

ZDZISŁAW GRZEGORSKI

## TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA „DRAMATYCZNEGO POKOLENIA”

### I

Literatura wojennego pięciolecia jest ciągle jeszcze terenem mało zbadanym\*. Szkic niniejszy może w jakimś stopniu przyczynić się do jego rozpoznania. Za wcześnie na syntezę — trzeba raczej badań monograficznych.

W *Kronice „Pamiętnika Teatralnego”*, poświęconego czasom wojny, zwraca uwagę m.in. grono młodych twórców, skupione wokół pisma „Sztuka i Naród” (SiN), mające również własne wypowiedzi teoretyczne<sup>1</sup>. Nawet krytycznie nastawieni polemisci w dyskusjach o tej grupie, z którymi wypadało się zapoznać, obok zastrzeżeń natury pozaliterackiej<sup>2</sup> — zawsze podkreślali ich znaczenie: „grupa naprawdę zdolnych ludzi”<sup>3</sup>, „ich puścizna jest ciekawa i ciekawe sądy, jakie formowali”<sup>4</sup>. Sami nazwali się „pokoleniem dramatycznym”; losy wojennego pokolenia, do którego należeli, były istotnie dramatyczne i — last not least — dramat chcieli uczynić główną formą wypowiedzi, zapowiadali jego zwycięstwo. Uznając ich osiągnięcia za historycznie ważne i znamienne dla „czasów pogardy”, warto poddać je

\* W chwili przygotowywania do druku niniejszego szkicu, który był referowany na XI Zjeździe Młodych Polonistów w Łodzi w kwietniu 1964 roku, ukazuje się artykuł Marty Pivińskiej (*Wojenne debiuty dramatyczne*, „Dialog”, 1964, nr 7, s. 87—97) na podobny temat. Stanowi on — obok cytowanych w przypisach prac — nowy przyczynek do historii dramatu podczas ostatniej wojny.

Nieosiągalny w czasie pisania pracy, opublikowany później, dramat Wojciecha Mencia *Przed świtem*, wykazuje rejestr cech, bliźniaczo podobnych do cech utworów analizowanych w dziele „Etos i patos”: biografia rzucona na tło życia dwudziestoletniego św. Franciszka, ukochana Klara, „radosna afirmacja” rzeczywistości, której źródłem jest wiara i miłość. Por. „Życie i Myśl”, 1965, nr 7—8.

Szeregu materiałów i informacji udzielił mgr Z. Jastrzębski, za co autor dziękuje.

<sup>1</sup> S. Marczak-Oborski, *Polskie życie teatralne podczas II wojny światowej. Kronika, „Pamiętnik Teatralny”*, XII (1963), z. 1—4, s. 46, 56.

<sup>2</sup> Jeszcze nie wypracowano komentarza ideologicznego sine ira et studio. Tutaj dość będzie przypomnieć, że młodzi z SiN-u sami byli świadomi krążących o nich opinii. Por.: mj [Wacław Bojarski], *Ballada o 3 smutnych wujach, którzy czytali 1 nr SiN*, „Sztuka i Naród”, 1942, nr 2.

<sup>3</sup> J. Szelağ, „Kultura”, 1963, nr 10.

<sup>4</sup> K. Koźniewski, „Polityka”, 1963, nr 32.

wstępnemu badaniu, tym bardziej że jest to już zamknięty etap życia i twórczości. Te „amputowane” życiorysy nie przekroczyły 23 lat, kończyły się najpóźniej w powstaniu warszawskim. Nie znamy całości kształtu ich twórczości, zniszczonej lub nie wydanej. Trudno więc o podsumowanie historycznoliterackie. Z konieczności trzeba będzie szukać wspólnego mianownika dla analizowanych utworów, zaangażowanych w trudną rzeczywistość, w zakresie ich sensów i znaczeń. Nie tłumacząc się nawet ograniczonymi rozmiarami niniejszego szkicu — wypadnie pominąć tło porównawcze ufając, że immanentny ogląd wyróżniającego się grona młodych też ma swój sens jako próba rozpoznania terenu.

## II

Przeżycia pokoleniowe. Dla starszych okupacja była tylko „doznaniem” — zauważa K. Wyka<sup>5</sup>. Dla młodych stanowiła zespół podnieć historycznych i ideowych, który trzeba nazwać „przeżyciem pokoleniowym”, formującym ich „światopogląd, moralność i wyobraźnię twórczą”. „Pokolenie czuło się na brzegu trudnym, nowym, którego kształtów nie znało”<sup>6</sup>. Dominowała świadomość czasów nowych. Byli kontynuacją literacką dwudziestolecia, ale właśnie „przewyciężenie wszystkiego, co miało związek z przeszłością, stanowiło dla nich problem pierwszorzędny”<sup>7</sup>. „Szukali programów, brakło im doświadczenia i politycznej orientacji. Widzieli głównie człowieka oraz zagrożoną wolność”<sup>8</sup>. Zaczęli w człowieku odkrywać bestialstwo — i heroizm, „szukali przyczyn zła w najbliższej przeszłości. Młodzież w czasie okupacji była kulturalnie najaktywniejsza”<sup>9</sup>. Na łamach czasopism dyskutowali postawę młodego pokolenia. Przekraczali partykularyzm stronnictw, postulowali odnowę opartą o wartości moralne i kulturalne. A więc — moralizm, humanizm, historyzm stanowią istotę ich kulturalnych i ideowych poczynań<sup>10</sup>.

Artysta organizatorem wyobraźni narodowej. Melpomena schodzi do podziemia... W swoich wspomnieniach, zamieszczonych w „Pamiętniku Teatralnym”<sup>11</sup>, Zawieyski podaje wra-

<sup>5</sup> K. Wyka, *K. K. Baczyński*, Kraków 1961, s. 44.

<sup>6</sup> L. Bartelski, *Okno*, „Twórczość”, 1960, nr 10.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Z. Jastrzębski, *Pójdziemy wolno nad groby zgubionych Homerów*, „Znak” 1962, nr 97/98.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Konkluzja Jastrzębskiego, *ibid.*

<sup>11</sup> J. Zawieyski, *Melpomena schodzi do podziemia*, „Pamiętnik Teatralny”, XII (1963), z. 1—4, s. 124.

zenia z osobistych spotkań z młodymi: Tadeuszem Gajcym, Andrzejem Trzebińskim, Zdzisławem Stroińskim, Wacławem Bojarskim i innymi, którzy tworzyli krąg SiN-u, nadto — spoza tego pisma — K. Baczyńskim. Początek ich znajomości to tajne komplety Uniwersytetu Warszawskiego. Od kwietnia 1942 r. zaczęli wydawać pismo społeczno-literackie „Sztuka i Naród” którego mottem była parafraza Norwida „Artysta organizatorem wyobraźni narodowej”, łączyli się z grupami Dźwigarów i Drogi, tworząc rodzaj zrzeszenia literackiego. Własne poranki i wieczory autorskie, dyskusje z udziałem Schillera, Irzykowskiego (najczęściej) i in. Imprezy artystyczne, spotkania ze starszym pokoleniem pisarzy i poetów. Koncerty. Studio eksperymentalne — Teatr Rozmów (Gajcy dobrym recytatorem).

Ich publicystyka grzmiała pełnym głosem wtórując twórczości artystycznej. Gajcy pisał<sup>12</sup>:

Bankructwo Skamandra, beznadziejna ekwilibrystyka intelektualistyczna awangardy — niech naucza: obowiązuje wielki problem, obowiązuje kształtowanie wyobraźni swego czytelnika z pełną odpowiedzialnością za metodę wychowawczą. Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie było powiedziane: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn. Zmaganie się z wewnętrzną prawdą, szukanie jej, choćby za to groziła samotność — oto on. Czyn artystyczny. Tak, pięknoduchy — poezja ma wychowywać, nie tylko bawić, urzekać, ma wychowywać.

Tu jesteśmy w centrum problematyki SiN-u: krytyczny stosunek do — ich zdaniem — bezideowego dwudziestolecia<sup>13</sup>, zaangażowanie. Wychowywać! — artysta organizatorem wyobraźni. „Próbą moralnej dywersji” nazwał Gajcy twórczość nie dającą rozwiązania aktualnych problemów. Młodzi szukali własnej drogi przez „olbrzymią śmierć i przerażenie”. „Wydobycie się z trwogi katastroficznej — to znalezienie prawdy [...]. Katastrofizm przełamała katastrofa”<sup>14</sup>. Był to jedyny nurt, który aprobowali i który właśnie chcieli przezwyciężyć.

Unikać powielania realiów okupacyjnych przez „pogłębienie metafizyczne”. Rzecz charakterystyczna: nigdzie nie spotkamy słowa „Nie-

<sup>12</sup> K. Topornicki [Tadeusz Gajcy], *Już nie potrzebujemy*, „SiN”, 1943, nr 11—12.

<sup>13</sup> Z. Jastrzębski, *Dwudziestolecie w oczach pokolenia wojennego*, „Współczesność”, 1963, nr 15:

„Dwudziestolecie przedstawiało im się jako formacja eklektyczna i bezideowa. Cechy te zdecydowanie potępiali i kiedy rozwinął się tzw. Ruch Kulturowy, którego motorem był Trzebiński, w Deklaracji Ruchu znalazło się m. in. zdanie: »Eklektyzmowi i bezhistorycznej fantastyce minionego dwudziestolecia Ruch Kulturowy chce przeciwstawić realizm i obiektywizm w kulturze«”.

<sup>14</sup> K. Topornicki, op. cit.

miec". „Tej nieprzetrawionej wojny, tych czysto ludzkich cierpień mamy dosyć w życiu, cierpimy, jeśli wolno tak powiedzieć, do przesytu” (Trzebiński)<sup>15</sup>. Mawiał im też Irzykowski: „piszcie o kwiatach, po wojnie pisać będziecie o armatach dużo lepiej”<sup>16</sup>.

Manifest „pokolenia”. „Wyzwanie całemu pokoleniu lirycznemu w imię tworzącego się pokolenia dramatycznego” — tak kończy się „Manifest musu kultury polskiej”<sup>17</sup>. Myśl twórcza SiN-u — poza odcinaniem się od dwudziestolecia — ma przerysowania, które zazwyczaj wybacza się młodemu wiekowi oraz cechy publicystyki zaangażowanej w walkę. Stąd ostre sformułowania, poczucie siły, chęć tworzenia nowej epoki. Naszą uwagę musi zwrócić zasadnicza wypowiedź, jaką dał Andrzej Trzebiński — ów „manifest pokolenia dramatycznego”<sup>18</sup>:

„Nie: starzy i młodzi. Nie: klasycy — romantycy. Nie: skamander — awangarda — tylko dwa pokolenia: pokolenie liryczne, które musi ustąpić, i dramatyczne, przed którym stają ważne zadania. Liryka umarła we wrześniu 1939 roku. Wtedy, gdy wszyscy musieli patrzeć w oczy grozie, zawiódła jej »technika oddalania się« i tworzenia w samotności. Choć zmieniła się tematyka, ciągle były to »słowa, słowa słowa« — antagonizm słów i czynów.

Trzebiński proklamuje „rewolucję artystyczną” — detronizuje lirykę, szanse rozwoju daje dramatowi. Postuluje kompozycję walki sił, czyn jako podstawowe tworzywo. Bezpośredniość — rzutowanie w sześcian sceny, wykluczające dramaturga. Przede wszystkim — bezpośredni stosunek do rzeczywistości. Od amoralnego procesu odchodzenia od niej w samotność kulturę polską ma odrodzić dramat. Taka jest konieczność kulturalna. Takie — kulturalne zadania epoki. Nowe pokolenie — pokoleniem dramatycznym.

Stając w obronie liryki, Zdzisław Stroiński, poeta z tego samego kręgu, chyba najlepiej go skomentował. Na Trzebińskim zaciążyło potoczne rozumienie centralnych słów-postaw: „liryczne” rozumiał pejoratywnie — opowiadał się za tym, co „dramatyczne”, wstrząsające, krótkospięciowe, męskie, twarde i usobił to w dramacie<sup>19</sup>. Dodajmy: widział w dramacie przede wszystkim tę funkcję, którą dziś naz-

<sup>15</sup> S. Łomień [Andrzej Trzebiński], Rec. z *Pieśni niepodległej*, „SiN”, 1942, nr 3—4.

<sup>16</sup> Cyt. za: T. Łubieński, *Gajcy i jego sztuki*, „Dialog”, 1959, nr 11, s. 142—147.

<sup>17</sup> S. Łomień, *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „SiN”, 1942, nr 5.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach*, [W:] *Okno*, Lublin 1963, s. 3.

walibyśmy za Jacobsonem funkcją konatywną<sup>20</sup>, tak przydatną w owych czasach. Zrozumiałe, że każdy wyrażał tęsknotę za prawdziwym, wielkim dramatem, zdolnym odczytać trudne życie.

Sugestie realizacyjne. W następnym artykule<sup>21</sup> A. Trzebiński, główny teoretyk grupy, zajął się praktyczną realizacją swych postulatów. Sugerował:

1. Nadać rzeczy sens dramatyczny — niech działa nawet jej brak. Rzeczy są tajemniczymi akumulatorami wartości, narzucają nam swoje i wzywają nasze. Poza tym człowieka można traktować jako proces stwarzania wartości, a rzecz jako stan wartości już stworzonych, a więc dualizm statyki i dynamiki wartości. Ten dramat można przenieść na teren sumienia człowieka, gdzie walczy prąd stawania się — człowiek jako potencjał, z istniejącym stanem — człowiek jako rzecz skończona. Tak więc człowiek i rzecz są partnerami w dramacie.
2. Jaki ustrój jest dla dramaturga najbardziej pożądany? — Tworzący się dopiero uniwersalizm: pełny człowiek, wielkie prądy zbiorowości, rodzimność.
3. Kompozycja walki — nie rozwiązanie jednokierunkowe jak w antyku, nie dwukierunkowe, które zapoczątkował humanizm i nie na remis, tylko — jak dyktuje gorzka rzeczywistość walki, realność wzrastających i malejących sił — dramat z trzecią siłą zwyciężającą. Albo — pozorny remis, gdzie po obu stronach były jakieś wygrane i przegrane, w świadomości i podświadomości, w sferze intelektu i emocji.

\*

Z produkcji dramatycznej grupy można rozpatrzyć niedokończony dramat K. Baczyńskiego<sup>22</sup>, choć sam autor formalnie do grupy nie należał. Jednak był z nimi związany przez wspólne studia polonistyczne, ulegał podobnym inspiracjom, bywa zaliczany wraz z niektórymi z nich do tzw. „warszawskiej szkoły poetyckiej”. Poza tym zostanie zanalizowane *Misterium niedzielne* i dramat *Homer i Orchidea*<sup>23</sup> Tadeusza Gajcego, Andrzeja Trzebińskiego *Aby podnieść różę*<sup>24</sup>, jeśli pominąć inne, nie drukowane próby. *Schyłek amonitów* — groteskę Ewy Pohorskiej moglibyśmy też wziąć pod uwagę (robiąc podobne zastrzeżenia, jak przy Baczyńskim), lecz jej tekst jest niedostępny. Z tej samej

<sup>20</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, LI (1960), z. 1—2, s. 437.

<sup>21</sup> S. Łomień, *Z laboratorium dramatu*, „SiN”, 1943, nr 8.

<sup>22</sup> K. K. Baczyński, *Utworki zebrane*, Kraków 1961, s. 783 n.

<sup>23</sup> K. Topornicki, *Utworki zebrane*, Warszawa 1952, s. 121 n.

<sup>24</sup> S. Łomień, *Aby podnieść różę*, „Tyg. Powsz.”, 1956, nr 7—9.

przyczyny nie możemy zanalizować szopki politycznej, którą interesował się Wacław Bojarski<sup>25</sup>.

Rozbieżność artystycznego ukształtowania i zróżnicowanie propozycji ideowych zmusza do rozpatrzenia tych utworów w dwu działach: *Etos i patos* oraz *Przez grymas groteski*. Wszystkie zaś utwory można ustawić na jednej linii pytań, które zadawało sobie ówczesne społeczeństwo: los człowieka, stosunek do cierpienia i śmierci, udział czy obserwacja wydarzeń, klęska wrześnieowa... Każdy z tych utworów — bądź to kontynuujący teatr tradycyjny, bądź to nowatorski — spełnia podstawowe postulaty „dramatycznego pokolenia”: chce być zaangażowany w „rozwiązanie tragicznej, katastroficznej nuty” i usiłuje dać odpowiedź na pytania współczesnych. Tę problematykę ówczesnego społeczeństwa, która żyje w tych właśnie zaangażowanych w rzeczywistość utworach, niech hipotetycznie ujmie robocze pojęcie tragizmu, abstrahujące od ciągle dyskutowanego terminu<sup>26</sup>, choć debiut Baczyńskiego oraz dramat o Homerze Gajcego dają metafizujące odpowiedzi — „tragiczną wiedzę” i płynące z niej konsekwencje. Jak się przekonamy, każdy z czterech analizowanych dramatów<sup>27</sup> zajmuje w tej linii własną pozycję i daje „odczytanie życia”, które postaramy się określić.

### III

Nie trzeba przypominać, że w czasie wojny — zjawisko charakterystyczne, choć nie jedyne — „wielcy romantycy rozjaśniali mroki »narodowych nocy«”<sup>28</sup>. Młodzi, debiutujący podczas okupacji, uważali za konieczne „rozprawić się — (na miarę romantyków) — ze swoimi czasami”<sup>29</sup>. Nawrót do emotywnych<sup>30</sup> funkcji słowa poetyckiego, przeświadczenie o jego sile, romantyczne poczucie własnego przeznaczenia przy potwornym nacisku rzeczywistości — jak to trafnie sformułował Bartelski<sup>31</sup> — stwarzało atmosferę wielkiego napięcia ideowego. „Pierwszy to raz zabrakło nam w historii perspektywy średniactwa i nu-

<sup>25</sup> S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 4.

<sup>26</sup> I. Sławińska, *Spór o tragedię redivivus*, [W:] *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 269.

<sup>27</sup> Dramat K. K. Baczyńskiego, *Homer i Orchidea* oraz *Misterium niedzielne* T. Gajcego, *Aby podnieść różę* A. Trzebińskiego.

<sup>28</sup> J. Zawieyski, op. cit.

<sup>29</sup> L. Bartelski, op. cit.

<sup>30</sup> R. Jakobson, op. cit.

<sup>31</sup> L. Bartelski, op. cit.

dy” — proklamował Bojarski. „Przed nami już tylko wielkość lub zniszczenie”<sup>32</sup>.

Dodajmy, że każdy z twórców rozwiązując ten sam problem dorzucił swoje doświadczenie. Obok wątku biograficznego — drugą styczną łączącą oba utwory, które będą rozpatrywane w tym rozdziale, jest metafizyczny kierunek poszukiwań. Trzeba w nim umieścić próbę dramatu Baczyńskiego i twór dojrzały, pełny — *Homer i Orchidea* Gajcego. Gatunkowo — dramaty poetyckie: pierwszy wyraźnie uliryczniony, drugi — klasycyzujący.

Etos i patos. Beztytułowy dramat K. Baczyńskiego jest dziełem dwoistym, niewykończonym. Autor na sposób liryka chciał wypowiedzieć siebie, uzewnętrznić swoje stany psychiczne. Dobrze będzie jednak podjąć analizę tej próby dramatu oraz z różnorodności środków artystycznych, jednolitości poetyckiej aury, w której zmieszał liryzm i przecucia przechodzące w wizję pełną grozy i wielkich przemian, zorientować się w kierunku jego poszukiwań.

By zrozumieć to „odczytanie życia”, jakie daje dramat, trzeba wydzielić dwa kręgi zdarzeń. Pierwszy, który nazwiemy narodzinami żołnierza do walki, to dialogowane zwanie dwu postaw: hurra-bohaterstwa Piotra i przemyślanej decyzji Jana-poety, która będzie się pogłębiać aż do nowych „narodzin”. Dyskusja o wydzźwiękach pacyfistycznych, głęboko ludzkich, kończy się przestrogą dla Piotra: „może ty nie sprawie, ale sobie służysz [...], wtedy groza tobie”. Ze zwania tych postaw wybrzmiała jego dominanta: nie siła ciała, ale istotna jest siła ducha. To było potrzebne dla drugiego, najważniejszego kręgu — narodzin poety do cierpienia — uplastycznionej wizji poetyckiej, mającej większą głębię znaczeń. Pierwsze słowa Matki, otwierające dramat: „Tak, Jasiu, zmierzch zaczyna niepokój”, wyznaczają początek crescendo, które będzie narastać, przejmować, niepokoić syna. Co więcej — jej wstępna kwestia poddaje możliwość zjaw. W ten sposób Baczyński podbudowuje przesłankami psychologicznych sugestii mające nastąpić zjawiska nadnaturalne. Przepowiedniom Matki, które nie były daremne, odpowiada „wieczór przemian”, w którym urodził się żołnierz, i — co najważniejsze — począł poeta.

Nader łatwo spostrzec, że faktura dramatu składa się z kontrastów światła i ciemności, dźwięków i ciszy, przestrzeni i szczegółu. One konstruują melancholijny nastrój utworu i atmosferę przeczuć. Cisza i milczenie są wprost aktorami u Baczyńskiego. Bez nich nie mogłyby poja-

<sup>32</sup> J. Marzec [Wacław Bojarski], *O nową postawę człowieka tworzącego*, „SiN”, 1942, nr 1.

wić się zjawy: „gorsze milczenie, bo za nim przestrzeń pełna widziadeł”. Świadomie wykorzystał muzykę, szczególnie charakterystyczne utwory Chopina. *Preludium deszczowe* ze swą melancholią otacza zwartym pierścieniem cały dramat, otwiera go i pod koniec wraca, sugerując powrót do życia już odmienionego, innego Jana-poety-żołnierza. Etiuda rewolucyjna, modelowana do potrzeb chwili, ożywia Gladiatora.

Wieszczę słowa i zmierzch jesienny, muzyka, cisza — otwarte okna, widok posągu Gladiatora przed domem — wszystko to stawia przestrzeń w centrum zainteresowania, każe się spodziewać stamtąd nadzwyczajnych komunikatów, tym bardziej że Matka już je otrzymała. Przestrzega, każe skrócić przestrzeń: „nie patrz długo w park i okna zamknij”. Odwrotnym zjawiskiem jest koncentracja na szczególe i nadanie mu wieszczęj symboliki (liście w I akcie). W drugim kręgu zdarzeń wizja poetycka sięgnie po syntezę: „Półkula ziemi, po niej z dwu stron maszerują żołnierze”. To znów: „Scena piętrowa. Na górze dzieje się rzeczywistość, na dole identyczny sen”.

Elementem scalającym wypowiedź dramatyczną Baczyńskiego jest wiersz. Swym kształtem pomaga odczuć upoetyzowaną aurę „jesieni — pory śpiewu”, melancholii opadających liści i przeczuć, w które wdarła się wojna i przemieniła je w „porę gniewu”. Jednolitość wiersza przerywa proza o dość widocznych funkcjach współdziałających z innymi środkami. Gdyby się zatrzymać na samym słowie poetyckim, trzeba by zaznaczyć, że i ono przywołuje przestrzeń — „lot po kręgach nabrzmiałych muzyką”, to znów współdziała ze sceniczną wizją w III akcie i symboliczną zabudową sceny (półkula ziemi).

Mamo, usłysz mnie, ja się tu boję,  
gdy na przecięciu nieba, snu i ziemi  
noc narasta [...]

Baczyński stwarza słowom głębię, oddziaływa na wyobraźnię i tak już rozbudzoną muzyką, światłem, milczeniem, przestrzenią, z której przychodzą coraz to nowe komunikaty, jawią się wizje. Cisza — „układa się jak wygładzone księżycami morze”. Słowa mają unieść ogrom wizji — „błądzenie po dnie nocy”. Wiele tego typu czynników, jak i poprzednio analizowane, sprawia, że dramat Baczyńskiego jest nie tylko dramatem poetyckim, ale i ulirycznionym. Operuje szeroką skalą słownictwa: od najwyższych, najgłębszych, nie ograniczonych przestrzenią i doświadczeniem ludzkim pojęć, poprzez zwykłe sprawy ludzkie do groteskowych, trywialnych (sceny żołnierskie). Słowo poety jest zdolne sprostać tym zadaniom, co nie przeszkadza przyznać, że chyba tu najlepiej wyczuje się niedokończoność tej



„symfonii”, wikłanie się Baczyńskiego między załączkiem akcji, wizją dramatyczną a słowem wiązonym, któremu „na prędcie” trzeba było nieraz dać łatwy rym, by uporać się z napływającymi obrazami czy ideami. W każdym razie więcej tu liryki niż dramatu.

Analizowana próba ma atmosferę, która sprzyja głębszemu „odczytaniu życia” i daje jednolitą tonację. Jego treścią jest tragizm — dodajmy — afirmowany. Jan po swej dyskusji wewnętrznej, myślami „we śnie i na jawie”, podejmuje decyzję dźwigania „wiecznego zrozumienia”, zgadza się cierpieć w poczuciu swej misji poetyckiej, nie bez udziału zjaw w podjęciu tego postanowienia:

[Śpiewy Głosew]

Ziemia, czy jesteś wszędzie ta sama,  
stosem kamieni i ciał?  
Kto nam cię, ziemia, zielenią tak skłamał,  
kto cię tak słońcem grzał? [...]

W takich ciemnościach aż trzeba się rodzić  
i tyle ci trzeba snów  
na całopalne ołtarze zawodzić  
i w takim czyhaniu na grób?

Powiedzieliśmy: tragizm afirmowany. Raz dlatego, że Jan podejmuje go aktem woli, idzie mu naprzeciw, a dwa — rysują się za tym jakieś pozytywy, żeby nie powiedzieć — triumf. Wskazuje na to poetycka katharsis poprzednio nazwana „narodzinami poety”. Gladiator expressis verbis mówi o dźwiękach *Etiudy rewolucyjnej*: „ona leczy, ona jest płomieniem oczyszczenia (podkr. m. — Z. G.). Graj [...]” Właściwie można by iść dalej i twierdzić, że jest to tragizm przewzięziony przez wolną decyzję człowieka:

Duch: Ja jestem cierpienie [...]

Jan: [...] wstaje, z tobą idę,  
prowadź mnie i nie zamknij mi oczu [...]

Nie dokończony utwór Baczyńskiego „napisany został wówczas, kiedy wyczerpał się już łańcuch poematów-mitów. A więc przypuszczalnie w drugiej połowie roku 1942” — pisze K. Wyka<sup>33</sup>. Trudno jednak nie wspomnieć, że raczej ma wiele wspólnego z liryką 1943 roku, szczególnie z drugim wariantem *Wyboru* („W takiej ciszy...” — inc.). W dramacie, w którym rodzi się i przemienia poeta, decyduje się cierpieć i „konać za wszystkich”, w atmosferze przeczuć i zjaw, w sy-

<sup>33</sup> K. Wyka, op. cit., s. 54.

multanicznych scenach łatwo rozpoznać, że „wzór moralnego i artystycznego rozwiązania dla niepokojących go zagadnień współczesnych napotyka on i odnajduje w tradycji romantycznej”<sup>34</sup> (podkr. m. — Z. G.). W moralnych i historiozoficznych wypowiedziach Jana K. Wyka rozpoznaje ton norwidowski<sup>35</sup>. Dodać trzeba, że mistrza w konstrukcji „wieczoru przemian” znalazł Baczyński w Wyspiańskim<sup>36</sup>. Musiała też zaważyć idea dramatu romantycznego i mickiewiczowskich „przemian”.

Tak K. Baczyński rozegrał dramat etosu wojny i patosu postawy człowieka — ślad swojego rozrachunku z rzeczywistością, swego zaangażowania, a zarazem propozycja dla współczesnych.

\*

*Homer i Orchidea* — klasycyzujący dramat poetycki Tadeusz Gajcy ukończył w 1943 roku, a w następnym zgłosił go na konkurs „Biuletynu Informacyjnego”, gdzie oczekiwano sztuk, które winny „być popularne w dobrym znaczeniu tego słowa, tj. czerpać z głębokich przeżyć zbiorowych”<sup>37</sup>. Ten postulat może być orientacyjną wskazówką w procesie analizy. Z dramatem Baczyńskiego łączą go ważne podobieństwa: zakres problematyki etycznej i historiozoficznej, znów „wybraństwo” poety i tragiczna znajomość „spraw nieczłowieczych” i to, że Homer ma akurat 21 lat, jak sam autor. I znów tragizm. Do Baczyńskiego mógł kiedyś napisać K. Wyka: „Pan jest już po stronie nadziei”. Czy można to samo powiedzieć o Gajcy, autorze antycznego — na pozór — dramatu, z trudem wyzwającego się z miazmatów katastrofizmu, przebijającego się ku nadziei? „Wydobycie się z trwogi katastroficznej, to znalezienie prawdy”<sup>38</sup> — pisał w czasie wojny. Jaką prawdę znalazł?

*Homer i Orchidea*. Dlaczego ten kostium antyczny przy tworzeniu — jak to określił T. S. Eliot — „some perception of order in life”?<sup>39</sup> Jest to zrozumiałe z paru względów. Najpierw groziło „niebezpieczeństwo przytaczania rzeczywistości artystycznej nie przetworzonej, surowej”<sup>40</sup> — potrzebny był dystans. A poza tym młodzi zachwy-

<sup>34</sup> Ibid., s. 55.

<sup>35</sup> Ibid., s. 54.

<sup>36</sup> O takim właśnie gronie „patronów narodowych” wspomina Zawieyski (op. cit., s. 123): „Obok Mickiewicza jeszcze tylko Norwid i Wyspiański sięgali do naszych przeżyć i dawali nam słowo rozjaśniające mroki «narodowych nocy»”.

<sup>37</sup> S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 56.

<sup>38</sup> K. Topornicki, *Już nie potrzebujemy*, op. cit.

<sup>39</sup> Cyt. za: I. Sławińska, op. cit., s. 22.

<sup>40</sup> *Wstęp*, [W:] *Wierne płomienie*. Antologia, Lwów 1943.

cali się patosem antyku: człowiek musiał przegrywać w walce z losem, a jednak walczył<sup>41</sup>. Rzecz ma też swoje źródło w zainteresowaniach Gajcego literaturą starożytną, a przede wszystkim w tendencji do „uwspółcześniania mitów”<sup>42</sup>, znanej już w dwudziestolecie. Sięgnięcie po temat mitologiczny<sup>43</sup>, to sprawa ekonomii środków artystycznych, wchodzenie in medias res, wysokie ambicje ideowe. Ponieważ o losach Homera nie wiemy nic — stworzona fikcja ilustruje poetycki sens dramatu. Homer jest niezrozumiany przez otoczenie, cierpi od losu i ludzi, inaczej wierzy niż oni, a ponad wszystko — jest wybrańcem Apollina. Dodajmy, że ma 21 lat, jest zakochany, jak sam Gajcy, którego nawet najbliżsi nie rozumieją. Wybór zdarzeń nie jest przypadkowy. Żywioł codzienności, prawda życia, rodzina — „czysto ziemiska i ludzka sfera uziemia realistycznie sztukę, dając jej szczęśliwy umiar i rozważę”<sup>44</sup>, rzecz sama bowiem toczy się w wysokich rejonach dociekań ludzkich, jest „poematem o przeznaczeniu”. Prawdę o człowieku pokazał z dokładnością, której sprostać mogłaby tylko kamera filmowa. Wizja Gajcego jest bardzo konkretna, szczegółowa, tak że percepcja sceniczna dramatu jest nieco odmienna od wersji czytanej.

Eutyfron: (dobrodusznie, hałaśliwym basem) Tak, to ja. Co robisz, Orchideo, w świątyni? (pochyla się, bowiem łyzy na policzku Orchidei zamigotały jak szklane paciorki w półskłonie puszystej głowy). Płaczesz? (tkliwość wyskakuje z jego głosu niespodzianie wysokimi nutami). Kto cię skrzywdził? (Orchidea pospiesznie łapie oddech, usiłuje przemówić [...]).

Spotykamy solowe momenty ciszy, w której „gra” — gest, nabiera wartości słowa:

(usta Orchidei znowu pracują milcząc. Podniesiona do góry głowa nabiera w migotliwym płomieniu jakby nierealnego zarysu. Orchidea wspina się na palce. Wyciąga do góry wolną rękę. Wykonuje ruch, jakby gładziła bóstwo po policzku).

Niekiedy autor oddaje głos pozasłownym środkom ekspresji, szczególnie w wymownej scenie kończącej akt III, scenie o zasadniczym znaczeniu semantycznym i funkcjonalnym. Stanowi ona konsekwencję ich postawy wobec losu, wypełnia wyroki na Homerze i Orchidei, przenosi akcję na wygnanie:

<sup>41</sup> S. Łomień, *Z laboratorium*, op. cit.

<sup>42</sup> T. Łubieński, op. cit., s. 146.

<sup>43</sup> K. Górski, „Orfeusz” *Anny Świrszczyńskiej*, „Tyg. Powsz.”, 1946, nr 4.

<sup>44</sup> T. Kudliński, *Zdobycie Gdyni przez Galla*, „Tyg. Powsz.”, 1946, nr 51—52.

(otwarte drzwi zachłystują się gromkim wiatrem i ślizgiem morza. Homer i Orchidea zatrzymują się przed tą granicą ciszy i gniewnego żywiołu [...] Tłum następuje zwarty, milczący, nieubłagany).

W sferze urealnijającej funkcjonuje również wybitnie kolokwialny język: Homerek wyrzeka na biadolenie Orchidei, wspomina wieczorynkę, obraża się z powodu miana „ślabeusz”. Słyszymy: babsztyl, być milusim, chucherkiem, rozgarniętym, mleczakiem, mieć trzęsionkę z płaczem, gapić się, uchodzić za skarżypytę, zerznąć majtki Homerowi itd., itd. Spomiędzy rekwizytów starożytnych odzywa się współczesny człowiek i rozgrywa swoją ludzką sprawę z losem. Naturalny dialog sprawia, że problemy mają wymiar ludzki, współczesny. Co więcej — język opalizuje również innymi odcinkami zamierzeń. Szczególną uwagę zwracają na siebie didaskalia — jak to już było powiedziane — prowadzące bieg wydarzeń scenicznych zgoła poetyckim komentarzem, wypracowanym aż do szczegółów: każą wyrażać „niewyraźalne”, nie pozwalają sprostytować poetyckiego klimatu, są pomocne dla inscenizatora, reżysera, aktora, a razem — pomagają skonkretyzować utwór czytelnikowi.

(Orchidea w białej, opadającej luźno jak śnieg sukni. Olbrzymia korona jasnych włosów świeci w wielkim jak kościół słońcu [...]).

(Morze jednym susem skacze w milczenie ludzi potrząsając powietrzem, które kołysze się gwałtownie, gwiżdżąc jak piszczałka [...]).

(Twarz Orchidei zmienia się błyskawicznie. Twardnieje jakby, czyni się ściągła, nieubłagana [...]).

Recenzje z pierwszej inscenizacji w Gdyni (1946) przez Iwo Galla (druga — w Łodzi) podkreślają „poetyckie widzenie (podkr. m. — Z. G.) i odkrywanie świata, wzruszające każdego głęboko”.<sup>45</sup> „Potencjalnie zawarte rytm, dźwięk, kolor, nastrój nadają jej duże wartości teatralne”<sup>46</sup>. Przede wszystkim wszechobecność morza — wzrokowa, słuchowa, słowna.

([...] w momentach ciszy, gdy uchylają się drzwi, zwarty świst wpada do izby. To huczy podnoszące się morze. Nikt z gości nie zwraca uwagi na ten potęgający się w dźwięku instrument wodny).

Rolę morza określa autor w aspektach muzycznych: „kilka taktów gwiżdżącego morza”, „klaskanie wody jak głos bębna”, „morze chodzące tam i na powrót w swych brzegach”. Jest to niewątpliwie poetyc-

<sup>45</sup> T. Kudliński, *ibid.*

<sup>46</sup> K. Barnaś, „Homer i Orchidea” na scenie gdynskiej, „Odrodzenie”, 1946, nr 51—52.

ki „zegar czasu” mierzący trwanie. Jego różnorodność symboliczną obserwujemy w dialogach. Diodor życzy, by „łódź jego [Homera] nie błędziła po morzu”. Znak rozpoznawczy wieszczki, to „czarna jak dno morskie suknia”. Eurykleja przepowiada: „Morze przed wami, za wami, pod wami. Jego ogrom, bezkres, ruch, siła i szum, który na próżno usiłuje przeschlekać pies” — są wszechstronnie wykorzystane, nadają dziejącym się zdarzeniom oddech bezkresu zmuszający do uogólnień i szukania poetyckiego sensu rozgrywających się spraw. Jego wszechobecność i obojętność na ludzkie przeżycia wraz z niebem wieczyście pogodnym, milczącym, zagadkowym — to wymowny komentarz do obojętności losu i bogów wobec ludzkich zmagają. Wymiar czasowy tych zmagają jest ściśle wyliczony. Poetae nascuntur... Zaczyna się ofiarowaniem przez matkę nowo narodzonego przed akcją dramatu — kończy się zapowiedzią nowego okresu życia po spełnieniu się wyroczni w zakończeniu sztuki. Jesteśmy świadkami tylko wycinka przypadającego tydzień przed pełnoletnością, w sam dzień ukończenia 21 lat, i po 30 latach. Ten ostatni skok czasowy wydaje się dla niejednych<sup>47</sup> pewnym załamaniem, choć autor usiłuje spiąć tę przestrzeń rekwizytem: forminę donosi wyganianemu Homerowi brat w końcu II aktu — w III ślepy już pieśniarz siedzi przepasany wyraźnie jej sznurem. Najpełniej więc egzemplifikują sprawę fatum dzieje Homera. Nieco mniejszy wycinek został dany Orchidei, wystarczająco jednak długi, by zauważyć ewolucję. Najmniejszy okres dano reprezentantom innego państwa na los: przedstawicielom wioski i przyjaciółom wygnanego.

Na granicy zabiegów urealnających i poetyzujących zdaje się leżeć groteska — skonstrastowanie w stylu szekspirowskim scen poważnych, patetycznych z komicznymi, „dziwna u młodego poety dojrzałość wyrażająca się męską szorstkością, pokrywającą nią każdy wylew wzruszenia czy liryzmu”<sup>48</sup>. Prawie cały akt II — to śmiech przez łzy, którego wiele wnosi podchmielony Chilon, najwierniejszy przyjaciel. Ta groteska w ukazaniu wioski wystarcza Gajcemu na potępienie zabobonu. Chcą sądzić Homera, a nie wiedzą, jak. Nie lada wprawką w tej metodzie było wcześniejsze *Misterium niedzielne* — próba innego podejścia do tematu.

Tak rysowałaby się aura *Homera i Orchidei* — dramatu, którego poetyckość nie mieści się w „rymach i końcach wierszy”. Jego sens poetycki — obok wątków biograficznych, dążących do ujednostkowania przedstawionej problematyki — zdaje się przysłać kompozycja, która sprawia, że chętniej nazwalibyśmy go nie poematem, a symfo-

<sup>47</sup> J. Zawlejski, op. cit., s. 124.

<sup>48</sup> T. Kudliński, op. cit.

nią o przeznaczeniu. Najpierw ze względu na rolę dźwięku, jaką przewidział autor, tak że w pierwszej inscenizacji na scenie Teatru „Wybrzeże” w Gdyni dużą rolę w zrealizowaniu wskazań poety powierzono specjalnie skomponowanej muzyce. A przede wszystkim „symfonia” dla refreniczności powracających, przewijających się leitmotivów i ogólnej, trzyczęściowej kompozycji a-b-ab. Można wsłuchiwać się, patrzeć, czytać — i ciągle stawiać sobie inne pytania, konfrontować powracające wątki, zastanawiać się nad ich współbrzmieniem. Stąd różnie odczytywano sens dramatu: jako „poemat o śmierci”, który „technie afirmacją”<sup>49</sup>, czy — bliżej prawdy — „dramat jednostki genialnej”<sup>50</sup>. Tym poszukiwaniom pierwszych recenzentów oraz wątpliwościom chcielibyśmy odpowiedzieć, stawiając wszystkie ukazane środowiska i postaci wobec losu i na tym tle ujrzyć jedynie chyba słuszną w myśl założeń poetyckich dramatu postawę Homera (co prawda jego „wybraństwo” dorzuci dodatkową problematykę). Do jego postawy przychylił się Orchidea — odsunie się Diodor, przechodząc na zabobonne pozycje wioski. Niektórzy z przyjaciół — Echefron, Chilon — wejdą na drogę, którą szła Orchidea, ale nie dojdą do jej dojrzałości. Zgubi ich „własna ciemna niewiedza”, jak to będzie śpiewał Homer. Wioska ulegnie i przyjdzie wołać o jego powrót. Będzie to rekompensata za poniesione cierpienia. Wszyscy zdają się pytać: po co? dlaczego? kto winien? — i każdy usiłuje znaleźć jakąś odpowiedź, próbuje odwrócić przeznaczenie-fatum, tak jak pies, który usiłował przeszczekać szum morza przy odjeździe Homera i długo po tym, aż zdechł z tęsknoty. Motyw psa przewija się parę razy, by to właśnie nam powiedzieć.

Kierując się zasadami antycznej metafizyki, której próbkę mamy w motywacji dramatu — zwróćmy uwagę na wróżby, które mają moc obowiązującą i sprawdzają się. Eurykleja wieszczy Orchidei z dwu wzorów, przez które przemówi los i zmusi każdą stronę do przyjęcia jakiejś postawy. A wzory brzmią: „harfa grająca” oraz „oszczep i zbroja”.

**Oszczep i zbroja** — Diodor reprezentuje powszechne obawy wioski i grozi karą:

Oto dalekie wieści niosą, że na łąkach pobliskich idą ogromne wojny, gdzie oszczep leci na oszczep i dzwonią tarcze mężów. Ślepotę rzucili bogowie na oczy ludzi [...]. Żyjemy w czasach, gdy stygną dymy ofiarne i żalują ludzkie dłonie gałki bursztynu na ołtarz [...]. Zło dzieje się i grzech. Pusta czeka świątynia i umiera płomyk w złotym kaganku. Młodzież bez troska w amfory patrzy i spełnia puchar ognisty ciała na rozkosz niemejską.

<sup>49</sup> K. Barnaś, op. cit.

<sup>50</sup> T. Kudliński, op. cit.

Nie mieści się w tych kategoriach Homer: ani nie będzie podzielał zdania kapłana, ani lekkomyślności przyjaciół. „Młodzież beztroska w amfory patrzy [...]” — zobaczymy to w II akcie. Dezaprobatę tej postawy potwierdza zawód, jaki sprawiają w decydującej dla Homera chwili wyruszenia pochodu do świątyni (poza wyjątkami, jakie stanowią Chilon i Echefron, idący na drogę buntu jak Orchidea). Z początku Diodor jest po stronie Homera: pociesza, obiecuje pomoc w zrozumieniu wróżby. Potem, gdy przekona się, że religijność jego jest innego rodzaju, bo — jak przyznał uprzednio Orchidei — „oczy Słonecznego uderzyły mnie od razu swą kamienną powagą, która nie jest bynajmniej niema. Kiedy spojrzałem na nie, wyczytałem tę myśl bóstwa: po coś przyszedł, skoro wyznaczyłem ci inny dzień?” — Diodor potępia go razem z zabobonną wioską, bo „nie widział cudu”. Wobec spełniających się wróżb, zbliżających się wojen i znaków gniewu bóstwa — odpowiedź wydaje się im jasna: winni są Homer i Orchidea za swoje błuznierstwa. Myślą, że zagadkę losu rozwiążali. Mającego wyższą wiedzę i kontakt z bóstwem — odrzucają, by kiedyś uznać to i naprawić.

Inną postawę prezentuje Orchidea, częściowo Echefron. U niej najlepiej widać ewolucję: zaczyna od próśb, ofiar — błaga, grozi, lży — odchodzi ze złamaną wiarą. Jest to postawa walki z losem. Całą winę próbuje wziąć na siebie. Świadoma przepowiedni staje przy Homerze i jak on poddaje się w końcu losowi. W długich rozmowach umacniają się wzajemnie: „czyż wszystko, co się dzieje, nie było postanowione od dawna?” Nawet wracające w malignie wspomnienia jej buntu budzą w nim sprzeciw. W ostatniej chwili zdaje się sam Homer załamywać, rozpaczać. Ewolucja postawy Orchidei idzie dalej. Umierając podtrzymuje go w jedynie właściwej, postulowanej przez dramat postawie: „Zostałeś wybrany. Musisz (podkr. Gajcego) być posłuszny [...]. Wróć na Chios”. Bohaterska Orchidea umiera. Obrzuciła mianem „słabeusza” Homera, bóstwo, Eutyfrona. Miała do tego prawo. Jej postać to pomnik wystawiony kochającej kobiecie.

Pozostaje uzupełnić rysy postawy Homera, wybraństwo poety i jego konsekwencje — krąg zagadnień wokół spełniających się słów wieszczby harfa grająca. Jak muzyczny leitmotiv przewija się sentencja, że „nieosiągalne są dla człowieka tajemnice losu”, a ukarany będzie ten, kto je przeniknie. Homer jest wybrańcem-poetą, chce wiedzieć. Ta wiedza kosztuje. Poznaje sprawy nieczłowiecze — że bóstwo płacze, a mimo tego nie szczędzi łez swoim wybrańcom. Eurykleja przepowiedziała Orchidei: „Mówić ci będę o trudnej drodze, w której dźwigać będzie serce ogromny ciężar bólu, za wielki na barki młodzieńca, a cóż dopiero twoje”. A jednak Homer wie, że musi być posłuszny, że dane mu jest odkrywać rzeczy nieczłowiecze, zagadki losu. Znow

obserwujemy romantyczne wymiary, patetyczne zadania dla poezji i jej wybrańców, jak w poprzedniej próbie Baczyńskiego.

Jak można by nazwać postawę, którą proponuje dramat Gajcego? — W poprzednim utworze widzieliśmy tragizm afirmowany: ideę, pokazanie cierpienia. Gajcy widzi tylko „trudną drogę” tragizmu cierpiącego. „Musisz” — wszystko postanowione od dawna, nieosiągalna jest dla człowieka tajemnica losu. T. Gajcy opowiedział nam „trudną drogę”, w której dźwigać będzie serce „ogromny ciężar bólu”. Niemniej — drogę, koncepcję fatalizmu, która była „pociechą ludzi niepewnych jutra”<sup>51</sup>, która pocieszała, że bóstwo płacze. Taka jest jego „prawda” — przewyciężenie katastrofizmu.

Światem poetyckim dramatu — jak przystało na klasycyzującą tendencję — kieruje bóstwo. Człowiek jest jego ofiarą, lecz właśnie tą drogą wnika w ten świat promyk nadziei, przestyliżowana metafizyka. Po wypełnieniu „musu”, poddaniu się losowi — „otwarte są usta, Homerze. Pamiętaj, wróć na Chios” (ostatnie słowa dramatu). Miał przecież obietnicę Apollina: „Będziesz szczęśliwy [...]”.

*Homer i Orchidea*, to najbardziej dojrzały owoc powstały w kręgu „pokolenia dramatycznego”. W 1946 r. doczekał się I nagrody na Konkursie Zarządu Miejskiego w Krakowie.

#### IV

Zastanawiające jest istnienie szerokiego nurtu groteski w literaturze pięciolecia wojennego<sup>52</sup>, nurtu, który nie omija i dramatu.

Rzecz godna zbadania. K. Wyka widzi przyczynę tego w kontraście „konspiracyjnego życia na niby”<sup>53</sup>. Widać to i we wspomnieniach Trzebińskiego o Bojarskim<sup>54</sup>, jak i w twórczości całej grupy. W grotesce upatrywali nader przydatny kształt dla swych poczynań. Trzebiński — jak zwykle nowatorski — marzy m. in. o „milczącym balecie”. Zostawiając szczegółowe rozpatrzenie specjalnym studiom, rejestrujemy tutaj dwie cenne pozycje, w których zobaczymy interesującą nas problematykę przez grymas groteski: Tadeusza Gajcego *Misterium niedzielne* i Andrzeja Trzebińskiego *Aby podnieść różę* — misterium buffo i najbardziej nowatorski wśród analizowanych dramat-groteska. Na pytania współczesnych ta grupa utworów daje odpowie-

<sup>51</sup> T. Łubieński, op. cit.

<sup>52</sup> Z. Jastrzębski, *Korespondencja*, „Dialog”. 1960, nr 3, s. 173.

<sup>53</sup> K. Wyka, op. cit., s. 81.

<sup>54</sup> S. Łomień, *Wspomnienie o przyjacielu*, „Dziś i Jutro”, 1946, nr 16.



dzi konkretne, praktyczne, sięgające raczej do polityki aniżeli do rejonów metafizycznych, choć Gajcy już tu, we wcześniej napisanym *Misterium*, zarysowuje swoją romantyczną koncepcję poety.

Przez grymas groteski. W *Misterium niedzielnym* Tadeusza Gajcego znalazła swój obraz artystyczny Polska przedwrześniowa, jej tragikomiczne przygotowania do wojny, a przede wszystkim powszechny paroksyzm prorokowania, gdy nadeszła klęska — obrachunek nierzadki w twórczości tego pokolenia. Gajcy dał obraz przemysłany, nie bez pedagogicznych propozycji, przesycony barwą krytyki „miłującej”, pogodnej, a przy tym nie bez ciekawych rozwiązań strukturalnych czy inscenizacyjnych. Dobrze powiedziano, że „to prawdziwy fajerwerk talentu Gajcego”<sup>55</sup>, ucieleśnienie idei wyrażonej przez autora w artykule *Już nie potrzebujemy*. Nie trzeba powtarzać lęku katastrofistów, bezradności wobec nadchodzącego czasu. Ten „fajerwerk” zrodziła potrzeba czynu artystycznego o zadaniach pedagogicznych. Spod kolorytu pogodnego, jakim chciał malować ten obraz, odkrywamy również inną barwę: sprawę śmierci, problematykę losu, która mgłą zadumy otacza pogodne zda się niebo utworu:

W smutnym lęku płacz dziecinny  
niby strofy mojej pieśni

(Intermedium)

Tutaj, w parę miesięcy przed *Homerem i Orchideą*, nie podejmował jeszcze próby „odczytania życia”, zafascynowany potrzebą pouczenia siebie i innych oraz podsumowania lekcji września 1939 roku. Jest to szukanie „ludzkich” przyczyn klęski, dzieje „zgromadzenia ojczystych proroków” wraz z dylematem Apokalipsy w wymiarach groteski, w której ukazała się Polska przedwrześniowa. To wszystko wymaga dopowiedzenia: nie w gwiazdach trzeba szukać przyczyn klęski, ale bliżej... Pogłębioną ideowo i metafizującą lekcję dał później poprzez dzieje greckiego śpiewaka.

*Misterium* było pierwszą próbą sił w dramacie. Jego umysł drażyła pasja wyjścia ze zniewalających oparów katastrofizmu i cienia śmierci. Wyrzucał mu to Irzykowski. Sam był przekonany, formalnie to deklarował wspomnianym artykułem. Trzeba było wybrać najwłaściwszy kształt dla tej problematyki i osobistej, i narodowej. Poeta w „partii formalnej” przyznaje, że to niełatwo: „Planeto senna [...] — przecież to dosłownie z Cocteau i katastrofistów japońskich [...]. Psia kość [...]. Chyba zwariuję”. W innych kwestiach poeta z trudem wyzwala-

<sup>55</sup> T. Łubieński, op. cit.

jący się z balastu tradycji literackiej awangardy, w „szarpaninie wewnętrznej” pyta: „Co by powiedział na to Irzykowski?” I tak dochodzi do potrzeby kàtharsis — ślad rozrachunku z samym sobą. Zgrabnym zabiegiem konstrukcyjnym przenosi to pojęcie z całą sugestią jego znaczeń do toczącej się tymczasem akcji: oczekiwana Apokalipsa przyjmuje imię Katharsis. Taka jest zasadnicza propozycja Gajcego. Cóż, kiedy się nie udało. Musi jednak przyjść — „Apokalipsa”. Katharsis — nie będzie. „Zgromadzenie ojczystych proroków” może triumfować.

Być może było to nawiązanie do Cocteau — à rebours: pewna zależność od rozwiązań formalnych — uniezależnienie się od tragicznych nastrojów. Nie przesądzając jednak tych zagadnień (precedens stanowiło również misterium buffo Majakowskiego), wystarczy chyba wskazać na bardziej bezpośrednie źródło inspiracji. Był nim Gałczyński ze swoją tendencją mieszania stylów, autokrytycyzmem, jak i predylekcją do brania na warsztat groteski Polski dwudziestolecia, z elementami fantazji i baśni, acz nie zatracając, jak to i Gajcy robi, realności wyobrażeń świata. Wyliczając te cechy za Stawarem<sup>56</sup> mamy na myśli takie utwory Gałczyńskiego, jak *Bal u Salomona* z jego refleksjami o sztuce, zwrotkami autobiograficznymi, a już przede wszystkim poemat *Koniec świata* — parodię poezji katastroficznej i właśnie Apokalipsy, rewia postaci i środowisk, w której każdemu „coś się dostało”.

Zasadniczym nurtem konstruującym groteskowe *Misterium niedzielne* i spajającym je w całość są dzieje narodowego prorokowania i przeczuć „Anno Domini 1939” o wyraźnym nerwie dramatycznym i nieco tragikomicznym zakończeniu. Tym dziejom nadał kształt misterium buffo — uschematyzował postaci dając im żywot marionetki, zaznaczając tylko potrzebne dla sparodiowania cechy. Pojawi się i Król ze składanym berłem, Anioł ze skrzydłami ukrytymi pod dobrze skrojonym paltem. W „Intermedium” wystąpi sam Autor *Misterium* i poda poetycką genezę. Poeta będzie wypowiadał również „partie nie przewidziane przez autora”, a całość przedstawi narrator ustępujący w większości wypadków nurtowi dramatycznemu wypatrywanej Apokalipsy. W sumie — chęć odnowienia gatunku, przepojenie schematu misterium groteską z jej arealistyczną motywacją, eliminacją czasu, odwracaniem wartości, nonsensem przypadku.

Tadeusz-starzec Poeta bierze „Pamiętnik swojego życia”. Pod rokiem 1939 czyta, jak to zaczęła się wieszczą twórczość w owym roku:

Co noc słyshałem pod oknem naszym  
głosy prorocze i natchnione,

<sup>56</sup> A. Stawar, *Wstęp*, [W:] K. I. Gałczyński, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1957,

tłumy błędziły i imiona  
padały święte, także nowe [...]

Tak miało się zacząć *Misterium niedzielne*, bo wzywał go „głos tajemny”. Pieśń miała być „prosta i dziecinna [...], nuta miękka”. Swoją śmierć przedstawia spokojnie, groteskowo. To jest novum w twórczości Gajcego. W tym kierunku miała iść jego katharsis.

Utwór ma wiele aluzji, przedwrześniowych reminiscencji. Ułan z Marynią śpiewa refren swej piosenki, jak to

będzie kołysał ogień —  
sina Dźwina mnie kusi i Wisła  
dziewczyno.

— i patrzy na swoje ostrogi. Kołysankę śpiewa żołnierzycowi Hipolit:

Śpiewaj, śpiewaj beztroski  
broń swą szykuj na rozkaz [...]

Tak, snuły się wtedy smętne postaci poetów, gromili następcy Skar-gi, filozofowie mówili „panta rei” i zamykali okna. Poza tym pomniki, przemówienia, orkiestry, wierszyki, wielkie słowa o służeniu Ojczyźnie, barwy ochronne... „Cinzano” — bawić się, by zmylić wroga (gorzka to ironia...), zadziwić, bo czegoż się bać, skoro „tylu światłych mężów dba, by ocalić kraj”? „Okrety strzegą nasze morze, wojska czuwają, pędzą krajem bronie warczące, długolufe”. Nie zabrakło w tym zwierciadle 1939 roku nawet przysłowiowego „guzika”, którego w myśl sloganów propagandowych mieliśmy nie oddać. Odpowiedź na pytanie, kto winien, brzmi jednoznacznie.

Tak zostały wspomniane tamte czasy. Najszerzej rozrósł się wątek wieszczona, bo aż do rozmiarów akcji dramatycznej ujętej w cztery widowiska. Ów paroksyzm prorokowania rozpoczyna dziad spod kościoła — Hipolit. Dołącza się Wieszczący Dorożkarz, nie oprze się temu niewierzący Policjant, który staje się opatem związku postanawiającego, by członkowie patrzyli w gwiazdy i uprzedzili wszystkich o zbliżającej się Apokalipsie. Oczywiście rzecz ma swoje perypetie, wieszczona narastają, czeka na nie Tłum. Idea przybiera karykaturalną postać wraz z marzeniami Marysi. Nawet pomyślono się co do terminu, na moment ogłasza się „rozejm boski” — sprawę oparto o bufet — itd.

Tym ludziom Gajcy proponował — katharsis, jaką sam sobie chciał narzucić. Temu celowi miało służyć pełne fantastyki i groteski sięgającej chwilami do pełniejszych barw parodii, karykatury — *Misterium*

*niedzielne*, dowód jednego rodzaju możliwości poety. Inny był nieco późniejszy dramat przeznaczenia *Homer i Orchidea*, drugi etap dialogu z losem, nowy przejaw możliwości Gajcego.

\*

W czasie wojny zdążył zablysnąć i — zgasnąć — taki młody Witkacy, Andrzej Trzebiński, główny teoretyk „Sztuki i Narodu”. Z jego „laboratorium dramatu” wyszły nie tylko teoretyczne sugestie, ale i realizacja założeń — dramat-groteska *Aby podnieść różę*. Wyrósł on z jego światoburczej idei uniwersalizmu — „filozofii proporcji”. Trzebiński głosił metodę „złotego szczytu”, twierdził, że tertium — datur. Podał nawet tzw. prawa całości<sup>57</sup> we fragmencie pracy na ten temat. Miały one „ująć, uregulować, opanować intelektem żywioły kultury ludzkiej”.

Jest to więc — teatr intelektualny, wykorzystujący elementy znaczeniowe, w którym niepoślednią rolę odegra socjolog, zwycięży owa „trzecia siła”. Trzebiński wierzył, że w zamęcie walk ideologicznych zakonspirowanej Polski zwycięży nie totalizm, nawet nie demokracizm, ale uniwersalizm, który będzie miał wyraźny, powszechnie znany program oraz da możliwość pełnego rozwoju jednostce. Koniecznym warunkiem przemian jest rewolucja-wojna, która będzie skokiem naprzód, gdyż w Polsce zatrzymała się historia. Jego dramat przez swój tok zdarzeń ma taką właśnie wymowę. Dla ludzi, nie mających — niestety — żadnych poglądów, nie zaangażowanych, walka niesprecyzowanych ideologii mogła mieć grymas groteski. Toteż potęgowano groteskowość, wyrzucono m. in. różę-kokardę. Symbolem odwrotu z tej pozycji, sięgnięciem do „refrenów społecznych”, rodzeniem się nowego systemu, łączącego cechy obydwu ukazanych obozów — jest podniesienie róży, „początek życia w prawdziwym świecie”.

Jest to teatr kapitalnych spięć (dwaj dyktatorzy, nie mogący się zaarrestować, wygrywa trzeci; zwalczające się obozy, które nie znają swych poglądów), sztuka o drapieżnej ironii:

---

<sup>57</sup> S. Łomiejn, *Metoda „złotego szczytu”* (Glossy na temat „Uniwersalizmu”), „SiN”, 1943, nr 7:

1. Całość istnieje jedynie w częściach.
  2. Całość różni się formalnie od swych części.
  3. Całość jest pierwsza od swych części.
  4. Całość jest celem części.
  5. Całość jest procesem członowania.
- (tzw. prawa całości — fragment pracy o uniwersalizmie).

- Ludzie strzelają do ludzi, a panu potrzebne poglądy?  
— [...] nie mam na te sprawy żadnych poglądów. Ja mam same tylko poglądy [...] (z I aktu).

Autor wykorzystał również schemat komedii pomyłek, tragicznie ewokujący wiele rysów tamtej rzeczywistości.

Jest to teatr propozycji społeczno-politycznych, nawiązujący do aktualnej problematyki. Nie „koniec świata”, ale początek nowego życia da wojna. Nie katastrofizm, ale myślenie konkretne, formowanie poglądów, znajomość historii, z której dostawało się „pałę”, postawa zaangażowania. To były sugestie, jakie wysuwał wobec tragicznych zagadnień epoki, losu człowieka, udziału czy obserwacji itp., które hipotetycznie zostały objęte pojęciem „tragizmu”. Choć autor był przeciwnikiem naiwnej pedagogizacji literatury, tkwił mocno w sercu rzeczywistości, jak tego żądał w *Manifeście*. Jej służył zautonomizowaną sztuką, w której zawarł swe postulaty i przemyślenia o wysokim morale.

Wreszcie — teatr eksperymentatorski. W całej pełni udało się mu nadać rzeczy sens dramatyczny, udratyzować nawet jej nieobecność. Piłeczka ping-pongowa jest osią kompozycyjną całego dramatu<sup>58</sup>. Gra w ping-ponga rozwija się równolegle do rozgrywek dwóch partii, staje się jej wielką metaforą, doskonale wykorzystaną. Podkreśla to kolor ubrań — biały dwóch sportowców, czarny obu dyktatorów. Drugim rekwizytem, równie dobrze wykorzystanym, jest róża-kokarda o złożonej symbolice. Równocześnie w tej kompozycji opartej o walkę Trzebiński pokazał proces słabnięcia dwu sił i narastania trzeciej siły, która zwycięża. W tej walce wystarczyło, że postaci ukazały jedynie potrzebne do gry cechy i to w wymiarze groteskowym. Specjalną rolę nadał jedynej kobiecie — Obliwii. Musiała ona normalnie reagować i być „naiwną”, by łatwiej widać było odkształcenia groteski.

Dramat ma tyle dynamiki, pasji, ironii, że nie trzeba było zwracać uwagi na czas, ani ostatecznie dzielić go na akty — ustępstwo dla widzów i aktorów, gdyż i tak nic się nie zmieniło w scenerii poza powiększeniem okna w ostatnim akcie, by... Obliwia mogła łatwiej wyskoczyć. Andrzej Trzebiński, wówczas dwudziestolatek, mógł pochwalić się wrażeniem, jakie wywarło pierwsze czytanie sztuki (2 VI 1942)<sup>59</sup>. Ostatnią groteską tej groteski jest to, że przez dwadzieścia lat nie doczekała się próby scenicznej — nie podniesiono tej „róży”.

<sup>58</sup> Z. Jastrzębski, *Korespondencja*, op. cit.

<sup>59</sup> A. Trzebiński, *Zapiski* (ogłosił Z. Jastrzębski), „Pamiętnik Teatralny” XII (1963), z. 1—4, s. 129.

Ojcostwa ideowego Trzebińskiego nie trzeba szukać — sprawa jest jasna. „Myślę o dramacie, jednoaktówce po Witkacowsku metafizycznej i formalnej” (z *Zapisków*)<sup>60</sup>. „Składam hołd rodowi Witkiewiczów [...], kocham obu: ojca i syna. Jest w nich ostra szlachetność, psia-krew — uroda myśli, coś takiego, czego nigdzie nie poświęcił”<sup>61</sup>. Odrzucenie motywacji życiowej w sztuce, formalne traktowanie elementów znaczeniowych, kładzenie nacisku na konstrukcję i kompozycyjność dzieła, intelektualizm i skłonność do deformacji, wielokierunkowość zainteresowań i równoległość postawy teoretyka i twórcy — że wymienimy tych kilka cech za Z. Jastrzębskim<sup>62</sup> — świadczy o związkach ze St. I. Witkiewiczem, obok powiązań z Brzozowskim czy Irzykowskim, z którym, jak pisze, „żarł się” nieraz. *Aby podnieść różę* jest groteską, kontynuującą linię Witkiewicza. Znamionuje ją dojrzałość artystyczna i jednocześnie własny styl autora<sup>63</sup>. „Co Witkacy rozumie przez elementy znaczeniowe? Czy elementy są naprawdę równouprawnione? To jest fałsz Witkacego, którego strawić nie mogę w żaden sposób”<sup>64</sup>. Trzebiński był samodzielnym uczniem, dalej już budował sam, jak to obserwowaliśmy analizując jego myśl teoretyczną. Pasjonował go dramat rozegrany na remis. Pisał:

U bajecznego Witkacego znalazłem i na to, mętą co prawda, ale odpowiedź. Nazwał to pospiesznie i bez specjalnego entuzjazmu: dramatem o rozplywających się formach [...]. Takie mokre formy są jednak niebezpieczne, a remis jest matematyczną abstrakcją, w porządnym życiu nie spotykaną [...]. Ale proponuję inne wyjście [...]. Zwyciężyć może trzecia siła<sup>65</sup>.

— tak w dramacie, jak i w rzeczywistości. Taka jest koncepcja artystyczna i sugestia polityczna Trzebińskiego. Jeśli o dramacie *Homer i Orchidea* powiedzieliśmy, że był najbardziej dojrzałym owocem grupy, o tym powiemy, że był utworem najbardziej nowatorskim, realizował własne koncepcje artystyczne autora.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Z. Jastrzębski, *Korespondencja*, op. cit.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Cyt. za Jastrzębskim, *ibid.*

<sup>65</sup> S. Łomień, *Z laboratorium*, op. cit.

## V

Co po nich zostało? Już w 1943 roku T. Borowski chciał dać odpowiedź:

Zostanie po nas złom żelazny  
i głuchy, drwiący śmiech pokoleń<sup>66</sup>.

Zzymali się na to. „Otóż nie. Choćby miał po nas przemaszerować chamski but kata [...] dla przyszłych pokoleń będzie ten nasz krzyk niezaspokojony, niezadławiony, żarliwy — pragnieniem mocnego dobra. I choćby zawieść miało wszystko, to jedno po nas zostanie na pewno”<sup>67</sup>. Po wojnie usiłował odpowiedzieć S. Ziembicki: zostanie „To, co najważniejsze, najdoskonalsze, to linia, ton. Jedność twórczości i walki. Styl epoki”<sup>68</sup>. Tzn. postawa bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, wewnętrzna konsekwencja między czynem w sztuce i czynem w życiu. Te punkty *Manifestu pokolenia dramatycznego* zrealizowali. Dramatem, który brał na warsztat problemy z życia, odczytywał je, postulował co najmniej postawę fatalistycznej afirmacji — chcieli odrodzić kulturę polską.

Podsumowanie ich debiutanckiego dorobku i ustawienie w cyklu rozwojowym polskiego dramatu miałyby jeszcze coś z hipotezy. W każdym razie obydwie pozycje Gajcego są dojrzałymi owocami „czasu swego”, poszerzają naszą literaturę o utwory, kontynuujące tendencje dwudziestolecia. Osiągnięcia Trzebińskiego są krokiem naprzód, jaki — tylko jeden — zdążył zrobić w czasie wojny. Chyba wolno w tym miejscu wspomnieć słowa S. Pigionia: „Cóż, należymy do narodu, którego losem jest strzelać do wroga z brylantów”<sup>69</sup>.

Ważniejsze prace, które wykorzystano:

- A. K. Wyka, Krzysztof K. Baczyński, Kraków 1961.  
 B. „Pamiętnik Teatralny” XII (1963), z. 1—4.  
 T. Łubiński, Gajcy i jego sztuki, „Dialog”, 1959, nr 11, s. 142—147.  
 Z. Jastrzębski, Korespondencja, „Dialog”, 1960, nr 3, s. 173.  
 Z. Jastrzębski, „Pójdziemy wolno nad groby zgubionych Homerów”, „Znak”, 1962, nr 97—98.  
 L. Bartelski, Okno, „Twórczość”, 1960, nr 10.  
 C. Druki konspiracyjne „SiN” (w odpisach maszynowych).

<sup>66</sup> Zakończenie *Pieśni* z cyklu *Gdziekolwiek ziemia*, przedrukowane: T. Borowski, *Utwory zebrane*, t. I, Warszawa 1954, s. 126.

<sup>67</sup> J. Marzec, *Co po nas zostanie*, „SiN”, 1943, nr 6.

<sup>68</sup> S. Ziembicki, *Jedność twórczości i walki*, „Dziś i Jutro”, 1946, nr 7.

<sup>69</sup> K. Wyka, op. cit., s. 111.

Z prac teoretycznych:

I. Sławińska, Główny problemy struktury dramatu, [W:] Sceniczny gest poety, Kraków 1960, s. 11—32.

#### THÉÂTRE DRAMATIQUE DE LA „GÉNÉRATION DRAMATIQUE”

Dans la littérature des années 1939—1945, relativement peu connue, un groupe à part est constitué par les jeunes débutants, tombés dans la lutte, „génération dramatique”, comme ils se sont eux-mêmes appelés. Et c'est bien un tel caractère qu'avaient l'époque de leur maturation et le drame qu'ils choisirent comme la seule forme capable d'exprimer adéquatement leur engagement dans l'oeuvre du renouveau de la culture polonaise. La revue mensuelle „Sztuka i Naród” leur servait à diffuser leurs théories dans le public; ils y rompaient avec le manque d'idéalisme de l'entre-deux-guerres. Leur activité était dictée par les principes d'humanisme, d'historisme et de moralisme.

Leur oeuvre dramatique se trouve brièvement analysée en deux chapitres: Ethos et Pathos (Drame de K. K. Baczyński, *Homère et l'Orchidée* de Gajcy) et à travers la grimace du grotesque (*Mystère dominical* de T. Gajcy, *Pour soulever la rose* de A. Trzebiński); l'auteur de l'étude s'attache à découvrir, dans toutes ces oeuvres, l'effort pour surmonter la réalité tragique de l'époque.

Les deux premiers drames poétiques (l'un lyrique, l'autre empreint de classicisme, artistiquement mûr, joué même après la guerre) ressuscitent les conceptions romantiques et présentent, sur un fond de matériaux biographiques et de recherches métaphysiques, un tragisme affirmé (Baczyński) ou douloureux (Gajcy). Les deux oeuvres suivantes donnent des réponses concrètes concernant les causes immédiates de la défaite de septembre 1939; elles empruntent le masque du grotesque afin de surmonter l'angoisse tragique. Le *Mystère dominical* fait une critique sereine des préparatifs tragi-comiques à la guerre, en particulier du déchainement des prophéties, et suggère la catharsis à la poésie catastrophique et à la société. Le plus novateur des deux, le drame-farce de Trzebiński, principal théoricien du groupe, et issu de ses tendances expérimentatrices inspirées par les idées de S. I. Witkiewicz ainsi que par les propres conceptions universalistes du jeune théoricien. C'est donc un théâtre intellectuel, expérimental, le drame de propositions socio-politiques. Reconnaisant la nécessité de la guerre-révolution en Pologne, où „l'Histoire s'était arrêtée”, montrant la lutte du système totalitaire avec la démocratie, il annonçait que l'avenir appartiendrait à l'universalisme, cette „troisième force”, tant dans la réalité d'après guerre que dans la structure du drame.

Qu'en reste-t-il? La controverse continue sur ce point. Certainement le style de l'époque: union de production littéraire et de combat. Ils s'étaient donné pour tâche de renouveler la culture polonaise par le moyen du drame qui puisait ses sujets parmi les problèmes de la vie, les interprétait, postulant une attitude d'affirmation fataliste pour le moins. C'était la continuation de traditions littéraires avec l'esprit novateur de la jeune génération pleine de promesse, mais qui n'eut pas le temps de s'exprimer en plénitude.