

Krystyna Łatawiec

Homo viator w dramacie współczesnym

Dramat jako forma nie sprzyja realizacji toposu drogi, zwłaszcza ta jego odmiana gatunkowa, zwana popularnie „dramatem”, która ukształtowała swą poetykę według reguł wyznaczonych przez dialektykę międzyludzkich relacji. Wprawdzie średnio-wieczne przedstawienia i teksty dramatyczne stale korzystały z tematu peregrynacji w powiązaniu z ideą religijną, lecz zjawisko to ściśle wiązało się ze światopoglądem epoki i jej celami moralistyczno-dydaktycznymi. Dopiero dramat w wersji nowożytnej stał się polem działania sił interpersonalnych, a dialog wyrazem relacji między postaciami, suwerennymi jednostkami, które w dążeniu do realizacji swych celów napotykają na przeciwników bądź pozyskują pomocników. Peter Szondi nazwał tę formę dramatu absolutną z uwagi na jej samoistność, spójność przyczynową i motywacyjną, jedność czasową, a nade wszystko osadzenie zdarzeń w „tu i teraz” scenicznego przedstawienia¹. Naznaczona takim rygiem forma wyklucza w zasadzie sytuację przemieszczania się w czasie i w przestrzeni, uzupełniając, jeśli zachodzi taka konieczność, aktualnie rozgrywaną historię przy pomocy opowiadania-relacji przekazywanej przez jedną z postaci. Informacje o przeszłości mogą też zawierać się w replikach, co nie zmienia faktu, że łączą się one ściśle z tym, co „tu i teraz”.

Być może „absolutna forma” Szondiego jest tylko jego konceptem intelektualnym, skonstruowanym na użytek projektu interpretacyjnego, który rozwinął w toku wywodu, przekonując, że właśnie ta forma podlega kryzysowi w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to treści psychologiczne rozsadzają zwartość kompozycyjną sztuki teatralnej. Nawet jeśli tak jest, to wydaje się ona przydatna dla śledzenia późniejszych zmian w obrębie formy dramatycznej jako punkt odniesienia dla takich zjawisk, jak epizacja i liryzacja dramatu. Ich skutkiem jest rozpad akcji na szereg scen powiązanych centralnym „ja” („dramat stacji” Strindberga), zastąpienie linearnego przebiegu zdarzeń przez sytuację („drame statique” Maeterlincka) bądź przez epizo-

¹ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 15–16.

dyczną projekcją tego, co wewnętrzne (dramat subiektywny). Prowadzi to do zmian w obrębie stylu i dialogu dramatycznego, do zakwestionowania jego możliwości oddania dialektyki międzyludzkich relacji. Język stał się narzędziem artykułowania emocji (dramat liryczny) bądź idei, teraz już jednak społecznych (Hauptmann) czy politycznych (Brecht). Ciągłość akcji została zastąpiona jednością lirycznego bądź epickiego „ja”.

Droga i wszystkie jej możliwe warianty zmienia dość istotnie czasowe i przestrzenne uwarunkowania akcji. Pozwala odejść od konkretnego realizmowego w stronę znaczeń symbolicznych, na które topos ten kieruje uwagę. Z aktualnego „tu i teraz” przenosi akcent na proces obejmujący też „było” i „będzie”, co czyni bohatera wędrowcem zorientowanym na cel, jeśli u podłoża leży przekonanie światopoglądowe, jak to jest w przypadku dramaturgii Romana Brandstaettera. Jeśli jednak linię prostą wypiera koło, struktura labiryntu bądź pułapki, to wówczas droga nie wiedzie do celu, a jest męczącym błędzeniem bez wyjścia, archetypem zagubienia z powodu braku jednoznacznych znaków orientacyjnych. Nie przypadkiem koliste struktury fabularne są tak często stosowane w dramaturgii absurdu². Czas fizyczny ustępuje przed symbolicznym, a miejsce nie tyle przedstawia socjalny aspekt egzystencji, co sugeruje odniesienia filozoficzne. Droga, nawet jeśli tylko wyobrażona, odpowiada potrzebie szukania, stawiania pytań, choć odpowiedzi raczej nie należy oczekiwać. Z takim wariantem *homo viator* ma do czynienia czytelnik sztuk Tymoteusza Karpowicza. Natomiast w wersji społeczno-politycznej drogę jako emigrację ujmuje Władysław Zawistowski w utworze *Stąd do Ameryki*. Tutaj pierwiastek epicki bierze zdecydowanie górę nad dramaturgicznym, jako że zamysł obejmuje opowieść rozciągniętą na dziewięć lat, zilustrowaną w kluczowych momentach historycznych scenami z życia bohaterów, dość licznych zresztą, skoro mają oni pokazać różnorodność postaw Polaków od końca lat siedemdziesiątych do roku 1987. Nad całością czuwa nadto komentarz autorski w postaci Głosu Autora.

Pierwowzorem wędrowców jest naturalnie Odys, bohater jednej ze statycznych sztuk Brandstaettera *Odys płaczący*. Ma już za sobą wędrowkę, jest Włóczęgą, który opowiada o losach Odysa, jak się później okaże, własnych. Jednak jego przygoda ze światem nie zaowocuje barwną historią, jak w przypadku homeryckiego pierwowzoru. Dramaturg skoncentrował się na idei przemiany Odysa z wojownika w pokutnika (płacz), pozbywającego się dawnych pożądań i zachłannych marzeń. Symboliczne odrodzenie Odysa nawiązuje do chrześcijańskiej idei ponownych narodzin, tym razem z ducha, jak przekazał to św. Jan (J. 3, 1–3). Taka reinterpretacja mitu antycznego zmierza do nadania mu wymowy moralnej w powiązaniu z filozofią personalistyczną, bliską samemu pisarzowi³. Zatem droga, którą odbył grecki wojownik, przywiodła go do żalu i odnowy moralnej, dała impuls do wewnętrznego

² Por. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

³ Interpretację chrześcijańską tego dramatu daje D. Kulesza, *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999, s. 99–123.

odrodzenia. Wędrowanie jest dla Brandstaettera figurą losu, choć naznaczonego cierpieniem, to jednak spełnione w wymiarze etycznym.

Podobnie rzecz przedstawia się w *Powrocie syna marnotrawnego*⁴, jednej z jego wielu sztuk opartych na idei drogi jako metafory samopoznania⁵. Poszczególne obrazy epickiego w istocie dramatu spaja w całość postać bohatera – Rembrandta, którego duchowa biografia została wystylizowana na ewangeliczną przypowieść. Pisarz korzysta z gotowych motywów plastycznych holenderskiego mistrza, jak i z tematów biblijnych, jak los Hioba, ofiara Izaaka, Samson wśród Filistynów, odtrącona Hagar. Parabolom biblijnym „towarzyszy intencja formalna szukania ekwiwalentów między konstrukcją teatralnych obrazów a światłocieniem malarstwa holenderskiego”⁶. Metafora światła pełni ważną rolę w tym utworze, jest bowiem znakiem wewnętrznego blasku, którym emanuje postać, a także synonimem prawdy gwarantowanej przez transcendentnego Boga. Droga do samopoznania wiedzie przez dialektykę światła i cienia, przez stopniowe odkrywanie źródła wiary i losu artysty. Przestrzeń, jak przystało na moralitet, została zwaloryzowana według kategorii etycznych (dom i świat), natomiast bohater nacechowany sensem alegorycznym. Uogólnienie wpisane jest w samą kompozycję dramatu, którego poszczególne sceny są niczym ilustracje archetypów biblijnych i epizodów z biografii malarza. Temu służą udramatyzowane obrazy odsyłające do dzieł Rembrandta. Podobną technikę odnaleźć można w sztukach Claudela, którego rzeźbiarskie układy sceniczne niosły sens symboliczny. Podobną rolę pełniły też stylizowane hieratycznie i liturgicznie gesty w utworach francuskiego pisarza⁷.

Bohater Brandstaettera to *homo viator* w czystej postaci, bo choć posiada cechy Rembrandta, to jednak bardziej jest symbolem egzystencji artysty. Umieszczony w czasie historycznym dzieła malarskiego, na planie snu i wizji, jak też na uniwersalnej płaszczyźnie uogólnienia, okazuje się *everymanem* z moralitetu. Jego rozdarcie między dobrem a złem, między pokusą hedonizmu a koniecznością pokuty, nabiera wymiaru alegorycznego, gdyż wędrowka okazała się zorientowana na cel, jakim jest odkrycie prawdy słowa i światła⁸. Droga dojrzewania do tej wiedzy przebiega po linii prostej, Rembrandt przechodzi kolejne etapy wtajemniczenia, czemu wydatnie sprzyja komentarz skomponowany z biblijnych paraboli. One dają pewność, że mimo chwilowych zbłądzeń bohater osiągnie spełnienie zarówno w perspektywie egzystencjalnej jak i transcendentnej.

Inaczej rzecz przedstawia się w utworach określanych mianem dramaturgii absurdu. Figurą symboliczną jest tu najczęściej struktura zamknięta, więc koło, la-

⁴ R. Brandstaetter, *Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty*, Poznań 1979.

⁵ Zob. J. Godlewska, *Brandstaettera dramaty wędrowania*, „Dialog” 1983, nr 11.

⁶ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, s. 256.

⁷ I. Sławińska ujmuje te zabiegi jako własności wypracowanej przez francuskiego dramaturga koncepcji teatru sakralnego. I. Sławińska, *Teatr Claudela*, [wstęp do:] P. Claudel, *Możliwości teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1971, s. 28.

⁸ Na temat religijnych aspektów tej dramaturgii zob. Z. Jasińska, *Religijne wątki w dramaturgii Brandstaettera*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 401–417.

birynt, pułapka. Nawet jeśli nie w układach przestrzennych, to na planie fabuły, która w zakończeniu powraca do punktu wyjścia. Podróż okazuje się wówczas pozorna, skoro prowadzi do uwięzienia na stacji kolejowej, jak w sztuce Tymoteusza Karpowicza *Przerwa w podróży*⁹, albo sprowadza się do krążenia taksówką po tych samych miejscach, czego przykładem inny utwór tegoż autora *Dziwny pasażer*. Jego bohater odbywa wędrowkę po tropach przeszłości wojennej w odbudowanej już Warszawie, ale nie prowadzi to do oczyszczenia pamięci, a ukazuje obsesyjną zasadę jej funkcjonowania. Przymus poruszania się po stałych trasach, nawet osadzonych w topografii realnego miasta, nie wiedzie do żadnego celu. Uzewnętrznia tylko stan psychiczny „dziwnego pasażera”, rysę pamięci, która w toposie błędzenia znajduje obrazowe uzewnętrznienie. Epizody fabularne mają w sobie coś z samopowielajającej się struktury mentalnej, skoro powtarzają to samo zdarzenie, odgrywane według reguł ustalonych przez pasażera, który próbuje w ten sposób zrozumieć wojenną przeszłość. Zatem i przestrzeń, w której są osadzone, sprowadza się do zamkniętego układu bez wyjścia. Taksówka porusza się po kręgu wyznaczonym przez pamięć „dziwnego pasażera”, zafiksowaną na kilku elementach architektonicznych, jakby były one elementami teatralnej scenografii (ganeł, kolumienki), a nie realnymi elementami architektury na Żoliborzu. Sam podróżny reprezentuje syntetycznie rocznik, „który z fasonem umiał żyć i umierać”.

Przerwa w podróży zadedykowana jest „wszystkim pasażerom wszystkich środków lokomocji”, w której to frazie autor ujawnia ambitny zamiar – przedstawienia istoty kondycji wędrowca, poszukującego wyjaśnienia niezrozumiałego losu. Pomysł i klimat utworu przypomina zarówno dramat J.P. Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych*, jak i powieści Kafki. Uwięzieni przypadkowym zrządzeniem losu podróżni na stacji kolejowej Mała Pośrednia, oczekują na pociąg, który wprawdzie wciąż odjeżdża, ale tak, aby nikt nań nie zdążył. Po początkowych kłótniach, agresywnym domaganiu się środka lokomocji, sytuacja stabilizuje się w zamkniętej przestrzeni kolejowej poczekalni, będącej zarazem izbą mieszkalną. Odgłosy dochodzące z zewnątrz potęgują tylko poczucie osaczenia w pułapce i izolacji w miejscu na pozór dostępnym i banalnym. W tak określonych warunkach niczym w laboratorium poddaje pisarz analizie wzajemne relacje między postaciami, sprawdza ich potencjalne możliwości nadawania sensu egzystencji, niejako w stanie czystym, gdyż uwolnionej od czynników społecznych czy psychologicznych. Pułapka jest przez uczestników gry werbalizowana i kojarzona z losem, czemu towarzyszy refleksja o nieśmiertelnikach, definiowanych jako „nieporadna próba kwiatu ominięcia śmierci”. Inny zestaw analogii to: poród, dziecko, kołbka, kołyska – „najwygodniejsze łoża ludzkości”. Kołyska pojawi się w wielu kontekstach jako łóżko, arka, źródło i kres życia, obok motywu skrzyni, później trumny, także jako kształt nowoczesnie zaprojektowanej kanapy, foteli czy stołu. W zakończeniu posłuży zgodnie ze swym przeznaczeniem niemowlęciu.

⁹ T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Warszawa 1975. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

Odrębny ciąg skojarzeniowy tworzy symbolika kwiatów, pojawiających się na poszczególnych etapach oczekiwania na odjazd pociągu. Są niczym estetyczny komentarz do sytuacji uwięzionych na stacji bohaterów, od nieśmiertelników po chryzantemy. W syntetycznym skrócie wskazują na wektor, zgodnie z którym toczy się ludzka egzystencja. Natomiast Staruszka z jarzębiną, obecna w pierwszej scenie, później dyskretnie trzymająca się z boku, by w finale wyjść po następną partię zbłąkanych podróżnych, to alegoria śmierci. We współpracy z Gospodarzem, substytutem Boga lub Czasu, urządza wędrowcom pobyt na stacji zwanej Pośrednia, gdzie próbują odgrywać jeszcze swoje życiowe i zawodowe role, ale są już „pomiędzy” kołyską a trumną. Uwięzienie nie wyklucza tutaj drogi, tyle że ta przebiega nieuchronnie ku śmierci. Poszczególne epizody sztuki są powtarzane w wariantach niewiele zmodyfikowanych, z których każdy zorganizowany został wokół jakiegoś ekwiwalentu konieczności, jak choćby matematyczny wzór, losowanie prawa do łóżka, ostrze gilotyny, wywód na temat libido czy kołysanka do snu–śmierci, śpiewana w kilku językach.

Spośród wielu możliwych znaczeń pułapki jako figury egzystencji¹⁰ warto tutaj wskazać na zamknięcie w obrębie języka – synonimu kultury. Słowa generują słowa, wywołują skojarzenia bliskie (dziecko–kołysanka) i odległe (macica–kołysanka–trumna). W roztrząsaniu sytuacji uwięzienia czy szukaniu dlań analogii w baśniowej narracji daje o sobie znać potrzeba wypełnienia (zagadania) pustej ramy przestrzennej (poczekalnia) i czasowej (oczekiwanie na pociąg). Niczym w arce gromadzą się w niej słowa wielokrotnie już użyte, gotowe teksty podawane przez suflerkę, cytaty w językach obcych, matematyczne równania, echa historii (postać esesmana). Jest też pamięć zwierzęcej przeszłości, akty przemocy, narzędzia zabijania (gilotyna). Do tego dołączają elementy kultury, więc łuki i rozety architektoniczne, reminiscencja Chrystusa na Jeziorze Genezalet, Eros i poezja, cyrkowe numery i fragmenty jazzowych melodii. Wszystkie ze sobą powiązane przez odniesienie do kondycji podróżnych zamkniętych w pułapce losu, słów i symboli. Na gruncie kultury nie ma bowiem słów ani gestów neutralnych. Zatem zamiar zbrodni, zanim się spełni, zostanie poddany symbolizacji przez zestawienie z ofiarą Izaaka. Ta analogia jak i retoryczne zawołanie: „Rozetnij mnie mieczem ognistym” uczynią zamiar niegroźnym, zwłaszcza że zaraz następuje zaproszenie uczestników celebrowanej w ten sposób gry na kawę.

Badanie kondycji podróżnych prowadzi Karpowicz za pośrednictwem toposów kultury, odsłaniając przy tym nadmiar ich znaczeń, zwłaszcza gdy wyrażone zostały w słowach. Ujawnia przy tym pustkę używanych bezrefleksyjnie fraz, jak ta apostrofa skierowana ku transcendencji: „Przybywaj duchu”, zdolna spowodować jedynie czysto teatralne przybycie istoty z zaświatów: „Otwiera się kłapa pod sufitem, spuszcza się sznur. Po nim schodzi Staruszka”. Na planie ontologii teatralnej utkanej ze znaków, które utraciły element znaczący, a został im tylko znaczący, nie można zbudować trwałej podstawy egzystencji. Dlatego podróżni, odizolowani od świata w

¹⁰ Zob. A. Krajewska, *Motyw pułapki w dramacie XX wieku (od Strindberga do Różewicza)*, [w:] eadem, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 99.

poczekalni kolejowej, nie poznają istoty tego wydarzenia, mimo licznych komentarzy w postaci odniesień do kultury, mimo znanych im narracji, za pomocą których usiłują objaśnić własną sytuację. Postacie pozbawione cech osobowościowych unaoczniają autorską refleksję na temat wędrowania jako błędzenia po śladach pamięci, po tropach języka, wśród niepewnych znaczeń, rozproszonych w nadmiarze językowej *praxis*. Służą za element w procesie analizowania toposu drogi, traktowanego tutaj jak rodzaj sentencji łatwo przechodzącej w zużyty frazes („życie jest podróżą”). Współtworzą plan intelektualny sztuk, których specyfika polega na tym, że stanowią „świat myślny”, jak zauważył Edward Balcerzan¹¹. U jego podstaw leży skostniała metafora, tzw. „złota myśl”, rozpisana na sceny dramatu i poddana badaniu w izolowanej przestrzeni pułapki egzystencjalnej i słownej. Uruchamia ona wprowadzenie ciąg analogii, powinowactw semantycznych, ale spoza nich przebija pustka formy, niezdolnej do bycia czymś więcej niż tylko konwencją. Pociąga to za sobą pytanie o skuteczność komunikacji, skoro język nie jest neutralnym narzędziem ani poznania, ani przekazywania znaczeń. Te bowiem są przypisane raczej do struktur mentalnych niż do rzeczy, do sposobów myślenia o świecie niż do niego samego.

Propozycja Karpowicza wyrasta na gruncie intelektualnych dociekań natury ograniczeń powodowanych przez język i przez formy archetypowe, wśród których podróż jest jedną z podstawowych kategorii egzystencjalnych. Natomiast w sztukach Władysława Zawistowskiego (ur. w 1954 r.) fabularny schemat drogi prowadzi ku dwu interpretacjom – alegorycznej w utworze *Podróż do końca mapy* i politycznej w dramacie *Stąd do Ameryki*. Pierwszy z wymienionych tytułów to powiastka w rodzaju *Vatzlava* Mrożka, stylizowana na planie języka, choćby poprzez sposób nazywania bohaterów: Mistrz Vanitus, Generał Brandenburski, Doktor Stomak, Sierżant Kant. Pisarz rezygnuje zupełnie z realiów obyczajowych czy społecznych na rzecz gry pojęciami, takimi jak centrum i peryferie, monarchia, republika, despotyzm, postęp i rewolucja. Natomiast postacie czyni figurami europejskiej cywilizacji z kluczowymi dłońmi profesjami filozofa, doktora, profesora, księdza, poety, generała. Również akcja ma czysto emblematyczny charakter, gdyż wskazuje na immanentną dla tej kultury dynamikę poznawczą, unaocznioną w toposie drogi. Z abstrakcyjnego cesarstwa wyruszyła ekspedycja naukowa, aby zbadać, czy jest coś poza granicami mapy. W czasie wędrowki rządy w stolicy przejmuje grupa technokratów, ale nic nie jest w stanie zatrzymać owładniętych ideą marszu naprzód członków wyprawy, choć giną w drodze najeżonej przeszkodami, wśród których są i wabiące podróżników syreny. Myśl wpisana w tę alegoryczną fabułę wydaje się dość oczywista, chodzi o kompromitację oświeceniowej idei postępu, która wytraciła już swą dynamikę na rzecz dywagowania wokół pojęć. Idea pojawiła się na gruncie filozofii Vanitusa i to on dotrze do krańca mapy, więc do przepaści – krawędzi prostopadłościąnu, gdzie będzie roztrząsał swą kondycję niewolnika, „bo niewola jest niemożność poznania”¹².

¹¹ E. Balcerzan, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 113.

¹² W. Zawistowski, *Stąd do Ameryki i inne utwory sceniczne*, Gdańsk 1999, s. 64. Wszystkie cytaty z tego wydania.

O ile ta zabawna momentami, dość jednoznaczna w treści alegoria dramatyczna jest próbą syntezy rzutowanej w przeszłość, o tyle *Stąd do Ameryki* to dramat współczesny. Akcja rozgrywa się w Gdańsku między rokiem 1978 a 1987 w środowisku młodych naukowców i artystów, później ludzi Solidarności. Wystawienie sztuki w reżyserii Mikołaja Grabowskiego w 1988 roku poprzedziła publiczna dyskusja, a Halina Winiarska, w latach osiemdziesiątych związana z kulturą niezależną, odmówiła udziału w spektaklu¹³. Ten spotkał się zarówno z krytyką, jak i pozytywnymi ocenami, choć Grabowski dał „portret czarny i ironiczny”, każąc bohaterom śpiewać *Boże coś Polskę*, jak też bawić się przy kotlecie i marnej muzyce¹⁴. Tematem dramatu jest zasugerowana w tytule emigracja. Jej powody są różne, od osobistych, jak małżeństwo, po ekonomiczne i polityczne. Można też wyjechać, przypominając sobie niespodziewanie o niemieckim pochodzeniu. Są też sprawy, dla których młodzi nie chcą opuszczać kraju, nawet za cenę atrakcyjnego stypendium naukowego w Japonii dla zdolnego fizyka. Cztery obrazy dramatu ukazują bohaterów w momentach historycznych celowo przez autora dobranych. Najpierw w 1978 roku, gdy w wystroju wnętrza dominują meble na wysoki połysk i kryształ, a w klubie studenckim rozmawia się o organizacji wiecu na uczelni. Potem w latach politycznego zaangażowania 1981–1983, wreszcie w 1987, gdy nawet najbardziej przeciwna wyjazdowi z kraju bohaterka mówi o „spalonym świecie” i „ziemi jałowej”. Jako jedyna spośród ideałów młodości pozostaje „emigracja”, w znacznej mierze wymuszona przez ekonomię w stanie rozkładu, przez pustkę intelektualną toczonych jeszcze pseudosporów, przez nudę wreszcie, która wiedzie ku apatii i rezygnacji z ambitnych, młodzieńczych planów przebudowania świata. Ta gorzka diagnoza Zawistowskiego ma wymiar bardzo konkretny, osadzona jest w realiach przed- i posolidarnościowych. Ukazuje ewolucję postaw młodych inteligentów, wśród których są ludzie bezinteresownie szlachetni, jak młody fizyk, który rezygnuje z atrakcyjnego stypendium w Japonii, gdy zdecydował się zabrać głos publicznie w dziesiątą rocznicę marca 1968 roku. Są bezideowi artyści, ostrożni pragmatycy, wreszcie oportuniści. Ich drogi wiodą w stronę porażki, bo za taką trzeba uznać emigrację. Większość z nich chciała przecieżyć kraj zmienić, a nie opuścić, choć byli i tacy, którzy otwarcie deklarowali niemożność życia w ówczesnej Polsce.

Autorska intencja opowiedzenia historii najnowszej poprzez losy wielu postaci, z których każda unaocznia jakiś aspekt postaw inteligenckich w końcu lat siedemdziesiątych i w dekadzie następnej, przekłada się na kompozycję dramatu. Kolejne części podsumowane zostały odautorskim komentarzem, epickim rozwinięciem wątków ze szczególnym uwzględnieniem losów emigracyjnych poszczególnych bohaterów. Epicki narrator zdaje się określać własne miejsce w komentowanych zdarzeniach, np.: „Wkrótce [...] wszyscy mieliśmy okazję występować”. Lata 1980–1981 podsumuje w bardzo osobistym tonie: „Czasem muszę sobie powtarzać głośno, by jeszcze wierzyć, że byliśmy tacy, jacy już nigdy nie będziemy, w to, że mieliśmy nadzieję, plany,

¹³ Podaję za: K. Zalewska, *Zawistowski: Trzy teatry*, „Dialog” 2000, nr 6, s. 170.

¹⁴ Ibidem, s. 170.

ambicję, większe niż świadomość tego, co warto mieć i czego trzeba chcieć”. Obraz trzeci (1981–1983) to czas odlotów i dotkliwego poczucia pustki, a czwarty (1987) to czas niedokończonej jeszcze biografii pokolenia, z którym utożsamia się komentator: „Nasz zbiorowy los jeszcze się nie wypełnił”, przemawiając spoza sceny jako Głos Autorski. W ten sposób rozwiązuje problem formalny, pojawiający się wówczas, gdy opowieść rozwijającą się w czasie ująć w rygor dramatycznego „tu i teraz”. W wymianie, jaką jest dialog dramatyczny, pisarz przestrzega reguł właściwych dla dialektyki rozmowy czy konwersacji. Dialogi są naturalne, nawet jeśli toczą się wokół spraw ideowych, wyraźnie charakteryzują bohaterów, sytuują ich względem siebie, pozwalają odbiorcy zorientować się w ich postawach i cechach osobowościowych. Natomiast Głos Autorski przemawia dość powściągliwie, informując o rozwoju zdarzeń, czasem przybiera ton podniosły, podszyty nostalgią za nonkonformistyczną młodością. Zadaje pytanie o sens indywidualnych wyborów, o ich spełnienie w kraju czy na emigracji. Wyraża nadzieję, że pojedyncze biografie zsumują się w jedno wspólne doświadczenie. Przebija z tego echo romantycznej historiozofii, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę zamiar syntezy, który prowadzi Zawistowskiego od scen osadzonych w realiach politycznych i obyczajowych ku uogólnieniu, choć nie jest ono jeszcze wyartykułowane wprost, a tylko sugerowane w odautorskich pytaniach.

Obie z omówionych wyżej sztuk gdańskiego pisarza oparte są na archetypowym obrazie drogi, która w wydaniu dramaturgicznym jest w znacznej mierze konstrukcją intelektualną, rzutowaną w dość umowne w przypadku alegorycznej powiastki zdarzenia (*Podróż do krańca mapy*). Pasja poznawcza, zaszczerpiona Europejczykom przez filozofów, przeradza się w uporczywe poszukiwanie dowodów na potwierdzenie teorii przy lekceważeniu praktycznej strony rzeczywistości. Zawistowski napisał *Podróż...* w 1980 roku, a w 1996 przygotował do realizacji scenicznej w Teatrze Polskim w Szczecinie. Być może odczuwane przed Sierpniem 1980 roku znużenie martwym już językiem politycznej teorii podsunęło młodemu wówczas pisarzowi ironiczną interpretację idei postępu, uzasadnianej jeszcze naukowo i filozoficznie, choć nie potwierdzonej już przez życiową praktykę. *Stąd do Ameryki* to dramat utrzymany w konwencji realistycznej wprawdzie, ale też zamierzony jako uogólnienie losu pokolenia solidarnościowej inteligencji. Tym razem synteza nie tyle wpisana jest w emblematyczną z założenia akcję, co w komentarz autorski, który nie zakłóca zwartej fabuły w obrębie poszczególnych scen-obrazów, ale otwiera perspektywę epicką na panoramę historii, zarówno w jej politycznym jak i prywatnym wydaniu.

Również w sztukach Romana Brandstaettera idea bierze górę nad dialektyką międzyludzkich relacji, dlatego *Powrót syna marnotrawnego* to raczej poetyzowana kontemplacja symbolicznej drogi duchowej jednego bohatera niż konflikt na płaszczyźnie interpersonalnej. Osadzona na biblijnej paraboli sztuka też proponuje ujęcie epickie, stąd jej statyczne obrazy, w których czas realny przechodzi w „wieczne teraz” uogólnienia i poetyckiej wizji. Autorski punkt widzenia przebija spoza starannie zorganizowanej kompozycji, stylizowanego języka i świadomie dobranych toposów biblijnych. Bezpośredni komentarz jest zbędny, skoro postacie rezonują sentencjonalnie, jakby uczestniczyły w uroczystej celebracji słowa i gestu, za pośrednictwem

których udratyzują narrację mityczną w sztukach opartych na tematach antycznych bądź paraboliczną w *Synu marnotrawnym*.

Jeszcze inaczej rozwiązuje problem Karpowicz, gdy sięga po temat drogi, podróży. Buduje dość hermetyczny własny mit według rytmu powtórzeń sytuacji i słów¹⁵. Analizie poddaje myśli programowane przez frazes językowy, zamknięte w granicach słowa struktury mentalne, obsesyjne mechanizmy funkcjonowania pamięci. Nie chodzi tu jednak o analizę psychicznej głębi, ukrytych pokładów podświadomości, ale o badanie mechaniki umysłu, który w trakcie werbalizacji rezultatów poznania popada w tautologie semantyczne i formalne. Stąd metafora pułapki egzystencji i pułapki języka, które są o tyle równoznaczne, że ta pierwsza jest uwięziona w słowie. Ciągi skojarzeniowe są niczym kłacza rozplecione, tracące sens wraz z przyrostem metafor, kontaminacji, odległych asocjacji niegdyś wiodących prosto ku poznania, dzisiaj uwięzionych w werbalizmie. W labiryncie znaków kultury nie sposób ustalić nadrzędnego znaczenia drogi, skoro z ukierunkowanej na cel – sens zmieniała się w koło – krążenie po znanych i jednocześnie z trudem już rozpoznawalnych śladach dawnych mitów.

Homo Viator in the Contemporary Drama

Abstract

The paper discusses three topos techniques in Polish drama after World War II. Wandering as a figure of fate is the centre of Roman Brandstaetter's art. Round structure of a trap is in opposition to the open space of road in Tymoteusz Karpowicz's dramas. Whereas, in Władysław Zawistowski's works, wandering is an allegorical figure and a metonymy of emigration of the Polish intelligentsia in the 80-ies of the 20th century. Each of those authors ascribes different meanings to topos: the first one, Christian, the second one, existential and the third one, political.

¹⁵ Zob. K. Sielicki, *Dramat pytań najtrudniejszych*, „Teatr” 1985, nr 4, s. 33.