

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 72–94



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Stan zagrożenia

Dramaturgia

Janusza Krasińskiego

Wanda Zwinogrodzka

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.3

Wstęp do tomu:

Janusz Krasiński

Krzak gorejący. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2013

1.

„Tematyki się nie wybiera – twierdził Janusz Krasiński. – Tematyka narzuca się sama. Jeśli chodzi o mnie, staram się zawsze wypowiadać to, co tkwi we mnie najgłębiej. Sięgam do wydarzeń, które najbardziej wyryły mi się w pamięci”¹. Był w tej sytuacji – szczęśliwej dla pisarza, choć jakże nieszczęśliwej dla człowieka – że jego życie obfitowało w niezapomniane, wręcz wstrząsające wydarzenia. Debiutował w wieku 28 lat. Już wówczas jednak dysponował doświadczeniem ponad miarę niejednego starca.

Urodził się i wychował przed wojną w Warszawie, w rodzinie bogatego przedsiębiorcy, który wprawdzie w tzw. wielkim kryzysie stracił znaczną część majątku, zdołał jednak zapewnić synowi spokojne, dostatnie i szczęśliwe dzieciństwo. „To się nie tyle skończyło, co momentalnie urwało” – wspominał potem Krasiński².

Wojna wybuchła, gdy miał jedenaście lat. Był harcerzem, więc we wrześniu 1939 roku skierowany został do ochrony Dworca Głównego przed niemieckimi sabotażystami. Ledwie uniknął śmierci, bo oczywiście dworce kolejowe były obiektem pierwszych i zaciekłych bombardowań. W dwa lata później, gdy skończył szkołę podstawową, wstąpił do Szarych Szeregów i odtąd działał w konspiracji, gdzie bywał łącznikiem, niekiedy prowadził rozpoznanie przed akcją planowaną przez starszych kolegów, a w trakcie jej trwania stawał „na czujce”. Podczas okupacji osierocił go ojciec. Gdy wybuchło powstanie warszawskie, Janusz Krasiński nie zdołał dotrzeć do własnej jednostki, przyłączył się do oddziału na Ogrodowej, nie dostał jednak broni, więc wrócił na Mariensztat, gdzie mieszkał wraz z matką. W dziesiątym dniu powstania Niemcy

1. *Rozmowy o dramacie. Realizm i pozory absurdu*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Jan Kłossowicz.

„Dialog” 1969, nr 7.

2. *Moja obsesją jest życiorys*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Barbara Gancarczyk. „Arcana” 2008, nr 12.

zajęli ten rejon, podpalili budynki, mieszkańców zaś przepędzili do obozu w Pruszkowie. Matkę stamtąd zwolniono, ale gdy zorientowała się, że szesnastoletni syn został za drutami, uprosiła strażnika, by pozwolił jej wejść z powrotem, z bochenkiem chleba i woreczkiem cukru dla chłopca. W rezultacie oboje trafili do bydłowego wagonu, z którego wypuszczono ich na stacji „Auschwitz”.

„To był koszmar – opowiadał Krasieński. – Esesmani, psy, reflektory... i ci w pasiakach z narzędziami do bicia, kapo; wyglądali na ponurych błaznów cyrkowych. Nim esesman rozdzielił nas nabitym na karabin bagnetem, rozdarłem chleb, który matka mi wtykała, dałem jej połowę i... i więcej jej już nie widziałem. Gnali nas korytarzami z drutów kolczastych spiętych izolatorami. Dziwne zestawienie: betonowe słupy, druty kolczaste i białe porcelanowe korki. Wzdłuż drogi stały strażnicze budy, a pod ich stożkowatymi daszkami – karabiny maszynowe. Na tle nocnego nieba buchały płomienie z czterech kominów i kłębił się tłusty dym. Ktoś powiedział: »To krematoria«. Zakrzyczano go, defetysta! »Jakie krematoria?! To jest huta szkła, w której będziemy pracować«. To była zbrodnia tak nieprawdopodobna, że człowiek nie mógł w nią uwierzyć, nawet widząc ją na własne oczy. Doszliśmy do placu przed sauną i tam w błocie siedzieliśmy do rana. Nad ranem przyszedł kapo – wtedy po raz pierwszy dowiedziałem się, kto to taki – i powiedział: »Wasze kobiety poszły do gazu«. Nie znam bardziej wstrząsającej wiadomości. Później dowiedziałem się bliższych szczegółów dotyczących śmierci matki. Przeświadczona, że to mnie popędzono do dymiących kominów, dostała spazmów, więc dołączono ją do szeregu węgierskich Żydów idących wprost do komory gazowej”³. To traumatyczne wspomnienie będzie Krasieńskiego dręczyło do końca życia. „Pociągnąłem ją za sobą na śmierć” – napisze w swojej ostatniej, dotychczas nie wydanej powieści⁴.

Na razie jednak rozpoczęła się dla niego gehenna obozowa. Gdy front zbliżył się do Oświęcimia, nastąpiła ewakuacja więźniów. Krasieńskiemu przypadł w udziale trwający dwa tygodnie „marsz szkieletów wygłodzonych już w obozie, zaś w drodze żywiących się szczawiem i przydrożnymi ślimakami”⁵. W ten sposób dostał się do obozu Hersbruck,

3. *Bóg mnie strzegł, sam się strzegłem*. Z Januszem Krasieńskim rozmawia Krzysztof Masłoń. W: *Lekcja historii najnowszej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 96–97.

4. Archiwum pisarza, w posiadaniu wdowy, Barbary Krasieńskiej.
5. Tamże.

gdzie pracował w kamieniołomach. Potem powędrował dalej – znów w wycieńczonej, pieszej kolumnie, poganianej strzałami w głowy tych, którzy upadli. Dotarł do Dachau. Tam doczekał wyzwolenia.

Dwa lata spędził w amerykańskiej strefie okupacyjnej, w obozie tzw. dipisów⁶, gdzie chodził do szkoły średniej. W 1947 roku zdecydował się wrócić do kraju, gnany złudną nadzieją, że może jednak matka nie zginęła w Oświęcimiu i zdoła ją odnaleźć. Matka nie żyła, ale w gruzach Warszawy Krasiński przypadkiem spotkał Wiesię, swą sztubacką miłość. W kilka miesięcy później, zanim jeszcze ich uczucie zdążyło się przekształcić w trwały związek, oboje zostali aresztowani skutkiem donosu zaufanego – jak im się wydawało – akowca, byłego dowódcy Wiesi, który wówczas był już agentem Informacji Wojskowej. Po ciężkim śledztwie Krasiński oskarżony został o działalność szpiegowską na rzecz USA, której rzekomo miał się podjąć, przebywając na Zachodzie. Groziła za to kara śmierci, ale prokurator – z uwagi na młody wiek oskarżonego – żądał dożywocia. Sąd okazał się łagodniejszy: skazał przyszłego pisarza na piętnaście lat więzienia.

Młodość minęła mu więc za kratami – w blisko stuosobowej celi, w areszcie na warszawskim Mokotowie, potem we Wronkach i Rawiczu. To były „jego uniwersytety” – by posłużyć się formułą Gorkiego – gdzie pobierał nauki pod okiem towarzyszy niedoli. Często byli nimi niezłomni patrioci, a zarazem ludzie o umysłach niepospolitych, jak ks. prof. Jan Stępień, potem duszpasterz w Laskach, który uczył w więzieniu historii starożytnego Wschodu, jak Władysław Bartoszewski, wykładowca historii literatury, jak prof. płk Waław Lipiński, kronikarz Legionów i bliski współpracownik Piłsudskiego.

Krasiński spędził za murami dziewięć lat. Zachorował na gruźlicę, nosił się z zamiarem samobójstwa. Nie miał nikogo bliskiego. Jego jedyni krewni – przyrodni brat i siostry – odcięli się od niego w obawie przed represjami. Narzeczona, która otrzymała niższy wyrok, opuściła więzienie po czterech latach i niebawem wyszła za mąż. Nie dostawał ani listów, ani paczek, dopóki nie zatroszczył się o to jego współwięzień, Kazimierz Gorzkowski. Ten słynny niegdyś z brawurowej odwagi oficer Biura Informacji i Propagandy KG AK namówił swoją córkę, żeby wystąpiła w roli

6. Od ang. *displaced persons*, w skrócie *DPs* – określenie stosowane wobec osób, które w wyniku wojny znalazły się poza swoim państwem i korzystały z opieki organizacji międzynarodowych.

dobrej samarytanki wobec „szpiega”, którego nigdy nie widziała na oczy.

Gdy w maju 1956 roku Krasiński na mocy amnestii wychodził na wolność, wkraczał w zupełnie sobie nieznaną, bo już gruntownie odmienioną świat PRL-u, w którym nie miał ani dachu nad głową, ani źródeł utrzymania, ani rodziny – jedynie więziennych przyjaciół, podobnie jak on zagubionych w ówczesnej rzeczywistości. Oto jak potem przedstawiał swoją sytuację: „po dziewięciu latach więzienia nie mam zielonego pojęcia o tym skomunizowanym kraju. Nie odróżniam Komitetu Partii od urzędu Rady Narodowej, a informacja, że coś mieści się tuż za CPN-em, nic mi nie mówi, bo nie wiem, co to jest CPN i wiele innych rzeczy. Za to wrażliwość więźnia, odkrywam na nowo świat. Tramwaj piszczący na zakręcie, pociąg na moście, główka kapusty na straganie, słonecznik w ogródku za sztachetami, niewiarygodne, niewiarygodne przeżycia! Tyle lat nie widziałem tego na oczy!”⁷.

Nie poznawał też rodzinnego miasta. Odbudowana z gruzów Warszawa wprawiła go w osłupienie już w chwili, gdy wysiadł z pociągu, którym przybył z Wronek, i rozglądając się wokół, natrafił wzrokiem na zatrważający maszyn Pałacu Kultury, panujący nad okolicą „z bezwzględnością satrapy” – jak określił to potem w jednej ze swoich powieści⁸. Ponieważ nie dane mu było obserwować procesu odbudowy, z całą ostrością dostrzegał przeobrażenia miejskiej substancji, zarysy dawnych kamienic za wzniesionymi po wojnie budynkami. I porośnięty drzewami pagórek tam, gdzie stał kiedyś jego własny dom, na Mariensztacie.

To była istna *terra incognita*, na której nie miał ani własnego kąta, ani żadnego dobytku. Przywiózł jednak ze sobą imponujący bagaż doświadczeń i dobrze wiedział, co zamierza z nim zrobić. „Już w celi, na więziennej pryczy, śniło mi się, że po wyjściu z więzienia wszystko, co przeżyłem, co widziałem, opiszę”⁹ – wspominał w swojej ostatniej opublikowanej za życia książce. Na zawsze pozostał

7. J. Krasiński: *Traktat o prawdzie i strachu*. Tekst wygłoszony 1 czerwca 2010 r. podczas wręczenia nagrody „Opoka – Nieulekłym w dążeniu do prawdy”: <http://solidarni2010.pl/1015-nieuleklyw-dazeniu-do-prawdy.html> (dostęp: 13 grudnia 2013).

8. J. Krasiński: *Niemoc*. Warszawa: Prószyński i S-ka 1999, s. 14.

9. J. Krasiński: *Bracia syjamscy z San Diego*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2009, s. 176.

wierny temu postanowieniu. „Pierwszą motywacją, która skłaniała mnie do tego, żeby pisać, była konieczność dawania świadectwa” – mówił¹⁰. Najpełniej zrealizował ten zamiar w swoim pomnikowym dziele – cyklu powieściowym, wydanym po 1989 roku, gdy przestała istnieć cenzura. Jest to właściwie zbeletryzowany pamiętnik autora w pięciu tomach, z których cztery ukazały się w latach 1992–2005: *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc*, *Przed agonią*¹¹. Piąty i ostatni pozostał w ineditach, obecnie przygotowujący jest do druku w Wydawnictwie Arcana. Bohaterem cyklu jest Szymon Bolesta, bez wątplenia *alter ego* autora. Jego perypetie życiowe obrazują losy i przemyślenia samego Krasińskiego od dzieciństwa aż do późnej starości, są szczegółowym zapisem jego osobistych doświadczeń i barwnym świadectwem czasu, w którym mu żyć wypadło.

Dotyczy to jednak właściwie całej jego twórczości, choć póki krępowała ją cenzura, pisarz wykorzystywał swoje doświadczenia w sposób bardziej zawoalowany: czasem zmieniał realia, niekiedy ukrywał je w kostiumie historycznym bądź gubił we mgle niedopowiedzeń, tworząc rodzaj literackiej paraboli. Tak właśnie często konstruował dramaty, również te publikowane w niniejszym tomie. Próbował zapewnić im możliwość wystawienia na scenie, prowadził subtelny grę z cenzurą.

Niekiedy była to gra tak skomplikowana, że przesłanie utworu, a nawet pewne jego realia po kilkudziesięciu latach pozostają mało czytelne dla współczesnego odbiorcy. Tak przedstawia się sprawa na przykład w sztuce *Kwatery*, która była debiutem teatralnym Krasińskiego, a którą Tomasz Burek przed pięćmiu laty określił jako „galimatias i interpretacyjną abrakadabrę”¹². Mowa ezopowa, do której nawykli widzowie w PRL-u (choć i wówczas zdarzały się interpretacyjne nieporozumienia, co pisarz po latach wyjaśniał w wywiadach¹³), dzisiaj bardzo utrudnia percepcję niektórych sztuk,

10. *Siedziałem z ludźmi ze sprawy Pileckiego*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Piotr Czartoryski-Sziler. Na antenie Radia Maryja 20 czerwca 2010 r.: <http://radiomaryja.pl/bez-kategorii/siedziałem-z-ludźmi-ze-sprawy-pileckiego> (dostęp: 13 grudnia 2013).

11. J. Krasiński: *Na stracenie*. Białystok: Zakłady Wydawnicze „Versus” 1992. Tenże: *Twarzą do ściany*. Warszawa: Czytelnik 1996. Tenże: *Niemoc*, dz. cyt. Tenże: *Przed agonią*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2005.

12. T. Burek: *Wyjście na wolność*. „Rzeczpospolita”, 4.10.2008, dodatek „Rzecz o książkach”.

13. O *Kwaterach* zob. *Moją obsesją jest życie*, dz. cyt.

zwłaszcza wczesnych – obok *Kwater* dotyczy to również *Wkrótce nadejdą bracia*.

Dlatego oba te tytuły zostały w niniejszym wyborze pominięte. Pomyślany on jest jako prezentacja tych utworów scenicznych Krasińskiego, które wydają się najbardziej interesujące dla współczesnego teatru. Zgodnie z takim założeniem nie ma tu więc ani słuchowisk, ani też scenariuszy filmowych. Z racji ograniczonej objętości tomu zamieszczono tylko utwory w pełni samodzielne, z żalem rezygnując z adaptacji prozy, chociaż dokonania Krasińskiego w tej dziedzinie niewątpliwie zasługują na uwagę. To jego warsztatowej biegłości zawdzięczały sukces sceniczny zarówno *Wesele raz jeszcze* Marka Nowakowskiego, jak i *Oblęd* Jerzego Krzysztonia¹⁴. Zasadne jednak wydawało się przypomnieć przede wszystkim oryginalne dramaty Krasińskiego. Te kiedyś głośne, a potem niesłusznie zapomniane, jak *Czapa* i *Śniadanie u Desdemony*, oraz te, które z różnych względów wystawiono tylko raz: *Filip z prawdą w oczach*, *Kochankowie klasztoru Valdemosy*, a wreszcie takie, które wręcz nigdy nie zaistniały na scenie: *Krzak gorejący*, *Bezwodne śniegi*. Może teraz dane im będzie wreszcie przemówić.

2.

Sztuki – najpierw radiowe, potem także teatralne – Krasiński zaczął pisywać dopiero w latach sześćdziesiątych. Karierę literacką rozpoczął jako poeta i prozaik, rychło po odzyskaniu wolności. Debiutował wierszem *Karuzela*, ogłoszonym w tygodniku „Po prostu”¹⁵ w październiku 1956 roku, potem na łamach prasy ukazały się jego pierwsze „więzienne” opowiadania. Było to możliwe, bo trwała właśnie odwilż, ogłoszono kres epoki „błędów i wypaczeń”.

W kulturze wyswobodzonej z okowów socrealizmu artyści poczynali sobie coraz śmielej.

W życie literackie wkraczała nowa generacja twórców. Należeli do nich, obok Krasińskiego, inni spóźnieni debiutanci, niekiedy nawet starsi od niego, zbyt niepokorni, by zaistnieć wcześniej, np. Zbigniew Herbert i Miron Białoszewski. Przeważnie jednak byli to ludzie młodszy, urodzeni już

14. M. Nowakowski: *Wesele raz jeszcze* (fragm.). „Nowa Wieś” 1980, nr 9. J. Krzysztonia: *Oblęd*. „Dialog” 1983, nr 3.

15. J. Krasiński: *Karuzela*. „Po prostu” 1956, nr 39.

w latach trzydziestych: Stanisław Grochowiak, Ernest Bryll, Marek Nowakowski, Ireneusz Iredyński, Andrzej Brycht, Bohdan Drozdowski, Władysław Terlecki, Andrzej Dobosz, by przywołać tylko kilka spośród wielu nazwisk. Z czasem zostali określani mianem „pokolenia »Współczesności«”, od nazwy dwutygodnika literacko-artystycznego, który powołali w 1956 roku, by promował młodą twórczość. To była generacja zbuntowana przeciwko autorytetom i hierarchiom, często zresztą skompromitowanym w okresie stalinizmu. Formacja, która wraz ze znieawidzonym socrealizmem odrzuciła także twórczość – jak wówczas mówiono – ideowo zaangażowaną, zwłaszcza tę inspirowaną mitem romantycznym i prometejskim. W zamian proponowała swoisty pragmatyzm i „neopozytywizm” zgodny z duchem popaździernikowej „małej stabilizacji”, a oznaczający m.in. rozstanie ze stereotypem Polaka – powstańca i konspiratora. Zmieniła także dykcję artystyczną: nieufnie odnosiła się do realizmu, nie znosiła patosu, wołała ironię, dystans, humor, niekiedy także absurd, jako narzędzia przydatne w procesie demitologizacji, weryfikowania tradycji oraz literackiego dorobku poprzedników.

W takim klimacie duchowym Janusz Krasiński budował zręby swojego pisarskiego warsztatu i oczywiście ten kontekst nie pozostał bez wpływu na jego własne wybory estetyczne. Co nie oznacza, że były one tożsame z wyborami zbuntowanych kolegów. Wytyczał własną drogę.

Najtrafniej chyba odtworzył ją Tomasz Burek, który tak pisał o Krasińskim: „Właściwie jednak jego osobowość, ludzka i artystyczna, uformowała się na styku pokoleń. Dokładniej: na styku dwóch bardzo odmiennych przeżyć pokoleniowych. Pierwsze z nich było przeżyciem wojenno-okupacyjnym. Osiągnęło swe najwyższe nasilenie w powstaniu warszawskim jako symbolicznej bitwie o odzyskanie niepodległego państwa polskiego i miało swe słabnące przedłużenie w konspiracji i partyzancie antykomunistycznej. Przeżycie to, choć napełnione goryczą przegranej, choć połączone ze świadomością osobistej i zbiorowej katastrofy, choć odzierane z wartości, dyskredytowane przez oszczerców, umiało się osłonić bronią ostatnią – blaskiem niepokornej legendy domowej. Drugie zaś pokoleniowe przeżycie, nazwijmy je »współczesnościowym«, które zagarnie Krasińskiego, gdy po wyjściu na wolność i debiucie stowarzyszy się siłą rzeczy z ówczesną młodzieżą literacką, będzie miało – w jaskrawym przeciwieństwie do pierwszego,

akowskiego – charakter deheroizacyjny. Będzie na sobie nosiło piętno buntu zaduszonego w powijkach, piętno popaździernikowego rozczarowania, samoograniczenia i minimalizmu, piętno gomułkowskiej epoki rozsądku. Czyli piętno tego wszystkiego, co jako kapitulanski projekt duchowego życia przedstawił na łamach dwutygodnika »Współczesność« Stanisław Grochowiak w artykule zatytułowanym *Karabela zostanie na strychu*. Niestety, wyedukowany m.in. przez swych współwięźniów, niekiedy bardzo znamienitych, w idealistycznym duchu Polski niepodległej, musiał się teraz Krasieński nauczyć żyć, działać i pisać w zgodzie z oportunistycznym etosem niby-Polski¹⁶.

W tym procesie „przystosowania” do rzeczywistości popaździernikowej nie chodziło wszelako wyłącznie i chyba nawet nie przede wszystkim o kompromisy dyktowane potrzebą obecności w życiu literackim, koniecznością poddania się rygorom cenzury, tęsknotą do może i „małej”, ale przecież jednak stabilizacji, jakże pożądanej dla kogoś, z kim los obszedł się tak okrutnie. Chodziło o coś więcej: żeby trafić do wrażliwości współczesnych odbiorców. Żeby przemówić do nich językiem, który rozumieją i akceptują. Językiem zdolnym pozyskać ich zainteresowanie dla „wydarzeń, które najbardziej wyrwały się w pamięci” i dla płynących z nich wniosków. Chodziło zatem o perspektywę, która pozwoliłaby zespolić doświadczenia dwóch pokoleń formujących pisarską indywidualność Krasieńskiego, stworzyć możliwość dialogu, zbliżenia, może nawet przenikania się odmiennych postaw.

Ten zamysł wydaje się najbardziej widoczny w jego wczesnych słuchowiskach i dramatach, np. *Czapa, Filip z prawdą w oczach, Wkrótce nadejdą bracia*¹⁷. Obfitują one w sytuacje i dialogi konstruowane w sposób, który w latach sześćdziesiątych kojarzył się widzom z cenionym wówczas teatrem absurdu. W istocie jednak opowiadają o autentycznych wydarzeniach, czasem wręcz takich, których autor był świadkiem. To, co wydaje się absurdalne, stopniowo odsłania swoją wewnętrzną logikę, charakter z gruntu realistyczny. Paradoksalne jakoby zachowania bohaterów okazują się na wskroś racjonalne. W obszernej rozmowie, którą Jan Klossowicz przeprowadził wtedy z Krasieńskim na temat jego dramaturgii¹⁸, tę szczegółoną

16. T. Burek, dz. cyt.

17. J. Krasieński: *Wkrótce nadejdą bracia*. W: *Czapa i inne dramaty*. Warszawa: PIW 1973.

18. *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt.

konwencję określono mianem poetyki pozornego absurdu. Mówił Kłossowicz: „Sądzę [...], że obecnie znalazł pan – zarówno we *Wkrótce nadejdą bracia*, jak i w *Filipie* czy w *Czapie* – jakąś własną formułę dramatyczną. Formułę bardzo interesującą, zwłaszcza na tle obecnych prądów czy modnych poszukiwań, nazwałbym ją dramaturgią pozornego absurdu. Polega ona na zastosowaniu techniki pisarskiej zapożyczonych z teatru absurdu – po to, aby ją zdemaskować. To znaczy wykorzystać wszystkie możliwości, jakie ona daje, ale równocześnie zastosować ją tak, żeby przekazać pewne treści realistyczne. Absurd nie jest treścią pana sztuk, ale jest ich techniką, sposobem pisania. [...] sprawa znalezienia czegoś, co by zmuszało odbiorcę do aktywnego odbioru utworu, czegoś, co by było po prostu interesujące dla współczesnego odbiorcy, sprawia, że jednak – chcąc napisać sztukę absolutnie realistyczną i pisząc ją – przyjmuje pan jednak ten rodzaj techniki, tworzy pan coś w rodzaju pozornie absurdalnej łamielówki”.

Kraśński potwierdził to rozpoznanie: „Chciałbym być bardzo bliski rzeczywistości, bardzo osadzony w realizmie, natomiast kiedy zabieram się do realizowania tego, co zamierzam, braknie mi środków albo środki, którymi operuję, wydają mi się zbyt wyświechtane. Kiedy mi to tak spod pióra wychodzi i widzę, że jest nie do przyjęcia, wtedy szukam czegoś, co by mi pozwoliło całą sytuację odwrócić. Pozostaję jednak i wtedy nadal realistą. To jest dla mnie najważniejsze”.

Humor, niekiedy czarny, niekiedy absurdalny, nie był bowiem dla niego samoistnym celem, lecz środkiem wyrazu, zgodnym z upodobaniami pokolenia „Współczesności”, ale przekazującym tragiczne doświadczenie poprzedniej generacji. Na pytanie Kłossowicza: „Czy pisząc sztukę, chce pan napisać bardziej komedię, czy tragedię?” pisarz odpowiadał bez wahania: „Tragedię. To się chyba wiąże z naszym wspólnym życiorysem Polaków. Jakoś to wszystko zbyt głęboko we mnie tkwi. I sprawy wojny, i okupacji, i dramatycznych losów tego narodu. [...] Za każdym razem chciałbym napisać tragedię, tzn. zamysł jest tragiczny, ale podanie go wydaje mi się rzeczą niemożliwą tym tradycyjnym sposobem...”. A dalej wyjaśniał jeszcze: „Za najważniejsze uważam jednak znalezienie bohatera współczesnego [...] Ale współczesny to wcale nie musi znaczyć, że występujący we współczesnym dramacie. Wystarczy, że będzie się zachowywał tak, jak współczesny człowiek sądzi, że sam zachowywałby się w jego sytuacji. Podobno

w średniowieczu ludzie chętnie okazywali swoje uczucia wybuchami płaczu. Amerykanie najchętniej okazyują je przy pomocy żucia gumy. Moi bohaterowie ukrywają swoje uczucia pod płaszczykiem ironii lub właśnie pozornie absurdalnego żartu. A co ich łączy z teraźniejszością? [...] stan zagrożenia. [...] I chyba ten właśnie stan, stan ciągłego zagrożenia, jest inspiracją moich dramatów”.

Rzeczywiście: protagonista Krasińskiego to właściwie zawsze człowiek w obliczu niebezpieczeństwa, jakiejś straty lub cierpienia, często wręcz w obliczu śmierci. To znaczy w położeniu, które było powszednim doświadczeniem młodzieży akowskiej. Daleko mu jednak do romantycznego heroizmu. Wydaje się postawiony wobec wyzwań ponad jego siły, nierzadko znękany fizycznie, moralnie niedoskonały, pełen obaw i niepewności. Godzien raczej współczucia niż podziwu. Walczy o przetrwanie. Ta próba przeciwstawienia się wyrokowi losu, wydobycia się z opresji łączy bohaterów Krasińskiego z mitem heroicznym, ale – przynajmniej w jego pierwszych dramatach – to bodaj jedyna taka cecha. Pozostałe wywodzą się raczej z koncepcji na wskroś pesymistycznej, wyrosłej z „czasów pogardy”, koncepcji człowieka pojmowanego jako istota krucha i ułomna, poddana zewnętrznej przemocy, miażdżona w trybach okrutnego świata. Z czasem proporcje między heroicznym i antyheroicznym wyobrażeniem ludzkiej kondycji będą się w dramaturgii Krasińskiego zmieniać. Żeby to dostrzec, trzeba prześledzić jej ewolucję.

3.

W pierwszych sztukach Krasińskiego sytuacja zagrożenia oznacza przeważnie po prostu groźbę egzekucji. W *Kwaterach*¹⁹ „Jantar”, dowódca oddziału komunistycznej partyzantki, rozbitego przez żołnierzy NSZ pod wodzą „Igły”, czeka na rozstrzelanie. Targany wątpliwościami „Igła” waha się jednak z decyzją i prowadzi z jeńcem męczące rozmowy, ponieważ w istocie – jak się okazuje – sam mierzy się z perspektywą śmierci, niebawem popełnia samobójstwo. Bohaterami *Czapy* są przestępcy skazani na najwyższy wymiar kary. We *Wkrótce nadejdą bracia* protagoniści, Ada i Kolekcjoner,

19. J. Krasiński: *Kwatera*. W: *Czapa i inne dramaty*, dz. cyt.

także zagrożeni są wyrokiem – tym razem ze strony podziemnej organizacji, która ją posądza o zdradę, a jego o poniechanie rozkazu.

Wszystkie te utwory powstały najpierw jako słuchowiska dla Teatru Polskiego Radia, gdzie Krasiński zatrudnił się w 1960 roku, w ambitnym zespole młodych twórców formowanym przez Włodzimierza Odojewskiego. Byli w tym kręgu m.in. Stanisław Grochowiak, Zbigniew Herbert, Jarosław Abramow-Newerly, Jerzy Krzysztoń, Władysław Terlecki, Ireneusz Iredyński. „To byli moi koledzy, którzy mnie popychali do tego, żebym pisał”²⁰ – opowiadał potem Krasiński o początkach swojej twórczości dramatycznej. Jego słuchowiska szybko zyskały uznanie i w konsekwencji trafiły na deski sceniczne. *Kwaterny* miały prapremierę w warszawskim Teatrze Ateneum w 1962 roku, *Czapa* w trzy lata później, na Scenie Dramatu w studenckim klubie „Hybrydy”, *Wkrótce nadejdą bracia* znów w Ateneum w roku 1968. Z czasem zostały rozbudowane do rozmiaru pełnospektaklowych sztuk teatralnych.

Wszystkie trzy odwoływały się w jakiś sposób do obserwacji poczynionych przez Krasińskiego w stalinowskim więzieniu. W *Kwaterach* i *Wkrótce nadejdą bracia* autor wykorzystywał wiedzę o tragicznych mechanizmach rządzących podziemiem lat czterdziestych, którą pozyskał od współwięźniów. Wielu z nich było „żołnierzami wyklętymi”, jak się ich dzisiaj nazywa. W areszcie na Mokotowie Krasiński siedział m.in. ze straconymi potem partyzantami Hieronima Dekutowskiego „Zapory”.

Także pomysł *Czapy* pochodził z mokotowskiej celi. „Temat o dwóch mordercach, którzy przedłużają sobie życie wywlekaniem nieujawnionych dotychczas zabójstw pociągających za sobą nowe śledztwo i ponowny sąd, był mi znany” – opowiadał pisarz przy okazji premiery w Teatrze Polskim w Warszawie, w 1983 roku. „Bohaterowie *Czapy* nie byli postaciami całkowicie wymyślonymi”²¹.

Spośród dramatów Krasińskiego ta sztuka zyskała może największy, bo również międzynarodowy, rozgłos. W 1966 roku „Hybrydy” pokazały ją na Międzynarodowym Festiwalu Zespołów

20. *Moją obsesją jest życiorys*, dz. cyt.

21. *O sytuacji dramaturga*. Z Januszem Krasińskim rozmawia Barbara Henkel.

W: Program do spektaklu pt. *Czapa czyli Śmierć na raty* (reż. Jan Bratkowski, prem. 10 maja 1983), Warszawa: Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie 1983.

Studenckich w Istambule i zdobyły tam II nagrodę. W ślad za tym posypały się liczne przekłady i realizacje – radiowe, ale także sceniczne: w Anglii, Niemczech, Francji, a nawet poza Europą: w Japonii, w Meksyku. W Polsce *Czapa* również osiągnęła znaczną popularność dzięki kolejnym inscenizacjom teatralnym (poza Warszawą, bo po prapremierze nie dopuszczano jej już na sceny stołeczne aż do lat osiemdziesiątych) oraz dzięki słynnej realizacji telewizyjnej z 1967 roku z Tadeuszem Fijewskim w roli Kuźmy.

Pisarska strategia Krasińskiego okazała się zatem nad podziw skuteczna, bo właśnie w *Czapie* najwyraźniej chyba widać, jak autor gorzką wiedzę o człowieku, pozyskaną na zakrętach akowskiego losu, próbuje przekazać w poetyce pozornego absurdu, dostosowanej do scenicznych kanonów lat sześćdziesiątych.

W pierwszej scenie dwaj więźniowie w celi, Kuźma i Oleś, otrzymują wystukany Morse'em komunikat od Ciary, kumpla z celi sąsiedniej: „Mówi, że jest zdenerwowany i musi się jakoś uspokoić. Sypnął nas”. Ta wiadomość, zamiast spodziewanego gniewu i oburzenia, wywołuje entuzjazm więźniów. Oleś mówi „z ulgą”: „O Boże miłosierny. Ciara kochany. Kochany Ciareńka. Powiedz mu, Kuźma, że nigdy mu tego nie zapomnę”. Na to Kuźma: „Ciszej, Oleś... On mówi, że sypnął nas tak, że mucha nie siada. Trzy kary śmierci, trzy czapy murowane!”. Oleś przyjmuje to „z radosnym ożywieniem”. Zdezorientowany widz tonie w poczuciu absurdu, dopóki dialog skazańców nie ujawni żelaznej logiki rządzącej tymi paradoksalnymi reakcjami: Kuźma, Oleś i Ciara, złodzieje i mordercy, otrzymali już kilka wyroków śmierci i czekają na egzekucję. Odwlekają jej termin, ujawniając śledczym kolejne ofiary, to bowiem powoduje wznowienie śledztwa i następny proces, a zatem odsuwa w czasie wykonanie wyroku o kilka miesięcy. W ten sposób udało im się przetrwać już trzy lata.

Absurdalny komizm ujawniają także dialogi, w których zbrodnia zyskuje charakter pospolitej oczywistości, dyktowanej wymogami życiowego pragmatyzmu. Okazuje się on całkowicie obojętny na wskazania kodeksu moralnego, choćby takiego, jakim kierują się kryminaliści. Zarówno dla samych bohaterów, jak i dla widzów jest jasne, że Kuźma zgładzi młodszego i słabszego psychicznie współnika – Olesia, gdy wyczerpią się inne sposoby odwlekania egzekucji. Ten

plan nie ma w sobie jednak nic demonicznego, zarówno przez kata, jak i ofiarę rozumiany jest jako prozaiczna konieczność. Krasiński sugeruje w *Czapie* to, co w 1963 roku ogłosiła Hannah Arendt, której *Eichmanna w Jerozolimie* chyba nie mógł jeszcze znać: zło jest banalne.

Autor sztuki w żaden sposób nie idealizuje swoich bohaterów, ich człowieczeństwo wydaje się nader mizernej próby. Bezwzględność Kuźmy jest równie odpychająca jak tchórzostwo Olesia. Obaj skupieni są bez reszty na walce o przetrwanie, która oznacza dla nich wyłącznie przedłużenie fizycznej egzystencji. W ich zachowaniu animalne instynkty zdecydowanie dominują nad rachityczną duchowością; daje to zresztą komiczny efekt w zderzeniu z postacią dokwaterowanego im przejściowo do celi Skazańca, który przedstawia się jako „teozof”.

Wizerunku protagonistów nie ociepla nawet rodzajowość – nie posługują się grypsersą, detale ich więziennego życia czy przestępczych obyczajów dozowane są oszczędnie, sprowadzone nieomal do sytuacyjnego minimum, tak, aby wydobyć istotę ich położenia, tzn. grozę zamknięcia w celi śmierci. To pozwala przeprowadzić studium zachowań człowieka w tak krańcowej opresji. I zarazem wystarcza, by zjednać tym odrażającym kreaturom jakiś rodzaj sympatii czy współczucia widza.

Słychać w tym echo nauk, które Krasiński pobierał w areszcie mokotowskim od swego przyjaciela i cicerone, Kazimierza Gorzkowskiego, który dzielił się tytoniem z bandytą będącym pierwowzorem Kuźmy: „Najwyższy wymiar kary jest takim samym morderstwem jak popełniona przez mordercę zbrodnia. Trudno tak myśleć po tym, co robili u nas hitlerowcy, wiem, ale niech ci ta myśl nie będzie obca”²². Pozostała pisarzowi bliska, łączyła się z przekonaniem, że życie zawsze jest wartością, nawet życie jednostki moralnie zdegenerowanej, tchórzliwej, słabej lub okrutnej. Każde życie. I każde w obliczu cierpienia, straty, śmierci może objawić lęk, duchową ułomność, nawet nikczemność. W sytuacji zagrożenia nie tylko przestępców zawodzi charakter. Dotyczy to także ludzi wykształconych i szlachetnych, człowieczeństwo zawsze jest kruche i niepewne.

Przekonuje o tym inny dramat Krasińskiego, także oparty na jego więziennych doświadczeniach:

22. J. Krasiński, *Na stracenie*, dz. cyt., s. 208.

Śniadanie u Desdemony, którego prapremiera odbyła się w warszawskim Teatrze Ludowym w 1971 roku, w wersji mocno okrojonej przez cenzurę. Niestety sztuka – jako politycznie niewygodna – doczekała się potem w PRL ledwie dwóch realizacji scenicznych oraz telewizyjnej w 1975 roku. Grana była natomiast z powodzeniem w Paryżu, w 1981 roku, w Carré Silvia Monfort Vaugirard.

Inspiracją było zdarzenie, którego pisarz był świadkiem bezpośrednio po wyjściu na wolność. Głównym bohaterem jest Tadeusz, więzień stalinowski, który po ośmiu latach nareszcie wraca do domu. Przyjechał nocnym pociągiem, zjawia się zatem o świcie, tymczasem w progu wita go Adam, stary przyjaciel. Jak się okazuje, spędził on noc w mieszkaniu Hanki, żony Tadeusza, dzieci są nieobecne, zostały wysłane na wieś. Każde to bohaterowi podejrzewać zdradę, chociaż przesłanki są bardzo wątpliwe. Hanka wyjaśnia, że Adam po prostu zasiedział się poprzedniego wieczora, gdy wspólnie świętowali załatwienie pracy dla Tadeusza; nie miał już jak wrócić do siebie, więc przenocował. Posądzenia męża Hanka uważa za jaskrawo niesprawiedliwe – Adam był jedynym spośród przyjaciół, który po wyroku sądowym jej nie opuścił, przeciwnie, lojalnie wspierał i wspomagał w zabiegach o utrzymanie i wychowanie dzieci, gdy samotność, bieda i lęk o Tadeusza wiodły ją na krawędź załamania psychicznego. Adam czynił też starania na rzecz przyjaciela – doprowadził do rewizji procesu, teraz załatwił mu pracę.

Wszystko to nie przekonuje jednak bohatera, który wobec dwóch najbardziej oddanych mu osób okazuje się równie nieprzejednany i niesprawiedliwy jak stalinowscy sędziowie byli wobec niego. Znieważa żonę, poniża przyjaciela, ilekroć upada kolejny wynaleziony przezeń „dowód” zdrady, znajduje następny, równie fałszywy. W końcu policzkuje Adama, który powiada: „Posługujesz się metodami tych, którzy ciębie skazali. I to jest dla mnie niesłychane”.

Ta psychodrama ilustruje pewną obserwację, która powraca w dramaturgii Krasińskiego: człowiek jest istotą niedoskonałą, lękliwą, przed ciosami losu broni często w sposób niegodny. Nie tylko w obawie przed utratą życia. Bohater *Śniadania u Desdemony* nie jest fizycznie zagrożony, lecz boi się zdrady i utraty miłości, a więc udębki duchowej, która czyha na ludzi w każdym kraju i w każdej epoce. Ta ewentualność pcha go w piekło podejrzeń, ku niewdzięczności i niesprawiedliwości.

Taki bowiem, duchowy, rodzaj zagrożenia również jest destrukcyjny, i to także dla osób o wysokich kwalifikacjach etycznych, do jakich Tadeusz bez wątpienia należy. Cierpienie nie uszlachetnia, częściej kruszy normy moralne, niż wydobywa cnoty heroiczne. W tej konstatacji okrutne doświadczenie pokolenia akowskiego zbiega się z pesymistycznym, antyheroicznym wyobrażeniem o naturze ludzkiej, upowszechnianym w literaturze powojennej. Dlatego krytycy pisali wówczas o dramaturgii Krasińskiego, że „przywodzi na myśl pinterowskie układy zamknięte, genetowskie okrucieństwo i beckettowski tragizm”²³. Z tego samego powodu ta wywiedziona z realiów lat pięćdziesiątych sztuka ujawnia dzisiaj swój uniwersalny wymiar przenikliwego studium zazdrości i podszytej lękiem psychicznej przemocy.

4.

W swojej twórczości dramatycznej Krasiński odwoływał się nie tylko do doświadczeń więziennych. Korzystał również z tych, które stały się jego udziałem w późniejszym życiu, w kraju „realnego socjalizmu”. Jego artystyczne *credo* – „konieczność dawania świadectwa” – kazało mu na bieżąco portretować peerelowską rzeczywistość, którą zresztą postrzegał zgodnie z zaleceniem swojego więziennego mentora, Kazimierza Górkowskiego: „Pamiętaj, ty nie wychodzisz na wolność, a tylko na swobodę”²⁴. Swoją pisarską misję zdefiniował potem w powieści *Niemoc* słowami Szymona Bolesły, *alter ego* autora, które nawiązują do sentencji wyroku, jakim po wojnie został skazany: „Pozostać szpiegiem! Szpiegiem pustoszącego kraj, dusze i umysły, obce im systemu!”²⁵.

To „szpiegowskie” zadanie Krasiński realizował, przede wszystkim jeżdżąc po Polsce i przygotowując znakomite literackie reportaże, zebrane w kilku głośnych niegdyś tomach: *Przerwany rejs „Białej Marianny”*, *Trzeci horyzont*, *Żywiół dotąd nieznan*²⁶. Na kanwie jednego z tych tekstów, pt. *Moryc i podpalacze*, powstał dramat radiowy *Filip z prawdą w oczach*, następnie, na życzenie teatru, przerobiony na scenę. „Odezwała się do mnie Irena

23. S. Bardijewska: *Dramaturgia radiowa Janusza Krasińskiego*. „Dialog” 1977, nr 8.

24. *Bóg mnie strzegł, sam się strzegłem*, dz. cyt., s. 102.

25. J. Krasiński: *Niemoc*, dz. cyt., s. 409.

26. J. Krasiński: *Przerwany rejs „Białej Marianny”*. Warszawa: Iskry 1960. Tenże: *Trzeci horyzont*. Warszawa: Iskry 1964. Tenże: *Żywiół dotąd nieznan*. Warszawa: Iskry 1973.

Babel – opowiadał pisarz po latach – która [...] prowadziła teatr w Nowej Hucie. Po tym, jak usłyszała słuchowisko *Filip z prawdą w oczach*, chciała tę sztukę koniecznie wystawić na scenie. Propozycja ta była dla mnie bardzo dobra i miła jednocześnie, bo to był wielki teatr, wspinała widownia, na pół robotnicza, na pół krakowska”²⁷.

Premiera odbyła się w 1969 roku, bodaj w apogeum zainteresowania dramaturgią Krasińskiego, zyskała więc duże zainteresowanie krytyki. Reportażowy rodowód utworu nasuwał skojarzenia z „teatrem epickim” Brechta, rozpoznawano też znamiona poetyki pozornego absurdu, rzecz jednak była formalnie skomplikowana, co akcentował Józef Kelera: „ni to bajka, ni to przypowieść, moralitet, nieco groteska, nieco reportaż, nieco »teatr epicki«, a także jakaś formuła »teatru ludowego«”²⁸. Ta ostatnia – dodajmy – mocno podkreślona w inscenizacji Ireny Babel jarmarczną scenografią Joanny Braun i naiwną konwencją gry aktorskiej.

Cały ten bogaty sztafaż literacko-teatralny miał chyba za zadanie przysłonić ponury obraz peerelowskiej rzeczywistości zapisany w dramacie. Główną bohaterką jest tu stara Chojnowska, wychowana przez ojca w przedwojennych, twardych rygorach moralnych. Jak wspomina: „on zarządzał wielką stadniną. Większej stadniny nie było w całym powiecie. I w całej stadninie nie było konia podrabianej rasy, same araby i angliki. I jeśli ktoś od ojca chciał kupić konia, to mógł kupować z zamkniętymi oczami. Nigdy się nie nabrał. A do mnie ojciec mówił tak: »Pamiętaj o dwóch rzeczach. Żebyś nigdy nie uderzyła konia, a ludziom zawsze mówiła prawdę«. I to już we mnie tak jest”.

Postawa szacunku dla uczciwości i prawdy naraża bohaterkę na permanentny konflikt z doszczętnie skorumpowaną społecznością miasteczka, w którym mieszka. Ponieważ Chojnowska ujawnia wszechobecne tu złodziejstwa i niegodziwości, sąsiedzi i miejscowi notable próbują ją zastraszyć, zamknąć w zakładzie psychiatrycznym, w końcu podpalają stodołę, w której wegetuje wraz z ukochanym koniem, Filipem. Prowincjonalna mieścina została przedstawiona w sposób przerywający na myśl wydaną cztery lata po premierze sztuki *Cudowną melinę* Kazimierza Orłosa, książkę tak niecenzuralną, że mogła ukazać się tylko na emigracji, w Instytucie Literackim, w Paryżu. *Filip z prawdą w oczach*

27. *Moją obsesją jest mój życiorys*, dz. cyt.

28. J. Kelera: *Propozycje Janusza Krasińskiego*. „Dialog” 1969, nr 5.

podsuwa równie przerażający, choć nieco bardziej zawołowany obraz matactw, przekrętów i wzajemnych zależności zastygłych w system, który współczesna socjologia nazywa klientelistycznym, i którego trwałość potwierdza, wskazując, że jeszcze dzisiaj, wiele lat po upadku komunizmu, patologizuje on nasze życie społeczne i gospodarcze.

Niepokojącą aktualność diagnozy sformułowanej w dramacie Krasiński konstatował ze smutkiem na kolejnych zakrętach powojennej historii. Dlatego w 1981 roku przeredagował tekst i uzupełnił go o obszerny fragment ilustrujący losy zdeprawowanego miasteczka w epoce gierkowskiej. Tę nową wersję sztuki (drukowaną w niniejszym zbiorze) opublikował na łamach miesięcznika „Scena” w nadziei, że pozyska zainteresowanie polskich teatrów, które konsekwentnie utwór ignorowały, choć wystawiono go w połowie lat siedemdziesiątych w Czechosłowacji i w Estonii. Niestety publikacja ta nie przyniosła rezultatu. Przed pięcioma laty pisarz znów próbował rzecz przypomnieć w jednym z wywiadów: „kto w tych czasach pisał takie sztuki, że władza ludowa kradnie, że wokoło sami złodzieje, co się dzisiaj potwierdza. Dzisiaj spokojnie można by wystawić tę sztukę, kto wie, czy to nie jest jakiś pomysł...”²⁹.

Nie udało się jednak. Nieznany pozostaje też inny dramat portretujący peerelowską korupcję i deprawację – *Bezwodne śniegi*, publikowane obecnie po raz pierwszy³⁰. Ich geneza jest nieco podobna jak *Filipa*, chociaż powstały nie na kanwie reportażu, lecz na podstawie dwóch rozdziałów ostatniej, oczekującej dopiero na wydanie, powieści Krasińskiego. Rozdziały te mają jednak charakter właśnie reportażowy – opisują perypetie autora w okresie stanu wojennego, gdy podjął on starania o cofnięcie decyzji w sprawie regulacji Bugu, która pozbawiała mieszkańców podwarszawskiej wioski dostępu do pastwisk dla wielkiego stada bydła będącego głównym źródłem ich utrzymania. Sztuka obrazuje istną gehennę kołatania do kolejnych urzędów i decydentów, podczas której wychodzi na jaw, że właściwą przyczyną uruchomienia tego

29. *Moją obsesją jest życiorys*, dz. cyt.

30. W ineditach pozostało jeszcze kilka innych utworów dramatycznych Janusza Krasińskiego, m.in. teatralna autoadaptacja powieści *Na stracenie* pod tym samym tytułem; *Żabi skok Samuela Pickwicka*, sceniczna parafraza powieści Charlesa Dickensa *Z pośmiertnych zapisków Klubu Pickwicka*; jednoaktówki: *Better Dead, Bóg umarł, Porywacze*. Wszystkie materiały znajdują się w archiwum pisarza, w posiadaniu wdowy, Barbary Krasińskiej.

rujującego środowisko projektu są starania ustosunkowanych kombinatorów o grunty na działki, zdadne do zyskowej sprzedaży. Głównym bohaterem jest Szymon, *alter ego* autora, który mobilizuje miejscowych chłopów do wystąpienia w obronie ich praw i własności, a potem wspiera te wysiłki.

Szymon, podobnie jak stara Chojnowska, staje właściwie samotnie przeciw zdegenerowanemu aparatowi władzy, której poczynania niszczą podstawy funkcjonowania lokalnej społeczności w imię krótko-wzrocznych, prywatnych interesów. Zastraszona, zrezygnowana i rozbita wspólnota nie jest zdolna tej destrukcji się przeciwstawić – nie wspiera bohaterów albo wręcz zwraca się przeciwko nim w obawie przed gniewem lokalnych satrapów. Dlatego płonie stodoła Chojnowskiej, Szymon zaś już w pierwszej scenie (w Prologu) wyraża lęk przed podpaleniem. Oboje są zagrożeni, ogarnięci strachem, podatni na słabości i skłonni do niemilych kompromisów, daleko im do męznego prometeizmu. Jednakowoż nie poddają się i odnoszą nawet – by tak rzec – etapowe zwycięstwa, choć w finale czeka ich klęska: Chojnowska traci ostatecznie swoją posadę miejskiego woźnicy, uratowane przez Szymona stado krów i tak w końcu zostaje wyróżnione skutkiem ustrojowej transformacji, kiedy hodowla przestaje się opłacać. Mimo to determinacja obojga bohaterów w walce o dobro wspólne – z narażeniem bezpieczeństwa, a może i życia – zdaje się nieco rewidować na wskroś pesymistyczną koncepcję natury ludzkiej, znaną z *Czapy* i *Śniadania u Desdemony*. Sprawia to takie wrażenie, jakby z biegiem lat w twórczości Krasińskiego zaczęła odżywać idealistyczna wiara w przewagę duchowej siły człowieka nad jego animalną naturą, wiara, z której wyrastał romantyczny heroizm pokolenia akowskiego.

5.

Potwierdza takie podejrzania lektura późnych sztuk Krasińskiego, w których właściwie definitywnie rozstał się on z poetyką pozornego absurdu na rzecz konwencji dramatu historycznego. Są to chyba najdojrzałe w jego dorobku utwory sceniczne, w jakiś sposób sumują doświadczenia i przemyślenia autora; tym bardziej szkoda, że teatry dramatyczne właściwie zupełnie je zlekceważyły.

Kochanków z klasztoru Valdemosy Krasiński napisał w 1973 roku jako słuchowisko, potem opracował jego wersję teatralną. Sztukę po-

kazał tylko Teatr Telewizji, w roku 1995. Powstała jeszcze opera Marty Ptaszyńskiej z librettem osnutym na wątkach dramatu, prapremierowe wykonanie odbyło się w Teatrze Wielkim w Łodzi w 2010 roku. I to wszystko.

Tytułowi kochankowie to Fryderyk Chopin i George Sand w trakcie podróży, jaką odbyli w 1838 roku na Majorce. Eskapada stanowi wielką porażkę. Pomyślana została jako ucieczka od zgiełku paryskich salonów i chłodu tamtejszej zimy, rujnującej samopoczucie chorego na suchoty Chopina. Śródziemnomorskie Baleary mają zapewnić mu zdrowie, a obojgu artystom – przyjazną przestrzeń dla miłości i twórczej pracy. W zderzeniu z rzeczywistością cały projekt okazuje się uludą: pogoda jest fatalna, przenikliwa wilgoć wywołuje nawrót choroby u kompozytora, który nie może pracować, bo jego fortepian utknął w drodze, a potem w komorze celnej. Wynajętej willi nie da się ogrzać, a miejscowa ludność do przybyszów odnosi się wrogo, zrażona swobodą obyczajową George i zakaźną chorobą Fryderyka. Perspektywa jego nieodległej śmierci kładzie się cieniem na codzienności, sprawia, że nawet banalne kłopoty i przygody urastają do rozmiarów ostatecznej katastrofy. Bohaterowie wydają się przytłoczeni ciężarem ponad ich siły.

Oto jak charakteryzuje ich Sława Bardijewska w swojej przenikliwej interpretacji dramatu: „Wzajemna miłość, namiętność sztuki, zdobyta sława nie chronią ich przed klęską. Odwrotnie, bogata, złożona świadomość mnoży przeciwieństwa, potęguje zagrożenie, do naturalnej nierównowagi fizycznej dodaje nierównowagę psychiczną, do przeszkód autentycznych dorzuca wymyślone. Słabego Fryderyka osacza choroba ciała, przesładują widma własnej wyobraźni, męczy nadwrażliwość, która czyni bolesnym każde doznanie. Słoneczna wyspa i opuszczony klasztor, które miały być rajem, stają się powoli ponurym, deszczowym więzieniem, początkowa radość przeobraża się w smutek i irytację. Sztuka, muzyka i literatura, wszystkie fortepiany i zapisywane kartki papieru stają się mało ważne i całkowicie bezradne wobec bólu ciała, stałej groźby krwotoku, ataków kaszlu, wobec dokuczliwości zimna i wilgoci. Chore ciało rodzi chore myśli, budzi niecierpliwość, rozdrażnienie i zazdrość. W sytuacji, gdy już nie można sobie wzajemnie pomóc, zaczynają się wzajemne tortury, zakończone ostatecznie ucieczką z miejsca, które okazało się nieszczęśliwe i nieprzyjazne”³¹.

31. S. Bardijewska, dz. cyt.

Majorka z bezpiecznego schronienia przeistacza się więc w pułapkę, z której zresztą – w porze sztormów – niełatwo się wydostać. Staje się istną udręką dla ciała i duszy. Wyspa zdaje się symbolizować brutalny świat, w którym pełna nadziei i marzeń jednostka skazana jest na upokarzającą deziluzję, dorasta do świadomości nieuchronnego tragizmu własnej egzystencji, rozwijającej się ku śmierci. A jednak to bolesne doświadczenie nie gasi ani życia, ani miłości, ani artystycznego posłannictwa niefortunnnych kochanków. Niepodległy duch, trawiony rozpaczą i zwątpieniem, mimo wszystko pokonuje uciążliwą materię. W finałowej scenie zrezygnowana Amelia mówi: „Nie wolno było decydować się na tę podróż. Pan Fryderyk jest czasem jak dziecko... Jak można tak lekceważyć swoje zdrowie, ryzykować życiem...”. George Sand, „patrzac z pewnej odległości na chorego”, odpowiada: „Nie wydaje mi się, aby życie lub śmierć miały dla niego jakiegokolwiek znaczenie. To istota ze świata duchów egzystujących w jakimś trzecim, zupełnie nie znanym nam stanie”.

Chopin rysuje się zatem w dramacie jako ofiara okrucieństwa losu i ludzkiej słabości, ale jest to ofiara, która nie pozwala się zmiażdżyć, w ostatecznym rachunku siłą swojego artyzmu wytycza we wrogim świecie własną drogę, nie daje się z niej zepchnąć, wyznacza porządek osobistej egzystencji wbrew ograniczeniom kruchej człowieczej kondycji. Zyskuje tym samym pewne cechy romantycznego herosa, choć łączy je z cechami bohatera ponowoczesnej literatury demistyfikującej rojenia o ludzkiej potędze.

W ostatniej publikowanej za życia autora sztuce Krasińskiego – *Krzaku gorejącym* z roku 1995 – romantyczny heroizm wysuwa się już na pierwszy plan. Wyraźnie określa kreację protagonisty. Jest nim Sekretarz, czyli Kazimierz Pużak, legendarny przywódca Polskiej Partii Socjalistycznej, pokazany u kresu życia, w stalinowskim więzieniu. Jego dni są już policzone i bohater jest tego świadom.

Owszem, mógłby uniknąć śmierci, ale za cenę odstąpienia od własnych przekonań, ukorzenia się przed komunistyczną władzą, podjęcia współpracy. Jest do tego usilnie namawiany – przez więziennego Opiekuna, czyli oficera bezpieki, przez kapusia S...kiego, ale także przez jednego z dawnych towarzyszy walki oraz przez najbliższą rodzinę. Pozostaje jednak niewzruszony. W wewnętrznym monologu zwraca się do córki: „Więc słuchaj, nie pisz mi tak: »Tata, ty musisz stąd wyjść!«.

Ja wcale nie muszę. Ja jedno tylko muszę, dochować wierności. Bo straszna zdrada. (*wstrząsa nim dreszcz*)”. S...kiem z kolei Pużak tłumaczy: „przedmiotem działań polityka nie jest bezpieczeństwo fałdów jego własnej skóry. Nawet gdy znajdzie się w potrzasku, ma myśleć nie o sobie. Naród może wybaczyć mu pomyłkę, lecz nigdy tchórzostwa i zdrady”.

Żadne prześladowania, fizyczne cierpienia ani upokorzenia, którym bohater jest poddawany, nie są w stanie złamać go psychicznie, a nawet zasiać w nim zwątpienia co do słuszności obranej drogi. Pużak jest słabym, schorowanym, na wpół ośleplym starcem, ale zarazem wydaje się gigantem ducha, który spala się w zdeterminowanej obronie imponderabiliów. Własny los postrzega jako służbę ideałom niepodległości, sprawiedliwości i wierności, którym poświęcił całe życie i wobec których osobista pomyślność czy fizyczne przetrwanie są wartościami podrzędnymi. Właśnie ta niezłomna postawa nadaje mu piętno romantycznego herosa.

W swoich codziennych zachowaniach i reakcjach Sekretarz charakteryzowany jest jednak w typowy dla dramaturgii Krasińskiego sposób – bez cienia patosu czy idealizacji. Z całą konsekwencją w obnażaniu fizycznej bezradności, dolegliwości doznawanych cierpień. Osamotniony w pojedynczej celi Pużak wydaje się spragniony rozmowy, kontaktu z drugim człowiekiem, jest skłonny uskarżać się na więzienne niedole.

Jest to o tyle ciekawe, że sprzeczne z historycznymi świadectwami, które Krasiński z pewnością dobrze znał. *Krzakiem gorejącym* wracał wprawdzie znów do swoich więziennych inspiracji – siedział niegdyś w tym samym zakładzie co przywódca PPS – ale ponieważ osobiście Pużaka nie poznał, kreując postać, musiał opierać się na dokumentach i wspomnieniach. W nich zaś przetrwał portret odmienny od tego, który znajdujemy w sztuce. Naraziło to nawet pisarza na zarzuty historyków. W dyskusji o dramacie przeprowadzonej w redakcji „Dialogu”³² Andrzej Friszke zwracał uwagę, że „Pużak należał do ludzi o trudnej osobowości. Był potwornie twardy, małomówny, bardzo zdecydowany i dość nieprzystępny. [...] Mnie osobiście w lekturze nieco przeszkadzało to, co o Pużaku

32. *Samotność socjalisty*. Dyskusja z udziałem Andrzeja Friszke, Andrzeja Mencwela, Karola Modzelewskiego, Małgorzaty Szpakowskiej i Andrzeja Urbańskiego. „Dialog” 1995, nr 10.

wiem”. Wtórował mu Andrzej Mencwel: „Ten twardy więzień Szlisselburga okazuje się tu bezradnym staruszkiem”.

Dzieje się tak przypuszczalnie dlatego, że pisarz do końca życia pozostał wierny swoim zasadom konstruowania bohatera w taki sposób, żeby „zachowywał [się tak], jak współczesny człowiek sądzi, że sam zachowywałby się w jego sytuacji”. A zatem w sposób bliski dzisiejszym standardom i wyobrażeniom, bez koturnowości, z bolesną świadomością własnych słabości i ograniczeń. Tak właśnie przedstawił Pużaka, mimo że rozminął się tym samym z przekazami historycznymi. Był to jednak ostatni ślad antyheroicznej wizji ludzkiego losu, proponowanej niegdyś przez pokolenie „Współczesności”. Protagonista *Krzaka gorejącego* wydaje się bezradny tylko na pozór, w bardzo powierzchownej i złudnej perspektywie postrzegania człowieka. Bohaterowie późnych dramatów Krasińskiego – Chopin i Pużak – pod mniemaną słabością kryją duchową potęgę. Zapewnia im ona przewagę nad biologicznymi czy historycznymi uwarunkowaniami egzystencji i tym samym wpisuje ich w tradycję romantycznego heroizmu, bliską generacji akowskiej, wychowanej na Mickiewiczowskim wezwaniu: „Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony”. To artystyczne powinowactwo mocno podkreślał Andrzej Urbański w swojej opinii o *Krzaku gorejącym*: „w moim przekonaniu dramat Krasińskiego jest próbą wpisania tego, co działo się w Polsce w latach czterdziestych, w schemat romantyczny”³³.

Niebawem minie dwadzieścia lat od czasu opublikowania tego utworu, a żaden teatr dotąd nie podjął się jego wystawienia. Pozostałe sztuki Krasińskiego także są nieobecne w repertuarze. Tymczasem w tej dramaturgii przegląda się tragiczna historia minionego stulecia, uobecniają postawy ukształtowane pod wpływem ówczesnych, skrajnych doświadczeń, przenikają się wyprowadzone z nich refleksje na temat natury człowieka i linii jego losu.

Tylko bardzo lekkomyślna kultura może taki kapitał lekceważyć.

33. Tamże.