

**POLSKA
DRA-
MATY-
CZNA**

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU

 **INTER—
PRETACJE**

68



POLSKA DRA- MATYCZNA

redakcja:
Małgorzata Sugiera

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU



KRAKÓW 2014

68

Copyright © by individual authors
Kraków 2014

Niniejsza monografia zbiorowa powstała w efekcie badań prowadzonych w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki "Polska dramatyczna. Ustanawianie i negocjowanie wspólnoty w dramacie polskim po 1765 roku" (N N103 4077940) oraz ze środków tego projektu została wydana

REDAKCJA NAUKOWA: Mateusz Borowski
OPRACOWANIE REDAKCYJNE I KOREKTA: Roman Włodek
SKŁAD, ŁAMANIE I PROJEKT OKŁADKI: Kuba Rudziński
INDEKS: Zbigniew Rzepka

WYDAWCA:
Księgarnia Akademicka
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks 012 431-27-43, 012 663-11-67
akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-444-3
<https://doi.org/10.12797/9788376384443>

REDAKCJA:

MATEUSZ BOROWSKI

MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TĚŠCI

>

9	<i>Łucja Iwanczewska, Dariusz Kosiński</i> POLSKOŚĆ IN EFFIGE
21	<i>Mateusz Borowski</i> DRAMAT XVIII I XIX WIEKU A PERFORMATYCZNE MODELE ZAANGAŻOWANIA
59	<i>Małgorzata Sugiera</i> U ŹRÓDEŁ AUTORYTETU DRAMATU
99	<i>Wojciech Baluch</i> RODZINA TO UTOPIA
143	<i>Lena Magnone</i> PROSTYTUTKA – NIEZBĘDNY CZŁONEK (POZYTYWISTYCZNEJ) RODZINY?
177	<i>Ewa Bal</i> FRANCUSKOŚĆ ZAMIAST POLSKOŚCI?
215	<i>Michał Kuziak</i> POLAK FRANCUZEM...
239	<i>Łucja Iwanczewska</i> BOHATER STARY JAK POLSKA
271	<i>Anna Pekaniec</i> OBECNE, NIEWIDOCZNE? STARSZE KOBIETY W AUTOBIOGRAFIACH
295	<i>Wanda Świątkowska</i> ARKADIA POD WULKANEM
337	<i>Agnieszka Marszałek</i> POLSKIE ARKADIE – REFLEKSY MITU
363	<i>Dariusz Kosiński</i> NATRĘCI, CZYLI KIEDY PRZYJDĄ PODPALIĆ DOM
397	NOTKI O AUTORACH
405	INDEKS

DARIUSZ KOSIŃSKI



NATRĘCI, CZYLI KIEDY PRZYJDĄ PODPALIĆ DOM

DRAMATOLOGIA, DRAMAT, SCENARIUSZ

Ojczyzna moja przyjmie ciebie wrogu
Zbigniew Herbert

W 2006 roku, próbując wytłumaczyć, na czym polega projekt dramatologii zainicjowany właśnie na Uniwersytecie Jagiellońskim, zaproponowałem następujące rozumienie dyscypliny wykuwanej w ówczesnej Katedrze Dramatu:

Przedmiot badań dramatologii stanowi szeroko rozumiana dramaturgia, które to pojęcie obejmowałoby nie tylko wszystkie rodzaje tekstów wykorzystywanych przez scenę i powstających na niej, ale także ogół dramatycznych modeli ludzkich działań. Proponowana i tworzona przez nas dyscyplina, wyrastając z wiedzy o dramaturgii teatralnej, podejmuje próby odnajdowania jej modeli w innych sztukach widowiskowych a także w życiu społecznym¹.

Siedem lat później, gdy dramatologia jako specjalność stała się w zasadzie przeszłością, a jej miejsce zajmuje performatyka rozumiana na wiele (niekoniecznie zbieżnych) sposobów, zdecydowałem się przypomnieć tę propozycję z dwóch co najmniej względów. Po pierwsze stanowi ona fundament projektu *Polska dramatyczna*, a po drugie wciąż uważam, że mówienie o dramaturgii – więc i o dramatologii – ma sens. Dziś wobec przyrostu performatyk i performatyków może nawet większy niż parę lat temu. Przypominam także o dramatologii z powodów bardzo konkretnych właśnie na początku tego tekstu, w którym zajmuję się tak

¹ Dariusz Kosiński, *Krakowski projekt studiów dramatologicznych*, [w:] *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach teatralnych*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie 2006, s. 53.

rozumianą dramaturgiczną analizą jednego modelu ludzkich działań, a mianowicie modelu inwazji, najazdu lub (w skromniejszej technologicznie wersji) najścia.

Kiedy na własną rękę próbowałem jakoś określić swoje rozumienie dramatologii i dramaturgii, nie znałem jeszcze analogicznej, a powstałej w kręgu nowojorskiej performatyki, propozycji Diany Taylor z drugiego rozdziału jej książki *The Archive and the Repertoire*, która po raz pierwszy ukazała się w roku 2003². Szukając takiej siatki pojęć i takiej metodologii, która nie zamieniałaby każdego badanego przedmiotu w tekst, odczytywany na modłę literaturoznawczą, Taylor proponuje uczynić przedmiotem badań „scenariusz” (*scenario*), który traktuje jako powtarzający się (choć nigdy dokładnie, zawsze modyfikowany) model działania. Odróżnia go też zdecydowanie od czegoś, co nazywa *script*, czyli zapisanego i przestrzeganego planu postępowania. „Scenariusz” to w jej rozumieniu nie tyle konkretna instrukcja wyznaczająca zachowania i kwestie przyszłych aktorów, ile raczej całościowy układ, wzór o charakterze wręcz paradygmatycznym, modelujący ludzkie działania na poziomie tak głębokim, że traktowany bywa niemal jako oczywistość. W opisach Taylor, a zwłaszcza w świetle podejmowanych przez nią w dalszych częściach książki analiz, nie jest do końca jasne, jaka relacja zachodzi między takim „głębokim” scenariuszem a konkretną „instrukcją” realizowaną w określonej sytuacji. Wydaje się jednak całkowicie uprawnione traktowanie pierwszego jako uogólnionego (niekiedy nawet bardzo) modelu, do którego odnosić należy jego każdorazową realizację, przy czym stosunek konkretnego działania do scenariusza może być zarówno rytualnie wiernopoddańczy, jak i krytyczny. I to krytyczny do tego stopnia, że działanie przywołuje wzór jedynie po to, by go zanegować, odrzucić.

Pojęcia „scenariusza” potrzebuje Taylor do tego, żeby w kontekście formowania pamięci Ameryki włączyć w pole badań także działania, które

2 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press 2003, s. 28-29.

wprawdzie nie przyjmują formy pisanego skryptu, a jednak wykorzystują bardzo wyrazisty wzór. Pojęcie scenariusza pozwala jej analizować i interpretować performanse poprzez odwołanie się do ich wspólnej podstawy, niekoniecznie istniejącej jako odrębny „tekst” literacki, rytualny, ceremonialny, czy jakikolwiek inny. Dzięki temu – jak twierdzi – możliwe staje się uhistorycznienie performansu. Nie tylko umieszczenie go w określonym kontekście czasu i miejsca, ale także ustalenie jego relacji do całego ciągu działań związanych z określonym modelem sytuacyjnym.

Przywołuję wyjściowe tezy Diany Taylor, choć sam nie mam zamiaru w niniejszym tekście zajmować się performansami czy dramatyzacjami społecznymi, lecz jedynie typowymi dramatami. Przywołuję je jednak właśnie dlatego, by wzmocnić i niejako przekręcić tradycyjne myślenie o dramaturgii w sposób, który umożliwi czytanie dramatów nie tylko jako tekstów, ale właśnie jako scenariuszy, czy też – może dokładniej – kompozycji artystycznych stanowiących konkretyzację scenariusza na takiej samej zasadzie, jak są nimi przedstawienia i dramatyzacje społeczne o większym lub mniejszym zasięgu, które nie posługują się tekstem. Takie przekręcenie (a może wręcz przekręt) wydaje mi się szczególnie warte podjęcia w kontekście *Polski dramatycznej*, bo tylko w ten sposób możemy wreszcie wyjść z teoretycznej i ahistorycznej pułapki niedostrzegania performatywnego oddziaływania tekstów dramatycznych, które – choć nie doczekały się wystawienia – to przecież funkcjonowały jako wcielane wzorce postępowania o ogromnej skuteczności. Oczywiście mówię tu przede wszystkim o *Dziadach*, *Kordianie*, *Irydionie*, *Lilli Wenedzie* i innych, niegdyś „świętych” dziełach Polaków, które nie pojawiały się na scenie, lecz były czynnie interpretowane (często całkowicie fałszywie) przez aktorów społecznych. Dopóki nie uznamy tej całkiem prostej prawdy, że dramat nie stanowi w pierwszym rzędzie odmiany tekstu dla teatru, że jest modelem postępowania, nie będziemy w stanie zrozumieć *Polski dramatycznej* z całą jej specyfiką, a przede wszystkim z owocnymi błędami, które tworzą główny nurt jej dziejów.

Głównym przedmiotem moich dociekań będzie scenariusz należący do wręcz kanonicznych modeli polskiego doświadczenia, który jednak w dziełach dramaturgii narodowej pojawia się raczej jako echo, natomiast w całej krasie i bogactwie odmian znaleźć go można w miejscach szczególnych, niekoniecznie specjalnie wyróżnionych i szeroko znanych.

Wydaje mi się to zaskakujące, ale akcja wielkich polskich dramatów narodowych w XIX i XX wieku rozgrywa się w większości w sytuacji inwazji już dokonanej, podboju zakończonego. Problemy w nich stawiane i rozgrywane wiążą się zaś przede wszystkim z konsekwencjami, jakie z owego aspektu dokonanego wynikają. Nic pod tym względem bardziej wymownego niż *Lilla Weneda* Słowackiego, która w kontekst mityczny i nibyhistoryczny rzutuje inny podstawowy polski scenariusz – scenariusz buntu i powstania. Nawiasem mówiąc, w naiwnej lekturze prowadziło to często interpretatorów do szukania w niej „aluzji” i „analogicznego komentarza” do powstania listopadowego. O samej inwazji Lechitów nie dowiadujemy się z dramatu wiele, a już z pewnością nie da się odtworzyć jej scenariusza na jego podstawie (podobnie rzecz się ma z *Dziadów częścią III*, *Kordianem*, czy *Irydionem*). Zaskoczenie z tym związane wynika w znacznej mierze z przekonania, że inwazja, najazd czy najście istnieją w repertuarze polskich scenariuszy równie silnie, jak „powstanie”. Ba, wiążą się z nim bardzo ściśle. Dowodzi tego choćby przykład tak wielokrotnie naśladowanych obrazów, jak te z cyklu *Polonia* Artura Grottgera, którego dramatyczną kulminację stanowią grafiki *Obrona dworu* i *Po odejściu wroga*.

Zestawione obok siebie ukazują one w sposób syntetyczny dramaturgię inwazji, którą w repertuarze polskich scenariuszy traktuje się przede wszystkim jako atak na świętość domu – przestrzeni własnej, chronionej, wręcz nietykalnej. To nie przypadek, że dwie tego typu grafiki poprzedza, na zasadzie swego prologu (choć trudno mówić tu o jakimś związku

fabularnym), *Schronisko*. Dom, a już szczególnie dwór szlachecki, to właśnie schronisko, azyl, praktykowana przestrzeń naznaczona jednostkową swobodą i niezależnością oraz intymnością. Szturm do drzwi tego domu oznacza bluźnierczy atak na największą świętość, i to właśnie ów atak stanowi samo sedno inwazji, tego polskiego koszmaru, który kulminuje widocznym na drugiej z omawianych grafik stosem świętokradczych ofiar. Splądrowane wnętrza domu to nie tylko opróżnione kufrы i przetrząśnięte szuflady, nie tylko ciała pomordowanych mieszkańców, ale przede wszystkim zwłoki zgwałconej matki Polki i jej zamordowanego dziecka, które stanowią centralny punkt obrazu. Symetrycznie układające się linie ich obnażonych ciał, ich bliskość, a także pewien rodzaj czystości i jasności, jaka z nich bije, każą myśleć o przedstawieniach Madonny z Dzieciątkiem. To zaś dodatkowo wzmacnia traumatyczno-sakralną wymowę tego, co wciąż jawi się Polakom w koszmarnych snach, a na co nie chcą i nie mogą patrzeć. Ową niemoc tematyzuje umieszczony na obrazie (nie)widz – stojący w kącie mężczyzna, obramowany tumanami dymu (symptom pożaru, ale też i stereotypowa alegoria koszmarniej wizji sennej). Zasłonił on oczy rękoma i tym samym tworzy biegun przeciwnie – do naszego patrzenia, naszego wzroku świętokradczo dopełniającego gwałtu na ukrytym sercu świętego polskiego domu.

Wydaje mi się ważne, żeby zwrócić uwagę na pewną czystość tego obrazu masakry – nie ma na nim krwi, ran ani żadnych innych drastycznych szczegółów. Grottger, twórca narodowej ikonografii, jest daleki od frenezji wyobraźni Słowackiego, który w słynnym opisie splądrowanego dworu Gruszczyńskich, wypowiedzanego przez Sawę w *Śnie srebrnym Salomei*, nie oszczędza słuchaczom niczego, łącznie z rozprutym łonem ciężarnej i wciśniętymi w nie zabitymi szczeniakami. Grottger nie jest czytelnikiem Słowackiego, a nawet jeśli, to bardziej przypomina innego władcę polskiej wyobraźni – Henryka Sienkiewicza, który prawdziwie dramatyczne eksplozje *Księdza Marka* przerabiał na sentymentalno-se-rialowe fabuły z obowiązkowym wybaczeniem i pojednaniem na końcu. Jednak to właśnie Sienkiewicz wydaje się odpowiedzialny za umocnienie

scenariusza najazdu w repertuarze Polski dramatycznej, gdyż przedstawiał go zarówno w wersji monumentalnej (tu przede wszystkim *Potop* i szwedzki najazd na dom-Ojczyznę), jak i intymnej, indywidualnej. Tę drugą reprezentują powtarzające się sceny ataków na dwory, podejmowane najczęściej w akcie zemsty i rozpacz przez takich ambiwalentnych bohaterów, jak Bohun i Kmicic. W porządku fabuły akty te oznaczają przekroczenie pewnej granicy, za którą ci, którzy te akty podejmują, nie mogą już być traktowani jak potencjalni sojusznicy. Sienkiewicz wprawdzie czyni wiele, by psychologicznie ich czyny usprawiedliwić, niemniej jednak muszą one zostać w końcu ukarane i wiążą się jednocześnie z utratą najważniejszego powodu, dla którego były podejmowane – czyli ukochanej dziewczyny.

Grottger i Sienkiewicz, by nie sięgać już do ich naśladowców, wybierają na pierwszy plan ten element scenariusza, na który zwróciła uwagę także w swojej propozycji metodologicznej Diana Taylor, a mianowicie „scenę”, rozumianą w duchu Michela de Certeau jako przestrzeń, czyli miejsce praktykowane³. Podstawą scenariusza najazdu jest nieuprawnione przekroczenie granicy owej przestrzeni oraz zniszczenie sposobów jej praktykowania. Zniszczenie to dokonuje się nie tylko przez zamordowanie mieszkańców, ale także przez dekompozycję przestrzeni (na rycinie Grottgera przewrócone meble), łącznie z próbami unicestwienia miejsca (pożar). Na poziomie scenariusza te radykalne środki przejmowania władzy nie mają jednak monopolu (o czym jeszcze się przekonamy w dalszej części), więc formułując ten element modelu w sposób jak najszerzy, pozostanę przy generalnej zasadzie wkroczenia w przestrzeń i zakwestionowania panujących w niej reguł. To kwestia dla opisywanego scenariusza tak podstawowa i oczywista, że pojawia się w samej jego nazwie „najazd”, która oznacza właśnie to: nieuprawnione wejście w cudzą przestrzeń.

3 Zob. *ibidem*, s. 29.

Sformułowane przed chwilą zastrzeżenia są o tyle dla mnie ważne, że w kolejnej części wywodu chcę się zwrócić ku bezkrwawym, lekkim i komediowym wersjom scenariusza. Zaskoczenie nieobecnością dramaturgii inwazji w wielkich dramatach dopełnia bowiem zdziwienie, jakie wywołać może znaczna liczba jego wariantowych realizacji w komedii. Oczywiście wkroczenie kogoś obcego w przestrzeń rządzącą się własnymi, często niesformułowanymi wprost regułami, samo w sobie zawiera spory potencjał komediowy. Jednak w polskich komediach przyjmuje ono charakter jednoznacznie inwazyjny, co pozwala czytać je jako przynależące do tego samego kręgu scenariuszy, co gwałty i rzezie przedstawiane z drżeniem przez twórców mitu martyrologicznego.

W kontekście intensywnej obecności scenariusza najazdu w polskiej komedii czymś nieprzypadkowym wydaje się fakt, że przedstawieniem inauguracyjnym działalności stałej publicznej sceny zawodowej (a więc poniekąd i Teatru Narodowego) byli *Natręci* Józefa Bielawskiego. Nie chcę jednak zajmować się tą słabą przeróbką Moliера. Uwagę skupię raczej na utworach Michała Bałuckiego – komediopisarza, który w swojej twórczości scenariusz inwazji wykorzystywał szczególnie często. Bałucki, bardzo sprawny technik zręcznie posługujący się mechanizmami „sztuki dobrze skrojonej”, zwłaszcza chwytem *qui pro quo*, wręcz upodobał sobie schemat fabularny, któremu punktu wyjścia dostarcza wkroczenie w przestrzeń domową intruzów zaburzających i kwestionujących przestrzegane przez domowników reguły postępowania i zasady dramatycznych interakcji.

Najbardziej znana i najpełniejsza realizacja tego modelu to oczywiście przywołany w tytule tego rozdziału *Dom otwarty* (1883) – zarazem wciąż najpopularniejsza bodaj komedia Bałuckiego. Inwazję jako wyjściowy wzorzec o większym może nawet stopniu klarowności znajdziemy także w powstałych nieco wcześniej, a mniej znanych komediach *Krewniaki* (1879) oraz *Gęsi i gąski* (1882). Dla wszystkich podstawą okazuje się ten

sam schemat: spokojny, stateczny i pocziwy dom atakują obcy – przybysze z zewnątrz. Z różnych względów (przede wszystkim rodzinnych) są oni przez mieszkańców traktowani ze względny szacunkiem, a jednocześnie stopniowo niszczą spokój i równowagę domu, doprowadzając w końcu do takiego przekroczenia granicy, za którą domownicy podjąć muszą zdecydowaną akcję zapobiegawczą, zakończoną odnowieniem porządku poprzez połączenie małżeńskim węzłem pary pozytywnych amantów. Oczywiście Bałucki jest rzemieślnikiem na tyle sprawnym, że nie powtarza schematu w skali jeden do jednego, lecz za każdym razem nieco go odmienia. I tak w *Krewniakach* spokojne, kochające się, statecznie, rozsądne i dobrze ułożone małżeństwo Lubowiczów musi stawić czoła najazdowi krewnych, którzy chcą u pana domu, piastującego urząd dyrektora, zdobyć wsparcie w otrzymaniu intratnej posady. Z kolei w *Gęsiach i gąskach* intruzem okazuje się siostra pani domu Barbary Kłopotkiewiczowej, Belcia – oderwana od rzeczywistości zrzędliva stara panna, która przybyła z zagranicy i szarogęsi się w spokojnym dotąd dworze, budząc irytację gospodarza i fascynację jego córki Joasi, tęskniacej za wielkim światem. W przypadku pierwszym gromada „najeźdźców” daje Bałuckiemu sposobność do wykorzystania tak przezeń lubianej techniki „parady głupców”, a jednocześnie do sformułowania odpowiednio złagodzonej satyry na nepotyzm. W przypadku drugim zagraniczne i absurdalne zarazem porządki wprowadzane przez Belcię oraz jej nadęta i oczywiście niemądra krytyka miejscowego prowincjonalizmu stanowią kolejne z wielu nawiązań do wywodzącego się jeszcze z końca XVIII wieku modelu „polskiego Paryżanina” – satyry (niekiedy bardzo zjadliwej) na osoby zafascynowane obcą kulturą, którą usiłują głupio i powierzchownie naśladować. Nie chodzi więc w żadnym przypadku o komedie szczególnie oryginalne, ale właśnie w ich typowości tkwi podstawowy powód, dla którego wydały mi się interesujące.

W przypadku obu komedii (a dzieje się tak również w *Domu otwartym*) „najeźdźcy”, choć strukturalnie obcy (wszak wkraczą bezceremonialnie, a czasem wprost bezczelnie w nieswoją przestrzeń) okazują się zarazem

jakoś swoi. I tytułowi krewniacy, i ciotka Belcia należą do rodziny, mają więc jakieś prawo do przebywania we wspólnej przestrzeni domowej. W imię tego prawa, strzeżonego przede wszystkim przez panie domu, nikt ich nie traktuje jak intruzów i (przynajmniej do czasu) nie każe się wynosić. Wydawałoby się więc, że trudno uznać komedię intruzów za wariant scenariusza najazdu, bo wkroczenie w cudzą przestrzeń odbywa się tu za zgodą, a nawet (jak w *Domu otwartym*) na zaproszenie gospodarzy. Jeśli jednak nieuprawnione przekroczenie granicy przestrzeni powiązać ściśle z dążeniem do zniszczenia sposobów jej praktykowania, to okaże się, że także w wariacie komediowym ów brak uprawnień występuje. Nie dotyczy już wyłącznie fizycznych granic przestrzeni, lecz jej granic obyczajowych i emocjonalnych, związanych z władzą nad praktykami domowymi, z owym przytulnym i oswojonym domowym reżimem, stałością pór i zachowań, która buduje poczucie bycia u siebie.

Proponuję przyjrzeć się temu procesowi na przykładzie *Domu otwartego*, który okazuje się może najbardziej kłopotliwym w tej perspektywie scenariuszem najazdu. Podstawowa fabuła tego dramatu jest dobrze znana, ale mimo to warto ją przypomnieć, by wyznaczyć zasadnicze punkty analizy. Podobnie jak w innych komediach intruzów, pisanych przez Bałuckiego, punktu wyjścia dostarcza tu święty spokój reżimu domowego, który funkcjonuje według zasad i dla korzyści mężczyzn. Znajdując zaspokojenie potrzeby zmiany i nowości poza domem, w jego wnętrzu stanowią oni element stabilizujący i konserwujący, przeciwny wszelkim zmianom. Nawet zalotnik Adolf, starający się o rękę Kamili, siostry pani domu Janiny Żelskiej, choć zajmuje pozycję dynamiczną, jest jednoznacznie ukazywany jako jej zaprzeczenie: nudny, rozmiłowany w powtarzalności i stabilnych sytuacjach, doskonały materiał na safandulę. Potrzebę zmiany i destabilizacji zbyt usztywnionego porządku wyrażają kobiety – w mniejszym stopniu Janina, w nieco większym Kamila. Jednak to dopiero wkroczenie kobiety z zewnątrz – Pulcherii Wicherkowskiej – inicjuje ruch, którego ośrodkiem staje się podsunęty przez nią pomysł zorganizowania wieczoru tańczącego. Pulcherię, która

rozpoczyna proces otwierania zamkniętego domu Żelskich, można traktować jak intruzkę, bo – choć wkracza wykorzystując uprawnienie znajomej, czy wręcz przyjaciółki gospodarzy – to jednocześnie, zgodnie ze swym wietrznym imieniem, wnosi ze sobą wartości nieuprawnione i odsłania ukryte pragnienia zamieszkujących dom kobiet. Jej dalsze działanie polega na ukierunkowaniu owych pragnień, wytworzeniu ich fikcyjnego przedmiotu – wieczoru tańczącego, który Janina i Kamila rozpoznają jako to, czego w ich życiu brak.

Pulcheria odpowiada także za przywołanie postaci, która otrzymuje mającej za zadanie zaspokojenie pożądań i zapełnienie coraz bardziej namacalnej luki. Postacią tą okazuje się aranżer wszelkiego rodzaju imprez, specjalista od zabaw, eventów i przedstawień – Fikalski. Wraz z jego pojawieniem się opozycja: stabilność/ruch, zgodnie z tradycją wpisywana w znaczące nazwiska, uzyskuje swoją pełnię. W perspektywie stabilnego i opartego na dyscyplinie systemu, którego rzecznikiem jest Bałucki, Fikalski zostaje jednoznacznie przedstawiony jako figura groteskowa. Efekt ten rodzi się zaś z kontrastu między jego brakiem stabilizacji i lekkością, a aspiracjami do powagi i stabilizacji. Powaga w traktowaniu tańca, pewna wręcz naukowość i systemowość, do której aspiruje (ma w planach między innymi odczyt na temat społecznych funkcji tańca, który wygłosi „w połowie postu, na rzecz moralnie zaniedbanych kobiet”⁴) budzą oczywiście śmiech pozostałych mężczyzn i miały budzić śmiech ówczesnej widowni. Dziś już śmiechu budzić nie powinny, bo wszak „specjalista od eventów”, noszący dumne miano kuratora lub producenta, to profesja szanowana i wysoko ceniona (także w wymiarze finansowym). Jesteśmy jednak, powtarzam, w polu zupełnie innego paradygmatu, więc Fikalski jako uosobienie kontrastowych wartości i estetyk nieuchronnie zmierza ku grotesce.

Kiedy po pokonaniu licznych perturbacji udaje się namówić Fikalskiego na zorganizowanie wieczoru tańczącego w domu Żelskich, rozpoczyna się

4 Wszystkie cytaty za: Michał Bałucki, *Dom otwarty*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, Wydawnictwo Literackie 1956, t. 12.

sekwencja działań, stanowiących realizację scenariusza najazdu. Zaczyna ją przejęcie władzy nad przestrzenią. Stwierdziwszy, że salon Żelskich jest za mały na zorganizowanie wieczoru z prawdziwym rozmachem, Fikalski (wspierany w tym przez Wicherkowską) wymusza na gospodarzach całkowite przekształcenie topografii domu i zmianę jadalni w salę do tańca. Jadalnia to zaś miejsce szczególne. To przestrzeń praktykowana stanowiąca swoiste centrum domowych ceremonii, miejsce skupiania mieszkańców wokół stołu, swoista figura domowego ogniska. Przekształcenie wymuszone przez Fikalskiego interpretuje się przy tym jednoznacznie na scenie jako zniszczenie (nawet Janina mówi o koniecznej przemianie jako o „rujnacji”), zaś zgoda na nie oznacza oddanie władzy nad przestrzenią w ręce przybysza, który reprezentuje wartości i sposoby działania obce zgoda kontrolującym ją dotąd i uprawiającym mężczyznom.

To pierwsze przekształcenie oznacza zaledwie początek kolejnych aktów inwazji, które składają się na fabułę komedii Bałuckiego. Począwszy od pierwszych niedobrych sygnałów (brak młodych mężczyzn, konflikt między starym sługą Franciszkiem a najętymi lokalami, kłótnia Kamili z Adolfem), na Żelskich stopniowo spada prawdziwy grad nieszczęść, zaś jego sednem okazuje się demaskacja zaproszonych gości jako groźnych wrogów domu. Ten proces kulminuje obrazą, jaka spotyka pocziwego wuja Telesfora ze strony żalosnego fircyka Wróbelkowskiego. Niemal jednocześnie na panią domu spada niesprawiedliwe podejrzenie o to, że ma z nim romans. Wróbelkowski, najbardziej bezczelny, czarny charakter komedii to zatem sprawca dwóch aktów, które stanowią komediową, ale niemal bezpośrednią analogię wobec dwóch kulminacyjnych i najbardziej drastycznych rezultatów najazdu: morderstwa i gwałtu. Ostatecznie nikt nie ginie i nie traci czci (mamy przecież do czynienia z komedią), niemniej jednak niebezpieczeństwo miało całkiem realny wymiar – najście naprawdę zrodziło groźbę zniszczenia domu Żelskich.

Kiedy następnego dnia po balu do gospodarzy stopniowo dochodzą jego dalekosiężne skutki o wiele poważniejsze niż zniszczenie jadalni, utrata pięciu łyżeczek czy nawet konflikt z właścicielem kamienicy,

sprawy znów biorą w swoje ręce mężczyźni, podejmując akcję naprawczą. Dzięki działaniom Adolfa nie dochodzi do pojedynku Wróbelkowskiego z Telesforem, zaś zaufanie ze strony męża i jego wyrozumiałość chronią dobre imię Janiny. Zniszczony przez zabawę porządek zostaje przywrócony i w finale odbudowany z całą dokładnością. Sceny końcowe wiodą do precyzyjnej rekonstrukcji początkowej sekwencji, z jednak wszak różnicą: zamiast napięć i mniej lub bardziej utajonych konfliktów wszyscy (a zwłaszcza nawrócone kobiety) przyjmują porządek „szaszków”, gry na cztery ręce, samowarka i błahych rozmów jako wzór upragnionego domowego szczęścia. Odebrawszy i odegrawszy tę lekcję akceptacji ładu, małżonkowie Żelscy przekazują widzom jasno sformułowany morał, inscenizując go w formie figuratywnej alegorii patriarchalnej rodziny:

JANINA

(do Władysława zadowolona)

No, teraz dom nasz znowu zamknięty.

WŁADYSŁAW

(całując ją w czoło)

I będziemy go otwierać tylko dla dobrych przyjaciół.

PONAD ŚNIEG

Trzyaktowa komedia Bałuckiego, zbudowana z całym znanstwem dramaturgicznej mechaniki, odpowiada w sposób niemal doskonały klasycznym antropologicznym modelom rytuału przejścia. Modele te wydają się wprawdzie z dzisiejszej perspektywy nieco zbyt schematyczne i stereotypowe, niemniej jednak w odniesieniu do dramatu Bałuckiego dobrze spełniają funkcję interpretacyjną. Pozwalają nie tyle odkryć jakieś uogólnione, archetypowe podstawy ludzkiego działania, ile odsłonić ideologiczne przesłanie wbudowane w samą konstrukcję dramatu. Przesłanie nie okazuje się zresztą specjalnie skomplikowane, więc i efekty zastosowania modelu Arnolda van Gennepa zmierzają trochę w stronę oczywistości, ale właśnie o tę oczywistość w tej chwili mi idzie.

Z grubsza rzecz biorąc, trzy akty *Domu otwartego* odpowiadają trzem aktom rytualnego modelu van Gennepa: pierwszy ukazuje proces odłączania, zrywania ze stanem istniejącym; drugi to akt progu, akt liminalny; trzeci z kolei wypełniają działania, dla których cel stanowi włączenie bohaterów w nowy porządek, ustanowiony w efekcie całego procesu. Jak już pisałem, w przypadku *Domu otwartego* stan początkowy i końcowy zewnętrznie nie różnią się od siebie, ale wewnętrznie już tak – porządek wyjściowy został w efekcie procesu odnowiony i przemieniony z reżimu domowego na szczęście domowe. Antropologia świetnie zna takie rytuały odnowienia, w których gromadzące się i narastające napięcia ulegają rozładowaniu w wyniku mniej lub bardziej kontrolowanego wybuchu, ograniczonego czasowo i przestrzennie zniesienia obowiązujących reguł i struktur władzy. Taki charakter miały wszelkiego rodzaju „święta okresowego chaosu”, które w kulturze chrześcijańskiej przybrały kształt karnawału. *Dom otwarty*, co oczywiste, to komedia karnawałowa, więc nawet w tej perspektywie dokładnie odpowiada modelom antropologicznym. Proces, któremu poddani zostają jego bohaterowie, a przede wszystkim bohaterki, to kontrolowane rozładowanie pragnień, dzięki któremu możliwa staje się akceptacja kontestowanego wcześniej porządku.

Ta dość oczywista interpretacja ujawnia swoje nieco mniej oczywiste oblicze w chwili, kiedy połączy się ją z tropionym w tym tekście scenariuszem najazdu. Jak starałem się wykazać, *Dom otwarty* rozgrywa ów scenariusz w tonacji komediowej, ale zachowuje jego zasadnicze punkty: naruszenie granic, przejęcie władzy nad przestrzenią aż do jej zniszczenia, oraz likwidację symbolicznych centrów przestrzeni przez zabójstwo i gwałt. Umieszczony w perspektywie procesu rytualnego scenariusz najazdu okazuje się częścią obrzędu odnowienia, co z kolei oznacza nadanie mu sensu na poziomie bliskim chrześcijańskiej koncepcji oczyszczającej funkcji cierpienia. Dzięki temu najazd z niszczącego i bezsensownego skandalu staje się niemal koniecznością i błogosławieństwem. Bez niego nie byłoby bowiem możliwe nie tylko prawdziwe umiłowanie porządku jako ostateczny cel każdej władzy, ale także – ważniejsze z immanentnej

perspektywy bohaterów – oczyszczenie ich z pozbawionych kierunku pożądań, win i grzechów, oraz rozpoznanie prawdziwych wartości ukrytych pod pozorami codziennej rutyny. W *Domu otwartym* ten aspekt najazdu widać najlepiej na przykładzie Adolfa. Bezwolny pantoflarz, osobnik nijaki, grzeszący brakiem woli okazuje się w sytuacji próby zdolny do działania zdecydowanego i przemyślanego, a w końcu także do niemal rycerskiego poświęcenia, kiedy zastępuje Telesfora w pojedynku. Bał to dla Adolfa czas próby, z której wychodzi całkowicie zwycięsko, otrzymując – zgodnie z wzorem baśniowym przebijającym się tu przez komediową konwencję – nagrodę w postaci miłości damy swego serca.

Najazd jako czas próby, wiodącej do oczyszczenia i podniesienia porządku na wyższy poziom, w tym także do zawarcia zgody między dotychczasowymi antagonistami, to motyw bardzo silnie obecny w polskiej kulturze, pojawiający się w tak podstawowych jej tekstach, jak *Pan Tadeusz*. W XX wieku wyraził go w sposób może najbardziej bezpośredni Władysław Broniewski w wersach, którymi jako uczeń szkoły podstawowej imienia poety byłem karmiony niemal od dziecka:

Są w ojczyźnie rachunki krzywd,
obca dłoń ich też nie przekreśli,
ale krwi nie poskąpi nikt:
wysączymy ją z piersi i z pieśni⁵.

Wierszowana pobudka *Bagnet na broń*, nakazująca odłożenie wewnętrznych sporów i zjednoczenie w obliczu wspólnego wroga, akcentuje jeden tylko aspekt oczyszczającego działania najazdu, ale jednocześnie sygnalizuje źródło, z którego wypływają wszystkie pozostałe efekty jego nadającego sens działania. Jest nim świętość domu-ojczyzny, jego ukryta moc, która w trakcie i w rezultacie dramatu najazdu zostaje odnowiona i doświadczona właśnie dlatego, że dom-ojczyzna znajduje się w sytuacji

5 Władysław Broniewski, *Bagnet na broń*, [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Wydawnictwo Łódzkie 1962, s. 181.

zagrożenia. Jak bohaterowie *Domu otwartego* odnawiają świętość domowego spokoju, przechodząc przez doświadczenie jego utraty, tak budzony do boju obrońca ojczyzny z wiersza Broniewskiego, podobnie jak godzący się w obliczu wroga Soplicowie i Horeszkowie, przekraczają angażujące ich – zdawałoby się bez reszty – konflikty, kiedy zagrożone zostaje najwyższe dobro, o którym tak łatwo zapomnieć w czasach spokoju, czyli trudna do zdefiniowania i stanowiąca fundament normalności wspólnota. Jej oczywistą figurą jest dom – praktykowana przestrzeń bycia u siebie, paradoksalnie pusta, ale właśnie w owej pustce i niedefiniowalności uznawana za środowisko niezbędne do życia i bezwzględnie potrzebujące obrony. „Własny dom” to pojęcie, które stanowi rodzaj kulturowego aksjomatu społecznego istnienia, jak punkt, linia i płaszczyzna stanowią aksjomaty wszelkiej przestrzeni.

Nie chcę tu wchodzić w rozważania nad kulturową rolą domu ani nad uznaniem ojczyzny (definiowanej zawsze ideologicznie i w ścisłym związku z kontekstem historycznym i politycznym) za synonim domu. Rozważania tego typu wymagałyby o wiele więcej miejsca, o wiele szerszego spojrzenia i zaprowadziłyby nas w zupełnie inne rejony. Na użytek tego tekstu wystarczy może powiedzieć, że poczucie bycia u siebie, poczucie zdomowienia to warunek zaistnienia scenariusza najazdu. Bez domu jako przestrzeni doświadczonej i wartości wyznawanej trudno mówić o najeździe. Ale owo uwarunkowanie działa też w drugą stronę – dom jest produkowany, czy też re-produkowany, w efekcie najazdu. Następuje to w chwili, gdy zostaje on rozpoznany jako ukryta wartość i ten właśnie akt stanowi ostateczny cel całego rytualnego procesu przemiany. Oczyszczenie bohatera dokonuje się w chwili, gdy odnajduje on dom, głęboko i bezpośrednio poznaje jego wartość.

Proces ten, jak próbowałem pokazać, dokonuje się w *Domu otwartym*, ale można też wskazać na zupełnie inne jego realizacje, przebiegające w odmiennym tonie. Jeśli szukać w polskiej historii najczystszy wzorca najazdu jako realizacji dramatu oczyszczenia i odzyskania domu, to trudno o przykład bardziej wyrazisty niż zmitologizowana „epopeja”

wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku. Stanowi ona pełną realizację trzyaktowego wzorca: zerwanie, kryzys, odnowienie. Bolszewicki najazd grozi Polakom utratą świeżo odzyskanego „domu”, jednocześnie niszcząc i kwestionując wszystko, co ów dom symbolicznie i politycznie tworzy. Demoniczni bolszewicy wkraczają do Polski jako uosobienie nowoczesnej barbarii, która dąży do całkowitej destrukcji rodzimej cywilizacji, począwszy od jej politycznej i wojskowej reprezentacji, przez system społeczny, aż po podstawy symboliczne i religijne. Intruzom udaje się skutecznie przedrzeć przez granice i dotrzeć niemal do samego serca polskiego domu. Wówczas jednak następuje niemal cudowny akt mobilizacji, wręcz zmartwychwstania, który doprowadza do wygnania i pokonania wroga, a ostatecznie do rekonstrukcji ojczyzny i jej uznania także przez tych, którzy formułowali pod jej adresem różnorodne oskarżenia i ujawniali swoje rozczarowanie lub też przedkładali mniej lub bardziej partykularne „rachunki krzywd” nad święte dobro wspólne.

Nic dziwnego, że właśnie w kontekście najazdu bolszewickiego reżyser Jerzy Hoffman usiłował (bez powodzenia zresztą) odnowić wzorce Sienkiewicza. W *Bitwie warszawskiej* 1920 wykorzystał scenariusz najazdu rodem z *Potopu*, łącznie z typem głównego bohatera⁶. O wiele ciekawszy od tej nieudanej próby wydaje mi się przykład znacznie wcześniejszy (wręcz wyprzedzający historyczne wypadki), a mianowicie dramat Stefana Żeromskiego *Ponad śnieg bielszym się stanę*, wystawiony po raz pierwszy na inaugurację działalności Reduty 29 listopada 1919 roku, a wystawiony właśnie dlatego, że kontekst nadciągającej zawieruchy wojennej nadawał mu szczególną aktualność⁷. Dramat Żeromskiego wykorzystuje

6 Niepowodzenie Hoffmana wynika, jak sądzę, w znacznej mierze z braku zahamowań w wykorzystaniu jednoznacznej inscenizacji mitycznej. Jej punktem kulminacyjnym i zarazem ikoną jest sekwencja poderwania do boju obrońców Warszawy przez księdza Ignacego Skorupkę, rozegrana jako scena zmartwychwstania dokonanego przez wypowiedzenie „świętych zaklęć” hymnu *Boże, coś Polskę...*

7 W istocie premiera dramatu Żeromskiego sprzeciwiała się niemal wszystkim zasadom, którym hołdować miała Reduta – przygotowano ją szybko z wykorzystaniem gwiazdorskiej obsady. Osterwa zdecydował się na to właśnie w poczuciu szczególności

scenariusz bolszewickiego najazdu na kresowy polski dwór Łuże – jeden z wielu wypadków, do których rzeczywiście dochodziło w ostatniej fazie I wojny światowej, kiedy Rosja Radziecka przejmowała kontrolę nad wschodnimi ziemiami dawnej Rzeczypospolitej, likwidując przy okazji postfeudalne stosunki ziemskie i samych ziemian. Konflikt polsko-rosyjski wzmocniony o konflikt starego i nowego porządku to dokładnie ten sam zapalny punkt, który stał się podstawą mitycznej historii wojny 1920 roku. Żeromski (co dla tego pisarza bardzo charakterystyczne) przepisał go także na konflikt domowy, rodzinny – między matką a synem, a jednocześnie umieścił w perspektywie dramatu odkupienia grzechów łączących (znów w sposób dla Żeromskiego bardzo typowy) pożądanie seksualne z krzywdą społeczną.

Dramat Żeromskiego z pewnością nie jest powszechnie znany, tym bardziej więc trzeba przypomnieć jego fabułę: Wincenty Rudomski kocha z wzajemnością wychowanicę matki, ale nie ma dość siły, by otwarcie sprzeciwić się planom matki, która chce wydać ją za mąż za kogoś innego. By zapobiec przyjazdowi konkurenta, podnosi w czasie powodzi upusty w dworskim stawie i woda gwałtownie zalewa pola i drogę. Niedoszły narzeczony tonie wraz z towarzyszącymi mu ludźmi. Tonie także dziecko miejscowych chłopów, Sońka Obarówna. Dowiedziawszy się, kto i dlaczego spowodował nieszczęście, Rudomska przeklina syna. Wincenty wyjeżdża tymczasem z jej wychowanicą do miasta, ale ich wspólne życie nie układa się dobrze. Narastający konflikt przerywa rozkaz mobilizacji i wyruszenia na front. Wincenty traci na wojnie rękę i nogę, ma pokiereszowaną twarz (w ten sposób dosłownie spełnia się matczyzna klątwa). W ostatnim akcie trafia do rodzinnego dworu, by stać się świadkiem najścia zbuntowanych chłopów pod wodzą oddziału bolszewickiego. W obliczu zagrożenia godzi się z matką, przerażoną owocami swojej klątwy,

kontekstu historyczno-politycznego i, choć w dłuższej perspektywie mógł tej decyzji żałować (nieprogramowa inauguracja zaowocowała pewnym niezrozumieniem istotnych intencji zespołu), to jego społecznikowskie „ja” z pewnością nie wahałoby się przed podjęciem jej po raz drugi.

którą on przyjmuje z pokorą jako zasłużoną pokutę. Między matką i synem nie dochodzi jednak do zgody w kwestii kluczowej z punktu widzenia niniejszych rozważań – potrzeby i sposobu obrony domu. Rudomska przyjmuje i aż do śmierci realizuje wzorzec tradycyjny – gotowa zabić każdego, kto przekroczy święty próg jej dworu. Wincenty usiłuje ją przekonać, by wyrzekła się własności, akceptując w ten sposób wiekową winę posiadaczy ziemskich i wznosząc się tym samym ponad oskarżenia chłopów, żadnych zemsty na właścicielach. Sam wyrzeka się Łuż, ale nawet wtedy matka nie rezygnuje z obrony i zabija bolszewickiego oficera, za co zostaje rozstrzelana. W obliczu tej śmierci wszystkie „rewolucyjne” pomysły Wincentego palą na panewce: odmawia on komunistycznej władzy jakichkolwiek uprawnień do reprezentowania ludu i widzi w niej już tylko nową tyranie karierowiczów. W finale staje na progu domu gotów na męczeństwo, co zapowiada nadciągające przebudzenie Polski.

Ponad śnieg... uruchamia kilka najważniejszych elementów scenariusza najazdu, wyraziście wydobywanych właśnie przez wykorzystanie bolszewika jako figury najeźdźcy absolutnego, intruza niemal doskonale obcego, choć (a może właśnie dlatego) tak bliskiego. Trudno mieć wątpliwości, że dom rodzinny Radomskich, podobnie jak oni sami, przechodzi proces głębokiej resakralizacji i oczyszczenia z win. Zbrodnia Wincentego i przekleństwo jego matki (a także obciążający ją despotyzm i brak wrażliwości na potrzeby syna) zostają w trakcie i w efekcie najazdu odkupione i ukarane, ich samych zaś oczyszcza wzajemne przebaczenie i męczeńska śmierć. Najeźdźcy, choć pozbawieni wszelkich racji społecznych i historycznych, otrzymują usprawiedliwienie jako narzędzia siły wyższej. To zaś zgadza się z chrześcijańskim, ewangelicznym modelem, będącym matrycą całego procesu oczyszczenia i zbawiennej przemiany, której dostępują Rudomscy. Z perspektywy scenariusza najazdu szczególnie ważny wydaje mi się fakt, że wbrew społecznym i etycznym racjom, które formułuje Wincenty, nie dochodzi w dramacie do wyrzeczenia się domu. Pozostaje on matecznikiem swojskości i zarazem niejako gwarantem odrodzenia ojczyzny – śmierć Rudomskich nie oznacza zwycięstwa

najeźdźców. W porządku scenicznej reprezentacji ich dom nie zostaje przecież zdobyty (w ostatnim obrazie ocalali najeźdźcy zatrzymują się przed jego progiem⁸), zaś oczyszczające męczeństwo rozświetla wizja budzącej się Polski, formułowana na scenie jako prorocstwo, ale doświadczana na widowni (będącej przedłużeniem scenicznego domu) jako akt już spełniony.

Dramat Żeromskiego można zatem umieścić obok *Domu otwartego* i innych dramatycznych reprezentacji scenariusza najazdu, widząc w nim realizację sakralnego, rytualnego wzorca, w którym czasowa utrata domu staje się narzędziem jego oczyszczenia i ostatecznego odzyskania. Proces ten, realizowany scenicznie, prowadzi do quasi-rytualnego rozpoznania i umocnienia wspólnoty, stając się teatralnym narzędziem jej odnowienia. Ostatecznie to właśnie wydaje się najważniejszym celem kolejnych realizacji, niezależnie od tonacji, w jakich są podejmowane. Wzmocniony autorytetem takich dzieł, jak *Pan Tadeusz* i *Trylogia* Sienkiewicza, zamieniony w mit jedności wobec wspólnego wroga – ten resakralizujący dom wariant scenariusza najazdu jest tak oczywisty i popularny, że niemal całkowicie zasłania wersję o wiele wcześniejszą, historycznie bliższą źródłom polskiego teatru narodowego, która powraca w dramatach i scenariuszach teatralnych jego ojca – Wojciecha Bogusławskiego.

Wszak już najbardziej znany tekst dla teatru Bogusławskiego, czyli śpiewogra *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), operuje modelem najazdu, choć został on zorganizowany wokół innych punktów węzłowych niż wersje omawiane powyżej. Najazd Górali na Krakowiaków stanowi efekt złamanej obietnicy i zaniechania działań mających na celu połączenie obu grup na drodze doraźnych sojuszy. Konflikt niweczy podobieństwa i wyodróżnia różnice, zaś zagrożenie prowadzi do scalenia i umocnienia

8 Oba akty zabójstwa Rudomskich dokonują się poza granicami sceny (w przypadku Wincentego także poza czasem akcji). Wynikało to z oczywistej ekonomiki przestrzenno-obyczajowej (rozstrzelanie starej damy na oczach widzów wymagałoby zmiany dekoracji i byłoby zbyt drastyczne), ale zarazem oznaczało zwycięstwo pokonanych, którzy choć sami giną, chronią przed zbrukaniem święte wnętrze domu.

jedności wspólnoty krakowskiej, zgodnie z opisanym wyżej modelem wytwarzania więzi ze swojskością w chwili konfrontacji z niebezpieczeństwem przychodzącym z zewnątrz. Jednak zamiast spodziewanej konfrontacji, która – niezależnie od swych militarnych skutków – przyniesie umocnienie „naszości”, następuje rozwiązanie konfliktu i jego unieważnienie w efekcie tytułowego „cudu mniemanego”, sprokuiowanego przez Bardosa. „Cud” unieważnia rozpad i konflikt, rozpoczyna proces uświadamiania i budowania wspólnoty na poziomie wyższym niż „dom” czy „ojczyzna”, a mianowicie na poziomie wspólnoty ludzkiej, którą łączą już nie interesy polityczne, lecz idealizowane wartości humanistyczne. Oświeceniowy ideał wspólnoty ma bowiem charakter uniwersalistyczny i nawet w dramacie pisanym ponoć na zamówienie przywódców planowanej insurekcji antyrosyjskiej nie dochodzi do takiego jego wymazania, by wywyższyć „naszość” domu kosztem „obcości” najeźdźcy. Bogusławski nie przedstawia górali, choć stanowią realne zagrożenie, a do obrony przed nimi wzywa się całą wspólnotę, jako „niehumanicznych” barbarzyńców. Nie uruchamia też dehumanizujących schematów, po jakie wielokrotnie sięgano później w przedstawieniach „Moskala”, „Prusaka”, „Kozaka”, czy „Tatara”. Wprost przeciwnie – najeźdźcy otrzymują pewną rację, zaś konflikt i jego przyczyny okazują się drugorzędne wobec ludzkości, łączącej w istocie obie strony. To dzięki odwołaniu do niej możliwe staje się zakończenie walki, rozwiązanie sporu i unieważnienie różnic. Bogusławski wykorzystuje zatem scenariusz najazdu do czegoś zupełnie innego niż jego następcy, z Sienkiewiczem na czele. Zamiast wzmacniać tożsamość swoich, krzepić ich serca dowodami wyższości nad wrogami, kwestionuje istotność granicy między nami a nimi, odwołując się do ponadetnicznej i ponadkulturowej wspólnoty tego, co ludzkie.

Odmienność postawy Bogusławskiego na tle wzorców dominujących później widać jeszcze wyraźniej w *Iskaharze, królu Guaxary*, napisanym już po klęsce insurekcji, a wystawionym we Lwowie na początku czerwca 1797 roku⁹. Sytuacja najazdu została tu ukazana bez żadnych stylizacji,

9 Zob. Wojciech Bogusławski, *Iskahar, król Guaxary*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823, s. 33-108.

osłonek czy przeniesień: Hiszpanie najechali Peru, podbijają kraj szlachejnych Inków, a ich przywódca Don Alwados nie przebiera w środkach, by zdobyć to, na czym najbardziej mu zależy, czyli złoto i kobiety (dla złota gotów jest zabić synka króla, a dla zdobycia jego żony – jego samego). Państwo Inków chyli się ku upadkowi także dlatego, że jego elita – braminowie, czyli kapłani – dla ocalenia własnego złota i przywilejów zdradzają rodaków i oferują Hiszpanom poparcie, byle zachować dotychczasową władzę. Choć wydaje się, że Inkasi przegrywają, a król traci tron i (jak błędnie sądzi) ukochaną żonę, to jednak losy się odwracają, kiedy w czasie burzy Hiszpanie tracą okręt z bronią i aprowizacją, zaś decydującą bitwę wygrywają zmobilizowani i zjednoczeni obrońcy własnej ziemi. Najbardziej interesujący wydaje się jednak wątek dobrego najeźdźcy, Fernanda, który krytykuje własnego dowódcę za chciwość i okrucieństwo, a w imię ludzkiej solidarności zgadza się odprowadzić żonę Iskahara Dilarę, jego ojca i syna w bezpieczne miejsce. Decyzja ta ma kluczowe znaczenie dla odsłonięcia etycznego wymiaru dramatu Bogusławskiego i właściwego mu sposobu reinterpretacji scenariusza najazdu. Dochodzi do tego w ostatnich scenach, które w następujący sposób zrekonstruował Zbigniew Raszewski. Sięgam akurat po ten opis dlatego, że Raszewski relacjonując akcję dramatu, jednocześnie rekonstruuje przebieg przedstawienia, co ma duże znaczenie dla wymowy opisywanej sceny:

Zwycięscy Inkasi już mają zemścić się na najeźdźcach i „wymierzają ku nim narzędzia śmierci”, gdy „głosem króla wstrzymani opuszczają ręce”. (...) „Wstrzymajcie się, Amerykanie!” – woła Iskahar do swoich żołnierzy. „Niechaj więcej krew bliźnich nie płynie”.

Tu nowe spiętrzenie napiętności. Upokorzony swą klęską Don Alwados oświadcza „z złośliwą radością”, że Dilara znajdowała się na okręcie zerwanym z kotwicy. Iskahar wpada w rozpacz i już porywa pałasz, by zabić jeńca, gdy z lochów skalnych wychodzi właśnie Dilara w towarzystwie Fernanda i rodziny. Następuje czułe powitanie małżonków¹⁰.

10 Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1962, t. 2, s. 29.

Widać jasno, że szlachetna wiara króla w ludzkość, wystawiona na próbę krzywdy osobistej, zostaje ocalona przez dobrego najeźdźcę, który przekracza zasadę bezwzględnej wrogości wobec obcego, unieważnia przesładowcze schematy i potrafi zobaczyć w nim istotę podobną do samego, dosłownie – swego bliźniego. Bogusławski precyzyjnie i pieczołowicie inscenizuje ten wątek nie tylko – jak pokazywał Raszewski – na scenie teatru, ale także na scenie autorskiej edycji swoich dzieł dramatycznych, ilustrując tekst ryciną przedstawiającą moment kluczowy: finał II aktu, w którym podniosłą arię sławiącą ludzkość jako właściwy „dom” wszystkich ludzi wyśpiewuje zgodny kwartet: dobry najeźdźca i emblematycznie niewinne ofiary najazdu – kobieta, dziecko i starzec. To właśnie ta scena przekroczenia opozycji między domownikami a intruzami umożliwiła finałowe rozwiązanie konfliktu. To bowiem moment, kiedy Fernand zgadza się pomóc Dilarze, jej synowi i ojcu, umożliwiając opisaną przez Raszewskiego chwilę tryumfu ludzkiego dobra. Gdyby Dilara nie została ocalona, Iskahar zabiłby Don Alwadosa, a zatem nikt nie zdołałby zatrzymać spirali przemocy i śmierci. Finałowe rozwiązanie staje się możliwe właśnie dlatego, że scenariusz najazdu z produkowanym przezeń ostrym i głębokim podziałem na nasz dom i wrogich obcych zostaje przekroczony w imię ludzkiej wspólnoty, w której w zasadzie nie ma miejsca na prawdziwych najeźdźców. To właśnie wybór Fernanda stanowił cud, tym razem nie mniemany, który odślaniał inny wymiar sakralności wytwarzanej przez najazd. W otoczonej zbiorową wciąż centrum nie znajdowało się tu już swoje, ale powszechne, zaś jego symbolem nie był dom, lecz słońce – czczone na równi przez Inkasów i oświeceniowych utopistów.

Bogusławski pozostał wierny swoim humanistycznym ideałom nawet po tak nieludzkich zbrodniach, jak rzeź Pragi w czasie odbijania Warszawy przez Rosjan u schyłku powstania kościuszkowskiego, 4 listopada 1794 roku. Nadchodzące stulecie stopniowo przekreślało jego optymizm co do dobroci i łagodności natury ludzkiej. Scenariusz najazdu w wersji wiodącej do zgody pojawia się wprawdzie nawet w narodowej epopei Mickiewicza, gdzie występuje też dobry najeźdźca, kapitan Rykow.

Jednak osobista uczciwość Rykova nie ma już znaczenia wobec dominującej figury Wielkiego Wroga – caratu, którego nieludzkość Mickiewicz diagnozował i ujawniał w pisanej niewiele wcześniej części III *Dziadów*. W obliczu nieludzkich systemów, które zdominują zwłaszcza XX wiek, wszystkie gesty szlachetnych Fernandów utracą swoją siłę unieważniającą scenariusz najazdu, stając się w najlepszym przypadku demonstracją heroicznej wiary w człowieczeństwo.

GOŚĆ W DOM...

Rytualny i heroiczny model najazdu, powracający w scenariuszach patriotycznych i mobilizacyjnych jako jedno z najważniejszych narzędzi budowania tradycji narodowej, zawiera w sobie element zagrożenia związany z samym faktem wystawienia wartości domu na ryzyko zakwestionowania, a nawet zniszczenia. W pozytywnej wersji scenariusza niebezpieczeństwa te były zazwyczaj oddalane dzięki procesowi odpomnienia i odnowienia wartości tworzących rdzeń czczonej tożsamości narodowej, serca domu-ojczyzny, jak to działo się w omawianym już dramacie Żeromskiego. Równie często – a może nawet częściej – mamy jednak do czynienia z takimi realizacjami podstawowego scenariusza, w których albo ów proces rewitalizacji nie zostaje doprowadzony do końca, albo też naruszenia będące jego efektem okazują się tak poważne, że nie udaje się ich naprawić, czy wręcz zakryć finałowymi zabiegami, najczęściej o charakterze ceremonialnym. Co ważne i ciekawe, w tej wersji nie mamy do czynienia z najazdem obcych, ale z atakiem postaci, które nazwać by raczej należało innymi swoimi. To postacie znane, należące do kręgu domu, ale odmienione bądź pod względem wyglądu, bądź statusu, który jego mieszkańcy uznają za niepewny i niebezpieczny.

Najbardziej znanym i oczywistym przykładem takiej realizacji wzorcowego scenariusza najazdu jest oczywiście *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego z „osobami dramatu”, które wkraczają do „izby rozśpiewanej” zaproszone

niby-żartem, ale w istocie nieproszone, wykorzystując liminalną sytuację tytułowej uroczystości. Pozornie dobrze znane, niekiedy wręcz witane ze wzruszeniem, w trakcie kolejnych sekwencji i rozmów ujawniają całą swoją dwuznaczność, budząc zwykle przerażenie tym, co spotkanie z nimi ujawnia i uświadamia. Ostatecznym efektem ich najazdu okazuje się zdemaskowanie domu Polski jako sceny pozorów, konstrukcji zasłaniającej istotny brak rdzenia heroicznie bronionego w pozytywnej wersji scenariusza. Szok *Wesela* polegał przede wszystkim na tym, że w sekwencjach, w których – zgodnie ze scenariuszem sakralizującym – nastąpić powinna ponowna aktualizacja świętości „kochanej Ojczyzny”, Wyspiański zainscenizował proces budowania pozorów ukazywanych jako takie. To zaś oznaczało w istocie zakwestionowanie fundamentu wspólnoty, wartości będących podstawą jej istnienia i celebrowanej na co dzień i od święta tożsamości. Kwestionując ową podstawę, *Wesele* odsłaniało miejsce puste, przerażającą próżnię: Polskę, która jest nigdzie.

Warto zauważyć, że choć *Wesele* miało istotne znaczenie dla polskiego dramatu i polskiego życia, wcale nie było ono pierwszym tekstem teatralnym, który używał scenariusza najazdu do postawienia pytań o dom ojczysty. To oczywiste, że autor *Wyzwolenia* w swoim najsłynniejszym dramacie wykorzystał strukturę tak bliskich mu *Dziadów* Mickiewicza, zwłaszcza ich części wileńsko-kowieńskiej, którą także można analizować jako realizację scenariusza najazdu „swoich obcych”. Ale zamiast powracać do *Dziadów*, chciałbym wykorzystać inny weselny trop, a mianowicie liminalność zabawy, która choć narusza stabilny porządek, umożliwia pojawienie się takich postaci, które jednocześnie do niego należą i nie należą, a więc właśnie ambiwalentnych „swoich obcych”. Wyspiański rozegrał to naruszenie w *Weselu* w tonacji serio, ale wykorzystana liminalność zabawy to zarazem mechanizm, po który bardzo często sięgali komediopisarze, zwłaszcza ci, którzy odwoływali się na różne sposoby do tradycji karnawałowych. Zasadą komedii jest przecież naruszenie *status quo* i wystawienie na widok publiczny postaci wyrwanych z oczywistości ich sposobów życia, by poddać je procesowi ośmieszenia, także

w sytuacjach, które z nimi jaskrawo kontrastują. W tym nurcie jedną z najwcześniejszych realizacji omawianego scenariusza najazdu „swoich obcych” wydaje się *Kulig* Józefa Wybickiego¹¹.

Komedia Wybickiego pozornie wykorzystuje tytułowy obyczaj karnawałowy jako narzędzie ośmieszenia zachowawczej postawy głównego bohatera, który nosi imię znaczące Domaros. Łączy on umiłowanie tradycji z cholerycznym temperamentem i krańcowo krytycznym nastawieniem do wszelkich nowinek. W efekcie intrygi sąsiadów, którzy starają się wymusić na Domarosie zgodę na małżeństwo jego córki z ukochanym Starościcem, tradycja, którą szczerze czci, dwór traktując jako jej materializację, zostaje zakwestionowana. A nawet więcej: wręcz obnażona jako struktura władzy oparta wyłącznie na arbitralnych rozstrzygnięciach. Jako taka może zostać zmieniona i przekształcona przez „oświeconego” Podkomorzego w zgodzie z nowym duchem, by umożliwić niezbędne szczęśliwe zakończenie, czyli zgodę na ślub zakochanych. Jednocześnie jednak wszystkie postacie muszą stawić czoła pustce, która odsłania się w miejscu nienaruszalnej świętości tradycji. Skoro tradycja domowa i domowe wychowanie okazują się wyłącznie konstrukcją ludzką, to tym samym tracą swoją nieusuwalność, a cały zbudowany na nich świat chwieje się w posadach. Ukazuje to przekonująco finałowa scena dramatu, w której zamaskowane postaci karnawałowe tańczą groteskowy taniec wokół огоłoconego z dawnej pewności Domarosa. W tym tańcu dostrzec można z łatwością zapowiedź tego „wesołego oberka”, którego w finale *Wesela* wygrywa Chochół.

Jeszcze ciekawszym przykładem realizacji tej samej taktyki wydaje się klasyczna komedia Aleksandra Fredry *Pan Jowialski*. Nie dawała ona kiedyś komentatorom spokoju, aż w końcu daliśmy sobie spokój z Fredrą, by okazjonalnie gładzić go po głowie jako wesołego staruszka. Kłopotliwość *Pana Jowialskiego* polega przede wszystkim na tym, co odsłania się przed

11 Szczegółowo pisałem o tym dramacie w szkicu zatytułowanym *Kulig i bios, czyli nil desperandum*, będącym częścią książki *Sceny z życia dramatu*, Księgarnia Akademicka 2004, s. 17-40.

Ludmirem, przekraczającym nielegalnie próg tradycyjnego polskiego domu. Podobnie jak w *Kuligu* – i później w *Weselu* – na pozór panuje tu patriarchalny ład z dobrotliwym i pogodnym staruszką w centrum. Jednak w efekcie dramatycznego procesu, którego istotną częścią jest maskarada, dochodzi do zakwestionowania zewnętrznych znamion dworu jako azylu polskiego życia. Życie zaś ujawnia się w całej swojej ambiwalencji, z którą nie potrafili sobie poradzić komentatorzy, szukający daremnie historycznych kontekstów, by potwierdzić wyidealizowany obraz rzekomego „piewcy ojczyzno obyczaju”, jakim miał być Fredro. Dwuznaczności owych nie potrafili też wyjaśnić komentatorzy krytyczni, na czele z najsłynniejszym z nich Tadeuszem Żeleńskim-Boyem. Na ogół koncentrowali się oni na rzekomo satyrycznych zamierzeniach autora, sugerując, że wyśmiewa on wady polskości, na czele ze zleniwieniem i głupotą prowadzącą do izolowania się od świata.

Jak mi się jednak wydaje, Fredro – konsekwentny pod tym względem w całej swojej twórczości – nie tyle krytykuje i wyśmiewa patologie świętego wzorca polskości, czy nawet sam wzorzec, ile dąży do unieważnienia jego władzy, optując za bardzo nowoczesną wersją samodzielnego konstruowania modeli życia. Odsłonięcie pustki zięjącej w miejscu rdzenia, jawne wystawienie na pokaz ceremonialnych sposobów ustanawiania „świętych” wartości przez postacie, które żadną miarą nie mają uprawnień do tego, by je reprezentować¹², prowadzą bohaterów Fredry do uznania możliwości samodzielnego kształtowania własnego życia, bez oglądania się na reguły domowego reżimu. Najaktywniejszymi i najbardziej skutecznymi sprawczyniami tej pokojowej (dosłownie!) rewolucji są w komediach Fredry młode, energiczne kobiety. Wykorzystują one przemysłne taktyki, by przejąć władzę nad domem i urządzić go po swojemu, zaś w efekcie wytworzyć jego rdzeń, ściśle związany i żywiący się reprezentowaną przez nie postawą pełnej humoru życzliwości wobec

12 Może najsłynniejszy przykład to słynny fragment *Zemsty* – patetyczna scena z „panią Barską”, szablą rycerza patrioty, którą z lubością popisuje się pieniacz i awanturnik, Cześnik Raptusiewicz.

świata. Taką postacią – wbrew tradycji scenicznej w tym aspekcie często fałszującej konsekwencje mechaniki komedii – jest Helena z *Pana Jowialskiego*, Klara z *Zemsty*, czy w końcu najwspanialsza realizacja tego wzoru – Matylda z *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Ta ostatnia, nie czekając na sprzyjające okoliczności, sama wybiera sobie najbardziej odpowiedniego jej zdaniem kandydata na męża.

Umieszczenie młodych kobiet w centralnym miejscu domu, miejscu przeznaczonym dla ojca i towarzyszącej mu matki, jest cichą rewolucją dokonaną przez Fredrę, który właśnie w *Panu Jowialskim* najwyraźniej może kwestionuje święty charakter domowej przestrzeni jako czegoś przedustawnego, odziedziczonego i dostępnego samo przez się. Polski dom okazuje się u Fredry wyzwaniem, które dopiero stoi przed bohaterami. Wynikająca stąd konstatacja, że stanowi on taką samą konstrukcję, jak inne elementy ludzkiego życia, nie wywołuje żadnego *horror vacui* (jak w *Kuligu*), ale okazuje się szansą dla budujących własne życie ludzi i zadaniem obliczonym na ich siły.

Optymizmu Fredry nie podzielał jednak prawie nikt z jego współczesnych. On sam w późnych dramatach wprawdzie zachowywał, a nawet wyostrzał ów feminocentryczny projekt każdorazowego budowania domu na nowo, ale zarazem jakby zdawał się zwątpić w możliwość jego realizacji¹³. W świetle tego zwątpienia tym bardziej dramatyczna staje się, kluczowa dla całego mojego projektu realizowanego w ramach *Polski dramatycznej*, scena z III aktu *Wesela*. Poeta poucza tu Pannę Młodą, a więc także widzów, że jedyną prawdziwą siedzibą Polski jest serce młodej kobiety. Na dwuznaczność tej sceny wskazywałem już w poprzednim eseju z naszego cyklu¹⁴. Powracając zaś teraz do niej, chciałbym przypomnieć, że chodzi

13 Najsłynniejszy dowód tego zwątpienia to oczywiście *Wychowanka* – historia poniżanej i okradanej przez dworową szlachtę sieroty po narodowym bohaterze, w której finałowy happy end jest równie konwencjonalny i przeciwny wszystkiemu, co wydarzyło się wcześniej, jak finał *Świętoszka* Moliera.

14 Zob. Dariusz Kosiński, *W Polsce, czyli nigdzie. Tu*, [w:] *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2012, s. 23-66.

o akt uzależniający istnienie ojczyzny od jednostki, a konkretnie od tego, co uczyni z tym wyzwaniem pozostająca w stanie liminalnym Panna Młoda. Polska w jej sercu nie ma jakiegoś konkretnego miejsca, ponieważ sama Panna Młoda wciąż jeszcze jest nigdzie, w przejściu i dopiero rozpoczyna swoją wędrówkę, której efekt wcale nie został przesądzony.

Niemal sto lat później, w ponownie wolnej Polsce, „zakład Wyspiańskiego” doczekał się dramatycznej odpowiedzi i gorzkiego dopełnienia w jeszcze jednym dramacie, który twórczo przekształca scenariusz najazdu w jego wersji weselnej. *Requiem dla Gospodyni* Wiesława Myśliwskiego już w samym tytule zdaje się wskazywać na *Wesele*. Jego lektura jako wariacji na tematy i wątki z dramatu Wyspiańskiego (jak na przykład czyniono w odniesieniu do *Zabawy* Sławomira Mrożka) byłoby z pewnością nadużyciem i uproszczeniem, trudno jednak mieć wątpliwości co do tego, że podstawowy model nawiązuje do tego samego scenariusza. I tam, i tu mamy do czynienia z ważnym rytuałem przejścia, otwierającym liminalną czasoprzestrzeń, oraz związanym z nim (nie)zaproszeniem (nie)chcianych gości, których przybycie prowadzi do odsłonięcia ważnej prawdy na temat domu – przestrzeni akcji i zarazem przestrzeni symbolicznej. Zasadnicza różnica tkwi oczywiście w tym, że w dramacie Myśliwskiego ową ceremonią jest pogrzeb tytułowej Gospodyni, na który wiejski głupek i zarazem pośredniczący między światami jurodiwy Boles sprowadza ludzką menażerię, reprezentującą niemal alegorycznie nędzę współczesnej Polski. We wsi nie ma już nikogo i nikt ze swoich nie przychodzi na nocne czuwanie. Jedyne wyjątek to Półcywil, równie ambiwalentny jak goście z zewnątrz, najpewniej były agent lub funkcjonariusz totalitarnej władzy. Zamiast sąsiadów Boles przyprowadza więc groteskową grupkę Turystów i Emeryta. Przychodzi też Młodzieniec badający nietoperze i recytujący Pismo oraz karykaturalny Businessman ze swoją kochanką Smarkułą. Wszystkie te postacie wita wyszyty na makatce i powieszony nad kuchnią napis „Gość w dom. Bóg w dom”. Jawnie ironicznie komentuje on degenerację wspólnoty zbudowanej z takich jednostek, a zarazem wskazuje na najeźdźczy charakter ich wizyty.

W pobieżnej lekturze bardzo łatwo uznać *Requiem dla Gospodyni* za dość stereotypowy przejaw zbrzydzenia nową Polską, której pisarz uznawany z uporem za chłopskiego przeciwstawia umarłą tradycję wiejskiego życia w rytmie natury, sprzęgniętym z rytmem „odwiecznego” obyczaju. Jego dramat szybko jednak taką prostą interpretację unieważnia, choćby przez to, że nawet najbardziej stereotypowa postać, czyli Businessman, wypowiada tu kwestię w pełni tego słowa znaczenia – mądrościowe. To zaś każe być ostrożnym w wyciąganiu zbyt pochopnych wniosków. Także obraz życia mieszkańców gospodarstwa i relacji między nimi, trudno uznać za przykład tradycyjnego domu. I w samym dramacie, i w zarysowanej powyżej perspektywie feminocentrycznej, najważniejsze jednak okazuje się życie tytułowej bohaterki ukazane w serii teatralnych pojawień się zmarłej, która wciąż zmienia swój wiek. Te sekwencje odwołują się i do tradycji *Dziadów*, i do wzorców czerpanych z *Wesela*. Nie ukazują wcale niczego szczególnego, żadnych wielkich dramatów, historycznych przemian. Życie Gospodyni wydaje się bardzo proste i zwykłe: ślub, ciężka praca, rodzenie dzieci – a jednak sposób, w jaki dramat je ukazuje, rodzi rozpaczliwe poczucie straty, głęboką żalobę, rozgrywaną przede wszystkim w działaniach Bolesia. Można to czytać jako efekt utraty niepowtarzalnego życia niezwyklej, choć niby niczym się niewyróżniającej kobiety. Jednak zainscenizowane wokół jej pogrzebu groteskowo-reprezentacyjne zgromadzenia, a także takie znaki, jak poszukiwanie zaginionego Żyda Chama, który przed wojną prowadził we wsi karcznię, wskazują na dążenie do wpisania w figurę Gospodyni znaczeń o wiele szerszych, podobnie jak czynił to Wyspiański z postacią Panny Młodej. Myśliwski czyni to wszakże z pomocą o wiele bardziej subtelnych środków. Idąc tym tropem, chciałbym przeczytać jego dramat jako swoistą redramatyzację modelu scenariusza najazdu, wykorzystanego zarówno w *Weselu*, jak we wcześniejszych komediach. Zachowuję także założenie, że w centrum tej wersji scenariusza znajduje się figura kobiety, w której sercu umiejscowiona została „Polska właśnie”.

Śmierć tak interpretowanej Gospodyni oznacza nie tyle po prostu „śmierć Polski”¹⁵, ile raczej utratę jakiejś ważnej szansy, jakiegoś marzenia czy pragnienia, wiążących się z tą postacią. Być może polska nadzieja pokładana w postaci kobiecej to męski fantazmat, ale nawet jeśli to prawda, ma on siłę i skuteczność, realizujące się choćby w kulcie niepokalanej Królowej Polski – młodej dziewczyny z dzieckiem, którą na przykład na Podhalu czci się właśnie jako Gaździnę, czyli Gospodynię. Jej opłakiwana w dramacie Myśliwskiego śmierć¹⁶ oznacza koniec nadziei na wyjście poza to, co przyrodzone, a więc na stworzenie jakiegokolwiek świętości. Na scenie na pozór wszyscy to akceptują jako oczywistość. Dowodzi tego wiele mądrościowych wypowiedzi dotyczących nieuchronności cierpienia i śmierci, nikłej wartości życia oraz niemożności przekroczenia ludzkich ograniczeń. Jednocześnie jednak nie brakuje ważnych momentów i sygnałów, które zdają się wskazywać na utraconą właśnie szansę. Jedną ich grupą wiąże się z odwołaniami religijnymi, dotyczącymi zbawienia, takimi jak wspomniana już makatka, na której widok wchodzący do domu Młodzieniec przywołuje cytat z Ewangelii św. Mateusza:

I słudzy jego wyszedłszy na drogi, zgromadzili wszystkich, których napotkali, złych i dobrych, i napełniła się sala godowa biesiadnikami¹⁷.

Aluzje tego rodzaju wskazują na potencjalną możliwość zaistnienia religijno-rytualnego wymiaru przedstawianych zdarzeń. Natychmiast jednak zostaje to przekreślone jawnymi deklaracjami niewiary i prezentacjami nieskuteczności tego typu zabiegów, na czele z najważniejszym – czyli rytualnym czuwaniem przy zmarłej.

15 Alegoryczne rozgrywanie śmierci Polski poprzez śmierć kobiecej bohaterki było jednym ze stałych motywów polskich tragedii klasycystycznych, że przypomnę tylko *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego, czy *Wandę* Euzebiusza Słowackiego.

16 Nie od rzeczy będzie zauważyć, że postać Gospodyni nosi pewne znamiona matki pisarza, która w różnych wariantach i przebraniach odgrywa ważną rolę w jego twórczości.

17 Wiesław Myśliwski, *Requiem dla Gospodyni*, „Dialog” 2000, nr 10, s. 28.

Decydujące dla zmiany perspektywy z satyryczno-oczywistej na metaforyczno-poetycką są działania Bolesia, który – jak ewangeliczny sługa Pana – najpierw sprowadza gości, by w finale dokonać ostatecznej destrukcji rozpadającego się domu. Zwabiwszy wszystkie postacie, tak obcych, jak i mieszkańców Gospodarstwa, do pokoju, gdzie leży zmarła Gospodyni, Bolesław zamyka i barykaduje za nimi drzwi, by na scenie rozegrać scenę własnej śmierci i zarazem śmierci domu, który zastępuje wynurzająca się z ciemności łąka. Należy pamiętać, że w całym dramacie Bolesław konsekwentnie pełni funkcję niesamowitego pośrednika, przypominającego biblijnego archanioła Rafała, który przybrał ludzką postać, by służyć śmiertelnym w rozwiązywaniu ich życiowych problemów. Wtedy bowiem jego śmierć, będąca swoistą odpowiedzią na śmierć Gospodyni i jej dopełnieniem, oznacza ostateczną zagładę świata poetyckiej możliwości i Polski jako świętego domu. Nic przy tym nie wskazuje na to, by ów dom, którego Gospodynią mogła i miała być tytułowa bohaterka, kiedykolwiek miał realną szansę zaistnieć. Żadna z postaci, Bolesław nie wyłączając, nie sugeruje, jakoby nadzieja pokładana w Gospodyni była czymś więcej niż fantazją. Ale koniec jej zwykłego życia i rozpad domu, który usiłowała tworzyć, przybiera na scenie postać utraty, na którą odpowiedzieć może tylko lament, tytułowe requiem.

Chciałbym zostać dobrze zrozumiany: wszystko, co usiłowałem tu zaprezentować i wyinterpretować z kilku wybranych tekstów, to etapy, fragmenty dramatycznego i teatralnego procesu wytwarzania, umacniania i kwestionowania wyobrażeń zbiorowych. Także – a przede wszystkim – takich, które nigdy nie zostały sformułowane w żaden program polityczny czy ideowy. Poruszamy się bowiem w kręgu fantazmatów, których nie da się przełożyć na rzeczywistość w skali jeden do jednego w myśl założenia, że dramat wyraża życie społeczne. Jeśli serio potraktujemy tezę, że dramat i teatr funkcjonują jako metakomentarz do życia, to uznać trzeba, że właśnie w swoich nierealistycznych, dalekich od prostej aktualności odmianach spełniają one tę funkcję najpełniej, nie ukazując przemian

życia zbiorowego, lecz rozgrywając fantazmaty, które je realnie kształtują. W tym znaczeniu Polska dramatyczna, którą w naszym projekcie usiłujemy tropić, jest nigdzie, choć jednocześnie jej obecność wydaje się niemożliwa do zakwestionowania.

Est autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym i rekonstruowania i opisywania historii, a zatem stanowi obietnicę nowego spojrzenia na wspólną nam przeszłość przedstawioną i wytwarzaną przez polski dramat i polskie dramatyzacje życia społeczno-politycznego. Konsekwencję tego zerwania stanowi nie tyle badanie ugruntowanych już, historycznych ustaleń, a zatem przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyzacji, ile przyglądanie się organizacji tych ustaleń, a zatem badanie strategii i procedur zastępujących i odgrywających minioną rzeczywistość wspólnotową Polaków.

Fragment rozdziału „Polskość in effige”



KSIEGARNIA
AKADEMICKA
sp. z o.o.
Kraków

ISBN 978-83-7638-444-3



9 788376 384443 >