

Krystyna Latawiec
Uniwersytet Pedagogiczny
Kraków

„Po tamtej stronie świec” Stanisława Grochowiaka jako moralitet polityczny

Wystawiona w 1974 roku sztuka uznanego poety i dramaturga ma podstawę historyczną, sięga mianowicie do wydarzenia z pierwszych miesięcy okupacji niemieckiej w Warszawie. Chodzi o Mieczysława Niedziałkowskiego, socjalistę, demokratę i patriotę w jednej osobie, człowieka polskiej lewicy, jednak wolnego zupełnie od sympatii prosowieckich. Od początku krytykował bowiem bolszewizm jako ruch z gruntu destrukcyjny i antydemokratyczny¹. Aktywnie uczestniczył w obronie Warszawy w 1939 roku, organizując formacje zbrojne i pomoc dla ludności cywilnej. Odmówił wyjazdu z miasta, a potem sygnowania aktu kapitulacji jako członek Komitetu Obrony Stolicy. Po przegranej nie opuścił kraju, nadto rozpoczął pracę w formujących się strukturach podziemnych. Aresztowany przez gestapo tuż przed Bożym Narodzeniem 1939 roku, redaktor wydawanego jeszcze we wrześniu tego roku „Robotnika”, został przesłuchany, a następnie zwolniony z nakazem ponownego zgłoszenia się w dniu następnym. Wrócił na gestapo, został umieszczony na Pawiaku, skazany na śmierć za udział w „tajnym spisku” i rozstrzelany 21 czerwca 1941 roku w Palmirach. Sporządzony dla centrali berlińskiej tekst przesłuchania poświadcza, że zachowywał się odważnie i godnie. Epizod zatrzymania i chwilowego zwolnienia Niedziałkowskiego po trzydziestu pięciu latach wykorzystał Grochowiak do zbudowania napięcia dramatycznego na miarę tragedii, choć w przeciwieństwie go klasyki tego gatunku racje stron nie są tu podzielone, ale zdecydowanie jednoznaczne. Dlatego też łatwiej znaleźć dla tego dramatu powinowactwo z moralitetem, tyle że w jego nowoczesnej politycznej odmianie.

W odautorskim wstępie do programu przedstawienia pisarz podaje motywację napisania sztuki. Jej powstanie zbiegło się z obchodami Trzydziestolecia istnienia Polski powojennej. Zaznacza jednak, że nie o świętowanie mu idzie, ale o wywołanie narodowej dyskusji na temat tradycji, historii i kultury w obliczu postępującej technicyzacji. To bardzo ambitne zamierzenie, tym bardziej że od zakończenia wojny upłynęło wiele lat, a rządzącym

¹ Zob. Remigiusz Okraska, *Mieczysław Niedziałkowski*, Polskie Radio (Komunizm uważał za ślepią uliczkę właśnie dlatego, że nie był demokratyczny), <http://www.polskieradio.pl/39/247/Artykul/167133,Mieczyslaw-Niedzialkowski> [dostęp: 29.09.2017].

ówczesną Polską zależało raczej na dobrych stosunkach z Zachodem, w tym i z Niemcami, z powodów jak najbardziej pragmatycznych (zaciąganie kredytów, zakup nowych technologii). Jeśli pamiętać, że początek dekady lat 70. XX wieku stał pod znakiem natarczywie propagowanego rozwoju cywilizacyjnego, który miał uczynić Polskę krajem nowoczesnym, to obawa pisarza wydaje się jak najbardziej uzasadniona. Dziś wiemy, że projekt modernizacyjny był ponad siły i możliwości gospodarki socjalistycznej, ale wówczas wiele wskazywało na to, że ekonomią i technologią będzie można skutecznie zastąpić pusto brzmiące hasła o postępowym socjalizmie z poprzednich dekad. Pisarz nie podejmuje tego tematu bezpośrednio, a nawet w tak zawołowanej formie, jak robił to w komediach *Król IV* czy *Okapi*. Postanawia upomnieć się o patriotyzm, odróżniając go zdecydowanie od nacjonalizmu. Przy czym patriotyzm pojmuje kulturowo jako przywiązanie do pamięci o kanonie wzorców moralnych i obyczajowych, bez której to wiedzy pochod w stronę postępu może okazać się, jego zdaniem, niebezpieczny. Wpisuje sztukę w polski teatr święta zmarłych, przypominając o żałobnych uroczystościach, jakimi są 1 września i 1 sierpnia, gdy tysiące zapalonych nad miastem świateł nagrobnych i tysiące twarzy wpatruje się w to, co po tamtej stronie świec². Symbolicznie zapala jedną z takich świeczek przed bohaterem swojego dramatu, broniąc tak często wyśmiewanego polskiego słowa honoru, który to zwyczaj, jak wiele innych pojęć etycznych, nabiera sensu dopiero w sytuacjach kryzysowych.

Osią dramaturgiczną sztuki Grochowiaka jest właśnie „słowo honoru”, które polski lider zdelegalizowanej partii socjalistycznej (Czako) daje gestapowcowi (Aber), deklarując, że wróci dobrowolnie do więzienia po Bożym Narodzeniu spędzonym z rodziną. W systemie pojęć hitlerowca honor ma ścisły związek z germańską rycerskością, natomiast obcy jest Słowianom, niezdolnym w jego przekonaniu do wzniosłych uczuć. Uwolnienie na czas świąt Polaka ma tego eksperymentalnie dowieść, gdyż Niemiec jest pewny, że Czako skorzysta z okazji, żeby przed gestapo uciec. Tym samym potwierdzi teorię niemieckiej wyższości nad słabą i pozbawioną rycerskich idei formą polską. Postacie dramatu są w takim ujęciu figurami na scenie historii, choć nie w jej fatalistycznym wydaniu, skoro dokonują wyboru i ponoszą jego konsekwencje. Podlegają też językowi, w którym wypowiadają nie tylko siebie, ale i kulturę własnej formacji – Niemiec opresyjną w słowie i czynach, Polak miękka, rodzinno-swojską (w warszawskim przedstawieniu rolę Czako grał Bronisław Pawlik). Zatem ich

² Zob. S. Grochowiak, *Osobowość powszechna*. Program do przedstawienia *Po tamtej stronie świec*, Teatr Polski, sezon 1973-1974, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52915/po_tamtej_stronie_swiec_teatr_polski_warszawa_1974.pdf [dostęp: 29.09.2017].

figuralność polega na tym, że w intencji autora mają reprezentować coś więcej niż tylko psychologię postaci.

Manfred Pfister zastąpił terminy osoba dramatu (*person*) i postać sceniczna (*charakter*) określeniem „figura dramatyczna” (*dramatic figure*)³, co pozwala widzieć je w na planie wewnętrznym tekstu w polu oznaczonym językowymi regułami gry. Badacz wyróżnił też konstelacje figur i konfiguracje. Pierwsze tworzą struktury dynamiczne, drugie nie mają znaczenia dramatycznego, ale przygotowują grunt dla momentów szczególnego natężenia akcji. Gdy przyjrzeć się dialogom w sztuce Grochowiaka pod tym kątem, to już scena początkowa z udziałem dwu Niemców jest taką konfiguracją. Ich rozmowę rozpoczyna słaba dyrektywa, czyli prośba: „Zapal świeczki na choince, Helmut” – zwraca się szef gestapo do podwładnego⁴. Wigilijny nastrój sprzyja przyjacielskiej konwersacji, tak że nawet poważni zwykle hitlerowcy pozwalają sobie na żart z niemieckich kobiet: „Mateczki Wschodu czy też inna ferajna” (D 41). Jeśli wziąć pod uwagę homoseksualny podtekst relacji szefa ze swym adiutantem, to żart przestaje być niewinny, stając się rodzajem męskiej kpiny z miękkiego światka kobiecych zajęć⁵. Mimo tych poufałości pozycja komendanta pozostaje nadrzędna, co widać wyraźnie w sposobie uczestniczenia obu figur w dialogu. Aber pyta, a Helmut odpowiada, Aber wydaje polecenia (dyrektywy), a Helmut je wykonuje. Hierarchia zostaje zachowana mimo homoerotycznej fascynacji szefa swoim podwładnym. Gesty życzliwe tego pierwszego wobec drugiego są echem postawy wyrażającej się w tzw męskim braterstwie, jak też w swoistym paternalizmie. Jedno i drugie stanowi osłonę dla ewidentnie homoseksualnej gry Abera⁶.

Nie każda niemiecko-niemiecka konfiguracja ma tak łagodny przebieg, gdyż i w obrębie narodu panów są podziały. Gdy Aber nazbyt długo zwleka z rozdaniem listów podwładnym, propagandysta Krammer powie: „pan jest wyższy, nieosiągalny, sama kwintesencja zasranej władzy” (D 66). Pomiędzy przedstawicielem nazistowskiej (samozwańczej) elity a zwykłym funkcjonariuszem aparatu tli się niechęć. Dla pierwszego ważniejszy jest Polak Czako, którego to imię (nazwisko) nawiązuje do ułańskiej symboliki,

³ M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by J. Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 160-161.

⁴ S. Grochowiak, *Po tamtej stronie świec*, w: tegoż, *Dialogi*, Warszawa 1975. s. 41. Wszystkie cytaty tego dramatu za tym wydaniem oznaczonym skrótem D i numerem strony.

⁵ O tym, że homoerotyzm i militarizm nie wykluczały się przekonuje książka: S. Lively, K. Abrams, *Różowa swastyka. Homoseksualizm w partii nazistowskiej*, przeł. K. Gawlik, Wrocław 2017.

⁶ W przedstawieniu z 1974 w Teatrze Polskim w Warszawie Aber (August Kowalczyk) z niekłamana przyjemnością bierze w dłoń głowę młodego i urodziwego Helmuta (Leszek Teleszyński). Zobacz zdjęcie <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/19856/po-tamtej-stronie-swiec> [dostęp: 29.09.2017].

więc dziedziczy on tę lepszą, rycersko-szlachecką część polskiej tradycji. „Człowiek w naszym stylu” (D 55) – powie o nim Aber (jego imię można natomiast wywieść z aberracji). Niemiec dystansuje się wobec podlegających mu żołnierzy, gdyż ci drżą ze strachu, pełniąc służbę we wrogim im środowisku okupowanego kraju, a powinni przecież jako Germanie wznieść się ponad lęk o życie. Ponadto budzą w nim estetyczna odrazę swym pruskim soldactwem. Nie mają nic z nadludzi, chcą poświętować i zapomnieć na chwilę o strachu, jaki stale towarzyszy ich służbie na Wschodzie.

Zarysowawszy w ten sposób relacje pomiędzy Niemcami, Grochowiak zmierza do sceny najważniejszej, czyli konfrontacji polskiego więźnia z szefem gestapo. To już nie konfiguracja, ale konstelacja, gdyż niesie spory ładunek dramatyzmu. Nie tego jednak, który jest pochodną zdarzeń, ale takiego, który wynika ze sposobu używania słowa przez obu adwersarzy. Działanie dramatyczne rozgrywa się w aktach mowy. Jeśli przyjąć za Johnem Searle’em, że jest pięć podstawowych rodzajów wypowiedzi: stwierdzenia, dyrektywy, zobowiązania, autoekspresje i deklaracje⁷, to w mowie Abera są dyrektywy wobec podwładnych, co zrozumiałe z uwagi na pełnioną przezeń funkcję. Ale już w rozmowie z Czako posługuje się bardziej zróżnicowanym spektrum wypowiedzi, wśród których są autoekspresje, gdy chce wyrazić swoje pozytywne nastawienie do Polaka: „Pięć lat uczyłem się tego cudacznego języka”(D 48), co ma życzliwie usposobić doń rozmówcę. Przeważają jednak stwierdzenia, gdyż to Niemiec ma pozycję dominującą, co znajduje wyraz w organizacji dyskursu z dominującą w nim pozycją hitlerowca. Jego stwierdzenia są kategoryczne: „Żaden naród z taką fantazją nie marnotrawił” (D 63) – to pod adresem szlachty polskiej, z której wiedzie swój rodowód również Czako. Podawane z dużą pewnością siebie opisy Wschodu jako „ponurego niechlujstwa” mają za cel deprecjację tego, za co nie warto już nadstawiać głowy. Opisując ludzi z naprzeciwka, podkreśla ich biologiczną deformację: „Niskie czoła, wodniste oczy, cofnięte w głąb czaszek” i niską kulturę: „...ryczą religijne pieśni. Potem będą rzygać, kotłować się w miłosnych uściskach, płodzić podobnych do siebie” (D 52).

W wypowiedziach Abera nietrudno rozpoznać formuły hitlerowskiej propagandy, ale warto przypomnieć, że kolonialna świadomość niemieckiego społeczeństwa kształtowana była przez jeszcze przez piśmiennictwo XIX wieku. Wyłania się zeń wizja biologicznej i kulturowej odmienności ludzi Wschodu, pozostających na niskim poziomie rozwoju ekonomicznego i duchowego, nawet groźnych w swym prymitywizmie. Z różnicy

⁷ Objaśnienia terminów i przykłady ich zastosowania w analizie tekstu dramatu zob. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków 2002, s. 63 i nast.

wyprowadza się przekonanie o niemieckiej misji cywilizacyjnej, co skutkuje myśleniem w kategoriach kolonialnych, a potem praktyką opartą na utrwalonych przekonaniach, mającą swe uzasadnienie w uwewnętrznionym przekonaniu o własnej wyższości cywilizacyjnej⁸. Retoryczna dominacja Niemca w sztuce Grochowiaka przejawia się też i w tym, że podkreśla on swoje wyrobienie kulturalne, gdy w autoekspresyjnych zdaniach przedstawia się jako kolekcjoner wyrobów ze szkła. I nie ma w tym przywłaszczaniu cudzej własności nic z poczucia grabieży, gdyż jest on tylko beneficjentem marnotrawstwa polskiej szlachty, ocalającym rzeczy, które ta niefrasobliwie traciła w swej świętej, ale już minionej przeszłości. Jako perfekcjonista szlifuje wymowę nazwiska polskiego adwersarza, żeby je poprawnie wypowiedzieć, co ma dowodzić siły woli, więc i przewagi duchowej nad bezwolną wschodnią masą. Ćwiczy ciało, przypalając palec, by podnieść próg wytrzymałości na ból. Z takich elementów plus frazy o cywilizacyjnej wyższości, rodem jeszcze z dziewiętnastowiecznej publicystyki niemieckiej, konstytuuje swą pańską. Lekceważący stosunek do polskiego otoczenia i rozmówcy wyrazi jednoznacznie, przyznając mu status „reprezentanta tego burdelu”.

Za „burdel” nie warto się poświęcać – tak można ująć intencje nadawcy w aspekcie illokucyjnym. Kontekst okupacyjny zdaje się potwierdzać mocne przekonania Niemca. Dostaje donosy od miejscowych, przytacza nawet jeden z nich, żeby skompromitować rodaków w oczach rozmówcy. Zarówno autoekspresje, jak i stwierdzenia mają za zadanie przygotować grunt do aktu zobowiązania w wykonaniu Polaka, który obieca wrócić na gestapo po spędzeniu świąt z rodziną. Wyróżnione przez Searla warunki fortunności aktu illokucyjnego: wstępne, szczerości i esencjonalności zostały tu spełnione. Czako dostaje prawo do zrealizowania swego zobowiązania, traktuje słowa deklaracji poważnie, gdyż w jego świecie „honor jest czymś wymiernym”, zatem jest przekonany, że spełni przyrzeczenie, choć złożył je przed wrogiem. Ten zaś ma intencje odmienne:

Gdybym mógł mu ułatwić ucieczkę, zachęcić go!...Prędzej czy później dostałby się w nasze ręce. Za miesiąc, dwa... Czas nie gra roli. Ważne, że złapalibyśmy już kogoś innego. Nie dumnego pana Czako, ale zastrachanego zbiega! Nie lidera rozwiązanej partii politycznej, ale zaszczutego przebierańca!... Wyobraź sobie: wyławiamy jegomościa z jakiejś wiejskiej kloaki! Albo jeszcze gorzej: spod sterty betów w prowincjonalnym burdelu!...(D 74).

⁸ Zob. na ten temat: I. Surynt, *Badania postkolonialne a „Drugi Świat”*. *Niemieckie konstrukcje narodowo-kolonialne XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 26-46.

Rozbieżność powziętych przez obu adwersarzy zamiarów sprawia, że następuje wzmocnienie dramatyizmu na planie słowa wypowiedzianego z odmienną przez jednego i drugiego intencją. Jednak to nie złamanie warunków fortunności aktu mowy przez Polaka zaowocuje końcową puentą, ale ich dotrzymanie. I ten chwyt dramaturgiczny stanowi właśnie o oryginalności pomysłu Grochowiaka, zwykle bowiem „czynnik łamania zasad fortunności aktów mowy daje podstawy do dramatyzacji dialogu poprzez dewiacje w stosunku do oczekiwanej przez czytelnika normy konwersacyjnej” (np. u Becketta)⁹. W sztuce polskiego pisarza dramatyczność jest pochodną dotrzymania warunków umowy, tyle że obaj adwersarze stoją na przeciwnych krańcach nie tylko ideowego zaangażowania, ale i językowej pragmatyki.

Strategia deprecjacji przeciwnika, stosowana przez Niemca, polega na używaniu słów poniżających, trywialnych, które mocno kontrastują z retoryką wzniosłego germańskiego idealizmu. Hitlerowiec posługuje się często monofoniczną tyradą nasyconą antytezami, paralelizmami składniowymi, anaforami, wykrzyknikami akcentującymi emfazę aktu mówienia. Stawia się wówczas w pozycji dominującej, której zewnętrznym wykładnikiem jest patos językowy. Liczne są też konstrukcje deiktyczne (zaimki i przysłówki), dla których punktem odniesienia nie są jednak okoliczności przestrzenne rozmowy, dopełniające akt mówienia, ale teoretyczna abstrakcja. Dla tej zaś trudno znaleźć przekonujący konkret rzeczowy, więc użytkownik języka ucieka się do uogólnionej frazy, do refrenu społecznego uformowanego w długim procesie analizowania Wschodu przez pryzmat postępu cywilizacyjnego. Za tymi generalizującymi stwierdzeniami stoi zamknięty i pozornie spójny, bo na planie retoryki uzyskany obraz świata. Motywy ludzkich zachowań są w nim traktowane wyłącznie jako odruchy powodowane strachem i przebiegłością cechującą niewolników z urodzenia.

Zaimek deiktyczny pełni kluczową rolę w tytułowej metaforze „po tamtej stronie świec”. Świece na choince nasuwają Niemcowi pytanie, czy coś jest po ich drugiej stronie. Polak nie chce odpowiedzieć, gdyż nie uważa się za wierzącego, więc unika metafizycznych dywagacji. Przyjacielski na pozór dialog więźnia i gestapowca nie prowadzi jednak do porozumienia, gdyż podstawą rozmowy jest wzór śledztwa. W serii pytań i w kategorycznych wypowiedziach z użyciem słów: żadnych, nigdy, absolutnie, jak też w powtórzeniach dla uzyskania efektu dobitności, przejawia się rzeczywista władza hitlerowca. Nie sięga ona jednak tego, co „po tamtej stronie” mimo jego retoryki para-religijnej: „uczy nasza idea” na wzór „uczy nasza religia”. Grochowiak trafnie uchwycił cechy nazistowskiego dyskursu przemocy z wpisaną weń strategią dominacji i kontroli. Jego kategoryczność i tryb

⁹ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zająć, dz. cyt, Kraków 2002, s. 69.

przesłuchania czyni porozumienie niemożliwym. Z jednej strony mamy twardą mowę męskiej agresji, z drugiej niepewność człowieka, którego ambicje nie sięgają sfery nadprzyrodzonej. Hitlerowiec uosabia mroczną stronę niemieckiego idealizmu, usiłując sięgnąć władzą poznawczą poza świat widzialny. Manifestując siłę i zdecydowanie jakby tym gestem chciał zneutralizować swój homoseksualizm. Czako reprezentuje wzór życia nieheroicznego, choć historia postawiła go w sytuacji bohatera. Nie było to jednak jego zamierzeniem, wolałby egzystencję na miarę ludzką niż bohaterską. Natomiast cele nazisty wyrastały na gruncie pangermańskiego heroizmu, wzmocnionego w teatrze przez zastosowanie pozasłownej ekspresji. Majestatycznie podnoszona na wstępie kurtyna ma blask metaliczny starego złota, a w zakończeniu chór pielgrzymów z *Tanhausera* Ryszarda Wagnera przywołuje motyw niemieckiego rycerza, który znalazł drogę do legendarnej góry Wenus.

W dialogu na dwa głosy, Niemca i Polaka, idzie nie tyle o konfrontację racji moralnych, bo te są oczywiste. To raczej zestawienie dwu wzorów myślenia i życia, jednego zideologizowanego, drugiego swobodnego, choć nie pozbawionego podstaw moralnych, tyle że są one bliższe egzystencji niż historii rozumianej jako wielki czyn. Różnica zaznacza się w sposobie używania języka – przez hitlerowca jako narzędzia wywierania presji i kontroli nad rozmówcą, przez Czako naturalnie bez potrzeby konstruowania sztucznych uzasadnień ideowych. W skali mikro oddaje pisarz zasadniczą odmienną, tak jak ją wówczas postrzegał, polskiej formy, która wydaje się w bezpośrednim odbiorze miękka, a jednak finalnie mocna, gdy w grę wchodzi potrzeba zachowania zwykłej przyzwoitości.

Krytycy piszący o przedstawieniu z 1974 roku¹⁰ nie docenili dramaturgicznego potencjału aktów mowy, choć podkreślali sprawność napisanych przez Grochowiaka dialogów. Często jednak sprowadzali je do „szermierki słownej” wypranej z konfliktu ideowego, co skutkuje dużą ilością komunałów padających ze sceny¹¹. Bez entuzjazmu pisał o przedstawieniu recenzent „Słowa Powszechnego”, zarzucając samemu dramatowi niedowład kompozycyjny i zbyt długie wydużenie dialogu głównych bohaterów¹². W podobnym tonie wypowiadał się krytyk „Trybuny Ludu”, doceniając fascynujący pomysł i pojedynek adwersarzy, ale już mniej rodzajowość sztuki w części rodzinnej dramatu, gdy Czako wraca

¹⁰ S. Grochowiak, *Po tamtej stronie światec*, reż. A. Kowalczyk, Teatr Polski, Warszawa, premiera 26.07.1974.

¹¹ B. Henkel, „*Jest grą tylko*”, „Sztandar Młodych” 1974, nr 240; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76958.html> [dostęp: 29.09.2017].

¹² S. Polanica, *Po tamtej stronie światec*, „Słowo Powszechno” 1974, nr 257; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76957.html> [dostęp: 29.09.2017].

na krótko do domu¹³. Jasełkowy fragment na ogół oceniano pozytywnie jako poetycką stylizację, nawiązującą do ludowej (narodowej) tradycji. W jasełkowej ramie też toczy się dramat walki dobra i zła, tyle że ujęty w ludyczną formę. Stanowi niejako kontrapunkt dla pojedynku na idee z pierwszej części sztuki. Z opinii wyrażonych po warszawskiej premierze dramatu Grochowiaka wywnioskować można, że nie zyskała ona uznania w oczach recenzentów. Temat niemiecki nie budził już emocji, co można częściowo przynajmniej tłumaczyć tym, że w latach 60. XX wieku był on nadmiernie eksploatowany dla celów czysto politycznych (propaganda czasów Gomułki). Nadto obraz okupacji wydał się mało realistyczny, a to budziło obawy o zniekształcenie przekazu i negatywny wpływ na młode pokolenie, które utwierdzi się jedynie w opinii, że przeszłość to nudny schemat polsko-niemiecki. Jeśli jednak wziąć pod uwagę niuanse sztuki, jak choćby skrywany erotyzm Niemca, to wówczas okazuje się ona nie tak anachroniczna, jak sądzili krytycy. Jednak w tamtym czasie (1974 rok) temat ten nie był dla piszących tak atrakcyjny jak dziś, gdy analizowanie zachowań seksualnych, zwłaszcza w warunkach wojennych, stanowi wręcz jedną z dominant dyskursu krytycznego wobec kulturowo uwarunkowanych przekonań etycznych.

Dramat nie miał wiele realizacji scenicznych, prócz warszawskiej prapremiery była jeszcze w Szczecinie sztuka telewizyjna w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, emitowana w styczniu 1979 roku. W latach 70. XX wieku temat niemiecki prawdopodobnie stracił na znaczeniu, więc sztuka Grochowiaka była odbierana jako anachroniczna, spóźniona pewnie o jakieś 30 lat. Okupacja ukazana przez Grochowiaka w syntetycznym skrócie wydała się recenzentowi warszawskiego przedstawienia nazbyt kreowana, czego potwierdzeniem był świetnie napisany dialog, w tym dowcipne riposty gestapowca¹⁴. Trudno traktować to jako zarzut, raczej dowód na sprawność warsztatową pisarza. Gdy przyjrzeć się dialogowi od strony aktów mowy, to wówczas sztuka okazuje się precyzyjnie skonstruowana, a praktyki językowe obu postaci dobitnie ilustrują ich różnicę mentalną i kulturową. Dialog ma charakter nie tylko konwersacyjny, ale nabiera waloru uniwersalnego, gdyż w nim zawiera się podstawowy konflikt racji moralnych niczym w moralitecie. Pewna sztuczność samej sytuacji również sprzyja uogólnieniu, które wyłania się ze sporu pojęć i wartości reprezentowanych przez adwersarzy.

¹³ M. Misiorny, *Poeta wobec tradycji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 284; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76953.html> [dostęp: 29.09.2017].

¹⁴ K. Głogowski, *Grochowiak na dwoje podzielony*, „Kierunki” 1974, nr 44; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76955.html> [dostęp: 29.09.2017].

Temat wojenny nie był obcy Grochowiakowi, sięgał doń zarówno w prozie (Trismus), jak i w dramacie. W *Szachach* niemiecki baron był zażywnym Bawarczykiem, w *Particie na instrument drewniany* esesmani to czarne cmentarne figury, a w analizowanym tu dramacie Aber jest alegorią nazistowskich elit politycznych. Jego dyskurs pełen jest sprzeczności – z jednej strony wyraża męską agresję i dominację, z drugiej strach przed zdemaskowaniem homoseksualizmu. Wytresowany w ideologicznej rutynie Niemiec komunikuje się z otoczeniem za pomocą dyrektyw, co tak mocno kontrastuje ze sposobem użycia języka w polskim kręgu rodzinnym. Tu konwersacja jest swobodna, wolna od tematów poważnych, choćby tylko na czas Bożego Narodzenia. Pisana wierszem sylabicznym „szopka”, z którą przychodzą kolędnicy, to *intermedium*, zabawna wstawka w nieludzki czas historii. Osłabia wojenny strach, pozwalając domownikom pośmiać się z Hitleroda. Tradycja świąteczna nabiera symbolicznego znaczenia, będąc przeciwieństwem służbowej wigilii na gestapo. Symetria kompozycyjna – wigilia na posterunku i wigilia w polskim domu – wzmacnia kontrast między niemieckim a polskim kręgiem. Zamiast dramaturgii zdarzeń dostajemy konflikt dyskursów, z których każdy odsyła do wydawałoby się tych samych znaków, ale sposób artykulacji jest tak różny, że zmienia ich sens.

Analogie bywają zwodnicze, bo nie sam fakt użycia słowa decyduje o znaczeniu, ale towarzyszący mu kontekst. Nie inaczej jest z wartością sygnowaną przez „honor”, który w wagnerowskiej estetyce, przechwyconej przez hitlerowców, znaczy zupełnie co innego niż skromne „słowo honoru” Polaka przywiązane do pojęć szlacheckiej kultury (*verbum nobile*). Patos pociąga za sobą sztuczność, podczas gdy potoczna rozmowa może pobrzmiwać banalnością, ale jest to codzienność jak najbardziej ludzka w przeciwieństwie do tej zideologizowanej i nadludzkiej. Polityka osadzona w konkretności egzystencji wytraca swą demoniczną, więc nawet gestapowiec może błysnąć dowcipem. Z wysokiego diapazonu ideologii schodzi do praktycznego działania w okupowanym kraju. Jednak zupełnie go nie zna, więc moralnie przegra starcie z Czako. Rzeczywisty konflikt rozgrywa się bowiem w sferze wartości wyższych, które mają rodowód jeszcze rycerski, choć sam Czako jako socjalista z przekonań nie jest zobowiązany do ich respektowania. Jeśli jednak za przeciwnika ma uosobioną przemoc, maskowaną nowoczesnym dyskursem „wyższości”, to stanowczo obstaje przy tym, co ugruntowane w tradycji.

Grochowiak nie starał się dochować wierności okupacyjnym realiom, co w opinii recenzenta równało się fałszowaniu klimatu tamtych czasów¹⁵. Jednak nie o realizm wojenny

¹⁵ Jaszcz, *Za mało samokrytycyzmu*, „Perspektywy” 1974, nr 44; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76951.html> [dostęp: 29.09.2017].

mu szło, ale o pokazanie, że mechanika władzy bezwzględnej ma ograniczenia, gdy trafi na jakość moralną choćby nawet jednego człowieka. Moralitetowa podstawa sztuki powoduje, że czytamy ją jak alegorię zła bezwzględnego, tyle że nie w duchu wykładni religijnej. Nawet jasełka z takim wdziękiem wykorzystane w przedstawieniu nie niosą przesłania religijnego, ale są częścią świątecznej obrzędowości. Prócz aspektu widowiskowego stanowią też rodzaj komicznego lustra dla pseudo-metafizycznego patosu Abera. W ludycznym odbiciu zło ulega miniaturyzacji i staje się groteskowe w przeciwieństwie do mrocznej fascynacji Niemca tym, co „po tamtej stronie świec”. Ta symetria kompozycyjna – dwa równoległe wątki na osnowie zła skonstruowane – przywołuje stylistykę moralitetowych utworów.

Powojenne moralitety społeczne, że przypomnę dramat Maxa Frischa *Biedermann i podpalacze* (1953-60), diagnozowały warunki mentalne, w których zło może się wzmacniać i przybierać nieoczekiwane dla mieszczańskiego bohatera rozmiary. Pokazywały stan świadomości zachodniej klasy średniej, rezygnującej stopniowo z jednostkowych praw pod naporem przemocy, na początku zawołowanej, potem już jawnej. W sposób prawie niezauważalny odstępuje ona od swych przekonań w zamian za przedłużenie tzw. świętego spokoju. Nieuchronnie kończy się to katastrofą, czyli podpaleniem domu. Sztuka Grochowiaka ma wektor odwrotny – prowadzi do puenty mimo wszystko optymistycznej, skoro dyskurs przemocy przegrywa w starciu z męstwem (virtu) jednostki. A samo zło, groteskowo zminimalizowane w szopkowej estetyce, nie wydaje się już tak groźne jak na początku, skoro przejawia się w komicznych na sposób jasełkowy postaciach. Ludowa szopka została dowartościowana, podczas gdy Wagnerowski mit zdemaskowany jako sztuczny.

Grochowiak tworzy teatr, „w którym szczególnie rozumiana sztuczność i stylizacyjny kostium moralnych pytań wiodą sceniczną grę” – pisała po premierze Marta Wyka¹⁶. Złoty Wagnerowski Gabinet, zestawiony z polską szopką, traci demoniczną moc, stając się częścią scenografii dla polityki niemieckiej z czasów III Rzeszy. Majestatyczność jednej i drugiej wydaje się już tylko teatralna, wyzuta z treści ludzkiej, podczas gdy postawa Czako (Niedziałkowskiego) wciąż może imponować prostotą i czytelnym przekazem, że warto pozostać wiernym sobie i tradycji, nawet jeśli ta uznawana jest już za anachroniczną. Refleksja nad polityką została przez Stanisława Grochowiaka wpisana w ramę moralitetu z jasnym przesłaniem zawartym w cytowanym na wstępie tego artykułu słowie odautorskim do programu przedstawienia. Pisarz zamierzył zapalić świeczkę pamięci polskiemu rycerzowi

¹⁶ M. Wyka, *Poeta w teatrze*, „Kultura” 1974, nr 45; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76945.druk.html> [dostęp: 29.09.2017].

Czako (ułańskie), a zło nazwać aberracją (Aber). Warto na koniec zauważyć, że rycerski Polak to socjalista z przekonań, a katolik raczej tylko w sensie kulturowym.

Bibliografia

Baluch Wojciech, Sugiera Małgorzata, Zając Joanna, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków 2002.

Jaszcz (Jan Alfred Szczepański), *Za mało samokrytycyzmu*, „Perspektywy” 1974, nr 44.

Głogowski Krzysztof, *Grochowiak na dwoje podzielony*, „Kierunki” 1974, nr 44.

Grochowiak Stanisław, *Po tamtej stronie świec*, w tegoż, *Dialogi*, Warszawa 1976.

Henkel Barbara, „*Jest grą tylko*”, „Sztandar Młodych” 1974, nr 240.

Misiorny Michał, *Poeta wobec tradycji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 284.

Pfister Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by J. Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Polanica Stefan, *Po tamtej stronie świec*, „Słowo Powszechne” 1974, nr 257

Surynt Izabela, *Badania postkolonialne a „Drugi Świat”*. *Niemieckie konstrukcje narodowo-kolonialne XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.

Wyka Marta, *Poeta w teatrze*, „Kultura” 1974, nr 45.

Pierwodruk [w:]

Dramaty zapomniane - niedoczytane - pominięte: (re)interpretacje, redakcja naukowa Maria Jolanta Olszewska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.