

WCZESNE DRAMATY JERZEGO SZANIAWSKIEGO NA TLE WSPÓŁCZESNOŚCI

W bieżącym roku mija dziesięć lat od chwili, kiedy za sprawą Wydawnictwa Literackiego w Krakowie stała się dostępna czytelnikom, ludziom teatru, krytykom i wreszcie badaczom, prawie cała dramatopisarska twórczość Jerzego Szaniawskiego¹. Po roku 1958 autor *Żeglarza* napisał dwie jednoaktówki nazwane przez niego „etiudami dramatycznymi”: *Łuczniczkę* i *Dziewięć lat*. Były one drukowane w miesięcznikach «Dialog»².

Tak więc wydawać by się mogło, iż możliwość dysponowania niemalże całością dorobku scenicznego (i radiowego) Szaniawskiego skłoni ludzi zajmujących się literaturą (i teatrem) do podjęcia trudu rozwikłania zagadki, jaką przez wiele lat, niemalże od prapremiery *Murzyna* w 1917 roku, pozostaje ten dorobek.

W ciągu minionego dziesięciolecia twórczość teatralna autora *Mostu* doczekała się pięciu obszerniejszych rozpraw. Kolejno ukazywały się: Tadeusza Drewnowskiego *Motywy dramaturgii Szaniawskiego*, Ryszarda Zengla *Teatr nie wykorzystanego tematu*, Lesława Eustachiewicza *Twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego*, Krystyny Bogusławskiej *Technika dramatów Szaniawskiego* i Anny Buss *O dramaturgii Jerzego Szaniawskiego*³.

Wszyscy bez wyjątku autorzy wywodzą początki dramaturgii Szaniawskiego z Młodej Polski, dostrzegając w Rittnerze i czasem w Kisielewskim jego prekursorów. Często jest również wskazywanie na wpływy malarstwa Witolda Wojtkiewicza. Cechą wspólną wymienionych rozpraw jest ambicja ogarnięcia każdorazowo całości dorobku pisarza.

Można jednak sądzić, iż próby ostatecznego ustalenia miejsca Szaniawskiego w panoramie polskiego dramatu współczesnego winny poprzedzić badania szczegółowe, skupiające uwagę na jednym dramacie lub grupie dra-

¹ J. Szaniawski, *Dramaty zebrane*, t. I—III, Kraków 1958.

² J. Szaniawski, *Łuczniczka*, «Dialog» 1959, nr 12; tenże, *Dziewięć lat*, «Dialog», nr 6.

³ T. Drewnowski, *Motywy dramaturgii Szaniawskiego*, «Dialog» 1958, nr 7; R. Zengel, *Teatr nie wykorzystanego tematu*, «Dialog» 1959, nr 3; L. Eustachiewicz, *Twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego*, «Ruch Literacki» 1960, nr 1—2; K. Bogusławska, *Technika dramatów Szaniawskiego*, «Dialog» nr 3; A. Buss, *O dramaturgii Jerzego Szaniawskiego*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie*, z. 2, 1965, Nauki Humanistyczne, s. 215—229.

matów, a nawet na jednym z problemów stworzonych przez i tak już ograniczony przedmiot badań⁴.

Prezentowane poniżej rozważania są wynikiem takiej właśnie postawy i nie mają ambicji stwarzania syntetycznego obrazu twórczości Szaniawskiego, ani też ostatecznego rozstrzygnięcia wszystkich zagadek wczesnych komedii samotnika z Zegrzynka.

Wydaje się być rzeczą przesadzoną potrzeba wspólnego badania czterech, spośród pięciu pierwszych dramatów artysty. Są to: *Murzyn* (1917), *Papierowy kochanek* (1920), *Lekko duch* (1923) i *Ptaka* (1923). Autorzy wyżej wspomnianych szkiców tak je właśnie zestawiają i niektórzy próbują znaleźć dla nich wspólny wyznacznik terminologiczny (np. K. Bogusławska — groteski liryczne). Również bezpośredni świadkowie rozwoju pisarstwa Szaniawskiego dostrzegają wyraźnie zmianę problematyki i środków wyrazu w następnym po *Ptaku*, *Żeglarzu*⁵. Także bieżąca krytyka literacka zauważa odmienną *Ewy*. Recenzenci posiadali już pewną skalę porównawczą, bo wprawdzie *Ewa* została napisana jako druga z kolei sztuka Szaniawskiego, ale prapremiera jej odbyła się dopiero po *Papierowym kochanku*.

Te pierwsze wrażenia potwierdzają rozważania autorów pięciu szkiców. „*Murzyn* — pisze Lesław Eustachiewicz — rozegrał się w świecie chińskich cieni i uroczych lalek, *Ewa* zesłała na grunt niemal naturalistyczny”⁶.

Ryszard Zengel stwierdza natomiast, że „Ze swoich pierwszych dramatów tylko w *Ewie* Szaniawski starał się dotrzeć do głębszych pokładów problematyki intelektualnej i artystycznej moderny”⁷.

Wszyscy, którzy podejmują trud interpretacji pięciu pierwszych dramatów Szaniawskiego widzą epigońską zależność ich problematyki od atmosfery i dążeń Młodej Polski. Dla *Murzyna*, *Papierowego kochanka*, *Lekko ducha* i *Ptaka* ma ona polegać na konsekwentnym przeciwstawieniu dwóch światów: „codziennej szarzyzny” i „fantazji”. „Sztuki Szaniawskiego — od *Murzyna* do *Ptaka* — mają wspólną ideę: hołd marzeniu, pięknu, prometejstwu na przekór pozytywistycznym wymaganiom życia. Modernistyczny temat rozkwita kolejnymi wariantami: szarzyzna — egzotyka, cywilizacja — natura, prawda — bajka”⁸ — stwierdza Tadeusz Drewnowski, a Krystyna Bogusławska mówi: „Groteskowy świat pierwszych swoich dramatów tworzy pisarz przy pomocy określonej, specyficznej jedynie dla nich techniki pisarskiej. Technikę tę charakteryzuje przede wszystkim konstrukcja oparta na efekcie kontrastu, który w istocie zastępuje tu konflikt dramatyczny. Efekt kontrastu osiąga Szaniawski przez zastosowanie dwu odmiennych, krańcowo przeciwstawnych sobie światów: codziennej szarej banalności i swobody, barwy, fantazji”⁹.

Określenie przez autorkę pracy *Technika dramatów Szaniawskiego* groteskowej poetyki, jest niewątpliwym krokiem naprzód w badaniach nad twórczością Szaniawskiego. Za ledwie przeczuwana wcześniej, niepewnie

⁴ Zapowiedzią takich właśnie poczyniń jest studium Anny Buss o *Murzynie*, «Kwartalnik Rzeszowski» 1967, nr 1.

⁵ Por. K. Irzykowski, *Jerzy Milczący*, [w:] *Lżejszy kaliber*, Warszawa 1938, s. 50.

⁶ Eustachiewicz, jw., s. 67.

⁷ Zengel, jw., s. 106.

⁸ Drewnowski, jw., s. 79.

⁹ Bogusławska, jw. s. 104.

i ogólnikowo sygnalizowana groteskowość znajduje tu teoretyczne i dowodowe uzasadnienie.

Skupienie uwagi badawczej na związkach i zależnościach Szaniawskiego od estetyki i — niejako — sposobu myślenia artystów Młodej Polski pomaga w określeniu opozycji pisarza wobec pozytywistycznego programu. Wyciąganie jednak z tych ustaleń wniosków przesadzających o kształcie świata przedstawionego w pierwszych sztukach Szaniawskiego wydaje się przedwczesne. W dotychczasowych rozważaniach brakuje bowiem szeregu elementów, których poznanie jest konieczne do pełnego określenia zawartości dzieła literackiego. Do tych braków zaliczyć można niechęć do podejmowania prób ustalenia zależności między światem przedstawionym pięciu pierwszych utworów dramatycznych Szaniawskiego, a rzeczywistością obiektywnie istniejącą. Możliwość, a nawet konieczność dokonania takiego zabiegu badawczego znajduje uzasadnienie w niemal wszystkich pracach teoretycznych. Jednym z najnowszych argumentów są stwierdzenia Henryka Markiewicza zawarte w książce *Główne problemy wiedzy o literaturze*¹⁰.

Częściowe rozwiązanie tego problemu przynoszą — wspomniane już kilkakrotnie — rozprawy. Odnajdują one w dziełach Szaniawskiego elementy pozytywistyczne i młodopolskie, wyznaczają ich wzajemne powiązania i negacje. Czy to jednak wystarczy? Mamy bowiem na swym warsztacie utwory powstałe w latach 1917—1923. Bez wątplenia polska, może i europejska rzeczywistość tych czasów zawiera jeszcze wiele relikwów moderny a nawet pozytywizmu, ale jednocześnie obfituje w zupełnie nowe zjawiska społeczne, polityczne, socjologiczne i wreszcie estetyczne. Można zadać pytanie: czy Szaniawski pozostaje obojętny na rzeczywistość sobie współczesną? Jak dotąd nikt z badaczy dramatów Szaniawskiego nie próbuje rozwikłać tego problemu. Może najbliższy takiej problematyki jest Ryszard Zengel, który w swym szkicu *Teatr niewykorzystanego tematu* formułuje podobne pytanie: „W jaki sposób i w jakim stopniu w tym teatrze przełamywała się problematyka artystyczna i intelektualna epoki? Bo przełamywała się na pewno!”¹¹ Można przypuścić, że Zenglowi chodzi o epokę współczesną artysty. W przedziwny jednak sposób dla autora rozprawy współczesność pierwszych pięciu dramatów Szaniawskiego to wyłącznie Młoda Polska. Wydaje się, że Zengel dał się zasugerować wyznaniom uczynionym przez Szaniawskiego w zbiorze szkiców *W pobliżu teatru*¹², a nie wziął pod uwagę eseistycznego, a więc pozabawionego walorów dokumentacyjnych charakteru tych uroczych opowieści.

Przystępując do realizacji podstawowego, postawionego sobie celu należy cały czas pamiętać, iż ma się do czynienia z utworami, z których cztery to groteski i nawet odnalezienie w nich elementów współczesnej autorowi rzeczywistości obiektywnej nie może przesądzać o jakiejś bezpośredniej, „werytycznej reprezentatywności”. Elementy te bowiem ulegają daleko posuniętej deformacji i odpowiednio usytuowane w świecie fikcji literackiej służą artyście do wyrażania sądów ogólniejszych.

Fakt, iż przy pisaniu *Ewy* autor posłużył się inną niż groteskowa poetyką, nie może spowodować wykluczenia tej sztuki z całości rozważań, gdyż w niniejszym szkicu wzięto na warsztat pewną historycznie określoną fazę rozwoju dramtopisarstwa Szaniawskiego. Warto jednak pamiętać o tej odmien-

¹⁰ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 138—141.

¹¹ Zengel, jw., s. 104.

¹² J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956.

ności i dla celów czysto praktycznych wyodrębniać uwagi poświęcone temu utworowi. I jeszcze jedno, tym razem ostatnie zastrzeżenie. Ustalenie dwiowości świata przedstawionego wczesnych dramatów autora *Mostu* może pomóc w zamierzonych badaniach. Łatwiej będzie dokonać podstawowego rozpoznania interesujących nas elementów, szukając ich oddzielnie w każdej z dwóch części prezentowanej przez twórcę fikcji, a dopiero później zastanowić się nad konsekwencjami dokonanej konfrontacji.

Wbrew pozorom, ta część świata przedstawionego, którą przyjęto nazywać „szarzyną dnia codziennego” nie jest zastygłym w bezruchu konglomeratem form minionych (pozytywistycznych i młodopolskich). W świecie tym daje się zauważyć zróżnicowanie postaw i poglądów, przy czym o tej odmienności decyduje dające się konfrontować z rzeczywistością obiektywną pojęcie konserwatyizmu i postępu. Artysta konstruuje konflikt, który w obliczu ingerencji postaci ze „świata fantazji” okaże się pozorny.

W *Murzynie* będzie to rzekomy rozdzwitek między „postępową”, prowadzoną na pozytywistyczny wzór pensją Ady a pozostałym „konserwatywnym” środowiskiem. Ramy czasowe określają: z jednej strony postać kupca Fenickiego (zbliżona do Rzeckiego, ale wzbogacona o rubasność), który swą mentalność dziedziczy po sarmackich przodkach, jest typowym przedstawicielem „wysadzonych z siodła” nie potrafi w swej kupieckiej profesji przestawić się na nowy, mniej uczciwy, bardziej drapieżny i ryzykowny sposób handlowania — z drugiej strony wyznacznikiem jest młodopolska autoironia, w którą wyposażona zostaje pensjonarka, Hela. W przypadku *Papierowego kochanka*, sztuki z roku 1920, odcinek rzeczywistości obiektywnej, który można odnieść do świata przedstawionego nieznacznie się zwięza w porównaniu z *Murzynem* i jednocześnie ulega przesunięciu wprzód. W określeniu związków tego dramatu ze współczesnością pomocne mogą się okazać sugestie recenzentów pierwszych spektakli tego dramatu. Wszyscy oni wiążą w Hipolicie współczesnego sobie nowobogackiego przedsiębiorcę Szyjkowski zapytuje: „Czy też nie znajdzie się dla niego [Pierrota] miejsce w obcym, powojennym światku paskarzy i dorobkiewiczów?”¹³. Podobnie kwalifikują właściciela garbarni recenzenci «Naprzodu» i «Słowa Żołnierskiego»¹⁴. To przekroczenie przez Szaniawskiego wojennej cezury w sięganiu po elementy rzeczywistości znajduje potwierdzenie w sposobie istnienia postaci scenicznych¹⁵.

W *Lekko Duchu*, którego prapremiera odbyła się 12 stycznia 1923 roku, kąp projekcji czasu wyraźnie się zwięza, a przedłużenie jego ramion w czas rzeczywisty daje wycinek obejmujący okres wyłącznie powojenny. W dramacie tym, jako w jedynym z omawianych można odnaleźć — ujętą w dygresję — wskazówkę co do czasu trwania akcji, wskazówkę, która znajduje potwierdzenie w rzeczywistości. Bohater tytułowy mówi:

Mała była kulka anarchisty, od której poleciało trochę krwi arcyksiężęcej [...] A co się potem stało? Początek wojny, jakaś „ekspedycja karna”, a potem coraz szerzej, szerzej — i wojna wielka, największa, straszna¹⁶.

¹³ M. Szykowski, *Papierowy kochanek*, «Ilustrowany Kurier Codzienny» 1920, nr 111.

¹⁴ Por. H. [E. Haecker], *Z teatru*, «Naprzód» 1920, nr 97; Wł. L. [W. Lau-dyn], *Papierowy kochanek*, «Słowo Żołnierskie» 1921, nr 60.

¹⁵ Por. W. Rabski, *Z teatru*, «Kurier Warszawski» 1920, nr 133.

¹⁶ Szaniawski, jw., t. I, s. 330.

Na te słowa Hrabia de Vevey, ekskról „wzdryga się” bo i on i jego były kamerdyner, Konstanty, obecnie woźny w przedsiębiorstwie kupieckim, to produkty niedawnego wstrząsu.

Sztuka obfituje w elementy aktualne, świadczące o związkach z rzeczywistością i one właśnie, podobnie jak w dwóch wcześniejszych utworach tworzą pozorny konflikt w świecie codziennej szarzyzny. Polega on na antagonizmie między pracownikami biura firmy „H. Gauer” a jej Szeferem. Rena, „panienka biurowa” — też nowość w ówczesnym życiu społecznym — i jej narzeczony, Michaś (siostrzeniec Szefa) mają już dość rygoru i żmudnej, papierkowej pracy, chcą żyć „pełnią życia”, móc „realizować marzenia” (pozorność konfliktu polega na tym, że Szefer również ma swoją, skrzętnie ukrywaną „słabość” — kasztany rosnące przed oknami biura). Znamienne jednak, że dziewczyna nie upatruje szczęścia — jak czyniły to jej starsze, literackie siostry — w „wielkim uczuciu”, ale w pieniądzech. Rozważając różne warianty ich zdobywania, wspomina proces wojskowego, który „ukradł pieniądze państwowe” — „[ukradł] dla kobiety”. Znow jesteśmy w samym centrum współczesności. W nowo organizującej się armii wypadki kradzieży „mienia państwowego”, sprzedaży „mienia wojskowego” zdarzały się nader często. Najbliższe — z kręgu literackiego — przykłady można znaleźć w *Generale Barczu* i *Romansie Teresy Hennert*, powieściach powstałych prawie równocześnie z *Lekko Duchem*, a których pretendowanie do reprezentatywności wobec rzeczywistości obiektywnej nie budzi zastrzeżeń.

Tak więc *Lekko Duch* nie wykazuje — jak na razie — żadnych związków ani z upodobaniami estetycznymi Młodej Polski, ani tym bardziej z pozytywistycznymi hasłami. Postaci utworu są wyposażone w akcesoria, wyobrażenia oraz wartości współczesne autorowi.

W *Ptaku*, najpóźniejszej z omawianych sztuk (grudzień 1923 roku), świat przedstawiony ulega w stosunku do rzeczywistości obiektywnie istniejącej najsilniejszej deformacji. Sam Szaniawski zdaje sobie z tego sprawę i czuje się zobowiązany do komentarza.

Rzecz dzieje się dzisiaj. Bo i dzisiaj można się znaleźć w starych wnętrzach i spotkać typy „jakby z nieprawdziwego zdarzenia”¹⁷.

Wyznanie to może świadczyć o tym, iż autor zupełnie świadomie kreuje groteskową rzeczywistość, ale jednocześnie nie zwalnia nas z obowiązku poddania kontroli prawdziwości słów o umiejscawianiu akcji we współczesnym pisarzowi świecie.

Pozorny konflikt w tej sztuce polega na cichej a nieustającej walce, jaką toczy ultrazachowawcza Rada miejska z rzekomo postępową, bo domagającą się jakichś zmian częścią społeczności miasteczka. Obrady na ratuszu oraz obraz miasta przywołany przez rozmawiających radców przypomina podobne obrazy z powieści Lama, czy — jak chce recenzent «Czasu» — ze stylizowanych, starowarszawskich opowieści Gomulickiego¹⁸. Istnieją również dokładniejsze dane pozwalające określić powody ideowego i estetycznego konserwatyizmu radców i ich popleczników. Burmistrz pragnie dążyć „ku idealnej przyszłości powolutku, powolutku, a dobrze”¹⁹. Natomiast: „pani aptekarzowa [...] nie mogła prosić [...] uczynić zadość, gdyż właśnie zajęta była stwierdzeniem

¹⁷ *Tamże*, s. 367.

¹⁸ M. B. [N. Brahm er], *Z teatru*, «Czas» 1924, nr 24.

¹⁹ Szaniawski, jw., t. I, s. 416.

faktu, że pobielana ściana ma przy zachodzie słońca kolor zdecydowanie niebieski”²⁰. Jesteśmy więc w kręgu pozytywistycznych haseł i problemów malarzkich aktualnych w czasach impresjonizmu.

Nieoficjalnym liderem opozycji wobec konserwatyzmu radców jest Sekretarz. Właśnie jego nieśmiałe repliki dowodzą najlepiej, iż Szaniawski buduje swój świat nie tylko z elementów pozytywistycznej czy modernistycznej rzeczywistości. Oto niektóre z wypowiedzi Sekretarza:

— o muzyce:

Ośmielam się wtrącić, że już tam na świecie, nikt nie mówi, że nie rozumie Wagnera. Są nowsze nazwiska, których się nie rozumie²¹.

— o malarstwie:

Ośmielam się wtrącić, że takie [impresjonistyczne] problemy malarzkie są już na szerokim świecie przestarzałe. Zajmują się raczej tym — czy rzecz okrągła nie jest czasem kwadratową, czy rzecz stojąca nie jest czasem rzezcą w ruchu, czy ... [podkreślenie moje — S. M.]²².

— o przyborach i przyrządach do pisania:

Śmiem zauważyć, że stalówka nie jest taką nowością. Już tam na szerokim świecie używają doskonalszych narzędzi do pisania. Maszyn do pisania... Uderza się palcami... jak po klawiszach...²³.

Swoją gotowość udziału w mającej rzekomo nastąpić rewolucji Sekretarz deklaruje słowami:

Ja nie chcę zaszczytów... ja chcę w tym wielkim pożarze znaczyć jak najmniej... Tylko być blisko... ja chcę być sobie takim małym doboszem i bić w ten bęben²⁴.

Aż trzykrotne użycie w tej wypowiedzi zaimków wskazujących nie wynika najprawdopodobniej jedynie z chęci uczynienia kwestii Sekretarza bardziej infantylnej, groteskowej. Chodzi tu wyraźnie o wskazanie na dramat Marinettiego *Ognisty dobosz*.

Tak oto krąg elementów rzeczywistości obecnych we wczesnych dramatach Szaniawskiego poszerza się; to już nie tylko zaobserwowane w *Lekko- duchu* rysy nowej obyczajowości, ale najnowsze — przynajmniej w polskich warunkach — dążenia i zamierzenia futurystów.

Dramat *Ewa* (wystawiony w kwietniu 1921 roku), mimo odmiennej poetyki posiada podobne założenia konstrukcyjne. Utwór ten zawiera również pozorny konflikt, jak *Murzyn*, *Papierowy kochanek*, *Lekko- duch* i *Ptak*. Jego rolę spełnia w tym wypadku różnica zdań między Sołtanowiczem a komitetem budowy kościoła. Inna niż groteskowa poetyka sprawia, iż owa pozornieść konfliktu nie od razu zostaje spostrzeżona. Przez cały pierwszy akt wydaje się, że kwestia realizacji jednego z dwóch projektów architektonicznych pozostanie do końca głównym problemem, który — podobnie jak w po-

²⁰ *Tamże*, s. 382.

²¹ *Tamże*, s. 386.

²² *Tamże*, s. 382.

²³ *Tamże*, s. 368. Już w *Lekko- duchu* maszyna do pisania występuje w roli atrybutu nowoczesności.

²⁴ *Tamże*, s. 413.

przednich sztukach — będzie się rozgrywał na linii: konserwatyzm — postęp. Sołtanowicz ze swym szokującym pomysłem realizacji ekstrawaganckiego projektu spełnia podobną rolę, jak Murzyn, Lekkoduch oraz Student, musimy go więc w obecnej chwili naszych rozważań zaliczyć do tej drugiej kategorii wśród konstruowanych przez Szaniawskiego postaci.

Komitet budowy, w sporze z Sołtanowiczem szafuje argumentami do złudzenia przypominającymi młodopolską dyskusję nad potrzebą narodowego stylu w budownictwie. Projekt Szteffera spełnia — zdaniem członków komitetu — wszystkie wymagania owego stylu, bowiem jego wystrój wewnętrzny wywodzi się ze sztuki ludowej. „Krzyż i kogucik, krzyż i kogucik — nasz styl, miły oku i sercu Polaka”²⁵ — mówi Glebowski. Sołtanowicz zaś ironizuje: „Tak, wszystkim się podoba... Projekt jest ładny... kościół ma w sobie to, czym starają się architekci nasi nadać budynkom polski styl. [...] Kolorowy, wesoły ... kilimiki, malowane koguciki...”²⁶. Zalety — według Sołtanowicza — i wady — według komitetu — projektu Jaszczolta — poznamy później.

Wszyscy autorzy wymienionych na wstępie rozpraw o twórczości Szaniawskiego są zgodni, co do obecności teorii Freuda w tym dorobku. Raz jest to tylko element świata przedstawionego, przedmiot intelektualnej gry, kiedy indziej zaś cały utwór zdaje się być artystyczną transpozycją psychoanalitycznych formuł. Zwłaszcza wczesne dramaty Szaniawskiego obfitują w rozmowy na tematy snów. Mają rację T. Drewnowski i R. Zengel, kiedy mówią, że nawiązywanie do freudyzmu w tych dramatach ma charakter czysto werbalny²⁷. Są jednak pewne różnice w sposobie wykorzystywania teorii wiedeńczyka w kolejnych wczesnych dramatach. W *Murzynie* w znajomość poglądów Freuda wyposażony jest pogrobowiec pozytywizmu, Kukliński, nieszkodliwy zrzęda, zwolennik — prezentowanego groteskowo — postępu. Można więc w tych okolicznościach mówić już nie tylko o werbalnym zastosowaniu freudyzmu, ale wręcz o jego karykaturalnym ujęciu. W *Papierowym kochanku*, *Lekkoduchu* i *Ptaku* sprawa snu pojawia się w wyznaniach postaci, które mówią o swych marzeniach, tęsknotach, pragnieniach — brak jednak, dającego się wyraźnie uchwycić związku między psychoanalizą a tymi wyznaniem, gdyż nie towarzyszy im dramatyczność spięcia, nagłego osiągnięcia brzemiennej w skutki i często tragicznej samowiedzy. Wręcz odwrotnie — wypowiedzi te są pełne melancholijnej, kontemplacyjnej rezygnacji. Odnosi się wrażenie, iż w tych trzech dramatach i jeszcze wyraźniej w *Ewie sen* jest tylko stylistycznym wymiennikiem zwrotów: wieczna tęsknota, bajka ukochana, marzenie dziedziczne — w ich potocznym rozumieniu.

W tej sytuacji wypada jedynie odnotować obecność teorii Freuda we wczesnych utworach Szaniawskiego jako elementu rzeczywistości obiektywnej, bez możliwości wsparcia o nią jakiegokolwiek interpretacji.

Przegląd tylko jednej z dwóch podstawowych kategorii postaci we wczesnych dramatach Szaniawskiego dowodzi, iż pisarz nader często sięga — przy konstruowaniu literackiej fikcji — do rzeczywistości obiektywnej i wnika w niemały jej obszar — od sarmatyzmu Fenickiego po naiwne afirmowanie przez Sekretarza futurizm. Dla nas istotnym będzie stwierdzenie faktu objęcia przez artystę zasięgiem swej obserwacji współczesnej mu rzeczywistości. Szaniawski nie poprzestaje na odwoływaniu się — jak sądzi R. Zengel —

²⁵ *Tamże*, s. 118.

²⁶ *Tamże*, s. 117—118.

²⁷ Drewnowski, jw., s. 82; Zengel, jw., s. 108.

do obrazu pozytywistyczno-modernistycznej Warszawy z początków naszego stulecia. W jego dramatach obecna jest nie tylko już ukształtowana powojenna obyczajowość, ale spostrzegamy ją w procesie stawania się, w chwili zachodzenia znamiennych przewartościowań w sferze stosunków międzyludzkich i w sztuce.

Przyjęło się uważać tzw. „świat poezji, nieograniczonej swobody” w *Murzynie*, *Papierowym kochanku*, *Lekko duchu* i *Ptaku* albo za twór „czystej fantazji” artyści (tak najczęściej sądzą recenzenci tych utworów), albo za epigońskie, rodem z moderny konstrukcje (takiego zdania są — wedle przytoczonych na wstępie uwag — autorzy pięciu rozpraw).

„Świat fantazji” posiada w wymienionych utworach swych przedstawicieli — postaci sceniczne. W dwóch wypadkach są to bohaterzy tytułowi: Murzyn, Lekko duch, w pozostałych zaś: Pierrot (właśnie ów „papierowy kochanek”) i Student (wsparty przywołanym, iluzorycznym obrazem złocistego ptaka). Ekspozowanie tych postaci już w tytułach utworów może świadczyć o ważności roli, jaką im wyznacza autor w swych sztukach.

Ze wszystkich, którzy kiedykolwiek zajmowali się wczesnym dorobkiem Szaniawskiego najwięcej miejsca i uwagi jednej z czterech „fantastycznych” postaci poświęca Anatol Stern. W swym sprawozdaniu z teatrów, zamieszczonym w «Skamandrze» omawia on postać Lekko ducha w tak znamienny sposób, iż warto chyba zapoznać się z obszernymi fragmentami tej wypowiedzi. „Lekko duch też, lotnik (lekkoduch musi być lotnikiem!) w symbolicznym czerwonym fraku, wtargnie do normalnego, uśmiercającego życia tych ludzi, aby rozpromienić je od wewnątrz, niby czarodziejska lampa Alladyna. Dość umiejętnie dotknąć normalnie płynącej chwili, aby wywołać czar innego życia. Lekko duch potrafi to zrobić. Lekko duch będzie reżyserem tego innego życia. Młody lotnik, zwyciężający co dzień prawa ciśnienia, będzie tą zagwią rewolucji, która puści z dymem rzeczywistość, tą formułą, która odwróci wszystkie przewidywane prawa szablonu.

Problem tedy jest postawiony. Lekko duch — teraz już idea, a nie osoba — został zrzucony na scenę i przeznaczony do rozwiązania najważniejszego problemu, i na rozwiązanie to czekamy z biciem serca. Jak uciec przed codziennością? Czy zainscenizowane kłamstwo, czy wymyślona przez nas fikcja, słowem, czy teatr może zwyciężyć rzeczywistość?

Tak brzmi w rzeczywistości ten problemat, który jest założeniem sztuki Szaniawskiego. [...] I tu następuje jakieś mistrzowskie, lecz znamienne salto mortale. [...] Problem stoczył się po pochyłej płytkości, poszedł, a właściwie ześlizgnął się po linii najmniejszego oporu. Wywrócił zdumiewająco zręcznie koziołka, zrobił grymas i zmienił się w oczach zdumionego widza. [...] Szaniawski cofnął się, przestraszył się możliwości, które ożywił. [...] Przemiana życia drogą złudy wydała mu się wewnętrznie rzeczą niemożliwą. I tą duchową słabością należy tłumaczyć zbanalizowanie problemu teatralizacji, postawionego przezeń w *Lekko duchu*. [...] nie ulega wątpliwości, że sylwetka tego ideału [Lekko ducha] nie wypadła po myśli autorowi. Bez wątpienia, nie lekko ducha pragnąłby w Lekko duchu widzieć Szaniawski. [...] Zawiązanie konfliktu pomiędzy teatralizacją, dokonywaną za pomocą sztuki, a ciągłą, nieśmiertelną naturalną teatralizacją życia, czerpiącą soki z podświadomej żądy przemiany, przekształcenia życia — oto, co mogło być zadaniem tej sztuki, które niejasno zarysowało się w tendencji jej, ale nie zostało urzeczywistnione”²⁸. Co więc gani, a co chwali Stern-futurysta w utworze Sza-

²⁸ A. Stern, *Teatr*, «Skamander» 1923, z. 28.

niawskiego? Aprobuję najwyraźniej same założenia konstrukcyjne tytułowego bohatera, atrybuty jego prowokacyjnej postawy (zawód lotnika, czerwony frak), chce widzieć w tej postaci proroka i twórcę nowej rzeczywistości. W końcowej części swej — przesyconej istic młodopolską frazeologią — wypowiedzi autor *Nagiego człowieka w śródmieściu* wyznaje, iż problem teatralizacji życia poprzez sztukę uważa za jedno z podstawowych zagadnień współczesności i niemalże wmawia w Szaniawskiego podobne poglądy, ubolewając zarazem nad brakiem konsekwencji w realizacji takiego programu i nad nieudanym wykonaniem świetnego pomysłu.

Helena Zaworska w swej książce *O nową sztukę* stwierdza:

Kultura jako wielka „teatralizacja życia” — ta koncepcja da się odnaleźć w wielu teoriach i programach dwudziestowiecznych²⁹.

Znalazło się dla niej także miejsce w groteskach Szaniawskiego. Opinię tę potwierdzają rozważania Zengla i Bogusławskiej. Autorzy ci widzą w niej jednak młodopolskie reminiscencje.

W *Murzynie* teatralizuje życie bohater tytułowy, w *Ptaku* ludność miasteczka ogarnięta uczuciem radości i swobody — po ujrzeniu złocistego ptaka — sama przemienia swoje życie w teatralny, wesoły festyn. W obydwu więc wypadkach pośrednim lub bezpośrednim sprawcą teatralizacji jest przedstawiciel tzw. „świata fantazji”. Inaczej jest w *Papierowym kochanku*. Tu Pan Hipolit teatralizuje swój dorobkiewiczowski żywot i czyni to — jak uważa Rabski — wzorem „dawnych schyłkowców, co nagiej duszy szukali”³⁰. Wzmacnia jedynie efekt przy pomocy nowych, dostępnych mu środków technicznych. Ta teatralizacja nie ma więc nic wspólnego z dwudziestowiecznymi teoriami i programami.

Czy zaprezentowana powyżej zbieżność między konstrukcją postaci Lekkoducha a poglądami Sterna jest przypadkowa? Czy Stern ma prawo identyfikować swoje stanowisko z programem tej postaci? W całym dotychczasowym, krytycznym i badawczym dorobku poświęconym twórczości Szaniawskiego istnieje jedna jedyna wzmianka, która sugeruje, iż odpowiedź na postawione pytanie może być pozytywna. Karol Irzykowski w swej recenzji z *Ptaka*, zatytułowanej *Apoteoza lekkomyślności*, powiada:

Ona [Burmistrzanka] wymaga jakiejś głębi, symbolu, a on [Student] jest marzycielem lekkiego kalibru, o nowoczesnym aparacie marzeniowym [...]. Hodowcą ptaków przemawia tak, jak młody poeta, jakiś futurysta lub formista³¹.

To stwierdzenie autora *Walki o treść* wymaga sprawdzenia i uściślenia.

Między futurystami i formistami, obok rozbieżności w założeniach teoretycznych, istnieją różnice w poglądach na sferę działalności i poszukiwań. Zaworska pisze na ten temat: „Futuryzm chciał być nie tylko nowym rodzajem sztuki, chciał być przede wszystkim nowym stylem życia”³².

Ani Murzyn-Jim, ani Lekkoduch, ani Student nie są artystami. Ich działalność, zwłaszcza dwóch ostatnich, jest wyraźnie ukierunkowana na dokonanie radykalnego przewrotu w sposobie życia przedstawicieli „świata co-

²⁹ H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963, s. 65—66.

³⁰ Rabski, jw.

³¹ K. Irzykowski, *Apoteoza lekkomyślności*, «Ekran i Scena» 1924, nr 2

³² Zaworska, jw., s. 86.

dzienności". Ów przewrót ma mieć pewien określony charakter, ma doprowadzić do ogólnej wesołości, zabawy, ma życie uczynić innym. Oto kilka wypowiedzi Lekkołucha:

Chłopcy [...] od dziś wszystko inaczej. Późnym wieczorem będziecie mogli wychodzić na miasto, iść w jasne, oświetlone sale, gdzie tańczą tancerki w trykotach, gdzie na ekranach mordują się z miłości³³. Ciągłe narzekanie na to, co jest teraz. Niech będzie inaczej. Zapomnijcie o tym... (s. 347), „Drzewa [...] Tak, drzewa to dopiero początek ... Ale już widzę coś więcej, coś czuję ... Co tak patrzycie na mnie? Jakby zaniepokojeni? Uśmiechajcie się! ŚmieJCie się! Wesoło będzie, wesoło” (s. 328).

Student z *Ptaka* stwierdza w rozmowie z radcami:

No więc cóż panowie chcą od mojego ptaka? ... Wyhodowałem go sobie i zechcę go puścić na to, żeby było wesoło, żeby było ładnie (s. 417).

Według oceny Tadeusza Peipera z 1923 roku pierwsze założenia futuryzmu są natury życiowej. „Przekraczają granicę nawoływań czysto estetycznych, stawiają postulaty życiowe. Zawierają w sobie wolę przetworzenia psychiki człowieka...”³⁴. Dwa lata wcześniej Zygmunt Czerny pisze: „futuryzm przeciwstawia się poprzednim prądom przez ton dobrego humoru, facecji, kpiarstwa, humbugu, idącym aż do świadomej, zamierzonej mistyfikacji czytelnika, bez wszelkiej jednak zgryźliwej ironii lub moralizatorskiej satyry [...] A więc futuryzm będzie koziółkował, jak urwis, ucieklszy z nudnej lekcji”³⁵. To ostatnie porównanie jest dosłowną, najzupełniej przypadkową, zapowiedzią postaci Lekkołucha. Ten podniebny wysłannik „Reklamy Wszechświatowej” jest niedoszłym absolwentem solidnej, mieszczańskiej szkoły.

Lekkołuch: Tak, jestem wciąż taki sam. Ale przyduszali mnie, tłumili. A kiedy w końcu chciałem zrobić naprawdę wielkie, porywające łajdactwo, wtedy mnie wyrzucili ze szkoły. Ale oto zjawiłem się dzisiaj³⁶.

Jesteśmy coraz bliżej określenia sfery rzeczywistości, w której możemy znaleźć pierwowzory „fantastycznych” postaci. Dla wyraźniejszego uchwycenia analogii przypomnijmy niektóre fragmenty manifestów futurystycznych, by je konfrontować z wypowiedziami bohaterów sztuk.

Wyrzekamy się dobrowolnie dostojności, powagi, pietyzmu. Liść lauru, którym nas wieńczycie, użyjemy jako przyprawy do potraw, przekreślamy historię i potomności, także rzym, tołstoja, krytykę, kapelusze, indie i kraków³⁷. Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, wszelkiego rodzaju akademie oraz walczyć przeciwko moralizmowi, feminizmowi i każdej innej podłości oportunistycznej lub utylitarnej³⁸.

³³ Szaniawski, jw., t. I, s. 346.

³⁴ T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, «Zwrotnica» 1923, nr 6, s. 162.

³⁵ Z. Czerny, *Rozwój poezji francuskiej po 1900 roku (Szkic informacyjny)*. «Nowy Przegląd Literatury i Sztuki» 1921, nr 1—3, s. 145.

³⁶ Szaniawski, jw., t. I, s. 327—328.

³⁷ A. Stern, A. Wat, *Gga. I polski almanach futurystyczny* [1921] s. 45.

³⁸ F. T. Marinetti, *Manifesto-fondazione*, 1909 [wersja włoska], cyt. wg: M. Żurowski, *Teoretycy futuryzmu*, «Przegląd Humanistyczny» 1959, nr 5, s. 169.

Lekkoduch: Zlekceważmy w ogóle powagę. Lekceważmy autorytety, wielkie nazwiska [...] Rozluźnijcie obyczaje. Kpijcie z obowiązku! Drwicie z zasad. Pozwalam wam lekceważyć rzeczy uznane. Możecie bez szacunku wymawiać imię naszej najstarszej feministki. Bez szacunku możecie wymawiać rzeczy największe, jak — „Piramida egipska” i „Colosseum”³⁹.

*Będziemy opiewali wielkie tłumy wprawione w ruch przez pracę, zabawę lub rewoltę; będziemy opiewali wielobarwne i wielogłosowe falowane rewolucje w nowoczesnych stolicach*⁴⁰.

Lekkoduch: [...] Nie przyjechałem tu jako człowiek zrównoważony. Lata niczego mnie nie nauczyły. Jestem wciąż taki sam. Przygotowuję spisek, zamach, awanturę, wszystko jedno zresztą, jak się to nazywa⁴¹.

*Otwórzmy oczy, wówczas świnia wyda się nam czarowniejsza od słowika a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzia*⁴².

Lekkoduch: [...] zlekceważmy utarte znaki, symbole, powiedzenia: rak się nie cofa, żółw nie chodzi żółwim krokiem, a gęś nie ma nic wspólnego z panną⁴³.

Zarówno Student, jak i Lekkoduch pragną oddziaływać na tłum, ulicę, przekształcać masę i wyzwalać z nich radość.

Lekkoduch: A teraz na miasto! Starzy, młodzi, kobiety i dzieci — na miasto! Przebiegajcie ulice. Budźcie sennych, rozświełtajcie co pogasło, uderzajcie we wszystko, co dzwoni. [...] Wesoło. Wesoło. Śmiechem zarażcie całe miasto — całe miasto śmiechem — uśmiechną się do was ludzie na pomnikach, zamrugają uliczne latarnie (s. 350).

A. Woźny tak przedstawia skutki ukazania tłumowi złocistego ptaka:

Muzyka .. ludzie chodzą przebrani w maskach... A jeden nie może poznać drugiego... Adwokaci przebrali się za białe lilie, ludzie tłuści za suche badyle, a przekupki za wieczne milczenie... Zabawa! Każdemu świeci się coś złotego w oczach (s. 447).

Zaworska w swej książce wskazuje na rolę, jaką futuryści wyznaczają tłumowi. „Prymitywizm wczesnych futurystów polskich odwołuje się do reakcji tłumów, do ich trywialności, bezpośredniości, ich upodobania w zewnętrzności, uproszczeniu, ruchu [...]. Futuryści całe społeczeństwo chcieli traktować jako zbiór wolnych ludzi, którzy mogą dowolnie przekształcać dotychczasowy styl życia”⁴⁴.

Wspólne wielu kierunkom sztuki dwudziestowiecznej jest uznawanie dynamizmu za zjawisko, będące najlepszym wyrazem nowoczesnej cywilizacji. Marinetti w swym pierwszym manifeście głosi: „Twierdzimy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości”⁴⁵. Chodzi więc tu

³⁹ Szaniawski, jw., t. I, s. 346.

⁴⁰ Marinetti, jw.

⁴¹ Szaniawski, jw., t. I, s. 326—327.

⁴² Stern, Wat, jw., s. 47.

⁴³ Szaniawski, jw., t. I, s. 348.

⁴⁴ Zaworska, jw., s. 196.

⁴⁵ Marinetti, jw., s. 169.

o ruch zewnętrzny, rejestrowany zmysłami, a nie wewnętrzne, strukturalne przemiany, zachodzące w kształtującej się stale rzeczywistości. Tadeusz Peiper, oceniając krytycznie futurystyczne pomieszenie pojęć wskazuje na takie właśnie rozumienie dynamizmu przez Marinettiego i jego wyznawców. „Zarówno futuryści włoscy, jak i ich naśladowcy, popełniają ten błąd, że utożsamiają dynamizm z kinetyzmem, z ruchem i szybkością. Tymczasem tak nie jest. Dynamizm jest sprowadzeniem zjawisk do sił, jest pewnego rodzaju podnoszeniem siły do magii istnienia metafizycznego. [...] Jednakże na ogół mówiąc o dynamizmie futuryści mają na myśli ruch i szybkość”⁴⁶. Właśnie tak rozumie dynamizm Lekkoduch i będący już pod jego urokiem przeciętni zjadacze chleba.

Lekkoduch: [...] I tak codziennie i tu, i tam, i tu. Rena: I tam, i tu. Michaś: To tu — to tam. Lekkoduch: Na lewo — na prawo. Radłowicki: Do góry, w dół. Zawisza: W poprzek i wzdłuż. Lekkoduch: A słowem — ruch⁴⁷.

Bohaterem tytułowym pierwszej sztuki Szaniawskiego jest Murzyn-Jim. Fakt zjawienia się Murzyna i tematyki murzyńskiej w awangardowej sztuce XX wieku nie wymaga udowodnienia. Znana jest polemika, jaką Stern toczy w tej sprawie z Irzykowskim. O „wprowadzeniu Murzyna, jako stałego rekwizytu poetyckiego, niby nowego elfa i rusałki” mówi Jan Kott w artykule *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*⁴⁸. Funkcje owej tematyki w nowej poezji stara się wyjaśnić Helena Zaworska⁴⁹.

W dotychczasowych naszych rozważaniach na temat związków między rzeczywistością obiektywną a bohaterami z tzw. „świata fantazji” w groteskach Szaniawskiego nie pada ani jedna uwaga o Pierrocie, głównej postaci w *Papierowym kochanku*. Nie jest to przypadkowe. Sposób istnienia owej postaci nie wykonuje żadnych powiązań z dążeniami awangardy artystycznej, wręcz odwrotnie, cały jej aparat pojęciowy, cały system doznań i reakcji wywodzi się z romantycznej, a głównie neoromantycznej przeszłości. Pierrot doskonale zdaje sobie sprawę z roli, jaką ma spełnić w domu spragnionego poetyckich dreszczy garbarza. Zadanie swoje wykonuje — zdaniem burżuazji — bez zarzutu. Jest groteskową, wręcz absurdalną syntezą przebrzmiałych form. Nie znaczy to jednak, by nie miał być, podobnie jak jego mecenas nosicielem wartości istniejących we współczesnym Szaniawskiemu świecie. Przecież codzienną strawą duchową przeciętnego mieszczucha owych czasów nie są osiągnięcia awangardy a właśnie minione, a raczej mijające wytwory młodopolskiej estetyki. Tę sytuację tak ocenia jeden z pierwszych twórców „nowej sztuki” w Polsce, Tytus Czyżewski:

Ten „Monsalwat” patefonowy, te „święte” obrzędy odprawiane przez spasionego rentiera w świąteczne nudne popołudnie, ten sentymentalizm „lejący przez rozłogi i pola”, to karykaturalne ogrywanie mazurka Szopena, to „tak nad wyraz polskie” tandeciarskiego patriotyzmu — idzie w obchodowy dzień — przez ulice — do Panteonu blagi⁵⁰.

⁴⁶ Peiper, jw., s. 169.

⁴⁷ Szaniawski, jw., s. 334—335.

⁴⁸ J. Kott, *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, «Przegląd Współczesny» 1935, nr 161, s. 401.

⁴⁹ Por. Zaworska, jw., s. 163—165.

⁵⁰ T. Czyżewski, *Monsalwat czy lunapark?*, «Zwrotnica» 1922, nr 2, s. 21.

W nieco innej postaci zjawiają się nowe dążenia estetyczne w *Ewie*. Tutaj elementem prowokacji w stosunku do konserwatywnych członków komitetu budowy jest projekt architektoniczny, a broni go zawzięcie Sołtanowicz. Szaniawski nie prezentuje pracy Jaszczolta, nie znamy więc formy, jaką twórca nadaje kościołowi, ale z polemiki, jaką toczy się nad obydwoma projektami, argumenty Sołtanowicza i kontrargumenty pozostałych postaci pozwalają na odczytanie stanowisk, do których ostatecznie sprowadza się spór.

Przypomnijmy. Pozytywne zdanie komitetu o projekcie Szteffera oparte jest nie na ocenie jego walorów architektonicznych, a na proponowanym malarskim wystroju wnętrza kościoła (stylizowany folklor), a więc na wtórnych i względnych cechach dzieła architektonicznego. Natomiast Glebowski, chcąc zdyskredytować projekt Jaszczolta zwraca uwagę na założenia przestrzenne kościoła, na kształt proponowanej bryły:

Glebowski: Zlekceważył pan projekt jednego z najwybitniejszych naszych architektów, osiwiiałego od pracy, odznaczonego nagrodami, a podobał się panu jakiś projekt szalony, jakieś zamczysko dla błędnych rycerzy, jakaś fantazja nieokielznana, jakieś bluźnierstwo przeciw stylowi⁵¹.

Nikt zresztą, ani Sołtanowicz, ani jego protagoniści nie wysuwają argumentów związanych ze stroną malarską projektu Jaszczolta, a byłoby to świetną przeciwwagą dla wyłącznie spostrzeganych wartości kościoła Szteffera. Można więc wysnuć wniosek, że autor owego „szalonego” pomysłu w ogóle nie rozwiązuje problemów malarskich, że są mu one obce. „Nowej architekturze malarstwo jest niepotrzebne — głosi van Doesburg” — jest ono dla niego czymś dziwacznym, nieodpowiednim. Malarstwo nie znajduje w niej zastosowania, ani jako zjawisko zasadnicze, ani koloryt przestrzeni, ani jako kompozycja przedmiotowa [...]. Nowa architektura jest antydekoratywna [...] Ponieważ nowa architektura nie potrzebuje żadnego imaginacyjnego dzieła sztuki (np. obrazu albo rzeźby w formie pewnych gałęzi sztuki — a nie jej całości) zadaniem artysty jest tworzyć z pomocą wszelkich środków jedną, wielką, harmonijną całość”⁵².

Wójt czyni zarzut kościołowi Jaszczolta, używając argumentu, który i dziś spotyka się jeszcze w opinii publicznej w stosunku do awangardowych projektów budowli sakralnych.

Wójt: [...] mnie się zdaje, że tam może w nim [w kościele] mieszkać tylko jakiś niechrześcijański Pan Bóg⁵³.

Nie ma tu [w nowej architekturze] miejsca na uczucie poszczególnego człowieka — stwierdza autor artykułu w «Blok» — idzie o wyraz całości⁵⁴.

Wreszcie Sołtanowicz, przedstawiając się komitetowi tak ocenia kunszt obydwu artystów:

⁵¹ Szaniawski, jw., t. I, s. 125.

⁵² T. van Doesburg, *Odrodzenie architektury. Zestawienie zasadniczych elementów architektury, rozwijanych teoretycznie i praktycznie przez „De Stijl” (Holandia) w latach 1916—1924*, «Blok» 1924, nr 5.

⁵³ Szaniawski, jw., t. I, s. 121.

⁵⁴ T. van Doesburg, jw.

powiem o Szefferze krótko: to sprytny, utalentowany człowiek, który we właściwym czasie uderzył w popularny ton. Tamten nieznaną autor — to dusza rogata, niepodległa, tęskniąca, śmiała”⁵⁵.

Tytus Czyżewski, w cytowanym już napastliwym i agresywnym w tonie artykule tak ocenia sytuację w plastyce, a więc w sztuce bliskiej architekturze:

Pewni artyści o niskiej kulturze i bez uczciwości wobec pracy artystycznej, doszedłszy do pewnej minimalnej wprawy „machania” pędzlem lub dłutem, do pewnej tanio zdobytej „techniki” puścili swoją tzw. sztukę „na pasek” między snobistycznych nuworiszów. Korupcja i „moral insanity” jako psychoza powojenna dostała się także i tutaj. [...] Przyjdzie zapewne czas, że przedstawiciele starego porządku, starej estetyki i maniera bałagulsko-warszawsko-kiczarsko-zachodząca lub impresjonistyczno-bronowicko-etnograficzno-naturalistyczno-olejnego malarstwa, nie zdoła wzbudzić w widzach dreszczu sztuki — a wtedy przyjdą naprawdę do głosu ci, którzy mają, lub będą mieli coś do powiedzenia...”⁵⁶.

Powyższe zestawienie cytatów świadczy, iż Szaniawski kreując zdarzenność *Ewy*, sięga po aktualny w tamtych czasach spór o architektoniczny i urbanistyczny kształt dwudziestowiecznej cywilizacji.

Przegląd zawartości tzw. „świata fantazji” wczesnych dramatów autora *Żeglarza* przekonuje nas jeszcze wymowniej o związkach tych utworów ze współczesnością. Do dostrzeżonych uprzednio, w tzw. „świecie szarej codzienności”, nowej obyczajowości, zmian społecznych i pierwszych sygnałów zainteresowania pisarza „nową sztuką” dochodzi stwierdzenie, iż dramaturg zupełnie świadomie zwraca się ku wartościom najnowszym, będących wytworem powojennej (w warunkach polskich) rzeczywistości, jak również dokumentuje istniejące w tym czasie relikty przeszłości. W wypadku *Murzyna*, *Lekko ducha* i *Ptaka* polega to na oparciu kreacji samych postaci o szokujące ogół programy i postawy futurystów (i chyba głównie futurystów, a nie jak sugeruje Irzykowski futurystów i może formistów). Interesuje go wyłącznie ta część działalności wymienionych twórców, która polega na ich ingerencji w sferę życia pozaartystycznego, bo też i ta strona wystąpień owych młodych ludzi jest najbardziej widoczna i mogąca — w oczach bezpośrednich obserwatorów — przynieść najsilniejsze zmiany, a w przekonaniu mieszczanstwa — zachwiać jego egzystencją.

W takim właśnie wykorzystywaniu zjawiska futuryzmu jest autor konsekwentny. Sięga po różnorakie przejawy jego istnienia, ale zawsze są to te, które dotyczą prób bezpośredniego oddziaływania na życie.

Najwięcej cech futurysty posiada postać Lekko ducha, stosunkowo mniej — Studenta. Wątpliwości mogą wzbudzić związki Jima z futuryzmem. *Murzyn* powstaje bowiem w czasie, kiedy futuryzm w Polsce, jako zjawisko społecznie liczące się — nie istnieje. Trzeba jednak pamiętać, iż Szaniawski nie zawsze patrzy na otaczającą go rzeczywistość przez okna dworku w Zegrzynku. Studiuje w Szwajcarii, w czasie, kiedy ten spokojny, mieszczański kraj staje się centrum międzynarodowej, nowej cyganerii. Może więc tam pisarz zauważa, iż mija czas prowokowania mieszczucha dekadencją i nihilistyczną postawą, a rodzą się próby niszczenia nowo kształtującego się modelu życia przy po-

⁵⁵ Szaniawski, jw., t. I, s. 125.

⁵⁶ Czyżewski, jw., s. 21—22.

mocy Murzyna? Jednak brak bezpośrednich, polskich przejawów działalności twórców „nowej sztuki” powoduje ograniczenia „awangardowych” cech afrykańskiego chłopca. Właściwie poza samym wprowadzeniem owego „elfa współczesności” do utworu oraz usytuowaniem go w pozycji prowokującej, a także wyzyskaniem zjawiska teatralizacji życia, pierwszy dramat Szaniawskiego nie wykazuje zależności od rozwijających się dążeń artystycznych.

Jak już wspomnieliśmy, zdarzeniowość *Papierowego kochanka* i *Ewy* również jest rejestracją istniejącego w powojennym świecie stanu rzeczy.

Pozostaje jeszcze sprawa jakości związków, które zachodzą między „szaryzną” a „fantazją”. Czy i tu da się odnaleźć obecność tendencji i poglądów żywych w latach powstawania wczesnych dramatów Szaniawskiego?

W całym akcie konfrontacji tych dwóch przeciwstawianych sobie kategorii da się wyróżnić kolejne fazy. Pierwsza, którą możemy nazwać wstępną, polega na wzajemnym poznawaniu się. Znamienne, iż prawie zawsze (z wyjątkiem *Papierowego kochanka*) inicjatywę, wolę działania wykazują przedstawiciele „świata fantazji”, ich przeciwnicy zaś starają się — jak umieją — określić istotę, zdefiniować nieoczekiwane zjawiska.

W *Murzynie*, Rybska, przykładając do faktu istnienia Jima swoją wiedzę o Afryce bełkoce na temat zagrożonej panięskości pensjonarek, a Kukliński próbuje odkryć tajemnicę niecodziennego zachowania się wnuczki, posługując się pozytywistyczną metodą badawczą, wzmocnioną na dodatek teorią Freuda. W *Papierowym kochanku* właściciel garbarni bezbłędnie nazywa Pierrota „Pan Hipolit: Myślisz, że ja nie wiem, że ty — to poezja”⁵⁷. Michaś od razu rozpoznaje w Lekko Duchu swego dawnego kolegę z ławy szkolnej, ale drogi ich rozeszły się: pierwszy został właścicielem domu handlowego, drugi jest lotnikiem, no i w dodatku lekkoduchem. Radycy miejscy z *Ptaka* na wieść o Studencie i jego zamiarach widzą w tym fakcie groźbę zburzenia istniejącego porządku, Sekretarz upatruje w nieznanym przybyszu przywódcę rewolucyjnej grupy, a Burmistrzanka jest przekonana, że skoro właściciel ptaka jest studentem, to musi pisać wiersze i przymierać głodem. W każdym z tych wypadków podstawą definicji jest posiadana wiedza, doświadczenie życiowe oraz umiejętność określania nowych zjawisk przy pomocy posiadanej skali pojęć. Jednak tylko Pan Hipolit nie popełnia błędu — Pierrot bez reszty mieści się w znanym mu pojęciu: *poezja*. Wszyscy pozostali nie mają racji, ale też nie chcą się przyznać do pomyłki i z uporem trzymają się własnej formuły.

To jest pierwsza, wstępna faza kontaktu. Zaprezentowana w niej (w trzech przypadkach) niemożność poznania zjawisk zachodzących w naszym życiu za pomocą wiedzy i analizy, a więc przy zastosowaniu naukowych, intelektualnych metod poznania zbiega się wyraźnie z poglądami Henryka Bergsona na ten temat. „Analiza — twierdzi Bergson — sprowadza przedmiot do przedmiotów już znanych, czyli wspólnych jemu i innymi przedmiotom. Analizować to wyrażać rzecz jakąś za pomocą tego, co nią nie jest. [...] W swoim wiekuście nienasyconym pragnieniu ogarnięcia przedmiotu, na krążenie dookoła którego jest skazana, analiza mnoży bez końca punkty widzenia, aby uzupełnić wyobrażenia zawsze niepełne, niestrudzenie zmienia symbole, aby udoskonalić przekład wciąż niedoskonały”⁵⁸.

⁵⁷ Szaniawski, jw., s. 214.

⁵⁸ H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*. [w:] *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przekł. Paweł Byelin i Kazimierz Błeczyński. Warszawa 1963, s. 19—21.

Druga faza kontaktów przynosi zmianę konfiguracji. Niecodzienni przybysze dokładniej precyzują swoje pozycje lub stanowiska. Okazuje się, że Jim nie ma niemoralnych zamiarów wobec pensjonarek, a jedynie pragnie pojechać do kraju ojców — tęskni za Afryką, Lekkoduch znajduje pretekst do zainscenizowania maskarady (obrona drzew), Student trwa przy zamiarze wypuszczenia ptaka, a Pierrot, owa „chodząca poezja” nawiązuje romans z córką garbarza. Ulega pewnej modyfikacji stosunek przedstawicieli „szarej codzienności” do wymienionych przed chwilą postaci. Adę zaczyna drażnić histeria, jaką Rybska rozpętuje wokół sprawy rzekomego zagrożenia zdrowia moralnego, sama zaś ultrapozytywistka czyni wyznanie o wrażeniu, jakie robi na niej spojrzenie Jima. Większość postaci w *Lekkoduchu* deklaruje gotowość wzięcia udziału w obronie drzew i obiecywanej przez szalonego lotnika zabawie. Burmistrz z *Ptaka* wciąż wątpi w bezinteresowność Studenta, ale pozostali radcowie już „coś” zaczynają rozumieć.

Burmistrz: Jeszcze nie rozumiem. A panowie rozumiecie? Radca Anzelm: Hm ... może coś trochę. Radca Sebastian: Czy ja wiem? Czy ja wiem? Radca Sylwester: No tak ... zapewne ... słońce. Radca Eustachy: I ja też czasem wypuszczam swoje gołębie”⁵⁹.

Panna Nelly, wykształcona, znająca całą poezję, hebrajski i sanskryt bliska jest uczucia miłości do Pierrota. Wytwarza się więc stan pewnego zaciekawienia, jakiejś chęci dotarcia do istoty spotkanych zjawisk — stan pewnej sympatii. „Intuicją zwiemy ten rodzaj współczucia albo sympatii intelektualnej — mówi Bergson — za pomocą której przenosimy się do wnętrza jakiegoś przedmiotu, aby zejść się z tym, co ma on w sobie jedyne, a więc niepowtarzalnego”⁶⁰. „Komuś, kto nie byłby w stanie znaleźć w sobie samym intuicji trwania, które jest czymś konstytutywnym dla jego bytu, nie mogłyby jej dać ani pojęcia ani obrazu. Jedynym zadaniem filozofa powinno być tutaj pobudzanie umysłów do pewnej swoistej pracy, którą w większości ludzi hamują przyzwyczajenia umysłu korzystniejsze dla życia” (s. 24). Filozof francuski zastanawia się dalej nad możliwościami wyrażenia rezultatów poznania intuicyjnego i wyklucza użycie pojęć, dając jednak pewne szanse obrazom. „[...] Obraz ma tę przewagę [nad pojęciem], że utrzymuje nas w granicach konkretnego. Nigdy jednak obraz nie zastąpi intuicji trwania, lecz wiele rozmaitych obrazów zaczerpniętych z różnych odległych dziedzin swoim skupionym działaniem może skierować świadomość na ściśle oznaczony punkt, gdzie można osiągnąć pewną intuicję. Wybierając obrazy możliwe odległe, nie pozwolimy żadnemu z nich uzurpować sobie roli intuicji, którą ma wywołać, ponieważ każdy będzie wówczas natychmiast wyparty przez inne obrazy. A zważywszy, że wszystkie mimo swych różnic wymagają od naszego umysłu tego samego rodzaju uwagi i w pewnym sensie tego samego stopnia napięcia, wdrożymy powoli świadomość do pewnej, zupełnie swoistej i ściśle określonej dyspozycji — takiej mianowicie, jaką powinna przyjąć, aby sama przed sobą stanęła bez osłony. Ale trzeba też, by chciała podjąć ten wysiłek, bez tego bowiem niczego pokazać jej nie można”⁶¹. I oto w interesujących nas utworach następuje trzecia, kolminacyjna faza kontaktów. W swych dalekich od sfery pojęć poczynaniach postaci „fantastycz-

⁵⁹ Szaniawski, jw., t. I, s. 420—421.

⁶⁰ Bergson, jw., s. 39.

⁶¹ Tamże, s. 24—25.

ne” natrafiają na tkwiące w pozostałych osobach tęsknoty, marzenia, na ów życiowy pęd (*élan vital*) do uwolnienia się od materii. Pensjonarki, Michaś, Rena, uczniowie, Radcy, mieszkańcy miasteczka odnajdują w sobie intuicję trwania. Na scenie, w dramatach Szaniawskiego dokonuje się teatralizacja życia. Świadomość uwolniona z więzów materii manifestuje siebie w ten jedynie możliwy, choć — jak wiemy — niedoskonały sposób — za pomocą obrazów. W sklepiku Fenickiego odbywa się dziecinny festyn, wzbogacany przywoływany przez Jima obrazami Afryki, której — zresztą — nigdy nie widział. W mieszkaniu Reny i Michasia i w przyległej przestroni ulic trwa rewolta przeciw republice tylko dlatego, iż właśnie panuje ustrój republikański. Lekkoduch roztacza przed swymi słuchaczami pełne uroków i barw obrazy życia w monarchii, której w ogóle nie zna. Już wcześniej cytowana relacja Woźnego z *Ptaka* świadczy, że mieszkańcy miasteczka wyzwolili się od myślenia, kierującego ich ku praktyczności.

Stan taki nie trwa jednak długo, bo natychmiast umysł zaczyna analizować wytworzoną sytuację i nieuchronnie sprowadza ją w sferę pojęć (np. w *Murzynie* Hela psuje zabawę uwagą o złotym deszczu, od którego „spódnicę się nie uszarga”). Można będzie odzyskać utraconą na chwilę, a osiągniętą przy pomocy idei i symboli jedność tożsamości. Następuje czwarta i ostatnia faza kontaktów. Finał *Murzyna* zapowiada klasyczny romans starszej panny z piętnastoletnim chłopcem. W *Lekkoduchu*, szalony lotnik musi ustąpić miejsca praktycznemu dyrektorowi szkoły. W *Ptaku* jest inaczej. Tu nie ma powrotu do egzystencji wśród pojęć.

Jeszcze inny wariant obowiązuje w *Papierowym kochanku*. Pierrot — pojęcie poezji okazuje się jedynie symboliczną antytezą Hipolita — pojęcia burzuja. Ci dwaj w znamienity sposób dochodzą do porozumienia. Bergson przewiduje i taką możliwość. „Pojęcia [...] chodzą zwykle parami, przy czym jedno jest zaprzeczeniem drugiego. Nie ma rzeczywistości konkretnej, względem której nie dałoby się zająć dwóch przeciwstawnych stanowisk jednocześnie i której by się nie dało wobec tego podciągnąć pod dwa pojęcia antagonistyczne. Stąd tezy i antytezy, które daremnie usiłowałibyśmy pogodzić logicznie dla tej prostej przyczyny, że za pomocą pojęć lub punktów widzenia nie da się nigdy skonstruować rzeczy. Ale od przedmiotu ujętego w intuicji w wielu wypadkach przechodzi się bez trudu do dwóch pojęć sprzecznych; [...] w ten sposób widzi się naocznie [...], jak teza i antyteza sobie się przeciwstawiają i jak się ze sobą godzą”⁶². Przypomnijmy wypowiedź Czyżewskiego na temat symbiozy, jaka w czasach po pierwszej wojnie światowej dokonuje się między nowym, spragnionym „duchowej strawy” mieszczaństwem a zwolennikami przebrzmiałych form wypowiedzi artystycznej.

Jest faktem powszechnie znanym wpływ, jaki wywiera bergsonizm na całą dwudziestowieczną literaturę, a zwłaszcza na jej początkowy rozwój. Jest to wynik ponownego zainteresowania poglądami francuskiego myśliciela, bo przecież i modernizm czerpie z tych sformułowań. Jednak zaistnienie nowych warunków cywilizacyjnych (lęk przed reifikacją) sprawia, iż sądy autora *Ewolucji twórczej* stają się częścią składową ówczesnej świadomości społecznej. Niemalże wszystkie, najbardziej nawet przeciwstawne prądy artystyczne znajdują oparcie w bergsonizmie, lub w jego uproszczonej obiegowej formule.

⁶² Tamże, s. 37.

Krótką i — przynajmniej — nadzwyczaj zredukowana konfrontacja poglądów Bergsona z wczesnymi dramataми Szaniawskiego dowodzi jednak, iż pisarz wprowadza i ten element do swych utworów. Bergsonizm zjawia się w omawianych sztukach w dwojaki sposób: raz jako część składowa sposobu istnienia postaci, których pierwowzorem są poglądy i postawy futurystów, drugi raz — jako bezpośrednia inspiracja konstrukcji ciągu zdarzeniowego. Ale w jednym i w drugim przypadku można chyba mówić o przyjęciu owej uproszczonej, obiegowej formuły. W *Ewie* również dadzą się odnaleźć ślady bergsonizmu. Sposób, w jaki Sołtanowicz zachwyca się projektem Jaszczolta przypomina w pewnym stopniu reakcje postaci w czterech pozostałych dramatach. Jednak ten artysta-amator bardzo szybko powraca do stanowiska opartego na poznaniu rozumowym. Możliwość zjawienia się młodego architekta jest dla niego przede wszystkim związana z zagrożeniem jego stanu posiadania (żona, ambicja, opinia) i ten lęk staje się głównym problemem utworu.

Całość powyższych rozważań prowadzi nas do jednego generalnego wniosku. Szaniawski tworzy fikcyjny świat pierwszych dramatów w ścisłym powiązaniu ze współczesną mu rzeczywistością obiektywną. Dramaty te wykazują duży stopień reprezentatywności wobec złożonej, aktualnej problematyki. Szaniawski tak, jak każdy twórca wykorzystuje jedynie niektóre elementy z towarzyszącej mu cywilizacji. W przypadku autora *Dwóch teatrów* można chyba stwierdzić, iż pisarz zupełnie świadomie skupia swą uwagę na przebiegającym w tamtym czasie procesie przewartościowań estetycznych — i proces ten rejestruje w sposób zgodny z naszym, historycznym już wyobrażeniem.

Ale czy artysta ogranicza się jedynie do rejestracji? Czy nie próbuje wydać jakiegoś sądu o toczących się sporach? Jedno jest pewne, Szaniawski nie opowiada się zdecydowanie po żadnej ze stron. Można natomiast uchwycić pewną prawidłowość w sposobie deformowania wykorzystywanych zjawisk obiektywnych. Pisarz rezygnuje z prezentowania najbardziej skrajnych poglądów twórców awangardy. W jego utworach trudno się doszukać postaw dadaistów. Mimo, iż konstrukcję niektórych swych postaci opiera o programy futurystów, nie ukazuje ich manieri stylistycznej czy ortograficznej ekstrawagancji, natomiast eksponuje to, co łączy owych „bardów nowoczesności” z okresem minionym. Tyrady Lekkoducha i Studenta posiadają wiele cech wspólnych z metaforą i sposobem manifestowania uczuć typowym dla modernizmu. Podobne cechy posiadają prawie wszystkie manifesty i programy a nawet oryginalne dzieła futuryzmu. Przykład inicjatora tego kierunku, Marinettiego jest jednym z najlepszych. Również główna linia podziału zostaje tak przeprowadzona, by wyeksponować prawidłowość według której przebiegają wszelkie przesilenia estetyczne. Zawsze jest to przeciwstawienie się formom już ustalonym i zintegrowanym, tworzącym wraz z całością życia społecznego spokojny i — zdawać by się mogło — harmonijny obraz. Zawsze też podobne są środki owego protestu: prowokacja, generalne negowanie ustalonych wartości, gest anarchistyczny. Dla modernizmu i dla „nowej sztuki” przedmiotem negacji jest wciąż to samo, a zarazem już inne mieszczaństwo. Dlatego i formy protestu różnią się, ale też i wykazują cechy wspólne. Walka, jaką toczy świat artystyczny ze stagnacją i wygodnictwem jest przecież prawidłowością dostrzeganą w różnych okresach rozwoju. „Nie nawidzimy burżuazji — mówi Bruno Jasiński — nie tylko tego, który zasłania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby — lecz

burżuazja, jako abstrakt, jego widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest. Pragniemy nowej Polski — nie nowego sklepiku⁶³.

Wydaje się, że poglądy zawarte we wczesnych dramatach Szaniawskiego sprowadzają się do dostrzegania owych historycznych i ogólnych równocześnie prawidłowości. Ryszard Zengel pisze: „Niejeden dialog z *Murzyna* mógł się znaleźć w jakiejś anty-mydlarskiej satyrze Zielonego Balonika i *Słówkach Boya*”⁶⁴. Tak, to prawda. Ale wskazanie na związek *Murzyna* i innych, następujących po nim sztuk ze współczesnymi postawami pozwala wyciągnąć i dalsze wnioski. Właśnie te, o prawidłowościach występujących w każdym przesileniu w dziedzinie sztuki. Dlatego można przypuścić, iż Zengel nie ma już racji, kiedy stwierdza dalej: „Atak Szaniawskiego na filistra i miałość, prozaiczność codziennego życia praktycznego jest spóźniony i wtórny”⁶⁵. Bo nie o atak chodzi autorowi *Dwóch teatrów*, ale o sąd o rzeczywistość. Pisarz — jak się zdaje — zauważa podobieństwa między współczesnymi mu „gniewnymi” a „cyganami” z przełomu wieków i tak kreuje swój fikcyjny świat, by podobieństwa te ukazać i udowodnić. Można przypuścić, że w takim sądzie o tamtych czasach jest wiele racji, bo przecież to wtedy późniejszy autor wiersza do *Prosteego człowieka* i *Kwiatów polskich* nazywa siebie „pierwszym w Polsce futurystą”, a twórca *Lutni po Bekwarku* i *Arii z kurantem* chce burzyć Łazienki i „źle życzy” Kilińskiemu. Zasługą samotnika z Zegrzynka byłoby to, iż sąd taki wydaje już wtedy. Przeprowadzane badania pozwalają na wyciąganie i innych wniosków. Można zaryzykować twierdzenie, że o istnieniu w omawianych utworach „dziwnej atmosfery poetyckości” decyduje obecny w nich bergsonizm, który sam jest — zwłaszcza w swej obiegowej postaci — raczej atrakcyjną, poetycką metaforą świata i człowieka niż systemem filozoficznym.

Jednak wszechstronna interpretacja wstępnego okresu twórczości dramatisarskiej Szaniawskiego nie była naszym zadaniem. Polegało ono bowiem na określeniu stopnia reprezentatywności tego dorobku wobec rzeczywistości obiektywnie istniejącej. Trzeba jednak mieć nadzieję, iż ściślejsze przypisanie go rzeczywistości, na którą przecież „był skazany”, pomoże w przyszłości rozszerzyć i uściślić ową interpretację, która w wielu wypadkach, uciekając w sferę ogólników i — podkreślanej u Szaniawskiego — „dziwnej poetyckości” stawała się po trosze tęsknotą do interpretacji niż nią samą.

⁶³ B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo* [wstęp], Warszawa 1924.

⁶⁴ Zengel, jw., s. 105.

⁶⁵ *Tamże*.