

# Józef Kelera

---

## Wrzesień w dramacie

---

Biuletyn Polonistyczny 33/3-4 (118-119), 81-97

---

1990

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.

## WRZESIEŃ W DRAMACIE

Materiał literacki, którym operuje się w niniejszym tekście, nie jest bogaty i nie domaga się głośno opracowania w takim ujęciu, jakie określa tytuł: "Wrzesień w dramacie". Wydaje się zresztą, że cały materiał literacki, którym operować może ta sesja, nie jest dość bogaty w proporcji do znaczenia Września w naszej historii. I mamy nadzieję, że głębokie przyczyny takiego stanu rzeczy zostaną tutaj wielostronnie oświetlone. Ale obok tych podstawowych przyczyn, które przez pięćdziesiąt lat paraliżowały pisarzy lub najdotkliwiej zniekształcały powoływany przez nich obraz Września, w literaturze dramatycznej działały inne jeszcze, dodatkowe, specyficzne przyczyny, natury warsztatowej, ograniczające funkcjonowanie tematu, któremu poświęcamy nasze obrady.

Obraz Września w najprostszym, automatycznym skojarzeniu odsyła nas do rozmaitych postaci batalistyki - to nie ulega wątpliwości. Otóż dramat, a także teatr - inaczej niż film, inaczej niż epika powieściowa - źle współżyje z batalistyką, a zwłaszcza z batalistyką nowszej proveniencji. Pewien zakres doświadczeń granicznych i powszechnie przeżytych nie daje się po prostu imitować w działaniu unaocznionym, a zarazem огоłoconym z wszelkich mediacji; taki tryb postępowania grozi zawsze wyrodzeniem się w mimowolną karykaturę. Jeśli więc dramat współżyje z batalistyką i jeśli nie jest to współżycie całkiem prymitywne, to raczej stara się podejść do niej metodą znaku, skrótu, metonimii albo funkcjonującej odpowiednio relacji. Tak jest w dramacie europejskim już od Ajschylosa. I tak jest nawet - w innej, nieklasycznej tradycji dramatu u Szekspira - "nawet", bo nawet finał "Ryszarda III", najbardziej rozbudowany batalistycznie, jest w istocie raczej sekwencją znaków teatralnych niż detalicznie projektowaną inscenizacją bitwy pod Bosworth. I tak jest zawsze - warto przypomnieć, choć

to już inna kulturowa tradycja - w teatrze Wschodu, który swoje nader obfite i ulubione sekwencje bitewne z wyjątkową maestrią przekłada na taniec i akrobację. Wniosek jest oczywisty: specyfika dramatu sprawia, iż ten właśnie rodzaj literacki z wyjątkową trudnością asymiluje historyczną materię Września.

To dodatkowo tłumaczy fakt, iż w całym pięćdziesięcioleciu doliczymy się najwyżej pięciu dramatów poświęconych w całości albo w głównym zamyśle tematowi Września. A jeżeli włączymy jeszcze w pole obserwacji teksty przywołujące Wrzesień w ograniczonych tylko sekwencjach dramatu oraz jeszcze inne, odwołujące się do Września w jakiś szczególny sposób, o czym także będzie mowa, to i tak utkniemy w rachubie ledwie u progu drugiej dziesiątki. I nie więcej niż dwa z tych tekstów mogą zasługiwać na miano wybitnych. Czy nie należałoby jednak powiedzieć, że aż dwa? Wszystkie zresztą pozostają znamienne dla przeżycia i oceny Września: w takim charakterze mają dziś swoisty walor dokumentu.

Wszystkie dramaty odwołujące się do Września możemy podzielić na trzy kategorie - nie z uwagi na właściwości poetyki dramatu, które w tym ujęciu muszą zejść na plan dalszy, ale z uwagi na cechy oglądu i pojmowania Września jako zjawiska wprzęgniętego w continuum historii. Te trzy typy oglądu można by zapisać, hasłowo, w taki sposób: po pierwsze - Wrzesień jako klęska; po wtóre - Wrzesień jako inicjacja; po trzecie - Wrzesień jako płaszczyzna syntezy polskiego losu. Nie jest to, oczywiście, typologia "czysta". Należałoby raczej powiedzieć, że jest "nieczysta" - choćby przez to, że cechy rozmaitych oglądów współistnieją w rozmaitych utworach, z jakąś jednak rozpoznawalną dominantą jednego z wyróżnionych typów. Powiedzmy zatem, że ten porządek jest roboczą tylko i w pewnym stopniu arbitralną propozycją, która pomoże jednak w ustaleniu perspektywy badawczej i drogi postępowania.

Syndrom klęski pojawia się oczywiście najwcześniej i od początku występuje w silnym emocjonalnym związku z przeświadczeniem o winie tych, co to "Polskę przełajdaczyli" i uciekli do Rumunii. Ten właśnie motyw rozliczeniowy podejmuje później ze szczególnym upodobaniem - jako kluczowy i jedyny w relacji do Września - propaganda stalinowska i literatura na jej usługach. Przeżycie klęski i wizja klęski różnicują się jednak ostro, polaryzują na rozbieżne wizje już w latach okupacji. Na obszarze dramatu użyteczną ilus-

tracją rozmaitych oglądów wrześniowej klęski - już w owych latach - może być zestawienie dwóch utworów: słynnego "Domku z kart" Emila Zegadłowicza i prawie nieznanego, bo nie granej nigdy i nie drukowanego - znanej więc tylko specjalistom szperającym w rękopisach - sztuki Marii Morozowicz-Szczepkowskiej pt. "Wrzesień 1939".

Co się tyczy "Domku z kart", należy być jak najdalszym od wytaczania autorowi czegoś w rodzaju pośmiertnego procesu, o co dzisiaj byłoby łatwo. Byłby to jednak pokazowy proces polityczny w najgorszym stylu. Należy rozumieć tę sztukę, w jej historycznym czasie, jako tragiczny wypadek. I to znamienne, że od tragicznego wypadku rozpoczyna swoje funkcjonowanie temat Września w polskim dramacie.

"Domek z kart" powstał wiosną 1940 roku, a więc w kilka miesięcy po wrześniowej klęsce, a jeszcze przed upadkiem Francji. Zegadłowicz, po rozmaitych zawirowaniach i zakrętach na swojej drodze literackiej i ideowej, od paru lat jest już wówczas zdeklarowanym komunistą, by nie powiedzieć neofitą komunizmu w stanie nie zmaczonego niczym entuzjazmu. Sanację ocenia niezmiernie surowo i ma do tego swoje prawo. Pisze z pasją krwawy pamflet na sanację, pełen bólu, goryczy, oburzenia. Ale nie wie nic, dosłownie nic o państwie Stalina, chociaż jest przekonany, że i w tym przedmiocie jakoweś kompetencje posiada. A nie ma żadnych. Na tym polega jego tragedia zagubienia i niewiedzy w pierwszym półroczu okupacji i poniekąd w stanie szoku po wrześniowej klęsce.

Sanację kwalifikuje zatem litanią wyzwisk alter ego autora, Bruno Sztorca: "Ludzie rządów pomajowych to pycha, pańskość, arogancja, zarozumiałość, obskurantyzm, reakcyjność, klerykalizm. Wstyd, hańba i bezczelność"<sup>1</sup>. Inny bohater, sojusznik Sztorca, choć nie aż tak radykalny, z błogosławieństwem autora przecież wypowiada się na temat wspaniałego sąsiada ze wschodu: "Otwarte postępowanie wobec obywateli zniewala umysły, budzi entuzjazm. Widzimy to przecież u sąsiadów naszych, na wschodzie to widzimy. A my? My, panie dzieju, w okupacji własnej, w okupacji..."<sup>2</sup>. Tak więc Polska przedwrześniowa jawi się jako państwo co się zowie totalitarne, a państwo Stalina jako ziszczony na tym padole słoneczny ideał wolności i promienny wzorzec prawidłowych stosunków między rządem a narodem! Wszystkie te wywody poprzedzają zresztą pierwszy nalot niemieckich bombowców: sam już Wrzesień to ostatni

akt dramatu (akt czwarty w maszynopisie autora, a trzeci w wersji skróconej przez Ważyka), w którym Sztorc, zakuty w kajdany, transportowany do Berezy, spotyka jeszcze po drodze Sławoja Składkowskiego i odbywa z nim zasadniczą rozmowę - definitywnie kompromitującą sanacyjnego premiera - a na ostatek będzie rozkuty z kajdanów, ergo prawdziwie wyzwolony, przez wkraczających radzieckich żołnierzy... Z perspektywy roku 1989 można by więc powiedzieć, że w finale "Domku z kart" zawiera się, niestety, aprobata dokonanego wspólnie przez Hitlera i Stalina czwartego rozbioru Polski. Ale nie sądzę, iżby taka kwalifikacja była sprawiedliwa wobec Zegadłowicza. Ignorantia non est argumentum..., ale historyk literatury nie musi się kierować surowymi regułami rzymskiego prawa. Myślimy więc, że wpisany w tę sztukę osobisty dramat Zegadłowicza, stanowi przecież jakąś kliniczną postać porażenia wrześnieją klęską. Tak rozumiany - liczy się także do dokumentów swojego czasu, jakkolwiek osobliwy byłby to dokument.

"Wrzesień 1939" Marii Morozowicz-Szczepkowskiej jest o trzy lub cztery lata późniejszy od "Domku z kart": sztuka była zgłoszona do tajnego konkursu dramatycznego w roku 1944 - a nie był to pierwszy taki konkurs - i uzyskała drugą nagrodę. Jest to panoramiczna kronika września w Warszawie - od dnia wybuchu wojny aż do kapitulacji. W dziewięciu obrazach, dla których luźnym tylko łącznikiem będą zdarzenia dotyczące pewnej rodziny o nobliwych legionowych tradycjach, mieści się przekrój całego warszawskiego września, dobrze znanego autorce z autopsji. Kolejne fazy nasilających się niemieckich nalotów, bombardowanie szpitali oznaczonych emblematami Czerwonego Krzyża, zmienność nastrojów i wola walki jednocząca wszystkie warstwy społeczne, heroizm kobiet, spontaniczny napływ i werbunek ochotników, i wymarsz świeżo sformowanych oddziałów, i powrót zdziesiątkowanych po nieudanej próbie szturmowania Okęcia, skąd startowały już na Warszawę niemieckie bombowce, sceny uliczne, reakcje tłumu, zbrodnie niemieckich dywersantów i sceny linczu, akcentowana wreszcie obecność hien wojennych - oto materia tej panoramy września w Warszawie, rzetelnej, wartościowej jako pewien rodzaj zapisu, choć najwyraźniej drugorzędnej w swoich środkach artykulacji językowej i dramatycznej. W zakończeniu tej opowieści o Wrześniu zdobywa się jednak Szczepkowska na ten rodzaj ekspresji, która ociera się wprawdzie o melodramat, ale

kreuje wreszcie pewien obraz dramatyczny, a nie tylko zapis kronikarski. Oto warszawska Niobe, która straciła wszystkich najbliższych, siedzi na schodach kościoła świętego Aleksandra, przy Placu Trzech Krzyży. Jest noc, po kapitulacji. Od strony Księżęcej maszeruje długa kolumna żołnierzy bez broni: idą do niewoli. Warszawska Niobe tłucze pięściami w zamknięte wrota kościoła: "Obudź się! Obudź!... Słyszysz mnie, stary, dobry Boże? N A R Ó D K R Z Y Ż U J A !!! A w Twoim palcu każdym piorun! [...] Więć obudź się! Ty... który zasnąłeś!!! [...] I S A D Ź !!! I S A D Ź !!! I S A D Ź !!!" <sup>3</sup>.

Sądu Bożego wzywa autorka na "teutońskich" zbirów i morderców, ale zupełnie jednoznacznie oceniony jest także drugi napastnik. W imieniu autorki formułuje ten osąd jedna z postaci, która w ogóle wypowiada opinie najbardziej zrównoważone i rzeczowe: "Niemcy i Sowiety. Zdradziecki cios w plecy, zniecka i nieoczekiwanie". Skądinąd, obrachunki z sanacją także nie są w tym tekście nieobecne, lecz funkcjonują jako refleksy prezentowanych postaw i nastrojów, nie zaś jako skoncentrowany przewód oskarżycielski. Ktoś powiada, że "Polska wskrzesza, to prawda, ale nie dla wszystkich syta i nie dla wszystkich mądra!". Ktoś wypomina współuczestnictwo w rozbiórce Czechosłowacji. Ktoś mówi o tym, że zabawialiśmy się "reprezentacyjnie i mocarstwowo", zamiast łożyć na wiejskie szkoły i intensywne zbrojenia. Ale mówi się także o tym, że - co się tyczy polityki zagranicznej - robiliśmy przecież to, co było do zrobienia w określonej sytuacji... Trudno się dziwić, że sztuka Szczepkowskiej nie trafiła po wojnie na scenę. Jako próba zapisu klęski jest prawdziwa, nie zaślepiona, nie opętana żadną doktryną.

Zaślepiony doktryną był naprawdę Zegadłowicz. Ci, którzy w latach socrealizmu poszli w dramacie jego śladem, wypełniają już raczej pewien schemat wzorcowy i stereotyp propagandy, która zresztą wcale nie kieruje ówczesnych dostarczycieli repertuaru teatralnego w stronę Września: wycieczki w tę stronę będą doraźne i prowadzone mimochodem tu i ówdzie, na marginesie pewnych konstrukcji o swoistych założeniach. Andrzej Wydrzyński w sztuce "Komedii" napisanej w roku 1948, a potem jeszcze przerobionej i ponownie puszczanej w obieg w roku 1951 pod zmienionym tytułem "Śmierć Hamleta", poprzez swojego bohatera, który w przedśmiertnej

sekundzie odpoznał całe swoje życie, opowiada je i inscenizuje w trybie retrospekcji, "przejeżdża" się także ekspresowo po temacie wrześniowym, powielając najbardziej wytarte frazesy: o tchórzliwej ucieczce skorumpowanego rządu, o beznadziejnym bohaterstwie osieroconych przez władzę mas ludowych, o haniebnym panice i dezorganizacji aparatu wojskowego, który nie zdołał nawet przeprowadzić mobilizacji, o rzekomym - bo to nieprawda, bo to anegdota o żałobnych dzikusach, ślepo przejęta z doniesień wojennych korespondentów prasy Goebbelsa - o rzekomym więc rąbaniu czołgów gołymi szablami itd. itp. Z kolei Jerzy Broszkiewicz i Gustaw Gottesman, w produkcyjniku o odbudowie cementowni pt. "Zaczyna się dzień", napisanym w grudniu 1953 roku - produkcyjnik jest o tyle nietypowy, że rozciągnięty w czasie na lat piętnaście, z prologiem i epilogiem - długi prolog, o objętości prawie całego aktu, rozpoczynają na dziedzińcu owej cementowni w dniu 10 września 1939 roku. I to już będzie inscenizowana modelowa pogadanka o klasowym obliczu wrześniowych zdarzeń: na łeb, na szyję uciekają luksusowymi samochodami "grube ryby" finansjery, aż do tej pory sterujące z ukrycia sanacyjnym rządem i aż do końca osłaniane, nawet w ucieczce przez granatowych policjantów; grube ryby demaskują swoje łajdactwo odmawiając pomocy rannemu dziecku, które należy pilnie przewieźć do szpitala; robotnicy rekwirują jednak grubym rybom samochód, wspomagani przez kilku żołnierzy z rozbitego pod łodzią pułku i kilku więźniów politycznych wędrujących z Rawicza, a na koniec cały ten front ludowy z dziedzińca cementowni, prowadzony przez więźniów z Rawicza, rusza w drogę - w kierunku przeciwnym do kierunku ucieczki finansjery: idą bronić Warszawy.

Próbę odkłamania wrześniowej klęski - w postaci dramatu - podejmie dopiero w kilkanaście lat później Jerzy Zawieyski. Jest nią sztuka "Gdy płoną lasy"<sup>4</sup>, pisana w latach 1966-1967, nie drukowana i nie grana, a więc prawie nieznaną, podobnie jak "Wrzesień 1939" Szczepkowskiej, chociaż w zamyśle przeznaczona dla Teatru Narodowego, prowadzonego jeszcze wtedy przez Kazimierza Dejmka. Próba odkłamania Września, przeznaczona dla reprezentacyjnej sceny, obciążona, oczywiście, ogromnym balastem cenzury wewnętrznej i w ogóle całym kontekstem politycznym połowy lat sześćdziesiątych, jest więc bardzo nieśmiała, bardzo ostrożna, a na dodatek najdotkliwiej chybiona artystycznie. Mimo to zasługuje na baczną uwagę.

Przedsięwzięcie jest niesłychanie ambitne: Zawieyski pragnie wykreować nową postać albo replikę "Wyzwolenia" - tak, jak kiedyś usiłował "Powrotem Przełęckiego" replikować "Przepióreczce" - i tę replikę "Wyzwolenia" chce skrzyżować z panoramą całego Września, w najszerszej skali międzynarodowej! Postacią prowadzącą dramat jest więc Konrad - reprezentant autora i zarazem Duch Narodu w najlepszym rozumieniu; taki więc Duch, co ogarnia "cały naród" i wznosi się ponad wszelkie partykularyzmy - upostaciowaniem wielorakich partykularyzmów będą tutaj towarzyszące Konradowi Maski - wznosi się przeto ponad wszelkie opcje jednostronne, ponad różnice i nienawiści, a próbuje wszystko zrozumieć, wszystkich pojednać w akcie empatii i wszechmiłości. Konrad jest zatem prezydentem i współczującym zwierciadłem Września. Służy ponadto poszczególnym postaciom jako intymny rozmówca i zwierciadło ich duszy - w takiej właśnie inkarnacji prowadzi dramatyczną dysputę z Rydzem-Śmigłym; pomaga generałowi Kutrzebie w podjęciu decyzji operacyjnej - której następstwa przejdą do historii jako bitwa pod Kutnem; doprowadza też do spotkania i dialogu na odległość ("Spotkały się ich oczy wpatrzone w lunetę") kapitana Raginisa w jego bunkrze nad Wisną i prowadzącego kolumnę pancerną generała Guderiana, przy czym obydwaj bohaterowie tego dialogu na odległość wypowiadają straszliwe frazesy. Niestety, Zawieyski nie był ani poetą, ani publicystą z prawdziwego zdarzenia, a usiłował tutaj skojarzyć publicystykę z poezjowaniem. W tej relacji bardziej nas jednak interesuje próba odkłamania Września, czytelna w intencjach, jakkolwiek pogmatwana i ostrożna.

Jeszcze w prologu wojny - scena w ambasadzie polskiej w Paryżu, w maju 1939 - mówi się o tym, że brak zgody rządu polskiego na ewentualny przemarsz wojsk radzieckich w wypadku wojny z Niemcami nie był całkiem bezrozumny i pozbawiony motywacji. Charakterystyczny jest stosunek autora do Rydza-Śmigłego: niejednoznaczny, nie pozbawiony zrozumienia i współczucia dla tego "wodza klęski", mimo wytykanych mu błędów. Decyzja ewakuacji rządu i sztabu dowodzenia także nie jest pozbawiona oczywistych racji wojskowych i politycznych, i nie sprowadza się do szablonowej formuły "ucieczki do Rumunii". Jeszcze w Ołyce, na dalekim etapie ewakuacji, w rozmowie Naczelnego Wodza, Prezydenta i Premiera rozważany jest rzeczowo plan organizacji "dalszego oporu" - "w widłach Dniestru i Stryja"



i w oparciu o granicę rumuńską, przy czym rozmówców niepokoją najbardziej doniesienia o "niewyraźnej postawie Sowietów". I tuż po tej rozmowie Konrad po prostu informuje o przekroczeniu granicy przez wodza, rząd i prezydenta "w nocy z 17-go na 18-go września"... Więcej Zawieyski w tym momencie - był rok 1967 - powiedzieć nie mógł, jeżeli liczył na premierę w Teatrze Narodowym. I może Dejmek podjąłby nawet to ryzyko, gdyby sztuka Zawieyskiego była choć trochę lepsza. Trudno się dziwić, że wolał ryzykować "Dziadami".

Dokumentarnie rejestrowane ostatnie chwile Naczelnego Wodza przed przekroczeniem rumuńskiej granicy odnajdziemy jeszcze w jednym z fragmentów sztuki Ryszarda Frelka "Śmierć Adama Zawiszy" (druk 1980) i na tym już możemy zamknąć dzieje klęski spisywane przez dramaturgów. W innym typie oglądu Września, który nazwaliśmy "inicjacją", kluczowe znaczenie ma tekst Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, pozbawiony tytułu, przez wydawcę mianowany "Dramatem", a napisany - wedle ustalenia Kazimierza Wyki - "przypuszczalnie w drugiej połowie roku 1942"<sup>5</sup>.

Wrzesień Baczyńskiego jest "inicjacją" przez to, że jest wziernikiem w wojnę - już z perspektywy roku 1942; jest "jak nad pokoleniem zawieszona łuna" (s. 785) i jak pierwsza stacja "drogi krzyża" (s. 784), która została temu pokoleniu przypisana. Ale Wrzesień jest także inicjacją w sztukę zabijania, którą trzeba opanować jak najlepiej - w obronie koniecznej muszę zabijać sprawnie albo sam zostanę zabity - trzeba ją zatem opanować, ale nie wolno jej polubić. Poczynając od Września, sztuka zabijania stała się nieodzowna, stała się losem pokolenia Baczyńskiego, choć nie przestała być haniebna i nieczłowiecza. Jak ocalić człowieczeństwo zabijając? I zabijając sprawnie! Czy to możliwe? Oto dylemat Baczyńskiego i oto jego inicjacja. Oto jedyna o takim stopniu intensywności wewnętrznego napięcia próba obrony człowieczeństwa i jedyny o tak wysokim stopniu świadomości głos moralisty wtrąconego w mechanizm wojny totalnej. Przypominamy: to jest pisane w roku 1942! Tylko jeden z rówieśników Baczyńskiego, który ocalał - ocalał "prowadzony na rzeź" - potrafił przenieść i utrwalić tę świadomość dziełem całego swego życia. Chodzi tu, oczywiście, o Różewicza. Świadomość klęski i ruiny człowieczeństwa, której nie wolno stracić z oczu, której nie wolno nigdy zapomnieć - ruiny,

którą tak trudno odbudować, a tak łatwo w ruinę znów obrócić, w każdej chwili - oto, co stawia w jednym szeregu Różewicza z Baczyńskim, mimo tak zasadniczych odmienności w sferze poetyki, osobowości i doświadczenia tego, który ocalał, i tego, który zginął wcześniej. Jeśli więc mówi się o pojmowaniu Września jako inicjacji i o tym, że tekst Baczyńskiego ma w tym zakresie znaczenie kluczowe, to należy podkreślić również, co nie jest obojętne, że taki właśnie tryb odniesienia do tak zwanych doświadczeń granicznych będzie miał najdalej idące, najdonioślejsze konsekwencje w literaturze polskiej następnego pięćdziesięciolecia.

"Dramat" Baczyńskiego prowadzi do takiego właśnie dylematu i takich pytań: jak ocalić człowieczeństwo zabijając? Czy to możliwe? Do sceny czwartej pierwszego aktu dzieje się w przestrzeni duchowej Jana, który stanowi projekcję "ja" autorskiego; w tę przestrzeń wchodzi, po kolei, Matka, potem przyjaciel-nieprzyjaciel zwany Piotrem, nareszcie posąg Gladiatora - opiekuńczy i wspierający Jana, nadto Cienie umarłych. Instrumentarium jest z Wyspiańskiego, ale ton jakże własny! W rygorach dramatu, które sobie nałożył i które tak jakby wypróbuje - nie naginając się zresztą zbytnio i raczej o tyle tylko, o ile mu to odpowiada - pisze przecież Baczyński wspaniałą poemat refleksyjny, w którym każda nieco dłuższa kwestia, a tych nieco dłuższych jest najwięcej, jawi się jak kolejny znakomity liryk Baczyńskiego. Tak będzie zresztą aż do końca "Dramatu" i tak właśnie należy go czytać. Ale w tej przestrzeni duchowej dylemat Jana już dojrzewa. Krystalizuje się zwłaszcza w konfrontacji z Piotrem, apologetą siły i zdobywczego aktywizmu, w którym, być może, pomieścił Baczyński jakieś refleksy postaw niektórych rówieśników skupionych wokół pisma "Sztuka i Naród". Gladiator wyznacza im obu role: Janowi - "a ty się stań cierpieniem i nie zamknij oczu // tym cieniem, co jak trumny przez wzrok ci się stoczą" (s. 794); Piotrowi: "Zabijaj przeto, że sam nie zobaczysz // poza swoją rozpaczą - niczyjej rozpaczy, // bo na tym ci się skończy sen i obcowanie // z wielkością" (s. 794).

Te cztery sceny w przestrzeni duchowej poprzedzają wybuch wojny. Trzy następne nie różnią się zbyt wyraźnie techniką poetycką od poprzednich, chociaż dzieją się już "zmysłowo" lub "przedmiotowo", w "Dzień słoneczny, jasny" (s. 797). Wojna wybuchła!

Tutaj znamienne euforia Piotra: "Skończyło się tamto gnicie w ciszy, która uszy wykluwała, a zacnie się, zacnie się nareszcie życie, walka, marsz naprzód" (s. 799). I Piotr zostanie najokrutniej pogiębiony: otrzyma przydział kancelaryjny! Jan natomiast - przydział bojowy.

Drugi i trzeci akt "Dramatu" są króciuteńkie: razem wzięte - nie dorównują objętością połowie aktu pierwszego. Co nie znaczy, że są to jakieś szkice niewykończone, że Baczyńskiemu "nie chciało się" rozwijać dalej aktu pierwszego, że pracę nad "Dramatem" w jakimś sensie zarzucił i dopisywał te dwa akty pospiesznie. Tak nie jest. Jest wręcz przeciwnie: drugi i trzeci akt "Dramatu" są właśnie takie, jakie powinny być w tej strukturze doskonale zaplanowanej, choć swoistej. Kluczowy dla "Dramatu" dylemat Jana został już przecież rozstrzygnięty w poemacie refleksyjnym aktu pierwszego. Teraz, z kolei, powinno nastąpić unaocznienie i zarazem weryfikacja tego rozstrzygnięcia - w działaniu. Bardzo trudna weryfikacją i nie mniej trudne unaocznienie: tu Baczyński musi się wreszcie zderzyć z problemem batalistyki w dramacie. I rozwiązuje ten problem bezbłędnie. A co więcej - w zgodzie z całą poetyką tego utworu.

Na użytek owej weryfikacji dylematu Jana w działaniu projektuje Baczyński taką wizję i przestrzeń sceniczną: "Półkula ziemi. Po niej z dwu stron maszerują żołnierze" (s. 805). W trzecim akcie ta sama przestrzeń zostanie jeszcze zdublowana - na dwóch poziomach - obejmie teraz wojenne losy Jana i równoległe sen Matki o losie Jana. Przestrzeń jest zatem metonimiczna i znakowa, o proweniencji ekspresjonistycznej teatralnie, ale służąca jak najlepiej i poetyckiej kondensacji obrazu, i kolejnej sekwencji liryków, które, raz po raz, przybierają tu postać ni to piosenek, ni to chórów, i wplecionym w tę sekwencję przerywnikom niby realistycznym - bez mała rodzajowym w jakimś fragmencie dialogu żołnierzy - wyobcowanym wszakże w tej przestrzeni tak, jak gdyby przywoływane tylko cytaty z batalistyki "autentycznej". W takiej zatem przestrzeni i konwencji dylemat Jana znajdzie swoje dopełnienie w działaniu: Jan zabije. Zabije sprawnie. Zostanie także ranny. Jan "w malignie". Duch wzywa go po dwakroć: "Nazywam cię po imieniu: cierpienie" (s. 813). Jan: "Jestem, któryś mnie nazwał, wstaję, z tobą idę, // prowadź mnie i nie zamknij mi oczu, bo widzisz, // że

mnie nie pęknie serce, na nic mnie nie zamknij // i na nikogo" (s. 814). Ten postulat mamy prawo uznać za najważniejszy.

W paru innych dramatach czasu wojny motyw wrześniowej "inicjacji" pojawia się także, jakkolwiek w ujęciu nie tak gruntownym jak w wypadku Baczyńskiego. W "Syrenim mieście" Michała Choromańskiego (podtytuł: "Komedia patetyczna"), pisany w Kanadzie, do kąd autor zdołał się przedostać okrężnymi drogami, w kilka miesięcy po wybuchu wojny, inicjacja przybiera postać totalnego zaskoczenia ludzi nieprzygotowanych i raczej niepoważnych, zdecydowanie niebohaterskich - rzecz rozpoczyna się 1 września jak salonowa i pastelowa komedia - ludzi zatem wrzuconych w wojnę w sposób najbardziej nieoczekiwany. Ci niepoważni na ogół ludzie będą jednak bronić Warszawy. Na płaskim dachu luksusowej willi, w której dzieje się ta "komedia patetyczna", stanie działko przeciwlotnicze, obsługiwane przez rezerwistów, półcywilów i ochotników. Stanowisko bojowe sypie się w gruzy, padają ranni i zabici, i zastępują ich kolejni ochotnicy, rezerwiści, półcywile - ciągle jeszcze lekkomyślni mieszkańcy "Syreniego miasta", wrzuceni w wojnę. To początek ich wojennej edukacji. Pierwszy egzamin, choć ostatni dla wielu. Taki szczególny ton i sposób pisania o Wrześniu możliwy był, w latach wojny, a i potem jeszcze, raczej tylko w dalekiej Kanadzie, chociaż i tam mógł się wydawać jakby "zbyt lekki": sztuka Choromańskiego nie trafiła na żadną scenę polonijną. Zasługuje wszakże na uwagę jako odosobniona, przynajmniej w dramacie, próba "złamania koloru" - ujęcia tematu w sposób programowo przeciwstawny optyce i ekspresji jednobarwnie martyrologicznej, jakkolwiek nie jest to próba całkiem udana, jakkolwiek sama też się wpisuje w inny stereotyp<sup>6</sup> - warszawskiego humoru i poniekąd folkloru, temperamentu i w ogóle "syreniego" ducha - stereotyp uniesiony przecież, piórem Choromańskiego, co najmniej o jakiś jeden stopień, a może nawet o kilka stopni w górę.

Żadnych już subtelności pióra, żadnych też usiłowań "złamania koloru" nie znajdziemy na pewno w sztuce Wandy Karczewskiej "Ziemia oskarża" (inny tytuł: "Przejrzały oczy nasze"), napisanej podobno już w roku 1942 (?), a granej tuż po wojnie, w Poznaniu i w Krakowie. Tekst Karczewskiej o tyle jest jednak znaczący, że zdaje sprawę z wydarzeń bydgoskich, ze słynnej niedzieli 3 września; opowiada o precyzyjnie przygotowanej i dokonanej akcji dywer-

syjnej bydgoskich Niemców i o bestialstwach hitlerowskich po zajęciu miasta. W nurcie "inicjacji" mieści się przez to, że traktuje zdarzenia bydgoskie jak bilet wizytowy niemieckich rządów w Europie i jako wstęp do zorganizowanego ludobójstwa, a ponadto jak ostrzeżenie i przestrożę dla łatwowiernych Polaków tolerujących dobrodusznie wszelkiego typu organizacje "mniejszości niemieckiej" na Pomorzu. Istotna w tym tekście jest także próba artykulacji jakiegoś przesłania: nie zapomnieć! I nie zaufać! I nie rozmiąć na drobne tych doświadczeń: nie przetopić ich na "posążki, orzełki, mieczyki" oraz ryczałtem "dewocjonalia narodowe"<sup>7</sup>. Relacja z Bydgoszczy jest rzetelna, spisana z autopsji, a przesłanie z grubsza sensowne. Innych zresztą wartości w tym utworze raczej nie ma.

I znowu mija lat dwadzieścia. W roku 1964 Jerzy Broszkiewicz publikuje w "Dialogu" "komedię biograficzną" pt. "Przychodzę opowiedzieć", a w trzy lata później przerabia ją jeszcze i ulepsza do wydania książkowego w tomie "Pięć komedii różnych". Jest to ostatecznie opracowanie znamienne dla Broszkiewicza motywu tragicznego zaangażowania, podejmowanego już wcześniej w trybie przypowieści (m.in. w sztuce "Dziejowa rola Pigwy"), teraz zaś przeniesionego na scenę historii. Nosicielem tego motywu jest bohater prostoduszny i bez mała naiwny, i wciąż od nowa - bo epoka tego wymaga - heroicznie zaangażowany, i raz po raz dostający po uszach, i pokiereszowany, i przegrany, i niepoprawny, i raz jeszcze podejmujący syzyfowe prace zaangażowania. Ten bohater jest czymś w rodzaju intencjonalnej projekcji autora, a opowieść traktuje raz jeszcze o tragicznym losie pokolenia.

Wrzesień w tej sztuce to tylko akt pierwszy, zresztą najlepiej napisany. Pewien naddatek stylistycznej kreacji dialogu - z autorskim sarkazmem, z autoironią, z goryczą samowiedzy pokoleniowej i historycznej - który w następnych aktach staje się manieryczny i monotony, w tym pierwszym akcie funkcjonuje właściwie i jeszcze nie razi. Funkcjonuje także właściwie, w tym pierwszym akcie, tryb montażu migawkowych scenek - z wykorzystaniem Brechtowskich V-efektów i manifestowaną teatralizacją - tryb montażu zatem i demonstracji, który ułatwia Broszkiewiczowi powołanie modelu jakby i znaczącego przekroju Września. Kluczowe są tutaj sceny wędrowni rozbitego oddziału, z którego ocalał już tylko bo-

hater Jan i jego Sierżant-szef kompanii. Otóż ten Sierżant jest obdarzony całkiem niezwykłą, w owym czasie, wobec sanacyjnych sierżantów sympatią autora: tak zwany zupak i służbista, zawodowy podoficer, uczy znakomicie, uczy skutecznie - "jak z człowieka wyłuskać żołnierza, jak masz zabić, żeby ciebie nie zabili"<sup>8</sup>. Sierżant-szef ocala Jana, oddaje za niego życie: kiedy samowtór wpada ją na Niemców (a Jan, po drodze, zdążył się już przebrać w cywilne łachy - żeby nie trafić do niewoli i żeby walczyć dalej) Sierżant nie wyda Jana Niemcom i zostanie przez nich powieszony. Ale zdąży jeszcze, w trakcie modlitwy, przekazać Janowi ostatnią lekcję: "jestem z ciebie silnie zadowolony, z maskowania, strzelec, bardzo dobrze, i przepuść nam nasze winy, to nie wojna na mundury, ale na zabijanie i ucz się wieszać, ucz się wieszać na mnie, Jasiu..." (s. 136-137). Jaś tej lekcji nie zapomni. W konspiracji, pod pseudonimem Szef, będzie znakomitym instruktorem wyszkolenia i będzie uczył - "jak z człowieka wyłuskać żołnierza" i "jak masz zabić, żeby ciebie nie zabili". Wrzesień jest tu więc znowu inicjacją w los pokolenia i w sztukę zabijania, i w kolejny wielki rozdział Kainowej historii, którą autor, w końcowym przesłaniu, chciałby odwrócić, albo zawrócić, albo zatrzymać: "Kain n i e z a b i ł Abła. Nie zabił, nie zabija, nie zabije. Oto całkiem nowa historia. Jeszcze nie napisana" (s. 174).

Kilka sekwencji z historii Września odnajdujemy również w sztuce Jerzego S. Sity "Słuchaj, Izraelu!" (cz. I: "Dialog" 1988, nr 9). Pełnią tutaj szczególną funkcję: są wprowadzeniem do wojennego losu polskich Żydów i inicjują dramat głównego bohatera (Adam Czerniaków - w tej sztuce mianowany Prezesem), który z rąk Prezydenta Warszawy (Stefan Starzyński), tuż przed wkroczeniem Niemców, przyjmuje nominację na "Prezesa Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie". I Prezydent, i Prezes zdają sobie sprawę, że taka nominacja, w takiej chwili, jest równoznaczna z "niezasłużonym wyrokiem". Tu więc klęska wrześniowa otwiera drogę prowadzącą nieuchronnie do zagłady.

Nie jest pewne, czy w tym kontekście powinno się przywoływać "Kartotekę", już raczej z pedanterii. Nie jest to przecież sztuka o Wrześniu. Ale jest to sztuka o edukacji historycznej pokolenia. I refleks Września też się w niej pojawia, chociaż nie w tekście podstawowym, a w "Odmianach tekstu", publikowanych w kilkanaście

lat po prapremierze. Pojawia się, mianowicie, w króciutkiej scenie, która w porządku "Odmian tekstu" będzie pierwsza: to odwiedzi-ny Przyjaciela z Dzieciństwa, który utopił się trzy lata przed wojną i prosi Bohatera, żeby mu coś o wojnie opowiedział. Opowieść mieści się w ośmiu linijkach: "Pamiętasz fabrykę drutu? W piątek pierwszego września 1939 rano spadły tam pierwsze bomby. Szedłem po gazetę. Jakiś chłopak krzyczał, że wybuchła wojna. Drugi kopnął go w tyłek: »nie pieprz, gówniarzu«, ale za godzinę zbombardowali miasto. Nasza ulica się spaliła. Później to wszystko trwało jeszcze kilka lat. Była okupacja. W maju 1945 roku wojna się skończyła. Zginęło podobno 33 miliony ludzi"<sup>9</sup>. Ta opowieść w ośmiu liniijkach nie wymaga komentarzy. A przytoczyłem ją po to, by nie pominać "Kartoteki" i potwierdzić, co już zostało powiedziane: dla Różewicza Wrzesień jest także inicjacją i odkrywaniem czasu nieludzkiego.

Pozostał jeszcze jeden utwór, którym należy się zająć na ostatek. Sztuka nosi tytuł "Pieszko", a napisał ją Sławomir Mrozek. Można przewidzieć zdziwienie słuchaczy: jak to, czy "Pieszko" jest o Wrześniu? Czy to wszystko, co się w tej sztuce dzieje, dzieje się we wrześniu? Czy cokolwiek z tego dzieje się we wrześniu? I kiedy to się właściwie dzieje? Od takich właśnie pytań trzeba zacząć.

Nic w tej sztuce nie jest oczywiste poza wędrowką - wędrowką pieszo - i poza wojną. Wędrują różni ludzie. Z rozmaitych powodów. Jedni uciekają, inni wracają. Szukają zaginionych bliskich - matki, żony. Za handlem też chodzą i za rozbojem. A jeszcze innych wiozą - i tylko ci nie wędrują pieszo - w bydłowych wagonach wiozą do gazu. Kto i kiedy ucieka, wraca, szuka zaginionych, handluje, jedzie do gazu? Bardzo trudno się w tym połapać. Ale próbujmy. Pytajmy dalej. A może każdy to, co czyni, czyni w innym czasie? A może czas jest wspólny, choć inny dla każdego? A może czas jest wspólny dlatego, że tak chce autor?

Gdyby uchylić jednak to dziwne przypuszczenie i pedantycznie tropić w tekście informacje określające jakikolwiek czas historyczny, okaże się niebawem, że informacje są sprzeczne i odsyłają do wielu czasów jednocześnie. Nauczyciel był "wysiedlony" i "teraz wraca". Baba: "Teraz wszyscy wracają"<sup>10</sup>. Nauczyciel: "Panuje zamieszanie, jak zwykle, kiedy przetacza się front". W tym zamiesz-

niu Syn i Ojciec szukają matki i żony. Ojciec: "Była w szpitalu od Nowego Roku, ale front się ruszył i chorych gdzieś wywieźli". Tu z pedanterii warto zauważyć, że ta ostatnia informacja kłóci się z każdym możliwym czasem z lat 1939-1945: nigdy w tych latach, na ziemiach polskich - jeżeli nie wywożono wszystkich, jak warszawiaków po powstaniu, a wcześniej Żydów - nie wywożono samych tylko chorych ze szpitali z takiej okazji, że "front się ruszył". Ale czytamy dalej. Superiusz: "Czy pamiętasz, kiedy wyszliśmy z domu?". Pani: "Przed miesiącem". Superiusz: "W którym stuleciu? Mam wrażenie, że uciekamy od wieków". Pani: "Zaczęliśmy uciekać jesienią". Superiusz: "Którą jesienią? Zresztą to nieważne. Wszystkie jesienie minęły, pod tym względem ostatnia nie różni się od pierwszej. Ale gdzie uciekamy? Skąd i dokąd? Z zachodu na wschód i ze wschodu na zachód. A więc kierunki unicestwiają się nawzajem. Nawet nasza ucieczka jest złudzeniem".

Syn i Ojciec, w wędrowce po bezdrożach, nasłuchują odgłosów frontu, który się "przetacza". Syn: "To oni czy nasi?". Ojciec: "Nasi. (Pauza) Albo oni. (Pauza) No, to chodźmy". Nie wiadomo, czy "nasi" to nasi, a "oni" to oni, i kto "nasi", a kto "oni"? Zesztywniały trup żołnierza, w nierozpoznawalnym szynelu, nie wiadomo nawet z której kampanii - to może Niemiec, może Rosjanin, może Polak, a może trup bez przydziału i bez poczucia przynależności? Ten trup żołnierza będzie potem ślepym albo widzącym Grajkim, może nawet po trosze Chochołem, może Aniołem Śmierci Superiusza i przewodnikiem do krainy niebytu, a może zbitką wszystkich tych funkcji? Gdzieś o staję, podobno na moście, jacyś ludzie tęnym nożem zarzynają Niemca, żandarma, który nie zdążył uciec, może nawet tego samego, który Dziewczynę uczynił ciężarną. A więc Niemcy jednak uciekają! I rzeczywiście wojna się kończy. W epilogu Porucznik Zieliński z przybocznym Drabem wybierają się na szaber - na zachód! Nauczyciel i Pani entuzjastycznie włączają się w "kolosalny program edukacji, reedukacji, kolaboracji" z powojennym nowym ładem. Ale Superiusz - wiemy, że Superiusz to Witkiewicz - swoją ostatnią podróż rozpoczął zaledwie "przed miesiącem" i bez wątpienia działa się to jesienią. Z pedanterii można by dodać, że masowe piesze wędrowki to w ogóle zjawisko wrześnie i jesienne, a nie zimowe i nie wiosenne, i nie letnie. Z pedanterii można by też dorzucić, że pociąg-widmo wiozący Żydów do komór gazowych przejechał



na pewno w roku 1942. A nareszcie - Superiusz, nadal postać działająca, znajdzie się całkiem poza czasem i poza przestrzenią, z Kleopatram pod rękę wędrujący po obłokach albo po linie, jak Holoubek w przedstawieniu Jarockiego - pieszo w powietrzu! - już wyzwolony z czasoprzestrzennych kategorii. Wróćmy zatem do punktu wyjścia: w jakim czasie spełnia się akcja sztuki Sławomira Mrożka pt. "Pieszo"?

Już bez wykrętów trzeba udzielić odpowiedzi. Czas i przestrzeń, i wszystkie inne kategorie świata przedstawionego, łącznie z takimi, jak byt i niebyt, są w tej sztuce, oczywiście, kreowane; są kreowane w takiej dramatycznej strukturze, która sama wyznacza całą siatkę swoich własnych motywacji. Co tu jest jednak niezwykłe, to fakt, że Mrożkowy kreacjonizm porzuca płaszczyznę parabolii, z którą obcował najowocniej i najwytrwalej przez lat dwadzieścia, a zanurza się - najzuchwalej, by nie powiedzieć, że desperacko! - w żywą materię historyczną i w autentyczną materię wojny; w materię krwi i błota - unaocznioną tak prawdziwie i tak brutalnie, jak to możliwe w tekście przeznaczonym dla sceny. Przy tym Mrożkowy kreacjonizm nie traci swoich podstawowych walorów: kształtuje, mianowicie, wyrazisty przekrój i zarazem syntetyczną wizję całej wojny, w której wszystkie wojenne czasy, wszystkie lata, wszystkie miesiące nakładają się na siebie i współistnieją jako jedno continuum krwi i błota. A w epilogu otwiera jeszcze perspektywę dopełniającą - na całe pół wieku!

Ale początkiem, płaszczyznę wyjściową kreowanego w ten sposób układu zdarzeń, w porządku historii pozostaje Wrzesień. Polski wrzesień. I wrzesień Superiusza-Witkacego. A podstawowym instrumentem kształtującym tę przekrojową syntezę wojny będzie motyw wędrowki. I ucieczki. "Skąd i dokąd? Z zachodu na wschód i ze wschodu na zachód. A więc kierunki unicestwiają się nawzajem." Wędrowka zaczęła się jednak we wrześniu. Dla tych, co przeżyli, trwała prawie sześć lat. Albo całe pół wieku. Dla wielu trwała krócej. Dla Superiusza-Witkacego trwała osiemnaście dni i była jego najdłuższym pożegnaniem jesieni.

Poprzez wszystkie wędrowki, ucieczki i powroty - z zachodu na wschód i ze wschodu na zachód - polska jesień zostaje rzutowana na całe sześć lat wojny i jeszcze dalej - z tą perspektywą otwartą na pół wieku. Tak, w dramacie kreacyjnym i historycznym jednocześnie,

Wrzesień zaczyna funkcjonować jako płaszczyzna syntezy polskiego losu. Co było do udowodnienia.

Superiusz odmówił udziału w tym losie. Znalazł wreszcie kierunek ucieczki. Posłużył się brzytwą. Niefunkcjonalnie. Nadrealistycznie. Zawisł w obłokach - pieszo w powietrzu! - pod rękę z Kleopatry. - "Ci, to mają dobrze" - mówi Ojciec do Syna. - "My musimy pieszo." To ostatnia kwestia tej sztuki.

---

<sup>1</sup> E. Zegadłowicz, Domek z kart, Warszawa 1954, s. 45.

<sup>2</sup> Tamże, s. 43.

<sup>3</sup> Maszynopis w Bibliotece PWST w Warszawie, sygn. A. 332. Z tegoż kolejne cytaty.

<sup>4</sup> Maszynopis w Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 739.

<sup>5</sup> K.K. Baczyński, Utwory zebrane, Kraków 1961, s. XXXVI. Wszystkie cytaty tamże.

<sup>6</sup> Por. J. Czyżkowski, Choromańskiego kłopoty z dramatem, "Dialog" 1973, nr 7.

<sup>7</sup> Maszynopis w Bibliotece PWST w Warszawie, sygn. A. 5; jako autor występuje Amadeusz Wyż.

<sup>8</sup> J. Broszkiewicz, Pięć komedii różnych, Kraków 1967, s. 128. Wszystkie cytaty tamże.

<sup>9</sup> T. Różewicz, Teatr, t. I, Kraków 1988, s. 106.

<sup>10</sup> "Dialog" 1980, nr 8. Tamże kolejne cytaty z "Pieszo".