

Krystyna Latawiec

### Król IV Stanisława Grochowiaka, czyli historia zdegradowana

Obok *Okapi* sztuka *Król IV* należy do kręgu fantastyczno - historycznego w dorobku pisarza aktywnego po 1956 roku, przede wszystkim poety, ale też prozaika, dramaturga i publicysty<sup>1</sup>. O ile twórczość poetycka Grochowiaka doczekała się licznych omówień krytycznych, o tyle utwory dramatyczne pozostają wciąż poza głównym nurtem zainteresowania literaturoznawców i teatrologów. A przecież swego czasu były wystawiane w teatrach dramatycznych i na scenie telewizyjnej, wcześniej drukowane w „Dialogu”, począwszy od *Szachów* z 1961 roku. *Króla IV* opublikował tenże miesięcznik w 1963 roku, po wspomnianych *Szachach* i *Particie na instrument drewniany*<sup>2</sup>. Dwa pierwsze dramaty związane są tematycznie z II wojną światową, ukazują jednostkę w sytuacji wyboru moralnego, poddaną presji historii działającej niczym fatum, gdy górę bierze brutalna siła. Natomiast *Król IV* przynosi komediową wersję dziejów, pozbawioną zarówno romantycznego patosu, jak i deterministycznej powagi właściwej dla ówczesnie obowiązującej wykładni historii według doktryny materializmu dialektycznego.

Polityczna farsa Grochowiaka miała swą prapremierę w 1964 r. (Sopot, Teatr Wybrzeże), dwa lata później była grana w Warszawie w Teatrze Polskim<sup>3</sup>, a w latach 90. zaznaczyła swą obecność w Elblągu (Teatr Dramatyczny, 1992), w Legnicy (Centrum Sztuki - Teatr Dramatyczny, 1993) i w Czeskim Cieszynie (Scena Polska, 1994). W komentarzach do utworu Grochowiaka, czy to w wersji literackiej czy teatralnej, przewija się motyw śmiechu jako remedium na grozę historii, która, żeby powtórzyć za Jerzym Stempowskim, w XX wieku została „spuszczona z łańcucha”. Jej niszczącej dynamice pisarz przeciwstawia zabawę na modłę kabaretu<sup>4</sup> z aktorami w wytartych kostiumach, dysponującymi zaledwie rekwizytami z garderoby teatru historii zamiast narzędzi realnie sprawowanej władzy. Nie jest to zatem teatr wielkich idei czy namiętności, a tylko przedstawienie utrzymane w marionetkowej konwencji. Rzeczywiste emocje związane z polityką zostały w nim zastąpione przez mechanikę nakręcanej zabawki, zaprogramowanej dla jednej roli - stetryczalego króla, usłużnego dworaka, nieporadnego spiskowca czy znużonego Fortynbrasa.

---

<sup>1</sup> Grochowiak współtworzył profil ideowy „Współczesności”, której był redaktorem naczelnym w 1959 r., nadając piśmiu charakter „rewizjonistyczny wobec dotychczasowych modeli kultury”. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1995, s. 1208.

<sup>2</sup> S. Grochowiak, *Król IV. Obrazy historyczne*, „Dialog” 1963, nr 1. Sztukę przedrukowano w wydaniach książkowych: S. Grochowiak, *Rzeczy na głosy*, Poznań 1966; S. Grochowiak, *Dialogi*, Warszawa 1975. Cytaty utworu za ostatnim z wymienionych wydań będą zaznaczone w tekście głównym przez podanie numeru strony w nawiasie.

<sup>3</sup> Zob. rec. J. Falkowskiego, *Ucieczka w śmiech*, „Teatr” 1967, nr 1, s. 3-5.

<sup>4</sup> Zob. R. Tomczyk, *Władza - kabaret nieustający* (rec. *Króla IV* w Teatrze Dramatycznym w Elblągu), „Tygiel” 1992, nr 5-6, s. 72-73.

Dramatopisarz nie ukrywa szekspirowskiej inspiracji, ustalając w tekście wstępnym *Do Czytelnika* sposób istnienia sceny jako przestrzeni intertekstualnej gry motywami literackimi i historycznymi<sup>5</sup>. Wśród tych drugich są cytaty wydarzeń z czasów hitlerowskich, mianowicie przykłady śmierci spowodowanych wewnętrznymi rozgrywkami nazistów (spisek, zamach, pozorowane samobójstwo). W sztuce Grochowiaka nie nabiorą jednak mocy demonicznej walki o władzę, przeciwnie, zostaną włączone w sceniczną mechanikę przewrotu z trudem podejmowanego i w rezultacie jałowego w swej bezużyteczności. Przywodzi to na myśl konceptualizację historii rodem z Witkacego, który nudę banalnej egzystencji konfrontował z napięciem sił tytanicznej jednostki (*Gyubal Wahazar*) bądź z presją społecznej utopii (*Szewcy*). Autor *Króla IV* nie kontynuuje wprawdzie katastroficznej historiozofii Witkacego, gdyż najbardziej nawet pesymistyczne scenariusze zrealizowali „tytani” - dyktatorzy XX wieku, sięga jednak po estetykę tandety, trywializuje temat polityczny poprzez jego radykalne uproszczenie i schematyzację. W konwencji farsowej powaga obraca się w żart, a szekspirowski model walki o władzę przechodzi w zautomatyzowaną rutynę „panowania” i „spiskowania”. Zamiast ponurego okrucieństwa historii otrzymujemy jej wersję komiczną, w której kalambur słowny czy sytuacyjny skecz służą przenicowaniu zarówno romantycznego, jak i marksistowskiego patosu dziejów<sup>6</sup>.

Nie bez znaczenia jest też kontekst polityczny wczesnych lat 60., gdy sztuka powstała. Realia scenograficzne przypominają polską prowincję z tamtych lat, więc urząd lub salę oficjalnych posiedzeń. Nieodzowne atrybuty wystroju to stół przykryty spłowiałym zielonym sukniem i dużo standardowych popielniczek. Dla urozmaicenia nudnych narad konieczne trzeba zaparzyć kawę, używając w tym celu grzałki. Natrętne muchy zwalczą powleczony kleistą mazią lep zawieszony na sufitowej lampie. Także uczestnicy Rady Królewskiej przypominają bardziej prowincjonalnych urzędników niż dostojnych dworzan. W zakurzonych strojach, wydobytych z teatralnej garderoby, wykonują jeszcze gesty przypisane roli generała czy ministra spraw wewnętrznych, ale bez przekonania, osuwając się nazbyt szybko w rezygnację, czyli „machnięcie ręką”. Nawet twarze mają wypłowiałe, pozbawione mimiki poważnych i stanowczych mężów stanu. Pozostaje im tylko

---

<sup>5</sup> Analizę „manifestacyjnej wręcz intertekstualności” jako „rękojmi prawdziwości przedstawionych zdarzeń” przeprowadza M. Sugiera, *Negatyw Wielkiego Mechanizmu: Król IV Stanisława Grochowiaka*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. II, pod red. R. Nycza, Kraków 1999. Autorka interpretacji pisze: „W tym dramacie głównym tematem dramatycznej akcji staje się historia, a raczej - krytyczna analiza tej koncepcji historii, jaką (...) zaproponował Jan Kott”. Tamże, s. 230. W ujęciu Kotta historia wciąż miała wymiar tragiczny, u Grochowiaka jest już tylko zredukowanym do absurdu teatrykiem jednowymiarowych figur. Wydaje się, że autor *Króla IV* kpi z kilku konceptualizacji historii, gdyż każda próba nadania jej sensu rozbija się o bezwład materii, a u podłoża wzniosłych ideałów leży często naga przemoc. Zatem szekspirowski model sąsiaduje w jego sztuce z nazistowską zbrodnią. Oczywiście oba przywołane pośrednio w cytatach i aluzjach.

<sup>6</sup> O zainteresowaniu Grochowiaka estetyką Witkacego świadczy żartobliwy pastisz *Hrabina Sowa Bosanoga - Cejlońska, czyli Mumia w badewannie*, drukowany z notą K. Puzyny i rzekomym faksymile autografu S.I. Witkiewicza w tymże roku co *Król IV*. Zob. „Współczesność” 1963, nr 7.

rozsiwanie wokół kurzu, droczenie się z Woźną o zepsutą grzałkę i rozmowy o bólu w krzyżu. Mechanizm rządzenia zaciął się jak zdezelowana zabawka, którą można jeszcze wykorzystać dla utrzymania pozorów władzy, choć za dworskim ceremoniałem nie kryje się już żadna idea. Nawet strach przestał być skuteczny.

Jeśli wsłuchać się w wypowiedziane przez postacie sztuki frazesy, to analogie z nowomową lat 60. nasuwają się same. Typowe dla ówczesnych decydentów narzekanie na degenerację literatury: „Co się dzieje z tą naszą literaturą? Same okropności, dziwactwa, problematyka z marginesu” (s. 412) - obnaża ich intelektualną mizериę. Zachęcają oni do lektury klasyków, co ma odwieść młodych od niebezpiecznych dla umysłu i zdrowia fizycznego pokus estetycznych. Tego rodzaju praktyki biurokratów od kultury były zapewne znane Grochowiakowi, gdyż jako redaktor „Współczesności” zmagał się z ograniczeniami nakładanymi na literaturę przez polityków i urzędników. Słabość ekonomiczna państwa skutkowała wówczas ciągłym niedostatkami towarów, więc Woźna domaga się „deputatu na nowe trzewiki” (s. 400), a brak kawy skłania aktorów tej historycznej farsy do podjęcia inicjatywy jej „zorganizowania” (s. 407). Skoro stale czegoś brakuje, to trzeba oszczędzać. Takim hasłem próbowano wtedy zneutralizować problem ekonomicznej niewydolności gospodarki. Królestwo plajtuje, ale wciąż jeszcze zdolne jest do aktów przemocy, nazywanych eufemistycznie „aktami politycznymi” (s. 419). Bardziej jednak niż okrucieństwo jego trwanie określa słowo bezwład, powszechna inercja ogarniająca tak rządzących, jak ich przeciwników. Ci drudzy potrzebni są jedynie jako uzasadnienie ideologicznego sloganu osaczenia państwa przez nieprzyjazne siły („Wróg za drzwiami”, s. 400).

Grochowiak nieustannie przesuwa centrum uwagi ze spraw ważnych na błahe z politycznego punktu widzenia, ale istotne dla zgnuśnialej elity dworskiej, skupionej na ciele, na jego potrzebach i przypadłościach. Zatem możliwość zamachu (strzału) zostanie zagadana narzekaniem na postrzał w krzyżu, a następnie strywializowana przez osunięcie się w rozmowie na część ciała poniżej pleców, którą najlepiej leczyć „siadając w pokrzywy” (s. 407). Wzbudza to niekłamaną radość dworu niczym zabawa dzieci w kojarzenie słów na zasadzie ich brzmieniowej analogii. Podobnych zestawień jest w sztuce sporo, jak choćby to: „Canossa? Nie mamy już na to czasu. Najwyższa pora na kolację! (s. 419). Mechanika rządzenia polega na udzielaniu przez króla reprimendy urzędnikom i wysłuchiowaniu od nich pochlebstw. Posłuch wymuszany jest krzykiem bądź uderzeniami pięścią w stół. Po dawnej autokracji pozostały tylko puste znaki władzy w marionetkowym teatrzyku, w którym postacie poruszają się truchcikiem, wykonują z emfazą gesty „sprzeciwu”, „przestrogi”, „podziwu”, ale bez cienia emocjonalnego zaangażowania. Praktykują

profesjonalny automatyzm<sup>7</sup>, uwięzione w źle skrojonych rolach - kostiumach. Wprawiane w ruch mechanicznymi impulsami inscenizują fikcję dworu jako ośrodka sprawowania władzy. Najchętniej uciekają jednak poza to centrum (rządzenie) w trywialność cielesnych niedostatków, w lubieżne podglądanie kobiety, w dywagacje o muchach. Są zatem ekscentryczni, bo wyłączeni z rzeczywistej polityki, ekscentryczni, bo zdziwaczali w upodobaniu do dziecięcej zabawy w udawanie czegoś na serio, podczas gdy poważna podstawa ich gry dawno znikła z pola widzenia, przysypana kurzem jak scena, kostiumy i rekwizyty w całej sztuce. Dlatego w puencie *Rady Królewskiej* (cz. I) król i jego dostojnicy mogą tylko powtórzyć jak echo frazę: „Głupio, panowie, jakoś głupio” (s. 419). Nie w historii bowiem uczestniczą, ale w jej fikcji wykreowanej na wzór bajki, która dzieje się w nieokreślonym czasie i miejscu, niegdyś i teraz, na dworze będącym wyłącznie teatralną metaforą władzy pozornej.

Polityka u Grochowiaka to już tylko teatr marionetek zrobionych z tandetnej materii, rozgrywany w zmurszałych dekoracjach z użyciem słów wytartych ze znaczeń. Na ten aspekt sztuki zwracali uwagę krytycy, pisząc o pustych gestach zamiast czynów, o nudzie i zabawie głupstwami<sup>8</sup>. Z idei rządzenia pozostała tylko biurokratyczna rutyna, czyli „urząd królewski”, jak to oznajmia żonie buntownika sam władca. „Wysoki” i „oficjalny” świat historii uległ wyobcowaniu<sup>9</sup>, nie wiadomo kiedy przeobraził się w farsę. Dramatopisarz ośmieszył Historię, jej Wielki Mechanizm, żeby posłużyć się metaforą Jana Kotta<sup>10</sup>. Tak przynajmniej uznali niektórzy komentatorzy sztuki Grochowiaka<sup>11</sup>. Istotnie pałacowe schody mogą na prawach aluzji odnosić się do konceptu dziejów jako nieustannego ruchu w górę, ku szczytom władzy. Wstępujący na schody pretendent z czasem wzrośnie w siłę i obali starego króla, ale i sam zostanie ze schodów strącony przez swego następcę. Ta wizja ma dużą moc perswazyjną i wydaje się spójna na planie ideowym, ale wystawia interpretatora na pokusę zbytnej klarowności historiozoficznej. Schody u Grochowiak, dobrze wypastowane, więc łatwo się na nich poślizgnąć, zostały skojarzone ze spiskiem i zdradą, co zakrawa raczej na kabaretowy żart niż przywołuje mroczną wersję dziejów zinterpretowanego przez Jana Kotta Szekspira. Wypastowane przez Woźną schody to druga z jej inicjatyw, po lepie na muchy, podjęta w celu zaprowadzenia minimalnego choćby ładu w zakurzone, rozpadającym się wręcz pałacu. Sam pomysł, że służąca mogłaby w ten sposób uczestniczyć w spisku wydaje się niedorzeczny, choć dwór chętnie w taką fikcję wierzy w braku innej możliwości uzasadnienia swej politycznej rangi.

<sup>7</sup> Profesjonalny automatyzm wskazuje H. Bergson jako jeden ze społecznych aspektów śmiechu. Zob. H. Bergson. *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 50.

<sup>8</sup> Zob. J. Błoński, *Między szyderstwem a okrucieństwem*, „Dialog” 1963, nr 4.

<sup>9</sup> Zob. J. Skuczyński, *Teatralny teatr Grochowiaka*, „Dialog” 1985, nr 2.

<sup>10</sup> J. Kott, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1961, tegoż *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

<sup>11</sup> Zob. A. Boska, *Teatr Grochowiaka*, „Nowe Książki” 1976, nr 6.

Trafna zatem jest uwaga Marty Piwińskiej, że Grochowiakowi najmniej „chodziło o Wielki Mechanizm, czyli o historiozoficzną tezę”<sup>12</sup>, jako że swobodnie porusza się wśród rozmaitych klisz: króla biurokraty, władcy królestwa wypranego z idei, spisków romantycznych i współczesnych (rozgrywki wewnętrzne nazistów). Zamach stanu jako antyteza rządów arbitralnych też jest ukazany w konwencji komediowej, choć jego prototyp ma jawnie romantyczną aranżację. Zgromadzeni w piwnicy „starego zamku” spiskowcy, jak ci z *Kordiana* Słowackiego, planują przewrót, ale ich działanie przypomina raczej posiedzenie znudzonych urzędników niż rewolucyjny czyn. Na użytek społecznej dydaktyki przygotowują biografię swego bohatera: „nie pił, nie palił, unikał kobiet” (s. 422). Zausznik w biurowych zaręczawkach pisze na staroświeckiej maszynie typu „Remington”, ignorując uwagi żony bohatera, gdyż potrzebny mu mit, a nie autentyczny życiorys. Kobieta przypomina żałobne romantyczne damy w czerni, tyle że jej kwef pokryły pajęczyny. Prezes, jak ten z *Kordiana*, nie wykazuje spiskowego zapału, a największym jego zmartwieniem jest brak „wzorów osobowych”, więc chce zacząć od budowania pomników (s. 426). Pochylony nad mapą planuje nazywanie ulic imionami bohaterów, jakby czynił przygotowania wojenne - w nastroju sztabu wojskowego (s. 427). Zarazem w jego nacechowanych retoryczną emfazą wypowiedziach etos heroiczny łatwo przechodzi w zbanalizowany frazes: „Przez te ładne kilka wieków oczekiwania zebrała się nam spora przygarść bohaterów, rocznic, miejsc uświęconych pamięcią” (s. 428). Gdy wzywa do działania, to sięga po zawołanie romantyków: „Krwi! Krwi!”, które jednak szybko traci cechy pomsty, ulegając trywializacji w zestawieniu z rybą: „Kto zabijał młotkiem rybę, ten bez trwogi zatłucze tego nędznego śledzia, Króla IV” (s. 439). Święty zapał spiskowców wyczerpuje się w werbalizmie, w nadmiarze gadulstwa na temat walki, od której chętnie uciekają w „spiskową biurokrację”.

Dwa akty sztuki Grochowiaka są poprowadzone symetrycznie, zarówno *Rada Królewska*, jak i *Spisek Koronacyjny* mają podobną aurę inercji, więc znoszą napięcie między rządzącymi a buntownikami. Jedni i drudzy są komiczni w swym „profesjonalnym” usztywnieniu, pozostają we władzy stereotypu wywiedzionego wprawdzie z szekspirowskich i romantycznych tragedii, ale tak już wypranego z treści, że nie objaśnia on żadnych mechanizmów polityki. Działa jedynie automatyzm nakręcanych marionetek, które wykonują gesty przypisane roli w scenerii pałacu bądź piwnicy. Wypastowane „podstępnie” schody z aktu pierwszego zastąpiła w drugim niesprawna bomba - atrybut spiskowców, niebezpieczeństwo równie pozorne jak to pałacowe, skoro wcześniej bawiło się nią dziecko. Jej wybuch w piwnicy udaremnia Woźna, stawiając na stole gar bigosu. W ten sposób przypadek neutralizuje „historyczną konieczność” dziejowych przewrotów, sprowadzając powagę sprawy do poziomu kulinarnego. Jak w akcie pierwszym podejrzana jest

---

<sup>12</sup> M. Piwińska, *O dramatach Grochowiaka - suplement*, „Dialog” 1965, nr 2, s. 109.

znów kobieta, w pałacu wypastowała schody, narażając majestat na poślizgnięcie, w piwnicy bezwiednie zapobiegła eksplozji bomby, „rzucając cień na całą sprawę” (s. 438). Pisarz niedwuznacznie kpi z męskiego braterstwa, czy to w rządzeniu czy w walce, obnaża zajęcia mężczyzn jako podszyte skłonnością do wygody i przyjemności. Zarówno pałacowi decydenci, jak i spiskowcy chętnie porzucają powagę swych zadań, aby oddać się zmysłowym doznaniom natury erotycznej bądź kulinarnej. Na planie politycznym są tylko zakładnikami ideologii, ci pierwsi dworskiej, ci drudzy buntowniczej. Dla dworaków urojonym niebezpieczeństwem są wypastowane schody, dla spiskowców natchnieniem trumna Królów Polskich z *Kordiana*. Z tą różnicą, że w sztuce Grochowiaka jest to „skrzynia, która może być trumną, lecz także niewinnym kufrem” (s. 420). Jej rumor daje się czasem słyszeć, tyle że pozostaje w głębokim tle, podczas gdy na pierwszym planie są zabawne scenki rozgrywane przez zbiurokratyzowanych rewolucjonistów.

Gest śmiechu, jak ustalił Ryszard Nycz, może być traktowany jako „światopoglądowa ekspresja pewnej postawy”<sup>13</sup>. W przypadku omawianego tu dramatu krytycznym spojrzeniem obejmuje pisarz romantyczny historyzm, heglowską dynamikę dziejów i jej marksistowską kontynuację w materializmie dialektycznym. Najbliżej mu do Witkacego, którego śmiech „rodzi się z reguły ze zderzenia schematów, tradycji i konwencji, które nachodzą na siebie i rozbijają się wzajemnie”<sup>14</sup>. Stereotypizacja postaci w sztuce Grochowiaka powoduje, że są one funkcją roli pełnionej w kabaretowej wersji polityki, sprowadzonej do płaskich dowcipów, trywialnych konwersacji i nagłych olśnień ideowych, które mają usprawiedliwić przejście na stronę przeciwnika. Król - tyran to w istocie dobroduszny safandula, dworacy przypominają prowincjonalnych urzędników, a spiskowcy deklamują bohaterstwo zamiast je udowodnić czynem. Z pasji działania pozostaje jedynie gwałtowność ruchów na scenie, podrywający do walki krzyk, tłumiony dość szybko przez upodobanie do zwyczajnej gnuśności. Przypalony bigos rozbraja bombę, a czarna wdowa po bohaterze łatwo przeistacza się w minoderyjną kobietkę albo w Ofelię, którą „z wodorostów wypłatywali” (s. 429), gdy niegdyś tonęła (w domyśle „z miłości”). Powaga dziejów obraca się nieustannie w literacki kicz na skutek bezkonfliktowego połączenia konwencji wzniosłej i trywialnej. Tę pierwszą uosabia temat, czyli tzw. wielka polityka, tę drugą śledzie, lep na muchy, gacie bohatera czy erotyczny powab Woźnej, niezbędny w każdej odmianie polityki. I na nic zda się recytowanie frazy z *Hamleta*, że gnije państwo duńskie (s. 426), gdyż zanikło szekspirowskie odczucie intensywności dziejów, wyparte przez beztroski śmiech. Być może w ten sposób Grochowiak obłaskawia demoniczną wersję historii, zwłaszcza tej dwudziestowiecznej,

---

<sup>13</sup> R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 257.

<sup>14</sup> J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 241.

naznaczonej społecznym i politycznym radykalizmem. Skądinąd w słowie odautorskim wymienia spiski w środowisku nazistów, więc „spiskowy koncept”, choć usytuowany w romantycznej scenerii lochu, ma też odniesienia współczesne. Niewykluczone też, że groteskowy i nieporadny król, czwarty z kolei i nic ponad to, aluzyjnie odsyła do marazmu politycznego wczesnych lat 60., gdy impet wytraciła podjęta w 1956 roku próba demokratyzacji komunistycznego państwa. Oczywiście „rewolucja” ideowa i socjalna, narzucona Polsce po II wojnie, już dawno utknęła w zbiurokratyzowanym i etatystycznym państwie. Wobec tego pisarz wybiera gest śmiechu, ukazując w serii zabawnych scen pozorowaną aktywność postaci, które wyjęte z historycznej baśni poruszają się w rytmie podawanym marionetkom przez lalkarza. Nie jest on jednak ani bóstwem, ani fatum, ani Logosem, ani też personifikacją Wielkiego Mechanizmu. Raczej żartownisiem obnażającym uroszczenia wąsko pojętego racjonalizmu historiozoficznego. Rozum wykazuje bowiem nadmierną skłonność do konstruowania spójnych co prawda wyjaśnień, ale w żadnej mierze nie chroniących przed dotkliwym odczuciem absurdalności historycznych przygód człowieka.

Grochowiak buduje pozorną heglowską triadę. Monarchia byłaby tu tezą, spiskowcy antytezą, a Fortynbras jakimś wyjściem z impasu naznaczonego marazmem obu stron. Jego zamek, utrzymany w stylu szekspirowskim, rozpaczliwie restaurowanym, nie jest jednak ośrodkiem silnej władzy sprawowanej przez pragmatycznego żołnierza, ale czymś w rodzaju teatralnej dekoracji. On sam, choć ubrany w strój Hamleta, niczym nie przypomina duńskiego księcia. Starcza głowa i pałakowate plecy, zamglony wzrok - to atrybuty znużonego, wypłowiałego jak jego poprzednicy króla. Oddaje się słuchaniu miłej wiedeńskiej muzyki, a na propagandowe frazesy odnoszące się do jego osoby reaguje starczą przekorą i śmiechem. Głos radiowego spikera nieustannie wychwala osiągnięcia Fortynbrasa w różnych dziedzinach wiedzy, jak choćby jego środek na porost włosów. Przypomina to praktyki stalinowskich propagandystów, kreujących kult wodza i uczonego w jednej osobie „ukochanego przywódcy”. Tenże spiker wygłasza specjalny komunikat o nadchodzącym z odsieczą Fortynbrasie, którego najlepiej przywitać chorągiewkami, kwiatami i drobnymi podarkami, najlepiej lalkami w strojach ludowych, co z kolei odsyła do ceremonii pozdrawiania przez „lud” swoich „ludowych” przedstawicieli. Tymczasem król ma tak napięty terminarz zajęć, że proszącym o pomoc militarną każe zadzwonić za dwa tygodnie i kontaktować się z jego sekretariatem. Znowu gnuśność w biurowej ramie, jak to było w dwu poprzednich aktach. I nie pomogą elżbietańskie stroje i meble, tragedia się nie rozwinie, ugrzęźnie jak zawsze w inercji. Energia przesuwa się z ambicji politycznych na drobne plotki obyczajowe, na niezobowiązującą konwersację na temat niedzielnego wypoczynku w gronie rodzinnym. Wyraźnie rozleniwiony Fortynbras wzdycha z rozrzewnieniem: „Nie masz to jak życie mieszczkańskie! Gdyby ludzie

potrafili poprzestać na małym!. Codzienna praca, ale w ramach rozsądku, wieczorami alkohol, gazety w międzyczasie” (s. 450).

Pałacowe schody z aktu I zastępuje teraz drabina prowadząca na rusztowanie. To znak politycznych ambicji zdegradowanych do poziomu prowizorki. W górze siedzą Woźna i Generał, teraz emigranci z obozu króla i z obozu spiskowców, podczas gdy Fortynbras jest na dole, więc w sytuacji ludu, co mu bardzo odpowiada, gdyż nie planuje już żadnej interwencji w ościennym państwie. Dynamika historii wygasa. Z szekspirowskich tragedii władzy pozostały już tylko kostiumy i imiona bohaterów, którzy przestali budzić lęk, oswojeni przez banał codzienności, strąceni z wyżyn wielkiej polityki (ambicja - schody - drabina) do pospolitego życia domowych safandulów i zgnusiałych urzędników. Fortynbras jest lustrzanym odbiciem króla z pierwszego aktu, podobnie jak tamten zmęczony historyczną powinnością, uwięziony we własnym micie literackim. Królewską aktywność jedynie pozoruje, gdy tego wymagają okoliczności i otoczenie. Obaj są władcami w świecie komedii, skoro tragedia okazała się niemożliwa.

Przypominają Romulusa Wielkiego Friedricha Dürrenmatta, cesarza, który nim został, aby zlikwidować rzymskie imperium. Zamiast rządzić hoduje kury i wyprzedaje popiersia swych poprzedników na tronie, aby za uzyskane tą drogą środki kupić karmę dla drobiu. Wobec historycznej konieczności, czyli inwazji Germanów, przyjął postawę błazna, a wówczas błazeńska okazała się konieczność historyczna<sup>15</sup>. Heroiczne hasła zastąpił zawołaniem: „Za hodowlę kur i gospodarstwo wiejskie”<sup>16</sup>, świadom tego, że w jego zmurszałym imperium bohaterstwo przeszło w pozę. W takiej sytuacji możliwa jest już tylko komedia. O ile jednak parabola Dürrenmatta wyrasta z konkretnego historycznego, jakim był zmierzch Rzymu, o tyle Grochowiak układa historyczne puzzle z klisz literackich. Dodaje garść autentycznych wypowiedzi, o czym wspomina we wstępie, a także sięga po realia jemu współczesne, o czym już nie mówi wprost, ale na prawach aluzji każe się domyślać odniesień do zbiurokratyzowanych rządów demokracji ludowej.

Autor *Romulusa...* uczynił ze swego bohatera sędziego świata, którego tragedia polega na komediowym zakończeniu, gdy w finale sztuki zamiast polec z germańskiej ręki przechodzi na emeryturę. W finale dramatu Grochowiaka król umiera długo z powodu marnego strzału zamachowcy, który najchętniej zleciłby mord samej ofierze. Tłumaczy się, że strzela niezbyt dobrze. Ranny król nie może umrzeć, więc powtarza frazę z *Hamleta*: „Brońcie mnie jeszcze. To jest tylko rana”. Z kolei słowa włożone w usta prezesa spisku: „Niech się wykrwawi do reszty ta świnią! (s. 462) to cytat wypowiedzi szefa gestapo Heydricha wobec umierającego w więzieniu

<sup>15</sup> Zob. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1977, s. 140.

<sup>16</sup> F. Dürrenmatt, *Romulus Wielki*, przeł. I. Krzywicka i J. Garewicz, w: tegoż, *Teatr*, Warszawa 1972, s. 31. Na analogię dramatu Grochowiaka z *Romulusem Wielkim* wskazała M. Sugiera, podkreślając przy tym, że „porównanie obu tekstów prowadzi jednak do odkrycia o wiele bardziej znaczących różnic”. M. Sugiera, *Król IV...*, dz. cyt., s. 226.



Strassera, postrzelonego podczas krwawej rozgrywki Hitlera z SA. Zderzając te dwa zabójstwa polityczne - szekspirowskie i nazistowskie - ukazuje pisarz zwulgaryzowanie dwudziestowiecznej historii. Wzór literacki cechuje pewna wzniosłość, z której nie zostaje nic, gdy skonfrontować go z brutalnością działań współczesnych spiskowców. Szlachetny w intencjach, romantyczny bunt, który uosabia w sztuce Prezes, stracił ideową podstawę, zostawiając zimną technikę zabijania przeciwnika politycznego i cyniczny komentarz odnoszący się do jego śmierci.

Śmierć króla w szekspirowskich dekoracjach ma w sobie coś teatralnego, dopiero w samej końcówce ta przedłużona agonია nabiera ludzkiego charakteru, gdy na twarzy i koszuli umierającego pojawia się krew. Jego ostatnie słowo, kończące zarazem dramat, to „niechlujstwo”. Podsumowuje ono niezdarnie wykonany zamach, jak też wszystko, co działo się na scenie, a co nie ma żadnego innego wytłumaczenia. Zarówno królowanie, jak i spiskowanie straciło sens, a Fortynbras nie chce już pełnić roli groźnego władcy, który siłą zaprowadza porządek<sup>17</sup>. Scenografia pałacu czy piwnicy przypomina odrestaurowane wnętrza, choć prace renowacyjne wykonano niestarannie, więc zewsząd przebija próchno. Kostiumy aktorów w tej historycznej farsie są zakurzone, a sylwetki postaci pokurczone, ich twarze wypłowiałe. Cokolwiek nie przedsięwziąć, rozsypuje się natychmiast w pył drobnych spraw, małych intryg, niezbornych zachowań. Prawdziwie króluje tu tylko przypadek, stała jest rola kobiety jako kucharki, sprzątaczk i wreszcie obiektu lubieżnych zabiegów mężczyzn. Poza tym brak wiary w celowość jakiegokolwiek działania, chyba że ten przebijający spoza komediowej powierzchni sceptycyzm uznać za podstawę autorskiego poglądu na historię. Nie sposób już zawierzyć idei, gdyż nie ma bohaterów, którzy udźwignęliby etos heroiczny. Możliwa jest tylko jego karykatura, jaka stała się udziałem nazistów. Być może wzór szekspirowski wyrodził się w XX wieku w pseudo-patos hitlerowskich zbrodni, które Grochowiak zacytował w swojej sztuce. O zbrodniach komunistycznych w 1963 roku nie mógł napisać, więc sportretował prowincjuszy u władzy i ich zastygłą w marazmie „rewolucję”. W jednym i drugim wypadku zdegradował historię do poziomu komediowych wariacji na temat władzy, pozbawiając ją wymiaru tragicznego. Nie pozostawił też cienia wątpliwości, że gnuśność i przypadek działają o wiele sprawniej niż pobrzmiwająca fatalistyczną grozą marksistowska „konieczność dziejowa”. I choć ruch na scenie utrzymany jest w rytmie farsowym, sprowadzony do zamkniętego kręgu tych samych motywów, to przynajmniej może widza rozbawić, podczas gdy w uścisku Wielkiej Historii o śmiech bardzo trudno.

---

<sup>17</sup> Fortynbras jest też bohaterem sztuk: J. Żurka, *Po Hamlecie*, „Dialog” 1981, nr 4; J. Głowackiego, *Fortynbras się upił*, „Dialog” 1990, nr 1. Zob. na ten temat M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 34-42.

W eseju o komizmie Henri Bergson pisze, że śmiech przemawia do intelektu, który pozostaje w łączności z innymi intelektami. Potrzebuje odbić, zwielokrotnia się w środowisku społecznym, odpowiada wymaganiom życia zbiorowego<sup>18</sup>. Nasycona intertekstualnymi odniesieniami komedia Grochowiaka stawia przed czytelnikiem (widzem) zadanie zidentyfikowania cytatów i aluzji, tak historycznych jak i literackich. Nie jest to trudne, gdyż są one podane wprost lub objaśnione przez autora. Ważniejsza wydaje się wspólnota śmiechu stworzona dzięki możliwości odczytania cytatów przez analogię do polityki jako domeny fikcji, a tak mogła być ona postrzegana w Polsce powojennej, gdy pozory wzięły górę nad rzeczywistością. W politycznej grze, sztucznie spreparowanej, uczestniczą puste znaki zamiast bohaterów motywowanych ambicją czy pasją. Stąd to usztywnienie postaci, które pozostają we władaniu stereotypu, są w zupełności określone przez sprawowaną funkcję: dworaka, spiskowca, emigranta. Nie ma miejsca na emocje, gdy odgrywana jest tylko lepiej lub gorzej napisana rola w kabarecie historii. Idzie za tym uproszczenie i schematyzacja sytuacji scenicznych. Zamiast intrygi mamy czężą gadaninę, zamiast konfliktów politycznych zamianę góry na dół i odwrotnie, tyle razy, ile to potrzebne dla ożywienia zmurszałej historii, żeby nie powiedzieć zmumifikowanej w swych zideologizowanych wersjach. Banalne konwersacje wypierają „dziejowe” problemy (spisek, zamach), a tylko od czasu do czasu ktoś przypomni sobie o powadze spraw i zaczyna wygłaszać coś na kształt tyrady czy romantycznego monologu. Zamierają one jednak pod naporem trywialnych treści. Pisarz uwydatnia mechanikę ruchów postaci, automatyzm ich gestów i pustą frazeologię wypowiedzianych słów. Widać to zwłaszcza w końcowym obrazie, gdy wszyscy, niezależnie od politycznej orientacji, uciekają ze sceny w obliczu nadciągającego ludu. Ten nie pojawi się jednak, usłyszymy tylko tupot wielu nóg na pałacowych schodach. Zawirowanie, które wszak spowoduje, wymiecie ze sceny nieudanych aktorów, zamknie ich w kolejnej iluzji niczym marionetki w pudełku lalkarza. Tym razem jest to ułuda, że trzeba wybrać Fortynbrasa, który co prawda nie przybył z odsieczą, ale może przyjmie ich jako emigrantów. Grochowiak nie żywi złudzeń, że historia ma jakiś sens, choć jej uczestnicy chcą weń wierzyć. Odbiorca komedii jest jednak w lepszej sytuacji, gdyż wie więcej od tych, którzy ją grają. Dzięki temu może rozbroić śmiechem powagę zapętlonej, gryzącej własny ogon historii.

Artykuł opublikowany w monografii wieloautorskiej *Zapomniany dramat*, pod red. Marii J. Olszewskiej i Krystyny Ruty-Rutkowskiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, t. 2.

---

<sup>18</sup> H. Bergson, *Śmiech...*, dz. cyt., s. 11-13.

