

## CZŁOWIEK I HISTORIA W UTWORACH DRAMATYCZNYCH HALINY AUDERSKIEJ

**R**anga dramatopisarstwa Auderskiej nie upoważnia bynajmniej krytyka do zajmowania się tak wąskim jego aspektem treściowym, jak ów zapowiedziany w tytule. Daremne są próby poszukiwań jakichkolwiek poważniejszych śladów zainteresowań krytyki tą twórczością, poza niedawno ogłoszonymi szkicami Sławy Bardijewskiej i Szczepana Gąssowskiego<sup>1</sup> oraz kurtuazyjnymi wywiadami przeprowadzonymi z okazji uzyskiwania różnych nagród i wyróżnień krajowych i zagranicznych czy udziału w sympozjach i kongresach międzynarodowych teoretyków i praktyków teatru. Ale też zaznaczmy od razu, że objętościowo nie jest to dorobek nadzwyczajny, ponieważ większość sztuk Auderskiej przeznaczona jest do grania w Teatrze Wyobraźni. Innymi słowy obok „prawdziwych” dramatów napisała też autorka kilkadziesiąt krótkich słuchowisk radiowych, z których ledwie z górą dwadzieścia przybrało postać utworów drukowanych. Tak więc materiał proponowanej tu analizy stanowi kilkadziesiąt, najczęściej niewielkich rozmiarami, utworów dramatycznych, czasem biegunowo odmiennych gatunkowo i treściowo. Niewątpliwie owa odmienność utrudnia (jeśli nie uniemożliwia) global-

---

<sup>1</sup> S. Bardijewska, *Przodkowie i spadkobiercy*, w teście: *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978; Sz. Gąssowski, *Współcześni dramatopisarze polscy*, Warszawa 1979.

ny ich ogląd, tym bardziej, że celem niniejszego szkicu nie jest wcale wykazanie jakichś linii czy ogniw łączących poszczególne utwory. Nie chodzi bowiem o rewaloryzację ocen krytyków i „odpomnienie” dzieł niesłusznie zlekceważonych (jakkolwiek ich popularyzacja z pewnością przyniosłaby pozytywne efekty społeczno-wychowawcze). Rzecz w próbie przyjrzenia się problemowi, który zajmie ważne miejsce w świetnych osiągnięciach epickich pisarki i nadziei dotarcia tą drogą do całokształtu przekonań historiozoficznych autorki *Ptasiego gościńca*.

Sformułowanie tematu budzić może uzasadnione zastrzeżenia co do jego precyzji. „Człowiek i historia” znaczyć bowiem może, że chodzi o rolę jednostki w historii, a więc o proces dziejowy, określenie to może też być odczytane jako sygnały tematów (odrębnych) utworów literackich a także, prakseologicznie, w sensie przydatności historii dla człowieka. Łatwo zauważyć, że w każdym z tych przypadków zakresy definiendum pojęcia *historia* krzyżują się ze sobą, nie są to więc synonimy. Jakkolwiek każde z wymienionych znaczeń znalazłoby u Auderskiej ciekawą egzemplifikację, dla wskazanego już utylitarnego celu szkicu traktowane będą łącznie, stanowiąc li tylko rekonesans badawczy.

Właściwym debiutem dramatopisarskim autorki *Zbiegów* była wystawiona w roku 1924 na pensji Cecylii Plater sztuka *Kopciuszek*. Oficjalny debiut przyszedł dopiero w 1952 r., kiedy w lubelskim Teatrze im. S. Jaracza, a następnie w warszawskim Ateneum i toruńskim Teatrze Ziemi Pomorskiej wystawiono świeżo napisanych *Zbiegów*. W rok później, stołeczny Teatr Narodowy prezentuje sztukę *Rzeczpospolita zapłaci*. Świetne, entuzjastyczne niekiedy recenzje dowodzą, że w początkach lat pięćdziesiątych potrafiła Auderska tak zinterpretować historię, iż stała się ona bliska i żywa ludziom często gardzącym przeszłością. Znamienne jednak jest, że recenzje owe zwykle pomijały aspekty estetyczne sztuk, natomiast dużo uwagi poświęcały kryterium historycznej i historiograficznej interpretacji faktów. Dramaty historyczne traktowano więc jako historię w znaczeniu podręcznikowym i ilustracyjnym. Nietrudno zresztą zauważyć, że gatunek ów jak żaden inny nadaje się właśnie do ilustrowania dziejów, do tworzenia wiarygodnych „śpiewów historycznych”. Takie też „śpiewy” napisała Auderska, jednakże nie z przeznaczeniem na scenę, gdzie scenografia mogłaby przejąć na siebie obowiązek stworzenia adekwatnego kostiumu epoki, ale w formie słuchowisk radiowych, a więc świadomie rezygnując z pogładowości na rzecz dyskursu dydaktycznego. Jest więc to decyzja obliczona na możliwość oddziaływania na najpowszechniejszego odbiorcę w sposób — siłą rzeczy — uproszczony. Ale uproszczenie owo dotyczy tylko sposobu prezen-

<sup>2</sup> Chodzi o cykl słuchowisk drukowanych w *Kwartecie wokalnym*, Warszawa 1977.

tacji swych poglądów, nie zaś ich istoty. W tym zakresie bowiem można dostrzec u Auderskiej znaczną ewolucję polegającą na zmianie przekonań dotyczących relacji historia : tradycja.

Dwie pierwsze jej sztuki dotyczą Polski feudalnej. *Zbiegowie* ukazują mało znane fakty z historii społeczno-gospodarczej Polski tuż przed Sejmem Czteroletnim, *Rzeczpospolita zapłaci* traktuje o społeczno-politycznej sytuacji państwa w dobie renesansu. Obie więc obrazują najchlubniejsze momenty naszych dziejów, momenty, w których myśl naukowa i kultura państwa mogły być wzorem dla Europy. Jednakże, wobec dotychczas obowiązującej interpretacji tych faktów jako osiągnięć najwyższej rangi, Auderska przyjmuje postawę rewizjonistyczną. Pozostaje to w zgodzie z naukową historiografią tamtych lat, która — posiłkując się narzędziami marksistowskimi — krytycznie oceniała epokę feudalizmu. Pisarstwo autorki *Zbiegów* dotyczące tematów historycznych stale cechuje wierność realiom i dokumentom, kryterium prawdy bądź prawdopodobieństwa ma przy jego ocenie większy sens niż interpretacja alegoryczna. Pozwala to porównywać, na ile obraz przekazany przez pisarkę odpowiada rzeczywistości. Do pewnego stopnia więc jest on izomorficzny wobec „rzeczywistej przeszłości” i pełni funkcję „rzeczywistości naukowej”. Z drugiej strony pełny izomorfizm z uwagi na fikcyjność dzieła literackiego jest niemożliwy, więcej: literatura stanowić może barierę w kształtowaniu się stosunku izomorficznego między rzeczywistością przeszłą a świadomością historyczną społeczeństwa.<sup>3</sup> Otóż Auderska, z pasją prawdziwego historyka, bariery owe stara się likwidować. Jej rewizjonizm dotyczy nie tylko historiografii, ale i konwencji i stereotypów literackich kształtujących świadomość historyczną społeczeństwa. Z tego względu odwołuje się autorka nie tylko do pewnej czytelniczej wiedzy o dziejach, ale i do środków, jakie mogły w nim wiedzę ową ugruntować. Oświecenie np. znamy głównie z satyr i komedii szlacheckich. Na tej podstawie traktujemy epokę z sympatią i szacunkiem, widząc jawny dowód zaangażowania literatury w walce o reformy, więcej nawet — staje się ona (literatura) główną bronią tej walki. Dla potomnych przeciwnik jest dziwnie anonimowy, nieokreślony, nie bardzo wiadomo nawet, po co były owe spory, skoro nie ma kontrliteratury, skoro dosłownie całe pisarstwo stało po stronie postępu. Bo tych kilku obskurantów niechlubnie przemykających po ubocznych wątkach nie stanowi poważniejszego niebezpieczeństwa, a dziwactwa „żon modnych” i „fir-

---

<sup>3</sup> Pojęcia i model owych stosunków izomorficznych przyjmuję za J. Topolskim, *Świat bez historii*, Warszawa 1972, rozdz. VI. Inne terminy z zakresu metodologii historii pochodzą również z prac tego autora. Zaznaczam jednak, że — przywoływane w celach porządkujących — mają bardziej przybliżone niż dosłowne znaczenie.

cyków” politycznie nie są szkodliwe. I oto pamięć narodowa ukształtowana przez literaturę XIX i XX wieku transmituje nieprawdziwy i zubożony obraz rzeczywistości przeszłej, w którym poczciwy szlachcic, pełen cnót osobistych, tylko czeka na okazję ulżenia Rzeczypospolitej, a że ta przestała istnieć? Widocznie zadecydowało o tym jakieś fatum, przyczyna tkwiąca poza rzeczywistością materialną. Taki właśnie jest mechanizm świata pokazanego przez literaturę. Mickiewicz, Fredro i komedia oświeceniowa tworząc silny i atrakcyjny wizerunek szlachty unieszkodliwili ją kompletnie.

Auderska pisze *Zbiegów* w konwencji komedii szlacheckiej nawiązując wyraźnie do Niemcewicza. Ale obok wątku romansowego i obyczajowego, kopiujących stereotypy, wprowadza obcy im wątek chłopski, na pozor mało widoczny i nawet mało ważny w sztuce. Porusza on problem „koczowania” chłopów opierając się na źródłach trybunału lubelskiego<sup>4</sup>, ujawniając mało znane fakty historyczne. Ten rodzaj zbiegostwa (właściwie wykradania sobie chłopów przez szlachtę) rzucony zostaje na tło dobrze znane z literatury: różne typy szlachty w przededniu Sejmu Czteroletniego. Docierają już do dworu nowinki reformatorskie, ba — Podstoli sam rozpowszechnia nowe hasła, nie pozwala bić chłopów, a jako widomą oznakę nowego do nich stosunku ofiarowuje czeladzi stół palisandrowy — znak, że nie czyni różnicy między izbą bawialną i czeladną. Widoczna w tym obrazie ironia autorki rozciąga się i na inne postacie, wśród których — rzecz charakterystyczna — nie ma bohatera naprawdę pozytywnego; dobrego i mądrego pana, przykładu dla czytelników. Są za to odwrotności, a raczej ironiczne wykoślawienia i dopełnienia oświeceniowych typów. Tak np. odpowiednik posła Walerego — Starościc, jakkolwiek pełen dobrych chęci, załamuje się po nieudanej próbie obdarowania chłopów wolnością, rozumiejąc, że jest to ledwie półśrodek, że owa wolność nie poparta uwłaszczeniem, nikomu nie jest potrzebna. Młody, zgorzkniały sceptyk zaprzestanie prób reformatorskich, a choć w chwili wzburzenia obiecuje Anusi, że zrobi wszystko, aby naprawić świat, przy pomocy takich ludzi jak Staszic i Kołłątaj, to jego decyzja, jeśli nie pozostanie deklaracją, i tak niczego nie zmieni. Świat Stolników i Podstolich ostatnie się nowym prawom, bo przepaść między szlachtą a chłopem zapełniają warstwy pośrednie, również ciągnące zyski z niewolnictwa pańszczyźnianego. Nikt z nich nie jest zainteresowany zmianami; inicjatywy prawodawców nie dotrą do powiatu. Wydaje się, iż żadna z *dramatis personae* nie jest w stanie czegokolwiek zmienić w otaczającym ją świecie, poza dowolnym dysponowaniem losem chłopów. Kilka szlacheckich postaci występujących w sztuce Auderskiej zbiera najbardziej obiegu gesty

---

<sup>4</sup> *Koczowanie chłopów w dawnej Polsce. Halina Auderska mówi o swej sztuce „Zbiegowie”, „Kurier Codzienny” 1952 nr 199.*

podpatrzone przez autorską u Krasickiego, Fredry i Mickiewicza<sup>5</sup>, ale używa ich ona w sytuacji podwójnej: zgodnej z pierwowzorami i dopełnionej o wątek zbiegów. Chłopi raz tylko zbiorowo pojawiają się na scenie, lecz ich ruchy wiernie odbijają zachowanie się szlachty stanowiąc jak gdyby „brudną podszewkę bujnego i szumnego życia szlacheckiego”<sup>6</sup> coś, o czym zapomniała literatura. Jawne aluzje kompozycyjne do *Zemsty* jak gdyby ją dopełniały i poprawiały jej błędy myślowe — spór sąsiedzki dotyczy nie błahej dziury w murze, ale bardzo wymiernej materialnie, kilkusobowej siły roboczej, dzięki której, co prawda, obie zwąsnione strony połączyły się w fredrowskim „kochajmy się”, ale przyczyna pojednania — zbiegowie — gorzko będzie wspominać chęć ucieczki do „dobrego pana”. Jedynym (poza wspomnieniem) śladem tej ucieczki będzie dobytek chłopów w rękach ekonomów.

Prawda historyczna w sztuce Auderskiej jest gorzka i nieprzyjemna dla Polaka, tym bardziej, że pośrednio obnaża się tu mechanizm jej zafałszowania przez literackie mitotwórstwo. Podobna intencja rewizjonistyczna przyświecała autorce w trakcie pracy nad *Rzeczpospolitą*. Zamierzona sztuka o Fryczu-Modrzewskim, powstała na fali rocznicologii (rok 1953 ogłoszony był Rokiem Odrodzenia, w związku z czym czwórka „wielkich”: Rej, Kochanowski, Kopernik i Frycz uhonorowana została dramatami<sup>7</sup>), w trakcie pracy zmieniła się w dramat o Polsce ostatnich Jagiellonów. Nie potrafiła Auderska utrzymać się w tonie panegirycznym, choć postać Frycza wyposażyla w same pozytywy i, jak poprzednio, pokazała czarną stronę chlubnej epoki. I tym razem odwołała się do popularnego w literaturze obrazu, mianowicie małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną. W opinii niektórych krytyków, np. Edwarda Csato<sup>8</sup>, sztuka w ogóle dotyczyła tego tematu, rozwiązując go zresztą inaczej niż A. Feliński czy L. Rydel. Barbara jest tylko narzędziem w rękach litewskich królewic; chora, świadomie zwodzi Zygmunta alu-

---

<sup>5</sup> Co do wzorów bohaterów Auderskiej wysuwano różne hipotezy. Najczęściej Podstolego traktowano jako antytezę Pana Podstolego Krasickiego, Stolnika kojarzono z młodym Jackiem Soplicą, Cześnikową zaś z „żoną modną” (z satyry Krasickiego) lub szukano odpowiedników bohaterów Auderskiej u Fredry w układach: Podstoli—Cześnik, Stolnik—Rejent, Cześnikowa—Podstolina. Obok tego widziano w tych postaciach zlepek różnych wzorów dodając do poprzednich skojarzenia: Cześnikowa—Telimena i Anusia—Zosia. Ponieważ z łatwością da się wyłowić jeszcze kilka możliwych zestawień, przyjmuję, że każda z postaci Auderskiej jest nosicielem cech kilku wzorów.

<sup>6</sup> Jaszcz (J. A. Szczepański), „Zbiegowie” w *Ateneum*, „Trybuna Ludu” 1952 nr 252.

<sup>7</sup> Chodzi o następujące utwory: R. Brandstaetter; *Kopernik*; A. Maliszewski, *Droga do Czarnolasu*; L. H. Morstin, *Polacy nie gęsi* oraz H. Auderska, *Rzeczpospolita zapłaci*.

<sup>8</sup> E. Csató, *Nowa sztuka o Zyguncie i Barbarze*, „Teatr” 1953 nr 22.

zjami o ewentualnym potomstwie, aby za wszelką cenę włożyć na głowę koronę. Zygmunt August miota się między obietnicą daną żonie a dobrem państwa. Naciskany przez magnatów okupuje chwilowy triumf fatalnymi decyzjami politycznymi godzącymi w dobro Rzeczypospolitej. Ideologiem i przywódcą (tu Auderska popełniła błąd merytoryczny przeceńając faktyczne, wynikające z urzędu możliwości Frycza) opozycji szlacheckiej żądającej egzekucji praw i złamania potęgi magnatów jest Modrzewski. Jego protagonistami są głównie Szafraniec i Bielica (mieszczanin), również bliscy ongiś królowi. Usiłują oni wyperswadować Zygmuntowi myśl o koronacji Barbary, a nawet wpłynąć na niego, by wzgląd na dobro kraju przemógł prywatę, jednakże daremnie. Mimo nalegań, próśb i argumentacji Zygmunt nie umie stać się władcą prawdziwie wielkim. Ale roli tej nie potrafi też spełnić Bona; mimo zbieżnego celu nadrzędnego, tj. wzmocnienia dynastycznej władzy królewskiej, w realizacji którego współdziałała z Fryczem, i królowa i Modrzewski w gruncie rzeczy dążą do czego innego. Frycz kieruje się interesem mas, Bona — dynastii. Nie najlepsza w gruncie rzeczy sztuka, nazbyt deklaratywna, stawia bardzo istotne pytania o możliwości tworzenia historii przez jednostki wybitne i o nadrzędny cel działań człowieka w danym wycinku dziejowym. Wydaje się że Auderska — wbrew głosom niektórych krytyków — nie majoryzuje roli władcy, pochopny też jest sąd o totalnej negacji ustroju monarchicznego<sup>9</sup>. W recenzjach sztuki kilkakrotnie pojawiały się aluzje do nosa Kleopatry. Wskazuje to na odbiór sztuki nie tylko jako nowatorskiego obrazu idiograficznego (rewizjonistycznego wobec dotychczasowych ujęć literackich w ukazaniu postaci Bony, Barbary, w stwierdzeniu, że przeciw *obscuro regis matrimonio* protestowała szlachta, a nie magnaci etc., a opartego na najnowszych opiniach historiografii), ale i jako przyczynka nomotetycznego. Zarzucano autorce, że nie docenia obiektywnych prawd historycznych, walkę sił społecznych zastępując historią alkwianą, a nawet, że lansuje „fałszywe teorie historyczne o uzależnieniu dziejów świata od przypadku”<sup>10</sup>. Żarliwość krytykanckich mędrków była chyba konsekwencją przyspieszonego kursu marksizmu. W istocie właśnie Auderska prezentowała postawę marksistowską przyjmując aktywistyczną teorię rozwoju dziejów, akcentując rolę czynnika subiektywnego w uwikłaniu z obiektywnym. Zasadnicza sprzeczność obozów magnackiego i reformatorskiego jest konfliktem materialno-społecznym. Zygmunt August jako wybitna jednostka nie działa w próżni, lecz jest zdeteterminowany przeszłością prawnoustrojową, która z góry wyklucza możliwość zajęcia kompromisowego stanowiska. Nie tylko nie posiada siły wojskowej, na którą mógłby liczyć, ale musi też pamiętać o tym, że pod-

<sup>9</sup> W. Natanson, *Na scenach warszawskich*, „Twórczość” 1953 nr 11.

<sup>10</sup> K. Beylin, *Sztuka o Fryczu, Zygmuncie i Barbarze. Halina Auderska: „Rzeczpospolita zapłaci” w Teatrze Narodowym*, „Express Wieczorny” 1953 nr 225.

dani mogą mu wypowiedzieć posłuszeństwo z uwagi na nieformalną w gruncie rzeczy jego koronację. Szansa na przeprowadzenie reform zgodnych z interesami mas wchodzi w kolizję z interesem osobistym; jako człowiek Odrodzenia król chciałby i renesansowych zmian w państwie, i prawa do realizacji własnego szczęścia, jednakże jest za słaby moralnie, by zrealizować młodzieńcze plany. Wybierając koronę dla Barbary i sojusz z magnatami nie tylko pogrąża kraj uzależniając go od woli królewiat i osłabiając wewnętrznie przez ustępstwa na rzecz Habsburgów. Sprzedaje oddanych sobie przyjaciół, wybitnych ludzi, którzy potrafili zrezygnować ze szczęścia osobistego na rzecz dobra ogółu. Zestawiając dwie pary: Zygmunta i Barbarę oraz Szafranca i Joannę, Auderska zdecydowanie wykazuje, że król nie jest jednostką wybitną, lecz wielkością pozorną i że nadrzędnym celem człowieka jest dobro ojczyzny. Wielkością prawdziwą jest Frycz, lecz cele, o które walczy, mógłby zrealizować tylko u boku króla; Modrzewski jest zbyt legalistyczny — dla wzmocnienia władzy króla nie potrafi sprokurować spisku. Sprawdza się jako ideolog, jako przywódca (którym faktycznie nie był) — nie. Jest on parenetycznym wzorem obywatela, który zdolny jest poświęcić się dla ojczyzny. Mimo ponurej przepowiedni Stańczyka „Zginiecie! Jak wszystko, co w Polsce trochę inne, mądrzejsze”<sup>11</sup> decyduje się dalej walczyć o cnoty Polaków i wielkość narodu. To optymistyczne zakończenie jednak nie przekonuje; jest tylko deklaracją, wyraża pojęcie abstrakcyjne, renesansowa Polska wszak przegrała swoją szansę.

W porównaniu ze *Zbiegami* sztuka o Fryczu prezentuje nikłą sceniczność; miejsce „dziania się” zajmują dyskusje stron różniących się w pryncypiach. Słuszność argumentów ma obóz egzekucyjny, aktywność, działanie stoi po stronie magnatów. Zasadnicze problemy myślowe dramatu zostają wyłożone w dyskusji, tym samym Auderska ciężar interpretacji owych problemów składa na barki odbiorcy. Nie wydaje się słuszną tezę Anny Bukowskiej, że optując za postępowymi przemianami społecznymi, Auderska poprzez wybór tematu historycznego odcięła się od rzeczywistości lat pięćdziesiątych, której w pełni nie akceptowała<sup>12</sup>. Już E. Csató zauważył<sup>13</sup>, że dramat historyczny tamtoczesny konstruowany jest na wzór sztuk współczesnych. Wydaje się, że dyskursywność *Rzeczpospolitej* obliczona była właśnie na epokę współczesną i jej problemom służyła. Pojawia się wszak kwestia odpowiedzialności za pełnioną funkcję państwową, poparta zagadnieniem zaufania ludu do władzy, ludu, który sam potrafi ocenić jej czyny (Zygmunt twierdzi, że lud nie jątrzony milczy,

<sup>11</sup> H. Auderska, *Rzeczpospolita zapłaci*, Warszawa 1954, s. 136.

<sup>12</sup> A. Bukowska, *Postłowie* [w:] H. Auderska, *Kwartet ...*, op. cit. s. 236.

<sup>13</sup> E. Csató, *O współczesnym dramacie historycznym*, „Teatr” 1952 nr 22.

odwrotnie sądzą Bona i Frycz), jest wreszcie problem literatury krytykującej ustrój, która tym samym ustrojowi pomaga i niechlubnej w tym względzie roli cenzury. Znamienną jest rzeczą, że akcja dzieje się w przestrzeni scenicznej, przestrzeń teatralna jest wobec niej wroga (relacje z sejmu, odgłosy ulicy). To odizolowanie się władzy od ludu, działanie sprzeczne z jego interesami — w ten sposób Auderska praktycznie zrealizowała hasło *historia magistra vitae*.

W ukształtowaniu materiału historycznego autorka przyjęła zasadę zgodności obrazu z prawdą historyczną, temu służą autentyczne dokumenty z owych lat. Dramat historyczny — odwołując się do potrzeb współczesnych — nie może rezygnować z ukazania wiernego obrazu epoki. Z tego postulatu wynika postawa rewizjonistyczna i wobec historiografii, i literatury. Żadna prawda nie jest aż tak okrutna, aby musiała być przemilczana. To przekonanie towarzyszyło Auderskiej stale. Przykładem niech będzie późniejsza wersja sztuki o Fryczu, tym razem w formie słuchowiska<sup>14</sup>, w której autor *De republica emendanda* wycofuje się zrezygnowany z życia politycznego, a mimo to wciąż jest szykanowany przez przeciwników reform, a nawet zmuszony do ucieczki. Złagodzona tu jest postać Zygmunta, zaostrzona zaś dysproporcja między rozwojem kulturalnym a społecznym Polski. Ujmując rzecz najkrócej: w okresie tym nieco inny jest stosunek Auderskiej do historii.

Wspomnieliśmy już, że dąży ona do przekazania obiektywnego obrazu idiograficznego, dzieło literackie traktując jako rzeczywistość historyka-badacza izomorficzną wobec rzeczywistości przeszłej. Nie znaczy to wcale, by akcentowała nieistnienie społecznych (klasowych) uwarunkowań historycznych. Historia dostarcza tła dla ocen terażniejszości, stwarza też szansę prawidłowej ekspertyzy współczesności. Zaspokajając te potrzeby jest też historia w widzeniu Auderskiej jak gdyby kroniką. Świat przedstawiony w dramatach dzieje się w czasie Idealnego Kronikarza, który wobec opisywanych wydarzeń przyjąć może jedynie retrospektywną postawę. W ten sposób nie upraszcza wydarzeń, nie ujednolica, ale przekazuje obraz konfliktowy, rozwarstwiony, nie do końca określony, a więc żywy i czekający na interpretację i ocenę.

Świat ukazany w słuchowiskach jest inny. Niewątpliwie wynika to z innych możliwości przekazu (zmiana form podawczych) i stąd, że zakładanym ich odbiorcą jest młodzież. Zawęza to ilość możliwych problemów i ogranicza stopień trudności rozwiązań nie bagatelizując ich bynajmniej. Zakładając, że różnica między dramatem scenicznym a słuchowiskiem (obie formy traktuję jako gatunki literackie) sprowadzić się da m. in. do stosunku ekstensywności i intensywności, zwróćmy uwagę

<sup>14</sup> H. Auderska, *Ojczyzna dla wszystkich jedna* [w:] *Kwartet...*, op. cit. s. 175—188.



na większą (formalnie) epickość słuchowiska<sup>15</sup>. Wprowadzając do słuchowisk historycznych narratora Auderska zwiększa możliwość uwikłania obrazu historycznego. Służą temu różne strategie narratora, wśród których wyróżnić można:

1. Narrator — kronikarz uczuciowo zaangażowany: „Rok 1676 był dla Polski rokiem szczęśliwym [...] zwycięstwo odniesione przez Sobieskiego pod Żórawnem [...] Rzeczpospolita została wreszcie zwolniona od haniebnego haraczu...” (Kw 149)<sup>16</sup>.

2. Narrator — historyk współczesny: „Marzenia spełniają się czasem. I te (Canaletta — T.B.) miały się spełnić w niecałe dwieście lat później. Kiedy w wyniku drugiej wojny światowej ...” (Kw 146); lub historyk w ogóle: I dlatego zapisali niemieccy kronikarze Thietmar i Brunon z Kwerfurtu, że pierwsze zwycięstwo nad Niemcami odniósł roku pańskiego 972 książę Mieszko...” (Kw 229).

3. Narrator — świadek: „Wpatrzni w korowód dziewczek, w ich rozpuszczone jasne włosy, czają się na skraju polany puszczańskie chłopaki.” (Kw 222) i uczestnik zdarzeń: „Prędej! prędej! trzeba przed nocą uprzedzić Frycza, ostrzec o niebezpieczeństwie. Dobrze, że droga do dworku wójta nie bardzo daleka...” (Kw 229).

To, rzecz jasna, nie wszystkie wcielenia narratora. Prezentacji zdarzeń służy jeszcze narrator-gawędziarz, narrator-konferansjer, inspijencjent<sup>17</sup> etc. Wniosek w interesującym nas zakresie brzmi: Auderska w słuchowiskach radiowych wprowadza wielość narratorów, a co za tym idzie — zmienność dystansów wobec opisywanych wydarzeń. Ilustracyjna funkcja literatury nie zostaje zmieniona, jednakże inaczej rozpatrzona jest kwestia idio- i nomografii. Jeżeli w epice możliwy jest obraz nomotetyczny dzięki narratorowi lub refleksjom bohatera — *porte parole* autora, a w dramacie funkcję taką może — teoretycznie — pełnić rezoner, w słuchowiskach Auderskiej rolę tę pełni wyłącznie narrator, bohaterom zaś dana jest możliwość tworzenia faktów tylko idiograficznych. Wyeksponowanie roli narratora i zwielokrotnienie zakresu jego kompetencji służy autorce do przeprowadzenia własnej interpretacji dziejów z nacelną intencją dydaktyczną. Chodzi nie tylko o poznanie, ale i wychowanie poprzez historię, o stworzenie świadomości historycznej społeczeństwa. Właściwie autorka *Kwartetu wokalnego* rezygnuje z ortodoksyjnej prawdy historii absolutnej, wprowadzając w jej miejsce tradycję. Ze znako-

---

<sup>15</sup> Oczywiście nie wprowadzamy tu wyczerpującej definicji z racji szczupłości materiału egzemplifikacyjnego.

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z *Kwartetu wokalnego*. Liczba oznacza numer strony.

<sup>17</sup> Obszerny opis strategii narracyjnych przynosi praca S. Bardiejewskiej, op. cit.

mitego studium Jerzego Szackiego<sup>18</sup>, poświęconego w dużej mierze różnieniu tradycji od historii, wynika, że rozpatrywana podmiotowo tradycja cechuje się ujednoznaczeniem przeszłości (wynika to z traktowania jej jako zespołu wartości). Posługując się konkretnymi precedensami a nie abstrakcyjnymi zasadami tradycja występuje często w postaci upersonifikowanej tak, że przekształca „ludzi poprzednich epok, którzy zostali uznani za bohaterów grupowych [...] w ludzi z jednej bryły, ludzi jednej idei, jednego czynu”<sup>19</sup>.

Poprzedni rewizjonizm Auderskiej, antybrązownictwo ustępuje miejsca historycznemu mitotwórstwu. Wprowadzenie do słuchowisk różnych wcieleń narratora demonstruje różne sposoby interpretacji i oceny zjawisk oraz uprzytamnia istnienie różnych czasów datowanych „narracji historycznej”, dramatyzuje akcję, potęguje ekspresję i stwarza nastrój emocjonalny, a więc buduje „przeżycie historyczne” u odbiorcy, ale jednocześnie odejmuje wydarzeniom ich wewnętrzne uwikłania i sprzeczności, nie pozwala na ambiwalentną ich ocenę. Warstwa faktograficzna i sposób uwiarygodniania obrazu poprzez wprowadzenie autentycznych dokumentów pozostają nie zmienione, motywy działań postaci są jednak uproszczone, a ich działania jednokierunkowe. Tak np. w sztuce *Victoria* traktującej o zwycięstwie Sobieskiego pod Wiedniem, decyzja króla o wymarszu na Turków dokonuje się w sposób nader prosty — wynika z obietnicy danej w przymierzu. Nie ma miejsca na intrygi polityczne, nie ma niepewności wyboru. A przecież dotrzymanie słowa danego cesarzowi Leopoldowi równało się zerwaniu pokoju z Turcją i kolizji dyplomatycznej z Francją. O tym jednak sztuka milczy — postać herosa nazbyt mocno tkwi w legendzie, aby ją — jak Boy-Żeleński — w gatkach oglądać. Nie istnieje Sobieski w służbie Karola Gustawa, pobierający pensję od rządu Francji, ani nawet dość nieudanie lawirujący między Luwrem a Habsburgami już jako król. Legenda Jana III z wąsami, Iwa Lechistanu i kochanka królowej, który z polską dumą nie zareaguje na afront z ust niewdzięcznego Leopolda, okazuje się silniejsza i bardziej atrakcyjna niż prawda historyczna. Podobnie rzecz się ma z innymi słuchowiskami. Pokazują one Polskę w jakiejś szczególnie ważnej chwili dziejowej, w której ujawnia się wielkość znanego bohatera i cnoty jego satelitów, nie pozostawiając miejsca na namysł, czy akurat taka jego decyzja była właściwa, ani też, czym była zdeterminowana. Zewnętrzne okoliczności motywacji działań ustępują miejsca silnym i sprawiedliwym przekonaniom wewnętrznym, słabość do nich nie ma dostępu.

Rozważania powyższe ilustrują rozróżnienie między „historią a legendą”, jakie uczynił Erich Auerbach:

---

<sup>18</sup> J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

<sup>19</sup> Tamże, s. 271—272.

Legenda nadaje swemu tworzywu porządek jednoznaczny i zdecydowany, odcina je od związków z pozostałym światem tak, aby związki te nie mogły mieć legendarnego porządku zdarzeń; ludzie w legendzie określani są jednoznacznie, postępowaniem ich kierują motywy proste i nieliczne, ich uczucia i czyny nie mogą w swej niezłomności doznać jakiegokolwiek uszczerbku. Rzeczywistość historyczna wprowadza do postępowania jednostki motywy sprzeczne, czyni chwiejnym i dwuznacznym zachowanie się grup; rzadko tylko realizuje się [...] jakaś sytuacja względnie jednoznaczna, nadająca się do stosunkowo nieskomplikowanego opisanego; a i ta sytuacja jest podskórnie wielorako rozwarstwiona, co więcej — prawie stale zagrożona w swej jednoznaczności; i u wszystkich uczestniczących w niej motywy są tak wielostopniowe, że propagandowe slogany mogą rodzić się tylko dzięki grubym uproszczeniom<sup>20</sup>.

Do istniejących w świadomości społeczeństwa legend dopisuje Auderska nowe wersje wariantnych elementów ich struktury, organizując je w sposób wyznaczony ideałami wychowawczymi. Intencje dydaktyczne przemyczone zostają w formie zbliżonej do gawęd, a więc ze złudnym założeniem równorzędności wiedzy opowiadającego i słuchacza (poprzez pozycję narratora i konstrukcję wirtualnego odbiorcy), tam zaś, gdzie tematem jest fakt mało znany, mianowicie w sztukach o drugiej wojnie, wykorzystując konwencję wywiadu i wspomnień osobistych. Znaczny stopień zbliżenia do odbiorcy, jaki w ten sposób autorka osiąga, pozwala na tworzenie pożądanego stereotypów zachowań i umocnienie pozycji najważniejszych dla człowieka ideałów. Wielkim postaciom towarzyszą więc stale satelici rekrutujący się spośród grup o pozornie niewielkim znaczeniu. I oni biorą udział w wydarzeniach historycznych, często nie znając nawet ich wagi, muszą dokonywać wyboru między obowiązkiem wobec ojczyzny a prywatnym interesem, tworzą bohaterskie czyny jako anonimowy tłum. Dana jest im największa szansa człowieka — tworzenie historii i szansę tę wykorzystują, choć nie o nich będą wspominać kronikarze i historycy. Jak widać, Auderska nie godzi się na personalistyczne pojmowanie historii, ale trwając przy koncepcji aktywistycznej stara się ją odbarwić z anonimowości praw obiektywnych. Pouczające jest w tym względzie słuchowisko *Kiedy słońce zaszło w południe* dotyczące bitwy morskiej pod Oliwą. Świeżo upieczony majtek słyszy przed bitwą od puzkarza Radosza: „bohaterem może zostać admirał, kapitan, no ostatecznie ktoś taki jak ja. Ktoś ważny. A wy obaj jesteście jeno od jaszczów i lontów”. Jednak w trakcie bitwy junga Benedykt Szelf zdobywa admirałską chorągiew szwedzką i tenże Radosz opowiadając o zaszczyłnych wydarzeniach mówi: „Wszyscy przejdziemy do historii i flota królewska, i nasz admirał, i nawet ten Benedykt”.

---

<sup>20</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968, t. I, s. 72—73.

FLORA

A wy, Radosz?

RADOSZ

Ja? A no, może i ja ... jakby — do stu tysięcy kaszalotów była sprawiedliwość na świecie, to pewnie, że i ja także..."

Że tak jest w istocie, przekonują opisane wypadki. Mimo to narrator sentencjonalnie powtarza tę prawdę: „Bo tak to bywa i w życiu, i w walce: bohaterom może zostać każdy z nas. Miał rację junga Benedykt, kiedy mówił: i ty, i ja. Każdy”<sup>21</sup>.

Próby przedziałów tematycznych w twórczości Auderskiej np. na utwory o tematyce współczesnej i historycznej są bezowocne. W jej utworach człowiek zawsze jest wpisany w historię; on ją tworzy, ona go określa. Pouczająca jest w tym względzie kompozycja słuchowisk zebranych w *Kwartecie wokalnym*: tom zaczyna się wyimaginowaną rozmową w kosmosie między Mickiewiczem, Voltairem, George Sand i zapomnianym krytykiem, następnie pokazuje reakcje ludzi zdeterminowanych przeszłością własną, dotkniętych wydarzeniami historycznymi, aktywnych uczestników tychże wydarzeń, wreszcie pokazuje przeszłość Polski w odwrotnym porządku chronologicznym — od drugiej wojny do bitwy pod Cedynią. Nie przypadkiem narada na Drodze Mlecznej nie potrafi obejść się bez cytatów — one poświadczają wkład różnych ludzi w kulturę, różnych narodowościowo i historycznie. Każdy z nich dodaje własną cegiełkę do historii, choć — jak mówił Voltaire — „do nieśmiertelności wchodzi się z małym багаżem”, a pamięć przechowuje niewiele, często nawet nie to, czym żył człowiek. Kategorią, która ogranicza możliwość trwania w historii świata, jest historia narodu, ta zaś ma własny porządek ważności i wartości czynów jednostek. Lecz każdy człowiek stwarza sobie przepustkę do historii na miarę warunków. Jest karygodnym błędem oceniania czynów człowieka i rekonstrukcja ich motywów w kategoriach czysto psychologicznych, bez uwzględniania uwarunkowań historycznych (*Spotkanie w ciemnościach*). Historia narodu zawsze wymaga wyrzeczeń i ofiar na rzecz ojczyzny. Osobiste straty wynagradza dobro ogółu. Jest jednak historia okrutna, złośliwa i ironiczna wobec tych, którzy nie potrafią zrozumieć jej koniecznego kierunku przemian (*Narodziny nowych światów*). Sens ludzkiego życia i możliwości działań uwarunkowane są potrzebami epoki, w której się żyje. Idzie jednak o to, aby jednostka mogła określić kierunek i zakres swych czynów, bo każde osobnicze działanie tworzy dzieje, za których kształt każdy jest odpowiedzialny, nawet wbrew chęciom.

Jeśli człowiek jest wartością największą, to jego powinnością jest zachowanie godności człowieczej w każdym, najbardziej nawet okrut-

---

<sup>21</sup> *Kwartet...*, op. cit., s. 168, 173.

nych warunkach (*Dopóki żyjemy*). Zaparcie się jej dla biologicznej tylko egzystencji nie licuje z postawą człowieka, jest drwiną z życia i ideałów przeszłych i przyszłych pokoleń. Bo też, choć czyny i reakcje ludzi zdają się być wciąż nowe jak nowe są dzieje, stała zależność człowiek : historia skazuje ludzi na ponawianie tych samych w gruncie rzeczy pytań i decyzji. Ich rozstrzygnięcie wymaga podobnych nastawień psychicznych i uczuciowych. Historia bowiem jest ciągiem przemian i powrotów. Mądrzejsi od ojców o ich doświadczenia sami przeżyjemy podobne.

Stałą cechą pisarstwa Auderskiej dotyczącego tematyki historycznej jest dokumentaryzm i pewien rewizjonizm wynikający z ukazywania faktów mało znanych, wręcz zapomnianych. Postawę tę uzupełniła autorka o aspekt legendowy, by świadomość historyczną społeczeństwa nasycić uczuciowo, by w ten sposób historia nie była martwą literą podręcznika, lecz aktywną wciąż żywą tradycją, własnością i wartością każdego (vide spór z „historyczkami” w *Ptasim gościńcu* i *Babim lecie*). Auderska jest moralistką, ale nie wobec historii, lecz jej współczesnych sukcesorów.