

Elżbieta Sidoruk

Wieszcz sparodiowany czyli Mroźek wobec Mickiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 38, 59-68

2003

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.

Elżbieta Sidoruk

WIESZCZ SPARODIOWANY CZYLI MROŻEK WOBEC MICKIEWICZA

Tropienie zależności między utworami Mrożka a dziełem Mickiewicza byłoby dzisiaj działaniem jałowym. Po pierwsze, nie ma ich aż tak wiele, po drugie – zostały już dokładnie wysłedzone i opisane¹. Dlaczego więc powracam do kwestii zdawałoby się wyczerpanej i z punktu widzenia większości interpretatorów dramaturgii autora *Śmierci porucznika* chyba niewartej poruszania? Otóż sprowokowała mnie do tego wspomniana wyżej sztuka Mrożka. Dzieje jej recepcji, poczynawszy od recenzji teatralnych realizacji i rozpętanej wokół nich polemiki prasowej w latach 1963–64², aż po głębsze odczytania w kontekście refleksji nad stosunkiem tzw. literatury szyderczej do legendy romantycznej, czy w kontekście całej twórczości pisarza³, skłaniają do refleksji nad fenomenem odbioru utworów opartych na parodii, będących jednym z wariantów – jak to określił Gérard Genette – *la littérature au second degré*⁴. Kontrowersyjna – nie tylko swego czasu – *Śmierć porucznika* jest wbrew pozorom utworem niejednoznacznym i bynajmniej nie zasługuje na tak niską ocenę, jaką wystawił jej Jan Błoński stwierdzając, że „[...] farsowa *Śmierć* jest – obok *Alfy* – najmniej udaną ze sztuk Mrożka”⁵. Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę reakcje odbiorców, trudno oprzeć się wrażeniu, że Mrożek-szyderca padł ofiarą „fatalnej siły” poezji wieszczka. A wszystko z powodu ambiwalentnej, i w związku z tym ryzykownej, „parodii”.

*

„Siła fatalna” poezji Mickiewicza zaciążyła przede wszystkim na niektórych interpretatorach czy raczej naiwnych (z premedytacją bądź nie) odbiorcach *Śmierci porucznika*, zaślepiając i prowokując do ostrej krytyki autora sztuki. Doskonałym świadectwem takiego odbioru jest zainicjowana przez „Stolicę” – i chyba nieco sztucznie podtrzymywana – nagonka na Mrożka jako tego, który „szarga narodowe świętości”, nagonka przybierająca niekiedy formę dość zabawną⁶. Tego typu odczytania, jawnie abstrahujące od literackości tekstu, zdradzały swe niewątpliwe podłoże polityczne i jak sądzę mniej zaszkodziły utworowi niż np. kamuflujący właściwe źródło negatywnego stosunku do tej sztuki artykuł Jana Zbig-

niewa Słojewskiego *Humor z automatu*, którego autor, odzegnując się od dewocji narodowej, w imię walki z bezkrytycznym snobizmem ogłosił, że „Sławomir Mrożek w *Śmierci porucznika* poniósł sromotną klęskę intelektualną i artystyczną”⁷, wpadając w „pułapkę parodii”. Według Słojewskiego utwór ten jest „maszynką k o m i c z n ą prostej konstrukcji”, wywołującą „konwulsyjny śmiech widowni”, jest to szyderstwo „tanie jak barszcz, jak butelka wody sodowej, szyderstwo pod publiczność”⁸. Koronnym argumentem Słojewskiego przeciwko *Śmierci porucznika* był fakt przekroczenia przez pisarza granicy dobrego smaku. Sięgając po broń z arsenału poetyki normatywnej (nb. nisko klasyfikującej parodię), krytyk ten zdradził rzeczywiste powody niechęci do dramatu Mrożka, a przy okazji sam wpadł w „pułapkę parodii”, czego nie omieszczał mu wytknąć na łamach „Dialogu” Ryszard Matuszewski, przypominając, że tak rażąco Słojewskiego „kocioł wódki” jest dosłownym cytatem z II części *Dziadów*⁹.

Autor *Humoru z automatu* nie był zresztą jedyny ze swą tak radykalnie negatywną oceną wartości ideowych i artystycznych sztuki. W opublikowanym pierwotnie w „Dialogu” (1964, nr 8) artykule, podsumowującym dorobek Mrożka zebrany w tomie *Utworów scenicznych*, Józef Kelera uznał ten dramat za niewątpliwą porażkę artystyczną Mrożka, która „zrodziła się z pewnego osłabienia autorskiej samokontroli na fali rosnących sukcesów”¹⁰. Słabości utworu jego krytycy upatrywali właśnie w parodii i w – jak to często określano – skeczowo-kabaretowym charakterze. W opinii wielu recenzentów ten typ humoru nie wytrzymuje długiej formy i dlatego sztuka odbierana była jako zbyt długa czy nierówna. Za wyraźnie zbędny lub niezrozumiały uważano akt II¹¹, co zdaje się świadczyć, że nawet życzliwie usposobieni interpretatorzy wpadli w „pułapkę parodii”, niewłaściwie odczytując jej funkcje, a tym samym sens dramatu, który przez jednych uważany był za polemikę z romantycznymi mitami¹², przez innych odbierany jako „dowcipny głos w dyskusji o «bohaterszczyźnie», która niedawno przez wiele miesięcy wypełniała kolumny gazet”¹³. Na fakt, że to: „Nie o geniusza chodzi, lecz o jego zgranych czcicieli”, bodajże jako pierwszy zwrócił uwagę Jan Alfred Szczepański, dostrzegając w sztuce Mrożka pozorną kpinę z bohaterszczyzny, a celny żart z romantycznych klisz i romantycznej błagi¹⁴. Natomiast Leonia Jabłonkówna za niewłaściwy dla *Śmierci porucznika* uznała kontekst polemiki Mrożka z Mickiewiczem, podkreślając, że sztuka tej kwestii w ogóle nie dotyka¹⁵. Także jednak te recenzje nie obeszły się bez utyskiwań na formę dramatyczną, na „nierówność” sztuki.

Całą kampanię prasową wokół *Śmierci porucznika* trafnie komentuje Małgorzata Sugiera, która jako pierwsza podjęła się rehabilitacji utworu skazanego przez teatr i krytykę na zapomnienie¹⁶. Dostrzegając ideologiczno-polityczne tło tej dyskusji, badaczka zauważa:

Co ciekawe, krytycy niemal nie analizowali treści dramatu, całą energię skupiając na wytykaniu Mrożkowi niedostatków warsztatu dramatopisarskiego. Dlaczego tak walczyło się z dramatem wcale nie gorszym od *Kynologa w rozterce* czy *Czarownej nocy*, zaś parodia literatury romantycznej nie bardziej tam okrutna niż w *Indyku*? *Indyka* dzieliły jednak od *Śmierci porucznika* znaczące trzy lata, w czasie których doszło do istotnych zmian politycznych. W 1963 roku widać było już wyraźnie, że także w dziedzinie kultury przeminęła „październikowa odwilż”. Choć nadal pozwalano intelektualistom na awangardowe swobody, cenzura zaczęła ostro pilnować prawomyślności w sprawach dotyczących ideologii i narodowego bytu¹⁷.

Według Sugiery zaatakowano Mrożka ze wszystkich stron. Dostało mu się nie tylko od zaściankowych patriotów i narodowców, ale nawet od „świętych intelektualistów jak Andrzej Kijowski. A wszyscy nie tyle czytali jego dramat, co używali go jako argumentu na poparcie swoich tez”¹⁸. Badaczka przyznaje, że „*Śmierć porucznika* nie jest dramatem wybitnym”, dostrzega jednak w tej zręcznej zabawie „w aluzje, parodie i literackie pastisze” utwór nie pozbawiony „głębszego znaczenia”, choć dodaje, iż „dociera się [...] do niego z dużym trudem”. Trzeba bowiem „odkryć, że literacka zabawa w wyśmiewanie romantycznych mitów służy Mrożkowi w gruncie rzeczy jako historyczna maska aktualnych problemów”¹⁹. Głęboki sens sztuki ujawnia się, zdaniem Sugiery, właśnie w tak krytykowanym przez recenzentów i badaczy akcie II, gdyż jego akcja:

przenosi się zdecydowanie na płaszczyznę świadomości współczesnego widza. Mroźek dokonuje tym samym kolejnej wolty w swojej interpretacji romantycznego mitu Ordona. Pokazuje, że współczesne przekonanie o relatywności historii to kolejne fałszywe wmówienie. [...] Mroźek poszedł o krok dalej niż sprzeczący się o sens jego dramatu krytycy wszystkich politycznych obozów. Historyczną prawdą zmierzył mit, ale i jemu nie odmówił racji. Starał się przy tym tak uważa widza pokierować, by uwrażliwić go na podatność zarówno historii, jak mitu na ideologiczne manipulacje²⁰.

Z perspektywy recepcji twórczości Mrożka, drugim równie niepopularnym u inscenizatorów i interpretatorów dramatem jest *Alfa*, sztuka zepchnięta przez Jana Błońskiego do przypisu²¹. Podobieństwo reakcji na oba te, tak bardzo różne od siebie, utwory wynika zdaniem Sugiery z faktu, iż „Mroźek ośmielił się podważyć [...] niepisany sojusz” z odbiorcami, zgodnie z którym przedmiotem ataku w jego dramatach był zawsze „ktoś trzeci, różny od widza, bardziej niezdamny i głupszy” i zaatakował „mity wyznawane przez swoją publiczność”²².

Jak wynika z rozważań autorki *Dramaturgii Sławomira Mrożka*, na niezrozumienie i odrzucenie *Śmierci porucznika* przez odbiorców złożyło się kilka czynników, ale niewątpliwie owe negatywne reakcje wyzwoiliła sama forma dramatyczna, zasadzająca się na parodii oraz jeszcze silniej fakt, że za wzorzec parodii posłużyły przede wszystkim dzieła Mickiewicza. I chociaż zarówno teoria

parodii, jak i sposób wykorzystania parodiowanego wzorca przez samego Mrożka uprawomocniają sąd, iż autor *Śmierci porucznika* nie podejmuje polemiki z twórcą *Dziadów* i jego poezją, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że padając ofiarą niezrozumienia ze strony publiczności, stał się poniekąd Mroźek ofiarą Mickiewicza, ściślej „fatalnej siły” jego poezji. W tym świetle relacja między parodystą i wieszczem przedstawia się jako znacznie bardziej skomplikowana niżby się to mogło z pozoru wydawać.

Aluzje do dzieł Mickiewicza pobrzmiewają nie tylko w *Śmierci porucznika*. Jako dramaturg zadebiutował Mroźek właśnie parodią III części *Dziadów*. O ile jednak w *Policji* „arcydrat” został wyzyskany jako system znaków i repertuar gestów²³, to w *Śmierci porucznika* za wzorec parodii posłużył Mickiewicz z wpisów szkolnych, cytowany nierzadko dosłownie. Ani w jednym, ani w drugim przypadku nie można w zasadzie mówić o bezpośrednim ataku na autora parodiowanych utworów czy polemice z jego poglądami w te utwory wpisanymi, ale niewątpliwie bardziej podatna na zarzut o szydzenie z wieszca jest *Śmierć porucznika*. Po pierwsze – ze względu na znacznie wyrazistszą obecność wzorca parodii, po drugie – z uwagi na sposób osiągania efektu parodystycznego, po trzecie wreszcie – z powodu odmiennie realizowanych funkcji parodii.

Policja jest w znacznie wyższym stopniu niezależna od parodiowanego wzorca²⁴, chociaż – co oczywiste – bez jego kontekstu nie wszystkie znaczenia utworu się aktualizują. Sposób wykorzystania formy parodii zbliża tutaj Mrożka do Gombrowicza, który elementami tradycji literackiej posługiwał się jak „znakami pustymi”²⁵. Natomiast w *Śmierci porucznika* warunkiem dotarcia do głębszego sensu utworu jest nie tylko rozpoznanie przez odbiorcę wszechobecnych cytatów z dzieł Mickiewicza, ale też właściwe zinterpretowanie ich roli. Jednak w związku z tym, że Mroźek maksymalnie wykorzystał potencjalną wielofunkcyjność parodii, obciążając ją nadmierną liczbą zadań, dotarcie do tego sensu jest niezwykle trudne. Jak zauważyła Aleksandra Okopień-Sławińska:

Mickiewiczowska *Reduta Ordona* została wprowadzona w obręb *Śmierci porucznika* w inny sposób niż II część *Dziadów*. Przytoczone fragmenty jej tekstu nie uległy żadnym większym przekształceniom, ale przez odebranie im właściwej motywacji gatunkowej i sytuacyjnej ich wartość znaczeniowa zmieniła się całkowicie²⁶.

W sumie groteskowość prologu w niewielkim stopniu zasada się na parodii, gdyż manifestuje się ona już poprzez samo niedopasowanie dwóch języków, zderzenie tzw. poetyczności z tzw. rzeczywistością, co jest uchwytnie także wówczas, gdy wypowiedzi Poety nie są odbierane jako cytaty z wiersza Mickiewicza. Niewykluczone, że dla widza, który nie rozpoznaje parodiowanego wzorca, groteskowość ta jest nawet bardziej wyrazista, ponieważ nie ulega stłumieniu przez

narzucającą się nazbyt silnie satyryczną funkcję parodii. Właściwie dopiero w II akcie chwytły parodystyczne zaczynają służyć grotesce i może dlatego akt ten był odbierany jako stylistycznie niedopasowany, a nawet zbędny. Odmienność techniki parodiowania i inne rozłożenie akcentów, jeśli chodzi o przypisane parodii funkcje, są tu bardzo czytelne. Fakt ten interpretowałabym jednak na korzyść sztuki, która w dwóch pierwszych odsłonach niebezpiecznie zbliżyła się ku satyrze. Włożenie w usta Poety dosłownych cytatów z utworów Mickiewicza sprawiło, że powierzchowna interpretacja funkcji tego chwytu jako ataku na autora *Reduty* narzuca się ze szczególną siłą. I chociaż sąd ten z punktu widzenia teorii parodii nie jest zupełnie błędny, jako że poprzez formę tę zawsze wyraża się ambiwalentny stosunek parodysty do przetwarzanego wzorca i jego twórcy, niewątpliwie interpretacja taka utrudnia dotarcie do głębszego sensu *Śmierci porucznika*. Istota problemów ze zrozumieniem dramatu Mrożka polega więc, jak sądzę, przede wszystkim na tym, że funkcje, jakie ma w niej spełniać parodia, są nazbyt złożone. Prowadzi to do swoistego paradoksu: zagubiony w labiryncie znaczeń odbiorca może dojść do wniosku, że parodia nie wykracza tu poza siebie samą. Symptomatyczna jest w tym względzie opinia Lesława Eustachiewicza, wyrażona w dyskusji o twórczości Mrożka referowanej na łamach „Kierunków” w 1964 roku:

W stosunku do *Śmierci porucznika* nie udało mi się jeszcze pogodzić sprzeczności odbioru, ale wydaje mi się, że Mroźek przeszedł tu z terenu satyry filozoficznej na pole igraszek parodystycznych czysto formalnej natury, w których nie należy szukać głębszego sedna²⁷.

Małgorzata Sugiery dowodzi jednak, że to „głębsze sedno” istnieje, tylko skrywa się za – zdaniem badaczki – czytelną stylizacją, która sprawia,

że już w prologu Mroźek, chwytając na pozór mit *in flagranti*, czyli w chwili jego narodzenia, zarazem go od środka dekonstruuje, obdarzając romantyczne postacie świadomością końca wieku. Dzięki temu od początku pokazuje ich jako świadomych konstruktorów własnego mitu. Toteż w pierwszym akcie celem jego demistyfikatorskich zabiegów staje się mit w pełni ukształtowany, mit w wersji skostniałej w popularnym stereotypie²⁸.

Nie kwestionując trafności spostrzeżeń Sugiery, potwierdzonych drobiazgową i przekonującą analizą, polemizowałabym jedynie ze stwierdzeniem, że zaobserwowana przez nią stylizacja jest „tak czytelna”. Jej zauważenie wymaga od odbiorcy dość znacznej kultury i świadomości literackiej. Czytelność ta ulega poza tym stłumieniu w zderzeniu z wyrazistością parodiowanego wzorca, jakim są utwory Mickiewicza. Aby obnażyć stereotyp wieszca wpojony widzom w ławach szkolnych, musiał go Mroźek unaocznic, co uczynił, przywołując utrwalone w pamięci każdego (niemal) Polaka i kołaczące się w jego głowie fragmenty z kanonu lektur²⁹. Jak pokazują reakcje na dramat – zarówno wywołany w ten sposób śmiech,

jak i „święte oburzenie” – stereotyp okazał się dość odporny na próbę egzorcyzmów. Pomijając fakt, że uwagi na temat sztubackiego rodowodu humoru *Śmierci porucznika* trudno uznać za pochlebne, opinie takie świadczą w gruncie rzeczy o tym, że zaaplikowana terapia się nie powiodła. Z perspektywy recepcji sztuki wyrażany przez wielu krytyków pogląd, iż Mroźek wpadł w „pułapkę parodii” można by więc uznać za trafny. Trzeba jednak przy tym mocno podkreślić, że sprowadzanie *Śmierci porucznika* do zabawnej gry, której sens jedynie w parodii się wyczerpuje, jest dużym nieporozumieniem.

*

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w dialogu z publicznością *Śmierć porucznika* okazała się porażką Mroźka dramaturga. W końcu nawet z pozoru pochlebne opinie o sztuce i jej humorze świadczą o niezrozumieniu intencji autora. Wydaje się jednak, że porażka ta miała swoją terapeutyczną moc i dzięki niej ostatni napisany w kraju dramat Mroźka, rozpatrywany w kontekście biograficznym, jest utworem zamykającym pewien etap twórczości pisarza. Pisarza, który wykorzystując do granic możliwości opanowane po mistrzowsku narzędzie, jakim jest parodia, odkrył czyhające na parodystę niebezpieczeństwa, także te znacznie większe niż brak akceptacji ze strony mniej wnikliwych lub uprzedzonych interpretatorów. To niebezpieczeństwo Andrzej Kijowski określił mianem „piekła felietonu”³⁰, a sam Mroźek nazwał „postawą dandysa”:

Chodzi mi o to, że – to proste i rzucające się w oczy, ale jak każda oczywistość trudne do zauważenia, jeżeli się w tym siedziało – polska postawa, w związku z tym polski typ literatury, polskiego bohatera literackiego, z którym notabene stara się utożsamić każdy polski autor – to po prostu wciąż postawa bohatera romantycznego, tak zwanego „kosa”, czyli „kosyniera”, dandysa. Takiego, co to wszystko przerobi, co to wszystkich zadziwi. Oczywiście przy tym zachowuje on pozory, że mu nie zależy, że może wszystko, ale mało mu się chce, bo „życie, ech, życie...”, albo inne jeszcze. [...] Całe moje życie dotychczasowe mógłbym tu wykorzystać jako doświadczenie osobiste i obserwacje. I dlatego, że żyłem w tym, że wyrastałem z tego, doszedłem do tej ściany, do tego impasu, którego bym nigdy nie przekroczył, gdybym jakimś zdrowym instynktem czy jakąś podstawową witalnością nie uświadomił sobie tego oszustwa, oczywiście co było możliwe tylko po skonsumowaniu jego rozkoszy i przeżyciu jego klęski³¹.

Czy klęską tą była w przekonaniu Mroźka *Śmierć porucznika*? Z listów do Jana Błońskiego wynikałoby, że pisarz pojmował swoją porażkę szerzej:

Również moją karierę w Polsce mam do zawdzięczenia także temu trafieniu w ton, w którym u nas wygrywa się najbardziej nas zachwycające kawałki. Przedstawiłem się publiczności właśnie jako zongler, ale taki, który udaje, że wcale nad swoją sztuką nie pracował i że na efekcie wcale mu nie zależy. To u nas się lubi. Naród Onieginów, od Kordiana po Moczara. W pisaniu dandysostwo przeszkadza i nie dopuszcza. Dandysostwo wymaga kosmetyki przy pozornej niedbałości, jedno i drugie szkodzi naprawdę³².

Niewątpliwie jednak *Śmierć porucznika* stanowi punkt zwrotny w artystycznej biografii Mrożka³³. Starając się utrzymać dystans „dandyś”, przystąpił do egzorcyzmów skierowanych przeciw stereotypom, od których sam nie był wolny. Choć trudno zgodzić się z Kijowskim, że w „panteonie narodowych mitów” nie wytropiłby Mroźek „diabła stereotypu”, to trzeba przyznać, że krytyk trafnie zdiagnozował sytuację, w jakiej znalazł się autor *Śmierci porucznika*. Jego zdaniem pisarz „odważył się [...] na konfrontację ze swoją «głęboką jaźnią» literacką, w której właśnie to tkwiło: szkolny ideał literacki”³⁴. Co więcej, Kijowskiemu udało się przewidzieć dalszą drogę twórczą Mrożka, którego kolejny dramat okazał się swoistą „biografią wewnętrzną”³⁵ pisarza.

Jaką rolę w tym procesie artystycznego dojrzewania odegrała poezja Mickiewicza? Wnikliwa lektura *Śmierci porucznika*, odkrywająca znaczenie chwytów stylizacyjnych i parodystycznych, skłania przecież ku wnioskom, że dramat nie jest ani atakiem na wieszczą, ani rozprawą z jego dziełem. I poeta, i jego poezja zostali tu potraktowani czysto instrumentalnie. Jeśli analizować świadomą intencję pisarza, to sąd ten – przy zastrzeżeniu, że stosunek parodysty do wzorca jest zawsze ambiwalentny – można uznać za przekonujący. Szkopuł jednak w tym, że w *Śmierci porucznika* Mroźek zaatakował stereotyp, w którym sam, jak to z właściwym sobie dystansem wyznaje po latach, tkwił po uszy:

Jedną z naszych polskich słabości, a może nawet ukrytą przyczyną wielu naszych słabości jest funkcjonowanie (raczej dysfunkcjonowanie) w parze przeciwieństw ustanowionej w XIX wieku słowami poety: „Czucie i wiara” a „mędrca szkiełko i oko”.

Jak każdy, kto otrzymał w drogę na świat polskie wyposażenie, męczyłem się w tym potrzasku. To było jak zadanie szkolne, którego nie umiałem rozwiązać. Za moją bezsilność mściłem się na wieszczu, który nam te parę przeciwieństw zadekretował, szargałem jego świętość. Ulżyło mi, ale tylko na chwilę i nie naprawdę. Wieszczowi oczywiście nie zaszkodziłem, bo jak, zresztą on niewinny. Miał swoje powody i okoliczności, jego prawo pisać, co pisał. Wcale nam nie kazał tego dekretu trzymać się niewolniczo, to myśmy sami chcieli. Stroiłem miny i grymasy jak chłopczyk, który źle się wprawdzie czuje w ubranku sprawionym przez rodziców, ale go nie zdejmuję, bo na inne i własne ubranko go nie stać³⁶.

„Szarganie świętości” okazało się więc nieskuteczne jako próba uwolnienia się z potrzasku stereotypu, ponieważ było przejawem uwięzienia w nim. Ambiwalentny stosunek parodysty do parodiowanego dzieła i jego twórcy wyraża się przecież w tym, że kpi wielbiąc i wielbi szydząc, zwłaszcza wtedy, gdy za przedmiot kpiny obiera dzieło wybitne. A jednak to wpisane w formę parodii „błuznierstwo” miało też swoje dobre strony. Dzięki porażce Mroźek zdał sobie sprawę z własnych uwikłań i ograniczeń: z „pułapki parodii” i z uwięzienia w stereotypie literatury romantycznej. Późniejsza twórczość pisarza jest w pewnym jej wymiarze świadectwem zmagania się z tymi ograniczeniami i ich przekraczania.

*

Relacja Mrozek – Mickiewicz powinna być rozpatrywana w kontekście szerszym jako jeden z aspektów stosunku Mrożka do legendy romantycznej. Dopiero z tej perspektywy widoczne staje się całe jej skomplikowanie. Autor *Śmierci porucznika* właściwie nigdy nie podejmuje bezpośredniej dyskusji z Mickiewiczem i jego dziełem³⁷, ponieważ legenda romantyczna, od której także on sam musi się uwalniać, jest obecna w jego utworach (podobnie jak u Różewicza):

Jako jakiś zaciemniający i utrudniający filtr. Jako metajęzyk kultury, którym nie można się porozumieć, bo opacznie przekształca rzeczywistość samym słowem, jako język literacki, którym współczesność opisać się nie daje³⁸.

Zarazem jednak „system znaków z legendy romantycznej wywiedziony”, jako język kłamiwy, bo kradziony z przeszłości, przez swą nieodpowiedniość wyraża „prawdę współczesną: jest nią pęknięcie więzi między «językiem» a rzeczywistością”³⁹. Dlatego Mickiewicz Mrożka to walczący z klasykami romantyki, „mistrz” i „wieszcz” w sensie przypisanym tym określeniom przez szkolne interpretacje dzieł wchodzących w skład kanonu lektur. To autor *Ody do młodości* i *Romantyczności*, służących za ilustrację modelowych opozycji typu romantyzm – klasycyzm, które na lekcjach polskiego nużą, ale w głowie zagnieżdżają się na długo:

W szkole nudziły mnie rozważania na temat „czucia i wiary” oraz „szkiełka i oka”. Nie przypuszczałem, że była to tylko nudna i szkolna wersja zagadnienia mającego mnie później prześladować przez całe życie. *Oda do młodości* wydawała mi się zawsze wyjątkowo głupim wierszem, nawet kiedy byłem młody, a teraz wydaje mi się także wierszem grafomańskim. (Autor tego utworu był skądinąd wystarczająco wielkim poetą, żeby mieć prawo do paru grafomańskich wierszy.) Od takiej *Ody* uciekało się z krzykiem ulgi w objęcia najbardziej „wstecznego” racjonalizmu. Żeby tam też nie poczuć się dobrze. Więc co, z powrotem do *Ody*?

A może słusznie nudziły mnie w szkole spory romantyków z klasykami, może to był zdrowy objaw, zdrowa reakcja nie uprzedzonego jeszcze, nie zaprogramowanego organizmu? Tyle przecież śnimy, co żyjemy na jawie, nie ma potrzeby stawać się fanatykiem ani jednego, ani drugiego. Po co stwarzać takie przeciwstawne, wykluczające się wzajemnie i zwalczające doktryny⁴⁰.

Odwołania do Mickiewicza są u Mrożka zawsze punktem wyjścia do mówienia o współczesności. Przywołując stereotypowy obraz wieszca, pisarz obnaża ów stereotyp nie w imię poszukiwania głębszej prawdy o Mickiewicz, lecz po to, by na przykładzie jak najbardziej oczywistym i dobitnym pokazać absurdu wynikające z myślenia w kategoriach opozycji ukształtowanych w oparciu o ten stereotyp, co jest szczególnym przejawem niechęci Mrożka do wszelkiego „albo, albo”. Niechęć ta – jak można wnioskować z cytowanych już wypowiedzi pisarza – zrodziła się z uwięzienia w stereotypie literatury romantycznej, od którego także i on

musiał się uwalniać. Najwyrazistszym przejawem tego stereotypu jest – paradoksalnie, między innymi z uwagi na swą wielkość – Mickiewicz w szkole poznany.

Przypisy:

¹ M. in. w pracach: A. Okopień-Sławińska, *Sławomir Mrożek – „Śmierć porucznika”* [w:] T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967; A. Bereza, *Dwa problemy parodii u Sławomira Mrożka*, [w:] *Prace z poetyki*, pod red. M. R. Mayenowej i J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968; M. Piwińska, *Legenda romantyczna i sydercy*, Warszawa 1973, s. 337–360; M. Kostaszuk, *Sprawy porucznika Ordon – ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, XXIII (1988), Warszawa 1990; M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 161–187.

² Polemika zainicjowana przez „Stolicę” (1964 nr 4) artykułem T. Stygi, *Coś ty uczynił ludziom, Mickiewicz?* była kontynuowana na łamach tego tygodnika w numerach 7, 9 i 10 i odbiła się echem także w innych pismach, a zwłaszcza w „Kulturze” (1964 nr 5, 9, 11, 17).

³ M. Piwińska, dz. cyt.; M. Sugiera, dz. cyt.

⁴ G. Genette, *Palimpsests. La littérature au second degré*, Paris 1982.

⁵ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Mrożka*, Kraków 1996, s. 201.

⁶ Zob. *Do „Śmierci porucznika” – komentarze dalsze*, „Stolica” 1964 nr 9, s. 14.

⁷ J. Z. Słojewski, *Humor z automatu*, „Kultura” 1964, nr 17, s. 1.

⁸ Tamże, s. 3.

⁹ R. Matuszewski, *List do redaktora „Dialogu”*, „Dialog” 1964, nr 6, s. 144.

¹⁰ J. Kelera, *Mrożek – dowcip wyobraźni logicznej* [w:] tegoż, *Kpiarze i moralisici*, Kraków 1966, s. 112.

¹¹ T. Polanowski, *Wizje i dramat*, „Magazyn Turystyczny. Światowid” 1964, nr 3, s. 2.

¹² Zob. Z. Greń, *Konkubinat z Mrożkiem*, „Życie Literackie” 1963, nr 46, s. 5; W. Filler, *Mrożek mitoburca*, „Kultura” 1963, nr 28/29, s. 14; B. Mamoń, *Mrożek w „Kameralnym”*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 47, s. 4; H. Vogler, *Kpiarz w krainie wieszczów*, „Kultura” 1964, nr 5, s. 10.

¹³ OST, *Zakochani w Mrożku*, „Świat” 1964, nr 49, s. 15.

¹⁴ Jaszcz (J. A. Szczepański), *Reduta Orsona*, „Trybuna Ludu” 1963, nr 325, s. 4.

¹⁵ L. Jabłonkówna, *Nowe „Wyzwolenie” (w Krakowie i w Warszawie)*, „Teatr” 1964, nr 1, s. 3.

¹⁶ Sztuka nie była wystawiana od czasu jej realizacji premierowych w Krakowie (październik 1963, Teatr Kameralny, reż. J. Biczyski) i w Warszawie (listopad 1963 Teatr Dramatyczny, reż. A. Bardini) i – jak zauważa Sugiera, dz. cyt., s. 169–170 – „Tekst dramatu, opublikowany w maju 1963 przez „Dialog” i w tym samym roku wydany w *Utworach scenicznych*, nie ukazał się potem w żadnym zbiorze utworów Mrożka aż do okazjonalnego wydania *Dramatów* w czasie krakowskiego Festiwalu Mrożka w 1990 roku”.

¹⁷ M. Sugiera, dz. cyt., s. 168.

¹⁸ Tamże, s. 169.

¹⁹ Tamże, s. 174.

²⁰ Tamże, s. 173–174.

²¹ J. Błoński, dz. cyt., s. 219.

²² M. Sugiera, dz. cyt., s. 186.

²³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 340.

²⁴ Zob. A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl i kompozycja*, Wrocław 1965, s. 263–264.

²⁵ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 159–160.

²⁶ A. Okopień-Sławińska, dz. cyt., s. 262.

²⁷ *Dyskusja o twórczości Mrożka*, „Kierunki” 1964, nr 7, s. 3.

²⁸ M. Sugiera, dz. cyt., s. 172.

²⁹ O związkach między popularnością poezji Mickiewicza a typem parodii uprawianej u Mrożka zob. A. Bereza, *Dwa problemy...*, s. 120–123, 128–130.

³⁰ A. Kijowski, *Mroźek u raju bram*, „Dialog” 1963, nr 5, s. 105.

³¹ Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego, „NaGłos” 1991, nr 3, s. 175–176.

³² Tamże, s. 178.

³³ M. Sugiera twierdzi, że „*Śmierć porucznika* zrodziła *Tango*” (Sugiera, dz. cyt., s. 175). Zob. też M. Cieński, *Wyrwać się z ram groteski. Kilka uwag o dramatach Mrożka i ich czytaniu*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 5, s. 56.

³⁴ A. Kijowski, dz. cyt., s. 105.

³⁵ Tamże. Na trafność „proroctwa” Kijowskiego w tym względzie zwraca uwagę Piwińska, dz. cyt., s. 350.

³⁶ S. Mroźek, *Małe prozy*, Kraków 1990, s. 18.

³⁷ Wyjątek stanowi fragment prozy *Albo to, czy albo co?* z tomu *Małe prozy*. Sądzę jednak, że tutaj także – na co wskazują i kontekst, i ton wypowiedzi – Mickiewicz nie jest partnerem dialogu, lecz autorem *Romantyczności* jako tekstu, którego szkolna interpretacja stanowi punkt wyjścia do obnażania schematyzmu myślowego.

³⁸ M. Piwińska, dz. cyt., s. 411

³⁹ Tamże, s. 412.

⁴⁰ S. Mroźek, *Małe listy*. Kraków 1982, s. 62.