

Maria Józefacka

Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 77-111

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA JÓZEFACKA

KOMEDIA POETYCKA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

1

Wyraźna cezura, jaką stanowią lata pierwszej wojny światowej i rok 1918, pozwala widzieć sprawy następującego po niej dwudziestolecia w ostrej opozycji do reliktywów „*la belle époque*”. Jest to okres nieufności wobec odziedziczonych modeli, sprawdzania ich i przeredagowywania. Krótkie odprężenie po wojnie i wzrastające potem stale poczucie zagrożenia, relatywizm postaw etycznych, wąpiący dystans wobec świata, dewaluacja dotychczasowych norm współżycia między ludźmi — oto zasadnicze wyznaczniki okresu, który w przybliżeniu nazwać można okresem entuzjazmu i sceptycyzmu.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości, zmiany w strukturze gospodarczej i społecznej — wyznaczyły jednocześnie kierunek przemian w życiu kulturalnym. Charakterystyczna sytuacja wytworzyła się w teatrze, gdzie entuzjazm i sceptycyzm stopiły się w jedyny w swoim rodzaju konglomerat.

Najszerszy zakres działania i główna rola w teatrze tego okresu przypadły komedii, która jako gatunek niezmiernie elastyczny potrafiła wybornie przystosować się do rzeczywistości, podejmowała aktualne zagadnienia, nie cofając się przed problematyką będącą dotychczas tabu dla kpiny, ponadto umiała nie tylko sprostać wyraźnemu zapotrzebowaniu społecznemu, ale również stawała się terenem twórczych poszukiwań.

„W państwie wolnym od tragedii narodowej można sobie wreszcie pozwolić na styl bulwarowy” — pisała Hanna Małkowska¹. Największy bodaj kłopot sprawiało przyswojenie sobie owego bulwarowego stylu, który docierał do nas zazwyczaj z Paryża *via* Budapeszt. Wyraźne ustępstwa na rzecz teatru komercyjnego kształtowały często politykę repertuarową. Prym na scenach polskich wiedli autorzy francuscy: z powo-

¹ H. Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*. Warszawa 1960, s. 15.

dzeniem wystawiano farsy Caillaveta i Flersa, utwory Savoira i Verneuil, Pagnola i Hennequina. Ogromną popularnością cieszył się Molnar i, oczywiście, nieśmiertelny Niccodemi, którego zgrabną sztukę *Świt, dzień i noc*, w doskonałej zresztą obsadzie, wystawiano w Teatrze Małym 295 razy. Krytycy mieli potem okazję narzekać, że namnożyło się owych „świtów, dni i nocy” bez liku również w rodzimej literaturze. Z Anglików najpopularniejszy był Shaw, ale raczej jego *plays pleasant*, w których ostrze satyry społecznej było nieco przytępione. Tryumfy święciła komedia muzyczna, operetka, która z wolna ewoluowała w kierunku rewii o nasileniu efektów wizualnych.

Jednakże poza teatrem komercyjnym, zapewniającym chleb codzienny, odnotować wypadnie szereg zjawisk charakterystycznych dla pory entuzjazmu. Nawet kryzys lat trzydziestych, trudności finansowe, konieczność wychowania sobie nowego widza — nie przytłumiły temperatury wrzenia w tyglu teatralnym. Wśród koncepcji częstokroć buntowniczych i rewolucyjnych wykrystalizował się w dwudziestoleciu teatr poetycki. Wywodził się on w swoich założeniach z młodopolskiego programu walki o teatr monumentalny i teatr ludowy, rozpoczętej jeszcze pod patronatem Wyspiańskiego. Dość przypomnieć realizacje wielkiego dramatu romantycznego na scenach dwudziestolecia, lwowskie inscenizacje Horzycy, staropolskie odkrycia Schillera, gdy wyciągnawszy z lamusa odwieczne starzyzny, dodając im wdzięku i kokieterii, przykrawano je na miarę współczesności.

Jest to jednak zarówno teatr wielki, jak mały, a raczej kameralny; teatr małych form i wielkiej syntezy — objawiający się w stałych metamorfozach.

I tu odnajdziemy trzeciego patrona, który może w najbardziej zdecydowany sposób otworzył nowe perspektywy przed teatrem dwudziestolecia. Mowa o kabarecie. Nie tak dawne były przecież czasy, gdy z kabaretowego ducha wyrósł „dziwny” utwór Alfreda Jarry:

Wieczorem 10 grudnia 1896 roku cały paryski świat teatralny zaszokowany był wydarzeniem nadzwyczajnym i bez precedensu. Wszyscy czołowi krytycy i członkowie literackiego półświatka zbiegli się, aby ujrzeć zespół Lugné-Poe „Théâtre de l'Oeuvre” przedstawiający nową sztukę Alfreda Jarry *Ubu roi* w Théâtre Nouveau. Rozchyliła się kurtyna i Fermin Gémier, postępując krok naprzód, wypowiedział słowo, które nigdy dotąd nie padło ze sceny. Teatr już nigdy nie powrócił do dawnego stanu. Tak zaczął się dramat awangardowy².

Szukając u nas daty początkowej należałoby się cofnąć do czasów „Paonu” i do owego wielkiego fermentu krakowskiego, z którego w r. 1905

² G. E. Wellwarth, *The Theatre of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*. New York 1964, s. 1.

powstał „Zielony Balonik”. Nie przeceniając bynajmniej historycznego znaczenia tego kabaretu, należy jednak podkreślić, że tu właśnie przełamywało się wiele konwencji artystycznych w krzywym zwierciadle kpiny, że tu odkryto sens parodii teatralnej, tu stworzono nowy typ interpretacji. Nie tylko więc wszystkie późniejsze „Czarne Koty”, „Miraż”, „Momusy” wzięły stąd swój początek, ale również kontynuowały ów nurt sceny eksperymentalne, estradowe, klubowe. Wyrasta zeń późniejsza „Gałka Muszkatołowa” i „Cricot”, a nawet „Elsynor” i „Teatr Formistyczny” Witkacego w Zakopanem dowodzą wspólnoty wzoru.

Mimo często zasadniczych różnic między tymi scenami, mimo odmiennych koncepcji ich twórców, mimo wreszcie niejednakich celów, które tam zrealizowano, istnieje wspólna tendencja teatralna, jaka doprowadziła do ukształtowania nowego typu tekstu dramatycznego.

W skrócie tendencję tę można ująć jako dążenie do konstruowania teatralnego znaku poetyckiego. Poszukuje się tu wielu odrębnych możliwości. I tak: scenki eksperymentalne wprowadzą przedmiot o znaczeniu metaforycznym, dzięki czemu osiągną dużą skrótowość i wielowymiarowość znaczeń, pozornie banalny tekst zaczyna grać w określonym kontekście teatralnym, stwarza się dystans małej scenki, dystans zabawy niekiedy okrutnej, gdy miałość słów i ich bezradność zostaje zastąpiona przez kod schematów — dopiero ich układ posiada walor poetycki.

Dotychczas idea teatru poetyckiego była ideą teatru ogromnego, wielkiej przestrzeni, wielkich słów, monumentalnej architektury, hieratycznego gestu. Kabaret otwiera drogę dla teatru poetyckiego niejako *à rebours* — kpina przestaje być stopniowo celem, poczyna być środkiem, podobnie — parodia, podobnie — groteska. Odkrywa się możliwości metaforyczne teatralnej stylizacji. Walne zasługi położył tu „kartel czterech”. Scenografia Frycza, Drabika, Pronaszków i Daszewskiego to osobny rozdział „przygotowania”, i to w zakresie zarówno „wielkiego” jak i „małego” teatru poetyckiego. Wielekroć właśnie kształt przestrzeni scenicznej bywa ostatnim członem metafory teatralnej, kluczem do koncepcji uniwersalizującej.

Podobnie interesujące rezultaty przyniosły inscenizatorskie osiągnięcia Schillera, dość przypomnieć *Pastorałkę*, bardzo śpiewankową i ludową.

Była to jednak raczej stylizacja na ludowość, niekiedy przez kpinę czy pozorną naiwność ujawniająca poetycki wymiar danego elementu³.

Stylizacja wyrasta zazwyczaj z umowności, ale też z żartu i zabawy.

³ Zob. W. Zaw [i s t o w s k i], „*Pastorałka*” w „*Reducie*”. „*Kurier Polski*” z 14 I 1923 — obszerne uwagi o inscenizacji. — Małkowska, *op. cit.*

Tak więc np. w *Tragedii Eumenesa* w „Reducie” fale z tektury przesuwają się „na niby”, a wężaci korsarze czynili nadludzkie wysiłki, aby wyglądać krwiożerczo i możliwie najgroźniej; kostiumy Spodka i towarzyszy, zaprojektowane przez Frycza do *Snu nocy letniej*, wyglądały następująco: był tam Księżyc z psem na sznurku, latarnią w ręce, odziany w pluszową kapę i gustowny biały czepek, dzięki czemu żywo przypominał dobroduszną babcię Czerwonego Kapturka, był Lew — okazałych rozmiarów grubasek z bujną ryżą grzywą misternie uczynioną z poskręcanych wiórów i kołyszącym się filuternie cieniutkim ogonkiem, była wreszcie Tyzbe z warkoczem przemyślnie splecionym ze sznura od portiery i zakończonym sporym chwaścikiem.

Żart i udanie, położenie nacisku na element gry, współtworzenie metafory za pomocą pozasłownych środków wyrazu — to trwałe osiągnięcia teatru dwudziestolecia. Dzięki temu można było nadać teatralny kształt wielu dramatom uważanym za niesceniczne, można było ukazać dowcip i świeżość rzeczy zapomnianych czy niedocenianych, można było wreszcie wysunąć określone postulaty w zakresie poszukiwań nowego dramatu.

Jaki to typ dramatu? Powiedziano uprzednio, że na scenie panuje komedia, a dążenia teatru skierowane są przede wszystkim w stronę teatru poetyckiego. Dramat ten zatem powstaje na skrzyżowaniu tych dwu tendencji. Zależnie od typu uogólnienia zarysują się dwie zasadnicze odmiany teatru poetyckiego: groteska i komedia poetycka.

2

W obszernej dyskusji teoretycznej na temat dramatu poetyckiego obok wielu spostrzeżeń szczegółowych nieliczne były głosy zmierzające do ustalenia ściślejszej definicji. Nie wydaje się konieczne w tej chwili referowanie tych zagadnień, natomiast nieodzowne będzie przypomnienie paru wypowiedzi zbiegających się w jednym punkcie i sięgających *meritum* sprawy.

Pierwszym sygnałem jest cytowane przez Irenę Sławińską zdanie Kitto:

Zasadnicza sprawa to pytanie, czy dramat poetycki istnieje na jednym czy na dwóch poziomach, czy rdzeń utworu leży w postaciach czy gdzieś poza nimi — słowem, jaka jest płaszczyzna odniesienia⁴.

Zatem dwupłaszczyznowość, a raczej dwu wymierność dramatu poetyckiego to jego *differentia specifica* — jak mówi Sławińska:

⁴ I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: *Sceniczny gest poety*. Zbiór studiów o dramacie. Kraków 1960, s. 234.

tu i teraz, ale zawsze i wszędzie. Podobnie Ginestier⁵, analizując liczne przykłady, ukazuje dwustopniowość struktury rzeczywistości dramatycznej. Zgodnie z jego terminologią przyjąć można istnienie struktury pierwszego i drugiego stopnia. Struktura pierwszego stopnia jest konstrukcją rzeczywistości dramatycznej, określa wzajemne relacje i funkcje poszczególnych elementów. Struktura drugiego stopnia (drugich znaczeń) stanowi jej wymiar poetycki, uniwersalny. Jest ona jakby stopniem nadrzędnym rzeczywistości dramatycznej, konstruowana przez system elementów struktury stopnia pierwszego.

Tak więc rzeczywistość dramatyczna staje się w dramacie poetyckim podstawą metafory i jakkolwiek oczywiste wydaje się zdanie, że sens metafory jak i struktura jej rzeczywistości wyrastają z „*way of thinking*” epoki, to twierdzenie, że sens poznawczy dramatu poetyckiego mierzy się przede wszystkim „reprezentatywnością dla danego czasu, klasy i układu historycznego”⁶, zacieśnia znacznie pole widzenia i problematykę.

Dramat poetycki jest zatem rodzajową kategorią strukturalną. Historyczne badanie tego gatunku winno się jednakże odwoływać w pierwszym etapie do gatunku, z którego wyrasta, inaczej bowiem nie można określić typu uogólnienia, do którego dramat zmierza, czyli struktury drugich znaczeń. Sens poetycki zaszczerpiony na komedii fantastycznej, salonowej czy miłosnej zmienia w radykalny sposób dotychczasową komediowość utworu (np. Eliota *Coctail Party*). Ciężar wagi przesuwa się z intrygi, postaci lub dialogu, przekształca czy nawet niweluje ich komediowe walory. Podobnie zresztą sens poetycki niekiedy ujawnia komediowość w podłożu, jakby się zdawało, całkowicie dla niej nieodpowiednim: np. dramat religijny, historyczny. Inaczej — dramat poetycki jest strukturą, ku której ciężar różne gatunki dramatyczne, stanowiąc zarazem etap końcowy ich ewolucji.

Wspomniano poprzednio o dwu odmianach dramatu poetyckiego: grotesce i komedii poetyckiej. Dokładniejsza analiza przekonuje, że niekiedy mogą one wyrastać ze wspólnego pnia (np. z komedii obyczajowej), że poszczególne elementy bywają ukształtowane w ten sam sposób. Zasadnicza różnica leży w sferze uogólnienia, w owej strukturze drugich znaczeń; tutaj objawia się odmienność systemu znaków poetyckich. Podobnie trzeba szukać różnic gatunkowych dla utworów z kręgu teatru absurdu.

Groteska jest zobiektywizowaną interpretacją rzeczywistości już po-

⁵ Zob. P. Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*. Paris 1961.

⁶ K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*. „Dialog” 1956, nr 7, s. 105.

przednio zdeterminowanej. W komedii poetyckiej natomiast zaznacza się przewaga czynnika subiektywnego, przejawiającego się zwłaszcza w systemie znaków poetyckich. Tymczasem w grotesce znak poetycki jest zawsze znakiem deformującym.

Warto podkreślić, że o ile w komedii poetyckiej metoda groteski działać może jedynie w strukturze pierwszego stopnia, o tyle w gatunku groteski ta metoda działa również w sferze uogólnienia.

Mówiąc o polskiej komedii poetyckiej w dwudziestoleciu międzywojennym, przypomnieć trzeba analogiczne poszukiwania na Zachodzie. W Anglii były to w owym czasie próby sporadyczne, z ciekawszych osiągnięć wymienić można biblijną komedię Jamesa Bridiego *Tobias and the Angel* (1930), fantastyczną Wystana Audena *Where is Francis?* (1935) czy miłosną Edny Millay *Aria da capo* (1921). Prawdziwy rozkwit komedii poetyckiej na tym terenie nastąpi jednak dopiero po drugiej wojnie, gdy na scenach ukaże się salonowa komedia Eliota o problematyce religijnej *Coctail Party* (1949), Christophera Frya *A Phoenix Too Frequent* (1946), żartobliwy melodramat Donagh Macdonagh *Happy as Larry* (1947).

Osobliwie ukształtował się ów gatunek we Francji; dramat poetycki bywa tu stale uwikłany w komediowość. Komediowość ta zresztą przybiera różne odcienie: u Paula Claudela jest to ingerencja dowcipu, kalamburu czy nawet intermedium burleskowego w wielki dramat poetycki. Później już, w twórczości Jeana Anouilha, konstruuje ona charakterystyczną biegunowość utworów, które wyrastają jednocześnie z inspiracji tragicznej i komicznej, zwracają się też do fanastyki. Paul Surer, mówiąc o czarno-różowych dramatach Anouilha, stwierdza, iż oscylują one między baletem błazeńskim a feerią (*Le Bal des voleurs* (1932), *L'Invitation au Château* (1947), *Le Rendez-vous de Senlis* (1937))⁷. W teatrze francuskim dwudziestolecia międzywojennego zwraca również uwagę twórczość Jeana Sarmenta i Marcela Acharda. U pierwszego działa patos nie spełnionych przeznaczeń i patos przemijania. Optymistyczny i zarazem gorzki teatr Acharda wyrasta natomiast z tradycji cyrku i *guignol'u*; rzeczywistość dramatyczna to jawne demonstrowanie wielkiej gry, w której biorą udział zarówno szyderycy jak marzyciele, naiwni i cynicy. U obydwu tych twórców badacze francuscy doszukują się tradycji mussetowskich, znajdując tu swoistą kontynuację romantyzmu.

Z tego samego źródła — komedii romantycznej — wyrasta poetycki teatr Jeana Giraudoux, zjawisko w tym okresie niewątpliwie najciekawsze. Tu na plan pierwszy wysuwa się słowo. Pełni ono funkcję so-

⁷ P. Surer, *Le Théâtre français contemporain*. Paris 1964.

czewki skupiającej na rzeczywistości dramatycznej ironiczne światło. Sens poetycki, filozoficzne widzenie świata, odczytać tu można jedynie poprzez kształt słowa. Na plan drugi schodzą postacie, których reakcje z góry można przewidzieć, sytuacje przeważnie już znane (stąd tak częste i funkcjonalne w tej twórczości odwoływanie się do mitów). O rzeczach tragicznych mówi się tu z uśmiechem, drobne zyskują rangę ważności w przewrotnie komediowych proporcjach. Owa nieustanna migotliwość proporcji stanowi charakterystyczną cechę komedii poetyckich Giraudoux, nic nie jest tu stałe, dążenie do znanego rozwiązania opatrzone bywa komentarzem przekształcającym całkowicie znaczenie finału. Słowo staje się bronią obosieczną — żartobliwe czy ironiczne spojrzenie otwiera jednocześnie perspektywy poetyckie.

Inną jeszcze drogę odkrył dla dramatu poetyckiego Federico Garcia Lorca, odwołując się w swym balladowym i ludowym teatrze do rozwiązań surrealistycznych. Jedna i druga linia była zasadniczo kontynuacją odziedziczonych już modeli, zespolenie ich stanowi niewątpliwe własne osiągnięcie autora.

Który z tych wzorców najsilniej oddziałał na gruncie polskim? Oczywiście bezsporny jest wpływ ówczesnego dramatu francuskiego. Zaznaczyć jednak warto, że owe wzorce docierały do nas niejednokrotnie z dużym opóźnieniem. Toteż obserwując okres początkowy poszukiwań polskiej komedii poetyckiej, trzeba stwierdzić, że było to samodzielne torowanie sobie drogi, przy czym punkty dojścia okazują się analogiczne — *toutes proportions gardées*.

Przede wszystkim zaczyna w Polsce działać bardzo silnie model komedii romantycznej. Święci tryumfy Musset, który dotychczas nie cieszył się szczególną popularnością, tak że w Krakowie Koźmian wystawił go li tylko dla własnej przyjemności, w r. 1933 natomiast *Nie igra się z miłością* osiągnęło niemal sto spektakli, podobny sukces odniósł *Świecznik*. Niestety nie doczekał się większego zainteresowania Grabbe, chociaż *Żart, satyrę, ironię i głębsze znaczenie* tłumaczono jeszcze przed pierwszą wojną światową.

Po raz pierwszy pojawia się na scenie „wysoka” komedia Norwida: *Pierścień wielkiej damy* (1936) w „Reducie” i *Miłość czysta* w Horzycowskim wieczorze jednoaktówek (1939).

Zmienia się też perspektywa, z jakiej spoglądano dotąd na Fredrę, odkryto, że są to komedie bynajmniej niejednoznaczne i niekoniecznie dydaktyczne, a w każdym razie przekraczające obszar sarmatyzmu, dotychczas dla nich rezerwowany. Ośmieszony już model dworku ze *Ślubów panieńskich* zaczyna odmiennie działać, zanurzony w drapieżnej aurze *Męża i żony* — ten drugi nurt zresztą ostatecznie przeważa. Jednocześnie pojawiają się artykuły, które poruszając znamienne problemy

tykę, skutecznie towarzysząc kampanii „obrachunkowej” — artykuł Boya o paraleli między Mussetem i Fredrą oraz Sinki o mussetowskich komediach Norwida⁸.

W ten sposób można ustalić wspólną płaszczyznę odniesienia dla komedii poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego — jest nią tradycja i osiągnięcia komedii romantycznej.

3

Jakkolwiek przedmiotem rozważań jest tutaj twórczość autorów, których poetyka ukształtowała się w okresie dwudziestolecia, wypadnie przywołać jedno nazwisko mistrza starszej generacji — nie dla szczegółowej analizy utworu, ale dla wskazania zasadniczych analogii punktów dojścia i kierunku zainteresowań. Mowa oczywiście o Żeromskim i o jego *Przepióreczce*. Już Borowy sygnalizował tragizm wewnętrzny komedii, stanowiącej jego zdaniem „utrągizowaną harmonizację piosenki”⁹. To sformułowanie naprowadza zrećcznie na trop konstrukcji drugich znaczeń. Melodia, spinająca klamrą utwór, pojawiająca się w ekspozycji i w scenie finałowej, służy — i to w dwojaki sposób — metodzie, którą nieco umownie można nazwać kontrapunktem ironicznym. Podkreślić należy, iż zostaje on rozwinięty w pełni zarówno w strukturze dramatycznej jak scenicznej. Z jednej strony bowiem słowa piosenki ludowej pointują ironicznym wydarzeniom dramatycznym, stanowią ich lapidarny komentarz. Z drugiej — w teatralnym wymiarze wyzyskany zostanie ów chór dziecięcy, który w pozascenicznym przestrzeni nabiera jeszcze bardziej uniwersalnej wymowy. Chór ten wita bohatera u szczytu jego powodzenia; potem w momencie upadku (pozornego upadku, bo zarazem tryumfu), w chwili odejścia Przełęckiego, jego klęski jako apostoła nowej idei — w tym momencie powraca jako echo ta sama piosenka, nie dla niego już śpiewana.

Tutaj owa ironia, głosząca jak gdyby „*Le roi est mort, vive le roi!*”, jednocześnie kompromituje pierwotny model komedii społecznikowskiej, z jakiego wyrasta *Przepióreczka*. Zapewne — w momencie premiery, a więc 27 lutego 1925, model ten był już nieco anachroniczny. Jego kompromitacja, chociaż znacząca w kontekście twórczości Żeromskiego, nie mogła przynieść żadnych poważniejszych konsekwencji dla kształtującej się podówczas nowej komedii poetyckiej.

⁸ T. Boy-Żeleński, *Rasy, klasy, czasy*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 13. — T. Sinko, *Mussetowskie komedie Norwida*. Kraków 1934. Odbitka z „Przeglądu Współczesnego” t. 51 (1934).

⁹ W. Borowy: O „*Przepióreczce*” Żeromskiego. Warszawa 1925; *Minusy „Przepióreczki”*. W: O Żeromskim. Warszawa 1964.

Inna sprawa, że charakterystyczny dla epoki dystans ironiczny, który zaważył na konstrukcji *Przepióreczki*, zaścokzył i zaszokował ówczesnych krytyków. Poczęły się mnożyć nieporozumienia towarzyszące odczytywaniu utworu, interpretacja sceniczna również zmierzała do zatuszowania ironii, zwłaszcza w odniesieniu do postaci Przełęckiego. Po wojenni realizatorzy dramatu trafnie podchwycili ów dystans. Jan Zygmunt Jakubowski o inscenizacji w Teatrze Narodowym w 1964 r. pisał, że „poszła we właściwym kierunku. Wydobyła ze sztuki Żeromskiego elementy humoru i ironii, odpatetyczniła ją i uczyniła bardziej współczesną”¹⁰.

Przepióreczka jako utwór pogranicza realizuje jednocześnie program znamienny dla twórczości Żeromskiego i współczesne postulaty teatralne. System znaków poetyckich nie został tu w pełni rozwinięty, podporządkowano go całkowicie głównemu modelowi — komedii społecznej. Nie rozpatrując przeto tego utworu na tej samej płaszczyźnie co inne komedie poetyckie, wypadnie wszakże podkreślić wskazane tu analogie jako fakty potwierdzające generalną tendencję.

Pierwsze próby w zakresie komedii poetyckiej podejmuje Jerzy Szaniawski, u tego też autora najwyraźniejszy jest model pierwotny, z którego wyrasta uogólnienie: model komedii psychologicznej. Model ten poddany jest działaniu metody poetyzacji i żartu. Na kształtowanie się tego procesu duży wpływ wywarła współpraca autora z „Redutą”, której klimat pozwala ją zaliczyć do teatrów *Małego Zwierciadła*.

Konflikt dramatyczny u Szaniawskiego wyrasta nie tyle z konfrontacji postaw, ile z zestawienia różnych typów egzystencji. Podkreślić trzeba, iż system konstruowania konfliktu jest w całej twórczości autora jednorodny. Istnieją tu bowiem dwa nurty: jeden oczywisty, sprawdzalny, drugi tajemny, ukryty. Wtargnięcie tego — obcego dotychczas — żywiołu w rzeczywistość dramatyczną pełni funkcję katalizatora, który ma przyspieszyć proces oczyszczenia, ukazać sprawy ukryte, a istotne.

Metoda, którą się Szaniawski najczęściej posługuje, to wprowadzenie kogoś z zewnątrz, kogoś, kto nie obrósł jeszcze w przyzwyczajenia i szablony; w szablonowym świecie zjawia się ów „Obcy”, jakby przywołany tęsknotą którejś z postaci — stanowiąc swoistego rodzaju konkretyzację marzeń. Taka jest rola Pierrota w *Papierowym kochanku*, Szmidta w *Żeglarzu*, Lekkoducha w dramacie o tym samym tytule, Studenta w *Ptaku*, Młodzieńca w *Adwokacie i różach*, Walewiaka w *Fortepianie*.

Świat u Szaniawskiego zamarł w oczekiwaniu na coś niezwykłego, co

¹⁰ J. Z. Jakubowski, *Powrót „Przepióreczki”*. W: *Nowe spotkanie z Żeromskim*. Warszawa 1967.

zdolne jest go ożywić i na krótką chwilę przemienić. Tak więc w *Papierowym kochanku* salon fabrykanta nabiera zgoła odmiennego charakteru z chwilą pojawienia się Pierrota. Konfrontacja jest tu jednak pozorna, służy wyłącznie przewrotnemu odkształceniu proporcji w akcie ostatnim. Jeśli bowiem porównać ów zabarwiony snobistycznym samochwalstwem „kwadrans duszy”, jaki wyznacza sobie z pracowitego dnia pan Hipolit, obcując z pojawiającym się niespodzianie Pierrokiem pełnym egzaltowanych uniesień, stwierdzić można, iż rzekoma poetyczność jest w obu wypadkach tego samego gatunku: fałszywa. Już pierwsza scena, w której Pierrot na życzenie fabrykanta ustawia się w coraz to nowych malowniczych pozach, potwierdza sztuczność tych gestów. Pozorny ten kontrast wygrywa się również przez wprowadzenie do dialogu frazesów, przez nieustanne demaskowanie poetycznej przesady. Gdy role się zmieniają i córka fabrykanta, Nelly, staje się poetyczna i rozmarzona, a Pierrot rzeczowy i mieszczański, wówczas ujawnia się ostatecznie mechanizm ironicznego uogólnienia. Zwłaszcza że już w swej pierwszej teatralnej realizacji rzecz znalazła odpowiednie dla siebie uzasadnienie sceniczne, ironiczne i aluzyjne:

Widzieliśmy dorobkiewicza i snoba na scenie prawie takiego samego jak ci, którzy siedzieli w pierwszych rzędach. Byli tak samo serio jak sceniczny fabrykant. Przychodzili do „Reduty” — bo to stawało się modne — na „kwadrans duszy”, i podobieństwo ich do postaci scenicznych podnosiło uroczy smak przedstawienia, nasycalo je jakimś specyficznym humorem. Na tym tle biedny „Papierowy kochanek” tym wyraźniej się zarysowywał. Niewątpliwie stwarzał pewien nastrój dziwności. Ale tu objawiał się wielki kunszt Osterwy. Jego Pierrot był jak najszczerzej nastrojowo-poetyczny, ale szczerością uroczego kaboty. Myślę, że bez wielkiego osobistego wdzięku ta rola jest nie do zagrania. Ten poeta-Pierrot, przybyły jakby z krainy bajki, nie umiejący nawet wymówić codziennych, zwyczajnych słów, znakomicie pasował do mieszczańskiej atmosfery fabrykanckiego salonu, świetnie się mieścił pomiędzy czarnymi irysami i sztucznym słońcem. Stosunek autora do tych dwóch pozornie przeciwstawnych światów wyraźnie wynikał z przedstawienia¹¹.

Papierowy kochanek nie należy do najciekawszych dramatów Szaniawskiego. W późniejszych utworach autor nie tylko zdaje się mnożyć i mylić tropy wiodące do uogólnienia, ale również niezmiernie poszerza zakres problematyki, a poetycki znak, który tam wystąpi, stanie się bardziej uniwersalny. Nadal jednak wyraźna jest tkanka komediowa.

Pojawiają się wtedy owe charakterystyczne dla Szaniawskiego miniatury miasteczka, gdzie jak grom z jasnego nieba wnosi niepokój przybycie Jana, Studenta czy Lekko-ducha. Są to staroświeckie osiedla zaludnione przedziwnymi kukielkami, sprowadzonymi do paru zasadni-

¹¹ Małkowska, *op. cit.*, s. 30—31.

czych rysów i wygłaszającymi przezabawne w swej powadze banały. Nie ustrzeże się ich nawet Burmistrzanka „z ballady”:

Czekałam na tę chwilę... Drwiąc z tego, co ludzie powiedzą, ze świętym ogniem w duszy przychodzę do ciebie, piękny śmiałku, aby stanąć przy tobie, iść razem w ten żar!

STUDENT

? ! ! ?

BURMISTRZANKA

Chcę trzymać to drzewce sztandaru, chcę pić tę krew, upajać się hymnem zwycięstwa!!

(*Ptak*, II)¹²

Komicznym efektem służy nie tylko wytarta i krwiożercza frazeologia w ustach Burmistrzanki, ale również kontrast między nieokreślonością celu a wielokrotnym użyciem zaimka wskazującego („ten żar”, „to drzewce”, „ta krew”) — ukazuje to bowiem absurdalność owych demagogicznych zapędów. Kompromitacja banału bywa u Szaniawskiego najczęstszą metodą konstruowania nurtu komediowego. Jest to zresztą banał nie tylko słowny, lecz i sytuacyjny, pompatyczny gest — posługują się nimi w celu zamanifestowania swej urzędowej powagi niezliczone postaci oryginałów z dziwnych miasteczek Szaniawskiego. Miasteczek, w których geometra „miał uregulować granicę między prawdą a bajką i dotychczas nie może sobie z tym dać rady” (*Ptak*, I), zwykli obywatele zaś chcą być ludźmi z prawdziwego zdarzenia. Tyle że potwierdzenie swej prawdziwości znaleźć mogą dopiero w nierzeczywistym, fantastycznym wymiarze, który jest projekcją ich własnej wyobraźni. Jak mówi Jan w *Żeglarzu*:

Ja bajki się nie boję... Zresztą, choćby zdarzenia z bajki działały się na dnie mórz czy na gwiazdach, zawsze będzie w nich prawda naszych ziemskich spraw... [III]

Baśń zatem tworzy u Szaniawskiego jedynie otoczkę, w której dzieje się rzecz dramatyczna, podkreśla klimat poetycki, umowność, dziwność,

¹² Omawiane w pracy teksty pochodzą z następujących wydań: J. Szaniawski, *Dramaty zebrane*. T. 1—2. Kraków 1958. — J. Iwaszkiewicz, *Dramaty*. W: *Dzieła*. [T. 5]. Warszawa 1958. — L. H. Morstin, *Rzeczpospolita poetów*. Komedia satyryczna w 3 aktach wierszem. Kraków 1934. — E. Zegadłowicz, *Łyżki i książyc*. Groteska straganowa w trzech aktach. Do druku przygotował i wstępem zaopatrzył K. Szymanowski. Poznań 1957. — Komédie M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej opracowano na podstawie maszynopisów znajdujących się w bibliotece Teatru im. Słowackiego w Krakowie. — Wszelkie podkreślenia w cytowanych tekstach pochodzą od autorki pracy. Cyfry rzymskie przy tytułach utworów wskazują akty.

rozszerzając granice obserwacji owym baśniowym „pewnego razu” — jednocześnie jednak poza baśniowością pozostaje zasadniczy konflikt.

Kluczem, który otwiera uogólnienie poetyckie w tych komediach, jest motyw tęsknoty. Bywa on stylizowany w różnoraki sposób, niekiedy nawet z tak pozorną naiwnością jak w *Ptaku* (utwór ten potępiano w swoim czasie za minimalistyczny rzekomo program). To nie przypadek, że główne postacie są tu anonimowe, a radcy miejscy noszą cudaczne imiona. Jest to bowiem stylizacja na obrazek malowany na szkłe, cały w jaskrawych barwach, ze złotym ptakiem pośrodku — ptakiem, który dla każdego znaczy inaczej, w zależności od tego, na jakie marzenia poszczególne postacie mogą się zdobyć. Sam ptak jest nieważny — wystarczy oczekiwanie na niego i wiara, że się go widziało:

STUDENT

Żeby było wesoło, żeby było ładnie!

BURMISTRZ

Tylko tyle?

STUDENT

Żeby wyleciał z mroku do błękitnego nieba i haftował się na błękitcie...
żeby w jego skrzydła uderzało słońce, a on, żeby słońcu odpowiedział złotem!
(*Ptak*, II)

I nie tylko w miasteczku z ballady o pięknej burmistrzance i ubogim studencie ludzie chcą uwierzyć w czarodziejskiego ptaka. Boją się, ale pragną, aby coś się zdarzyło, zmieniło, porwało ich. Jest to obsesja wszystkich postaci Szaniawskiego: Michaś, który pracuje w składzie płótna — szarego płótna — i czeka na „jakieś kolory”, zdetronizowany po krótkim wybuchu entuzjazmu Lekkoduch, Mecenasa tęskniący do jedynej doskonałej w swym pięknie róży, mieszkańcy miasta, w którym urodził się słynny żeglarz, czy wreszcie rodzina Baltów, która troskliwie strzeże zamkniętego fortepianu Krzysztofa. Tęsknotę potwierdza nie tylko okrzyk Lekkoducha:

Bo ja chcę tylko, żeby i n a c z e j było, niż jest. Ciągłe inaczej, inaczej.
(*Lekkoduch*, II)

— ale i wydzierane z trudnością z głębi serca zwierzenia starego Szmidta, fałszywego bohatera, bolesnego w swej rzetelnej ludzkości i poczuciu niespełnienia. Okrutne rozpraszenie mitu Żeglarza nabiera właściwej wymowy dopiero wtedy, gdy staje się jasne, iż sława jego wyrosła już znacznie ponad postać, z której wzięła początek, że jest teraz czymś integralnym dla każdego człowieka, czymś należnym mu od życia, czymś, co zostanie ocalone mimo wszystko — nie wbrew prawdzie, ale właśnie dla niej. Rzeźbiarz zwraca się do Jana:

Kiedyś tu wszedł — toś powiedział — „To jest kapitan Nut”. Skąd poznałeś, że to on? Zobaczyłeś pierwszym spojrzeniem — takiego, jakiego widziałem ja. Więc... może był taki jak ten.

(*Żeglarz, I*)

A Szmidt mówi do wnuka:

dziś wiem, widzę to jasno, że treścią mego życia nie jest tylko ten starczy smutek, ale i ta wielka tęsknota, która jest i w tobie. I nie po nic innego, jak po to dalsze życie tej tęsknoty ku czemuś, co jest ponad nami — przychodzę do ciebie.

(*Żeglarz, III*)

W tym aspekcie ukazuje się wyraźnie małoważność pobudek działania, czynów niepięknych, słów pospolitych, które dopiero nieustanne pragnienie czegoś „ponad” napęłnia sensem uniwersalnym. Obserwujemy tu z jednej strony małość spraw ludzkich, rzeczywistość mniej lub bardziej pocziwych karzełków, a z drugiej — wzrastające poczucie odpowiedzialności za coś niemal świętego, co dane jest każdemu na własność. Ów „stan posiadania” objawia się jak wstrząs, zaskoczenie. Helena Balt zwraca się do muzyków przejętych kompozycją Walewiaka:

Chciwie patrzałam w wasze twarze i widziałam zdziwienie, potem niepokój..., niepokój wzrastający! A potem przerażenie jak od błasku błyskawic! I w końcu na twarzach waszych było szczęście jakiegoś lotu najwyższego — płynęliście pod gwiazdami...

(*Fortepian, II*)

Mecenas zaś mówi o nowej, najpiękniejszej róży:

Znam wartość swoich róż... nie są one doskonałe, o, wiem o tym, ale mają w sobie tęsknotę do doskonałości. Tę właśnie tęsknotę z mojego ogrodu widzę w tej róży.

(*Adwokat i róże, III*)

Niewątpliwym osiągnięciem Szaniawskiego w zakresie konstrukcji drugich znaczeń dramatu jest przesunięcie punktu ciężkości z metody poetyzacji (działającej głównie w dialogu) na metodę teatralizacji.

Początkowo nosi ona znamiona wyraźnej sztuczności, inscenizowania widowiska. Tendencja ta ujawnia się już w pierwszych scenach *Papierowego kochanka*, gdy pan Hipolit delektując się nową zdobyczą ustawia Pierrota w rozmaitych pozach i różnym oświetleniu. Student w *Ptaku* świadomie organizuje spektakl na dużą skalę, rozlepiając afisze anonosujące pojawienie się złotego ptaka. Manieryczne, z fanfarami i piorunami, jest widowisko przygotowane przez Lekko ducha. Manieryczność ową podnosi współdziałanie egzaltowanego, patetycznego języka z równie koturnową teatralizacją:

LEKKODUCH

Na czele wy, koledzy, z ogniem w piersiach, z ogniem w oczach, rozżarzajcie, co ciemne, w ruch puszczajcie, co żyje. Orle! Na skrzydłach lećcie, ziemię i gwiazdy poruszcie; z ogniem, z burzą, z szaleństwem bez granic...

Już dalszych słów nie słychać, bo oto Czepe krzyknął ku muzyce: „Fortissimo”, i ożywił wszystkie aparaty. Lekkoduch, piękny, porywający, stoi w ogniu błyskawic, słysząc dźwięk trąb orkiestry — sztuczny wichur i grzmoty.

(Lekkoduch, II)

Maniera widowiska przywołana zostanie jeszcze w *Żeglarzu*, jakkolwiek jest już ono bardziej oddalone, opisywane jedynie dźwiękiem i dalekimi głosami tłumu. Wprawdzie w osobach dostojników powraca znowu pompa, szumność i zadęcie, ale są one skontrastowane z autentyzmem przeżycia indywidualnego, niejako oderwanego od reakcji ogółu, chociaż solidaryzującego się z nim.

Kontrastom takim służy wprowadzanie scen zbiorowych. Dają one możliwość konfrontacji dużej skali doznań; dzieje się tu tak jak z malarzami w *Ptaku* (III): „sześciu ich wymalowało tego ptaka. A każdy wymalował coś innego, każdy widział coś innego”. Zaznacza się tu istotna cecha poetyki Szaniawskiego: naoczność. Najważniejsze są rzeczy oglądane, przeto doniosłą rolę pełni światło i kolor. Uzasadnione jest zatem dążenie, aby owe poetyckie znaki wizualne znalazły pełne potwierdzenie w znaku teatralnym; można zaobserwować wyraźne ewoluowanie w kierunku pozasłownych środków przekazu znaczeń metaforycznych. Dzięki temu język stopniowo zostaje odciążony z balastu nadmiernych poetyzacji, których przerost — niezbyt fortunny dla utworu — daje się zauważyć we wcześniejszych komediach Szaniawskiego.

Naoczność w odbieraniu poetyckiego sygnału realizowana jest dwójako: przez potencjalne istnienie tego znaku dla każdej postaci oraz poprzez jego konkretną sceniczną egzystencję. Poczynając od *Ptaka*, w dramacie tworzy się zawsze jakiś punkt centralny przyciągający myśli osób działających, a także ich wzrok. Gdy wszyscy śledzą przelot bajecznego ptaka, Burmistrzanka widzi jego odlot w oczach Studenta (potwierdzenie dla wieloznaczności tego znaku), pomnik kapitana Nuta zatrzymuje na sobie wzrok osób zebranych w pracowni, podobnie kwiat zjawiający się w finale komedii *Adwokat i róże* czy w salonie Baltów zamknięty fortepian, którego otwarcie jest teatralnym sygnałem konstrukcji poetyckiej. Potwierdza się więc również działanie ruchu scenicznego, gestu — jak i rekwizytu.

Sztuczność poprzednich efektów (*Lekkoduch*) w stylizacji naiwnej, albo zbyt jednoznacznie służącej ironii, ustępuje miejsca teatralizacji:

wszystkie elementy dzieła są tu zsynchronizowane i poddane naczelnej koncepcji poetyckiej. Wystarczy przywołać przykładowo jeden z najciekawszych utworów, komedię *Adwokat i róże*. W wymiarze poetyckim, nadrzędnym, kwiat jest znakiem tęsknoty, znakiem kobiety i znakiem miłości. W wymiarze dramatycznym różana obsesja Mecenasa określa postacie, zawiązuje akcję, kieruje dialogiem; w wymiarze teatralnym zaś gra tu „klimat” ogrodu i barwa róży.

Zaszczepienie struktury drugich znaczeń na komedii psychologicznej nie było zupełnie konsekwentnie przeprowadzone przez autora. Stąd owe przerosty poetyzacji, niekiedy tryumf zwalczanego przecież banału, schematyzm niektórych postaci. Zaciążyła nad tymi utworami w ich scenicznej egzystencji także nie zawsze szczęśliwie dobierana konwencja teatralna. Nie wydaje się też słuszne przywiązywanie specjalnego znaczenia do wyborów moralnych w komediach Szaniawskiego. Nie jest to bowiem — wbrew pozorom — teatr polemiki intelektualnej, jakkolwiek uznać go trzeba za dość zasadniczy etap w rozwoju komedii poetyckiej. Dopiero w tym kręgu osiągnięcia tego teatru są niezaprzeczalne. I to zarówno w zakresie struktury (teatralizacja) jak w zakresie poetyckiej koncepcji rzeczywistości.

Pojawienie się w dramacie kogoś z zewnątrz, „Obcego”, rozdmuchuje i podsycia istniejące już poprzednio — w najbardziej nawet skostniałym i sfilistrzałym światku — dążenia i tęsknoty. Wszystkim postaciom przysługuje jednaka zdolność przeżywania. Kształtowanie sensu poetyckiego polega więc jakby na schodzeniu w głąb duszy ludzkiej, na otwieraniu przed nią perspektyw owej tęsknoty ku coraz dalszym przestrzeniom. Ptak dla każdej postaci oznacza coś innego: znak rewolucji dla zasiedziałych rajców, objawienie miłości dla Burmistrzanki, godło swobody, beztroskiej, szaleńczej wolności dla Studenta, czy też po prostu znak poezji. W tej właśnie wieloznaczności mieści się najbardziej sens poetycki, wynikający z głęboko humanitarnej postawy autora. Są to bowiem dramaty szarych, małych ludzi, których niespodzianie muska skrzydło wielkiej poezji.

Wkracza niezwykłość i fantazja; nie idzie tu o zewnętrzną fantastyczność, lecz o świat baśni zaklęty w każdej postaci, sezam marzeń, otwierany jednym magicznym słowem. Oczywiście wiemy, że chwila przemiany nie przeistoczy rzeczywistości, nie będzie trwała długo, że Michaś zajmie się znów zbijaniem pieniędzy dla Reny, a Hrabia będzie nadal chodził w sztuczkowych spodniach, śniąc o papierowej koronie, która z łaski Lekkoducha spoczęła na jego skroniach — ale to wszystko jeszcze bardziej podkreśla gorzki smak radości płynącej z wiary w złościstego ptaka.

W zgoła odmienną rzeczywistość wprowadzają nas komedie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej¹³. Wyrastają one zasadniczo z modelu „łatwego teatru” — jak to określa Salacrou — z teatru, w którym działa jeszcze melodramatyczny schemat, z komedii bulwarowej komponowanej ku ucieście publiczności, ze śliskich dowcipów i dwuznacznych sytuacji. W takich komediach, jak *Szofer Archibald*, *Kochanek Sybilli Thompson*, *Skarb w płomieniach* czy *Nagroda literacka*, model ten przyjęty jest niemal bez zmian. Eksperymentować zaczęła Pawlikowska w *Egipskiej pszenicy*, aby potem, przez *Zalotników niebieskich*, dotrzeć do własnej propozycji komedii poetyckiej, jaką przedstawi kolejno w *Do wodzie osobistym rodziny Zebrzydowieckich*, *Mrówkach* i *Babie-Dziwo*.

Kluczem do tych komedii jest miłość, wokół jej spraw kręci się cały nader skomplikowany i różnorodny świat. Spotykamy odziedziczoną po polskiej *pièce bien faite* galerię postaci drugoplanowych, samym swym zjawieniem wzbudzających śmiech; znajdują się tu gderliwe gospoście, poczciwi ogrodnicy, sprytnie subretki i — nieco zmodernizowane, ale z tego samego *genre'u* się wywodzące — bufetowe, akuszerki gadające spieszczonym dziecięcym językiem.

Wyższą pozycję w hierarchii postaci zajmuje grupa „babsztyli”; należą do niej zarówno ciotki, babki, teściowe, jak też błąkające się po scenie ku zgubie kochanków cyniczne uwodzicielki, wampy; melodramatyczny podział sprawił, że są one bez wyjątku wulgarne i prymitywne.

Centralna wreszcie grupa to zakochani, do których niekiedy dołącza się cichy wielbiciel; choć pozostaje on na uboczu, nie szczędzi trudu, aby przychylić nieba swej wybrance. U Pawlikowskiej na plan pierwszy tak w obrębie tej grupy jak i w całym dramacie wybija się postać bohaterki. Jej to właśnie podporządkowano widzenie rzeczywistości, jakkolwiek ona sama pozostaje bierna.

Osią konfliktu natomiast staje się przeważnie dziecko. Perspektywa macierzyństwa stanowi najpoważniejsze zagrożenie wolności kochanków, dla babsztyli zaś przeciwnie, jest ona oznaką zatwierdzonego ładu, stabilizacji, zabezpieczenia przed nieodpowiedzialnymi wyczynami pary zakochanych. Miłość bowiem w oczach tego światka jest czymś niebezpiecznym i wręcz nieprzyzwoitym. Propagowanie akcji macierzyństwa osiąga punkt kulminacyjny w dramacie *Baba-Dziwo*, w którym zwariowana dyktatorka Vallida prowadzi akcję „przymusowego” macierzyń-

¹³ Obszerniejsze omówienie struktury komedii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zob. M. J ó z e f a c k a: *Krystalizacje dramatyczne*. „Roczniki Humanistyczne” t. 13 (1965), z. 1; *Maskarada Phyllis, czyli o komediach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. „Dialog” 1965, nr 11.

stwa (dopatrywano się w tym chwycie wyraźnej aluzji politycznej do ówczesnej propagandy w Niemczech).

Na tę niezbyt ciekawą i dość bezbarwną rzeczywistość nakłada się wszakże poetycka wersja świata. Konstruuje ją zasadniczo dwie metody: poetyzacja i groteska. Pierwsza obejmuje swym zasięgiem świat, w którym przebywają *innamorati*. Dialog, podobnie jak u Szaniawskiego, bywa tu silnie nasycony efektownymi i „ślicznymi” zwrotami, występuje specyficzna odmiana retoryki, której moralizatorski ton wywodzi się niewątpliwie jeszcze z melodramatycznego wzorca. Dają się tu również uchwycić reminiscencje lirycznych wypowiedzi autorki *Wachlarza*. One to wielokrotnie pomagają rozszyfrować system znaków poetyckich zawartych w dramatach i wynikający z głębokiej wewnętrznej jedności poetyki Pawlikowskiej — te same prawa obowiązują zarówno w jej teatrze, jak w wierszach. Zapowiedzią tego systemu jest onomastyka, konsekwentnie nawiązująca do konwencji imion znaczących, z tą jednak zasadniczą różnicą, że imiona nie „dopowiadają” postaci, nie stanowią etykietki, ale jako znak poetycki metaforycznie utożsamiają podmiot nazywany z pierwotnym desygnatem. U Pawlikowskiej imiona kochanków odwołują się do świata kwiatów i ptaków. Wielka apoteoza miłości odbywa się więc nie w warunkach zwykłego ludzkiego losu, lecz w wymiarze na poły baśniowym. Kobieta nazwana Rutą czy Malwą, ustawicznie potwierdzająca swoją osobowością ten kwietny rodowód, jest jednocześnie znakiem wszechpotężnego działania miłości. Bohaterki te są — jak wyznaje jedna z nich — stworzone do kochania. Obdarzone przez naturę cechami kwiatu, roślinną urodą, wrażliwością i nietrwałością, swoją ludzkość zdają się nosić z wysiłkiem, jak maskę, pełne znaczenie uzyskują dopiero w poetyckim świecie kwiatów.

W komedii *Zalotnicy niebiescy* tytułowa metafora współdziała z poetycką onomastyką, wbudowując w ten sposób strukturę drugich znaczeń w psychologiczny dramat z życia lotników. Metafora funkcjonuje tu na zasadzie krzyżowania się pól semantycznych w następującym ciągu:

za-lotnik : lotnik : Jastramb : jastrząb : ptak

Walor uogólniający wymienionych sygnałów poetyckich ukazuje dodatkowe zestawienie:

zalotnicy niebiescy : ptaki niebieskie
 lotnik : skrzydlaty pięknem, poezją
 Jastramb „uskrzydłony” miłością

Rzeczywistość dramatyczna, w której mieszczą się małżeńskie perypetie Noli, niewierność jej męża, przygody niefortunnnych kochanków, zazdrość Jastramba, wreszcie moralne zwycięstwo Noli i potwierdzenie

szlachetności Jastramba — wszystko to staje się jedynie pretekstem do skonstruowania akcji poetyckiej. W tym świetle zmienia się dość dwuznaczna rola Noli, która kolejno obdarzała swymi względami „skrzydlatych” zalotników. Jej miłosne przygody są bowiem próbą przełamania kręgu pospolitości, w jakim ją zamknęto, kręgu Odbieckiego. Nola jest zakochana w ptakach. Dopiero jednak miłość Jastramba pozwoli jej się wznieść w „skrzydlatą rzeczywistość”.

Motyw skrzydeł pojawi się ponownie w *Mrówkach*, znajdując jednak tym razem uzasadnienie nie tylko w sygnałach językowych. Scenografia Karola Frycza potwierdziła istnienie struktury drugiego stopnia przez niezwykle bogate rozwinięcie systemu poetyckich znaków teatralnych.

Jak we wszystkich komediach Pawlikowskiej, dochodzi tu do starcia dwóch wrogich sobie rzeczywistości. Podział między nimi wyznacza posiadanie przez jedną grupę istot zdolności lotu i odebranie tej możliwości innym. Jest to kwestia wrodzonych dyspozycji — wrogość dwóch światów wynika u Pawlikowskiej zawsze z biologicznej niemal obcości, a nie z przyczyn zewnętrznych. Porozumienie między tymi rzeczywistościami jest absolutnie niemożliwe, zdarza się natomiast, że ktoś, tak jak Illi w końcowej scenie, utraciwszy zdolność lotu zmienia jednocześnie swą przynależność gatunkową.

Sprawy ludzkie i zwierzęce zestawia w tym dramacie Pawlikowska na wspólnej płaszczyźnie. Wydarzenia, jakie rozgrywają się w willi przyrodnika i w mrowisku, które znajduje się w jego własnym ogrodzie, posiadają tę samą rangę. Co więcej, zachowany zostaje ten sam podział oparty na różnicach gatunkowych. W mrowisku buntują się młode skrzydlate księżniczki przeciw okrutnym, pełzającym robotnikom. W willi młodziutka żona naukowca walczy o prawo do swej miłości, pragnie zerwać więzy, które mają przykuć ją na zawsze do jednego miejsca, związać, zahamować jej zdolność odczuwania, zdolność wzniesienia się ponad prymitywny, pospolity świat, jaki ją otacza. Obie — i mrówcza księżniczka, i kobieta — przegrają w walce. Illi, gdy jej obetną skrzydła po krótkotrwałym locie weselnym, stanie się taka jak inne, szara i powszednia, a jej jedynym celem i marzeniem będzie odbudowanie mrowiska zburzonego przez kij człowieka. Przestanie dostrzegać światło, do którego przedtem tęskniła, przestanie widzieć cokolwiek poza mrocznym światem mrowiska. Podobnie tragiczna przemiana dotknie zapewne i kobietę. Rozpocznie się od nowa działanie mechanizmu, przeciw któremu walczyć będą nowe, egzaltowane i poza azyłem miłości bezbronne — istoty skrzydlate.

W scenografii Frycza ów podział na świat istot pełzających i skrzydlatych zasygnalizowany został zarówno przez kostium, barwę, gest, jak

i metaforyczny rekwizyt, którym dla mrówczych zalotników są skrzydła. Długie, wąskie, połyskliwe, zdobią ramiona księżniczek i książąt. Ich utrata jest teatralnym znakiem przemiany, jaka się w samych postaciach dokonała.

Poza metodą poetyzacji, która obejmuje swym zasięgiem świat zalotników o kwietnym i skrzydlatym rodowodzie, wymienić należy równorzędną metodę konstruującą rzeczywistość istot pełzających, metodę groteski.

Najdoskonalszym efektem działania tej metody jest stworzenie klanu rodziny Zebrzydowieckich (*Dowód osobisty*, *Popielaty welon*) oraz dyktatorki Vallidy Vransy (*Baba-Dziwo*). Początkowy etap rozwoju groteski jest niepozorny i nieznaczny. Błażej, który pierwszy pojawia się na scenie, reprezentując ród Zebrzydowieckich, ma wprowadzić nieco dziwne gesty, upodobania (do zimnej wody) i sposób mówienia, ale nic jeszcze nie zapowiada obsesji trapiącej tę rodzinę. Dopiero później, w konfrontacji z jego matką Zytą i babką Teodora, rysuje się coraz wyraźniej obraz „żabokróla”, jak go trafnie nazwała Krzywicka¹⁴. Zyta i Teodora również początkowo wydają się jedynie należeć do grupy owych babsztyli, z taką pasją kreowanych przez Pawlikowską, babsztyli, którym w ich ustabilizowanym, nudnym, przyzwoitym świecie zagraża niespodzianie miłość dwojga nieodpowiedzialnych kochanków. Włączają się one do konstruowania drugich znaczeń przez samą swą przynależność do sfery, szyderczo przez Pawlikowską nazwanej w *Szkicowniku poetyckim* „skrzeczącą pospolitością”. W *Dowodzie osobistym* jednak, gdzie metoda groteski działa najkonsekwentniej, rozbijana tylko niekiedy pojawieniem się kwietnej pary: Malwy i Goryczki; otóż w tym utworze łańcuch groteskowych wydarzeń, sytuacji, gestów, dialogu — prowadzi w ostatecznym rezultacie do absurdu. Nonsensowne działanie Zyty z troskanej o ciągłość rodu, profetyczna postawa babki Teodory w finale, wreszcie groteskowy motyw „dowodu osobistego” w postaci żabich błon na rękach dziecka, co potwierdza jego legalną przynależność do zżabiałego rodu — to kolejne etapy absurdu prowadzącego „donikąd” i kompromitującego definitywnie „skrzeczącą pospolitość”.

Podobnie łańcuchowy rozwój groteskowych wydarzeń obserwujemy w *Babie-Dziwo*. Groteska obejmuje tu nie tylko reklamową kampanię Vallidy, w której bierze udział radio, prasa, zgromadzone na ulicy tłumy witające jej przejazd entuzjastycznymi okrzykami, lecz także samą Vallidę i jej towarzyszkę baronową Skwaczek. W teatralnej realizacji dochodzi tu jeszcze groteskowy gest, kostium, sposób bycia, czyniące z Vallidy, podobnie jak z analogicznych postaci w *Mrówkach*: Ksaks

¹⁴ I. Krzywicka, *Przegląd teatralny*. „Skamander” 1936, nr 11.

i Ksaury, niesamowity okaz owego gatunku, niezdolnego do miłości, nie obdarzonego umiejętnością lotu.

Ostatecznie więc, działając jedynie w strukturze pierwszego stopnia, groteska sama nie tworzy tu uogólnienia, kształtując jednak dramatyczną rzeczywistość przygotowuje doń podstawę. O ile bowiem poetyzacja i groteska pozwalają określić dwudzielność istniejącego tu poetyckiego świata, o ile pierwsza z tych metod służy bezwzględnej apoteozie miłości, która jest tu główną siłą sprawczą, o tyle w drugim okresie swej twórczości Pawlikowska sięga w uogólnieniu do bardziej uniwersalnych rozstrzygnięć, odwołuje się mianowicie do ironii.

W starciu dwu wrogich sobie światów istoty skrzydlate, mimo szeregu atutów, którymi rozporządzają, skazane są z góry na przegraną. Jest to przegrana tym bardziej bolesna, że niemal niewidoczna. I tym bardziej zadziwia, że pojawia się w twórczości nastawionej od początku właśnie na obronę praw owego świata. Służy tej obronie (w dość problematyczny zresztą sposób) i model melodramatyczny, który tu spotykamy, i programowy *happy end*, i podporządkowanie rzeczywistości dramatycznej widzeniu bohaterki, co właściwie skazuje na porażkę wszystkich jej przeciwników, i groteskowy, rozdęty do granic absurdu krąg skrzeczącej pospolitości, krąg śmieszności, która omija tylko kochanków, podobnie jak omija ich — ukrytych w azylu miłości — złowrogi przemijanie czasu.

Znamieniem jednak tego skrzydlatego świata jest jego nietrwałość, zagraża mu katastrofa przygotowana przez porządek rzeczy. Porządek rzeczy zaś wyrasta z prawideł ustalonych przez skrzeczącą pospolitość. Stosuje tu Pawlikowska konstrukcję powrotu: dyktatura Vallidy, narastająca w coraz bardziej absurdalny sposób, upada, ale jest to wyłącznie upadek Baby-Dziwo, a nie systemu, w którym działała. Gdy demonstrujący na ulicy tłum przegłosowuje po kompromitacji Vallidy kandydaturę Normana, tchórza i filistra, chociaż to dzięki Petronice załamał się dawny reżim, obserwujemy początek tworzenia się nowego mitu — zapewne równie szkodliwego jak mit Vallidy, ponieważ podobnie opartego na zakłamaniu. Dokonany został zatem obrót o 360 stopni i docieramy znów do punktu wyjścia. Podobnie wyglądają sprawy w *Mrówkach*. Buntownica Illi, gdy obcięto jej skrzydła, traci nie tylko zdolność unoszenia się nad poziom mrowiska, ale równocześnie zmienia osobowość. Utrata skrzydeł odbiera bowiem sens dotychczasowym wysiłkom, sprawia, że inaczej się patrzy na otaczającą rzeczywistość: z poziomu mrówki, a nie ptaka. I dalej już wszystko toczy się zwykłym trybem: dobrowolnie, bez wysiłku rezygnuje Illi ze swych dotychczasowych pragnień, przestaje dostrzegać światło słoneczne, do którego przedtem dążyła, za cel swego istnienia uznaje to, co poprzednio było źródłem jej najgorę-

szego protestu. Ostatecznie więc Illi przechodzi na stronę wrogiego obozu — obozu istot pełzających, mrówek-robotnic: Ksaks i Ksaury.

Równie ironiczne uogólnienie zamyka walkę Malwy i Goryczki z rodziną Zebrzydowieckich. Wprawdzie para kochanków odchodzi, ale dopiero wtedy, gdy przestaje być potrzebna zżabiałemu klanowi Zebrzydowieckich. Ci ostatni zresztą są całkowicie usatysfakcjonowani: doczekali się dziedzica rodu, ten kiedyś, podobnie jak oni, będzie mógł kontynuować walkę w imię skrzeczącej pospolitości. I dlatego też najpóźniejszy utwór sceniczny Pawlikowskiej, *Popielaty welon*, kończy się tryumfalnym okrzykiem Zyty Zebrzydowieckiej podsumowującej w charakterystyczny dla niej sposób perypetie pary zakochanych: „Kolacia! Kolacia! Nie samą miłością człowiek żyje!”

Rzeczywistość dramatyczna Pawlikowskiej jest więc z góry zdeteminowana. Ironia konstruująca uogólnienie staje się rodzajem protestu, gestem samoobrony. Potwierdza się w ten sposób irracjonalność marzeń: sen o skrzydłach jest nietrwały, ostatecznie jest się zmuszonym zaakceptować stan poprzedni.

Zaszczepienie ironicznego sensu na komedii miłosnej przywodzi na myśl osiągnięcia komedii romantycznej, typ uogólnienia natomiast wiąże się integralnie z prawami wewnętrznymi poetyki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Jakkolwiek we wczesnym etapie twórczości na komediach tych fatalnie zaciążył pierwotny model, z którego wyrastały, tj. model melodramatu i komedii bulwarowej, to jednak w okresie późniejszym autorka zdołała go przełamać i znaleźć własne rozwiązania w zakresie konstruowania struktury drugich znaczeń. Wskazywane tu nowatorskie wykorzystywanie metody poetyzacji i groteski nie wyczerpuje bynajmniej bogactwa stosowanego systemu znaków poetyckich. Nie ukazano też wszystkich aspektów działania tego systemu w konkretnej realizacji scenicznej, chociaż, jak już podkreślono, *Mrówki* stanowią jeden z najciekawszych przykładów komedii poetyckiej dwudzieścioletnia — i ze względu na strukturalne nowatorstwo, i z powodu koncepcji uniwersalizującej. W całości swej jednak dramatyczna twórczość Pawlikowskiej zawiera szereg sprzeczności i niekonsekwencji, a konwencja teatralna, w jakiej je zazwyczaj realizowano, zacierała niejednokrotnie sygnały poetyckie lub zmieniała proporcje groteski czy poetyzacji, co w rezultacie wpływało na zachwianie konfliktu między światem istot pełzających a skrzydlatych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w najlepszych swych komediach Pawlikowska odnalazła nową formułę uniwersalizującą, kształtując w ten sposób osobny etap rozwoju polskiej komedii miłosnej.

W odmiennych kategoriach rysuje się nowatorstwo dramaturgii Ja-

rosława Iwazskiewicza zaprezentowane w trzech utworach¹⁵, które należy zaliczyć do komedii poetyckiej, mimo że noszą one w podtytule określenia: „tragedia romantyczna”, „sztuka” czy wreszcie „melodramat”. Zastrzeżenia budzić może zarówno teza o komediowości tych utworów jak i o ich poetyckości; wszakże jeden z nich jest trawestacją Shakespeare’a (*Kochankowie z Werony*), dwa inne (*Lato w Nohant*, *Maskarada*) są dramataми biograficznymi, mocno osadzonymi w realiach epoki. Wydaje się, iż nie można uzasadnić tezy o komediowości bez jednoczesnego rozpatrywania drugiego zagadnienia, ponieważ sprawy te zostały niezmiernie silnie zespolone — z poetyckości właśnie wynika sens ironiczny, dystans komediowy, dystans „wysokiej komedii”.

Najwyraźniejszy pokład komediowy istnieje w *Lecie w Nohant*. Dramat ten, ukształtowany pod wpływem literatury biograficznej, która w owych latach była bardzo *en vogue*, nawiązuje do tendencji ukazowania wielkiego człowieka nie na koturnie, ale w pantoflach — z jego śmiesznościami i wadami. Rzecz ma o tyle smaczek polemiczny na gruncie polskim, że przedmiotem zainteresowania stał się Chopin. Jego romans z panią Sand, dziwaczna pozycja, jaką w jej domu zajmuje — końcowy spór o udko pulardy jest już tylko ostatnim akcentem podkreślającym niedorzeczność ogólnej sytuacji. A jednak Iwazskiewicz poszedł znacznie dalej, niż na to wskazywały komediowe perypetie.

Problematyka *Lata w Nohant* wybiega przede wszystkim w kierunku zagadnienia obcości. Obcości nie tylko artystycznej, nie tylko narodowej, ale wręcz konkretnej, teatralnej obcości. Potwierdzi to Chopin zwracając się do George Sand:

wiele rzeczy nas dzieli. Naprzód przepaść pomiędzy dwoma tragicznie nie rozumiejącymi się narodami. Potem przepaść między muzykiem a (z *lekkim przekąsem*) powieściopisarzem. A potem przepaść największa: kobiety i mężczyzny...

(*Lato w Nohant*, III)

Każda z postaci biorących udział w akcji stara się określić Chopina w swej własnej sferze, tej, która jest danej postaci najbardziej dostępna. O Chopinie mówi się stale — jego głos przez dwa pierwsze akty to tylko owo muzyczne jąkanie, uparta próba dookreślenia samego siebie. Fraza muzyczna w tym dramacie pełni funkcję poetyckiego sygnału; nie jest to więc jedynie *leitmotiv*, ani nawet „wszechobecna nieobecność” — ale właśnie przejmujący, tragiczny udział w dialogu, akcentowany ustawicznym, bezradnym powrotem do punktu wyjścia, owym „jeszcze nie to”.

¹⁵ Z omówienia wyłączono moralitet *Kwidam* ze względu na odmienną przynależność gatunkową utworu.

Jak już zaznaczono, każdy stara się przyporządkować sobie Chopina, oswoić jego odrębność — on zaś wymyka się wszelkim usiłowaniom określenia: jest to pierwszy warunek wspomnianej poprzednio obcości.

GEORGE SAND

Czy zdajesz sobie sprawę, że to okropne — nigdy nie wiadomo, co ty właściwie myślisz. Co naprawdę czujesz? Co ty myślisz? Chopin? Chopin? (*pociąga go silnie za ramię*) Nic? (*z rozpaczą*) Zamykasz się na wszystkie spusty, nawet przede mną. Wszystko, co myślisz, wszystko, co czujesz, odbywa się gdzieś tak głęboko, że nawet marzyć nie można o dotknięciu twego serca.

CHOPIN

A ty byś chciała nie tylko dotknąć, ale i zranić jak najgłębiej.

(*Lato w Nohant, III*)

Wieża z kości słoniowej, w której przebywa artysta, pozostaje niezachwiana nawet wobec miłości. W starciu: George Sand — Solange — Madeleine, jakkolwiek przedmiotem starcia jest osoba muzyka, on sam pozostaje poza konfliktem. To również zatwierdza jego inność. Wreszcie ostatni warunek obcości: śmieszność. Chopin, niosący w sobie frazę muzyczną słyszalną tylko dla niego, mozolnie ją przez cały czas kształtujący, niekiedy z trudem usiłuje dostosować się do swego otoczenia, przemówić jego językiem. Staje się wtedy śmieszny i żalony: właściciel zielonego kufierka, kłócący się jak rozzłoszczone dziecko o porcję smakołyku. Zdarzenie to, które w dramatycznym wymiarze prowadzi do ostatecznego zerwania i wyjazdu Chopina, jest w wymiarze nadrzędnym — poetyckim sygnałem: ironicznym potwierdzeniem obcości, której granic nie można przekroczyć bez konieczności zaprzeczenia swemu najprawdziwшему „ja”.

Mimo podjęcia wątku erotycznego *Lato w Nohant* nie jest komedią miłosną. O uczuciu mówi tylko jedna strona. Miłość pomaga Chopinowi uświadomić sobie muzyczną frazę. Potem przestaje być ważna. Motyw ten uwyrażnia jednak mechanizm skrzyżowania komedii sytuacyjnej i dialogowej z dramatem poetyckim. W strukturze dramatu osiąga to pełny wyraz w konstrukcji dialogu: z jednej strony świetna, błyskotliwa konwersacja, z drugiej — w scenicznym wymiarze — pytający głos muzyki.

Podstawowy konflikt tego dramatu (konflikt zresztą charakterystyczny dla Iwaszkiewicza) to opozycja: artysta i cały obcy mu świat. Padają tu pytania o sens działalności artystycznej, o jej miejsce w życiu „zwykłych” ludzi, o istotę tworzenia. Pytania nierozstrzygalne, bolesne; romantyczną tezę o jedyności i świętości powołania artysty uzupełnia skutecznie uogólnienie ironiczne: zwycięstwo Chopina jest wszak krótkotrwałe, bywa on tryumfotorem jedynie w czasie gry, potem przyjdzie

mu dalej toczyć batalię z wszechogarniającą szarzyzną i pospolitością. I jakże nieważna i nieistotna wydaje się owa szarpanina wobec ponadczasowości sztuki.

Podobna problematyka powraca w *Maskaradzie*. Ironiczne jest nawiązanie w tytule do Lermontowa i nieustanna maskarada związana ze środowiskiem salonu, przeciwnym wszystkiemu, co bezpośrednio i naturalne, i gorąca atmosfera nocy karnawałowej, i wreszcie te niezliczone maski, które pokrywają twarz Puszkina, odsłaniając niekiedy na moment oblicze bardzo zmęczonego człowieka. Zmęczonego swoją fałszywą pozycją i fałszywą miłością, codzienną grą uprawianą bez przekonania. I znowu, podobnie jak w poprzednim dramacie, każdy stara się opanować niezależnego ducha artysty, aż on, strudzony wreszcie ustawiczną pogonią, wymyka się im ostatecznie. Ta ucieczka na drugą stronę, skąd już nie ma powrotu, stanowi szyderyczy dowód własnej siły, zmanifestowanie swobody osobistej — na koniec, po zerwaniu wszystkich więzów, które tak uporczywie dławiły gardło.

I już tylko ironicznym podsumowaniem jest rozkaz Cara i sztucznie za-inscenizowane pożegnanie z rodziną, i wreszcie końcowa wymiana myśli między Żukowskim a Pułkownikiem; riposta zostaje tu wyostrzona czysto muzycznie poprzez powtórzenie analogicznego układu składniowego:

ZUKOWSKI

To nie jest kraj, w którym mogą żyć poeci!

PULKOWNIK

A ty znasz jaki inny kraj, w którym mogą żyć poeci?

(*Maskarada*, IV)

Egoistyczny świątek, w którym piękne maseczki kryją pod strojnymi sukniami trocinowe serca, a laurowy wieniec spoczywa na czole głupca, prezentuje *sui generis* maskaradę życia — pomyślaną niemal moralitetowo. Nawet miłość nie jest zdolna zedrzyć masek. Poblądle twarze uczestników zabawy obnażyć może dopiero nienawiść lub śmierć.

Podobnie jak w *Lecie w Nohant* muzyka, tak w *Maskaradzie* bezpośrednim głosem artysty, jedynym autentycznym głosem w tym dialogu wymijających się słów, jest powracający refrenicznie wiersz Puszkina — wiersz, który potęguje atmosferę bezsilności i osaczenia.

Zarysowuje się tu jednak pytanie o przynależność gatunkową: czym jest owa melodramatyczność, tak silnie podkreślona w podtytule? Gdy porównać rzecz z wczesnymi utworami Pawlikowskiej, różnica jest łatwo uchwytna. Tam model melodramatu traktowany był serio, tę postawę wyznaczała bowiem już chociażby rola bohaterki-ideału. Tu przejęty został jedynie melodramatyczny schemat intrygi ze wszystkimi nieodzownymi szczegółami: zdrada małżeńska, zazdrość, pojedynek, konanie

na scenie — schemat ten jednak potraktowano w sposób komediowy, ściślej: z dystansu komediowego. Jedynie Puszkina pojmuje mechanizm gry i sam świadomie go reguluje. Tworzy się zgodnie z jego wolą kiepski melodramat, inscenizowany przezeń z drwiącym uśmiechem:

PUSZKIN

Nie zapytałem o pozwolenie? Umieram, Wasza Cesarska Mość. Tutaj już nie pomoże żaden Benckendorff. Po tamtej stronie.

CESARZ

Jesteś ranny? Ciężko?

PUSZKIN

Lekko. Tak lekko, że wcale tego nie czuję.

(Maskarada, IV)

Tak więc fałszywy melodramatyzm doprowadza do ironicznej pointy. Do wskazywanych poprzednio zakresów semantycznych wyznaczonych przez tytuł dorzucmy jeszcze jeden: gra świadomie inscenizowana, w której wzniosłe miesza się ze śmiesznym, podporządkowane indywidualnemu spojrzeniu artysty — zgodnie z założeniami romantyzmu.

Nawiązanie do tej właśnie tradycji otwiera nam również „tragedię romantyczną w trzech aktach”, czyli *Kochanków z Werony*.

Widowisko montowane przez Hamleta na zamku w Elsynorze zyskuje swe metaforyczne znaczenie dzięki zmianie tam wprowadzonej oraz wskutek opozycji, w jakiej znajduje się ono wobec odbiorcy, dla którego jest przeznaczone. W *Kochankach z Werony* zastajemy równie celową zmianę, a opozycja zaczyna się między określeniem w podtytule „tragedia romantyczna”, szekspirowskimi postaciami i adnotacją autorską: „Rzecz dzieje się w Weronie za naszych czasów”. Zaznacza się w ten sposób wszechczasowość rzeczy, naruszenie zaś proporcji pierwowzoru nadaje sprawie dramatycznej sens poetycki.

W zdarzeniowości wszystko odbywa się tak samo, w motywacji wszystko odwrotnie. Konflikt dramatyczny zostaje przygotowany przez rozlewność wypowiedzi nasyconych poetycznością — sztuczną, egzaltowaną, przywodzącą na myśl przesadną retorykę Wiktora Hugo. Retoryczność ta jednak nie jest traktowana serio, ale z wyraźnym dystansem. Dokładniejsze wejrzenie w system językowych konstrukcji metaforycznych czy nawet w rytm i składnię potwierdza to spostrzeżenie. Oto przykład retoryki stopniowania:

JULIA

Błyskasz mi w oczy nożem. Tutaj zazwyczaj lśnią gwiazdy. Najwyżej krople rosy, czasem robaczki świętojańskie. Bardzo rzadko łyż moje.

(*Kochankowie z Werony*, I)

Retoryczność opiera się tu na trójczłonowości wypowiedzeń odniesionych do jednego orzeczenia, a wyraźnie podzielonych intonacyjnie. Podobnie jaskrawy przykład to częsta w tym utworze retoryka wyliczeń:

JULIA

Ach, Orszulo! Bieda, nieszczęście, rozpacz. Powikłania, skomplikowania, kombinacje. Na cóżem się na ten świat rodziła! [I]

ROMEO

Nieoczekiwana, nagią, gwałtowna, śmiertelna, wielka, mocna, olbrzymia, mściwa, łaskawa — Julio! [I]

Ograniczając z konieczności materiał egzemplifikacyjny, można jednak sygnalizować zarówno zjawisko wyraźnej rytmizacji języka jak i to, że uzgodnienia intonacyjne stanowią sygnał falowania napięć dramatycznych. Interesujące rezultaty w wypadku badania retoryki wyliczeń daje także analiza zasięgu i krzyżowania się pól semantycznych poszczególnych określeń. Jest to drażnienie słowa nie w kierunku rozszerzenia znaczeń, ale w celu ich unicestwienia; siła słowa zaprzecza się przez jego zwielokrotnienie.

Podobnie unicestwiająco działa konfrontacja słowa z konsytuacją. Za przykład służyć może scena, gdy Romeo wyczerpawszy zapas słów określających przewrotność Julii staje bezradny, a wtem w didaskaliach następuje uwaga: „całują się w usta”. Czasami zresztą natrętna retoryczność ukształtowana jest wyraźnie w celu kompromitacji pierwotnego modelu; kiedy indziej znów zaprzecza się jej nieoczekiwanie prostotą:

ROMEO

Za dużo mówimy. Za wiele słów powtarzamy bez ładu; jednego tylko słowa nie wypowiedzieliśmy aż do tej chwili...

Ukrywa się ono w tych wszystkich „kwiatkach”, „gwiazdach” i „welonach”. Zamyka się w tych wszystkich czasownikach: „drzeć”, „męczyć”, „przerazić”... [I]

Równie lakoniczny i surowy w swej prostocie jest finał. Zanim jednak określi się jego znaczenie, wypadnie zatrzymać się jeszcze na chwilę przy zasygnalizowanej poprzednio zmianie proporcji.

Oto pierwsze spotkanie pary kochanków: Romeo przychodzi ze sztylblem, Julia wyjmuje rewolwer. Od początku sączono w nich nienawiść, przed którą nie ma ucieczki. Chwilowe oszołomienie, sen nocy letniej, jaki następuje — to złudzenie; potem wszystko wraca do dawnego porządku. Dobrowolnie rezygnują z miłości, zabijając się wzajemnie. To jest finał rzeczowy, gdy wszystko powiedziano do końca. Zjawia się jednak dobroduszny ojciec Merkury i odbiera sens ich decyzji, ich nie-

nawiści i ich ofierze. Nieświadomy tego, co zaszło, niezdolny pojąć nienawiści, która ich przepełniała, mówi:

Czasami wielki blask z zaświata okazany oczom ludzkim oślepią je i niszczy.

Ujrzeni piękność, której żadne życie nie wyrówna.

Ułożymy ich razem do jednego grobu i połączymy ich ręce. Niech śpią w spokoju. Miłość ich zabiła. [III]

Zestawienie to wyzwala ogromną siłę ironii — bo jakże: oni zobaczyli n i c, pustkę, jaka się kryła za pozorami miłości. Tej ostatniej nie umieli zobaczyć, jak bowiem ujrzeć coś, co istnieć nie może. Nie mógł też być im dany ów piękny spokój ojca Merkurego. I jakże dotkliwy kontrast: słowa pełne otuchy i milczenie kochanków. Ujawnia się w całej pełni daremność wielkich a pustych słów wobec tej ciszy, daremność uczucia, które może unicestwić jedna chwila, daremność ideałów, którym z powodzeniem można zaprzeczyć.

Zaznacza się wyraźny dystans ironiczny wobec szarpaniny zakończonej podniosłą oracją ojca Merkurego. Można zaakceptować wygodnie tę interpretację, wszakże widzi się tylko to, co chce się dostrzec. Ironia uogólnienia wynika więc zarówno z zaprzeczenia modelu jak i z przyjęcia dowolności tłumaczeń.

Rzecz dzieje się za naszych czasów, czyli z a w s z e, skoro zstąpiły ze starych rycin postacie idealnej pary kochanków. Rzecz dzieje się w Weronie, czyli w s z ę d z i e, ponieważ odnosi się do każdego miejsca na ziemi dostępnego miłości i nienawiści.

Jest to tragedia przewrotna — komedia daremności w wymiarze poetyckim, komedia rozbitej sztampy idealnego modelu w wymiarze pierwszego stopnia. Ukazano rzeczywistość wyizolowaną, sztuczną, jakby wyjałowioną. Postacie również są sztucznymi konstrukcjami. Oznaczone imieniem: Romeo, Julia, zostały oddzielone od sensu, jaki im dotąd przypisywano zgodnie z tradycją, napełniono je zaś wrogą im nową ideą. Są to konstrukcje czysto literackie, tak jak i cała zabawa stanowi widowisko schematów. Poza nimi ukryty jest powracający problem artysty i sensu jego dramatycznego dialogu z otaczającą rzeczywistością, skoro w istocie wszelkie kryteria są zawodne i jedyna pewność oraz idea, która pozostaje, to p r z e m i j a n i e. Ono też stanowi klucz otwierający system znaków poetyckich w dramatach Jarosława Iwaszkiewicza.

Satyryczna komedia Ludwika Hieronima Morstina zatytułowana *Rzeczpospolita poetów*¹⁶ podobnie porusza zagadnienie konfliktu, jaki

¹⁶ Cenną interpretację *Rzeczypospolitej poetów* przynosi artykuł A. Okońskiej *O niektórych dramatach Morstina* („Dialog” 1965, nr 3).

zachodzi między artystą a rzeczywistością. Jest to utwór z kluczem, a wprowadzone do tekstu liczne reminiscencje literackie są tym bardziej atrakcyjne, że podsuwają charakterystyki rzeczywistych osób, luminarzy ówczesnego świata literackiego. Sam zresztą pomysł „sejmu poetyckiego” nawiązuje do słynnych spotkań pławowickich. Jednakże zarówno rzeczywistość dramatyczna, w której pojawiają się Turlew, Strzebień, Melpomena, Charyty, Chimery itd., jak też klucz aktualizujący należą do struktury stopnia pierwszego. Uogólnienie zaś jest egzemplifikacją i rozwinięciem tezy wyrażonej przez Platona w *Rzeczypospolitej*, że poeci impulsywni i egzaltowani, pozbawieni prawdziwej więzi z ludem (lud u Morstina reprezentuje grupa górali) nie są zdolni rządzić narodem, bowiem ich własne szlachetne, acz utopijne zachcianki przesłaniają im problemy naprawdę ważne.

Reminiscencje antyku dawały utworowi szansę bardziej samodzielnego uogólnienia, zwłaszcza jeśli przypomnieć aktualne na Zachodzie poszukiwania związane z przekształcaniem mitu, legendy — gdy kostium grecki stawał się kostiumem uniwersalnym dla wszechczasów. Morstin nawiązał zaś do polskiego modelu neoromantycznego. Zaważyło to ostatecznie na ukształtowaniu języka dramatycznego, potęgując jeszcze właściwą autorowi skłonność do poetyczności i patosu, w dodatku dołączały się tu akcenty panegiryczne przy konstruowaniu postaci.

Rzeczpospolita poetów jest jedyną *sensu stricto* komedią poetycką Morstina. Wprawdzie konstrukcje metaforyczne znajdziemy także w innych jego komediach, nie organizują one jednak uogólnienia. W *Obronie Ksantypy* kostium antyczny, dostosowany do potrzeb modelu dramatu psychologicznego i biograficznego, służy nie tyle uogólnieniu, ile uprawdopodobnieniu, przeniesieniu rzeczy dramatycznej w odległe czasy. Choć Morstin weryfikuje tutaj opowieść o kłótniwej żonie Sokratesa, jednak jest to nadal konflikt: Sokrates — Ksantypa, a nie np. filozof — kobieta. Poetyzacja dialogu, stosowana tu na dużą skalę, pełni funkcję nawiązania do dramatu antycznego, do klimatu „poetycznej Grecji”, natomiast nie wiąże się — tak jak to było u Szaniawskiego czy Pawlikowskiej — z innymi elementami struktury dramatycznej w system uniwersalizujący. Tak więc, poczyniwszy pewne próby w kierunku nowych przejść do komedii poetyckiej, Morstin zatrzymał się ostatecznie w kręgu tradycji — pojmowanej jednak jako żywa przeszłość, nie zaś jako czas „zawsze”.

Podobnie kontynuacją — tym razem dramatu baśniowo-ludowego — jest „groteska straganowa w trzech aktach” Emila Zegadłowicza, zatytułowana *Łyżki i książyc*. Wątpliwości, jakie nasunąć może podtytuł, rozprasza dokładniejsza analiza utworu. Odwołajmy się w tym miejscu do sformułowań Władysława Studenckiego:

W *Łyżkach i księżycu* panuje żywioł groteski nietragicznej, nie oznaczającej zagłady wartości zdewaluowanych jak groteska tragiczna, lecz deformację ludzi, sytuacji i przedmiotów w kierunku ich ufantastycznienia komiczno-marionetkowego. Nieco marionetkowości znajdujemy nawet w postaci baśniowej Księżniczki; wątek miłosny utworu ma znamię groteski lirycznej¹⁷.

Obserwujemy tedy w *Łyżkach i księżycu* działanie metody groteski, i to groteski, która nie zmierza do absurdu — jak to było w wypadku Pawlikowskiej — ale służy jedynie „ufantastycznieniu”. Dodajmy, że służy także śmieszności tego kalibru, który właściwy jest dramatom ludowym, „straganiarskim”. Równie silnie oddziałuje w tym utworze metoda poetyzacji. Jej działanie zaznacza się zwłaszcza w konstrukcji postaci (Wędrowiec, Królowna), języka (dołącza się tu też silnie zmetaforyzowany język didaskaliów), sytuacji (szczególnie ważna okazuje się scena finałowa) oraz rekwizytu (łyżki). Wyraźnie metaforycznie ukształtowana została przestrzeń — jako miejsce „wszędzie”, gdzie pojawia się poezja:

KRÓLEWNA

— przecież miesiąc nasz miodowy
mamy zacząć —

WĘDROWIEC

— księżycowy —
(rozjaśnia się z wolna, a coraz mocniej)
(z nieba opuszcza się majestatycznie olbrzymia tarcza księżycowa aż ku ziemi)
(w dalekim wylocie ulicy na wprost przystaje)

KRÓLEWNA

chodźmy —

WĘDROWIEC

— reformować sny -!-

BŁAZEN

na księżycu cienie trzy —
(z księżycyca wysnuwa się postać niewieścia — ta sama, która wędrowca na rynek
dzisiaj rano wprowadziła)

POEZJA

dość już, dość już na dzisiaj
tych półrzeczywistych zdarzeń —
zapraszam was, drodzy, w podróż
w kraj rozsrebrzonych marzeń —
wszystko jest snem i złudzeniem
prócz snów i złudzeń właśnie —

¹⁷ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*. Wrocław 1962, s. 29.

a jam jest snem najjaśniejszym —
 ja każde zdarzenie przejaśnię —
 [.]
 powiozę was szlakiem dróg mlecznych
 pomiędzy dzieci i baśnie —
 wierzajcie — ta nierzeczywistość
 to rzeczywistość właśnie — —

(zasnuła się oto już srebrzystością)

(a trzy ziemskie cienie biorą się za ręce — i idą — czarne, mocnym konturem
 rysowane postacie — w jasność gościnną tarczy księżycowej)

(wnikają w srebrność chłonącą)

(księżyc wznosi się powoli)

(ponad ziemią — ponad dachami)

[.]

(już lśni zwyczajną pełnią)

(jeno cienie na nim wyrazistsze)

(*Łyżki i księżyc*, III)

Zacytowano tu dłuższy fragment sceny końcowej, aby wskazać dwa ważne zjawiska. Pierwsze z nich to typ poetyzacji. Teatralne rozwiązanie sceny finałowej: księżyc, który opuszcza się z nieba czekając na nadejście „kochanków, błaznów, poetów”, a następnie wznosi się z nimi w górę — to chwyt baśniowy; dodajmy jednak, że jest to baśń n a i w n a (w przeciwieństwie np. do *Mrówek* Pawlikowskiej, będących baśnią okrutną). Potwierdza to zresztą wskazówka w dialogu: „pomiędzy dzieci i baśnie”. Analogicznie działa w tym utworze również metoda groteski. Tak więc stylizacja naiwna jest głównym znamieniem tej baśniowo-ludowo-straganiarskiej komedii. Owo zjawisko wyjaśnia zarazem fakt „nie tragiczności” groteski, o którym pisał Studencki.

Drugim zagadnieniem jest dokonujące się tutaj zderzenie snu i złudzenia z rzeczywistością. Dotykamy tu kwestii uogólnienia poetyckiego w *Łyżkach i księżycu*. Przemieszanie snu i jawy, oszałamiające, wszechwładne działanie poezji — oto główne założenie dramatu. Jednakże tryumf poezji jest tylko połowiczny. Władza ona w sercach „kochanków, błaznów, poetów”, nie jest jednak zdolna odmienić porządku reszty świata. I oto znów ironiczna pointa: Wędrowiec, Królowna i Błazen odchodzą z obcej dla nich rzeczywistości; podwójnie znaczący aspekt ma ich dalsze istnienie na księżycu. Odejście jest wszak kapitulacją.

Nie przywołano w tym miejscu dodatkowych aktualizujących znaczeń *Łyżek i księżyc*, sprawy „klucza” wyjaśnił bowiem wystarczająco Studencki; w pracy niniejszej idzie przede wszystkim o ustalenie przejęć wiodących z komedii w wymiar poetycki, które starano się przedstawić wyczerpująco. Jak już zaznaczono, w zakresie rozwiązań strukturalnych nie obserwujemy żadnego *novum*, interesująca jest natomiast koncepcja

uogólnienia — starcie poezji i rzeczywistości, charakterystyczne dla całej komedii poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego, ale potraktowane przez Zegadłowicza w sposób właściwy jego poetyce dramatycznej.

4

Teatralne powodzenie omówionych tutaj komedii poetyckich było niewątpliwie sukcesem dwuznacznym. Nie uzyskały one bowiem takiego aplauzu jak wielki dramat poetycki (zwłaszcza nowatorskie przedstawienia utworów romantycznych) ani nie wywołały tylu protestów co eksperymentalna groteska. Był to więc sukces złotego środka; teatr nowy, ale wyrastający z poprzednio już zaakceptowanych i sprawdzonych na scenie modeli — niezależnie od tego, czy mowa o komedii psychologicznej, biograficznej, miłosnej, satyrycznej lub baśniowej. Może przede wszystkim to, że propozycje, jakie padały ze strony komedii poetyckiej, nawiązywały do znanych wzorców, decydowało o ich popularności; były one również dostępne dla widza mniej wyrobionego, który odbierał wyłącznie sygnały struktury pierwszego stopnia. Komедie te stanowiły w teatrze owego czasu ogniwo pośrednie, uzupełniając dramat poetycki żartobliwym dystansem i łagodząc niszczącą siłę groteski poetyckim uogólnieniem.

Za podstawowe metody konstruowania struktury drugich znaczeń w dramacie tego typu uznano: poetyzację i groteskę. Pierwsza z nich organizuje przede wszystkim tworzywo słowne, tak aby stawało się nośnikiem znaczeń metaforycznych. Ubocznym wynikiem jej działania bywa niekiedy zjawisko „poetyczności”. Służy ozdobie i upiększeniu, co zresztą prowadzić może do przerostów: stąd rozkwit banału u Szaniawskiego, retoryka Pawlikowskiej czy sentymentalizm Zegadłowicza. Istotne jednak działanie metody poetyzacji podporządkowane jest zasadzie sensu uniwersalizującego. Sygnałem poetyckim staje się więc zarówno kwietna i ornitologiczna onomastyka Pawlikowskiej, konwersacyjność *Maskarady* przeciwstawiona poetyckiej formule, rozbiecie retoryczności w *Kochankach z Werony*, tytuł wprowadzający: a) metaforę, która potem organizuje cały dramat (*Egipska pszenica*, *Maskarada*), b) międzysłowie ujawniające szeregi nowych planów semantycznych (*Zalotnicy niebiescy*), c) konkret zmetaforyzowany (*Popielaty welon*, *Ptak*, *Łyżki i książyc*). Słowo służy również uniwersalizacji przestrzeni scenicznej (*Mrówki*, *Maskarada*, *Łyżki i książyc*).

Przypomnieć trzeba w tym miejscu tendencję do teatralizacji, dzięki której stopniowo poetycki walor słowa bywa równoważony czy nawet zastępowany przez sceniczny znak poetycki. Wkracza więc tutaj światło i barwa. Dość przywołać sens metaforyczny barw czerwonych i brunat-

nych w mrowisku, przeciwstawionych jasnej plamie słonecznej, słońcu, do którego tęsknią mrówcze księżniczki; srebrzystą poświatę księżycą obejmującą zakochanych i Błazna, srebrne krążki łyżek, gorącą barwę róż w ogrodzie Mecenasa. Coraz większy nacisk kładzie się też na układ scen zbiorowych (Pawlikowska, Zegadłowicz), sygnalizuje się poetycki walor gestu (Szaniawski, Iwaszkiewicz). Mniej wykorzystywane znaki poetyckie to muzyka i milczenie, problem ten pojawi się jedynie u Iwaszkiewicza. Na takie ograniczenie wpłynęło odwołanie się komedii poetyckiej do modeli, którym znak muzyczny był zasadniczo obcy. Bowiem nawet pojawiając się w komedii salonowej, muzyka była raczej zdawkowym przydatkiem, potwierdzeniem dobrego tonu — niczym więcej.

Odmienny zasięg oddziaływania posiada metoda groteski. Język poddany jej działaniu odciążony bywa od znaczeń lub te znaczenia zostają przewrotnie zmienione. Esslin przedstawił ten problem w sposób następujący:

Najbardziej nonsensowne wiersze i proza osiągają swój wyzwalający efekt przez przekroczenie granic sensu i otwarcie perspektyw wolnych od logiki i sztywnej konwencji. Istnieje jednak inny jeszcze rodzaj nonsensu, który nie odżegnuje się od tradycji języka, a nawet je wykorzystuje. Ten proces polega na satyrycznym i niszczącym działaniu frazesów¹⁸.

Frazesem posługuje się Szaniawski w *Papierowym kochanku* i *Lekokoduchu*, Pawlikowska w *Babie-Dziwo* i *Rezerwacie*, Zegadłowicz w *Łyżkach i księżycu*. Jednak tworzywo to wykorzystują połowicznie, cennym przekształceniom poddadzą je w grotesce dopiero Witkacy i Gombrowicz¹⁹. Zrywając więź logiczną słów zostawia im się w komedii poetyckiej spoiwo zastępcze — najczęściej jest to więź analogii brzmieniowych, wykorzystuje się rym, aspekty eufoniczne słowa — wyrazy łączą się wtedy na zasadzie poślizgu, znacznie też zostaje przyspieszony tok dialogu.

W zakresie tworzyw pozasłownych groteska organizuje przede wszystkim gest. Konstruuje się więc gest pusty, odciążony od funkcji wyrażającej czy realizującej działanie, rozdmuchany do absurdu (*Rezerwat*), naśladowający (np. scena balkonowa między Sidisem a Illi w *Mrówkach*, *Papierowy kochanek*). Ogólnie jednak biorąc, jakkolwiek pojawienie się groteski w tego typu komedii i na tę skalę jest na gruncie polskim zjawiskiem nowym, komedia poetycka nie wykorzystwała możliwości, jakie ze sobą niosła ta metoda, zazwyczaj też — niezbyt szczęśliwie — tuszowała groteskę poetyzacja. Propozycje wysuwane przez teatr w kierunku żartobliwej stylizacji były dla rozwoju metody gro-

¹⁸ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. New York 1961, s. 297.

¹⁹ *Iwonę księżniczkę Burgunda* W. Gombrowicza uznać można za ogniwo pośrednie między komedią poetycką a groteską, jakkolwiek typ uogólnienia potwierdza przynależność jej do tego drugiego gatunku.

teski bardzo istotne, niejednokrotnie wpływały one na kształt późniejszych wersji dramatycznych (np. kształtowanie *Baby-Dziwo* po scenicznej realizacji *Mrówek*).

Jaki jest więc główny aspekt uogólnienia w komedii poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego? W poprzednich rozważaniach wielokrotnie padało słowo: ironia. Nie ulega wątpliwości, że w większości wypadków, uznanych za reprezentatywne dla tego okresu, uogólnienie jest ironiczne: gdy dotyczy walki istot skrzydlatych z pełzającymi, roli artysty w otaczającym go świecie masek czy rewolucji podjętej w imię srebrzystych łyżek.

Ironia ujawnia rozdźwięk i dysonanse panujące w rzeczywistości dramatycznej, określa dystans wobec niej oraz uwypukla indywidualizm w kształtowaniu poetyckiej wersji świata. Warto w tym miejscu przywołać cenne spostrzeżenie Le Sage'a²⁰, który badając powiązania twórczości Giraudoux z niemieckimi ideami romantycznymi, twierdzi, że ironia stanowi naturalne następstwo sztuki o tendencjach transcendentnych. Wyraża ona charakterystyczną biegunowość sztuki romantycznej: krytyczne spojrzenie na rzeczywistość oraz obiektywizm twórcy wobec samego siebie. Wynikając z filozoficznej koncepcji o wyższości ducha ludzkiego nad faktami rzeczywistymi, uzasadnia wyższość twórcy nad dziełem, którym on może się bawić, kapryśnie je przemieniać. Le Sage przypomina poglądy Novalisa: świat jest chaosem, a życie iluzją. Poeta maskuje więc swe udęczenia kpina, paradoksem. Ironia zaś — jak pisał Schlegel — jest formą paradoksu. Do łańcucha tych twierdzeń dołącza się również głos Mussetowskiego Fantazja:

Kalambur rozprasza wiele zgryzot, a igranie ze słowami jest nie gorszym od innych sposobem igrania z myślami, rzeczami i ludźmi. Wszystko na tym świecie jest kalamburem, równie trudno zrozumieć spojrzenie czteroletniego dziecka, co bigos hultajski trzech nowoczesnych dramatów²¹.

Ironia romantyczna jest zatem przede wszystkim sposobem widzenia oraz interpretacji rzeczywistości: rzeczywistości sprzecznej i rozdartej, na której tragizm nie można przystać bez walki. Stąd ustawiczny spór artysty ze światem; zaznacza się ów spór zarówno w romantyzmie jak i w dwudziestolecu międzywojennym, które na powrót odkryło możliwość ironicznej opozycji. Tradycja komedii romantycznej, podsunęta komedii poetyckiej przez teatr dwudziestolecia, stworzyła możliwości ukształtowania się nowego modelu dramatu. Stąd rosnące zaintereso-

²⁰ L. Le Sage, *Jean Giraudoux. Surrealism and the German Romantic Ideal*. Urbana 1952.

²¹ A. de Musset, *Fantazjo*. Tłumaczył T. Boy-Żeleński. W: *Komedie*. T. 1. Warszawa 1920, s. 78.

wanie poszukiwaniami na tym polu. Wyjaśnia się fakt, dlaczego mussetyzm był wówczas tak gorąco dyskutowany i czemu przypisywano go twórczości autorów tak diametralnie różnych jak: Fredro, Norwid i — Pawlikowska. Zyskuje ostateczne wytłumaczenie ironiczny podtytuł *Kochanków z Werony* i ukazywanie dramatu artysty — właśnie w konfrontacji z romantyzmem (Chopin, Puszkina). Równie gorzkiego dramatu jak dramat Chattertona czy Mak-Yksa.

Współzależność komedii poetyckiej dwudziestolecia i komedii romantycznej wynika z analogii w postawach filozoficznych. O ile groteska czerpie bezpośrednio z poszukiwań surrealizmu i ekspresjonizmu, o tyle komedia poetycka szukając właściwego wzorca dla problematyki, której podjęcie podsuwała atmosfera współczesna, sięgnęła do swej postaci romantycznej. Stąd tak charakterystyczne dla tego dramatu zawieszenie rzeczy dramatycznej między marzeniem a kaprysem, między snem a złudzeniem, rozbicie iluzji „wspaniałego świata”, przerzucenie pomostu między tragizmem a śmiesznością.

Uogólnienie poetyckie podkreśla zawsze nietrwałość owego świata marzeń, stanowi gest niedowierzania wobec istnienia jedynych wartości, jakie pozostały. Z takiej postawy wyprowadza Le Sage gorzką beznadziejność Giraudoux: cynizm walczy tu przeciw sentymentom, tyrada przechodzi gwałtownie w kpinę, gdy tragiczny ton zbyt gwałtownie wdziera się do wypowiedzi.

Podobne tłumienie wzruszenia, liryzmu, patosu zaobserwować można w dojrzałych utworach Pawlikowskiej czy Iwaszkiewicza. Tyle że nasza komedia poetycka nie zweryfikowała tak dalece dotychczasowego języka dramatycznego, jak uczynił to na gruncie francuskim Giraudoux. Nie przeorała jej tak gruntownie myśl filozoficzna, jak stało się to w twórczości Eliota.

Podejmując jednak propozycje epoki, przetwarzając zastane i skostniałe modele, komedia poetycka otworzyła przed polskim dramatem szanse dalszych przemian. To z jej tradycji i ze swoistej kontaminacji z groteską wyrasta *Zielona Gęś* i *Cudowna noc mistrza Andrzeja*. Z tego też nurtu wywodzą się *Zielone rękawice* Karpowicza. Po ostatniej wojnie na plan pierwszy wysuwa się wszakże nowa odmiana groteski: teatr absurdu — teatr, ponieważ znak teatralny przejmuje w nim szereg funkcji pełnionych dotychczas przez słowo²².

²² O relacji między dramatem poetyckim a teatrem absurdu pisał Esslin (op. cit., s. XXI):

„The »poetic avant-garde« relies on fantasy and dream reality as much as the Theatre of the Absurd does; it also disregards such traditional axioms as that of the basic unity and consistency of each character or the need for a plot. Yet basically the »poetic avant-garde« represents a different mood; it is more lyrical,

Przyczynom tej przemiany, która sprawiła, że „wodzostwo dusz” objął absurd, warto by było poświęcić osobne rozważania. Nie ulega jednak wątpliwości, że ironia — niezawodna w intelektualnym sporze ze światem — nie wystarcza, gdy zaczynają działać ślepe, bezwzględne siły, niewytłumaczalne, nieodwracalne. Wówczas głos zabiera groteska, będąca teatrem pokonanych. Możliwe jednak, że propozycje wysunięte przez komedię poetycką podejmie teatr filozoficzny, który w chwili obecnej wydaje się teatrem przyszłości.

and far less violent and grotesque. Even more important is its different attitude toward language: the »poetic avant-garde« relies to a far greater extent on consciously »poetic« speech; it aspires to plays that are in effect poems, images composed of a rich web of verbal associations.

„The Theatre of the Absurd, on the other hand, tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters. In Ionesco's »The Chairs«, for example, the poetic content of a powerfully poetic play does not lie in the banal words that are uttered but in the fact that they are spoken to an ever-growing number of empty chairs”.