

Polski dramat poetycki po 1956 roku – problem genologii czy polityki?

W roku „odwilży” popaździernikowej nastąpił w teatrze czas istotnych zmian po zamrożeniu jego komunikacji społecznej w czasach stalinizmu. Krytyka powróciła do tematu uprzednio stłumionego, między innymi przez publikacje marksistowskiej „Kuźnicy”¹. Powojenne wyparcie z pola widzenia sztuk nacechowanych refleksją etyczną wynikało z tego, że podejmowały one bardzo bolesny wątek minionej właśnie przeszłości. I choć zapotrzebowanie na tę problematykę tuż po wojnie było realne, to jednak z pozycji marksistowskich zostało uznane za bezużyteczne w programowo optymistycznej wizji kształtowania nowego człowieka. Tymczasem dramaty, w których choćby tylko aluzyjnie odczytywano nawiązania do niedawnej historii, zyskiwały uznanie u publiczności teatralnej. Najlepszym tego przykładem są *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, wystawione zaraz po wojnie w Krakowie, a wkrótce w kilku innych miastach. W czasie dominacji socrealizmu sztuka znikła ze scen, powracając w 1957 roku. Wpisana przez Szaniawskiego w tekst dramatu dyskusja estetyczna (i etyczna zarazem) na temat relacji: realistyczne – poetyckie ma już wtedy inny kontekst sytuacyjny, gdyż kategorie te zostały skutecznie zdeformowane w publicystyce stalinowskich ideologów kultury.

Warto też przypomnieć, że Teatr Stary w Krakowie na inaugurację powojennej działalności zrealizował jeszcze przed zakończeniem wojny (premiera 1 kwietnia 1945 roku) dramat *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego, uznawanego za jednego z ważniejszych przedstawicieli dramatu poetyckiego. Odbierana przez pryzmat hekatomby powstania warszawskiego (alegoria Hioba) sztuka miała oprawę scenograficzną Andrzeja Pronaszki, a muzykę doń skomponował Roman Palestra. Kazimierz Wyka odnotował, że była „jedyną dającą do myślenia prapremierą tego ułamkowego sezonu w całej Polsce”². Lata powojenne

1

¹ Już w 1946 roku zaatakowała ostro działalność łódzkiej Estrady Poetyckiej pod kierunkiem Marii Wiercińskiej tekstem o znamionym tytule: *Estrada mistycyzmu*, „Kuźnica” 1946, nr 15. Podaję za: M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981, s. 31.

2

² Cyt. za: M. Fik, *op. cit.*, s. 51.

przyniosły wiele przedstawień sztuk poetyckich: Edmund Wierciński wystawił na Scenie Poetyckiej przy Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi *Elektrę* Jeana Giraudoux, w Toruniu zrealizowano *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej (13 przedstawień sztuk tej autorki w latach 1944-49, podobny wynik osiągnął Zawieyski), w Gdyni był *Homer i Orchidea* Tadeusza Gajcego, w Krakowie, Gdyni i Wrocławiu *Ocalenie Jakuba* Zawieyskiego³. I choć zainteresowanie publiczności było duże, to dyskusja zainicjowana spektaklami sztuk poetyckich nie mogła rozwinąć się w pełni. Głosy komentujące tamte wystawienia i związane z nimi oczekiwania podsumował już z perspektywy 1956 roku Wojciech Natanson, wyliczając cechy nowego stylu w dramacie: metaforyczność, kondensację poetycką w dialogach, rygor myślowy, rytm dramatyczny zaskoczeń i niespodzianek, komentarze poetyckie, gry intelektualne, paradoksy. Natanson dostrzegł w tym stylu analogię do poezji nowoczesnej⁴.

Powrót w 1956 roku do kategorii dramat poetycki wpisuje się w szerszy kontekst rozliczeń z wąsko pojętym realizmem, jak też wiąże się z oczekiwaniem na odświeżenie literatury i teatru. Redakcja pisma „Teatr” zachęcała do zabierania głosu w tej sprawie. Wypowiadali się praktycy literatury (Roman Brandstaetter) i teatru (Leonia Jabłonkówna). Pierwszy z wymienionych przywołał autorytet Arystotelesa, u którego szukał klasycznej definicji dramatu poetyckiego z jego kondensacją rzeczywistości i metaforą służącą tejże kondensacji⁵. Natomiast Jabłonkówna poświęciła kilka uwag słowu poetyckiemu przy okazji omawiania ówczesnej inscenizacji *Dziadów* w reżyserii Aleksandra Bardinię oraz *Wesela* Jana Świderskiego i Maryny Broniewskiej. W obrazowości i rytmice słowa poetyckiego postuluje Jabłonkówna szukać wizji ideowej dzieła, zachęcając do analizy dialogu jako nośnika znaczeń. Te uwagi mogły znaleźć zastosowanie w pracy zespołów teatralnych nad

3

³ S. Marczak-Oborski, *Najczęściej grywani autorzy*, „Teatr” 1949, nr 9.

4

⁴ W. Natanson, *Warto przypomnieć fakty. W sprawie teatru poetyckiego*, „Teatr” 1956, nr 11, s. 4-6.

5

⁵ R. Brandstaetter, *Szpada i kij (Głos o dramacie poetyckim)*, „Teatr” 1956, nr 7, s. 4-6.

tekstem⁶. Jeśli sięgnąć do źródła użytego przez Jabłonkównę w tytule jej wypowiedzi cytatu z Wyspiańskiego („ja nie jestem jak tylko poezja”), to widać wyraźnie, jaki wektor ideowo-estetyczny obiera myśl autorki szkicu.

Wspomniany już Natanson też doceniał wagę słowa, którego artystyczna jakość znajduje urzeczywistnienie w sztuce aktorskiej. Odróżnia ją przy tym od wykonania recytatorskiego, gdyż to cechuje styl rapsodyczny. Krytyk postulował otwarcie, aby teatr odpowiadał na wielkie pytania swojego czasu, za czym kryło się zapotrzebowanie na problematykę współczesną w teatrze. Ta jednak nadal była ściśle kontrolowana przez politykę i dopuszczalna jedynie w formie parabolicznej. Nie bez powodu to *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza na fali odwilży stają się tekstem rozrachunkowym. Wystawione niemal równolegle w 1957 roku przez Lidię Zamkow (wrzesień 1957) w warszawskim Teatrze Dramatycznym i przez Krystynę Skuszanek (październik 1957) w Teatrze Ludowym w Krakowie spotkały się z żywym odbiorem. O samym dramacie Ludwik Flaszen pisał, że „to suma popaździernikowej publicystyki”, jednak nowohuckiemu przedstawieniu przyznał krytyk rangę sztuki⁷. Wydźwięk publicystyczny oznaczał wówczas zaangażowanie w demystyfikację stalinizmu, tyle że prowadzoną za pośrednictwem kostiumu historycznego. Z pozycji marksistowskiej retoryki Jan Alfred Szczepański pomniejszał znaczenie sztuki, twierdząc, że zawiesza ona problemy moralne w próżni, gdyż jest oddalona od rozumienia historii jako walki klas⁸. Poza utartą stylistyką nowomowy warto odnotować pewne zakłopotanie krytyka, który docenia wartość artystyczną dramatu Broszkiewicza, ale gdy szuka jego słabości, to uderza w samą istotę, zarzucając mianowicie autorowi idealizację (demonizację) historii. Podobnie czyni w odniesieniu do przeniesionej na scenę przez

6

⁶ L. Jabłonkówna, „Ja nie jestem jak tylko poezja”. *Uwagi o teatrze poetyckim*, „Teatr” 1956, nr 10, s. 4-7.

7

⁷ L. Flaszen, *Broszkiewicz w teatr przemieniony*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/183976/broszkiewicz-w-teatr-przemieniony> [data dostępu: 31.01.2017].

8

⁸ J.A. Szczepański, *Do redaktora „teatru i filmu”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183987.html> [data dostępu: 31.01.2017].

Kazimierza Dejmka paraboli Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*, wystawionej w Łodzi w tymże czasie (wrzesień 1957).

Nowohuckie przedstawienie sztuki Broszkiewicza w reżyserii Krystyny Skuszanki ze scenografią Józefa Szajny „przemówiło metaforą własną, bez konwencjonalnych osłonek historyzmu”⁹ – to zdanie Ludwika Flaszena. Krytyk docenił uniwersalistyczny walor spektaklu, obliczony na pokazanie starcia idei, a nie motywacji psychologicznych. Również Tadeusz Kudliński pisał o „funkcjonalnej metaforze historycznej”, dzięki której widz znajduje analogie między fabułami z przeszłości a problemami politycznymi czasów jemu współczesnych. Jednak przedstawienie nowohuckie nie spotkało się z pełnym uznaniem Kudlińskiego, bowiem zarzucił mu szablonową „nowoczesność”¹⁰, jak też wyabstrahowanie człowieka z kontekstu historycznego, co sprawia, że staje się on ideą. Pozbawiona konkretnego anegdota wychodzi w przestrzeń kosmosu miast urzeczywistniać na scenie realia miejsca i czasu. Podobnie formułował zarzuty Bronisław Mamoń, uznając spektakl Skuszanki bardziej za moralitet niż tragedię ze względu na słabość motywacji psychologicznej¹¹.

Tymczasem właśnie syntetyczność, zarówno przekazu jak i formy, w ujęciu Ireny Sławińskiej, stanowi o specyfice dramatu poetyckiego, w odróżnieniu od analitycznych sztuk z kręgu realizmu. W spektaklu nowohuckim odrealnienie problemu było skutkiem nie tylko syntetycznie potraktowanego słowa, ale i nowoczesnej scenografii, nawiązującej do malarskiej abstrakcji. Geometryczne płaszczyzny i szara kolorystyka w pierwszym akcie stanowią wyraźny sygnał parabolizacji tematu. Potem dochodzi kolor w nawiązaniach do komedii dell’arte, do trykotów cyrkowych, sportowych, do salonowej mody XIX wieku (cylindry). Aktorzy niczym figury usztywnione w stroju przylegającym do skóry zostają umieszczeni na płaszczyznach osadzonych na różnych wysokościach. Narastanie napięcia

9

⁹ L. Flaszen, *Broszkiewicz...*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/183976/broszkiewicz-w-teatr-przemieniony> [data dostępu: 31.01.2017].

10

¹⁰ T. Kudliński, *Próba współczesnej tragedii*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44.

11

¹¹ B. Mamoń, *Moralitet*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44.

markuje oszczędna w środkach muzyka. Nadto wprowadzono komentarz liryczny w wykonaniu jednoosobowego chóru, mianowicie Anna Lutosławska mówiła wiersze Mieczysława Jastruna z tomu *Gorący popiół* (tomik rozrachunkowy z 1956). Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że debiutem reżyserskim Skuszanki był rapsodyczny *Krakus* Norwida, wystawiony na scenie akademickiej jeszcze w czasie studiów polonistycznych w Poznaniu (1947/1948).

Aluzyjność utworów rozrachunkowych, czytanych w związku z tyranią stalinistów, była wówczas na pierwszym planie, przy czym publiczność mogła sobie pozwolić na bardziej spontaniczne reakcje niż piszący o nich krytycy. Forma poetycka omawianych spektakli była pośrednio sygnalizowana przez akcentowanie ich walorów muzycznych i scenograficznych, choć ostentacyjna awangardowość przedstawienia Skuszanki była przez niektórych krytyków odbierana już wtedy jak szablon nowoczesności. Nadto skupiali się na udowadnianiu tego, że tekst Broszkiewicza, choć publicystyczny, gdyż problem despotii i wolności był treścią popaździernikowych dyskusji, to jednak daje się przenieść w teatralnej realizacji na poziom uniwersalny. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, nie wiadomo, czy to uniwersalizowanie tematu autokratycznej władzy było pochodną dążeń artystycznych, czy też było wymuszone ograniczeniami, jakie na twórczość nakładała wciąż polityka mimo jej poluzowania w 1956 roku. Niemniej jednak paraboliczność stanowi jedną z konstytutywnych cech dramatu idei (*pièce d'idées*), odróżnianego na gruncie francuskim od sztuki z tezą (*pièce a thèse*), jak pisała o tym jeszcze w 1953 roku Lidia Łopatyńska¹².

Idea rozliczeniowa przyświecała scenicznej adaptacji prozy Jerzego Andrzejewskiego, którego parabolę *Ciemności kryją ziemię* wystawił z dużym powodzeniem u publiczności Kazimierz Dejmek w 1957 roku¹³. Odbierano sztukę jako bardzo współczesną, mimo że anegdota została wywiedziona z dziejów hiszpańskiej inkwizycji. Jej siła dramatyczna wynikała z jak najbardziej aktualnego odczytania, jak też z zastosowania kategorii moralnych do oceny polityki lat pięćdziesiątych XX wieku. Oddziaływaniu na widza poprzez metaforę teatralną sprzyjała scenografia (Iwony Zaborowskiej), operująca bielą i czernią. Ograniczona

12

¹² L. Łopatyńska, *Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku*, Łódź 1953, s. 11.

13

¹³ J. Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*, adaptacja i reżyseria K. Dejmek, Teatr Nowy, Łódź 1957.

do *proscenium* przestrzeń działań tworzyła duszną, przesyconą strachem atmosferę. Opuszczona na cały czas przedstawienia kurtyna była ekranem, na którym wyświetlano nieokreślone formy, przypominające ciemne chmury¹⁴ lub abstrakcyjne kształty¹⁵. Skracala perspektywę do tego, co przed kotarą, koncentrując uwagę na słowie. W nim rozgrywał się rzeczywisty dramat emocji osób zaangażowanych w politykę. Aktorzy nie budują wprawdzie portretów psychologicznych, ale demonstrują emocjonalny stosunek postaci do zdarzeń, których są uczestnikami. Natężenie manifestowanych uczuć przywodzi na myśl analogię z *Faustem* (walka o duszę) czy *Konradem z Dziadów* (spór z Bogiem). Nietrudno odczytać w tych nawiązaniach intencję uniwersalizacji problemu władzy politycznej. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, może się to wydać nadmiernie wyrafinowane wobec brutalnych środków stosowanych w czasach stalinowskich. Jednak wówczas kondensacja przekazu do czytelnych metafor, konkretyzowanych przez widzów w dobrze znanym im kontekście dyktatury, miała dużą siłę oddziaływania. Twórcy takich przedstawień jak *Imiona władzy* czy *Ciemności kryją ziemię* usiłowali zdiagnozować stan po zapaści moralnej, odwołując się do wątków historycznych, podanych jednak w formie na tyle uniwersalnej, że pozwalała ona na aktualizację. I właśnie z uwagi na stopień uogólnienia problematyki można je uznać za ważne w podjętym wówczas wysiłku odnowienia dramatu (teatru) idei. Tym bardziej istotnym, że nośnikiem odzyskanych sensów moralnych było w pierwszym rzędzie słowo, ale swoją rolę w metaforyzacji tematu odgrywała też scenografia, muzyka oraz ulirycznione wstawki i monologi.

Oczekiwanie na idee w teatrze w pierwszych latach odwilży ma charakter wyraźnie polityczny, chodziło mianowicie o to, by opowiedzieć, choćby tylko w historycznym kostiumie, o doświadczeniu jak najbardziej współczesnym. Zanim jeszcze zrealizowano na scenie omówione wyżej parable Konstanty Puzyna pisał o potrzebie uczestnictwa bezpośredniego, nie zapośredniczonego przez stylizowany kostium, w bieżącym życiu społecznym:

14

¹⁴ J. Czuliński, „*Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży*”, „*Żołnierz Wolności*” 1957, nr 235, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/134132.html> [dostęp: 31.01.2017].

15

¹⁵ E. Fleiszer, *Konfrontacje. Proza Andrzejewskiego w teatrze*, „*Dialog* 1957, nr 10, s. 131.

Wielka szansa na współczesny dramat poetycki leży dziś nie w metaforach ani stylistycznych pięknościach dla snobów, lecz w rozpalonym do białości tyglu uczuć i myśli społeczeństwa. Jest to szansa na dramat polityczny, dramat o rzeczywistości najbardziej bieżącej, która wymyka się jeszcze analizom prozy¹⁶.

Co ciekawe, ten swoisty apel o zaangażowanie polityczne dramatu poetyckiego zgłasza Puzyna w tekście *Szansa poezji*, publikowanym w tym samym numerze „Dialogu”, w którym zamieszczono wypowiedź Christophera Fry’a *Dlaczego piszę wierszem?*¹⁷ Fry traktował prozaiczność i poetyckość jak kategorie antropologiczne. W poezji możliwe jest przekraczanie granic racjonalności, choć nie w stronę irracjonalizmu, ale na podłożu platońskim i chrześcijańskim w stronę życia duchowego. Realność idei nie budzi wątpliwości, więc odsłanianie przez akcję dramatu „odwiecznych prawd” wydaje się czymś naturalnym, jak naturalny jest aspekt muzyczny poezji w teatrze. Pisarz ściśle łączył kategorię prawdy poznawczej z walorem poetyckim sztuki słowa, szukając atrybutów poezji także w konstrukcji fabuły i postaci. Wykraczanie poza zabsolutyzowane *ratio* jest w dramacie poetyckim sygnałem otwarcia na treści transcendentne. Jak pisał Fry:

Twórczość poetycka jest percepcją prawdy przekraczającej siłę racjonalnej myśli. A jednak nie jest ona irracjonalna. Dla wszechwiedzącego oka ona właśnie jest rozumem. Albo – prościej – przeobrażonym rozumem¹⁸.

Zatem dla angielskiego pisarza, a w tym wypadku również teoretyka dramatu wierszem, ważna była relacja między formą utworu a zapisaną w nim powinnością poznawczą rozumu. Natomiast polski krytyk (Puzyna) wzbraniał się przed przypisaniem poezji wyłączności na

16

¹⁶ K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7, s. 106.

17

¹⁷ C. Fry, *Dlaczego piszę wierszem?*, „Dialog” 1956, nr 7, s. 107-111.

18

¹⁸ *Ibidem*, s. 107.

syntetyczny sposób objaśniania świata, przypominając, że to dopiero XIX-wieczny mieszczański realizm wyparł zdecydowanie poezję z dramatu. Puzyna polemizował też z Brandstaetterem i Natansonem, pierwszemu zarzucając, że za przywołanym autorytetem Arystotelesa ukrył postulat idealizacji bohatera, drugiemu zwrócił uwagę, że zapotrzebowanie na dobrą literaturę nie musi oznaczać oczekiwania na dramat poetycki. Sam natomiast, jak zdaje się sugerować cytowany uprzednio fragment jego wypowiedzi, oczekiwał na dramat ideowo nośny, wręcz zaangażowany moralnie. Jednak tym razem miało to być zaangażowanie autentyczne, wyrosłe na gruncie rzeczywistych problemów, a nie narzucone artystom przez ideologiczną fikcję.

Historyczne uwarunkowania terminu „dramat poetycki” przypomnieli na łamach „Teatru” (1957, nr 2-3) Edward Csató, piszący pod pseudonimem Kali¹⁹. Dopóki za poezję uznawano wypowiedzi ujęte w reguły klasycznej retoryki, problem nie istniał. Dopiero oddzielenie poezji od prozy, jak też zarzucenie przez romantyków rygoryzmu formalnego spowodowało, że walor poetyckości w dramacie nabrał znaczenia. Jednak definiowanie dramatu poetyckiego tylko w opozycji do realizmu wydało się Csátó niewystarczające, tym bardziej że realizm w wersji socjalistycznej daleki był od realizmu wypracowanego na gruncie skandynawskim czy rosyjskim w XIX wieku. A jeśli idzie o mity, symbole i struktury paraboliczne, które miały być wyrazem poszukiwań artystycznych w teatrze, to nie przesądzają one o innowacyjności dramatopisarzy, gdyż równie dobrze mogły wynikać z niemożności podjęcia tematyki współczesnej, choć zapotrzebowanie na nią, nawet pod maską historyczności, było duże, jak tego dowodzi wystawienie sztuki Broszkiewicza czy adaptacja sceniczna przypowieści Andrzejewskiego.

Starcie idei, nawet jeśli pogłębione o problematykę moralną, nie rozstrzyga jednak o jakości poetyckiej dramatu, chyba że za jej miarę uznać intensywność przeżycia sztuki przez odbiorcę, poświadczoną w śladach recepcji wyżej wymienionych przedstawień. Jeśli przyjąć, że uczucia mają przełożenie na zachowania moralne, to wówczas nie wydaje się to bezzasadne, tym bardziej że rok 1956 wzbudził mocno artykułowaną potrzebę etycznej odnowy. Łatwiej było w latach przełomu październikowego uzyskać mocną intensywność w teatrze, sięgając po historyzm niż po temat współczesny. Na marginesie dodam, że

analogiczna sytuacja, choć w spotęgowanej formie, zaistniała w 1968 roku w związku z wystawieniem *Dziadów*, kiedy to właśnie reakcje publiczności zainicjowały znany dziś dobrze ciąg wydarzeń. Dystans czasowy zapewne sprzyja stylizacji i metaforyzacji, które mają przełożenie na poetyckość dramatu. Natomiast tematyka współczesna gorzej znosi na scenie kostium mitu czy anegdoty historycznej. Dlatego T.S. Eliot po doświadczeniach z dramatem misteryjno-moralitetowym, jakim był *Mord w katedrze*, spróbował przemyśleć nowoczesną formułę dramatu poetyckiego. Jego szkice i polskie do nich komentarze były publikowane na łamach „Dialogu” i innych pism na fali odrabiania zaległości kulturalnych po 1956 roku. Również późne jego sztuki, nazywane przezeń komediami, (np. *Zjazd rodzinny*, druk w „Dialogu” 1959, nr 7) wówczas omawiano, a kilka lat później niektóre wystawiono²⁰.

Angielski pisarz w esejach poświęconych dramatowi zalecał uwolnienie się od wąskiego pojmowania poetyckości jako ornamentyki. Rytm i styl winny działać na słuchaczy w sposób przez nich samych nieuświadomiany. Wiersz współtworzy napięcie dramatyczne, a momenty szczególnej jego intensywności sprzyjają poezji, która staje się wówczas naturalnym sposobem wypowiedzi²¹. Eliot szukał sposobu na odnowienie dramatu poetyckiego, sięgając do tradycji literackiej, jak też konfrontując jego formę z aktualnymi tendencjami artystycznymi: „Z jednej strony mamy dramat „poetycki”, naśladownictwo Greków i doby elżbietańskiej lub filozoficzny dramat współczesny, a z drugiej komedię „idei” od Shawa do Galsworth’ego i aż po najzwyklejszą komedię obyczajową”²². Z wypowiedzi tej jasno wynika, że nie o aspekt stylizacyjny pisarzowi chodziło ani o starcie idei w dramacie. Dystansował się też do teatru rozrywkowego, gdyż nie zamierzał zejść z modernistycznego diapazonu sztuki wysokiej na poziom kultury popularnej.

20

²⁰ J. Kozłowska, *T.S. Eliot w polskiej kulturze teatralnej*, Warszawa 2014.

21

²¹ T.S. Eliot, *Poezja i dramat*, przeł. A. Konarek, „Dialog” 1957, nr 12. Przedruk w; *idem, Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963.

22

²² T.S. Eliot, *Szanse dramatu poetyckiego*, w: *idem, Szkice krytyczne*, Warszawa 1972, s. 282.

Publikacja teoretycznych esejów Eliota oraz jego sztuk spotkała się z licznymi komentarzami polskich krytyków. Konstanty Puzyna opowiadał się za taką poezją, która nie byłaby natrętna, nie rozbijałaby iluzji scenicznej, ale raczej odnawiała słowo w wersji mówionej. Komentując w 1957 roku esej *Poezja i dramat*, Puzyna podkreślał nowoczesność pisarza, który w tradycyjną formę wpisał współczesną problematykę. Wymienił też nazwiska polskich poetów (Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Bohdan Drozdowski, Tymoteusz Karpowicz), z którymi wiązał nadzieje na odświeżenie języka dramatu²³.

Eliot pozostawił za sobą moralitety z ducha średniowiecza wywiedzione, a spróbował sztuki salonowej, konwersacyjnej, aby w jej ramie ukazać napięcia związane z wyborami etycznymi ludzi osadzonych w społecznym i towarzyskim konkretności. Irena Sławińska widziała w jego dramatach alternatywę dla teatru egzystencjalistycznego i dla dramatu absurdu, gdyż wbrew pesymistycznym diagnozom francuskim Eliot nie porzucał perspektywy ładu²⁴, która jest stałym punktem odniesienia dla jego antropologii teatralnej. Suponowany porządek kryje się pod powierzchnią życia rodzinno-towarzyskiego, więc na pierwszy rzut oka może pozostać niedostrzeżony, jednak stopniowo dramaturg prowadzi akcję w kierunku *katharsis*. Odsłania przed bohaterem konieczność poznania swego losu, zrozumienia źródeł negatywnych emocji i przyczyn społecznej izolacji. Nie poprzestaje jednak na poziomie samoświadomości, ale skłania tak prowadzoną postać do uznania wiedzy za warunek odkupienia winy. Oczywiście dzieje się tak tylko w przypadku najbardziej wrażliwych jednostek, gdyż dobre towarzystwo z angielskiej socjety nie wychodzi poza poziom życiowej pragmatyki. Klasę wyższą portretuje Eliot w konwencji satyrycznej, ale zarazem wyodrębnia z jej towarzyskiej przeciętności tych, którzy podążają drogą rozwoju duchowego i doskonalenia etycznego. Pozwala to na weryfikację chrześcijańskich pojęć (sumienie, wina, odkupienie, ofiara), jednak już nie w moralitetowej stylistyce, tylko w okolicznościach jak najbardziej życiowych. Podkreślając siłę destrukcyjną negatywnych

23

²³ K. Puzyna, *Szkola dramaturgów. Wokół getta liryki*, „Dialog” 1957, nr 12, s. 83-94.

24

²⁴ I. Sławińska, *Dramaty T.S. Eliota*, „Dialog” 1958, nr 5. Przedruk w: *eadem, Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988.

emocji, dramatopisarz skłania następnie bohatera do podjęcia wysiłku ich zrozumienia i w konsekwencji przemiany wewnętrznej.

Wystawienie przez warszawski Teatr Dramatyczny *Zjazdu rodzinnego* Eliota w 1963 roku w reżyserii Bohdana Poręby skutkowało licznymi omówieniami spektaklu, gdyż ranga pisarza, znanego wcześniej z tekstów teoretycznych, zapowiadała wydarzenie dużej miary artystycznej. Jerzy Zagórski pisał: *Nareszcie Eliot*, podkreślając walor „przepięknej scenografii Starowieyskiej”²⁵. Doceniła „poezję i aspekt religijny rozwiązywanych problemów” Zofia Jasińska²⁶, gdyż sztuka dramatyczna Eliota to teatr poezji i sumienia. Na paraboliczność wpisaną w obyczajową tematykę zwrócił uwagę Jan Nepomucen Miller, który wskazał też na przygotowany przez Wyspiańskiego grunt dla dramatu poetyckiego i realistycznego zarazem. Forma poetycka przekształca świat codzienny, „nadając mu walor trwałego piękna”²⁷. Analogię z dramatem antycznym na wielu poziomach realizacji sztuki analizował Józef Szczawiński, zauważając też akcent psychologiczny w wykonaniu aktorów, zwłaszcza roli Harrego przez Hanuszkiewicza, który nadał postaci rysy *angry men*²⁸. Surowość stylu przedstawienia podkreśliła Irena Sławińska, uzasadniając tę estetykę koniecznością połączenia w jedno elementów komediowych i tragediowych²⁹. W ocenach

25

²⁵ J. Zagórski, *Nareszcie Eliot*, „Kurier Polski” 1963, nr 44; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204942.html> [dostęp: 31.01.2017].

26

²⁶ Z. Jasińska, *Eliot znany czy nie znany?*, „Więź” 1963, nr , 6; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205040.html> [dostęp: 31.01.2017].

27

²⁷ J.N. Miller, *W walce o dramaturgię*, „Głos Nauczycielski” 1963, nr 16; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204969.html> [dostęp: 31.01.2017].

28

²⁸ J. Szczawiński, *Wielki Eliot na małej scenie*, „Kierunki” 1963, nr 15; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204929.html> [dostęp: 31.01.2017].

29

²⁹ I. Sławińska, *Idź za Erynią*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 14; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204908.html> [dostęp: 31.01.2017].

przedstawienia były też nuty krytyczne, gdyż miało ono nazbyt spowolnione tempo i nadmiar sztucznej symboliki. Jednak dla komentatorów bliskich ideowo chrześcijańskiej wykładni Eliota jego tekst pozostawał wartościową ze względu na powagę podejmowanych spraw moralnych, jak też i dla walorów poetyckiego języka. Angielski dramatopisarz dawał możliwość dyskusji pojęć ważnych w słowniku chrześcijańskiej antropologii, co samo w sobie stanowiło *novum* po latach bezwzględnej dominacji materializmu dialektycznego. W kręgach inteligencji katolickiej doceniano powagę jego głosu, a więc to, że kładł on akcent na indywidualny rozwój jednostki, na jej wysiłek duchowego wzrastania. Brał też pod uwagę koszty, jakie człowiek ponosi w starciu z otoczeniem, które pozostaje obojętne, a bywa że i wrogi dążeniom etycznym.

Jeśli natomiast idzie o formę poetycką dramatu, to zdaniem krytyków została ona w przedstawieniu *Poręby* zrealizowana połowicznie, gdyż poetyckość przeszła w hieratyczność, co sprawiło, że spektakl stał się sztucznym widowiskiem, podczas gdy dramat Eliota łączył w sposób naturalny podniosłą tematykę ze stylem salonowej konwersacji. Recenzenci dostrzegli problem praktyczny związany z urzeczywistnieniem na scenie poetyckości dramatu. Marta Piwińska wskazała na trącące nudą *tempo largo* spektaklu *Poręby*, na akademicki symbolizm i pieczołowitość niemal archiwalną, która czyni z przedstawienia rodzaj rekonstrukcji czegoś, co żywe było pięćdziesiąt lat temu. W rezultacie: „na scenie oglądamy dramat o upadku i degeneracji starego rodu, zamiast dramatu o grzechu i odkupieniu. Nie ma odkupienia, nie ma wielkich tajemnic, jest tylko studium psychologiczno-obyczajowe umarłych już czasów”³⁰.

Przytoczone w zarysie opinie krytyków o warszawskim *Zjeździe rodzinnym* z 1963 roku pokazują pewną trudność natury genologicznej, jeśli idzie o recepcję nowoczesnego dramatu poetyckiego. Docenia się jego twórcę za innowacyjność na planie słowa odzyskującego styl naturalnej konwersacji, a zarazem w jakiś sposób odświeżonego. Podnoszone są aspekty duchowe problematyki dramatów Eliota, otwierające na perspektywę etyczną i na transcendencję. Nie bez znaczenia był też wysiłek pisarza zmierzający do przywrócenia podstaw ładu we wspólnocie, gdyż jego naruszenie otwiera pole ideologom gotowym przejąć zarząd nad skarłałymi duszyczkami. Dziś można by powiedzieć, że

pozostawał Eliot przy metafizyce obecności, podczas gdy absurdyści skupiali uwagę na tym, co negatywne (puste niebo, automatyzm w komunikacji międzyludzkiej), natomiast angielscy „młodzi gniewni” poszli w stronę radykalizmu społecznego. Niemniej jednak konwencja salonowej sztuki, nawet jeśli inkrustowana odniesieniami do greckiej tragedii, wydawała się polskim krytykom nieco anachroniczna, tym bardziej że był to salon angielskiej klasy wyższej, usztywnionej w rygorze formy towarzyskiej.

Oczekiwania związane z przyswajaniem naszej kulturze dzieł Fry’a i Eliota, zostały tylko w części spełnione. Za ich sprawą zaczęto używać terminu dramat poetycki, szukać dlań wyznaczników gatunkowych, definiować jego formę w opozycji do konwencji realizmu psychologicznego i do bardzo intensywnie odbieranego po 1956 roku teatru absurdu. Jednak koncept „nowoczesnego” dramatu poetyckiego, z jakim zmagał się Eliot, okazał się trudny w realizacji na polskim gruncie. Przyczyn tego stanu rzeczy mogło być kilka – o ograniczeniach nałożonych na tematykę współczesną była już mowa wcześniej, do tego dodać trzeba pewną odległość problematyki angielskiego ziemiaństwa od spraw aktualnych w Polsce w pierwszych latach destalinizacji. Bliższy polskiej wrażliwości w dłuższej perspektywie okazał się jednak *Mord w katedrze*, pozwalający się łatwiej wprowadzić w polski kod kulturowy, o czym świadczą wykonania utworu w scenerii świątynnej³¹. Dominacja tradycji romantyczno-młodopolskiej sprawiła, że tak często wymieniane było w związku z dramatem poetyckim nazwisko Wyspiańskiego. W praktyce teatralnej tropem romantyczno-młodopolskim poszedł Ernest Bryll w *Nocy listopadowej*. To jednak tekst raczej poetyzowany niż poetycki, jeśli przyjąć rozróżnienie Edwarda Balcerzana, że ten pierwszy korzysta z hierarchii ważności cudzej, podczas gdy drugi wykazuje jakości poetyckie na planie powiązań wewnątrztekstowych³².

31

³¹ *Mord w katedrze* wystawiono w marcu i kwietniu 1982 roku w reżyserii J. Jarockiego w Warszawie (Teatr Dramatyczny, przedstawienie w Bazylice Archikatedralnej) i w Krakowie (Teatr Stary, przedstawienie w Katedrze Wawelskiej). Był to czas stanu wojennego, więc misteryjny dramat o treści politycznej stawał się aktualny, zwłaszcza gdy został wykonany w polskiej przestrzeni sakralnej. Ponadto istnieje rodzima tradycja misteryjno-politycznych dramatów, co sprawia, że ta właśnie sztuka Eliota wpisuje się bez trudu w polski kontekst kulturowy.

32

³² E. Balcerzan, *Poetyckość i poetyzacja*, w: tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 47-49.

Mimo rozluźnienia kontroli państwowej nad kulturą w 1956 roku problematyka współczesna, zresztą nie tylko w teatrze, nadal podlegała daleko idącym ograniczeniom. Upowszechnił się styl alegoryczno-aluzyjny, o czym była już mowa w odniesieniu do scenicznych realizacji prozy Andrzejewskiego i sztuki Broszkiewicza. Warto dodać, że mowa ezopowa była stosowana nie tylko wobec tematyki aktualnej, ale i wobec wątków związanych z wojną, jeśli rzecz dotyczyła strony przegranej (niepodległościowej). Zatem wystawiona w Krakowie w 1962 roku sztuka Jerzego Zawieyskiego w tytule *Pożegnanie z Salomeą* kryła intencję „pożegnania z ojczyzną” weteranów wojennej partyzantki, spotykających się po latach emigranckiego rozproszenia³³. Na ile ta symbolika i nostalgiczna nuta wynikała z formalnych postulatów dramatu poetyckiego, a na ile była skutkiem podjętych przez pisarza starań o uobecnienie, choćby tylko aluzyjne, tematu wyłączonego z przestrzeni publicznej – trudno dziś jednoznacznie stwierdzić. Z czasem wchodzi do użycia termin „dramat chrześcijański” dla opisanie sztuk wspomnianego Zawieyskiego (dramaty „biblijne”) oraz Romana Brandstaettera (dramaty „greckie”)³⁴.

Z młodszych dramatopisarzy (tzw. pokolenia 1956) najbardziej syntetyczny zarówno na planie formy, jak i semantyki wydaje się Stanisław Grochowiak. Jednak w jego przypadku, jak i wielu innych poetów i prozaików, niebagatelną rolę odegrała praktyka teatru radiowego, zwanego często „teatrem wyobraźni”. Wystarczy przypomnieć Zbigniewa Herberta, Ireneusza Iredyńskiego czy Włodzimierza Odojewskiego. Mieli oni swych poprzedników jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, jak też mają kontynuatorów obecnie, że wymienię tylko nazwiska Tomasza Mana i Ingmara Villqista. Poetyka słuchowiska wymaga koncentracji na słowie w jego warstwie brzmieniowej, co bliskie jest wymogom stawianym dramatowi poetyckiemu w zakresie szczególnej uwagi dla jakości artystycznych języka. Jego sugestywność i precyzja, niezbędne dla zbudowania jasnego przekazu, są po części wymuszone ramą formalną słuchowiska. Jednak trzeba przyznać, że skutek takiego

33

³³ J. Zawieyski, *Pożegnanie z Salomeą*, „Dialog” 1961, nr 2; premiera w teatrze im. J. Słowackiego, Kraków 1962, reż. B. Dąbrowski.

34

³⁴ Zob. D. Kulesza, *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999.

„przymusu” bywa jak najbardziej korzystny dla tekstu, który zyskuje na kondensacji treści i na ich metaforycznym uogólnieniu.

W dorobku dramaturgicznym Grochowiaka znaleźć można stylizację na dawność z czytelnymi aluzjami do Polski lat sześćdziesiątych XX wieku (*Król IV*), moralitet wojenny (*Partita na instrument drewniany*), tragikomedię (*Chłopcy*) z centralną dlań metaforą zamkniętego mikro-świata, w którym odbijają się społeczne relacje dominacji i podległości. Pisarz potrafił zbudować napięcie między postaciami, wykorzystując możliwości dialogu w jego różnych funkcjach (konwersacja, konflikt). Performatywny aspekt wypowiedzi posłużył mu za instrument realizacji zamysłu ideowego w sztuce *Po tamtej stronie świec*³⁵. Dialog między nazistą a Polakiem (pierwowzorem postaci był Mieczysław Niedziałkowski) ujawnia dyskurs męskiej agresji pierwszego, podszyty zresztą wyparciem treści homoseksualnej. Po polskiej stronie w kręgu rodzinnym słyszymy słowo z rejestru spraw codziennych, życziwe, wyzbyte zupełnie ambicji kontrolowania siebie i innych. To zestawienie dwu różnych dyskursów nosi cechy diagnozy różnicy kulturowej i mentalnej, widzianej bardzo ostro, ale podanej w sposób uniwersalizujący problem na planie języka dialogu.

Grochowiak potrafił też udanie wpisać w poważną fabułę momenty komediowe, jak przykładowo w *Chłopcach* w scenie przy stole, gdy siostra przełożona prosi o wódkę i korniszona. Dzięki takim chwilom swobodnej konwersacji jego sztuki zyskują na naturalności, a przypomnę, że taki właśnie cel stawiał dialogowi Eliot. W wielu dramatach Grochowiaka spoza powierzchniowej warstwy znaczeń potocznych przebija sens etyczny, gdyż pisarz kieruje uwagę odbiorcy na problematykę wyboru, nierzadko bardzo dramatycznego w skutkach. A przy tym nie „poetyzuje”, ale używa analogii, symetrii, kontrastu, co czyni jego sztuki poetyckimi, gdyż stwarza możliwość metaforycznych odczytań. Nie bez znaczenia dla kunsztownej formy tejże dramaturgii są też nawiązania intertekstualne: muzyczne, malarskie, gatunkowe³⁶.

35

³⁵ Wymieniane sztuki S. Grochowiaka za wydaniem: *Dialogi*, Warszawa 1975.

36

³⁶ Szerzej na temat dramatów Grochowiaka oraz dwu innych wariantów dramatu poetyckiego zob. K. Latawiec, *Dramat poetycki po 1956 roku*. Jarosław M. Rymkiewicz, S. Grochowiak, T. Karpowicz, Kraków 2007.

I na koniec przywołam jeszcze podsumowanie dyskusji wokół dramatu poetyckiego w pierwszych latach po odwilży październikowej. Była to rozmowa zamieszczona w 1958 roku na łamach „Dialogu” z udziałem Jana Błońskiego, Konstantego Puzyny i Artura Sandauera³⁷. Jej uczestnicy byli ostrożni w formułowaniu wniosków ustalających formalne (genologiczne) aspekty dramatu poetyckiego. Raczej wyrażali nadzieję na odejście od teatralnego weryzmu w stronę estetyk mających swój rodowód w sztuce nowoczesnej, w której znika głębia, a znaczenia nabiera powierzchnia (Sandauer). Miało to polegać na redukcji psychologii postaci, sprowadzenie jej do kukły, manekina, pajaca, marionetki. Takie ujęcie kieruje myśl na surrealizm z jego skłonnością do improwizacji, eksperymentu, nawet błazenady. Rama sceny staje się wówczas przestrzenią gry, często jawnej, a nawet stematyzowanej. Dyskusja potoczyła się zatem w innym kierunku niż ten zainicjowany przez Eliota, który z powagą traktował sensy głębsze, a poetyckość łączył ze stylem raczej eleganckim niż groteskowo-błazeńskim. Dyskutanci nie udzielili odpowiedzi na pytanie o dramat poetycki jako oddzielny gatunek. Enigmatycznie stwierdzają, że znajduje się on na pewnym etapie rozwoju, jakby nie byli pewni, że przybierze kształt genologicznie wykrystalizowany. Wolą mówić o różnych odmianach poezji w teatrze. Ponadto wrażliwość na to, co poetyckie, jest historycznie uwarunkowana, a zatem i zmienna w czasie. Nowe lub będące *in statu nascendi* zwykle wydaje się poetyckie, podobnie jak, to, co stare, tyle że zapomniane, a gdy je odnowić po jakimś czasie, to zdumiewa świeżością (Błoński).

Na pytanie postawione w tytule tego artykułu też nie mam dobrej odpowiedzi. Po roku 1956 zainteresowanie dramatem poetyckim było spore. Wielu poetów próbuje wówczas formy dramatycznej (Białoszewski i jego teatr przy Tarczyńskiej od 1955, Herbert drukuje *Jaskinię filozofów* w „Twórczości” 1956, nr 9). Dramaty piszą Tymoteusz Karpowicz, Jarosław M. Rymkiewicz, znani bardziej w roli poetów. Ma to związek z tendencją artystyczną jeszcze sprzed wojny, mianowicie ze zjawiskiem „dramatyzacji poezji” i „poetyzacji dramatu”. Ponadto słuchowisko radiowe zmienia istotnie wrażliwość na słowo i jego brzmienie na planie rytmu, intonacji. Wzmaga też potrzebę kondensacji znaczeniowej, co widoczne jest w sztukach Grochowiaka. Jednak z czasem terminem dramat poetycki krytyka posługuje się rzadziej, a już bardzo ostrożnie wobec polskich pisarzy. Kwalifikacje gatunkowe są zastępowane przez terminologię aksjologiczną (dramat chrześcijański,

³⁷ *Rozmowy o dramacie. Sprawa dramatu poetyckiego*, „Dialog” 1958, nr 7, s. 99-106.

religijny), psychologiczną (dramat wewnętrzny, subiektywny), przez analogie ze stylem (surrealistyczny, groteskowy, oniryczny). Kiedy ucichło wołanie o odnowienie literatury po 1956 roku, to i dramat poetycki przestał być argumentem w tej swego rodzaju „walce o oddech”.

Pierwodruk: *Wokół dramatu poetyckiego XX wieku*, red. nauk. A. Podstawka, J. Cymerman, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2018