

# Monika Kostaszuk

---

## Sprawy porucznika Ordona — ciąg dalszy

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 103-108

---

1988

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.

Monika Kostaszuk

### SPRAWY PORUCZNIKA ORDONA — CIĄG DALSZY

Kiedy w listopadzie 1963 r. warszawski Teatr Dramatyczny wystawił w reżyserii Aleksandra Bardiniego sztukę Sławomira Mrożka *Śmierć porucznika*, w stołecznej prasie rozpętała się burza<sup>1</sup>. Dzisiejszego kłasyka polskiej groteski okrzyknięto wówczas grafomanem, błaznem, wulgarnym hipokrytą<sup>2</sup>. Zarzucono mu bezideowość, zejście na artystyczne mielizny, obrażanie narodowych uczuć, a nawet polityczną prowokację.

„Oto ktoś, komu zatarły się granice — pisał w «Stolicy» Teofil Syga — między żartem a prostactwem, ktoś — kto posiada nadmiar odwagi a zbyt mało taktu artystycznego [...] ktoś, mówię, pozbawiony pokory wobec tematu — postanowił sobie tego pośmiać się, a za przedmiot swych żartów obrał *Redutę Ordona*, *Dziady* (także część trzecią) i inne utwory poety [Mickiewicza — przyp. M.K.]”<sup>3</sup>

Parcdystyczna struktura tej sztuki wydawała się istotnie niezwykle przejrzysta. Zbudowana na wybranych cytatach z polskiej literatury romantycznej, jednoznacznie wskazywała przyjętą przez autora zasadę wyboru. Podsuwał ją szkolny kanon lektur zestawiający pod hasłem „Mickiewicz” misterium *Dziadów*, *Odę do młodości*, *Pana Tadeusza* i oczywiście *Redutę Ordona*. Zwłaszcza ten ostatni utwór — historia bohaterskiego obrońcy powstańczej reduty, „uśmierconego” (co też zapewne odnotowują podręcznikowe przypisy) przez Mickiewicza — wydał się Mrożkowi nośny dramaturgicznie. „Opowiadanie adiutanta” wzbogacał przecież cały kontekst pozaliteracki — istotny ze względu na miejsce postaci Ordona w narodowym panteonie i jej rzeczywistą, niezgodną z poetycką, biografię.

Autor *Śmierci porucznika* wykorzystał tę właśnie sprzeczność wskrzeszając — na przekór tytułowi — swego bohatera i konfrontując z jego własną literacką legendą. Mrożkowy Ordon-Orson nie ginie pod gruzami wysadzonego w powietrze fortu — wychodzi cało z powstania. Nieoczekiwanie zjawiając się w emigracyjnym mieszkaniu Poety (twórcy wiersza opiewającego jego chlubną śmierć) „psuje” swym niestosownym ocaleniem „narodową fetę” (s. 18)<sup>4</sup>. Jesteśmy postawieni wobec dylema-

tu: Czy żywy bohater może być nadal narodowym bohaterem? Co lub kto zaświadcza o jego tożsamości? Czy powrót do egzystencji realnej unieważnia stworzony przez Poetę i uświęcony w zbiorowej świadomości byt intencjonalny?

Mrożka — niestrudzonego „mordercę (a więc i znawcę — przyp. M.K.) stereotypów”<sup>5</sup> — interesuje oczywiście zależność odwrotna. Mit, który wykreował Orsona — patriotę zdolnego do największych poświęceń dla ojczyzny — jest więc silniejszy niż on sam. Zniewała go i ubezwłasnowolnia, czerpiąc swą moc właśnie z rozdziwku między prawdą a fikcją. Młody, znakomicie wyszkolony porucznik, który wysadzał redutę planowo, „według instrukcji” i pod „odpowiednim kątem” nie przystaje do wypracowanego w romantyzmie polskiego modelu patrioty-szaleńca, modelu kojarzącego „lekceważenie śmierci, brawurę odwagi” z „pogardliwym potępieniem wszelkich rozsądkowych kalkulacji”<sup>6</sup>. Zamiast ducha męznego powstańca zjawia się rozhisteryzowany kochanek; tego, który „szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie” zastępuje stęskniony narzeczony pragnący u boku Zosi wieść „życiową zwyczajną, sielską i spokojną” (s. 26).

Bohater porzuca nimb bohatera, aktor wychodzi z roli, ale patetyczno-patriotyczny spektakl trwa dalej. Śmierć porucznika jest już własnością publiczną — stanowi ideowy fundament tej odrealnionej, zmitologizowanej rzeczywistości. Charakterystycznym dla romantyzmu rozumieniem śmierci nie „jako zaprzeczenia istnienia, lecz jako zmiany jego sposobu [...], jako przejścia w inny, ponadindywidualny, historyczny sposób istnienia”<sup>7</sup> posłuży się Mroźek tworząc sytuację abstrakcyjną, groteskową na skutek pozbawienia świata przedstawionego spójności i podporządkowania go „czyste”, ponadracjonalnej logice.

Postępowaniem Orsona — buntującego się przeciw nierzeczywistości własnej egzystencji, lecz ulegającego stereotypowi, który tę nierzeczywistość potęguje — oraz zachowaniem Zosi składającej ze swej miłości (lub raczej ze swych planów małżeńskich) absurdalną „ofiary dla ofiary”, rządzi ta sama zasada. Typowo polski „monumentalizm wymagań patriotycznych”<sup>8</sup>, sprowadzonych u Mrożka do całkiem już niedorzecznych rozmiarów, stanowi w ujęciu parodystycznym wartość suwerenną. Przypadkowo wplątanego w heroiczne samobójstwo porucznika czyni „geniuszem ofiary” — zaś ideę poświęcenia życia dla ojczyzny absolutyzuje. „To sama wzniosłość! — stwierdza w zakończeniu aktu I główny bohater — Teraz nikt nie powie, że jakieś niskie tu grały instynkta” (s. 20)

Idea staje się zasadą, „antynormą” wprowadzającą określony ład w strukturę prezentowanych zdarzeń. Idea staje się formą przyjętą przez postacie i narzucone im sytuacje. Zaś narzędziem idei czyni Mroźek

poezję. To właśnie dzięki jej mitotwórczym kompetencjom dokonuje się w dramacie przejście od prawdy będącej własną wewnętrzną racją świata przedstawionego do prawdy narzuconej, istotniejszej z uwagi na wyższe sensory, motywowane względami pozaliterackimi. Mrozek proponuje czytelnikowi ciekawy eksperyment — odsłania przed nim mechanizm tej poezji, ujawnia zasady, jakim podporządkowany jest proces tworzenia narodowego eposu:

„Druzgocąca przewaga wroga to podstawowy warunek, żeby mój epicki utwór — wyjaśnia jego przyszły autor — wzruszał i przekonywał poetycko. Proszę przypomnieć sobie Termopile. Kto by się przejmował Termopilami, gdyby Leonidas rozporządzał siłami dorównującymi armii perskiej. Nie zazdroszczę dzisiaj poetom przeciwnika! Opiewać druzgocącą przewagę to bardzo niewdzięczne zadanie.” (s. 8)

Ukrytego pod sugestywnym pseudonimem „Vier und Vierzig” Poetę wyposaża Mrozek w szczególnego rodzaju samoświadomość artystyczną oraz zaskakującą umiejętność dystansowania się wobec własnej twórczości. Pararomantyczny „władca świata ducha” to nie tylko znakomity fachowiec, lecz także wieszcz troszczący się o zakres wiedzy swych przyszłych biografów i o „schludny wygląd własnego pomnika” (s. 26). Poezja — która unieśmiertelni Mistrza, lub raczej uczyni żeń w Epilogu (zbudowanym na zasadzie paradoksalnego odwrócenia sytuacji) pokutującego, pozbawionego spoczynku ducha — ulega instytucjonalizacji w takim samym stopniu jak jej twórca. Dokonując selekcji faktów historycznych fabrykuje bohaterów zgodnie ze „społecznym zapotrzebowaniem”.

„Mogło się zdarzyć — wyznaje Poeta — że porucznik Orson uszedł był z życiem spod ognia kartaczy, lecz się nie ocalał od wyższych przeznaczeń. On był bohaterem i naród wymaga, by nim był do końca. [...] To nie ja, panowie, naród pobudziłem, by życie zachowane jemu wypominał, jam tylko w wiersze ujął narodu żądanie. Naród chce ofiary, bo taka ofiara wyraża prawdę całego narodu.” (s. 19)

Etos ulega komercjalizacji. Twórczość poetycka poddaje się prawom popytu i podaży, jest towarem wystawionym na sprzedaż, choć — trzeba przyznać — towar to najwyższego gatunku, jak dowodzi fragment Prologu przedstawiający Poetę „komponującego” w ogniu walki swój narodowy poemat. „Komponowanie” jest właściwie kompilowaniem co celniejszych wyjątków z *Reduty Ordony*. Omawiana scena po raz pierwszy w bezpośrednich cytatach wprowadza do dramatu tekst Mickiewicza. Istotne jest oczywiście nie tylko samo pojawienie się tych przytoczeń, lecz przede wszystkim kompozycyjny i semantyczny kontekst, jaki buduje dla nich Mrozek.

Czemu zatem służy dysonansowe zestawienie poetyckiej metafory i wojskowego żargonu? Czy owa stylistyczna niestosowność naruszając

gatunkową motywację literackiego pierwowzoru prowadzi do jego ośmieszenia, zdeprecjonowania? Warto zwrócić uwagę, iż Poeta (którego nie można, rzecz jasna, utożsamiać z autorem *Reduty*) inspirowany szczególnym charakterem dziejowej chwili, bardziej deklamuje poemat, niż go tworzy. Stojący na szczycie szczytu, patetyczny recytator przekształca konstytuujące romantyczną poezję myśli i uczucia w zgrabne hasła i chwytliwe formuły:

„Generał: Co jest?!

Poeta: Piechota!

Generał: Też mi informacja! Czy kto kiedy atakuje forty konnicą? Jaka piechota?!

Poeta: Jako lawa błota, zupełnie podobna do lawy błota, a przy tym nasypa iskrami bagnetów...

Generał (próbując się opanować): Dobrze. Dobrze. Tylko spokojnie. Wróćmy do *reduty*. Czy widzi pan *redutę*? [...]

Poeta: O, tak! Widzę!

Generał: No, całe szczęście. Straty własne?

Poeta: Panie Generale, nasz żołnierz nie dba o straty, on ginie i nie pyta!” (s. 9)

Parodystyczna konstrukcja wypowiedzi postaci demaskuje jednak dokonywane na utworze Mickiewicza ideowe nadużycia. Trawestacja pełni w *Śmierci porucznika* nie tylko funkcję stylizacyjną — jest rodzajem pułapki, jaką zastawia Mrozek na banał, podszywający się pod romantyzm frazes, literacki stereotyp, artystyczny kicz. Ironiczne odwołanie się do cytowanego dzieła nie narusza jego „bogatej w sensy płaszczyzny odniesienia”<sup>9</sup> — służy przecież ochronie owych sensów. Parodia okazuje się więc narzędziem tyleż sprawnym, co bezpiecznym. „To, co jest najzupełniej odmienne, przysłania — jak wyjaśnia Izaak Passi — pozorną jednakowością, ale tylko po to, by mocniej podkreślić prawdziwą różnicę w rzekomym podobieństwie [...] i w ten właśnie sposób ujawnić nierzeczywistość swego pretendowania.”<sup>10</sup>

Podobnie jak Mickiewicz w II części *Dziadów*, inscenizuje Mrozek w swym dramacie obrzęd wywoływania duchów. Przestrzeń *Epilogu* — już nie magiczno-religijna, lecz „filologiczna”, zderzająca ze sobą rozmaite konwencje literackie — powołuje do istnienia upiora romantycznej poezji. Symbolicznej zemsty dopełnia na nim Chór Wykolejonej Młodzieży — grupa byłych uczniów, którzy zawdzięczają swemu klasykowi katusze szkolnych wypracowań o opisach przyrody i deklamacje pieśni filareckich. Literatura polskiego romantyzmu zostaje poddana kolejnemu, trudnemu sprawdzianowi — próbie szkolnej nudy, zrutynizowanej monotonii podręcznikowych formułek. Problem Mickiewicza, który „wielkim poetą był” znów powraca. W jakim stopniu tak właśnie ukształtowane przekonanie o jego wielkości wciąż jeszcze hipnotyzuje świadomość zbiorową?

Nieustannie penetrując stworzone na podstawie uznanych kanonów lektur — narodowe wyobrażenia, dochodzi Mrozek do ciekawego wniosku o ich „sezonowość”, uległości wobec ideologicznej koniunktury:

„Panu łatwo się dziwić, że chodzę po ciemnych parkach i chuliganię — żali się Redaktorowi stary Orson — A co pan by zrobił na moim miejscu? Ileż to razy zmieniały się opinie. Zaczęło się od tego, że mnie chwalono za to wysadzenie się w powietrze. [...] Aż tu patrzę, opinia się zmienia. Zapanowały poglądy, że wysadzenie się to szaleństwo, a nawet szkodliwe i dla zdrowia jednostki wysadzonej, i dla całego społeczeństwa.” (s. 24)

Wieszcz pozostaje wieszczem — jego poezję zaś zgrabnie dopasowuje się do rozmaitych społecznych, narodowych i politycznych racji. Romantyzm obrasta — według oceny Mrozka — hasłami, komunałami, gotowymi interpretacjami z uczniowskich bryków. Autor *Śmierci porucznika* proponuje kurację wstrząsową. Gra z absurdem, w którą wciąż on utwór Mickiewicza nie jest jednak walką z literacką kondycją polskiego romantyzmu, ani tym bardziej z dziedziczną po nim tradycją kulturową. Wyraża jedynie bunt przeciw trywializowaniu tej tradycji i postępującej dewaluacji przyjętych przez nią wartości. Demaskuje obeszładniającą siłę narodowej dewocji i zdradliwy urok sztucznie preparowanych świętości.

„Mrozek wie, że duchy istnieją, że są sprawy święte, że proroków i zbawicieli bardzo łatwo wywołać z niebytu, że Bóg chyha na człowieka. W dramatach Ionesco, Becketta absurdalną jest nieobecność wyższego sensu życia ludzkiego, metafizyki, teleologii, doskonałości, absolutu, Boga. U Mrozka mamy raczej do czynienia z nadmiernym rozproszeniem duchowej materii boskości, która się przejawia, gdzie popadnie, bez umiaru stawia absolutne postulaty i wszystkiemu święty sens nadać może. [...] Mrozek wierzy w duchy [...]. Dlatego też walczy z duchami, upiorami, ze słowem magicznym i myśleniem mitycznym, z mitologią tradycyjną i nie tradycyjną. Ze wszystkim co święte — dlatego że święte właśnie.”<sup>11</sup>

Niegdyśszym adwersarzom Mrozka można by dziś zadedykować słowa Jana Kotta: „Buffo Mrozka jest jednoznaczne. Jego serio jest o wiele trudniejsze do rozszyfrowania”<sup>12</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Polska prapremiera tej sztuki odbyła się 24 IX 1963 r. w Teatrze Kameralnym w Krakowie; reżyserował Jan Biczyski.

<sup>2</sup> Krytyczne opinie w związku z wystawieniem sztuki *Śmierć porucznika* zamieszczały m.in. „Stolica” (nr 4, 7, 9, 10 — 1964) i „Kultura” (nr 9, 11 — 1964).

<sup>3</sup> T. Syga, *Coś ty uczynił ludziom, Mickiewicz?* „Stolica” 1964, nr 4, s. 14.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z tekstu wydrukowanego w „Dialogu” 1963, nr 5, s. 5 - 29.

<sup>5</sup> K. Wolicki, *W poszukiwaniu miary* w: tegoż, *Gdzie jest teatr*. Kraków 1978, s. 236.

<sup>6</sup> A. Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978, s. 31.

<sup>7</sup> M. Cieśla, głos w dyskusji w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.* Pod red. M. Janion i M. Zielińskiej. Warszawa 1986, s. 260.

<sup>8</sup> A. Kowalczykowa, *Samobójcy romantyczni*, tamże, s. 215.

<sup>9</sup> A. Okopień-Sławińska, *Smierć porucznika* w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967, s. 260.

<sup>10</sup> I. Passi, *Powaga śmieszności*. Warszawa 1980, s. 240.

<sup>11</sup> M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*. Warszawa 1973, s. 360.

<sup>12</sup> J. Kott, *Rodzina Mrożka* w: tegoż, *Aloes*. Warszawa 1966, s. 132.