

# Wiesław Leszczyński

---

## O ludycznym aspekcie wczesnych komedii Jerzego Szaniawskiego

---

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 2, 81-90

---

1989

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WIESŁAW LESZCZYŃSKI

### O ludycznym aspekcie wczesnych komedii Jerzego Szaniawskiego

Od roku 1917, w którym wystawiono *Murzyna*, Jerzy Szaniawski prowokuje liczne spory i polemiki. Nader często sprzeczne sądy towarzyszą dyskusjom nad czterema wczesnymi komediami, którym przypisuje się pewne podobieństwa w zakresie techniki pisarskiej i problematyki, wyznaczając im tym samym osobne miejsce w całości dramaturgii pisarza<sup>1</sup>. Do grupy tej należą: *Murzyn* (1917), *Papierowy kochanek* (1920), *Lekko-duch* (1923) i *Ptak* (1923).

Odrębność tych sztuk wyraźna z perspektywy ogarniającej całą twórczość dramaturga z *Zegrzynka* lub tylko jej etap międzywojenny staje się mniej oczywista, gdy rozpatruje się ich miejsce i rolę, jaką odegrały w rozwoju komedii tego okresu. W syntetycznych ujęciach komediowej twórczości dwudziestolecia międzywojennego te cztery dramaty uważane są za równie reprezentatywne co pozostałe sztuki Szaniawskiego powstałe przed wojną i służą jako materiał ilustrujący obecność zarysowującej się wówczas tendencji do „podwyższenia gatunku przez wprowadzenie weń typu wyrażen i modelowania świata charakterystycznego dla liryki”<sup>2</sup>.

Wśród zmian zachodzących w obrębie gatunku komediowego około roku 1918, których kierunki wskazuje A. Krajewska<sup>3</sup>, pojawiło się dążenie przeciwne do wyżej wspomnianego, a wyrażające się zainteresowaniem i fascynacją niskimi, popularnymi odmianami komedii, służącymi głównie rozrywce. Trzeba w tym miejscu dodać, że upodobanie do eksploataowania sfer kultury niskiej, ludycznej charakteryzuje także inne rodzaje sztuki i literatury „wysokoartystycznej”, a zwłaszcza europej-

<sup>1</sup> Por. K. Starczewska, *Technika dramatów Szaniawskiego*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965; A. Buss, *O dramaturgii Jerzego Szaniawskiego (Próba teoretycznej syntezy)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie” 1965, z. 2; K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973.

<sup>2</sup> A. Krajewska, *Komedia dwudziestolecia międzywojennego. Przemiany, przemieszczenia, przejścia*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 95—96; por. także H. Józefacka, *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

<sup>3</sup> Por. A. Krajewska, op. cit.

skie kierunki awangardowe z początku XX wieku i polskie po roku 1917<sup>4</sup>. U podłoża tego zjawiska, jeśli chodzi o polski dramat, leży między innymi duże zapotrzebowanie na lekki repertuar rozrywkowy, związane ze zmianą społecznych oczekiwań po odzyskaniu niepodległości, o czym świadczy masowa popularność fars autorów francuskich i inspirowanych nimi komedii rodzimych. Jakkolwiek nurt dramaturgii popularnej pojawił się i rozwijał dużo wcześniej, zajmował przecież znaczące miejsce w repertuarze scen pozytywistycznych i — co tu szczególnie istotne — młodopolskich. Na te bowiem czasy przypada teatralna edukacja Szaniawskiego, wtedy kształtowała się dramaturgiczna wyobraźnia i fascynacja sztuką teatralną wnikliwego znawcy tajemnic sceny, autora szkiców zebranych w tomie *W pobliżu teatru*. Rok 1918 przyniósł więc w dziedzinie interesującego nas nurtu komediowego uprawomocnienie i normalizację tendencji znanych wcześniej, a duża aktywność komediopisarzy młodopolskich w dwudziestoleciu międzywojennym zapewniła tym tendencjom nieprzerwaną żywotność.<sup>5</sup>

Jednakże rezultatów asymilacji i przenikania do struktury komedii elementów pochodzących z repertuaru fars, sztuk bulwarowych i szeroko pojętej kultury ludycznej nie trzeba wiązać wyłącznie z ustępstwem na rzecz niewybrednego odbiorcy, z działaniami mającymi zapewnić dramatom masowy sukces. Swoista rewaloryzacja elementów ludycznych w omawianym typie twórczości stała się między innymi sposobem odświeżenia spetryfikowanych reguł konwencji komediowej.

Powyższe spostrzeżenia dotyczące tylko wybranego wycinka zarysowanej przez Annę Krajewską panoramy przeobrażeń twórczości komediowej dwudziestolecia traktujemy jako punkt wyjścia i uzasadnienie podejmowanego tu zamiaru uwydatnienia ludycznego aspektu wczesnych komedii Jerzego Szaniawskiego, których poetyce przypisuje się liczne cechy poetyckości, składające się na „typ lirycznego widzenia świata”.

Zjawiskiem organicznie związanym z komedią, warunkiem jej gatunkowej odrębności jest komizm, który — chociaż występuje w wielu formach i ma różne źródła — bywa często zasadniczym przejawem postawy ludycznej, także wtedy, gdy pozostaje na usługach satyry. Problematyce komizmu interesujących nas utworów poświęcono jednak wiele miejsca w refleksji krytycznej, dlatego też znalazła się ona poza nawiasem podejmowanych tu kwestii.

Próba wyodrębnienia i opisu elementów ludycznych obecnych w utworze literackim wymaga odwoływania się do maksymalnie precyzyjnego rozumienia terminu „zabawa”, do definicji ścisłej, ale i metodycznie użytecznej. Jednak, czy to z powodu dużej różnorodności form zachowań ludycznych, zmiennych w czasie i przestrzeni, czy wskutek wieloaspektowości ujęć istoty zjawiska, skonstruowanie takiej definicji okazuje się

<sup>4</sup> Por. H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922*, Warszawa 1963; K. Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa*, w: *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978.

<sup>5</sup> O młodopolskim pokoleniu autorów kontynuujących zainteresowania repertuarem rozrywkowym po 1918 roku, takich jak: W. Grubiński, A. Grzymała-Siedlecki, Z. Kawecki, S. Kiedrzyński, T. Konczyński, S. Krzywoszewski, K. Wroczyński pisze M. Czernerle w rozdziale *Dworek, salon, dancin*g swej książki *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*, Warszawa 1970, s. 148—184.

trudne lub wręcz niemożliwe. Klasyczne już i najczęściej przywoływane prace Johana Huizinga i Rogera Cailloisa<sup>6</sup>, reprezentujące ujęcie antropologiczne, proponują definicje zbyt pojemne i choćby dlatego nieprzydatne.

Zainteresowanie zjawiskiem ludyzmu dzieli z teorią kultury inne dyscypliny naukowe: socjologia, psychologia, pedagogika, filozofia i — coraz częściej — literaturoznawstwo. Zestawienie literatury i zabawy, ukierunkowanie zainteresowań na badanie udziału ludyzmu w genezie utworu literackiego lub obecności elementów zabawowych w jego poetyce zawęży krąg zagadnień związanych z zabawą, ale nie eliminuje kwestii kłopotliwych, z których najczęściej powraca problem uściślenia definicji. Oto znamienna wypowiedź pochodząca z końcowej części artykułu P. Winczera, który analizuje aspekt zabawowy czeskiej poezji awangardowej: „Nie udało nam się jednak sformułować definicji tego zjawiska lub przynajmniej określić jego *genus proximum*. Zabawa stanowi w poezji fenomen zbyt złożony, by można go było ująć jedynie jako kategorię stylistyczną. Nie spełnia jednak również warunków kategorii estetycznej, jest czymś mniej. Nie ma charakteru genologicznego (pojawia się w różnych gatunkach poetyckich). Zabawę zaliczyliśmy z jednej strony do zjawisk estetycznych (humor, komizm, liryzm, senna i karnawałowa groteska), z drugiej do antropologiczno-psychologicznych (spontanność, improwizacja, intelekt)”<sup>7</sup>.

Podobne trudności, jak wyżej wskazana, pojawiają się również w „ludycznej” refleksji nad prozą i dramatem. W tej sytuacji rozwiązaniem stosowanym w praktyce bywa rezygnacja z definicji szczegółowej i, stosownie do wyznaczonego celu oraz charakteru analizowanego tekstu, intuicyjny opis zjawisk mieszczących się w zakresie pojęcia ludyzmu rozumianego szeroko, zgodnie z definicją słownikową, oraz charakterystyka tychże zjawisk, odwołująca się do wybranych dowolnie i zestawionych w dogodną konstrukcję ustaleń teoretycznych<sup>8</sup>.

Rezygnując z bardziej szczegółowego rozważania teoretycznych kwestii związków literatury i zabawy, przyjmujemy ogólne założenie, że dzieło literackie, w naszym przypadku dramaturgiczne wraz z potencjalnie istniejącym kształtem inscenizacyjnym, spełnia wobec odbiorcy funkcje dwóch podstawowych typów: perswazyjne i ludyczne. Funkcjom perswa-

<sup>6</sup> Patrz J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1967; R. Caillois, *Zywiot i tańc*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.

<sup>7</sup> P. Winczer, *Element zabawowy w poezji awangardowej (Na przykładzie czeskiego poetyzmu)*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 23.

<sup>8</sup> Naturalnie takie postępowanie ma sens wówczas, gdy z istniejących teorii o powinowactwach sztuki i zabawy odrzuci się te, według których literatura bez względu na różnorodność gatunków, typów i wyznaczanych jej funkcji jest formą zabawy pojmowanej szeroko. Jakkolwiek w pewnym sensie poglądy takie mogą wydawać się uzasadnione: „Skoro literatura jest zmyśleniem, skoro tworzy i rozwija iluzje, to postępuje tak samo jak inne formy zabawy: dzięki użyciu wyobraźni, i nade wszystko języka, kreuje inny, nierealny świat, by bawić, zajmować, uspokajać, uczyć i inspirować zarówno autora jak i jego czytelników. Literatura jest przede wszystkim skomplikowanym sposobem udawania, a udawanie jest podstawowym składnikiem gier i zabaw” (R. Detweiler, *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 403).

zynym najbliższe są tradycyjnie wyodrębniane wychowawcze i poznawcze zadania literatury, zaś w obrębie funkcji ludycznych mieści się „proste przykuwanie uwagi do prezentowanych treści, wzbudzenie silnych emocji, zainteresowanie, zabawienie partnera”<sup>9</sup>.

Zazwyczaj najpewniejszym sposobem umożliwiającym realizację funkcji ludycznej jest wybór atrakcyjnego, budzącego powszechne zainteresowanie tematu (np. miłość, przygoda, przestępstwo kryminalne) a następnie odpowiednie jego opracowanie, skonstruowanie efektownej, burzliwej, pełnej niespodziewanych sytuacji i nagłych zwrotów fabuły. Z tej możliwości Szaniawski jednak nie korzysta, przynajmniej jeśli chodzi o przebieg linii fabularnej, która jest mało dynamiczna i nieskomplikowana. Już w debiutanckim *Murzynie* tworzy dramaturg układ zdarzeń, który powtórzy niemal w identycznym wariacie w *Papierowym kochanku*, *Lekkoduchu* i *Ptaku*. W ustabilizowany, prowincjonalny świat szarej i nudnej egzystencji wkracza niezwykle przybysz, by podjąć próbę zburzenia panującego ładu, i udaje mu się przez chwilę wytrącić mieszkańców małego miasteczka z dotychczasowego stereotypu życia. Taką rolę w świecie przedstawionym omawianych komedii pełni postać Murzyna, Pierrota z *Papierowego kochanka*, *Lekkoducha* i *Studenta* — głównego bohatera *Ptaka*. Postaci przybysza powierza Szaniawski funkcję czynnika dramatyzującego akcję i warunkującego strukturę utworów, wykorzystując tkwiące w takiej konstrukcji bohatera możliwości osiągnięcia napięcia dramatycznego. „Kreacja przybysza — jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska — jest bowiem wyrazem ambiwalentnych, na długim doświadczeniu ludzkości opartych uczuć: ciekawości dla tego, co nowe, i nienawiści dla wszystkiego, co inne, obce; nadziei na lepsze i obawy przed gorszym; odwiecznego pragnienia zmiany i równie odwiecznego strachu przed zmianą”<sup>10</sup>.

Właściwą postaci przybysza odrębność, niezwykłość zaznacza jednak Szaniawski ze szczególną intensywnością. Dominantą i substratem struktury głównych bohaterów omawianych komedii jest egzotyka. Egzotyka w różnych odmianach kształtuje ich pozycję i funkcje wobec innych składników dzieła, w tym także wobec pozostałych postaci, natomiast dla odbiorcy stanowi między innymi wyróżnik ich waloru ludycznego. Elementy egzotyki pojawiały się niejednokrotnie w wytworach i zachowaniach ludycznych. Można znaleźć wspólne podłoże obu zjawisk i wskazać podobieństwa lub wręcz tożsamość ich funkcji. Uczestnik zabawy oczekuje silnych emocji, które pozwoliłyby mu uciec od współczesności, zapomnieć o świecie rzeczywistym. „Zabawa jest więc sztuką czy techniką pozwalającą człowiekowi zerwać z niewolą rzeczywistości, uciec od niej, przenieść się ze świata, na którym żyje, do tego innego, nierzeczywistego” — głosił Ortega y Gasset<sup>11</sup>. A z jakich źródeł wyrasta zainteresowanie egzotyką? Jest ona „wrodzoną, zakorzenioną w samej budowie zmysłów potrzebą czegoś bardziej kolorowego, rozpasanego, dzikiego,

<sup>9</sup> Patrz J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 33.

<sup>10</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Przyjedzie taki i...* w: *Somnambulicy — dekadencji — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 454.

<sup>11</sup> J. Ortega y Gasset, *Idea teatru*, w: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 441.

pełnego sprzeczności, bezgranicznego, ponadludzkiego i piękniejszego — niż może to dać współczesność.”<sup>12</sup> O tym, że egzotyzm w literaturze spełnia ludyczne oczekiwania odbiorcy, świadczyć może na przykład fakt, iż w dwudziestoleciu międzywojennym wykrystalizował się w obiegu popularnym podgatunek powieści egzotycznej, cieszący się znacznym powodzeniem wśród czytelników<sup>13</sup>.

Licząc na zainteresowanie egzotyką ze strony widzów teatralnych, zdecydował Szaniawski uczynić bohaterem swej komedii Murzyna, postać, której popularność w sztuce europejskiej sięga czasów antycznych. Na przestrzeni wielu stuleci postać czarnego mieszkańca Afryki służyła w malarstwie wzbogaceniu treści estetycznych (Dürer, Bosch) bądź politycznych (Géricault)<sup>14</sup>. Świadectwem inspirującej roli Murzyna w literaturze jest twórczość Chateaubrianda, Lamartine’a, Nerval’a, a w dwudziestoleciu międzywojennym polskich futurystów (Wat, Stern), dla których — jak pisze Helena Zaworska — „sięgnięcie do folkloru murzyńskiego było wynikiem charakterystycznego dla sztuki, dwudziestowiecznej poszukiwania nowych źródeł inspiracji artystycznej, odmiennej od antycznego ideału piękna i późniejszych wzorów klasycyzujących”<sup>15</sup>.

Mając na uwadze głównie ludyczny walor motywu Murzyna, poświadczymy obecność tej egzotycznej postaci w społecznych zachowaniach zabawowych charakterystycznym przykładem: oto na uroczystości weselnej Jana Zamojskiego i Gryzeldy Batorówny, Mikołaj Wolski przebrany za Murzyna przewodził w pochodzie grupie swoich dworzan występujących w murzyńskich strojach<sup>16</sup>.

Aby wskazać bliższe już utworowi Szaniawskiego sposoby ludycznego wykorzystania interesującej nas postaci przywołamy tytuły dwóch komedii. Pierwsza to *W szponach życia* Knuta Hamsuna, druga — o kilkadziesiąt lat późniejsza — jest sztuką Zdzisława Skowrońskiego pt. *Kuglarze*. W obu dramatach pojawienie się Murzyna i wplątanie go w miłosne perypetie nadaje przebiegowi akcji charakter dwuznaczny obyczajowo a w połączeniu z pierwiastkiem komicznym ewokuje silne efekty farsowe.

W komedii Szaniawskiego murzyński chłopiec — „gość w miastach prowincjonalnych rzadki” fascynuje zakochane w nim pensjonarki, niepokoi przełożoną pensji, ponieważ może wywołać obyczajowy skandal, w innych jeszcze, jako człowiek dziki i niebezpieczny, budzi grozę. Znamiennym jest fakt, że intensywne napięcie najbardziej dramatycznych scen tej sztuki, a są nimi epizody z bezpośrednim udziałem Murzyna, wynika w dużej mierze z towarzyszącego im dwuznacznego obyczajowo podtekstu. Charakterystycznym przykładem może być drastyczna niemal scena z III aktu, w której murzyński subiekt, lekceważący formy towa-

<sup>12</sup> F. Brie, *Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik*, Heidelberg 1920, s. 6, cyt. za: E. Kuźma, *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne...*, jw., s. 303.

<sup>13</sup> Por. E. Kuźma, op. cit., s. 320.

<sup>14</sup> O egzotycznej funkcji postaci Murzyna w literaturze i sztuce pisze A. Banach w książce *O potrzebie egzotyizmu*, Kraków 1980, s. 33—42.

<sup>15</sup> H. Zaworska, op. cit., s. 165.

<sup>16</sup> Por. H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981, s. 74.

rzyskie, okazuje zmysłowe zainteresowanie osobą Ady, przełożonej pensji. Jak można zauważyć, dramaturg nie rezygnuje z bogatych możliwości wykorzystania egzotycznego bohatera dla celów ludycznych, zbliżając się w tym chwilami do wzorów komedii bulwarowej.

Innego rodzaju egzotykę, bo literacko-teatralną rerezentuje bohater *Papierowego kochanka*. Ludycznej proveniencji Pierrota nie trzeba dowodzić, jak wiadomo, postać została powołana do scenicznego bytu dla rozrywki widzów francuskiego teatru jarmarcznego, a jej prototypem był włoski Pedrolino — figura comedia dell'arte. Literatura romantyczna przyniosła oprócz dalszego wzrostu popularności Pierrota również jego zasadnicze przeobrażenie: z postaci komicznej stał się uosobieniem sentymentalnego poety i cierpiącego, zawsze nieszczęśliwego kochanka<sup>17</sup>.

Szaniawski, nawiązując pośrednio do takiego właśnie wzoru, odwołuje się raczej do stereotypowych, mocno zbanalizowanych wyobrażeń tej postaci, poprzestaje na typowych oznakach jej egzotyki podkreślonej kontrastowym usytuowaniem niezwykle bohatera w otoczeniu opanowanym przez atmosferę monotonii i nudy. Wszakże nie egzotyzm Pierrota stanowi w *Papierowym kochanku* główne źródło zabawy, lecz swoisty sposób wykorzystania jego skonwencjonalizowanych atrybutów. Już wstępna, dokonana w *Prologu*, prezentacja bohatera komedii zmierza do podkreślenia jego konwencjonalnego, literackiego rodowodu. Czytelnik z łatwością rozpoznaje „archetypiczną” kreację Pierrota, który nosi charakterystyczny kostium, a w przeszłości — jak sam powiada — „kochał, cierpiał i śmiał się przez łzy”.

W trakcie przebiegu wydarzeń I i II aktu umowność i sztuczność „papierowego kochanka” zostaje potwierdzona a nawet uwydatniona poprzez manieryczną treść i afektowaną formę wypowiedzi. Wbrew jednak oczekiwaniom czytelnika skłonego na podstawie dotychczasowego rozwoju akcji dokonać ekstrapolacji właściwości i funkcji tytułowego bohatera, jakie przyniesie akt ostatni, komediopisarz zmienia niespodziewanie bytowy charakter fantastycznej dotąd postaci Pierrota na bardziej „rzeczywisty”, psychofizyczny, sprzeniewierzając się zarazem jego literackiemu wzorowi, ponieważ Pierrrot okazuje się być uosobieniem fałszu i pozy.

Wprowadzenie tak silnie zautonomizowanej i osadzonej w teatralno-literackiej tradycji postaci w obcy jej kontekst stanowi dla Szaniawskiego podstawę konstruowania komediowych perypetii, wynikających w dużej mierze właśnie z zabawy odmiennymi konwencjami literackimi<sup>18</sup>. Dodać bowiem należy, że i pozostałe elementy scenicznego mikroświata dramatu znamionuje widoczne skonwencjonalizowanie. Przestrzeń teatralna została poddana bajkowej stylizacji, podkreślającej nierealny i umowny charakter przedstawionych sytuacji. W budowaniu postaci *Papierowego kochanka*, jak zresztą i trzech innych interesujących nas tu komedii, posługuje się dramaturg wzorami dobrze znanymi tradycji literackiej, także pisarstwu komediowemu. Nader często wprost, w didaskaliach podkreśla typowość i reprezentatywność swoich bohaterów lub w wypowiedziach postaci wskazuje na ich literacką proveniencję, czego

<sup>17</sup> Literacko-teatralne losy Pierrota przedstawia R.H. Stone w rozdziale *Geneza Pierrota Wstępu* do: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, Warszawa 1985, s. 72—77.

przykładem może być następująca kwestia Poety z *Prologu Papierowego kochanka*: „Widział on już nas przedtem w pożółkłych kartkach starych powieści i wyblakłych od słońca starych drzeworytach... I mnie już widział i zna, i właścicielkę gospody, kobietę tęgą i swarliwą... (...) ...Tak i tę tancerkę podobną do «zawiedłej róży», tancerkę owianą melancholią, tę, której niegdyś dawano kwiaty, a teraz... (po chwili) ...A i ten człowiek, co się chciał wieszać — leń i pesymista, to także już ktoś znany... A pierrot? Czyż nie widziano już tylu pierrotów (po chwili) Tak... wszyscyśmy papierowi ludzie, ludzie z książki lub z obrazka.”<sup>19</sup>

Taki sposób kształtowania świata przedstawionego implikuje pojawienie się w komunikacyjnym układzie między autorem a widzem lub czytelnikiem momentów gry i zabawy z właściwym im dystansem wynikającym z umowności i sztuczności zaprezentowanych zdarzeń i postaci. Znamiona gry ma celowe ujawnianie reguł i chwytów literacko-teatralnych a następnie swoista nimi „manipulacja” według obcego im porządku. Bez większego ryzyka można by do omawianych komedii Szaniawskiego odnieść uwagi A. Krajewskiej dotyczące konsekwencji, jakie przyniosły filiacje komedii dwudziestolecia (Witkacy, Gombrowicz, Słonimski, Jasnorzewska) z farsą i kabaretem: „Założona, tak w układzie nadawczym, jak i odbiorczym, świadomość wtórności użytego materiału literackiego powoduje dystans wobec formy. Logiczną konsekwencją tych zjawisk jest uruchomienie w dramacie chwytów prześmiewczych i autoparodystycznych, utrzymywanie ironicznego dystansu wobec opowiadanej fabuły, wprowadzanie wypowiedzi autotematycznych, budowanie metatekstu teatralnego. Powstaje rodzaj kabaretowej gry między tworzeniem własnego portretu a rozbijaniem go na oczach widzów.”<sup>20</sup>

W używanych przez Szaniawskiego środkach scenicznego wyrazu mieści się nierzadko informacja metateatralna, wyrażona niekiedy ironiczno-żartobliwym ujęciem pomysłu mającego walor już nie spetryfikowanego wzoru, lecz nowoczesnego wynalazku z dziedziny techniki scenicznej. Na przykład zastosowanie reflektora w *Papierowym kochanku* wyjaśnił pisarz następująco: „Ja sam zażartowałem sobie niegdyś z reflektorów, wprowadzając do jednej ze sztuk moich elektrotechnika, któremu jego szef każe światłami wzmacniać poezję.”<sup>21</sup>

Owej grze konwencji towarzyszy tak charakterystyczna dla twórczości autora *Murzyna* ironia, której cel nie wyczerpuje się wyłącznie w dążeniu do satyrycznej oceny przedstawionych postaw ludzkich, czy w potrzebie ekspresji ironicznego światopoglądu autora. Ironia pełni w interesujących nas komediach rolę swoistego „chwytu retorycznego” umożliwiającego odbiorcy odczuwanie bezinteresownej, ludycznej satysfakcji, płynącej z dociekania sensu kreowanej rzeczywistości; rzeczywistości względnej, opierającej się jednoznaczny interpretacjom, ewokującej percepcyjną „grę znaczeń”.

<sup>18</sup> Por. J. Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1980, s. 48—52.

<sup>19</sup> J. Szaniawski, *Papierowy kochanek*, w: *Dramaty zebrane*, t. 1, Kraków 1958, s. 204.

<sup>20</sup> A. Krajewska, op. cit., s. 95.

<sup>21</sup> J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 89.



Oprócz cech i elementów podporządkowujących się funkcjonalnym wymogom ludyzmu, tj. takich, które wzbudzają zainteresowanie odbiorcy, oddziałują na jego emocje, wciągają do literackiej gry, uwzględnić można w poetyce utworu właściwości i elementy niejako genetycznie pokrewne zabawie, jakkolwiek ich zadania wykraczają wtedy poza motywację hedonistyczną. Chodzi tu o wyeksponowane w sposób szczególny motywy różnego typu gier i zabaw, obecne głównie w warstwie tematycznej, ale organizujące i przenikające również inne plany strukturalne utworu<sup>22</sup>. Dodatkową przesłanką do uwzględnienia i traktowania tego rodzaju motywów w kategoriach ludyzmu jest znacząca obecność postaci dziecięcych oraz manifestacyjne powiązanie postaci dorosłych ze światem dziecka poprzez infantyлизację ich poglądów i postępowania, jak właśnie ma to miejsce w świecie przedstawionym wczesnych sztuk Szaniawskiego. Oczywiście w takim przypadku, kiedy zjawisko ludyzmu zamknięte jest w obrębie świata przedstawionego, w mniejszym stopniu chodzi o wywołanie spontanicznej reakcji odbiorców, w większym zaś o emocjonalny dystans i postawę refleksyjnej obserwacji.

Znaczną część przebiegu zdarzeń komedii zajmuje Szaniawskiemu prezentacja widowiskowej ekspresji aktywności egzotycznego bohatera. Umiejscowiona przeważnie w środkowym akcie (wyjątkiem jest *Papierowy kochanek*), kontrastowo odmiennym pod względem klimatu emocjonalnego od dwóch pozostałych, jest zarazem kulminacyjnym momentem akcji, stanowiąc metaforyczne uzewnętrznienie ukrytych, stłumionych tęsknot i pragnień tych postaci, które marzą o innym, barwnym, wesołym świecie i oczekują jakiegoś niezwykle wydarzenia, mogącego zmienić choćby na chwilę ich szare i nudne życie.

Tym wydarzeniem będzie w *Ptaku* sztucznie zainscenizowane przedstawienie, którego główną i jedyną atrakcją jest wypuszczenie w powietrzną przestrzeń złotego ptaka, a celem — w intencji Studenta, organizatora spektaklu — niewinna, krótkotrwała zabawa, choć w istocie ptak mieni się nie tylko blaskami słonecznego światła, lecz także symbolicznymi znaczeniami, jakie przypisują mu bohaterowie sztuki. Autor nadał poetyce komedii cechy dziecięco-naiwnej, bajkowej stylizacji. W dziwnym miasteczku położonym na granicy bajki i rzeczywistości obowiązują prawa dziecięcej logiki zabawowej, co wyjaśnia obecność infantylnych Radców, którzy bawią się tekturowym pajacem lub chodzą do „znajomych dzieci grać z nimi w loteryjkę” (Radca Anzelm). W tej konwencji mieści się też przewijający się w II i III akcie, sygnalizowany w różny sposób, egzotyczny motyw dalekich Chin i oczywiście ów baśniowy złoty ptak.

Znaczną część II aktu *Murzyna* wypełnia „zabawa w Afrykę”. Dziecięca wyobraźnia podekscytowanych uczennic prowadzących z murzyńskim subiektem rozmowę o egzotycznych urokach afrykańskiego życia znajduje swoisty, teatralny akompaniament w postaci kolorowego wyposażenia sklepu zabawkarsko-galanteryjnego, barwnych poduszek, „złotych papierków” i nastrojowego światła latarni.

<sup>22</sup> Przedstawieniem gier i zabaw w „tematycznej literaturze zabawowej” zajmuje się R. Detweiler w cytowanym szkicu (s. 406—407). Natomiast ludyzmy walor motywu dziecięcości w dwóch pierwszych tomach poezji K. Wierzyńskiego (*Wiosna i wino, Wróble na dachu*) omawia K. Dybciak w artykule *Zabawa jako źródło poezji*, „Teksty” 1976, nr 1.

Wątek dziecięcej zabawy zostaje szczególnie wyeksponowany w *Lekko Duchu*. Inicjatorem widowiska ożywającego zastygłe w bezruchu, prowincjonalne środowisko jest niezwykle agent towarzystwa «Reklama Wszechświatowa». Egzotyzm tej postaci wiąże Szaniawski z futurystycznym rekwizytem (samolot) i tajemniczą profesją, kierując odbiorcze asocjacje ku symbolicznej fantazji, przygody i wolności. Zabawa, którą inscenizuje Lekko Duch, przywodzi na myśl dawne folklorystyczne obyczaje karnawałowe. Analogia tkwi w spektakularnej kreacji świata na opak. „Jednym z przejawów tego świata na opak jest w świecie Niewiniątek karnawału ustanowienie królestwa dziecka”<sup>23</sup>. Tak więc komediowy prowokator określa swoje zamiary rozkazując „odwracać do góry nogami przyjęte powszechnie pojęcia. Żart traktować jako rzecz poważną — rzeczy poważne, najpoważniejsze — jako bańki mydlane”<sup>24</sup>. Z anarchizacyjnymi enuncjacjami zwraca się przede wszystkim do dzieci: „Zlekceważmy utarte znaki, symbole, powiedzenia: rak się nie cofa, żółw nie chodzi żółwim krokiem, a gęś nie ma nic wspólnego z panną. Wszystko, dlaczego? Dla fraszki. Dla igraszki. «Fraszka dla fraszki»”<sup>25</sup>.

Od takich nawoływań przechodzi Lekko Duch do urzeczywistnienia swego celu, którym jest fingowany przewrót polityczny, motywowany początkowo błahym pretekstem obrony starych drzew przed wycięciem. Kulminacyjna scena II aktu, utrzymana w nastroju nieprawdopodobieństwa, nosząca cechy sztucznej teatralizacji jest werbalno-widowiskową manifestacją wartości ludycznych: beztroski, entuzjazmu, śmiechu i fantazji. Z chwilą ustanowienia bajkowego królestwa orędownikiem nieograniczonych praw dziecięcych ma być intronizowany Hrabia de Vavey. Postacie dorosłych biorące udział w infantylnej maskaradzie (Rena, Michaś, Hrabia de Vavey, Konstanty, Milano) respektują przez czas jej trwania reguły rzeczywistości na opak. Wizualną atrakcyjność i karnawałową atmosferę widowiska wydatnie podnosi zastosowanie pozasłownych środków wyrazu teatralnego, wśród których znalazły się jaskrawe barwy kostiumów, przecinające zaciemnioną przestrzeń, światła reflektorów, efekty muzyczne i dźwiękowe — sztuczny wicher, odgłosy burzy, gwar i okrzyki ulicznych widzów.

Intensywność wrażeń optycznych, uwidaczniająca się w komponowanych przez Szaniawskiego obrazach scenicznych, odbiegających od wzorów teatralnego iluzjonizmu, zaskakujących feerią barw, światła i kształtów, pozwala mówić o funkcjonalnie ludycznej autonomizacji motywów zabawowych omawianych sztuk. Wszak spektakularna widowiskowość stanowi ważny składnik wielu społecznych zachowań ludycznych<sup>26</sup>.

W początkowej części niniejszego szkicu zasugerowano współistnienie we wczesnej dramaturgii Szaniawskiego dwu przeciwstawnych tendencji wyznaczających jednocześnie wspólnie z innymi główne kierunki przemian

<sup>23</sup> C. Gaignebet et M.C. Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris 1974, s. 47, cyt. za: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 47.

<sup>24</sup> J. Szaniawski, *Lekko Duch*, w: *Dramaty...*, jw., s. 339.

<sup>25</sup> Tamże, s. 348.

<sup>26</sup> O widowiskowości jako elemencie staropolskiej kultury ludycznej pisze H. Dziechcińska w cytowanej książce (s. 67—117).

komediiopisarstwa dwudziestolecia międzywojennego. Pierwsze, niekwestionowane dążenie uwidacznia się w związkach komedii z poezją. Konsekwencjom drugiego, zdradzającego pisarskie zainteresowania szeroko pojmowaną sferą zjawisk ludycznych, próbowano nadać oblicze odrębnej, autonomicznej jakości. Miałyby ona stanowić jeszcze jeden argument potwierdzający zasadność przeświadczenia o pewnej jednolitości kształtu artystycznego czterech omawianych tu komedii, a zarazem ich odrębności na tle całego dramaturgicznego dorobku Szaniawskiego. Sytuację owego współistnienia dwu przeciwstawnych tendencji trafnie charakteryzuje zjawisko, które socjolog kultury nazywa „homogenizacją immanentną”. Polega ono na włączeniu „do dzieła kultury wyższego poziomu elementów zdolnych przyciągnąć szeroką i popularną publiczność dokonany przez samego autora.”<sup>27</sup> Cechy inne od tych, jakie właściwe są wczesnym sztukom, pozwalają zaliczyć do kategorii utworów poddanych zabiegom homogenizacji wewnętrznej także mikropowieść Szaniawskiego *Miłość i rzeczy poważne* oraz opowiadania, w których pod nieskomplikowaną warstwą anegdotyczną kryje się nierzadko głęboka myśl.

Przedstawionym uwagom towarzyszyła świadomość, że zamiar wyodrębnienia jednego tylko, ludycznego aspektu dzieła literackiego, jak każde ujęcie jednostronne, prowadzi często do rażących uproszczeń, do pominięcia złożonych i bogatych znaczeń poszczególnych jego elementów i rozbicia artystycznej integralności utworu. Stąd konieczna jest tu jeszcze następująca ogólna uwaga: obie wskazane wyżej tendencje wczesnych komedii Szaniawskiego, chociaż mogą wydawać się teoretycznie przeciwstawne, nie wykluczają się wzajemnie, lecz w przypadku konkretnych elementów nakładają się na siebie, np. postać lekkoducha nosi cechy kreacji ludycznej, ale w kontekście całego utworu ewokuje określone znaczenia symboliczne.

WIESŁAW LESZCZYŃSKI

#### On the ludic aspect of Jerzy Szaniawski's early comedies

##### SUMMARY

Posing the problem of the ludic aspect of Jerzy Szaniawski's four early comedies („The Negro”, „The Paper Lover”, „The Playboy”, „The Bird”), the present writer attempts to show some chosen qualities of the plays' poetics, characteristic for the playwright's interest in the sphere of ludic phenomena in their broad sense. Some of them are connected with the playwright's intention to draw the reader's attention and awake his interest in presented contents, other ones draw the reader into a literary-theatrical game; a separate category of ludic elements is represented by motifs of games and plays of different types, present in the topical plane.

The elements indicated above make up a particular, independent quality, determining both the homogeneity of the artistic form of J. Szaniawski's early plays and their individual character against the background of the whole body of his dramatic output.

<sup>27</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 339.