

JOANNA MICHALCZUK

W PUŁAPCE ISTNIENIA
DRAMATIS PERSONAE I ICH ŚWIAT
W *PRZERWIE W PODRÓŻY** TYMOTEUSZA KARPOWICZA

Postaci Karpowiczowskiej *Przerwy w podróży* krystalizują się jako swoiste i autonomiczne struktury poprzez język uobecniający płaszczyznę emocjonalną i intelektualną oraz gestykę i ruch, związane z wykonywanymi profesjami, dodatkowo podkreślanymi przez przynależne postaciom konwencjonalne rekwizyty (jak brzytwa Fryzjera, projekt Architekta czy rękawice Boksera). Potoczność mowy, referencjalność wielu „zwykłych” zachowań i działań bohaterów sugeruje „realny” charakter ich obecności w scenicznej fikcji, ale wobec zmienności układów relacji między postaciami (swoistych, implikowanych przez kreatywną dowolność kombinacji z wymiennymi elementami) i przebiegu zdarzeń, w jakich uczestniczą (jakby mechanizmu substytucji wy-

Mgr JOANNA MICHALCZUK – stypendystka-doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru KUL; adres do korespondencji – e-mail: joanmi@kul.lublin.pl

* Tekst ten zajmuje szczególne miejsce w twórczości dramatycznej Tymoteusza Karpowicza – autor uważa go za „najambitniejszą” ze wszystkich swoich „prób dramaturgicznych”. Wyrazem permanentnego niepokoju twórcy o dzieło, wielokrotnie ponawianych „rekolekcji i poszukiwań” jest aż jedenaście różnych wersji *Przerwy w podróży*, „bardzo dalekich od siebie, często stanowiących niezależne teksty”. „*Żeby uniknąć szaleństwa*”. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz, „Archipelag” 1985, nr 12, s. 16. [Dialogowanie autora z ukształtowanym już materiałem i tworzenie nowych wariantów, tak iż dzieło wciąż ewoluuje, pozostaje w ruchu, jest także praktyką młodszego pokolenia dramaturgów, by wymienić T. Słobodzianka i M. Koterskiego]. Po raz pierwszy, w fragmencie, opublikowano *Przerwę w podróży* na łamach „Odry” (1962, nr 10, s. 59-71), później, już w całości, ale ze znacznymi zmianami, w zbiorze Wydawnictwa Poznańskiego – T. K a r p o w i c z, *Kiedy ktoś zapuka*, Poznań 1967, s. 289-387. Tom *Dramaty zebrane* prezentuje – jak pisze we wstępie Falkiewicz – wersję ostatnią, ona też jest tu podstawą cytowania – T. K a r p o w i c z, *Przerwa w podróży*, w: t e n ż e, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław 1975, s. 281-371.

czerpiących się porządków działań na nowe, który nie dochodzi, jak rozkręcona sprężyna, do punktu „zero”, ale zostaje zawieszony bez uzasadnienia, tak, jak się rozpoczął), trudno nawet podejrzewać, by świat postaci był światem potocznego doświadczenia. Jednak wydźwięk „realny”, nawet „dzienny” przejawów aktywności bohaterów i dający się wychwycić porządek, jakiemu podlegają, nie pozwala umiejscawiać ich w planie snu, jeśli już – to tylko snu na jawie¹. Wprawdzie „realne” odniesienia umożliwiają odbiorcy poruszanie się po fikcyjnej rzeczywistości zaludnianej przez Karpowiczowskie *dramatis personae*, ale okazują się niewystarczające, by pojąć i uzasadnić sposób ich istnienia.

Autor, dążąc w imię praw kreacji do „wszystkomożliwości” – czyli sytuacji, w której „wszystko we wszystkich miejscach utworu stanie się możliwe”, zatem nic nie będzie konieczne, „unierzeczywistnił” wykreowany świat². A skoro za uwięzioną w języku myślą autora nie kryje się rzeczywistość wspólna odbiorcy i twórcy, bo ten drugi łamie zasadę umowy o dzieło sztuki, jaką każdy pisarz zawiera z czytelnikiem, konstytuując w dramacie rzeczywistość wyobrażalną, na którą odbiorca mógłby – z korzyścią dla siebie – przystać, skoro jest to twórczość „bez świata” – znane odbiorcy „realia uwierzytelniają język, a nie świat” – pisze Andrzej Falkiewicz³. W takiej roli elementów „uwierzytelniających język” można by widzieć m.in. rozmaite „bagaze” podróży (obciążenia życiowymi doświadczeniami, ale i obsesjami), mimetyzm psychologiczny czy gestyczno-ruchowy postaci, wszelkie emblematy towarzyszące bohaterom.

Ale też sami bohaterowie – co warto przy tej okazji podkreślić – nie stanowią, wbrew czytelniczym przyzwyczajeniom, repliki żywego człowieka (i to bez względu na zakorzenienie świata przedstawionego w realnie istniejącym), choć wykorzystywane do ich badania kategorie antropologiczne narzucają im niejako substancjalność, określony wygląd, cechy fizyczne i osobowościowe – zgodnie z zasadą antropomimetyzmu. Istniejąc jako konstrukt,

¹ Zob. A. Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, w: Karpowicz, *Dramaty zebrane*, s. V-XXXV; P. Dybel, *Świat dramatu Tymoteusza Karpowicza*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 8, s. 135-137.

² Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. XXV-XXVI. Jak sugeruje Falkiewicz (s. XXV), dla pokazania procesu powiększania się obszaru „wszystkomożliwości”, aż przeniknie całą tkanę dzieła, pomocne byłoby zaprezentowanie istniejących wersji *Przerwy w podróży*. Już jednak porównanie dwu ogólnodostępnych, opublikowanych w całości, a bardzo odległych od siebie, wersji tego dramatu wskazuje, jak daleko – w imię prawa wolności w sztuce tworzenia – odszedł autor od praw rzeczywistości przedstawianej.

³ Tamże, s. XXVI-XXVII.

dramatis persona konstytuowana w najbardziej elementarnej, bo warunkującej wszelkie inne sposoby zaistnienia i umożliwiającej wieloaspektową interpretację, rzeczywistości słownej i tekstowej⁴, zaznacza swoją obecność w świecie przedstawionym dramatu (gdy dokonuje autoprezentacji poprzez wypowiedź, bądź posługuje się pozawerbalnymi środkami ekspresji, odnotowanymi w partiach dialogowych i w didaskaliach, ale także gdy pojawia się w wypowiedziach innych postaci), na dwóch głównych poziomach, które należy uwzględnić w rozważaniach nad postacią – formalnym (dotyczącym sposobu funkcjonowania postaci wśród innych komponentów świata przedstawionego) i antropologicznym (czyli wpisanej w strukturę postaci koncepcji człowieka)⁵.

Antroponimy, jakimi opatrzone są postaci: Architekt, Bokser, Fryzjer, Gospodarz, Staruszka z jarzębiną, Suflerka, Tancerka, Windziarz, Zawiadowca, determinują ich postrzeganie w kategoriach najbardziej ogólnych: płci, wieku, profesji. Bohaterowie stają się przede wszystkim nośnikami wspólnej treści, implikowanych przez podstawowe kategorie ludzkiej egzystencji, nazwy zawodowe nadają im charakter anonimowych figur, uobecniających różne aspekty ludzkiej działalności. Taki sposób prezentowania postaci pozbawia je indywidualności – nie będąc nikim szczególnym, mogą być każdym – sugeruje postrzeganie ich w kategoriach uproszczonego modelu. Jednocześnie podtytuł-dedykacja – „poświęcona wszystkim pasażerom wszystkich środków lokomocji” sprawia, iż tytułowa przerwa w podróży zyskuje wymiar uniwersalny⁶.

⁴ Por. E. K a s p e r s k i, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 1998, s. 9-40.

⁵ Zob. *Miejsce postaci w przestrzeni dramatu. Struktura bohatera scenicznego. Koncepcje i metody charakterystyki dramatis persona*, w: W. B a l u c h, M. S u g i e r a, J. Z a j ą c, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002, s. 198-226.

⁶ „[...] wszyscy jesteśmy argonautami. Każdy z nas jest Jazonem. [...] Motyw podróży jest odwiecznym symbolem życia, archetypem starym jak świat. Przestrzeń była dana natychmiast człowiekowi, by przygotować go, poprzez ruch, do rozumienia czasu. Od początku istnienia rozumiano ruch jako życie, a nieruchomość jako śmierć. Żaden człowiek nie przeżył swego życia na jednym miejscu. Nawet jeśli zamknął się w swoim pokoju [...] podróżował myślami po nieskończonych, wewnętrznych krajobrazach. Podróże te są różne. Wielkie i małe w sensie przestrzennym. Ale ich istota, próba nieskończoności, jest ta sama. [...] Podróż jest wielkim wspólnym mianownikiem ludzi. Szansą porozumienia. Albo niezgody [...]. Czymkolwiek jest – jest największą szansą wspólnoty” („*Żeby uniknąć szaleństwa*”, s. 6). Podróż jest też wspólnym mianownikiem Karpowiczowskich bohaterów, a występujący w różnych wariantach motyw podróży scala dramaturgiczną twórczość wrocławsko-chicagowskiego twórcy. O funkcjonowaniu motywu podróży w dramaturgii Karpowicza pisze Iwona Paszkowska w pracy magisterskiej *Twórczość dramaturgiczna Tymoteusza Karpowicza* (napisanej pod kierunkiem prof. dr hab.

Zawieszenie podróży w sensie przestrzennym daje początek innej sytuacji podróźnej – implikującej sensy metaforyczne, podróży poza świat codziennych powinności, podróży jednostki w głąb siebie, umożliwiającej poznanie prawdy własnego losu. Początkowo, gdy pasażerowie usiłują wymóc na Zawiadowcy, by przyspieszył przyjazd pociągu, postrzegają siebie przede wszystkim w kategoriach roli i w przynależnych gestach, zachowaniach i rekwizytach szukają potwierdzenia własnego „ja”⁷. I tak: Bokser podchodzi do Zawiadowcy – jak wcześniej do Architekta – z pozycji siły, podbudowuje jeszcze swoją przewagę, powołując się na rozgłos medialny (zdjęcia w prasie), jaki przyniosło mu mistrzostwo wagi średniej, Suflerka sufluje tekst sztuki, który – jak chce udowodnić – zna niemal na pamięć, Architekt rozwija rulon papieru z projektem i krąży z nim wokół Zawiadowcy, Tancerka wykonuje piruety, Windziarz pokazuje klucze od windy, Fryzjer „błyska” brzytwą, przy czym demonstrowaniu ról społecznych towarzyszy ujawnianie ról i zależności rodzinnych i towarzyskich, również Staruszka sytuuje siebie w roli – matki. Później, w sytuacji życiowego wyizolowania, stają przed szansą na rozpoznanie własnych, a nie przyswojonych jedynie jako własne, myśli i uczuć, pierwotnych, autentycznych pragnień⁸.

„Egzemplaryczny” charakter postaci podkreśli jeszcze Fryzjer, zwracając się w ostatnim obrazie sztuki nie tylko do oburzonych zatrzymaniem pociągu, a tym samym zakłóceniem normalnego rytmu funkcjonowania pasażerów

I. Sławińskiej w KUL, w Lublinie, w 1991 roku) w rozdziale *Życie jako wędrowanie. Model podróży w teatrze Karpowicza*.

⁷ Choć, paradoksalnie, postrzeganie funkcjonalności jako istoty człowieka, patrzeć nań „poprzez funkcje, jakie pełni w innym, wyższym lub narzuconym systemie, odbiera mu istnienie”. J. W a i s, *Wprowadzenie. Hermeneutyka jako komunikacja*, w: t a ż, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, s. 18.

⁸ Wobec tak zarysowanych postaci, o mechanicznych niemal przejawach aktywności wyrażających określoną funkcjonalność, implikujących postrzeganie współczesnego człowieka przez pryzmat zagubienia poczucia integralnego „ja”, tym większe staje się znaczenie szansy na odzyskanie samego siebie. Jak zauważa Erich Fromm – „Co prawda, jedna osoba może grać wiele ról, żywiąc subiektywne przekonanie, że jest „sobą” w każdej z nich. Faktycznie w każdej z tych ról człowiek jest tylko takim, jakim w jego przekonaniu chcą go widzieć inni; i u wielu, jeśli nie u większości ludzi, pierwotne „ja” jest całkowicie zduszone przez pseudo – „ja”. [...] stając się [...] odbiciem oczekiwań innych ludzi, [jednostka] zatraciła w pewnej mierze swoją tożsamość. Aby przezwyciężyć paniczny strach, spowodowany taką utratą tożsamości, jednostka zmuszona jest dostosowywać się, szukać swojej tożsamości w ustawicznej aprobacie i uznaniu innych. Skoro nie wie, kim jest, przynajmniej inni będą wiedzieli, pod warunkiem, że będzie postępowała zgodnie z ich oczekiwaniami; jeśli zaś oni wiedzą, ona także będzie wiedzieć, skoro im tylko uwierzy”. E. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemiłscy, przedmowa F. Ryszka, Warszawa 1993, s. 196-197.

fikcyjnych, ale i do „pasażerów” siedzących po drugiej stronie rampy, wskazując na powszechność uwikłania w te same determinanty:

FRYZJER [...] w *stronę widowni* Bardzo państwa przepraszam. Rozumiem. Wszystko rozumiem. Konieczność to jest wielka rzecz. Największa. Ponadnarodowa. Ponadludzka. Ponadegzystencjana. [...]

(s. 366)

Warto zauważyć, że to właśnie postać Fryzjera – pasażera z najcięższym, bo wyniesionym z lagru, bagażem życiowych doświadczeń, żyjącego obsesją śmierci i ściśle związanego z nią strachu, najdotkliwiej naznaczonego destrukcyjnym piętnem społeczno-kulturowej rzeczywistości, a przez to niezdolnego do tworzenia nowych relacji w warunkach Małej Pośredniej, swoim odejściem z domu Gospodarza, w którym zatrzymali się podróżni, podkreśla, że powrót do „świata” zależy od aktu woli tych, którym przydarzyła się „przerwa” w podróży, jest kwestią ich decyzji. Bohaterowie nie są więc – jak w dramacie absurdu – skazani na przypadek i nie muszą czekać, aż coś odmieni ich życie. Ale też Mała Pośrednia nie jest egzystencjalnym więzieniem w metafizycznej próżni, takim jakiego doświadczają bohaterowie dramaturgii absurdu. Karpowicz nie pozbawia swoich bohaterów „wyższej” instancji stanowiącej gwarancję sensu podejmowanych przez nich wyborów, nie tworzy wizji biernego skazańca doświadczającego absurdu świata, gdyż głęboko rozumie wpisana w istotę ludzką potrzebę transcendencji: „Bóg będzie zawsze dla człowieka tym, czego on najbardziej potrzebuje i czego najbardziej się obawia”⁹. Na rzeczywistość procesów duchowych wskazują już zresztą operacje przestrzenne w tekście dramatu – zarówno ruchy postaci w kierunku wertykalnym, jak i kształtowana przez postaci, „otwierająca się” ku górze izba – poprzez schody, windę, strych, antresolę, rozrastająca się także ku nieograniczonym dolnym pokładom pod podłogą. Wznoszenie się staje się wyrazem tęsknoty za pierwotną wielkością i niewinnością człowieka w raj (pragnienie wyzwalającej nagości Suflerki), ale też odsyła do dogmatu wniebowstąpienia („wspinaczka” Gospodarza po narysowanych przez Architekta schodach, wchodzenie Staruszki po schodach na antresolę w złowrogiej asyście podróżnych). Wyjście Staruszki z piwnicy staje się wyjściem z „piekieł” – „zmartwychwstaniem”. Z kolei kreski stawiane przez Staruszkę na białej ścianie izby unaoczniają obecność grzechu („No i po komunii świętej” – usłyszymy komentarz Fryzjera, s. 336), chrzest „pogan ludzkości” z wina, jakiego

⁹ „*Żeby uniknąć szaleństwa*”, s. 10.

udziela podróżnym Staruszka, wyjawiając zarazem ich grzechy (skrywane motywacje i obsesje zacierające człowieczeństwo), przywołuje rzeczywistość duchowego odrodzenia w sakramencie chrztu (symbolu śmierci i zmartwychwstania do nowego życia (Rz 6, 4 n.). „Bielizna czysta jak opłatek”, o której w swoistym songu śpiewają nowo ochrzczeni i kapłanka-Staruszka, przywodzi na myśl białą szatę chrzcielną. Nieprzypadkowo Fryzjerowi, upatrującemu jedyną wartość życia w działaniu destruktywnym, zaprzeczającym życiu, sprrowadzającym się do budzenia w innych strachu przed śmiercią i wywoływania w nich zła pod wpływem strachu, nazywającym siebie „łotrem na Nowej Golgocie” (s. 357) też przypada w „menażerii Noego” najniższe miejsce w hierarchii – gdy zostaje nazwany przez Boksera „świnia” (s. 297)¹⁰. Zaprzeczając wartości istnienia popadł w najwyższy konflikt ze Stwórcą i choć zapragnął ponieść najwyższą ofiarę – „na stosie Izaaka” (s. 360) – pozostaje przecież przy jedynej wartości, w jaką wierzy – wartości strachu (s. 368).

Wszystkie rozsiane w tekście biblijne i chrześcijańskie motywy i aluzje ustanawiają, jako punkt odniesienia dla istnienia bohaterów, plan transcendencji¹¹, podobnie jak czyni to przedziwna modlitwa-litania Fryzjera. W świecie, w którym bohaterowie sami redukuje wymiar swojego istnienia, postrzegając siebie poprzez pryzmat pragnień, kompleksów i obsesji, i przypominają marionetki, skazane na wyznaczony schemat działania w przyciasnej przestrzeni życia, staje się ona dramatycznym wołaniem istoty zdegradowanej. Istoty poświęcającej pierwotną autonomię „ja”, zamykając się w więzieniu

¹⁰ W *Biblii* obraz tego „nieczystego zwierzęcia” służy określeniu wewnętrznego zbrukania człowieka, który sprzeniewierza się Boskim pouczeniom i na nowo popada w dawne grzechy, por. M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 240-241.

¹¹ Nie należy jednak zbyt pochopnie wyrokować o chrześcijańskim charakterze *sacrum* w tej twórczości – jak mówi Karpowicz: „jeśli kościół chrześcijański [...] jako kategoria moralna, jest zbudowany wewnątrz wierzącego, jak rozumiał to Jezus według św. Jana (J. 2, 19; por. także Mk 14, 58), nie na zewnątrz – jestem wiernym wyznawcą tego kościoła, ale równocześnie jestem wyznawcą wszystkich kościołów, wszystkich religii, które wzniesiono w „ciele” wiernego, które nie są instytucjami” („*Żeby uniknąć szaleństwa*”, s. 10). W *Przerwie w podróży* można dostrzec np. nawiązania do stanowiącej integralny element wierzeń Wschodu koncepcji śmierci jako ponownych narodzin, powtarzającego się umierania w kołowrocie wcieleń, umożliwiającego osiągnięcie doskonałości duchowej podczas długiego okresu doświadczeń, nabywanych w ciągu wielu kolejnych inkarnacji (zob. np. W. W i l o w s k i, *Zagadnienie życia i śmierci w wybranych poglądach filozoficznych i religijnych Zachodu i Wschodu*, Poznań 2000), warto zwrócić uwagę choćby na kwestię Staruszki, prowadzonej po schodach przez podróżnych w pierwszym obrazie II części sztuki: „[...] Znam to dobrze. Już nieraz, moje dzieci, szłam takimi schodami w górę. Chociażby w consiergerie. Nazywałam się wtedy Maria Antonina. Zupełnie takimi” (s. 343).

zaadoptowanego, narzuconego przez wzorce kulturowe, rodzaju osobowości¹², i tkwiącej w pułapce rzeczy – własnych wytworów, które stają się również materialnymi desygnatami treści psychicznych¹³:

Boże wszystkich wytartych kluczy od wind
pionowych i poziomych a jeżdżących
tylko na ukos przez nasze piętra pragnienia –
Śmieć się za nami.

Boże wszystkich baletek nóg wstępujących
na ziemię i zapadających się pod ziemię
[...]

Boże wszystkich projektów wież z kości
słoniowej i domołodków w kształcie
otwartego serca [...]

Boże wszystkich suflerskich egzemplarzy a
więc warg własnych i niewłasnych
[...]

Boże wszystkich bokserskich rękawic, które
miały prostować nosy królewskie, a skrzywiają
dzisiaj trąby wyrobników [...]

Boże wszystkich bezdomnych brzytw
wałsających się w naszej krwi i szukających
ujścia z nią razem i na zawsze
Śmieć się za nami.

(s. 367-368)

Wołanie to staje się możliwe w tej krótkiej chwili, gdy Fryzjer, zyskując poczucie osiągnięcia celu, ku któremu dążył („Tu chodzi o zarżnięcie. Tu chodzi o śmierć. Czyjąkolwiek. Przez byle kogo zadaną. Komukolwiek”, s. 356), może pod wpływem widoku „śmierci” konia na patyku zgniecionego przez koła pociągu („O, mój biedaku. Rozjechali ciebie. Do imentu. Nic już nie poradzę. Żegnaj, szkapo. *odrzuca zgniecioną zabawkę. Robi parę kroków. Przystaje. Przerażony Zarżnęli. To straszne! A przecież – wyzwalające. [...] Może nawet mógłbym już golić?*”, s. 366) traci podstawę całej swojej dotych-

¹² Por. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, s. 179-197.

¹³ Por. rozważania Karpowicza nad sytuacją „podwójnego uwikłania” („człowieka w człowieku i człowieka w rzeczy, którą stworzył”) we współczesnej dramaturgii T. K a r p o w i c z, *Od autora*, „Przewodnik Teatralny” [wyd. nieregularnie, z okazji premier], Białystok, z dn. 27 III 1965.

czasowej aktywności ukierunkowanej na destrukcję, w ramach wyznaczonej roli utożsamianej z „ja”.

*

Realistyczno-obyczajowy początek sztuki, przypominający rozbudowany skecz, może zmylić odbiorcę. Oto na stacji Mała Pośrednia pojawia się grupa przypadkowo dobranych ludzi – podróżnych, którzy przespali stację węzłową. Każdy z pechowych pasażerów odbywał swą podróż z konkretnego miejsca do określonego celu – konkretnych życiowych spraw i konieczności. Fryzjer spieszył się na swoje imieniny, a zarazem ważne dlań spotkanie z kimś z przeszłości, Bokser – na mistrzostwa, Windziarz – do swojej pracy, Suflerka w bardzo zaawansowanej ciąży – na spektakl w teatrze i do męża, którego nie chciałyby „narażać na niepokój”, a także by zdążyć przed mającym wkrótce nastąpić rozwiązaniem. Tancerka spieszyła się na poprawkowy egzamin i do chorego na serce wuja, Architekt zaś – by przedłożyć projekt nowego gmachu Ministerstwa Kolei Żelaznych, ale również do żony spodziewającej się dziecka, która „nigdy” nie wybaczyłaby mu spóźnienia. Na czasie wyraźnie zależało też kilkakrotnie wspominającej swojego syna Staruszce z jarzębiną:

STARUSZKA *do Zawiadowcy* Znasz mego syna?

ZAWIADOWCA Niestety, nie znam.

STARUSZKA No to nie gadaj, że mają czekać do jutra.

(s. 286)

STARUSZKA *do Zawiadowcy* Widzisz to drzewko?

ZAWIADOWCA Widzę.

STARUSZKA Jak ono zwiędnie, to marny twój los.

(s. 288)

Nieprzewidziana przerwa w podróży, a wraz z nią zakłócenie w normalnym rytmie życia, wywołuje uzasadnione zdenerwowanie podróżnych i pretensje do winowajcy – Architekta, który deklarował, że wszystkich obudzi przed właściwą stacją. Kiedy okazuje się, że przymusowy postój potrwa nie trzy godziny, jak przewidywał Fryzjer, ale całą dobę, o ile nie wydarzy się jakaś katastrofa – co z uśmiechem zaznacza Zawiadowca, usiłują wymóc na nim natychmiastowe podniesienie semaforu. Gdy ten pozostaje niewzruszony, mimo przekonujących i logicznych argumentów podróżnych, powtarzając, że kolej ma swoje „żelazne reguły” i ilustrując je matematycznym wzorem – którego nie sposób zweryfikować, bo nie można go zrozumieć wobec zbyt

wielu niewiadomych – pytają o inne możliwości wydostania się z Małej Pośredniej. A skoro staje się jasne, że zdani są jedynie na pociąg, wściekli w swojej bezsilności demolują stację. Podniesienie semaforu przez podróżnych niczego nie zmienia, emocje opadają, a w miejsce agresji pojawia się zawstydzenie i rezygnacja – nie pozostaje im nic innego, jak pogodzić się z sytuacją, w jakiej się znaleźli i przystać na konieczność noclegu w pobliskim domu Gospodarza.

W pierwszym obrazie wyraźnie zarysowuje się już opozycja między Fryzjerem – pasażerem o najboleśniej zawikłanej biografii, a pozostałymi uczestnikami wydarzeń. Agresję i nadpobudliwość Fryzjera zdaje się tłumaczyć jego zła kondycja psychiczna – efekt trudnych doświadczeń czasu okupacji, ale także skażonej ideologicznie rzeczywistości powojennej: „Ja jestem bardzo ciężko chory człowiek. – Mówi do Architekta. – Rozstrój nerwy, pan rozumie, okupacja i bałagan, potem socjalizm i porządek – ja za nic nie odpowiadam – ja jestem fryzjer wariat” (s. 284). Widoczne jest ciśnienie wojennej przeszłości na język postaci (tu zwłaszcza charakterystyczny rozkaznik „Szlus!”, w obrazie drugim pojawi się też rozkaznik „Halt!”) i na psychikę (atak z brzytwą na Architekta: „To ja pana zarżnę. Ja wiem, że to panu sądzone. Z mojej ręki.” (s. 284), obsesyjne pragnienie zemsty: „Muszę go ogolić... Jak on mnie. W łagrze. Bez mydła”, s. 288). Traumatyczne przeżycia niebezpiecznie bliskie obłędu powodują – jak można by sądzić – nieracjonalne czy wręcz dziwne – gdy wojskowy hełm nazywa swoim „czarodziejskim cylindrem” – zachowania Fryzjera. Jednocześnie jednak Fryzjer „szczujący” pozostałych przeciw Architektowi (może dlatego, że ten inteligent w kapeluszu i okularach „kogoś mu przypomina”), sam wydaje się sprytnym – bo skutecznie odwracającym od siebie uwagę – intrygantem:

BOKSER [...] Na dobrą sprawę to pan to wszystko wymyślił.
FRYZJER Ja? *uśmiecha się* Bokser, a z taką wyobraźnią? Intelktualny elefantiasis? Ja?
BOKSER Pan. Kto to mówił: idźcie spać. Obudzę.
FRYZJER Tego nie pamiętam. A nawet, jeśli mówiłem – to ten pan w okularach [Architekt] zakrzyczał wszystkich, że to on obudzi. Tak było?
WSZYSCY Tak. Tak było!

(s. 284)

Przez cały czas, jak można by sądzić, manipuluje emocjami pasażerów – tylko przy jego wypowiedziach pojawiają się określenia „szczująco” i „judząco”, obliczone na wywołanie pożądanej reakcji – czyli protestu pozostałych uczestników wydarzeń w odpowiedzi na słowa Zawiadowcy. On też inicjuje

teatralny sposób widzenia świata bohaterów w przywołujących rzeczywistość sceny komentarzach do przejawów aktywności innych postaci:

SUFLERKA [...] To potworne! Co teraz będzie? Jak pan mógł?

[...] FRYZJER Co pani tak cicho! Głośniej!

SUFLERKA No... *głośno* Jak pan mógł!

(s. 283)

FRYZJER To pan tu udaje gospodarza?

GOSPODARZ Ja.

(s. 292)

W opozycji wobec grupy emocjonalnie reagujących pasażerów, wpadających w złość, zachowujących się agresywnie, a w końcu „złamanych”, zrezygnowanych, sytuuje się „wciąż zadowolony i uśmiechnięty” Zawiadowca, niezmiennie powtarzający tę samą formułę o żelaznych regułach kolei. Zawiadowca ma nie tylko skrajnie różny pogląd na katastrofę, ale też wie coś, z czego podróżni jeszcze nie zdają sobie sprawy:

GŁOSY Zanocować. Przecież to katastrofa.

ZAWIADOWCA *uśmiechnięty* Katastrofa to piękna rzecz, mówię wam. To było coś niezwykłego... Tutaj już się nie wydarzy. Mały ruch. No cóż, i=n/c. [...]

(s. 290)

Już w obrazie drugim okazuje się, że fikcyjny świat Karpowiczowskich *dramatis personae* jest bardziej skomplikowany, niż zakładała to wykorzystana w punkcie wyjścia konwencja realistyczna. Nasuwają się wątpliwości, czy Gospodarz, wyrzucający widłami poniewierające się po podłodze sprzęty i ubranie – czyli „gnój” – jak sam mówi – jest zwykłym gospodarzem. Zwykła nie wydaje się również izba „starego człowieka” ze stojącą pod ścianą kołyską – jakby w oczekiwaniu na dziecko Suflerki – i z dziewięcioma drzwiami (lub większą ich ilością, jeśli pozwalają na to warunki sceny, jak czytamy w didaskaliach), które Gospodarz może zaryglować na noc, zamykając wewnątrz tymczasowych lokatorów, choć wcześniej, z inspiracji Fryzjera, zostały przez nich wyważone. A kiedy okazuje się, że ci sami podróżni, którzy jeszcze tej samej nocy chcieli dostać się do najbliższej stacji autobusowej, nie zdążyli na kursujący raz na dobę pociąg – mimo iż wielodrzwiowa izba jest częścią budynku stacyjnego – i gdy Zawiadowca dopowiada to, co sugerował w obrazie pierwszym: „A tu – kwiaty. Dla pasażerów. Od personelu kolei. Jesteście naszymi dziećmi. Kiedy zdarzają się katastrofy i giną pasażerowie – to giną nasze dzieci” (s. 301) – jasne staje się, że tytułowa przerwa w podróży oznacza sytuację egzystencjalnego zawieszenia w rzeczywistości podważającej działanie czasu fizycznego; wytrącenie bohaterów z ich indywi-

dualnej historii, z sytuacji wyznaczonej przez pewien typ organizacji społecznej, ekonomicznej, pewien system zachowań, który warunkował ich kondycję. W obecności kołyski w izbie Gospodarza można by zatem upatrywać zapowiedzi ponownych symbolicznych narodzin poprzez odrzucenie tego, co zużyte, związane z historycznością ludzkiego istnienia (wyrzucany „gnój”). Nerozerwalny związek życia i śmierci i jego niezmiennie cykliczny charakter podkreśli zresztą także wpadające przez wyważone drzwi (bo przecież „Wszystko może być za drzwiami”, więc także to, czego się świadomie, bądź podświadomie szuka) światło księżycowe¹⁴. Wypowiedź-konstatacja Fryzjera po zbiorowym wybuchu agresji: „Patrzcie państwo, w jakim to świetle stoimy. Po uszy”¹⁵, staje się zaś zapowiedzią pełniejszego poznania własnego losu.

Lubię model podróży Prospera – mówi Karpowicz – pułapkę wyspy, jakakolwiek ona jest, sytuację „przy drzwiach zamkniętych” i otwartych zarazem, tylko nie w tę stronę, w jaką chcielibyśmy, by były rozwarte, strukturę podróży, w której, w odróżnieniu od sztuki Shakespeare’a, którą uwielbiam, nikt nie posiada magicznej pałeczki i wszyscy, nawet Prospero, są Kalibanami. W różnym sensie. Właśnie dlatego każdy partner ma te same szanse dokopania się w sobie człowieczeństwa¹⁶.

O stworzenie takiej sytuacji idzie autorowi w *Przerwie w podróży*, chce, by każdy bohater-podróżny, oczyszczony niejako z całej życiowej redundancji, stanął wobec możliwości rozpoznania własnej tożsamości, odnalezienia w sobie tego, co istnieje niezależnie od cywilizacyjnych masek. „Zrównując”

¹⁴ Księżyc symbolizujący okresowe stwarzanie i odtwarzanie, wiążący się z różnymi rytмами życia ludzkiego i natury, sam sprawia wrażenie żyjącego, z wyjątkiem okresu „śmierci” (nieobecności na niebie przez trzy dni w miesiącu). Jego fazy tłumaczono niekiedy jako dzieciństwo, wiek dojrzały i śmierć, a potem zmartwychwstanie starego lub narodziny nowego Księżyca. Por. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 179.

¹⁵ Wielopłaszczyznowość semantyczną rodzi kontaminacja frazeologizmów „tkwić w «czymś» po uszy” oraz „stawiać «kogoś», «coś» w jakimś świetle”. Zawstydzenie pasażerów jako bezpośrednia reakcja na atak agresji (a więc uaktywnienie „ja” kulturowego), zdaje się wynikać z uruchomienia treści, jakie implikuje druga z wymienionych konstrukcji. A skoro księżyc w psychoanalizie symbolizuje podświadomość – wkrótce te same, tak wyraźnie charakteryzowane przez pryzmat ról społecznych *dramatis personae*, śniąc, zagłębia się w swoje jestestwo, zapowiadając niejako – na płaszczyźnie onirycznej – wolę działania w imię indywidualnego „ja”. Jak zauważa bowiem Bachelard: „sen, który uważamy za lukę w świadomości, łączy nas z naszą jaźnią. [...] normalny prawdziwy sen bywa często wstępem do czynnego życia, nie zaś jego następstwem”. G. B a c h e l a r d, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 243.

¹⁶ „Żeby uniknąć szaleństwa”, s. 7.

„Prospera” z „Kalibanem”, Karpowicz rezygnuje z konstytucji tradycyjnej interpersonalnej relacji w dramacie: protagonista – antagonistą i jednocześnie z uprzywilejowania jednej postaci poprzez nadanie jej władzy magicznej i zdolności kreowania świata. Nawet Fryzjer, który dysponuje „czarodziejskim” rekwizytem, nie jest twórcą rzeczywistości, w której działają postaci, choć potrafi manipulować zachowaniami podróżnych, uczestniczy w strukturach świata przedstawionego tak, jak inni pasażerowie.

Tymczasowość sytuacji *dramatis personae*, stwarzającej podróżnym z bagażem manii i kompleksów szansę na odnalezienie własnej tożsamości, rozpoznanie, co stanowi „ja”, a jednocześnie określenie siebie w relacji z inną postacią i w stosunku do rzeczywistości, podkreśla już nazwa stacji – Mała Pośrednia, która przypomina, iż nie jest celem, lecz etapem podróży. Coraz bardziej pretekstowe oczekiwanie na pociąg, zagubione – by tak rzec – w kolejnych scenach teatru życia, w końcu ponownie przywołane koniecznością opuszczenia miejsca tymczasowego, nie przypomina oczekiwania beckettowskiego. W ostatnim obrazie sztuki, wkrótce po podjętej przez Fryzjera udanej próbie zatrzymania pociągu z następnymi podróżnymi przez Fryzjera, zapowiadającej – jak można się domyślać – nowych lokatorów Gospodarza, otwiera się przecież – oddzielne dla każdej postaci dramatu – drzwi izby, przez które zostanie, wbrew własnej woli, wypchnięta przez Staruszkę.

Jeśli przejściowa rzeczywistość wydaje się chaosem, wrażenie to wynika, paradoksalnie, z uprawomocnienia zbyt wielu porządków interpretacyjnych i implikowanych przez nie działań postaci¹⁷. Współistnieją tu: motywacja magiczna¹⁸ (uznanie kreacyjnych praw wyobraźni i logiki snu – terenu nieskrępowanego działania wyobraźni, niepodważalność magii znaków i cyfr symbolicznych, więc także prawa wyrażonego matematycznym wzorem, któremu podlega rzeczywistość Małej Pośredniej) i psychologiczna. Prawa baśniowej fantastyki, balladowej tajemniczości i grozy¹⁹ (czarodziejski rekwizyt

¹⁷ Podejmując myśl Edwarda Balcerzana, w nadmiarze uporządkowania właśnie można by upatrywać zasadę tworzenia Tymoteusza Karpowicza. Podane przez badacza przykłady wyczerpujących się i zastępowanych następnymi stereotypów działań bohaterów *Przerwy w podróży* zdają się potwierdzać słuszność tezy wywiedzionej przezeń z poezji autora *Trudnego lasu*, iż „dla Karpowicza świat jest poddany tyranii nadmiaru organizacji”. Zob. E. B a l c e r z a n, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, w: t e n ż e, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 101-108.

¹⁸ Zob. rozważania Balcerzana o kuglarstwie poezji Karpowicza, czyli najbliższym tradycji nurcie jego twórczości lirycznej (*Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, s. 101-103).

¹⁹ Zob. uwagi Marty Piwińskiej o baśniowości i balladowości twórczości (baśniowo-balladowych schematach, rekwizytach i motywach) Karpowicza także tam, gdzie nie pojawia

Fryzjera odwracający rzeczywistość, wątek zaklętego miejsca, motyw lęku, bliżej nie określonej winy, niejasnej kary, tak wyrazisty w postaci Fryzjera, baśniowo-balladowa aura niedopowiedzeń), realność potocznego oglądu rzeczywistości i wykładnia filozoficzno-metaforyczna (gdy tracąc rodzajowość „przygody” podróż staje się metaforą życia, a istnienie jawi się jako nieustanne wędrowanie w poszukiwaniu instancji jego sensu, poszukiwanie prawdy o drugim człowieku i o sobie – w podróży w głąb siebie). Podstawowa forma walki płci – walka o dominację i władzę, ale też paradygmaty obsesji, które można by tłumaczyć teorią Freuda i myślenie symboliczne, odsłaniające najskrytsze modalności bytu²⁰ (postrzeganie świata przedstawionego jako kosmosu, którego poszczególne wymiary w imię immanentnej zasady harmonii wchodziły ze sobą w „realne” relacje, tworząc nową jakość, na nowo przemawiającą całość²¹). Działają też te same prawa, które rządzą Karpowiczowskim światem liryki – wystarczy przywołać skierowaną do Gospodarza zmęczonego atakiem Windziarza kwestię Staruszki, by przekonać się, że wyjęte z poezji „prawo trwałości pamięci historii gatunku *homo sapiens*”²² nadal obowiązuje:

Pij, biedne, stare, ludzkie zwierzę. Dopóki zwierzę i człowiek chce pić jeszcze nie oddzielnie, tymi samymi wargami, z tego samego kubka, jeszcze możliwe jest porozumienie w przyrodzie, jeszcze nikt nie zdołał wywyższyć się śmiertelnie. Ucz szczeniąt własnych miłości: trochę wyższej od prącia i trochę głębszej od pochwy – ale nie wymagaj za wiele! W tym względzie zwierzę jest w nich pewniejsze niż człowiek, zapewni ci wnuków, kastracie, to nic, że z kłami. Człowiek wyodrębniony może okazać się sterylny we wszystkim – będzie czysty jak iza, którą jednak nie zapłodnisz nawet anielskiego brzucha.

(s. 310)

Podobnie jak „prawo wspólnoty wszystkiego, cokolwiek materialnie istnieje i podlega działaniu czasu” (na które wskazuje choćby owo, przywoływane już, określenie Gospodarza dla sprzętów i ubrań – wytworów cywilizacji, więc tego, co jest związane z działaniem historycznego czasu, zarówno na początku sztuki – jakby po wizycie poprzednich pasażerów – jak i na końcu, przed pojawieniem się następnych) czy „prawo złudzeń zmysłowych” (np.

się autorska nazwa „ballada” (M. P i w i ń s k a, *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 120-125).

²⁰ Zob. rozważania Eliadego o symbolizmie i psychoanalizie wymierzone we Freudowskie przekładanie obrazów na konkretne terminy. M. E l i a d e, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 25-29.

²¹ Por. D y b e l, *Świat dramatu Tymoteusza Karpowicza*, s. 136.

²² Nazwy praw rządzących „dramatami świata liryki” Karpowicza podaje za Edwardem Balcerzanem.

w obrazie czwartym, gdy Suflerka słyszy „chór wielbicieli swego wyzwolonego teatru”, grając w nim „największą rolę”).

Wreszcie, w Karpowiczowskiej „pułapce wyspy”, w której spod powierzchni świata przedstawionego wyraźnie przebija rzeczywistość świata przedstawiającego, działa też ściśle teatralne prawo iluzji scenicznej i prawo jej podważania, dzięki któremu podróżni mogą np. w rozgrywce ze Staruszką – teatralnie niezniszczalną i wciąż powracającą, mimo wyrzucenia oknem z izby położonej na skarpie, zamknięcia w skrzyni, powieszenia na sznurze na strychu – odwróceniem ścian unieważnić, obciążające ich, niczym zarzuty, narysowane przez nią kreski, a Fryzjer swoją „rozmową” z widownią, sytuującą go na zewnątrz wykreowanego świata fikcji, może definitywnie obnażyć rzeczywistość dobiegającego końca – wraz ze spodziewaną wymianą podróżnych–aktorów – spektaklu. Nie przypomina w tym akcie obnażenia przed publicznością Prospera z przywołanej przez Karpowicza *Burzy*, który w epilogu oddaje się we władanie wyobraźni widzów. Nie tylko nie rezygnuje z magii swojego „czarodziejskiego cylindra”, ale też sam decyduje o jego nałożeniu – zapowiadającym „odwrócenie” rzeczywistości, mistyfikując jedynie wpływ publiczności na dalsze losy postaci.

Wielość porządków rzeczywistości przekłada się na wielowymiarowość postaci, wieloznaczność ich gestów i podejmowanych działań, na sytuacje, postaci bowiem występują w ścisłym powiązaniu z kontekstem, w relacjach z innymi postaciami, i na akcję dramatyczną rozumianą jako zmiana sytuacji. Konfrontowanie różnych płaszczyzn interpretacyjnych tworzy świat polifoniczny i skondensowany, świat twórczej wszystkomożliwości i palimpsestowej osmozy znaczeń. To, co w poezji Karpowicza dzieje się wśród słów, w dramatach ogarnia – posługując się terminologią J. Sławińskiego – „wyższe figury semantyczne”, czyli postaci i zdarzenia, a porządek zaburzony przez wprowadzane modyfikacje rysunku postaci, niejako krystalizującej się na nowo w różnych wariantach zachowań i relacji, a także przez zestawianie elementów heterogenicznych w strukturze bohaterów i w sekwencjach konstytuujących się między nimi konfrontacji, przebija się w innym miejscu na powierzchni znaczeń, analogicznie do stosowanego w liryce chwytu stylistycznego, polegającego na zaburzeniu porządku jakiegoś schematu frazeologicznego przez podstawienie w miejsce pojęcia – nazwy rzeczy²³.

²³ Por. B a l c e r z a n, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, s. 106-107.

*

Choć Mała Pośrednia wydaje się odcięta od cywilizacji, a działania bohaterów przez większą część sztuki koncentrują się w zamkniętej czterema ścianami izbie Gospodarza, okazuje się, że nie tylko nie brakuje w niej potrzebnych pasażerom przedmiotów, ubrań i sprzętów, ale jeszcze pojawiają się wyraźne oznaki luksusu (na początku II części dramatu na scenie znajduje się „kilka nowych luksusowych sprzętów”, żyrandole, obrazy, antyki, nawet stara rycerska zbroja ze skrzydłami husarskimi), a to, co pozostawało jedynie w sferze zamierzeń, nabiera konkretnych kształtów – jak urzeczywistnione projekty Architekta. Przestrzeń mieszkalna zdaje się zaś wydłużać (od strychu po piwnicę – zyskując trzy poziomy) i rozszerzać (postaci pozostając wewnątrz często są tylko słyszalne jako „Głosy”, nie wszystkie też jednocześnie są cały czas obecne na scenie, co sugeruje istnienie innych pomieszczeń) – stosownie do ich potrzeb. Sytuacja egzystencjalnej pułapki nie tylko nie oznacza tu redukcji, ale jej przeciwieństwo – mieszkańcy Małej Pośredniej nie znają problemu wyczerpywania się zapasów, jaki staje się udziałem bohaterów *Końcówki*, tu nic się nie kończy, a wszystko się „mnoży”: skrzynki z pieczarkami Boksera (ten, gdy nie może być mistrzem pięści, pragnie być mistrzem w uprawie pieczarek), „gwizdanie” bohaterów, dźwięk dzwonka, brzytwa Fryzjera, rośnie ilość wiązanek, którymi Zawiadowca zasypuje podróżnych, ale też sprzętów, mebli, ubrań. Te przedmioty właśnie, dla których instancją istnienia jest – jak można by sądzić – wola i wyobraźnia bohaterów ograniczane jedynie ich obsesjami²⁴, zdają się sugerować i takie możliwości interpretacyjne, które ujmują rzeczywistość Małej Pośredniej jako projekcję myśli każdej z postaci, a może nawet projekt zbiorowy, kondensujący pragnienia wszystkich postaci.

Świat zaludniany przez Karpowiczowskie *dramatis personae* posiada jednak zadziwiająco precyzyjną, niemal matematyczną, strukturę i wewnętrzną logikę, celowość uporządkowania znajduje zaś odzwierciedlenie we wzajemnych relacjach postaci, w układach, jakie tworzą. Dość wyraźnie zarysowuje się – podkreślana jeszcze atakami agresji – opozycja całej szóstki pasażerów wobec przynależących do świata Małej Pośredniej, a przez to posiadających w wykreowanej rzeczywistości inny status niż podróżni, Zawiadowcy, Gospo-

²⁴ Stąd przedmioty powoływane do istnienia w Małej Pośredniej będą je uobecniały, jak np. nigdy nie zrealizowane „projekty wnętrz” Architekta, inspirowane kształtem macicy i kołyski, jego iluminacja mająca „oślnić” Suflerkę czy brzytwa Fryzjera, która nie tylko się mnoży, ale urasta do rozmiarów gilotyny.

darza i Staruszki z jarzębiną (choć początkowo ta ostatnia wydaje się jedną z pasażerek feralnego pociągu). Wybuch agresji podróżnych skupia się w drugiej części sztuki również na Fryzjerze, prowokującym przewrotną złośliwością i szyderstwem wrogość pasażerów i pozostającym, jak wcześniej wspomniano, w opozycji wobec wszystkich uczestników wydarzeń.

Kolejne obrazy dramatu przynoszą nowe warianty tworzących się między postaciami sekwencji układów dwójkowych, kontrapunktowanych scenami zbiorowymi, trochę jakby według scenariusza Zawiadowcy. Ten bowiem nie tylko reprezentuje „żelazną magię kolei”, która sprawia, że „najpodlejszy” guzik zyskuje przy kolejarskim mundurze wartość magiczną, ale też, jak można by podejrzewać, staje się współtwórcą owej magii – dowodząc, że może ingerować w bieg wydarzeń z udziałem podróżnych, samowolnie ustanawiając obowiązujące w Małej Pośredniej zasady. Za jego sprawą przecież trafiają do izby Gospodarza, zjawia się w niej wtedy, kiedy i tak jest już za późno, by mogli zdążyć na stację:

ZAWIADOWCA [...] Czekamy na państwa o godzinie dwudziestej pierwszej trzydzieści pięć. Pojutrze.

WSZYSCY *zrywają się, oprócz Suflerki i Staruszki* Jak to pojutrze? Jutro!

ZAWIADOWCA *Wasz jutrzejszy pociąg odjeżdża w tej chwili. głos pędzącego pociągu*
(s. 301)

A nawet mistyfikuje kolejną katastrofę, przyznając się do podstępu i usprawiedliwiając dopiero wówczas, gdy wygasa w pasażerach świadomość zagrożenia rodząca potrzebę ucieczki: „Proszę mi wybaczyć, ale katastrofy w ogóle nie było. [...] Zmyśliłem ją. Sądziłem, że była ona państwu potrzebna. Tak jak mnie. Czyżbym się mylił?” (s. 339). Można by nawet upatrywać w nim sprawcy całej „przygody”, jaka przydarzyła się pasażerom, co więcej, znaleźć (może niezbyt mocny) argument, który go do tego skłonił. W przedostatnim obrazie sztuki, odpowiadając na pytanie Suflerki, co go znowu do nich sprowadza (wskazujące zresztą, jak bardzo spowszedniały już podróżnym jego kolejne wizyty), wyznaje: „Przykro mi, ale przyznam się, mój egoizm. Strasznie lubię grać w domino. To moje hobby. Marzyłem o solidnych partnerach. Państwo już na pierwszy rzut oka wydaliście się tęgimi partnerami. Pomyślałem, że dałbym wiele, aby zdobyć sobie w jałowej Małej Pośredniej takich graczy. Prawda, że państwo dobrze grają?” (s. 361). A gdy słyszy zadowolającą go odpowiedź – konstatuje: „Co za wspaniały przypadek. Nie, to się nazywa życie! [...]”. Zresztą, właśnie w chwilach katastrof – jak mówi – kolejarze „wiedzą, że żyją naprawdę”. Ostatecznie trudno jednak stwierdzić, że to rezonujący Zawiadowca w istocie jest tym, który może przeobrazić

rzeczywistość tak, by przylegała do jego wizji świata. Nawet jeżeli zatrzymuje pasażerów w Małej Pośredniej – to tylko tymczasowo i nie wbrew ich woli (co udowadnia Fryzjer, prowokując zatrzymanie pociągu), nawet jeżeli zapowiada przyszłe konfiguracje postaci, mówi jedynie o pewnych prawidłowościach, nie planując konkretnych relacji między bohaterami, nie doprowadza też „spektaklu” do końca – wszak to Staruszka i Gospodarz wymuszają opuszczenie izby przez jej dotychczasowych lokatorów.

Zawiadowca wyznacza jednak swoisty „rytm”, jakiemu podlega osobliwa rzeczywistość Małej Pośredniej i właściwy dla niej bieg czasu. Każdym swoim pojawieniem się w izbie Gospodarza sygnalizuje kolejne odjazdy pociągu, przy czym jego regularne wizyty wskazują nie tyle na upływ następczej doby, jak można by sądzić, co na zmianę pór roku, podkreślaną przynoszonymi przezeń kwiatami (łubiny, maki, nieśmiertelniki, astry, chryzantemy). Te same kwiaty tworząc wokół bohaterów krąg, wyznaczają granice ich przestrzeni – jakby zaklętego miejsca, którego przedwcześnie nie mogą opuścić. Postać Zawiadowcy konstytuuje jak gdyby zewnętrzne ramy świata, w którym znaleźli się podróżni, jego czasoprzestrzenne uwarunkowania, ale również posiada, podobnie jak Staruszka i Gospodarz, wiedzę o pasażerach, która im samym jest niedostępna. Mówiąc o zachowaniach i życiu wewnętrznym pasażerów, sięga do sobie tylko znanych analogii z życia kwiatów²⁵. Już pierwsza z opowieści Zawiadowcy o uczuciowej pamięci kwiatów, zakończona imperatywem szukania siebie nawzajem bez względu na okoliczności, staje się enigmatyczną zapowiedzią działań bohaterów – czymś w rodzaju magicznego zaklęcia:

A to – łubiny. Dla państwa. Niewiele wiemy o miłości i przyjaźni kwiatów mimo wysiłków poetów, by tę sprawę zbadać i opisać. Wiemy tylko, że kwiaty mają magiczny wpływ na naszą miłość. Salomon śpiewał: „Wstań, moja miłości, moja czarodziejko – przyjdź jak najszybciej, bo zima już minęła, przeszły deszcze i kwiaty pojawiły się na ziemi”. Wiemy tylko, że kwiaty są wierne i wytrwałe. Pewna stokrotka z Florydy zawędrowała aż pod koło polarne w poszukiwaniu swego ukochanego, który ścięty, w klapie bada-

²⁵ Przywoływane przez Zawiadowcę przykłady przywodzą na myśl postaci baśniowych pomocników, pomagających bohaterom w wędrówce ku osiągnięciu duchowej pełni. W baśniach rośliny, zwierzęta, kamienie reprezentują moce duchowe człowieka, przez nie prowadzi jego droga ku dojrzałości (zob. np. J. W a i s, *Gilgamesz i Psyche*). Kwiaty „stanowiące syntezę materii i tego co nadprzyrodzone” charakteryzują się zarazem „większą ilością atrybutów życia niż jakikolwiek inny przedstawiciel świata roślin: odżywianiem, oddychaniem, wrażliwością, kolorem, płciowością, uleganiem nieustannej metamorfozie. Symbolizują świat objawienia, ponieważ zaś ich korzenie są niewidoczne, również świat ukryty, gdzie wszystko jest w stadium przygotowań”. Cyt. za: J. P r i e u r, *Symbole świata*, tłum. J. Kluza, Warszawa [b.r.w.], s. 101.

cza, zaginął w śniegach północy. Podobno stała na jego grobie z odmrożoną nóżką po szyję, a kwitła i rodziła. Proszę się nie zdziwić, jeśli któregoś dnia nie zastaniecie tych łubinów w pokoju – mimo obciętych nóżek, podejmą próbę odnalezienia się – jeśli są rozłączone. Szukajmy się – mówią kwiaty. Gdziekolwiek i jakkolwiek. I w jakichkolwiek warunkach. [...]

(s. 302-303)

Po nim następuje bowiem seria sekwencji, wnoszących inwarianty wzajemnych układów między bohaterami, z działającymi na zasadzie kontrapunktu interwencjami Staruszki. Podróżni stykając się kolejno z Gospodarzem uruchamiają swoją pamięć emocjonalną, a poprzez ewokowanie seksualności determinującej specyfikę ich zgubionych wraz z życiem relacji, niejako rekonstruują własną tożsamość. Każda z konfrontacji z Gospodarzem jest nierówną próbą sił, w której stroną słabszą jest właściciel izby, a jednocześnie próbą przekroczenia granic między tym, co jeszcze ludzkie i co już zwierzęce, między życiem a sztuką, wiarą a rozumem. Jednostronna walka Boksera z Gospodarzem, znaczone upadkami starca, zakończona pożądanym zwycięstwem, choć „na własną miarę”, staje się – jak można by wnioskować ze słów Zawiadowcy i Staruszki (liczącej „ile durniów mieści się w jednym człowieku”) – przekraczaniem granic ludzkiej ignorancji i próżności, w imię których człowiek domaga się za cenę agresji i destrukcji potwierdzenia swojej przewagi nad innymi.

Tancerka, zderzając się w trakcie piruetu z Gospodarzem, przypomina sobie wuja-pogromcę zwierząt i charakter łączących ją z nim relacji, nakładając je niejako na nowy, choć skażony pamięcią tamtego, układ. Nazywa Gospodarza wujem, co jakby uzasadnia płynne przejście z oficjalnej formy „pan” na familiarną „ty”. Najpierw jedynie podryguje i ostrożnie dotyka Gospodarza, potem coraz śmielej go „obtańcowuje”, zmusza do ćwiczeń, a w końcu batem „tresuje” jego wyobraźnię, by uczyniła zeń posłusznego tygrysa: „Jesteś niczym, więc możesz być wszystkim. Na przykład – tygrysem. [...] Tygrysem czającym się do skoku. Na mnie. Bądź tygrysem. Bądź dla mnie tygrysem. Skacz! [...] Nie masz wyobraźni? Musisz być tygrysem” (s. 306).

Windziarz, który pojawia się na scenie spadając spod sufitu po nieudanej próbie „zmajstrowania jakiegoś zejścia”, rozpoczyna swą konfrontację z Gospodarzem od dosadnie wyrażonej uwagi o przydatności windy w izbie. A za chwilę intymnymi gestami i przebierankami demonstruje swój, wykraczający poza przyjętą normę, seksualizm, nie pozostawiając cienia wątpliwości, co do charakteru relacji łączącej go z „szefem”:

WINDZIARZ [...] Człowiek nie ptaszek – fruwać na strych nie może. *uśmiecha się, zbliża się intymnie, wyciąga z walizki bransolety, zakłada na przeguby rąk* Nieźle, co?

GOSPODARZ Zwiężle...

WINDZIARZ *zakłada kolczyki* No?...

GOSPODARZ Ho! Ho! Wszystko wiadome.

WINDZIARZ Mój kumpel to nawet nosi naszyjnik. Też Windziarz. On ma pomysły. Raz wszedł do szefa goły, ale w butach z cholewami. Kawalerzysta. Ja nie jestem taki kozak. Ale może z naszyjnikiem warto spróbować? Do kąpielówek. *szybko zakłada naszyjnik* Jak tam oko postronne, co? Gra?

GOSPODARZ Nie słyhać.

(s. 307)

Ciśnienie kulturowego znaczenia płci przejawia się w oczekiwaniu Windziarza na to, że Gospodarz podzieli się z nim swoim doświadczeniem erotycznym z kobietami (mierzy je widać ilością lat). A gdy ten wyznaje, że wszystko „zapomniał bardziej niż można”, Windziarz skutecznie – bo przez czytelne skojarzenie z aktem seksualnym – „pomaga” mu w odblokowaniu pamięci:

WINDZIARZ Wykręcasz się stary karczocho, stara windo. Już ja cię uruchomię. *chwytą go i szarpie do góry i na dół* Do góry! Na dół! Do góry! Na dół! *dzwonki budzików* Szef – na parterze, szef – na dziesiątym piętrze; szefowa na parterze – szefowa na dziesiątym piętrze; gość na parterze... *z boku pojawia się zgarbiona Staruszka z jarzębiną*

GOSPODARZ Powiem. Puść.

(s. 308-309)

Suflerka, mieszając słowa własne z językowym tworzywem suflowanej sztuki, chce w swoistym, aranżowanym przez siebie spektaklu, z własnym udziałem na scenie w kilku rolach jednocześnie, przy pomocy statystującego Gospodarza, dotrzeć do granic sztuki i życia, granic prawdy i piękna. Do ich pochwycenia wykorzystuje fotografię, ta bowiem, zapisując moment krytyczny: „nagie, graniczne pragnienie” starca, odbijający się w jego oczach głód i „metafizykę starości”, „zwierzęce” pożądanie, wreszcie „skończenie wyzywające i ohydne” zespolenie młodego ciała ze starczą seksualnością – narzuca niepodważalną ontologiczną pewność, co do istnienia rzeczy sfotografowanej (choć ze względu na swój określony, jednostkowy wygląd nie może ująć istoty zjawiska, więc tego, do czego zmierza sztuka)²⁶. Ów akt kreacji zarejestrowany w błysku flesza staje się – jak można by sądzić – wyrazem zazdrosnego poszukiwania tych intymnych przeżyć, jakie stały się udziałem jej męża:

²⁶ Por. P. K o w a l s k i, *Trzy sytuacje podrózne*, w: t e n ż e, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń, podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 19.

[...] Dalej, dalej. Przecież mimo wieku jesteś mężczyzną. Pożądliwiej, grzeszniej, bardziej zwierzęco. Jakbyś za chwilę miał odbyć pierwszy królewski akt. Barbarzyński. Nie bój się delikatnego koloru. *Gospodarz wyciąga majtki* On nic nie znaczy. Wszystko jest już dawno przekroczone. *błysk flesza* Wszystko. *sama już podniecona, dyszy ciężko* Wiesz... musimy to dalej... do końca... jak mój mąż... z modelkami... Dalej niż najdalej podobno w sztuce jest dopiero daleko. [...]

(s. 311)

Architekt, odwołując się jak inni pasażerowie, do wyobraźni Gospodarza, wymaga od niego najwięcej – by uwierzył w materialne istnienie narysowanego projektu i dał dowód swojej wiary, krocząc po narysowanych schodach i kładąc się na narysowanej otomanie. Jednocześnie zdradza swoje inspiracje: „Wie pan co – pewne zdarzenie w tym domu – olśniło mnie – to poród. Dziecko²⁷. Życie w kolebce. Wszystko, co nas otacza, jest kolebką. Dlaczego nie przyznajemy się do tego? W architekturze wewnątrz? Macica i kołyska – to najwygodniejsze łoża ludzkości” (s. 314). Architekt, podobnie jak wcześniej Tancerka, Windziarz i Suflerka, przenosi na Gospodarza swój kompleks niespełnienia, wyniesiony zarówno z relacji rodzinnych, prywatnych, jak i zawodowych – staje się to bardziej czytelne w kontekście jego wyznania w obrazie czwartym: „Nigdy nikogo i niczym nie olśniłem. Ani sobą, ani swoim talentem” (s. 322), kiedy przedstawia Suflerce iluminowaną makietę Ministerstwa Kolei Żelaznych, a także określenia „budowniczy największego fallusa świata”, którego w scenie chrztu podróżnych używa Staruszka.

Jak rozrzucone elementy damskiej garderoby sprowokowały Architekta do rozmowy o architekturze wewnątrz – jej dwuznaczny charakter podkreśla jeszcze odpowiedź Gospodarza:

ARCHITEKT Hm... Małeńkie perwersje? No, no? Kto by się spodziewał. *rozgląda się niespokojnie, wraca do zwijania i rozwijania rulonów* Czy interesował się pan architekturą wewnątrz?

GOSPODARZ Nie, tylko tym, co na wierzchu.

(s. 313)

Tak wiszący na haku, pozostawiony przez Architekta Gospodarz łatwo kojarzy się Bokserowi z gruszką bokserką, prowokując walkę. Ta sprowadza na scenę wszystkich uczestników wydarzeń, którzy za wyjątkiem Staruszki z jarzębiną i Zawiadowcy zaczynają jej kibicować. Fryzjer, ośmielony łatwym do przewidzenia zwycięstwem Boksera, próbuje ogolić pierwszy raz bez krwi

²⁷ Poród Suflerki, który wybudza pozostałych podróżnych ze snu w obrazie drugim, jest w sztuce jedynym racjonalnym powodem ich spóźnienia na pociąg. We wcześniejszych wersjach dramatu będzie nim również śmierć Staruszki.

– jak mówi – spokojnego, bo nieprzytomnego klienta, czyli Gospodarza. Interwencja Staruszki sprawia jednak, że próba ta kończy się fiaskiem.

Nikt nie zwraca uwagi na słowa Zawiadowcy, pozornie też jego kolejne wejście niczego nie wnosi. A jednak jego słowa:

[...] Kwiaty wyznają pewną, dla nas niezrozumiałą, logikę. Kiedy uderza w nie potężny wiatr, mogący je zniszczyć, unikają jego ciosów przez swą powolność, na sekundę odchylają się głębiej niż sięga uderzenie i wiatr mija je bokiem. [...] Walcząca osobowość ludzka nie rozumie biernej inteligencji kwiatów. Nie wiadomo, czy ją lekceważy, czy się jej boi. (s. 315-316)

jakoś współbrzmia z podkreślaną przez Staruszkę głupotą Boksera pragnącego potwierdzenia wpisanej w zawód fizycznej przewagi, zwycięstwa za wszelką cenę, możliwego – jak się wkrótce okaże po porażce z Windziarzem – tylko w starciu ze starym, słabym Gospodarzem. Ale też z o tyle nadmiernie rozbudzonymi, o ile niemożliwymi do zrealizowania pragnieniami innych pasażerów, z których nie potrafią zrezygnować, a nie mogąc zrezygnować ze swoich obsesji, stają się ich marionetkami. Wówczas zaś nie mają ani woli, ani możliwości działania poza schematem wyznaczonym przez obsesję. Scena chrztu, w której Staruszka próbuje przywrócić marionetkom człowieczeństwo, kumulując jakby treści innych obrazów, przywodzi na myśl freudowski sposób postrzegania każdego niemal aspektu działalności jednostki przez pryzmat jej seksualności. Posługując się teorią freudowską, w której oprócz odwołania do kilku instynktownych popędów, zmierzających do przyjemności (z których najwyższą jest heteroseksualny stosunek płciowy) albo zaspokajania potrzeb, znalazło się również – dodane później – pragnienie śmierci, można by też szukać uzasadnienia również dla zachowań Fryzjera – używając nomenklatury Staruszki – „wisielca na własnej szyi”²⁸. Choć, sięgając też do rozważań

²⁸ Zdaniem Freuda „człowiek bynajmniej nie jest istotą łagodną i złąknioną miłości, która broni się najwyżej dla odparcia ataku, [...] wśród wielu innych popędów może on poczytywać za właściwą sobie również sporą dozę skłonności do agresji” (S. F r e u d, *Kultura jako źródło cierpienia*, tłum. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 59). Popęd destrukcji łączy się ściśle z erotyką w sadyzmie i masochizmie [te skierowane na zewnątrz i do wewnątrz przejawy agresji pojawiają się w relacjach między postaciami], ale też istnieje obok niej, dzieląc wraz z Erosem władzę nad światem. Kultura, jak twierdzi Freud, jest „procesem na służbie Erosa”, łączącym „w ludzkość” „poszczególne indywidua ludzkie, potem rodziny, później plemiona, ludy i narody”, temu programowi kultury przeciwstawia się zaś popęd do agresji – „pochodna i główny reprezentant popędu śmierci”. Walka między popędem życia a popędem destrukcyjnym stanowi „istotną treść życia w ogóle, dlatego – twierdzi Freud – rozwój kultury należy krótko określić mianem walki o życie” (tamże, s. 70-71). Fryzjer rozsiewający swe brzytwy jakby przeciw płodności życia, utożsamiający się destrukcyjną ze złem w reminiscen-

Fromma, trzeba zaznaczyć, iż destruktywność Fryzjera wynika z okrojenia jego życiowej ekspansji, rozumianej jako zahamowanie spontanicznego rozwoju, odjęcie szansy wyrażania zmysłowych, emocjonalnych i intelektualnych możliwości, staje się efektem niespełnionego życia²⁹ – sam bohater wskazuje zresztą na przyczynę owego niespełnienia – „okupacja i bałagan, potem socjalizm i porządek”.

Tworzenie się binarnych układów: Suflerka – Architekt, Tancerka – Windziarz i będący konsekwencją tego drugiego układ Windziarz – Bokser (konstytuujących zarazem różne odniesienia przestrzenne, konfrontacje na płaszczyźnie horyzontalnej i wertykalnej, a także – wytworzonego w sytuacji walki bokserskiej i związanej z nią cyrkulacji – modelu koła), w których postaci, obnażając przed sobą nawzajem pragnienia i kompleksy, domagają się pewnej przestrzeni wolności dla siebie, zdaje się współbrzmieć z tym, co mówi Zawiadowca o naturalnej potrzebie „luzu” w sytuacji przymusowej, jaką jest przecież sytuacja skazania na obecność innych:

Czy państwo nie zauważyli pewnej osobliwości moich wiązanek? Nie? Są one bardzo luźne. Nie lubię krępować kwiatów. Kiedy się jest w przymusowej sytuacji, jak kwiaty w bukietach – bo niewątpliwie jest to sytuacja przymusowa, dla kwiatów – należy dbać o pewien, możliwy jeszcze luz – choćby w kwiatkach. Pasażerowie w przedziale zawsze przypominają mi bukiety kwiatów. [...]

(s. 322)

Suflerka mówi o swoim „prawie do inności” w przeżywaniu własnej cielesności i postrzeganiu nagości. W imię tego prawa właśnie chce nagość zbrukaną przez poród i niepożądane spojrzenia obcych ludzi zamienić w sztukę przy pomocy innej nagości, utrwalonej na fotograficznej kliszy – nagości Architekta:

SUFLERKA Zrobiłam zdjęcie.

ARCHITEKT Po co?

SUFLERKA Akt za akt.

ARCHITEKT Za jaki akt? *próbuję wydrzeć Suflerce aparat fotograficzny* Co się dzieje?

cjach Golgoty (s. 357), zdaje się podejmować myśl cytowanego przez Freuda Mefistofelesa Goethego, potwierdzającą tożsamość zasady zła z popędem destrukcji i upatrywanie ich przeciwieństwa w zdolności natury do pomnażania życia; w przedostatnim obrazie sztuki sam staje się Mefistofelesem.

²⁹ E. Fromm, inaczej niż Freud, postrzega pęd do życia i pęd ku zniszczeniu nie jako czynniki niezależne, ale pozostające wobec siebie w odwrotnej wzajemnej zależności; źródłem sił destruktywnych, skierowanych przeciw innym lub przeciw sobie, są warunki jednostkowe i społeczne, które tłamszą życie. Zob. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, s. 174-179.

SUFLERKA To jest wojna. Z nim.

ARCHITEKT Z kim?

SUFLERKA *po chwili* Z Erosem.

(s. 320)

Pragnienie wyzwolenia ze wstydu poprzez poezję nagości, niczym pragnienie powrotu do pierwotnego stanu czystości sprzed grzechu pierworodnego, osiągnięcia pełni poprzez powrót do raju, znajduje wyraz we wznoszeniu się Suflerki po schodach w ekstatycznym uniesieniu, i w marzeniu o locie królowej pszczół³⁰ ku słońcu. Jednocześnie Suflerka przypomina Architektowi jego własną przestrzeń wolności w kreacyjnej mocy wyobraźni:

SUFLERKA [...] Jestem szczęśliwa, wyzwolona, *idzie po schodach w górę* lekka, czysta *nieśie ze sobą aparat* Głupcy tylko mogliby nazwać to pornografią. Nagość! To wyzwalająca poezja!. Gram teraz największą rolę w swoim teatrze. Spełnia się we mnie szaleństwo zazdrości i staje się sztuką. Kurtyna w górę! Światła na scenę! Muzyka! Czy słyszy pan tę muzykę?

ARCHITEKT To rehot żab. Przecież to rudera głupiego Maćka. Puchacze.

SUFLERKA Jest pan głupi, jest pan pusty; wyczytał pan siebie jak starą książkę, w której nikt nie słyszał o szaleństwie. Ale to nieprawda. Proszę siebie otworzyć poza stroną ostatnią. Przecież to pan zbudował te schody. W górę. Zarys antresoli. Pchnął pan tę rudere ku słońcu. Niech żyje szaleństwo! Nawet najmniejsze. Jestem królowa pszczół. To mój królewski lot.

(s. 321)

Ujawnienie tajemnicy wnętrza implikuje bardziej osobisty charakter spotkania: „Rozumiem panią. Ciebie... – mówi Architekt – Zahukaną Suflerkę. Słyszysz teraz chór wielbicieli swego wyzwolonego teatru”. Ta intymność chwili prowokuje gwałtowną próbę przełamania własnej impotencji i zwrócenia uwagi Suflerki na siebie jako mężczyznę i jako twórcę, przy czym jego pragnienie „ośnienia” kogoś (sobą i swoim talentem) może znaczyć zarówno pragnienie wzbudzenia zachwyty Suflerki, jak i „owładnięcia” nią (czemu daje wyraz gwałtownym ściąganiem w dół Suflerki) i „oślepienia” iluminowaną makieta. O ile obnażenie ciała było oczyszczającym ze wstydu aktem kreacji, teatralnym gestem, o tyle obnażenie stłumień i kompleksów (które nb. powoduje zmianę charakteru relacji z równorzędnej na relację zależności – co znajduje zresztą czytelne odzwierciedlenie w zmianie układu przestrzenne-

³⁰ Pszczoły były emblematem śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności, wierzono np., że „roje pszczół mogą wlatywać do Raju, skąd pochodzą, a także odwiedzać krainę zmarłych”, dla neoplatoników była „symbolem czystej duszy wznoszącej się po śmierci człowieka w wyższe sfery”. Pszczoła symbolizuje też niewinność i czystość płciową. K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, s. 340-342.

go z horyzontalnego na wertykalny) ewokuje pragnienie potwierdzenia patriarchalnego wzorca męskości, w który wpisane jest przecież permanentne dążenie do realizacji, także poprzez przemoc³¹ (reakcja poniewieranej Suflerki: uderzenie Architekta w twarz, będzie już przede wszystkim gestem sprzeciwu kobiety wobec uzewnętrznionej na niej i poniżającej ją męskiej agresji, a nie elementem teatralnej gry):

SUFLERKA [...] Wyżej!

ARCHITEKT Nie, niżej. W dół. Do piekła. *półprzymny, wlecze po schodach, na dół, Suflerkę* Do samego dna.

SUFLERKA Boli.

ARCHITEKT To nic... To blisko... *przewraca się, toczy Suflerkę po podłodze*

SUFLERKA Zwierzę!

ARCHITEKT Mogę zostać zwierzęciem. Może nim jestem. Bylebym tylko wzbudził uwagę hrabiny.

(s. 321-322)

Konfrontacja Suflerki i Architekta nie jest jedynie rzeczywistością walki płci, obnaża bowiem jednocześnie rozdarcie, na jakie skazany jest człowiek, przebywając – jak pisze Roman Ingarden na skraju dwóch światów:

jednego, z którego wyrasta i który przerasta największym wysiłkiem swego ducha, i drugiego, do którego się zbliża w najcenniejszych swych wytworach, [...] w żadnym z nich naprawdę nie będąc „w domu”. Chcąc się na skraju tym utrzymać, pętany wciąż od nowa przez bezwład świata fizyko-biologicznego i ograniczany jego naturą w swych możliwościach, a zarazem czując jego niedostatek i jego nieodpowiedniość do ludzkiej swej istoty, wydobywa człowiek z siebie moc twórczego życia i otacza się nową rzeczywistością. Ta rzeczywistość dopiero odsłania mu perspektywy na zupełnie nowe wymiary bytu, ale w tym nowym, przeczuwanym świecie znajduje moce równie mu obce, jak świat, z którego pochodzi, i znacznie bardziej go przerastające niż to wszystko, do czego on dorosnąć potrafi³².

Na płaszczyźnie spotkania Tancerki – niespełnionej artystki rewiowej i Windziarza – chłopca poszukującego jeszcze swojej tożsamości, płaszczyźnie dialektycznego współistnienia miłości i przemocy, uległości i siły, sytuacja ulega odwróceniu. Tancerka jest stroną silniejszą w konfrontacji, choć paradoksalnie, to jej prowokująca słabość, tak wyraźnie podkreślana kolejnymi nieudolnymi piruetami, którym towarzyszą wyznania sytuujące ją w roli

³¹ Zob. np. inspirujące rozważania na temat płci biologicznej i kulturowej w monografii W. Balucha, M. Sugiery, J. Zajęc (Dyskurs, postać i płeć w dramacie, s. 327-490).

³² R. I n g a r d e n, Człowiek i jego rzeczywistość, w: t e n ż e, Książeczka o człowieku, Kraków 1971, s. 38.

ofiary wuja, zmuszanej przezeń nie tylko do bycia artystką, ale i do roli jego kochanki, sprowadza Windziarza ze strychu na dół. Wywołuje też – implikowaną przez schemat patriarchalny – chęć „poskromienia” przeciwnika a zarazem rywala, udowodnienia własnej siły i potwierdzenia męskości poprzez okazanie niezależności:

WINDZIARZ *wstaje, grzebie w walizce* Chcesz zobaczyć nowy model koszulki? Z koronkowymi mankietami? A la Rizzio? *przymierza model*

TANCERKA Pajac. *wściekły piruet. Jęk. Dziewczyna przysiada. Chłopiec zeskakuje na podłogę*

WINDZIARZ Zgłupiałaś zupełnie. *krzyczy* To ty udajesz pajaca; Jak masz chore nogi, to stawiaj na głowę. Choćby nawet wyglądało to tak. *staje na głowie* A ten twój wujaszek to nie pogromca, a zwykły bekas. Może by się żaba i przelekła tego bekasa, ale nie lampart. Gdybym był lampartem – ja bym mu przyniósł koszyk w zębach! Ja bym mu polizał stopy! *wrzeszczy coraz wścieklej* To on by śpiewał, a nie ja. *krzyczy*

Kto batem dosięga serca

Bije mocniej niż serce...

TANCERKA *przystaje* Jesteś tego pewien?

WINDZIARZ Nie obrażaj mnie. Nie jestem pajacem. Że Windziarz i w koszuli z żabotami! Że model i żygolak [sic!]? Że tylko: w górę, na dół, z dołu do góry? I kto chce: rączki całuję, szefie, nóżki całuję, szefowej, pokój 112, pokój 73, pokój 345, zaraz przyjdę, zaraz będę do dyspozycji. Nie. Nie obrażaj. Nie będę tym razem do dyspozycji.

(s. 325-326)

Tancerka, wykorzystując ujawnioną właśnie męską ambicję Windziarza, wymusza na nim potwierdzenie słów czynem, czyli wcielenia się przy pomocy wyobraźni w lamparcicę tresowaną przez jej wuja. W rolę tego ostatniego łatwo sama wchodzi, batem podkreślając posiadaną władzę tresera. Mimo protestów, Windziarz jako „lamparcica” wypełnia przewidziany program numeru cyrkowego. Wyobraźnia przegrywa wobec przewagi, jaką daje Tancerce bat: „Mój bat zwycięża twoją wyobraźnię, bo masz tylko wyobraźnię. A kto ma bat w ręku, może mieć i bat, i wyobraźnię” (s. 326). W tej, kolejnej już, odsłonie konfrontacji płci – mężczyzna jest stroną słabszą, nie tylko dlatego, że ulega zbudowanej na przemocy dominacji kobiety, ale także dlatego, że pozbawiony jest najbardziej podstawowego, biologicznego atrybutu męskości. Gdy Tancerka, uzyskawszy potwierdzenie swojej przewagi nad mężczyzną, który niczym ujarzmione, pokorne zwierzę udaje się do klatki, zechce w uległości i oddaniu temu samemu mężczyźnie odnaleźć swoją kobiecość, ten – będąc kastratem, ponosi całkowitą klęskę.

Niemожność osiągnięcia pełni w akcie wzajemnego zjednoczenia płci prowokuje kolejną konfrontację. Windziarz pragnie bowiem uzyskać potwierdzenie siebie jako mężczyzny w starciu z nominalnym przynajmniej uosobieniem

męskiej siły – Bokserem. Chce odbudować utracony autorytet siłą języka – używając prowokujących, obrażających pozostałych pasażerów, wulgaryzmów i siłą fizyczną – uderzając w twarz Boksera i Fryzjera, a wreszcie stając do otwartej walki z silniejszym przeciwnikiem. Potwierdzenie męskości w zwycięstwie potrzebne jest jednak im obu, nawet za cenę „chwytów niedozwolonych” – odwracających uwagę rywala seksualnych aluzji Windziarza czy „niemęskich” próśb wymuszenia rezygnacji na przeciwniku:

BOKSER Słuchaj, dla mnie potrzebne jest to zwycięstwo.

WINDZIARZ I dla mnie.

BOKSER To moja ostatnia szansa.

WINDZIARZ I moja.

BOKSER Słuchaj, szczeniaku, proszę...

WINDZIARZ I ja.

(s. 330)

Pokonany Bokser, jakby szukając poza własną niemocą uzasadnienia dla tego, co się przed chwilą stało, skierowuje uwagę podróżnych na fakt, o którym, paradoksalnie, nieco już zapomnieli, szybko przyzwyczajając się do rzeczywistości Małej Pośredniej. Jego słowa, wskazujące na destruktywny, wymykający się spod kontroli wpływ sytuacji, w jakiej się znaleźli, na nich samych, stają się swoistym impulsem, prowadzącym do uświadomienia sobie przez „wszystkich” wspólnoty losu. Poczucie zagrożenia wiąże i scala – znów jakby zgodnie z zapowiedzią Zawiadowcy (s. 327) – grupę „małych, ufnych pasażerów”:

BOKSER *przywstaje, mamrocze* Dość... dość tego... przecież widzicie, co tu się dzieje... to jakaś pułapka...

WSZYSCY *stadialnie przerażeni* Pułapka... Widzimy... Tak, to prawda. Pułapka.

BOKSER Ktoś tu odziera nas z człowieczeństwa. *pełza na czworakach jak zwierzę* Może my sami siebie.

WSZYSCY Być może. Niewykluczone. To straszne.

BOKSER Czuję, że porastam sierścią. O, proszę.

TANCERKA Boże!

BOKSER Uciekajmy stąd! Póki czas. Jeszcze nie na czworakach. *przywstaje. Wszyscy rzucają się do waliz i tobołów*

GŁOSY Uciekajmy. Szybko. Na pociąg. *wchodzi Zawiadowca stacji*

(s. 330)

Zawiadowca nie mógł wybrać lepszego momentu na interwencję, niż ten, w którym zasiane ziarno niepokoju wzbudziło w pasażerach świadomość grożącego im niebezpieczeństwa i pragnienie ucieczki, gdy opuszczenie przez nich Małej Pośredniej wydało się najbardziej prawdopodobne. Podjęta niemal

próba obrony przed utratą człowieczeństwa w podkreślającym wolność jednostki geście sprzeciwu, buntu, jakim miała być ucieczka, okazała się jednak równie nieporadna, jak ilustrowana przez Zawiadowcę na przykładzie przyniesionych nieśmiertelników „próba kwiatu ominięcia śmierci”. Zbyt łatwo bowiem pasażerowie uwierzyli w zmyśloną katastrofę, zbyt szybko przeszli nad nią do porządku dziennego – i to dosłownie: najpierw siadając za stołem do posiłku, a później zrywając się na wezwanie Staruszki „do roboty”, zbyt krótko zajmowały ich uwagę kwestie najistotniejsze, niezbędne do w pełni świadomego istnienia „ja” – pytanie o własne człowieczeństwo i instancję sensu istnienia:

ARCHITEKT A może jest coś takiego jak los?

SUFLERKA Vis maior?

BOKSER Wyższe wyliczenie?

SUFLERKA Boga biorę na świadka, że chciałam wyjechać.

WSZYSCY Głośniej!

SUFLERKA Głośniej? Po co? Nie widzę potrzeby. Trudno – pieszo nie pójdziemy.

STARUSZKA A więc do roboty, moje dzieci. *wszyscy zrywają się z miejsc [...]*

(s. 331)

Porzucona wówczas myśl wróci jak bumerang w drugiej części sztuki, gdy rozdzieleni przez Staruszkę – bo znaleźli się „za blisko gardeł” – „stają na czworakach jak zwierzęta”. Bokser powie wówczas słowa właściwe osobie, która przewidując bieg wydarzeń i ostrzegając przed ich skutkami, nie z własnej winy nie mogła im zapobiec: „A nie mówiłem!”. Świadkiem skuteczności działania zapowiadanej przez Boksera pułapki na człowieczeństwo stanie się – co łatwo przewidzieć – Zawiadowca, pojawiający się tym razem z dominem – jak można by podejrzewać – swoistą zapowiedzią nieuchronnego końca, teoria domina wskazuje przecież, że upadek jednego elementu pociąga za sobą upadek całego ich szeregu.

Już wcześniej przyniesione przez niego „skończone” nieśmiertelniki, o zdecydowanych barwach i usztywnionych płatkach, zapowiadają jak gdyby moment, w którym pasażerowie ostatecznie porzucą myśl o opuszczeniu Małej Pośredniej, demolując stacyjkę. Scena niszczenia mienia kolejowego i ataku na przedstawiciela kolei, będąca rewersem tej z początku sztuki, zdaje się ostatecznie zamykać proces odchodzenia pasażerów od cywilizacyjnych ograniczeń i konieczności:

ZAWIADOWCA Przepraszam, mamy najmniejsze i, gdyż $i=n/c$... Nasza stacja...

FRYZJER Ich stacja! Słyszycie, ich stacja! A że nasze uszy...

BOKSER Nasze wątroby.

SUFLERKA Nasze serca.

ARCHITEKT Nasze nerwy.
 SUFLERKA Niszczęję od tych decybeli. Od gwizdu i łoskotu. To nie!
 [...] FRYZJER Co minuta – pociąg.
 ARCHITEKT Nie, koniec. Takiej stacji nie będzie! *ławą ruszają na stację*
 FRYZJER Nie będzie! *demolują stację. Zrywają rozkład jazdy*
 WSZYSCY Koniec. Nie będzie. Co to za stacja. Zdrzemnąć się nie można. Co minuta – pociąg.

(s. 349)

Znów jednak zaczyna działać pułapka zawieszenia w określonym schemacie funkcjonowania, implikująca dialektykę krystalizacji nowych porządków i ich rozpadu, powtarzalność sposobów myślenia, działania i podstawowych relacji międzyludzkich – bohaterowie *Przerwy w podróży* powracają bowiem do dawnych układów wzajemnych emocjonalno-uczuciowych zależności, do swoich pragnień i obsesji. Wskrzeszane na nowo funkcje, niczym teatralne role, okazują się bardziej trwale od wcielających się w nie ludzi, dlatego też Suflerka proponuje Architektowi założenie atelier filmowego z Tancerką w roli modelki, a Bokser prosi go, by wcielił się w jego trenera, Windziarz i Tancerka zaś usiłują nakłonić Boksera, by zagrał rolę odpowiednio szefa i wuja. Nawet Fryzjer, naigrawający się z tej ponownej celebracji pamięci emocjonalnej, nie potrafi uciec od swojej obsesji – nie ponawia już próby powrotu do zawodu (wcześniej, bez powodzenia, próbował bezkrwawo ogolić pokonanego przez Boksera Gospodarza) – ale prowokuje Architekta do popełnienia zbrodni (ucieczka w śmierć byłaby uwolnieniem od obsesji), którą jednak skutecznie udaremnia Staruszka:

ARCHITEKT [...] Chce pan mieć swoją konieczność – proszę bardzo. To ja pana zarżnę. Nie pan mnie. Zrobię to na pewno, bo nie wiem, co się ze mną dzieje. Po raz pierwszy w życiu. Ja, który królika... muchy... Państwo widzą... ja bardzo przepraszam...
 [...] FRYZJER *w uniesieniu, szczęśliwy, podnosi ręce, idzie w stronę Architekta z napiętą szyją, wyciągniętą brodą* Jest pan cudowny! Po raz pierwszy. Tylko śmiało. Jednym cięciem. Na stosie Izaaka. Wyzwalająca magia zbrodni. Ofiara sakralna z brudu. Na co pan czeka? To ja goliłem, a nie mnie. To musi być zmyte krwią. Z aorty. A nie z brody, z naskórka. To nie oczyszcza, a zohydza. Panie – aniele mój. *klęka* Rozetnij mnie mieczem ognistym. *Staruszka wydziera brzytwę Architektowi*

(s. 359-360)

Fryzjera, opuszczającego izbę Gospodarza (może nie tyle dlatego, że wymuszają to na nim podróźni, ile z powodu zwątpienia w możliwość ostatecznego wyzwolenia z ciężaru przeszłości, z siły destruktywnej poprzez oczyszczającą ofiarę?) w przedostatnim obrazie sztuki, wolno chyba postrzegać jako pierwsze ogniwo wspomnianego przez Zawiadowcę domina, naruszające całość konstrukcji – sam zresztą podkreśla związek swoich losów z losami

pozostałych pasażerów: „Razem przyjechaliśmy – razem odjedziemy. O, *pokażuje dłoń, po której wodzi palcem* tak mi to w liniach życia napisano. Takie są koleje mojego i waszego życia” (s.356). I choć wymuszony przez Staruszkę jego powrót do izby zdaje się zakłócać przewidywany bieg wydarzeń, wkrótce owa zapowiedź się spełnia – w jednocześnie wspólnej i indywidualnej (dla każdego przewidziane jest przecież oddzielne wyjście) ucieczce pasażerów przed mistyfikowanym przez Staruszkę i Gospodarza pożarem.

Chodzi mi o to – mówi Karpowicz – by doprowadzić swego bohatera scenicznego do momentu, w którym on nie może już nic więcej od siebie odrzucić, co nie jest jego autentyczną, własną świadomością [...]. Jest po raz drugi pierwotny, to znaczy własny. Ma szansę na początek czystości. Ale nigdy nie wie, czy z tej szansy skorzysta. Musi zostać nie przewidziany, a więc żywy³³.

Zmieniające się konfiguracje, w których postaci – w relacji z partnerem, poszukują potwierdzenia swojego istnienia, składają się na proces swoistego „dojrzewania” bohaterów w doświadczaniu samych siebie i siebie nawzajem, proces dochodzenia do rozpoznania „ja” integralnego, człowieczeństwa w człowieku – aż do momentu, gdy afirmacja istnienia zastąpi sztywne reguły funkcjonowania.

SUFLERKA Nie ma już Małej Pośredniej.

FRYZJER Jest tylko Wielka Bezpośrednia.

ARCHITEKT *zaczepnie* O czym pan myśli, panie Fryzjerze?

FRYZJER O miejscu, gdzie można sobie więcej pozwolić, nie krępując się.

[...] SUFLERKA Proszę państwa. Proponuję ognisko. Dawajcie papier. Zapałki. *Zapala ognisko na środku izby* Jeszcze papieru. Mogą być fotografie.

(s. 350)

SUFLERKA Wszystkie pamiątki i podarki danaidowe – do ognia! Oczyszczającego wiecz-
nie ognia. *rzuca szal, potem bluzę*

[...] Tak. Teraz naprawdę jesteśmy nadzy i wolni. [...]

[...] *nucą*

Wrzuć do ognia swoje słowo,

W słowie język pomyłony³⁴ [...]

(s. 352)

³³ „*Żeby uniknąć szaleństwa*”, s. 7-8.

³⁴ „Początek czystości” oznacza świadomość „pomylenia języka”, pomylenia własnego z niewłasnym, więc również pomylenia myśli i marzeń odciskających się w mowie, a w końcu pomylenia „ja” z innymi – jak stwierdza Gaston Bachelard – „wszystko, co w człowieku jest specyficznie ludzkie, przynależy do logosu”. J. B ł o Ń s k i, *Przedmowa*, do: B a c h e-
l a r d, *Wyobraźnia poetycka*, s. 12.

Unicestwiający, a zarazem „oczyszczający” ogień staje się naturalnym sprzymierzeńcem tego swoistego przeobrażenia pasażerów, radykalnie – choć jak się wkrótce okazuje w sposób odwracalny – rozstających się z przeszłością, z indywidualnymi biografiami³⁵. Płomień uwięziony w ognisku staje się zaś zapowiedzią „pożaru” w zakończeniu dramatu i zarazem końca „przerwy” w podróży, wszak „sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza nie”³⁶.

Wprawdzie Karpowiczowscy pasażerowie porzucają wolność dopiero co uzyskaną, powracając do bezpiecznych, bo znanych, doświadczeń i do sprawdzonych sposobów funkcjonowania, ale dzięki Staruszce i Gospodarzowi³⁷, dostrzegającym niebezpieczeństwo „przywykania”, a więc bezruchu, który dając złudne poczucie trwałości, w rzeczywistości hamuje sam proces „żywego” życia³⁸, każdy z nich pozostaje nadal „nie przewidziany” w swojej aktywności, zmierzając samotnie na spotkanie własnego losu, który czeka za drzwiami.

IN THE TRAP OF EXISTENCE
DRAMATIS PERSONAE AND THEIR WORLD
IN TYMOTEUSZ KARPOWICZ'S *PRZERWA W PODRÓŻY* (A *STOP IN THE JOURNEY*)

S u m m a r y

In one of Tymoteusz Karpowicz's most ambitious dramaturgic attempts – *Przerwa w podróży* (A *Stop in the Journey*) – the protagonists representing the most general categories of human existence and various aspects of human activity, who are 'all passengers of all means

³⁵ „Jeżeli wszystko, co zmienia się wolno, tłumaczy się życiem, wszystko, co zmienia się szybko, tłumaczy się ogniem. [...] Ogień jest dla człowieka, który go kontempluje, przykładem szybkiego stawania się w postaci skonkretyzowanej”. Cyt. za: B a c h e l a r d, *Wyobraźnia poetycka*, s. 28, 33.

³⁶ Tamże, s. 34.

³⁷ Postaci te, zwłaszcza Staruszka, mogłyby wyznaczyć kontekst interpretacyjny *Przerwy w podróży* w kolejnych rozważaniach. I w innej już pracy mogłyby się znaleźć pominięte tu, ze względu na sposób ujęcia tematu, interesujące i istotne kwestie związane m.in. z funkcjonowaniem archetypu matki i kobiety, powrotu do stanu pierwotnej symbiozy matki i dziecka, do rzeczy najbardziej podstawowych, jakimi są karmienie i jedzenie, do prawd najprostszych – jak ta, która zawiera się w oddechu – źródle życia, odzwierciedlającym wszelkie harmonijne zmiany we wszechświecie, przypominającym, że człowiek pozostaje integralną cząstką wszechświata, nawet jeśli sam sobie wydaje się bytem autonomicznym.

³⁸ Por. W a i s, *Gilgamesz i Psyche*, s. 42.

of communication', are put in the situation of existential suspense. A stop in the journey in the spatial sense makes it possible to travel into the depth of oneself, it becomes a chance to throw away all the redundancy of life and find in oneself the integral 'ego', independent of functionality, that is of the roles that one has to play. The transitional reality in which the *dramatis personae* find themselves validates many interpretative orders, which in turn gives the characters many dimensions – they make ambiguous gestures, actions and their relations become ambiguous. A confrontation of many interpretation planes creates a polyphonic world of creative "all-possibility", which, however, has its inner logic that is reflected in the way of presenting the protagonists and in the subsequent sequences bringing changes of arrangements and oppositions that are formed between them. The changing configurations, in which the characters look for affirmation of their existence in the relation with a partner, constitute the process of becoming mature enough – in experiencing oneself and others – to have one's own authentic consciousness; to one's humanity.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: dramaturgia Karpowicza, postać dramatyczna, dramat polski, analiza dramatu.

Key words: Karpowicz's dramas, drama character, Polish drama, analysis of drama.