

NARRACYJNY TEATR *ZATRUTYCH STUDNI*
KAZIMIERZA TRUCHANOWSKIEGO

Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, dają się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania.

Bruno Schulz, *Samotność*

Z ujmowaniem zagadnień kondycji ludzkiej w kategoriach teatralnych spotykamy się już od dawna w bardzo różnych kontekstach: filozoficznych, socjologicznych, psychologicznych. Toteż wspomnieć warto, że topos życia jako teatru stanowi wysoce ogólną i przez to niekiedy zwodniczą formułę, wskazuje bowiem na wiele zjawisk oznaczających współrzędne naszego usytuowania w świecie. Z metaforą teatralną¹ zastosowaną w funkcji środka ekspresji doświadczeń, spekulacji czy intuicji dotyczących człowieka i jego środowiska możemy się zetknąć zarówno w traktacie o władzy, jak i rozważaniach psychoanalityka. Spotykamy ją w języku potocznym. Swoistym kamieniem probierczym społecznego poczucia teatralności życia nie są bynajmniej uczone teorie tych kierunków, które za Pawłem Ricouerem zwykło się nazywać hermeneutykami redukcyjnymi, ale frazeologizmy ukształtowane przez podejrzliwość i lęk w obliczu zjawisk podważających moc prawa naturalnego.

Wiele spośród tradycyjnych metafor wyrażających powszechne odczucie gry i konwencji zatraciło już zdolność wywoływania efektów wyobrazeniowych, pozostając na krawędzi rozległego cmentarzyska martwych przerośni, którymi posługujemy się bez zwracania uwagi na fizyczne konkrety, do jakich pier-

¹ Pojęcia „metafora teatralna” używam tutaj w celu oznaczenia silnie skonwencjonalizowanych wyrażen metaforycznych o podstawie formalnej konotującej cechy szeroko rozumianej teatralności.

wotnie odsyłały. Zużyte i wyblakłe, zazwyczaj pozbawione wartości poznawczych i estetycznych wraz z innymi tworzą śmietnik figur, na które zdani jesteśmy werbalizując swoją relację do natury, świata innych ludzi i samych siebie.

Taki stan rzeczy stwarza potencjalne niebezpieczeństwo, a jednocześnie interesujące wyzwanie dla poety. Niebezpieczeństwo związane z powieleniem *clichés*, wyzwanie dla tych poszukiwań, których siłę motoryczną stanowi świadomość „rumowiska”. Banalności zapobiec można kreując nowy idiom. Inny, charakterystyczny dla XX-wiecznej literatury sposób organizowania świata poetyckiego umożliwi pozostanie w granicach „antykwariatu”. To celowe skazanie się na repertuar form skonwencjonalizowanych przebiega w dwóch kierunkach: negacji lub konstruktywnego odczytania idiomu. Krystyna Pisarkowa używa w tym wypadku pojęcia dosłownej interpretacji stereotypu ².

Rezultatem świadomie sfalszowanej rekonstrukcji idiomu jest jego kompromitacja. Rację ma autor przedmowy do *Historii maniaków*, gdy pisze, że: „Wartością aprobowaną jest w tej prozie sam proces kompromitowania, przedrzeźniania tego wszystkiego, co było literacko ustabilizowane, samo — jak to sformułował Irzykowski — pokazywanie języka czytelnikowi” ³. Groteskowe światy Jaworskiego, Witkacego, Gałczyńskiego czy Mrożka dostarczają znakomitych przykładów uświadomienia absurdalnej sprzeczności słowa. Inaczej rzecz się ma w przypadku interpretacji konstruktywnej. Według Pisarkowej polega ona na „[...] wierności w stosunku do struktury głębokiej i powierzchniowej [...]. Jest to interpretacja, która nie rozbija, lecz rozwiązuje strukturę statyczną, odczytując ją do dna etymologicznego, aby przy pomocy interpolacji uzupełnić zagubione, opuszczone lub starte w trakcie formalizacji struktury pierwotne elementy” ⁴. Twórca rozwijający idiom może się ograniczyć do jego wiernego (tj. zgodnego ze strukturą głęboką) odczytania, może również dokonać korekty stereotypu. W obu wypadkach przedłużona metafora upodabnia się do alegorycznego sposobu opowiadania. W klasycznej już pracy B. Tomaszewskiego znajdujemy dokładny opis tego zjawiska:

W metaforze rozwiniętej słowa łączą się według ich właściwego znaczenia, dzięki czemu stwarza się kontekst uzupełniony i w swoim właściwym znaczeniu, jedynie poszczególne słowa wprowadzone do kontekstu, jak również znaczenie mowy, pokazują, że mamy tu do czynienia z mową o przerośniętym znaczeniu. Ponieważ kontekst podtrzymuje rozumienie słów w ich zasadniczym właściwym znaczeniu, do świadomości przedostają się równoległe dwa szeregi pojęć i wyobrażeń — według prawdziwego i przerośniętego znaczenia słów, między którymi ustala się pewien związek ⁵.

² K. PISARKOWA, *O dosłowności w języku literackim* (w:) *Z zagadnień języka artystycznego*, pod red. J. Bubaka i A. Wilkononia, *Prace Językoznawcze*, z. 54, Warszawa—Kraków 1977, s. 63—78.

³ M. GŁOWIŃSKI, *Sztuczne awantury*, przedmowa do: R. JAWORSKI, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 14.

⁴ K. PISARKOWA, *op. cit.*, s. 70.

⁵ B. TOMASZEWSKI, *Teoria literatury, poetyka*, Poznań 1935, s. 40.

W swojej realizacji narracyjnej zakreśla metafora (np. świat to teatr) rejestrująca skrótowo i ogólnikowo pewną myśl o świecie może ulec odnowieniu i aktualizacji, stanowiąc w obrębie fabuły lub poprzez jej całość — opowiadanie alegoryczne.

„To, co obecnie piszę, jest komedią o burmistrzach, częściowo o ludziach i organizacji życia społecznego” (Zs, s. 408)⁶ — zawiadamia Adam, narrator *Zatrutych studni*. Użyte tutaj słowo „komedia” nie dokonuje oczywiście gatunkowej kwalifikacji utworu. Odnosi się raczej do struktur inicjalnych, wskazując wzorzec, zgodnie z którym prowadzona jest narracja. W tym sensie „pisać komedię” znaczy przedstawiać władzę, jej źródła, przedmiot, formy, wykonawców i konsekwencje zgodnie z sugestią zawartą w popularnych metaforach „komedii władzy”.

Akty udosłownienia przygotowane zostają poprzez wprowadzenie do tekstu opisanych wyżej sposobów orzekania o rzeczywistości. Jeśli uznamy je za całości odautorskie, to ewidentnym wyda się, że filozofia Truchanowskiego nie stanowi intelektualnego osiągnięcia. Taka ocena twórczości autora *Młynów bożych* pokutuje niestety w wielu wypowiedziach na jej temat. Uzmysłowienie faktu, że mamy tu do czynienia z wariantem przygotowującym, środkiem, a nie celem artystycznego działania uchyla wiele spośród nie zawsze umotywowanych zarzutów. Ten wariant przygotowujący to znaki obliczone na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, oferujące mu informacje, których przyjęcie nie wiąże się z żadnymi trudnościami, apelujące do jego świadomości powszechnie stosowanych form mówienia o świecie. A jednocześnie sposobiące go do odkrycia i rozumienia ich wizyjnej interpretacji. W *Zatrutych studniach* mieszczą się one najczęściej w wypowiedziach Ojca. Oto jeden z przykładów: wygłoszona przez Ojca kwestia: „Każdy człowiek ma w sobie coś z aktora, dobrego lub kiepskiego, ale aktora” (Zs, s. 65) staje się dla narratora — słuchacza przedmiotem szczególnej polemiki. Nie zostaje przezeń zakwestionowany sens ojcowskiego stwierdzenia. Obiektem krytycznej refleksji czyni Adam postawę doktrynera, który posiadając i głosząc abstrakcyjne prawdy o świecie, w istocie nie posiada z nim kontaktu. Ten wartościujący komentarz daje o sobie znać w akcie udosłownienia:

Na obliczu przybysza, szczególnie koło ust i nosa, widniały ciemne rysy. Miałem niemal pewność, że rysy te są grubo i nieudolnie namalowane sepią. Każdej chwili można było go zde-maskować. Lecz ojciec tego nie dostrzegał (Zs, s. 66).

Mamy tu do czynienia z rodzajem nastawienia dialogowego, gdzie zobrazowana sytuacja jest repliką na wypowiedź Ojca. Dopiero obie, łącząc się w dialektycznym spięciu, ustanawiają właściwe znaczenie sekwencji tekstu.

⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z powojennego wydania cyklu powieściowego *Zatrute studnie* (Warszawa 1957), zawierającego publikowane przed 1939 r. powieści *Ulica Wszystkich Świętych* (s. 7—131) i *Apteka pod Słońcem* (s. 131—287) oraz pierwsze wydanie *Zmowy Demiurgów* (s. 287—494).

Inny — jak się zdaje — bardzo ważny dla rozumienia świata powieści — wariant inicjuje także strukturę dialogową, silnie jednak zdominowaną pierwiastkiem monologicznym. Autokomentarz narratora informuje, że jego światopogląd został w znacznej mierze ukształtowany pod wpływem szczególnej lektury — pism księdza Hieronima (nb. jest to dość przejrzysta aluzja literacka; chodzi oczywiście o *Poglądy Księdza Hieronima Coignarda* A. France'a, w których sceptyczny dystans autorskiego protagonisty do instytucji życia publicznego wyraża się najczęściej w metaforze teatralnej). Adam wchodzi tutaj w rolę ucznia, konsekwentnie stosującego w swoich ocenach rzeczywistości mierniki i sposób mówienia Mistrza.

Oba przykłady dowodzą, że narracja *Zatrutych studni* korzysta z ustalonych wcześniej sposobów mówienia; narrator podejmuje z nimi dialog, dzięki czemu nabierają one nowych wartości semantycznych. Biorąc pod uwagę perspektywę autorską, stwierdzić można, że Truchanowski dokonuje tą drogą zabiegu stylizacyjnego, wprowadzając w nowy kontekst strukturalny (idiomu zinterpretowanego dosłownie) element skonwencjonalizowanego stylu (nazwany tutaj metaforą teatralną). Pozostaje pytanie o płaszczyznę dzieła, którą ta stylizacja obejmuje. Zważywszy, iż *vision du monde* metafory stanowi o sposobie kreowania rzeczywistości powieściowej, a równocześnie, że granica między warstwą językowo-znaczeniową i warstwą świata przedstawionego jest czymś bardzo płynnym i raczej nieuchwytnym, należy przyjąć, że najwyrazistszy przejaw tego zabiegu jest dostrzegalny w trakcie konkretyzacji przedmiotów przedstawionych w utworze, tj. w procesie ich konfrontowania z przedmiotami empirycznymi.

Niezależnie od opisanych powyżej występują w powieści inne, jakościowo od nich różne instrukcje wskazujące czytelnikowi właściwy kierunek poruszania się w jej spoetyzowanym świecie. Jako chwyt pragmatyczno-stylistyczny funkcjonuje fragment komentarza metatekstowego odsłaniający wprost mechanizm udosłownienia:

Dygresji tej użyłem celowo, aby wskazać na to, że sprawy, które poruszam oraz przemiana, której ulegam, nie powinny być brane dosłownie i ostatecznie za fakt prawdziwy i niemożliwy do odrobienia (Zs, s. 266).

O ile chwyt ten w pełni uświadamia odbiorcy specyficzną, formalną zasadę kreacji świata *Zatrutych studni*, o tyle przywołanie symbolicznego kontekstu teatru w opowiadaniu *Teatr Don Kichotów* orientuje go wstępnie w zespole ideologicznych przeświadczeń Truchanowskiego. W tej alegorii element znaczący jest na tyle zewnętrzny, by być wprost uchwytnym. Staje się bowiem czytelny w systemie znaczeń prawosławia, tych zwłaszcza, które do zbioru swych idei włączyli rosyjscy „bogoiskatiele”. Cecha nihilistycznego traktowania rzeczy, jakie człowiek na tym świecie tworzy, silny pierwiastek eschatologiczny widoczne w koncepcjach Sołowiowa, Floreńskiego i Bier-

dajeja⁷ są obecne w opowiadaniu, wywołującym wizję misterium kosmicznego; boskiego dramatu, który odbywa się poza świadomością ludzi uwikłanych w swoje codzienne ziemskie spektakle.

„Obraz świata” metafory teatralnej nie jest jedynym wzorcem opowiadań o formach życia społecznego w fazie rozwiniętej cywilizacji. Funkcja metafory ogranicza się zawsze do podkreślania jakiegoś szczególnego aspektu rzeczy, inne pozostawia w cieniu⁸. Aby je wydobyć, autor tworzy układ metaforycznych odniesień (realizowanych dosłownie idiomów — sformalizowanych wyrażań, jak np. „zmierzch”, „jesień”, „choroba” itp.), uzupełniających interpretację wzorca podstawowego.

Autonomizacja metafory decyduje o semantyce języka przestrzeni powieści. Nie sądzę, żeby w wypadku miejsca przedstawionego w *Zatrutych studniach* miały znaczenie jego współrzędne geograficzne. *Locus* tego świata określają reguły interpretacji — swoista energia konstruktywna, z której ten się wyłania w postaci symbolicznego miasta. Zdania metaforyczne muszą zakotwiczać swoje obrazy w przestrzeni zgodnie z sugestią logika:

Plama w polu widzenia nie musi być wprawdzie czerwona, ale jakąś barwę musi mieć: jest niejako otoczona przestrzenią barw. Dźwięk musi mieć *jakąś* wysokość, przedmiot dotyku — *jakąś* twardość itd.⁹

O tym, że fizyczne położenie miejsca wydarzeń powieściowych nie odgrywa większej roli świadczy następująca wypowiedź narratora:

Drogi, którymi mieliśmy jechać, wiodły raczej w krainę nocy, zatracenia i niebytu niż do miasta położonego w pięknej, górzystej okolicy, nad brzegami Jaskrzanki (Zs, s. 15).

Centrum miasta zajmuje Ratusz — w odczuciu Adama — twór zdegenerowany, wrzód zatruwający organizm społeczności. Metaforę z biologicznym *vehicle* rozwijają wypowiedzi w rodzaju poniższej:

Wiesz przecież, że tu wszyscy muszą to odcierpieć — to jest miasto Burmistrzów. Tu jest, że się tak wyrażę, wylęgarnia Burmistrzów. Tu zarażają ludzi bakcylami władzy (Zs, s. 170).

Nienormalny stan siedziby Burmistrzów powoduje, że miasto zamienia się w leprozorium władzy. Zastosowania metafory teatralnej podkreśla semantykę zamknięcia; ekwiwalentem obrazowym skutków zarażenia staje się teatralność. W diagnozie Truchanowskiego dążenie do panowania ma sens ogólniejszy, kojarzy się z demiurgicznymi zapędami człowieka. Istnienie Ratusza zatem symbolizuje coś więcej niż tylko przewodzenie społeczności. Odzwierciedlają to formy przestrzenne.

⁷ Por. N. BIERDAJEV, *Russkaja ideja. Osnownyje problemy russkoj mysli XIX wieka i naczała XX wieka*, Paryż 1971, tu zwłaszcza rozdziały IX i X.

⁸ Por. M. BLACK, *Metafora*, przeł. J. JAPOLA (w:) *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 95—96.

⁹ L. WITTEGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus* (teza 2.0131), przeł. B. Wolniewicz, Kraków 1970, s. 7.

Pewną prawidłowością języka przestrzeni literackich miast jest użycie oznaki „dworzec kolejowy” jako metonimii rzeczywistości zewnętrznej. Niezależnie od emocjonalnego nacechowania oznaka ta jest zazwyczaj synonimem otwarcia i zmiany. U Truchanowskiego stacja kolejowa przedstawiona została w sposób następujący:

[...] lokomotywa zaś ruszała uwożąc za sobą sznur wagonów i z wolna posuwała się naprzód po pustynnej przestrzeni, po dwóch liniach szyn, które w istocie były odbite na karcie tego kraj-obrazu tłustą, lśniąca farbą drukarską. [...] Zawsze, ile razy spojrzano się na ten obrazek, widziało się kierownika ruchu opartego o ścianę budynku stacyjnego, pogrążonego w głębokim śnie, u jego nóg owinięty w długi kożuch, chrapał maszynista pociągu towarowego (Zs, s. 52).

Przedstawiając stację tak, jakby stanowiła część malowanego tła, narrator ewokuje odczucie sztuczności, uprzytamnia, że naturalny horyzont został tu zastąpiony sztuczną konstrukcją, czymś w rodzaju prospektu dostosowanego do wymogów inscenizacji niezmiennego repertuaru form narzuconych przez Ratusz.

Autonomizacja metafory teatralnej implikuje reguły opisu sklepienia niebieskiego. W efekcie niebo w powieści Truchanowskiego robi wrażenie tworu ludzkiego, przypominając „niebiosą” Higginsa, który w *Nomenclatorze* pisał o tzw. przestworzach, czyli udanym niebie ponad sceną¹⁰.

Niebo jakby w dreszczach, pomarszczone pasmami chmur, pocięte siatką światła gwiazd, przykrywało miasto niby kłosem olbrzymim. Centralny jego punkt, najbardziej wydmuchany znajdował się nad wieżą ratuszową (Zs, s. 50).

To, co w jednym miejscu zaledwie stwarza wrażenie, w innych narzuca nieodparte poczucie realności. Dzieje się tak w przypadku dwóch groteskowych przedstawień ekscesów Burmistrza:

[...] oto pośrodku placu rynkowego w otoczeniu gromadki ludzi stał były Burmistrz i kamieniami ciskał w księżyc [...] — Mój kamień utkwił w księżycu jak w cieście! — Wysapał Burmistrz, krztusząc się śmiechem (Zs, s. 91). Dobrze, że was znalazłam! [...] Czy wiecie, co się stało? Straszne rzeczy! [...] Burmistrz ukradł księżyc (Zs, s. 217).

O randze, jaką tym obrazom nadaje autor, nie pragnący — jak przypuszczam — kreować onirycznych czy schizofrenicznych pejzaży, świadczy fakt, że kontynuują one i rozwijają w samodzielnych sekwencjach zdarzeń wprowadzoną do utworu alegorię „kacerskiego traktatu o astronomii” (będącego zresztą nieznacznie przekształconym fragmentem IX rozdziału *Poglądów Księdza Hieronima Coignarda* pt. *Wiedza*). Traktat stanowi metaforyczny skrót faustycznego zgłębiania tajemnic wszechświata, działalności, która w praktyce okazuje się tworzeniem zupełnie nowego, ludzkiego kosmosu¹¹.

¹⁰ (W:) A. NICOLL, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1977, s. 123.

¹¹ „I gdy po długich latach cierpliwej pracy kończą tę w gruncie rzeczy lichą imitację systemów słonecznych, rozpoznajemy wszystkie symboliczne znaki zodiakalnych figur, lecz okazuje się, że akcesoria tego planetarium są prymitywne i nieudolne — strugane niezgrabnie w drzewie jak

W granicach tego kosmosu, „imitacji systemów słonecznych” pozostaje świadomość obcych rzeczywistości tajemnicy obywateli miasta.

Na podstawie omówionych tu przykładów można się zorientować, że problem dezalienacji świata nadprzyrodzonego, wyrażany w języku pojęć Spinozy, Nietzschego, Spenglera, u nas Witkacego, uwidacznia Truchanowski w opisie zamkniętego dla transcendencji pudełka miasta — teatru. W jego ocenie to zjawisko owocuje nie tylko nową formą alienacji — brakiem związków jednostki z przyrodą (jeśli w powieściach Witkacego jest jeszcze przyroda jedyną rzeczywistością nie poddaną deformacji, to w *Zatrutych studniach* także ona jawi się jako teatr). Stanowi także przyczynę zamknięcia od wartości bezwzględnej. Postępowanie podobne temu, które przedstawia traktat jest w ujęciu Truchanowskiego tożsame z powrotem do mentalności pierwotnej; odbywa się na drodze zaprzeczenia ewolucji moralnej i intelektualnej. Zarzucenie prawa naturalnego, zwińczenia tej ewolucji, wyradza się w teatralnej przestrzeni miasta w przerażającą wciąż Adama relatywizację zjawisk¹².

Zanim zajmę się układami przestrzennymi wewnątrz „pudełka”, słów kilka chciałbym poświęcić czasowi przedstawionemu. Jego konstrukcję uzasadnia założenie inicjalne — czas prezentowany jest bowiem „czasem dla teatru”. Miasto ożywa o zmierzchu, w sztucznym świetle latarni inscenizują się kolejne widowiska. Zmierzch i teatr tworzą symboliczną czasoprzestrzeń życia u schyłku cywilizacji¹³.

Wierność wobec wzorca interpretowanej metafory sprawia, że obszar okalający centrum wraz z Ratuszem zostają ukazane jako przestrzeń izomorficzna do przestrzeni sceny, dodajmy — sceny widowiska marionetkowego, przedstawień jarmarcznych, szopki:

[...] lecz teraz od jakiegoś czasu w chwilach otrzeźwienia i przyływu zdrowego krytycyzmu ugruntowuje się we mnie przekonanie, że Ratusz w gruncie rzeczy jest jarmarczną budą skleconą byle jak, zszytą grubym ścięciem i ledwo trzymającą się kupy, budą, w której co wieczór ku uciesze i rozrywce szarej hołotki miejskiej występują różnego kalibru kuglarze, natchnieni i uroczyści sztukmistrze, manipulujący zręcznie w przepastnych kieszeniach obszernych surdutów... (Zs, s. 238).

Lęk ojców miasta przed utratą panowania nad tłumem zmusza ich do praktyk, których celem jest doraźne zaspokojenie jego trywialnych potrzeb. Stąd „kuglarstwo”, „manipulacja”, „teatralne gierki” ukazane przez narratora w ich udostępnionej wersji. Ukazane, a zarazem wzbogacone o dodatkowe rozwinięcie — interpretację, które je upodabnia do zabiegów magii kreacyjnej: Burmistrz „gra” bociana — obecność ptaka na wieży ratuszowej ma za-

świętki przyrodzone, wycinane z papieru, z lichego gatunku bibuły, lepienie z gliny, wosku i laku, są tandetne i ledwo trzymają się kupy”. (*Zatrute studnie*, s. 198).

¹² Zlokalizowanie przyczyn tej relatywizacji ułatwia — jak się zdaje — próby zrozumienia „nadrealizmu” *Zatrutych studni*, o którym pisał H. DUBOWIK w pracy: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*.

¹³ Związki z mitologią katastrofizmu, głównie Spenglerowskiego, są tutaj wyraźnie czytelne.

świadczą o spokoju i szczęściu w mieście, Radni „kreują” rolę koguta, pianiem odstrasżając złe moce, itp.

Jeśli scena — rynek i Ratusz symbolizuje teraźniejszość, to audytorium spragnione wciąż nowych inscenizacji przywodzi na myśl czas przyszły. Sposób przedstawiania widowni znajdujący swój wyraz w obsesyjnie powtarzających się opisach tłumu sygnalizuje charakter tej przyszłości. Tworzącej audytorium anonimowej masie nie wystarcza już komedia burmistrzów („komedia” burżuazyjnego parlamentaryzmu), pragnie znaleźć się w centrum, przekroczyć rampę, stworzyć własny spektakl władzy.

Proces autonomizacji metafory wpływa nie tylko na organizację przestrzeni powieści, determinuje również *modus* ukazywania postaci i działań. W optyce autora steatralizowana forma życia nie wynika na ogół z dramatycznych spięć w stosunkach międzyludzkich (byłaby wówczas niejako naturalna). W kreowanym w powieści świecie zostaje narzucona, role są z góry wyznaczone, człowiek istnieje po to, by je przyjmować. Dlatego też każda próba spontanicznego działania pociąga za sobą interwencję miasta. Ono również wymaga odpowiedniej maski, odsłonięta twarz Adama zdradza w nim przybysza z zewnątrz, kogoś, kto nie zaakceptował reguł gry społecznej. Teatralność miasta podkreślają gest i postawa — nieodłączne cechy wystąpień Radnych i Burmistrzów. Zanik naturalnego kontaktu przedstawicieli Ratusza ze społecznością obywateli nadrabiany jest akcją ruchów i gestów: „Od pewnego czasu nic się w tym Akropolu Burmistrzów nie dzieje, wszystko jest pozorem i pustym gestem” (Zs, s. 237).

Historia życia Adama pokazana w perspektywie *vision du monde* metafory teatralnej powtarza uniwersalny temat utraty raju i buntu przeciw nowym warunkom istnienia. Truchanowskiego komentarz do mitu oddaje sens współczesnych autorowi dyskusji wokół kryzysu cywilizacji. Tych zwłaszcza, które dotyczyły zależności między szansami pełnego urzeczywistnienia egzystencji ludzkiej a interioryzacją wartości akceptowanych w skali masowej, kwestii wolności i jej socjalnych ograniczeń. Płaszczyzną odniesienia dla oceny zjawisk społecznych czyni autor autonomię jednostki. Adam zmuszony jest przejść przez obrzęd wtajemniczenia — miejskie urządzenie wychowawcze obliczone na sumienne przestrzeganie praw. Proces uobywatelnienia bohatera powtarza wszystkie etapy pierwotnego obrządku. Od razu jednak natrafia na opór poddanego inicjacji. Jego zachowanie i działania są dokładną odpowiedzią na narzuconą mu z zewnątrz konieczność. Szereg postaci pojawiających się w opowiadaniach staje się partnerami w pojedynku z Adamem, a właściwie jednym kontrpartnerem wywołującym w nim strach, niepokój lub sprzeciw, pobudzającym go do działania. Aktywność przeciwnika skupia się na próbach rozbicia przestrzeni indywidualnej bohatera — włączenia go do gry społecznej. Walcząc o autentyczność i integralność swego istnienia pozbawiony jest Adam oparcia, jakie winien zapewnić dom rodzinny. Położony przy Ulicy Wszystkich Świętych, gdzie kamienie „przypominają

tanie zabawki z papier maché”, gdzie: „Dziwnie nie harmonizują z tymi kamienicami kuliste, zawsze zielone akacje”, dom sprawia wrażenie „ruchomych i nietrwałych dekoracji prowizorycznych teatrów”. Rodzinna siedziba umożliwia schronienie w pełnym sensie tego słowa, chroni przed burzą, ale nie zabezpiecza przed wszechobecną teatralnością.

Ostatecznym wynikiem pojedynku jest klęska bohatera pieczętowana właściwą promocją:

Po jakimś czasie do celi wszedł Burmistrz, obudził mnie ze snu i wyprowadziwszy przed Ratusz, nic nie mówiąc, uwiązał mnie przy wejściu na krótkim łańcuchu. [...] I tak się zaczęło. Uwiązany na krótkim łańcuchu strzegę teraz obrzydliwego gmachu, staniającego się na glinianych nogach kolosa (Zs, s. 286).

Przed przyjęciem roli narrator uświadamia sobie, że jego bunt był od początku problematyczny. Przegrał, albowiem sam przynależał do systemu, przeciw któremu próbował się buntować. W obliczu jego zagłady więzy zacieśniły się jeszcze bardziej.

Zawarte w tej pracy omówienie jednej z odmian stylizacji — dosłownej interpretacji frazeologizmów powstałych w wyniku zakrzepnięcia metafor z podstawą formalną konotującą cechy teatralności uświadamia, w jakim kierunku podążały wczesne poszukiwania literackie Kazimierza Truchanowskiego. Stara się dać wyobrażenie o procesie konstruowania rozwiniętej alegorii życia społecznego w określonym momencie historycznym, ukazać, jak zbanalizowane środki wyrazu, dzięki zabiegowi stylizacyjnemu, wzbogacają o szereg oryginalnych spostrzeżeń artystyczną dokumentację doświadczeń Człowieka Dramaturga.