

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia  
wstępów historycznoliterackich I,*  
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich  
PAN, Warszawa 2020, s. 288-322



# Po co nam historia?

Dramaturgia

Władysława Terleckiego

**Ewa Wąchocka**

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.10

Wstęp do tomu:

**Władysław Terlecki**

**Krótką noc. Dramaty**

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2016

Władysław Terlecki, prozaik, jedna z najciekawszych osobowości powojennej literatury polskiej, był także świetnym dramatopisarzem, o czym dziś słabiej się pamięta. Pisarską indywidualność i uznanie zyskał przede wszystkim jako autor powieści historycznych, które sam wolał raczej nazywać powieściami o historii – obok Teodora Parnickiego niewątpliwie innowator gatunku. Polska historia, głównie XIX wieku, stały temat znacznej części jego prozy, zajmuje też kluczowe miejsce w dramatach. Wyjątek stanowi osadzony w scenarii współczesności utwór *Idź na brzeg, widać ogień*. Terlecki sięgał do przeszłości, lecz nie po to, by ją rekonstruować; na własny sposób – i zarazem nowocześnie – rozumiał swą rolę pisarza historycznego oraz podyktowane nią środki działania. „Nie zajmuje mnie tzw. odtwarzanie faktów historycznych – mówił w 1980 roku. Chcę natomiast pokazać to, co z tych faktów wynika dla współczesnego człowieka. Uważam, że historia nigdy nie powtarza się mechanicznie, ale u różnych generacji budzi zbieżne dylematy do rozstrzygnięcia”<sup>1</sup>. Odległość między „wczoraj” a „dziś”, jaką musi pokonać pisarz, a wraz z nim czytelnik, mierzy się oczywiście inną miarą niż porządek kalendarza: miarą wiedzy i niewiedzy, pamięci i zapomnienia, ciągłości doświadczenia i kłopotów z budowaniem własnej tradycji. Mimo konwencji literatury historycznej twórczość Terleckiego jest wielorako powiązana z rzeczywistością PRL-u i stanowi zapośredniczone świadectwo swojego czasu. Podobnie dzieje się z atrakcyjnymi schematami fabularnymi, chętnie wykorzystywanymi przez autora od chwili czytelniczego sukcesu *Czarnego romansu* – pełnią one jedynie

1. *O historii, strachu i moralności*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Małgorzata Mietkowska. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 51–52.

funkcję pomocniczą, służą pisarstwu traktowanemu jako narzędzie diagnozowania terażniejszości.

Proza stała się bogatym zapleczem twórczości dramatycznej Terleckiego, była niczym magazyn – postaci, sytuacji i wątków fabularnych, z którego czerpał, by poddać swoje myślenie próbie sceny teatralnej. Wracał do tematów, wprowadzając jednocześnie, niekiedy bardzo znaczące, zmiany w konstrukcji postaci oraz strukturze i symbolice zdarzeń – co wydaje się swoistym znakiem identyfikacyjnym praktyki rekombinacji własnych tekstów. Pierwsza opublikowana sztuka teatralna, *Dwie głowy ptaka* (1981), była nową, udramatyzowaną wersją wydanej u progu lat siedemdziesiątych, żywo dyskutowanej powieści. Dwa wcześniejsze teksty dla teatru, *Odpocznij po biegu* (Teatr Powszechny w Warszawie, 1976) i *Czarny romans* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1979), których Terlecki nie zdecydował się ogłosić drukiem, miały w zasadzie charakter autorskich adaptacji. Już jednak *Krótką noc* (1986) i wszystkie następne dramaty wykazują dużo luźniejszą zależność od pierwowzorów i są w pełni autonomicznymi tekstami. „Recycling” polega nie tyle na przepisywaniu, ile na dopisywaniu, którego zasadą jest wariantywność: stopniowe poszerzanie własnego świata literackiego za pomocą różnicujących powtórzeń, rekonfiguracji i przedłużeń w postaci nowych fabuł. *Krótką noc* to tyleż kontynuacja historii przedstawionej w *Spisku*, co jej wybrzmiewający tragicznym akordem epilog, rozbudowana w scenicznej akcji odsłona, oparta na końcowych epizodach powieści. *Dwie głowy ptaka* i *Krótką noc* nie tylko pozostają w różnych relacjach z tekstami wcześniejszymi, ale także mogą być przykładem odmiennych sposobów dramatyzowania historii. *Dragon* jest dalszym fabularnym ogniwem *Czarnego romansu*, tyle że transpozycja tamtej opowieści łączy się jednocześnie z radykalną zmianą perspektywy. Monolog oskarżonego wypełniający powieściową narrację zostaje zastąpiony przez dramaturgię śledztwa, w którym główną rolę przejmuje sędzia. *Cyklon* ma swoje korzenie w opowiadaniach *Powrót z Carskiego siola* i *Przerwa w podróż* (z tomu *Powrót z Carskiego siola*), a przede wszystkim w opowiadaniu *Drezno* (z tomu *Rośnie las*), które jest punktem wyjścia dramatu. Strumień wspomnień poruszających świadomość margrabiego Wielopolskiego, jego obrachunek z życiem, organizujące strukturę i treść *Drezna*, w sztuce przybierają nośny dramaturgicznie kształt – teatru w teatrze. Terlecki stosuje różnorodne techniki

intertekstualne, repetycje są zawsze inną autorską wersją „tej samej” historii, wydarzenia bowiem mogą być fabularyzowane na różne sposoby (przez zmianę ich chronologicznej kolejności, dopełnienia itp.). Narusza to, skądinąd tradycyjnie rozumianą, referencyjność, która pielęgnuje złudzenie odniesienia do „tamtej rzeczywistości” przez teatr (czy literaturę) rzekomo rekonstruowanej, ponieważ rezultatem pisarskich zabiegów jest jedynie wyobrażenie, jakie można wyrobić sobie o przeszłości.

A jednak stosowanie metody powrotów okazało się w konsekwencji cokolwiek dwuznaczne: powieściopisarz przysłonił dramaturga – tak przynajmniej zdaje się wskazywać recepcja krytyczna. Prace poświęcone prozie Terleckiego tworzą już całkiem pokaźną biblioteczkę, liczącą setki publikacji, w tym kilka monografii książkowych. Wszystkie one świadczą o czymś więcej niż żywy odbiór czytelniczy, są także dowodem najczęściej przychylnego stosunku krytyki do tej literatury, łączącej historyzm z nowoczesną narracją psychologiczną. Dramaturgia Terleckiego nie wywoływała tak silnej fali reakcji, omówienia pojawiały się w niespiesznym rytmie, na ogół przy okazji kolejnych, niezbyt licznych premier, bezwiednie utrwalając dysproporcję między dwiema dziedzinami jego twórczości. Tym bardziej, że Terlecki, gdy zwrócił się w stronę dramatu, był już pisarzem o ukształtowanej osobowości artystycznej i uznanej marce w świecie literackim, co paradoksalnie wcale nie ułatwiało mu torowania własnej drogi w dramacie ani w relacji z teatrem. Jego pozycję określiła i stopniowo ugruntowała nowa formuła prozy historycznej, rozpoznawalna od chwili ukazania się powieści *Spisek* w 1966 roku i zdecydowanie odbiegająca od tradycji gatunku. Formuła, której atrybutami stały się: oryginalny sposób przedstawiania historii, widzianej jako integralny a złowrogi składnik ludzkiego doświadczenia, ujmowanej przez pryzmat świadomości jednostek, spersonalizowanej i niejasnej, a także sposób prowadzenia analizy wewnętrznej uzmysławiający subiektywizm i relatywizm doświadczeń i ocen historii. Andrzej Mencwel, wskazując dwa przeciwległe bieguny pisarstwa Terleckiego, „dialogowy psychologizm opowiadania” i „historyczną syntetyczność widzenia”, przekonywał: „twórczość ta przynosi jedną z najbardziej sugestywnych wizji historii w naszej literaturze – historii pojętej jako przestrzeń ludzkich przeżyć, myśli i działań”<sup>2</sup>. Wysoko notowane przez kryty-

2. A. Mencwel: *Spoiwa. Refleksje krytyczne*. Warszawa: Czytelnik 1983, s. 165.

ków antyesencjalistyczne pojmowanie historii Zbigniew Bauer scharakteryzował krótko: „Przenika je przecucie istnienia w dziejach tego, co niewyraźne i niesprowadzalne do wymiarów politycznej gry, do zwykłych ocen etycznych czy też kategorii skuteczności”<sup>3</sup>.

Krytykom dramatów Terleckiego trudno było pomijać kontekst jego powieści, tego rodzaju porównania narzucały się samoczynnie, a dramatopisarz nierzadko ustępował w tej konfrontacji prozaikowi. Sceniczną wersję *Dwóch głów ptaka* Anna Błaszkiwicz komentowała bez ogródek: „powieść Terleckiego rozpisana na głosy traci – i to dużo. Tak samo straciły wystawione na scenie dwa inne utwory: *Odpocznij po biegu* i *Czarny romans*. [...] Może się to wydać paradoksem, skoro wszystkie skonstruowane są dialogowo. Ale dialog ten przynależy do wewnętrznego świata utworu i nie nadaje się do głosnej artykulacji. Rozpisany na role, wyrwany z tkanki powieściowej – traci swój dynamizm i staje się sztucznym narzędziem autorskiego wywodu”<sup>4</sup>. Po prapremierze *Krótkiej nocy* w Teatrze Słowackiego w Krakowie Krzysztof Kopka pisał: „W *Spisku* proces osiągnięcia przez Bobrowskiego tej wiedzy ukazany jest poprzez monologi wewnętrzne bohatera oraz odautorską relację z jego rozterek duchowych. Przez cały czas mamy do czynienia z dramatem wewnętrznym, któremu przeczy rzeczywistość – w niej bowiem Bobrowski postanawia grać nadal – aż do końca – swą rolę. [...] Ta niekoherencja między światem wewnętrznym bohatera *Spisku* i rolą społeczną, jaką wciąż spełnia, jest jednym z głównych źródeł napięcia dramatycznego, wyczuwalnego w powieści. W *Krótkiej nocy* przedstawiona zostaje jedynie owa rzeczywistość, która pulsuje wprawdzie podskórnym dramatem, ale raczej skrywa go niż ujawnia”<sup>5</sup>. Nawet wytrwale towarzyszący pisarzowi i przychylny mu zawsze Jacek Łukasiewicz, podkreślając dialogowość powieści, nie omieszkał zauważyć: „Nie są te książki przemienionymi na powieść dramatami. Lepiej czują się w okładkach niż przeniesione na scenę”<sup>6</sup>. W recenzenckich przekazach gubiły się (bądź nie były dostrzegane) odrębne wartości dramaturgii, do czego nieraz przyczyniał się też teatr.

3. Z. Bauer: *Władysław Terlecki: Ucieczka przed cieniem*. „Odra” 1986, nr 11, s. 46.

4. A. Błaszkiwicz: *Wewnętrzne dialogi Władysława Terleckiego*. „Dialog” 1982, nr 3, s. 152–153.

5. K. Kopka: *Ostatnia noc Stefana Bobrowskiego*. „Teatr” 1987, nr 8.

6. J. Łukasiewicz: *Demoniczny pierwiastek. Władysław Lech Terlecki – pożegnanie*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 20.

Natomiast nie sposób było już wówczas przeoczyć, że Terlecki należy do ścisłego grona twórców rodzimego dramatu historycznego, obok Jerzego S. Sity, Tomasza Łubińskiego, Jerzego Żurka, Władysława Zawistowskiego, którzy wpłynęli na jego odnowienie.

## Dramat radiowy

Stosunkowo późny debiut Terleckiego jako autora teatralnego poprzedziła długoletnia zażyłość z dramaturgią radiową. Jest to niezwykle obfity i ważny rozdział pisarskiego dorobku, w części tylko udostępniony w tomie Wydawnictw Radia i Telewizji *Herbatka z nieobecny*m. Najwięcej utworów powstało w okresie, gdy Terlecki był pracownikiem Polskiego Radia (od 1967 roku Studia Współczesnego Redakcji Słuchowisk Oryginalnych, a następnie Redakcji Prozy i Poezji) i współtworzył prężnie działającą, nieformalną grupę, którą często nazywa się „szkołą polskiego słuchowiska”<sup>7</sup>. Radiowa „scena” była pierwszym teatrem Terleckiego i wymiennie owocującym później doświadczeniem pisarskim. Pogłębiała wrażliwość na wielowymiarową naturę słowa – uczyła konstruowania dialogu oraz lapidarnej i klarownej fabuły, plastycznego budowania postaci, wreszcie, co może najistotniejsze, przenoszenia monologu wewnętrznego z narracji o chybotliwych, nieostrych konturach, typowej dla powieści czy opowiadań, na tekst mówiony. Doświadczenia związane z kształtowaniem dramatycznej formy słuchowisk otworzyły pisarzowi drogę do pokrewnych mediów – filmu i telewizji, a także do twórczości teatralnej. Pożytki warsztatowe płynące ze współpracy z radiem są nie do przecenienia, lecz na dramaturgię radiową warto spojrzeć również dlatego, że pokazuje inne, różnolicie wycieniowane, a nawet zaskakujące oblicze Terleckiego. Autora trzymających w napięciu, mrocznych zazwyczaj opowieści, detektywa penetrującego tajne zakamarki przeszłości, niekiedy subtelnego humorysty zdradzającego ironiczny dystans do świata.

W większości tekstów przeznaczonych dla radia zauważalne jest odejście od historii. Przywoływana bywa jedynie z rzadka, w tle wyrazistych

7. Por. B. Górska: *Teatr wyobraźni Władysława Terleckiego*. „Odra” 2000, nr 9.

jednostkowych dramatów i, by tak rzec, bezimiennie (*Zamieć*, *Kuzyni*, *Biuro pisania podań na maszynie*). W kameralnej przestrzeni słuchowisk uwagę skupia psychologia postaci, wpisana w kontekst złożonych relacji międzyludzkich z jednej strony oraz w mniej lub bardziej uzewnętrzniony porządek moralny – z drugiej. Zmieniają się okoliczności, układy zdarzeń, konwencje fabularne i stylistyczne, nie zmienia się zasadniczo spojrzenie Terleckiego na człowieka – uwikłanego w sidła własnych wyborów, drążącego niejednoznaczny sens swoich lub cudzych zachowań. Porzucenie bagażu historii oznacza zmianę charakteru uwarunkowań i, co w słuchowiskach najbardziej interesujące – dociekanie źródeł postępowania tkwiących w samym człowieku. Pozwala to odsłaniać zróżnicowane, bywa, że osobliwe, motywy działania, zwykle w sytuacjach niepowszednich czy wręcz ekstremalnych, a także śledzić rozmaite gry, jakie ludzie toczą między sobą. Służą temu często wątki kryminalne, wykorzystywane nie tyle po to, by rozwikłać kryminalną zagadkę, ile by tropić tajemnice ludzkiego wnętrza. Sędzia w *Przyjdę do pani znów za rok* cierpliwie bada sekret starej aktorki, której zarzuca morderstwo, choć przypuszczalnie nie zdoła wydobyć z niej przyznania się do winy. Swoją omyłkę musi z kolei uznać adwokat (*Wieczór imieninowy*), kiedy po latach odwiedza go – w półśnie, niby głos sumienia – dawna klientka, przed laty uniewinniona, żeby teraz ujawnić współudział w zabójstwie. Złudzenie, że ma się dostęp do jednej, niezbiętej prawdy nabiera dramatycznego wymiaru w dyskusji prawników na temat kary śmierci, prowadzonej tuż przed egzekucją (*Oczekiwanie*), ale znajduje też wyjaskrawiony, przewrotny wyraz w humorystycznej tonacji utworu *Trójkąt z pieskiem*. W słuchowiskach Terlecki dba o nadanie decyzjom i poczynaniom postaci znamion realizmu (*Tama*, *Zamieć*), kiedy indziej z równym powodzeniem sięga po konwencję groteski (*Kuzyni*), zapuszcza się w krainę fantastyki (*Duch Ratapa*) i fantazji, przetwarzając według nowoczesnych wyobrażeń mit o życiu w zaświatach (*Biuro znalezionych rzeczy*).

Proces docierania do prawdy okazuje się tak samo kłopotliwy i niepewny, kiedy stawką jest weryfikacja utrwalonego w powszechnej świadomości, zmistyfikowanego obrazu rzeczywistości, legendy czy mitu. Niepowodzeniem, w dziwnym nawarstwieniu sprzecznych relacji i niedomówień, kończy się próba odmitologizowania bohaterkiej przeszłości byłego dowódcy powstańczego oddziału z czasów

ostatniej wojny (*Myśliwi*). W sztuce *Odkrycia* – która sporo zawdzięcza *Żeglarzowi Szaniawskiego* – konfrontacja legendy wielkiego pisarza z mało pochlebnymi świadectwami o jego młodości nie prowadzi wcale do odkrycia prawdy o tym człowieku, staje się wyłącznie polem gry ludzkich pragnień i interesów. Bieg rzeczy może być ze swej istoty trudny do poznania albo – jak w *Herbatce z nieobecny* – celowe i dogodne może być jego ukrywanie. Starsza Pani, owszem, wyjawi dziennikarzowi, iż to ona jest faktycznie autorką kryminalnych powieści firmowanych nazwiskiem pisarza, u którego pracowała, ale już nie dopuści do tego, by publicznie zdementować podtrzymywaną latami fikcję. To, co uznać by można za gest odbrązowienia, wydaje się daremne i nieskuteczne, bo pamięć zaciera ślady przeszłości, bo przemożna jest siła przywiązania ludzi do iluzji, bo mistyfikacja jest gwarancją bezpieczeństwa i stabilnego życia.

W słuchowiskach można znaleźć większość struktur dramatycznych modelujących dramaturgię sceniczną – śledztwo (traktowane nie tylko jako dochodzenie, lecz także jako szczególny typ relacji między ludźmi), kryminalną intrygę, wątki sensacyjne. Wypróbowaną formę ma już dialog, którym Terlecki później często będzie operował, stylistycznie nienaganny, ale oparty na niedomówieniach, podtekstach, myleniu tropów. Wreszcie – w słuchowiskach pojawia się problem weryfikacji legendy czy mitu – który w dramaturgii scenicznej przemieszcza się ze sfery czysto fikcjonalnej opowieści na plan historii – udokumentowanej, rejestrującej konkretne postacie i wydarzenia. W utworach radiowych takie próby zmierzenia się z legendą i mitem podejmują – po latach – bohaterowie; okazują się one jednak bezowocne lub połowiczne. W dramatach teatralnych przeszłość historyczna ukazywana jest jako ówczesna terażniejszość, dlatego naruszanie mitów wygląda inaczej. Przejawia się w samym wyborze przedmiotu dramatyzacji i jego przetransponowaniu, nie w ramach świata przedstawionego, lecz jako efekt autorskiej strategii – dialogu z pamięcią zbiorową Polaków.



## Pamięć powstania styczniowego

WASZKOWSKI

[...] Ci, którzy będą czegoś szukać w przyszłości, znajdą pusty grób. Pomyśl o tym.

WIĘZIEŃ I

Kłamiesz. Odnajdą, znajdą wszystko. Oni odnajdą na pewno.

WASZKOWSKI

Niech tego nie robią!

WIĘZIEŃ I

Opamiętaj się!

WASZKOWSKI

Oby tego nigdy nie robili, szalony człowieku. Będą nas przeklinać.

*(Dwie głowy ptaka)*

Istotnie, historia powstania 1863 roku pełna jest białych plam, a dla jego uczestników pamięć nie zawsze okazała się łaskawa. *Dwie głowy ptaka* to jeden z trzech spośród zamieszczonych w tym tomie dramatów, które łączy temat powstania styczniowego. Wydarzenia 1863 roku, należące do najbardziej tragicznych i zarazem głęboko oddziałujących doświadczeń polskiej historii, stały się dla Terleckiego punktem wyjścia refleksji nad integralnością narodu. „Sądzę, że insurekcja styczniowa tym się różni od zrywu z 1830 roku, że możliwość powodzenia w 1863 roku zredukowana była do minimum. Tu dopiero rodzi się pytanie, które pisarz adresuje do przywoływanych przez siebie widm. Czy mając od początku świadomość klęski można podejmować takie zadania? W imię czego? Co jest z poczuciem odpowiedzialności?”<sup>8</sup>. Jednocześnie w wydarzeniach stycznia – pociągających za sobą drastyczne reperkusje polityczne i skutki społeczne, mimo bolesnej klęski militarnej potwierdzających dążenia wolnościowe, siłę idei w wymiarze długiego trwania – widział genezę procesów, które określiły kształt naszej współ-

8. *Jakby życie było zdradą*. Rozmowa z udziałem Władysława Terleckiego, Witolda Zalewskiego, Andrzeja Wajdy, Marii Janion, prowadzona przez Magdalenę Bajer. „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 4.

czesności. „A dlaczego Powstanie Styczniowe? Bo jest to epoka, w której formuje się pewien typ myślenia bliski współczesności – dopowiadał w innym miejscu. Bo wtedy przecież pojawia się inteligent polski i wszystkie jego rozterki. Bo wyłaniają się wówczas podziały, które do dziś nie straciły swego znaczenia”<sup>9</sup>.

Dramaty o polskim wieku XIX można czytać w dwu równorzędnych perspektywach. Jako projekt rewizji, przewartościowania straceńczej legendy powstania zapisanej w literaturze oraz jako wypowiedź, której kontekst – z właściwą nieraz pisarstwu historycznemu intencjonalnością – ustanawia współczesna rzeczywistość. W opublikowanym w 1966 roku szkicu pod wymownym tytułem *Baśniotwórstwo i historia* Terlecki dobrze pokazał, na czym polega mitotwórczy charakter fikcjonalnego przedstawienia historii, występował jednak przeciwko dotychczasowym rodzimym mitologiom literackim, które uformowały świadomość narodową i społeczną Polaków, a zarazem – typowy i dość bezrefleksyjny stosunek do własnych dziejów<sup>10</sup>. Dramaty krytycznie, choć nie bezpośrednio, odnoszą się do tego literackiego (i ikonograficznego) dziedzictwa, podejmując właściwie dyskusję z potoczną świadomością historyczną, stanowiącą zlepek wzorów i wartości oderwanych od konkretnych tekstów. Przeciwnostawiają się gotowemu mitowi zbiorowej wyobraźni, wykreowanemu pod wpływem „szlachetnych obrazów” Orzeszkowej, Żeromskiego czy Dąbrowskiej, a będącemu echem spuścizny romantyzmu. I demonstrują – przeciwnie – potrzebę zrewidowania tradycji bohaterskiej i uświęconej przez nią figury ofiarnej, beznadziejnej walki i klęski. Zamierzone odniesienie polemiczne dotyczy więc raczej społecznego stereotypu odbioru anizeli owych „szlachetnych”, jak określa je dramatopisarz, obrazów.

Terlecki usiłuje przywołać na powrót wydarzenia, które uległy zapomnieniu przez zaniedbanie, wyparcie lub na skutek maskującej „polityki pamięci”, wydarzenia, które były traumatyczne ze swej natury, a ich sens pozostawał wielce niejasny, a nawet sporny. W historii powstania styczniowego nie zajmuje go w zasadzie walka orężna z wrogiem, stara się natomiast przybliżyć wypadki, które – doniosłe dla losów zbiorowości – najczęściej rozgrywały się poza zasięgiem jej

9. *Rozmowa z Władysławem Terleckim*. „Nurt” 1975, nr 10.

10. W. Terlecki: *Baśniotwórstwo i historia*. „Współczesność” 1966, nr 13.

wzroku. Na scenę wprowadza postacie nieobecne nie tylko w pantheonie bohaterów stycznia 1863, ale także całkiem nieznanie przeciętnemu polskiemu odbiorcy. To Stefan Bobrowski w *Krótkiej nocy*, pierwszy naczelnik miasta Warszawy w powstaniu, zaś w *Dwóch głowach ptaka* Aleksander Waszkowski, ostatni naczelnik miasta; jego egzekucja jest właściwie epilogiem ponad rocznych zmagania z rosyjskim zaborcą. Jeden uniknął męczeńskiej śmierci na szubienicy, ginąc w bratobójczym pojedynku, drugi zaś otrzymał imię zdrajcy. Postacie zapomniane, wymazane z pamięci zbiorowej zarówno tej oficjalnie upowszechnianej, jak i potocznej; politycznie i moralnie niejednoznaczne czy wręcz – jak margrabia Wielopolski w *Cyklopie* – kontrowersyjne.

Do świadomości zbiorowej niechętnie przenikają ciemne strony historii, podziały wewnętrzne i konflikty, przejawy ugody z wrogiem, zdrada. Milczeniem pokrywa je pamięć zwyciężonych, ta bowiem, jako przejaw strategii obronnej, często charakteryzuje się kompensacyjną skłonnością do utrwalania przekazów deformujących obraz rzeczywistości. Jedno z takich starć między samymi Polakami ukazuje *Krótką noc* – sprowokowany przez obóz „białych” pojedynek, który pod płaszczykiem sprawy honorowej skrywa brutalną polityczną intrygę, zmierzającą do usunięcia Bobrowskiego i przejęcia władzy nad powstaniem. Wybór, przed którym stoi bohater – podjąć walkę, czy też nie – jest w istocie dużo poważniejszy. Przywódca demokratów, mający rewolucyjne zapatrywania, musi wybrać między podporządkowaniem się anachronicznej szlacheckiej tradycji a widmem hańby własnej oraz kompromitacji sprawy powstania i powstańców w oczach polskiego społeczeństwa. Bobrowski przyjeżdża na wyznaczone miejsce, licząc wciąż na pozytywne rozstrzygnięcie sprawy przez sąd honorowy w Krakowie. Ma jeszcze możliwość polubownego załatwienia sporu z przeciwnikiem, tę jednak całkowicie wyklucza. Ale czy stając do nierównej walki, w której jako człowiek prawie ślepy nie ma najmniejszych szans, nie sprzeniewierza się idei wyższej nad frakcyjne interesy? Nie szkodzi mimo wszystko narodowym celom? Czy decyzja z góry skazująca go na przegraną jest dowodem politycznej odpowiedzialności za dalszy przebieg powstania? Jak w klasycznej tragedii – nie ma „dobrego” rozwiązania, każde pociąga za sobą zgubne konsekwencje.

W misternej konstrukcji, jaka wyróżnia tę sztukę spośród innych utworów scenicznych Terleckiego, dramaturgicznym węzłem akcji staje się pojedynek, stanowi on zarazem oś dialogu racji politycznych i moralnych. Dialog ten zostaje wzbogacony dzięki chórowi głosów akompaniujących głównym „aktorom” politycznej rozgrywki, wybrzmiewa więc równocześnie na dwu krzyżujących się planach. Symultaniczna kompozycja scen w pokojach na górze i scen w dolnej sali zajazdu, powiązana z czytelną symboliką góra – dół, podkreśla naturalnie przedział między światem polityki a społeczeństwem. Zbiorność jednak także okazuje się dramatycznie podzielona. W zajezdzie zbiegają się nici konspiracyjnej działalności, ale tu również dobrze widać przekrój społecznych postaw wobec ruchu niepodległościowego, szeregi tych, którzy do niego przystępują, biernych statystów i przeciwników, w końcu takich – jak Właściciel – którzy pracują i dla powstańców, i dla zaborcy. Chór głosów towarzyszących określa i niuansuje różnice, dopiero na tym tle inscenizuje Terlecki bezpośrednią konfrontację ideową w dyspucie między Bobrowskim i Generałem, uczestnikiem kampanii listopadowej, a obecnie jednym z animatorów polityki ugody. Nad modelowym obrazem zajazdu-Polski nadbudowany jest jeszcze jeden plan, w którym role jak z teatru cieni odgrywają dwaj pracownicy służb specjalnych, rosyjskich i pruskich. Od początku śledzą rozwój wypadków, co więcej, dyskretnie pociągają za sznurki intrygi, plasując w ten sposób sprawę polską na arenie międzynarodowej i czyniąc z niej kartę przetargową w politycznej rozgrywce między ościennymi mocarstwami. Pojedynek łączy te wątki, manipulację zewnętrzną z antagonizmami rodzimymi. Skupia niczym w soczewce głębokie podziały przebiegające w polskim społeczeństwie, ostrą wewnętrzną walkę, w której uwidacznia się nie tylko rozłam na „białych” i „czerwonych”, na zwolenników czynu zbrojnego i paktu z zaborcą, ale także spór o przyszły kształt wolnego państwa. Przypadek Bobrowskiego weryfikuje mit solidarności narodowej, a jego śmierć – ciało porzucone w stodole – burzy romantyczną kliszę śmierci bohaterskiej. Nie ma tu nic z wzniosłości, jaką śmierci powstańca z rąk „swoich” potrafił nadać Żeromski w *Echach leśnych*, symbolika degradacji (wszelako bez drastycznych szczegółów) przywodzi na myśl „brzydka” śmierć młodego partyzanta w *Do piachu* Różewicza.

Do niechlubnych kart przeszłości, które pograżyły się w niepamięci, należy również sprawa Aleksandra Waszkowskiego z *Dwóch głów ptaka*, jedna z najbardziej tajemniczych w całej historii powstania styczniowego. Nawet historycy nie są zgodni co do tego, czy jego zeznania w śledztwie, przypieczętowane decyzją o przekazaniu w ręce Rosjan depozytu złożonego w bankach londyńskich, były aktem kolaboracji czy nie. Sztuka Terleckiego nie przynosi odpowiedzi na tę wątpliwość, w konwersji Waszkowskiego pozwala natomiast zobaczyć dramat racji ideowych, ścieranie się głównych koncepcji budowania życia narodu, właściwych XIX stuleciu – idei powstańczej i idei organicznej (zakładającej współdziałanie z Rosją). Dramat bohatera oglądamy niemal wyłącznie z zewnątrz, niejako za pośrednictwem cudzych spojrzeń i cudzego języka. W powieści decyzję o składaniu zeznań poprzedza długi proces dojrzewania do brzemiennej w konsekwencje zmiany stanowiska, wypełniony rozpamiętywaniem ostatnich, przybliżających klęskę, epizodów powstania. Zmiana, inspirowana i niewątpliwie podyktowana „nieodpartą” argumentacją sędziów, ukazana jest jako dramatyczny rezultat przemyśleń więźnia, które każą ujrzeć ostatecznie daremność wysiłków przeciwstawiania się imperialnej potędze Rosji. Prowadzą też do przeorientowania pojęcia ojczyzny i do skorygowania jego zapatrywań na bohaterstwo. Wersja sceniczna skupia uwagę na śledztwie, rozwija monotony rytuał przesłuchań, pozostawiając domyślności odbiorcy to, co stanowić by mogło splot motywacji oskarżonego. Waszkowski już w pierwszej scenie, a więc od chwili zatrzymania przez rosyjską policję, chce składać wyjaśnienia; początkowo zresztą nie oznacza to jeszcze pełnej dekonspiracji, lecz ma charakter podwójnej gry. Stopniowe ujawnianie przez więźnia własnej działalności spiskowej również nie rozjaśnia ideowych motywów jego postępowania, ponieważ spisywane relacje są przede wszystkim świadectwem skuteczności metod stosowanych przez prześladowców. Nie ma wobec tego przełomu w śledztwie, akcję posuwa naprzód eskalacja kolejnych, wymuszanych na więźniu ustępstw, aż do punktu kulminacyjnego – podpisania w obecności angielskiego konsula aktu przekazania pieniędzy, które miały wspomóc walkę.

Waszkowski w sztuce niewiele mówi i w tym ograniczeniu tkwi sedno dramaturgicznego ujęcia problemu nierozstrzygalności zdrady. Podstawą konstrukcji tej postaci nie jest ani zespół artykułowanych

wprost przekonań, ani rozwój, ani ewentualny konflikt wewnętrzny, którego odbiorca może się jedynie domyślać („to, co tu wybrałem – nie było złejsze od moich wcześniejszych wyborów”). Podstawą jest element niedopowiedzenia, a lustrem, które pozwala nieco głębiej wejrzeć w świadomość Waszkowskiego, staje się Oficerek, demon pragmatyzmu. Wypowiada on w formie aksjomatów i potwierdzonych historycznie prawd to, co prawdopodobnie dręczy myśl bohatera, próbuje racjonalizować motywy jego zachowań i otwarcie, z premedytacją wyraża jego obawy. Z rozważań Oficerka na temat państwa, historii i jej mechanizmów logicznie wynika możliwość unicestwienia narodu:

OFICEREK

[...] Może to wystarczająca lekcja i może historia nie powinna już dostarczać podobnych doświadczeń nigdy więcej? Oto jedyne sensowne pytanie, jakie wreszcie mógł pan sobie tu postawić i które pan postawił. Wiem też, że pan się nie boi własnej śmierci. [...] Obawia się pan czegoś stokroć gorszego.

WASZKOWSKI

Słucham. Niechże pan mówi.

OFICEREK

Zagłady narodu. Stanęliście bowiem na niebezpiecznej granicy. Narody giną również. Pańscy poprzednicy nie byli jeszcze świadomi takiego końca. Pan znalazł się w znacznie gorszym położeniu. Bo oto zamyka pan długi pochód. A następcy? Mogliby tylko strącić pański naród w przepaść, nad którą los was zatrzymał.

Psychologiczno-filozoficzna gra Oficerka jest tylko bardziej wyrafinowaną częścią systemu opresji demonstrowanego przez policyjny aparat. Sztuka krok po kroku odsłania machiaweliczną procedurę śledztwa, na skutek której więzień zaczyna przejmować rozumowanie podsuwane sprytnie i nieuchwytnie przez przeciwnika. „Niech pan zatem pomyśli o tych, którym przyjdzie zajmować wasze miejsce. Gdzie ono będzie? Pod szubienicą? W kopalniach, na zsyłce, w rawelinach?” Pod naporem podobnych argumentów

z całą ostrością rysuje się wybór między wznowieniem działań powstańczych i wolnością okupioną życiem setek ludzkich istnień a rezygnacją z romantycznych dążeń – za cenę apostazji i moralnej śmierci. Terlecki, aktualizując model dramaturgii śledztwa, nie tylko wydobywa na światło dzienne – wbrew martyrologicznemu stereotypowi literatury więziennej – więź łączącą kata i ofiarę, lecz także przeprowadza z chłodnym obiektywizmem studium uległości w obliczu potężnego systemu indoktrynacji i demontowania świadomości. Władza obcego państwa i jej urzędniczy aparat – to jeden biegun wieloperspektywicznego układu relatywizującego problem „patriotycznej zdrady”. Drugi tworzą heroiczne postawy Więźnia I i Więźnia II, postawy odmowy i oporu, skontrastowane z postępowaniem Waszkowskiego – obie odpowiadające romantycznemu wzorcowi męczennika i ofiary. Podwójnie znaczącą rolę odgrywa tu (nieobecna w powieści) postać milczącego Więźnia II, rosyjskiego oficera – jednocześnie zdrajcy i człowieka honoru – który przeszedł na stronę powstania i w więzieniu dochowuje wierności sprawie do końca.

W takim układzie krzyżujących się punktów widzenia subiektywna decyzja Waszkowskiego, zasadniczo niejasna, nabiera tragicznej wymowy. Więzień dobrowolnie spisuje zeznania – ale czy po to, by w tych dokumentach dać świadectwo prawdzie historii? Wydaje się raczej, iż w akcie rezygnacji opowiada się za wartościami bardziej elementarnymi, ponadjednostkowymi, zgodnie z przekonaniem, że dalsza walka traci sens, gdyż byłaby przeciw egzystencji narodu. Widać również, że tej decyzji towarzyszy pragnienie samozatrąty. Dlatego Waszkowski odrzuca propozycję współpracy z tajną policją i wybiera śmierć, przedkładając interes wspólny (jakkolwiek wątpliwe pojęty) nad własne życie. To jedyne, co pozostaje, by wymknąć się zaborczej machinie. Sztuka *Dwie głowy ptaka*, uzmysławia „mroczne paradoksy idei »patriotycznej kolaboracji«”, stawia odbiorcę wobec precyzyjnie skonstruowanego systemu różnych racji, tak aby ujawniła się „właściwie obezwładniająca niemożność zbilansowania zysków i strat wynikających ze »szlachetnej zdrady«”<sup>11</sup>. Choć dwuznaczna decyzja Waszkowskiego i decyzja Bobrowskiego o ofiar-

11. S. Chwin: *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Malej Apokalipsy”*. Kraków: Oficyna Wydawnicza 1993, s. 246.

nym „samobójstwie” są nieporównywalne, jeśli chodzi o realne skutki, to oba te przypadki nasuwają pytanie o zasady odpowiedzialności moralnej za swoje czyny. Zasad tych, jak się okazuje, nie określają żadne „prawidłowości” historyczne, a wprost przeciwnie – moralność i historia mogą się wzajemnie wykluczać.

Rewizje historyczne, jakie Terlecki zapoczątkował w swojej prozie, wpisują się w nurt antyheroicznego buntu pokolenia twórców debiutujących około 1956 roku, kontestacji wymierzonej w zmistyfikowany wizerunek narodowej przeszłości. Polemiczne nastroje, związane głównie z przewartościowaniem tradycji romantyzmu, ogniskowały się w kręgu „Współczesności”, pisma, z którym Terlecki przez dziesięć lat współpracował. Na jego łamach Stanisław Grochowiak ogłosił szeroko dyskutowany artykuł programowy *Karabela zostanie na strychu*, przemawiając w imieniu młodej generacji, odrzucającej dotychczasowe ideały bohaterstwa<sup>12</sup>. Reinterpretacje tradycji wyrastały na fali politycznej odwilży i były nieoddzielną, nader istotną częścią literatury obrachunkowej powstającej tuż przed Październikiem 1956 roku lub po nim. Przełom w polityce wewnętrznej państwa po okresie stalinizmu – uelastycznienie skostniałych metod rządzenia, częściowe rozliczenie zbrodni stalinowskich, uwolnienie i rehabilitacja więźniów politycznych, w tym byłych żołnierzy Armii Krajowej, powrót Polaków zatrzymanych w Związku Radzieckim – zapowiadał zmiany, które, jak się rychło miało okazać, przeprowadzone zostały tylko w ograniczonej mierze. W kulturze odwilż wyzwoliła możliwość, a raczej krótkotrwałą iluzję, mówienia „pełniejszym” głosem. Nadzieje ścierały się z postawami sceptycyzmu, ale na ogół nie przesłaniały trzeźwej oceny sytuacji. Dla „rewizjonistów” antyromantyczny gest był formą wyrazu własnego doświadczenia historycznego, a więc formą samookreślenia się we współczesnej rzeczywistości. Sytuował on młode pokolenie, dystansujące się od mitologii „powstańczej, konspiratorskiej, ułańskiej”, w opozycji do ideałów i wartości wcześniejszej generacji, jak w *Karabeli* Grochowiaka. Na spór pokoleniowy nakładało się szersze zjawisko – rewaloryzacja romantycznej opowieści o narodowych dziejach jako dominującej narracji historycznej, kompromitowanej przez sztydyców przede wszystkim w jej zbanalizowanych współczesnych odbitkach i sza-

12. S. Grochowiak: *Karabela zostanie na strychu*. „Współczesność” 1959, nr 4.



blonach<sup>13</sup>. Pewna wspólnota myślenia o przeszłości, łącząca krytyków romantycznego dziedzictwa i właściwi klimatowi popaździernikowych obrachunków, nie przekreślała wszakże różnic. Terleckiemu obcy jest już szyderczy stosunek do historii czy kształtującej się pod jej wpływem, nasiąkłej stereotypami, świadomości rodaków. Trudno szukać u niego ironicznego dystansu, widocznego na przykład w *Indyku* i *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka, u Ernsta Brylla i właśnie Grochowiaka (*Król IV*) czy w późniejszych *Ułanach* Jarosława Marka Rymkiewicza. Jeśli tak jak wielu podważa wizję historii postrzeganej przez filtr literackich wzorców, to nie deprecjonuje przecież przeszłości, lecz polemizuje z jej zakrzepłym obrazem.

Dramaturgia historyczna Terleckiego należy już do innego czasu i wyznacza inny model komunikacji z odbiorcami. Marzec 1968 roku przyniósł, wraz z radykalizacją społecznych nastrojów, zaostrenie sytuacji w kulturze polskiej. Zdjęcie z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka (Teatr Narodowy w Warszawie) dało początek protestom środowisk intelektualnych przeciwko coraz bardziej represyjnej w latach sześćdziesiątych polityce kulturalnej państwa (po krótkim okresie względnej liberalizacji, jaka nastąpiła po 1956 roku). Rok 1968 jest także ważną cezurą wskazującą pojawienie się nowego dramatu historycznego: od form i języka aluzji z lat poprzednich odróżnia go zarówno wyraźnie określona, gorąca tematyka, jak i preferowana przez twórców poetyka. Centralne miejsce zajmuje bezpośrednio podejmowany temat niepodległości Polski – XIX-wiecznych prób jej odzyskania oraz przyczyn i procesów zniewolenia – a zamiast paraboli i groteski cenione są na powrót fabularyzacje oparte na faktach historycznych. Dramat ten, odczytywany poprzez analogie do współczesności, spełniał niewątpliwie funkcję jednoczącą widownię, umożliwiając jej manifestowanie oporu. Wobec braku tekstów poruszających aktualną problematykę stawał się instrumentem porozumienia z teatralną publicznością, ale nie był w stanie uchronić się od panującego nadal w latach siedemdziesiątych stylu odbioru nastawionego na aluzje. Stylu, który w latach osiemdziesiątych – kiedy dramaty Terleckiego wchodziły do obiegu literackiego i teatralnego – ewolu-

13. L. Burska: *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 1998, s. 145–151.

ował ku postawom celebrowania narodowego rytuału i który niekoniecznie przylegał do reguł komunikacji zaprojektowanych przez jego teksty. Świadczyć o tym mogą czynione na rzecz teatru ustępstwa w postaci przeróbek dokonywanych czy to przez samego pisarza, czy przez współpracujących z nim realizatorów.

O niezawisłości narodu Terlecki mówi za pośrednictwem odniesień do przeszłości, szczególnie trudno poddającej się uwznioślającym, schematyzującym interpretacjom czy – tym bardziej – próbom reaktywowania jej w charakterze konsolacji. Po latach właściwie odkrywa na nowo dla dramatu temat powstania styczniowego<sup>14</sup>. Rok 1863 i jego skomplikowany polityczno-społeczny charakter oraz wydzwięk odbijają się echem w powojennej powieści, w demitologizujących ujęciach Jana Józefa Szczepańskiego, Witolda Zalewskiego, Tadeusza Konwickiego czy w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza (*Zarudzie, Heydenreich*). Odżywający na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku dramat historyczny zwraca się ku epoce wcześniejszej, przywołuje rozbiory (*Polonez Sity*) i polski „biedermeier” (*Zegary* Łubieńskiego), a wydarzeniem, które rozpala wyobraźnię i inspiruje autorów do opisu doświadczeń współczesnych, jest powstanie listopadowe. Oddzielone tylko krótkimi odstępami czasu sztuki Jerzego Mikkego (*Niebezpiecznie, panie Mochnacki*, 1975), Jerzego Żurka (*Sto rąk, sto sztyletów*, 1978) i Bohdana Urbankowskiego (*Mochnacki – sny o ojczyźnie*, 1980) złożą się na rodzaj tryptyku o tamtej próbie „wybicia się na niepodległość”, zaś w *Wysockim* (1983) Władysława Zawistowskiego, konfrontującym przywódcę listopadowego z przywódcami styczniowymi, oba powstania przegładają się w sobie nawzajem.

Terlecki, uwieloznaczając prawdę o wypadkach styczniowych, weryfikuje legendę, ale nie zamierza z niej drwić. W *Krótkiej nocy* pojawia się grottgerowska Kobieta w Czarnej Sukni, czytelny znak tej legendy, wyjęta z zupełnie innej teatralnej konwencji w całym majestacie bólu i nieprzypadkowo ustawiona w tle powstańczego konfliktu. Przywracając naszej pamięci to, co zatarł czas, Terlecki ukazuje niewygodne sprawy i podejmuje

14. Dramat styczniowy, utrzymany w melodramatycznej konwencji, cieszył się popularnością w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Zob. D. Ratajczakowa: *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław: Wiedza o Kulturze 1994.

na nowo trudne pytania, podobne do tych, jakie uporczywie przewijają się w książce Tomasza Łubieńskiego *Bić się czy nie bić*: o sens narodowych powstań, o logikę i koszty politycznych wyborów, o sposoby działania jednostek w imię utrzymania zbiorowości. Na przykładzie historycznych antagonizmów i zaangażowanych w nie postaci „bada – jak trafnie ujął to Michał Sprusiński – proporcje między romantyzmem a pragmatyzmem”, a także granice między wiernością idei patriotycznej a patriotycznym doktrynerstwem<sup>15</sup>. Przedstawia gorzką lekcję historii, która dziś brzmieć może obco, ale jej zasadnicze motywy i wymowa nie straciły na aktualności. Sytuacja Polski była i jest uwarunkowana interesami jej sąsiadów, wewnętrzne spory na ogół tylko służyły tym interesom, jeśli nie wprost ułatwiały ich realizację. „W miarę jak pogłębiać się będzie ich upadek i im bliższy stanie się koniec, musimy podziały te zwiększać. Polacy zawsze zdradzali skłonności do rodzinnych kłótni” – mówi rosyjski agent do pruskiego w *Krótkiej nocy*. A w odmiennej już tonacji Bobrowski: „Może zdławi nas zaborca pospołu z wewnętrznym przeciwnikiem?”. Oczywiście, to nie nauka czerpana ze srogich doświadczeń przeszłości decyduje o sensach dyskursu historiozoficznego zawartego w tekstach. Terlecki, posądzany czasem przez krytyków, zwłaszcza po 1989 roku, o kasandryczne widzenie rzeczywistości, nie daje się zamknąć w granicach tego rodzaju pedagogiki, przywołującej ku przestrodze błędy czy antywzory<sup>16</sup>. Wskazuje natomiast na ciągłość pewnych linii ideowych, na nieuchronne zbieżności politycznych posunięć dawnych i współczesnych, rozpoznaje przestrzeń politycznego ryzyka, którą Stefan Chwin nazwał „archetypem« polskiej sytuacji zagrożenia”<sup>17</sup>. Gorzka lekcja, jaką zawierają jego dramaty, ma nie tylko kruszyć monolityczną wizję historii, ale także przez to uczyć myślenia w kategoriach historycznych. Budzenie demonów przeszłości byłoby drogą do poszerzenia naszej samowiedzy i w takim rozumieniu – do krytycznego namysłu nad formowaniem się genealogii naszej współczesności, tym, co Hay-

15 . M. Sprusiński: *Między romantyzmem a pragmatyzmem*.

„Odra” 1978, nr 1.

16 . Por. *W paszczy polityki*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Stanisław Beres. „Odra” 1996, nr 5; *W labiryncie historii*. Z Władysławem Terleckim rozmawia Stanisław Beres. „Odra” 1998, nr 5.

17. S. Chwin, dz. cyt., s. 252.

den White określa mianem „retrospektywnej konstytucji własnych przodków”.

Dramaturgia historyczna Władysława Terleckiego rozwija – i znacząco wzbogaca – model, w którym efektywnie równoważą się fikcja literacka i historyczny konkrety, kreacja współgra z aktem uobecnienia wydarzeń dostępnych jedynie pośrednio. Efekt realności wiele zawdzięcza badaniom przez autora materiałów źródłowych, z których dramaturgia ta (za pośrednictwem prozy) wyrasta. Zainteresowania badawcze Terleckiego sięgają okresu, gdy jako student wrocławskiej polonistyki (1951–1954) przesiadywał w Ossolineum nad przywiezionymi ze Lwowa rękopisami z czasu powstania styczniowego. W latach późniejszych wielokrotnie wyjeżdżał do Leningradu (dziś Petersburga) i Moskwy, by poszukiwać w tamtejszych archiwach materiałów do powieści. Celem pisarskiej dokumentacji nie jest jednak rekonstrukcja faktów historycznych, lecz przedstawienie rzeczywistości historycznej jako konstrukcji stworzonej dzięki opowieści, sankcjonującej wyobrażenie i świadomą reprodukcyjnych ograniczeń symulację. Nie tyle bowiem wierność faktom przyświeca autorowi, jakkolwiek tej zasady przestrzega, ile chęć pokazania w utworach uczestników dawnych zdarzeń, w umownym połączeniu świadectw i fabularyzacji. O fantazmatycznej egzystencji ludzi, którzy odeszli, powiedział kiedyś: „[...] spotykam ich często w swoich wędrówkach po historii. Choć to ostatnie zdanie brzmi trochę śmiesznie. Bo to wcale nie są wędrówki. To po prostu poznawanie dokumentów. Niekiedy wydaje mi się – to też pewnie zabrzmie śmiesznie – że na krótką chwilę udaje mi się zobaczyć twarz jakiegoś nieznajomego z przeszłości. Lub usłyszeć jego głos. Wtedy czuję naprawdę dreszcz niepokoju”<sup>18</sup>. Refleksem takich systematycznych i, chciałoby się dodać, intymnych kontaktów z historią może być zamieszczone w tym wyborze słuchowisko *Nieznajomi*. Fantazja jakby rodem z Pirandella, której snią się postacie nienapisanego dramatu, w przestrojonej wersji Terleckiego zmienia się w wypowiedź o podwójnym odniesieniu. To rodzaj dramaturgicznego autokomentarza do własnej twórczości (motywy metaliterackie, w szerszym zakresie i w różnych odmianach, występują w powieściach), z zapisanym w jego ramie wspomnieniem zagłady Żydów podczas ostatniej wojny.

18. *Odwoływać się do sumienia*. Władysław Terlecki w rozmowie z Moniką Malessą-Drohomiczką. „Życie Literackie” 1988, nr 14.

## Historia i poznanie

Czy historia mieści się bez reszty w systemie racjonalnych miar i ocen? W dramatach Terleckiego stale powraca pytanie o to, jakie jest właściwie obiektywne historyczne znaczenie ludzkich działań. Nie bez powodu jego teksty zakładają taki sposób odbioru, który polega na nakładaniu się dwóch perspektyw – świadomości postaci oraz wiedzy, jaką (w mniejszym lub większym stopniu) dysponuje odbiorca. Świadomość postaci zamyka się w ich czasie teraźniejszym, nie wykracza poza ten czas, są one niemal pozbawione – dość typowej dla pisarstwa historycznego – nadwyżki autorskiej wiedzy, która by dookreślała ich działania z punktu widzenia współczesnych możliwości poznania, a tym samym ułatwiała odbiorcom ocenę ich czynów. Przeszłość w takim percepcyjnym zbliżeniu jawi się jako rzeczywistość jeszcze nie zastygła i mająca różnorakie przedłużenia w naszej teraźniejszości: w życiorysach współczesnych, w formach myślenia o polskiej tożsamości i w sprzecznościach (których polem bywają programy polityczne, kwestie ideologiczne, narodowościowe czy społeczne). Postacie poruszają się w świecie historii „niegotowej”, uchwycone w momencie, gdy starają się przewidzieć możliwy bieg wypadków i następstwa własnych decyzji, wążą racje, zderzone z racjami i przewidywaniami innych graczy na politycznej scenie. A więc w chwili, gdy nie można być pewnym, czy przyszłość potwierdzi dokonane wybory, czy je odrzuci, dlatego tym, którzy właśnie „tworzą” historię, nie jest obce poczucie działania w obliczu niewiadomego ani obawa przed trybunałem przyszłości.

STARY

Polityki nie uprawia się przy pomocy cech charakteru.  
Ale za pomocą argumentów.

KSIĄŻĘ

No, właśnie! A argumenty?

STARY

Zdarza się, że właściwie ocenia się je dopiero po czasie.

*(Cyklop)*

Właściwą tkanką dziejów są bowiem dla Terleckiego procesy, które zanim przyjmą realny kształt w świecie, zachodzą w umysłach ludzi. Interesują go ludzkie intencje i motywacje. Subiektywny wybór zawsze jednak podlega dwojakiej weryfikacji – przez społeczność żyjących, której wybór ten bezpośrednio dotyczy, i przez następne pokolenia. Te miary nie muszą być i niejednokrotnie nie są ze sobą zbieżne.

Terlecki odrzuca wyobrażenie powtarzających się mechanizmów historii, automatyzm niezależny od woli i decyzji ludzi, wskazuje natomiast możliwość powracania pewnych doświadczeń historycznych. W *Dwóch głowach ptaka* na przykład paralełę zdrady, jej swoisty prawzór, tworzy postać Szczęsnego Potockiego, przypomniana w opowieści współwzięnia. Spojrzenie na historię z perspektywy personalnej nie służy kultywowaniu przekonania o dominującym wpływie jednostek na kształtowanie procesu dziejowego, ale każe raczej ów wpływ zrelatywizować. O historycznej zmienności miar nic nie świadczy tak dobitnie, jak rozdział między godziwymi intencjami człowieka, dyktowanymi, w jego pojęciu, dobrem społecznym, a osądem przyszłych generacji. Motywacja psychologiczna decyzji Waszkowskiego, a także racje polityczne, którymi się kierował, dokonując wyboru, różnią się od historycznej oceny jego czynu. Ten sam tragiczno-ironiczny aspekt dziejów uosabia Aleksander Wielopolski – dramat niekonsekwencji, klęskę nieuświadomioną, kiedy sens działania obraca się przeciw temu, kto owo działanie podejmuje. Naczelnik Rządu Cywilnego Królestwa Polskiego, czołowy ideolog *Realpolitik* w stosunkach polsko-rosyjskich, pokładający wielkie nadzieje w nieformalnych sojuszach z liberałami rosyjskimi, pokazany jest w *Cyklopie* (1988) jako człowiek bezwzględnie i do końca przekonany o słuszności obranego przez siebie kursu. Usiłuje nie dopuścić do powstania, wikłając się w mediacje z władzą, policją, klerem i samymi spiskowcami, by ostatecznie – wydaniem nakazu branki – przyspieszyć jego wybuch. Wszystkie fakty i okoliczności poznajemy w serii retrospekcji Starego, jego subiektywne doświadczenie pozwala stworzyć jakiś porządek narracyjny w chaotycznym świecie, odsłaniający – nieuchwytny dla bohatera – implikacje jego własnych posunięć. Widać, jak nieskuteczna okazuje się koncepcja pragmatyzmu politycznego, jak zawodzi siła „obiektywnego rozumu” i zimnej „racji stanu”.

Margrabia zbiera w istocie gorzkie owoce porażki – imperialnej strategii Rosji z jednej, i nienawiści polskiego społeczeństwa z drugiej strony.

*Cyklop* ma coś z teatru szekspirowskiego. W historii wspinania się po stopniach władzy i upadku wybitnej jednostki Terleckiego interesuje jednak niemożność rozpoznania przez bohatera własnego błędu. Ułomność samoświadomości, której towarzyszy jednocześnie poczucie klęski politycznej i osobistej: „Chciałem ich czegoś nauczyć nim wypchnięci na ulice zaczną ginąć w beznadziejnym zrywie. [...] ja chciałem ich ocalić”. O przyczynach tej porażki, bodaj nieprzeniknionych dla niego samego, rozmyśla kompletnie przegrany, wyrzucony „poza historię” margrabia, którego opuścili i Rosjanie, i Polacy, ale którego nie opuszcza widmo trzech skazańców. Sylwetki powieszonych stają się upostaciowaniem jednego z wariantów osądu, jaki wyda o nim przyszłość, są metaforą złego sumienia Wielopolskiego, tak jak alegorią upadku idei, alegorią polityczną, jest zniedołężniałe ciało Starego. Zastosowana w *Cyklopie* technika klisz pamięci, teatru w teatrze, stanowi też znakomite narzędzie refleksji o możliwościach poznania historii, historii, która nie jest tu rozumiana wyłącznie jako czyste trwanie i tok dziejów. Terlecki, można powiedzieć, unaocznia w ten sposób i tematyzuje to, co jest charakterystyczną, trwałą własnością jego twórczości. Historia jako proces *in statu nascendi* jest nieprzejrzysta: każdy z uczestników ma subiektywny obraz skomplikowanych wydarzeń – okrojony i cząstkowy, wykluczający możliwość uchwycenia wszystkich nici w ich rozmaitych zawężeniach. W decydujących momentach nie wiadomo, czyje przewidywania zostaną potwierdzone w rzeczywistości, jakie będą skutki decyzji i czy następstwa będą odpowiadać przewidywaniom. Dlatego jednostkowe wyobrażenie o sposobach działania może być opaczne, a zatem – poddane rewizji przez potomnych. Lecz pytania i niejasności pozostają także wtedy, gdy terażniejszość staje się przeszłością, co właśnie ilustruje ujęty w dodatkową teatralną ramę proces rekonstrukcji zdarzeń w *Cyklopie*. Jako wypadkowa ludzkich działań historia nie daje się nigdy do końca poznać, jest niejednoznaczna dla „aktorów”, ale również dla tych, którzy patrzą z dystansu na czas miniony, stanowi zagadkowy splot zachowań i motywacji, wymykający się prostym rozstrzygnięciom.

Istnienie człowieka w historii, dowodzi Terlecki, osadzone jest na kruchych podstawach i wiąże się zawsze z niepewnością poznania – dzięki temu jego dramaty przerzucają pomost ku współczesności, a zarazem skłaniają do spojrzenia na historię jako „przeszlą terażniejszość”. W perspektywicznym skrócie mocniej uwydatniają się partykularne interesy grup i jednostek aniżeli wielki plan dziejów. Złożony charakter motywacji działań, których ostatecznych konsekwencji nie sposób rozeznąć, sprawia, że historia traci swą anonimowość i odzyskuje ludzki wymiar. Nie ulega wątpliwości, że Terlecki tworzy w ten sposób własny model dramatu historycznego, na który składają się: zapis doświadczenia, udokumentowany element faktograficzny i konkret biograficzny oraz swoiste techniki budowania analogii pomiędzy terażniejszością i przeszłością. Model różny i od konstrukcji parabolicznych, które wykorzystywane są w latach pięćdziesiątych i później, nawiązujących pretekstowo do epok minionych (na przykład sztuki Jerzego Broszkiewicza czy Mariana Pankowskiego), i od konwencji „maski historycznej”. Również na tle twórczości scenicznej powstającej od końca lat sześćdziesiątych po osiemdziesiąte – a więc w najbliższym pisarzowi otoczeniu – manifestującej powrót do historycznego konkretności, jest to formuła odrębna. Dość wyraźnie rysują się w tamtym czasie dwie dominujące tendencje: z jednej strony dramat „kreacyjny” Łubieńskiego, *Sity* czy *Żurka*, który poprzez użycie fikcji oraz rozmaite zabiegi teatralizujące pokazuje „teatr historii”, z drugiej natomiast – dramat paradokumentalny (np. Mikkego), który z kolei ogranicza fikcję do minimum, aby stwarzać efekt uobecniania historii. Model Terleckiego zdecydowanie odbiega od ujęć jednego i drugiego typu.

Obraz historii doświadczonej i doświadczającej, groźnej, koresponduje z dniem dzisiejszym w takim sensie, że zakłada ryzyko zniesienia dystansu. Nie jesteśmy wolni od przeszłości – sugeruje Terlecki – to, co przeszłe, może trwać nadal. Konstrukcja historyczności pozbawiona iluzji odgradzenia od tego, co było, wydobywała w okresie PRL-u zbiorowe niepokoje odbiorców, dławione w oficjalnym życiu publicznym. Zdarzało się, że wymowa analogii miała niezwykłą siłę oddziaływania, o czym świadczy przedstawienie *Dwóch głów ptaka* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (30 grudnia 1982),



wystawione w chmurnej atmosferze wprowadzonego rok wcześniej stanu wojennego. „Waszkowski [...] dojrzewał do świadomości klęski swojej racji: narody silne zwyciężają, narody słabe giną, złudzenia nie mają sensu – pisał po premierze Janusz Majcherek. Prowadzony przez policję dyskurs historiozoficzny jest bezlitosny. Dawno nie widziałem spektaklu, który z taką konsekwencją grany jest przeciw widowni niemal do końca”<sup>19</sup>.

## Etyka i estetyka

W nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1890 roku zginęła Maria Wisnowska, znana polska aktorka, zastrzelona przez korneta huzarów rosyjskich Aleksandra Barteniewa. Czyn Barteniewa był dramatycznym finałem jego romansu z Wisnowską i stał się z pewnością najgłośniejszym wydarzeniem kryminalnym w dziejach polskiego teatru. Odbył się proces, który wywołał ogromne poruszenie, a zbrojce skazano na dziesięć lat katorgi. Piętnastego lipca 1924 roku Stanisława Umińska, również aktorka, zastrzeliła swego narzeczonego Jana Żyznowskiego, malarza i prozaika, który umierał w paryskim szpitalu – zrobiła to na jego prośbę. Została uniewinniona przez rząd francuski, a po powrocie do Polski rzuciła teatr i wstąpiła do zgromadzenia sióstr benedyktynek<sup>20</sup>. Te dwie sprawy na pozór niewiele ze sobą łączą, oczywiście poza wątkiem miłosnym i zainteresowaniem, jakie budzą jeszcze po latach. Władysław Terlecki spina te wydarzenia kilkoma, mało widocznymi na pierwszy rzut oka, mocnymi klamrami, jednak nie z powodu miłosnego podłoża obu czynów ani ich zbrodniczego charakteru, które są tylko cienką osnową akcji. Aby poznać literackie wersje burzliwego związku aktorki z rosyjskim oficerem, można zresztą sięgnąć po *Czarny romans* albo po nowelę Iwana Bunina *Sprawa Korneta Jelaquina*. W lekturze *Mateczki* (1995) oraz *Dragona* (1999), ostatniego tekstu dramatycznego Terleckiego, klucz biograficzny nie wydaje się właściwie konieczny. Tamte odległe, w samej

19. J. Majcherek: „Dwie głowy ptaka”, „Teatr” 1983, nr 4.

20. Zob. A. Tuszyńska: *Maria Wisnowska. Jeśli mnie kochasz – zabij!* Warszawa: „Twój Styl” 2003; L. Kuchtowna: *Stanisława Umińska W: Portrety teatralne. Piórkiem – węglem – pędzlem*. Red. I. Jajte-Lewkowicz, M. Leyko. Łódź: Galeria Amcor 2011.

swej istocie niejasne zdarzenia służą jako punkt wyjścia do ukazania tego, co nieprzejrzyste, problematyczne w tropieniu prawdy, i na tej podstawie uwyrażnienia pytań natury etycznej.

W ujęciu obu tych spraw uderza rozdźwięk między prawną kwalifikacją postępowania człowieka a oceną, jakiej poddają je ludzie; zastanawiająca jest szczelina między prawem i moralnością. W *Mateczce* dziewczęta z zakładu wychowawczego prowadzonego przez siostry zakonne aranżują potajemnie teatralną powtórkę zbrodni sprzed lat oraz samego procesu sądowego, chcąc raz jeszcze, zgodnie z własnym sumieniem, wymierzyć sprawiedliwość Przełożonej. Teatralna symulacja odsłoni tylko zewnętrzną powłokę zdarzeń i choć prawie jak klasyczna „pułapka na myszy” doprowadzi do zdekonspirowania sprawy, nie przyniesie oczekiwanego rozwiązania. Wyniki śledztwa przedstawionego w *Dragonie* okazują się mozaiką rozbieżnych opinii zarówno na temat Marii, Oficera, ich relacji, jak i okoliczności morderstwa; mozaiką, której wzór wykreślają niedocieczone motywy działania Oficera. Sędzięgo bardziej niż samo przestępstwo, które nie budzi najmniejszych wątpliwości, zajmuje bowiem – jak u Dostojewskiego – psychologia przestępcy. Interesują go skomplikowane pobudki planowanego wspólnie samobójstwa, usiłuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Oficer zabił, a dokładniej – dlaczego zabił tylko swoją kochankę, a sam wybrał życie. Czy dlatego, że stchórzył, czy może, żeby odpokutować winę? „Chcę [...] poznać pański sposób myślenia” – definiuje identyczną sytuację psychologicznej wiwisekcji petersburski Oficer z *Dwóch głów ptaka*. Dążenie do tego, aby „przenicować duszę” oskarżonego, nie jest naturalnie tożsame z konstruowaniem sprawdzalnego i, na ile to możliwe, obiektywnego obrazu wydarzeń, przeciwnie – te drogi się rozchodzą. „Nie pozna pan żadnej prawdy o mnie. Zapozna się pan z faktami, które wystarczą, aby przygotować akt oskarżenia. I do tego też powinna się ograniczać pańska rola”. Prawo w jednym i drugim wypadku, działające realnie czy też w kostiumie teatralnej umowności, zatrzymuje się przed jakąś nieprzekraczalną granicą. Śledztwo ma charakter metafory epistemologicznej, jednej z kluczowych w zestawie stale powracających u Terleckiego figur myślenia, jak: podróz, zdrada, spisek.

W samym rdzeniu to przedłużenie problematyki wieloznaczności prawdy o świecie i człowieku eksponowanej w dramatach poświę-

conych powstaniu styczniowemu, która teraz przesuwana się z płaszczyzny historycznej na etyczną i psychologiczną – i w nieco innej konstrukcji okoliczności zewnętrznych – niejako wraca do swoich literackich korzeni. Terlecki rozpoczynał od opowiadań poruszających tematykę współczesną, a w szczególności – świeżej jeszcze pamięci o wojennej przeszłości, z którą zmagają się bohaterowie, usiłujący po latach się z nią rozliczyć i na własną rękę dojść sprawiedliwości. Przez krytykę zostały one przyjęte z zainteresowaniem, ale nie bez utyskiwań na mglistość narracji, zacierającej kontury rzeczywistości, ludzi i zdarzeń. Najczęściej zarzucano autorowi mało przekonujący sposób przedstawienia psychologii bohatera, wyalienowanego ze wspólnoty społecznej lub z nią skonfliktowanego, podejmującego nie dość jasno umotywowane próby dotarcia do prawdy w świecie, którego ład się rozpadł. Historia jako inny, z zasady realistyczny i umocowany na faktach, rodzaj fikcji literackiej stała się dla pisarza sprawdzianem własnych założeń i hipotez teoriopoznawczych. Jak wyjaśniał Terlecki w rozmowie z Teresą Krzemień, zajął się przeszłością historyczną, „aby uwiarygodnić swoje wątpliwości, pytania natury moralnej, a także intuicje, [...] dla uzyskania większego stopnia wiarygodności tego, co chcę powiedzieć”<sup>21</sup>.

Epizody przedstawione w *Mateczce* i *Dragonie* mają marginesowe znaczenie historyczne, niemniej historia jako przestrzeń ludzkich losów nie jest tu bez znaczenia. Funkcjonowanie tego rodzaju ubocznych epizodów w prozie celnie opisuje Andrzej Mencwel: „Terlecki poddaje je takiemu artystycznemu przetworzeniu, że ich łączność, ich wtopienie w żywioł zasadniczych historycznych konfliktów stają się oczywiste”<sup>22</sup>. Wyprawy poza główny nurt historii, jak dzieje się w obu dramatach, można wyraźnie zauważyć w twórczości Terleckiego po 1989 roku, kiedy tematyka niepodległościowa schodzi na dalszy plan. Mimo zmiany proporcji między domeną prywatną czy osobistą a domeną publiczną stanowisko aksjologiczne pisarza w najważniejszych zarysach pozostaje niezmiennym. Tak w chwilach kardynalnych wyborów historycznych, jak również w sytuacjach, które wymagają szczególnej przenikliwości moralnej – granicznych czy krańcowych, nadzwyczaj ostro ujawnia się to, że nie mamy dostatecznych i ostatecznych miar, by sądzić

21. *Po nas jest wszystko*. Rozmowa z Władysławem Lechem Terleckim. „Kultura” 1975, nr 35.  
22. A. Mencwel, dz. cyt., s. 164.

czyjeś zachowanie; trzeba więc uznać niepełność i względność wszelkiej oceny rzeczywistości oraz człowieka. „Myśmy miały odpowiedzieć sobie na pytanie, czy komuś takiemu wolno darować winę. A czy w ogóle mamy prawo stawiać takie pytania?” – nie kryje wątpliwości jedna z wychowanek *Mateczki*. W świecie wartości raczej okazują się czasem tak rozłożone, że nie ma żadnej, której nie można by opatrzeć znakiem zapytania. Czy oznacza to przystanie na bezład relatywizmu, usprawiedliwionego co najwyżej indywidualistyczną etyką? Nie. Poznawanie i rozumienie świata ruchomych granic wydaje się mimo wszystko lepszym wyjściem, niż zamknięcie granic rozumienia w jednostkowych przekonaniach.

Uniwersalne wątki egzystencjalne przewijają się w całej twórczości Władysława Terleckiego, raz wyraźniejsze (szczególnie w prozie), kiedy indziej przysłonięte przez konflikty toczące się w świecie historycznym. Początkowo nasuwało to naturalnie skojarzenia z egzystencjalizmem, choć związki z filozofią i językiem artystycznym francuskich autorów wydają się w gruncie rzeczy dosyć luźne, zwłaszcza dziś. Dramatyzacji tematu winy – kary – odkupienia w *Mateczce* dyskretnie patronuje myśl świętego Augustyna, która mogłaby być mottem utworu. „Panie Boże mój [...] spójrz, ulituj się i przywróć mi zdrowie, gdyż w Twoich oczach stałem się sam dla siebie zagadką i to jest właśnie moją słabością”. Słowa Augustyna o nieodgadnionej substancji, jaką jest dla człowieka jego własne wnętrze, dają się też odnieść, kto wie, czy nawet nie lepiej, do postaci dragona. Niezależnie od tego, czy ma on kłopoty z własną tożsamością lub rozchwianą osobowość, chyba właśnie niemożliwość zrozumienia siebie samego tłumaczy jego pasywną, lecz w jakimś sensie suwerenną postawę w śledztwie. Augustyn, nawiasem mówiąc, gra w *Mateczce* jeszcze inną rolę. To jego poglądy – rozpisane na głosy – o zwodniczym działaniu teatru, który, dostarczając przyjemności estetycznej przez stwarzaną ułudę, może mieć niekorzystny wpływ moralny, wchodzą w dialogową interakcję z wykładnią przeżycia teatralnego Leona (Schillera) i Przełożonej, a także z ich programem reedukacji. *Mateczka* najczytelniej spośród sztuk Terleckiego lokuje się w kręgu moralistyki, otwarcie artykułuje pytanie o „obiektywny” wymiar winy, podjęte w duchu chrześcijańskiego: „Nie sądzcie, abyście nie byli sądzeni”. A więc z uwzględnieniem różnicy między oceną, która

umożliwia oddzielanie dobra od zła, a osądem, który zwykle kryje w sobie potępienie.

PRZEŁOŻONA

Nigdy nie można darować takiej winy. Zawsze trzeba ich ratować.

MAŁGORZATA

Kogo?

PRZEŁOŻONA

Tych, którzy szukają pomocy. [...]

MAŁGORZATA

[...] Za co my mamy pokutować, proszę matki przełożonej? Myśmy nikogo nie zabijały. Ani nie paliłyśmy domów. Ani nie rujnowałyśmy kościołów.

PRZEŁOŻONA

Może więc pokutujemy za cudze winy.

MAŁGORZATA

I to ma być sprawiedliwe. A ci, którzy je popełnili?

PRZEŁOŻONA

Nie pomyślałaś nigdy, że oni mogą być do nas podobni?

Figura „innego” wprowadza pewną korektę do nauki Mateusza: „Albowiem, jakim sądem sędzicie, takim was osądzą, i jaką miarą mierzycie, taką i wam odmierzą”<sup>23</sup>. Wyrokowanie o cudzym postępowaniu może być tak samo ryzykowne, a jego zrozumienie tak samo trudne, jak trudne bywa poznanie siebie, bo „oni mogą być do nas podobni”.

## Dialog i monolog, słowo i milczenie

Dramaty Władysława Terleckiego czyta się dziś z całą pewnością inaczej niż trzydzieści, a nawet dwadzieścia lat temu, gdy trafiwały w odmienną rzeczywistość polityczną i społeczną. Zmiany na politycznej mapie Europy, budowa

23. A. Mencwel, dz. cyt., s. 164.

Europy zjednoczonej, do której weszła Polska, przeorientowały tyloletni bieg naszych dziejów, zwłaszcza w relacjach polsko-rosyjskich. Wbrew proklamowanym tendencjom i oficjalnemu kursowi polityki nie wygasły jednak dawne zagrożenia ani resentymenty, co namacalnie pokazują wydarzenia ostatnich kilku lat; wewnętrzne podziały nie tylko nie przycichły, ale się zaostrzyły. Dlatego właśnie dramaty (i powieści) Terleckiego są tak niepokojące: nie pozwalają zapomnieć, że obecny układ nie jest czymś raz na zawsze danym; że historię, choć się ona nie powtarza, kiedykolwiek można „zakończyć”, jak wieścił po upadku komunizmu Francis Fukuyama.

Typ lektury wyznacza w nie mniejszym stopniu poetyka tekstów Terleckiego. Reprezentują one tradycyjną, dobrą szkołę pisania, której narzędzia i środki są dla autora gwarancją sprawnego poprowadzenia konfliktów ideowych oraz budowania postaci zdolnych nadać tym konfliktom ludzką skalę i wiarygodność. Dialog jest przeważnie formą myślenia, zderzeniem postaw i argumentów, bywa również wyrazem takiej gry partnerów, w której nad tym, co wypowiedziane, unosi się cień tego, co niewypowiedziane. Pozorna statyczność wynika z przewagi akcji rozwijanej w mówieniu nad planem fabularnym, starcie racji stanowi bowiem faktycznie podstawowy sposób działania postaci. Dialog w dramatach Terleckiego wymaga od czytelnika lub widza uważnego wsłuchania się, aby nic nie uronić z precyzyjnej konstrukcji całości i podążać za tokiem rozumowania antagonistów. Zwłaszcza w dramatach o historii ma to niebagatelne znaczenie, skoro bardziej aniżeli w porządku faktów i zdarzeń rozgrywa się ona w sferze świadomości bohaterów. Słuchanie wzmacnia też aktywność skierowaną na niejawne, możliwe sensy rzeczy przemilczanych. Trudno przeoczyć tego rodzaju szarady – szczególnie sytuacje oparte na nierównowadze sił, na werbalnej i intelektualnej dominacji jednej ze stron – należą one do rozwiązań mistrzowsko stosowanych przez dramatopisarza. Przykładem może być śledztwo jako swoisty eksperyment psychologiczny. Niewiele mówi Waszkowski z *Dwóch głów ptaka*, ale lakoniczne komentarze więźnia do morderczo rzeczowych, starannie dobranych argumentów wysuwanych przez śledczych pozwalają obserwować stopniowy proces przejmowania władzy nad jego myśleniem, a wreszcie osobowością. Analogiczna strategia duchowej inwigilacji w *Dragonie* ponosi już jednak fiasko, przesłuchiwany wymyka się z zastawionej sieci, uciekając w milczenie.

Dialog i monolog – ich ułożenie względem siebie, nośność znaczeniowa, wzajemne przenikanie się, w końcu proporcje – bywają w dramacie czułym probierzem relacji międzyludzkich. Terlecki, pomimo uprzywilejowania języka dyskursywnego, nie nadużywa wypowiedzi monologicznej jako optymalnego sposobu wniknięcia w świat myśli postaci; prawie nie korzysta z monologu jako formy samoistnej, z jednym, ale jakże zadziwiającym wyjątkiem. *Idź na brzeg, widać ogień*, sztuka współczesna, opublikowana w 1983 roku w marcowym numerze „Dialogu”, prezentuje układ sił dramatycznych nieczęsto spotykany w utworach dla sceny, ma w sobie dość nietypowy ładunek teatralnej energii, skumulowanej w dwóch znakomicie obmyślonych rolach aktorskich. Dramaturgia akcji polega na starciu wielkiego milczenia i rozlewnej gadaniny, starciu równie upartym, co wyniszczającym i ponurym. Dysproporcja między parą bohaterów odwraca zwykły porządek rzeczy, czyli klasyczne reguły działania: milczenie jest najbardziej znaczącym elementem sztuki, jej właściwym jądrem – ono jest zarzewiem konfliktu, prowokuje słowny performans Żony i roznieca podejrzliwość otoczenia.

Sytuacji zamkniętych w rejestrach niewypowiedzianego i niewyraźnego nikt zapewne nie widział u nas tak głęboko i zarazem radykalnie, jak Tadeusz Różewicz. Znamienny wydaje się jednak los planowanego długi czas dramatu *Klucz*. Różewicz porzucił ostatecznie projekt napisania sztuki o Walerianie Łukasińskim, nie chcąc realizować utworu, dla którego nie znalazł odpowiedniej formy. Ciekawe, że temat ten zyskał niezwykle sugestywną postać, tyle że w ujęciu narracyjnym. Nieludzkie doświadczenie Łukasińskiego, więźnia Szlisselburga skazanego na dożywotni zakaz mówienia (złagodzony pod koniec życia), próbuje przybliżyć Władysław Terlecki w ostatniej, pisanej tuż przed śmiercią, powieści *Wyspa kata*. Stary, tajny więzień stanu rozmawia z własnym cieniem, sobą samym z czasów młodości i nieodstępnym „sługą pamięci”. Sobowtór staje się katem, którego wytwarza myśl więzionego. Co innego jednak opowiedzieć milczenie, nasycając je treścią świadomości bohatera, a co innego – przedstawić na scenie!

„Milczę lecz jestem” – trawestuje kartezyjską formułę Anna Kamińska. Nie: milczę, więc jestem, ale odwrotnie: milczę, lecz – mimo

wszystko, wbrew pozorom – jestem. Dewiza ta mogłaby charakteryzować osobliwe zachowanie Mistrza ze sztuki Terleckiego, gdyby nie to, że ma ono praktyczny cel i ma adresata. Milczenie jest symbolicznym „dowodem” własnego istnienia, azyłem egzystencji niedostępnym dla innych, ale jest również – może przede wszystkim – tarczą ochronną i taktyczną bronią, sposobem odgraniczania swojego terytorium, maską i środkiem zdobywania dominacji. W tym „przepełnionym” dramacie zamknięty świat mężczyzny mimowolnie, choć w niemałym stopniu, odzwierciedla się w monologach kobiety, zdradzając ciemne linie psychologicznej sylwetki – starczej złości, poczucia pustki i wypalenia, odchodzenia... W relacjach między ludźmi milczenie zawsze wskazuje swoje przeciwieństwo i aby je zrozumieć, trzeba rozpoznać otaczający żywioł języka. Pozostaje też sposobem kontaktowania się z drugim człowiekiem, bezpośrednim, choć nieweryfikowalnym środkiem przekazywania emocji i myśli. Kiedy on i ona zostają sami na scenie, rzecz przeradza się w monodram, który uwydatnia niemożność porozumienia – obie formy, mowa i jej rewers, odgradzają od prawdy, są osłoną tajemnicy, nie tylko przed innymi, ale też przed sobą nawzajem. „Nie myśl, że ja czuwałabym się lepiej, gdybyś tylko zechciał ze mną rozmawiać. [...] Nieprawda. W gruncie rzeczy lepiej, kiedy milczysz”. Wznoszony latami chory układ staje się obrazem wzajemnego uwikłania dwojga starych ludzi, spustoszenia, jakie poczyniło ich wyobcowanie, objawia rosnący w obojgu popęd śmierci i nienawiść, eksplodującą w finale podpaleniem.

Sztuka Terleckiego wpisuje się w rozległy nurt dwudziestowiecznej dramaturgii, dla której milczenie w jego rozmaitych przejawach okazało się istotnym narzędziem analizy rozpadu komunikacji i więzi międzyludzkich, było też deską ratunku w poszukiwaniu pozajęzykowych środków ekspresji. Zarazem na swój sposób utwór *Idź na brzeg, widać ogień* jest osobny, ponieważ zamyka sceniczną obecność głównej(!) postaci w formie pozasłownej. Miejsce, rola, postawa tego, kto rezygnuje z mówienia, wyglądają tu przecież inaczej niż w *Silniejszej* Strindberga albo w *Szczęśliwych dniach* Becketta, moc gestu odmowy przypominałaby już raczej milkliwą prowokację Gombrowiczowskiej Iwony. A swoista anatomia milczenia bliżej sąsiaduje z *Personą* Ingmara Bergmana.



Władysław Terlecki odcisnął trwały ślad na polskim teatrze współczesnym, choć nie był – co może zakrawać na paradoks – często grywany. Słaba obecność na scenach to również trop, którego nie da się pominąć w poszukiwaniu odpowiedzi, dlaczego dramaty pozostawały w cieniu prozy. Do pierwszej premiery – *Odpocznij po biegu* w reżyserii Zygmunta Hübnera (Teatr Powszechny w Warszawie, 1976) – omal by nie doszło. Nie z powodu kłopotów z cenzurą, co w czasach PRL-u nie było rzadkością, lecz interwencji Kościoła. Adaptowana na scenę powieść nawiązuje do sprawy morderstwa, jeszcze sprzed I wojny, popełnionego przez zakonnik w klasztorze na Jasnej Górze, ale kryminalna afera stanowi zaledwie kanwę dla skontrapunktowania ze sobą psychologicznych portretów sędziego i zabójcy. Pismo ostrzegające przed wystawieniem tekstu, uzasadniające to rzekomą obrazą uczuć religijnych, przesłała Kuria Generalna Zakonu Paulinów, protesty napłynęły także od osób prywatnych<sup>24</sup>. Dopiero odpowiedź prymasa Stefana Wyszyńskiego na list, który skierował do niego Terlecki, uciszyła burzę. Mimo zakulisowej intrygi przedstawienie spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności i recenzentów, jednak najdonioślejszym wydarzeniem scenicznym stała się z pewnością wspomniana inscenizacja *Dwóch głów ptaka* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1982, w reżyserii Andrzeja Łapickiego). Nadzwyczaj konsekwentna w interpretacji dramatu i gęsta znaczeniowo, w doborowej obsadzie, wszakże z jedną istotną zmianą w stosunku do wersji drukowanej tekstu. W przedstawieniu wprowadzona została postać Siostry (Waszkowskiego), na co Terlecki po długich dyskusjach z Łapickim w końcu przystał<sup>25</sup>. Jej histeryczny krzyk: „Zdrada! Zdrada!”, kończący spektakl, ujednoznaczniał ocenę postawy naczelnika powstania, czyniąc zadość oczekiwaniom widzów.

Sztuki historyczne Terleckiego wykraczają poza tradycyjne reguły gatunku, co stawiało przed realizatorami innego rodzaju zadania niż te, zgodne z dotychczasowymi przyzwyczajeniami

24. *Teatr Powszechny w Warszawie 1945–1975–1995*. Red. D. Buchwald, C. Niedziółka. Warszawa: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera 1995.

25. Zob. *Autor i aktor w spektaklu „Dwie głowy ptaka”*. Z Władysławem Terleckim i Piotrem Fronczewskim rozmawia Anna Grzejewska. „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 6; B. Górską: *Teatr Władysława Terleckiego: Uobecnianie historii*. „Dialog” 1999, nr 8.

i rozpowszechnioną konwencją. Biegunowo różne od panoramicznego ujęcia dziejów, pozbawione typowej dla dawniejszego teatru widowiskowości, wymagają psychologicznej wyobraźni, wewnętrznego słuchu, wycucia ukrytego dramatyizmu. Z wydobyciem i scenicznym uwiarygodnieniem tych nieoczywistych wartości bywało rozmaicie. Po prapremierowym wystawieniu *Krótkiej nocy* w krakowskim Teatrze Słowackiego (1987, w reżyserii Mariusza Orskiego) recenzent nie krył zawodu: „wszystko grane bez zarzutu, solidnie, miejscami świetnie, a jednak jakby mgłą powleczone, jakby matowe lub rozsypujące się w kawałki. [...] Brakuje iskrzenia się na scenie, tej siły, jaka widzom wstrząsa. Problem uniwersalny, a ościenia dramatu musi się szukać w konkretnym wydarzeniu historycznym. Czyżby tekst Terleckiego nie miał wymaganej na scenie mocy dramaturgicznej? Czyżby tonął w zalewie literackości i psychologiczno-moralistycznych dyskursach?”<sup>26</sup>. Znamiennym przykładem drastycznego rozminięcia się z autorskim zamysłem może być *Cyklop* w Teatrze Polskim w Warszawie (1989). Reżyserujący sztukę Andrzej Łapicki zrezygnował z planu niemego (upiorów pamięci prześladujących bohatera) i stworzył kameralny, realistyczny spektakl o politycznej działalności Wielopolskiego – którego sam zagrał – ze szkodą dla pełniejszej ekspozycji jego świadomości. Dramatów Terleckiego nie przynosili na scenę twórcy najbardziej renomowani (co zresztą, jak wiadomo, nie zawsze musi być rękojmnią sukcesu), ale przecież było kilku znamienitych – Zygmunt Hübner, Jan Bratkowski (*Krótką noc*, Teatr Polski w Warszawie, 1987), Izabela Cywińska (*Cyklop*, Teatr Telewizji, 1990) czy Stanisław Różewicz (dwie realizacje telewizyjne: *Mateczka*, 1995 i *Dragon*, 2000). Teatr Telewizji okazał się rzeczywiście sprzymierzeńcem tej psychologicznej, ufundowanej na słowie dramaturgii – na małym ekranie prezentowane były wszystkie zamieszczone w tym tomie utwory, poza *Nieznanymi*. W połowie lat dziewięćdziesiątych nić teatralna gwałtownie się urywa, przelotnym wspomnieniem będzie jeszcze ów telewizyjny *Dragon* oraz *Mateczka* w Teatrze Śląskim w Katowicach (2008). Wydaje się, że Terlecki podzielił los innych dramatopisarzy przypisanych ryczałtem do poprzedniej epoki, których starsze pokolenie reżyserów porzuciło, a nowy teatr nie potrafił czy nie chciał przyjąć, nie znajdując dla nich miejsca w orbicie radykalnie zmieniającej się teatralnej estetyki.

26. K. Kania: „*Krótką noc*”. „*Kierunki*” 1987, nr 33.

Władysław Terlecki był dramatopisarzem wszechstronnym, uprawiał większość najważniejszych współcześnie gatunków, na jego dorobek składają się utwory teatralne, blisko pięćdziesiąt słuchowisk, sztuki telewizyjne i scenariusze filmowe. Sztuki teatralne Terleckiego drukował miesięcznik „Dialog”, wydania książkowego doczekały się jedynie: *Krótką noc* (w 1989 roku nakładem Czytelnika) oraz *Cyklop* (w przygotowanej przez Jana Kłossowicza *Antologii dramatu polskiego 1945–2005*, Warszawa 2007). Obecny wybór obejmuje wszystkie dramaty, które zostały opublikowane za życia autora, a także *Dragona*, który ukazał się już po jego śmierci. Układ tekstów w przypadku sztuk o powstaniu styczniowym odpowiada kolejności ich pierwodruków. Natomiast pozostałe teksty ułożone są w taki sposób, aby zachować pewien porządek „historyczny” – od przeszłości po współczesność. Do tomu nie weszły adaptacje powieści – *Odpuśćnij po biegu* i *Czarny romans* – które zostały wystawione, lecz o ich ostatecznym kształcie decydowali reżyserzy i nie doczekały się druku. Edycja nie mogła również objąć tekstów radiowych i scenariuszy, które były realizowane w teatrach dramatycznych bądź w Teatrze Telewizji. Wyjątek stanowi słuchowisko *Nieznanomi* zamieszczone jako autorefleksyjne dopełnienie części historycznej.