oczywiste – w wielu spektaklach właściwe odczytanie cytatu czy też aluzji, jakiej jest on źródłem, staje się możliwe dopiero dzięki znajomości kontekstu (kulturowego, społecznego bądź politycznego) związanego z danym utworem.

Jednym z najważniejszych skutków tak szeroko rozumianego umuzyczenia, z jakim do czynienia mamy w teatrze Jana Klaty, jest wypracowanie nowej linii porozumienia pomiędzy sceną a widzem – nowego sposobu komunikacji, opierającego się na niewerbalnym, uniwersalnym języku, jakim jest muzyka. Realizacja tej idei w różnym stopniu dostrzegalna jest również w przedstawieniach innych, przywołanych w niniejszym szkicu twórców polskiego teatru, którzy muzykę czynią nieodłącznym i daleko wykraczającym poza jego funkcję ilustracyjną elementem dzieła scenicznego.

Literatura

- Adamiccka-Sitek A., 2006, *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złośnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, „Dialog”, nr 10.
- Burzyńska R. Anna, 2010, „Trylogia” w skali molowej, „Didaskalia”, nr 97/98.
- Claudiel P., 1985, *Dramat i muzyka*, w: Claudiel P., *Możliwości teatru*, tłum. Skibniewska M., Warszawa.
- Czapliński J., 2009, *Popskreczając*, „Dialog”, nr 11.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Majcherek J., 2008 *W czym leży sekret „Burzy”*, „Gazeta Wyborcza”, nr 99.
- Mykietyn P., Orłowski L., 2008, *Kompozytor muzyki teatralnej? Nie ma kogoś takiego*, rozm. przepr. Orłowski L., „Teatr”, nr 9.
- Niziołek G., 1997, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków.
- Niziołek G., 2008, *Warlikowski extra ecclesiam*, Kraków.
- Ostaszewski J., 2008, *Nie jestem entuzjastką teatru*, rozm. przepr. Cichy D., „Teatr”, nr 9.
- Pavis P., 2002, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Świontek S., Wrocław.
- Świąder B., 2004, *W metafizycznej dżiurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, Gdańsk.

Music in Contemporary Polish Dramatic Theatre

The article is an attempt to describe the function of music in contemporary Polish dramatic theatre. The author of the text refers to the art of Polish theatre directors and composers in order to show that music in dramatic theatre is not only an illustration or a signal. The article analyses the compositions that were written for particular performances, as well as borrowed compositions which are musical citations.

Key words: theatre music, musical citation, Polish dramatic theatre

JACEK MIKOŁAJCZYK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku

Dla rozrywkowego teatru muzycznego przełom 1989 roku był w Polsce prawdziwym, choć rozłożonym na raty, trzęsieniem ziemi. W jego funkcjonowaniu zmieniło się właściwie wszystko: model instytucji, uwarunkowania rynkowe, możliwości repertuarowe, miejsce na mapie kulturalnej kraju. Z siermiężnych lat 80. ubiegłego wieku wkroczył w dynamiczne nowe dziesięciolecie, w którym musiał zmierzyć się z widmem likwidacji rozrośniętych instytucji, nijak mających się do nowej rzeczywistości ekonomicznej, oraz obronić swoją pozycję w konfrontacji z zachodnim modelem funkcjonowania nurtu, który nagle z dalekiego, nieosiągalnego wzorca zamienił się w konkretną, domagającą się ustosunkowania propozycję.

Narodziny teatru muzycznego w formach znanych nam na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XXI wieku były niezwykle trudne. Ośrodki dziś uznawane za przodujące, w obecnych formułach powstawały w wyniku ostrych sporów, często przy akompaniamencie lamentów branżowej i lokalnej prasy, wieszczącej rychły koniec instytucjom, w których wprowadzano nowe modele zarządzania i programy artystyczne. Początkowa rynkowa euforia, związana przede wszystkim z premierą *Metra* Janusza Stokłosa i Janusza Józefowicza w 1991 roku, wkrótce zamieniła się w wojnę pozycyjną, z której bardzo powoli wylaniał się obecny obraz polskiego życia teatralno-muzycznego. Przez niemal cały okres po 1989 roku musical w Polsce przede wszystkim próbował dogonić świat, by dopiero z tej pozycji móc przemówić nowym, właściwym sobie językiem.

Wydawało się, że *Metro* na wiele lat wyznaczy tor rozwoju polskiego teatru muzycznego. Okazuje się jednak, że po dwudziestu latach nadal jest pozycją odosobnioną i żadne muzyczne przedstawienie powstające na rodzimym rynku przy podobnych założeniach i w oparciu o ten sam model produkcji, nie było w stanie powtórzyć jego sukcesu. Właśnie ów model produkcji był pierwszą nowością, którą twórcy *Metra* wnieśli do polskiego życia teatralnego. W rodzimych „operetkach” czy „teatrach muzycznych” spektakle powstały dotychczas w ramach założeń teatru repertuarowego, dysponującego stałym zespołem solistów, chórzystów, tancerzy i muzyków. Tymczasem Janusz Józefowicz zespół *Metra* wyłonił w castingu, na który zgłosiło się około siedmiu tysięcy kandydatów. Istotne przy tym, że był to casting otwarty, twórcy zaś obsadę chcieli skompletować niekoniecznie z weteranów muzycznych scen, szukając „młodych talentów”. I rzeczywiście, w trzech głównych rolach wystąpili w *Metrze* „naturšczyzy”: weterynarz z zawodu Robert Janowski oraz nastolatki Edyta Górniak i Katarzyna Groniec. Spektakl nie powstał w żadnym z działających teatrów muzycznych, ale był przedsięwzięciem niezależnym, a jego produkcję sfinansował szwedzki biznesmen polskiego pochodzenia Wiktor Kubiak, który w projekt zainwestował półtora miliona dolarów.

Metro idealnie wpisało się w realia dynamicznie rozwijającego się po 1989 roku rynku kultury popularnej. Jego warstwa muzyczna, oparta na muzyce popularnej z akcentami rockowymi, miała w sobie odpowiedni potencjał, by trafić w upodobania młodszej części publiczności oraz przekroczyć barierę dzielącą teatr od mediów władających rynkiem muzycznym. Fabuła, skupiona wokół perypetii grupy młodych ludzi, dla których śpiewanie na stacji metra stanowi formę ucieczki przed nieprzyjnym światem, skutecznie podchwytowała z jednej strony nadzieje, z drugiej niepokoje początkowego okresu transformacji, zaś oszalamiające kariery wyłonionych w castingu artystów stworzyły wokół musicalu aureę polskiej wersji amerykańskiego snu. Mieszanka ta musiała zapewnić Józefowiczowi i Stokłosie sukces, który zresztą próbowali zdyskontować przenosząc *Metro* na Broadway. Było to najbardziej spektakularne przedsięwzięcie w historii polskiego teatru, które jednak zakończyło się równie spektakularną porażką – spektakl zszedł z afisza Minskoff Theatre po zaledwie 13 przedstawieniach. Sukcesem natomiast okazało się przeniesienie *Metra* do Moskwy, zaś w samej Warszawie spektakl zaprezentowano ponad tysiąc trzysta razy.

Metro jako produkcja niezależna było jednak po 1989 roku przedsięwzięciem odosobnionym. W tym okresie życie muzyczno-teatralne w Polsce

ciągle koncentrowało się wokół instytucji państwowych teatrów muzycznych, odziedziczonych po poprzednim systemie. Właściwie wszystkie wystawiały musicale, były to jednak próby dosyć nieudolne, a łączenie repertuaru musicalowego z operetkowym oraz opieranie musicalowych inscenizacji na operetkowych zespołach nie przynosiło wymiernych efektów artystycznych. Teatry muzyczne, z zasady kosztowne w utrzymaniu, popadały w dług, stanowiąc coraz silniejsze obciążenie dla swojego państwowego, a później samorządowego organizatora. Coraz wyraźniejsza stawała się potrzeba drastycznych zmian, sprofilowania muzyczno-teatralnych instytucji, ustalenia dla nich nowych priorytetów i przynajmniej częściowego dostosowania zasad ich funkcjonowania do realiów rynkowych.

W pierwszej połowie lat 90. ubiegłego wieku pozycję najważniejszego polskiego teatru muzycznego zdobył Teatr Rozrywki w Chorzowie. Co interesujące, był on pierwszą tego typu sceną w Polsce – formalnie jako instytucja artystyczna powstał w 1985 roku z przekształcenia chorzowskiego Music-Hallu TVP. Od samego początku jego dyrektorem był Dariusz Miłkowski, a kierownikiem muzycznym Jerzy Jarosik. Teatr ten nigdy nie wystawiał repertuaru operetkowego, skupiając się głównie na spektaklach muzycznych oraz musicalach. Wkroczył dzięki temu w nowe realia bez obciążeń w postaci kilkudziesięcioosobowego etatowego zespołu artystycznego, determinującego repertuar oraz będącego często główną przeszkodą w zreformowaniu programu danej instytucji. Miłkowski szybko też znalazł reżysera, który po Jerzym Gruzie przejął pałeczkę najlepszego krajowego specja od musicali. Mowa o Marcelu Kochańczyku, który po chorzowskim debiucie w 1985 roku (*Huśtanka* Cy Colemana) oraz *Operze za trzy grosze* z 1991 roku zaczął wprowadzać na scenę Teatru Rozrywki kolejne broadwayowskie przeboje. Wprawdzie początkowo nie były to polskie prapremiery, ale i tak prezentowały się zdecydowanie pozytywnie na tle wcześniejszych krajowych inscenizacji danych tytułów. I tak, *Cabaret* z 1992 roku zatarł nienajlepsze wrażenie po wcześniejszej wrocławskiej wersji w reżyserii Jana Szurmieja, pozwolił zablysnąć aktorowi Jacentemu Jędrusikowi jako konferansjerowi i zainteresował chorzowską sceną recenzentów ogólnopolskiej prasy teatralnej. Jeszcze większym wyzwaniem był dla Kochańczyka *Skerzypek na dachu*, głównie z powodu legendy, jaka otaczała jego gdyńską realizację, ciągle zresztą eksploatowaną w tamtejszym teatrze muzycznym. Spektakl był absolutnym tryumfem Stanisława Ptaka, nestora śląskiej sceny muzycznej, pamiętnego Don Kichota/Cervantesa z *Człowieka z La Manchy* Operetki Śląskiej z 1970 roku. Marek Brzeźniak, recenzent „Trybuny Śląskiej”, trafnie podsumował

odmienność chorzowskiego *Skrypka* od większości polskich jego realizacji, pisząc: „Gdyby zawital do Bytomia, mielibyśmy *Skrypka* może i dobrego, ale siłą rzeczy operetkowego, jeśliby do Gliwic, niewykluczone, że jeszcze lepszego, niemniej z pewnością operetkowego. Ponieważ jednak znalazł się w Chorzowie, otrzymaliśmy najlepszego z możliwych – idealnie musicalowego, w którym aktorzy z równą swobodą radzą sobie z tekstem mówionym, jak i piosenkami” (Brzeźniak 1993, 5).

Wywalczoną tymi dwoma spektaklami pozycję na rynku muzyczno-teatralnym Teatr Rozrywki zdyskontował i utrwalił kolejną premierą z „wielkiego” repertuaru musicalowego – polską prapremierą *Evil* Andrew Lloyd Webbera, oczywiście w reżyserii Kochańczyka. O licencję na wystawienie tego przeboju Dariusz Milkowski zabiegał wiele lat, ostatecznie, jak głosiła skwapliwie odnotowana w regionalnej prasie anegdota, wywalczył ją osobiście Kochańczyk, niemal siłą wdzierając się do biura Really Useful Group w Londynie. Pragnąc zapewnić sobie środki na realizację ogromnego przedsięwzięcia, teatr wynajął część swojej siedziby sieci restauracji Pizza Hut. Przed premierą dyrekcja zaimponowała dziennikarzom „wyliczanką”, której podobne wkrótce miały stać się tradycyjnym elementem kampanii promocyjnych musicali w Polsce: realizacja kosztowała miliard (starych) złotych, na scenie miało się pojawić prawie pięćdziesięciu aktorów, dla których uszyto pięćset kostiumów (Lubina-Cipińska 1994, 1, 6). Premiera została przyjęta entuzjastycznie, a na prawdziwą gwiazdę chorzowskiej sceny wykreowała Marię Meyer, odtwarzając tytułową rolę.

Po *Evil* Teatr Rozrywki utrzymywał „musicalowy” kurs, włączając do repertuaru takie tytuły, jak *Człowiek z La Manchy* (1997), *Pocałunek kobiety-pajaka* (1997 – prapremiera polska), *The Rocky Horror Show* (1999 – prapremiera polska) czy *Jesus Christ Superstar* (2000). Teatr przeżył krótki kryzys po śmierci Marcela Kochańczyka w 2002 roku, ale po kilku latach odzyskał pozycję jednego z głównych ośrodków musicalu w Polsce, czego efektem były kolejne prapremiery amerykańskich przebojów: *Rent* w 2006 roku w reżyserii Ingmara Villqista, *Jekyll & Hyde’a* (2007) i *Producentów* (2009) w reżyserii Michała Znanieckiego oraz *Przebudzenia wiosny* (2011) w reżyserii Łukasza Kosa.

Chorzowski teatr, od prawie trzydziestu lat konsekwentnie prowadzony przez Dariusza Milkowskiego jako teatr musicalowy, wydawał się oazą spokoju na tle burzliwych przemian, jakie miały miejsce w innych ośrodkach w Polsce. Gdy w 1995 roku Maciej Korwin obejmował dyrekcję Teatru Muzycznego w Gdyni, stawiał go sobie nawet za wzór, stwierdzając: „W kate-

gorii scen muzycznych (...) do polskiej czołówki należy chorzowska »Rozrywka« i myślę, że pomimo chwilowej zapaści gdyński teatr ma szansę ją zdystansować» (Sobieniecka 1996, 33). Stwierdzenie to może o tyle dziwić, że Teatr Muzyczny w Gdyni jeszcze niedawno nazywano „Broadwayem nad Bałtykiem”, a w latach 80. XX wieku, pod dyktando Gruzy, był nie tylko zdecydowanym liderem musicalowych poszukiwań nad Wisłą, ale i zaliczał się do bardziej interesujących polskich scen w ogóle. Jednak w 1992 roku Gruza, „zmęczony ciągłą walką z brakiem funduszy na nowe, duże realizacje i brakiem wyobraźni decydentów” (Kitowski 2008, 12), zrezygnował z funkcji dyrektora naczelnego teatru na rzecz swojego zastępcy, Marka Kraszewskiego, a po roku przestał również pełnić funkcję kierownika artystycznego instytucji.

Teatr pod nową dyktando wykonał gwałtowny skręt repertuarowy. Kraszewski na stanowisku kierownika artystycznego zatrudnił Wojciecha Trzcinińskiego, znanego m.in. jako kompozytor słynnej *Kołędy-nocki*, którą w 1980 roku Teatr Muzyczny zareagował na wydarzenia sierpniowe na Wybrzeżu. Obaj postanowili odciąć się od linii programowej wytyczonej przez poprzednika i zamiast na musicalu broadwayowskim, skupić się przede wszystkim na produkcjach rodzimych. Efektem tego z jednej strony były premiery *Nieszporów ludzmierskich* Jana Kantego Pawлуśkiewicza, *Cienia Macieja* Maleckiego w 1994 oraz kilku drobniejszych tytułów, z drugiej – kryzys, który wybuchł w samym teatrze i wokół niego. Kraszewski znacznie zredukował zespół artystyczny, a zaproponowany przez niego repertuar nie spotkał się z uznaniem odbiorców. Gdy dług teatru w 1995 roku przekroczył dziesięć miliardów (starych) złotych, Kraszewski został odwołany z funkcji. Na jego następcę wybrano Korwina, który dyrektorem gdyńskiej sceny jest do dzisiaj. Powrócił on do linii repertuarowej promowanej przez Gruzę, której motorem były duże produkcje musicalowe. W 1997 roku w Gdyni odbyła się premiera *Evity* w reżyserii Korwina, rok później *Wichromy nad wzgórzem* Bernarda J. Taylora, a w 1999 roku *Jesus Christ Superstar*. Przełomowym wydarzeniem dla historii gdyńskiej sceny była polska prapremiera *Hair* Galta MacDermota w tym samym roku. Jej realizatorzy wkrótce zapoczątkowali osobny nurt w historii polskiego musicalu, o którym będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszego tekstu.

Po sukcesie *Hair* Korwin konsekwentnie wprowadzał na afisz „nadbałtyckiego Broadwayu” kolejne tytuły światowego musicalu: *Szachy* (2000 – prapremiera polska), *Chicago* (2002), *Footloose* (2006), *Kiss Me, Kate* (2006), *Fame* (2007), *Piękna i Bestia* (2008 – prapremiera polska), *Spamalot* (2010 – prapremiera polska), *Grease* (2011). W 2008 roku, przy okazji jubileuszu pięćdzie-

sięciolecia działalności, teatr zorganizował I Festiwal Teatrów Muzycznych, na którym zaprezentowały swoje osiągnięcia prawie wszystkie polskie sceny muzyczne. Festiwal stał się odtąd corocznym forum wymiany doświadczeń przedstawicieli całej branży, a sam Teatr Muzyczny w Gdyni potwierdził dzięki niemu swój status musicalowej stolicy Polski.

Najbardziej radykalną i gwałtowną metamorfozę spośród wszystkich polskich teatrów muzycznych przeszła warszawska Roma. Dyrektorem tej sceny od 1994 roku był Bogusław Kaczyński, który, początkowo chwalony za sukcesy artystyczne, wdał się w 1998 roku w konflikt ze stołeczną radą miejską i – zagrożony odwołaniem – ostatecznie zrezygnował ze stanowiska. Osią sporu był półtoramilionowy dług teatru oraz nieprawidłowości i nadużycia finansowe wykryte w czasie przeprowadzonej przez miejskich urzędników kontroli, a właściwie opór dyrektora przeciw wprowadzeniu w życie pokontrolnych zaleceń oraz zarzuty ze strony władz miasta dotyczące braku woli współpracy ze strony Kaczyńskiego w sprawie rozwiązania problemu.

Po przeprowadzeniu szeroko zakrojonych konsultacji z kandydatami na nowego dyrektora Romy, ostatecznie wybór władz miasta padł na Wojciecha Kępczyńskiego, dotychczasowego dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego w Radomiu. Zasłynął on w Polsce przede wszystkim ryzykownym posunięciem, jakim było wystawienie w 1996 roku w niemusicalowym dotąd teatrze, przeboju Andrew Lloyd Webbera *Józef i cudowny płaszczyk snów w technicolorze*. Przedsięwzięcie pochłonęło połowę rocznego budżetu placówki, obsada została wyłoniona w castingu, w inscenizacji wykorzystano nieznanie praktycznie do tej pory w teatrze polskim efekty laserowe i w rezultacie radomski teatr odniósł spektakularny sukces, zdyskontowany późniejszą o rok polską prapremierą *Fame* Steve'a Margoshesa, zrealizowaną w koprodukcji z warszawską Komedią.

Kępczyński nie ukrywał, że najważniejszym elementem jego programu jest przeobrażenie Romy w „teatr musicalowy z prawdziwego zdarzenia”. Postawił sobie też za zadanie splatę zadłużenia teatru oraz doprowadzenie do sytuacji, w której wpływy z biletów co najmniej pokrywałyby koszty wystawienia spektaklu danego wieczoru, co wiązało się z restrukturyzacją instytucji oraz zmianą modelu zatrudniania zespołu artystycznego. Nowy dyrektor od początku deklarował, że zmniejszy zatrudnienie w teatrze, a w jego dalekosiężnych planach leżała rezygnacja z etatów artystycznych w ogóle. Kępczyński obsady spektakli chciał kompletować w castingach, ogłaszanych do każdego nowego przedsięwzięcia. Początkowo zakładał również, że w repertuarze Romy pozostaną operetki, choć nie ukrywał, że nie należy do wielbicieli tego gatunku (Wyżyńska 1998, 8).

Plany Kępczyńskiego napotykały na gwałtowny opór w zespole stołecznego teatru. Zaledwie dwa miesiące po objęciu stanowiska przez nowego dyrektora w Rzymie miało miejsce tragiczne wydarzenie: w trakcie spektaklu *Wielka sława to żart* jedna z chórzystek wyskoczyła z trzeciego piętra budynku teatru i zginęła na miejscu. Wprawdzie szybko okazało się, że od dłuższego czasu miała problemy psychiczne i że nie była to jej pierwsza próba samobójcza, ale w zespole Romy pojawiły się głosy obarczające winą za śmierć kobiety dyrektora oraz jego reformatorskie zapędy (Boćkowska, Wyżyńska 1998, 1). Nic dziwnego, że przebiegający w tej atmosferze konflikt zamienił się w otwartą wojnę z Kępczyńskim części artystów, domagających się powrotu Kaczyńskiego. W sporze pojawiły się argumenty, które miały być później używane przez wszystkie zespoły operetkowych teatrów muzycznych, broniących się przed zmianami. Etatowi artyści, legitymujący się dyplomami wyższych uczelni muzycznych, uważali, że castingi są dla nich upokarzającą procedurą, domagali się wykorzystywania w spektaklach całego zespołu artystycznego i kształtowania repertuaru teatru w oparciu o jego potrzeby i możliwości oraz protestowali przeciw planom rezygnacji z operetkowego repertuaru.

Najważniejszym argumentem, jaki Kępczyński mógł przedstawić przeciwnikom promowanego przez siebie modelu teatru, była jakość artystyczna realizowanych w oparciu o niego produkcji oraz rachunek ekonomiczny własnej działalności. Pierwszą głośną premierą Romy za jego dyrekcji było *Crazy for You*, współczesna przeróbka klasycznego musicalu George'a Gershwina. Kępczyński postawił więc na tytuł „środek”, ale od początku zastosował nowoczesne metody produkcji, ogłaszając wewnętrzny i zewnętrzny casting, doposażając technicznie scenę oraz zatrudniając jako choreografa i wykonawcę Janusza Józefowicza, w latach 90. ikonę polskiego musicalu. W efekcie Jacek Marczyński mógł z czystym sumieniem napisać w „Rzeczpospolitej”, że „takiego spektaklu nie widziano w Warszawie od lat” (Marczyński 1999, 23), a Roman Pawłowski dopowiedzieć w „Gazecie Wyborczej”, że „w przedstawieniu nie odnosi się wrażenia siermięgi i chałupnicztwa, które towarzyszy wielu musicalom na polskich scenach” (Pawłowski 1999, 9). Co równie ważne, spektakl odniósł sukces frekwencyjny, do czego przyczyniła się profesjonalna kampania reklamowa, pierwsza z serii promujących kolejne musicale Romy, i co umożliwiło teatrowi wypracowanie w 1998 roku zysku oraz rozpoczęcie spłaty zadłużenia.

Crazy for You było jednak zaledwie próbką tego, co mieszkańcom stolicy miał wkrótce zaserwować Kępczyński. Już kolejna musicalowa produkcja

Romy okazała się prawdziwą sensacją. Teatr kontynuował współpracę z Januszem Józefowiczem, który na jego scenie wyreżyserował prapremierę polskiego musicalu Jeremiego Przybory (libretto i teksty piosenek) i Janusza Stoklosy (muzyka) – *Piotrusia Pana*. Kępczyński powtórzył sprawdzoną metodę: do głównych ról zaprosił gwiazdy (Edytę Geppert i Wiktora Zborowskiego), a na pozostałe, głównie dziecięce, rozpiisał casting. Na scenie Romy zaroilo się od widowiskowych efektów: wpływał na nią gigantyczny piracki statek, nad widownią wirowały na linach dzieci, na szeroką skalę wykorzystano animacje komputerowe. Spektakl spotkał się z entuzjastycznymi opiniami krytyków, a dziennikarze prasy kolorowej i innych mediów niemalże rzucili się na atrakcyjny niewątpliwie materiał, jakim był dla nich widowiskowy musical w dziecięco-gwiazdorskiej obsadzie.

Piotrus Pan był jeszcze propozycją „zewnątrzną”, zgłoszoną dyrektorowi Romy przez Józefowicza, który przez kilka lat szukał sceny, na której mógłby zrealizować gotowy musical. W 2000 roku odbyła się natomiast w Warszawie premiera *Miss Saigon* Claude’a-Michela Schönberga, pierwsza z serii polskich prapremier światowych przebojów musicalowych, realizowanych na skalę i w warunkach, o których dotąd polskie teatry muzyczne mogły tylko zamarzyć. Hitem spektaklu był naturalnej wielkości helikopter, sfruwający na scenę w obrazie ewakuacji amerykańskiej ambasady w Saigonie, najważniejsze jednak było to, że spektakl przyciągnął uwagę światowego przedsiębiorcy musicalowego Camerona Mackintosha, który pojawił się na jego premierze i niejako „pobłogosławił” ekipę realizatorów Romy, wciągając ich do pierwszej ligi europejskich musicalowych teamów. Utorowało im to drogę do najważniejszych tytułów gatunku, na których realizację nie mogły do tej pory liczyć polskie teatry muzyczne. W kolejnych latach repertuar Romy niemalże pokrywał się dzięki temu z listą największych przebojów światowego musicalu, z *Grease* (2002 – prapremiera polska), *Kotami* (2004 – prapremiera polska), *Upiorem w operze* (2008 – prapremiera polska) i *Les Misérables* (2010) na czele. Do tych tytułów dodać należy megaprodukcję *Tańca wampirów* z 2005 roku, którą opieką artystyczną objął sam Roman Polański, oraz zrealizowany na wskroś nowoczesnymi metodami polski musical *Akademia Pana Kleksa* z 2007 roku.

Powodzenie wszystkich tych przedsięwzięć sprawiło, że głosy krytyczne w stosunku do Kępczyńskiego zaczęły powoli zanikać. Teatr całkowicie zrezygnował z etatów dla zespołu artystycznego, do każdej produkcji ogłaszając ogólnopolskie castingi. To z nich wyłonił się zespół, będący trzonem kolejnych przedsięwzięć musicalowych, zdecydowanie najlepszy w Polsce,

w dodatku stale odświeżany dzięki otwartemu charakterowi przesłuchań. Kępczyński jako pierwszy w Polsce wprowadził również zachodni system eksploatacji przedstawień, najpierw grając nowe produkcje w długich, liczących kilkadziesiąt spektakli, blokach na przemian ze starszymi, w końcu rezygnując w ogóle ze zmiennego repertuaru i pozostawiając na afiszu jeden tylko tytuł, prezentowany publiczności „do zgrania” czy raczej do kolejnej premiery na dużej scenie.

Osobny zupełnie rozdział w najnowszej historii polskiego teatru muzycznego zapisał Wojciech Kościelniak. Ten wrocławski aktor po raz pierwszy przyciągnął wzrok świata muzyczno-teatralnego w 1999 roku, kiedy wyreżyserował w Teatrze Muzycznym w Gdyni polską prapremierę *Hair*. Zaprosił wówczas do współpracy znanego jazzmana Leszka Możdżera jako kierownika muzycznego przedstawienia, zaś choreografię powierzył Jarosławowi Stańkowi, tancerzowi wywodzącemu się ze środowiska *breakdance'u*. Ekipa ta skompletowała zespół *Hair* z młodych aktorów, głównie niedawnych absolwentów lub jeszcze adeptów Studium Wokalno-Aktorskiego w Gdyni, wśród których pojawiły się nazwiska takich późniejszych gwiazd polskiej sceny musicalowej, jak Cezary Studniak, Jakub Szydłowski, Tomasz Więcek czy Katarzyna Jamróz. Spektakl, chwalony za zespołową grę oraz rzadko spotykaną inwencję reżyserskich obrazów, szybko stał się ogólnopolską sensacją i dziś uchodzi właściwie za wzorcową realizację hippisowskiego musicalu. Po odniesionym sukcesie tercet jego głównych realizatorów przystąpił do pracy nad kolejnym projektem, który do dzisiaj pozostaje jednym z najbardziej interesujących przedsięwzięć w dziedzinie teatru muzycznego w Polsce. W 2001 roku na deskach Teatru Muzycznego w Gdyni odbyła się prapremiera ich „trans-opery” *Sen nocy letniej* na podstawie dramatu Williama Szekspira. Wojciech Kościelniak nie przerobił elżbietańskiego oryginału na musicalowe libretto, ale pozostawił w niemal nienaruszonym stanie tekst w przekładzie Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, do którego Możdżer po prostu napisał muzykę. Spektakl okazał się prawdziwym gejzerem muzyczno-teatralnej inwencji realizatorów. „W muzyce Możdżera można doszukać się kilkunastu stylistyk i gatunków muzyki: rocka, jazzu swingu, różnych odcieni etnicznych – od Meksyku poczynając, a na akordach rodem z Chin kończąc” – chwalił kompozytora Krzysztof Górski w „Gazecie Morskiej” (Górski 2001, 1). Wielobarwność muzyki *Smu* stanowiła doskonałą pożywkę zarówno dla choreografii Stańka, jak i teatralnej wyobraźni Kościelniaka, który oparłszy swoją wizję na interpretacji *Smu*... Jana Kotta, stworzył przedstawienie gęste od erotyzmu, oszalałmające bogactwem obrazów i na wskroś nowoczesne.

W 2002 roku Kościelniak objął stanowisko dyrektora Teatru Muzycznego Operetki Wrocławskiej. Atmosfera, w której rozpoczął pracę, problemy, na jakie napotkał, i zadania, jakie sobie wyznaczył, do złudzenia przypominały perypetie związane z reformą warszawskiej Romy. Również we Wrocławiu poprzedniego dyrektora odwołano z powodu nieprawidłowości finansowych, również Kościelniak musiał się zmierzyć z oporem zespołu artystycznego, walczącego o etaty oraz pozostawienie w repertuarze operetki, również jemu przyświecał cel sprowadzający się do „stopniowego stworzenia we Wrocławiu nowoczesnego teatru muzycznego, w którym będzie miejsce na eksperymenty, amerykańskie musicale, w pierwszej fazie zmian – także na klasyczne operetki” (Domagała 2002, 9). Jednak repertuar, który zaproponował, dosyć daleko odbiegał od programu teatru musicalowego w zachodnim stylu, propagowanego w Warszawie przez Kępczyńskiego. Reżyser *Snu nocy letniej* postawił w dużej mierze na teatr autorski, którego najlepszym przykładem były przedstawienia w rodzaju *Opery za trzy grosze* w jego reżyserii, inaugurującej działalność wrocławskiej sceny pod nową dyrekcją. Dzieło to ponownie chwalone było za oryginalność inscenizacji, daleko odbiegającej od tradycyjnych realizacji utworu Brechta. Nie rezygnując początkowo z klasycznego musicalu (*West Side Story* – 2004; *My Fair Lady* – 2005, reż. Anna Kękuś), Kościelniak coraz mocniej skupiał się na promowaniu rodzimej twórczości, zawsze w oparciu o oryginalne, nowatorskie pomysły. W 2005 roku wyreżyserował na przykład *Scata* według własnego pomysłu i z muzyką Możdżera, pierwszy na świecie musical bez słów, w którym ślapstickowa historia „opowiadana” była wyłącznie za pomocą jazzujących wokaliz.

Za dyrekcji Kościelniaka wrocławski teatr zmienił nazwę na Teatr Muzyczny Capitol oraz przeszedł gruntowną reformę, której elementem było m.in. wprowadzenie castingów, rezygnacja ze stałych etatów dla zespołu artystycznego, zmiana repertuaru. Capitol szybko zyskał opinię najbardziej „poszukującego” z polskich teatrów muzycznych. Linie tę kontynuuje Konrad Imiela, który w 2006 roku, po rezygnacji Kościelniaka, przejął dyrekcję teatru. W repertuarze wrocławskiej sceny pojawiło się dzięki niemu mnóstwo mniejszych lub większych polskich projektów muzyczno-teatralnych, rzadko nawiązujących do stylistyki zachodniego teatru musicalowego.

Sam Kościelniak po 2006 roku skupił się na reżyserowaniu polskich przedstawień muzycznych, powstających najczęściej z jego inicjatywy i w oparciu o jego adaptacje i scenariusze. W 2007 roku pokazał w Teatrze Muzycznym w Gdyni oryginalny musical *Francesco* (libretto Roman Kołakowski), dwa lata

później zrealizował we Wrocławiu własną adaptację *Idioty* Dostojewskiego, a w 2010 roku, również w Teatrze Muzycznym w Gdyni, wyreżyserował musicalową *Lalkę* na podstawie powieści Bolesława Prusa. Zwłaszcza to ostatnie przedstawienie spotkało się z uznaniem krytyków, którzy okrzyknęli je najciekawszą adaptacją tego tytułu w teatrze polskim w ostatnich latach.

Warto podkreślić, że inscenizacje Kościelniaka charakteryzuje niezwykle indywidualny rys, daleko odbiegający od akcentującej głównie widowiskowość musicalowej reżyserii w zachodnim stylu. Jego spektakle są plastyczne, dominują w nich szerokie, operujące silną metaforą obrazy, a ich muzyczna, ruchowa i słowna materia stapiają się w dynamiczną całość, świadomie łamiącą granice między teatralnymi gatunkami. Kościelniak ciągle szuka nowych inspiracji, czerpiąc z najróżniejszych stylistyk oraz źródeł literackich, a w ostatnich latach zdecydowanie preferuje własne, autorskie adaptacje dzieł literatury polskiej i światowej. Jest zdecydowanie najciekawszą osobowością polskiego życia muzyczno-teatralnego i jego wkład w ożywienie tego ostatniego jest trudny do przecenienia. Kościelniak jakby mimochodem, przystępując do kolejnych artystycznych projektów, spełnia odwieczne niemal postulaty krytyków i znawców polskiego teatru muzycznego dotyczące propagowania rodzimej twórczości, czerpiącej z krajowych tradycji i reagującej na wyzwania rzucane przez współczesną rzeczywistość społeczno-kulturową.

Po ponad dwudziestu latach od przełomu 1989 roku z licznych przemian i tarć wyłoniła się dosyć wyraźnie zarysowana mapa polskich ośrodków rozrywkowych teatrów muzycznych. Krajowym liderem, jeśli chodzi o skalę i rozgłos realizowanych przedsięwzięć, pozostaje Teatr Muzyczny Roma w Warszawie, najbardziej zbliżony pod względem repertuaru i modelu funkcjonowania do wzorców zachodnich, nastawiony na duże produkcje musicalowe, grane w systemie eksploatacyjnym. Po piętach depta mu Teatr Muzyczny w Gdyni, nastawiony na szeroki repertuar musicalowy, od prapremier przebojów Broadwayu i Westendu, po duże rodzime produkcje. Pozycję jednego z czołowych muzycznych scen kraju utrzymuje Chorzów, zaś liderem artystycznych poszukiwań w dziedzinie teatru muzycznego jest zdecydowanie wrocławski Capitol. Teatry te mają wyraziste programy oraz sprawne zespoły, umożliwiające im realizację większości tytułów światowego musicalu, które zresztą konsekwentnie wprowadzają na swoje afisze. W ramach opisanej w ten sposób struktury pojawiła się też indywidualność artystyczna Wojciecha Kościelniaka, proponującego autorską formę teatru muzycznego, opartego na oryginalnym repertuarze i specyficznym rozumieniu muzyczno-teatralnej materii.

Literatura

- Boćkowska A., Wyżyńska D., 1998, *Przedstawienie musi trwać*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 226.
- Brzeźniak M., 1993, *Ptak na dachu*, „Trybuna Śląska”, nr 278.
- Domagała A., 2002, *Czas zmian*, „Gazeta we Wrocławiu”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 74.
- Górski G., 2001, *Ognista noc*, „Gazeta Morska”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 253.
- Lubina-Cipińska D., 1994, *Jutro polska prapremiera / Gwiazdy polubiły Evitę*, „Gazeta w Katowicach”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 287.
- Kitowski S., 2008, *Historia miejsca, historia sceny*, w: Kitowski S., red., *Musical, operetki, wodewile...*, Gdynia.
- Marczyński J., 1999, *Pospolite ruszenie*, „Rzeczpospolita”, nr 26.
- Pawłowski R., 1999, *Cruzy for Roma*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 26.
- Sobieniecka D., 1996, *Kot w worku. Rozmowa z Maciejem Korwinem*, „Tygodnik Trójmiasto”, nr 7.
- Wyżyńska D., 1998, *W Romie nie tylko operetka. Rozmowa z Wojciechem Kępczyńskim*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 167.

Catch up with the World. Musical and Musical Theatre in Poland after 1989

Musical theatre in Poland entered a new stage in its history after 1989. Being forced to exist in a new economical situation, it had to develop a new organization model, different from the one it was using for last 45 years. Managing directors of such theatres as Musical Theatre in Gdynia, Musical Theatre Roma in Warsaw or Musical Theatre in Wrocław reformed their institutions, introducing strategies present in the Western theatrical world, for example castings for performers, giving up permanent theatrical groups etc. In theatres in Gdynia, Warsaw and in Rozrywka Theatre in Chorzów many Polish premieres of world-wide known musicals took place. Artistic and technical quality of Musical Theatre Roma in Warsaw reached the levels of European theatres of that type. Theatre in Wrocław, that has changed its name into Musical Theatre Capitol, became the leading centre of sophisticated musical theatre. Wojciech Kościelniak, connected with theatres in Gdynia and Wrocław, has directed many new and original musicals, based usually on outstanding literary works. Kościelniak is one of the most interesting personalities of contemporary Polish musical theatre.

Key words: Polish contemporary theatre, development of theatre in Poland, commercial theatre, musical

DOROTA FOX
Uniwersytet Śląski
Katowice

Polski kabaret – tradycja i współczesność

Polska scena kabaretowa przedstawia się dzisiaj niezwykle imponująco. Na internetowych forach i w serwisach specjalistycznych znajdziemy informacje o prawie stu (aktualnie – 97) działających grupach mieniących się kabaretami, od „Formacji Chatelet” poczynając, na „Kabarecie Zygzak” kończąc¹. Wzbogacają tę listę nazwiska niezrzeszonych w zespołach satyryków występujących w różnych składach oraz w pojedynkę (31). Można ich oglądać nie tylko w klubach, na scenach teatralnych, imprezach plenerowych, w telewizji i w Internecie (pojedyncze skecze i najpopularniejsze numery), ale także odtwarzając płyty DVD, na których zarejestrowano wiele programów zarówno współczesnych, jak i dawnych, nieaktywnych już dzisiaj kabaretów, włączając je w jeden wspólny obieg². Może to zastanawiać, wszak kabaret,

¹ Przy braku poważniejszych opracowań zagadnień współczesnego polskiego kabaretu, cennym źródłem informacji są m. in. następujące strony internetowe: <http://kabaret.two.rzymyhistorie>; <http://kabaret.blox.pl/html>; <http://ekabaret.pl>, gdzie w zakładkach znaleźć można zarówno liczne artykuły prasowe, historię poszczególnych grup, imprez i przedsięwzięć, ciekawe komentarze dotyczące aktualnej kabaretowej produkcji, jak również rejestracje wybranych programów lub numerów. Warto także wspomnieć, iż dzisiaj każdy kabaret i większość twórców ma także swoje strony internetowe.

² Mam tu na myśli zarówno przygotowaną pod patronatem „Polityki” piętnastotomową *Kolekcję polskich kabaretów*, opracowaną tematycznie i skomponowaną przez Artura Andrusa, ale również wydanie na kilku płytach występów kabaretu „Dudek”, a także „Kabaretu Telewizyjnego Olgi Lipińskiej” i „Kabaretu Starszych Panów”, które niegdyś emitowała polska telewizja. Obecnie to jedynie kropla w morzu całej tego typu produkcji, dzisiaj coraz więcej młodych kabaretów niezwykle szybko wydaje swoje autorskie DVD, zależy im bowiem na tym, żeby jak najszybciej zarejestrować koncert i stać się znanym. Prawdziwą rzadkością jest

jak się utarło, żyje dniem dzisiejszym, wtopiony w bieżące życie karmi się aktualnością. Wszystko, co w nim trwale, to bezpośredni, żywy kontakt między twórcami a publicznością, a także zabawa, podczas której oswaja się świat, rozpoznając w nim znane kształty, emocje, zdarzenia. Jaki słusznie zauważył Jan Poprawa, „odbiór kabaretu opiera się ciągle na równoczesnej konfrontacji z życiem i tradycją, z codziennością i mitem” (Poprawa 1975, 12). Warto zatem przywołać tradycje kabaretu, by sprawdzić, jak nawiązują do niej współcześni twórcy. W jakim stopniu powielają dawne, sprawdzone schematy, a w jakim proponują nowe rozwiązania i techniki rozrywki. Wycieczka w nie tak znowu odległą przeszłość może okazać się pouczająca także z tego względu, że umożliwi konfrontację form widowisk podobnej natury, choć różnego rodzaju, pozwala także na konfrontację postaw uczestniczących w nich społeczności: publiczności XX i XXI wieku. Chciałoby się powiedzieć *noblesse oblige* – ale znajomość tradycji uczy, iż w kabarecie zyskałoby to miano napuszonego frazesu.

I stał się kabaret, i było to nowe

Kiedy w Paryżu w roku 1881 Rodolphe Salis założył pierwszy kabaret pod nazwą „Chat Noir”, nikt nie przypuszczał, że oto tworzy się nowa tradycja. Kabaret u swych początków był atrakcyjną formą artystycznego życia i laboratorium artystycznym, „ożywczym gruntem dla wytartych formuł” (Appignenesi 1990, 30). W czasie klubowych spotkań młodzi artyści prezentowali swą oryginalną twórczość, nie uznając granic pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. W atmosferze pełnej swobody wyzwalała sztukę z krepujących wędzideł akademizmu, dezawuowali fasadowość i martwość kultury mieszczańskiej, uznając za swych wrogów zarówno filistrów, jak i dostojnych stróżów porządku społecznego i politycznego. W formie występów manifestowali zbratanie się sztuki z rozrywką, powagi ze swobodą, humorem, nastrojem, artyzmu z rautową zabawą, satyry z żartem i bufonadą. Pod prowokującym szyldem kabaretu, oznaczającego w języku francuskim „szynk”, „karczmę”, „garottę” nobilitowali kulturę plebejską, niską, czerpiąc z typowych dla niej form inspirację, reanimując ducha karnawałowej zabawy wedle zasady „świata na opak” w swym wąskim

to, co zrobił kabaret „Jurki”, który po wielu latach scenicznej działalności dopiero teraz wydał pierwszą swoją płytę DVD.

gronie. I to była pierwsza odsłona kabaretu ujawniająca jego artystyczne proveniencje. Kabaretu, który stawał się ażylem dla sztuki i jej twórców, zagubionych w bezdusznej współczesności.

Intymność artystycznego życia bohemy Montmartre’u nie trwała jednak długo. Pod naciskiem przedstawicieli establishmentu i żadnej sensacji gawiedzi „Chat Noir” już po niespełna roku swego istnienia otworzył swe podwoje, stając się osobliwym widowiskiem dla niewtajemniczonych. Dotychczasowy przeciwnik – filister stał się widzem a zarazem współuczestnikiem zabawy. To wymagało ujęcia spontaniczności w pewne ramy, podporządkowania regułom, z jednej strony, z drugiej – stworzenia płaszczyzny porozumienia między tak różnymi uczestnikami spotkania. W programie, najczęściej improwizowanym, znalazły się różne formy ekspresji: piosenka (w rozlicznych odmianach), recytacja wierszy, monologi, mówione felietony, taniec, teatr cieni, skecz, miniatury sceniczne, utwory wokalne, karykatury, a nawet clownada. Scalal je konferansjer, gospodarz kabaretowego widowiska, zarazem organizator zabawy i „zapowiadacz”, herold. Prezentowane wobec innych współbiesiadników/widzów, w żywym bezpośrednim kontakcie tak różnorodne działania stały się znakiem rozpoznawczym widowiska kabaretowego. Szerokie ramy prezentacji sprawiły, iż każdy nowo powstający kabaret swobodnie modyfikował schemat programu pod kątem sił i środków współtworzących go artystów, a także typu przestrzeni, w jakiej się lokował: w kawiarni, w klubie, w wynajętych salkach i małych teatrzykach. Widowiska tego rodzaju oscylowały więc między zabawą (spontaniczność, zasada współuczestnictwa, improwizacja i swoboda działań), estradą (popis) i teatrem (kostium, aktorstwo, formy dramatyczne). Organizowano je już nie tylko ku własnej uciechu, ale również po to, by wzbudzić zainteresowanie publiczności wytworami swej pomysłowości i wyobraźni, zarazić ją sztuką i wytraćić z powszedniości, nudy i samozadowolenia. I to była druga odsłona kabaretu, który wchodził w społeczną przestrzeń, stając przed koniecznością przyjęcia określonych strategii wobec widza/innego uczestnika zabawy, ryzykując swą niezależność i obojętność dla poklasku.

Aby nawiązać żywy kontakt z odbiorcą, zaabsorbować jego uwagę, znaleźć wspólną tożsamość, w „tu i teraz” kabaretowego wydarzenia, twórcy kabaretu musieli odwołać się do wspólnych artystom oraz widzom zasobów pamięci i wyobraźni, utkanych z doświadczeń zdobytych w różnych sferach społecznego życia, nie tylko artystycznego, ale też politycznego, obyczajowego, religijnego *etc.* Korzystając z obowiązującej w zabawie swobody i wolności, prześwietlali swój czas, komentowali aktualia, posługując się prowo-

kacją, dotykali różnych sfer kulturowego tabu i proponowali nowe spojrzenie na rzeczywistość, spojrzenie z dystansu, ukazując ją w krzywym zwierciadle satyry, żartu, ekstrawagancji, parodii. Ten typ kabaretu zaangażowanego, aktualnego, objawił się przede wszystkim w Niemczech, w powstałym już w roku 1901 w Monachium słynnym kabarecie „Die Elf Scharfrichter” (Jedenastu katów), który był obrazoburczy, agresywny, satyryczny i wyznaczał sobie nie tylko cele artystyczne, ale też polityczne. Stał na pierwszej linii walki z obłudą społeczną, kompromitując fasadowość mieszczańskiej kultury i kpiąc z majestatu bezdusznych urzędów państwowych. W tym samym roku w Berlinie Ernst von Wolzogen zakłada „Überbrettle” (nadsцена), pokrewną kabaretowi formę, gdzie miejsce satyry zajęły niemiecka ludowa piosenka, parodie, jednoaktówki, dotąd serwowane w tingel-tanglach. Celem, jaki sobie postawił, było dostarczenie widzom przyjemności i relaksu przez uszlachetnienie popularnych formy rozrywki, a zarazem kształcenie ich niewyrobionego gustu i przygotowanie do udziału w prawdziwie wielkiej sztuce.

I to była trzecia odsłona kabaretu, w której zarysowały się dwie nowe perspektywy dla dalszego jego rozwoju. Pierwsza wynikała z silnych związków z rzeczywistym życiem, które kabaret starał się diagnozować, obnażać i oswajać, stając się kabaretem aktualnym, zaangażowanym, politycznym i satyrycznym, przyjmującym za swego patrona Błazna, kpiarza, szydercę. Druga perspektywa wynikała z całkowitego oderwania od powszedniego życia przez inicjowaną w kabarecie ucieczkę w krainę fantazji, niedorzeczności, abstrakcji, w świat marzeń niespełnionych, teatralizowaną fikcję, w zabawę sztuką i poprzez sztukę, co ujawniło się w kabarecie artystycznym, literackim, absurdalnym, ale także w teatrzykach kabaretowych, pstrych scenach, teatrzykach *varietes*, którym patronował Arlekin, marzyciel, rodem z dawnej komedii *dell'arte*.

Nim jednak kabaret poddał się tym kolejnym transformacjom i metamorfozom dotarł do Polski.

Tryumfy polskiego kabaretu

Błysła Polsce najmlodszej
Gwiazda dziś nowa;
Wszędzie twórczość zakwitła
„Kabaretowa”.

Gdzie się ruszysz, o retyl!
Wszystko śpiewa kuplety,
Ciągnie dowcip za uszy
Z żalosalnej duszy.

(Żelenski-Boy 1983, 205)

Słowa napisanej przez Tadeusza Żeleńskiego-Boya w roku 1907 satyry na polską „cabaretiasis” (Nowaczyński 1906, 153) w naszych czasach nie straciły nic ze swej aktualności. Czy równie silnie są dziś obecne dawne formy kabaretowego życia, należałoby jednak dokładniej rozważyć.

Antenatami polskiej kabaretowej muzy były: krakowski kabaret „Zielony Balonik” (1905–1912) i „Figliki” (1906) oraz warszawski kabaret artystyczno-literacki „Momus” (1908–1912), które stworzyły rodzimą tradycję kabaretu, nawiązując wszakże do wcześniejszych jego form³. Największą rangę pośród nich miał „Zielony Balonik”, czerpiący bezpośrednią inspirację z kabaretu francuskiego. Powstał w środowisku młodopolskiej cyganerii artystycznej Krakowa, na wzór „Chat Noir”, jako forma spontanicznej zabawy literatów, malarzy, aktorów i bliskich ich znajomych. W czasie spotkań organizowanych nierregularnie w kawiarni Jana Michalika prezentowano program w dużej mierze improwizowany, a zatem niepowtarzalny, który wypełniały różnego typu numery, wedle możliwości wykonawców i ich ochoty do występu, a więc: monologi, melorecytacje, parodie, kuplety, piosenki, karykatury z satyrycznym omówieniem, wspólne śpiewy polskich pieśni biesiadnych, zwanych kurdeszami, a także szopka (oryginalna, polska rodzima forma estradowa). Tak rodziła się polska literatura kabaretowa (debiutujący w tej roli Tadeusz Żeleński-Boy, Adolf Nowaczyński) i kształcił pierwszy zastęp aktorów kabaretowych (Teofil Trzciniński, Witold Noskowski) oraz konferansjerów (Stanisław Sierosławski), zrazu amatorów, którzy stali się z czasem ulubieńcami zebranych. „Zielony Balonik” był kabaretem, w którym w istocie dokonało się zbratanie zabawy, sztuki i życia. Żył aktualnością, ośmieszając niefortunne lokalne inicjatywy i celebrowane formy życia polskich Aten, portretując kołtunów i filistrów, obnażając społeczne stereotypy, uprzedzenia. Zarazem pozostawał w orbicie sztuki, angażując artystów, a także odkrywając nowe talenty (jak choćby Boya). Wprowadzał twórczy ferment. Demystyfikując koturnowość modernistycznej literatury, odświeżał dawną tradycję plebejską, sięgając po szopkę, piosenkę dziadow-

³ W opisie polskich kabaretów pierwszej połowy XX wieku korzystałam z następujących monografii: Weiss 1987, Karwacka 1982, Stepien 1989, 1992; Fox 2007.

ską pieśń biesiadną. Podważył neoromantyczną pozycję artysty-kapłana, wieszczca, nobilitując dawną tradycję artysty kpiarza, prześmiewcy, birbanta. Dzisiaj uznaje się go za kabaret klasyczny, czyli niekomercyjny, elitarny, literacki i artystyczny. Prócz legendy, spisanej piórem Boya, swoim następcom pozostawił w spadku głębokie przekonanie, iż kabaretowa zabawa możliwa jest w wyselekcjonowanym gronie ludzi, których cechuje podobne poczucie humoru, umiejętność zachowania dystansu wobec siebie i świata. Jeśli taka wspólnota nie tworzy się samoistnie, to należy ją stworzyć, wychowując sobie własną publiczność.

Zainteresowanie „Zielonym Balonikiem” przyniosło falę kabaretomanii, która objęła swym zasięgiem również prowincję. Wśród rzeszy naśladowców wyróżniły się założone z inicjatywy Arnolda Szyfmana dwa kabarety: w Krakowie efemeryczne „Figliki – Teatr pod Marcholtem”, reaktywujący tradycję staropolskiej humorystyki i satyry oraz w Warszawie „Kabaret Artystyczno-Literacki Momus”. Były to już kabarety innego typu, improwizowany szłał typowy dla „Zielonego Balonika” zastąpiła w nich planowo realizowana rozrywka. Otwarte dla publiczności prezentowały program wcześniej opracowany i przygotowany, w którym autorów (T. Ulanowskiego, M.M. Poznańskiego, L. Konarskiego, L. Choromańskiego i innych) zaczęli zastępować wykonawcy – specjalizujący się w określonych formach estradowych: Alfred Lubelski, Zygmunt Trojanowski, Leon Schiller (monologista, recytator i pieśniarz), Mary Mrozińska (polska Yvette Guilbert), Henryk Małkowski (aktor). W ten sposób kabaret polski komercjalizował się, zmierzając do profesjonalizacji i skonwencjonalizowania. Coraz większe znaczenie nabierały w nim elementy widowiskowe i teatralne, w programach zaczęły pojawiać się: miniatura sceniczna, jednoaktówka, wodewil, krótka operetka, teatr cieni. I to właśnie wzorem Szyfmanowskich „Figlików” i „Momusa” kabaret wchodził w nową epokę – dwudziestolecie. Powstałe w Warszawie już pod koniec I wojny światowej nowe kabarety „Czarny Kot”, następnie „Argus”, „Sfinks” i „Miraż”, cieszyły się opinią teatryków o artystycznych ambicjach.

Wielu ówczesnych krytyków teatralnych uważało, iż ostatnim kabaretem poetów była, zorganizowana na wzór rosyjskich kawiarni futurystów, kawiarnia Pod Picadorem (1918–1919). Patronowali jej Skamandryci. Spektakularne widowiska Pikadorczyków, swoista trybuna poetycka, podporządkowane były celom reklamowym grupy. Występy poetów, jako środek audytywny, służyły spopularyzowaniu poetyckich tekstów, pozwalały na ich zaistnienie w szerszym obiegu. W Pod Picadorem promowano wzór poety uczestnika. Inne teatryki, wchodząc w mariaż z kinem (w „Mirażu” program kabareto-

wy łączono z projekcją filmową), teatrem („Czarny Kot” ewoluował w stronę teatrzyku miniatur), a przede wszystkim widowiskiem rewiowym („Morskie Oko”, „Wielka Rewia”), nawet z music-hallem („Rex”), nie mieściły się w konwencji klasycznego kabaretu. Dla tych swego rodzaju widowiskowych amalgamatów najodpowiedniejsza wydawała się forma teatrzyku kabareto-wo-rewiowego, w którym z kabaretu pozostał konferansjer, piosenka, recytacja. Teatr do tego dodał dekorację, efekty świetlne, balet, skecz i połączył poszczególne numery nicią fabularyzowanej rewii.

Wielobarwność nadscenek powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym jest imponująca. W samej Warszawie pojawiło się wówczas około siedemdziesięciu kino-rewii, rewii, teatrzyków kabaretowych i music-halli. Najbardziej znaczące były: teatrzyk o profilu kabaretowym – „Qui Pro Quo” (1919–1932) i jego kontynuatorzy występujący pod szyldem „Banda”, „Cyganeria”, „Cyrułek Warszawski” oraz teatrzyk *stricte* rewiowy – „Perskie Oko”, „Nowe Perskie Oko” *alias* „Morskie Oko”, którego tradycje podtrzymywały późniejsze: „Teatr Wielka Rewia”, „Rex” i „Hollywood”. Estradę artystyczną dwudziestolecia dopełniały bardziej elitarne przedsięwzięcia, jak np. krakowski teatrzyk dadaistyczny „Cricot”, czy poznańska „Różowa kukulka”, zrodzone w środowisku artystycznym, poza obiegiem komercyjnym. Do nielegalnych scenek związanych z lewicowym ruchem rewolucyjnym należała „Czerwona latarnia” założona w 1931 roku.

Głównym atutem popularnych wówczas nadscenek byli aktorzy kabaretowi, gwarancja dobrej zabawy i wirtuozerii wykonania. To dla nich przychodzono do teatrzyków. Do grona mistrzów należeli: król konferansjerów – Fryderyk Járosy, Kazimierz Krukowski, Adolf Dymśa, Józef Urstein, Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Zula Pogorzelska, Eugeniusz Bodo, Stefania Górńska, Tadeusz Rentgen i wielu innych. Były to zatem kabarety aktorów, teatrzyki gwiazd, z wyraźnym podziałem na scenę i widownię.

Niewątpliwie zasługi w utrzymywaniu przez scenki wysokiego poziomu mieli także autorzy. Aktywnie włączyli się w życie pierwszych warszawskich kabaretów: Konrad Tom, Walery Jastrzębiec-Zalewski (autorzy z „Momusa”). W sukurs przyszli im debiutujący w kabarecie: Andrzej Włast (Willy), Julian Tuwim (Nikko Tiun, Wim, Śláz), Artur Cwibak (A. Tur), Jan Brzechwa (Szer-Szeń), Tadeusz Żeromski (Wrzos), Stanisław Biernacki (T. Stach), Władysław Jus i inni – poeci, a zarazem doskonali technicy rozrywki. W roku 1925 zasilili ich grono Marian Hemar, „magna pars polskiego kabaretu”, który wspólnie z Tuwimem stworzył najciekawsze kabaretowe programy. W latach 30. wspomagali mistrzów poeci „ostatniej warszawskiej

cyganerii”: Władysław Szlengel, Emanuel Slechter, Jerzy Jurandot, Tadeusz Wittlin, Światopełk Karpiński, Janusz Minkiewicz. Dzięki współpracy wytrawnych pisarzy, aktorów, dekoratorów (Józef Galewski) oferta programowa teatrzyków była niezwykle bogata i ambitna. Składankę programową urozmaicały popisy tańca akrobatycznego i zespołowego, skecze, rewietki, parodie i autoparodie, szlagiery, występy rewelersów, popisy jazzbandów oraz najatrakcyjniejszy wówczas rodzaj – szmonces – oparty na stylizacji żargonowej i purnonsensowym komizmie. To uczyniło te teatrzyki najpopularniejszą formą rozrywki nie tylko dla inteligencji, ale również innych grup społecznych uczestniczących w widowiskach kabaretów peryferyjnych, należących do najlepszych scenki i zapożyczających się w ich repertuarze.

Prócz podstawowej funkcji rozrywkowej, integracyjnej odpowiadały one na aktualne oczekiwania, realizowały szybko społeczne zamówienie na satyryczny przegląd wydarzeń, były swoistym *jurnale-parles*, w którym pod czujnym okiem cenzury wykpiwano posunięcia polityków, komentowano aktualne wydarzenia polityczne, niejednokrotnie poprzestając na dworskiej satyrze. Prym w tym zakresie wiodły organizowane poza kabaretem szopki satyryczne „Picadora” (1922–1926) oraz „Cyrulika Warszawskiego” (1926–1931), w których ta oryginalna, polska forma estradowo-kabaretowa ulegała dalszej laicyzacji. Można w nich widzieć więc ogniwo pośrednie między dawnymi zielonobalonikowymi laty (tym bardziej, że szopki „Zielonego Balonika” prezentowano również poza programem, co przedłużyło żywot tego kabaretu) a współczesnością, w której szopki weszły na stałe do telewizyjnej ramówki sylwestrowej i zapisały się oryginalnymi programami Marcina Wołoskiego „Polskie ZOO”, a przede wszystkim autorskim kabaretem telewizyjnym Olgi Lipińskiej „Gallux-Shaw”.

Teatrzyki dwudziestolecia wzorowo wypełniały także misję wyznaczoną niegdyś nadscenem przez Wolzogena, bawiły, cywilizowały, kształciły dobry gust. Stworzony w nich styl kabaretu dbającego o elegancję formy, świetny warsztat aktorski, literackie teksty i żywy kontakt z kompetentną publicznością przeniosły we współczesność przede wszystkim kabarety działające w pierwszych dekadach drugiej połowy XX wieku: Krukowskiego „U Lopka” (1963–1967), Mariana Dzieduszyckiego „Dymek z papierosa”, „Stańczyk” Andrzeja Marianowicza, a także teatrzyk estradowy „Syrena” założony tuż po II wojnie światowej (1948), scalający starą gwardię kabareciarzy. Rekonstruowany w nich przedwojenny kabaret trącił jednak nudą i martwością, był w istocie kabaretem historycznym, a nie aktualnym. Dlatego z ulgą przyjęto nowe kabarety, które w dawne sprawdzone formy potrafiły włączyć aktual-

ne treści obyczajowe, społeczne, a nawet polityczne, tradycję czyniąc fasadą, reaktywację zastępując twórczą kontynuacją, stare konwencje czyniąc jedynie podręczną rekwizytornią. Należały do nich „Szpak” (1954) Zenona Wiktorczyka, „Wagabunda” (1956–1967) Karola Szpalskiego, krakowska „Jama Michalika” Brunona Miecugowa i Jacka Stwory oraz najbardziej z nich żywotny kabaret „Dudek” (1964–1970) kierowany przez Edwarda Dziewońskiego⁴.

W innym kierunku poprowadziło polską kabaretową muzę „7 kotów” (1947) – ucieleśnienie Najmniejszego Teatrzyku Świata Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, autora „Zielonej Gęsi”. Program tego kabaretu opierał się przede wszystkim na grotesce i purnonsensowym humorze, na duchowej niezależności, jaką gwarantowała nieskrępowana wyobraźnia poetycka, skrajna dezynwoltura i kpina z wszelkiej powagi, konwencji, z ustalonych wartości i hierarchii. Proponowana w nim ucieczka w inny, skarnawalizowany świat, w którym nie obowiązywały zasady logiki i wszystko było na wspak, wprawiała widzów w zdumienie. Wytrącała ich myślenie z kolein stereotypów, dezawuowała fałszywie pojmowaną narodową tradycję, mieszczańskie cnoty, miał godzić ze światem, uczyła dystansu do niego. Nie oferowała prostej rozrywki, lecz ekscentryczną zabawę konwencjami, formami literackimi i teatralnymi, absorbowała uwagę, ćwiczyła pamięć i wyobraźnię.

W nowych powojennych czasach alternatywa zaproponowana przez Galczyńskiego okazywała się nie do przecenienia. Okres wdrażania socjalizmu nie był bowiem łaskawy dla kabareciarzy. Ostra cenzura utracąca śmiałość inicjatywy, jak np. świetnie zapowiadające się kabarety Jerzego Dobrowolskiego i Stanisława Tyma „Koń” (1958) i „Owca” (1966), w których próbowano reaktywować tradycje kabaretu politycznego i budzić z uśpienia społeczeństwo „małej stabilizacji”. Zatem powstałe w latach 60. inne kabarety, z założenia apolityczne, kontynuowały twórczo pomysł autora „Zielonej Gęsi”, by wskazać telewizyjny „Kabaret Starszych Panów” (1960–68) Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory, z wysmakowaną elegancją i znawstwem animujący na małym ekranie na wpół nierealny, pełen liryzmu świat z postaciami z szarej, socjalistycznej rzeczywistości ujętymi w groteskowo-sentymentalną konwencję oraz „Piwnica Pod Baranami”, istniejąca w Krakowie od 1956, która pod skrzydłami Piotra Skrzyneckiego i z udziałem szerokiego, ciągle odnawianego grona krakowskich artystów (Ewa Demarczyk, Zygmunt Konieczny, Wiesław Dymny, Anna Szalapak) była kabare-

⁴ W „Szpaku” (1954–1960) królował wybitny konferansjer Kazimierz Rudzki, w „Wagabundzie” występowali wielcy soliści m.in.: Lidia Wysocka, Wiesław Michnikowski, Bogusław Kobiela, Maria Koterbska.

tem o niepowtarzalnej atmosferze poezji, wspólnotą ludzi uciekających przed przytłaczającą codziennością w surrealistyczny, poetycki świat zabawy i sztuki, enklawą niespełnionych w życiu codziennym „kolorowych ludzi”.

Kabaret zaangażowany, komentujący i diagnozujący rzeczywistość, odradza się z całą mocą przede wszystkim wśród młodych ludzi, stawiających sobie pytanie jak żyć, jak wpasować się w swój, nie zawsze przecież „szczęsny czas”. Po kolejnych „odwilżach” rozkwita kultura studencka, niezależna w granicach wyznaczonych przez władzę, i, rzecz jasna, kabarety: warszawski „STS – Studencki Teatrzyk Satyryków” (1954–1962) uznany za „teatralną gazetę polityczną”, „Hybrydy”, „Stodola”, gdański „Bim Bom”, „Salon Niezależnych”, a także, powstały później, poznański „Tey” (Zenon Laskowik, Bogusław Smoleń), w których publiczność traktowano nierzadko obcesowo, niczym filistrów w dawnym „Chat Noir”, obnażając jej podatność na wszelkie manipulacje, głupotę, samozadowolenie, skłonność do konformizmu. Serwowano w nich gorzkie prawdy, obnażając paradoksy życia w „socjalistycznym dobrobycie” poprzez operowanie językiem ezopowym i grą podtekstem, uprawiając swoistą publicystykę w śpiewanym felietonie, w parodii tekstów urzędowych, gawędzie ekonomicznej. Poszukiwano nowych form ekspresji (*blackout*), wykorzystując także sprawdzone teatralne triki. Kabarety te, działając w dużej mierze w środowisku studenckim, wśród swoich, nawiązywały żywy kontakt z rówieśniczą publicznością, która z łatwością rozszyfrowywała aluzje, parable i poetyckie metafory. Choć początkowo były to kabarety amatorskie (wspierane jedynie przez zawodowych aktorów i autorów) szybko stały się wylegarnią talentów, tu zdobywali swe kwalifikacje późniejsi profesjonalści. Wiele z nich z czasem stało się kabaretami zawodowymi, jak m.in. założony w 1968 (w roku odwilży) kabaret Jana Pietrzaka i Janusza Kofty „Pod Egidą”, rejestrujący z satyrycznym zacięciem transformacje ustrojowe, z udziałem zawodowych aktorów i konferansjera, a także wrocławska „Elita” (Jan Kaczmarek, Andrzej Waligórski, Leszek Niedzielski) działająca od 1969 nieprzerwanie do dzisiaj, której członkowie wykonywali swoje własne teksty.

W latach 80. życie kabaretowe toczyło się mniej wartko i dwutorowo, kabarety zawodowe prowadząc walkę z cenzurą o przetrwanie, ugruntowywały swą pozycję, a nowe kabarety amatorskie poszukiwały odpowiedniej dla siebie formuły. Powstały jeszcze w 1966 roku Festiwal Artystycznej Młodzieży Akademickiej FAMA, w ramach którego między innymi prezentowały się kabarety studenckie z całej Polski, pod koniec lat 70. stracił swój impet. W sukces studenckim inicjatywom kabaretowym przyszła PAKA –

krakowski Przegląd Kabaretów Amatorskich. Zainicjowana w lipcu 1984 roku impreza odbywająca się corocznie aż do dzisiaj, stała się najważniejszym forum kabaretowym, giełdą pomysłów, sposobem pokazania siebie innym zainteresowanym tą formą. W pierwszej kolejności była zabawą kabareciarzy (jeszcze nie artystów) we własnym gronie, chciałoby się dodać – prawie jak za dawnych czasów tradycyjnego kabaretu. Jednak obecność szacownego jury składającego się z profesjonalistów: satyryków (Jacek Federowicz, Stanisław Tym), plastyków (Andrzej Mleczek), aktorów (Jerzy Stuhr) publicystów (Michał Ogórek), literatów (Jan Józef Szczepański) i elity kabareciarzy (Piotr Skrzynecki) pozwalał również sprofilować przegląd jako rodzaj warsztatów, szkołę kabaretowej sztuki, w której nieprzypadkowo zgromadzona publiczność i jurorzy weryfikowali atrakcyjność pomysłu, umiejętności warsztatowe, określając szansę na dalszy rozwój, a także na „zawodowstwo”. Rzeczywiście, większość nagrodzonych na PACE (w całej jej historii) zespołów osiągnęła taki status i dziś uznawana jest niemal za mistrzów w swoim rodzaju, by wskazać niektóre z nich: zielonogórski kabaret „Potem”, gdański „Koń Polski”, krakowską „Grupę Artystyczną Rafała Kmity”.

Czym zatem była w tym okresie PAKA? – zabawą, wspólnotą, twórczym fermentem i swoistą sztafetą pokoleń. Może nie rozbrzmiewał w niej okrzyk modernistów gromadzących się w kabaretowych kawiarniach Paryża i Krakowa z przełomu wieków – *Eviva l'arte!*, lecz z pewnością obecny był panujący w nich duch swobody, śmiechu, dezynwoltury, wolności. W czasach narastającego kryzysu gospodarczego i destabilizacji politycznej, stanu wojennego i walki o nowy demokratyczny ład, spotkaniom kabareciarzy na PACE patronował raczej Beaumarchais i jego słowa „Niech żyje wesołość! Kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie?” (Beaumarchais 1959, 23). Słowa te, co warto przypomnieć, były w dwudziestoleciu mottem nie tylko satyrycznego pisma „Cyruлик Warszawski”, ale również kabaretu o tej samej nazwie – kontynuatora najświetniejszych tradycji „Qui Pro Quo”.

Po roku 1989 sytuacja w kraju uległa radykalnej zmianie. Zniesiono cenzurę, zapanowała wolność słowa. Upublicznienie rozgrywek politycznych, przypominających program kabaretowy, zmniejszyło popyt na kabarety zaangażowane, satyryczne, interwencyjne. Zaspakajały go zresztą działające nadal kabarety zawodowe, a także emitowane cyklicznie w telewizji publicznej widowiska: wspomniane już „Polskie ZOO” Marcina Wolskiego (1991–1994) – intertekstualna szopka obnażająca polską scenę polityczną, „Dziennik Telewizyjny” Jacka Federowicza – parodia bieżących serwisów informacyjnych oparta na miksowaniu dokumentu filmowego ze spreparowanym

satyrycznie tekstem oraz inne programy, jak np. „Ale plama” (Janusza Rewińskiego i Krzysztofa Piaseckiego). Zaproponowane w nich techniki informacyjno-zabawiające, które miały przeciwdziałać nadmiernemu zaufaniu do informacji podawanych w mediach, z powodzeniem przejęły w naszych czasach programy publicystyczne, by wspomnieć cieszący się niezwykłą popularnością program TVN „Szkło kontaktowe”.

W latach 90. pole manewru kabareciarzy w zakresie dyżurnych tematów, jak podkreślał Jacek Sieradzki, zostało więc poważnie ograniczone (Sieradzki 1983, 12), poszerzało się natomiast pole dla ekspansji, dzięki rozwojowi telewizji niepublicznej i zgłaszanemu przez nią zapotrzebowaniu na programy rozrywkowe. Jaki więc kabaret mógł zrodzić się w tym krajobrazie po bitwie, jaki kierunek artystyczny mógł przyjąć? Jaką publiczność integrować – masową, zasiadającą przed ekranami telewizorów, czy własną, zdobywaną w bezpośrednim kontakcie, akceptującą ten sam typ humoru? Czy traktował ją jako partnera czy jako klienta?

„Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret...”⁵

Młoda generacja kabareciarzy, odchodząc daleko od polityki, skierowała swą uwagę na własne podwórko, swoje środowisko, które w ciągu kilkunastu lat uległo gwałtownym przeobrażeniom. W związku z otwarciem się Polski na Zachód, szybko zaczęto nadrabiać zaległości w przyswajaniu zdobywczy kultury masowej, konsumenckiej, amerykańskiej. Konkretny i łatwy niegdyś do wskazania dla kabareciarzy punkt odniesienia (akademicka sztuka, filister-tradycjonalista, narzucona władza) rozplynął się w ponowoczesnym świecie pluralizmu politycznego, unifikowanych obiegów i poziomów kultury. Jedną z reakcji na tę sytuację ujawniał w swej nazwie warszawski „Kabaret Moralnego Niepokoju” działający od 1996 roku (w składzie: Robert Górski, Katarzyna Pekosińska, Przemek Borkowski i inni), który ośmieszał pozorantstwo, bezrefleksyjność i samozadowolenie konsumenta dóbr

⁵ Użyte w podtytule słowa pochodzą z hymnu kabaretu „Potem”: „Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret / To takie proste, choć przecież takie stare / Więc się nie tłumacz, że wszystko jest źle / Ale po prostu uśmiechnij się / Zrób kabaret, po prostu zrób kabaret / Między dialogi piosenek włóż parę / Zaprosz publiczność i krzesła jej daj / Potem recytuj śpiewaj i graj!”. Piosenka dostępna na: <http://kabaretpotem.mp3.wp.pl/?tg=L3Avc3RyZWZhL2FydlHldGEvMTIONtcsdXR3b3IsNTg5MzEuaHRtbA==> (dostęp: 28.07.2011).

kultury masowej i popularnej, sprawnie i szybko przejmującego promowane w niej wartości i normy zachowań. W tym wyspecjalizowały się również inne ambitne kabarety: „Grupa Rafała Kmity”, cieszyńscy „Łowcy.B”, powstały w Lublinie „Kabaret Ani Mru Mru”, „Kabaret Hrabi”, „Limo”, „Kabaret Młodych Panów” z Rybnika. W skeczach, monologach, piosenkach tworzą one istny patchwork współczesnego społeczeństwa, ukazujący jego przedstawicieli (meneli, bezrobotnych, dresiarzy, nauczycieli, księży i biurokratów, pracowników firm i agentów, gospodynie domowe i gejów) w krótkich odsłonach ich dnia powszedniego, w rolach przerysowanych, w śmieszności i głupocie. Takie spojrzenie na świat wynaturzają kabarety „niskie”, mniej ambitne, nastawione na masowego odbiorcę, np. „Nowaki”, „Neo-Nówka”, „Pod Wyrwigroszem” (większość żartów budujących wokół skojarzeń z seksem), „Paranienormalni”, „Kabaret Skeczów Męczących”. Proponowane w tych kabaretach swoiste scenki rodzajowe na ogół nie imponują formą tak w zakresie środków ekspresji, jak i sposobów przekazu. Użyty w nich język, będąc prostym cytatem mowy kolokwialnej, pozostaje wielokrotnie jedynie znaleziony, a nie przetworzony. Brak jego wtórnego sfunkcjonalizowania sprawia, iż zaplecze tekstowe większości tych zespołów jest niezwykle skromne. Oczywiście sprawnie posługują się one nadal kalamburem, zwłaszcza w swych nazwach („Non-sens”, „Po żarcie”, „Zażarty”), grą słowną, dowcipem, kawalem, bon motem, ale na ogół obywają się bez, by tak rzec, klasycznych gatunków literatury estradowej i satyry literackiej typowej dla dawnych kabaretów, promujących wirtuozerię poetycką, świadomą grę semantyczną słowem. Zastąpił ją performatywny żywioł zdarzenia, zabawy realizowanej zgodnie z formułą *paidia* – w której panuje ekstatyczny i bezrefleksyjny często zachwyty nad życiem prezentowanym w zabawnych wariacjach, nagradzanych demonstracyjnie przez publiczność śmiechem na całe gardło⁶. Nieczęsto w takich kabaretach, nieliterackich, ale mocno osadzonych we współczesnych realiach życia obyczajowego i społecznego, jest jeszcze miejsce na przypomnienie widzom gogolowskiej pointy *Rewizora*: „Z kogo się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!” (Gogol 1953, 164). Pokazany w zabawie świat banału i trywialności nie składa się w znaczącą całość, narzuca się w swej oczywistości, niepoddany interpretacji, nie wyzwała jej również u widzów. Skecze przypominające burleskowe gagi oferują prosty komizm, programy z nich złożone nie wymagają zaangażowania,

⁶ Wyodrębniam tę formułę zgodnie z koncepcją zabawy J. Huizingi (Huizinga 1967). Na drugim biegunie zabawy typu *paidia* badacz umieścił *ludens* – żywioł, z którego wyrosła poezja.

myślenia, są niczym zabawki, którymi szybko się nudzimy, żądając nowych atrakcji i bawidełek. Można je określić jako kabarety biesiadne⁷.

Inną alternatywę kabaretowej zabawy stworzyły grupy nawiązujące do kabaretu „Potem” założonego w Zielonej Górze w 1984 roku (istniał do 1999) przez Dariusza Kamysa i Krzysztofa Langerę, do których rok później dołączył Władysław Sikora, rozsądnik idei kabaretowej i moderator Zielonogórskiego Zagłębia Kabaretowego (ZZK). Jego zdaniem:

kabaret artystyczny musi być anarchizujący. Bez oderwania się od obowiązujących zasad, schematów i myślenia popularnego – nie ma sztuki kabaretowej. I najszlachetniejsze nawet intencje i wartości edukacyjne nie czynią z kabaretu Sztuki. Sztuką kabaretową jest dopiero to, co przelamuje schematy. Kabaret nie ma zmuszać do niczego. Im więcej zmuszania, tym mniej myślenia. Przelamywanie schematów to nie jest stawianie trudnych pytań. Idiotyczne nieraz żarty mogą mieć większą moc przelamywania schematów niż inteligentnie skrojony skecz z drugim dnem. Pojedyncze żarty bywają dziełami sztuki – jeśli tylko potrafią naruszyć swoją konstrukcją zakorzenione schematy” (Sikora 2011a).

Jako lider kabaretu „Potem”, a także wychowawca młodego pokolenia kabareciarzy Sikora starał taką formułę kabaretu zaszczerpić swym podopiecznym, zreszającym się w zielonogórskich formacjach: „Zaś”, „Imperium Trrrt”, a także zakładającym własne odrębne zespoły m.in.: „Jurki”, „Ciach”, „Mile Twarze”, „Barszcz z krokietem”, „Szum” (jedyne żeński kabaret). Potemowcy nie lekceważąc tradycji dawnego kabaretu, poddawali ją rewizji, w pracowni przygotowywanych programach proponowali ucieczkę z rzeczywistości w świat literackiej fikcji, w bajkę, w absurd, bawiąc się inscenizowaniem krótkich form (używanie rekwizytów, kostiumu, minidekoracji), odrzucając konferansjera, angażowali widza przez odwołanie się do jego wrażliwości. Ulubioną i najatrakcyjniejszą formą, usprawiedliwioną postmodernistyczną modą, stała się więc parodia we wszystkich odmianach, stylizacja, trawestacja, groteska, czarny humor, kalambur i pastisz.

Proponowane niegdyś podziały kabaretu na polityczny i obyczajowy, aktualny i historyczny, językowy i sytuacyjny, zawodowy i amatorski, egalitarny i elitarny, dla dorosłych i dla dzieci (Szczerbowski 1994, 17) nie są zbyt funkcjonalne. O współczesnym kabarecie więcej mówi podział na formy

⁷ To określenie proponuje m.in. Władysław Sikora, por. Sikora 2011b.

tradycyjne i eksperymentatorskie⁸. Do tych „drugich” należą m.in.: nieistniejący już, ale oryginalny kabaret „Kuzyni” (którego program zawierał jedynie formy cyrkowe), kabaret „DNO” (w którym komizm buduje się przez użycie skomplikowanych i rozbudowanych rekwizytów), jednoosobowy kabaret Ireneusza Krosnego (doskonałego mima, który czasem łączy pantomimę z dźwiękiem z offu), „Hlynur” (posługujący się persyflażem skandynawskich form kabaretowych i ich parodiami w zakresie języka i zwyczajów), „Fraszka” i „Macież”, a przede wszystkim „Mumio” (zmierające w stronę pełniejszych form teatralnych lub form przedstawiających kabaret niczym cytat). Można by wymienić tu również kabaret „OT.TO”, który w pewnym momencie działalności wyspecjalizował się w skrótowych parodiach znanych przebojów, ale te minikoncerty życzeń stały się z czasem podstawą piosenkowej kroniki politycznej, jak w programach „IV Kaczpospolita”, „Kroniki Tuskanii”.

Dodatkową sferę działalności kabaretowej wyznacza dzisiaj improwizacja sceniczna, na którą modę wśród polskich artystów kabaretowych zapoczątkował popularyzowany w Internecie amerykański show *Whose Line Is It Anyway?*⁹. Uprawiają ją z powodzeniem kabareciarze z różnych grup, którzy spotykają się, by wymyślać na oczekaniu scenki o tematyce proponowanej przez widzów oraz aby grać w gry zapożyczone z *Whose Line*. Inną formę kabaretowej improwizacji, wywodzącą się z zielonogórskiego klubu Gęba i środowiska ZZK, proponują twórcy parodii serialu obyczajowego *Spadkobiercy*, znanego szerokiej publiczności z wersji telewizyjnej (pomysłodawcą serialu jest były Potemowiec – Dariusz Kamys).

Mówiąc o nowych formach współczesnego kabaretu, nie sposób pominąć modnego dziś *stand-upu* (komedii na stojąco), komicznego *performance'u*, oscylującego między formą teatru jednoosobowego, kawiarnianego popisu, kabaretowej konferansjerki oraz monologu, między rozrywką i zabawą z publicznością. Atrakcyjność *stand-upu* wynika z jego buntowniczej natury, z wszechpanującej w nim wolności słowa i swobody reakcji zarówno *standaperów*, jak i publiczności, która aktywnie włącza się w przebieg widowiska. W Polsce formę tę uprawiają zarówno kabareciarze (Marcin Daniec, Grzegorz Halam, Jerzy Kryszak), jak też specjalizujący się w tym Rafał Rutkowski i Łukasz Lewandowski.

Poza wymienionymi wyżej, wartym uwagi zjawiskiem jest kabaret muzyczny, który zaskakuje widzów nie tylko wysokoartystycznymi „tekstami”,

⁸ Za przewodnika po współczesnych kabaretach służyła mi w wielu wypadkach Izabela Mrówka, autorka książki o polskich satyrykach i autorka wielu kabaretowych tekstów.

⁹ W Polsce popularyzowany za sprawą Internetu (www.whoseline.pl).

ale i wirtuozerią wykonania. Sztandarowym przykładem tego typu kabaretu może być „eksportowa” „Grupa MoCarta” (której program nieustannie ewoluuje: od zabawy formami i motywami muzycznymi, przez utrudnianie sobie zadań w posługiwaniu się instrumentami czy wydobywaniu dźwięków z przedmiotów, które nie były dotąd kojarzone z instrumentami, co zostaje wzbogacone ciekawą choreografią i grą mimiczną). Do tej kategorii należą również: katowicki jednoosobowy „Kabaret Tenor” (Czesław Jakubiec potrafi między innymi zaśpiewać w duecie damsko-męskim sam ze sobą; tworzy parodie arii operowych i operetkowych), a także krakowski „Kwartet Okazjonalny” (w którym gra się na różnych „sprzętach”). W tym nurcie należałoby też usytuować kabaret piosenki, czasem nawiązujący do tradycji bardów – dawniej „Tropicale Thaiti Granda Banda” czy „Waly Jagiellońskie”, obecnie „Czerwony Tulipan”, „Kaczki z Nowej Paczki”, „Zespół Adwokacki Dyskrecja”, „T-Raperzy znad Wisły”, „Lubelska Federacja Bardów”.

Sprawdzenie wartości współczesnego kabaretu umożliwia nie tylko konfrontacja z coraz mniej wymagającą publicznością, ale również uczestnictwo w rozmaitych przeglądach, festiwalach i konkursach kabaretowych. Przeglądem o największej renomie jest wspomniana już krakowska PAKA. Poza nią liczą się m.in. Lidzbarskie Wieczory Humoru i Satyry (27 edycji), Debeściak organizowany w Dąbrowie Górniczej od lat dziewięciu, Mazurskie Lato Kabaretowe Mulatka (16 edycji), Trybunały Kabaretowe w Piotrkowie Trybunalskim, a przede wszystkim rybnicki Ryjek, w którym, co ciekawe, kabarety, startując w konkurencjach przez siebie zaproponowanych, oceniają siebie nawzajem. Oczywiście prócz festiwali życie kabaretowe w ramach geografii kabaretowej organizowane jest w klubach, które w tym się specjalizują, np. w Piwnicy pod Harendą w Warszawie, w łódzkiej Piwnicy Artystycznej Przechowalnia, w klubie zielonogórskim Gęba i w innych miejscach sprzyjających kabaretowej zabawie w żywym kontakcie z publicznością.

W ostatnich latach okazało się, że udział w przeglądzie pozbawionym promocji medialnej nie gwarantuje sukcesu i żeby zaistnieć w świadomości społeczeństwa, należy poddać się dyktatowi telewizji; zatem tylko podporządkowanie się twórcom programów rozrywkowych stwarza dzisiaj wielu młodym kabaretom szansę osiągnięcia zarówno sukcesu artystycznego, jak i przede wszystkim niezależności finansowej. Dlatego za chlebem i sławą kabaret zawędrował do telewizji.

Wyprzedź kabaretu w ręce telewizji...¹⁰

Jak niegdyś na przełomie wieku XIX i XX wieku kabaret zaczął dekonstruować świat widowisk teatralnych, czasem zagrażając teatrowi, wielokrotnie inspirując młodych teatralnych twórców do poszukiwań i eksperymentów formalnych, tak niemal sto lat później sam zmierzyć się musiał z nowym medium – z telewizją. Stała się ona nie tylko ważnym sposobem kontaktowania się kabaretu z publicznością (podobnie jak niegdyś radio, obecnie zaś Internet), ale umożliwiła także powstanie nowych jego odmian, jak kabaret telewizyjny, którego najświetniejszymi przykładami są „Kabaret Starszych Panów” oraz dwie edycje kabaretów telewizyjnych Olgi Lipińskiej: wcześniejsze – „Gallux show”, „No to leci kabarecik” i późniejszy – „Kabaret Olgi Lipińskiej”. Kabaret radiowy o dłuższej tradycji sięgającej lat 30. XX wieku, by wspomnieć „Wesołą Lwowską Falę”, rozwijał się po wojnie dzięki kabaretowi „Eterek” (Przybory i Wasowskiego), następnie świetnym programom Wolskiego „Sześćdziesiąt minut na godzinę”, czy emitowanym w radiowej „Trójce” „Ilustrowanemu Tygodnikowi Rozrywkowemu” (Janeczarskiego i Kreczmara) oraz „Powtórce z rozrywki”. Od radiowych form rozpoczął również kabaret „Kaczka Pchnięta Nożem”, który z powodzeniem funkcjonuje do dziś poza tym medium. Obecnie radio, a przede wszystkim telewizja, nie służy już wykreowaniu nowych zjawisk, ale raczej ich utrwaleniu. Stały się więc jedynie przestrzenią dla odpowiedniego zaprezentowania twórczości kabaretowej, zgodnie z obowiązującymi standardami (krótkie kilkunastominutowe skecze, szybkie tempo, oryginalność i świeżość pomysłu, rozrywkowość). Nowe media nie oferują nowych środków wyrazu, które mogłyby wzbogacić poetykę widowiska kabaretowego (środki filmowe wykorzystują kabarety, tworząc własne produkcje filmowe poza telewizją). Ich misją jest więc odpowiednie zaprezentowanie kabaretu w formie konkursów, jak np. w programie „Kabaretożercy” (w którym rywalizujące ze sobą zespoły oceniała publiczność), czy też w formie telewizyjnego show, czego ciekawym przykładem jest program „Baltroczyk przedstawia”.

I tak w wyścigu o sławę i popularność kabaret wyprzedza się, urozmaicając rozrywkę dla mas, podrzucając reklamie sprawdzone chwytły. Nie znaczy to jednak, że niebezpieczny mariaż z telewizją bezpośrednio zagraża kabaretowi. Dla wielu kabareciarzy to tylko przygoda, w pełni realizują się oni do-

¹⁰ Tytuł podrozdziału jest aluzją do książki I. Kieć *Wyprzedź teatru w ręce Arlekina i Błazna, czyli o kabarecie*, zob. Kieć 2001.

piero w bliskim kontakcie z widzami, którzy – choć nie zawsze wypełniają ogromne sale – to nadal chętnie gromadzą się w kameralnych klubach, tworząc prawdziwą wspólnotę.

Zakończenie...

Tradycja kabaretu dwudziestolecia przeszła do lamusa, w programowych składankach wyspecjalizowała się estrada, nie udając, że jest kabaretem. Typowe niegdyś kabaretowe formy, takie jak piosenka w rozlicznych odmianach gatunkowych i różnych rytmach, monolog, a nawet konferansjerka, z powodzeniem osiągnęły autonomię. Wypełniając w całości widowiska rozrywkowe typu estradowego (koncerty, recitale) bądź stając się ich częścią, ozdobnikiem lub – co gorsza – przerywnikiem, przestały sygnować widowisko *stricte* kabaretowe. Wielu specjalizujących się w tych formach artystów zaczęło funkcjonować w życiu kabaretowym w pojedynkę, jako satelici, włączając się doraźnie w działania innych grup, by wymienić najbardziej znanych: Stanisława Tyma, Pawła Dłużewskiego, Macieja Stuhra, Krzysztofa Daukszewicza, Jerzego Kryszaka, Tomka Jachimka, Marcina Dańca, Grzegorza Halamę, Piotra Baltroczyka, Artura Andrusa, Andrzeja Poniedziałkiego. Wydaje się, że dziś reprezentują oni swoisty kabaret jednoosobowy, częściowo autorski, częściowo aktorski, kabaret profesjonalny, dopracowany. Świadomość tradycji pozwala im z powodzeniem włączać dawne formy i styl we współczesne widowiska kabaretowe, tworzyć programowe składanki już nie tylko z popisów pojedynczych wykonawców, ale z prezentacji zespołów o odmiennych poetykach, stylach, w których nie tylko, jak w krzywym zwierciadle, może przejrzeć się współczesny świat i widz, ale i współczesny kabaret, nieustannie poszukujący źródła zabawy, czasem również kontaktu ze sztuką. A obraz to niezwykle zróżnicowany.

Literatura

- Appignanesi L., 1990, *Kabaret*, tłum. Kreczmar A., Warszawa.
Beaumarchais P., 1959, *Wesela Figara*, tłum. Żeleński-Boy T., Warszawa
Fox D., 2007, *Kabarety i revue międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Katowice.
Gogol M., 1953., *Rewizor*, tłum. Tuwim J., Warszawa.

- Huizinga J., 1985., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Kurecka M., Wirpsza W., Warszawa.
- Karwacka H., 1982, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*, Warszawa.
- Kiec I., 2001, *Wyprowadź teatru w ręce arlekina i błazna... czyli o kabarecie*, Poznań.
- Kiec I., 2004, *W kabarecie*, Wrocław.
- Nowaczyński A., 1906, *Wczasy literackie*, Warszawa.
- Poprawa J., 1975, *Kabarety polskie*, „Poglądy”, nr 24.
- Sieradzki J., 1983, *Krajobraz po pauzie*, „Teatr”, nr 7.
- Sikora W., 2011a, *Definicja kabaretu*, (on-line) www.sikora.art.pl/teoria_kabaret_jest_sztuka.php, (dostęp: 27.07.2011).
- Sikora W., 2011b *Kabaret ADIN*, (on-line) www.sikora.art.pl/publicystyka_adin.php (dostęp: 27.07.2011).
- Stępień T., 1989, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice.
- Stępień T., 1992, *Kabaret literacki*, w: Brodzka A., Puchalska M., Sobolewska A., Szary-Matywiecka E., red., *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Szczerbowski T. 1994, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków.
- Traczyk M., 1999, *Piętnaście lat w PACE, czyli o urokach amatorstwa*, „Opcje”, nr 5.
- Weiss T., 1987, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków.
- Żeleński-Boy T., 1983, *Słówka*, Kraków.
- Żeleński-Boy T., 1932, *Znasz-li ten kraj?... (Cyganeria krakowska)*, Warszawa.

Polish Cabaret – Tradition and Contemporaneity

Polish cabaret, while being inspired by European ancestors, has been evolving over years. It served many purposes, searched for new means of expression. The article presents significant stages of its evolution, which serves as the main context for describing the expansion of contemporary types of cabaret that have been developed under the influence of new media and culture that concentrates on entertainment. Rich cabaret life and significant presence of cabaret programs on TV provokes question concerning the identity of cabaret. An answer to such question enables understanding the reasons of its attractiveness and its presence in different means of popular culture.

Key words: cabaret, stage expression, popular culture

JOANNA KOT
Northern Illinois University
DeKalb

Rodzina w dramacie kobiecym: po przełomie 1989 roku, a w latach 30. XX wieku

Jednym z przejawów ogólnego rozkwitu literatury tworzonej przez kobiety po przełomie 1989 roku jest dramat, który można określić mianem „kobiecego”, skupiający się na sytuacji społecznej kobiety. Zjawisko to jest jakby powtórzeniem rozkwitu z okresu dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to w latach 30. nastąpił krótki, lecz bogaty wybuch dramatu już wtedy nazwanego „kobiecy”. Celem niniejszego artykułu są dwa zazębiające się tematy. Z jednej strony pragnę w skrócie przedstawić obraz rodziny wylaniający się z tych dwu grup utworów. Będzie to spojrzenie z perspektywy feministycznej, uwzględniające działalność rodziny jako wspólnoty, stosunki wewnątrz rodziny, możliwości życia kobiet poza rodziną. Z drugiej strony poruszę kwestię formy tych dramatów, gdyż wiąże się ona z ich odbiorem¹. Materiał, na podstawie którego zaprezentowany będzie obraz rodziny, składa się z różnorodnych tekstów, w których problem rodziny pojawia się w mniejszym lub większym stopniu. Z utworów po przełomie 1989 roku będą analizowane następujące dramaty: *Salon profesora Mefisto* Krystyny Kofty, *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* Anety Wróbel, *Prostak* Anny Strońskiej, *Złodziejki chleba*, *Człowiek ze śmietnika* oraz *Obrażeni* Ewy Lachnit, *Dwadziestka* Lidii Amejko i *Meeting* Anny Bojarskiej. Natomiast z dwudziestolecia międzywojennego będą uwzględnione następujące dzieła: *Sprawa*

¹ Sztuczny podział wzdłuż linii genderowych bywa chwilowo pożyteczny, ażeby lepiej wypuklić pewne elementy tekstów tworzonych przez kobiety. Nie znaczy to, iż każdy utwór autorstwa kobiety odznacza się inną tradycją estetyczną. Ostatecznie powinna (kiedys) nastąpić integracja dramatu kobiecego z całokształtem dorobku literackiego.

Moniki, *Milcząca siła* oraz *Walący się dom* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, *Sprawniliwość* Marceliny Grabowskiej, *Dom kobiet* Zofii Nalkowskiej, *Egipska pszenica* oraz *Baba-Dżyno* Marii Jasnorzewskiej i *Głębia na Zimnej* Zofii Rylskiej². Rok 1918 i powstanie państwa polskiego zostało powitane z wielkim entuzjazmem przez kobiety. Udział małego i elitarnego ruchu emancypacyjnego w walce narodowo-wyzwoleńczej zaowocował uzyskaniem praw (prawo głosu i – przynajmniej teoretyczna – równość w pracy) gwarantowanych przez konstytucję odrodzonego państwa. Kobiety stały się nagle widoczne w miejscach publicznych, a ich wizerunek bardzo się urozmaicił: „od wampów do poważnych profesjonalistek, od raketki tenisowej do teczki urzędnika” (Kałwa 2002, 15–16, zob. też: Górnicka-Boratyńska 1999, 17). Jednak pomimo awansu społecznego, obraz rodziny, jaki wylania się z dramatów, już w tamtym okresie oznaczanych mianem „kobiecych”, daleki jest od radości i optymizmu.

W *Sprawie Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (premiera w 1932 r.) małżeństwo utalentowanej pediatry rozpada się zarówno z powodu zdrady męża, jak i siły charakteru bohaterki. Monice pozostaje jedynie poświęcenie się pracy. Jednak taka droga pociąga za sobą swoiste niebezpieczeństwo, gdyż – według Szczepkowskiej – sukces zawodowy prowadzi do defeminizacji. Rodziny, które pojawiają się w *Milczącej sile* tejże autorki (premiera w 1933 r.), są jakby wybrakowane i niezbyt zdrowe. Na przykład główna bohaterka, niezależna i obrotna pani redaktor, ma ukochanego syna ze stosunków pozamałżeńskich. Pod wielką czułością i radością ze wspólnego obcowania, kryje się dominacja matki nad synem oraz szantaż psychologiczny. Natomiast ostatni dramat Szczepkowskiej, *Walący się dom* (premiera w 1937 r.) ukazuje rozkład i upadek rodziny ziemiańskiej. Utwór spotkał się z pewnym uznaniem krytyków międzywojennych, uznaniem niewątpliwie zasłużonym, gdyż jest to najbardziej dramatycznie efektywna sztuka autorki. Pomijając już zacofanie i zastój drażące opisywany majątek, stosunki wewnątrzrodzinne całkowicie negują jakąkolwiek sielskość ziemiańską. Każdy walczy o swoje szczęście, jednocześnie niwecząc je u drugich. Dom zamienia się w więzienie, z którego wszyscy pragną uciec. Wśród dramatów kobiecych lat 30., utwór ten wyróżnia się najsilniejszym nawoływaniem do zniesienia podwójnej moralności, szczególnie w sprawach intymnych.

Największym sukcesem scenicznym po *Sprawie Moniki* Szczepkowskiej, cieszył się debiut Marceliny Grabowskiej *Sprawniliwość* (premiera w 1935 r.). Fakt,

² Po części dostęp do tekstów, szczególnie tych z lat 30., zdecydował o wyborze. Są inne „dramaty kobiece”, równie zasługujące na uwzględnienie, ale autorce niniejszego artykułu nie udało się do nich dotrzeć.

iz bohaterką tej sztuki jest kobieta prosta, stanowi po części o wyjątkowości tego utworu, gdyż we wszystkich innych omawianych tu dramatach akcja toczy się w środowisku inteligencji lub ziemiaństwa. Z jednej strony autorka przedstawia los służącej, której nędza uniemożliwia założenie rodziny. Z drugiej – sytuacja rodzinna dyrektora więzienia jest pokazana równie negatywnie. Dyrektor jest jedynym źródłem utrzymania licznej i wymagającej rodziny. Jej dobro staje się pretekstem do zbrodni, czyli do zmuszenia więźniarki do aborcji, gdyż ujawnienie ciąży w więzieniu pod jego rządami spowodowałoby utratę stanowiska.

Sukces *Sprawy Moniki* poprzedził debiut sceniczny Zofii Nalkowskiej *Dom kobiet* (premiera w 1930 r.). Dramat ten, słusznie chwalony przez krytyków dwudziestolecia za efektywność sceniczną, wywołał wśród wielu z nich uczucie skrępowania i jakby defensywności. Tradycyjna rodzina pojawia się w tym utworze tylko we wspomnieniach kobiet będących obecnie wdowami lub rozwódkami i żyjących razem w majątku z dala od mężczyzn. Z tych wspomnień wynika, iż ich życie rodzinne nie było zbyt przyjemne i często okazywało się iluzją. Poza tym, gdy kobiety żyją w społeczeństwie, nie mogą znaleźć tego, co Luce Irigaray nazywa „własnym głosem”, czyli świadomym poczuciem własnej tożsamości (zob. Irigaray 1985). Przy czym *porte-parole* autorki, Babka Celina podkreśla, iż kobieta nie musi być żoną, aby czuć się potrzebną. Może być siostrą lub matką, mieszkającą wraz z innymi kobietami w nietradycyjnej rodzinie.

W podobnym nastrojowo-czechowskim stylu została napisana sztuka Zofii Rylskiej *Głębia na Zimnej* (premiera w 1938 r.); warto dodać, że wystawiono ją pod męskim pseudonimem. Akcja rozgrywa się w majątku ziemiańskim na pozór nie tak pełnym nienawiści, jak w *Walącym się domu* Szczepkowskiej. Jednak i tu daleko do optymizmu. Podwójna społeczna moralność pozwala ojcu mieć romans z nauczycielką na oczach rodziny i zakłada potulność ze strony matki, która chroni się za fasadą konwenansu. Dramatyczny bunt córki – Niki – przeciw zachowaniu ojca do niczego nie prowadzi, a dramat wraca do zastojów pierwszej sceny. *Egiptowska pszenica* Marii Jasnorzewskiej (premiera w 1932 r.) jest typowym przykładem jej wcześniejszych utworów i zapatrywań na małżeństwo. Według szczególnych poglądów Jasnorzewskiej prawdziwa miłość nie istnieje w małżeństwie, a macierzyństwo tylko zabija uczucia. Pożycie Ruty z Krzeptowskim jest parodią rodziny, gdzie nieprzyjemny i głupi mąż powoli niszczy piękną i zakochaną w nim żonę. Dopiero prawie kazirodczy stosunek z pasierbem (ostatecznie okazuje się, iż nie jest on synem Krzeptowskiego) daje Rucie możliwość zaznania prawdziwego szczęścia i miłości. Jednakże w swoim ostatnim dramacie, *Baba-Dziwo* (premiera w 1938 r.), Jasnorzewska wystrzega się uproszczeń. Obraz małżeństwa Petroniki i Norma-

na jest jednym z najbardziej realistycznych i głębokich przedstawień tego okresu. Sceny groteskowe, w których występuje kobieta-dyktator, przeplatają się z realistycznymi, ukazującymi małżeństwo pełne kłopotów, dramatów, niezgody, a jednocześnie niepozbawione uczuć. I choć nie jest to obraz pozytywny i radosny, wyróżnia się na tle wszystkich omawianych dramatów, ponieważ pokazuje, że małżeństwo – mimo wszystko – może być czymś wartościowym.

Negatywna ocena stosunków rodzinnych w okresie dwudziestolecia międzywojennego wydaje się nie tak surowa, jak ocena rodziny po 1989 roku, kiedy to – z punktu widzenia kobiet – pojawiło się mniej powodów do radości. Jak pisze Halina Filipowicz: „skutkiem Cichej Rewolucji 1989 r. w Polsce była tradycyjna kultura zakorzeniona w fundamentalizmie religijnym, nacjonalistycznej ideologii i patriarchalnych praktykach” (Filipowicz 2001, 4–5; zob. też: Kalwa 2002). Sytuacja ta zostaje odzwierciedlona w dramatach napisanych po przelomie. Już w 1997 roku Mariusz Czubał pisał o współczesnych dramatach rodzinnych (nie tylko o tych autorstwa kobiet), iż

[i]ch spoiwem tematycznym jest przekonanie o kryzysie rodziny jako instytucji kulturowej. (...) Okazuje się, że relacje między ludźmi mają charakter przedmiotowy i materialny (...), a o trwałości związków decyduje przyzwyczajenie i egoizm, a nie uczucia. (...) [Ż]ycie rodzinne jest grą, polem nieustającej rywalizacji, podejrzeń i manipulacji, których skutecznym narzędziem może okazać się dziecko (Czubał 1997).

Jako przykład owego przyzwyczajenia może posłużyć dramat Krystyny Kofty *Salon profesora Mefisto*. Utwór skupia się na poszukiwaniach własnej drogi życiowej głównej bohaterki, ale rozpoczyna się od rozważań Fausty na temat długiego małżeństwa z dopiero co zmarłym mężem (Grossman 2005, 108). Z jej rozważań wynika, iż tym, co trzymało ich razem, było przede wszystkim przyzwyczajenie, a nie miłość czy zrozumienie. Niestety, szukanie własnego szczęścia nie przynosi oczekiwanych rezultatów i w ostatniej scenie Fausta wraca do trupa, stwierdzając: „Pragnę nudzić się z tobą przez całą wieczność!” (Kofta 1993, 34). Podobną monotonię życia rodzinnego przedstawia dramat Anety Wróbel *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci?* Zamiast rozmów są tu monologi składające się często z oderwanych wyrazów. Codzienną rutynę reprezentują wspólne obiady, w czasie których brak porozumienia jest podkreślony tym, że członkowie rodziny nie mogą się nawet przeżegnać jednocześnie. Płaska, jednowymiarowa żona przypomina robota kręcącego się wokół obowiązków domowych. Mąż zajęty jest własnymi sprawami, a mała, nikomu niepotrzebna łysa dziewczynka siedzi na podło-

dze. Jej defekt jest powodem utraty ojcowskiej miłości. W ostatniej scenie dziewczynka nakłada perukę w nadziei, iż będzie kochana i prosi ojca: „I jeszcze warkocze, tatusiu, zrób mi warkocze, długie i mocne, bo mi potrzeba dwa razy więcej miłości” (Wróbel 1999, 24). Jej wypowiedź podkreśla przedmiotowy charakter stosunków rodzinnych.

W przeciwieństwie do gospośi w sztuce Wróbel, Anna Strońska w dramacie *Prostak* rysuje postać kobiety „wyzwolonej”, nowego typu bizneswoman. Tyle że jest to obraz osoby prymitywnej i brutalnej. Ponadto, jak wynika z treści sztuki, dla tej wyzwolonej kobiety interesów – Łopuchowej – rodzina staje się zbędna.

Podobnie okrutnie przedstawia się świat w utworach Ewy Lachnit: *Złodziejki chleba*, *Człowiek ze śmieci* i *Obrażeni*. We wszystkich trzech dramatach stosunki rodzinne przybierają formę ciągłej walki, okrutnej gry i rywalizacji. W *Złodziejkach chleba* brutalny, ale wpływowy mąż terroryzuje żonę, grożąc, że porwie dziecko. W zamian ona szantażuje go dowodem jego nieuczciwości, który – jeżeli zostanie ujawniony – może go zrujnować. W tle przesuwają się dziecko podobne do dziewczynki z utworu Wróbel – z tą różnicą, że nie jest lyse, ale nieme. Dramaty *Człowiek ze śmieci* i *Obrażeni* skupiają się przede wszystkim na stosunkach braterskich. Mimo pewnych więzi bracia nienawidzą się, walczą ze sobą, jednocześnie zazdroszcząc sobie bliskości z jednym lub drugim rodzicem. W obydwu wypadkach jeden z braci ginie.

Nieco spokojniej pokazane są klótnie i podejrzliwość w rodzinie w dramacie Lidii Amejko *Dwadziątka*. Oprócz wątku stosunków polsko-żydowskich, który stanowi główną oś tematyczną sztuki, przedstawiona jest w niej dzisiejsza rodzina: wyalienowana, klótniwa, w której ciągi monologów zastępują prawdziwe rozmowy. Autorka podkreśla wpływ przeszłości na wydarzenia teraźniejsze, przeszłości, która może kształtować stosunki wewnątrz rodziny.

I w końcu *Meeting* Anny Bojarskiej – sztuka historyczna, ale wyraźnie odnosząca się do czasów obecnych. Pokazuje podjętą przez utalentowaną i wykształconą kobietę próbę wyłamania się z norm społecznych, odrzucenia drugoplanowej roli narzuconej jej płci. Bohaterka ponosi klęskę i – jak pisze Elwira Grossman – „można się zastanawiać, czy jej przedwczesna śmierć nie jest po prostu »karą« za wtargnięcie na męskie terytorium życia i sztuki, za niepozostanie na swoim »właściwym miejscu«” (Grossmann 2005, 111)³. Życie nazwano tu dżunglą, a ukochany bohaterki, Cassagnac stwier-

³ Oryg.: [O]ne wonders if her premature death is not merely her „punishment” for invading the male territory in life and art, for not knowing her „proper place”. Wszystkie tłum. z j. angielskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, są autorstwa Joanny Kot (przyp. red.).

dza, iż w domu pragnie się „spokoju, wsparcia, zachwytu. Bezwarunkowego zachwytu, bezwarunkowego wsparcia!”. Gdy bohaterka odpowiada, że coś takiego można dostać tylko od „idiotki”, Cassagnac spokojnie się zgadza (Bojarska 1992, 37).

Jeżeli spojrzeć na obydwie grupy dramatów pod kątem podmiotu, szczególnie kobiecego, zaskakuje podobieństwo kreacji, fakt, iż podmioty w obydwu grupach prezentują pełną gamę: od zupełnie substancjalnych do całkowicie niesubstancjalnych. W *Sprawie Moniki* podmiot kobiecy jest substancjalny i oceniony jako gorszy od męskiego. Za to w *Domu kobiet i Egipskiej pszenicy*, mimo że także można go nazwać substancjalnym, ocenia się go pozytywnie – jako inny od męskiego. Podobnie w dramacie *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* – mamy tu do czynienia z podmiotami substancjalnymi, o ile w ogóle można mówić o podmiocie tych dwuwymiarowych postaci. *Walący się dom* i *Sprawiedliwość* wstępnie tworzą niesubstancjalne podmioty, przy czym w wypadku tej drugiej sztuki dotyczy to tylko podmiotu kobiecego, gdyż męski nadal pozostaje substancjalny. W obydwu utworach są to wersje wstępne, nierozwinięte, nieco mechaniczne. Podobnie rzecz się ma w dramatach Lachnit *Złodziejki chleba*, *Obrażeni* i *Człowiek ze śmieci*. Jak pisze Grossman, „choć Lachnit ogólnie przestrzega konwencjonalnego podziału ról genderowych wewnątrz społeczności i jej rządzących nią stosunków, to dekonstruuje ona tradycyjną »kobiecość« i »męskość«. Obok obelżywych typów »macho«, skorumpowanych władzą, (...) wprowadza gwałtowne i obojętne kobiety oraz wrażliwych, opiekuńczych mężczyzn. Toteż przeciwstawia się stereotypom, chociaż często ogranicza się do przedstawiania tylko ich odwrotnej strony” (Grossman 2005, 113)⁴. Skupiając się na „outsiderach” i najbiedniejszych, autorka zawęża grono postaci męskich, jak i kobiecych do tych najsłabszych, pozbawionych wszelkich przywilejów i jakiegokolwiek władzy. Jednocześnie w obydwu grupach pojawiają się przykłady bardziej rozwiniętych niesubstancjalnych podmiotów. Taka sytuacja występuje w dramacie *Baba-Dżiwo*, w którym obok uproszczonego męskiego podmiotu pojawia się bogaty, zróżnicowany i niesubstancjalny podmiot kobiecy. Petronika jest jednocześnie piękną, atrakcyjną żoną i genialnym chemikiem. Podobnie rzecz się ma w sztukach *Salon profesora Mefisto* i *Meeting*. W pierwszej występuje pełna gama charakterów

⁴ Oryg.: *While Lachnit generally observes conventional division of gender roles within the community and relationships, she deconstructs traditional “femininity” and “masculinity”. Next to abusive “macho” types corrupted by power, (...) she introduces violent, indifferent women and sensitive, caring men. So she defies stereotyping, but often comes too close to representing only their reversals.*

kobiecth – od dziewczynki/ofiary do kobiety/szatana. Z kolei w drugiej wybitna arystokratka i artystka próbuje żyć, wylamując się z przyjętych ról kobiecych zarówno w życiu prywatnym, jak i artystycznym.

Czy zatem istnieją zasadnicze sprzeczności między dramatami z tak różnych okresów? Wydaje się, że w dużej mierze są to różnice raczej stopniowania nastrojów i poglądów, aniżeli ideologiczne. Po pierwsze, przy ogólnym pesymizmie tych dramatów, w szczególności dotyczącym sytuacji rodziny i roli kobiet, w obydwu grupach pojawiają się przebłyski nadziei lub pozytywnych elementów. Jednakże w dramatach pisanych po przełomie 1989 roku są one mniej liczne. W grupie sztuk z dwudziestolecia międzywojennego, pomimo defetyzmu widocznego w opisie aktualnej sytuacji rodziny i kobiet, przewija się wyraźna nuta optymizmu w spojrzeniu na przyszłość. W *Sprawie Moniki* główna bohaterka, utraciwszy rodzinę (męża), przelewa empatię na swoich pacjentów, stając się tym samym bardziej „wydłużoną”, czyli lepszą i silniejszą. W *Walącym się domu* dom-więzienie w końcu pęka i mieszkańcy-więźniowie rozjeżdżają się. Dramat sugeruje, iż przynajmniej część z nich ułoży sobie lepsze życie. W *Sprawiedliwości* na dyrektorze więzienia pozostaje „rysa”, jakaś lekka zmiana w patrzeniu na ludzi i własną rodzinę. *Dom kobiet* jest sztuką o najbardziej optymistycznym wydźwięku. Choć według reguł świata przedstawionego mężczyźni dominują w społeczeństwie, to jednak autorka widzi możliwość stworzenia innej, zastępczej rodziny, złożonej z kobiet i dającej tym kobietom nie tylko szczęście, ale i możliwość zdobycia własnego głosu. Ruta w *Egipskiej pszenicy* rozpoczyna nowe, niekonwencjonalne życie z ukochanym i ich wspólnym dzieckiem. *Baba-Dżyno* kończy się obaleniem kobiety-dyktatora i przetrwaniem, wbrew wszystkiemu, małżeństwa Petroniki.

W grupie współczesnych dramatów też pojawiają się iskierki nadziei, ale są o wiele słabsze. W utworze *Meeting* główna bohaterka umiera. W *Człowieku ze śmieci* kurtyna opada w momencie, gdy brat wykopuje ciało zmarłego Nestora do śmietnika. W *Obrażonych* ginie Postać/Ryszard. *Salon profesora Mefisto* kończy się *danse macabre* prowadzonym przez wieczną Faustę rozpaczliwie tęskniącą do śmierci. W dramatach Lachnit pojawiają się przebłyski dobroci, dbania o innych, chęci poprawienia losu cierpiących: Duży/Roman w *Obrażonych* chce zrezygnować ze swojego projektu architektonicznego, byleby uchronić nędzarzy przed wysiedleniem – i ostatecznie kupuje im dom; podobnie w dramacie *Złodziejki chleba* – matczyna miłość wyrwa dziecko z rąk brutalnego ojca i wywołuje pierwszy przejaw empatii w Kindze. Ostatecznie jednak te przebłyski nikną pod nawałą grozy, nędzy, przemocy. Żaden ze

współczesnych dramatów nie pozostawia widza ze słabą choćby nadzieją na przyszłość.

Ważnym elementem w ostatecznym wydzźwięku społecznym tych dwu grup utworów jest ich konstrukcja. Jeżeli uwzględni się kontekst historyczno-kulturowy okresu dwudziestolecia międzywojennego, to znaczy repertuar teatralny oraz toczące się dyskusje wokół teatru i dramatu, dochodzi się do wniosku, iż dominującym rodzajem dramatu był – w tej lub innej formie – dramat realistyczny (zob. Popiel 1995, Marczak-Oborski 1972). Tego rodzaju dramat zakłada, że uwaga odbiorcy skupia się na fabule, że zindywidualizowane postaci jednocześnie odzwierciedlają ustalone role społeczne oraz że ostatecznie utwór zasugeruje jakieś rozwiązanie przedstawionego problemu. Przeważająca większość „dramatów kobiecych” okresu międzywojennego miała formę realistyczną z tendencją (w wielu wypadkach) do ukłonu w stronę naturalizmu w konstruowaniu postaci-typów. Analizując reakcję ówczesnych krytyków na „dramat kobiecy”, włączając recenzje najbardziej wrażliwych – jak Tadeusz Żeleński-Boy (zob. Żeleński 1965, 241–243; Żeleński 1966, 200–202; Żeleński 1968, 450–455; Żeleński 1969, 159–161; Żeleński 1970, 221–223; Żeleński 1975, 193–196), wyraźnie widać, iż oceniali oni te utwory przez pryzmat oczekiwań związanych z odbiorem dramatu realistycznego. Nawet w wypadku takich utworów jak *Dom kobiet* i *Głębia na Zimnej*, cechujących się onirycznym rytmem i mniejszą wagą fabuły, krytycy stosowali „konwencjonalne” odczytanie i skupiali swoją uwagę na postaciach⁵.

Wybór formy realistycznej wiąże się z faktem, iż jest ona emocjonalnie bliiska przeciętnemu widzowi. Bliskość ta ułatwia autorowi osiągnięcie celów dydaktycznych, takich jak krytyka problemów rodzinnych. Jednocześnie realizm jest formą kontrowersyjną w podejściu feministycznym. Często kwestionowano jego przydatność, gdyż sądzono, iż zbyt mocno wiąże się z ideologią patriarchalną, a jego ciężenie do „zamknięcia”, to znaczy do rozwiązania problemów, wydaje się prowadzić do wspierania społecznego *status quo*. Ostatecznie autorki dwudziestolecia przyjęły formę realistyczną, gdyż nie alienuje ona odbiorcy tak jak to robią formy bardziej eksperymentalne. Ponadto powstała ona właśnie po to, aby przedstawiać i komentować problemy społeczne. Poza tym pojawia się możliwość wykorzystania „pęknięć” istniejących w zachodnim dramacie i teatrze, sięgających wstecz aż do staro-

⁵ Na temat „konwencjonalnego” odczytywania dominujących gatunków danego okresu historycznego zob. m.in.: Belsey 1985, 45–64; Cranny-Francis 2003, 115–116.

żytnej Grecji – pęknięć, które autorki mogły wykorzystać, aby „zdemaskować konstrukcję i manipulację hierarchii władzy” (Schroeder 1996, 37)⁶.

Wracając do omawianych dramatów – widać, jak bardzo indywidualnie i różnorodnie autorki podchodziły do formy realistycznej i przedstawienia rodziny. W *Sprawie Moniki*, *Sprawiedliwości* i *Egipskiej pszenicy* uwagę odbiorcy przyciąga szokująca fabuła. Nowatorstwo *Milczącej siły* i *Domu kobiet* wypływa z wszechogarniającego skupienia się na emocjach i psychice kobiecej. Kwestia moralności i podwójnych norm społecznych przyciągała uwagę krytyków w *Sprawiedliwości*, *Walącym się domu* i *Głębi na Zimnej*.

Nawet wzięwszy pod uwagę jeden element, mianowicie funkcję przestrzeni – z jednym wyjątkiem akcja wszystkich tych utworów sytuuje się w domu – widać, że nie ogranicza ona wydźwięku danego dramatu. Na przykład w *Sprawie Moniki* i *Babie-Dziewo* dom jest miejscem pracy zawodowej, lecz pierwszy utwór popiera odrzucenie tradycyjnego małżeństwa i poświęcenie się pracy, a drugi maluje obraz skomplikowanych, lecz trwałych stosunków małżeńskich. Podobnie ogród wokół domu w *Egipskiej pszenicy* podkreśla pasywną romantyczną miłość, w *Głębi na Zimnej* staje się grzesznym ogniskiem cudzołóstwa i zakazanych schadzek, a w *Domu kobiet* przynosi radość i ukojenie mieszkankom majątku.

Może najważniejszym wspólnym elementem realistycznych dramatów z dwudziestolecia jest wykorzystanie „pęknięć” formy do wprowadzenia napięcia, które komplikuje obraz, podkreśla trudność rozwiązania problemów społecznych. Na przykład w *Sprawie Moniki* i *Egipskiej pszenicy* fabuła zderza się z patriarchalną ideologią: szokujące postępowanie wyzwolonych kobiet zostaje może nie „ukrócone”, a „osłabione” przez silną wiarę w duchową wyższość podmiotu męskiego. *Dom kobiet*, *Milcząca siła* i *Walący się dom* cechuje napięcie pomiędzy światem przedstawionym a tym pozascenicznym, o którym ciągle się mówi. Mimo iż na scenie pojawiają się niezależne kobiety żyjące spokojnie bez mężczyzn, których substancjalna podmiotowość oceniana jest pozytywnie, z ich rozmów wynika, że realnym światem żądzą prawa mężczyzn obdarzonych praktycznym rozumem. W *Walącym się domu* podwójny standard moralny utrudnia wyzwolenie kobiety pracującej zawodowo, a w *Głębi na Zimnej* utrudnia dojrzewanie nastolatki zmuszonej do pogodzenia się z tą dwoistością. Poetyckie obrazy i oniryczne piękno w *Głębi na Zimnej* i *Domu kobiet* kolidują z brutalnym, nieuczciwym postępowaniem mężczyzn. W najbardziej eksperymentalnym dramacie,

⁶ Oryg.: *expose the construction and manipulation of power hierarchies*. Na temat „pęknięć” (*fissures*) zob. Solomon 1997.

Babie-Dziwo, Jasnorzewska nie alienuje całkowicie odbiorcy. „Złowrogi krąg stale się rozszerzający” groteski przeplata się z realistyczno-lirycznymi lub komediowymi scenami, w których rozwija się małżeństwo Petroniki i Normana (Józefacka 1966, 90–91). Ponadto groteskowa dyktatorka Valida zostaje obarczona realnym tragizmem wrodzonej brzydoty. Innymi słowy, autorka twórczo wykorzystuje napięcie pomiędzy formą eksperymentalną a emocjonalną bliskością realizmu, żeby pokazać różnego rodzaju układy rodzinne i stosunki społeczne panujące w reżimie dyktatorskim.

W historyczno-kulturowym kontekście odbioru teatru i dramatu, oczekiwania przeciętnego odbiorcy, a nawet wielu krytyków, po przełomie 1989 roku nie zmieniły się tak bardzo, jak można by przypuszczać. Pomimo pojawienia się wszelkiego rodzaju antyrealistycznych nurtów od teatru absurdu przez teatr okrucieństwa, turpizm, aż do teatru Kantora lub Grotowskiego, założenia formy realistycznej, silnie podtrzymywane przez kulturę masową i popularną, nadal kształtują oczekiwania odbiorcy, a tym samym odczuwaną przez niego emocjonalną więź ze światem przedstawionym. Lub mówiąc nieco ogólniej: „[a]by sztuka teatralna była nośnikiem sensu – a nie wrażeń, przeżyć, emocji, doznań, epifanii – musimy postrzegać ją jako rozwijającą się opowieść, jako narrację. I to postrzeganie nie jest bynajmniej (...) jakimś naddatkiem, z którego można zrezygnować” (Cabianka 2004, 36). Jednak, gdy spojrzeć na dramaty współczesne, w tym utwory pisane przez kobiety, to przeważająca ich większość unika „mimetycznego odwzorowania rzeczywistości” (Cabianka 2004, 37). Dominuje groteska, „odindywidualizowanie postaci, (...) porwana, epizodyczna struktura, antykonwersacyjność, gorączkowy język, przeplatanie monologów telegraficzną wymianą komunikatów” (Cabianka 2004, 37). Mimo bogactwa i wirtuozerii stylistycznej, brak głębi. „Eksperymentalna” forma wcale nie idzie w parze z odwagą w omawianiu problemów rodziny i seksualności. Na deskach teatrów dominują sztuki pozostające w paradygmacie heteroseksualnym, a wylamanie się bohaterów z norm społecznych jest w ten lub inny sposób „karane” (Grossman 2005, 111–112). Wzrost poznawczy nie wystarcza, żeby zniwelować „podejście publicystyczne” (SzczaWińska 2005, 159), które nie potrafi podsunąć rozwiązań, i nie „wypełnia (...) podstawowego żądania, jakie stawia się sztuce: nie zmienia (...) swego odbiorcy” (Cabianka 2004, 38). Oczywiście, nie dotyczy to wszystkich utworów. Na przykład *Meeting* jest przede wszystkim realistycznym dramatem z pewnymi dodatkami groteskowymi. Ponadto niektórzy krytycy dopatrują się zmian w dramaturgii po 2000 roku (zob. SzczaWińska 2005, 160).

Z dzieł tu omawianych najbardziej groteskowe są utwory Ewy Lachnit *Obrażeni*, *Człowiek ze śmieci* i *Złodziejki chleba*. Groteska w tych dramatach nie jest tylko naddatkiem albo techniką stosowaną od czasu do czasu, lecz raczej wszechogarniającym światopoglądem, który zagarnia wszystkie poziomy kompozycji od miejsca akcji, poprzez fabułę, konstrukcję postaci po stylizację językową. W wypadku *Człowieka ze śmieci* i *Obrażonych* groteskowy wydźwięk wzmocniony jest przez miejsce akcji dramatów. Wydarzenia toczą się w jakimś postapokaliptycznym świecie brudu, nędzy i grozy. Na przykład w *Człowieku ze śmieci*, według didaskaliów, walka o życie odbywa się na „drodze. Zamiast drzew kije stoją, mają po dwa, trzy listki. W dali czarne hałdy i brudne niebo” (Lachnit 1997, 45). W *Złodziejkach chleba* miejsce akcji to przede wszystkim dwa mieszkania w bloku. Jednak realizm tych miejsc zostaje mocno podważony przez to, iż mieszkania tracą swoją funkcję przestrzeni prywatnej i stają się przestrzenią przejściową, przez którą przewijają się ciągle różni ludzie – niekoniecznie lokatorzy tych mieszkań; obecność Małego – niemego dziecka, które dla Teresy jest główną motywacją wszelkiego działania – przypomina lyse dziecko z dramatu Wróbel (Wróbel 1999). W końcu spiętrzenie niekończących się, silnie dramatycznych wydarzeń zaburza realne poczucie czasu.

Autorki dramatów z tej grupy opisują w didaskaliach pejzaż wyimaginowany, mało liczący się z technicznymi możliwościami sceny – jak w *Człowieku ze śmieci*: sklep rodziców zamienia się w śmietnik, z którego brat wykopuje ciało dopiero co zmarłego Nestora. Podobnie dzieje się w bardziej kameralnych pomieszczeniach. W sypialni Fausty z *Salonu profesora Mefisto* pojawiają się młoda i stara Fausta jednocześnie, choć tylko jedna z nich jest widoczna dla mężczyzny w łóżku. Później ta sama sypialnia magicznie przeistacza się w gabinet psychoanalityka. Nieco inaczej zostaje podważony realizm świata przedstawionego w utworze *Co dzieje się z modlitwami niegrzecznych dzieci?* Z jednej strony normalna komunikacja zanika, zastąpiona przeplatającymi się ze sobą absurdalnymi monologami, z drugiej cicha, lecz nieustępliwa obecność na scenie groteskowego dziecka bez włosów zakłóca logikę świata realnego. Jeszcze inną metodę stosuje Amejko w utworze *Dwadziątka*, gdzie sceny z przeszłości „przedstawione (są) jako pół przeźroczysty obraz przenikający normalną rzeczywistość, w której żyje rodzina Chłopca” (Amejko 1996, 37).

Najbardziej realistyczne są dramaty *Prostak* i *Meeting*, ale i tu pojawiają się elementy groteski. W tym pierwszym utworze prawdziwe realia życia małomiasteczkowego wczesnych lat 90. zostają zakłócone przez pojawienie się

postaci nazwanej „On”, która przejmując władzę w sposób daleki od realizmu. Ponadto zachowanie się bohaterów graniczy z parodią. W sztuce *Meeting* realizm historycznie poprawnego świata końca XIX wieku ociera się o groteskę poprzez scenę striptizu Marii oraz nadzwyczajne postęпки i wypowiedzi Toulouse-Lautreca.

Ogólnie rzecz biorąc, o ile w okresie dwudziestolecia międzywojennego dominował realizm w „dramacie kobiecym”, o tyle w utworach autorstwa kobiet po roku 1989 prym wiodzie groteska. Obejmuje ona miejsce akcji, fabułę i charakterystykę postaci, w których ciągle podkreśla się jeden dziwny lub zatrważający element. Tworzy ją także realistyczny, lecz wulgarny język oraz epizodyczność zamiast ciągłości narracyjnej. W rezultacie takiego spiętrzenia groteski wydzźwięk współczesnych utworów jest o wiele bardziej pesymistyczny – aby nie powiedzieć zatrważający – niż dramatów z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Zbliżając się do końca rozważań, można stwierdzić, iż – uwzględniając zmiany w przyjętych normach obyczajowych dotyczących stosunków rodzinnych oraz stosunków między kobietą a mężczyzną – obie grupy „dramatów kobiecych” malują obraz rodziny w stanie kryzysu. Jedną z wyraźnie zauważalnych różnic pomiędzy nimi jest to, iż utwory z dwudziestolecia międzywojennego wykazują tendencję do silnego dydaktyzmu. Anna ze *Sprawy Moniki* wygłasza długie monologi na temat tego, że „pionem moralnym jest poczucie własnej wartości. Gubi go i depce kobieta zatracając się w mężczyźnie” (Morozowicz-Szczepkowska 1933, 45). Barski w *Walącym się domu* strofuje siostrzeńca i stwierdza, iż stracił prawo do własnego majątku: „Wy, którzy się tej ziemi wyzbywacie, którzy życie ze sprzedazy tej ziemi, jakież wy macie do niej prawo?” (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 2256.37, 37). Babka Celina z *Domu kobiet* powtarza jakby w uproszczeniu filozofię życia samej autorki: „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność” (Nalkowska 1990, 77). Nawet prosta Nr 14 z utworu *Sprawiedliwość* na swój sposób potępia podwójną moralność społeczną: „A powiem, i pan naczelnik nie wsadzi go (mężczyzny, który ją uwiódł – JK) do kryminalu, niby, że to on – toby mnie zapiekło, że to sprawiedliwość dla różnych różna” (Grabowska, sygn. 451, 16). Tendencja ta pasuje do realistycznej formy zakładającej rozwiązanie przedstawionego dylematu.

Tego rodzaju dydaktyzm nie pojawia się natomiast w nowszej grupie dramatów. Zdarzają się niekiedy krótkie sentencje uogólniające. Na przykład Toulouse-Lautrec w sztuce *Meeting* żartobliwie stwierdza: „Trzeba umieć znosić samego siebie, to cała sztuka. A tech-ni-ka znoszenia samego siebie

zabija. Tyle trzeba w sobie zabić, żeby przeżyć!” (Bojarska 1992, 16). Podobnie Nestor w *Członniku ze śmieci* mówi do brata: „Jesteś moim bratem, chyba możesz się podzielić? (...) Nawet takie dranie jak Johnsony, Marmieladowy, Browny dzieliły się. Bo jak człowiek się podzieli, to od razu lepszy się robi. I na świecie jaśniej” (Lachnit 1996, 47). Całkowicie jednak brak długich dydaktycznych monologów, jakie przewijają się przez utwory sprzed kilkudziesięciu lat. Kwestie postaci prawie zawsze skupiają się na działaniu i odczuciu indywidualnym, na *tu i teraz*. Brak dydaktyzmu pasuje do ogólnej kompozycji tych sztuk, drobiazgowo przedstawiających pewne środowiska i problemy, ale nieuogólniających i niedających rozwiązań tych problemów.

Ostatecznie różnica w wydźwięku tych dwu grup sprowadza się do stopnia ofiarowanej odbiorcy nadziei. Ta nadzieja wiąże się z przeblyskami pozytywnymi, które pojawiają się w obydwu grupach, ale są o wiele słabsze w dramatach z okresu po 1989 roku. A mocniej odczuwany pesymizm i zatrważający nastrój tych najnowszych utworów związany jest przede wszystkim z wyborem formy. Dominująca w dramatach z dwudziestolecia międzywojennego forma realistyczna zakładała emocjonalny kontakt z odbiorcą, a tym samym poczucie, iż świat przedstawiony jest odbiciem świata realnego; przewiduje też rozwiązanie omawianych problemów. Stąd też płynnie mniejsza lub większa doza optymizmu, nawet jeśli jest to dawka minimalna – jak ta płynąca z buntu nastolatki w *Głębi na Zimnej*. Groteskowa forma dominująca w dramatach powstałych po 1989 roku wywołuje u odbiorcy przede wszystkim poczucie alienacji, a nie bliskości emocjonalnej, gdyż świat przedstawiony nie odzwierciedla świata realnego, nawet jeżeli pewne jego elementy są realistyczne. Ponadto forma ta nie zakłada podsunęcia rozwiązań, a więc nie sugeruje możliwości poprawy w przyszłości.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na dwa dramaty, które w jakimś stopniu wylamują się z najbardziej ogólnych tendencji swojego okresu. Chodzi tu o *Babę-Dziwo* i *Meeting*. Przeważająca większość „dramatów kobiecych” okresu dwudziestolecia międzywojennego łamała tabu tematyczne konstruując szokującą fabułę. Jednocześnie wydźwięk fabuły osłabiała kreacja podmiotów przeważnie substancjonalnych, czasami nawet podtrzymujących odwieczny dualizm ciało/rozum, gdzie rozum łączono z płcią męską i oceniano jako lepszy. Natomiast Jasnorzewska w swoim ostatnim dramacie, łącząc groteskę z realizmem, dała bogaty obraz małżeństwa, niesubstancjonalny i różnorodny podmiot kobiecy oraz parodię systemu totalitarnego.

Jakby odwrotny dylemat pojawia się w „dramatach kobiecych” pisanych po przełomie 1989 roku. Stawianie wyłącznie na groteskę i wirtuozerię języ-

kową, bez ciągu narracyjnego, nie sprzyja ani głębi myślowej, ani kreacji ciekawych postaci, które odbiorca zapamięta. Bojarska w dramacie *Meeting*, wybierając formę realistyczną z naddatkiem elementów groteskowych, stworzyła utwór pełen „rzadkiej śmiałości i pasji” (Grossman 2005, 111)⁷. Z jednej strony w postaci Marii pokazała kłęskę kobiety starającej się wyrwać z ograniczeń narzuconych przez normy obyczajowe, z drugiej – wprowadzając inne bohaterki kobiece przedstawiła intrygi i wysiłki kobiet działających w obrębie tych norm i chcących zdobyć męża. Porównanie dramatów pisanych po 1989 roku i tych z międzywojnia unaocznia historyczną ciągłość nierozwiązanych dotychczas problemów rodziny. Jednocześnie pokazuje, iż od strony formalnej połączenie elementów tradycyjnych z nowatorskimi najlepiej może służyć efektywności dramatycznej.

Literatura

- Amejko L., 1996, *Dwadziesięć*, „Dialog”, nr 5–6.
- Belsey C., 1985, *Constructing the Subject: Deconstructing the Text*, in: Newton J., Roesenfelt D., edit., *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, New York.
- Bojarska A., 1992, *Meeting*, „Dialog”, nr 8.
- Cabianka M., 2004, *Delfiny i spodoustę*, „Dialog”, nr 2–3.
- Cranny-Francis A., Kirby J., Waring W., Stavropoulos P., 2003, *Gender Studies. Terms and Debates*, New York.
- Czubaj M., 1997, *Z pustego w próżne*, „Dialog”, nr 10.
- Filipowicz H., 2001, *Taboo Topics in Polish and Polish/Jewish Cultural Studies*, „The Journal of the International Institute”, nr 1.
- Górnicka-Boratyńska A., red., 1999, *Chcemy całego życia: antologia tekstów feministycznych*, Warszawa.
- (Grabowska, sygn. 452) Grabowska M., b.r., *Sprawiedliwość. Poważna komedia w 4-cb aktach*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 451).
- Grossman E., 2005, *Who's Afraid of Gender and Sexuality? Plays by Women*, „Contemporary Theatre Review”, nr 1.
- Irigaray L., 1985, *This Sex which is Not One*, trans. Porter C., Ithaca.
- Józefacka M., 1966, *Maskarada Pylłii, czyli o komediach Pawlikowskiej*, „Dialog”, nr 1.
- Kałwa D., 2002, *Przełomy polityczne z perspektywy gender: kilka refleksji historycznych*, w: Radkiewicz M., red., *Gender – kultura – społeczeństwo*. Kraków.
- Kofta K., 1993, *Salon profesora Mefisto*, „Dialog” 38, nr 6: 34.
- Lachnit E., 1996, *Człowiek ze śmieci*, „Dialog”, nr 5–6.
- Lachnit E., 1997, *Obrażeni*, „Dialog” nr 10.

⁷ Oryg.: *rare audacity and passion*.

- Lachnit E., 2000, *Złodziejki chleba*, „Dialog”, nr 7.
- Marczak-Oborski S., red., 1972, *Bibliografia dramatu polskiego*, t. 2, Warszawa.
- (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 3228) Morozowicz-Szczepkowska M., b.r., *Milcząca siła*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 3238).
- (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 2256.37) Morozowicz-Szczepkowska M., b.r., *Walący się dom*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 2256.37).
- Morozowicz-Szczepkowska M., 1933. *Sprawa Moniki. Sztuka w 3-oh aktach*. Warszawa.
- Nalkowska Z., 1990, *Utwory dramatyczne*, Warszawa.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., 1986, *Dramaty*, Bolecka A., red., t. 1–2, Warszawa.
- Popiel J., 1995, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków.
- (Rylska, sygn. 1164) Rylska Z., b.r., *Głębia na Zimnej. Sztuka w 7-miu obrazach*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 1164).
- Schroeder P., 1996, *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*, Cranbury NJ.
- Solomon A., 1997, *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*, London – New York.
- Strońska A., 1992, *Prostak*, „Dialog”, nr 9.
- Szczawińska W., 2005, *Dramaturgia ponad diagnozami*, „Dialog”, nr 9.
- Wróbel A., 1999, *Co się dzieje z modlitwami niegrzeszących dzieci*, „Dialog”, nr 4.
- Żeleński T. (Boy), 1965, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziesiąty i dziesiąty*, red. H. Markiewicz, t. 23, Warszawa.
- Żeleński T. (Boy), 1970, *Murzyn zrobił... wrażen teatralnych seria siedemnasta*, red. H. Markiewicz, t. 27, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1966, *Okno na życie. Ludzie i bydłatka*, red. H. Markiewicz, t. 24, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1969, *Perfumy i krem. Krótkie spiećie. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, t. 26, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1968, *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, t. 25, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1975, *1001 Noc teatru. Wrażenia teatralne: seria osiemnasta*, red. H. Markiewicz, t. 28, Warszawa.

Family in 'Women's' Drama after 1989 and in the Thirties

The article compares two groups of 'women's' drama, one written during the inter-war period, the other after the changes of 1989. On the one hand, the analysis presents the image of family emerging in these two groups of plays from a feminist perspective. On the other hand, the article raises the question of their form, since it so strongly influences the reception of these works. A comparison of plays written after 1989 with those created during the inter-war period demonstrates the historical continuity of family issues that have not been solved till present day. Concurrently, in terms of form, it shows that combining traditional elements with innovative ones leads to the greatest dramatic effectiveness.

Key words: women's drama, feminist discourse, family model

VARIA

MAŁGORZATA ZEMŁA
Uniwersytet w Monachium

Tygrys: gnoza polityczna

Wprowadzenie

Zamykający *Rodzinną Europę* esej *Tygrys* jest jednym z najczęściej komentowanych tekstów prozatorskich Miłosza. Ponieważ jest on powszechnie uważany za dopełnienie *Zniewolonego umysłu*, zarzuty dotyczące tego ostatniego dzieła spadają również na *Tygrysa*. Najważniejszy dotyczy przedstawionej w obu tekstach teorii funkcjonowania intelektualisty w systemie sowieckim okresu stalinizmu. Gustaw Herling-Grudziński, najbardziej prominentny oponent Miłosza, nazwał ją „blyskotliwą koncepcją bez pokrycia” (Herling-Grudziński 1956). Inne pytania dotyczą osoby samego tytułowego bohatera, którego rzeczywistym odpowiednikiem był filozof Tadeusz Juliusz Kroński, oraz jego wpływu na poezję, a także osobę Czesława Miłosza. Wysiłek badaczy, w tym najznamienitszych, Andrzeja Walickiego i Marii Janion, koncentrował się w związku z tym na analizie poglądów Krońskiego oraz odtworzeniu ideologicznego i socjologicznego kontekstu działalności obu przyjaciół (Walicki 1981, 1993; Janion 2000). Niemalże też rozprawiano o samym Krońskim i jego wpływie na Miłosza. Obok osobistych świadectw Walickiego i Jana Garewicza (Garewicz 1995) najcenniejsza jest zapewne praca Aleksandra Fiuta o poezji Miłosza z okresu jego intensywnych kontaktów z Krońskim (Fiut 2003). Jeżeli do powyższego wyliczenia dodamy jeszcze ocenę Krońskiego, dokonaną przez Andrzeja Mencwela (Mencwel 1999a, 1999b) oraz opatrzoną komentarzami Miłosza korespondencję poety z filozofem (Miłosz 1998), to okaże się, że zgromadzona o *Tygrysie* wiedza jest już całkiem pokaźna; można uznać, że w jej świetle wartości poznawcze eseju zostały potwierdzone. Sam

esej nie był jednak jeszcze analizowany w całości¹. W niniejszym artykule spojrzę na ten niezwykle tekst Miłosza pod kątem „legendy nowoczesności” przekraczającej zarówno marksizm, jak i heglizm, a mianowicie pod kątem legendy kryzysu i końca Europy, a także związanej z tą legendą gnozy politycznej.

Niewątpliwie kultura europejska również wcześniej wielokrotnie wstrząsana była kryzysami, jednak wyobrażenie o jej – mniej lub bardziej bliskim – końcu pojawiło się u myślicieli konserwatywnych dopiero jako skutek Rewolucji Francuskiej. Podziwiany przez Miłosza i Krońskiego Edward Gibbon (1737–1794) nie rzutował ponoć jeszcze tez swojego dzieła na czasy mu współczesne. Ten umiarkowany przedstawiciel oświecenia uważał Wielką Rewolucję za „francuską chorobę”, a brytyjski system monarchii konstytucyjnej za w zasadzie niezniszczalny. Zdaje się, że to Alexis de Tocqueville (1805–1859), konserwatywny historyk, socjolog i polityk, jako pierwszy porównał stan współczesnej mu Europy ze schyłkową fazą antycznego Rzymu, tworząc w ten sposób „Wielką Paralełę”, która później zajmowała intelektualistów w licznych nawrotach przez cały wiek XIX, szczególnie nasilenie osiągając pod koniec tego stulecia. W związku z „paralełą” pojawiło się oczywiście pytanie, kim będą przyszli „Germanie”, a przecież już Leibniz uczynił Rosję przedmiotem swoich historiozoficznych rozważań, przypisując jej w przyszłości rolę pierwszorzędną. W XIX wieku powstały odnośnie Rosji dwie opcje: „optymistyczna”, wedle której widziano w Rosji ratunek, i „pesymistyczna”, uznająca ten kraj za przyczynę prorokowanego ostatecznego upadku Europy (Groh 1988, 15). Witkacy, pod pewnymi względami blisko jeszcze związany z moderną, a wraz z nim Miłosz i Kroński (por. Kroński 1956, 54–82 i Walicki 1993, 100) byli „rusopesymistami”, reprezentowali przy tym jednak przeciwne koncepcje dotyczące końca dziejów: poeta – katastroficzna, a filozof – opartą na Heglu – utopijną. Obie wywodzą się z *Apokalipsy św. Jana*. Kościoły uznają jednak dogmatycznie wcielenie Chrystusa za właściwy akt spełnienia dzieła Zbawienia, toteż *paruzja*, czyli powtórne jego przyście, pozostaje raczej w tle (nieco inaczej jest w autokefalicznym kościele rosyjskim – p. (Zemla 2009, 291). Systemy kultury, które nadają apokalipsie albo utopii pierwszorzędne znaczenie, są więc *eo ipso* heterodoksyjne. Apokaliptyczny katastrofizm jest przy tym koniecznym składnikiem gnozy, natomiast heterodoksja hermetyczna skłania się do modelu chiliastycznego. W procesie ogólnej sekularyzacji kultury europejskiej Tysiącletnie Królestwo utraciło przy tym religijny charakter, zachowu-

¹ Analizę taką starałam się przeprowadzić w mojej opublikowanej w Niemczech książce (Zemla 2009).

jąc jednak swoje cechy typologiczne. Zaczęło być ono opisywane w pojęciach historii socjalnej, a urzeczywistnić je mieli sami utopiści. Ci ostatni nie przystosowywali jednak modelu eschatologicznego do doczesności, kontynuując „ton i impet apokaliptycznego dyskursu” i przywłaszczając sobie również funkcje profetyczne (Hansen-Löve 1996/1, 227). „Zmundanizowany” model chiliaistyczny zachowuje również wyobrażenie upadku starego imperium oraz „kryzysu lub katastrofy jako katalizatora fundamentalnych zmian”. U utopistów następuje on jednak „nie na skutek konieczności zawartej w historii Zbawienia, lecz konieczności wynikającej z kończącej się historii” (Hansen-Löve 1996/1, 226).

Właśnie owego przeniesienia do doczesności wydarzeń, które według *Apokalipsy* nastąpić miały po końcu świata, nie mogli zaakceptować apokaliptyczni katastrofiści (nie mówiąc już o ortodoksyjnych katolikach) i uważali utopijnych samozbawców anarchistów lub komunistów – za swych największych wrogów i antychrystów. Tak też było u rosyjskich symbolistów i filozofów religii, w polskiej kulturze najbardziej zaś znana jest rozprawa z nimi w *Biesach* Dostojewskiego. W *Tygrysie* dialektyczny spór między podmiotem eseju i jego kontrahentem jest odbiciem owego konfliktu, a oba modele, apokaliptyczny i utopijny, postawione zostają naprzeciwko siebie jako teza i antyteza.

Postępowanie swoich bohaterów Miłosz tłumaczy zgodnie z logiką uwewnętrznionych przez nich heterodoksyjnych dyskursów. Nie chodzi przy tym – powtórzmy – o członkostwo w sektach czy innych heterodoksyjnych związkach tajnych czy jawnych ani też o heterodoksyjne prądy religijne, lecz głównie o zsekularyzowane systemy kultury, obejmujące zarówno myślenie filozoficzne, naukowe teorie, jak również prądy artystyczne od czasu oświecenia, po części nawet manieryzmu (por. Hansen-Löve 1996), a także o heterodoksję polityczną.

Wpływ gnozy na twórczość Miłosza jest jawny i ogólnie znany (por. np. Tischner 2001), Kroński zaś opisywany jest przez poetę jako pseudowolnomularz nie tylko w eseju². Jednak nie zastanawiano się do tej pory bliżej, co to właściwie oznacza. Inaczej niż w innych dziełach Miłosza, przede wszystkim w jego poezji, gdzie często pojawiają się motywy i elementy dyskursywne gnozy, Miłosz pokazuje w *Tygrysie*, jak podmiot eseju i jego przyjaciel filozof realizują te figury i heterodoksyjne myślenie dyskursywne, by się

² Por. następujący komentarz Miłosza we wstępie do jego korespondencji z Krońskimi: „W grę wchodziło Wielkie Przedsięwzięcie. Nieliczni, oświeceni, mieli przerobić ciemną ludność kraju; było to niby loża masonska w *Zaczarowanym ślecie* Mozarta, przeciwko której walczy obskurantyzm, czyli Królowa Nocy. Niemal jak wileńscy masoni z Towarzystwa Szubrawców, których drażniły „przesady światła ćmiące” i niepiśmienna Polska kołtuna, czyli *pluca polonica* oraz zabobony” (Miłosz 1998, 237).

tak wyrazić, w tekście swojego życia (Hansen-Löve 1982), i jakie konsekwencje mają one dla ich oceny wydarzeń, myślenia historycznego, etycznych wyborów i społecznych działań. Twórczość Miłosza oczywiście w szczególności sposób nadaje się do analizy wpływów gnozy na sztukę i myślenie w wieku XX, ale przecież ani on, ani Tygrys nie są jakimiś wyjątkami; choć z drugiej strony przyznać trzeba, że znalazłoby się tylko niewielu artystów, którzy w poglądach swoich byłiby tak konsekwentni jak podmiot eseju i jego przyjaciel, a w ich późniejszej ocenie tak sumienni jak Miłosz. Stąd też wyjaśnienia Miłosza wielu wydawały się zbyt skomplikowane, co jednak w żaden sposób nie pomniejsza ich wartości, a raczej, jak to stwierdziła Maria Janion, niezbyt pochlebnie może świadczy o jakości polskiego życia intelektualnego (Janion 2000, 220).

Nie mogę oczywiście w tym miejscu streszczać historii wpływów gnozy i hermetyki na nowożytną kulturę europejską. Najkrócej mówiąc, powodem nawrotu gnozy w czasach nowożytnych była według Hansa Jonasa przemiana wyobrażeń kosmologicznych, którą przyniósł rozwój nauk przyrodniczych począwszy od wieku XVII i jako konsekwencja – zarzucenie humanistycznego modelu świata. Przyjazny makrokosmos, połączony systemem korespondencji z ludzkim mikrokosmosem jako syntezą całego stworzenia, wyparty został w ten sposób przez wyobrażenie kosmosu zimnego i obcego, stworzonego przez nieobecnego i obojętnego Boga-Zegarmistrza (Jonas 1999, 380). Tak samo argumentuje zresztą Miłosz w *Ziemi Ulro*, powołując się przy tym na Jonasa.

Zadziwiająca metamorfoza nastąpiła natomiast w recepcji nauk Hermesa Trismegistosa, które pierwotnie wraz z dziełami Platona i neoplatonizmem posłużyły do skonstruowania owego później zarzuconego humanistycznego modelu świata (por. Eliade 1983, 242). W czasach ponewtonowskich *magia naturalis* i nauki tajemne znajdowały się już w jaskrawej sprzeczności z obowiązującym obrazem świata, czego jednak zdawano się najpierw nie dostrzegać (Webster 1982). W Wieku Światła, kiedy sprzeczność ta była już oczywista, myślenie hermetyczne stało się podstawą spekulatywnego wolnomularstwa. Fascynacja tajemnicą była u nowych adeptów Hermesa Trismegistosa chyba nawet większa przez to, że nauka ta była nieprzenikniona dla rozumu, a nawet absurdalna. (Biedermann 1986, 131). Również w czasach ponewtonowskich hermetyzm rości sobie prawo do wiedzy absolutnej. Daje się to wyjaśnić tym, że „oświecenie” nie następuje ostatecznie na drodze racjonalnej:

W najważniejszych tekstach *Corpus Hermeticum*, które pojawiają się w basenie Morza Śródziemnego dokładnie w drugim wieku, Hermes Trisme-

gistos doznaje objawienia we śnie lub wizji, w której objawia mu się *noûs*. Dla Platona *noûs* był możliwością oglądu idei, a dla Arystotelesa był on intelektem, który pozwala rozpoznać substancje (...). W drugim wieku natomiast *noûs* staje się możliwością oglądu mistycznego, pozaracjonalnego oświecenia, momentalnej i niedyskursywnej wizji (Eco 1992, 65).

Nie tylko jednak spekulatywne wolnomularstwo i podejrzane związki tajemne, opisywane na przykład przez Umberto Eco w *Wabadle Foucaulta*, ulegają mocy myślenia hermetycznego. Również w myśleniu najznacznějších filozofów, począwszy od Fichtego, znaleźć można pewne rysy hermetycznego modelu. Staje się to możliwe właśnie wtedy, gdy uwaga myślicieli odwraca się od wrogiego teraz kosmosu i kieruje się w stronę historii. Dzięki zasymilowaniu niektórych elementów nauk hermetycznych w nowym wyobrażeniu świata idea o aktywnym udziale Boga w historii mogła zostać rozwinięta w filozofii. Wielokrotnie podkreślano wpływ systemów heterodoksyjnych na Hegla (por. np. Voegelin 1999), a także na marksizm, niemiecki nazizm i bolszewizm (Voegelin 1996). Na znaczne rozpowszechnienie gnostyckich wzorów myślenia przede wszystkim na przestrzeni ostatniego stulecia zwrócił uwagę Hans Jonas (Jonas 1999). W epilogu dzieła autor stwierdza wpływy gnozy na myślenie europejskie od Nietzschego do Heideggera (Jonas 1999, 377–400). Również u Artura Schopenhauera, Rudolfa Steinera i Carla Gustava Junga wpływy heterodoksji widoczne są w sposób oczywisty (Herwig 1994, 219–229). Przede wszystkim w wieku XX gnoza zdaje się wszechobecna. Niezmiernie wiele w sztuce i literaturze tego stulecia „daje się pomyśleć” z punktu widzenia heterodoksji; właściwie wszystkie kierunki przyjmujące znamiona odchylenia czy uniezwyklenia (*ostranienje*) i efektu obcości (*Verfremdungseffekt*) należą w jakiś sposób do tego nurtu, który w kulturze europejskiej zaznacza się od manieryzmu, a częściowo także obecny jest w antyku (Hansen-Löve 1996, 175)³. Podobne pochodzenie mają wyobrażenia artysty jako buntownika, outsidera, heretyka i oczywiście proroka. Znacząca jest również waga, którą np. Eco przywiązuje do elitarnego charakteru heterodoksji (zbawienie może dotyczyć tylko wybranych). Z tego powodu Eco odnajduje ślady herezji „w każdym arystokratycznym potępieniu cywilizacji masowej, w decyzji proroków ras wybranych, by przez krwawą łaźnię (morze krwi), ludobójstwo dokonane na hylikach, nieuleczalnych niewolnikach materii, osiągnąć w końcu reintegrację z doskonałością (Eco 1992, 71).

³ Wyrazem zainteresowania literaturoznawstwa dla tej tematyki jest Sonderband 41 (1996) *Wiener Slavistischer Almanach: Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, ed. Rolf Fieguth.

Jak już wspomniano, elementy gnozy i hermetyzmu mają trwale miejsce w kulturze europejskiej, a nawet w pewnych wypadkach i w Kościele (por. np. uznanie Apokatastazy za naukę dodatkową czy też życie zakonne z jego wyparciem się świata), jednak wyjątkowe nasycenie heterodoksją kultury europejskiej XX wieku jest często krytykowane. Gnostycki binaryzm wiąże się z magią i mitem i jako taki cofa się pod pewnymi względami w czasy przednaukowe, toteż strukturalizm z jego binaryzmami nie oparł się próbie czasu.

Jest oczywiście rzeczą niemożliwą ocenić wpływ gnozy na Miłosza, a tym bardziej jej wszechstronne oddziaływanie na kulturę, w ramach jednego artykułu. Dlatego trzeba jeszcze raz podkreślić, że poniższe rozważania odnoszą się do *Tygrysa* i przede wszystkim do gnozy politycznej. Wiele pisano już o wpływie herezji na estetykę i filozofię, lecz jej wpływ na polityczne i społeczne zachowanie artystów i filozofów nie był chyba jeszcze bliżej analizowany. W tym sensie *Tygrys* jest raczej wyjątkiem.

Gnostyckie motywy w autoportrecie podmiotu eseju

Esej *Tygrys*⁴ obejmuje biograficzny czas Czesława Miłosza (a więc również podmiotu eseju) między jego przybyciem do Ameryki⁵ i śmiercią tytułowego bohatera. Tygrys pojawia się już w pierwszym zdaniu: to on przepowiada przyjacielowi dalekie podróże po wojnie.

W Ameryce podmiot, według własnych słów, prowadzi życie podwójne: w swoim sprawozdaniu rozróżnia on ściśle fakty należące do życia „na powierzchni” od tych, które stanowią treść jego intensywnego życia wewnętrznego, odbywającego się w ukryciu. Zdarzenia życia zewnętrznego wspomniane są tylko wtedy, gdy wydają się ważne dla życia głębokiego. Miłosz nie wtajemnicza na przykład czytelnika w szczegóły swojej decyzji wstąpienia do służby dyplomatycznej komunistycznego państwa. Osobistym decyzjom w życiu zewnętrznym podmiot przypisuje zresztą z początku bardzo niewielką rolę. Wydarzenia „na powierzchni”, oceniane z perspektywy wewnętrznej, „głębokiej”, okazują się często przeciwieństwem lub odwrotną stroną tego, co oznaczają w życiu zewnętrznym. Na przykład litery „DP”,

⁴ Wszystkie cytaty wg: Miłosz 2001 (dalej *RE*), 290–334.

⁵ „kiedy angielski statek wysadził mnie z Janką na wybrzeżu East River” (*RE*, 297). Fakt, że podmiot eseju jest tu tylko biernym przedmiotem czynności jest oczywiście także nie bez znaczenia.

umieszczone obok numerów rejestracyjnych jego samochodu, oznaczają w życiu zewnętrznym *Diplomatic Personnel*, podmiot tłumaczy je jednak „do wewnątrz” jako *Displaced Person*: „I gotów byłem niemal zaczepiać przechodniów, przepraszając ich za to, że podaję się za kogo innego niż jestem” (RE, 290). *Displaced*, a więc wygnany, deportowany, rzucony w obce miejsce. Nie sposób jednak wstąpić do służby dyplomatycznej, nie podejmując uprzednio odpowiedniej decyzji. *Displaced* nie oznacza więc konkretnej osobistej sytuacji, powstałej na skutek nacisku ze strony totalitarnego państwa, chodzi raczej o ogólną sytuację egzystencjalną, stan określany jako *Geworfenheit*. Pojęcie to kojarzy się zwykle z dziełem Martina Heideggera *Bycie i czas*, Hans Jonas zwrócił jednak uwagę na jego gnostyckie pochodzenie:

W literaturze mandejskiej jest to wyrażenie utarte: życie jest rzucone (*geworfen*) w świat, światło w ciemność, dusza w ciało. Wyraża ono zadana mi przemoc, która kazala mi bez pytania być, gdzie jestem i czym jestem, bierność mojego znalezienia się w świecie, którego nie zrobiłem i w którym rządzi nie moje prawo (Jonas 1999, 395).

W życiu zewnętrznym prawie nic nie da się poprawić: gnostyk uważa, że własną egzystencję w świecie może odpokutować tylko poprzez indywidualny rozwój wewnętrzny: „Tylko przez podwójne życie mogłem okupić moje chodzenie po świecie i oddychanie” – czytamy w eseju (RE, 297).

Cały świat zewnętrzny i wszystkie czynności podmiotu w tym świecie są w podobny sposób potępione. Niektóre sytuacje w ambasadzie, jak np. „absurdalne papierki podsuwane do załatwiania” (RE, 297), między którymi znajduje się list z obozu niedaleko Archangielska z dołączoną prośbą rodziny o paczki, są dla podmiotu „nieprzyzwoite”. Ale nieprzyzwoite są również niewielkie wygody, które przypadły mu w udziale jako dyplomacie: „sok pomarańczowy, *milk-shake* i nowa koszula” (RE, 296). Jednak radykalne potępienie świata nie wyklucza aktywnego udziału gnostyka w wydarzeniach. Kiedy więc chodzi o pracę podmiotu w ambasadzie Polski Ludowej, nie nazywa jej on po prostu „nieprzyzwoitą” czy „niemoralną”; jest ona natomiast „perwersyjną, komiczną maskaradą” (RE, 296). Aby wyjaśnić własny mechanizm funkcjonowania, Miłosz sięga, podobnie jak było to w *Zniwolonym umyśle*, do *ketmana*, doktryny mahometańskich heretyków: kryptyczne zachowanie według motta „w życiu zewnętrznym czynimy to samo, co czynią nasi wrogowie, aby obronić nasz prawdziwy cel przed ich atakami”, jest właściwe dla całego myślenia gnostyckiego. Praca w ambasadzie nie zostaje

potępiona. Przeciwnie – gnostyk wykorzystuje napięcie, wynikające z czynności w życiu zewnętrznym, by potęgować swe życie wewnętrzne⁶.

Cóż jednak oznacza w tym miejscu „życie wewnętrzne”? Gnoza odgrywa istotną rolę w myśleniu religijnym Miłosza, jednak w eseju *Tygrys* chodzi przede wszystkim o heterodoksję w sensie zsekularyzowanego systemu kultury, życie wewnętrzne oznacza więc tutaj intensywną pracę nad literaturą i kulturą anglosaską, lekturę Thomasa S. Eliota, Wystana H. Audena, Williama Faulknera i Henry’ego Millera, Roberta Lovella i Karla Shapiro, *Partisan Review* i *Politics* Dwighta Macdonalda oraz studia nad amerykańskim malarstwem. W ten sposób powstawały antologie i teksty publicystyczne, publikowane później w polskich czasopismach i zebrane w tomie *Kontynenty*.

Również elementy życia społecznego Ameryki, które sprzyjają adaptacji przybysza do nowej wspólnoty, opisywane są przez Miłosza w sposób, który skojarzyć można z gnozą:

Nikt z nas „wschodnich”, choćby mieszkał długo we Francji czy w Anglii, nie potrafi zostać Francuzem czy Anglikiem, tutaj jednak, na zabawach w wiejskich *barns*, kiedy tańczą razem wszyscy, od brzdąców do starców, pojmowałem, że można zapomnieć, że ludowa legenda o Ameryce oddzielonej oceanem niby wodą Lety jest usprawiedliwiona (RE, 293).

Wtajemniczenie w nową kulturę odbywa się tutaj za pośrednictwem tańca, w którym podmiot eseju szuka zapomnienia (również w sensie przekroczenia własnych granic). Występuje tu element upojenia (tańcem) i ekstazy, odgrywającej centralną rolę w gnostyckich rytuałach. Chodzi tu oczywiście o zsekularyzowaną i zredukowaną wersję rytuału. Podmiot znajduje się tutaj jakby poza czasem, nie tylko zresztą historycznym, ale także poza czasem własnej biografii.

Podmiot eseju chce, jak sam mówi, zapomnieć. Jednak wyparta przeszłość powraca w snach. Z początku trudno jest zrozumieć, dlaczego w snach tych pojawiają się ludzie, którzy w jego życiu nie odgrywali żadnej szczególnej roli. Są to

ludzie, *nieproszeni goście*, cienie, najczęściej *mali, głupi, o skromnych ambicjach*, okrutnie ukarani za to, że *chcieli tylko żyć* (RE, 293, podkreślenia M.Z.).

⁶ Jeszcze czterdzieści lat później Miłosz tłumaczy swoje postępowanie używając sformułowań typowych dla dyskursu gnozy: „A. Franaszek: Jest w tym, zdaje się, przekonanie, że pozostawanie z boku, przyglądanie się jedynie, nie jest dobrym wyjściem. Lepiej już zanurzyć się, doznać. C. Miłosz: Lepiej zanurzyć się i – że tak powiem – *przebić się na drugą stronę*” (Miłosz 1998a, 30), podkreślenie M.Z.

Hoi polloi pojawiają się tutaj jako niezrozumiałe dla czytelnika wyrzuty sumienia. Podobni ludzie, spotkani w realnym życiu, jak np. w Columbus, Ohio wzbudzają w nim natomiast zdecydowanie negatywne uczucia:

Niedziela, pustynia głównej ulicy z kręcącymi się światłami reklam i kin. W jedynym teatrzyku, zabijając czas do odejścia pociągu, rozkoszowałem się czystą wulgarnością *Burlesque*, nieprzesloniętą żadnym pozorem estetyki, plebejską, na miarę imigrantów w robotniczych osadach dziewiętnastego wieku. Ruchy kopolacyjne dziewcząt na scenie były zrozumiałe nawet dla pawianów. (...) Więc to jest kres, poza który nie może sięgnąć *l'homme moyen sensuel*, kiedy jest pozostawiony samemu sobie i nie niepokojony przez burzliwość Historii? (RE, 295).

Nie jest to tylko horacjańskie *Odi profanum vulgus et arceo*, gdyż dodatkowo daje się tu odczuć potrzeba zagospodarowania życia hylików. Czyżby znaczyło to, że wojny i inne katastrofy konieczne są, by wyrwać ich ze stanu ohydneho samozadowolenia? To niepokojące pytanie, które się tutaj narzuca również w kontekście nawiedzających podmiot eseju apokaliptycznych wizji pozostaje tymczasem bez odpowiedzi. Podmiot eseju, komentujący swój stan ducha z czasowego dystansu, nazywa go po prostu „chorobą” (RE, 293)⁷. „Cyklicznie występująca choroba” potęguje się jeszcze w okresie amerykańskim. Miłosz odnajduje „powinowatego z wyboru” w osobie „biednego Rosjanina”, Aleksandra Hercena:

Być może na taką chorobę cierpią nie tylko jednostki, ale całe narody, jeżeli wpadają w długotrwałe nieszczęście i nie mogą znieść widoku innych, tępo zadowolonych: zawiść każe im szukać pociechy w wizjach nagłej kary czekającej tych, których los niesprawiedliwie dotychczas oszczędzał (RE, 294).

Trudno tu nie zauważyć zrozumiałej w tamtych okolicznościach *Schadenfreude*, stanowiącej częste tło emigranckich wizji upadku kultury europejskiej w okresie zimnej wojny. Apokalipsa jest jednak również nieodzowną częścią składową opartego na gnozie modelu kultury. W ziemskim świecie gnostyk jest zawsze obcy: „Powrót »wyalienowanych cząstek światła do pleromy«

⁷ Ściśle mówiąc, podmiot w eseju rozszczępiony jest na podmiot wspominający i myślący oraz podmiot wspominany (na innym poziomie czasowym) albo, inaczej mówiąc, na Ja jako podmiot i Ja jako przedmiot refleksji. Wyrażoną powyżej ocenę należy przypisać oczywiście instancji uprawiającej refleksję.

i *Apokatastasis* wszystkich rzeczy do stanu przed upadkiem czy też powrotu do pierwotnej jedności może nastąpić w każdej chwili i w każdej chwili jest intensywnie oczekiwany.” (Hansen-Löve 1996b, 198). Cały byt skazany jest na upadek i wszystko widziane jest z punktu widzenia swojego eschatologicznego końca. Zacytujmy następujący passus z *Tygrysa*:

Chory ma przed sobą ciągle klepsydrę, w niej sypie się piasek państw, ustrojów i cywilizacji, natomiast to co go otacza traci jakąkolwiek moc istnienia, nie trwa w ogóle, rozpada się, czyli byt jest nierealny, ruch tylko realny. Ci, co sadzą kwiaty, orzą pola, budują domy, zasługują wtedy na litość, jako uczestnicy fantasmagorycznego widowiska, nie bardziej prawdziwi niż dla demona, który zlatuje pod ich okna wieczorem i zagląda przez szybę. Są z góry skazani, ponieważ ład, w jakim zadomowili się, ład kształtujący ich wszystkie myśli i uczucia, jest *jak każdy ład, dojrzały do kłęski* (RE, 217; druk rozstrzelony w oryginale, kursywa M.Z.).

Podmiot mówiący eseju dystansuje się tutaj szczególnie wyraziście od siebie jako przedmiotu refleksji na innym poziomie czasowym. Sytuacja demona, spoglądającego na skazany na zagładę świat przez szybę, musi być nieznośna, nic dziwnego więc, że podmiot podejmuje wysiłki dowartościowania roli historii w swoim modernistycznym światopoglądzie. W podobnej sytuacji znajdował się Miłosz już w czasie wojny. Wtedy próbował znaleźć wyjście w heglizmie, zapośredniczonym w osobowości przyjaciela, filozofa Tadeusza Juliusza Krońskiego. Kontakt z tym ostatnim, tym razem listowny, zostaje ponownie nawiązany. Zanim Miłosz opíše zmienną historię tej przyjaźni, kresli krótki portret przyjaciela.

Tygrys jako artysta hermetyczny

Podczas kiedy podmiot eseju charakteryzowany jest jako gnostyk, Tygrys reprezentuje drugi, hermetyczny model heterodoksji. Passus, w którym Miłosz opisuje szczególne upodobanie przyjaciela do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (RE, 300), można uznać w tym względzie za jednoznaczny wskazówkę. Ale również inne składniki portretu pozwalają na przyporządkowanie Tygrysa do tego modelu. Tygrys stylizuje się na „mistrza” i dopuszcza do swego kręgu tylko „wybranych” uczniów: „Bo »tygrysizm« był filozofią działania, ale tak trudną, że dostępną tylko dla łaskawie przez mistrza wybranych kilku

godnych” (RE, 299). „Mistrz” dysponuje podwójną wiedzą: oprócz wiedzy dotyczącej tego świata posiada również wiedzę tajemną, przekazywaną tylko jako „przenośnie dla wtajemniczonych” (RE, 300). Tygrys potrafi odszyfrować sygnaturę świata, jego metafizyczną znakowość⁸. Świat jest dla niego systemem połączeń, wszystko łączy się ze wszystkim, a będący w posiadaniu tajemnej wiedzy członkowie stowarzyszenia rządzą nim w niezauważalny sposób, pociągając za niewidzialne nitki. Nauka hermetyczna jest panteistyczna i „panmetaforyczna”; duch objawia się tylko wtedy, kiedy potrafi się czytać wysyłane przez niego znaki. Miłosz opisuje działania swojego przyjaciela w następujący sposób:

Rzeczywistość poddana przemianie, tak utkana ze współzależności, że każdy, nawet najdrobniejszy jej szczegół owocował nieskończeniem, ukazywała spojenia, w których można było umieszczać dźwięnię świadomego aktu. (...) Wolno powiedzieć, że wybór takiego czy innego stylu rozstrzygał dla niego o życiu i śmierci, że los ludzkości zależał nie od błazeńskich posunięć polityków, ale od rewolucji dla nikogo niemal niedostrzegalnych (RE, 299).

Sam Tygrys nazywa swe myślenie historycznym, jednak jest to historyzm całkiem szczególnego rodzaju. Z jednej strony historia jest jednoznaczna z postępem, z drugiej jednak przyszłe wydarzenia są łatwe do przewidzenia, gdyż mają przebiegać w sposób analogiczny do przeszłości. Kultura europejska zbliża się do swojego końca, podobnie jak to miało miejsce w przypadku starożytnego Rzymu. To, co przyjdzie potem, ma być nowym chrześcijaństwem. Historia jest więc *magistra vitae* w tym sensie, jaki nadał jej kabalista Diotallevi, bohater powieści Umberto Eco: „W tym właśnie rzecz, wszystko toczy się ruchem okrężnym i powraca, historia jest nauczycielką, ponieważ poucza nas, że jej nie ma” (Eco 1988, 106).

Rangę Krońskiego jako filozofa podnosiła dla Miłosza jeszcze jego osobowość artystyczna. Wrażenie robiła na nim szczególnie zdolność ekspresywnego wyrażania własnych idei w rodzaju teatru jednego aktora. Gest teatralny Krońskiego Miłosz pojmował jako interesujący fenomen estetyczny:

Filozofował bez ustanku i *całym ciałem*: mimiką, ruchem, przedrzeźniając, odgrywając z miłością, z niechęcią czy z szyderstwem, różne poglądy

⁸ Por. następujące uwagi Eco: „Myślenie hermetyczne transformuje całe *theatrum* świata w fenomen językowy” (Eco 1992, 65). „Świat staje się wielkim teatrem luster, w którym każda rzecz odbija wszystkie inne i staje się ich znakiem” (Eco 1992, 64).

i postawy. *Odtaczał filozoficzne systemy*, zamiast wywołu tłumacząc je na zachowanie się holdujących im ludzi (RE, 298; podkreślenia M.Z.).

Już przed wojną pociągali Krońskiego artyści, szczególnie aktorzy, których zachowania, również prywatnie, cechuje pewna rytualizacja. Wołał ich od środowiska akademickiego, gdyż – według Miłosza – jego filozofia była właściwie sztuką (por. RE, 306). Centralnym zagadnieniem był dla Krońskiego styl:

przedmiotem jego fenomenologicznych analiz był przede wszystkim styl. Wolno powiedzieć, że wybór takiego czy innego stylu rozstrzygał dla niego o życiu i śmierci (...) (RE, 299).

Kiedy czyta się Miłoszowy portret Tygrysa, przychodzi na myśl opisywany przez Nietzschego, a wiele lat później także przez Hansena-Löve artysta apolliniński:

Pytania o styl (są dla niego) zawsze pytaniami sumienia, ponieważ dla kalipytyka człowiek i styl (względnie *stylus*) to – na sposób ironiczny – *de facto* jedno. Stąd też znaczenie gestu w kalipytycznym tańcu z woalem, w którym odsłaniana jest jedna warstwa dyskursu po drugiej, by stać się potem przedmiotem kunsztownej inscenizacji lub draperii, przy czym nie dochodzi nigdy do odsłonięcia skóry lub ciała w jego dionizyjskiej jawności i oczywistości w bachtinowsko-groteskowym sensie (Hansen-Löve 2001, 300).

Metafora tkaniny, woalu czy zasłony powraca w charakterystyce Tygrysa kilkakrotnie: rzeczywistość jest „utkana ze współzależności”, Tygrys „pruje swoją tkaninę jak Penelopa” (RE 312). Ale, jak się okaże, także dla samego podmiotu eseju metafora ta ma centralne znaczenie⁹. Znaczące dla Tygrysa

⁹ Wyobrażenie tekstu jako tkaniny występuje w bardzo różnych wariantach u apollinińskich artystów XX wieku, zajmuje ono również centralną pozycję w neo- i poststrukturalistycznej teorii (por. np. „hyphologie” Barthes’a). Sztuka apollinińska, utożsamiana z architekturą dorycką i eposem homeryckim była zdaniem Fryderyka Nietzschego odpowiedzią artystów starożytnej Grecji na poczucie marności ludzkiej egzystencji. Zamieniając rzeczywistość, która jest rodzajem złego snu na sztukę, będącą marzeniem doskonałym, artysta apolliniński zasłania jednocześnie – jak woalem – pierwotny ból (*Urschmerz*) człowieczej egzystencji. Metafora zasłony czy woalu ma w typologii sztuki apollinińskiej u Nietzschego pozycję centralną. Przy tym tkanina ta zawsze zasłaniać ma jakąś głębię, której ujawnienie z różnych powodów jest niepożądane. Hansen-Löve nazywa poetykę apollinińską „kalipytyczną” – Kalypsó oznacza dosłownie Zatajająca, Ukrywająca; Kalypsó ukrywa własną twarz i trzyma w ukryciu Odysseu-

jest jednak, że metafora ta odnosi się zarówno do jego (pseudo)artystycznych wytworów, jak również do rzeczywistości. Dokonywane przez niego zabiegi powodują, że ta narzucana na rzeczywistość zasłona mylona jest z samą rzeczywistością. Przyjrzyjmy się jeszcze innemu przykładowi. W reprezentowanym przez Tygrysa modelu kultury ciało poddane jest szczególnej ascezie poprzez całkowite podporządkowanie kulturze. W sposób charakterystyczny Krońskiemu podobają się szczególnie te fakty z historii kultury, w których nawet najważniejsze funkcje ciała prezentują się jako historycznie zmienne:

Nawet szczegół zanotowany przez starożytnych historyków, że mężczyźni w Egipcie oddawali mocz kucając, zachwycał go jako argument na rzecz zmiany obyczajów, do jakiej zdolny jest człowiek (RE, 322).

Radykalny historyzm Krońskiego pokazuje tutaj swoją odwrotną stronę – jest nią znamieny dla modelu hermetycznego lęk przed tym, co oczywiste, a co w jego modelu nie jest przewidziane. Widać to wyraźnie w stosunku Krońskiego do śmierci:

Ale w to, co ludzkie wkracza ciągle z zewnątrz żywioł obcy, przerażający i upokarza nas przypominając o naszej zwierzęcości: śmierć. Tygrys cierpiał na obsesję śmierci, tak uporczywą, że szybko przewracał kartki książki, żeby zakryć portret niestosownego filozofa: niestosowny to taki, co umarł młodo (RE, 322).

Ten abstrakcyjny, bo niezwiązany z żadnym konkretnym niebezpieczeństwem, a jednocześnie paniczny strach pozwala przypuszczać, że wyobrażenia Tygrysa o przyszłości ograniczały się raczej do tego świata. Choć zapewnia on o czymś zupełnie przeciwnym, nie wydaje się wiązać z zaświatami żadnych specjalnych nadziei.

W powyższym fragmencie daje się również odczuć różnica między modelem gnostyckim i hermetycznym. Gnostyk ma zupełnie inne wyobrażenie ciała niż to jest w modelu hermetycznym. Charakterystyczna dla gnozy jest dewaluacja i „demaskacja” symboliki, i w ogóle desemiotyżacja. W modelu w dużym stopniu zsekularyzowanym, który reprezentuje podmiot omawia-

sza. Jest rzeczą uderzającą, że apollinijskość w gruncie rzeczy bardzo bliska jest hermetyzmu, a dionizyjskość – gnozy. Wiąże się to niewątpliwie z faktem, że *Narodzinny tragedii* nie są opracowaniem historycznym mitu Dionizosa; Nietzsche udało się natomiast stworzyć rodzaj artystycznego metamitu, bardzo rozpowszechnionego jeszcze w sztuce wysokiego modernizmu, czego dowodem omawiany tu esej Miłosza.

nego eseju, pęd do desemiotyzacji zaznacza się w dawaniu pierwszeństwa pewnym „metodom” poznawczym. I tak na przykład, kiedy Miłosz mówi o najbliższej przyszłości Europy, powołuje się na zmysł dotyku i na to, co ewidentne: „Ta epoka wymagała przynajmniej nowego zmysłu dotyku” (RE, 278). Marksistów potępia między innymi za to, że „Doktryna (...) rozpinana zasłonę między nimi i tym co dotykalne (...)”¹⁰ (RE, 279; podkreślenie M.Z.). Zmysł dotyku, to, co za jego pomocą można w sposób oczywisty odczuć, ma dla procesu poznawczego w gnozie podstawowe znaczenie. Analizowaną tu różnicę między artystą apokaliptycznym/dionizyjskim i kaliptycznym/apollińskim zamyka Hansen-Löve w następującej formule:

Gest przesłonięcia woalem lub (inną) zwodniczą powierzchnią jest typowy dla koncepcji apollińskiej – w przeciwieństwie do dionizyjskiej apokaliptyki (...), tj. dążenia do odsłonięcia, obnażenia i demaskacji tajemnicy ukrywającej się pod powierzchnią (pod znaczącym i nośnikiem znaku), w głębi, jako Sens-Logos (Hansen-Löve 2001, 524).

Jak to już w nieco innych słowach, lecz jak mi niemam, w podobnym sensie, zauważył Aleksander Fiut, Tygrysa zgubił brak rozróżnienia między filozofią i ideałem estetycznym a społeczno-politycznymi realiami (por. Fiut 2003, 162). Artysta dionizyjski nie pomyli tak łatwo swojego dzieła z rzeczywistością, jak to jest w przypadku modelu hermetycznego, gdyż jego uwaga koncentruje się na tym, co poza zasłoną. Dlatego pakiet idei Krońskiego sprawdzany będzie przez poetę przede wszystkim tam, gdzie idea styka się z rzeczywistością społeczną, czyli w wyobrażeniach o końcu historii oraz postawie etycznej filozofa.

Etyka w modelu hermetycznym

Etyczny aspekt modelu hermetycznego rozpatrywany jest w *Rodzinnej Europie* już w rozdziale GG. Bliska przyjaźń między Miłoszem i Krońskim nawiązała się w latach 1943–1944, a więc w najciemniejszym okresie okupacji.

¹⁰ Miłosz stosunkowo rzadko posługuje się metaforą, jednak metafora wyrażająca konieczność zerwania zasłony w celu demaskacji rzeczywistości należy do jego ulubionych. Poetycki sposób postępowania w *Traktacie moralnym* (1947) opisuje Miłosz np. w następujący sposób: „Podobnie w nasze dni zamglone / Stylem zasnutę jak kokonem, / Siegaj i przędź bierz za przędzą, / Aż kruche nitki się rozkręca / I na dnie z wolną się ukaże / Poczwarka nietykalna zdarzeń” (Miłosz 2002, 86).

Jest rzeczą powszechnie znaną, że znajomość ta w sposób istotny wpłynęła na poezję Miłosza, szczególnie na wykształcenie się w niej swoistego modelu komunikacji (por. Fiut 1987).

W tym miejscu interesuje nas jednak opisywana w eseju sytuacja egzystencjalna obu przyjaciół. W danym momencie historycznym wymagała ona osobistego rozrachunku i rozpatrzenia dwóch problemów, ściśle zresztą ze sobą związanych: problemu strachu o własne życie i wyobrażeń na temat przyszłości: „Musiałem (...) rozwiązać problem nadziei, albo raczej postawy wyłączającej na równi i nadzieję, i brak nadziei”, powiada podmiot eseju (RE, 266). Problem strachu pojawia się w GG w związku z udziałem podmiotu w ruchu oporu. Miłosz zauważa, że „determinacja przelamująca naszą małość rodzi się tylko wskutek potężnego uczuciowego porywu, splątanego zresztą nierozłącznie z wiarą w cel poświęceń”. (RE, 273). Podmiot eseju nie wierzy jednak w wizję Polski po wojnie, która jest udziałem przywódców Armii Krajowej. Jest jednak raczej w swoich poglądach odosobniony i czuje się odrzucony przez większość:

Obcować z własnym tchórzostwem jest przykro. Niestety nie umiałem się go pozbyć. Być może w innych krajach podbitych przez nazich samo ogłaszanie antyhitlerowskich utworów mogło przyczynić powodów do dumy, ale nie w Polsce (RE, 272).

Trzeba jednak znaleźć wyjście z nieznośnej sytuacji osamotnionego człowieka w niebezpiecznej sytuacji. Strach musi zostać, jak to się mówi w psychologii, przynajmniej po części wygaszony. W tym konkretnym przypadku pozbycie się lęku związane jest z przewyciężeniem katastrofizmu i konstrukcją jakiejś – również historycznej – wizji przyszłości. Kroński i jego pakiet idei wydają się tu pomocne. Zaproponowane przez Tygrysa wyjście jest dla podmiotu eseju bardziej atrakcyjne niż marksizm nie tylko dlatego, że przyjaciel-filozof marksistowską zasadę konieczności połączył z Opatrznością (nazywaną przez Tygrysa „Zeusem” (309) lub „Pedagogiem” (304)).

Wyjście to mogło do pewnego stopnia uśmierzyć również egzystencjalne rozterki podmiotu. Widać to na przykład w poniższym cytacie:

Nienawiść do ludzi żyjących źle. Nie tylko do nazich, czy nawet mniej do nazich, bo ci byli z góry skazani na straszliwą karę. Również do znacznej liczby ich przeciwników, polskich patriotów. Podczas wielkich katastrof należy starać się *żyć dobrze i to jest jedyną gwarancją ocalenia*. Co to znaczy? Znaczy to nie grzeszyć myślą przeciwko strukturze wszechświata, która

jest *rozumna*. Grzeszy się popadając w urojenia, absolutyzując wartości nietrwałe, gardząc naszym umysłem naprowadzającym nas na ślad matematycznego ładu przyczyn i skutków.

Tygrys doznał kiedyś od czcicieli Ojczyzny, wrogów wszystkiego, co zdawało się jej zagrażać, wielu poniżeń. Czy zmienili się przez to, że bohaterstwo walczyli przeciwko Hitlerowi? Bynajmniej. Łączył ich z nim ten sam kult czynu i ta sama pogarda dla mózgu. Posługując się ich przykładem budował swoją teologię Historii, jako istoty pokazującej czasem swoją *nogę* czy *palec* – i biada tym, co miną znak obojętnie (RE, 276; podkreślenia M.Z.).

Nie widać w tym cytacie śladów interferencji głosów, można więc uznać, że Miłosz referuje tu po prostu poglądy Tygrysa. Nietrudno jednak dostrzec, co mogło być dla wspomnianego podmiotu eseju w tych wywodach atrakcyjne. Przede wszystkim człowiek i jego postępowanie podporządkowane zostają tutaj zasadom wyższego, boskiego porządku. Po drugie, zasady te są czytelne, choć oczywiście tylko dla wtajemniczonych, którzy potrafią odszyfrować sygnaturę (stąd „noga” i „palec”). Tygrys jest przekonany, że dzięki swej umiejętności odczytywania znaków może odszyfrować boskie wskazania. Po trzecie, zasady są rozumne, a więc opierają się na mądrości. Ponieważ grzechem jest postępować przeciwko rozumnej zasadzie wszechświata, należy wnosić, że również postępowanie etyczne musi opierać się na rozumie. Oczywiście tego rodzaju postawa jest o wiele starsza niż heglizm. Józef Maria Bocheński wyprowadza ją z *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa, pisma Epikura oraz stoików (Bocheński 1994, 109) i nazywa „mądrością”¹¹. Jako taka, mądrość jest dla Bocheńskiego jedną z wyróżnionych przezeń trzech dyscyplin etyki i przeciwstawiona zostaje moralności¹². Moralność to dla Bocheńskiego – inaczej niż u innych badaczy, dla których jest ona domeną czynów i decyzji (por. np. Vardy/Grosch 1995) – zespół nakazów, „które w języku logiki nie są zdaniem, ale dyrektywami”, które „nie nakazują pod jakimś warunkiem, warunkowo, ale kategorycznie, bezwarunkowo” (Bocheński 1994, 97) i które „nie obiecują nagrody i nie grożą karą. Nie są związane z żadnym celem. Pytanie: »w jakim celu mam ratować tonące dziecko?« nie ma przecież sensu” (Bocheński 1994, 97). Bocheński wskazuje na irra-

¹¹ (Bocheński 1994, 9): „Chodzi tu o mądrość tego świata, filozoficzną, o której święty Paweł powiedział (I Kor. 1, 20), że »Chrystus uczynił ją głupią, i że odwrotnie, nauka chrześcijańska jest głupotą w oczach pogan” (Tamże, w. 18).

¹² Trzecią z nich, etykę w węższym sensie, pozostawiamy na boku, gdyż jest ona „częścią nauki i naukowej filozofii” (103).

cyjonalny charakter moralności, której źródła widzi w zdaniach Ewangelii św. Mateusza o zaparciu się samego siebie i miłości nieprzyjaciół. Wolno wnioskować, że dla Bocheńskiego moralność jest domeną łaski, gdyż obejmuje ona czyny, spełniane nie w imię określonego prawa, lecz niejako poza nim. Według Bocheńskiego nakazy moralności nie podlegają zaprzeczeniu, są oczywiste, odczuwamy wobec nich „jakby wrażenie przymusu, czujemy, że nie wolno nam postąpić inaczej, niż ten nakaz chce”.

Naczelnym przykazaniem „mądrości” jest natomiast dobre życie i zachowanie życia. Bocheński powołuje się tutaj na formułę Whiteheada: „Być racjonalnym (to jest mądrym) znaczy, po pierwsze: *żyć*, po drugie: *żyć dobrze*, po trzecie: *żyć jeszcze lepiej*” (22). Przy tym dobre życie – dokładnie to samo mówi również Tygrys – jest gwarancją przeżycia. Wszystkie przykazania mądrości wywodzą się z tego głównego przykazania. Jest ono według Bocheńskiego kategorię, ale nie w takim samym sensie, jak to jest w przypadku nakazów moralnych, nie obowiązuje bowiem bezwzględnie: „Nikt nie ma obowiązku postępować tak, aby żył długo i dobrze” (104). Domeną „mądrości” jest rozum względnie prawo.

Od moralności i „mądrości” Bocheński wywodzi dwa typy pobożności: bogobojność opartą na strachu i moralność religijną opartą na miłości i zaufaniu. Przykazania bogobojności są zdaniami, podobnie jak przykazania „mądrości”. Zalecają one dobre życie, którego celem jest uniknięcie kary. Taką bogobojność znajdzie się w przykazaniach Starego Testamentu, np. w *Księdze Powtórzonego Prawa (Deut. 5, 16)*: „(...) abyś długo żył i aby ci się dobrze powodziło na ziemi, którą ci daje Pan, Bóg twój” (Pismo Święte 1984). Drugi rodzaj pobożności opiera się na miłości; nie chce obrazić osoby kochanej swoimi czynami.

Można powiedzieć, że kultura europejska, także w swojej zsekularyzowanej postaci, opiera się na dialektyce łaski i rozumu (względnie prawa): chociaż między nakazami moralności i mądrości istnieje niekiedy sprzeczność, „życie ludzkie jest najczęściej kompromisem między moralnością a mądrością” (Bocheński 1994, 104). Podobnie ma się również z bogobojnością i moralnością miłości: choć nie mają ze sobą nic wspólnego „wydaje się, że ich współistnienie jest raczej regułą niż wyjątkiem” (Bocheński 1994, 115).

Zasada zachowania samego siebie wymaga od społeczeństwa nastawienia się na przeciętność, tutaj rządzi prawo. Jednak przekonanie, że moralność nieracjonalna jest czymś lepszym, bardziej wartościowym niż prawo, jest niewątpliwie bardzo rozpowszechnione. Tylko zastosowanie przemocy może chwilowo uśmierzyć jawne dla niej poparcie. Nawet jeżeli we wspólnie-

tach dominuje przekonanie, że irracjonalna moralność nie jest dla ogółu możliwa do praktykowania, czyny z niej zrodzone mogą liczyć na powszechne uznanie¹³.

Nietrudno rozpoznać, że etyka Tygrysa opiera się wyłącznie na prawie. Prawo to zdaje się odwoływać do Opatrzności, jest więc jakimś rodzajem bogobojności. Ze *Starym Testamentem* ma Tygrys jednak niewiele wspólnego, gdyż dla niego Opatrzność jest tożsama z rozumem, a ci, którzy w nią nie wierzą to godni potępienia głupcy.

Wyjście zaproponowane przez Tygrysa ma dla wspomnianego podmiotu eseju wiele zalet. Bocheński zauważa ironicznie, że „mędrzec” „unika niebezpieczeństw, a nawet ucieka przed nimi nie ze strachu, lecz dlatego, że postanowił ich uniknąć” (Bocheński 1994, 56). Poniżenie, które przynosi ze sobą strach zastąpione zostaje przez podyktowane przez rozum poszukiwanie bezpieczeństwa.

Pozostaje jeszcze rozwiązanie problemu przyszłości. Filozofia Krońskiego zdaje się przyciągać katastrofistę Miłosza między innymi dlatego, że Tygrys definiuje się jako człowiek religijny: „Mówił: »tylko idioci nie wierzą w nieśmiertelność duszy«” – czytamy w tym samym eseju (RE, 322). Jako gnostyk podmiot eseju musi jednak zachować wątpliwości; jeżeli bowiem założy się bezpośrednią działalność Boga w historii, jak wytłumaczyć występujące w niej zło? Nie ulega wątpliwości, że w dynamicznym modelu świata Tygrysa „zło i przypadkowość są niezbędne, aby był mógł wydobyć z siebie wszystkie swoje możliwości”; „zło spełnia niezbędny warunek przyszłego owocowania dobra” (Kolakowski 2000, 34). Myśl ta ma długą tradycję. Po raz pierwszy spotyka się ją u Jana Szkota Eriugeny, później staje się ona podstawową myślą całej mistyki północnej, w różnych wersjach znajdziemy ją u Mistrza Eckharda, Cusanusa, Jakuba Boehmego i Angelusa Silesiusa. Jest ona jednak trudna do pogodzenia z ortodoksją chrześcijańską, gdyż podważa założenie o boskiej samowystarczalności, a to skazywało ją w przeszłości na pozostanie w kulturalnym „podziemiu” Europy (tamże). Dopiero na skutek postępującej sekularyzacji kultury mogła ona zająć centralną pozycję w myśli filozoficznej – najpierw u Leibniza, następnie u Fichtego, a w końcu u Hegla myślenie religijne podlega coraz większej mundanizacji.

¹³ Jurij Lotman, który zainspirował mnie do niniejszych rozważań, był natomiast zdania, że społeczeństwa chrześcijaństwa łacińskiego opierają się wyłącznie na prawie (rosyjskie natomiast na lasce), por. (Lotman 1999, 225–232). W tym miejscu nie mogę niestety zajmować się tym problemem, robię to dokładniej w rozdziale dotyczącym Rosji Miłosza w mojej książce (Zemla 2009).

Wszystko to niewątpliwie przyciąga Miłosza. Nie należy jednak zapominać, że chiliastyczny projekt Tygrysa stoi w jaskrawej sprzeczności z dotychczasowym modelem katastroficznym Miłosza, toteż spotkanie ich oznaczać musi pełne perturbacji zderzenie. Poeta jest co prawda pilnym słuchaczem filozofa, wiele dopuszcza i pozwala się zainspirować, ale wynik tej rozprawy między przyjaciółmi wypada zgoła odmiennie, niż mógłby to sobie wyobrażać Tygrys.

„Synteza”

Bóstwo za zasłoną

W następnej fazie swojej biografii podmiot eseju nosi się z myślą pozostania na emigracji, Tygrys natomiast coraz bardziej skłania się do powrotu do komunistycznej Warszawy. Wśród motywów tego powrotu Miłosz podkreśla szczególnie pobudki osobiste:

Nie wrócić chyba nie mógł: gdyby umiał wypowiadać się w książkach, może znalazłby za granicą jakieś pole działania, ale pisał z trudem i w jego język nie przedostawało się nic z olśniewającego aktorstwa, z mimiki, z tańca. Jednak żeby wyrażać siebie cieleśnie, musiał mieć grono przyjaciół, chwytających w lot każdą aluzję, czyli złączonych wspólnym historycznym doświadczeniem, a nigdzie tego poza Warszawą by nie znalazł (RE 309).

Fragment ten pokazuje wyraźnie, kim Tygrys naprawdę jest: autorem bez dzieła, który rzutuje swoją fikcję na świat, myśląc ją w końcu z rzeczywistością. Tygrys wie, że w Warszawie będzie miał nieskończenie więcej możliwości uprawiania swojej gry również poza zaufanym gronem przyjaciół. Już w Paryżu ćwiczy się w wytrzymywaniu napięcia między obiema warstwami własnej osobowości: tą „prawdziwą”, heglowską i „falszywą”, komunistyczną w sowieckim wydaniu. Pomocne mają być specjalne ćwiczenia, jak np. naprzemienna lektura *Le fils du peuple* Maurice’a Thoreza i *Roku 1984* Orwella (RE, 310). Pożyteczne mają być również ćwiczenia retoryczne: „Potrafil chwalić coś w okrągłych zdaniach i zaraz (choćbyśmy byli zupełnie sami) szepnąć mi do ucha: ‘okropne’” (RE 309). Metodę Tygrysa podsumowuje Miłosz następująco:

Pruł swoją tkaninę jak Penelopa, nadając swoim politycznym przemowom odcień komedii. Przemowy te były wprawkami odgrywanymi z nut nienagannej ortodoksji. Zaraz potem przysięgał, że nastąpi prawdziwa rewolucja, humanistyczna, jego rewolucja, i że dla niej powinniśmy pracować (RE 312, podkreślenie w oryginale).

Jednak te dwie warstwy osobowości Tygrysa są coraz trudniejsze do rozróżnienia. Dochodzi między nimi do coraz silniejszych interferencji, jedna warstwa 'prześwieca' przez drugą, tak że i sam Tygrys nie jest już chyba w stanie ich oddzielić. Więcej nawet, podmiot eseju będzie musiał wkrótce stwierdzić, że obie warstwy tworzą w gruncie rzeczy jedną tkaninę, jeden woal, a różnice między nimi są pozorne.

Tygrys przecenia się również bezgranicznie, myśląc własną rolę uczestnika wydarzeń z ich sprawcą, kiedy wierzy, że dzięki mądrości jest w stanie zaplanować nad zdarzeniami¹⁴. Nie przychodzi mu także do głowy, że komuniści, których on uważa za głupich i ograniczonych, posiadają jednak pewien spryt, pozwalający im odczytywać sygnatury czasem lepiej od niego. Nawet jeżeli nie pojmują subtelnej ironii jego wypowiedzi, nie uchodzi jednak ich uwagi, że Tygrys nosi muszkę, a więc nie jest jednym z nich lecz podejrzanym ciałem obcym. Tygrys jest dla nich użyteczny jako profesor uniwersytecki, nie chcą go jednak jako członka partii (RE 319). Agent dziejów jest więc w ich rękach w istocie marionetką. Tygrys stopniowo staje się świadomy swojej roli. Komedia, którą odgrywa, zmienia jego własne życie w tragi-komedię, nad którą nie panuje i która znajdzie już całkiem tragiczny koniec.

Eric Voegelin, znawca wpływów gnozy na myśl europejską¹⁵, uważał Hegla za prototyp nowoczesnego myśliciela i podkreślał znamienne dla niego napięcie między prawdziwą i fałszywą jaźnią. Jaźń fałszywą stworzył Hegel dzięki konstrukcji myślowej, rozwijanej w *Fenomenologii Ducha*. Dzięki owej konstrukcji Hegel wyzwalał się częściowo „od życia w terażniejszości, we władzy Boga, wraz z prywatnymi i społecznymi przymusami dnia codziennego” i prężyć mógł rolę „funkcjonariusza historii”:

Następna era ludzkości musi być wymyślona w taki sposób, żeby współczesny konstruktor stał się jej inauguratorem i mistrzem. Zamiar zabez-

¹⁴ „Świat kalipytyka jest paranooidalny w tym sensie, że jako bohater chce on być (równocześnie) autorem” (Hansen-Löve 2001, 529).

¹⁵ Voegelin, podobnie jak np. Eco, używa terminu „gnoza” w ogólnym znaczeniu heterodoksji. W tym samym znaczeniu termin ten występuje w tytule niniejszego artykułu.

pieczenia sensu egzystencji poprzez rolę mistrza zdradza egzystencjalną niepewność, lęk oraz *libido dominandi* konstruktora jako motywy tworzenia konstrukcji. Jest to mania wielkości w wielkim stylu. Jednakowoż zbawiciele ('mesjasze') wczesnego wieku XIX pozostawili tak wielkie wrażenie na modernistycznej mentalności, że przyzwyczailiśmy się do ich manii wielkości; nasza wrażliwość na element groteski w ich przedsięwzięciu została stępiona. Aby ją nieco zaostrzyć, wyobraźmy sobie biegnącego po okolicy Jezusa głoszącego wszem i wobec dobrą nowinę, że jest człowiekiem, od którego zaczyna się era chrześcijańska – tak jak to Comte *urbi et orbi* zapowiadał, że z ukończeniem jego dzieła w roku 1854 zaczyna się era Comte'a (Voegelin 1999, 34).

Także u Tygrysa daje się stwierdzić podobne rozdwojenie. Co prawda, nie można mu zarzucić, by otwarcie chciał być mesjaszem; raczej marzy mu się, że jest jego najlepszym sługą i pomocnikiem. Jednak bóstwo, któremu służy już wkrótce pokaże mu swoje prawdziwe i dobrze znane oblicze – będzie nim znienawidzona i wyparta przez Tygrysa natura.

Rozdwojenie cechuje również wielbiony przez Krońskiego rozum. Miłosz pokazuje je na przykładzie sowieckich obozów koncentracyjnych:

zło jest sprawdzianem tego, co rzeczywiste. Dlatego też, kiedy w naszej rozmowie pojawiał się niemily dla niego temat: obozy koncentracyjne, można było rozróżnić zawsze dwa stopnie jego reakcji. Najpierw wiądl i kurczył się, nie chciał się „osłabiać”, tj. wyobrażać sobie rozmiarów ich cierpień. Następnie podrywał się i przechodził do ataku. Oskarżał mnie o zdrowy rozsądek (ten jest reakcyjny), o współczucie dla głupców – i tutaj przez sekundę był szczery, bo jednak dostarczało mu satysfakcji, że gnębi się głupców, czyli istoty nieufilozoficznione, które jemu, delikatnemu Franciszkowi Kafce, mogłoby zagrażać. Jego oczywiście nigdy by to nie spotkało, bo był mądry. Wyglądało na to, że właśnie okrucieństwo, byle dostatecznie dla niego abstrakcyjne, utwierdzało go w przekonaniach: każda rzecz jest tym większa i mocniejsza, im ma więcej cienia (RE, 228; podkreślenie w oryginale).

Konflikt między mądrością a moralnością nie może być większy. Miłosz pokazuje tu aporię rozumu, którą Max Horkheimer i Theodor W. Adorno przeanalizowali w swojej krytyce oświecenia. Jak wiadomo, intelekt człowieka jest dla Kanta oświecony, jeżeli uwolnił się od „obcego kierownictwa”. Wolny intelekt kierowany jest przez rozum. Rozum „stanowi jednak instancję myślenia kalkulującego, które przyrządza świat zgodnie z celami samoza-

chowania i jedyną jego funkcją jest spreparowanie przedmiotu tak, by materiał zmysłowy stał się materiałem ujarznienia.” (RE, 100).

Ponieważ rozum jest neutralny wobec celów, moralność nie może być na nim ugruntowana. Ale „siły moralne” według Kanta są „wobec naukowego rozumu popędami i sposobami zupełnie neutralnymi jak siły niemoralne” (RE, 105). Z tego powodu wszystkie nauki moralne oświecenia, są według autorów „Dialektyki...” niczym więcej niż „beznadziejnym dążeniem”, dążeniem pod prąd rozumu. Ponieważ z punktu widzenia rozumu afekty muszą zostać potępione, apatia urasta do cnoty: „Entuzjazm jest rzeczą złą. Siła cnoty bierze się ze spokoju i stanowczości” (113)¹⁶. Oznacza to jednak, że również współczucie jest uczuciem godnym potępienia.

Jeżeli więc miarą wszelkiej rzeczy w oświeceniu jest rozum, jak to wykazali Horkheimer und Adorno przede wszystkim na przykładzie de Sade’a und Nietzschego – to rządzi nami prawo natury.

Milosz pokazuje, że heglizm Krońskiego, zawsze przeciwstawiany przez niego marksizmowi, podobnie jak ten ostatni nie jest niczym lepszym od darwinizmu w historii, a *Weltgeist* Krońskiego okazuje się niczym innym niż okrutnym bóstwem przyrody. Zaś oba heterodoksyjne modele kultury, gnostycki i hermetyczny, wykazują zaskakujące podobieństwo. Dla gnostyka świat znajduje się pod całkowitą władzą złego demiurga. Kiedy jednak mistrz nauk hermetycznych usprawiedliwia całe zło w historii dobrymi ‘w istocie’ zamiarami Boga, to oznacza to, że człowiek – podobnie jak to jest w przypadku gnozy – wycofuje się z historii i pozostawia ją prawom natury:

A przecie królestwo Natury nie jest naszym królestwem, należymy do niego, równocześnie do niego nie należąc. W tym królestwie konieczność jest jedynym dobrem, inaczej niż dla nas. Stawanie się w naszym królestwie, Historii, podlega zupełnie innym prawom, wyrasta z nas, z naszych, najdrobniejszych nawet, czynów. Niestety, w przyswajaniu sobie historyczności nie wykroczyliśmy dotychczas poza nieudolne początki, ale oswobodzimy się spod jej magnetyzmu, tylko potęgując ją, nie odwracając się od niej (RE, 328).

¹⁶ Por. cytowany również przez Marię Janion następujący passus z Krońskiego: „Oświecenie i rewolucja chciały wychować (czy raczej stworzyć) człowieka rozumu, człowieka platońskiego, którego cnoty są tylko wtedy cnotami, kiedy kierowane są najwyższą wartością – rozumem” (Kroński 1956, 383).

Filozofia Stanisława Brzozowskiego a koncepcja historii w eseju *Tygrys*

Pod koniec esaju *Tygrys* katastrofizm i utopia zostają przezwyciężone i Miłosz staje jednoznacznie po stronie historii. W tym sensie esej ten stanowi swojego rodzaju *pendant* do *Traktatu poetyckiego*, przy czym koncepcja myślenia historycznego jest w *Tygrysie* nieco bardziej rozbudowana¹⁷.

Ideowe rusztowanie naszkicowanej w *Tygrysie* koncepcji historii Miłosz zawdzięcza Stanisławowi Brzozowskiemu i jego filozofii pracy. Poeta wielokrotnie wracał do tego filozofa i poświęcił mu również dzieło monograficzne (Miłosz 2000). W Brzozowskim Miłosz znalazł myśliciela, który pomógł mu zarówno uzdrowić własne pojęcie czasu, jak również – pośrednio, prowadząc poetę do Norwida – sformułować na nowo zadania sztuki i artysty. Nie sposób omówić w niniejszym artykule szerzej związków twórczości Miłosza z Brzozowskim, tym bardziej, że wymagaloby to szkicowego przynajmniej nakreślenia tendencji rozwojowych w myśleniu filozofa, od etapu inspiracji młodym Marksem, poprzez Bergsona i Sorela, aż po próby pogodzenia z katolicyzmem (por. Walicki 1977). Miłosz odkrywał u Brzozowskiego swe własne rozterki, toteż proponowane przez tego ostatniego rozwiązania przyjmował wręcz entuzjastycznie. Istotny w kontekście omawianego esaju jest fakt, że dla Brzozowskiego sam proces poznawczy człowieka jest historyczny a skutkiem tego historia jest wcześniejsza od natury. Zdanie naturalistów, według którego ludzki porządek daje się wyprowadzić z porządku kosmicznego, zostaje więc u Brzozowskiego odwrócone: „Harmonia sfer trzyma się na krwawym słupie ludzkiego wysiłku” (Walicki 1977, 165). Oznacza to, że możliwości poznawcze człowieka określają w gruncie rzeczy sposób, w jaki definiuje on porządek w naturze. Całkowicie niesłuszne jest więc dla Brzozowskiego rzutowanie teorii Darwina na społeczeństwa ludzkie:

żadne „ścisle przyrodnicze prawo historii” nie zostało odkryte, a dążenie do bezosobowego obiektywizmu nie wyeliminowało „wielkiej dowolności punktów widzenia wobec historii” (Walicki 1977, 95).

Ze szczególną uwagą śledził Miłosz u Brzozowskiego próby pogodzenia wyobrażenia samotnej wędrownicy człowieka przez historię i jego za nią odpowiedzialności z myślą, że ludzie kierowani są przez Opatrzność. W fazie

¹⁷ Miłosz w *Tygrysie* po części „tłumaczy” nawet na prozę *Traktat poetycki*.

materialistycznej Brzozowski mógł uniknąć determinizmu właśnie dlatego, że nie uznawał żadnej transcendencji. Kiedy zmienił obóz na bliski Bergsonowi, pytanie to stało się znowu aktualne.

Brzozowski chciał prawdopodobnie obu dawniejszym koncepcjom „filozofii pracy” przeciwstawić trzecią. Zapiski filozofa z ostatnich miesięcy życia zawierają załączki podobnych myśli. Trudno wyobrazić sobie, w jaki sposób mógłby wybrnąć ze sprzeczności swojej filozofii, nie do końca zresztą wiadomo, czy by chciał, gdyż i wcześniej świadomie godził się na sprzeczności (por. Walicki 1977, 407) i nie dopinał swych koncepcji na ostatni guzik. A w twórczości Miłosza sprzeczności zawsze były płodne¹⁸. Nic więc dziwnego, że w *Człowieku wśród skorpionów* właśnie te fragmenty *Pamiętnika*, które wedle Walickiego zakłócają „spójność” filozofii (407) są dla Miłosza „kwintesencją historyzmu Brzozowskiego” (Miłosz 2000, 124). Duch, to znaczy Bóg, który włada światem, jest tu zarówno celem jak i wytworem człowieka: „Dla Feuerbacha, jeżeli człowiek stwarza Boga, znaczyło, że Bóg nie istnieje. Dla Brzozowskiego właśnie to, że człowiek stwarza Boga, oznacza, że został stworzony na obraz i podobieństwo.” (Miłosz 2000, 125). Przyjrzyjmy się bliżej następującemu cytatowi:

Stosunek do Boga jest sumą i istotą wszystkich tych stosunków, stanowisk, dążeń, które tworzą kulturę. Kultura jest wyjściem poza człowieka aktualnego, by go przetworzyć spoza niego. Nadludzkie tworzy człowieka i określa go. Cała przyroda trzyma się na nadprzyrodzonym. Są to nie poglądy, lecz głębokie i niezaprzeczone fakty. Stosunek do Boga musi zawierać w sobie moment, który nie pozwala mu stać się częścią, a choćby tylko sumą człowieka aktualnego. Nie może on być pojęciem. Bóg-pojęcie jest tym samym co natura. Takim jest znaczenie Trójcy. (...) Chcąc zrozumieć tajemnicę Trójcy, powinniśmy ją wyprowadzić z istoty współzycia ludzkiego. Bóg jest podstawą i źródłem wszystkich stosunków międzyludzkich. Czy wyprowadzić w ten sposób dogmat znaczy to odebrać mu walor religijny? Bynajmniej. Życie ludzkie jest religią jako fakt, i usiłowanie zrozumienia go, uświadomienia, ujęcia tworzy religię jako myśl, wiarę, świadomość. Człowiek jest tak zbudowany, że dążąc do poznania siebie odnajduje Boga. Ale wtedy Bóg jest czymś tylko ludzkim? Nadzwyczajne. Jak gdyby prawda była pozaludzka. Poznając siebie człowiek poznaje budowę bytu, budowę prawdy, wrasta w nią myślą, tak jest w nią wpojony istnieniem (Brzozowski 1913, 165).

¹⁸ Pod koniec *Tygrysa* Miłosz podaje następującą definicję własnych praktyk poetyckich: „Gdyż poezja jest bezustannym samozaprzeczeniem, naśladuje heraklitejską płynność rzeczy. I jedynie ona, przez swoją żarłoczność, przez odgadywanie zmiany, przez wieloznaczne wróżbiarstwo, jest w dwudziestym wieku optymistyczna” (RE, 313).

Stwarzając kulturę, człowiek stwarza więc również Boga. Nie powinien jednak zapominać, że zarówno stwarza Boga, jak został przez niego stworzony. Nie wolno mu więc etapu historii, na którym się znajduje, identyfikować z Bogiem. Człowiek nie może również przewidzieć przyszłości ani dokładnie określić celu swojej wędrówki, gdyż widzi ją tylko z perspektywy poznawczej, którą daje mu jego czas. Dlatego Miłosz powiada pod koniec swojego eseju, że przyszłość „nie leży normatywnie w czasie”. Człowiek ma przeszłość i z niej może wnosić, że ludzkość przebyła jakąś drogę. W tej przeszłości może również, jak Miłosz mówi, „odkrywać” prawidła rozwoju, ale również wtedy może tylko korzystać ze swojej aktualnej wiedzy, a więc z różnych perspektyw czasowych tworzyć różne poglądy o przeszłości i jej „prawach rozwojowych”. Tutaj przydaje się jeszcze jedno zaczerpnięte z Brzozowskiego pojęcie – humor. Człowiekowi nie wolno brać siebie zbyt poważnie, musi być zawsze gotów do korekty swoich planów¹⁹. Droga człowieka zdeterminowana jest przez (nieznany w gruncie rzeczy) cel, wybór drogi jest w mniejszym lub większym stopniu pozostawiony jemu samemu. Bóg nie jest abstrakcyjnym duchem obecnym w historii; to człowiek szuka możliwości jego objawienia w historii. Taką interpretację Brzozowskiego można wyczytać z zakończenia eseju *Tygrys*:

Poprzez klęski i katastrofy ludzkość szuka eliksiru młodości czyli u-filozoficznienia, żaru jaki podtrzymuje wiara w powszechną użyteczność naszego indywidualnego wysiłku, choćby z pozoru nie zmieniał nic w żelaznych trybach świata. (...) My jednak odkryliśmy, że eliksir młodości nie jest urojeniem, właśnie dlatego, że zaglądaliśmy w głąb piekieł naszego stulecia. Nikt nie zdobywa się na to chętnie. Poza tym zgęszczony, przyspieszony czas, inny niż fizjologiczny, mścił się obozem koncentracyjnym, kulą czy atakiem serca²⁰. Tym niemniej uczył absolutnego zainteresowania i pękały przegrody dzielące jednostkowe od zbiorowego, styl od instytucji, estetykę od polityki. Gdyż cudowny eliksir jest to pewność, że nasza wiedza o tym, co ludzkie nie ma kresu, że nie przystoi nadymać się powagą, bo każde nasze osiągnięcie spada we wczoraj, zawsze więc jesteśmy uczniami wstępnej klasy (RE 332).

¹⁹ „Gdy nadajemy swemu życiu jakieś bezwzględne, nieskończenie słuszne znaczenie, wymykamy się samym sobie i przesłaniamy przed samymi sobą prawdę obrzędem. Humor jest stanem duszy religijnym, a niwelującym obrzędowość: jest wyzwoleniem życia od wewnętrznego popa, przed którym można się wyklamać” (*Legenda Młodej Polski*, cyt. wg Miłosz 2000, 92).

²⁰ Kroński zmarł w roku 1958 w następstwie zawału serca.

Inny jeszcze fragment *Rodzinnej Europy* równie wyraźnie pokazuje inspirację Brzozowskiego. Cytat z rozdziału *Podróż na Zachód* jest o tyle uzasadniony, że po raz pierwszy w *Rodzinnej Europie* dochodzi do sprzężenia perspektyw młodego człowieka, studenta oraz dojrzałego poety i emigranta:

Najdziwniejsze dla mnie dzisiaj w Paryżu jest to, że ciągle jest. Przemijalność człowieka na tle niezmiennej natury dostarcza niewyczerpanego tematu do rozmyślań, ale jeżeli tłem są wytwory ludzkiej ręki, przeżywa się ją jeszcze mocniej. Ten cały potok oczu – daremnie maskujemy zbyt wielkie, orgiastyczne pragnienie jakimś niewystarczającym słowem, odgradzamy się od głębszego siebie trywialnością – biegnie w paryskiej architekturze przez lata. Poszczególne oczy i twarze gasną i giną, ale potok nie ustaje. Oczy, których sekret starałem się wtedy odgadywać, otoczyły się zmarszczkami, straciły blask, ale nic nie ubyło i chodzę teraz paryską ulicą tak samo chciwy czegoś więcej niż miłosnej przygody. A zarazem to spięcie starych kamieni z ciągle odnawiającym się następstwem pokoleń przekształca się we mnie, nie wiem czemu, w obraz królów śpiących w płataninie kamiennych lili, jak wysuszone zimowe owady. – Deptaliśmy chodniki bulwaru St. Michel, zlizywaliśmy z wargi chłodny pył fontanny w Luksemburskim Ogrodzie, dzieci puszczały na basenie żaglowe okręty, odpychając je długimi kijami. Dzisiaj też są tutaj, te same, zaczerpnięte w wiecznie żyjące karzelki, czy inne? (RE, 186).

Paryż pojawia się tutaj – podobnie jak w poprzednio cytowanym passusie – jako wieczne miasto, prawie jako trzeci Rzym. „Wieczne” jednak tylko w tym sensie, że w sposób najbardziej doskonały uosabia historię Europy. Miłosz krytykuje kulturę świata antycznego z powodu jej pesymistycznego, mrocznego nastawienia wobec przyszłości. Paryż – i w ogóle Francja, gdyż Francja zajmuje w *Rodzinnej Europie* miejsce uprzywilejowane, w sensie „najstarszej córki Kościoła” – jest symbolem pozytywnego oczekiwania kultury europejskiej, a także kumulacji, której doświadcza praca ludzka na przestrzeni historii²¹. Na tle „wiecznej” architektury Paryża odbywa się święto życia, oglądane zakochanymi oczami poety, jednocześnie oczami młodzieńca i dojrzałego mężczyzny. Człowiek jest tutaj – podobnie jak u Brzozowskiego – wyłączony z natury i procesu ewolucji (jak to już było np. u Goethego), ze swymi namiętnościami i marzeniami jest on zawsze ten sam. Tym, co

²¹ Uznanie, które Miłosz okazuje tu kulturze francuskiej, nie odnosi się do francuskich intelektualistów ówczesnej epoki. Jest to raczej próba przypomnienia elitom francuskim ich wynikających z historii obowiązków.

fascynuje podmiot eseju jest nieprzemijające bogactwo życia przy jego jednoczesnej indywidualnej przemijalności. Świadomość ta napelnia podmiot zachwytem i wywołuje w nim miłosne napięcie, a to dlatego, że pozwala mu ona przeżywać zespolenie człowieka z historią, a zatem najwyższe spełnienie, którego doznać może ludzka egzystencja. Miłosz opisuje w cytowanym fragmencie fenomen, który sam nazwał „momentem wiecznym”, kiedy to, co wieczne, spostrzeżone może zostać poprzez kontemplację historycznego przemijania a jednocześnie kumulacji. Odnosi się on bezpośrednio do słynnej formuły z *Traktatu poetyckiego*: „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” (por. Fiut 1987, 37).

Przedstawioną powyżej koncepcję można uznać za ortodoksyjną w sensie kulturologicznym²². Historii ludzkiej zwrócona zostaje pod koniec *Rodzinyj Europy* wartość i zostaje ona zintegrowana w historię Zbawienia; pokonane zostają zarówno katastrofizm, jak i utopia. Ale również inne poglądy zapożyczone z modeli dualistycznych zostają przewyżczone w sensie ortodoksyj. Skutkiem jest, jak to pokazuje następny cytat, antyelitaryzm:

Po kilku latach dążenia naprzód bez światła znów moja stopa dotknęła gruntu i odzyskałem zdolność do życia w teraz, w chwili, a w niej, wyższe nad wszelkie możliwe Apokalipsy, splecione wzbogacały się wzajemnie przeszłość i przyszłość. (...) Ale, inaczej niż w Ameryce, leczyła mnie nie tylko natura. W swój ciepły uścisk brała mnie Europa i jej kamienie ciosane ręką minionych pokoleń, tłum jej twarzy wylaniających się z rzeźbionego drzewa, z malowidel i złotem wyszywanych tkanin koily, włączały mój głos pomiędzy jej stare wezwania i przysięgi, pomimo mego buntu przeciwko jej rozdarciu i chorowitości. Pomimo wszystko, rodzinna Europa (*RE*, 326).

Sztuka zachowuje tutaj uprzywilejowaną pozycję, gdyż to właśnie jej dzieła pozwalają nam w najdoskonalszy sposób odczytać historię pracy. Jednak sama historia jest dziełem całej ludzkości, a nie tylko niewielkiej grupy tych,

²² „Ortodoksja w tym ogólnym sensie oznacza zbiór tych właściwości i sposobów postępowania w procesie autokonstrukcji, które – niezależnie od danych kulturowych, teologicznych i epistemologicznych kontekstów – ciągle powracają, a nawet tworzą rodzaj tradycji w samoorganizacji i sposobie obchodzenia się z odstępstwem. Należące tutaj cechy odznaczają się wszystkie niewielką ekspresywnością, elastycznością (i z tego powodu niewielką siłą przekonywania) zdolnością asymilacji i tendencją do pragmatycznego kompromisu. To pragmatyczne i praktyczne – w sensie koncepcji realizmu Romana Jakobsona – może przy tym zostać uznane za kontynuację »systemu prawdopodobieństwa«, który w danej kulturze panującej dostarcza podstawowych koordynatów na temat tego, co zostaje uznane za realne lub irrealne, z tego czy tamtego świata, możliwe czy niemożliwe, istotne czy nieistotne” (Hansen-Löve 1996, 72).

którzy zostali oświeceni. Znajdziemy tu odwołania nie tylko do Brzozowskiego, lecz także Norwida, poety, który zainspirował również „filozofię pracy”. Norwid nie oddziela sztuki od innych ludzkich działań i podkreśla przede wszystkim rzemieślniczą komponentę pracy artystycznej²³.

Jak się zdaje, ta kulturowa ortodoksja jest u Miłosza zdobyczą trwałą, chociaż nie jest to oczywiście koniec jego zainteresowań gnozą; jednakże gnoza polityczna z jej katastrofizmem lub pokusą utopii stają się dla poety rozdziałem zamkniętym²⁴.

Literatura

- Adorno T.W., Horkheimer M., 1994, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa (wyd. I 1944, Nowy Jork).
- Biedermann H., 1986, *Das verlorene Meisterwort. Bausteine zu einer Kultur – und Geistesgeschichte des Freimaurertums*, Wien et al.
- Brzeczko J., 2010, *Poglądy historyzoficzne pisarzy z kręgu „Kultury paryskiej”. Przewyższenie katastrofizmu – odrzucenie mesjanizmu*, Lublin.
- Brzozowski S., 1913, *Pamiętnik*, Lwów. Cyt. wg reprintu 1985, Kraków.
- Bocheński J.M., 1994, *Podręcznik mądrości świata tego*, Kraków.
- Eco U., 1992, *Die Grenzen der Interpretation*, München–Wien 1992 (wyd. I 1990, Mediolan).
- Eliade M., 1983, *Geschichte der religiösen Ideen. Band III/I: Von Mohammed bis zum Beginn der Neuzeit*, Freiburg et al.
- Fiut A., 1987, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż.
- Fiut A., 2003, *W objęciach Tygrysa*, w: Fiut A., *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Garewicz J., 1995, *Kroński i jego filozofia dziejów*, w: Skocznyński J., red., *Kolakowski i inni*, Kraków.
- Gibbon E., 1995, *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego*, t. 1–2, Warszawa (angielski oryginał ukazywał się w latach 1776–1788).
- Groh D., 1988, *Russland im Blick Europas. 300 Jahre historischer Perspektiven*, Frankfurt am Main (wyd. I ukazało się pod tytułem *Russland und das Selbstverständnis Europas. Ein Beitrag zur europäischen Geschichte*, Heidelberg 1960).
- Hansen-Löve A., 1982, *Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten*, w: *Wiener Slavistischer Almanach* 10.
- Hansen-Löve A., 1996a, *Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele*, w: Sierle K., Warning R., red., *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München.

²³ Artysta ma w nowoczesności pozycję uprzywilejowaną, ponieważ to tylko on może swą pracę wykonywać z miłością. Stąd też bierze się jego najważniejsze zadanie: nie wolno mu się za bardzo oddalać od świata pracy innych; jego działalność to „Chorażew na prac ludzkich wieży”, jak powiada Norwid w *Promethidionie*. Por podsumowanie poglądów Norwida przez Miłosza (Miłosz 1983, 318).

²⁴ Jacek Brzeczko (Brzeczko 2010), który zajmuje się przede wszystkim późniejszą twórczością Miłosza, dochodzi do podobnych wniosków.

- Hansen-Löve A., 1996b, *Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne*, in: *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 41: *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*.
- Hansen-Löve A., 2003, *Hermetik vs. Häretik: Heterodoxien*, w: Greber E., Menke B., red., *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen.
- Herling-Grudziński G., 1991, *Roztopy*, cyt. wg Kudelski Z., *Pielgrzym świętokrzyski*, Lublin (tekst opublikowany po raz pierwszy w 1956 roku).
- Herwig H.J., 1984, *Psychologie als Gnosis – C.G. Jung*, w: Taubes J., red., *Religionstheorie und politische Theologie*, Bd. 2: *Gnosis und die Politik*, München.
- Janion M., 2000, *Kroński-Milosz. Epizod z dziejów myśli i poezji*, w: Janion M., *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa.
- Jonas H., 1999, *Gnosis. Die Botschaft eines fremden Gottes*, Frankfurt am Main und Leipzig (wyd. I Boston 1958).
- Kolakowski L., 2000, *Główne nurty marksizmu*, t. 1, Poznań.
- Lotman J., 1998, *Kultura i eksplozja*, Warszawa.
- Mencwel A., 1999a, *Progresizm integralny*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, 44.
- Mencwel A., 1999b, *Dawne granice są nieaktualne. Z profesorem Andrzejem Mencwalem rozmawia Krzysztof Lubczyński*, „Bez dogmatu”, 41.
- Milosz C., 1962, *Człowiek wśród skorpionów*, Paryż.
- Milosz C., 1984, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków (wyd. I 1969, Barclay et al.).
- Milosz C., 1998a, *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*, Kraków.
- Milosz C., 1998b, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków.
- Milosz C., 2000, *Dzieła zebrane. Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków.
- Milosz C., 2002, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 2, Kraków.
- Tischner Ł., 2001, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków.
- Schmid W., 1986, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, Amsterdam.
- Vardy P., Grosch P., 1995, *Etyka*, Poznań.
- Voegelin E., 1996, *Die politischen Religionen*, München (wyd. I Wien 1938).
- Voegelin E., 1999, *Hegel – eine Studie über Zauberei*, München (wyd. I *Studium Generale* 24, 1971).
- Walicki A., 1977, *Stanisław Brzozowski. Drogi myśli*, Warszawa.
- Walicki A., 1993, *Zniewolony umysł po latach*, Warszawa (wyd. I pod tytułem *Spotkania z Miłoszem*, Londyn 1981).
- Webster C., 1982, *From Paracelsus to Newton*, Cambridge.
- Zemła M., 2009, *Der polnische Essay und seine kulturmodellierende Funktion (Jerzy Stempowski und Czesław Miłosz)*, München.

Tiger: Political Gnosis

The article is dedicated to Czesław Miłosz's essay *Tiger*, analysing the heterodox discourses that it contains, especially the political gnosis. The author analyses the connections between such discourses and the notions of deep crisis of European culture, showing also how Miłosz solved the dialectic argument with his friend Tadeusz Juliusz Kroński, a Hegelian philoso-

pher. Miłosz's solution enabled him to give up both Gnostic catastrophism and a temptation of hermetic utopia by Kroński. Towards the end of the essay the history of mankind regains its value and it is being reintegrated as a history of Salvation.

Key words: Czesław Miłosz, political gnosis, Hegelianism, Tadeusz Kroński

MAREK BERNACKI

Akademia Techniczno-Humanistyczna
Bielsko-Biała

Czeladnik i mistrz Czesława Miłosza spotkania z Oskarem Władysławem Miłoszem

Wieloletnie studia oraz praca nad przekładami dzieł Oskara Władysława Miłosza zaowocowała badaniem żydowskiej Kabaly, czego dowodem są liczne wypowiedzi Czesława Miłosza, a także oryginalne i nieortodoksyjne koncepcje teologiczno-poetyckie związane z mistyką i metafizyką światła¹, obecne zwłaszcza w późnej twórczości noblisty.

W eseistycznej *Ziemi Ulro*, poza rozważaniami dotyczącymi żydowskiej genealogii wybranych aspektów ideologii artystycznej Adama Mickiewicza, Czesław Miłosz zdecydowanie więcej uwagi poświęca twórczości swego dalekiego krewnego. Ponieważ postać ta odegrała istotną rolę w kształtowaniu się światopoglądu artystycznego autora *Trzech zimą*, trzeba poświęcić jej w naszych rozważaniach nieco więcej miejsca².

¹ Kwestia ta została gruntownie zbadana i opisana przez K. Van Heuckeloma w jego znakomitej książce „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Zob. Heuckelom 2004.

² Warto w tym miejscu podkreślić, że C. Miłosz nie był bezkrytycznym wielbicielem i naśladowcą swego kuzyna poety. Jak sam zauważył w szkicu opublikowanym w *Ogrodzie nauk*: „Wiersze O.W.M. są mi bliskie, choć nie ukrywam, że od początku mojej z nimi znajomości (...) odzywa się ten sam problem. Jest to poezja w pewnym sensie staroświecka, aliaż dość niesamowity poetyki tzw. dekadentyzmu z poetyką romantycznego przelomu (...) Zdobyłem się na kult poezji mojego kuzyna, (...) oddzielając jednak podziw od chęci naśladowania jej stylu” (zob. Miłosz 1986, 191).

Do pierwszego spotkania³ Czesława Miłosza z dalekim krewnym Oskarem Władysławem de Lubicz Miłoszem doszło w roku 1931. W *Roku myślnego* noblista po wielu latach powrócił wspomnieniami do tamtego, jak się miało okazać, brzemiennego w skutki wydarzenia:

Wtedy, w Fontainebleau, Oskar przyjął mnie w swoim pokoju w hotelu de L'Aigle Noir. Ptaki w klatce (czy klatkach) to były francuskie wróble, których nie mógł przecież wypuścić do parku, a nie trzymałby miejscowych ptaków w niewoli. Mój trwożny szacunek, moje snobowanie się na francuskiego krewnego, mój rzeczywisty zachwyt *Miguel Mañarą* w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej i moja zupełna niewiedza o sprzęgnięciu się naszych losów ze skutkami po dziesięcioleciach (Miłosz 1991, 18).

Kolejne spotkania i rozmowy między dalekimi krewnymi miały miejsce na przelomie 1934–1935, podczas drugiego pobytu Czesława Miłosza w Paryżu (zob. *Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a). Świeżo upieczony, dwudziestotrzyletni magister prawa Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie przybył do stolicy Francji jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Przez kilka miesięcy szlifował język francuski, słuchał wykładów z neotomizmu, spotykał się z polskimi malarzami (Czapski, Panikiewicz) i dyplomatami (Lechoniem), całym sobą chłonał atmosferę artystycznego i literackiego Paryża. Klimat tamtych niezapomnianych „formacyjnych” miesięcy Miłosz oddał w napisanym po półwieczu wierszu *Rue Descartes*:

Mijając ulicę Descartes
Schodziłem ku Sekwanie, młody barbarzyńca w podróży,
Onieśmielony przybyciem do stolicy świata.
Było nas wielu, z Jass i Koloszwaru, Wilna i Bukaresztu,
(Sajgonu i Marrakesz
Wstydliwie pamiętających domowe zwyczaje,
O których nie należało mówić tu nikomu:
Kłaśnięcie na służbę, nadbiegają dziewczki bose,

³ Spotkanie paryskie poprzedziło spotkanie z twórczością poetycką kuzyna. C. Miłosz już jako czternastolatek przeczytał dramat-misterium *Miguel Mañara*. W *Przedmowie* do *Storge* O. Miłosza wyznaje: „Zacząłem zajmować się tym poetą, mając lat dziewiętnaście (a zatem w roku 1930, czyli tuż przed swoim debiutem poetyckim – M.B.)” (Miłosz 2005, 439).

Dzielenie pokarmów z inkantacjami,
Chóralne modły odprawiane przez panów i czeladź.

Zostawiłem za sobą pochmurne powiaty.
Wkraczałem w uniwersalne, podziwiając, pragnąc

(Miłosz 2004, 14)⁴

Podczas drugiego pobytu w Paryżu Czesław Miłosz często zachodził do poselstwa Litwy mieszczącego się przy Place Melesherbes, by porozmawiać ze starszym kuzynem (zob. Zawada 1996, 54–55). Kiedy po zakończeniu stypendium młody żagarysta opuszczał miasto nad Sekwaną, nie przypuszczał zapewne, że już nigdy więcej nie spotka się ze swoim krewnym. Po latach, w *Rodzinnej Europie* Czesław Miłosz opisał scenę pożegnania na stacji paryskiego metra:

Wymieniając pożegnalny uścisk dłoni zapytałem: „Kto przeżyje tę wojnę, jeżeli mówisz, że zaczniesz się w 1939 roku i potrwa pięć lat?” „Przeżyjesz”. Zbiegając, oglądałem się jeszcze i z obrazem jego wąskiej sylwetki na tle nieba podałem bilet do przedziurkowania. Wiadomość o jego nagłej śmierci miałem otrzymać owej wiosny 1939 roku, którą, jak się okazało, nie bez słuszności, nazywałem, kiedy topniał śnieg, ostatnią (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 209–210).

W wygłoszonych w roku akademickim 1981/1982 na Uniwersytecie Harvarda sześciu odczytach poświęconych poezji noblista sporo miejsca poświęcił osobie i dziełu swojego dalekiego kuzyna. Na początku wykładu II pt. *Poezi i rodzina ludzka*, dokonał takiej oto prezentacji Oskara Miłosza:

W pierwszej połowie XX wieku istniał poeta francuski gruntownie skłócony z pojęciami o poezji, jakie wtedy powszechnie przyjmowano. Za życia znany był jedynie małej grupce przyjaciół – poetów. W ciągu dziesiątków lat, które upłynęły od jego śmierci na wiosnę 1939 roku, słowa jego zyskały znacznie szerszy zasięg i jego utwory tłumaczono na obce języki. Pozostał on jednak pisarzem dla względnie nielicznej publiczności w różnych krajach. Poeta ten, Oskar Miłosz, czy też, jak pisał się, O.V. de L. Miłosz, pochodził z Wielkiego Księstwa Litewskiego i był moim dalekim krewnym (Miłosz 2004, 27).

Czesław Miłosz określa swego krewnego jako poetę przynależącego do drugiej fali symbolistów, ale wychowanego na klasycznej frazie XVIII-

⁴ Cytowany wiersz powstał w 1980 r.

-wiecznego Aleksandra Pope'a i duchowo pokrewnego romantyzmowi (zwłaszcza niemieckiemu, z Heinem, Goethem i Hölderlinem na czele, ale także angielskiemu, w wydaniu Byrona⁵). Omawiany programowy wiersz Oskara Miłosza pt. *Kilka słów o poezji* Miłosz czyni punktem wyjścia dla oceny poezji modernistycznej, która pojawiła się w drugiej połowie XIX wieku i zdominowała myślenie o sztuce poetyckiej na początku następnego stulecia. Czesław Miłosz, idąc tropem swojego starszego kuzyna, w krytyczny sposób ocenia przede wszystkim ideę „poezji czystej” wyłożonej w 1926 r. przez ks. Henri Brémonda⁶, doszukującego się pozaracjonalnych, mistycznych źródeł natchnienia poetyckiego rozumianego jako „laska poetycka”⁷ („Każdy poemat zawdzięcza swój charakter poetycki obecności, promienianiu, przekształcającemu i jednoczącemu działaniu tajemniczej rzeczywistości, którą nazywamy poezją czystą” – Hutnikiewicz 1974, 160).

Kult poezji autonomicznej (*la poésie pure*), w nieco innym, bardziej estetycznym wymiarze, to dowartościowanie czysto formalnego wymiaru wierszy, dźwiękowych asocjacji słownych, postulowane już na przelomie XIX i XX wieku przez symbolistów francuskich: Artura Rimbauda, Stephane'a Mallarmégo, Paula Valéry'ego i ich następców⁸. To traktowanie poezji jako struktury autotelicznej, kult estetyzmu i czynienie ze sztuki poetyckiej na-

⁵ W *Przedmowie* do *Storge* C. Miłosz przypomina, że Oskar Miłosz za najważniejsze arcydzieła literatury światowej uważał *Boską Komedie* Dantego oraz *Fausta* Goethego.

⁶ Ks. H. Bremond (1865–1933), jezuita, jeden z najbardziej wpływowych katolickich krytyków literackich we Francji pocz. XX w. Jego głównym celem było napisanie historii mistycyzmu francuskiego, czego wyrazem jest 11-tomowy cykl *Historii literackiej uczucia religijnego we Francji*, doprowadzony do czasów Ludwika XIV. Duży rozgłos zyskały także jego rozprawy krytycznoliterackie: *W obronie romantyzmu* (1924), *Poezja czysta* (1926) i *Modlitwa i poezja* (1926). Zob. Hutnikiewicz 1974.

⁷ Ks. Bremond, za Platonem, porównywał natchnienie do odwiedzin tajemniczego gościa (zob.: „Natchnienie to odwiedziny, które objawiają odwiedzanemu istotę istot, niewidzialne, niewysłowione”, Hutnikiewicz 1974, 162).

⁸ Według A. Hutnikiewicza, rewolucja sztuki nowoczesnej polegała na zerwaniu z tradycyjną (romantyczną) koncepcją „języka wyrażeniowego” i zastąpienie go nowym tzw. „językiem kreacyjnym”, oderwanym od czysto pragmatycznych celów porozumiewania się między ludźmi: „już u schyłku XIX w. (...) uznano, że to, co w poezji najistotniejsze, mieści się nie w tzw. treści, lecz w samym języku, który staje się autonomicznym celem. Według Mallarmégo „poezja składa się ze słów” i one są właściwym materiałem poezji. (...) Dla estetycznej konsumpcji wcale nie jest konieczne, by wiersz posiadał jakiś sens racjonalny. Samo interesujące, a nieprzewidziane zestawienie wyrazów najzupełniej wystarczy, by wiersz stał się źródłem artystycznej rewelacji” (Hutnikiewicz 1974, 155).

miastki absolutu⁹. Jak zauważa Artur Hutnikiewicz, referując modernistyczną koncepcję „języka w języku” Paula Valéry’ego:

Poeta wykonuje zatem w języku pracę konstrukcyjną, która ma doprowadzić do stworzenia języka nowego, potężniejszego, głębszego i intensywniejszego. I ten to język, wytwór sztucznych zabiegów konstrukcyjnych artysty, stanowi autonomiczny, samo ważny przedmiot poezji. Poezja tego rodzaju, uwolniona od uciążliwego balastu tzw. treści życiowych, sprowadzona do fascynującej gry znaczeń, niesionych strumieniem dźwięków, promieniujących na siebie, odpychających się i przyciągających, staje się poezją czystą, tylko poezją, staje się po prostu sobą, a nie czymś służącym do jakichś innych, pozaestetycznych celów i potrzeb. Tak pojęta poezja traci ostatnie związki z rzeczywistością ludzkich losów i doświadczeń. Sztuka zostaje uznana za najwyższą wartość i dobro; czysty, radykalny estetyzm dociera do swych ostatnich konsekwencji (Hutnikiewicz 1974, 156).

Najgorszą z możliwych konsekwencji takiego stanu rzeczy, dywaguje Miłosz za autorem *Kilku słów o poezji*, jest oderwanie się poety od konkretności¹⁰ i w efekcie powstanie „przepaści pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką” (Miłosz 2004, 32). Przytacza też fragment manifestu, zakończony wymownymi, nacechowanymi emocjonalnie pytaniami retorycznymi: „Co zostało z parnasizmu i symbolizmu? Co zostanie za dwadzieścia lat z olbrzymiej i pustej produkcji poetyckiej naszych dni?” (Miłosz 2004, 37).

Omawiając propozycje dotyczące wizji przyszłej poezji oderwanej od głównego nurtu sztuki awangardowej, która zdominowała pierwszą połowę XX wieku, autor *Ocalenia* koncentruje się na dwóch postulatach. Pierwszy

⁹ W *Przedmowie do Storge*, rozwijając to zagadnienie, C. Miłosz pisał: „Jedyny, niespotykany u nikogo innego z poetów naszego stulecia, ton w dojrzałej twórczości O.W. Miłosza, stąd pochodzi, że jest ona z gruntu przeciwna estetyzmowi, czyli bardzo liryczna; zarazem komunikuje, częściej zakrywa pewną wiedzę. Wydaje mi się, że to właśnie silnie na mnie, jako czytelnika, działało i mogło się przyczynić do mojej niezgody z tymi poetami, dla których utwór poetycki jest autonomicznym tworem, nie mającym innego celu poza własnym pięknem” (Miłosz 2005, 452).

¹⁰ Do kwestii tej powrócił Miłosz w *Roku myślowego*, gdzie wyznał: „Oskar Miłosz w latach 1934–35 zaprawiał mnie w niechęci do ówczesnej poezji francuskiej, zarzucając jej notowanie tego, co widać przez okno, czyli bierność wobec percepcji. Po pół wieku myślę, że miał rację. Niesłusznie może wspominałem kiedyś o mojej wrażliwości na Pawła Valéry, podczas kiedy hold otrzymać powinni: Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire. A z tych późniejszych niewiele pożytku. Albo jest skok, albo nie ma skoku – wielki poemat litości o nowoczesnej metropolii, *Wielkanoc w New Yorku* Cendrarsa, był skokiem. Datuje się z 1912 roku” (Miłosz 1991, 130).

z nich dotyczy kształtu poezji. Według Oskara Miłosza „[f]ormą nowej poezji będzie zapewne forma Biblii: swobodnie płynąca proza wykuta w wersektach” (Miłosz 2004, 39). Drugi postulat wiąże się z podejmowaną przez poetów przyszłości podstawową kwestią tematyczną, jaką dla autora *Arś Magna* było zagadnienie dynamicznej przemiany Rzeczywistości, procesu, który nosi znamiona zaplanowanej przez Stwórcę teleologii dziejów: „(Poezja jest) związana ściślej niż jakikolwiek inny rodzaj ekspresji z duchowym i fizycznym Ruchem, który zapładnia i któremu wskazujemy drogę” (Miłosz 2004, 40). W rozbudowanym komentarzu do tego kluczowego zdania Czesław Miłosz dochodzi do następujących wniosków:

Czy poezja izolująca się od Ruchu, o którym mówi O. Miłosz, jest możliwa? Inaczej sformułowane, pytanie to brzmi: czy możliwa jest poezja nieeschatologiczna? Byłaby to poezja obojętna na oś przeszłość-przyszłość na „rzeczy ostatnie”, a więc na Zbawienie i Potępienie, na Sąd, na Królestwo Boże, na cel Historii, czyli na wszystko, co łączy czas wyznaczony jednemu życiu z czasem ludzkości. Trudno na to pytanie odpowiedzieć. (...) Być może ponurość poezji XX wieku stąd pochodzi, że wzór poezji zrodzonej z „nieporozumień pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką” idzie przeciwko naturze naszej cywilizacji, która została ukształtowana przez Biblię i dlatego jest w samym swoim rdzeniu eschatologiczna (Miłosz 2004, 43).

Warto przypomnieć, że przywołane w drugim odczycie harwardzkim krytyczne rozważania o stanie poezji nowoczesnej¹¹ zostały rozbudowane przez Czesława Miłosza po niespełna dziesięciu latach w wykładzie krakowskim zatytułowanym wymownie *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Noblista postawił w nim dwa podstawowe zarzuty sztuce nowoczesnej (modernistycznej i postmodernistycznej), która, według niego, kontynuuje strategię obroną przez francuskich symbolistów u schyłku XIX w. Wytknął jej, po pierwsze, oderwanie od spraw zwykłego człowieka (w myśl Horacjańskiej odrazy do tłumu: *Odi profanum vulgus*), a po drugie, świadomą desakralizację tematu i formy poprzez odrzucenie kontekstu religijno-teologicznego i pomijanie prawdy o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boże oraz zapomnienie o fakcie odkupienia ludzkości przez Syna Bożego. Efektem takich

¹¹ Notabene, rozważania obu Miłoszów w dużej mierze są zbieżne z diagnozą postawioną modernistycznej sztuce poetyckiej przez H. Friedricha w jego książce *Struktura nowoczesnej liryki* (Friedrich 1978). Pisałem o tym w książce „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkiełce o twórczości Czesława Miłosza* (Bernacki 2005).

zachowań nowożytnych artystów (przede wszystkim poetów, ale także malarzy czy muzyków) jest, jak dowodzi Miłosz, bałwochwalcze absolutyzowanie sztuki i jej „dehumanizacja”, o której już w pierwszej połowie ubiegłego stulecia pisał Ortega y Gasset. To także, dodaje Miłosz: „trwała izolacja poety od jego współczesnych jako stała cecha przeróżnych szkół poetyckich i kierunków” (Miłosz 1990, 153). Taka postawa była obca autorowi *Ocalenia*, który wyznaje wprost: „nie czulem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i (...) sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian »poezji czystej«, (...) bo w holdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa” (Miłosz 1990, 155).

Odpowiedzią Czesława Miłosza na taki stan rzeczy była, przygotowywana przez niego na początku lat 90. XX w., antologia poezji światowej *Wypisy z ksiąg użytecznych* (Miłosz 1993). Autor zamieścił w niej przede wszystkim wiersze o charakterze mimetycznym i epifanicznym. Jednocześnie Miłosz coraz mocniej wysuwał także postulat powrotu do teologicznego wymiaru poezji, który już wkrótce miał zaowocować napisanym przez niego na przełomie wieków *Traktatem teologicznym*. Utwór ten rozpoczyna się od znamienego wyznania poety, które uznać należy za punkt dojścia jego artystyczno-literackich poszukiwań i trwającej kilkadziesiąt lat wyteżonej pracy ducha. W cytowanym poniżej fragmencie poematu rozpoznać można myśli obecne we wcześniejszych wypowiedziach autora *Sześciu wykładów wierszem*, skondensowane teraz w kilku traktatowych formułach oraz wyrażone za pomocą eliptycznego, metaforycznego języka poetyckiego:

Takiego traktatu młody człowiek nie napisze.
 Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci.
 Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie,
 a także pożegnanie dekadencji,
 w jaką popadł poetycki język mego wieku.

Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.

A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja
 swoim zachowaniem przerażonego ptaka
 tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadczając,
 że nie umiemy żyć w fantasmagorii.

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
 To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia

(Miłosz 2002, 63)

Trzeba jeszcze wspomnieć, że w wykładzie *Przeciw poezji niezrozumiałej* zapowiedzią dowartościowania nurtu teologicznego było przywołanie przez Miłosza definicji celów i zadań poetyckiej sztuki słowa, którą sformułował amerykański poeta i eseista Wystan Hugh Auden:

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi słać wszystko co może za to, że to jest i że wydarza się (cyt. za: Miłosz 1990, 157).

Przytoczoną wypowiedź Audena Czesław Miłosz opatrzył następującym komentarzem:

Kiedy W.H. Auden mówi, że poezja „musi słać wszystko co może za to, że to jest i wydarza się”, wygłasza twierdzenie teologiczne (podkr. M.B.). Afirmacja bytu ma w myśli zachodniej za sobą długą szacowną przeszłość. Należy tutaj postawienie znaku równania pomiędzy Bogiem i czystym bytem przez Tomasza z Akwinu, jak też stałe utożsamianie zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości. Należy tutaj też pieśń podziwu dla Natury jako dzieła rąk Stwórcy, co natchnęło niezliczonych malarzy i dostarczyło potężnej podniety uczonym, przynajmniej w pierwszej fazie zwyczajnie występującej nauki. „Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia” oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być (Miłosz 1990, 157–158)¹².

Wydaje się zatem, że punkt dojścia własnej sztuki poetyckiej, której głównymi pojęciami stały się: epifaniczna medytacja, poetycka soteriologia i eschatologia, w tym rozmaite warianty poetyckiej apokatastazy, noblista

¹² W świetle przytoczonych słów warto przypomnieć także ich kontekst filozoficzny (ontologiczny), przypomniany niegdyś przez ks. J. Sadzika, przyjaciela Miłosza i komentatora jego twórczości, który poetyckie intuicje autora *Esse* zestawiał z poszukiwaniami M. Heideggera: „Słynna *lectio brevis* wygłoszona w auli uniwersytetu we Fryburgu bryzgowijskim w 1929 roku pt. »Co to jest metafizyka?« kończyła się takim zdaniem: *Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?* – »Dlaczego w ogóle Coś jest, a nie raczej Nic?« Zaiste, dlaczego? Nie ma żadnych racji, aby cokolwiek było! Czyż nie z tej samej weny pochodzi sformułowanie Miłosza: »Czego byloby trzeba, to móc zakomunikować całe zdziwienie ‘bycia tu’ w jednym nieosiągalnym zdaniu...« To, co dla innych jest zwykłą oczywistością, czy banalnością codzienną, urasta do rangi podstawowego pytania” (Sadzik 1994, 13).

w dużej mierze zawdzięczał lekturze pism swojego krewnego, który w istotny sposób zainspirował go już na samym początku kariery pisarskiej! do trudnych metafizycznych i teologicznych poszukiwań.

Nie ulega wątpliwości, że począwszy od dwóch paryskich spotkań z Oskarem Miłoszem, autor *Trzech zim* pozostawał pod osobliwym urokiem i wyraźnym wpływem najpierw jego twórczości poetyckiej¹³, a później także hermetycznej myśli filozoficzno-religijnej. W sposób wymowny świadczą o tym słowa wypowiedziane przez noblistę na Uniwersytecie Harvarda:

Nigdy nie ukrywałem, że wczesne poznanie jego pism, kiedy byłem młodym człowiekiem, jak i kontakt osobisty w znacznym stopniu przesądziły o tym, czym się stałem jako poeta, zwłaszcza dlatego, że wytworzyły u mnie opór wobec literackiej mody. Występując tutaj jestem świadomy, że od niego przede wszystkim pochodzi mój „antymodernizm” (*Poezi i rodzinna ludzka*, Miłosz 2004, 29).

W *Rodzinnej Europie* Miłosz ujmuje powinowactwo z myślą i osobowością Oskara Miłosza w bardziej metaforyczny sposób:

Kula bilardowa toczy się w jakimś kierunku, zderza się z inną i zmienia kierunek (...) Od chwili przeczytania dwóch traktatów metafizycznych mego krewnego i rozmów z nim moja droga przebiegała ukośnie w stosunku do poprzedniej (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 200).

Aleksander Fiut rozpatruje powinowactwa między obu krewnymi i poetami w kategorii twórczego naśladownictwa. W procesie tym, trwającym prawie siedemdziesiąt lat, Czesław Miłosz był „czeladnikiem”, który terminował u Oskara Miłosza, nazwanego przez Fiuta „najważniejszym mistrzem poetyckim i duchowym przyszłego Noblisty” (zob. Fiut 2003, 113)¹⁴. Badacz

¹³ W *Rodzinnej Europie* autor przytacza krytyczną wypowiedź O. Miłosza nt. poezji nowoczesnej („poezji w stanie upadku”): „cóż po tych wymyślnych kombinacjach słów, przy których autor, siedząc przy oknie, próbuje uchwycić swoje rozbite na proszek zmysłowe wrażenia?” (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 196). Jest wielce prawdopodobne, że kontakt i rozmowy z kuzynem zaowocowały u C. Miłosza odejściem od zbyt ezoterycznej, awangardowej poezji, wzorowanej na francuskich symbolistach, na rzecz uproszczenia języka poetyckiego i nadania swej twórczości charakteru mimetycznego. Do kwestii tej Miłosz powraca m.in. w słynnym odczycie *Przeciw poezji niezrozumiałej* z 1989 r. (zob. Miłosz 1990).

¹⁴ Tę wypowiedź należałoby skonfrontować z ironicznie wyważoną wypowiedzią samego C. Miłosza, który wyznawał: „Wpływ Oskara Miłosza na mnie oceniam jako dobroczynny i szkodliwy. Szkodliwy, bo Kaliban nie powinien latać jak Ariel, człowiek „wcialowzięty”,

ten, przeprowadzając analizę porównawczą dzieł obu poetów, dochodzi do następujących wniosków:

U obydwu poetów podobna jest metoda konstruowania wizji poetyckiej z poddanej mitologizującym zabiegom biografii prywatnej, aluzji do literatury antycznej oraz wątków biblijnych; podobny zabieg symbolicznego szyfrowania zarówno przeżyć osobistych, jak historiozoficznych koncepcji czy profetycznego przesłania; podobna pesymistyczna tonacja wierszy, płynne obrazowanie i stylizacja biblijna wypowiedzi, a nawet właściwości stylu, który graniczy miejscami z trawestacją (Fiut 2003, 114–115).

O nieklamanej fascynacji dziełem paryskiego krewnego świadczą nie tylko tłumaczone przez Czesława Miłosza na język polski i angielski utwory liryczne oraz dramaty Oskara Miłosza, ale także autorskie szkice poświęcone jego życiu i twórczości, poprzez które noblista starał się propagować sylwetkę autora *Miguela Mañary*¹⁵ zarówno wśród polskich¹⁶, jak i zagranicznych czytelników¹⁷. Teksty te powstawały na przestrzeni kilkudziesięciu lat, począwszy od autobiograficznej *Rodzinnej Europy*¹⁸. Pierwsze ślady fascynacji

l'homme sensuel, nie powinien przenosić się w zbyt romantyczne rejestry i poszukiwać miłości niemożliwej, braterstwa dusz. Jakby mało było polskich poetów romantycznych, zafundowałem sobie jeszcze jednego, dokładnie jak tamci, z Beatrix i z eschatologią, z oczekiwaniem spełnienia się Historii” (Miłosz, 1991, 96).

¹⁵ Omówieniem tego dramatu C. Miłosz zajął się już przed wojną, publikując szkic *Tajemnica Miguela Mañary* na łamach pisma „Pion”. Zob. Miłosz 1938.

¹⁶ O recepcji twórczości poetyckiej O. Miłosza w Polsce od 1919 r. po lata 80. XX w. wspomina C. Miłosz w *Przedmowie* do *Storge* (Miłosz 2005, 441–442).

¹⁷ W poemacie *Czeladnik* C. Miłosz wyznaje: „Przeczytałem Mañarę w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej / Mając czternaście lat. Bo tak być miało. / Urzeczenie pięknem Girolamy wyrządziło mi szkodę, / Utwierdzając mnie w szukaniu miłości doskonałej, / Romantycznego pokrewieństwa dusz, / Co na ogół mało komu wychodzi na zdrowie”. (Miłosz 2002a, 97–98). Warto odnotować, że dramat-misterium O. Miłosza, napisany w 1911 r., wywarł wrażenie na wielu polskich dramaturgach okresu międzywojennego, w tym także na M. Kotlarczyku i K. Wojtyłe. W *Przedmowie* do *Storge* Miłosz zauważa, że misterium to „dało impuls po drugiej wojnie światowej do utworzenia we Włoszech potężnej organizacji młodzieży katolickiej, *Communione e Liberazione*” (Miłosz 2005, 441).

¹⁸ Rzecz ta nie uszła uwadze miłoszologów. K. Van Heuckelom w jednym z rozdziałów książki *Patrząc w promień od ziemi odbity...* (Heuckelom 2004), wymieniając najważniejsze pozycje źródłowe takie, jak: *Rodzinna Europa* i *Ziemia Ulro*, w przypisie zauważa, iż „odniesienia do teorii Oskara Miłosza pojawiają się również w korespondencji Miłosza z Thomasem Mertorem, w *Abecadzie*, we wstępie Miłosza do polskich wydań tekstów Simone Weil, Oskara Miłosza (*Storge*) oraz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem i Renatą Gorczyńską” (Heuckelom

poezją Oskara Miłosza widoczne są już w tomie *Trzy zimy* (1936), w którym znalazły się dwa wiersze: *Noc listopadowa* (wg adnotacji autora: *przekład z Oskara Miłosza*) oraz *Awanturnik* (*przekład z Patryka De La Tour Du Pin* – poety metafizycznego z kręgu Oskara Miłosza). W obu utworach wyraźne są związki estetyki z metafizyką, co widać szczególnie w *Symfonii listopadowej*, utworze o proveniencji swedenborgiańskiej. W tym pięknym wierszu wymiar tego, co ziemskie i pogrążone w bezbrzeżnej melancholii, znajduje swoje dopełnienie w tym, co niebiańskie. Także ten drugi wymiar, zgodnie z zasadą korespondencji¹⁹, przenika aura wiecznego smutku:

To będzie zupełnie jak w tym życiu było. Ten sam pokój.
– Tak, moje dziecko, ten sam. O świcie, ptak czasów w listowiu,
bładym jak umarła: wtedy służące wstają
i słyszy się mroźny, głuchy brzęk wiader

u fontanny. O straszna, straszna młodości! Serce puste!
[.....]

To będzie zupełnie jak w tym życiu było. Ten sam stół
Biblia, Goethe, atrament i jego zapach przeszłości,
papier, biała kobieta, która w myśli czyta
i pióro, i portret. Moje dziecko, moje dziecko,

2004, 40, przypis 19). Do wymienionej przez belgijskiego miłoszologa listy tropów bibliograficznych wypada dopisać jeszcze fragmenty występujące w *Ogródzie nauk* (1979), *Świadectwie poezji* (1983, tu: *Wykład 1*), *Nieobjętej ziemi* (1984), *Roku myślowego* (1991), *Szukaniu ojczyzny* (1992, tu: rozdz. *Jak z tą Litwą było*) oraz szkicu *Oskar Miłosz*, który ukazał się pierwotnie jako wstęp do książki *The Noble Traveller. The Life and writings of O.V. de L. Miłosz*, wydanej w USA w 1985 r. w – jak pisze Miłosz w *Przedmowie* do *Storge* – firmie Bamforda specjalizującej się w literaturze religijnej, The Lindisfarne Press; Lindisfarne – wyjaśnia jeszcze Miłosz – „to nazwa klasztornej wspólnoty w Irlandii wczesnego średniowiecza” (Miłosz 2005, s. 441). W tłumaczeniu (autorstwa M. Heydel) na język polski szkic ten wszedł do specjalnego numeru „Zeszytów Literackich” pt. *Czesław Miłosz. Historie ludzkie – piwodruki (1983–2006)*.

¹⁹ Chodzi o prawo analogii, o którym tak pisze C. Miłosz w *Ziemi Ulro*, komentując poemat *Les Arcanes* O. Miłosza: „Prawo analogii: oto klucz do »poematów metafizycznych«, które całe są na tym prawie oparte. Prawo analogii, czyli »jak na górze, tak na dole«, jest wspólne całemu chrześcijańskiemu średniowieczu i Kabale. Na nim wspiera się też teoria korespondencji Swedenborga, który przecie nie pojawia się znikąd. (...) Co pamiętamy? Rzeczywistość inna, wyższa, której poznanie nie jest niemożliwe, bo intuicja wprowadza nas w świat archetypalny. Język kultów religijnych i mitów dlatego znajduje w nas tak silny odzew, że rozpoznajemy w nich to, co nieświadomie wiemy. Cały ruch materii jest analogią do ruchu niecielesnego światła stwarzającego wszechświat...” (Miłosz 1994, 213–214).

to będzie zupełnie jak w tym życiu było! Ten sam ogród
 głęboki, głęboki, gęsty, ciemny. I w południe
 ucieszą się ludzie, że tu się zebrali,
 ludzie ubodzy, nawzajem nieznani, ci co nie wiedzą

jedni o drugich, jak tylko to, że ubrać się trzeba
 jak na święto i iść, iść w głąb nocy,
 samotnie, w zagubieniu, bez lampy i bez miłości.

[.....]

I ścieżka cienista będzie tam, wilgotna
 od echa strumieni. I opowiem tobie
 o mieście na wodzie i o rabbim Bacharach,
 i o nocach florenckich. I jeszcze tam stanie
 wałacy się, niski mur, gdzie drzemal w żalobie
 zapach dawnych, dawnych dreszczów i trędowata trawa
 zimna i tłusta, przyśnie szorstkimi kwiatami
 na niemy potok

(*Noc listopadowa*, Miłosz 2001b, 99–100)

Przed wybuchem II wojny światowej Czesław Miłosz zdążył jeszcze przetłumaczyć i opublikować trzy inne wiersze Oskara Władysława Miłosza: *H*, *Wóz* oraz *Niedokończoną symfonię*²⁰.

Ukoronowaniem wszystkich wierszy i tekstów zainspirowanych osobą i dziełem Oskara Miłosza stał się poemat *Człednik*, napisany przez Czesława Miłosza u schyłku życia²¹. Utwór ten, opatrzony szczegółowymi wyjaśnieniami autora, wszedł do ostatniego tomu jego wierszy *Druga przestrzeń* (Miłosz 2002a)²². Aleksander Fiut, omawiając późny poemat noblisty, do-

²⁰ Wiersze te, przepelnione melancholijną treścią, w których wątki głęboko osobiste przeplatają się z wizyjną symboliką biblijną i mitologiczną, były drukowane w czasopiśmie – zob. nota bibliograficzna w: Miłosz 2005, 706–707. W szkicu *Oskar Miłosz* zamieszczonym w *Ogrodzie nauk* C. Miłosz dokonał ogólnej interpretacji symbolicznych znaczeń zawartych w wierszu *H*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że jeden z wierszy młodego Miłosza pt. *Pieśń*, jako pokrewny ideowo dramatowi *Miguel Mañara*, został przetłumaczony przez O. Miłosza i wydrukowany w czasopiśmie francuskim przed wybuchem II wojny światowej. Analizę intertekstualnych powiązań między tymi utworami przeprowadził K. Van Heuckelom (zob. Heuckelom 2004, 56).

²¹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że w 1987 r. C. Miłosz został wybrany (po śmierci J. Cassou) honorowym prezesem francuskiego Stowarzyszenia Les Amis de Miłosz, o czym sam wspomina w *Roku myśliwego* (zob. Miłosz 1991, s. 19).

²² Tom ten był ostatnim wydanym za życia poety wyborem jego wierszy, natomiast w 2006 r. opublikowano w Krakowie pośmiertnie zbiór: *Wiersze ostatnie* (Miłosz 2006). Warto jeszcze

strzeża w nim typowy dla poetyki Miłosza portret socjologiczny, będący zwieńczeniem holdów składanych swojemu krewnemu, ale odzwierciedlający także najważniejsze zapożyczenia przejęte z jego hermetycznej poezji²³. Według Fiuta:

Portret naszkicowany w *Czeladniku* zostaje (...) umiejscowiony w tekstach samego Czesława Miłosza, nawiązuje do poprzednio kreślonych przez niego komentarzy i wizerunków paryskiego poety-wizjonera, stanowi ich uzupełnienie, dopełnienie, a może swego rodzaju syntezę. Czeladnik w fachu poetyckim dobrze wykorzystał okres terminowania. Złożył hold mistrzowi, ale też rozwinął, przetworzył i wzbogacił jego nauki. Sam się stał mistrzem (Fiut 2003, 126).

Przypomnijmy jeszcze, że w *Szukaniu ojczyzny* Czesław Miłosz zapisał znamienne słowa, które we właściwym świetle ukazują jego relacje i powinności wobec autora *Listu do Storge*:

Moi polscy współcześni często przypisywali moje zainteresowania tym pisarzem snobizmowi, co uważam za objaw małostkowości, czyli meskinerii. Nie dlatego zajmowałem się nim, że był moim dalekim krewnym, ale dlatego, że pośród miłych ludzi literatury natrafiłem na postać wspaniałą i wzniosłą. I przecie kiedy po otrzymaniu Nagrody Nobla zyskałem więcej niż on doraźnej sławy, starałem się ją wykorzystać, szerząc jak mogłem wiedzę o nim (Miłosz, 138).

nadmienić, że w 2002 roku nakładem Baltos lankos i Pogranicza ukazało się dwujęzyczne (polsko-litewskie) wydanie poematu *Czeladnik / Pameistrys*.

²³ O kłopotach w odszyfrowaniu ukrytych znaczeń poezji swojego kuzyna pisał C. Miłosz w *Ogrodzie nauk*: „Czulem wiersze O.W.M. mocno, przy niedostatecznym ich rozumieniu. Hermetyzm, jako zespół posunięć stylistycznych mających dać czytelnikowi poczucie, że zbliża się do tajemnicy (...) może – ale nie musi – iść w parze z taką czy inną doktryną niedostępną dla profanów. (...) O.W.M. uważał „pociąg do tajemnicy” za równoznaczny z miłością do poezji i nie darmo tak często powraca pod jego piórem słowo „wtajemniczenie”, przez co jest podróżnikiem-poszukiwaczem z *Wilhelma Meistra* Goethego i z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta” (Miłosz 1986, 192). Według A. Fiuta: „Samym rdzeniem światopoglądu (O. Miłosza – M.B.) jest przeświadczenie o istnieniu fundamentalnej, sprzężonej wiecznym Ruchem, jedności czasu, przestrzeni i materii, która uwalnia współczesnego człowieka od bolesnego poczucia wykorzenia i godzi jego wyobraźnię religijną z odkryciami współczesnej fizyki. Tym bardziej, że wiara w *transmutatio*, czyli momentalne przeobrażenie światła boskiego w światło fizyczne, pozostaje w zgodzie nie tylko z długowieczną tradycją alchemiczną, ale też z hipotezą Wielkiego Wybuchu” (Fiut 2003, 124–125). Kwestie te omawiam szerzej w dalszej części tego rozdziału.

Natomiast ze wspomnianego poematu *Człednik* warto przytoczyć jedno zdanie, które wystarczy, aby wzbudzić zainteresowanie sylwetką tajemniczego kuzyna:

Biografia tego człowieka jest, moim zdaniem, tak ważna,
 Jak życiorysy świętych i proroków,
 Bo wykracza poza tak zwane zjawiska literackie

(Miłosz 2002, 92–93)²⁴

Portret Oskara Władysława Miłosza jako „świętego Franciszka” nowożytnej poezji, artysty słowa i myśliciela religijnego wymykającego się jednoznacznej klasyfikacji, nakreślił Miłosz w wierszu *Dobroć*. Utwór ten wszedł do wydanego pośmiertnie tomu *Wiersze ostatnie* i – według wiarygodnego świadectwa Agnieszki Kosińskiej – był ostatnim wierszem napisanym przez Czesława Miłosza²⁵:

Wzbierała w nim czułość tak wielka, że na widok
 zranionego wróbla gotów był wybuchnąć płaczem.
 Pod nienagannymi manierami światowca ukrywał
 swoje współczucie dla wszystkiego co żywe.
 Być może odgadywali to niektórzy ludzie, ale na pewno ptaki,
 które obsiadały mu głowę i ramiona kiedy przystanął
 w parkowej alei i jadły z jego ręki,
 jak gdyby uległo zawieszeniu prawo nakazujące
 mniejszemu chronić się przed większym,
 żeby nie zostać pożartym.
 Jak gdyby odwrócił się czas i znowu zajaśniały
 ścieżki rajskiego ogrodu.
 Miałem trudność ze zrozumieniem tego człowieka
 bo z tego co mówił przezierała jego wiedza o straszności świata,
 raz kiedyś doznanej i odczutej aż do samych trzewi.

²⁴ A. Fiut opatruje ten fragment następującym komentarzem: „Domyślać się zatem wolno, że przypadki życiowe Oskara Miłosza, oglądane z dystansu, po latach, uzupełnione o wiedzę o wydarzeniach, które później nastąpiły, zamienione w narrację, układają się w godny namysłu wzór. Są zarazem opowieścią i przypowieścią, anegdotą i exemplum, przykładem do naśladowania, prywatną biografią i odmianą hagiografii” (Fiut 2003, 117).

²⁵ Na pytanie D. Nowickiej, który z *Wierszy ostatnich* był naprawdę ostatni, Kosińska odpowiada: „*Dobroć*, nad którą pracowaliśmy w grudniu 2003 roku i której ostateczną wersję ustalił (Miłosz – M.B.) 22 grudnia tegoż roku. (...) *Dobroć* przedstawił jako stan, który może ludzi ocalić” (Kosińska2010, s. 63).

Zadawałem więc sobie pytanie jak zdołał poskromić
 w sobie bunt i zdobyć się na pokorną miłość.
 Chyba dlatego że świat choć zły ale istniejący
 uznał za lepszy od nieistniejącego.
 Ale także wierzył w nieskalane piękno ziemi
 sprzed upadku Adama.
 Którego wolna decyzja sprowadziła śmierć na ludzi i zwierzęta.
 Ale to już było coś czego mój rozum nie potrafi przyjąć

(Miłosz 2006, 64)

Warto podkreślić, że w zacytowanym wierszu podziw i fascynacja niezwykłą osobowością dalekiego kuzyna występuje wraz z problemami, które do końca życia nie dawały Miłoszowi spokoju. Wśród nich centralną rolę odgrywa retoryczne *unde malum?* – pytanie o genezę, istotę i rolę zła, które – według autora *Doliny Isy* – nieuchronnie wpisane jest w naturę świata i człowieka.

Literatura

- Bernacki M., 2005, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkielece o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała.
- Friedrich H., 1978, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa.
- Fiut A., 2003, *Mistrz i czeladnik*, w: Fiut A., *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Heuckelom K. Van, 2004, „Patrzeć w promień od ziemi odbity” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa.
- Hutnikiewicz A., 1974, *Teoria „poezji czystej”*, w: Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa.
- Kosińska A., 2010, *Rozmowy o Miłoszu*, Warszawa.
- Miłosz C., 1938, *Tajemnica Miguela Mañary*, „Pion”, nr 17.
- Miłosz C., 1986, *Ogród nauk*, Lublin.
- Miłosz C., 1990, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie”, nr 5–6.
- Miłosz C., 1991, *Rok myślowy*, Kraków.
- Miłosz C., 1993, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków.
- Miłosz C., 1994, *Ziemia Ulro*, Kraków.
- Miłosz C., 2001a, *Rodzinna Europa*, Kraków.
- Miłosz C., 2001b, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Miłosz C., 2002a, *Druga przestrzeń*, Kraków.
- Miłosz C., 2002b, *Traktat teologiczny*, w: Miłosz C., *Druga przestrzeń*.
- Miłosz C., 2004, *Świadectwo poezji. Szczęść wykładow o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków.
- Miłosz C., 2005, *Przedmowa*, do: Miłosz O., *Storge*, w: Miłosz C., *Przekłady poetyckie*, oprac. Heydel M., Kraków.

Miłosz C., 1992, *Szukanie ojczyzny*, Kraków.

Miłosz C., 2005, *Przekłady poetyckie*, oprac. Heydel M., Kraków.

Miłosz C., 2006, *Wiersze ostatnie*, Kraków.

Sadzik J., 1994, *Inne niebo, inna ziemia*, w: Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków.

Zawada A., 1996, *Miłosz*, Wrocław.

A Journeyman and a Master.

(Czesław Miłosz's Encounters with Oskar Władysław Miłosz)

The theme of the article is multi-faceted description of Czesław Miłosz's long lasting fascination by the person and deeds of his distant relative Oskar de Lubicz Miłosz. The two poets met for the first time in Paris in 1931. Ever since then Miłosz being impressed by poetic and dramatical works of his uncle, attempted to popularize them among the readers in Poland and abroad. He wrote essays about him and translated his French poems into English and Polish. The crowning of this process was a poem *Człednik* (*A Journeyman*) (from a volume *Druga przestrzeń*, 2004) and a poem *Dobroć* (*Goodness*) – according to Agnieszka Kosińska the very last poem completed by Miłosz before his death.

Key words: Oskar Miłosz, Czesław Miłosz, *Człednik*, *Dobroć*, poem

KALINA BAHNEVA

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Uniwersytet Sofijski im. św. Klimenta Ochrydskiego

Nienasyceń – o tym, co jedzą bohaterowie (dramatów) Witkacego

Tekst ten stanowi swoistą kontynuację artykułu *On był obcością* (Bahneva 1980, 124–127) poświęconego przyjaźni Witkacego z Presławem Kyrzowskim (1905–2003) – jedynym Bułgarem, który był w bliskich więzach duchowych ze słynnym polskim twórcą. Kyrzowski to jeden z najbardziej oryginalnych bułgarskich malarzy ubiegłego stulecia, pierwszy po II wojnie światowej dyrektor (1950–1957) Bułgarskiej Galerii Narodowej. Jest to twórca, którego portret Stanisław Ignacy Witkiewicz namalował. Bułgarski artysta w latach 1928–1934 odbywał specjalizację w Warszawie w zakresie malarstwa u Tadeusza Pruszkowskiego, grafiki u Władysława Skoczylasa i Edmunda Bartłomiejczyka oraz scenografii u Wincentego Drabika i Waškowskiego. Kyrzowski poznał Witkacego w Zakopanem, gdzie obaj twórcy prowadzili interesujące rozmowy, dotyczące nie praktycznego wymiaru życia, ale tego, co dzieje się w Europie, we Francji. Według wspomnień bułgarskiego artysty Witkiewicz nauczył go dążenia do bycia indywidualnością, „stania się kimś, kto zarówno w życiu, jak w sztuce nie ma sobie podobnych, kto umie być sobą i nie posiada syjamskich braci” (Bahneva 1980, 126). Nauczył go rozumienia ludzi. Witkacy mówił: „Oczy! Patrz w oczy! (...) Był surowy, ale szlachetny. Nie wszystkich ludzi akceptował. Sprawiał wrażenie człowieka zimnego, ale w istocie był pełen ciepła. Był dziwny, był obcością” (Bahneva, 1980, 125). Witkacy często mówił, że ludzkość nie przetrwa, że ludzie się wymordują. Portret Kyrzowskiego (twarz zdeformowana, o wydłużonych rysach i powiększonych oczach), który wyszedł spod ręki Witkiewicza, подарowany Polsce przez portretowanego w 1983 roku, został

namalowany w ciągu jednej czy dwóch godzin. Pewnego razu Kyrzowski wszedł do pokoju Witkacego, który zawołał spontanicznie: „Chodź, namaluj cię”. Sam jednak nie chciał być malowany (Bahneva 1980, 126).

Za życia Kyrzowski przechowywał także подарowaną mu przez Witkiewicza starą poźółkłą książeczkę – słynny Regulamin Firmy Portretowej „St. I. Witkiewicz”, którą polski twórca zadedykował mu w następujący sposób: „Presławowi Kyrzowskiemu z prawem użytku – Vitcatius” (Bahneva 1980, 126).

Wspomnienia Kyrzowskiego, które zapisałam w 1980 roku i które wraz z innymi retrospekcjami malarza składają się na treść wspomnianego artykułu, a także stanowią część przedmowy do bułgarskiego wydania dramatów Witkacego (Bahneva 1983), były jednak pozbawione pewnego szczegółu. Przed laty wydawał mi się on mało ważny, zbyt blahy, aby go umieścić w tekście krytycznym. „Drobnostka” ta dotyczyła wspomnienia Kyrzowskiego o nieraz rozsierzonym Witkacym, który odmawiał rozmowy ze swoim bułgarskim kolegą, gdyż czuć było od niego czosnkiem. Przywołując pamięć o tej reakcji Witkacego, Kyrzowski śmiał się, wyznając, że on nigdy nie jada czosnku, bo go po prostu nie lubi.

Ten drobny epizod, dotyczący kontaktów dwóch twórców, sprowokował mnie do zastanowienia się nad tym, czy Witkacy – jedna z najbardziej oryginalnie myślących indywidualności dwudziestolecia międzywojennego – kierował się w swoim życiowym zachowaniu, w tym i w nastawieniu artystycznym, stereotypami (np. Bułgar zawsze je czosnek). Jeśli jednak ulegał presji stereotypów, to w jaki sposób funkcjonują one w jego twórczości, jak się nimi „bawi” i jak eksperymentuje z ludzkimi przyzwyczajeniami, w tym przyzwyczajeniami żywieniowymi?

„Daj spokój z tymi rydzami” (JCF, 1985e, 358¹)

albo o obróceniu się (historii) „zadem do pyska” (JCF, 1985e, 324)

Łatwo zauważyć, że gdy mówimy o „kulinarnym” aspekcie naszej egzystencji, możemy życie bohaterów dramatów Witkacego analizować w odniesieniu do tradycyjnego (stereotypowego) układu posiłków:

¹ W niniejszym artykule wszystkie cytaty z dzieł Witkacego pochodzą z edycji: Witkiewicz 1985. Cytowane utwory będą oznaczone w tekście następującymi skrótami: JCF – *Janulka, córka Fizydejki*, M – *Matwa*, N – *Nienasycecie*, SB – *Sonata Bełżębuba*, JMKW – *Jan Maciej Karol Wścieklica*, WZ – *Wariat i żakonnica*, NK – *Nadobnie i koczkodany*, KZR – *Komedie z życia rodzinnego*, ND – *Niemyle dusze*, PJ – *Pożegnanie jesieni*, S – *Szency*, Ma – *Matka* wraz z odpowiednim oznaczeniem tomu: 1985a, 1985b itd. Przyp. red.

Czym jest miłość? – pyta Bezdeka swoją ukochaną Elle. – Chcesz, to ci powiem. Rano obudzę cię pocałunkiem. Po kąpeli wypijemy kawę. Potem pójdę malować, ty zaś będziesz czytać książki, które ci wskażę. Potem obiad. Po obiedzie pojedziemy na spacer. Znowu praca. Podwieczerek, kolacja, parę rozmów istotnych i na koniec zaśniesz, niezbyt zmęczona rozkoszą, aby zachować siły na następny dzień (M, 1985e, 137).

Taka egzystencja to banal, nuda, która nie może doprowadzić bohaterów Witkacego do dostąpienia upragnionej Tajemnicy Istnienia. W odniesieniu do całokształtu filozoficznych i estetycznych idei autora *Czystej formy w teatrze*, wyżej wykreowana wizja kojarzy się z nienawistnym dla Witkiewicza teatrem realistycznym i symbolicznym. W twórczości Witkacego teatr ten posiada swoje kulinarne odniesienie, jego istota wiąże się z konkretnymi produktami spożywczymi i gastronomicznym przeżyciem wzbudzającym odragę:

A więc ten teatr (myśli Genezyp Kapen, bohater *Nienasyceń*, podczas oglądania przedstawienia, stanowiącego pozorną, oszukańczą antytezę „wszelkiej pospolitości” – przyp. K.B.) był zaprzeczeniem wszelkiego arcyzmu: rzeczywistość, stara, tłusta rozpustnica, królowała w nim rozparta obrzydliwie, nie umyta, rozkraczona, śmierdząca surowym mięsem i śledziami, rokforem i krajową psychiczną bryndzą, landrynkami i taniusim „perfumem”, tak zwanym „kokotenduftem”. Zbombonizowanie potworności (N, 1985b, 307–310).

Występujące tu połączenie odmian sera (rokfort, bryndza) ze smakiem wyrobów cukierniczych (landrynki, bombonki) nie jest tylko kolejnym wymysłem Witkacego, osnutym na paradoksach. Jean Anthelme Brillat-Savarin, jeden ze słynnych znawców francuskiej kultury kulinarnej z początku XIX wieku, pisze, że „Deser bez sera jest jak piękna kobieta bez oka” (Brillat-Savarin 1977, 9). Uwypuklone jednak przez Witkacego odniesienie surowego mięsa, jak i pewnych rodzajów sera do wyrobów cukierniczych, nie ma na celu zaktualizowania menu „wysokiej” kuchni. Występujące tu połączenie naturalnych produktów żywnościowych, niepoddanych obróbce cieplnej (a więc oddalonych od pewnego stadium rozwoju ludzkiej cywilizacji) z blahymi lakociami – to gorzka parodia dążenia sztuki do osłodzenia, lukrowania rzeczywistości, to wyśmiewanie „taniej i płytkiej” kultury.

Miazgotawa, strukturalnie niewyraźna i wewnętrznie niewyartykułowana natura sera to nie pokarm dla bohaterów Witkacego, poszukujących mocnych wrażeń życiowych. Ser to siedlisko bakterii, organizmów niższych,

prymitywnych. Oto dlaczego ser okazuje się jednym z obrazowych, kulinarnych synonimów pospolitości, egzystencji masowej, istnienia, które jest zaprzeczeniem wielkich indywidualności, niegdyś tworzących świat kultury. Zgnily ser to przystawka, lecz i diagnoza współczesnej ludzkości: „Kto to powiedział, że nasze społeczeństwo jest tak zgnile jak ser?” (M, 1985e, 143) – pyta Hyrkan IV. Dla tego bohatera, przedstawiającego dramaturgiczny świat *Mątny* i tworzącego „nadludzi” („Dwóch, trzech – to wystarczy”) reszta społeczeństwa „to miazga – ser dla robaków” (M, 1985e, 143). Nie mogłabym tu nie przywołać obecnych także w *Nienasyce* określeń takich ludzi mianem „życiowych żuizerów” (N, 1985c, 154) i tym samym scharakteryzowanie osób oddalonych od pojęcia absolutu egzystencji jako „nędznych pomywaczy dawno wychleptanych talerzy” (N, 1985c, 157).

W „rankingu” produktów spożywczych, po które sięgają bohaterowie Witkacego, różnorodne odmiany nabiału, jak i produkty, które dzisiaj zaliczamy do tzw. „zdrowej żywności”, ustępują miejsca wyrobom mięsnym. Ser, mleko, miód to produkty zbyt „łagodne” i słabe, zbyt czyste i niewinne, „sielskie i anielskie”, żeby sprzyjać stworzeniu „nowych form w życiu, kiedy skończyła się już sztuka” (N, 1985c, 321). „Mleko jest kosmetyczne, łączy, zakrywa, okrywa, odnawia” – pisze Roland Barthes; co więcej, „czystość mleka w połączeniu z dziecięcą niewinnością jest świadectwem siły, nie porywającej, przelewnej, lecz kojącej, czystej, lśniącej, całkiem jak rzeczywistość” (Barthes 2000, 106). Twórczość Witkacego jednak dowodzi, iż nawet będąc „wykarmionym na mleku”, nie sposób zapomnieć o współczesnej epoce jako o okresie „utraconej niewinności” (Eco 1991, 618). Pod tym względem niezwykle charakterystyczna jest replika Baronowej Sakalyi z dramatu *Sonata Belzebuba* Witkacego: „Nawet w pełnym odosobnieniu, nawet czytając tylko Biblię i pijąc mleko, nie można się odizolować od ducha epoki” (SB, 1985e, 475).

Według Witkacego, w czasach „mdłej demokracji” prowadzącej do powszechnego „zbydłecenia”, osiągnięcie nowych form życiowych i artystycznych polega na deformacji. Rozważana przez twórcę „dezorganizacja zdobytej kultury”² (np. w *Janie Macieju Karolu Wścieklicy*) stanowi nierozdzieloną część dominującego w okresie międzywojnia dążenia do zerwania z „kla-

² „WŚCIEKLICA: / (...) Od pół godziny częstuję wszystkich moim utworem i nikt nie chce go słuchać. (...) Twardzisz – czytaj! / TWARDISZ: / (...) rozdział IV: „O sposobach przeciwdziałania negatywnym skutkom uspołecznienia bez dezorganizacji zdobytej kultury” / DEMUR: / To ostatnie jest niemożliwe. Tego rozdziału nie będzie. Pozostanie w planie” (JMKW, 1985e, 245).

sycznym” wyobrażeniem formy i proporcji. Wyrazem tych poszukiwań jest estetyka asymetrii Eisensteina czy abstrakcyjne formy kompozycji Kandinsky’ego, wystawiane w 1937 roku w Monachium na pokazie sztuki zdegenerowanej, „nieregularne” kształty świata i jego naruszone proporcje na obrazach Chagalla, dzieje polskiego formizmu (Chwistek i in.)... Jakoby unikając „falszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można mówić w sposób niewinny” (Eco 1991, 618) o sprawach istotnych, Witkacy „rozgrywa” różnorodne wyroby produkcji mlecznej, „bawi się” mlekiem jako symbolem niewinności, łącząc go z narkotykami. Narkotyki (wielki temat Witkacego, który pozostaje poza tematycznym zasięgiem niniejszego tekstu) stanowią nieprzystawalną do mleka substancję, chyba że mówimy o mleku w proszku. Przykładem takiej dewaluacji mleka, jego zniweczenia i swoistego dekonstruowania jest np. wiersz autorstwa Walpurga (*Wariat i zakonnica*). W utworze tym czytanie Biblii, któremu towarzyszy pragnienie spożywania „mleka prosto od krowy, / i jaj – prosto od kury” (WZ, 1985e, 270), jest połączone z życzeniem wchłonięcia jadu czających się wśród natury narkotyków. W podobny sposób, w oparciu o grę metaforyczną, Witkacy postępuje z innym wytworem natury – grzybami. Zbieranie grzybów przez Janulkę, zwaną „bydlądynką” („bydłatko + blondynka”) i Wielkiego Mistrza Neo-Krzyżaków w dramacie *Janulka córka Fizydejki* odbywa się wśród „karłowatych sosen na Wilkakalnisie” (JCF, 1985e, 358). Wyprawę na grzyby do lasu, przywołującą pamięć o słynnym grzybobraniu w *Panu Tadeuszu* (i nie tylko), uwieńczają rydze, które będą dobrą zakąską „dla wódki na drugie śniadanie” (JCF, 1985e, 358). Zakąska, kulinarny dodatek towarzyszący czytaniu Biblii czy kalendarza („A – mleko, dużo mleka koziego prosto od kozy, a czytać będziemy tylko kalendarz” JCF, 1985e, 358) – taka jest rola, którą Witkacy wyznacza w swoich dramatach produktom i posiłkom jarskim. Ich spożywanie w stanie „czystym”, „naturaliter”, bez perwersyjnego połączenia ze środkami odurzającymi, nie sprzyja spotęgowaniu „aż do pęknięcia naszej nędznej, plugawej, uspołecznionej osobowości” (NK, 1985e, 192). W *Janulce córce Fizydejki* ta sparodiowana i podrzędna funkcja naturalnej i zdrowej żywności harmonizuje nie z obrazem Litwy, która jest „jak zdrowie”, a ze „zbydłconą” Litwą, której historia „obróciła się zadem do pyska i zre swój własny ogon” (JCF, 1985e, 324). Ewentualne połączenie wspomnianych produktów z wódką, narkotykami czy też urozmaicenie vegetarianizmu ubiciem w „wilię świętą” „jakiś biednego zajączka lub sarenki” (JCF, 1985e, 358), dodaje tym „beztroskim” przejawom rajskiej natury odrobinę innego smaku, „szczyptę soli”, która wznieca siły witalne organizmu i wzmacnia jego odporność na przejawy mdłej demokracji.

„Pieczeń! Pieczeń!” (KŻR, 1985d, 64)

Właściwie już juvenilia, pierwsze dramaturgiczne próby młodego (małego) Witkiewicza zdradzają zamilowanie do przekształcenia potraw i jedzenia w element konstrukcyjny dramatu. Nieprzypadkowo o nich wspominam, są bowiem symptomatyczne ze względu na skoncentrowaną uwagę bohaterów dramatów na dwóch bardzo ważnych aspektach kuchni. Są to potrawy mięsne, które budzą wstęt u małego bohatera (Stasia) i które okazują się „kością niezgody” wśród przedstawicieli świata zwierzęcego (np. w dramacie *Menażeria czyli wybryk słonia* z 1893 roku) i potrawy egzotyczne, których przejawem jest np. zupa cytrynowa, podawana w *Komedii pierwszej* z *Komedii z życia rodzinnego* z 1892 roku). Wspominając o mięsożernych postaciach Witkacego, myślę także o obrazie Dryla, psa, który w *Komediach...* na polecenie Mamy: „Zabij to!”, „łapie kość i przysiąda” (KŻR, 1985d, 59). O ile w jego późniejszej twórczości ta druga kulinarna linia, związana z nietradycyjną kuchnią, okazuje się istnieć w sposób ciągly i konsekwentny, o tyle w utworach dojrzałego już twórcy wcześniejsze obrzydzenie do mięsa przeobraża się w namiętne i wręcz obsesyjne (nie)nasylenie pokarmami mięsnymi, posiłkowanie się jedzeniem „konkretnym” i „porządnym”. Do tego typu potraw Jan Maciej Wścieklica, tytułowy bohater dramatu, zalicza jedynie „befsztyka z dwoma jajami (...) i dużo pikli” (JMKW, 1985e, 244). To enantiodromia – jak nazywa Jung możliwość przechodzenia określonej tendencji w swoje przeciwieństwo. Idąc natomiast za klasyfikacją żywności Claude’a Lévi-Straussa z *Trójkąta kulinarnego*, sporządzonej na podstawie sposobów obróbki ciepłej mięsa, można zauważyć, iż w młodzieńczych utworach dramaturgicznych Witkacy opowiada się po stronie kultury, a nie natury. Podstawą dla tego wniosku jest między innymi zaakceptowanie przez Stasia w *Komediach z życia rodzinnego* rosolu (wg Lévi-Straussa „gotowane” występuje po stronie kultury) i zanegowanie „pieczonego” – jako bardziej zbliżonego do surowego mięsa i tym samym do natury. Rozwój cywilizacji ludzkiej jednak poświadcza transformację tej opozycji:

Owe różnice w ocenie „gotowanego” i „pieczonego” w zależności od tego, czy perspektywa grupy jest arystokratyczna, czy demokratyczna, są widoczne również w tradycji Zachodu. Demokratyczna *Encyklopedia* Diderota i D'Alemberta uprawia istną apologię potraw gotowanych. „Gotowana strawa jest z pożywienia ludzkiego pokarmem najbardziej soczy-

stym i posilnym... Można by rzec, że pokarm gotowany jest w stosunku do innych potraw tym, czym jest chleb w stosunku do innych rodzajów pożywienia” (art. Bouilli). Dokładnie odwrotną argumentacją posłuży się pół wieku później dandys Brillat-Savarin: „Profesorowie nigdy nie jadają gotowanego, obwieścili z wysokości swych katedr tę niezaprzeczną prawdę: gotowane jest mięsem, ale pozbawionym soku... Prawda ta poczyna przenikać do świadomości i gotowane mięso znika z obiadów naprawdę wyszukanych: zastąpiły je befsztyk z polędwicy, turbot lub ryba na winie (*Physiologie du goût*)” (Lévi-Strauss 2008, 60).

Skąd bierze się tematyczna i obrazowa dominanta mięsa w twórczości Witkacego? Jaki jest sens przeprowadzanych w jego tekstach paraleli między światem ludzkim a światem zwierzęcym, bazujących na pojęciu mięsa? Według Witkacego spożywanie mięsa to niezbędne zło. Rozważając nad okrutnym ludzkim zwyczajem trzymania psa na łańcuchu, autor *Niemitych dusz* pisze:

Widok psa na łańcuchu jest w stanie popsuć mi humor na danym spacerze na dwie godziny, jeśli nie więcej. (...) Ja wiem, że konsekwentnie trzeba by nie jeść mięsa (ale wtedy trzeba by nie nosić skórzanych butów, bo to jest gruba niekonsekwencja, na którą tylko notoryczni teozofowie pozwolić sobie mogą), nie zabijać pluskiew i wszy, o ile się wyjątkowo posiada takowe w łóżku lub na sobie, a potem idzie kolej na zwierzęce mikroby, a potem komórki roślinne – jednym słowem, trzeba by się położyć pod plotem i zdechnąć – oto jedyne wyjście. Drugie to zrobić tylko to, co jest konieczne. Chociażby nie męczyć bez potrzeby nieszkodliwych dla nas stworzeń; tego tylko na razie wymagam i tego nie mogę się doczekać nawet od lepszych znajomych (ND, 1985a, 807).

Uprawianie roli i udomowienie zwierząt to długie, lecz późniejsze stadium w rozwoju ludzkości, następujące po stadium łowiectwa i zbieractwa. „Przekleństwo pożartych kultur dławi mnie jak zmora” – wyznaje Fizdejko, bohater dramatu *Janulka córka Fizdejki* (JCF, 1985e, 333). W tym sensie spożywanie mięsa to dławiąca pamięć po naszej przeszłości, ślad po niegdysiejszej ludzkości, która zanim rozwinęła techniki łowieckie, zdobywała mięso zwierząt padłych lub upolowanych przez drapieżniki. Ukochana Jana Maciejka Karola Wścieklicy wyznaje:

ty jesteś silny jak zwierzę. Zupełnie zwyczajnie, bydłoco silny, jak wieprz, byk czy kogut, oczywiście dla kury. (...) Wyrzekłeś się dostojeństw i z tego zrobiłeś nową siłę, tę nadbydłęcą. Bo nie mogę nazwać jej duchową (JMKW, 1985e, 226).

Zoomorfizacja w twórczości Witkacego to temat rzeka, którego istota dotyczy szeregu mitologicznych wyobrażeń ludzkości. Temat ten obejmuje rozwój świadomości antycznej, w tym i *Przemiany* Owidiusza, i *Metamorfozy* Apulejusza, jak i relację natura – kultura w filozofii Kanta, a także romantyczną teorię korespondencji, estetyki prymitywu (szczególnie ważną dla dwudziestolecia międzywojennego) itp. Istotne znaczenie tego tematu związane jest również z zaplanowaną podróżą Witkacego i Bronisława Malinowskiego do Nowej Gwinei i ich dotarciem w 1914 roku przez Cejlon do Australii, skąd po wybuchu pierwszej wojny światowej twórca idei *Czystej Formy w teatrze* wrócił do kraju. Natomiast Malinowski na podstawie badań nad życiem seksualnym tamtejszych plemion rozpoczął swoją karierę na amerykańskich uniwersytetach i zbudował podwaliny przyszłej antropologii kulturowej Lévi-Straussa.

Befszyk bez frytek

W procesie nasycenia swoich politycznych ambicji Wścieklica rozpoznaje siebie jako „salceson nadziany wszystkimi odpadkami świata” (JMKW, 1985e, 215). Porównanie to, jak i monolog bohatera, stanowiącego przyczynek do Witkacowskiego tematu „niemytych dusz”, przypomina, iż temat jedzenia może być „przelamany” także przez motyw resztek, ostatków i tym samym przez jeszcze inny wymiar Bachtinowskiego pojęcia „dołu materialno-cieleśnego”:

Moja dusza, nie myta od lat pięciu, jest jak ohydny, brudny sagan, w którym warzyła się żołnierska zupa z kanapkami z sejmowego bufetu i kolacjami, które żarłem z wielkimi tego świata – ja – jeden z nich, były świnopas, oficer, kawaler orderów, słynny z bohaterskich pojedynków, Karol Wścieklica (JMKW, 1985e, 215).

Zażądanie przez Wścieklicę, tego „z chłopą króla”, „befszyka z jajami (...) i dużo pikli” jest ukoronowaniem sukcesu wyborczego byłego świnio-pasa i niegdysiejszego „porucznika od prostego żołnierza”, „armatniego mięsa” (JMKW, 1985e, 241), lecz i przyszłego męża stanu.

Rozkaz, wydany u szczytu wygranej kampanii prezydenckiej o natychmiastowym podaniu wspomnianego befszyka, a następnie jego odrzucenie („Odwykłem od porządnego żarcia” JMKW, 1985e, 246) to temat Rolanda

Barthesa (*Befsztyk i frytki*), lecz i jeden z wielkich tematów w twórczości Witkacego, problematyzującej fenomen ludzkiego głodu i nienasycenia. Biblijna prawda, iż „nie samym chlebem żyje człowiek” (Pwt 8,3; Mt 4,4)³ w twórczości Witkacego nabiera nowego znaczenia. Wiąże się ono z brakiem satysfakcji, z odczuciem niedosytu duchowego, niezaspokojeniem twórczym. Przeżycia te są charakterystyczne dla ludzi wrażliwych, dla ludzi o boleśnie napiętym systemie nerwowym, tzw. „nerwowców” – jeśli odwołam się do jednego z młodopolskich określeń typów ludzkich, targanych „bezdenym niezadowoleniem wewnętrznym (...), dostarczającym największej ilości nowych idei, ale zarazem największej ilości obłąkanych i samobójstw” (Nalowski 1973, 17). Nie mogłabym więc wyizolować pojęcia Witkacowskiego głodu, metafizycznego nienasycenia bez przynajmniej dwóch przykładów literatury modernistycznej i międzywojennej, symptomatycznych dla poruszonego problemu. Myślę o opowiadaniu Franza Kafki *Głodomór*, skoncentrowanym na przesłaniu, iż głodować oznacza tworzyć, i opowieści Knuta Hamsuna *Głód*, problematyzującej relację pomiędzy głodem duchowym a fizycznym.

Głód to stan szczególnie męczący – nieprzypadkowo w *Apokalipsie św. Jana* Jeźdźcowi, któremu „na imię Śmierć” i towarzyszącej mu „Krajinie Umarłych” dano władzę, by zabijali „mieczem, głodem, morem i przez dzikie zwierzęta” (Ap 6,8). Głód ducha to także swoista kara – być może za wyróżnienie, za wpisane w każdego twórcę pragnienie dostąpienia absolutu. Jako szczególnie bliska Witkacemu idea ta, związana z cierpieniem głodu poznania prawdy absolutnej, która „jest jedna, pozażyciowa – czysta” (NK, 1985e, 196), jest obecna wręcz obsesyjnie w jego twórczości. Przytoczmy krótki fragment rozmowy między Atanazym i Łohoyskim, bohaterami *Pożegnania jesieni*:

– Gdybyś wiedział, co to za męczarnia mieć ten apetyt na wszystko – ten najwyższy, nie chęć użycia – i nie móc... Wszystkim chciałbym być, wszystko przeżyć, połączyć w sobie najdziksze sprzeczności, aż pęklbym wreszcie nadziany sam na siebie jak na pal.

– Jesteś śmieszny. To, o czym mówisz, jest właśnie źródłem artystycznej twórczości, jak mówi Ziezio Smorski.

– Ty nie wybierasz, ty żresz wszystko, co ci samo w ręce wpadnie jak świnia, twoje apetyty są niższego rzędu, to nie jest metafizyczne nienasycenie. Ja wiem, że takie zjawiska jak my, ludzie bez miejsca, były we

³ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* za wydaniem: *Pismo Święte* 2005.

wszystkich epokach, ale dziś specjalnie trudno jest w tej formie przeżyć siebie w sposób istotny. Czasem marzę o jakimś salonie z osiemnastego wieku: bredziłbym, wtedy o filozofii w sposób niczym nie ukrócony... (PJ, 1985b, 100–101).

Jedzenie jest jak seks

To nie cytat z Witkacego, a określenie zmysłowego sposobu, w jaki Robert Makłowicz, pasjonat życia i jedzenia, zachęca nas do przeżycia radości z kulinarnej strony egzystencji⁴. Dowodem zazębiania się „instynktu żarcia i płodzenia” (S, 1985e, 533) jest chociażby słynna postać Casanovy:

Był oczywiście wytrawnym smakoszem, ponieważ rozkosze stołu tworzą więź między pierwotnymi instynktami i seksualnością przemienioną w subtelną grę erotyczną, a także głodem uszlachetnionym dzięki wyrafinowanej kuchni, jaką stworzyła cywilizacja XVIII wieku (Buisine 2006, cyt. za: Kryściak 2006, 93).

Rozwój ludzkości opiera się na ukształtowaniu form kulturowych dotyczących nie tylko „zachowania się przy stole”, lecz także form zaspokajania ludzkiego libido. W tym sensie forma, otoczka kulturalna, konwencja obyczajowa funkcjonuje jako nierozdzielna część przeżycia kulinarno-seksualnego. „Nie ma czystej rozkoszy, jeśli trwa się w barbarzyńskiej doraźności czystej potrzeby” – stwierdza Casanova w swoich *Pamiętnikach* (cyt. za: Kryściak 2006, 93).

Dla Witkacego wiek XVIII, wspomniany w związku z Casanovą, a także przywołany w zacytowanym marzeniu Atanazyego o osiemnastowiecznym salonie, w którym można bredzić „o filozofii w sposób nie ukrócony”, posiada i inny wymiar. Dla autora *Matki* XVIII stulecie kojarzy się z Wielką Rewolucją Francuską, której konsekwencję stanowi dominacja zbiorowości nad indywidualium twórczym:

O męko straszliwa wymuszonych od wewnątrz czynów, przed którymi skręca się ze zgrozy cała ta nasza głupia, niby ludzka powłoczka, nędzna

⁴ „Podnieca go skwierczenie smażonej cebulki. Gotując na wizji, oblizuje palce z sosiku. Robert Makłowicz od lat romansuje z jedzeniem, uwodząc nas przy tym kuchennymi opowieściami. I za to go kochamy!” (Krogulska, Podlaska 2011).

maseczka na tym balu maskowym, którym jest życie społeczne, zaczynając od rewolucji francuskiej (Ma, 1985e, 382).

Swoistą zapowiedzią tej istoty nowych czasów i tym samym artystycznym uogólnieniem nadejścia *hominis novus* jest dramat Krasieńskiego *Nie-Boska komedia*. Personifikację podobnych parweniuszy w twórczości Witkacego stanowi wspomniana postać Wścieklicy. Okazuje się, że ani upragniona prezydentura, ani odpowiadający temu wysokiemu stanowisku befsztyk z jajami i dużą porcją pikli nie mogą zapelnąć wewnętrznej pustki bohatera. „Nasyceńie ambicji zniszczyło mi rdzeń psychologiczny” (JMKW, 1985e, 247) – oznajmia pod koniec dramatu bohater. „Nasyceńie ją (ambicję – K.B.) prezydenturą. Ale w głębi mojej istoty jestem jak flak. Coś pękło mi w głowie, czego nikt nie naprawi” (JMKW, 1985e, 246). Dla tego rodzaju ludzi, należących do typu „ludzi-byków” i „ludzi-świń” (wracam tu do klasyfikacji Nalkowskiego), stanowiących część tłumu, istnieje pewne wyjście ze stanu nienasyceńia, szansa przezwycięzenia głodu fizycznego: „Może gdybym został królem, zmieścilibym to wszystko łatwiej” (JMKW 1985e, 246) – oznajmia Wścieklica.

Dla ludzi ducha, u których niezadowolenie jest „miarą wielkich, potężnych pragnień”, szansa nasyceńia głodu psychicznego jest nikła, w zasadzie równa się zeru. Jeśli dla ludzi o „byczej naturze”⁵ najbardziej charakterystycznym wyrazem ich fizjologicznej transgresji (przejawiającej się także w żądzy władzy) jest wyróżniony przez Michaiła Bachtina „dół materialno-cielesny”, to metonimicznym obrazem głodu na próżno poszukujących (meta)fizycznego nasyceńia indywiduów są zdeformowane „wyrzuceniem” człowieczego bólu ludzkie usta z obrazu Edvarda Muncha *Krzyk*. Skojarzenie Witkacowskiego nienasyceńia z artystycznym wzorcem europejskiego ekspresjonizmu jest nieprzypadkowe. Konstanty Puzyna, pierwszy po II wojnie światowej wydawca dramatów Witkiewicza, dowodzi związku jego twórczości z filozoficznymi i estetycznymi zasadami wyobraźni ekspresjonistycznej (Puzyna 1962, 5–46).

Wspominając o zniekształconych ustach ludzkiej postaci z obrazu Muncha jako o wyrazie nieustającego metafizycznego głodu bohaterów Witkacego, myślę także o przeżywanej przez nich najwyższej formie alienacji – alienacji

⁵ Por. wypowiedzi Wścieklicy: „Dawaj zrec”, „Jestem jak mlody byk, który sie objadł świeżej koniczyny”, „Boże, jeśli jesteś i widzisz, jak sługa twój, Wścieklica, pędzi w kółko, jak rozjuszony bawół, w kierunku najpospolitszych dylematów – to zabawę masz przednią” (JMKW, 1985e, 209, 214–215).

od samego siebie. „Męcę się potwornie niedosytem samego siebie” – stwierdza Fizdejko podczas rozmowy z Mistrzem. – „Chciałbym żyć własnymi trzewiami i pożreć się do ostatniej kości, a potem rozbłysnąć duchem we wszystkich mgławicach i słońcach nieskończonej, amorficznej przestrzeni”. Mistrz zaś podsumowuje: „Przez najwyższą komplikację do zwierzęcej prawie prostoty i siły – to jest nasza zasada” (JCF, 1985e, 333). W poszukiwaniu tej „prostoty i siły” jako możliwości samonasywienia się i tym samym urzeczywistnienia pragnienia samopożarcia się, przybierającego formy horroru gotyckiego, Witkacy nie jest sam. Wystarczy przypomnieć niektóre „kultowe” utwory Karela Čapka (dramat *Z życia owadów*, wystawiony w 1921 r., antiutopijną powieść *Inwazja jaszczurów*), Franza Kafki (*Przemiana*, *Dociekania psa*) czy też obrazy ptaków i krokodyli z emblematycznego dla okresu międzywojnia zbioru opowiadań Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* (1934 r.).

„Umarł jak bydlę, jak owad, z tą świadomością, że nie warto już dzisiaj być człowiekiem. Żałuję, że nie mogę go pożreć jak samica skorpion” (NK, 1985e, 199) – mówi po śmierci Pandeusza Klawistańskiego demoniczna Zofia, bohaterka „komedii z trupami” *Nadobnisie i koczłokodany*. „Straciłem zupełnie poczucie piękna natury” – wyznaje Wścieklica (JMKW, 1985e, 237). W tej „odbrązowionej”, antyromantycznie ujętej naturze nierozłączną część aktu seksualnego stanowi połknięcie partnera czy części jego ciała – najczęściej genitaliów. Tym samym wyeliminowanie wszystkiego, co należy do wypuklonych części naszego ciała, wystających spoza „zwartej” części tulowia. Ten akt „karny” samicy wobec partnera jakby zawiera zaakcentowany przez Freuda ambiwalentny stosunek kobiety do mężczyzn, polegający na dwuznacznym przeżyciu kompleksu kastracyjnego, którego istotą jest podziw, lecz i zazdrość o posiadanie fallusa. Zdaniem Jacquesa Lacana brak czy posiadanie fallusa konstruuje różnicę nie do pokonania, tzw. pęknięcie między dwiema płciami, którego wyrazem jest nieustanne nienasywienie. W świecie zwierzęcym usunięcie pęknięcia przejawia się w na pierwszy rzut oka makabrycznym połączeniu jedzenia i aktu seksualnego, jak dowodzą tego biolodzy w związku z pewną odmianą wspomnianego przez Zofię skorpion – skorpion cesarskiego: „gatunek ten jest łatwy w rozmnażaniu. Przed kopulacją skorpion cesarskiego należy nakarmić” (*Skorpion cesarski*). Konieczność nakarmienia samicy przed aktem seksualnym jest wywołana nie tylko potrzebą zasilenia jej potencjału seksualnego, lecz i potrzebą doprowadzenia „skorpionicy” do stanu sytości, gdyż „rozmnażanie jest dla samca czymś w rodzaju ruletki: samica może w każdej chwili skończyć jego życie” (*Szczęskoczłokowce*). Ta charakterystyka kopulacji solfug, należących,

tak jak skorpiony, do rzędu gromady pajęczaków, odnosi się także do kanibalizmu seksualnego modliszki. Księżna Irina Wsiewołodowna oznajmia:

Niepewność pańska jest dla mnie rezerwuarem najwyuzdańszej, płciowej, samiczkowej, bebechowato-owadnej rozkoszy, chciałabym jak samice modliszki, które ku końcowi zjadają od głowy swoich partnerów, którzy mimo to nie przestają tego – wie pan, hehe! (S, 1985e, 496).

Bohaterom Witkacego nie jest trudno urzeczywistnić pragnienia bohaterki-modliszki, nazwanego przez samego autora „instynktem żarcia i płodzenia” (S, 1985e, 533). Dla postaci dramatów polskiego autora kanibalizm seksualny nie pełni jedynie funkcji aktu fizycznego; erotyczna uczta to sposób na przeniknięcie w głąb rzeczy, dojścia do ich istoty. Bohater z dramatu *Jan Maciej Wścieklica*, Młaskauer, oświadcza:

Ja mam intuicję. Przez wewnętrzną sympatię przenoszę się w głąb przedmiotu i myślę tak, jak samica spheksa nakluwająca liszkę, w którą chce złożyć jaja. Myślę nie tak jak myśli ona – ona pewnie nic nie myśli. Myślę, jak ona nakluwa. Tego nauczył mnie nasz wielki prorok Henry Bergson (JMKW, 1985e, 212).

Nasyceń wspomnianego instynktu oznacza swoistą transgresję w imię dostąpienia upragnionej Tajemnicy Istnienia. Umiejętność wniknięcia w sedno rozważanego zjawiska polega jakoby na możliwości wcielenia się postaci w rolę „jasnowidza” („voyant”)⁶ Rimbauda, który przez „rozprężenie wszystkich zmysłów” potrafi dojść do niewidzialnego, do tego, co wymyka się ustalonej konwencji obyczajowej i artystycznej:

Ach – wzbudzić w sobie choć na chwilę, choćby nawet we śnie, poczucie uroku Istnienia i umrzeć we śnie takim, zobaczywszy życie z boku, jako abstrakcję Czystej Formy! (...) We mnie są jeszcze olbrzymie, nie wyzyskane pokłady niewiedomego. Choć raz objąć świadomie możliwości te przed śmiercią, spojrzeć na obraz potencjalnego świata (JCF, 1985e, 318).

Lecz zapowiedziane przez Arthura Rimbauda w *Sezonie w piekle* odejście od „wiarołomnego” języka tradycji („Żadnych już słów. Grzebię umarłych

⁶ Według J.P. Markowskiego przekład Hartwig i Międzyrzeckiego słowa „voyant” jako „jasnowidz” jest nieco zbyt nacechowany. Zdaniem autora artykułu *Inne światy, inne języki*, znana fraza Rimbauda „Je travaille me rendre voyant” powinna być oddana jako „pracuję nad tym, by przejrzeć na oczy” (Markowski 2010).

w swoim brzuchu”, Rimbaud 1993, 163) i wynalezienie nowego języka (*Samogłoski*) oznacza także stworzenie nowego języka ciała. To mowa ciał barbarzyńskich przodków („Wraca krew pogańska”) i mieszkańców czarnego kontynentu: „Mój dzień się wypełnił: opuszczam Europę. (...) Jestem bestią, Murzynem. Ale mogę być wybawiony” (Rimbaud 1993, 161–163). Świętym wybawieniem dla kultury europejskiej i wyzwoleniem etnografii z popularnych sądów o „dzikich” plemionach w okresie międzywojnia była wspomniana ekspedycja Malinowskiego na wschodnie krańce Nowej Gwinej i jej archipelagów. Poprzez badania terenowe polskiego antropologa abstrakcyjne konstrukcje, składające się na naukowy język uogólniający życie mieszkańców tej części świata wypełnia się „ciałem i krwią”⁷. „Metoda statystycznej dokumentacji na podstawie konkretnych świadectw”, która sprzyja przedstawieniu „w sposób przejrzysty ogólnych ram kultury tubylców w najszerszym tego słowa znaczeniu oraz strukturę ich społeczeństwa” (Malinowski 1981, 50) znajduje wyraz w dziele Malinowskiego *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, wydanym w 1922 roku (z przedmową autorstwa Jamesa G. Frazera). Przeżyty kanibalizm, ludożerstwo, które należy do przeszłości życia Massimów – ludności żyjącej w systemie wymiany Kula, wyższa pozycja kobiet wśród mieszkańców wyspy Dobu⁸, której dowodem jest matrylinearny system pokrewieństwa i która przejawia się w pełnieniu ważnej roli w ogrodnictwie i dużym udziale w uprawianiu magii ogrodowej, niektóre ceremonialne praktyki Trobriandczyków (zachodni odłam Północnych Massimów), jednoczących seksualną i kulinarną gościnę⁹ – to tylko niektóre z licznych przyzwyczajęń tubylców, przez które mogą być „przelamane” formy gastronomiczno-erotycznego przeżywania świata w utworach Witkacego. Intertekstualne odniesienie *Argonautów...*, jak i wydanej w 1929 roku książki Malinowskiego *Życie seksualne dzikich* do szeregu kluczowych pojęć w twórczości Witkacego, składających się na jego kulinarno-erotyczne wizje,

⁷ „W niektórych rodzajach badań naukowych – zwłaszcza w tzw. »badaniach powierzchniowych«, podany jest, że tak powiem, doskonały szkielet ustroju plemiennego, ale brak mu »ciała i krwi«. Malinowski 1981, 50.

⁸ „Północna część Normandy, oba brzegi Cieśniny Dawsona, która rozdziela dwie wyspy Normanby i Fergusson oraz północno-wschodni kraniec wyspy Fergusson, zamieszkałe są przez bardzo ważne dla nas plemię – Dobu. Sercem tego kręgu jest mały, wygasły wulkan, tworzący przy wschodnim wejściu do Sieśniny Dawsona, wyspę Dobu, od której wzięły swą nazwę pozostałe wyspy” (Malinowski 1981, 74).

⁹ „(...) przybywającym z innego okręgu gościom jedzenie przynoszą niezamężne dziewczęta, którym również zwyczaj zezwala na zaspokojenie ich potrzeb seksualnych” (Malinowski 1981, 74).

mogłoby poszerzyć naszą wiedzę o przenikaniu się naturalnej i kulturowej praktyki jedzenia i seksu w tekstach obydwóch autorów.

Dokąd może zaprowadzić nas ten powrót do „zwierzęcej prawie prostoty i siły” (JCF, 1985e, 315)? „Przyjdzie czas, że może zaczniemy się dzielić jak komórki, w nieświadomości metafizycznej dziwności Bytu!” (S, 1985e, 560) – oznajmia księżna Irina Wsiewołodowna. Nierozdzieloną częścią cofnięcia się/postępu jest nastanie „wszechmatry – czyli raczej suprapanbabojarchatu”. Przejawami jego rychłego wybuchu według księżny jest fakt, że męscy „schyzoidzi wymierają – nasze schyzoidki mnożą się”. Lecz proces „babiejenia” mężczyzn i „en masse” mężczyźnienia kobiet posiada także kulinarne oznaczenie. Symbolem osłabienia pozycji męskiej jest to, że „Puczymorda będzie żarł langusty – to symbol – póki będzie ruszał usta i żołądka władał spusty” (S, 1985e, 560).

Dojście do etapu dzielenia się przez komórki, zamienienia się „w kupkę płynnej zgnilizny” (S, 1985e, 560), w „miazgę” (JCF, 1985e, 339), w „marmoladę” (S, 1985e, 528) – (jeśli tym ostatnim produktem spożywczym „przełożymy” na język kulinarny stan przyszłej/niegdyśszej ludzkości) to może być właśnie owo upragnione urzeczywistnienie utraconej zarówno przez pleć męską, jak i żeńską pełni bytu, doświadczenie niezróżnicowanej mitycznej całości, stanu androginicznego.

„Nie znajdziesz tam mięsa, ani flaków” (JCF, 1985e, 336).

Wyzwolenie się z mocy pewnych mitów jest trudne. Myślę tu o micie Kresów, który dla Witkacego był aktualny także z powodu więzi rodowych jego żony Jadwigi Witkiewiczowej z litewskim rozgałęzieniem rodu Unrągów. W jednej z wypowiedzi Mistrza w *Janulce, córce Fizdejki* można doszukać się śladu traktowania Litwy jako rajy utraconego: „Zbydłecenie nie doszło tam tak wysoko jak u nas. Tam masy wierzą jeszcze w przyszłość” (JCF, 1985e, 335). Właśnie w przestrzeni tej nie do końca zdemitologizowanej krainy powstaje kolejne i być może ostatnie danie w jadłospisie Witkacego. Jest to mityczna pigułka, tabletkę, panaceum na tragiczne uspołecznienia ludzkości, lecz i forma sprzyjająca „spotęgowaniu aż do pęknięcia” (NK, 1985e, 192) oddzielnej osobowości. Tabletkę ta jest przeznaczona dla sztucznej psychiki („nicości”) nowego człowieka („potwornego szkieletu”), składającego się z „twardego materiału”: „Nie znajdziesz tam mięsa, ani flaków” (JCF, 1985e, 336). Działanie tej tabletki w powieści *Nienasyceń*, gdzie występuje jako wynalazek mongolskiego filozofa, pigułka Murti-Binga, polega na prze-

noszeniu światopoglądu drogą organiczną, dając szczęście i pogodę ducha. „[D]ajesz mi świat w postaci skomprimowanej pigułki i ja się nasycam, nasycam i wypełniam wszystkim” (JCF, 1985e, 340) – zwraca się w zachwycie Janulka do Mistrza. Podług Mistrza „wszystko” to także wypełnienie się świadomością, że: „Nas nie ma już od dawna – od wieków” (JCF, 1985e, 336).

Zaspokojenie głodu świadomością, że „z przyzwyczajenia mówię o sobie: ja, ja, ja...” (JCF, 1985e, 367) i że osobowość oraz ludzkość („znowu to ohydne słowo”) trwają w formie „wielkiego nic” (JCF, 1985e, 336), to być może jedyna możliwość urzeczywistnienia metafizycznego nasycenia.

Literatura

- Bachtin M., 2008, *Obrazy dołu materialno-cieleśnego w powieści Rabelais'go*, w: Szpakowska M., red., *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Kraków.
- Bahneva K., 1980, *On był obcością*, „Dialog”, nr 8.
- Бахнева К., 1983, С. И. Виткевич, в: Виткевич С. И., *Плусу*, прев. Бахнева К., Лау-Буковска Д., София
- Bahneva K., 1983, S.I. Witkiewicz, w: Witkiewicz S.I., *Piesi*, tłum. Bahneva K., Lau-Bukowska D., Sofia.
- Barthes R., 2000, *Wino i mleko*, w: Barthes R., *Pisma*, t. 3, tłum. Dziadek A., Warszawa.
- Brillat-Savarin A., 2003, *Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, tłum. J. Guze, Warszawa.
- Buisine A., 2006, *Casanova*, tłum. Szeżyńska-Maćkowiak K., Warszawa.
- Kryściak A., 2006, *Przyjemne zniewolenie*, „TEKSTY z ULICY”, nr 10, (on-line) http://www.memetyka.pl/dokumenty/pliki/zm10_8.pdf (dostęp: 24. 07. 2011).
- Eco U., 1991, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: Eco U., *Imię róży*, tłum. Szymanowski A., Warszawa.
- Krogulska M., Podlaska I., 2011, *Robert Makłowicz – Jedzenie jest jak seks*, (on-line) <http://gwiazdy.com.pl/component/article/6601-robert-maklowicz-jedzenie-jest-jak-seks> (dostęp: 24.07.2011).
- Lévi-Strauss C., 2008, *Trójkąt kulinarny*, w: Szpakowska M., red., *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Kraków.
- Malinowski B., 1981, *Dzieła*, t. 3, tłum. Olszewska-Dyoniziak B., Szynekiewicz S., Warszawa.
- Markowski J.P., 2010, *Inne światy, inne języki*, „Tygodnik Powszechny”, (on-line) <http://tygodnik.onet.pl/33,0,47152,artykul.html> (dostęp: 24.07.2011).
- Nalkowski W., 1973, *Forpocząty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, oprac. Podraza-Kwiatkowska M., Wrocław (i in.).
- (*Pismo Święte*) *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, 2005, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Częstochowa.
- Puzyna K., 1962, *Wstęp*, do: Witkiewicz S.I., *Dramaty*, t. 1–2, Warszawa.
- Rimbaud A., 1993, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. tłum. Czechowicz J., Hartwig J., Iwazkiewicz J., Jastrun M., Jaworski K.A., Kasprówicz J., Kłopotowska A., Kolankowski

Kott J., Jastrzębiec-Kozłowski C., Lewik W., Lorentowicz J., Międzyrzecki A., Miłaszewski S., Miriam (Przesmycki Z.), Napierski S., Ostrowska B., Rytard J., Slonimski A., Tuwim J., Wążyk A., wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Międzyrzecki A., Kraków.

(*Skorpion cesarski*) *Skorpion cesarski*, (on-line) http://pl.wikipedia.org/wiki/Skorpion_cesarski (dostęp: 24.07.2011).

(*Szczekoczułkowce*) *Szczekoczułkowce*, (on-line) <http://stawonogi14.webpark.pl/szczekoczułkowce.html> (dostęp: 24.07.2011).

Witkiewicz S.I., 1985a, *Dzieła wybrane*, t. 1, Warszawa.

Witkiewicz S.I., 1985b, *Dzieła wybrane*, t. 2, Warszawa.

Witkiewicz S.I., 1985c, *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa.

Witkiewicz S.I., 1985d, *Dzieła wybrane*, t. 4, Warszawa.

Witkiewicz S.I., 1985e, *Dzieła wybrane*, t. 5, Warszawa.

Insatiabiles – What Do the Heroes of Witkiewicz's Drama Eat?

The article is dedicated to culinary practices in Stanisław Ignacy Witkiewicz's drama. They are considered in relation to the idea of metaphysical insatiability and a “creative hunger” of exceptional individuality. Culinary tastes that dominate in Witkacy's writings are being analysed on the bases of the critical approaches of Lévi Strauss and Barthes as well as Malinowski's important works on cultural anthropology (*Argonauts of the Western Pacific*, 1922; *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, 1929). The article concentrates also on the works of some well-known representatives of the inter-war period (Čapek, Schulz, Kafka) that are relevant to the subject.

Key words: cultural anthropology, Witkacy's drama, culinary practices and literature

MAGDALENA BĄK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Australia w literaturze polskiej

Australia, „kraj dziwów i sprzeczności”¹, przez podróżników z odległych krain postrzegana była często jako miejsce niezwykle, zaskakujące, obfitujące w fenomeny trudne do ogarnięcia myślą. Mark Twain określił jej dzieje jako serię najwspanialszych kłamstw (Twain 1898, rozdz. XVI). Oczywiście dystynkcja taka nie może zniechęcić pisarzy, dla których właśnie z tego powodu Australia stanie się niejednokrotnie fascynującym tematem, a przynajmniej atrakcyjną scenarią rozgrywających się w ich utworach wydarzeń. Dotyczy to także literatury polskiej, w której tematyka australijska nie zrobiła wprawdzie oszalamiającej kariery, zaznaczyła jednak wyraźnie swoją obecność.

Przypadek pierwszy: Australia oświeconych

W 1817 roku Wojciech Gutkowski poddał pod osąd Towarzystwa Przyjaciół Nauk rękopis swojej powieści *Podróż do Kalopei*, mając nadzieję na jej opublikowanie (Gross 1956, 20)². Dzieło Gutkowskiego to klasyczna oświeceniowa utopia ukazująca idealne społeczeństwo, które odrzuciwszy wła-

¹ Posługuję się tutaj tytułem książki T. Olszewskiego (*Australia – kraj dziwów i sprzeczności*) – książki, która nie należy do literatury pięknej, jest próbą zaprezentowania czytelnikowi podstawowych faktów dotyczących historii, geografii, fauny i flory Australii, a mimo to nie udało się autorowi uniknąć kategorii zdziwienia. Por. Olszewski 1957.

² Powieść spotkała się z bardzo niechętnym przyjęciem, na ogłoszenie drukiem poczekać musiała do XX w.

ność prywatną i wprowadziwszy w życie jedynie słuszne ustawy, funkcjonuje w stanie doskonałej równości, harmonii i dobrobytu. Ojczyznę Kalopów umieścił autor w głębi kontynentu australijskiego. Decydując się na taką właśnie lokalizację, dał Gutkowski wyraz swojej fascynacji docierającymi wówczas do Europy informacjami o pierwszych podróżach w głąb tajemniczego kontynentu i próbach jego kolonizacji (Gross 1956, 26). *Podróż do Kalopei*, utrzymana w formule powieści autobiograficznej, rozpoczyna się od opisu wyprawy badawczej, w której uczestniczy autor wspomnień. Towarzyszy on inżynierom francuskim pracującym nad przygotowaniem mapy południowego wybrzeża Australii. Narodowość badaczy każe domyślać się, że Gutkowski czyni tu aluzję do podróży, odkryć i opisów Louisa A. de Bougainville'a. Narrator także decyduje się wyruszyć w pionierską podróż, która mogłaby dostarczyć nowych informacji na temat Nowej Holandii (do połowy XIX wieku tak nazywano Australię). Celem wyprawy ma być pokonanie ogromnych, „wyniosłych i ostrych nadzwyczajnie” gór zagradzających dostęp do wnętrza tajemniczej krainy. Gutkowski ma tutaj na myśli Góry Błękitne, których wysokość nie jest wprawdzie imponująca, ale w początkach XIX wieku stanowiły one istotnie barierę uniemożliwiającą przedarcie się na płaskie, pokryte trawą tereny znajdujące się po drugiej stronie³.

Wbrew ramie ujmującej relację z Kalopei w formułę dziennika podróży o ściśle naukowych aspiracjach, opis nowego ładu został tu ograniczony do minimum, podporządkowany w całości celowi nadrzędnemu, jakim jest prezentacja modelowej społeczności i rządzących nią praw. Kalop to anagram Polaka, mieszkańcy Kalopei są bowiem potomkami Bolesława Śmiałego, który „pokonany przez papieża w walce o godność państwa polskiego” (Wasylewski 1962, 73) uchodzi na ów odległy kontynent, aby tam dać początek nowemu społeczeństwu, zorganizowanemu według nowych zasad, niemających nic wspólnego z realiami Australii (i niewiele wspólnego z realiami ówczesnej Polski), natomiast wywodzącymi się w prostej linii z fundamentalnych dla oświecenia lektur: *Utopii* Tomasa Morusa, dzieł Jeana-Jacquesa Rousseau i Étienne'a-Gabriela Morelly'ego (Gross 1956, 23–24)⁴.

³ Bariera ta została pokonana w 1813 r. – krótko przed powstaniem *Podróży* i znacznie później niż opisane w niej wydarzenia usytuowane przez autora na początku wieku. Przez Góry Błękitne pierwsi przedarli się G. Blaxland, W. Wentworth i W. Lawson.

⁴ Inne stanowisko w kwestii związków powieści Gutkowskiego z dziełami społecznymi i filozoficznymi pisarzy oświeceniowych i wcześniejszych zajmują Kozłowski i Bartyś, dostrzegając w dziele polskiego autora przede wszystkim oryginalność pomysłów i wskazując na drugorzędne lub przypadkowe zazwyczaj zbieżności (szczegółowa argumentacja patrz. Bartyś 1983, 165–187).

Autorowi nie chodzi zatem o przekazanie informacji na temat australijskiej specyfiki – poza kilkoma charakterystycznymi nazwami geograficznymi (Nowa Południowa Walia, Port Jackson, Botany Bay) próżno tu szukać adekwatnie odmalowanego kolorytu lokalnego. Kraina rozciągająca się poza Górami Błękitnymi, zgodnie z wymogami utopii, jest miejscem doskonałym, rajem na ziemi, wymarzonym terenem do uprawy roli i spokojnego, dostatecznego życia. Nie ma tu z oczywistych względów mowy ani o trudnym i wymagającym klimacie Australii (który na potrzeby opisywanej przez autora społeczności jest łagodny i przyjazny), ani o egzotycznej faunie i florze (rozmieszczone skąpo w tekście informacje o zwierzętach zamieszkujących tamtejsze lasy każą wnioskować, że autor opiera się wyłącznie na wiedzy o rodzimych gatunkach, nie odwołując się do jakichkolwiek informacji na temat odległego ładu). Rdzenna ludność Australii także ukazana została w sposób dostosowany do wyobrażeń autora i potrzeb jego powieści. Gutkowski pisze o życzliwości tubylców, z którymi przybysze nawiązali przyjacielski kontakt. Ludność tę (odmalowaną zresztą jedynie w sposób bardzo ogólny i skrótowy) przedstawił Gutkowski jako trudniącą się hodowlą bydła i owiec, co jest oczywiście zgodne z obowiązującym w oświeceniu przekonaniem o szczęśliwości płynącej z pasterstwa i rolnictwa, ale też całkowicie nieadekwatne jeśli chodzi o rdzennych mieszkańców Australii. W przedstawieniu ludności tubylczej, podobnie zresztą, jak w odmalowaniu krainy, która stała się ojczyzną Kalopów, nie chodzi jednak Gutkowskiemu o bogactwo szczegółów czy „prawdziwość” wizerunku. Choć Australia pojawia się tu jako sceneria zainspirowana autentycznymi wiadomościami o odkryciach dokonywanych na tym kontynencie, szybko okazuje się, że funkcjonuje ona w powieści na takich samych zasadach jak fantastyczna wyspa Nipu w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Krasickiego czy nawet księżyc, gdzie utopijne społeczeństwo umieścił Krajewski w *Wojciechu Zdarzyńskim*. Julian Bartyś za powód zlokalizowania państwa Kalopów właśnie na kontynencie australijskim uznaje fakt, iż projektując modelową Polskę przyszłości (bo tym jest w istocie jego Kalopea), Gutkowski chciał ją umieścić z dala od odwiecznych wrogów swej ojczyzny, „w warunkach pełnego zabezpieczenia przed ingerencją chciwych i drapieżnych państw i mocarstw ościennych” (Bartyś 1983, 192), a Australia właśnie stwarzała takie możliwości. Uznając słuszność tezy badacza, zauważyć trzeba również, że Australia w takim ujęciu charakteryzowana jest tylko za pomocą jednej swojej cechy: oddalenia od Europy, jej przyrodnicza i kulturowa specyfika nie odgrywa tu natomiast żadnej roli i pozostaje poza obszarem zainteresowań autora powieści. Nie

sposób zatem poszukiwać w tym utworze istotnych informacji na temat Australii, należy jednak odnotować, iż jest on ciekawym dowodem na to, że ów odległy ląd mógł budzić ciekawość i podsycać wyobraźnię pisarzy.

Gdzie oczy poniosą: Australia romantyków

Burzliwa historia XIX wieku sprawiła, że Polacy – nie całkiem z własnej woli – docierali do najodleglejszych zakątków świata. Na szlaku ich wędrówek znalazł się także „kraj w dole globusa”, który w latach pięćdziesiątych przeżywał gorączkę złota. Obecność w tak niezwykłym miejscu, w tak wyjątkowym czasie (za taki bowiem uznać wypada okres, kiedy na złotonosnych polach formowały się podwaliny przyszłego australijskiego społeczeństwa) budziła chęć utrwalenia obserwowanych zdarzeń i swojego w nich udziału. Jej efektem są pamiętniki, których wartość wykracza poza sferę jedynie dokumentalną.

Niewątpliwie najciekawszym dziełem tego rodzaju jest *Opis podróży do Australii i pobytu tamże od 1852 do 1856 r.* Seweryna Korzelińskiego. Autor, który po Wiośnie Ludów wyemigrował do Anglii, decyduje się na podróż do Australii głównie ze względów ekonomicznych. Wspomnienia Korzelińskiego przynoszą zarówno wiele informacji na temat samego kontynentu, jak i warunków życia panujących w osadach górniczych w połowie XIX stulecia. Autor jest bystrym i krytycznym obserwatorem, który potrafi obnażać ukryte mechanizmy rządzące przede wszystkim relacjami międzyludzkimi. Fascynuje go zaludniająca kopalnie Wiktorii wielonarodowościowa i wielokulturowa społeczność zjednoczona wspólnym marzeniem o wielkim bogactwie. Opisuje ze szczegółami nie tylko techniki wydobywania złota, ale też fenomeny natury socjologicznej, jak choćby transformacyjną moc kopalń, które przekształcają górników w zunifikowaną wspólnotę, posługującą się własnym językiem i funkcjonującą według identycznego wzorca, która dopiero w chwilach wolnych od pracy rozprzega się na powrót w zbiór indywidualiów różniących się wszystkim – narodowością, językiem, wyznaniem czy stopniem wykształcenia. Korzeliński nie ogranicza się do zreferowania wiadomości, które zdobył, ani wiernego opisanie miejsc, które odwiedził i wydarzeń, których był świadkiem. Na kartach *Opisu* wielokrotnie formułuje własne, ciekawe spostrzeżenia, wyciąga samodzielnie wnioski – bywają one silnie zabarwione osobistymi, subiektywnymi emocjami (jak choćby wsze-

dzie tam, gdzie wspomina o uprzywilejowanej pozycji w społeczności lokalnej niezbyt przez siebie lubianych Anglików). Doświadczenia polskiego majora, uczestnika Wiosny Ludów z pewnością wpływają na jego ocenę niektórych zdarzeń. Interesującym przykładem może być choćby wyraźnie chłodny i uderzająco krytyczny stosunek Korzelińskiego do górniczych protestów w Bendigo i Ballarat – w tym także do słynnego epizodu *Eureka Stockade*. Korzeliński nie chce w nich dostrzec słusznego buntu przeciwko niesprawiedliwości i nadużyciom władzy, a jedynie rażąco nieudolną (z wojskowego punktu widzenia) próbę zastąpienia jednego rodzaju przemocy innym.

Charakterystyczne dla autora *Opisu* poczucie humoru, a także rozwinięty zmysł ironii (i autoironii) czyni z jego wspomnień lekturę atrakcyjną, o ciekawej, quasi-powieściowej narracji. Zręcznie wplecione w tekst odniesienia o wyraźnie intertekstualnym charakterze (odsyłające przede wszystkim do tekstów oświeceniowych i romantycznych) sprawiają, że obok walorów dokumentalnych dzieło jego posiada także istotną wartość literacką. Niektórzy badacze dopatrują się tutaj zastosowania technik Sternowskich i choć do porównań tego typu należy podchodzić z dużą ostrożnością, bezdyskusyjny pozostaje fakt, iż *Opis* jest interesującym utworem literackim, a nie jedynie wartościowym dokumentem.

W tym samym mniej więcej czasie co Korzeliński (na skutek podobnych polityczno-ekonomicznych okoliczności) trafia do australijskich kopalń złota Bolesław Dolański. On także swoje doświadczenia ubierze w formę pamiętnika obejmującego (podobnie jak dzieło Korzelińskiego) okres podróży morskiej do Australii, pobyt na złotonośnych polach i poszukiwania bezcennego kruszcu, prowadzenie sklepu (obaj panowie, wzbogaciwszy się najpierw wydobywając złoto, porzucili następnie górniczą profesję na rzecz nieco mniej wymagającego – przynajmniej fizycznie – handlu) i w końcu powrót do ojczyzny. Dolańskiemu brak jednak tak ważnego w *Opisie* krytycznego dystansu i zmysłu ironii, co pozbawiło jego pamiętnik nie tylko walorów literackich, ale wpłynęło również na charakter czynionych przez niego spostrzeżeń na temat egzotycznej krainy, w której przyszło mu się znaleźć. Na próżno szukać tu ciekawych i samodzielnych obserwacji, pogłębionych analiz obserwowanych zjawisk. Dolański ogranicza się do nieco bardziej „przygodowego” i zdecydowanie bardziej powierzchownego ujęcia, które pozwala mu głównym bohaterem australijskiej eskapady uczynić samego siebie – obdarzonego na dodatek wszystkimi modelowymi cechami nieustraszonego zdobywcy, który z każdej opresji wychodzi cało i daje dobry przykład napotkanym na swej drodze osobom.

W pamiętniku Dolańskiego zwraca uwagę wielki entuzjazm autora dla kraju, który opisuje. Widać wyraźnie, że autora fascynuje to miejsce i darzy je wielkim przywiązaniem. Także dla Korzelińskiego australijski epizod jego biografii był ważny, a egzotyczna kraina bez wątpienia wzbudzała w nim ciepłe uczucia, choć nie wyraził tego tak wprost, jak uczynił to jego rodak. Dla obu autorów jednak Australia pozostała jedynie przystankiem w drodze powrotnej do ojczyzny. Perspektywa żołnierza-tulacza, który nawet na stosunkowo przyjaznym dlań „końcu świata” cały czas tęskni za krajem i planuje przy pierwszej nadarzającej się okazji powrót do niego, jest w obu dziełach wyraźnie zaznaczona. Kolejność uczuć najlepiej wyraża wiersz Dolańskiego wpleciony w jego pamiętnik:

Ach, pamiętam przy twych brzegach
 O tym czarownym momencie,
 W młodzieży stojąc szeregach
 Na naszym wielkim okręcie,
 Gdy cię pierwszy raz ujrzalem
 Przy jasnych promieniach słońca
 Jak dziewicę w stroju białym,
 Krytą od końca do końca
 Z lekkiej, białej mgły oponą –
 Wyglądałaś jak dziewczyna,
 Która ma być zaślubioną
 Panu młodemu z księżycy.
 [.]
 Twą pięknnością zachwycony
 Z żalem w sercu cię żegnałem,
 Gdy ubraną w twe welony
 Znow powtórnie cię widziałem.
 [.]
 Żegnam ciebie, moją biedną,
 I nie powiem nic już więcej
 Jak, że matkę ma się jedną,
 A kochanek nieco więcej.
 Choć cię kochałem serdecznie
 Od wspomnianego poranka,
 To jednak nie zawsze, wiecznie
 Jak matkę – boś tylko kochanka!

(Dolański 1981, 241–242)

W tej mało może wyrafinowanej grze romantycznego motywu wymarzonej ukochanej i klasycznego toposu ojczyzny-matki Dolański ujawnia zarówno żarliwe uczucie wobec swego tymczasowego domu, jak i niewzruszone i fundamentalne przywiązanie do ziemi, która go zrodziła. Hierarchia została tutaj jednak jasno określona: na pierwszym miejscu stawia on zawsze i wszędzie Polskę, Australię dopiero na drugim. Dzięki wykorzystaniu romantycznej figury, mówić tu jednak trzeba o zaszczytnym drugim miejscu, a nie o miejscu ostatnim. Wprawdzie w finale zabrzmiał ton nieco lżejszy, kiedy rymotwórca mało już romantycznie wyzna, iż kochanek można mieć przecież „nieco więcej” niż jedną, ale kreowana w utworze wizja ukochanej owianej mgłą tajemnicy, wyprowadzona – jak chce Dolański – z ludowych podań, każe postrzegać opisywane tu uczucie w kategoriach poważnego i głębokiego zaangażowania.

Przygoda życia: Sygurd Wiśniowski na antypodach

W kolejnym dziesięcioleciu XIX wieku w kopalniach Wiktorii i Nowej Południowej Walii pracował inny Polak, którego Lech Paszkowski nazywa „największym obieżyświatem, jakiego wydała ziemia polska” (Paszkowski 1962, 190)⁵, Sygurd Wiśniowski. W jego wspomnieniach zatytułowanych *Dziesięć lat w Australii* pojawia się obok opisu pracy w kopalniach, niezmiernie trudnych warunków życia kopaczy i niebezpieczeństw czyhających na górników wędrujących po egzotycznych bezdrożach, także niejedna wzmianka na temat niezwyklej australijskiej przyrody, specyfiki klimatu czy zwyczajów ludności tubylczej. Nie są to, oczywiście, obserwacje o charakterze naukowym, choć zdradzają wyraźną chęć autora do utrwalenia i przekazania innym wiadomości o zjawiskach, których sam był świadkiem, a których niezwykłość zrobiła na nim wielkie wrażenie. Ustępów poświęconych rdzennym mieszkańcom Australii dalekie są od przenikliwości, a z czynionych przez siebie obserwacji nie wyciąga Wiśniowski oryginalnych czy daleko idących wniosków. Mimo deklarowanego wielokrotnie na kartach wspomnień współczucia dla traktowanej często z niebyswałym okrucieństwem

⁵ Można się oczywiście spierać o to, komu należy się palma pierwszeństwa, ale nie sposób odmówić życiorysowi Wiśniowskiego walorów przygodowych, co zostało dostrzeżone w wieku XX przez autorów serii komiksów poświęconych polskim podróżnikom (Szyszko, Weinfeld 1987).

ludności tubylczej i zdecydowanego sprzeciwu dla stosowanych przez kolonizatorów bezwzględnych praktyk, próżno szukać u Wiśniowskiego głębszego zrozumienia dla kultury i zwyczajów opisywanych przez niego plemion. Także i w tych relacjach (podobnie jak u Korzelińskiego czy Dolańskiego) dominuje perspektywa ucywilizowanego Europejczyka, który z wyższością ocenia prymitywizm ludzi żyjących w sposób odmienny od znanych mu standardów i wyznających obce mu wartości.

Syгурd Wiśniowski utrwalił obraz Australii nie tylko w swoich wspomnieniach i wystąpieniach popularyzatorskich, ale także w interesujących próbkach literackich. Szereg opowiadań i nowel jego autorstwa osadzonych zostało w realiach antypodów. Ich wspólną cechą jest silnie autobiograficzne zabarwienie (często obudowuje je autor ramą przywołującą własne doświadczenia pod Krzyżem Południa, w którą wpisuje dopiero niezwykle opowieści spotkanych pod australijskim niebem podróżnych) i dbałość o koloryt lokalny. Na szczególną uwagę zasługują opowiadania takie, jak *Pani Jeziora* czy *Światelka w ciemnym kraju*. Można powiedzieć, że są one (niezamierzoną, rzecz jasna) odpowiedzią na marzenie Korzelińskiego o nimfie leśnej wylaniającej się z mroków australijskiej nocy. Marzenie w *Opisie* skompromitowane i niespełnione, gdyż kopalnie, jak szybko przekonał się polski major, nie były odpowiednim miejscem dla kobiet, a już z pewnością nie wrażliwych, uduchowionych czy choćby realizujących pasje poznawcze. Korzelińskiemu z mroków australijskiej nocy wyloniła się zatem nie nimfa, ale – jak sam pisze – „brudna baba”, która jednak w realiach osad górniczych miała swoje miejsce. Wyobraźnia Wiśniowskiego wypełnia jednak tę lukę, zaspokaja podobne, jak się zdaje, marzenie o niezwykłych kobietach zjawiających się w australijskim buszu. W *Pani Jeziora* czytamy:

Aż tu wyszła z ciemności kobieta, jakby spadła z nieba lub ziemia ją wydała... a jaka kobieta!... Była wysmukła i wiotka. Ogień oświecał twarz jej bladą, wynędzniałą, lecz tym piękniejszą. Oczy świeciły dziwnym blaskiem sponad sinych obwódek (Wiśniowski 1953, 150).

Ta niezwykła kobieta trafia do kolonii o wiele mówiącej nazwie „Desperacja”, której wyłącznie męska społeczność składa się z najróżniejszych łotrów i opryszków. Choć sama także przybyła do Australii jako więźniarka, była ona jedynie ofiarą podłości innych i wbrew straszному losowi, który stał się jej udziałem, pozostała wzorem cnót i moralności. Jej przykład, a nade wszystko bałwochwalcze uwielbienie, którym darzyli ją mieszkańcy

kolonii, wymusiły zmianę stylu życia w osadzie. Być może wyobraźnia Wiśniowskiego wypełnia tu lukę boleśnie odczuwaną w rzeczywistości, wiemy jednak, między innymi od Korzelińskiego, że przedstawicielki płci pięknej jeśli już zjawiały się w koloniach, rzadko były wcieleniem cnót wszelakich. Autor *Opisu* podsumował to słowami: „O! Już to w Australii śliczne towarzystwo, tak co do kobiet jak i mężczyzn; warci są jedni drugich” (Korzeliński 1954, 84). Bohaterka opowiadania Wiśniowskiego jest natomiast doskonałą przedstawicielką swojej płci, która mogłaby w czystej, a nie zdegenerowanej przez Caroline Chisholm, formie realizować ideę „Bożej policji”⁶ – jej prawość, delikatność ma moc przemieniania wyjątkowo zatwardziałyh zjadaczy chleba w istoty „prawie” anielskie (choć „prawie” w tym wypadku czyni istotną różnicę).

Także w opowiadaniu *Światelka w ciemnym kraju* pojawia się ze wszech miar pozytywna bohaterka kobieca, reprezentująca jednak odmienny niż Pani Jeziora typ. Chcąc posłużyć się tutaj romantycznymi kliszami, można by metaforycznie powiedzieć, że o ile tamta obdarzona była walorami owej „nimfy z lutnią”, o tyle Gracja Busel ze *Światelek* jest typem dziewicy-bohatera. Choć klasyfikację taką traktować trzeba z dużą dozą umowności, jej przywołanie wydaje się uzasadnione, ponieważ literackie próby Wiśniowskiego bardzo wyraźnie nawiązują do romantycznych wzorów (jak choćby w opowiadaniu *Drzewo latające*, które w bardzo romantycznym duchu podejmuje problem różnych metod poznania).

Opowiadania Wiśniowskiego, poruszające wdzięczne tematy (wielka miłość), wykorzystujące czasem aurę tajemniczości (niezwykła latająca, ale i czująca roślina na wyspach Oceanii) ukazują Australię i „okoliczne” wyspy w ich niezwykłości i „przyrodniczym przepychu”, zdradzając fascynację autora tym miejscem na ziemi i jego przywiązanie do „kraju w dole globusa”, który nie jest dla niego jedynie przystankiem w wielkiej podróży. W *Pani Jeziora* znaleźć można na przykład opis regionu o nazwie Gippsland, w którym pojawia się następujący fragment:

⁶ Caroline Chisholm była wielką orędowniczką sprowadzania kobiet na złotonośne pola, dowodząc, że „żona dobra i skromna” może mieć zbawienny wpływ na moralność pracujących w kopalniach mężczyzn. Opracowała ona cały sprawnie działający system werbowania kobiet, sprowadzania do Australii i „dystrybucji” (w postaci kandydatek na żony) wśród kopaczy. Pod szczytnymi hasłami kryła się jednak głównie chęć zysku, a członkinie owej „Bożej policji”, jak nazywała Caroline Chisholm swoje panie, nierzadko rekrutowały się ze środowisk, które z wysokimi walorami moralnymi miały dokładnie tyle samo wspólnego, co byli skazańcy zaludniający australijskie osady (por. Hocking 2000, 81).

ruszyłem w głąb Gippslandu – mego Gippslandu – alpejskiego, lesistego, pełnego rzek i jezior, ryb, kangurów i dzikich wołów, roślin z jadalnymi korzeniami i owocami, złota i wody do płukania go, gdzie każdy mógł wydrzeć naturze środki utrzymania, jeżeli miał ręce i zmysły (Wiśniowski 1953, 138).

Wyposażony w cechy autobiograficzne narrator opisuje te tereny jak ziemię ojczystą, bliską swemu sercu, do której powraca z radością, a jednocześnie tworzy jej wizerunek na kształt mitologicznej Arkadii „mlekiem i miodem płynącej”. Australia nie jest tu miejscem tymczasowego, przymusowego pobytu, a ziemią wybraną, pokochaną i bardzo wspominającemu bliską.

Tylko metafora: *Australczyk* Elizy Orzeszkowej

W powieści *Elizy Orzeszkowej* nie znajdziemy żadnego wizerunku Australii, znajduje się tam natomiast następujący dialog:

- Czy to jeografię Bronia studiuje?
- Podniosła ku niemu spojrzenie roztargnione.
- Dlaczego to ma być koniecznie jeografia?
- Bo w tej nauce zaszłaś już daleko, aż do piątej części świata... Pewno jesteś teraz w Australii...
- Bardzo trafnie Romek zgaduje. Właśnie teraz uczę się o Australii...
- Stąd to właśnie przyszło jej do głowy przezwisko, które, kuzynie, dała ci wczoraj (Orzeszkowa 1939, 109).

Przezwisko, o którym mowa, brzmi, oczywiście, „Australczyk”. Obdarzony nim został główny bohater utworu, należący do tych młodych ludzi, którzy szczęścia, bogactwa i sukcesów towarzyskich poszukują z dala od rodzinnych stron. Powróciwszy – w zamierzeniach swoich na krótko jedynie – do domu krewnych, którzy go wychowali, Roman Darnowski, przez swoją młodą i rezolutną kuzynkę przezwany zostaje „Australczykiem”. Ten dziecinny jeszcze żart oparty jest jednak na istotnej obserwacji. Przemierzający dobrze w dzieciństwie znane zakątki, spotykający starych przyjaciół i przypatrujący się ich codziennej egzystencji, a przede wszystkim ciężkiej pracy, bohater dziwi się wszystkiemu, co go otacza, jak przybysz z najodleglejszego zakątka ziemi. Roman nie tylko nie może sobie przypomnieć słów opisują-

cych krainę jego dzieciństwa i młodości, nie umie też pojąć rządzących nią praw, jak najdalszych od wielkomiejskich porządków, do których zdążył już na tyle przywyknąć, że uznał je za naturalne. „Australczyk” staje się w tej powieści synonimem „obcego”, nieświadomego miejscowych zwyczajów, któremu trzeba cały świat objaśniać niejako od początku, cierpliwie i dokładnie, jak komuś, kto życie swoje spędził w miejscu całkowicie odmiennym, dla kogo codzienność Darnówki jest czymś egzotycznym i niezrozumiałym. Jeśli przewisko to pobrzmiwa w uszach Romana jakimś przykrym tonem, to jedynie dlatego, że owym „Australczykiem” nazywają go najbliżsi krewni, że dla „swoich” stał się kimś „cudzym”. Jeśli jest w tym przewisku jakieś oskarżenie, to dotyczy ono tego, jak bardzo wielki świat odmienił Romana, czyniąc go obcym tam, gdzie powinien czuć się jak u siebie.

Powieść Elizy Orzeszkowej podejmuje ważny w twórczości pisarki problem „emigracji zdolności”. Australia nie istnieje w niej ani jako temat, ani nawet jako sceneria czy kontekst wydarzeń. Trudno się zatem dziwić, że nie została tu ona potraktowana jak konkretne miejsce na ziemi posiadające swoją historię, specyfikę geograficzną i społeczną, ale jak metafora oddalenia, egzotyki, najbardziej skrajnej inności. Tworząc swoisty (niedopowiedziany) kontrast: „Australczyk” – „Polak”, podkreśla pisarka stopień wyobcowania Romana Darnowskiego. Mieszkańca dalszego i bardziej egzotycznego kraju nie może już mała Bronia przywołać dla opisanego swojego wiecznie zadziwionego najprostszymi i najbardziej oczywistymi sprawami kuzyna.

„Przez wieki idąca powieść”: Australia emigrantów

Wiek XX zapisał się w historii Polski kolejnymi wstrząsami, które – tak samo jak w stuleciu poprzednim – znów wywołały fale emigracji. Po II wojnie światowej, a później po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego powiększały się szeregi australijskiej Polonii, a zaczynający swoje życie na nowo pod Krzyżem Południa emigranci zmagać się musieli z podobnymi wątpliwościami, co ich dziewiętnastowieczni poprzednicy. Obok konieczności oswojenia tego egzotycznego miejsca, pojawiała się tęsknota za krajem rodzinnym, którą pogodzić trzeba było z codzienną egzystencją w nowej ojczyźnie, potrzebie zachowania własnej tożsamości towarzyszyć musiała konieczność odnalezienia się w nowych rolach w nowym świecie. Tym razem dla wielu przybyszów oczywiste było, że Australia nie jest tylko kolej-

nym przystankiem na drodze pielgrzymów-tulaczy zmierzających nieodmiennie ku polskiemu brzegom, ale nowym domem już na zawsze.

Właśnie „polityczne wstrząśnienia” (mówiąc – znów aktualnymi – słowami Seweryna Korzelińskiego z przedmowy do jego *Opisu podróży do Australii*) wywołane stanem wojennym stały się powodem emigracji Teresy Podemskiej-Abt, która w swojej twórczości prozatorskiej i poetyckiej od lat daje świadectwo kondycji emigranta, tworząc przy okazji ciekawe obrazy „kraju w dole globusa”.

W twórczości poetki Australia funkcjonuje niejako w dwóch wymiarach. Jest miejscem emigracji, obcym krajem, który trzeba oswoić, ale który funkcjonował będzie zawsze obok innego, pierwotnie i najgłębiej własnego. Przykładem może być wiersz *Do Australii* (Podemska-Abt 2002, 15)⁷, w którym ta nowa przestrzeń jawi się jako miejsce, które ma dać niemożliwe wytchnienie, ukojenie, zapomnienie. Choć w utworze opisane, a raczej nazkicowane kilkoma wyrazistymi obrazami, zostało tylko nowe miejsce pobytu, czasownik „zapomnę” ewokować mógłby przestrzeń inną, tę, w której tak głęboko tkwią korzenie osoby czyniącej owo wyznanie. Australia pojawiająca się migawkowo w wierszach z tomu *Żywe sny*, ograniczona została do pojedynczych obrazów, charakterystycznych detali. Jej znakami w wierszu *Do Australii* są „białosrebrne drzewa”, w których bez trudu rozpoznać można eukaliptusy, „zapach buszu”, „różowe refleksje cieni o zmierzchu”, subtelnie kierujące uwagę odbiorcy w stronę fenomenu dla cudzoziemca fascynującego – zabarwionej na czerwono ziemi, która w blaskach zachodzącego słońca przybiera niezwykle odcień. Australia to także „rdzawe trawy” i „australijskie lato” w wierszu *Styczeńowe pozdrowienia*, gdzie za pomocą kontrastowego zestawienia pór roku, poetka nie tylko przypomina o tym, że na południowej półkuli lato przypada w czasie, kiedy po drugiej stronie równika panuje zima, ale też symbolicznie niejako podkreśla, że życie w tym „nowym świecie” jest w pewnym sensie życiem *à rebours*, odwróceniem porządku, do którego przywykł człowiek wychowany nie pod Krzyżem Południa, ale gwiazdozbiorem Wielkiej Niedźwiedzicy. Australia to wreszcie „skraj wody i ziemi” (*Plaża*). Obraz ten można czytać horyzontalnie, a wtedy potraktować go trzeba jako element opisu, podkreślający szczególną rolę wybrzeża w pejzażu Australii. Można jednak w ujęciu tym widzieć nie tylko granicę pomiędzy lądem a morzem, ale – interpretując je zgodnie z duchem romantycznej metafory odbicia – zobaczyć w nim obraz rozrastający się

⁷ Wszystkie utwory poetki cytuję według tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

wertykalnie, gdzie w wodzie odbija się niebo i to jego błękit dotyka ziemi, tworząc symboliczną granicę.

Australia w wierszach z tomu *Żywe sny* kreślona jest zawsze kilkoma jedynie rysami, charakterystycznymi szczególnie dla przybysza z zewnątrz, dla którego owa przestrzeń nie była pierwotnie rodzima. To wyjątkowe miejsce istnieje tu jednak w specyficznym, nierozzerwalnym i w gruncie rzeczy dramatycznym związku/napięciu z miejscem innym – ojczystym, rodzimym, swoim, a nie jedynie oswojonym.

Ale w wierszach Teresy Podemskiej-Abt jest też Australia inna – nienaznaczona piętnem emigracji, Australia w swym pierwotnym niejako pięknie. Wiersz *Kraj tęczyowego węzła* już samym tytułem zdradza, o jaki wizerunek tu chodzi – to oczywiście Australia postrzegana przez pryzmat kultury jej rdzennych mieszkańców, kraj, w którym każdy kamień „otwiera oczy na nieskończoność”. Tkając swój wiersz z okrucich bogatej aborygeńskiej „mitologii” (choć autorka – prywatnie i naukowo znawczyni kultury rdzennych mieszkańców Australii – być może zaprotestowałaby przeciwko temu upraszczającemu terminowi, wydaje się on jednak tłumaczeniem najlepiej przybliżającym Europejczykowi istotę *Dreamtime*) i malowniczych elementów kultury plemion tubylczych (dźwięki didjeridu, taniec corroboree), poetka zmierza do entuzjastycznego finału:

w krainie Karory
 bezmiar australijskiego marzenia
 zapiera dech (92)

To drugie oblicze Australii, jej historii, która odcisnęła się w wierzeniach ludności tubylczej, ziemi, która staje się przestrzenią znaków odsłaniających wtajemniczonym inny, duchowy wymiar rzeczywistości, budzi autentyczny zachwyty.

Kondycję emigranta, człowieka „stamtąd”, który powoli wrasta w osvajające przez siebie „tutaj”, dla którego owo „tutaj” jest na dodatek złożone z dwóch nakładających się na siebie wizerunków Australii, najlepiej oddaje wiersz *Korzenie* (opatrzonego podtytułem *z myślą o Tacie*):

Gdzie jest mój kraj
 jest gdzieś daleko
 za głębiną zdarzeń
 za górami nazw
 w rozmarzeniu porannym
 w moich żywych snach

gdzie jest mój dom
jest w ozdobnikach
przywiązania mego
za widnokręgiem dnia
za ciemnością nocy
w białych bzach
gdzie ma rodzina
jest wszak tutaj ze mną
w poziomkach wspomnień
w mroku mitów prawd
w zachodach cieni ciszy
w szeptach traw

pośród aborygeńskich barw
szukamy przodków wspólnych zjaw

(Korzenie, 19)

To swoista synteza życia rozdzielonego emigracją na dwie połowy, zjednoczonego ponownie na mocy pamięci i wyobraźni, które łączą to, co było, z tym, co jest, tworząc jedną, niepodzielną całość. Owa Australia pierwotna wydaje się odgrywać w tym procesie jednoczenia rolę szczególną – to w niej poszukiwać można wspólnego kontekstu, początku, który uznać można będzie za własny.

Zamiast zakończenia

Zgromadzone w tym krótkim szkicu przykłady nie wyczerpują, rzecz jasna, zagadnienia i nie stanowią wystarczającego materiału dla formułowania podsumowujących wniosków. Dowodzą jednak ponad wszelką wątpliwość, że Australia pojawia się w literaturze polskiej w zróżnicowanych kontekstach i ujęciach. Najciekawsze są oczywiście utwory wynikające z osobistych doświadczeń autorów, którym dane było (w różnym zresztą charakterze) dotrzeć do „kraju w dole globusa” i doświadczyć jego odmienności. Warto jednak zwrócić uwagę również na te ujęcia, w których Australia funkcjonuje na prawach utopii czy swoistej metafory, także i one stanowią istotną informację, jak postrzegany jest kontynent przez tych, którzy nie mieli okazji poznać go osobiście. W obu przywołanych tu przypadkach – niezależnie od istotnych różnic pomiędzy nimi – Australia odbierana jest przede wszystkim

jako miejsce odległe, egzotyczne, skrajnie odmienne od wszystkiego, co można sobie wyobrazić. Być może znaczące jest to, że mimo upływu stuleci, postępu we wszystkich dziedzinach wiedzy i życia, postępu, który zarówno w sferze mentalnej, jak i czysto fizycznej powinien był skrócić dystans dzielący Polskę od Australii, zdziwienie pozostaje jedną z najważniejszych kategorii w opisie wzajemnych relacji (por. Bąk 2009).

Literatura

- Bartyś J., 1983, *Wizjoner czy fantasta. O życiu i działalności Wojciecha Gutkowskiego (1775–1826)*, Lublin.
- Bąk M., 2009, „Kiedy się dziwnie przestane...” O strategii narracyjnej w „Poczcie do Nigdy-Nigdy” Lucjana Wolanowskiego, w: Kubik M., Rott D., red., *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 3: *Lucjan Wolanowski (1920–2006). Studia – szkice – materiały*, Katowice.
- Dolański B., 1981, *Trzy epoki z życia mego, czyli wyjazd do Australii, tamże mój pobyt i powrót do Europy*, oprac. Walaszek A., Kraków.
- Gross Z., 1956, *Wstęp*, do: Gutkowski W., *Podróż do Kalopei*, Warszawa.
- Hocking G., 2000, *Gold*, Melbourne.
- Korzeliński S., 1954, *Opis podróży do Australii i pobytu tamże od r. 1852 do 1856*, t. 2, oprac. Mauersberger A., Warszawa.
- Olszewski T., 1957, *Australia – kraj dziwnów i sprzeczności*, Warszawa.
- Orzeszkowa E., 1939, *Australczyk*, Warszawa.
- Paszkowski L., 1962, *Polacy w Australii i Oceanii 1790–1940*, Londyn.
- Podemska-Abt T., 2002, *Żywe sny*, Kraków.
- Szyszko M., Weinfeld S., 1987, *Po australijskie złoto. O Sygurdzie Wiśniowskim*, Warszawa.
- Twain M., 1898, *Following the Equator*, Connecticut.
- Wasylewski S., 1962, *Życie polskie w XIX wieku*, oprac. Jabłoński Z., Kraków.
- Wiśniowski S., 1953, *Pani Jeziora*, w: Wiśniowski S., *Koronacja króla wysp Fidżi oraz inne nowele, obrazy i szkice podróżnicze*, oprac. Tuwim J., Olszewicz B., Warszawa.

Australia in Polish Literature

Australia has never become a popular topic in Polish literature. However, it was present in Polish writings since the Age of Enlightenment. The aim of the text is to analyse different ways in which Australian motifs were used in different literary works.

Key words: Australian motifs, Polish literature

TERESA WILKOŃ
Uniwersytet Śląski
Katowice

Serwus, madonna
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.
Przyczynek
do dziejów wiersza

1.

Utwór *Serwus, madonna* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego miał niezwykle przygodny wydawniczo-redakcyjny. Został napisany w 1929 roku, w okresie dobrej koniunktury wydawniczej Gałczyńskiego, o czym świadczy ukazanie się w latach 1929–1930 innych jego utworów: powieści *Porfirion Osielek* (1929) i poematu *Koniec świata* (1930)¹.

Jednak wiersz *Serwus, madonna* został opublikowany dopiero w 1937 roku, w zbiorze zatytułowanym *Utwory poetyckie*, wydanym przez „Prosto z Mostu” (Gałczyński 1937). Dlaczego tak późno? Otóż utwór ten Gałczyński złożył do druku w piśmie „Cyrulik Warszawski” w 1929 roku, jednak redakcja wycofała go – jak można przypuszczać – na skutek ingerencji cenzury (zob. Gałczyński 1979, 531).

Przystępując – przy udziale Stanisława Piaseckiego, redaktora „Prosto z Mostu” – do redakcji *Utworów poetyckich*, poeta zgodził się na przerobienie tekstu. Píše o tym Kira Gałczyńska:

¹ Szerzej na ten temat pisze Tomasz Stępień w artykule *Serwus, madonna*, zob. Stępień 2010, 601–622.

W 1937 roku Piasecki wykreślił też dwa fragmenty o świętych i papieżu – z *Końca świata*, a największych zmian żądał w *Servus, madonna*. I ten utwór przeszedł długi czas leżakowania. Został napisany w roku 1929 i przekazany redakcji „Cyrulika Warszawskiego”, ale Lechoń go odrzucił. Widać jednak zapamiętał, bo po latach w swoim *Dzienniku* pod datą 9 kwietnia 1950 zanotował: „Nie widzę nic Miłosza w jakiejś antologii za sto lat. A np. *Servus, madonna* Galczyńskiego zawsze da się czytać” (Galczyńska 2000, 149).

Świadkiem zdarzenia była Natalia Galczyńska, żona poety. Jej relację przytacza w swojej książce o ojcu córka autora *Zaczarowanej doróżki*:

Oszolomiony Konstanty tłumaczył Piaseckiemu, że to wcale nie miał być wiersz o Matce Boskiej, tylko o kobiecie, bo madonna to tyle, co madame. A Piasecki na to, że dla katolika słowo madonna ma tylko jedno znaczenie i że nie wolno o niej mówić „kochanka”. I zwrócił się do mnie, oczekując poparcia: – Pani mnie rozumie? Pani wie, że mam rację? – Odpowiedziałam: – Nie, nie rozumiem. Nie ma pan racji. – Dyskusja trwała dwie godziny. W końcu Kot zniechęcił się, machnął ręką i wyszliśmy, a wychodząc powiedział z goryczą: – „Nie do twarzy ci, Staszku, z tą rolą cenzora” (Galczyńska 2000, 150).

Porównajmy ze sobą oba teksty: 1) w wersji oryginalnej z 1929 roku i 2) w wersji przeredagowanej:

1) Wersja oryginalna, pierwotna:	2) Wersja przeredagowana, wtórna:
<i>Servus, madonna</i>	<i>Servus, Madonna</i> ²
Niechaj tam inni księgi piszą. Nawet niechaj im sława dźwięczy jak wieża studzwnona, ja ksiąg pisać nie umiem, a nie dbam o sławę – servus, madonna.	Niechaj tam inni księgi piszą. Nawet niechaj im sława dźwięczy jak wieża studzwnona, ja ksiąg pisać nie umiem, a nie dbam o sławę – servus, Madonna.
Przecie nie dla mnie spokój ksiąg lśniących wysoko i wiosna też nie dla mnie, słońce i ruń wonna, tylko noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol – servus, madonna.	Przecie nie dla mnie spokój ksiąg lśniących wysoko i wiosna też nie dla mnie, słońce i ruń wonna, tylko noc deszczowa i wiatr, i alkohol – servus, Madonna.
Byli inni przede mną. Przyjdą inni po mnie, albowiem życie wiekuiście, a śmierć płonna. Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie – servus, madonna.	Byli inni przede mną. Przyjdą inni po mnie, albowiem życie wiekuiście, a śmierć płonna. Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie – servus, Madonna.

² Jak pisze M. Wyka „wydania powojenne powtarzają wersję *Utw. poet.* (wydaną przez „Prosto z Mostu” w 1937 r. – przyp. red.), czytelnikowskie ją korygują” (Wyka 2003, 80).

<p>To ty jesteś, przybrana w złociste kaczeńce, kwiaty mego dzieciństwa, ty cicha i wonna – że rosa brud obmyje z rąk, splatam ci wieńce – serwus, madonna.</p> <p>Nie gardź wiankiem poety, lotra i lobuza; znają mnie redaktorzy, zna policja konna, a tyś jest matka moja, kochanka i muza – serwus, madonna.</p> <p>(Gałczyński 1959, 166)</p>	<p>To ty jesteś, przybrana w złociste kaczeńce, kwiaty mego dzieciństwa, ty – brama obronna – że rosa brud obmyje z rąk, splatam ci wieńce – serwus, Madonna.</p> <p>Nie gardź wiankiem poety, lotra i lobuza; znają mnie redaktorzy, zna policja konna, a tyś jest Arka moja, Victoria i muza – serwus, Madonna.</p> <p>(Gałczyński 1937)³</p>
--	--

2.

Sygnałem przekształcenia tekstu drugiego z liryka miłosnego na wiersz – jak to określił Tomasz Stępień – quasi-religijny jest zmiana we wszystkich zwrotkach pisanej z małej litery *madonny* na *Madonnę*, tj. nazwę tradycyjnie nadawaną Matce Boskiej. Zatrzymajmy się nad tą kwestią dłużej.

Nie wiemy, dlaczego Lechoń wycofał z „Cyrulika Warszawskiego” wiersz Gałczyńskiego. Można jedynie przypuszczać, że kierował się podobnymi względami, co Stanisław Piasecki: „madonna” była kojarzona z Matką Boską, wiersz brzmiał więc bluźnierczo. Być może Lechoń nie dopuszczał myśli, że istnieje w polszczyźnie też świecka „madonna”.

Współczesne słowniki języka polskiego oddzielają „Madonnę” i „madonnę”.

Najwyraźniej czyni to *Praktyczny słownik języka polskiego*:

Madonna z łacińskiego *mea domina* przez włoski *madonna*; *rzecz.* r. ž.; *D.* Madonny, *C. Ms.* Madonnie, *l. mn.* M.B. Madonny, *D.* Madonn;
artystyczny „wyobrażenie Matki Boskiej w sztuce, zwykle z Chrystusem jako dzieckiem”: Madonna z Dzieciątkiem stanowiła jeden z najpopularniejszych tematów w sztuce chrześcijańskiej w gotyku, renesansie i baroku. Szczególne wrażenie wywierają na mnie obrazy Bartolomeo Estebana Murilla, w moim pokoju wisi reprodukcja jego Cygańskiej Madonny. *Połączenia*: ▲Madonna z Dzieciątkiem ‘wyobrażenie Matki Boskiej z małym Chrystusem’, ▲Piękna Madonna ‘charakterystyczny dla XV wieku wizerunek Madonny jako ideału kobiecego piękna’. ▲Madonna Sykstyńska ‘obraz Rafaela namalowany dla benedyktynów z San Sisto, obecnie znajdujący się w Galerii Drezdeńskiej’. ▲Madonna Tronująca ‘wyobrażenie

³ Wersję drugą podają za: Gałczyńska 2000, 150.

Madonny z Dzieciątkiem na tronie, w otoczeniu adorujących ją aniołów i świętych; *maesta*. *Pochodne*: zob. madonna.

madonna *poeb. od* Madonna; *rzecz. r. ż.*; *D.* madonny, *C. Ms.* madonnie, *l. mn. M.B.* madonny, *D.* madonn;

„piękna kobieta o subtelnej urodzie”: W tym magazynie pracował fotograf, który specjalizował się w zdjęciach współczesnych madonn. Czy przyjdiesz na imprezę z tą swoją madonną? *Bliskożnaczne*: piękność, anielica, ślicznotka, krasawica, miss. *Antonimy*: brzydula (Zgółkowska 1999, 87).

Nie ma hasła „Madonna” lub „madonna w żadnym słowniku staropolskim. Nie notuje też tego wyrazu *Słownik języka polskiego* Lindego (Linde 1857), obejmujący materiał z XVI–XVIII wieku.

Kiedy wyraz wszedł do polszczyzny literackiej? Wydaje się, że stało się to w pierwszej połowie XIX wieku. Znal go Adam Mickiewicz – wyrazu tego użył tylko raz. W *Słowniku języka Adama Mickiewicza* pod hasłem „madonna” czytamy:

1) „rz. ż. ♀ lp. M. madonna ♀: Matka Boska: w malarstwie na przykład szkoły włoskiej, madonna i wyobrażenia aniołów, są wzięte ze świata romantycznego. O poezji 516 (w odsył., Górski, Hrabec 1965, 187).

W *Słowniku wileńskim* z 1861 roku występuje „madonna” (!) w trzech znaczeniach: 1. moja pani, 2. obraz P. Maryi, 3. nazwa włoskiego pieniądza (Zdanowicz i in. 1861, 620). Zwraca się tu uwagę na włoskie pochodzenie „madonny”.

Tzw. *Słownik warszawski* notuje następujące znaczenia:

1) Madonna, -y: madonna obraz NM Panny, jako dzieło sztuki: M. Rafała. Przen.: oblicze Madonny pokrywało pełną próżności i lekkomyślną kobietę. Krasz. Ale piękna! to klejnot! perła! to M.! zawołał hrabia, zwracając się za Dosią Krasz. < włos. madonna >.

2) Madonna, -y, lm. -y, p. Madona. Zdrobn. madonka. (...) p. Madonna. U Włocha znalazłem kilkanaście Madon i Madonnek sykstyńskich. Krasz (Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki 1902, 843).

Słownik warszawski, obejmujący przede wszystkim materiał dziewiętnastowieczny, odsyła do Józefa Ignacego Kraszewskiego. Ogólnie można przyjąć, że wyraz przeszedł z języka włoskiego w dobie artystycznego odkrywania Włoch, tj. w epoce romantyzmu. Dominowało wówczas znaczenie: obraz Marii Panny w dawnej sztuce włoskiej.

Prawie wszystkie słowniki wskazują na pochodzenie włoskie wyrazu. Co znaczyła „madonna” w tym języku? Słowniki języka włoskiego jako pierwsze znaczenie wyrazu „madonna” podają – wywodzące się jeszcze ze średniowiecza – znaczenie zawarte w wyrażeniu *ma donna*, tj. ‘moja kobieta, moja pani’. Z kolei *ma donna* wywodzi się z języka łacińskiego: *mea domina*, włoskie: *la mia signiora*. W *Dizionario Unico Pratico Universale* pod hasłem „madonna” czytamy:

Oryg. 1) Godność, którą nadawano damom w średniowieczu: Petrarka wyśpiewywał: m. Laura. W znaczeniu *Pani* używa się tego wyrazu w idiomie: *essere donna e m.* (być Panią i madonna), co oznacza osobę, która jest kobietą jedynie odpowiedzialną za prowadzenie domu. 2) Antonomastycznie M. to Maria Dziewica, matka Jezusa: modlić się, wzywać M. (*Dizionario* 1993, 1351).

Był to więc poetyzm – i jako taki dostał się do języka pisarzy i artystów polskich w XIX wieku, wzbogacając i tak już bogaty słownik zapożyczeń włoskich.

Słownik języka polskiego pod redakcją Witolda Doroszewskiego, obejmujący materiał z około dwóch wieków (II poł. XVIII – I poł. XX w.) podaje następujące znaczenie wyrazu „madonna”:

Madonna *ż IV, CMs.* ~nnie »Matka Boska; wyobrażenie Matki Boskiej w malarstwie, rzeźbie itp.« Doskonale rozprawiał o Madonnach Rafaela i o kobietach Pawła Woroneza. CHŁĘD. *Szkiełce* 11. Gotowa była przed synową (...) na kolana się rzucić i do niej, jak do Madonny, się modlić. JEŻ *Uskoki* II, 151 // *SWił* Madonna.

<*wł.* madonna = pani z *łc.* mea domina = moja pani> (Doroszewski 1962, 362).

Słownik Doroszewskiego podaje tylko jedno, religijne znaczenie, z użyciem wielkiej litery („Madonna”). Dlaczego pominięto inne znaczenia świeckie? Trudno powiedzieć. Należałoby chyba uznać, że znaczenie religijne było dominujące, a świeckie dopiero przebijało się do świadomości. Słowniki współczesnej polszczyzny, powstałe po *Słowniku* Doroszewskiego, mają już pełniejszą dokumentację – jak na przykład cytowany już *Praktyczny słownik języka polskiego* pod redakcją Haliny Zgółkowej. Podaję tu też hasło ze *Słownika* pod redakcją Stanisława Dubisza:

Madonna – 1) rel. szt. Matka Boska, także jej wyobrażenie w sztuce. ○ Statuetka Madonny. Madonna z dzieciątkiem. 2) madonna książk. „kobieta o subtelnej, uduchowionej urodzie (Dubisz 2003, 525).

I to ostatnie znaczenie występuje w pierwotnej, oryginalnej wersji wiersza Galczyńskiego *Serwus, madonna*. Czy było w okolicach 1929 roku poetyzmem, wyrazem „książkowym”, jak to określa Dubisz? Tak, ale wiersz Galczyńskiego nie należał do wyjątków – wystarczy go porównać na przykład z fragmentem wiersza Juliana Tuwima: „Czy pamiętasz, jak ze mną tańczyłaś walca / Panną, madonną, legendą tych lat?”.

Dlaczego więc najpierw wycofano już złożony do druku wiersz, a po latach przerobiono go na tekst religijny? Wydaje się, że szło nie tylko o to, że znaczenie religijne nadal dominowało w polszczyźnie literackiej, ale też dlatego, że tekst Galczyńskiego mógł się cenzorom kojarzyć z pieśniami łacińskimi i polskimi typu *Salve Regina, Santa Maria...*, z wykrzyknieniem *Santa Madonna!* itp. Miał bowiem liryk Galczyńskiego frazy przypominające te pieśni: formy wołaczowe, użyte w refrenie („Serwus, madonna”), zwroty apostroficzne: „To ty jesteś, przybrana w złociste kaczeńce, matka moja, kochanka i muza”.

Mylący mógł być też inny trop: przyrównanie się poety do Françoisisa Villona, m. in. poprzez użycie wyrażen „poety, lotra i łobuza”. Ta stylizacja na twórcę przeklętego i tragicznego mogła kojarzyć się z Villonem oraz jego bluźnierczą poezją. Galczyński miał ustępy i wyrażenia religijne, nie zawsze zgodne z konwencją poezji religijnej, np. nazywając Boga „takim samym szarlatanem” (*Ulica szarlatanów* z 1928 r., Galczyński 1979, 73).

„Bluźniercze” odczytanie wiersza poety, którego, jak sam pisze, „znała policja konna”, było możliwe i katolicko-endeckie pismo, jakim było „Prosto z Mostu” nie chciało pierwotnej wersji *Serwus, madonna* drukować.

3.

Wróćmy jeszcze do wspomnień Natalii Galczyńskiej:

Kot nic nie powiedział na temat katolickiej cenzury, ale to była chyba pierwsza istotna skaza na jego stosunkach z Piaseckim. Potem była jeszcze ich rozmowa o liturgii prawosławnej. Kot mówił, że jest najpiękniejsza ze wszystkich, że bizantyjska uroda ikon, chóry tworzą prawdziwą

harmonię. A Piasecki na to, że katolikowi nie wolno tak nawet myśleć. I napomknął, że jego żona dawno powinna przejść na katolicyzm i jeszcze raz wziąć ślub w kościele. Fakt zaś ochrzcenia córki w cerkwi uznał za karygodny. Kot zdębiał. A kiedy powtarzał mi wzburzony tę rozmowę, dodał: – To jest katolicyzm na poziomie mojej rodziny z Towarowej.

Pomału Konstanty zobaczył inne oblicze redaktora: wyrachowanie, spryt, despotyzm. To wtedy powstał wiersz będący niewątpliwą zaczepką osobistą wobec redaktora „Prosto z Mostu”, który uchodził przecież wówczas za impresaria poety, i to nie tylko pod względem politycznym (Gałczyńska 2000, 150).

Pisząc, że zmiany z 1937 roku były bezsensowne, że zmieniały wiersz erotyczny w wiersz maryjny oraz że wprowadzone zostały poprawki brzmiące humorystycznie, Natalia Gałczyńska miała rację. Ale zmiany szły dalej niż można było sądzić z „niewielkich” w końcu poprawek: wiersz Gałczyńskiego powstał w roku, który trzeba traktować jako rok przelomowy zarówno w jego życiu, jak też w twórczości. Wiosną 1929 roku poznał Natalię Nawalów. Wziął z nią bardzo szybko ślub. I niemal z dnia na dzień poeta zaczął zmieniać styl życia, a zarazem i styl swojej poezji.

Serwus, madonna – to jeszcze jakby wiersz z pogranicza między poezją młodzieńczą, „kwadrygancką”; poezja, w której występują dość silne akcenty zagubienia, buntu, cygańskiego stylu życia i myślenia, poczucie absurdalności świata i jego bliskiego końca. W tym kraju krytyka, ostre akcenty satyryczne i zabawy groteskowe zdecydowanie przeważały nad liryką. Były też w wierszach z lat 1926–1928 osobiste akcenty zagubienia, rozpacz. *Serwus, madonna* jeszcze wychwytuje złą kondycję poety-cygana, gdy podmiot liryczny wiersza (sam autor!) skarży się: „tylko noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol”, „wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie”.

To były bardzo silne sygnały złego stanu poety. Wraz z miłością do Natalii miało się wkrótce zmienić wiele: przede wszystkim Gałczyński miał wreszcie prawdziwy dom. Wyszedł już naprawdę ze „wspólnego pokoju”, ubogiej stanzы członków „Kwadrygi”. Od około 1936 roku zmienia się tonacja wielu wierszy poety, zaczyna brać górę twórczość liryczna. Powstanie przy tym pewien dwoisty podział w twórczości poety: pojawi się satyra, nie zawsze wysokiego lotu, zabarwiona politycznie i – co gorsza – antysemicko. Zaczyna to być twórczość dla „Prosto z Mostu”, wchodząca w niebezpieczne koligacje z polską prawicą. Wiersze, czy raczej quasi-wiersze tego nurtu przynosiły honoraria. Poeta zaczyna zarabiać na rodzinę, która wkrótce powiększy się: w 1936 roku urodzi się Kira. Od tej pory pisanie na zamó-

wienie czy wręcz na żądania „mecenasów” poety stanie się tragiczną skazą na twórczości i życiu poety.

Jest jednak nurt drugi: poezja wysokiego lotu, dość powszechnie – a co najważniejsze przez wybitnych poetów i krytyków – uznana jako najciekawsze zjawisko artystyczne w twórczości pokolenia poety.

Servus, madonna zapowiada tę wielką zmianę. Stąd motyw entuzjastycznego przywitania żony: „Serwus, madonna”. Stąd prośba o przyjęcie „wianka” ze zlocistych kaczeńców od poety, o to, aby nim nie gardziła.

Jest więc w tym wierszu nie tylko ton skargi, samotności, bezsensu życia, ale także subtelnie wyrażona nadzieja wielkiej zmiany. Wchodzi oto w życie poety istota piękna jak madonna, kobieta, która staje się dla niego matką, muzą i kochanką. Nic więc dziwnego, że wybiera on słowo: „madonna”, wprowadzając je do refrenu, w którym zabrzmiało niemal jak łacińska apostrofa „salve regina”.

Trzeba tu powiedzieć, że Natalia Galczyńska nie chciała wskazać bezpośredniego źródła tej apostrofy. Wspomina jedynie – bardzo delikatnie – że rozmowa Galczyńskiego z Piaseckim zeszła na temat piękna imion prawosławnych, czy szerzej – bizantyjskich. Bizancjum dzieliło z Rzymem wiele, ale łączyły jednocześnie dwie ważne rzeczy: kult maryjny i kult świętych. Maryjne ikony bizantyjskie a później prawosławne były piękne i subtelne. Madonny cechowała wschodnia uroda, subtelność rysów twarzy i konturów dłoni.

Poeta wielokrotnie pisał o urodzie Natalii. Nietrudno byłoby znaleźć cytaty świadczące o swoistym poetyckim kulcie poety dla swojej Muzy. I nie było w tym nic dziwnego, że nazwał Natalię Madonną. W całej jego poezji nigdy nie pojawił się ani jeden akcent antymaryjny. Wręcz przeciwnie – wystarczy wspomnieć o *Matce Boskiej Stalagów*.

Zmiana wiersza wydaje się dziś bez sensu. Dla wrażliwego katolika i mądrego czytelnika pierwsza wersja utworu była bez zarzutu. Niektórzy komentatorzy wiersza *Servus, madonna* piszą, że jest on erotykiem. To właściwie też nieporozumienie. Nie każde wszak wyznanie miłości jest zabarwione erotycznie. Trzeba też pamiętać, że dużo w tym utworze poeta mówi o sobie. Dowiadujemy się, że „nie umie pisać ksiąg”, że „nie dba o sławę”, że „nie dla niego są uroki wiosny”, że dla niego jest „tylko noc” i „tylko alkohol”, że „wszystko jak sen wariata”...

Padają te oskarżenia trochę w stylu *Obłoków w spodniach* Majakowskiego. Idzie o szczerość, pewną nonszalancję wypowiedzi, pewność siebie. Ale krzyk poety nie przerodził się w tym wierszu w gniew i bluźnierstwo. Był raczej skargą czy może przejawem szczerości, którą twórcy jego pokolenia traktują jako istotną wartość liryki nowoczesnej.

Literatura

- Dizionario Unico Pratico Universale*, 1993, Roma.
- Doroszewski W., red., 1962, *Słownik języka polskiego*, t. 4, Warszawa.
- Dubisz S., red., 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Gałczyńska K., 2000, *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa.
- Gałczyński K.I., 1937, *Utwory poetyckie*, Warszawa.
- Gałczyński K.I., 1959, *Poezje*, t. 1, Warszawa.
- Gałczyński K.I., 1979, *Dziela. Poezje*, t. 1., Warszawa.
- Gałczyński K.I., 2003, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wyka M., Wrocław.
- Górski K., Hrabec S., red., 1965, *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 4, Wrocław.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W., red., 1902, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa.
- Linde S.B., 1857, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Lwów.
- Stępień T., 2010, *Serwus, madonna. (Wokół utworów poetyckich z 1937 roku)*, w: Kulawik A., Osowski J.S., *Dzielo i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 2., Kraków.
- Wyka M., 2003, *Wstęp*, do: Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wyka M., Wrocław.
- Zdanowicz A. i in., red., 1861, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Wilno.
- Zgółkowska H., red., 1999, *Praktyczny słownik języka polskiego*, t. 20, Poznań.

Konstanty Ildefons Gałczyński's *Serwus madonna*.
Contribution to the History of the Poem

The article refers to the works by Tomasz Stępień, Adam Kulawik and some other scholars who described the genesis of Gałczyński's poem *Serwus madonna*. This lyric was written for Natalia Gałczyńska but after the adjustments made by Stanisław Piasecki it became a religious poem. The author explains the reason of misunderstandings and the meaning of the word 'madonna' which was incorporated into Polish from Italian in 19th century and had two meanings: secular and religious. The poet followed the advice of the editor of "Prosto z mostu" and accepted his adjustments in the meaning of the poem.

Key words: creativity of K.I. Gałczyński, religious poem, madonna

PRZEGLĄDY

AGNIESZKA NĘCKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Półka literacka 2010

Rok 2010 był dla literatury – jeśli można tak powiedzieć – rokiem łaskawym, obfitującym w wiele ciekawych publikacji, choć trudno by było mówić o jakimś spektakularnym sukcesie wydawniczym czy zaskakującym objawieniu. Miniony rok – podobnie jak 2009 – należał przede wszystkim do twórców doskonale zakorzenionych w świadomości czytelniczej, głównie pisarzy z roczników 60. i 70. Ciepło, choć z dystansem wypowiedziano się o propozycjach „odważnych”, łamiących obyczajowe tabu, polemizujących z myśleniem tradycyjnym, przejawiającym się – jak w przypadku *Miłości po polsku* Manieli Gretkowskiej (Świat Książki) i *Nielegalnych związków* Grażyny Plebanek (W.A.B.) – „przechwytywaniem” dyskursu męskiego. Pisarki, podejmując swoistą grę ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat płci, pokazując, że potrafią rozprawiać o erotyce w sposób bezpruderyjny. Doceniano zwłaszcza te propozycje wydawnicze, które – sytuując się głównie w obszarze „literatury środka” – bazowały na „osobności”, intelektualnej niezależności, artystycznej wyrazistości i sile odautorskiego przekazu. Przychylnie patrzono na eksperymenty formalne (np. nominowana do Silesiusa *Second life* Krzysztofa Niewrzędy (Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie OFFicyna)), celujące w udziwnianie opowieści i zachęcające do nieufności wobec zdemistyfikowanych i skompromitowanych stylów czytania. W podsumowaniu roku 2010 nie można pominąć wzbudzającej kontrowersję *Good night Dżerżi* Janusza Głowackiego (Świat Książki) – książki, która zachęcała efekciarstwem tematu i efektywnością, „gładkością” wykonania, jednocześnie budząc wątpliwości i podejrzenia, czy swoistego rodzaju manifestu: *Nie*

uderzy żaden piorun Dominiki Ożarowskiej (Korporacja „Ha!art”) – który raczej stał się przyczynkiem do socjokulturowej debaty na łamach „Tygodnika Powszechnego”, próbującej zdiagnozować generację „bez właściwości” (ludzi urodzonych po 1989 roku) aniżeli okazał się wciągającą i dobrze napisaną prozą.

Wśród książek prozatorskich zasługujących na uwagę wymienić należy ponadto: *Fotografie ostatnie* Janusza Andermana (WL), *Chmurdalię* Joanny Bator (W.A.B.), *Obsoletki* Justyny Bargielskiej (Czarne), *Króla Bólu* Jacka Dukaja (WL), *Ku słońcu* Ingi Iwasiów (Świat Książki), *Kronikę umarłych* Daniela Odiji (W.A.B.), *Szczęścia* Sylwii Siedleckiej (W.A.B.), *Wieczny Grunwald* Szczepana Twardocha (NCK). Spośród tomów poetyckich uznaniem cieszyły się m.in. *Polskie znaki* Wojciecha Bonowicza (Biuro Literackie), *Sigmund Freud Museum* Darka Foksa (Raymound Q), *Język korzyści* Kiry Pietrek (WBPiCAK w Poznaniu), *Księga obrotów* Tomasza Różyckiego (Znak). Ważne – przynajmniej w warstwie retorycznej – były także *Wiersze polityczne* Jarosława Marka Rymkiewicza (Wydawnictwo Sic!).

Na tle bogatej i różnorodnej produkcji prozatorskiej 2010 roku wyróżnia się jednakże kilka propozycji wydawniczych, które – zdaniem większości krytyków literackich (w tym piszącej te słowa) – zasłużyły na miano literackich „hitów” minionego roku: *Balladyny i romanse* Ignacego Karpowicza, *Da capo* Jerzego Franczaka, *Dziennik pisany później* Andrzeja Stasiuka, *Spiski* Wojciecha Kuczoka, *Miasto Szklanych Słoni* Mariusza Sieniewicza, *Wąz w kaplicy* Tomasza Piątki, *Ziemia Nod* Radosława Kobińskiego,

Jak pokazuje recepcja poszczególnych publikacji oraz decyzje jury prestiżowych nagród literackich, wyróżniani w minionym roku pisarze cenieni byli m.in. za to, iż nie bali się zmierzyć z „wielkimi” tematami: religią, śmiercią, zanikiem wartości, kłopotami tożsamościowymi czy polskością. Ich książki nie zawsze były pod każdym względem dopracowane. Bywa, że wywołują wrażenie powieści złożonych nieco nazbyt pośpiesznie. Mimo bowiem tkwiącego w nich uroku stylu i fabularnego potencjału prozaicy nie zawsze potrafili zapanować nad tokiem snutych opowieści. W efekcie nieraz okazywało się, że są to prozy chaotyczne, zaś poszczególne wątki wydają się momentami pozszywane zbyt grubymi nićmi. Dzieje się tak po części dlatego, że wątpliwości budzą kwalifikacje gatunkowe.

Na gruncie poetyckim największe uznanie zdobyły: *Do rozpuku* Agnieszki Mirahiny, *Dywan* Adama Wiedemanna, *Koncentrat* Krzysztofa Siwczyka, *Nocne życie* Bohdana Zadury, *poems* Andrzeja Sosnowskiego i *Pół* Marcina Sendeciego. Tu z kolei ceniono nade wszystko oryginalność.

Jerzy Franczak: *Da capo* (Wydawnictwo Literackie)

Bohaterem wydanej w 2009 roku powieści *Nieludzka komedia* Jerzy Franczak uczynił niespełnionego pisarza – Emila Króla. W *Da capo* bliżej poznajemy losy jego brata – Kamila. Chłopak od najmłodszych lat starał się zadowolić ojca, który nadużywając alkoholu, wymuszał siłą na synach posłuszeństwo. Kamil robił wszystko, by nie zwracać na siebie uwagi. Nękania w domu przez ojca, przy niemym przyzwoleniu matki, nie miał także łatwego życia w szkole. Jako „prymusik” był poniżany przez kolegów, skutkiem czego każdego dnia przed wyjściem do szkoły dostawał biegunki. Strach towarzyszył mu na każdym kroku, wpływając destrukcyjnie na jego „dorosłe” życie. Mieszczańskie wychowanie w połączeniu z wrodzoną „ugodowością” sprawiło, że Kamil dość łatwo wszedł w rolę „przykładnego” męża Alicji i „wzorowego” ojca Basi, tłumiąc w sobie emocje i (zwłaszcza erotyczne) potrzeby. „[B]yłem życiowym prymusem, najpierw piątkowym uczniem, potem wzorowym pracownikiem, sumiennym i wydajnym, umiałem się dostosować i podlizać, wypełniałem dwieście procent normy, chciałem stanąć na wysokości zadania. Również jako mąż i ojciec, a przede wszystkim jako syn, rozumiałem dobrze, czego się ode mnie wymaga (...) skupiłem się na powierzonym mi zadaniu (...) gorliwie odgrywałem przydzielone mi role”. Ale gdy udało się mu uzyskać to, o co się starał, przychodziło „coś w rodzaju zawodu, rozczarowanie pomieszane z goryczą – więc to tylko tyle?”.

Małżeństwo okazało się katastrofą: „[w]kroczyłem w związek, ale jako mężczyzna byłem samotny, współżyłem z własną ręką”. Pozorna w gruncie rzeczy stabilność świata Kamila (dobra praca w agencji reklamowej, wspólne piątkowe wyjścia do knajpy z kolegami z pracy, żona, dziecko) zostaje zburzony w momencie, gdy zupełnym przypadkiem Kamil poznaje na jednym z integracyjnych wyjść firmowych Ewę – dziewczynę gangstera, z którą dopuścił się jednorazowej zdrady. Owo absurdalne i właściwie bez znaczenia zdarzenie oznacza jednakże kres dotychczasowego życia Kamila. Żona, żądając rozwodu, wyrzuca go z domu, zaś szef zdradę małżeńską (Alicja pracuje w tej samej firmie, co Kamil) wykorzystuje jako pretekst do zwolnienia cudzołożnika. W konsekwencji tych wypadków Kamil wraca na łono domu rodzinnego, godząc się ze zniechęconym ojcem: „[o]dniosłem zwycięstwo nad samym sobą. Kochałem ojca”.

Mimo tego – nieco nazbyt naiwnego – zakończenia, narracja Franczaka jest przekonująca pod względem psychologicznym. Niska samoocena, bezwzględna potrzeba dopasowania się, konformizm, przenoszenie winy na innych, wyolbrzymianie pewnych spraw, skomplikowane układy międzyludzkie (toksyczne relacje syna z ojcem, związek z kobietą, który nie przynosi spełnienia) są jednymi z bardziej oczywistych źródeł autodestrukcyjnych.

Ignacy Karpowicz: *Balladyny i romanse* (Wydawnictwo Literackie)

Wielowątkowe i wieloaspektowe, uhonorowane Paszportem „Polityki” *Baladyny i romanse* Ignacego Karpowicza opowiadają – najkrócej mówiąc – o tym, że współcześnie religijność i metafizyczność się wypaliły. Sprawy duchowe zeszły na dalszy plan, na pierwszym są symbole popkultury. Sytuację chce wykorzystać Zeus, który obwieszcza: „Wracamy między ludzi, Hermes kradnie żelazka i kawę, wtedy ludzie rozumieją, że czas bogów chrześcijańskiej dzielnicy już przeminął. Stawiamy na materię i entropię, czyli miłość i pustkę”. Ów szalony plan zostaje – nie bez pewnych komplikacji i zawirowań – wprowadzony w życie. W świat ludzi z XXI wieku wkraczają – dosłownie! – bogowie. Słowem, konwencja realistyczna przeplata się w *Balladynach i romansach* z fantastyczną, komplikując prostą w gruncie rzeczy fabułę powieści.

Narracja Karpowicza podzielona została na trzy sekwencje: porządek ziemski (akcja ulokowana została w białostockim blokowisku i w centrum Warszawy), w który wpisane zostały losy kilku bohaterów (pięćdziesięcioletniej singielki Olgi – sprzedawczyni z osiedlowego sklepiku, łatwowiernej i prostodusznej wielbicielki powieści Danielle Steel; bratanicy Olgi – Anki – zbuntowanej studentki polonistyki, słuchającej muzyki pop erotomanki; Janka – zamieszanego w handel narkotykami ucznia szkoły budowlanej, który najpierw wdał się w romans z Anką, później z Olgą, przeistaczając się z drania w tzw. dobrego człowieka; biznesmena Artura, który z dnia na dzień dzieciennieje i jego żony Kamy, Pawła i jego „eks-boyfrienda” Maćka, wykładającego statystykę Bartka i jego kumpla Rafała – pracownika Uniwersytetu Warszawskiego, autora dwóch książek o Wittgensteinie, wielbiela pornosów), porządek pozaziemski (akcja usytuowana została w położonym „na górze gór, w chmurze chmur i tak dalej...” miejscu przypominającym ni to Niebo, ni to Olimp, gdzie „panował straszny rozgardiasz”), w obrębie którego opowiada się o relacjach zachodzących między bogami (związku Nike i Jezusa, romansu Hermesa z Aressem, którego owocem był Eros czy małżeństwa Ateny z Ozyrysem) oraz część trzecia – kompilacja tych dwóch światów.

Oto bowiem Olimp, który niewiele różni się od ziemi (wszak bogowie spotykają się w knajpach, spiskują, darzą się rozmaitymi uczuciami, licytują na samochody, rezydencje i stany kont bankowych), zostaje zamknięty, zaś bogowie zstępują na ziemię, konkretnie: do Polski – kraju „z promocji”, w którym panuje „[s]tosunkowo stabilna demokracja, dominująca religia: katolicyzm magiczny oraz Stocznia Gdańska, główne osiągnięcia: Fryderyk Chopin i bigos (...). Tolerancja w zaniku od XVII wieku, (Polacy – A.N.) są muzykalni, mieszcza się w pięciolinii, literatura skupiona na narodowych kompleksach, trudno przetłu-

maczalna (...). Stosunek seksualny trwa zwykle poniżej kwadransa, wliczając w to grę wstępną. Orgazm właściwie nie występuje. Przemoc w rodzinie ma się dobrze. Płodność nieszczególnie”. W tejsze Polsce bogowie (ale i inne byty zamieszkujące dotąd niebiański Olimp, jak tytułowa Balladyna) stają się sąsiadami ludzi i zaczynają wpływać na ich losy, pogłębiając ich frustracje, poczucie niespełnienia i izolacji, dewiacje oraz zmieniając romansowe konfiguracje.

Postaci bohaterów *Balladyn i romansów* zostały naszkicowane z empatią i nie zwykle przekonująco pod względem psychologicznym. Ironia miesza się z błyskotliwym zmysłem obserwatora, dowcip przeplata się z groteską, zaś narracyjny rozmach współgra z przyjemnością lekturą. Niezwykle interesująca jest także warstwa metanarracyjna, pozwalająca narratorowi na dystansowanie się do snutej przez niego opowieści. Karpowicz, oddając głos chińskiemu ciasteczkowi, pamięci, entropii, związkowi przyczynowo-skutkowemu czy narracji i końcowi, bawi się przyzwyczajeniami czytelnicznymi, pokazując, że o sprawach poważnych można mówić nie zawsze zupełnie serio.

Radosław Kobierski: *Ziemia Nod* (W.A.B.)

Nagrodzona Gwarancjami Kultury *Ziemia Nod* Radosława Kobierskiego, nie będąc wprawdzie powieścią historyczną, jest narracją w Historii mocno zakorzenioną. Zamiast jednak „suchych faktów” z rzeczywistości okupacyjnej czy PRL-owskiej dostajemy wielowątkową i poruszającą opowieść o tych, których imion dziś już nikt nie pamięta, a którzy w nieludzkich warunkach poszukiwali siebie i swojego miejsca w świecie.

Po hebrajsku „nod” oznacza „błądzić”. Właściwej drogi szukają wszyscy bohaterowie powieści Kobierskiego, a jest ich – dodajmy już na wstępie – niebywale duża liczba. Umieszczając akcję w Tarnowie, autor *Niedogonów* postanowił zmierzyć się z dwudziestowieczną historią Polski, pokazując ją przez pryzmat jednostkowych losów ludzi, którym przyszło zmagać się z różnego rodzaju granicznymi doświadczeniami (z traumami wojennymi i powojennymi: komunizmem, przesłuchaniami Służby Bezpieczeństwa i procesami sądowymi członków Armii Krajowej). Wśród bohaterów *Ziemi Nod* znalazł się Zelig, który jest rozdarty między ortodoksyjnym żydostwem a procesami asymilacyjnymi; Jeszua, który przeżył ucieczkę z getta i obóz w Płaszowie; Jan Moskal i jego żona Renia Borowicz, którzy życie poświęcili działalności konspiracyjnej, Maria i Julek, którzy z narażeniem siebie i swoich bliskich ukrywali na strychu Ettingerówne; Madej, który katował żonę i dzieci, a później zamordował dwójkę swojego potomstwa, sam popełniając samobójstwo; Olga, która nie mogąc zostać zakonnice, po doświadczeniach obozowych, wyszła za

dalekiego od ideału męża i umarła, nie chcąc usunąć groźnej dla niej ciąży czy Henryk Knapp, który bez skrupułów mordował innych. Kobierski pokazuje, jak biografie Żydów, Polaków, Niemców i Rosjan splatały się ze sobą czasami w niezwykle zaskakujących okolicznościach, wzajemnie na siebie oddziałując.

Autor *Rzeczy winiątek* próbuje wyznaczyć granice człowieczej wytrzymałości. Stąd wykorzystuje archiwa historyczne i odwołuje się do tragicznej przeszłości. Ale aborcja, obłęd, asymilacja Żydów, różne odsłony maltretowania fizyczno-psychicznego (przemoc w rodzinie, Holocaust, obozy koncentracyjne, komunizm), znaczenie religijnych dogmatów i rola sztuki w życiu człowieka, współzależność od innych – to zaledwie część problemów, jakie zostały poruszone w najnowszej powieści Kobierskiego. Pisząc jednak o tzw. zwyczajnych ludziach uwikłanych w makabryczne tryby Historii, chorzowski prozaik pokazuje nie tylko ludzkie okrucieństwo, ale i – a może przede wszystkim – heroiczne próby ocalenia człowieczeństwa i wartości, które nadają sens ludzkiemu życiu. Mimo bowiem depresyjnej wymowy, *Ziemia Nod* niesie optymistyczne przesłanie. Ludzie nawet „w sytuacji, kiedy wszystkie karty zostały już rozdane”, odsłaniają swoją siłę, podejmując walkę – także z przeznaczeniem – o godność i wolność. Bez względu na historyczne zawieruchy, człowiek bowiem potrafi stawić czoło przeciwnościom losu i wyjść z tych potyczek z tarczą. W centrum zainteresowań autora *Południa* stanęły kwestie związane nie tylko z rolą pamięci i motywacjami ludzkich działań, ale także relacje między ofiarami i katami. W konsekwencji jego proza nabiera znamion uniwersalnych, przekonując, że postępowanie ludzkie każe ze „śmietnika idei” wygrzebywać „dawno zużyte myśli i olśnienia, nie bacząc na to, że ich byłym właścicielom nie przyniosły żadnego zaszczytu”. Kolo Historii nieustannie zatacza kręgi choćby dlatego, że ludzie nie uczą się na błędach poprzedników. Być może kieruje nimi podświadome pragnienie katastrofy, które – w przypadku Polaków czy Żydów – zostało niejako wdrukowane genetycznie w mechanizmy ich działania. To, co przeraża najbardziej, to fakt, iż „[d]o wszystkiego można się przyzwycząić. Śmierć przenika wszystko, bezszelstnie wkrada się do istnienia. Z początku budzi lęk, popycha do ucieczki, zmusza do trwożliwych modlitw. A potem już można spokojnie jeść, patrząc na ludzi prowadzonych do miasta, cerować spodnie w świetle pożaru domu sąsiadów, bez drżenia zapalać skręta z machorki, a nawet kopać ziemniaki w rytm wystrzałów”. Człowiek – nawet sam dla siebie – zawsze pozostaje zagadką. Swoje możliwości sprawdzić może jedynie w sytuacjach ekstremalnych. Ale i one nie są w stanie zmienić ludzkich przyzwyczajzeń. W rezultacie ci, którzy ocalili, na zgłiszczach będą wznosić nowe fundamenty, „ponieważ siła miejsca i zapomnienia jest potężniejsza od instynktu i rozsądku”.

Wojciech Kuczok: *Spiski* (W.A.B.)

„Tutaj folklor bujny, polowania, bijatyki, namiętności, proszę ja ciebie, a wszystko w cenie pokoju z wyżywieniem i taksy klimatycznej, trzeba tylko mieć oko i ucho otwarte...”. Z pewnością takie oko i ucho ma narrator *Spisków*, które są zapisem przygód tatrzańskich, składających się na swoisty *bildungsroman*.

Pochodzącego ze śląskiej inteligentkiej rodziny bohatera i zarazem narratora tej prozy poznajemy w 1982 roku jako dziesięcioletniego chłopaka, który spędzając z rodzicami wakacje w Tatrach, próbuje wpisać się w tamtejsze środowisko i zarazić miejscowych rówieśników fascynacją futbolem. Piłka nożna wydaje się być sensem jego życia. Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że życie narratora najświeższej prozy autora *Gnoju* – jak błędnie sugerują daty zamieszczone w tytułach poszczególnych rozdziałów (1982, 1986, 1990, 1994 i 1999–2000) – toczyłoby się w rytm mundiali. Uwielbienie dla piłki nożnej pojawia się jedynie w pierwszej sekwencji książki, w dalszych jej partiach ustępując miejsca śledzeniu etapów korozji rodziny, trudom dojrzwania czy podziwiania piękna tatrzańskich krajobrazów. *Spiski* da się bowiem czytać na wiele sposobów: jako narrację problematyzującą wygasanie namiętności, którego konsekwencją są pogłębiające się kryzysy małżeńskie, a w efekcie całkowity rozpad związku; jako powieść o pierwszych miłosnych uniesieniach, prowadzących do erotycznej inicjacji i osiągnięcia dojrzałości emocjonalno-fizycznej; jako przewrotną grę z własną biografią; jako historię trudnych relacji ojcowsko-synowskich albo też jako prozę wychwalającą górską naturę, podziwianą oczyma dorosłego już grotolaza i taternika. Kuczok kreśląc – nie bez dozy krytycyzmu – wyraźniej kilka postaci (na czele z proboszczem Bździochem, ovladniętym „chodzonką” Joasiem Bafią, Józusiem Głodowskim, Felą Nędzówną czy Białym Kurucem), daje swoistą kulturowo-geograficzną panoramę Podhala i Spiszu. Prozaik opisuje tedy piłkarskie pojedynki między sąsiadującymi ze sobą podhalańskimi wioskami, góralskie antagonizmy i panujące tam zwyczaje, polowanie na misiolaka czy poszukiwanie wiedźmy – Śmierdzącej Jadwichy, która jako jedyna może odczytać urok rzucony na podhalańsko-spizową okolicę. Wszystko to jednak zaprawione zostało sporą dawką humoru i ironii, dzięki czemu Kuczok uniknął mitologizującego Tatry gestu Tetmajera, konstruując równocześnie – mającą w jakiejś mierze ambicje uniwersalizujące – opowieść o zmienności otaczającej nas rzeczywistości i jej nieubłaganym przemijaniu. *Spiski* są jednak nade wszystko narracją o obezwładniającej sile namiętności.

Narrator *Spisków*, nieustannie zmagając się z dyskomfortem psychicznym (klócający się ze sobą rodzice, jego wrażliwość i krucha konstrukcja fizyczna, poczucie wyobcowania), pragnie ponad wszystko uzyskać akceptację środo-

wiska. Chce być jednym z górali. Wreszcie udaje się mu osiągnąć cel. Dorastający wśród górali chłopak, pragnąc być częścią tego prostego, poukładanego według określonych reguł świata, podświadomie dąży do przerwania kręgu rodzinnych klęsk. Nie chce podzielić losu dziadków czy rodziców, w których związkach dość szybko wygasła namiętność, zmieniając życie małżonków w piekło na ziemi. Stąd najnowsza narracja Kuczoka składa się z historii zakończonych *happy endem*. Matka narratora odnajduje szczęście przy boku „Mójkazia”, jego ojciec, który „pod koniec stulecia (...) kompletnie oszalał, dzięki czemu odniósł wreszcie życiowy sukces na niewyobrażalną skalę”, spełnił się jako Wielki Korektor, on sam zaś po latach wzdychania do pięknej Feli (porzuconej przez Józusia dla młodszej Malinki Macajko) odnalazł wreszcie spokój w jej ramionach. Ale czy mogłoby być inaczej, skoro góraska przyroda – pełniąca w *Spiskach* także funkcję azylu – zaczynała po zimie budzić się do życia? To nieco kiczowate zakończenie, ale w magicznych Tatrach – jak próbuje przekonać Kuczok – wszystko się może zdarzyć.

Tomasz Piątek: *Wąż w kaplicy* (W.A.B.)

W *Wężu w kaplicy* – bo taki tytuł nosi trzynasta książka Tomasza Piątka – pisarz zmagają się z problemem polskości rozpatrywanej nade wszystko przez pryzmat destrukcyjnego narodowego mesjanizmu. Piątek, zdając sobie doskonale sprawę z tego, że temat ów wielokrotnie był już w literaturze polskiej eksploatowany, patrzy na kwestię z perspektywy Innego – byłego nazisty, na którego życiu zaważyła właśnie potrzeba znalezienia źródeł kultu męczeństwa i prowadzącego do samobójstwa męstwa.

Zamknięta klamrą opowieść pomyślana została jako swoista konfesja mającego austriacko-szwajcarsko-włoskie korzenie Andreasa Issiego, mówiącego płynnie w trzech językach wielbiciela pism Nietzschego i Freuda, któremu przyszło dorastać w cesarsko-królewskim Krakowie. Osiedlił po zakończeniu drugiej wojny światowej w Buenos Aires bohater *Węża w kaplicy* wyjawia wprost cel swojej narracji: „Ja jednak nie przedstawiam się ani jako Iselli, ani jako Issli, ja już nazywam się inaczej. Ale zmiana nazwiska, jeśli nawet jest jakimś zabiegiem terapeutycznym, starcza na krótko. Nie można stać się nowym człowiekiem poprzez wyrobienie sobie nowego paszportu, choćby doskonale sfalszowanego. Nie można tego osiągnąć bez bólu. Czasem w ogóle nie można już stać się nowym człowiekiem, a i tak trzeba swoje przeboleć. To jest mój przypadek. Dlatego na tych kartkach wracam do tego, co się stało. (...) Nie po to, żeby wybielać siebie, powołując się na swoją motywację, nie po to, żeby się usprawiedliwić, ale nie po to również, żeby się oczernić. Cel jest trudniejszy: żeby zobaczyć”.

Andreas przeto rekonstruuje swoje i rodziny losy, cofając się do 1845 roku, a zatem czasu, w którym jego szwajcarski dziadek przybył do Krakowa, by założyć w tym mieście „wąsatych i wąsikowatych Polaków ze sporą domieszką Żydów, Ormian, Czechów i ludzi niemieckojęzycznych” cukiernię. Zamiast jednak dorobić się na dobrze prosperującej cukierni, dziadek Andreego zbił majątek, kupując za bezcen ziemię i lasy od polskiej bankrutującej szlachty.

Nie przypadkowo Piątek rozpoczyna swą opowieść właśnie w tym roku. Wszak rok następny jest dla Polski datą symboliczną, bowiem łączy się z wybuchem powstania krakowskiego. Autor *Błogosławionego wieku* bowiem patrzy na zrywy narodowyzwolenicze przez pryzmat walk klasowych. *Wąść w kaplicy* łączy dwa, wzajemnie na siebie nakładające się i przenikające wymiary. Pierwszy – osobisty – wiąże się z próbą odnalezienia przez Andreego swojego miejsca w świecie i znalezienia odpowiedzi na pytania dotyczące jego własnej tożsamości. Drugi – narodowy – oscyluje wokół problematyki polskości, ofiarstwa i generowanego przez patriotyzm męczeństwa. Andreas pobiera nauki w polskim gimnazjum, gdzie poznaje pochodzącego z katolicko-patriotycznej rodziny Janka, który nauczy go grać w piłkę nożną, będzie wprowadzał w tajniki obyczajowo-religijne i opowiadał historię Polski, a z którym połączy go – podszyta homoerotyzmem – przyjaźń. Początkowo mesjanistyczna wykładnia Janka („Polska jest jak Pan Jezus, poświęca się za grzechy wszystkich ludzi. A Polak poświęca się za Polskę”) trafia do Andreego. Jednakże, gdy wybucha I wojna światowa i stojący w szeregach Legionistów Janek – zwiedziony patriotycznym szalem i wizją pięknej śmierci – ginie w absurdalnych okolicznościach (Janek uprzedza atak Austriaków na Rosjan, zaopatrzonego jedynie w polską flagę wychodzi z krzaków na trzech zdziwionych Kozaków, którzy wbijają mu piki w brzuch), Andreego owładnie mania poszukiwania odpowiedzi na pytanie: dlaczego Polacy w obronie narodowej sprawy decydują się na bezsensowną śmierć? Aby zgłębić tę tajemnicę, podejmuje studia psychiatryczne w Wiedniu, umożliwiające mu dyskusowanie najpierw z Freudem, później z Jungiem i jego przyjacielem (kuzynem hitlerowskiego dygnitarza) Matthiasem Heinrichem Göringiem. O ile rozmowy z pierwszymi dwoma wybitnymi psychoanalitykami nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, o tyle dysputa z Göringiem otworzyła Issiego na postrzeganie nurtującego go problemu przez pryzmat ideologii faszystowskiej i niemieckiej mitologii nazistowskiej, zgodnie z którą o wyższości Niemców nad Polakami miałoby przesądzać to, iż składanie życia w służbie Ojczyzny w przypadku tych pierwszych „daje plon”. Wybuch II wojny światowej nie przerywa poszukiwań Andreego, który w hitlerowskich barwach chce prowadzić badania nad psychiką Polaków, tłumacząc: „[j]eżeli zapanujemy nad

psychiką szczerów, to będziemy mogli nimi rządzić (...) bez buntów, zamachów, dywersji”. W rzeczywistości jednak, nie mogąc pogodzić się ze śmiercią przyjaciela, uznawanego przez jego najbliższych za „męczennika, świętego, który zginął za ojczyznę”, pragnie ocalić podobnych do Janka chłopców, wśród których znalazł się młody poeta-konspirator (najprawdopodobniej wzorowany na Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim). Ale na nic zdaly się psychologiczne wybiegi i przekonywania typu: „Czy nie myślisz, że dla twojej ojczyzny byłoby lepiej, gdybyś żył? Gdybyś dalej pisał wiersze albo jakieś artykuły, albo chociaż uczył dzieci w szkole?”. Niedającym się złamać Polakowi nie jest w stanie ocalić życia. Andreas, mając znamiona bohatera tragicznego, jest tytułowym wężem w kaplicy. Wije się i paradoksalnie chcąc ratować, niszczy. Jego obląkanie przypomina Don Kichota, który goni za tajemnicą tkwiącą w „polskości”. Po wojnie Andreas zetknie się z Gombrowiczem. I jego będzie się starał przekonać do swoich racji. Issli nie znajduje odpowiedzi na dręczące go wątpliwości. Nie znajduje, bo znaleźć jej nie sposób.

Piątek, który zdaje się zbytnio bagatelizować okoliczności historyczne, pytając o zasadność ofiary, jej powtarzalność i możliwość uniknięcia wpisania się „w jakieś nieusuwalne mroczne fatum”, o to, czy mamy do czynienia ze „ślepy” genetycznym patriotyzmem, czy iluzją, która fascynuje i zarazem budzi sprzeciw, o powody, dla których wolimy żyć przeszłością niż teraźniejszością, o to, co zrobić z mitami, ideami, które się nam wszczepia od najmłodszych lat, traktuje polskość jako swoistą chorobę psychiczną.

Mariusz Sieniewicz: *Miasto Szklanych Słoni* (Znak)

Uznawane za najbardziej wymagającą książkę w dotychczasowym dorobku prozatorskim Mariusza Sieniewicza *Miasto Szklanych Słoni* jest – najogólniej rzecz ujmując – wielką apologią wyobraźni. Autor *Rebelii* wychodzi na przekór czytelniczym przyzwyczajeniom lekturowym, komplikując snutą opowieść już na poziomie „centrum” narracyjnego. Jan Kwiecisty – bohater-narrator prozy Sieniewicza – opowiada i jest opowiadany zarazem. Powieść ma kompozycję kłamrową. W jej finale Kwiecisty powraca niejako do punktu wyjścia i na powrót staje się kloszardem. Poznajemy go jednak w chwili, gdy trafia do miejsca przypominającego szpital lub przytułek, mieszczącego się w dziwnym, raczej magicznym mieście, słysząc z fabryki produkującej tytułowe, szklane amulety szczęścia. W szpitalu tym Jan – w celach terapeutycznych – prowadzi „dziennik-bajkę”. Kwiecisty zamiast jednak opowiadać o sobie, rozprawia o pracy okulisty – Jana Kwiecistego – który z kolei ze szczególną uwagą przygląda się jednemu ze swoich pacjentów – Janowi Kwiecistemu właśnie.

Jeszcze większych komplikacji przysparza próba streszczenia tego, co dzieje się na kartach *Miasta Szklanych Słoni*. Nie do końca też wiadomo, co zrobić z poszczególnymi „zdarzeniami”, takimi jak: wystawianie pomnika butelce octu, urządzenie copiatkowych seansów spirytystycznych, mających na celu przywołanie ducha towarzysza Władysława czy zorganizowanie pomieszczenia przypominającego rzeźnię, w którym za bukiet polnych kwiatów można kupić kobiety. A może wiadomo – wszak Miasto Szklanych Słoni, będąc miejscem wykreowanym przez Kwecistego (podporządkowanym niejako jego wizjom), rządzi się własnymi prawami. Skoro zatem jest miejscem, w którym żyją marzyciele i ludzie „zmyślający siebie”, to i „przygody”, jakie im się przytrafiają, lokują się na pograniczu rzeczywistości i konwencji surrealistyczno-onirycznej. Groteska, parodia, ironia i tym razem będą „hasłami wywoławczymi” najnowszej powieści autora *Czwartego nieba*. Kwecistemu chodzi nade wszystko o to, by zastąpić „złe widzenie” (rozumiane jako „normalność”, pospolitość) „nową widzialnością”, dzięki której będzie można zrzucić okowy narzuconych odgórnie norm i zachowań społecznych oraz wyzwolić się z pęt przymusowej, hegemonicznej opowieści.

Jak to zwykle u Sieniewicza bywa, najważniejsze jest jednakże to, co zostało ukryte między wersami. Pisarz stara się – dodajmy: skutecznie – udowodnić nie tylko to, że życie pozbawione fantazji czy odrobiny szaleństwa byłoby nie do zniesienia. Odsłaniając mechanizmy powstawania historii, przekonuje ponadto, że każdy człowiek jest ciekawą narracją, w której tryby opowieści warto się wsłuchać. Ale przede wszystkim *Miasto Szklanych Słoni* zostało wymierzone w szeroko definiowane „zaangażowanie”. Sieniewicz występuje m.in. przeciwko brakowi równouprawnienia, przeciwko narzucaniu jednostce „gąb” i wtłaczania jej w konkretne role społeczne.

Andrzej Stasiuk: *Dziennik pisany później* (Wydawnictwo Czarne)

Dziennik pisany później Andrzeja Stasiuka nie jest ani książką prozatorską, ani tomem poetyckim. To zbiór esejów, a dokładniej: impresji i spostrzeżeń. Dlaczego więc został umieszczony wśród hitów literackich 2010 roku? Powód uczynienia tego wyjątku jest właściwie jeden. Najnowsza publikacja Stasiuka przez wielu komentatorów polskiego życia literackiego uznana została za jedną z najważniejszych pozycji wydawniczych mówiących o polskości i trudnym dochodzeniu do patriotyzmu. Owo dochodzenie jednakże rozpoczyna się, by tak rzec, w „tradycyjny” dla autora *Jadąc do Babadag* sposób. Dwie pierwsze sekwencje *Dziennika*... pokazują „włóczenie się” Stasiuka po Bośni, Albanii, Serbii i Mołdawii, ale – jak się zdaje – „włóczenie” dla samego „włóczenia

się”. Podróżuje, bo pragnie – kierowany melancholią – wracać do miejsc, które się nie zmieniają, chcąc, by wszystko czekało na niego „jak zastygłe”. Powiada: „Chciałem powracać do własnych uczuć tak, jak powraca się do pierwszej miłości. Nigdy się nie udawało, ale zawsze próbowałem”. Strata, nieciągłość, nieustanne powracanie, niezaspokojona tęsknota będą – jak to zwykle u Stasiuka – kategoriami, wokół których ogniskuje się jego twórczość, ale także źródłami skłaniającymi autora *Taksimu* do pisania. Trzecia – poprzedzona mottem z Ciorana („Trzeba mi chyba całego życia, bym przywykł do myśli, że jestem Rumunem”, część *Dziennika pisanego później* jest próbą zmierzenia się z polskością jako kategorią socjologiczno-polityczno-estetyczną. Obraz Polski, jaki wylania się ze Stasiukowej narracji, to obraz kraju, który wprawdzie zamienił feudalizm na globalny kapitalizm, ale pozostając niejako poza światem, nadal pielęgnuje swoje problemy: przywiązanie do odpustowego i przerysowanego katolicyzmu, umiłowanie męczeństwa („Mój kraj przywykły do łomotu, do dziejowego wpierdolu, do krwiodawstwa, jak kania dżdżu wygląda masakry, czuwania, oplakiwania i funeberii. A niech nas, kurwa, zabiją, żeby zapamiętali! Jak już niczego nie potrafimy, to rzućmy się pod pociąg dziejów”), uwikłanie w przesady i głębokie zakorzenienie w przeszłości. Stasiuk pisząc o Polsce, nie jest ani sentymentalny, ani naiwny. A jednak patrząc na Polskę krytycznie, jest dla niej pobłażliwy. Dzieje się tak zapewne dlatego, że autor *Dukli* nie odcina się od swojej polskości, od przypisania do nadwiślańskiej ziemi. Stąd czułość miesza się w jego *Dzienniku*... z okrucieństwem, ironia ze zrozumieniem, zachwyty nad rozwalającymi się płotami czy złomowiskami przeplata się z dystansem wobec fascynacji galeriami handlowymi, zaś zakorzenienie w ponowoczesnej rzeczywistości łączy się z tęsknotą za tym, co minione.

Agnieszka Mirahina: *Do rozpuku*

(Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu)

Sensoryczny tom *Do rozpuku* Agnieszki Mirahiny przynosi odrealniony obraz rzeczywistości, którą – idąc podrzuconymi w tytułach wierszy sugestiami – można by geograficznie ulokować we Wrocławiu. Możliwości doświadczania rzeczywistości (zarówno tej realnej, jak i onirycznej) zdają się nie mieć tu ograniczeń. Stąd wszystko (także przywoływane ciągi asocjacji) oparte jest na „połączeniach nerwowych”. Trzeba pisać „w rozpacz i wyczerpaniu / starannie spletać i rozwijać czas” (*Wilk pantomima*). Dla młodej poetki (ur. w 1985 roku) najważniejsze wydaje się podróżowanie. Interesuje ją ucieleśniona przestrzeń miejska. Poszczególne obrazy mienia się barwami, pulsują emocjami i doznaniem, skrzą dynamizmem. Ale wszystko zależy od oświe-

tlenia, od punktu widzenia. Wystarczy „chwila nieuwagi by zginąć w tłumie” (*Pomstanie i stanie*). Można by zaryzykować stwierdzenie, że podmiot wierszy Mirahiny wciąż poszukuje siebie, własnej tożsamości. W jednym z wierszy czytamy: „lepiej już żeby odwróciły się ode mnie znaczenia i zaszło słońce / tylko chodzę jak głupia i nie widzę końca poświęcam / wszystko idę jak pług – ale może jest mi powolne / oblizuje moje stopy aż ich nie zliże do samego dna” (*Wilki pacynka*). Język składających się na *Do rozpuku* liryków jest niezwykle zmetaforyzowany. Mirahina ogrywa utarte zwroty i zużyte konwencje, zapisując spostrzeżenia, diagnozując otaczający ją świat, ironizując i pokazując, że rzeczywistość pełna jest szczelin i załamania obrazu. Zaś to, co – pozornie i powierzchownie – wydaje się znane i przewidywalne, okazuje się być zupełnie inne.

Marcin Sendeccki: *Pół* (Biuro Literackie)

Powiedzieć o nominowanym do Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius *Pół* Marcina Sendecckiego, że zrywa z regułami przejrzystości, komunikatywności, a tym samym rezygnuje z nawiązania jakiegokolwiek porozumienia z odbiorcą, to właściwie nic nie powiedzieć. W nowym tomiku autor *Parceli* „idzie na całość”, pokazując, że wszystko (z pojedynczym słowem na czele) da się podzielić. W konsekwencji tryb opowieści mieli na miarę sensy, dobitnie podkreślając „nieprzyjemnościowe” aspekty komunikacji. Należy bowiem pamiętać, że z komunikacją nieodłącznie związana jest konieczność dokonywania wyborów (stylu, konwencji, intencji). Ignorowanie reguł gramatycznych, izolowanie poszczególnych słów przypomina zabawy dadaistów. Sendeccki na plan pierwszy wysuwa nie semantykę, a warstwę brzmieniową. Intertekstualne odsyłacze (do literatury, popkultury, ekonomii czy cielesności) są szczątkowe, „poszarpane”, a jednak można w nich widzieć podjęcie próby – przynajmniej jej namiastki – nawiązania kontaktu z odbiorcą. Owa próba jest „rwana”, ponieważ z góry skazana na wieloznaczność lub (samo)ograniczenia, a tym samym na niepowodzenie. Skrótowość, słowotwórcze gry, jak w wierszu (*So*): „tyle jest / tyle nie jest / cyfra rejestr // rzecz / spis”, stają się więc w jakimś sensie połowicznym wyjściem z owej patowej sytuacji. Stąd w liryce autora *Trąpu* znaczyć lub nie znaczyć może wszystko (fragment, niedopowiedzenie, przejęzyczenie, pauza, cisza). Wiersze Sendecckiego balansują między rozpadem a pokusą uspojnienia, między nieumiejętnością a niemożnością wyjęzyczenia, między konkretem a jego rozmyciem, między obecnością a potencjalnością, między (auto)ironią a bezradnością. Stąd ich tematyka dotyczy, najogólniej rzecz ujmując, życia, śmierci i (nie)pamięci. Sendeccki – jak się zdaje – celuje nade wszystko w zgubne czasami przyzwyczajenia: w doszukiwanie się wszędzie sensu, w nadawanie

interpretacji znakom (zwłaszcza tekstowym). Czasami jednak chodzi tylko (a może aż?) o zabawę słowem – badaniem granic jego uzależnienia od kontekstu i tkwiącego w nim potencjału sensotwórczego.

Krzysztof Siwczyk: *Koncentrat*

(Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu)

Koncentrat Krzysztofa Siwczyka (również nominowany do Silesiusa) rozbija się na trzy sekwencje: *Koncentrat*, *Neutrum* oraz *Dzień w Pleromie*. Pierwsza część – utrzymana w tonie melancholijnym – koncentruje się na powrotach, mających (z)re-konstruować tożsamość. Przyjmując perspektywę „oddolną”, „Analogicznie przebiega utylizacja jakiejś głębi, / Możliwych schematów własnych pragnień, / Materiału wspomnień, z którego jestem lepiony, / Ileś już tam lat, trwam przy tym, ile się da, żeby o czymś była mowa” (*Wioska wodna*, s.). Pojawiają się wrażenia i „pseudosny”, które zamiast oczyścić obraz, zaciemniają widzenie. Wszystko zdaje się płynne, dzięki czemu granica między rzeczywistością a fantasmagorią, między życiem a śmiercią (a tym samym między poezją a prozą) staje się niemal niezauważalna. W *Neutrum* Siwczyk poszerza perspektywę, starając się powrócić do „ludzi bazowych”, początku i końca „[r]uchliwych, ślepych stworzeń, zajmujących puste miejsce / W kolejce do prasy nieba” czy reprodukującej się „bogu ducha winnej inskrypcji”. Przemijanie, żaloba i materialność stają się „sensem rekonstrukcji namiętności”. Być może dlatego wchodzenie w pustkę nie wymaga tonów zapewniających o nowym początku. Siwczyk daleki jest od wpisywania się w dywagacje religijne czy metafizyczne. Interesuje go sposób, w jaki można tę „nową” rzeczywistość ogarnąć i oswoić. Podmiot tych wierszy nie boi się, ponieważ ma świadomość, że „[t]yle momentalnych podmiotowości musiało upłynąć, zanim jakieś wspomnienie zostało osadzone w odpowiedniej scenarii. Nic nie jest skłamane, gdyż pozycja wyjściowa pamięci o uległych światach obejmuje ich tworzenie” (*Monolog zewnętrzny*). To, co ulega rozpadowi, w innym czasie i przestrzeni, pod odmienną postacią podlega ponownemu scaleniu. Człowiek jest częścią określonej zbiorowości, jest jednym z „mikrych stworzeń”, a będąc jednym z wielu elementów świata, podlega prawom nim rządzącym. Trzecia sekwencja przynosi z kolei ponowne skupienie się „na chwili bieżącej” (*Ochryd*), stanowiącej zapis pogłębiającego się poczucia obcości. Jednakże mimo pesymistycznej wymowy większości składających się na *Koncentrat* utworów – jak przeczytamy w jednym z wierszy: „jednak była jakaś przyszłość”, wprawdzie naznaczona brakiem, ale jednak przyszłość.

Andrzej Sosnowski: *poems* (Biuro Literackie)

Odwołujący się do piosenki Tricky'ego Andrzej Sosnowski, jeszcze przed rozpoczęciem lektury jego najnowszego tomu – *poems* – wskazuje na nawiązania do składania obietnicy: „you promised me poems”. Wierni czytelnicy twórczości autora *Covera* doskonale wiedzą, że ze spełnienia takiej obietnicy Sosnowski wywiąże się dość przewrotnie. I tym razem wciąga do rozgrywanej na wielu poziomach gry słowami, sensami i rytмами, potwierdzając tym samym słuszność opinii, zgodnie z którą jest „najtrudniejszym polskim poetą”. *Poems*, zmuszając do porzucenia „tradycyjnych” ścieżek lekturowych, wymyka się łatwej, jednokrotnej czy jedynie właściwej interpretacji. Sosnowski, wskazując aluzje i cytaty, nieustannie podrzuca i myli tropy. W konsekwencji owego nagromadzenia głosów nie sposób wskazać autorstwa wypowiedzianych słów, nie sposób określić granicy między tym, co oryginalne a tym, co „przechwycone”, między tym, co jest tekstem a tym, co jest intertekstem, tym, co sytuuje się po stronie fikcji a tym, co podporządkowane zostało niezwykle zmyślnej manipulacji. Wszystko u Sosnowskiego jest nieprzejrzyste. Na wszelkie odmiany języka (i te „tradycyjne”, i te hipertekstowe) autor *Dożymek* spogląda z ironią i dystansem, bowiem mamy do czynienia z nieustannym re-definiowaniem sensów, wynikającym m.in. z lokowania słów w odmiennych konfiguracjach i kontekstach. Sosnowski ponownie sprawdza granice języka poetyckiego, znów silnie akcentując „dziwny letargiczny trans”. Bada możliwości umuzycznienia i rozerotyzowania wiersza, unaoczniając nakładanie się na siebie cielesności, dyskursu i technologii informatycznej. W efekcie pojawiają się frazy typu: „trafne przerzuty z nieświadomych węzłów / chłonnych składni wypromieniowanych / w czerśniach ekranu są jak naciek widm / tkanek mar i rdzawy krzyk w polimerach”. Wszystko – od antycznego chóru, poprzez nawiązania do Hölderlina, filozofii romantyzmu, Lenona na ikonach popkultury skończywszy – buduje wieżę Babel, udowadniając, że literatura, wbrew temu, co czytamy w tomie *dr cagliari resetuje świat*, „korzystając z ograniczonego zespołu środków” nie „wyczerpuje »końcowości« do cna”. Bowiem, jak powiada w jednym z wywiadów Andrzej Sosnowski, „na szczęście możemy tak w nieskończoność” podrzucać i mylić słowa, melodie, rytmy i tropy.

Adam Wiedemann: *Dywan*

(Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu)

Dywan Adama Wiedemanna – na pierwszy przynajmniej rzut oka – chce uchodzić za tom niezwykle precyzyjnie przemyślany. Składające się na niego

wiersze ułożone zostały zgodnie z (potencjalną) chronologią ich powstawania (od 31.12.06 w Krakowie do 20.09.08 w Warszawie). W tym kontekście podejrzenie budzić może tematyka utworów, tworzących swoistą opowieść autobiograficzną: „wydarzenia znowu się układają / we wzory, wzorki, na nowo cieszymy się sobą” (*Odczyty gazomierzy*). Ale czy rzeczywiście wszystko układa się tak, jak chce przekonać czytelników Wiedemann?

Poeta opisuje zdarzenia codzienne, postrzeganie i doznawanie rzeczywistości, pojawiające się skądinąd skojarzenia, pokazując łączenie się sfery fizycznej z metafizyczną, przenikanie się *profanum* i *sacrum*, balansowanie między różnymi opozycjami. Życie bowiem jest dalekie od doskonałości. Nie wszystko idzie zgodnie z naszym planem, bywa sprzeczne z logiką ściegu. Ład i harmonia, jaką można zaobserwować, mówiąc o drobnych egzystencjalnych zdarzeniach, są jednakże tylko pozorne. Bywają powtarzalne, przewidywalne, oparte na „pamięci ludzkości”, która jest „jak pamięć ścian” (*Pałę Paryż i Wietnam*), a tym samym – pozbawione głębszego sensu. Ludzie irytują się, zadają cierpienia, zdradzają, wymykają się naszym oczekiwaniom, ale mimo to, „to jest męka: nie mieć na świecie nikogo / i być z wizytą w gronie takich samych jak ty sam” (*Wizyta u Starszej Pani*). Miłość – traktowana jako prezent, jako jednostkowość w całości – byłaby zatem tym, co przynosi nadzieję, co daje – przynajmniej pozorną – ucieczkę przed szarością codzienności, co pozwala otworzyć się na innych. Miłość, podobnie jak rozczarowanie, jest nieodłącznym elementem egzystencji, ale elementem pojawiającym się, niestety, tylko czasowo.

Owa powtarzalność życiowa, o której była mowa wyżej, sprawia, że poezja przestaje być wystarczająca. W *Słowniku niestandardowym* czytamy: „Co mam teraz powiedzieć, gdy los / dotyka mnie sprawdzianem? // Wolę mówić, co zechcesz, lubię robić / wszystko dla innych, o ile // za to zapłacą, taki jestem. Naturo, / moja dzielna zabawko nocą! // Perfumowałem stada krów swoim śpiewem, / zagony żonkili, sznury // wisielców, by nie woniały zbytnio mądem. Kto jeszcze / woli mnie od papierosa?”. Wszystko zależy od umiejętności rozpoznania układu, „[n]a mowie symboli trzeba się znać” (*Tajemnica istrienia*). Wszystko też – na czele z życiem – ma swój kres. Uświadomienie sobie tego łączy się z oswojeniem strachu. Pocieszeniem jest istnienie owego tytułowego dywanu, który – jak powiedział w „Kontrkulturze” Wiedemann – jest „wehikułem latającym, którego działania nigdy nie zdołamy zrozumieć”.

Bohdan Zadura: *Nocne życie* (Biuro Literackie)

Na uhonorowane Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius (w kategorii książka roku) *Nocne życie* Bohdana Zadury składają się pięćdziesiąt cztery

lapidarne i oparte na żywiole anegdotycznym wiersze. Te zaskakująco proste teksty sytuują się na pograniczu jawy i snu, realizmu i oniryzmu. Najważniejszy w *Nocnym życiu* zdaje się ruch. Poruszanie się różnego rodzaju środkami lokomocji, przemieszczanie się w czasie i przestrzeni, które pozwala obserwować, doświadczać, nabierać dystansu do siebie i świata. Teksty obracają się wokół znamienych dla poezji Zadury problemów czasu, tożsamości i pamięci. Istotne okazują się banalne zdarzenia, urywki rozmów, które uświadamiają niedostatki pamięci. Pamięci, która bywa kapryśna, selektywna, zdradliwa, pewne zdarzenia wyolbrzymiając, inne wypierając ze świadomości. Sny mieszają się z rzeczywistością. Poszczególne wydarzenia czy detale nakładają się na siebie, podkreślając otaczający narratora chaos oraz unieważniając istotność przywoływanych zdarzeń. Życie i tak zmierza ku śmierci. Być może właśnie na tej – doskonale znanej – analogii snu i śmierci Zadura opiera swoją, w pewnym sensie konfesyjną, opowieść o sobie samym. Granica pomiędzy wizją oniryczną a wydarzeniem realistycznym jest płynna, powodując, że to, co minione, podlega procesom reinterpretacyjnym. Podobnie dzieje się – jak przekonuje autor *Ptasiej grypy* – z tym, co mieści się w teraźniejszości. *Nocne życie* da się bowiem czytać jako swoisty, zabarwiony ironią i humorem, a więc często polemiczny i demaskatorski komentarz do naszego „tu i teraz”. Zadura swobodnie korzysta z języka reklamy, fragmentów informacji prasowych (przywołuje np. kradzież napisu znad bramy oświęcimskiej czy proces generała Jaruzelskiego) oraz mowy potocznej. Autor *Kopca kretą* powraca do znanych z wcześniejszych jego utworów problemów, otwierając się jednakże na nowe interpretacje. Pojawia się między innymi kłopot infekowania mową cudzą naszego myślenia i sposobu konstruowania wypowiedzi. Siła perswazji, mechanizm manipulacji i czasami nazbyt absurdalna potrzeba „poprawności politycznej” wpływają na prywatne życie każdego, także poety. Dość wspomnieć *Moje kompromisy*, jeden z zamieszczonych w *Nocnym życiu* poematów, w którym Zadura przypomina sytuację zmuszenia go do zmiany zakończenia tekstu, polegającej na zrezygnowaniu – w myśl ochrony wrażeń e(s)t(et)ycznych potencjalnych odbiorców – z frazy „suszone dzieci”.

Znamienne dla współczesności okazuje się wyobcowanie i powszechna obojętność, opisana np. w wierszu *Schengen*, a przejawiająca się tym, iż: „nikt nie chce się nawet upewnić / że ty to ty”. Kończący zbiór Zadury wieloznaczny epigramat: „Puść się! / W niepamięć”, można uznać za swoistego rodzaju przesłanie poety, nakazujące puszczanie w niepamięć wszystkiego, co wywołuje w nas niechęć i agresję. *Nocne życie*, nie mając ambicji dydaktycznych, dalekie jest jednak od moralizowania.

Dokonany przeze mnie wybór – oparty nie tylko na subiektywnych odczuciach, ale także przeglądzie recepcji – jest, jak zawsze, wyborem niezwykle selektywnym i jako taki może zostać podważony. Niemniej, już ten pobieżny przegląd pokazuje bogactwo polskiej rynkowej oferty z 2010 roku, dzięki której każdy, nawet najbardziej wybredny czytelnik, będzie w stanie znaleźć coś dla siebie.

Literary Shelf 2010

The article presents the most important and the most interesting prose and poetic works published in 2010. Most of them were written by well known authors. The ones that particularly deserve mentioning are *Balladyny i romanse* by I. Karpowicz, *Da capo* by J. Franczak, *Dziennik pisany później* by A. Stasiuk, *Spiski* by W. Kuczok, *Miasto Szklanych Słoni* by M. Sieniewicz, *Wąż w kaplicy* by T. Piątek, *Ziemia nod* by R. Kobierski, *Do rozpuku* by A. Mirahina, *Dywan* by A. Wiedemann, *Koncentrat* by K. Siwczyk, *Nocne życie* by B. Zadura, *poems* by A. Sosnowski and *Pół* by M. Sendecki.

Key words: contemporary Polish literature, best-seller, poetry, prose, reception

AGNIESZKA TAMBOR
Uniwersytet Śląski
Katowice

Filmowa półka sezonu 2010/2011

Rok 2010 przyniósł widzom zarówno rozczarowania, jak i momenty pozytywnego zaskoczenia. Frekwencja w kinach pogorszyła się względem 2009 roku, ale nadal możemy być z siebie dumni. Najchętniej oglądanym polskim filmem roku były oczywiście *Śluby panieńskie*, które nieznacznie przekroczyły poziom miliona widzów¹. Wynik ten oczywiście nie dziwi, gdyż znaczną część widowni stanowili uczniowie szkół. Natomiast już drugi wynik rankingu najchętniej oglądanych filmów w 2010 roku, to sprawa na którą litościwie należałoby spuścić zasłonę milczenia. Prawie dziewięćset sześćdziesiąt tysięcy widzów² powinno się wstydzić i miejmy nadzieję, że wstydzi się do tej pory. Wynik taki bowiem osiągnął film *Ciacho* w reżyserii Partyka Vegi. Bardzo dynamiczna promocja, szczególnie w naczelnej polskiej stacji komercyjnej TVN, plejada gwiazd (Tomasz Karolak, Marta Żmuda-Trzebiatowska, Paweł Małaszyński, Dorota Stenka, Tomasz Kot i Wojciech Meczaldowski to tylko niektóre z nich) niestety nie zmienia tego, że *Ciacho* z całą pewnością jest najgorszym filmem roku 2010. Film reklamowany jako najśmieszniejsza, najbardziej skandalizująca i w ogóle naj... komedia roku okazał się całkowitym scenariuszowym buble. Z kolei najgorszy wynik ubiegłego sezonu osiągnął dokumentalny film *Na północ od Kalabrii* – pięciuset trzydziestu dwóch widzów. Słaby wynik jest zapewne spowodowany tym, że dokument w reżyserii Marcina Sautera nie był wyświetlany w szerokiej dystrybucji

¹ Dokładnie: 1 001 434. Informacje czerpałam ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (<http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie?cat=3540>, dostęp: 18.04.2011).

² Dokładnie: 956 395.

kinowej i pojawiał się przede wszystkim na festiwalach filmowych. Szkoda, bo *Na północ od Kalabrii* opowiadający w zabawny i uroczy sposób o mieszkańcach małego miasteczka – to film pełen uśmiechu i prawdy o ludziach. Polacy, jak wiadomo, za trudnymi filmami nie przepadają (a za takie właśnie powszechnie uważa się filmy dokumentalne), co na pewno było powodem tak słabego wyniku sprzedaży.

Skrzydlate świnie, czyli kibic potrafi...

Po *Boisku bezdomnych* Kasi Adamik widzowie i fani piłki nożnej z niecierpliwością oczekiwali na kolejny film o ukochanym sporcie. No i doczekali się *Skrzydlatych świń* Anny Kazejak. Jak na popularność, jaką cieszy się piłka nożna w Polsce, filmów o tej tematyce robimy niezwykle mało – może bojąc się konfrontacji z kultowym *Piłkarskim pokerem*?

Skrzydlate świnie to opowieść o kibicach drużyny z Grodziska Wielkopolskiego, którzy pewnego dnia dowiadują się, że ich ukochany klub przestaje istnieć. Każdy oddany kibic może sobie wyobrazić, jak czują się w tej sytuacji bohaterowie filmu. W tym samym czasie główna postać – Oskar – przyjmuje propozycję pracy od szefa wielkiej firmy i staje się „animatorem” kibiców drużyny zakładowej. Nietypowość propozycji polega na tym, że ludzie, których ma wyszkolić na kibiców, wcale nimi nie są i zostali po prostu w ramach obowiązków służbowych wysłani na trybuny. Ta praca – uznawana przez prawdziwych kibiców za zdradę ideałów – ściąga na Oskara wiele kłopotów i powoduje zatargi z przyjaciółmi z Grodziska, którzy uważają taką działalność za uwłaczającą dla prawdziwego fana sportu.

W roli głównej w tym filmie możemy zobaczyć Pawła Małaszyńskiego, który z całą pewnością dzięki niej miał okazję pokazać swoje zupełnie nowe oblicze. Aktor kojarzony do tej pory przede wszystkim z serialem telewizyjnym *Magda M.* i kilkoma rolami w mniej lub bardziej udanych filmach, tym razem zagrał rewelacyjnie i nie każdy spodziewałby się chyba, że tak dobrze może wcielić się w postać ulicznego chuligana.

Nie sposób nie zauważyć, że *Skrzydlate świnie* to drugi z kolei film o piłce nożnej³ wyreżyserowany przez kobietę. Anna Kazejak mówi o swoim pomysśle tak: „Fascynują mnie ludzie z pasją. A takimi niewątpliwie są kibice sportowi. Zatem, gdy kilka lat temu przeczytałam w gazecie krótką notkę na temat niemieckich kibiców piłkarskich, których klub zamknięto, wobec czego postanowili oni zostać kibicami do wynajęcia, w mojej głowie natych-

³ W Polsce postrzeganej nadal stereotypowo jako wyjątkowo męski sport.

miast powstał załączek fabuły filmu. W tej krótkiej notce było wszystko, czego potrzebowałam: emocje i potencjalny konflikt. Fakt, że jestem kobietą, nie miał tu większego znaczenia” (Kazejak 2010). Film ten, podobnie jak jego poprzednik w reżyserii Adamik, to nie tylko opowieść o piłce, to historia przyjaźni, miłości, gwałtownych zmian w życiu, a przede wszystkim specyficznym pojmowanej wierności, która może stać się źródłem poważnych kłopotów.

Różyczka, czyli miłość w PRL-u

Najnowszy film Jana Kidawy-Błońskiego przenosi widzów w mroczne czasy PRL-u. Opisuje trudną rzeczywistość na kanwie historii trójkąta miłosego pomiędzy kobietą (w tej roli jedna z najpiękniejszych polskich aktorek – Magdalena Boczarska), agentem Służb Bezpieczeństwa (jak zwykle doskonale Robert Więckiewicz) i starszym pisarzem (Andrzej Seweryn). Kamila dostaje zadanie inwigilacji pisarza – Adama Warczewskiego. Sytuacja komplikuje się, kiedy Kamila (pseudonim „Różyczka”) zakochuje się w Adamie i nie chce już dłużej na niego donosić.

Po ukazaniu się *Różyczki* wszyscy krytycy i widzowie wiązali historię przedstawioną przez Błońskiego z postacią polskiego pisarza Pawła Jasienicy, który nieświadomy sytuacji, ożenił się z donoszącą na niego agentką. Jednak rodzina pisarza bardzo gwałtownie odcięła się od wszelkich porównań. Oświadczenia córki Jasienicy wywołały ogromne kontrowersje związane z filmem, zanim ten pojawił się w kinach. Na pewno dzięki temu więcej osób zobaczyło *Różyczkę*; sam Kidawa-Błoński twierdzi, że wprawdzie inspirował się życiem kilku znanych postaci⁴, ale jego film z całą pewnością nie jest historią opartą ściśle na życiu polskiego historyka.

Historia *Różyczki* skonstruowana jest w taki sposób, aby nawet widzowie, którzy nie pamiętają już czasów PRL-u, zrozumieli dylemat moralny tytułowej bohaterki. Ogromna w tym zasługa aktorów, ale także doskonale odtworzonych w filmie realiów historycznych, które przenoszą widzów w zupełnie inną epokę.

Chrzest, czyli debiut i co dalej

Po głośnym i obsypanym nagrodami debiucie fabularnym Marcina Wrony *Moja krew*, wszyscy widzowie spodziewali się spektakularnego numeru dwa. Nie każdy młody reżyser poradziłby sobie z taką presją, a jednak udało się.

⁴ Wymieniał m.in. Siergieja Jesienina i Bertolda Brechta.

Podobnie jak w *Mojej krwi*, bohaterowie filmu stają przed trudnymi życiowymi wyborami i zmagają się z sytuacjami, które wydają się ich przerastać. *Chrzęst* porusza problematykę znaną już z poprzedniego filmu reżysera. Marcin Wrona twierdzi, że temat zastępowania go fascynuje (Rojek, 2011) i zapobiega w ten sposób narzekaniu tych, którzy powtórzenie motywu przewodniego w dwóch filmach uznałyby za nieodpowiednie; udowadnia, że zdublowanie tematu nie jest zabiegiem przypadkowym. Reżyser nie udaje, że jego działanie było niezamierzone – jak wynika bowiem z wywiadów (Rojek, 2011), zamierza stworzyć trylogię, której kolejne części będą do siebie nawiązywały nie tylko tematem. Poza problemem ukazanym w obu filmach, łączy je jeszcze aktor – Wojciech Zieliński. Siła dzieła tkwi na pewno w konstrukcji postaci – na uznanie zasługuje Tomasz Schuchardt, odtwarzający jedną z dwóch głównych ról męskich, nagrodzony za swoją kreację na trzydziestym piątym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Chrzęst to trudny film, z zakończeniem niezwykle dalekim od *happy endu*. Wrona utrwała w nim swój własny, specyficzny styl i – jeśli utrzyma poziom – ma szansę stać się reżyserem nie tylko niezwykle popularnym, ale także proponującym widzom rozpoznawalne kino wysokiej jakości.

Matka Teresa od kotów, czyli na początku było morderstwo

„Nazywam to antykryminalem. W klasycznym kryminale nie wiadomo, kto zabił, i jakie miał motyw. U mnie jest odwrotnie: od początku wiadomo, kto jest sprawcą. Synowie zabijają matkę. Chciałem, żeby widz zadawał sobie te mniej oczywiste pytania” (Sala 2010) – tymi słowami reżysera, Pawła Sali, można pokrótce scharakteryzować jego debiut fabularny – film *Matka Teresa od kotów*.

Film zaczyna się od aresztowania dwóch młodych chłopców, którzy w brutalny sposób zabili swoją matkę. W trakcie oglądania dzieła widz cofa się, zagłębia coraz bardziej w życie głównych bohaterów i zaczyna poszukiwać motywów ich straszliwej zbrodni. Reżyserowi, jak sam mówi, zależało nie na kryminalnej fabule w stylu Sherlocka Holmesa, ale przede wszystkim na ukazaniu portretu psychologicznego morderców. Każda kolejna scena przedstawia wydarzenia, które mogły wpłynąć na poczynania Artura i Marcina.

Film jest oparty na głośnych w Polsce wydarzeniach sprzed kilku lat, kiedy to dwóch braci zabiło matkę, a jej poćwiartowane zwłoki schowało w szafie. Poza nawiązaniem do autentycznych wydarzeń Sala odwołuje się także w oczywisty sposób do filmu *Matka Joanna od Aniołów* (na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza). W dziele Jerzego Kawalerowicza padało

zdanie, że „może to nie demony, może to brak aniołów jest odpowiedzialny za ujęte w filmie problemy. U Sali jest podobnie, przyczyn można jedynie dociekać, naznaczając całą sytuację szeregiem mniej lub bardziej subiektywnych interpretacji. Z tą tylko różnicą, iż w *Matce Teresie od kotów* świat przedstawiony jest wykreowany w tak niejednoznaczny sposób (...), że człowiek zaczyna się zastanawiać, czy jest w ogóle sens poszukiwać tych odpowiedzi” (Kuźma 2010).

W rolach głównych zobaczyć możemy Mateusza Kościukiewicza (Artur), przed którym z każdą kolejną rolą rysuje się coraz bardziej świetlana przyszłość, Filipa Garbacza (Marcin), który debiutował w filmie *Świnie* Roberta Glińskiego i za tę rolę otrzymał nagrodę dla debiutanta na trzydziestym czwartym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Obaj aktorzy doskonale wczuli się w swoje role, co sprawia, że *Matkę Teresę od kotów* ogląda się z tym większym zainteresowaniem. Dodatkowym atutem filmu są z całą pewnością zdjęcia debiutanta – Mikołaja Łepkowskiego, które nadają temu obrazowi duszny i niepokojący klimat, znany widzom na przykład z doskonałego filmu Krzysztofa Krauzego *Plac Zbawiciela*.

Joanna i Czarny czwartek, czyli historia Polski w dwóch odsonach

„W czasach, w których trudno o prawdziwe wzruszenia i emocje, Feliks Falk odnalazł klucz do ludzkiego serca. Ile jest w nas miłości? Jak wiele jesteśmy w stanie z siebie poświęcić? Czy jest cena, której nie zapłacimy, gdy w grę wchodzi życie ukochanej osoby? Czy naprawdę jesteśmy tak dobrzy, jak o sobie myślimy?” (*Joanna* 2010) – Trudno chyba o trafniejsze streszczenie filmu *Joanna* niż to powielane przez wszystkie portale internetowe. Fabuła *Joanny* osadzona jest w czasach II wojny światowej. Ta opowieść o młodej kobiecie, która znajduje w kościele małą żydowską dziewczynkę i postanawia się nią zaopiekować, wzrusza od początku do samego końca. Tytułowa Joanna zdaje sobie oczywiście sprawę z ryzyka, jakie niesie za sobą jej decyzja, jest niezwykle ostrożna, a jednak okazuje się, że same podejrzenia innych wystarczą, aby zamienić jej życie w niekończące się pasmo upokorzeń. W rolę Joanny wcieliła się niezwykle Urszula Grabowska – i to przede wszystkim ona sprawia, że historia jej bohaterki jest wiarygodna i chwytająca za serce. Aktorka za tę rolę otrzymała jak najbardziej zasłużoną nagrodę Orła, czyli polskiego odpowiednika Oscara⁵.

Feliks Falk już niejednokrotnie filmami takimi, jak *Wodzirej*, *Samowółka*, czy *Komornik* udowodnił, że potrafi poruszyć widzów, *Joanna* jest tylko potwierdzeniem tej tezy, kinem historycznym z najwyższej półki.

⁵ Orły przyznawane są przez Polską Akademię Filmową od 1999 roku.

Drugi ważny film opowiadający o historii Polski to *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*. „W grudniu 1970 roku na Wybrzeżu polskie wojsko wystrzeliło 46 tysięcy pocisków różnego kalibru do demonstrujących Polaków. Jeden z tych pocisków trafił w 18-latkę, który przeszedł do legendy” (*Czarny czwartek* 2010) – i tylko wyjaśnienia tej legendy zdaje się brakować w filmie Antoniego Krauzego.

Promocja filmu *Czarny czwartek* opierała się głównie na nowej wersji *Ballady o Janku Wiśniewskim* nagranej przez znanego wokalistę – Kazika. Piosenka nadawała filmowi bardzo emocjonalny ton. Do kina widzowie szli z refrenem „Janek Wiśniewski padł” na ustach... i tu czekała ich niespodzianka – piosenka nie została wykorzystana w filmie. Głos Kazika pojawia się dopiero podczas napisów końcowych, kiedy większość widzów w pośpiechu opuszcza kino. Niewykorzystanie tego motywu wydaje się niezrozumiałe, szczególnie jeśli pomyślimy o potencjalnych widzach nieznających dobrze (lub w ogóle) historii Polski. W związku z pominięciem piosenki, nie do końca wiadomo, dlaczego film nosi taki właśnie podtytuł, tym bardziej że główni bohaterowie posiadają zupełnie inne nazwiska⁶. Ta niejasność powoduje, że film – jeśli chcielibyśmy go pokazać studentom z zagranicy – wymagał będzie dodatkowego wprowadzenia i wyjaśnienia sytuacji kluczowej dla fabuły.

Mimo wspomnianego wyżej mankamentu film *Czarny czwartek* to naprawdę dobre kino, przywodzące na myśl kultowe już *Przysłuchanie* Ryszarda Bugajskiego. A nawet jeśli kogoś nie zachwyci sposób opowiadania Krauzego, kilka momentów, w których na ekranie kinowym pojawiają się Wojciech Pszoniak w roli Władysława Gomułki i Piotr Fronczewski w roli Zenona Kliszki, zrekompensują wszystkie pozostałe niedoskonałości.

Młyn i krzyż, czyli obraz na ekranie...

Lech Majewski kocha zaskakiwać i szokować swoich widzów. Tym razem zdecydował się na karkołomne zadanie przeniesienia na ekran kinowy obrazu Bruegla „Droga krzyżowa”. Majewski ożywia dzieło malarza i konstruuje niezapomniane przeżycie estetyczne i mistyczne.

Reżyser skupia się na losach postaci ukazanych na płótnie wybitnego niderlandzkiego artysty, a w tę historię wplata postać samego Bruegla (Rutger Hauer). Scenariusz filmu stworzył Majewski na podstawie książki Michaela

⁶ Mowa oczywiście o sytuacji cudzoziemca, który nie zna kontekstu powstania *Ballady o Janku Wiśniewskim*.

Gibsona. Sam Majewski twierdzi, że Gibson z niezwykłą przenikliwością zanalizował w swoim esejie obraz „Droga krzyżowa” i że właśnie dlatego poprosił autora o współpracę przy scenariuszu. Oczywiście główny wpływ na warstwę wizualną filmu miał właśnie Majewski: „Gibson namawiał mnie na zwykły film oświatowy, w którym on sam stałby przed obrazem i wyjaśniał jego sens. Powiedziałem mu, że nie robię takich filmów i przedstawiłem swoją wizję. Złapał się za głowę: z esaju o sztuce robić film fabularny? W ciągu jednej kilkugodzinnej rozmowy powstała konstrukcja filmu. Ale do realizacji było jeszcze daleko” (cyt. za: Sobolewski 2011).

Młyn i krzyż wpisuje się doskonale w eksperymenty z formą podejmowane coraz częściej przez wielu twórców. Aktorzy na planie filmu Majewskiego zmierzli się z trudnym zadaniem gry na *bluescreenie*, gdyż cała efektowna scenografia, którą mamy okazję podziwiać na ekranie, była dodawana komputerowo do filmu już po nakręceniu scen aktorskich. Tak naprawdę, żadne słowa nie są w stanie oddać wrażenia, jakie wywiera na widzu film Majewskiego. Jest to owoc trzyletniej pracy twórców nad jakością i estetyką tego isticie wizjonerskiego obrazu.

Fanów malarstwa i tych, którzy lubią twórczość Lecha Majewskiego zapewne nie trzeba zachęcać do obejrzenia filmu. Dla kinomanów, którzy za Majewskim nie przepadają, a jest to stosunkowo spora grupa widzów, dodatkową rekomendacją niech będzie fakt, że film został bardzo entuzjastycznie przyjęty na festiwalu w Sundance oraz na pokazach w paryskim Luwrze.

Weekend, czyli śmiać się czy płakać

Najgorszym filmem 2010 roku było wspomiane już wyżej *Ciacho*. Natomiast kandydat na najgorszy film roku następnego pojawił się na ekranach kin już 6.01.2011 r. – i jak do tej pory nie ma żadnej konkurencji. *Weekend* jest tak słaby, że nie sposób nie poświęcić mu kilku słów w tym zestawieniu. Poziom dowcipu w filmie jest żenujący, a momentami wydaje się, że scenarzysta – Lesław Kaźmierczak – czerpał inspirację wprost z ulicy.

Reżyserem filmu jest Cezary Pazura, któremu najwyraźniej wydawało się, że bycie dobrym komikiem spowoduje, że stanie się też dobrym reżyserem komedii. Pytany przed premierą o to, jakim gatunkiem filmowym będzie jego *Weekend*, Pazura mówił: „Tarantino pomieszał ze sobą różne gatunki i stworzył coś nowego – kino interesujące, wartkie, żwawe, o czymś. Kino rozrywkowe, nie bójmy się tego słowa. I właśnie chciałbym, żeby taki był *Weekend*. Jak jazda koleją górską” (Pazura 2000). Porównywanie swojej pracy do dzieł Quentina Tarantino już na pierwszy rzut oka wydaje się delikatnym

nadużyciem, po obejrzeniu filmu staje się jednak kpina z widzów, którzy dali się nabrać na słowa reżysera. Jeśli chodzi natomiast o porównanie *Weekendu* do jazdy kolejką górską... być może, ale co najwyżej zepsuta. A może jako widzowie świadomi powinniśmy odbierać wszystkie słowa Pazury-wiecznego komika jako żart?

Weekendowi z całą pewnością nie warto poświęcać więcej uwagi. Czarny koń wyścigu po trofeum najgorszego filmu 2011 roku został przez jednego z widzów nazwany perfidną torturą⁷. Miejmy nadzieję, że taka opinia zagości na stałe na łamach prasy i w Internecie, a może dzięki niej mniej ludzi obejrzy fatalny debiut Pazury.

Och, Karol 2, czyli komedia romantyczna po polsku

Komedie romantyczne od wielu lat w Polsce mają się bardzo dobrze. Filmów tego typu powstaje w naszym kraju coraz więcej, niestety trudno powiedzieć, aby za ilością szła także widoczna poprawa ich jakości. Utarte tematy, schematyczne postacie, niby wszystko tak, jak w komedii romantycznej być powinno, ale coś jednak sprawia, że inni potrafią, a my nie.

Z potopu tego typu filmów można jednak co roku wyłowić jeden albo dwa nieco odstające jakością od całej reszty. W tym roku warto wspomnieć na pewno o filmie *Och, Karol 2*, który obejrzało prawie milion siedemset tysięcy widzów, dzięki czemu cały czas znajduje się on na pierwszym miejscu listy najchętniej oglądanych polskich filmów w 2011 roku⁸. Komedia Piotra Weresniaka, której tytuł sugeruje, że jest drugą częścią komedii *Och, Karol* z 1985 roku, w istocie okazuje się uwspółcześnionym jej *remakiem*. Liczba widzów na filmach tego typu jest oczywiście pewnego rodzaju wyznacznikiem gustów publiczności. Piotr Weresniak – reżyser *Och, Karol 2* mówi: „Krytyka mnie nie obchodzi. Liczy się widownia. To ona wydaje wyrok na mnie i na mój film” (Weresniak 2011). Jak stwierdza w jednym z wywiadów, w Polsce krytycy atakują twórców za sam fakt zajęcia się kinem popularnym i rozrywkowym – i chyba ma trochę racji. Rzeczywiście twórca (aktor, reżyser czy scenarzysta), który kieruje swoje artystyczne kroki w kierunku tzw. kina komercyjnego, jest od razu dyskwalifikowany przez bardziej i mniej znanych krytyków.

Och, Karol 2 to komedia lekka, łatwa i przyjemna z plejadą polskich pięknych aktorek (z których jedne wypadają lepiej, inne gorzej), z Piotrem Adam-

⁷ Opinię taką znaleźć można w komentarzach do filmu na portalu filmweb.pl.

⁸ Listę można znaleźć na stronie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie> (dostęp: 20.06.2011).

czykiem w roli głównej... – i mamy przepis na sukces; czy filmowi Wereśniaka udało się go odnieść? Jeśli spojrzymy na ilość sprzedanych biletów kinowych – musimy stwierdzić z całą pewnością, że tak.

Benek, czyli Śląsk w oczach Polski

Hałdy, brud, smutek, węgiel, bieda, prowincja – to Śląsk w oczach Polski. Wydawałoby się, że *Benek*, który wszedł na ekrany kin w roku 2010⁹ powinien prezentować już inny obraz regionu, a jednak tak się nie stało. Robert Gliński, rodowity warszawiak, nakręcił film o dobiegającym trzydziestki górniku, który postanawia na zawsze opuścić kopalnię i zmienić swoje życie. Film, opisywany jako uniwersalna historia o nadziei, przeleżał na półkach magazynowych ponad trzy lata. Obraz może rzeczywiście prezentuje pewne uniwersalne wartości i wzruszającą historię, której podporą jest z całą pewnością debiutujący na dużym ekranie Marcin Tyrol – odtwórca głównej roli. A jednak chciałoby się, żeby film poza tą „uniwersalną historią” prezentował jeszcze realia zbliżone w jakikolwiek sposób do rzeczywistości. *Benek* prezentuje właśnie taki świat, jaki – według większości mieszkańców pozostałych części Polski – można na Śląsku znaleźć: życiowych nieudaczników, familoki, dzieci stale ubrudzone miałem węglowym i ludzi niby radosnych, ale skazanych na życie w warunkach, których nie sposób zmienić. Nie znajdziemy w tym filmie miast, które przecież na Śląsku są, tylko małe smutne, szare uliczki. Główny bohater, który próbuje uciec od życia górnika, ima się różnych zawodów, a i tak kończy jako górnik – perspektyw na Śląsku bowiem brak...

Region i warunki życia w nim panujące, jakie pokazał Gliński w swoim filmie, to stereotypowy obraz Śląska i – o ile zgadzam się, że *Benek* jest wzruszający, opisuje życie pewnej tylko grupy społecznej – to dobrze byłoby, aby Śląsk w filmie zaczął się kojarzyć z czymś innym niż węgiel i szarość.

Sala samobójców, czyli wirtualny zawrót głowy

Film Jana Komasy jeszcze przed wejściem na ekrany kin został okrzyknięty kultowym. Od premiery krytycy rozplywają się nad jakością dzieła, jego treścią i innymi walorami. Czy jednak rzeczywiście *Sala samobójców* warta jest aż takich zachwytów?

Film opowiada historię Dominika – wrażliwego chłopca, który w związku z nieprzystosowaniem oraz pogłębiającymi się problemami w szkole i w środoku

⁹ Produkcja filmu jest datowana na 2007 rok.

wisku rówieśników, ucieka w wirtualny, bezpieczny dla niego świat. Zjawisko, a właściwie choroba, którą pokazuje dzieło Komasy, nazywa się *bikikomori* i polega na wyobcowaniu ze świata zewnętrznego. Objawia się zamknięciem w bezpiecznej, znajomej przestrzeni, np. we własnym pokoju, nawet na kilka lat i nieutrzymywaniem żadnych kontaktów z otoczeniem (Gajewski 2010). Choroba występująca w Japonii i Korei Południowej nie była do tej pory szerzej znana w Polsce. W naszym kraju nie występuje ona w takiej postaci, jak w krajach azjatyckich, gdyż niezbędne dla jej rozwoju są pewne uwarunkowania kulturowe. Mimo to podobno w pewnych postaciach pojawia się w różnych krajach poza Azją. Dla Dominika całym światem staje się jego pokój, a pomocy – zamiast u bliskich – postanawia szukać w Internecie. Tak trafia do tytułowej sali samobójców, która jest wirtualną rzeczywistością proponującą „opiekę” właśnie takim nieprzystosowanym jednostkom, jak on.

O ile fabuła filmu może przemawiać do młodych widzów, których życie jest nierozłącznie związane z komputerami, Internetem oraz portalami społecznościowymi¹⁰, o tyle zdaje się jednak nieco odległa od rzeczywistości, w jakiej żyją pokolenia nie tak silnie związane z dobrodziejstwami współczesnej techniki. Motywy kierujące zachowaniem bohaterów wydają się momentami bardzo przerysowane i zbyt uproszczone. Oczywiście nie jest to wina zagmatwanego czy niedopracowanego scenariusza, ale po prostu braku zrozumienia dla takiego rodzaju zachowania, jakie prezentują filmowe postaci.

Mocną stroną *Sali samobójców* jest za to aktor odtwarzający główną rolę – Kuba Gierszał, znany już polskim widzom z filmu *Wszystko co kocham*. Można mieć tylko nadzieję, że dalsze jego występy będą równie udane.

Filmografia

- Benek*, 2007, reżyseria: Robert Gliński, zdjęcia: Jan Budzowski, obsada: Marcin Tyrol, Mirosława Żak, Magdalena Popławska.
- Chrzęst*, 2010, reżyseria: Marcin Wrona, zdjęcia: Paweł Flis, obsada: Wojciech Zieliński, Tomasz Schuchardt, Aleksandra Radwańska, Adam Woronowicz, Natalia Rybicka.
- Czarny czwartek. Janek Wiśniowski padł*, 2011, reżyseria: Antoni Krauze, zdjęcia: Jacek Petrycki, obsada: Marta Honzatkó, Michał Kowalski, Marta Kalmus, Wojciech Pszoniak, Piotr Fronczewski.
- Joanna*, 2010, reżyseria: Feliks Falk, zdjęcia: Piotr Śliskowski, obsada: Urszula Grabowska, Sara Knothe, Stanisław Celińska, Kinga Preis.

¹⁰ Przyczyną wszelkich kłopotów Dominika staje się portal Facebook.

- Matka Teresa od kotów*, 2010, reżyseria: Paweł Sala, zdjęcia: Mikołaj Łepkowski, obsada: Matusz Kościukiewicz, Filip Garbacz, Ewa Skibińska, Mariusz Bonaszewski.
- Młyn i krzyż*, 2011, reżyseria: Lech J. Majewski, zdjęcia Lech J. Majewski, Adam Sikora, obsada: Rutger Hauer, Michael York, Charlotte Rampling, Joanna Litwin.
- Och, Karol 2*, 2011, reżyseria: Piotr Wereśniak, zdjęcia: Tomasz Dobrowolski, obsada: Piotr Adamczyk, Marta Żmuda-Trzebiatowska, Małgorzata Foremniak, Anna Mucha, Katarzyna Zielińska, Małgorzata Socha, Katarzyna Glinka.
- Różyczka*, 2010, reżyseria: Jan Kidawa-Błoński, zdjęcia: Piotr Wojtowicz, obsada: Magdalena Boczarska, Andrzej Seweryn, Robert Więckiewicz, Grażyna Szapolowska, Jan Frycz.
- Sala samobójców*, 2011, reżyseria: Jan Komasa, zdjęcia: Radosław Ładczuk, obsada: Jakub Gierszał, Roma Gąsiorowska, Agata Kulesza, Krzysztof Pieczyński, Kinga Preis.
- Skrzydlate świni*, 2010, reżyseria: Anna Kazejak, zdjęcia: Michał Englert, obsada: Paweł Małaszyński, Olga Boładź, Piotr Rogucki, Karolina Gorczyca, Eryk Lubos, Cezary Pazura.
- Weekend*, 2011, reżyseria: Cezary Pazura, zdjęcia: Grzegorz Kuczeriszka, Dariusz Jadach, Rafał Michalski, obsada: Paweł Małaszyński, Michał Lewandowski, Małgorzata Socha, Paweł Wilczak, Jan Frycz.

Literatura

- (*Czarny czwartek* 2010) *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*, 2010, materiały dystrybutora, (on-line) <http://janekwisniewskipadl.pl/ofilmie> (dostęp: 10.04.2011).
- (Joanna 2010) *Joanna*, 2010, materiały dystrybutora, (on-line) <http://film.interia.pl/filmy/film/joanna,285851> (dostęp: 15.04.2011).
- Gajewski A., 2010, *Hikikomori – samotnicy na marginesie japońskiego społeczeństwa*, (on-line) <http://www.polska-azja.pl/2010/03/18/adam-gajewski-hikikomori-samotnicy-na-marginesie-japonskiego-spoloczenstwa/> (dostęp: 3 sierpnia 2011).
- Kazejak A., 2010, *Skrzydlate świni*, rozm. przepr. zespół wp.pl, (on-line) http://film.wp.pl/id,28357,title,Skrzydlate-swini,film_ciekawostki.html (dostęp: 18.04.2011).
- Kuźma D., 2010, „*Matka Teresa od kotów*”: *absencja aniołów*, (on-line) www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=66078 (dostęp: 18.04.2011).
- Pazura C., 2010, *Pazura a la Tarantino*, rozm. przepr. Staniszevska M., "Metro", (on-line) http://www.emetro.pl/emetro/1,85652,7874389,Pazura_a_la_Tarantino.html (dostęp: 15.03.2011).
- Rojek P., 2011, *Film "Chrzest" – potrójne życie. Recenzja.*, (on-line), <http://www.students.pl/kultura/details/45563/Film-Chrzest-potrojne-zycie-Recenzja>, (dostęp: 15.04.2011).
- Sala P., 2010, *Nazywam to antykryminalem*, rozm. przepr. Róźdzynska A., (on-line) www.pisf.pl/pl/pierwsze-ujecie/dziecie-sie/pawel-sala (dostęp: 18.04.2011).
- Sobolewski T., 2011, *Bruegel ma zawsze widownię*, „Duży Format”, dod. do „Gazety Wyborczej”, (on-line) http://wyborcza.pl/1,75480,9260623,Bruegel_ma_zawsze_widownie.html (dostęp: 05.04.2011).
- Wereśniak P., 2011, „*Och, Karol 2*” *śmiesz*, rozm. przepr. Chlewicki J., (on-line) <http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110423/KINO/887482583> (dostęp: 25.04.2011).

Film Shelf of the Season 2010/2011

The article presents another summary of film events in a year 2010. Films that can be found here are: *Benek*, directed by Robert Gliński, and concerning Silesian subject, *Chrzest (The Christening)* second film by young Polish director Marcin Wrona, *Czarny czwartek (Black Thursday)* which tells the story of the strikes in 1970, and *Joanna* by Feliks Falk that offers a new perspective on the Second World War. Besides these, some other descriptions of the films that were released in 2010 or in the beginning of 2011 can be found here: *Matka Teresa od kotów (Mother Teresa of Cats)*, *Młyn i krzyż (Mill and the Cross)*, *Och, Karol 2, Różyczka (Little Rose)*, *Sala samobójców (Suicide Room)*, *Skrzydlate świnie (Winged Pigs)* and *Weekend*. The author comments the most famous films of the season viewing them through the eyes of a foreigner who may be interested in watching them.

Key words: contemporary Polish cinema, Polish film, best-seller, comedy film, drama film

JACEK MIKOŁAJCZYK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Muzyka góra? Dziesięć wydarzeń teatralnych 2010 roku

Tworząc listę dziesięciu premier teatralnych, które odbiły się największym echem w środowisku, ze zdumieniem stwierdziłem, że połowa z nich to spektakle muzyczne – opery i musicale. Zweryfikowałem uważnie własny wybór, ale okazało się, że żadnego z tych wydarzeń nie mógłbym zastąpić innym o podobnym znaczeniu. W ubiegłym roku zdecydowanie najciekawszą polską sceną teatralną był Teatr Wielki w Warszawie. Na jego afiszu pojawiały się nazwiska reżyserów światowej rangi, a na jego scenie kameralnej jako twórcy operowi debiutowali najciekawszy przedstawiciele młodego pokolenia polskich reżyserów. Z kolei musicalowa *Lalka* Wojciecha Kościelniaka zdaniem wielu krytyków była najciekawszą teatralną adaptacją powieści ostatnich lat, a premiery *Nędzników* w warszawskiej Romie nie da się pominąć w żadnym rankingu głośnych wydarzeń teatralnych.

W 2010 roku odbyły się premiery ważnych spektakli Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego, Nagrodę Literacką „Nike” zdobył dramat (wkrótce pojawił się także na scenie), ciekawe spektakle realizowano również w teatrach prywatnych. Pomimo narzekań stołecznych recenzentów, okazało się, że znaczna część najważniejszych wydarzeń teatralnych roku miała miejsce w Warszawie. Żadnego wielkiego hitu nie stworzył Jan Klata (dopiero w styczniu 2011 roku po raz kolejny zadziwił widzów premierą *Utworu o Matce i Ojczyźnie*), nie oglądaliśmy też żadnej premiery Grzegorza Jarzyny.

Poniższa lista hitów teatralnych 2010 roku to oczywiście wybór subiektywny. Staralem się jednak, by znalazły się na niej spektakle głośne, ważne

oraz docenione przez krytykę oraz selekjonerów krajowych i międzynarodowych festiwali. Podają je w kolejności chronologicznej.

Persona. Ciało Simone

Reż. Krystian Lupa; prem. 13.02.2010

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Wyczekiwana premiera drugiej części tryptyku Krystiana Lupy *Persona* zakończyła się skandalem. Po sukcesie *Marilyn*, z pamiętną – i nagrodzoną Paszportem „Polityki” – kreacją Sandry Korzeniak w tytułowej roli, w stołecznym Teatrze Dramatycznym zapowiadał się kolejny wielki koncert aktorski, z wracającą po prawie czterdziestu latach na scenę Małgorzatą Braunek oraz Joanną Szczepkowską w głównych partiach. Ostatecznie na premierze Szczepkowska w finałowej scenie wypięła nagie pośladki – jednoznacznie pod adresem reżysera – i skomentowała jego metody pracy nad tekstem: „Jak daleko można pójść?”.

O spięciu między Szczepkowską a Lupą było wiadomo już przed premierą. Aktorka z jednej strony była zafascynowana osobowością oraz wizją artystyczną reżysera, z drugiej – nie mogła zgodzić się z proponowanym przez niego stylem pracy: wielomiesięcznymi próbami, nie zawsze przejrzystą grą z aktorami, brakiem wyraźnie wyznaczonych celów i zadań. Jeszcze przed premierą Szczepkowska zrezygnowała z etatu w Teatrze Dramatycznym, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem z „Rzeczpospolitej” wyrażała też swoje obawy co do przedstawienia.

Premierowy skandal wywołał prawdziwą burzę, która z teatralnych kuluarów przeniosła się do studiów telewizyjnych, a nawet na łamy prasy i serwisów plotkarskich. Aktorka tłumaczyła swój gest to uzasadniając jego spójność z wizją i założeniami reżyserskimi Lupy, to podkreślając protest przeciw tendencjom „nowego” teatru. Lupa wystosował oświadczenie, w którym całkowicie odcinał się od „performerskiej inicjatywy aktorki”, oświadczenia opublikował zarówno zespół *Persony. Ciała Simone* (aktorzy podkreślali, że od samego początku byli świadomi metod pracy Krystiana Lupy i w pełni je akceptowali), jak i sama Joanna Szczepkowska. Ostatecznie reżyser podziękował aktorce za udział w spektaklu i jej rolę przejęła w nim Maja Ostaszewska.

Przytłoczone skandalem przedstawienie mimo wszystko doczekało się kilku merytorycznych recenzji, zostało jednak uznane za jedno ze słabszych w dorobku reżysera. Bunt aktorki silnie wpłynął na charakter spektaklu, zwłaszcza w długiej ostatniej scenie, zaś stosowana konsekwentnie przez Lupę metoda unikania zamykania scenicznych rozwiązań oraz niedomykania postaci sprawiła, że *Ciało Simone* zostało uznane za przedstawienie pęknięte, niedokończone, rozbite.

Tymczasem, gdy opadły emocje i rolę Simone Weil ostatecznie przejęła Maja Ostaszewska, gdy po kolejnych prezentacjach spektakl nabral – niejako wbrew intencjom reżysera – spójności, nagle czytelne stały się najważniejsze założenia Lupy, role aktorów dojrzały, zaś całość zaczęła wyraźnie wpisywać się w ścieżkę wytyczoną samemu sobie przez najwybitniejszego współczesnego polskiego reżysera teatralnego.

Cialo Simone zaczyna się w momencie, w którym zakończyła się *Marihyn*. Nieemożność dojścia do kreacji, stworzenia postaci, sfinalizowania teatralnej drogi, w pierwszej części tryptyku była niejako konstatacją, którą dokumentowała projekcja psychicznego załamania aktorki. Tutaj jest punktem wyjścia. Do postaci Simone Weil niechętnie podchodzi sam reżyser, co – rzecz jasna – przekłada się na równie silne wątpliwości jego „alter ego” w spektaklu, czyli granego przez Andrzeja Szeremetę Artura. Elżbieta Vogler, podkradziona Bergmanowi aktorka, wracająca do zawodu po trzydziestu latach nieobecności na scenie (nie dziwnego, że Lupa zaproponował tę rolę właśnie Braunek), jest o wiele starsza od Simone w chwili śmierci i także ona do roli podchodzi z niepewnością, a może nawet wyraźną niechęcią. Pierwszy akt przedstawienia to nieustająca konfrontacja Artura z Elżbietą, potok myśli, refleksji, cytatów i komentarzy, z których, niestety, nic nie wynika. Każde kolejne spotkanie reżysera i aktorki zaczyna się od stwierdzenia, że nadal oboje – a zwłaszcza Vogler – znajdują się w punkcie wyjścia. Próby te wieńczy projekcja monologu Artura, który również jest dokumentem bezsilności reżysera w podejściu do wyznaczonego sobie zadania.

Niemal każda scena *Ciala Simone* ma charakter próby, zawsze zakończonej niepowodzeniem. Sam Lupa wyraźnie stara się, by malującą się gdzieś tam spójność obrazów maksymalnie zakłócać, podważać, niwelować. Jeśli oglądamy projekcję, to okazuje się niegotowa, czego nie omieszkają komentować znajdujące się na scenie postaci. Po scenie płatają się pracownicy techniczni, nie pozwalając nam poważnie potraktować przelomowych obrazów spektaklu. W finale wspaniale kreacje Braunek i Ostaszewskiej również nie wystarczają, by doszło do zlania się aktorki z graną przez nią postacią. Przedstawienie równie dobrze mogłoby się zakończyć w każdym innym momencie.

Giuseppe Verdi: *Traviata*
Reż. Mariusz Treliński; prem. 25.02.2010
Teatr Wielki w Warszawie

Jak wspomniałem na wstępie, rok 2010 należał w Polsce do teatrów muzycznych – operowych i musicalowych. Mur, tradycyjnie oddzielający je od scen dramatycznych – naruszony poważnie w poprzednich sezonach – runął ostatecznie pod ciosami przede wszystkim Mariusza Trelińskiego, który

w październiku 2008 roku po raz drugi objął dyrekcję artystyczną Teatru Wielkiego w Warszawie. Po dwóch premierach przygotowanych według wcześniejszych inscenizacji – *Orfeusza i Eurydyki* Christopha Glucka oraz *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego – w lutym 2010 roku Treliński zaprezentował wreszcie w stolicy oryginalną realizację – *Traviaty* Giuseppe Verdiego. W premierowej obsadzie wystąpili Aleksandra Kurzak jako Violetta oraz Andrzej Dobber jako Germont – śpiewacy goszczący stale m.in. na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera, od dawna oczekiwani w Operze Narodowej.

Co ciekawe, premiera *Traviaty* była sensacją nie tylko dla widzów operowych, ale również dla świata popkultury. Treliński jak nikt inny potrafi przyciągać uwagę mediów, które rozgrzał do czerwoności, do udziału w realizacji zapraszając tancerzy Edytę Herbuś i Rafała Maseraka, znanych z telewizyjnego show „Taniec z gwiazdami”.

Tego typu podejście mogłoby wzbudzać obawy, że piarowska otoczka przesłoni wartość – lub brak wartości – samego dzieła, na szczęście w wypadku Mariusza Trelińskiego ryzykowne działania na styku światów operowego i popkulturowego zawsze wprzęgnięte są w służbę sztuki najwyższych lotów i znajdują odniesienie w samym teatralno-muzycznym materiale. Tak było i tym razem. Reżyser jak zwykle zaproponował oryginalną, nowatorską interpretację, która jednak na tyle mocno była zakorzeniona w klasycznym dziele Verdiego, że pod tym względem nie wzbudziła większych kontrowersji. Jego Violetta od samego początku naznaczona była widmem śmierci – w pierwszej scenie pojawiała się w trumnie, co, jak się okazało, było częścią jej popisowego numeru kabaretowego. Związek z Alfredem był dla niej próbą oszukania choroby i ludzkiego losu, kolejne wyzwanie rzucone światu. Z kolei Alfred (na premierze w tej partii wystąpił Sébastien Guèze) miał w sobie niewiele z klasycznego kochanka i był bardziej współczesnym metroseksualnym podrzędnym celebrytą, którego powaga sytuacji, w jakiej się nagle znalazł, całkowicie zaskakiwała. Germont wreszcie przechodził przekonującą metamorfozę z oburzonego ojca w pełnego mądrości współczującego przyjaciela.

Te przekonująco odegrane i – zwłaszcza w wypadku Kurzak i Dobbera – zjawiskowo zaśpiewane postaci pojawiały się na scenie w nowoczesnej inscenizacji, której centralną częścią był współczesny kabaret. Oryginalnością pomysłów Treliński i jego scenograf – Boris Kudlička – zaskoczyli zwłaszcza w pierwszym akcie, w którym przed oczami widzów dosłownie przesuwały się kolejne obrazy, wyznaczające poszczególne miejsca akcji. Cała ta maszyna nie „zatupywała” jednak samego Verdiowskiego materiału, w następnych sekwencjach wycofując się zresztą w cień i pozwalając reżyserowi równie przekonująco rozgrywać kameralne sceny aktu drugiego czy finału.

Lalka według Bolesława Prusa
Reż. Wojciech Kościelniak; prem. 27.02.2010
Teatr Muzyczny w Gdyni

Wojciech Kościelniak od premiery *Hair* w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1999 roku wyznacza standardy polskiego teatru musicalowego. Późniejszy o dwa lata *Sen nocy letniej* zapoczątkował odnogę działalności artystycznej reżysera skupioną wokół repertuaru rodzimego, czego swego rodzaju zwieńczeniem była premiera *Lalki* według powieści Bolesława Prusa.

Przedsięwzięcie to było niezwykle pod każdym względem. Choć muzyczne adaptacje powieściowej klasyki na całym świecie są podstawą repertuaru musicalowego, w polskich teatrach muzycznych zdarzały się dotąd dosyć rzadko. W dodatku Kościelniak wziął na warsztat jedno z arcydzieł literatury polskiej, którego znaczenia dla rodzimej kultury nie da się przecenić. Tego rodzaju ryzyko dotąd brały u nas na siebie przede wszystkim teatry dramatyczne – ciężar gatunkowy kanonu literackiego skutecznie zniechęcał twórców musicalowych.

Lalka w adaptacji Kościelniaka jest musicalem skrojonym według najlepszych wzorców. Warstwa muzyczna ściśle przenika się w niej z dramatyczną i ruchową, odchodząc daleko od typowego dla naszych scen modelu „spektaklu z piosenkami”. Swingująca muzyka Piotra Dziubka dynamicznie organizuje teatralną materię, w czym wspomagają ją znakomite teksty Rafała Dziwisza. Całość jest zaś prawdziwą feerią inscenizacyjnych pomysłów Kościelniaka, który nie boi się operować silnym skrótem i proponuje widzowi czytelne metafory, trafnie naprowadzające go na główne tropy współczesnej interpretacji powieści.

Lalkami są zatem w spektaklu nie tylko tytułowa bohaterka, ale właściwie wszystkie postaci. Mechaniczne ruchy wcielających się w nie aktorów, znane z innych przedstawień Kościelniaka, błyskotliwie określają podstawowe rysy charakterów: od karykaturalnego wprost Łęckiego w wykonaniu Andrzeja Śledzia, po lekko jedynie chropowatego Wokulskiego (Rafał Ostrowski). Ten ostatni na scenę wchodzi zawsze z zapadni, nawiązując do znanego obrazu z powieści Prusa, a schodzi z niej, wspinając się po drabinie. Uwypuklenie wszystkiego tego, co wiąże się w oryginale z pieniędzmi i handlem, nie pozostawia wątpliwości, że *Lalka* jest dziełem ciągle ważnym w naszym kapitalistycznym „tu i teraz”. Jeśli dodać do tego znakomite role aktorskie wszystkich chyba wykonawców, kipiącą energią choreografię Beaty Owczarek i Janusza Skubackowskiego, wysmakowaną, również operującą skrótem scenografię Damiana Styry oraz przepyszne ekspresjonistyczne kostiumy

Katarzyny Paciorek, otrzymamy oryginalne musicalowe widowisko, jakiego do tej pory próżno było szukać na polskich scenach.

Lalka jako pierwszy musical w historii została zaprezentowana na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, corocznym przeglądzie najciekawszych polskich realizacji teatralnych. Już samo zaproszenie jej do udziału w tym festiwalu odczytywano jako wyróżnienie, tymczasem okazało się, że spektakl zdeklasował większość pozostałych i został okrzyknięty wydarzeniem przeglądu.

Iannis Xenakis: *Oresteia*
Reż. Michał Zadara; prem. 14.03.2010
Teatr Wielki w Warszawie

Objąwszy fotel dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego, Mariusz Treliński podjął jedną z ciekawszych inicjatyw swoich poprzedników, animując tym samym niezwykle interesujący projekt na styku opery i teatru. Mowa o cyklu Terytoria, którego głównym założeniem jest prezentacja na scenie kameralnej Opery Narodowej dzieł dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych kompozytorów w inscenizacjach młodych reżyserów, niekoniecznie legitymujących się operowym doświadczeniem.

Inicjatywa ta szybko przyniosła znaczące rezultaty. W 2009 roku Barbara Wysocka wyreżyserowała w Teatrze Wielkim *Zagładę domu Usherów* Philipa Glassa, która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem recenzentów, a samej reżyserce zapewniła Paszport Polityki w dziedzinie muzyki. Natomiast pierwszym spektaklem cyklu w nowym roku była *Oresteia* Iannisa Xenakisa w reżyserii Michała Zadary, operowy debiut jednego z najbardziej obiecujących polskich reżyserów młodego pokolenia.

Zadara do wyznaczonego sobie zadania podszedł nie tylko ambitnie, ale i niezwykle odważnie. Posunął się o krok dalej niż większość reżyserów operowych i zaproponował nie tyle „uwspółcześioną” wersję *Oresteii*, co całkowicie nową, autorską. Muzyka Xenakisa i dramat Ajschylosa posłużyły mu do opowiedzenia... historii PRL-u. Agamemnon jest więc u niego żołnierzem Polskich Sił Zbrojnych, powracającym po wojnie do domu, Klitajmestra to zwolenniczka „nowego porządku”, a Orestes – młody zapaleniec, więziony przez komunistyczne władze. Chór tworzą to robotnice, to strajkujący, zaś Atena przemawia głosem towarzysza Gierka. Na scenie roi się od haseł komunistycznej propagandy, chórzyci chodzą w „kufajkach” i „gumowcach”, a za pomocą rozstawionych drabin można szybko przenosić miejsca akcji, np. z pracowniczej stołówki do hali fabrycznej.

Propozycja *Zadary*, podparta zresztą znakomitym wykonaniem muzycznym spektaklu przez wszystkie zespoły (orkiestra Teatru Wielkiego pod dyrekcją Francka Ollu), prowokuje wiele pytań, na które nie zawsze łatwo udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Czy z karkołomnego pomysłu wtłoczenia historii opowiedzianej w trylogii Ajschylosa w zaskakujące ramy wynika coś więcej, niż przeprowadzony przez reżysera i dramaturga dowód, że „raczej się da”? Czy dostrzeżona przez nich analogia wzbogaca w jakikolwiek sposób naszą recepcję klasycznego dzieła oraz skomponowanej na jego podstawie współczesnej opery? Tak czy inaczej powstało widowisko, które zadziwiało świeżością podejścia i oryginalnością interpretacji, prowokując po stronie widowni tyleż głosów zachwytu, co oburzenia i spełniając tym samym jedno z założeń cyklu *Terytoria*.

Paweł Demirski: *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*
Reż. Monika Strzępka; prem. 22.05.2010
Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Na teatralnej mapie Polski, poza oczywistymi zagłębiami w rodzaju Warszawy, Krakowa czy Wrocławia, od czasu do czasu wykwitają ośrodki, które przeczą tradycyjnemu podziałowi kraju na kulturalne centrum i prowincję. Przez wiele sezonów dyżurnym przykładem takiego miejsca była Legnica, później liczącej się we wszelkich rankingach pozycji dosłużył się teatr jeleniogórski, od kilku zaś lat za prawdziwy teatralny cud uznawany jest ośrodek w Wałbrzychu. W tamtejszym teatrze, najpierw pod dyrekcją Piotra Kruszczyńskiego, później Sebastiana Majewskiego, debiutowali lub szlifowali warsztat tacy reżyserzy, jak Jan Klata czy Maja Kleczewska, a obecnie triumfy święci reżysersko-dramaturgiczny tandem Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego.

Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej to właściwie manifest Strzępki i Demirskiego. Z jednej strony jest odpowiedzią na krytykę, z jaką spotkały się ich wcześniejsze spektakle – i to dosłowną, jako że artyści w tkankę swojego dzieła wpleli między innymi cytaty z krytycznych recenzji własnej twórczości. Z drugiej – *Andrzej* to wykrzywane przez twórców rozliczenie z kulturą polską w obecnym stanie, katalog jej bolączek w oczach Strzępki i Demirskiego, ostra diagnoza oraz wyraz silnie lewicowego światopoglądu artystów.

Punktem wyjściowym fabuły spektaklu jest pogrzeb uznanego polskiego reżysera, laureata Oskara – tytułowego Andrzeja, na który stawia się tzw. elita kulturalna (i nie tylko) kraju. Mamy więc starego reżysera Kazimierza, który przede wszystkim zazdrości koledze po fachu prestiżowej nagrody, mamy reżysera

średniego pokolenia, zafascynowanego postacią Sary Kane, historyczną aktorkę, liberalnego ministra finansów oraz głodnego kubańskiego dysydenta. Większość bez problemu rozszyfrujemy jako znane postaci polskiego życia kulturalnego i politycznego. W dialogach przewijają się tematy finansowania kultury, zapaści polskiego życia artystycznego, stereotypowego postrzegania dziedzictwa poprzedniego systemu itp., co przerywają od czasu do czasu songi. Towarzystwo zatruwa się pasztetem z gęsich wątróbek i ostatecznie solidarnie ląduje w piekle.

Był sobie Andrzej... jest odważną próbą podstawienia lustra hipokryzji, jaką według Strzępki i Demirskiego przeziąknięte jest polskie życie kulturalne i polityczne. Kąt ustawienia jego tafla, rzecz jasna, jest subiektywny i odzwierciedla własne poglądy twórców przedstawienia. Ich wojownicze nastawienie okazało się jednak powiewem świeżości w gnuśniejącym nieco światku polskiego teatru, czego efektem był m.in. deszcz nagród, jaki spłynął na ów artystyczny tandem na krajowych festiwalach teatralnych.

Hanoch Levin: *Sprzedawcy gumek*
Reż. Artur Tyszkiewicz; prem. 25.06.2011
Teatr IMKA w Warszawie

Pierwszą wyprodukowaną od początku do końca przez siebie sztuką warszawski Teatr IMKA Tomasz Karolaka dowiódł własnej wyjątkowej pozycji na mapie prywatnych stołecznych teatrów. *Sprzedawcy gumek* Hanocha Levina – izraelskiego autora, znanego dotąd w Polsce głównie dzięki *Krumowi*, wyreżyserowanemu przez Krzysztofa Warlikowskiego – to przedstawienie zwarte, świetnie zrealizowane i umiejętnie balansujące na cienkiej linii oddzielającej ambitne projekty artystyczne od tzw. teatru mieszczańskiego.

Sztuka Levina ma trzech bohaterów: Belę (Aleksandra Popławska), aptekarkę spragnioną miłości, ale i szukającą zabezpieczenia dla prowadzonego przez siebie zakładu, Johanana (Łukasz Simlat), urzędnika, zabezpieczonego całkiem skutecznie pod względem finansowym, któremu jednak ów kokon nie pozwala przebić się do prawdziwego życia, i Szmuela (Janusz Chabior), tytułowego „sprzedawcę gumek”, zmagającego się z krępującym spadkiem po ojcu w postaci dziesięciu tysięcy prezerwatyw. Każda z tych trzech postaci mogłaby być kluczem do szczęścia dla pozostałych, gdyby nie nieumiejętność wyrwania się z objęć własnych ograniczeń, do podjęcia choćby najmniejszego ryzyka. Ponawiane ciągle próby kończą się gdzieś w trzy czwarte drogi i w rezultacie bohaterom pozostaje samotność, w której raczej niewielkim pocieszeniem jest słaba satysfakcja z powodu skutecznej obrony własnego kapitaliku, interesu czy ojcowego „dziedzictwa”.

Przedstawienie przesiąknięte jest muzyką, aktorzy tworzą wyśmienite kreacje, a reżyser Artur Tyszkiewicz umiejętnie steruje emocjami widzów.

Wprawdzie trudno *Sprzedawców gumek* zaliczyć do najwybitniejszych osiągnięć polskiego teatru ostatnich sezonów – to po prostu solidny, dobrze zrealizowany i znakomicie grany teatr „środką” – ale warto raz jeszcze wspomnieć o kontekście, w jakim powstało przedstawienie. Karolak zakładał swoją scenę niejako w opozycji do założonego kilka miesięcy wcześniej Teatru 6 piętro Michała Żebrowskiego, przedsiębiorstwa właściwie wyłącznie komercyjnego. IMKA, idąc po części w ślady również stołecznej, autorskiej Polonii Krystyny Jandy, z założenia miała być teatrem ambitnym, z poważnym repertuarem i wyraźnym profilem artystycznym. Tego typu podejście zaskoczyło wszystkich komentatorów, spodziewających się kolejnej farsowej scenki. *Sprzedawcy gumek* dowiedli, że Karolak poważnie traktuje własne założenia, co z kolei każe przyglądać się co najmniej z zainteresowaniem nowym propozycjom warszawskiego ośrodka.

Claude-Michel Schönberg: *Les Misérables*
Reż. Wojciech Kępczyński; prem. 25.09.2010
Teatr Muzyczny Roma w Warszawie

Od objęcia dyrekcji Teatru Muzycznego Roma przez Wojciecha Kępczyńskiego w 1998 roku, każda „duża” premiera tej sceny jest ogólnopolską sensacją. Nadgoniwszy wieloletnie polskie zaległości i wystawiwszy światowy musicalowy kanon – m.in. *Grease*, *Koty* i *Upiora w operze* – w 2010 roku Roma postawiła na przebój pokazywany już wprawdzie kiedyś w naszym kraju, ale nadal dzierżący rekord najdłużej granego pełnospektaklowego musicalu na świecie – *Nędzników*, czy raczej *Les Misérables* według powieści Wiktora Hugo i z muzyką słynnego Claude’a-Michela Schönberga.

Warszawscy *Nędznicy* są musicalową megaprodukcją, której nie powstydziliby się żadna europejska stolica. Po wieloetapowych castingach wyłoniony został imponujący zespół, w którym królują Janusz Kruciński jako Jean Valjean, Łukasz Dziedzic w roli Javerta, Ewa Lachowicz jako Eponine oraz Łukasz Zagrobelny jako Enjolras. Wszyscy stworzyli przekonujące kreacje, dowodząc po raz kolejny, że w Polsce właściwie jedynie zespół Teatru Muzycznego w Gdyni może się porównywać ze stołecznym.

Nędznicy zostaną zapamiętani przede wszystkim jako wielkie widowisko, pokaz najnowocześniejszej techniki teatralnej, z jaką mieliśmy do czynienia nad Wisłą. Scenografia Grzegorza Policińskiego wykorzystuje mechanizm ruchomych, zdalnie sterowanych platform, umożliwiających niezwykle dy-

namiczne zmiany dekoracji, budowanych w poszczególnych scenach niemalże na oczach widzów. Z geometrycznymi elementami przenikają się równie imponujące projekcje, tworząc sugestywny obraz dziewiętnastowiecznej francuskiej prowincji oraz zrewoltowanego Paryża.

Nędznicy, podobnie jak wcześniej *Upiór w operze*, grani w Romie w systemie eksploatacyjnym, czyli „do zgrania” spektaklu, byli również i są ogromnym przedsięwzięciem promocyjnym. Kampania reklamująca musical zaczęła się na wiele miesięcy przed premierą i jednym z jej elementów były watahy zbuntowanych „paryżan”, spacerujących z francuskimi flagami po stołecznym Krakowskim Przedmieściu. Szeroko zakrojona promocja pozwala nieprzerwanie grać musical, który z pewnością pobije należący do *Upiora w operze* rekord. Tak czy inaczej, warszawscy *Nędznicy* są kolejnym dowodem na to, że przemysł teatralny w Polsce rozwija się coraz dynamiczniej, powoli „doszusowując” do światowych standardów.

Koniec

Reż. Krzysztof Warlikowski; prem. 30.09.2011

Nowy Teatr w Warszawie

Koniec Krzysztofa Warlikowskiego to chyba najbardziej hermetyczne z jego przedstawień. Zlepiony m.in. ze scenariusza filmowego *Nickel Stuff* Bernarda-Marie Koltesa, *Procesu* Kafki oraz powieści *Elisabeth Costello* J.M. Coetzee-go, jest podróżą w głąb umysłu artysty, tym razem blakającego się po chybionych ścieżkach wytyczonych gdzieś na granicy życia i śmierci, oraz obsesyjnie wracającego do własnych lęków, przeczuc i fascynacji.

Z gąszczy splecionych ze sobą wątków wylania się obraz Tony’ego (Jacek Poniedziałek), bohatera dzieła Koltesa, który beznadziejność własnej egzystencji pracownika supermarketu kompensuje uczestnictwem w mistrzostwach tańca i którego toksyczny związek z matką (Stanisława Celińska) stanowi lustrzane odbicie tego, co tak trafnie Warlikowski zarysował już kiedyś w *Krumie*. Kryzys, jaki Tony przeżywa na wszystkich poziomach życia – zawodowym, osobistym, seksualnym – przekłada się w spektaklu na absurd pojedynku ze światem Józefa K. (Maciej Stuhr), bohatera *Procesu*. Warlikowski czepia się tematu niezawinionej winy, często powracającego w jego przedstawieniach, i ucieczki od niej chociażby w sferę wynaturzonych doznań erotycznych. Poczucie absurdu wraca ze zdwojoną siłą w drugiej części przedstawienia, w której pisarka Elisabeth Costello (Ewa Dalkowska) wrzucona zostaje w Kafkowski świat bramy między życiem i śmiercią, której przekroczenie wymaga zdania urzędniczej relacji z własnych potyczek z wiarą i niewiarą.

Cały ten świat rysowany jest na zimno – z chłodem, z dystansem. Warlikowski niczego nie ułatwia widzowi i raczej zdaje mu relację ze stanu własnego umysłu, niż próbuje wciągnąć w budowaną na scenie rzeczywistość. Tak jakby faktycznie znalazł się w sytuacji Tony'ego, dla którego wejście na parkiet przestało już być lekarstwem na bezsens tego wszystkiego, co wokół, sposobem okiełznania wszechogarniającego poczucia bezsilności.

Koniec frapuje jako dokument kolejnego etapu w teatralnym rozwoju Krzysztofa Warlikowskiego, choć nie wzbudza takiego entuzjazmu, jak poprzednie dokonania reżysera. Mnóstwo w nim znaków zapytania, wątpliwości, naszkicowanych jedynie ścieżek. Jak każde przedstawienie tego artysty, był jednym z najważniejszych wydarzeń teatralnych sezonu, niemniej pozostawił pewne poczucie niedosytu, zwłaszcza w porównaniu z pamiętną, starszą o rok (*A*)*polonią*.

Mieczysław Weinber: *Pasażerka*

Reż. David Pountney; prem. 08.10.2010

Teatr Wielki w Warszawie

Trudno sobie wyobrazić mocniejsze uderzenie na otwarcie sezonu: warszawski Teatr Wielki w październiku wprowadził na afisz *Pasażerkę* Mieczysława Weinberga, operę o obozie w Auschwitz. Reżyserował David Pountney, światowy specjalista od zapomnianych dzieł, który również w tym wypadku wydobyl tytuł z mroków muzyczno-teatralnej niepamięci.

Pasażerka, której kanwą libretta jest książka Zofii Posmysz o tym samym tytule, opowiada o spotkaniu po latach obozowej strażniczki Lisy z byłą więźniarką Martą. Tę pierwszą poznajemy jako żonę niemieckiego dyplomaty, udającego się transatlantykami do Ameryki Południowej, gdzie ma objąć placówkę. Konfrontacja z widmem z dawnych czasów zmusza Lisę do zwierzenia się mężowi ze swojej przeszłości. W ten sposób rozpoczyna się opowieść o koszmarze obozu zagłady, w którym po jednej stronie barykady staje właśnie Lisa – zachowująca się w wojennych realiach, według własnej oceny, w miarę przyzwoicie – zaś po drugiej Marta, jej narzeczony, muzyk Tadeusz oraz inne więźniarki. Historie poszczególnych kobiet przeplatają się z opisem obozowej codzienności oraz bohaterskiego aktu oporu Tadeusza, który, mając w czasie koncertu odegrać przez komendantem obozu banalny walczyk, wykonuje na skrzypcach utwór Bacha, rzucając tym samym wyzwanie oświęcimskim zbrodniarzom.

Pountney wyraźnie oddziela obie rzeczywistości. Transatlantyk jest lśniąco biały, czysty, sterylny – dokładnie taki, jaką chciałaby pozostać we własnym sumieniu Lisa. Retrospektywa oznacza zagłębienie się w brudnym świecie

Auschwitz, odtworzonym z dużą dozą realizmu. Reżyser decyduje się na ciekawy zabieg: każda z więźniarek śpiewa we własnym języku, co dodaje wiarygodności budowanemu na scenie obrazowi Oświęcimia. Oba światy stykają się ze sobą w finałowym koncercie, po którym dowiadujemy się, że w tym wypadku przebaczenie nie jest możliwe, że ofiara nie zrozumie, nie usprawiedliwi własnego kata.

Tego typu tematyka niezwykle rzadko gości na deskach scen operowych. Tym większe wyrazy uznania należą się dyrekcji Teatru Wielkiego za podjęcie ryzyka, zwłaszcza że zarówno pod względem inscenizacyjnym, jak i – przede wszystkim – muzycznym spektakl Poutneya i Gabriela Chmury (kierownictwo muzyczne) udźwignął wagę problematyki. *Pasażerka* jest kolejnym dowodem na to, że Opera Narodowa szybkim krokiem zmierza ku wyższej lidze muzyczno-teatralnych scen Europy.

Tadeusz Słobodzianek: *Nasza klasa*

Reż. Ondrej Spišák; prem. 16.10.2010

Teatr Na Woli w Warszawie

Jeszcze przed szeroką polską publicznością *Naszą klasę* mogli zobaczyć londyńczycy. Jej światowa premiera odbyła się w 2009 roku w angielskim National Theatre. Rok później Tadeusz Słobodzianek otrzymał za swoją sztukę Nagrodę Literacką Nike. Po raz pierwszy w historii tej ostatniej wyróżniono w ten sposób dramat. Tuż przed warszawską premierą *Naszej klasy* jej autor objął jako dyrektor stołeczny Teatr Na Woli.

Już to wszystko wystarczyłoby, żeby na październikową prezentację dramatu widownia oczekiwała z ogromną niecierpliwością. Dodać należy, że Słobodzianek w swoim dramacie poruszył istic sensacyjny wątek – mordu na Żydach, dokonanego w czasie II wojny światowej przez Polaków w Jedwabnem. Emocje murowane.

Spektakl w reżyserii Ondreja Spišáka wiernie poszedł za tekstem Słobodzianka. Losy Polaków i Żydów, uczniów tej samej klasy przedwojennej polskiej szkoły, ukazane zostały w oszczędnej scenografii, przy której trudno uniknąć skojarzenia chociażby z Kantorowską *Umarłą klasą*. Nad szkolnymi ławami góruje symbol obowiązującej w danej chwili religii czy ideologii: krzyż, sierp i młot, swastyka, potem znowu sierp i młot i znowu krzyż. Postaci opowiadają o swoich losach w trzeciej osobie, rozgrywając jednocześnie na scenie relacjonowane wydarzenia. Z czasem ubywa bohaterów, którzy jednak do samego końca, nawet po śmierci, pozostają na scenie, nadal komentując perypetie koleżanek i kolegów. Akcja koncentruje się wokół

losów kilku centralnych postaci: Menachema, który ocalał z pogromu, po czym wrócił do rodzinnej wioski jako ubek-mściciel, jego wybawicielki Zochy, którą wojenne wydarzenia cisnęły aż za ocean, każąc wieść puste życie emigrantki, Żydówki Rachelki i polskiego chłopca Ryśka, uwieczonych w bezsensownym małżeństwie na skutek ironicznego uśmiechu Historii, Dory i Jakuba Kaca, ofiar Jedwabnego, oraz Abrama, który wszystko to obserwuje z bezpiecznego schronienia w dalekiej Ameryce.

Postaci komentują się nawzajem, przeczą samym sobie, ich indywidualne perspektywy nakładają się na siebie, by stworzyć obraz spleciony i niejednoznaczny – dokładnie taki, jaki przybrały dzieje tragicznego XX wieku.

Spektakl Spiśaka i Słobodzianka nie wzbudził entuzjazmu wszystkich, ale z pewnością wywołał czy ożywił szeroką dyskusję na temat meandrów naszej historii. Początkowo dosyć oczywisty – przypominający uproszczony wykład trudnych dziejów najnowszych Polski przeznaczony dla międzynarodowej publiczności – z każdą sceną nabierał siły. Obraz wesela Rachelki i Ryśka, w czasie którego pannie młodej Polacy w formie prezentu wręczają zrabowane z jej własnego domu przedmioty, opowieść o powojennych losach Menachema, okrutnie zarysowany kres życia Rachelki i Ryśka, prześmiewcza relacja z odzyskiwania pamięci o Jedwabnem – te właśnie sceny wydają się najcelniej wymierzonymi ciosami w naszą poukładaną wizję historii i zmuszają do zajęcia określonej postawy w stosunku do zarysowanych w spektaklu problemów.

Music Dominates? Ten Theatrical Events of the Season 2010/2011

In 2010 some domination of musical and opera theatres over dramatic ones could be observed, as these institutions managed Polish theatrical life in the most interesting way. *Pasażerka (The Passenger)* by M. Weinberg directed by D. Pountney and *Traviata* by G. Verdi directed by M. Treliński in Teatr Wielki were spectacles that again demonstrated the importance of this growing rank of theatrical life. Premieres of *Nędzownicy (Les Misérables)* by C.-M. Schönberg directed by W. Kępczyński in Musical Theatre Roma in Warsaw and *Lalka (The Doll)* of B. Prus, directed by W. Kościelniak in Musical Theatre in Gdynia presented two types of musical theatre in Poland: the entertaining and sophisticatedly artistic ones. In 2010 some premieres were presented by the most famous Polish directors: K. Lupa (*Persona. Cialo Simone*) and K. Warlikowski (*Koniec*). T. Słobodzianek's drama *Nasza klasa (Our Class)* was awarded Nike Literary Prize. Some interesting events also took place in private theatres (*Sprzedawcy gumek (The Rubber Merchants)* by H. Levin directed by A. Tyszkiewicz in Theatre IMKA in Warsaw) and so-called 'minor centers' (*Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* by Strzępka and Demirski in the theatre in Walbrzych).

Key words: contemporary Polish theatre, musical theatre, drama

RECENZJE

MAŁGORZATA KITA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Spojrzenie językoznawcy na język prasy

Wojtak Maria, 2010, *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy*,
Wydawnictwo WSPA, Lublin, ss. 198.

Przegląd najnowszej książki Marii Wojtak, znakomitej badaczki języka prasy, autorki fundamentalnych *Gatunków prasowych* (Wojtak 2004), które kształtują myślenie o genologicznych aspektach „pola dziennikarskiego” (zgodnie z określeniem Pierre’a Bourdieu), oraz ich kreatywnego dopełnienia dydaktycznego w postaci *Analizy gatunków prasowych* (Wojtak 2008), zaczniemy od jej zakończenia. Tu zawarta jest bowiem kwintesencja dyskursu prasowego, którego syntetyczny i zapadający w pamięć dzięki zastosowaniu zasady organizacji naddanej opis autorka zamyka w kilku przymiotnikach utworzonych seryjnie przy pomocy cząstki *poli-*; jest on: politematyczny, poliintencyjny, polipodmiotowy, poligatunkowy i polifoniczny.

Badanie tak scharakteryzowanego dyskursu nie jest zadaniem łatwym i to z wielu powodów, różnej zresztą natury. Trzeba mieć świadomość ogromu „pola dziennikarskiego”, jego wielowymiarowości, rozległości, różnorodności i dynamiczności czy „płynności” (by przywołać metaforę Zygmunta Baumana używaną w opisie współczesnego świata i społeczeństwa). Należy też widzieć dyskurs medialny jako całość, której jednym z elementów/fragmentów jest dyskurs prasowy (obok dyskursu telewizyjnego, radiowego, internetowego), mający właściwości wspólne z innymi jego komponentami, ale dysponujący też swoistymi wyróżnikami wiążącymi się – podobnie jak w pozostałych przypadkach – z właściwościami medium. Musi się uwzględnić dyferencjację prasy, wielopoziomową i wieloaspektową, też opisać zjawiska homogenizacji w jej różnych przejawach.

Procesy konwergencji mediów (Henry Jenkins), zwłaszcza tych nam współczesnych, sprawiają, że na media trzeba patrzeć tyleż kompleksowo, co dostrzegać zjawiska szczegółowe, charakterystyczne, widzieć w ich dyskursie to, co dla niego fundamentalne, ale też aleatoryjne (choć może się okazać takie tylko w momencie początkowym).

Trzeba podjąć ważką decyzję metodologiczną, czy (i ewentualnie: na ile) badania mają się mieścić w obrębie jednej dyscypliny naukowej – np. językoznawstwa, czy (i w razie odpowiedzi pozytywnej: na ile) korzystać z dobrodziejstw interdyscyplinarności bądź transdyscyplinarności, ale narażając się przy tym także na realne niebezpieczeństwa, m.in. zacierania lub utraty tożsamości dyscyplinowej, eklektyzmu metodologicznego. Trzeba mieć na względzie wiele kontekstów, które mogą okazać się niezbędne, gdy badacz podejmuje się opisać to, co w wymiarze językowym dzieje się w mediach.

Polskie badania nad językiem prasy (czy językiem w prasie) dojrzały do momentu, kiedy możliwy staje się syntetyczny ogląd tego złożonego i migotliwego obiektu. Taką oryginalną propozycją syntezy, koncepcją autorską wyrosłą z badań własnych uczonej i lektury niezliczonych opracowań częściowych, analitycznych, jest książka Marii Wojtak o intrygującym tytule *Głosy z teraźniejszości*, której podtytuł wyjaśnia, że mowa będzie *O języku współczesnej polskiej prasy*. Autorka, uzasadniając decyzję o tytule, wyjaśnia semantykę wieloznacznego leksemu *głos* i wskazuje jego konotacje, przywołuje zwroty z nim związane. *Oddajmy* więc jej *głos*:

Pierwsza część tytułu jest metaforycznym określeniem przyjętej w książce optyki badawczej, ponieważ odwołuje się do jednego ze znaczeń leksemu *głos* ‘czyjś pogląd na jakiś temat wyrażony publicznie’ (SJP II, 21). Uwzględnia też semantykę takich wyrażen jak *zabierać głos* czy *dopuszczać do głosu*, gdyż komunikaty prasowe będą w niej traktowane jako przekazy wielogłosowe. Nie są one bowiem jedynie głosem dziennikarzy, lecz zawierają wypowiedzi uczestników zdarzeń. W tak konstruowanej metaforze pobrzmiewają ponadto echa znaczeń kolejnych form, a więc *dojść do głosu*, *mówić jednym głosem* czy *być czyimś głosem*. Głos oznacza także opinie na jakiś temat, mniej lub bardziej poważane, a więc przyjmowane lub odrzucane. Czyjś głos jest to to, co ktoś mówi (stwierdza, przekazuje itp.) oraz to, jak, a więc do kogo, w jakim celu, w jakich okolicznościach, w jakim stylu (Wojtak 2010, 7).

Głosy z tytułu są więc traktowane jako zorganizowane pod względem językowym (stylistycznym) i pragmatycznym wypowiedzi (tu mieszczą się też

wypowiedzi o statusie fragmentów lub zbiorów) publikowane w prasie określonej jako tradycyjna (w odróżnieniu od prasy elektronicznej), które składają się na polimorficzność jej przekazu (Wojtak 2010, 9).

Zwraca uwagę propozycja połączenia koncepcji *głosów* z ciągle dyskutowanym rozróżnieniem terminologicznym wiążącym się z wyodrębnianiem czy kreowaniem przedmiotu oglądu naukowego, a ujętym hasłowo jako *język w mediach* i *język mediów*; Maria Wojtak jest zdania (które podzielam), że „wszystkie głosy – rozpatrywane najogólniej i w określony sposób zgrywane – tworzą *język prasy*, rozpatrywane zaś osobno, układają się w konfigurację komunikacyjną, której istotę oddaje etykieta terminologiczna *język w prasie*” (Wojtak 2010, 10). To bardzo ładne wpisanie się w tradycję badań nad językowym wymiarem dyskursu prasowego zajmującym językoznawców.

Opracowanie traktuje o prasie współczesnej, czyli takiej, z którą czytelnik ma kontakt obecnie, w XXI w., którą czyta (lub czytuje) „na bieżąco”. Autorka, której zainteresowania przeszłością języka i stylu są poświadczane licznymi publikacjami, nie koncentruje się jedynie na nowościach i nowinkach językowych, lecz widzi w dyskursie prasy także kontynuacje i twórcze (choć bardziej lub mniej udane) modyfikacje zjawisk znanych (i zbadanych) z łam prasy dawnej; przypomnijmy: historia prasy polskiej liczy już cztery wieki, pierwsza bowiem gazeta publikowana w języku polskim to *Mercuriusz Polski Ordynaryjny*, który wyszedł 3 stycznia 1661 r. To czyni jej pracę, dotyczącą współczesności, jednym z *głosów* badaczy zajmujących się mediami, który składa się na obraz języka prasy w Polsce widzianego jako *continuum* (choć występują tu pewne cezury). Mimo że okres dziejów polskiej prasy zapoczątkowany rokiem 1989 jest uznawany za wyjątkowo dynamiczny i rewolucyjny, ze względu na przemiany społeczno-polityczne w Polsce i przemiany technologiczne w skali globalnej, nie sposób w opisie języka w prasie zastosować techniki „grubej kreski” i potraktować rok 1989 jako punkt zerowy w dziejach języka prasy w Polsce.

Maria Wojtak proponuje dla opisu języka prasy metaforę mozaiki. Po lekturze chciałoby się dodać: mozaiki w 3D, wielowymiarowej, o złożonym rysunku i bogatej fakturze. To kolejne już metaforyczne ujęcie idei wielości „języków” pojawiające się w lingwistycznym dyskursie naukowym dotyczącym pola medialnego. Zastosowany wcześniej, wobec opisu języka w mediach przez Stanisława Gajdę, obraz tygla stylowego wyraża ideę wieloskładnikowości ich językowej, stylowej i dyskursowej oferty, a pośrednio mówi też o fragmentaryzacji (obrazu) języka mediów – mediów, czyli prasy, radia, telewizji i Internetu. Jak pisze autor, ta metafora zwraca uwagę na

„procesualne współwystępowanie różnorodnych elementów, na ich dynamiczne spotkanie, zderzanie oraz wręcz chaotyczne mieszanie się. W odniesieniu do mediów może być ona różnie interpretowana” (Gajda 2000, 19).

Co zatem składa się na zaprezentowaną czytelnikowi mozaikę języka prasy w dzisiejszej Polsce? Jakie składniki szczegółowego opisu pozwalają Marii Wojtak dokonać syntezy ujętej w postaci zwerbalizowanej przymiotnikowo listy właściwości dyskursu prasowego? I znów posłużmy się głosem autorki, by sama oprowadziła nas po książce, którą tworzą rozdziały (od 3. do 10.) o tytułach tyleż intrygujących, co informacyjnych:

1. Głosy i odgłosy codzienności
2. Głosy egzotyczne – gdy można i trzeba zastosować gwara
3. Głosy środowiskowe i głosy środowiska, czyli egzotyzyacja komunikatów prasowych za pośrednictwem socjolektów
4. Głosy egzotyczne – gdy trzeba posłużyć się barbaryzmem
5. Głosy prześmiewców
6. Głosy językowych wynalazców
7. Głosy indywidualistów
8. W pogoni za rzeczywistością – o głosach wypełniających różnorodne luki komunikacyjne.

Te przytoczone *in extenso* tytuły niech stanowią zaproszenie dla czytelnika do samodzielnej lektury, tylko zasygnalizowanie problematyki poszczególnych całości tekstowych, streszczenie bowiem, z konieczności o ograniczonej objętości, byłoby uproszczeniem bardzo głęboko przemyślanego opisu języka prasy.

Pomysł, by język prasy ukazać jako mozaikę *głosów* – przez pryzmat zjawisk językowych: socjolektów, dialektów, idiolektów, z uwzględnieniem takich kategorii semantycznych i formalnych, jak kolokwializmy, dialektyzmy i regionalizmy, barbaryzmy, egzonimy, neologizmy, z opisem gier i eksperymentów językowych, przejawów intertekstualności – pozwala spojrzeć na język prasy jako efekt działań podmiotowych, gdzie ujawniają się potrzeby nadawców medialnych, ich świadomość i kompetencja językowa, także wrażliwość językowa, ich intencje, postawy aksjologiczne – krótko mówiąc: odtwarzanie rzeczywistości, ale i jej kreowanie, orientacja na odbiorcę i oddziaływanie na niego, także przejawianie się indywidualizmu (tu: głównie językowego) podmiotu tekstotwórczego. *Działając słowami*, podmioty tworzą – ze względu na czytelnika – swoje teksty prasowe, komponujące się w strukturę, na którą można spojrzeć całościowo – jako na *prasę* – lub ją

fragmentaryzując: na poszczególne tytuły, numery, tekstowe produkty aktywności dziennikarskiej – w zależności od perspektywy oglądu badawczego.

Dlaczego zachęcam do sięgnięcia po książkę Marii Wojtak *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej prasy* czytelników „Postscriptum Polonistycznego”, czyli „pisma krajowych i zagranicznych polonistów poświęconego zagadnieniom związanym z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego jako obcego” (jak postrzegają swojego odbiorcę redaktorzy pisma)? Przede wszystkim ze względów poznawczych – to znakomita lektura dla tych, którzy interesują się polszczyzną, polską kulturą, zwłaszcza ich obecnym stanem. Syntetyczne przedstawienie tak wielowarstwowego zjawiska językowego, jakim jest język prasy, odsłania także związki tej odmiany języka z językiem *tout court*.

Mozaikowy obraz dyskursu prasowego stworzony przez lubelską badaczkę dostarczy poza wrażeniami intelektualnymi także doznań estetycznych: książka swą wartość estetyczną zawdzięcza osobistemu i wyrazistemu stylowi autorki, jak również starannie dobranym „przykładom”, czyli szczegółowo analizowanym, subtelnie interpretowanym tekstom prasowym (lub ich fragmentom). Ponadto cytowane i objaśniane teksty stanowią o przydatności opracowania w praktyce dydaktycznej i glottodydaktycznej.

Glottodydaktyka polska przyznała już tekstom prasowym (lub szerzej: medialnym) status obiektu nauczania i poznawania. Językowa odmiana medialna jest reprezentowana w podręcznikach ogólnych i tych wyspecjalizowanych, by wymienić tytułem przykładu dwuczęściowe opracowanie Bogusława Kubiaka *Na lamach prasy. Podręcznik do nauki języka polskiego. Ćwiczenia rozwijające sprawność czytania (C2)* (Kubiak 2009).

W toku XX wieku media masowe przejęły rolę zasadniczego kanału informacyjnego szerzenia się norm języka ogólnopolskiego (Bajerowa 2001, 34), przesuwając instytucje dotychczas spełniające tę funkcję – literaturę, rodzinę, szkołę, kościół – na plan dalszy. Przemiany społeczne, kulturowe, technologiczne sprawiły, że to język prasy, radia, telewizji zaczęto traktować jako wzory językowe – choć „nie całkiem słusznie” (Bajerowa 2001, 35). Media (zwłaszcza „tradycyjne”) nobilitują język w nich obecny: „Ten bowiem język już przez fakt publikowania przez przekazańniki państwowe uzyskuje status oficjalności, a więc reprezentatywności i – w podświadomym domniemaniu – doskonałości” (Bajerowa 2001, 35).

Mówi się o świadomym naśladownictwie mediów w komunikacji codziennej, ale też dostrzegalne jest mimowolne, nieświadome przenoszenie do komunikacji codziennej różnych elementów języka mediów (Zgółkowie 2000). Przenikanie języka mediów do polszczyzny codziennej widać w ta-

kich przykładowych aspektach komunikacyjnych: stosowanie swoistej etykiety językowej opartej na wszechwładnej kategorii luzu (czego przejawem są m.in. niestaranna wymowa, dyftongiczna wymowa „nosówek”, „luzacki” język, w tym także mowa ciała), słowotwórstwo wyrazów złożonych, moda na nadawanie imion popularnych postaci medialnych, medialna proveniencja współczesnych „skrzydlatych słów”, tworzonych na potrzeby reklamy jako slogany czy polityki jako hasła polityczne i propagandowe, a przez media upowszechnianych, wprowadzanych do powszechnego użytku komunikacyjnego.

Wzorotwórczy wpływ mediów, zwłaszcza telewizji, na język podkreśla Irena Bajerowa, która też, choć z pewnym dystansem, sugeruje, że okres w historii polszczyzny po 1939 roku można by nazwać „medialną dobą historii języka” – ze względu na to, że w tym czasie język przybiera charakter masowy i jest rozpowszechniany głównie przez media masowe: to nowy kanał informacji i nowy autorytet językowy (Bajerowa 2003, 158).

Rola języka mediów w rozwoju polszczyzny, ich dostrzeżony przez lingwistów zajmujących się opisem i diagnozą dzisiejszej polszczyzny wpływ na zachowania językowo-komunikacyjne Polaków to przyczyny, dla których polonista powinien uważnie śledzić badania nad odmianą medialną. Z lektury książki Marii Wojtak czytelnik wyniesie nie tylko potężną dawkę nowej wiedzy na temat tego, jaki jest język prasy, daleko wykraczającej poza standardowe i obiegowe oceny o bylejakości tego języka, łatwo formułowane na potrzeby publicystyki i rozmów codziennych, i pokazującej wielość *głosów*, jakimi przemawia dziś prasa. Pozostanie także wrażenie kontaktu z książką ciekawą, głęboką, świetnie napisaną, inspirującą do samodzielnych przemyśleń i weryfikacji obiegowych sądów.

Dzięki konceptowi autorskiemu, by spojrzeć na język prasy jako na różne *głosy*, konsekwentnie realizowanemu w opisie kolejnych *głosów*, czytelnik zyskuje możliwość dwójakiej lektury książki. Można ją czytać w sposób tradycyjny, „od deski do deski” (czy mamy jeszcze świadomość, jaka tradycja kryje się za tym frazeologizmem?), budując lub rekonstruując zaprojektowaną przez autorkę mozaikę. Można też po niej surfować (do tego trybu lektury przyzwyczaiły nas już „nowe media”), wybierając te elementy mozaiki, które przyciągają uwagę, z wykorzystaniem efektu zoomu. Nie zobaczymy wtedy całości, ale możemy dać się uwieść fragmentowi. Aby w pełni docenić zamysł autorski, w tym drugim przypadku strategii czytelniczej, wybierając opisy cząstkowe, powinniśmy jednak poprzedzić je uważną lekturą ważnych miejsc tekstu: *Wstępu* i rozdziału *Wielogłosowość dyskursu prasowego – zarys pro-*

blematyki oraz esencjonalnych *Uwag końcowych*. Pozwalają one zobaczyć czytelnikowi wybierającemu lekturę fragmentu świetnie zrealizowany projekt opisu *prawie* (a to w tym przypadku modalizator wyrażający uznanie dla autorki) całości dyskursu prasy w wymiarze językowym.

Literatura

- Bajerowa I., 2001, *Język ogólnopolski w XX w.*, w: Batrmiński J., *Współczesny język polski*, Lublin.
- Bajerowa I., 2003, *Zarys historii języka polskiego 1939–2000*, Warszawa.
- Gajda S., 2000, *Media – stylony tygiel współczesnej polszczyzny*, w: Bralczyk J., Mosiolek-Kłosińska K., red., *Język w mediach masowych*, Warszawa.
- Kubiak B., 2009, *Na łamach prasy. Podręcznik do nauki języka polskiego. Ćwiczenia rozwijające sprawność czytania (C2)*, Kraków.
- Wojtak M., 2004, *Gatunki prasowe*, Lublin.
- Wojtak M., 2008, *Analiza gatunków prasowych*, Lublin.
- Wojtak M., 2010, *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy*, Lublin.
- Zgólkowie H. i T., 2000, *Poliszczyzna mediów w komunikacji codziennej – ślady i naśladownictwa*, w: Bralczyk J., Mosiolek-Kłosińska K., red., *Język w mediach masowych*, Warszawa.

MAŁGORZATA KARWATOWSKA
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Lublin

Recenzja książki Małgorzaty Kity *Językowe rytuały grzecznościowe*

Kita Małgorzata, 2005, *Językowe rytuały grzecznościowe*,
Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Marketingowego
i Języków Obcych, Katowice, ss. 443.

Wydaje się, że na temat grzeczności napisano już bardzo dużo – wystarczy przywołać chociażby liczne prace Jolanty Antas, Romualda Huszczy, Małgorzaty Marcjanik, Kazimierza Ożoga, Eugeniusza Tomiczka czy *Polską etykietę językową* – szósty tom serii *Język a kultura* (por. Antas 2002; Huszcza 1980, 1996; Marcjanik 1997, 2001; Ożóg 1990, 2001; Tomiczek 1989; Anusiewicz, Marcjanik 1992) – a przecież książkę Małgorzaty Kity czyta się jak coś zupełnie nowego i przy tym niezwykle interesującego.

Sama autorka pisze: „W książce ukazują grzeczność jako fenomen złożony, w którym wykorzystywane są różne kody, a używanie zalecanych językowych formuł grzecznościowych stanowi tylko jeden z jej składników” (Kita 2005, 7). I rzeczywiście, badaczka traktuje pojęcie grzeczności niezwykle szeroko, włączając w jego zakres nie tylko typowe akty grzecznościowe, ale też rozmowę z jej strukturą i zasadami funkcjonowania. Wiele uwagi poświęca także aktom zagrożenia twarzy (FTA = „face threatening acts”), wychodząc ze słusznego skądinąd założenia, że w trakcie interakcji rozmówcy pragną zachować „twarz”¹ swoją i partnera.

¹ „Twarz” to ta część ciała ludzkiego, która metonimicznie oznacza nie tylko osobę, ale i jej tożsamość.

Całość tego monograficznego przedstawienia problematyki grzeczności językowej składa się z dwóch części, z których pierwsza: *W grzeczności jest wdzięk i korzyść. Prolegomena grzeczności* została zatytułowana trochę kokieteryjnie, bo czytelnik już po pierwszych kilku stronach łatwo zorientuje się, że wcale nie ma do czynienia z rozważaniami wprowadzającymi, ale bardzo rzetelnymi, choć niekiedy o charakterze nieco encyklopedycznym, opracowaniami kolejnych haseł. Na tę część składają się, ułożone alfabetycznie – jak sugeruje autorka – „dla wygody czytelnika”, artykuły hasłowe. Można wśród nich wydzielić krótkie objaśnienia znaczenia danego wyrazu, terminu czy wyrażenia związanego z grzecznością oraz artykuły problemowe – znacznie rozbudowane, w których obok „spojrzenia” poprzedników na określone zjawisko Kita prezentuje własne poglądy na dany temat. Dzięki takiemu zabiegowi autorka stworzyła swoisty „polilog”, udzielając głosu nie tylko sobie, ale nade wszystko innym badaczom tej materii. Zainteresowany zagadnieniem czytelnik znajdzie ponadto pod rozdziałem hasłowym zestawę lektur uzupełniających. Niezwykle istotne, w tak pomyślanej publikacji, są odsyłacze, których przeznaczenie w budowie książki sama autorka tak komentuje:

Ich funkcję w strukturze utworu porównałabym do działania hiperłączy w tekście komputerowym, generujących to, co badacze komunikacji wirtualnej nazywają hipertekstem. Dzięki nim czytelnik staje się pełnoprawnym podmiotem lektury, który może samodzielnie „nawigować” po książce – nieco tylko ukierunkowany w swoich decyzjach; w pewnej mierze to on tworzy sobie książkę z elementów zaproponowanych przez autora (Kita 2005, 7–8).

Na część drugą zatytułowaną *Literacki savoir-vivre. Mała antologia tekstów grzeczności* składają się dwa podrozdziały, a mianowicie:

– *Grzeczność w aforyzmach i przysłowia*ch, który ma układ tematyczny. Autorka zgromadziła w nim paremia i powiedzenia dotyczące między innymi tego, czym jest grzeczność i dobre wychowanie, co mówi się o sztuce komentowania i pochlebstwie, a także o korzyściach płynących z bycia grzecznym, ale i o niebezpieczeństwach tkwiących w grzeczności. Jeśli uwierzymy przysłowiu, które głosi, że grzeczność jest wytrychem do serca, to tym chętniej sięgniemy po książkę Kity, aby poznać pozytywne i negatywne strategie grzecznościowe ujawniane np. w wypowiedziach uznanych autorytetów;

– *Poezi o grzeczności* to rozdział o układzie chronologicznym. Autorka przywołuje tu wiersze związane z problematyką grzeczności – od Słoty począwszy, przez Kochanowskiego, Morsztyna, Naruszewicza, Krasickiego, Karpińskiego, Mickiewicza, Norwida, Krasieńskiego, Goszczyńskiego, Słowac-

kiego, Szymańskiego, Konopnicką, Oppmana, Micińskiego, na Przerwie-Tetmajerze kończąc. Trochę szkoda, że te *exempla* poetyckie kończą się na twórcach okresu Młodej Polski. Należy przypuszczać, że współcześni literaci mieli by także coś do powiedzenia na podjęty temat.

Prezentowana pozycja ma kilka niezaprzeczalnych walorów: poznawczy albo informacyjny – jest źródłem wiedzy na temat grzeczności pokazanej z różnych perspektyw, zapoznaje czytelnika z przykładami tekstów literackich, przysłowiami, aforyzmami, a nawet anegdotami z życia sławnych ludzi); formacyjno-wychowawczy – zwroty grzecznościowe to przecież akty mowy, które są zdeterminowane konwencją społeczną, niezwykle ważne w ich przypadku jest kryterium stosowności użycia. Dzięki książce Kity poznajemy nie tylko swoistego rodzaju katalog zachowań charakteryzujących strategię pozytywną i negatywną, ale dowiadujemy się, że znajomość formuł grzecznościowych nie wystarcza, bo „grzeczność jest fenomenem społecznym wielowymiarowym” (Kita 2005, 8), a zatem człowiek, który chce bez większych „zakłóceń” funkcjonować w społeczeństwie, musi dysponować określonym zasobem informacji z różnych dziedzin wiedzy o komunikacji ludzkiej. A tych dostarcza recenzowana pozycja. Książka ma także niewątpliwy walor ludyczny. Liczne anegdoty i dykteryjki sprawiają, że to niezwykle rzeczowe, poważne dzieło nabiera lekkości, staje się bardziej przystępne dla każdego czytelnika; na przykład artykuł hasłowy *transsemityczność grzeczności* zakończony został anegdotą z życia Henryka Ibsena. Przywołajmy ją dla zobrazowania powyższego spostrzeżenia:

Henryk Ibsen, dramaturg norweski, przybył kiedyś na przyjęcie, zapomniawszy przez roztargnienie włożyć spodnie.

Gospodyni, pragnąc uchronić artystę od kompromitacji, usiadła przy nim, zakrywszy trenem jego nogi.

Kiedy po pewnym czasie Ibsen zauważył wystające spod trenu gołe nogi, sądząc, że należą one do pani domu, skrzywił się z niesmakiem i szybko opuściwszy salon, wrócił do siebie. Od tego czasu więcej nie przyjmował zaproszeń do tego domu, którego pani domu pokazuje gościom gołe nogi (Kita 2005, 307).

Niewątpliwą zaletą recenzowanej książki jest język i styl. Autorka to wytrawna stylistka. Pisze sprawnie, przystępnie oraz atrakcyjnie.

Uderza inicjatywa i pomysłowość badawcza Kity, dającej w swoim opracowaniu świadectwo doskonałego odczytania w najszerzej rozumianej literaturze przedmiotu – nie tylko tej dotyczącej zagadnień grzeczności językowej, ale również obejmującej rozległe obszary filozofii (zwłaszcza etyki) i literatury.

Najlepszym tego potwierdzeniem jest dołączony zestaw bibliograficzny, który liczy łącznie 525 pozycji (literatura przedmiotu – 438 pozycji, wykaz wykorzystanych zbiorów aforyzmów i przysłów – kolejne 31 pozycji, podręczniki dobrych manier – 56 tytułów).

Dzielo, oprócz wielkiej wartości ściśle naukowej, poznawczej, w nie mniejszym stopniu przedstawia wartość, którą nazwałabym aplikacyjną wartością społeczną. Książka stanowi bowiem interesującą lekturę nie tylko dla językoznawców, jej znajomość jest pożyteczna dla specjalistów od komunikacji masowej, nauczycieli, studentów i licealistów. Grzeczność jest bowiem zjawiskiem społecznym i choć hrabia Wicenddorf twierdzi, że można ją porównać do „nadmuchanej poduszki – nic w niej nie ma, niemniej łagodzi upadki” (cyt. za: Tomiczek 1992), to przecież choćby ze względu na ten drugi człon owej nielingwistycznej definicji warto zgłębiać jej istotę. Rzadko jest przecież tak, jak chciałby Kubuś Puchatek, którego jedna z zasad prowadzenia konwersacji brzmi: „Na szczęście w gronie najukochańszych przyjaciół nie trzeba się martwić tematem rozmowy. Z nimi można porozmawiać o wszystkim – albo o niczym”.

Należy pamiętać, że nie zawsze znajdujemy się w gronie przyjaciół, a grzeczność obowiązuje nas zawsze. Także z tego powodu zachęcam do zapoznania się z książką Małgorzaty Kity.

Literatura

- Antas J., 2002, *Polskie zasady grzeczności*, w: Szpila G., red., *Język trzeciego tysiąclecia II. Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*, Kraków.
- Anusiewicz J., Marcjanik M., red., 1992, „Język a kultura”, t. 6: *Polska etykieta językowa*, Wrocław.
- Huszcza R., 1980, *O gramatyce grzeczności*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Huszcza R., 1996, *Honoryfikatywność. Gramatyka. Pragmatyka. Typologia*, Warszawa.
- Marcjanik M., 1997, *Polska grzeczność językowa*, Kielce.
- Marcjanik M., 2001, *Zmiany w etykiecie językowej ostatnich lat XX wieku*, w: Bralczyk J., Mosiołek-Kłosińska K., red., *Zmiany w publicznych zwyczajach językowych*, Warszawa.
- Ożóg K., 1990, *Zwroty grzecznościowe współczesnej polszczyzny mówionej*, Warszawa–Kraków.
- Ożóg K., 2001, *Polszczyzna przelomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*, Rzeszów.
- Tomiczek E., 1989, *Grzeczność w języku*, w: Grucza F., red., *Bilingwizm, bikulturyzm, implikacje dydaktyczne*, Warszawa.
- Tomiczek E., 1992, *Z badań nad istotą grzeczności językowej*, w: Anusiewicz J., Marcjanik M., red., *Język a kultura*, t. 6: *Polska etykieta językowa*, Wrocław.

AGNIESZKA NĘCKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Kanadyjsko-polskie (roz)błyski

Szałasta-Rogowska Bożena, red., 2010, *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice, ss. 348.

Namysł nad interkulturowością, a zatem świadomością usytuowania na pograniczu wielu kultur, wiążącego się z przenikaniem różnych wartości, mechanizmami uniwersalizującymi doświadczenia, postrzeganiem obcości jako wartości pozytywnej, będącej szansą na przelamywanie schematów i uprzedzeń, sprzyja budowaniu i umacnianiu więzi międzyludzkich, pogłębianiu wiedzy i wymianie doświadczeń. Wynikające z tego problemy językowe i tożsamościowe znajdują swoje odzwierciedlenie w tekstach literackich, naświetlając tym samym obraz sytuacji mentalno-społecznej czy reguł komunikacji. Zarysowane powyżej – niezwykle wybiórczo i nazbyt powierzchownie – zagadnienia były już, w różnym stopniu i z rozmaitych perspektyw, opisywane. Dotąd nie doczekały się jednak całościowego spojrzenia na kwestię złożoności i uwikłań w transemigracyjność i transkulturowość. Ale – powiedzmy też od razu – doczekać się nie mogły. Nieustannie podejmowane próby opisu owej skomplikowanej problematyki przybliżyła jednakże do pełniejszego jej zrozumienia. Takim kolejnym krokiem jest zredagowana przez Bożenę Szalastę-Rogowską praca zbiorowa – *Literatura polska w Kanadzie*, będąca pokłosiem konferencji zorganizowanej w dniach 15–18 września 2008 roku w Cieszynie przez Zakład Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Finalnie na książkę złożyło się dwadzieścia osiem szkiców, które zostały podzielone na cztery sekwencje: *Perspektywa interkontynentalna*, *Poetyckie idiolekty*, *Bogdan Czyżkowski i Wacław Iwaniuk* oraz *Narracje kanadyjskie*. Badacze

pomieszczonych tu tekstów korzystają nie tylko z ustaleń socjologii kultury, antropologii kultury czy komunikacji międzykulturowej, ale także – jak Roman Sabo czy Andrzej Busza – z własnych doświadczeń emigracyjnych. Być może dlatego omawiany tu tom polsko-kanadyjski otwiera właśnie refleksją autora *Niech będzie* dotycząca *Przeobrażeń emigranckiej tożsamości*. Sabo – posiłkując się książką Aleksandry Niewiary *Kształty polskiej tożsamości* – konfrontuje swoje odczucia z literackimi wypisami z dzieł Witolda Gombrowicza, Jana Błońskiego, Andrzeja Bobkowskiego, Wacława Lednickiego, Bronisława Malinowskiego, Sławomira Mrożka, Leszka Proroka, Romana Polańskiego, Agnieszki Osieckiej, Marii Dąbrowskiej czy Janusza Głowackiego. Powracając do pisanej z Markiem Kusibą *Zmony oddalonych*, potwierdza słusność poglądu mówiącego, że spojrzenie na emigrację wynika z kontekstu historycznego i geograficznego, wymogów gatunkowych, emocji piszącego. Z obrazu tego – konstruowanego oczywiście na przecięciu się rozmaitych wariantów opowieści, a zatem generalizującego, uproszczonego i zestereotypizowanego – wylania się Polak zagubiony i sfrustrowany, dumny i pryncypialny, przywiązany do polskości, ale równocześnie szukający nieustannie potwierdzenia słusności swojego przywiązania, tęskniący za ojczyzną i borykający się z własnymi słabościami. Sabo, próbując wpisać się w ów portret i niejako przyłożyć swoje doświadczenia emigracyjne do wcześniej wspomnianych wzorców, konstatuje:

polska tożsamość tak jest ukształtowana przez historię i edukację, że Polak nigdy i nigdzie nie zapomina, kim jest. Dla jednych emigrantów ten balast jest zabójczy, gdyż nie pozwala na wykorzenienie z siebie poczucia utraty, tak że świat zawsze tylko przez Polskę będą widzieć – a nie oczami. Dla innych balast ten jest uciążliwy, gdyż nie zdają sobie sprawy, że nadmiernym przywiązaniem do jednego miejsca na świecie i jednej tradycji i jednej pamięci ograniczają siebie jako ludzi z ich niezbywalnym prawem do poszczególnego zaistnienia. A czym dla mnie stała się polska tożsamość? Zaproszeniem do podróży, do rozważań, do próby przebicia się przez mgłę oczywistości zobowiązań, przynależności, ferowanych opinii, formułowanych wniosków. Zawsze obecnym w koszu baloniarza balastem, który pozwala swobodnie żonglować, utrzymując balon na narzuconym przez okoliczności czasu i miejsca poziomie (s. 19).

Za swoiste dopełnienie refleksji autora *Niech będzie* można uznać tekst mieszkającego w Toronto Marka Węgierskiego, który próbuje naszkicować, mającą spełnić rolę rekonesansu, mapę *Pisarzy polskiego pochodzenia w Kana-*

dzie. Jego zdaniem do najważniejszych osobowości pisarskich w Kanadzie należą: Melchior Wańkiewicz, Waclaw Iwaniuk oraz rozprawiający o Polonii kanadyjskiej socjolog – Benedykt Heydenkorn, zaś wśród znanych mu postaci wymienia: Florianą Śmieję, Bogdana Czaykowskiego, Andrzeja Buszę, Adama Tomaszewskiego, Barbarę Sharratt, Ewę Stachniak, Ewę Karpinski, Stanisława Stolarczyka, Jarosława Abramow-Newerly’ego oraz Edwarda Możejkę. Później uwagę skupia na pisarzach polskiego pochodzenia urodzonych w Kanadzie (m.in. Louis Dudek, Apolonia Maria Kojder, Helen Bajorek MacDonald, K.G.E. (Chuck) Konkel, Les Wawrow czy Barbara Janusz). Węgierski nie pokusił się, niestety, o przybliżenie twórczości ani jednego z wymienianych przez siebie literatów. Być może dlatego, że czasami wspominał o autor(k)ach kilku zaledwie (przynajmniej jak dotąd) opublikowanych opowiadań, a zatem twórcach jeszcze nieukształtowanych, poszukujących własnych głosów i dróg artystycznej ekspresji. Co ważniejsze jednakże, w centrum zainteresowań badawczych Węgierski nie tyle postawił pytanie o możliwość sporządzenia prowizorycznego spisu (nie)obecnych na literackim rynku polonijno-kanadyjskim, ile znalezienia odpowiedzi na pytania o to, czy literatura tworzona przez pisarzy polskiego pochodzenia w języku angielskim jest, czy nie jest literaturą polską? Czy pisarze słabo władający językiem polskim, ale czujący silne przywiązanie do dziedzictwa kulturowego rodziców, mogą zgłaszać chęć akcesu do polskiej literatury, czy też powinni zgodzić się na przypięcie etykiety twórcy polsko-kanadyjskiego? Diagnozując sytuację, Węgierski źródłem złej kondycji kultury polskiej w Kanadzie upatruje głównie we wpływach północnoamerykańskiej popkultury opartej na środkach masowego przekazu oraz nieumiejętności wykorzystania sprzyjających warunków, jakie mogłoby dać wydawanie polsko-angielskiego pisma, publikowanie nie własnym sumptem, a w specjalistycznych wydawnictwach, korzystanie z możliwości, jakie daje Internet. W konsekwencji braku podejmowania tak przemyślanych działań

koncepcja polskiej literatury drugiego i kolejnych pokoleń w Kanadzie jest wysoce problematyczna. Kanadyjczycy polskiego pochodzenia uprawiają różne formy pisarstwa, choć nie stanowią oni jakiegóż istotnej siły na arenie życia literackiego, prasowego i naukowego w Kanadzie. W efekcie Polonia kanadyjska, z wyjątkiem imigrantów, pozbawiona jest słyszalnego głosu i kontekstu, w którym można by podjąć refleksję na temat miejsca Polonii we współczesnej Kanadzie oraz jej ewentualnej przyszłości w kanadyjskim społeczeństwie (s. 26).

Na drugą sekwencję *Literatury polskiej w Kanadzie* składa się jedenaście szkiców traktujących albo o pojedynczych utworach poetyckich, albo próbujących podsumować twórczość wybranych poetów. I tak: Marian Kisiel interpretuje *Kanadę* Zofii Bohdanowiczowej, pokazując ujmowanie doświadczenia emigracyjnego za pomocą opozycji: stałość – zmienność, niezmierność – znikomość, „tam” – „tu”, dzień – noc, człowiek – natura, „Kanada” – „ja”. Bohdanowiczowa wykorzystuje emigracyjny topos, przeciwstawiający to, co „polskie” temu, co „obce”. Ale – jak trafnie zauważa Kisiel – nie tyle mamy do czynienia z „obcym”, co z „innym”, które jest „o s w a j a n e przez lęk, strach, podziw” (s. 30). Wszystko to odbywa się wewnątrz, na obszarze jednostkowej egzystencji, w konfrontacji z Historią. Pragnienie porozumienia z „innym” może skończyć się niepowodzeniem. Ale tym, co łączy „Kanadę” i „ja”, jest wspólne doświadczanie lęku przed „pełznącą śmiercią” (s. 30).

Jan Wolski – podobnie jak Marek Węgierski – próbuje spojrzeć na polonijną mapę literacką (zawężając ją do Toronto) syntetycznie. Przypomina Zofię Bohdanowiczową, jej młodszą siostrę – Barbarę Czaplicką czy Wacława Iwaniuka, w poezji których spotyka się zaprzeczanie stereotypowych wzorców Kanady „pachnącej żywicą”. Na ich tle badacz, próbując znaleźć cechy łączące młodsze pokolenie (do którego należą m.in.: Edward Zyman, Marek Kusiba, Magdalena Czyżycka, Krzysztof Kasprzyk, Roman Chojnacki, Aleksander Rybczyński, Radosław Sarnicki i Artur Płaczkiwicz), konstatuje, iż wydarzeniem zwrotnym w ich biografii było wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. Interesujący Wolskiego pisarze, starając się poradzić sobie z nową emigracyjną rzeczywistością i jej konsekwencjami, tworzą specyficzne dzienniki intymne. „Rejestrują, przeżywają, odczuwają, a nawet napawają się tym, co jest” (s. 40), opisując otaczający ich świat z perspektywy przybysza. Wolski zauważa jednak zmianę sytuacji, jaką przyniósł 1989 rok, stawiający owych poetów przed koniecznością rewizji swoich poglądów na temat emigracji, stosunku do Kanady i Polski czy formułowania pytań o przyszłość. Autor pyta:

Czy zatem jest coś takiego, co pozwala odróżnić wiersze pisane pod niebem Kanady od wierszy pisanych w Polsce? Można przypuszczać, że tak. Nowe doświadczenia dają tej poezji inne możliwości, łatwiejszy kontakt z innymi kulturami. To z kolei daje poetom możliwość uświadomienia sobie, że wymiar polskich spraw i kontekstów jest wprawdzie podstawowym budulcem ich poezji, ale konfrontowanie ich lub postrzeganie w nowym otoczeniu, poszerza pola widzenia i refleksji. (...) Los czło-

wieka pozostaje bowiem niezmienny, natomiast los Polaka toczy się zmiennymi kolejami. Życie dawne, to w Polsce, i życie nowe, to w Kanadzie, są jakoś ze sobą połączone (s. 43).

Być może dlatego poezja wyżej wymienionych poetów jest konkretna, bliska (pod względem poetyki) nowofalowcom, opowiadająca się za przeżyciami indywidualnymi, prywatnymi, codziennymi, stawiająca przyrodę w roli pośrednika i wybierająca język polski jako przejaw zamanifestowania przynależności do rodzimej kultury.

O ile Wolski próbuje uogólniać, o tyle autorzy kolejnych szkiców (nie tylko pomieszczonych w drugiej części *Literatury polskiej w Kanadzie*) patrzą na tytułową kwestię bardziej szczegółowo, akcentując odmienność, wyjątkowość wybranych przez siebie twórców. Joanna Kisiel interpretuje „skrzydlatą” twórczość Aleksandra Rybczyńskiego, którego poezja – próbując odpowiedzieć na najważniejsze problemy tożsamościowe – oscyluje między codziennością i metafizyką, realizmem i onirycznością. Justyna Budzik rozprawia o Edwardzie Zymanie, który nieustannie wędruje w głąb siebie, starając się zrozumieć „zagadki losu” i z czasem potrzebę „pogodzenia się z sobą” wysuwając przed potrzebę zakorzenienia. Zenon Ożóg z kolei poszukuje, m.in. u Zofii Bohdanowiczowej, Danuty Ireny Bieńkowskiej „szyfrów transcendencji” i „tropów *sacrum*”, w centrum swoich zainteresowań badawczych stawiając utwory zapożyczające z wzorca gatunkowego modlitwy struktury, tonację, formuły. Beata Tarnowska rekonstruuje natomiast obecny w twórczości Andrzeja Buszy obraz Bliskiego Wschodu (a zwłaszcza żydowskiej Palestyny lat czterdziestych), pokazując jego odmienność na tle mitologizowanej wizji Orientu, z którą mamy do czynienia w tradycji europejskiej. Wyjątkowość obrazowania, jak twierdzi badaczka, Busza uzyskuje dzięki patrzemu nań przez pryzmat doświadczeń własnego dzieciństwa, obarczając tym samym swoje piarstwo wymiarem autoterapeutycznym.

Zbigniew Andres i Grażyna Maroszcuk uwagę poświęcają Florianowi Śmieci (jego poezji i dopełniającym ją autobiograficznym wywiadem), którego twórczość zawieszona jest między przeszłością i teraźniejszością, wspomnieniami i krytycznym komentarzem do współczesności, wiecznym poczuciem niespełnienia i alienacją.

O tradycji i powinnościach pisarza w kontekście *Z listów do przyjaciela* Janusza A. Ihnatowicza i współpracy poety z londyńskim „Merkuriuszem” pisze Alicja Jakubowska-Ożóg. Z kolei Magdalena Boczkowska i Wioletta Hajduk-Gawron – wykorzystując narzędzia krytyki feministycznej – snują re-

fleksje na temat dwóch poetek: Marii Magdaleny Rudiuk oraz przywoływanej wcześniej Danuty Ireny Bienkowskiej. Pierwsza z nich – jak słusznie przekonuje Boczkowska – pisząc z perspektywy najpierw kobiety, później natomiast: kobiety „przeniesionej w inny świat” (s. 154), stara się nie tylko zrozumieć siebie i otaczającą ją rzeczywistość, ale także wyzwolić się spod ograniczeń, jakie nakłada na nią pleć i pogodzić „pragnienie, które jeszcze nie zostało zaspokojone” ze „spełnieniem, które już w jakiś sposób się dokonało” (s. 154). Twórczość drugiej – jak powiada Hajduk-Gawron – swobodnie da się czytać przez pryzmat cielesno-psychoanalityczny, pokazujący kobietę zwyczajną, zmęczoną życiem, zmagającą się z przemijaniem i macierzyństwem, pozbawioną nadziei, ale i buntującą się przeciwko cierpieniu i bólowi istnienia.

Trzecia sekwencja *Literatury polskiej w Kanadzie* – jak już zostało wspomniane – zdominowana została przez uwagi formułowane na marginesie tekstów Bogdana Czaykowskiego i Wacława Iwaniuka. Obok ujęć szczegółowych mamy spojrzenia bardziej przekrojowe, pokazujące analogie między poetami. I tak, Robert Mielhorski bada nominacyjną funkcję przestrzeni w poezji obu wyżej wspomnianych twórców. Andrzej Busza, traktując swój tekst jako swoisty „dodatek” do artykułu *Poetyki indywidualne w poezji emigracyjnej a kategoria emigracyjności* Czaykowskiego, umieszcza autora *Okanagańskich sadów* i Adama Czerniawskiego w kontekście Friedricha Schillera i dowodzi, że ten pierwszy jest reprezentantem poezji „naiwnej”, anachronicznej, zaś ten drugi – „sentymentalnej”, współczesnej. Rozważania na temat poglądów Czaykowskiego na poezję snuje Izabela Godlewska. O jego poetyckich epifaniach z pasją opowiada Jan Piotrowiak, zaś o obecnym w wierszu *Eurydyka* micie orfickim pisze Bożena Szalasta-Rogowska. Z kolei Janusz Pasterski ujmuje twórczość autora *Wiatru z innej strony* przez pryzmat problemu dwukulturowości. Co ważne, wśród szkiców dotyczących Czaykowskiego znalazły się i takie, które przybliżają dotąd niepublikowane lub słabo znane szerszej publiczności utwory autora *Point-no-Point*. O ciekawym pisarskim projekcie Czaykowskiego zatytułowanym *Uczucia*, będącym – prowadzoną na wysokim poziomie abstrakcyjno-intelektualnym – „relacją z ostatniego etapu życia” (s. 184), tekstem trudnym w odbiorze, bo wymagającym czytelniczkiej uważności i lekturowego skupienia, rozprawia Magdalena Rabizo-Birek.

Niezwykle interesująca jest kończąca tę część *Literatury polskiej w Kanadzie* polemika Jerzego Paszka, który stawia Iwaniuka w kręgu podejrzeń z broniącym autora *Nemesis idzie pustymi drogami* Janem Wolskiem, który w szkicu przewrotnie zatytułowanym: *Wacław Iwaniuk już nie podejrzany a przejrany* (na

nylot – prawie). Panu Profesorowi Jerzemu Paszceowi odpór w procesie poszłakowym dany, spiera się z zarzutami dotyczącymi kamuflowania faktów biograficznych, narcyzmowi, zaslanianiem „inklinacji homo” i nonszalanckim posługiwaniem się językiem polskim.

Autorzy szkiców składających się na czwartą część tomu – *Narracje kanadyjskie* – przyglądają się nie tylko polskojęzycznym opowieściom, ale także twórczości pisanej w języku angielskim czy francuskim. W centrum zainteresowań badawczych Beaty Nowackiej znalazł się *Mit Kanady w powieści i biografii Melchiora Wańkowicza*. Obraz kraju „pachnącego żywicą” – choć w odmianie *à la française* – na przykładzie autobiograficznych utworów Alicji Poznańskiej-Parizeau omawia Jadwiga Warchol. Ireneusz Szarycz przyglądał się natomiast portretowi polskiej emigracji, jaki w zbiorze opowiadań *Dreams and Reality (Marzenia i rzeczywistość)* naszkicowała Aleksandra Ziółkowska. Bożena Karwowska na marginesie *Koniecznych kłamstw* Ewy Stachniak rozprawia o „literackim mediowaniu tożsamości imigrantki” (s. 307), wpisując tę powieść zarówno w kobiecą refleksję krytyczną, dotyczącą wygnańczej narracji, jak i w „klasyczny” tożsamościowy nurt wygnańczy. Dwa ostatnie szkice ogniskują się wokół twórczości Adama Tomaszewskiego. Janusz Kryszak mówi o „dialogu z ruchomym światem” autora *Wiosny u Wielkich Jezior*, zaś Jolanta Pasterska pisze o *Oswajaniu Kanady* i procesie asymilacji emigranta, jaki wylania się z jego wspomnień. Badaczka zauważa, że „na tle literatury emigracyjnej o charakterze wspomnieniowym szkice Tomaszewskiego zajmują miejsce szczególne. Mówią bowiem o normalnym, szczęśliwym życiu na emigracji, bez mitotwórczych i posłanniczych koncepcji, bez poczucia winy i oskarżeń o zdradę” (s. 338). Nic zatem dziwnego, że właśnie konkluzje Pasterskiej zamykają zbiór traktujący o wspólnych, polsko-kanadyjskich „polach badawczych”, a zatem nade wszystko poszukujący wzajemnego porozumienia i zrozumienia.

Literatura polska w Kanadzie jest tomem szkiców, z których wylania się obraz literatury intrygującej, wielobarwnej i wieloaspektowej, ale nie do końca rozpoznanej i opisaney. Szkoda, że większość tekstów podporządkowana została zaledwie dwóm poetom: Bogdanowi Czyrkowskiemu i Waclawowi Iwaniukowi, pozostałych lokując niejako na drugim planie. Można bowiem odnieść wrażenie, że są oni najważniejszymi, najciekawszymi lub też najbardziej reprezentatywnymi twórcami polsko-kanadyjskimi. Tak przecież nie jest. Pomińto chociażby – skromniejszą objętościowo, ale nie mniej interesującą – twórczość Magdaleny Czyżyckiej, Barbary Halickiej, Krzysztofa Kasprzyka, Jerzego Korey-Krzeczowskiego, Artura Płaczkiewicza, Romana

Saby, Radosława Sarnickiego czy Grażyny Zambrzyckiej. Z drugiej jednak strony, prezentowana tu książka nie musi mieć – i chyba nie ma – ambicji bycia pełną, „klasyczną” monografią. Mimo to zredagowany przez Bożenę Szalastę-Rogowską tom jest ważnym przedsięwzięciem wydawniczym, które wypełnia pewną lukę w historii literatury polskiej, pokazując, że polskie akcenty w Kanadzie (roz)błyskują jasnym światłem. Pozostaje mieć nadzieję, że prezentowana tu książka stanie się zachętą do podjęcia dalszych badań i zacieśniania polsko-kanadyjskich więzi.

DANUTA KISIAŁA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Śmiertelnie niebezpieczne podróże i tajemnica „sztuki poetyckiej”

Olejniczak Józef, 2009, *Powroty w śmierć*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, ss. 264.

Książka Józefa Olejniczka *Powroty w śmierć* została poświęcona jednemu z najbardziej frapujących problemów egzystencji. W tekście pełniącym funkcję wstępu autor wyznaje, iż inspiracją do jej powstania było zarówno doświadczenie śmierci, o którym traktują utwory literackie, jak i osobiste poczucie śmiertelności oraz obcowanie ze śmiercią Innych (Olejniczak 2009, 9). Można sądzić, że ten sposób lektury tekstów jest konieczny ze względu na charakter przedmiotu analiz. Śmierć mianowicie jest, jak pisze w znanym tekście *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci* Vladimir Jankélévich, zjawiskiem intymnym, ale jednocześnie najbardziej powszechnym:

Ekumeniczne zdarzenie śmierci – ekumeniczne, ponieważ zachodzi wszędzie i odnosi się do wszystkich – wobec każdego zachowuje tajemniczo charakter intymny i osobisty, niespójny, który dotyczy tylko zainteresowanego: owo ekumeniczne przeznaczenie pozostaje niewytłumaczalnie nieszczęściem osobistym (Jankélévich 1993, 68).

Taka dwoista perspektywa wydaje się niezbędna podczas próby przeprowadzenia rzetelnych rozważań na temat śmierci. Niemożność oddzielenia twórców od ich dzieł i co za tym idzie – rozpatrywanie śmierci w kategoriach innych niż „motyw literacki”, wynika zatem z ujęcia śmierci jako zjawiska nie tylko oczywistego i powszechnego, lecz także intymnego.

Na omawianą pracę składają się interpretacje tekstów twórców takich, jak: Bruno Schulz, Aleksander Wat, Józef Wittlin, Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz. Każdemu z pisarzy poświęcony zostaje odrębny rozdział dotyczący problemu śmierci w ich twórczości oraz pozaliterackiego, osobistego doświadczania jej bliskości przez każdego z nich. Choć cytowani w książce Jankélévich oraz Améry stwierdzają, iż właściwie o śmierci nie można niczego powiedzieć w czasie teraźniejszym, ponieważ „[ś]mierć naprawdę moja dla mnie nie istnieje, umieram tylko dla innych” (cyt. za: Olejniczak 2009, 18), to niepokojące poczucie niewielkiego dystansu pomiędzy mną tu i teraz a ową niewiadomą, wobec której stanę sam, skłania do ciągłego podejmowania tego tematu. Józef Olejniczak angażuje nie tylko swoje osobiste relacje ze śmiercią do napisania książki, ale też stara się wniknąć w te, które nawiązywali jego bohaterowie. W przypadku Gombrowicza, Miłosza, Wittlina odwołuje się do Paula de Mana, znajdując w jego myśli uzasadnienie dla interpretacji, które traktują teksty literackie jako wypowiedzi autobiograficzne. W innej, moim zdaniem interesującej, książce na temat śmierci Zbigniew Mikolejko pisze, że uświadomienie sobie własnej śmiertelności oznacza kres dzieciństwa i wkroczenie w dorosłość (Mikolejko 2001, 9). Uważam, iż dojrzałe rozważania na temat śmierci za każdym razem będą odnosiły się również do intymnego z nią obcowania, a dojrzałe interpretacje mają prawo sięgać poza teksty i odnosić się do biografii. We fragmencie dotyczącym poematu *Orfeusz i Eurydyka* Miłosza autor *Powrotów w śmierć* zauważa:

Nie umiem go czytać inaczej, nie wolno go czytać inaczej, niż w kategoriach osobistego wyznania, każda zresztą wielka poezja ma taki charakter i w tym sensie wszelkie rozważania na temat, czy poezja może być (czy nie) autobiografią, zostają zakwestionowane (Olejniczak 2009, 157).

W dalszej części tekstu Józef Olejniczak stwierdza, że w ostatnich tomach Miłosza, gdzie bardzo wiele miejsca zajmują tematy związane ze starością i śmiercią, poeta bywa „»bezwstydnie« autobiograficzny” (Olejniczak 2009, 242). Podobnie w przypadku *Kosmosu* Gombrowicza czytamy, iż jest to „nachalna autoprezentacja” (Olejniczak 2009, 219). Pominę tutaj kwestię autentyczności owej „autoprezentacji”, którą również Józef Olejniczak rozważa. Istotny jest fakt, iż *Kosmos* to powieść, która powstała w ostatnich latach życia Gombrowicza, kiedy autor tworzy również „tanatologiczne” fragmenty *Dziennika* (Olejniczak 2009, 242). Zarówno wspomniany utwór Miłosza, jak i powieść Gombrowicza wiążą się z podróżą powrotną (Miłosza do Polski,

a Gombrowicza do Europy), która jest jak „powrót w śmierć”, ponieważ pisarze niedługo po dotarciu na miejsce umierają.

Wobec bliskości śmierci, przeczuwanej także ze względu na wiek, teksty tych autorów stają się coraz bardziej otwarte i bezpośrednie. Obecność śmierci, która jest jednym z najbardziej osobistych doświadczeń, sprzyja zintensyfikowanym wyznaniom pisarzy. Realne poczucie bliskości śmierci jest zjawiskiem wyjątkowym, ponieważ zwykle „wiem, że umrę, ale w głębi duszy nie jestem o tym przekonany” (Jankélévich 1993, 51).

Ponieważ pierwszy i ostatni rozdział pełni funkcję intelektualnej ramy dla zawartych w książce interpretacji, postaram się poddać je szczególnie wnikliwej lekturze. W rozdziale pierwszym, którego tytuł *Powroty w śmierć* jest jednocześnie tytułem książki, badacz przywołuje toczący się w humanistyce dyskurs na temat śmierci i sytuuje na jego tle swoje rozważania. W jego analizach śmierć jest rozpatrywana jako zjawisko generujące podróże i powroty. Istotne miejsce zajmuje tu również problem relacji „ja” i śmierci. Z jakich jednak względów punkt ciężkości analiz zostaje przesunięty na te dwa problemy?

Podróż w kontekście śmierci jest związana z archetypicznym marzeniem ludzkości o istnieniu krain pozaziemskich, które odsuwają niebezpieczeństwo odejścia wraz ze śmiercią w niebyt. Olejniczak w swojej książce pisze:

Mimo wszystko, te przestrogi, mity i religie jednak dają otuchę. Jednak człowiek zawsze marzy o (jakiejs!) krainie wiecznej szczęśliwości. W kulturze Zachodu najsilniej odwieczne marzenie o przekroczeniu granicy życia i śmierci oraz dotarciu do zaświatów i ich poznanii przekształcają w opowieści mit orficki oraz – w chrześcijaństwie – nadzieja zbawienia, ponownego spotkania w czasie Sądu Ostatecznego i osiągnięcia w raju wiecznej szczęśliwości (Olejniczak 2009, 26).

Wiara w istnienie miejsc, które są przestrzeniami innymi niż te, w których się znajdujemy za życia, sankcjonuje konieczność przemieszczania się z miejsca na miejsce – podróżowania. Badacz zwraca uwagę, iż w kulturze Zachodu podróż w kontekście śmierci jest właśnie najczęściej powrotem, który, jak pisze Ricoeur, „jest powtórzeniem pierwotnych związków, odnową, i z tego tytułu często jest kojarzony z obrazami spokoju, odpoczynku przychodzącego po trudach życia” (cyt. za: Olejniczak 2009, 12). Jeśli to, co zastaniemy „po drugiej stronie”, ma jednak wiązać się z ulgą, a nie ze strachem, powinna być to przestrzeń bliska ziemskiej, miejsce możliwe do wyobraźniowego przedstawiania za życia. Można zatem sądzić, że powroty to bezpieczne podróże, które chronią przed niebezpieczeństwem pośmiertnej nicości.

Autor książki, pisząc o owych wędrówkach, odwołuje się do mitu o Orfeuszu oraz do Dantejskiego mitu wędrówki po zaświatach. Te dwie opowieści okazują się kluczowe w rozważaniach o śmierci u wybranych przez niego autorów. W kulturze europejskiej szczególną rolę w konstytuowaniu pozaziemskich przestrzeni odegrała *Boska komedia* Dantego. Józef Olejniczak zauważa nawet, iż dzieło to „uzupełniło niejako chrześcijański obraz świata o *Purgatorio*” (Olejniczak 2009, 34). Przyczyniło się zatem znacznie do powstania uspokajających kreacji pozaziemskich sfer.

Zdaniem autora *Powrotów w śmierć* Gombrowicz, poszukując sposobu na ocalenie, wybiera na swojego przewodnika po krainie śmierci Dantego, tak jak kiedyś Dante zwrócił się do Wergiliusza. Ocalenie, któremu ma dopomóc wielki pisarz sprzed wieków, okazuje się jednak niemożliwe, ponieważ nie sposób dotrzeć do kogoś, kto zmarł. Obecne jest tylko dzieło Dantego (Olejniczak 2009, 160). Co więcej, Gombrowicz sądzi, że nie ma pośmiertnych krain, a próbując cokolwiek o nich powiedzieć, należy raczej „dobierać słowa wewnętrznie sprzeczne”, ponieważ śmierć jest niewyobrażalna (Olejniczak 2009, 36–37). Kreacja zaświatowych rejonów nie jest zatem wiarygodna, ponieważ nie ocala swego autora.

O „śmiertelnie niebezpiecznej” podróży traktuje szczególnie fragment z Gombrowicza, który Olejniczak wnikliwie eksploruje: „Czymże jest ta jazda, jeśli nie ja z d a w ś m i e r ć?...” (cyt. za: Olejniczak 2009, 13). Umieranie pozostaje związane z podróżą, lecz nie wiąże się już ona z pocieszeniem, ponieważ traci swój cel. Gombrowicz sprowadza podróż do „jazdy”, która nie wiezie do przestrzeni łagodzących brutalność śmierci, lecz raczej do nieokreślonego nigdzie. Śmierć staje się tutaj synonimem nicości, stąd gwałtowny protest: „Śmierć jest powszechna, niewyraźna, zamazująca. Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja?” (cyt. za Olejniczak 2009, 17). Gombrowicz dokonuje tu deziluzji – pozbywa się metafory powrotu czyniącej fakt śmiertelności łatwiejszym do przyjęcia.

Dla Dantego jednak gwarantem istnienia pozaziemskich sfer była religia. Józef Olejniczak słusznie zauważa, iż „obaj – Bataille i Gombrowicz »podszyci« są obrazem świata wyrastającym z filozofii Fryderyka Nietzschego, a dokładniej Nietzschego odczytywanego przez Martina Heideggera: w ich świecie »Bóg umarł« i w tym świecie »bez Boga« rozpaczliwie szukają oni doświadczenia transcendencji” (Olejniczak 2009, 206).

Na możliwość relacji podróży i śmierci, która przynosi wprawdzie ocalenie, ale jest ono jedynie tymczasowe i nie wiąże się z odpoczynkiem, jak w przypadku powrotu, wskazuje Maurice Blanchot, który uważa, że:

Śmierć pracuje z nami w świecie; moc, która humanizuje naturę, która podnosi istnienie do godności bytu, jest w nas, jako nasza część najbardziej ludzka; umarła tylko w świecie, człowiek zna ją tylko dlatego, że jest człowiekiem, a jest człowiekiem tylko dlatego, że jest przyszłą śmiercią. Ale umrzeć to rozbić świat; to stracić człowieka, unicestwić byt; a więc to także utracić śmierć, utracić to, co w niej i dla mnie czyniło z niej śmierć. Póki żyję, jestem człowiekiem śmiertelnym, ale kiedy umieram, przestaję być człowiekiem, przestaję także być śmiertelny, a śmierć, która się zapowiada, przeraża mnie, ponieważ widzę ją taką, jaką jest: już nie śmierć, ale niemożliwość śmierci (Blanchot 1996, 42).

Śmierć warunkuje możliwość istnienia, którego koniec jest dramatyczny, ponieważ wiąże się z utratą możliwości śmierci. Śmierć ocala, ale jedynie w perspektywie tu i teraz. Obszar po śmierci pozostaje niepokojącą niewiadomą, a zatem wydawać by się mogło, iż również rozważania Blanchota na temat śmierci nie przynoszą żadnego pocieszenia. Myśl, jaka przyświeca interpretacjom kolejnych tekstów w książce Józefa Olejniczaka, w znacznej mierze opiera się właśnie na pomysłach zaczerpniętych z Blanchota.

W perspektywie dotychczasowego dyskursu na temat śmierci, jaki toczy się wokół przekonania wyrażanego choćby przez Zbigniewa Mikołajkę w książce *Śmierć i tekst*, czytanie literatury z zastosowaniem narzędzia takiego, jak filozofia Blanchota, jest przedsięwzięciem nowatorskim. We wstępie do swej książki Mikołajko wyznaje, iż po lekturze różnych tekstów dotyczących śmierci, nasuwa się mu następujące spostrzeżenie:

Wyszło wtedy na jaw, że tekstami tymi kieruje w zasadzie jedno (mniej lub bardziej wyraźne, mniej lub bardziej podskórne) przekonanie. Że wszystkie one krążą wokół jakiejś prostej – żeby nie powiedzieć dosadnej – wiary w ocalenie przed śmiercią, w wyrwanie się z jej niechybności. Tej wiary, która całą nadzieję pokłada w słowie, słowie literatury: nie w obietnicach proroków i nie w porządnej religijnej czy filozoficznej pneumatologii (z dobrym widokiem na stały pobyt w Eschatonie, wieczne lekcje gry na harfie i codzienne audyencje u Najwyższego Tronu), nie w daremnej prolongacie „ciała i krwi” (jak mówi Pismo), do której nas zwywa na przykład medycyna, higiena i *fitness culture* (Mikołajko 2001, 7).

Blanchot widzi w słowach narzędzie śmierci, a zatem nie mogą one już nigogo ani niczego ocalać. Paradoksalnie zbawienna u niego jest możliwość śmierci, a nie literatura, która „ze swej istoty, ostatecznie neguje substancję tego, co przedstawia. Na tym polega jej prawo i jej prawda” (Blanchot 1996, 16).

Literatura na pewno nie ocala pisarzy i poetów, którzy w swoim twórczym trudzie za każdym razem w wymiarze symbolicznym powtarzają wysiłek Orfeusza pragnącego przywrócić życie zmarłej żonie. „To jest mit o tym, że ceną zapłaconą przez Orfeusza za namiętność jest śmierć Orfeusza-poety, unicestwienie jego dzieła” (Olejniczak 2009, 30) – pisze autor *Powrotów w śmierć*, nawiązując do koncepcji francuskiego filozofa. Tytułowe „powroty” wiążą się w ten sposób z myślą Blanchota, w której działalność poetów i pisarzy jest bardzo ryzykowna, ponieważ wymaga nieustannych podróży w przestrzeń śmierci, na wzór wędrowki Orfeusza w zaświaty. Autor umiera w chwili przedstawienia światu swojego dzieła, ponieważ niezależnie od trudu, jaki włożył w jego powstanie, zostaje ono wciągnięte w „grę żywej przypadkowości”, która wynika z nieskończonej ilości możliwych odczytań jego tekstu (Blanchot 1996, 13–14).

W polskiej poezji protoplastą takiego myślenia był według Józefa Olejniczaka Słowacki, który uważał, jak twierdzi autor *Powrotów w śmierć*, iż „naturalnym, genetycznym niejako, losem (przeznaczeniem) poety jest przekraczanie granic świata i zaświatów oraz samotność” (Olejniczak 2009, 32). Jego następcami są Wittlin, Wat, Miłosz, u których można znaleźć podobną wykładnię mitu orfickiego. Należy jeszcze przypomnieć, iż owe zaświatowe wędrowki wiążą się również z dziełem Dantego, które pełni bardzo zbliżoną funkcję: „Dante-bohater *Boskiej Komedi*, podobnie jak Orfeusz, stał się też w kulturze Zachodu kwintesencją, metonimią poety, o czym przekonuje chociażby dokonana przez Ernsta Roberta Curtiusa analiza wątków »autotematycznych« w *Boskiej Komedi*” (Olejniczak 2009, 35).

Oparta na religii wiara w istnienie pozaziemskich krain gwarantuje, iż „ja”, pomimo śmierci, pozostaje integralne. W koncepcjach, o których pisze Józef Olejniczak, panuje już inne przekonanie, według którego konsekwencją śmierci jest nicność, co sprawia, iż śmierć wiąże się z rozproszeniem i utratą „ja”. W działalności poetyckiej taka śmierć okazuje się jednak konieczna:

To jest mit o tym, że ceną zapłaconą przez Orfeusza za namiętność jest śmierć Orfeusza-poety, unicestwienie jego dzieła. Ale śmierć – zstąpienie do piekieł daje jednocześnie poecie szansę przeniknięcia Tajemnicy, Niewyraźnego, przy czym relacja (poetycka) z „tamtej” strony (z perspektywy piekła) – nawet jeśli możliwa – nigdy nie będzie dostępna „tu” (w perspektywie ziemskiej). Orfeusz, mając nadzieję powrotu, odwraca się jednak do Eurydyki (musiał się odwrócić, bowiem namiętność była sensem jego wędrowki) i doznaje śmierci po raz drugi. I tu pojawia się paradoks – gest (ruch) odwrócenia się Orfeusza staje się „ruchem” za-

powodującym mu nieśmiertelność. W tym micie śmierć Orfeusza staje się jakby „zmartwychwstaniem” Orfeusza-poety, przywraca dziełu poetyckiemu Orfeusza podmiotowość, jest przeniknięciem tajemnicy sztuki poetyckiej (Olejniczak 2009, 30–31).

Autor *Powrotów w śmierć* poszukuje również owej „podmiotowości”. Kategoria ta rozumiana jest jako „próba wyjścia z literaturoznawczego impasu, polegającego na braku narzędzi analizy »ja« wypowiadającego i »ja« głębokiego. Braku – dodać trzeba – przeciwstawiającego się wielości i precyzji narzędzi analizy »ja« wypowiadającego i »ja« głębokiego” (Olejniczak 2009, 179). Potrzeba jej wprowadzenia wynika również z chęci przeciwstawienia się wizji kultury, w której nie wiadomo, kto „spełnia funkcje mówienia” i która w efekcie kończy się na „bezimiennym mamrotaniu” (Olejniczak 2009, 180). Interpretacje odczytują podmiotowość „przez ekstremalne doświadczenie ciała: rozkosz, cierpienie, śmierć i towarzyszącą im trwożę” (Olejniczak 2009, 40), a takimi doświadczeniami są choćby teksty Aleksandra Wata, mówiące o przejmującym cierpieniu czy Miłoszowy zapis cielesnej degradacji w związku ze starością.

Maria Janion w jednym z rozdziałów książki *Żyjąc tracimy życie* pisze o „przygodach przygodnej podmiotowości” (Janion 2001, 361–364), która bierze się stąd, iż nie ma już jednego, uprzywilejowanego opisu świata. Ceną, jaką trzeba ponieść w związku z Nietzscheańskim zmierzchem bogów, jest przygodność. Literatura otwiera ogromną przestrzeń wolności, dlatego „słowa pisane są jak śmierć za życia” (Olejniczak 2009, 248). Ale śmierć buduje również tożsamość pisarzy i poetów, ponieważ ich zadaniem jest odkrywanie tajemnicy, wykraczanie poza zwykłe percepcje rzeczywistości.

Literatura

- Blanchot M., 1996, *Literatura i prawo do śmierci*, w: Blanchot M., *Wokół Kafki*, tłum. Kocjan K., Warszawa.
- Janion M., 2001, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa.
- Jankélévich V., 1993, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. i oprac. Cichowicz S. i Godzimirski J., Warszawa.
- Mikolejko Z., 2001, *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, Gdańsk.

KRONIKA

JAŚMINA PUCHAŁA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Preludium do Roku Miłosza. Relacja z dalekiej Syberii

W grudniu 2010 roku na Krasnojarskim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Wiktora Astafiewa został przeprowadzony projekt edukacyjny *Czesław Miłosz – pisarz trudnego stulecia*, bazę którego stanowił cykl zajęć seminaryjnych poświęconych twórczości noblisty. Zajęcia miały na celu przygotowanie studentów do obchodów Roku Miłosza i były skierowane do filologów, przede wszystkim tych, którzy uczą się języka polskiego.

Seminaria, prowadzone przez łódzką przekładoznawczynię – Martę Kaźmierczak – przedstawiały utwory reprezentujące poszczególne okresy życia i twórczości poety. Teksty Miłosza były prezentowane zgodnie z chronologią ich powstania, co ułatwiało zrozumienie tła historyczno-politycznego, które niejednokrotnie stanowiło niezbędną wskazówkę interpretacyjną, mimo że analiza tekstów koncentrowała się na ich poetyce i wymowie ideowej. Syberyjscy studenci, w dużej mierze potomkowie zesłańców, z dużym zrozumieniem odnosili się do problemu emigracji czy wygnania. Nie napotkano też istotnych barier w zakresie wiedzy historycznej studentów ani interpretacji wydarzeń dziejowych.

Każde dziewięćdziesięciminutowe spotkanie było umownie podzielone na część wprowadzającą – w przeważającej części wykładowo-multimedialną – oraz część interpretacyjną, w której głos oddawano studentom. Uczestnicy prezentowali różny poziom językowy, nie zawsze umożliwiający pracę z oryginalnym tekstem, dlatego wszystkie wiersze udostępniano zarówno w przekładzie, jak i w oryginale. Prozę czytano po rosyjsku. Dwujęzyczność

zająć była ich niewątpliwym atutem, umożliwiała bowiem wykorzystanie wiedzy ogólnofilologicznej studentów różnych specjalności oraz zaspokajała ich potrzebę precyzyjnego wyrażania myśli. Taka formuła rozszerzyła grono odbiorców programu i pozwoliła uniknąć uproszczeń wynikających z bariery językowej. Sprzyjała też spojrzeniu porównawczemu na problemy poetyki.

Okazją do zaprezentowania umiejętności tłumaczeniowych oraz poglądów na poezję i jej przekład były zajęcia translatorskie włączone w cykl seminariów. Studenci pracowali kolektywnie nad tłumaczeniem wiersza *One* z tomu *Dalsze okolice* (1991). Utwór poświęcony kobietom otworzył pole do dyskusji nad ideałem kobiety i jej roli w społeczeństwie. Feministyczne prowokacje prowadzących nie znalazły oddźwięku wśród rosyjskiego audytorium. Tekst okazał się bliski kulturowo i czytelny w planie treści. Więcej kontrowersji wywoływała hierarchia wartości estetycznych, kierująca wyborami translatorskimi oraz metody niwelowania różnic między polskim i rosyjskim systemem językowym. Nie była zaskoczeniem duża wrażliwość studentów na rytm i instrumentację głoskową oraz dążenie do gładkości i potoczystości języka, cenionych wyżej niż oszczędność i prostota formy. Walorem dydaktycznym pracy zespołowej była wielość i różnorodność proponowanych ekwiwalentów. Stanowiła ona cenną ilustrację bogactwa języka oraz punkt wyjścia dla analiz porównawczych. Uczyla też otwartości i unikania dogmatyzmu w sztuce przekładu.

Własne zmagania translatorskie studenci mogli skonfrontować z doświadczeniami tłumacza poezji Miłosza – Anatola Roitmana. Fizyk z wykształcenia, tłumacz z zamiłowania w czasie wieczoru poetyckiego, będącego integralną częścią projektu, zaprezentował własne tłumaczenia wierszy polskiego noblisty oraz opowiedział o osobistych spotkaniach z poetą. Przytaczał również spory o hierarchię wartości estetycznych. Uderzające, że różnice w poglądach Miłosza i jego tłumacza pokrywały się z różnicą w spojrzeniu na sprawę poetyki przekładu rosyjskiej części audytorium i polskiej, reprezentowanej przez lektorki języka polskiego oraz prowadzącą seminaria.

Element dialogu kultur wyraźnie zaznaczył się także na zajęciach poprowadzonych specjalnie dla grupy chińskich studentów, uczących się języka rosyjskiego w Krasnojarsku, którym twórczość Miłosza była zupełnie obca. Spotkanie miało charakter popularyzatorski i wpisywało się w program zaznajamiania studentów zagranicznych z kulturą słowiańską. Zaprezentowana w przekładzie rosyjskim *Piosenka o końcu świata* praktycznie jednogłośnie została odczytana jako tekst o radości życia, a inne możliwości interpretacyjne, proponowane przez wykładownicę, zostały odrzucone. W wypra-

cowaniach na temat wiersza studenci podkreślali spokój i harmonię świata oraz potrzebę życia chwilą i wiary w lepsze jutro. Ciekawe wydaje się zestawienie refleksji studentów z filozofią Dalekiego Wschodu.

Ostatnim ogniwem projektu było spotkanie w Państwowej Uniwersalnej Bibliotece Krajowej Kraju Krasnojarskiego, podsumowujące wiadomości zdobyte podczas seminariów i prezentujące zbiory biblioteczne z zakresu poezji polskiej, a w szczególności prace poświęcone Miłoszowi. Zaprezentowano także rzadkie i niskonakładowe, przeważnie moskiewskie, dwujęzyczne wydania poezji polskiej będące w posiadaniu Katedry Literatury Zagranicznej Uniwersytetu Pedagogicznego. Dodatkowo spotkanie miało sprzyjać integracji krasnojarskich studentów z gośćmi z innych uniwersytetów środkowej Syberii.

Celowi dydaktycznemu projektu towarzyszyła próba zjednoczenia syberyjskiego środowiska polonistycznego i wymiany doświadczeń. Próbę tę należy uznać za udaną. Łącznie w projekcie wzięło udział ponad siedemdziesięciu studentów, w tym dziesięcioro z uniwersytetów w Irkucku, Nowosybirsku, Ułan-Ude i Tomsku. Ponad połowę stanowili studenci uczący się języka polskiego. Aktywny udział innych studentów świadczy o atrakcyjności programu i skuteczności obranej metody popularyzacji literatury polskiej.

Upowszechnianie wiedzy o literaturze polskiej w przedstawionej formie jest efektywną metodą zapoznawania cudzoziemców z zagadnieniami, które z różnych przyczyn nie znajdują miejsca w programie nauczania, a budzą zainteresowanie kursantów.

Na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krasnojarsku język polski jest obecnie proponowany studentom jako jeden z przedmiotów do wyboru. Spośród studentów decydujących się na naukę polskiego można wydzielić grupę, która jako główny powód nauki deklaruje chęć czytania literatury polskiej w oryginale. Są to słuchacze szczególnie zainteresowani literaturą zagraniczną. Ponieważ z przyczyn formalnych Katedra Literatury Zagranicznej obecnie ma ograniczone możliwości wprowadzania literatury polskiej do siatki zajęć, głównym źródłem wiedzy studentów są zajęcia pozalekcyjne i okazjonalne wykłady gościnne. Dodatkowo studenci mają szansę rozwijania zainteresowań polonistycznych w pracach rocznych z zakresu literatury zagranicznej oraz w pracach dyplomowych. Tym samym należy podkreślić, że projekty edukacyjne z udziałem specjalistów z Polski stają się dla nich ważnym źródłem wiedzy.

Przedsięwzięcie zostało zrealizowane ze środków Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Moskwie przy współudziale Krasnojarskiego Państwowego

Uniwersytetu Pedagogicznego im. Wiktora Astafiewa oraz Państwowej Uniwersalnej Biblioteki Krajowej Kraju Krasnojarskiego. Inicjatorką i osobą odpowiedzialną za realizację projektu była lektorka języka polskiego, pracownik Katedry Literatury Zagranicznej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krasnojarsku, pisząca te słowa – Jaśmina Puchala.

MARTA KAŻMIERCZAK
Uniwersytet Warszawski

One i oni. Zmagania młodych tłumaczy z wierszem Miłosza

W grudniu 2010 roku i styczniu bieżącego roku dwukrotnie poprowadziłam warsztaty translatorskie dla rosyjskich studentów uczących się języka polskiego. Odbyły się one – w ramach przedsięwzięć edukacyjnych związanych z życiem i twórczością Czesława Miłosza – w Krasnojarsku (KGPU im. W. Astafiewa) i w Moskwie (RGGU)¹. W obu przypadkach przekładanym utworem był wiersz *One*, pochodzący z tomu *Dalsze okolice*.

Tłumaczenie kolektywne jest uznawane za skuteczny sposób dydaktyki przekładu (zob. np. Rubaś 2009). W tym wypadku posłużyło ono zarazem jako metoda nauczania literatury polskiej – prowadząca do najbardziej bezpośredniego obcowania z tekstem i wymagająca od studenta większego zaangażowania, niż wysłuchanie wykładu czy nawet samodzielna interpretacja utworu.

Jakie rezultaty daje tłumaczenie tego samego wiersza z kolejnymi grupami uczących się? Przekład kolektywny zawsze jest pewną wypadkową interpretacji, wiedzy, intuicji i smaku wszystkich tłumaczy. Warto zatem

¹ *Pisarz trudnego stulecia – Czesław Miłosz (1911–2004)* (Писатель трудного столетия – Чеслав Милош), 01–16 XII 2010, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Krasnojarsk. *Polsko-rosyjskie seminarium tłumaczeniowe. Przekład tekstów artystycznych na materiale twórczości Czesława Miłosza*, 22–23 I 2011, Росийский государственный гуманитарный университет, Moskwa.

sprawdzić, czy taka wypadkowa okaże się zbieżna w przypadku podobnych uwarunkowań i podobnego profilu uczestników warsztatów.

Swoje zajęcia w obu przypadkach rozpoczęłam od zwięzłego przybliżenia specyfiki przekładu poetyckiego. Ponadto tłumaczenie poprzedziła analiza tekstu wyjściowego, prowadząca do wyłonienia dominant translatorskich. Szerszy obraz zagadnień translatorycznych mieli uczestnicy seminarium moskiewskiego, typowo przekładowego. Natomiast słuchacze warsztatów syberyjskich niewątpliwie dysponowali głębszą wiedzą o osobie i pisarstwie Miłosza, nabytą w trakcie dłuższego projektu poświęconego nobliście, a zorientowanego literaturoznawczo. Trzeba jednak zaznaczyć, że wybrany do tłumaczenia tekst nie wymagał znajomości szerokiego kontekstu twórczości autora.

W warsztatach wzięły udział osoby uczące się języka polskiego według odmiennych programów i będące na różnych etapach kształcenia (uczestnicy także spoza ośrodków, które zorganizowały seminaria). Zatem poziom znajomości języka wyjściowego był zróżnicowany w każdej z grup. W obu przypadkach umiejętności studentów uzupełniały się – jedni wnosili lepsze zrozumienie subtelności oryginału, inni – bogaty zasób słownictwa i wycucie językowe na gruncie rosyjskim. Niektóre osoby słabiej władające polszczyzną tym dociekliwiej poszukiwały synonimów lub analizowały semantyczną wartość potencjalnych ekwiwalentów *etc.*

Zanim zaprezentuję powstałe przekłady, chciałabym przedstawić kilka uwag na temat procesu tłumaczenia oraz aspektów, które stanowiły problemy translatorskie. Zacznę od tego, że studenci szybko dostrzegli, iż różnice systemowe pomiędzy językami utrudniają przekład tytułu, w języku rosyjskim istnieje bowiem tylko jeden zaimek 3. os. l. mn. Proponowano rozmaite rozwiązania, z których warto odnotować wprowadzenie do przekładu słowa „женщины”, pomimo znaczącej nieobecności leksemu „kobiety” w Miłoszowym oryginale. Ostatecznie jednak tytułem obu rosyjskich wersji został nienacechowany rodzajem zaimek „они”.

Trudności przekładowe sprawiło również sformułowane w stronie biernej zdanie otwierające wiersz. Bezosobowość tego wypowiedzenia okazała się trudna do wyrażenia w języku rosyjskim bez popadania w nadmierny patos. Kluczowym zadaniem translatorskim stało się wszakże odtworzenie struktury gramatycznej drugiego zdania, przede wszystkim szeregu peryfraz określających tytułowe bohaterki. Wyzwaniem okazało się nie tylko dobranie odpowiednich sformułowań, ale również zachowanie bogactwa leksykalnego. W wierszu Miłosza żaden rzeczownik określający kobiety nie

został powtórzony. Tymczasem łączliwość wyrazów w języku rosyjskim i ich semantyka czasami skłaniały do użycia tego samego ekwiwalentu dla odmiennych jednostek wyjściowych – np. ‘хозяйка’ (z dopełnieniem i bez). Uczestnicy warsztatów krasnojarskich w takiej sytuacji z powodzeniem poszukiwali alternatyw. Natomiast w wersji moskiewskiej powtórzono słowo ‘хранительница’ – raz w połączeniu wymaganym przez język („хранительницы секрета”), a raz z braku lepszego pomysłu na „opiekunkę skarpetek i kalesonów”. Polski wyraz ‘ochmistrzyni’ wymagał objaśnienia, a jego ekwiwalent w kulturze rosyjskiej okazał się słowem mało znanym. Młodzi tłumacze zrezygnowali zatem z użycia niezrozumiałego dla przeciętnego współczesnego odbiorcy terminu historycznego na rzecz ‘zarządzającej’ i ‘mistrzyni’.

Z kolei wers „polubienice, nalożnice, kochanki” to szereg, którego przykład na język rosyjski wydawał się nieuchronnie prowadzić do tautologii (‘по/любовницы’ i ‘любовницы?’). Studenci z Syberii sięgnęli po słowo „фаворитка” (‘faworyta’), zarazem kompensując asocjacje przywoływane w oryginale przez ‘ochmistrzynię’. Natomiast moskwianie byli skłonni po prostu pominąć jedno określenie. Kompromisowym rozwiązaniem okazało się zastosowanie zerowego ekwiwalentu dla „polubienic” w połączeniu z podwojeniem „pokuśnic” – stąd „искусительницы” i „соблазнительницы” (w. 6–7). Tautologicznie brzmiałoby również dosłowne tłumaczenie zwrotu „cierpliwie znosić” – ‘терпеливо терпеть’. Obie grupy tłumaczy wybrnęły z trudności pomyślnie, choć w odmienny sposób. Tym razem szczególnie udane rozwiązanie znaleźli moskwianie, stosując czasownik „смиряться” – ‘godzić się z czymś’.

W obu grupach podnoszono w dyskusji kwestie poprawności w języku docelowym, a także zagadnienie efonii. Zwracano uwagę na niebezpieczeństwo wzbudzenia u czytelników skojarzeń niepożądanych, m.in. w odniesieniu do czasownika „сносить” – ‘znosić’ (ścierpieć / składać jajka). Ujawniła się również możliwość zaistnienia konfliktu pomiędzy gramatyczną organizacją wiersza jako chwytem konstrukcyjnym, a naturalnością w języku docelowym. Uczestnicy warsztatów w Krasnojarsku odruchowo przetłumaczyli „uśmiejają się” jako „улыбаясь / с улыбкой” (‘uśmiejając się’ / ‘z uśmiechem’). Dopiero uświadomienie sobie struktury wypowiedzenia, które buduje niemal cały wiersz, doprowadziło do poniechania takiego rozwiązania. U Miłosza zdanie główne nie bez przyczyny jest zdaniem współrzędnie złożonym – po szeregu podmiotów następuje

bowiem szereg orzeczeń. Zatem, chociaż wprowadzanie składowych zdań imiesłowowych, tak typowych dla języka rosyjskiego, często jest przy tłumaczeniu pożądaną, to w danym wypadku rezygnacja z czasownika w formie osobowej naruszyłaby misterną konstrukcję wiersza.

Rezultat dwóch kolektywnych tłumaczeń okazał się zaskakująco różny. Dla obu rosyjskich wersji wspólne są zaledwie dwa wersy (czwarty i ostatni). Grupa moskiewska postanowiła wygładzić pewną nielogiczność oryginału, dopasowując do „koszul” w l. mn. również „wystąpienia”. Odróżnia to ich wers piąty od wariantu krasnojarskiego. Porównanie obu przekładów ujawnia wykorzystywanie zarówno wariantów leksykalnych (np. „тайна” i „секрет” – ‘tajemnica’ i ‘sekret’), jak i odmiennych struktur składniowych (‘nieznany mu’ i ‘którego on nie zna’). W drugim przekładzie warto zwrócić uwagę na odpowiednik ‘zaparzania herbaty’. „Ставят чайник” (‘nastawiają czajnik’) to przekład bynajmniej nie oczywisty, a semantycznie wierny i brzmiący naturalnie w języku docelowym. Pozostałych różnic pozwolę sobie nie wyszczególniać, w tabeli prezentuję bowiem oba tłumaczenia (tab. 1.).

Dodam, że dla uczestników drugich warsztatów nawet pobieżne z konieczności zapoznanie się z rezultatami pracy poprzedników okazało się ciekawe i pouczające. Pozwoliło im utwierdzić się w niektórych własnych wyborach, ale też docenić trafność i pomysłowość alternatywnych rozwiązań.

Podsumujmy. Mimo że na warsztatach wybrano zbieżne dominanty (zachowanie peryfraz i ich paralelizmu, uniknięcie powtórzeń i dosłownego wskazywania na ‘kobiety’), zaś poziom znajomości języka wyjściowego i profil uczestników były podobne, wspólna praca nad przekładem dała odmienne rezultaty. Dowodzi to zasadności podejmowania translacji jednego tekstu z różnymi grupami. Wartościowe wydaje się zwłaszcza zestawianie większej liczby tłumaczeń, co szczególnie uwydatnia bogactwo języka i interpretacyjny potencjał tekstu. Przekład kolektywny, jednak już w samym założeniu, wyzwała pewien (kontrolowany przez wykładowcę czy moderatora) pluralizm, wymagając niedogmatycznego spojrzenia na tekst i jego potencjalne tłumaczenie(a). Pozwala pokazać „od środka”, że w przekładzie nie istnieje jedno właściwe rozwiązanie. Można go również wykorzystać do uświadomienia studentom praktycznych implikacji wielu różnic systemowych oraz kulturowych.

Tab. 1. *One* – oryginał i przekłady

<p><i>One – Feministkom</i> Imiona ich nie będą pamiętane. Serowaczki wydających śwetłów, orpiekanki Skarpetek i Kafesonów, ochmistrzyńce Kuchni smacznej a lekkiej, młój jego zdrowia, Prasowaczki koszul na jego wiosenny występ, Polubienice, natężnice, kochanki, Pokusnice, gospodynie, żony, Umięjące cierpliwie zność wielkie idee, Plany zmięniania świata, wiare w genialność, Nosicielek sekretu, o którym on nie wie, Uśmiechają się, zaparzają herbatę, Idą do okna, podlewają kwiaty.</p>	<p>Они – Феминисткам Не будут помнить имена их. Штупальщицы рваных свитеров, покровительницы Носков и кальсон, распорядительницы Вкусной и легкой кухни, полезной для его [Здоровья, Глазьяльщицы рубашек для его вечернего [выступления, Фаворитки, наложницы, любовницы, Искусительницы, хозяйки, жёны, Умешущие терпеливо переносить великие идеи, Намерения изменить мир, его веру в гениальность, Хранительницы тайны, неизвестной ему, Улыбаются, заваривают чай, Подходят к окну, поливают цветы.</p>	<p>Они Феминисткам Их имена никто не вспомнит. Штупальщицы аряных свитеров, хранительницы Носков и кальсон, мастерицы Вкусной и легкой кухни, полезной для его [Здоровья, Глазьяльщицы рубашек для его вечерних [выступлений, Любовницы, наложницы, искусительницы, Соблазнительницы, хозяйки, жёны, Умешущие смиряться с великими идеями, С планами изменить мир, с верой в гениальность, Хранительницы секрета, которого он не знает, Улыбаются, ставят чайник, Подходят к окну, поливают цветы.</p>
<p>Czesław Miłosz, <i>Dalżej okolicę</i>, Kraków 1991.</p>	<p>przekład kolektywny, Krasnojarsk, XII 2010</p>	<p>przekład kolektywny, Moskwa I 2011</p>

Literatura

Bednarczyk A., 2008, *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*, Warszawa.

Rubaš S., 2009, *Коллективный перевод как метод преподавания литературного перевода*, w: Бурнацева З. К., Ваняшкин С. Г., Цвиллинг М. Я, red., *Проблемы обучения переводу в языковом вузе*, Москва.

ANNA SZAWERNA-DYRSZKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Kulminacja obchodów Roku Miłosza na Litwie

W dniach 26–29 czerwca w Wilnie, Kownie i Szetejniach miał miejsce szereg wydarzeń, upamiętniających setną rocznicą urodzin Czesława Miłosza. 30 czerwca, czyli dokładnie w dniu urodzin poety, rocznicowe obchody przeniosły się na stronę polską – do Krasnogrudy i Sejn, gdzie trwały do 2 lipca. Całość tych wydarzeń organizatorzy (Ministerstwo Kultury Republiki Litewskiej, Instytut Polski w Wilnie, Instytut Literatury Litewskiej i Folkloru, Uniwersytet Wileński, Uniwersytet Witolda Wielkiego, Fundacja Miejsc Rodzinnych Czesława Miłosza, Samorząd Rejonu Kiejdańskiego, Fundacja Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”) objęli wspólną nazwą „Droga Czesława Miłosza”. Tę drogę, prowadzącą przez najważniejsze miejsca dzieciństwa i młodości poety, mieli okazję przemierzyć uczestnicy litewskich – a następnie polskich – uroczystości.

Wszystko zaczęło się w słoneczne i ciepłe popołudnie 26 czerwca na Dziedzińcu Sarbiewskiego Uniwersytetu Wileńskiego. W obecności prezydenta Litwy, ambasadora Polski, władz Uniwersytetu oraz zaproszonych gości (między innymi syna poety, Antoniego Miłosza) odsłonięta tu została tablica, upamiętniająca lata studiów Czesława Miłosza w murach uniwersytetu. Jest na niej napis – w języku litewskim, polskim i łacińskim: „Poeta laureat Nagrody Nobla, absolwent Uniwersytetu Wileńskiego”. A pod spodem cytaty ze znanego wiersza: „Nigdy od ciebie miasto nie mogłem odjechać” – tym razem najpierw po polsku, potem po litewsku i na końcu po łacinie.

Kolejne miejsce na „drodze Miłosza” nie znajdowało się daleko – był nim, należący do przestrzeni uniwersytetu, kościół św. Jana. Odbył się tutaj

dedykowany poecie wieczór muzyczno-literacki. Wypowiedzi literaturoznawców (Wiktorija Daujotytė, Aleksander Fiut, Mindaugas Kvietkauskas) i poetów (Jane Hirschfield, Kornelijus Platelis) przeplatały się z recytacjami wierszy Miłosza (Vladas Bagdonas, Adam Bauman) oraz fragmentami oratorium Onutė Narbutaitė *Centones meae urbi* w wykonaniu Litewskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej, chóru i solistów.

Następny dzień, 27 czerwca, zgromadził literaturoznawców – „miłoszologów” znowu w murach uniwersytetu. A ściślej – w uniwersyteckiej Małej Auli, gdzie odbywała się międzynarodowa konferencja naukowa „Czasy i miejsca Czesława Miłosza”, którą otworzył Rektor Uniwersytetu Wileńskiego Benediktas Juodka. Podczas dwudniowych obrad badacze z Litwy, Polski, Szwecji, Francji, Holandii, Belgii, Izraela, Stanów Zjednoczonych wygłosili 32 referaty, w których „czasy i miejsca” Miłosza pojmowane były szeroko – i mniej lub bardziej metaforycznie.

Po zakończeniu pierwszego dnia obrad uczestnicy konferencji „przewędrowali” z uniwersytetu na ulicę Arsenalo (za czasów Miłosza – Arsenalna), gdzie w Muzeum Sztuki Użytkowej nastąpiło otwarcie wystawy „Szukanie Ojczyzny Czesława Miłosza”. Inauguracji dokonali: Minister Kultury Republiki Litewskiej Arūnas Gelūnas, Dyrektor Instytutu Polskiego w Wilnie Małgorzata Kasner, Dyrektor Instytutu Literatury Litewskiej i Folkloru Mindaugas Kwietkauskas. Na wystawie zgromadzono fotografie i dokumenty pochodzące m.in. ze zbiorów Muzeum Krajoznawczego w Kiejdanach, Biblioteki Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk i Litewskiej Biblioteki Narodowej. Zdjęcia i archiwa uzupełniono fragmentami wierszy i innych wypowiedzi poety, a także mapami, na których zaznaczono najważniejsze miejsca na „drodze Miłosza” (Szetejnie – Świętobrość – Opitoloki – Kiejdany – Wilno – Warszawa – Bukareszt – Nowy Jork – Waszyngton – Paryż – Los Angeles – Berkeley – Sztokholm – Kraków).

28 czerwca, po uroczystym zamknięciu sesji „Czasy i miejsca Czesława Miłosza”, jej uczestnicy pożegnali się z Wilnem, aby pokonać kolejny etap „drogi Miłosza” i znaleźć się w Kownie. Tam następnego dnia zwiedzili Izbę Pamięci Adama Mickiewicza w Gimnazjum Jezuitów, po czym spotkali się z burmistrzem miasta w kowieńskim Ratuszu. Zwieńczeniem obchodów setnych urodzin Miłosza w Kownie była msza św. w Katedrze Kowieńskiej, odprawiana w intencji rodziny Miłoszów. Uroczystość tę uświetnił swym śpiewem *Litewski Państwony Chór* z Kowna.

Wczesnym popołudniem wyruszono w drogę do Miłoszowego „matecznika” – Szetejń. Zanim jednak osiągnięto ten cel, zatrzymano się w kilku

ważnych dla poety miejscach. Najpierw – w Wędziagole, gdzie znajdują się groby rodziny Miłoszów, między innymi grób Artura, dziadka Czesława. Następnie – w Kiejdanach, centrum „kiejdańskiego powiatu”, wspomnianego wielokrotnie przez poetę. Wreszcie – w Świętobrości, gdzie znajduje się kościół, w którym Miłosz został ochrzczony (stoi w nim wciąż ta sama kamienna chrzcielnica...). A tuż przy kościele – groby Syruciców i Kunatów (rodziny poety ze strony matki).

Paradoksalnie Szetejnie – chronologiczny początek „drogi Miłosza” znalazł się na końcu naszej drogi (w granicach Litwy). Następnego dnia, 30 czerwca, sto lat od narodzin Czesława Miłosza, dalszy ciąg uroczystości miał już miejsce w Polsce.

Noty o autorach

Kalina Bahneva – dr hab., prof. Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, doc. dr Uniwersytetu Sofijskiego im. św. Klimenta Ochrydzkiego. Literaturoznawczyni, badaczka polsko-bułgarskich związków literackich, tłumaczka literatury polskiej na język bułgarski. Autorka książki *Wędrówki słowa poetyckiego* (1993), poświęconej poetyce bułgarskich przekładów polskiej poezji romantycznej i modernistycznej oraz francuskiego symbolizmu od końca XIX w. do lat 20. XX wieku; autorka prac z zakresu słowiańskiej komparatystyki, historii literatury polskiej oraz literatury bułgarskiej. Obecnie w druku są jej książki *Bojan Penew. Miłość. Listy. Nauka i Przech granice. Rozważania o polskiej i bułgarskiej literaturze*. Tłumaczyła m.in. dramaty Witkacego.

Magdalena Bąk – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół literatury romantyzmu, funkcjonowania tradycji romantycznej w polskiej literaturze współczesnej, a także obecności wątków australijskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Jest autorką książki *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*.

Marek Bernacki – dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej ATH w Bielsku-Białej. Autor i współautor książek z zakresu literaturoznawstwa, m.in. *Słownika gatunków literackich* (1999), *Jak analizować wiersze poetów współczesnych* (2002), *Leksykon powieści polskich XX wieku* (2002), „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (2005), *Hermenetyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)*, 2010. Współredaktor (z A. Węgrzyniak) 6. tomu pisma naukowego „Świat i Słowo” pt. *Czytanie Miłosza* (2006). Redaktor naukowy tomu „*We mnie jest płomień który myśli*” – *głosy do Herberta (w 10. rocznicę śmierci Poety)*, 2009. Autor licznych artykułów i esejów publikowanych w kraju i zagranicą (m.in. „Na-Głos”, „Dekada Literacka”, „Ruch Literacki”, „Teksty Drugie”, „Świat i Słowo”, „Slavica Litteraria”, „Znad Wilii”).

Magdalena Figzał – doktorantka w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, przygotowuje rozprawę doktorską na temat funkcji muzyki w teatrze dramatycznym. Zajmuje się również krytyką teatralną oraz współpracuje z Operą Śląską w Bytomiu. Główne zainteresowanie naukowe: muzyka sceniczna, teatr operowy, plęć w dramacie i teatrze.

Dorota Fox – doktor, teatrolog, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół trzech zasadniczych zagadnień: historii krytyki teatralnej, teatru dwudziestolecia międzywojennego oraz form sztuki estradowej. W 2006 roku opublikowała książkę monograficzną pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*. Jest członkiem Towarzystwa Historyków Teatru oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Aneta Głowacka – pracownik naukowy w Zakładzie Teatru i Dramatu w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Redaktorka „Opcji”. Publikuje w „Teatrze”, „Notatniku Teatralnym” i „Śląsku”. W Teatrze Rozrywki w Chorzowie zajmuje się impresariatem.

Małgorzata Karwatowska – dr hab., profesor nadzwyczajny. Kierownik Zakładu Edukacji Polonistycznej i Innowacji Dydaktycznych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; kierownik Katedry Filologii Polskiej w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Chełmie. Autorka licznych rozpraw z zakresu aksjologii lingwistycznej, lingwistyki płci, dydaktyki języka polskiego. W centrum jej zainteresowań pozostaje język uczniów i jego zróżnicowanie, zachowania językowe młodych ludzi (m.in. etykieta grzecznościowa) oraz problematyka związana z językowym obrazem świata utrwalonym w tekstach młodzieży (przede wszystkim język wartości). Najważniejsze publikacje książkowe: *Prawda i kłamstwo w języku młodzieży licealnej lat dziewięćdziesiątych* (2001), *Uczeń w świetle wartości* (2010), *Autorytety w opiniach młodzieży* (2012), *Lingwistyka płci. Ona i on w języku polskim* (2005, współaut. J. Szpyra-Kozłowska). Redaktorka i współredaktorka kilku tomów zbiorowych: *Chełm nieznanym. Spór o kulturę pogranicza* (2009), *Język polski jako przedmiot dydaktyki uniwersyteckiej* (2000, współred. J. Bartmiński), *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji* (2005, współred. B. Myrdzik), *Dialog kultur w edukacji* (2009, współred. B. Myrdzik), *Przeobrażenia w kulturze i edukacji na przełomie XX i XXI w.* (2010, współred. A. Siwiec), *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej XX i XXI wieku* (2010, współred. A. Siwiec), *Horyzonty polonistyki. W kręgu edukacji, języka i kultury. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Barbarze Myrdzik* (2010, współred. M. Latoch-Zielińska, I. Morawska), *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia* (2011, współred. B. Myrdzik).

Marta Kaźmierczak – doktor, zatrudniona w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Anglistka, rusycystka, absolwentka UŁ. Autorka prac z zakresu przekładoznawstwa i recepcji, dotyczących m.in. Leśmiana, Tolkienu, Lermontowa, Miłosza. Rozprawę doktorską poświęciła rosyjskim i angielskim przekładom poezji Leśmiana w aspekcie intertekstualnym.

Danuta Kisiała – absolwentka filologii polskiej UŚ. Jej praca magisterska poświęcona była poematowi Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*. Obecnie pracuje nad pracą magisterską z filozofii.

Małgorzata Kita – prof. dr hab., językoznawczyni, profesor w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Podstawowe prace naukowe dotyczą współczesnej polszczyzny (zwłaszcza języka mediów, języka prywatnego i potocznego, grzeczności językowej), genologii językoznawczej (wywiad prasowy), komunikacji werbalnej, stylistyki językoznawczej, glottodydaktyki. Artykuły znajdują się m.in. w „Biuletynie Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, „Stylistyce”, „Socjolingwistyce” „Języku Artystycznym” oraz w pracach zbiorowych. Jej książkowe publikacje to m.in.: *Wywiad prasowy. Język — gatunek — interakcja* (1998), *Językowe rytuały grzecznościowe* (Katowice 2005), *Szeptem albo wcale. O nyznawaniu miłości* (2007), *Wybieram gramatykę! Gramatyka języka polskiego w praktyce (dla cudzoziemców zaawansowanych)* (1998, 2009). Organizatorka cyklu konferencji internetowych poświęconych rozmowie i współredaktor naukowy zbiorów studiów o rozmowie: *Porozmawiajmy o rozmowie. Lingwistyczne aspekty dialogu* (2003), *Dialog a nowe media* (2004), *Czas i konwersacja. Przyszłość i teraźniejszość* (2006).

Joanna Kot – doktor, associate professor filologii polskiej i rosyjskiej w Northern Illinois University (USA). Autorka książki *Distance Manipulation. The Russian Modernist Search for a New Drama* (1999) oraz licznych artykułów, w tym *Body/Mind and Female/Male: Behind the Facades of 1930's Polish 'Women's Drama'* (2007) oraz *Nowatorstwo podmiotu w dramacie Marceliny Grabowskiej „Sprawiedliwość”* (2010). Interesuje się przede wszystkim polskim i rosyjskim dramatem modernistycznym oraz *gender studies*

Jacek Mikołajczyk – doktor, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, kierownik literacki Gliwickiego Teatru Muzycznego. Autor książek *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989* oraz *Zabójczy flirt. Literatura i terroryzm*. Specjalizuje się w historii musicalu polskiego i światowego oraz w historii teatru muzycznego. Tłumacz musicali, m.in. *42 ulicy*, *Ragtime*, *Hair* i *Przebudzenia wiosny*. Ukończył również studia z zakresu reżyserii opery i innych form teatru muzycznego na krakowskiej PWST.

Agnieszka Nęcka – doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Krytyk literacki współpracujący m.in. z „Nowymi Książkami”, „Twórczością”, „artPAPIEREM”. Opublikowała: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* (2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010) oraz *Cielesne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011).

Beata Popczyk-Szczęsna – doktor, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się poetyką i estetyką dramatu; aktualnie przygotowuje rozprawę o dramaturgii polskiej po 1989 roku. Autorka wielu publikacji, najważniejsze z nich to: *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (2003), *Zamknięci i nyobcowani. Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym*, w: *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (2006), *Tekstualność i teatralność* („Przestrzenie

Teorii” 2007, z. 7), *W poszukiwaniu zdarzeń. O dramaturgii Michała Walczaka* („Dialog” 2007, nr 9), *Polska w cytatach, Polska w stop-klatkach. Strategie dystancjalizacji w najnowszej dramaturgii polskiej (wybrane przykłady)*, w: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. W. Baluch (2010), *Dramat*, w: *Widowisko – teatr – dramat. Skrypty dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka (2010).

Jaśmina Puchała – zatrudniona w Katedrze Literatury Zagranicznej Krasnojarskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. W.P. Astafiewa (Rosja), wykłada kulturę polską z elementami literatury oraz prowadzi zajęcia z języka polskiego. Doktorantka w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, jej dysertacja jest poświęcona problemowi wartościowania w filmach animowanych dla dzieci. Autorka artykułów z zakresu przekładu artystycznego i języka filmów animowanych.

Katarzyna Sobolewska – doktorantka w Zakładzie Teatru i Dramatu na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego; socjolog i kulturoznawca. Zainteresowania badawcze autorki skupiają się wokół zagadnień z zakresu socjologii teatru, a także problematyki przemian w teatrze i dramacie XX i XXI wieku widzianych przez pryzmat szeroko definiowanej kategorii „polityczności”.

Alina Sordyl – doktor, kulturoznawczyni. Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest autorką książki *Między historią, kreacją i mitem* (2001), poświęconej polskiej dramaturgii historycznej z lat 1968–1989. Zajmuje się teatrem telewizji, opublikowała szereg artykułów na temat estetyki, konwencji i poetyki teatru telewizji oraz książeczkę *Teatr telewizji – pomiędzy reprezentacją a symulacją teatru* (2010). Obecnie jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół teoretycznych zagadnień adaptacji teatralnej.

Anna Szawerna-Dyrszka, dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka szkiców i esejów dotyczących m.in. poezji drugiej emigracji oraz dwudziestolecia międzywojennego. Efektem jej badań nad literaturą emigracyjną jest książka *Doświadczenie czasu. O poezji Wacława Iwanika* (Katowice 2000). Z zainteresowań poezją drugiej awangardy wyrosła książka *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów* (Katowice 2007).

Agnieszka Tambor – doktorantka Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, asystent w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich. Kulturoznawczyni, jej zainteresowania związane są przede wszystkim z filmem polskim i możliwościami wykorzystania go w nauczaniu cudzoziemców. Te zagadnienia będą także tematem jej rozprawy doktorskiej. Efektem artykułów z serii *Filmowa półka* będzie książka *Polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec powinien zobaczyć*, która ukaże się w 2011 roku.

Ewa Wąchocka – prof. dr hab., kierownik Zakładu Teatru i Dramatu w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ w Katowicach. Zajmuje się dramatem i teatrem XX wieku

oraz teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii. Opublikowała monografie *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (1992), *Autor i dramat* (1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (2005). Jest także redaktorką lub współredaktorką prac zbiorowych *Od symbolizmu do post-teatru* (1996), *Pobledy II – Punkty widzenia II* (2004), *Teatr – media – kultura* (2006), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* (2009). Współredaguje witrynę internetową www.teatry.art.pl

Teresa Wilkoń – dr hab., prof. UŚ, pracownik Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Wydziału Filologicznego; w latach 1991-1994 wykładowca języka i historii literatury polskiej w Liceum Polskim przy Ambasadzie RP w Paryżu, w latach 1996-2008 w Università degli Studi di Napoli L' Orientale (z konkursu i nominacji włoskiej). Przedmiotem jej zainteresowań badawczych są: historia literatury polskiej XX wieku, teoria literatury (w tym zwłaszcza problematyka konwencji i gatunków literackich), stosunki kulturalne polsko-włoskie, problemy czytelnictwa i zagadnienia dotyczące translacji. Jest autorką kilku książek i wielu artykułów z zakresu literatury współczesnej. Do najważniejszych monografii książkowych należą: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955; Między konwencją a arkadią. Szkice o poezji polskiej XX wieku; Napoli nella poesia polacca XIX ed iniziò XX secolo; Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku; Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*.

Małgorzata Zemła – doktor, studiowała polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim oraz slawistykę, germanistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Ludwika-Maksymiliana w Monachium. Od 1993 roku prowadzi zajęcia z historii literatury polskiej w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu w Monachium, od roku 2000 jest lektorką języka polskiego w tymże Instytucie. Autorka pracy doktorskiej *Der polnische Essay und seine kulturmodellierende Funktion. Jerzy Stempowski i Czesław Miłosz*, 2009.

