

KRÓL FILIP I JEGO OFIARY

Sztuka Broszkiewiczowa jest pierwszą manifestacją „października” we współczesnej dramaturgii polskiej. Trzeba było pełnego roku, by teatr nasz doczekał się spektaklu, próbującego podjąć nastroje ostatniego okresu. Inne nowe utwory dramatyczne są bądź skeczami satyrycznymi typu „Bim-bomu”, bądź też ograniczają się do polemiki ze stalinizmem (jak sztuka Zagórskiego ogłoszona niedawno w „Kulturze” paryskiej). Dopiero Broszkiewicz — jakkolwiek krytyka minionego okresu również dominuje w jego „Imionach władzy” — stara się podjąć problemy także ostatnich miesięcy.

Ta ultra-współczesna sztuka dzieje się kolejno w starożytnym Rzymie, w Madrycie czasu monarchii, oraz w nieokreślonym więzieniu współczesnym, przypominającym orwellowski świat społecznej „science-fiction”. Pierwsza sztuka „gomułkowska” jest więc metaforą historyczną. Jest to charakterystyczna formuła, zjawiająca się znowu, w ciągu ostatnich sezonów, w literaturze europejskiej. „Znowu” — ponieważ podobne nasilenie przenosi występuje w okresach niepewności politycznej, u pisarzy usiłujących uporządkować swoje wnioski z zachowaniem dystansu. W latach 1930-tych powstała nawet cała szkoła „mitu zmodernizowanego” (Giraudoux, Neveux, Cocteau we Francji, Graves w Anglii, O'Neill w USA itd.) — ostatnio wznowiono u nas przekład powieści Gravesa „I, Claudius”, z roku 1934, wyrażającą — w formie fikcyjnych i współczesnych pamiętników cesarza Klaudiusza — ostrzeżenie wobec dyktatur, narastających w tym czasie w Europie.

Przed kilkoma miesiącami Putrament, uwikłany w gwałtowną dyskusję, której przedmiot stawał się coraz bardziej nieuchwytny dla czytających wskutek zaciekłości, a także zwyżających się horyzontów intelektualnych polemistów — pragnąc oderwać się od nie dającego się już uporządkować przebiegu sporu napisał bajkę filozoficzną — nie bez aluzji do Krasickiego i Trembeckiego uprawiającą podobną literaturę w dobie zagrożenia politycznego — „Batrachomachię”, czyli opis walki myszy i żab („wściekłych” i „racjonalistów”), której z zaciekawieniem

przypatrują się z jednej strony kołty, z drugiej bociany. Interesujące, że piśmiennictwo podobnego typu przeżywa mały renesans na Zachodzie, po wypadkach węgierskich. Z okazji przełożenia na angielski książki pani Yourcenar „Pamiętniki Hadriana”, czytałem w „New York Times Book Review” radę, by każdy Amerykanin poczuł się trochę jak cesarz Hadrian. W powieści tej autorka, francuski filolog, naśladując Gravesa, przedstawia starzejącego się imperatora jako ostrego filozofa, który mimo sukcesów i nie przewidując wielkich klęsk w najbliższym czasie, stara się jednak zachować postawę wychodzącą i mieć w zapasie „psychiczną gotowość” na nieszczęście. Nową karierę na Zachodzie przeżywa też motywy wojny peloponeskiej, podejmowane w omówieniach popularnych itd. Wojna ta, prowadzona przez wiele lat przez dwie potęgi, Ateny i Spartę, wyrażające różne koncepcje ideologiczne, lecz niezdolne pokonać przemocą jedna drugiej — skończyła się ruiną cywilizacji greckiej. Temat ten zjawiał się również w naszej literaturze emigracyjnej, w świetnym, pełnym znaczących ostrzeżeń szkicu „Czytając Tukididesa”, który będzie wkrótce udostępniony w Polsce, w wychodzącym właśnie zbiorze esejów Jerzego Stempowskiego.

Sztuka Broszkiewiczowa jest więc na czasie pod każdym względem: nawet z punktu widzenia mody literackiej. Jest to jej główna, i — być może — jedyna wartość; co jednak jest już wiele. Jeśli nawet „Imiona władzy” nie przynosi nowych propozycji ani pogłębionej analizy intelektualnej, to stanowią wszakże rekapitulację uczuciową opinii, przeżyć, nadziei ostatnich miesięcy. Dramat spełnia więc jedno z głównych zadań sztuki: umożliwia konfrontację emocjonalną wobec znanej, bieżącej sprawy społecznej.

Jest to może nawet zaletą dramatu, że jego autor nie szuka własnych paradoksów, kalamburów i prób interpretacji, czego, jak skądinąd wiadomo, mu nie brakuje — ale poprzestał na opiniach, jakie w ostatnich miesiącach można było zasłyszeć w rozmowach, czy spotkać w potocznej publicystyce (postać posługująca się językiem felietonu z „Przeglądu Kulturalnego”, np. książkę Juan przema-

wia do króla Filipa niby Czerwiński czy Osmańczyk: „Pomijam moralny sens całej tej historii. Ale przecież ty mi proponujesz absurd polityczny”. Mowa jak do Piaseckiego!). W trzech kolejnych obrazach naszkicowane są trzy różne fazy dyskusji dookoła stalinizmu. W pierwszym konsul Klaudiusz występuje jako rzecznik tezy, że szczęśliwym i „prawdziwie wolnym” może być tylko obywatel Republiki potężnej, i wielkości tej podporządkowuje inne wolności oraz potoczną moralność. Swoich gwardzistów wysyła na pewną śmierć za ich zgodą, podnosząc ich jednocześnie w stopniu wojskowym i ogłaszając bohaterami narodowymi. Scena ta ma formę monologu, wygłaszanego wobec trupa konkurenta politycznego, którego Klaudiusz kazał udusić i teraz przekonuje go, że dla dobra Republiki powinien okazać się zdradą. Konsul deklaruje się jako słaby w retoryce, ale przedstawiciel racji państwa. Drugi skecz podejmuje zagadnienie sukcesji po zmarłym tyranie. Tym razem jest to król Filip, który stworzył potęgę Hiszpanii za cenę licznych gwałtów i obecnie kona po czterdziestu latach. Widzimy ewentualnych trzech następców tronu, reprezentujących różne możliwości. Najszlachetniejszym jest książę Juan, którego sam władca, na chwilę przed śmiercią, desygnował jako króla, co budzi zdumienie wśród rady koronnej, jako że Juan był głównym adwersarzem monarchy i dziw, że nie został stracony. Ale Juan, z książką w czerwonej okładce typu „Bibliothèque de la Pleiade” w ręku, odmawia: nie chce korony obciążonej zbrodniami, otrzymanej z ręki samego ich sprawcy; mógłby ją wziąć tylko wtedy, gdyby sam ją zdobył. Rozwścieczony król poleca natychmiast stracić jako zdradę księcia Juana, który wycofuje się gwałtownie w stylu publicystycznym („Sądze, że powody, które tu wyszczegółę, są dostatecznie jasne i przekonujące. Nie chcę więc dłużej nużyć Was moją obecnością”). Postać ta jest w dramacie Broszkiewiczowa pełnym aluzji bezpośrednio czytelnym, jedyną bodaj, do której niesposób znaleźć odpowiednika w naszej rzeczywistości, może idzie tu o samego autora? Władca zostaje na koniec książkę Filip, uważany do tej pory za niezgłupę i ortodoksa, zdolnego tylko do biernego powtarzania wybranych cytatów z pism klasyków marksizmu, co w przekładzie na język katolickiej monarchii brzmi „Chrystusie zmiłuj się nad nami”. Książę, przemieniony w aktywistę kontaktem z władzą, deklaruje się jako kontynuator polityki poprzednika, utrzymuje w mocy wyrok na szlachetnego księcia Juana, przejmując kochankę zmarłego Filipa, zapowiada wszakże pewne złagodzenie rządów, wysyłając księcia Hieronima li-tylko na wygnanie. Scenie tej odpowiadałaby w przybliżeniu opinia ulicy, że „w gruncie nic się nie zmieniło”.

Również ostatni skecz ilustruje potoczny żart warszawski, o trzech więźniach, którzy znaleźli się w tej samej celi; jeden bo go popierał, trzeci zaś okazał się samym przywódcą. Scena ta wyraża niejako trzecią fazę — i wniosek — z rozumowania politycznego, pokazanego w poprzednich obrazach. Jest to zawsze „opinia zasłyszana”, powierzchowna może, lecz wyrażająca swoisty „common sense”. Występuje tu więzień „115”, który, jako zwykły bezpartyjny zbrodzień, reprezentuje społeczeństwo i powołany jest jako sędzia w sporze między dwoma pozostałymi towarzyszami, tego, celi „114” przebywa tu już sześć lat, z opinią wzorowego więźnia uprawiającego regularnie gimnastykę, gdy zjawia się nowy „20.000”, skazany za fałszywe świadectwo niegdyś złożone, właśnie przeciw więźniowi „114”, czyli głośnemu już dziś „Murenie”. Murena, jak się okazuje, nie chciał dopuścić do Poznania, bo gdy generał polecił stłumić rozruchy siłą, „114” był temu przeciwny, ponieważ „do głodnych nie należy strzelać”. „20.000” zadenuncjował go wtedy, podając dyscyplinę jako rację („każda odmowa wykonania rozkazu jest zdradą”). „114” czyli Murena robi mu dziś za to słuszne wyrzuty, powołując „115” na opiniodawcę. Rozsądzenie sporu przerasta wszakże możliwości obserwatora, wobec „zmienionych warunków prawnych” tu następuje coś w rodzaju moralnej amnestii połączonej z wezwaniem do zaczęcia na nowo; strażnik przedstawiony jako fałszywie pozbawiony poglądów politycznych, wypuszcza wszystkich na wolność, wobec gniewu tłumu skan-

dującego za sceną, „Mu-re-na, Mu-re-na!”, co słuchacze na widowni przyjmują gorącymi oklaskami, nie myśląc się, że chodzi o Gomulkę.

Ta reakcja widzów zdaje się wyrażać wybór — spośród opinii pobieranych w „Imionach władzy” — tej na którą publiczność najchętniej chciałaby się zgodzić. Umieszczenie jej przez Broszkiewicz na końcu dramatu, i to jako wniosek generalnego, świadczy o wycieczce przez niego aktualnego nastroju.

Tak więc rejestracja opinii zasłyszanych w ciągu ostatnich miesięcy, chaotyczna może lecz wiążliwa, decyduje o żywotności sztuki Broszkiewiczowa. Jest ona pożyteczna nie tylko emocjonalnie; zestawienie to może być wstępem również do dyskusji intelektualnej. Katalog sądów historyczno-politycznych zanotowanych w metaforach „Imion władzy” pozwala zauważyć wiele sprzeczności. Najważniejszą — i najcharakterystyczniejszą dla naszego klimatu jest niekonsekwencja moralna. Na końcu następuje wzajemne wybaczenie, i byli buntownicy wraz ze swoimi delatorami „zaczynają od nowa”. Tymczasem w całym dramacie przewija się romantyczne marzenie o polityce „czystych rąk”, jakimi oddają się w bezsennych nocach Kołakowski, Braun, czy KTT. Dajcie go tu, tego idealnego męża stanu, „konsula Kwintusa”, który był taki zdolny, namolny i dookołny, a teraz leży nakryty białym płótnem podszewkowym z 9.50 za metr, podczas gdy Maciejewski w roli nieboszczyka Józefa miota się po scenie syjąc z rękawów togę zbrodnię za zbrodnię! Albo książkę Juan, który nie przyjmuje zbrudzonej korony swego ojca: „Mam być władcą twojej opuszczonej strażnicy, starych szturwielów, tępym młodzieńców (ZMP) i królestwa zamkniętego do kresu agonii?” Stary Filip każe go czym prędzej zładzić: „obie jego ręce mają być spalone do łokci, ma być łamany kołem i ćwiartowany, głowę o wylupionych oczach wystawić na widok publiczny”. Słuszne zarządzenie, ja zrobiłbym to samo, nie ma bowiem gorszego łajdaka — zgodnie ze starym przysłowiem — jak ten który ma 100 proc. racji, szczególnie w sytuacji gdzie wszyscy są zmuszeni do mniejszej lub większej nierzetelności. Talleyrand radził początkującemu politykowi by szybko popełnił jakiś mały szkodliwy czyn nieuczciwy, ponieważ naród inaczej nie będzie go popierał, w słusznym podejrzeniu, że osoba tak szlachetna musi być kompletną kanalią.

„Książę Juan” jest demagogiczną fikcją i król Filip trafnie go rozpoznał — wbrew Broszkiewiczowi — jako moralnego szantażystę. Końcowa amnestia w „Imionach władzy” musi się wydać kompromisem, szkodliwym i obrzydliwym, przy założeniu że „konsul Kwintus” i „książę Juan” rzeczywiście mogą istnieć. Płacze się tu anachroniczne widmo z kazań Skargi i z Artura Grottera. W tym samym tygodniu co „Imiona władzy”, oglądałem sztukę surrealisty Audbertiego „Kraży zło”, przywie-

zioną przez teatr belgijski; ten sam problem: księżniczka fikcyjnej Kurlandii poznaje lajdactwa polityki; jej naiwne wyobrażenia zaczerpnięte z Biblii i romansów ulegają zmiędzeniu, lecz lekcja ta nie jest przedstawiona jako klęska moralna, przeciwnie, jako rozpoznanie się w świecie, jako nadzieja intelektualna; to co przestarzałe reguły określały jako „zło”, jest nieuniknioną częścią nowego życia, i musi zostać przekształcone w wartość humanistyczną. Nie jest to teza nowa, rysuje się ona już w „Amoralistach” Gide’a, stanowi obsesję egzystencjalistów („Le diable et le bon Dieu” Sartre’a), po 2-jej wojnie wchodzi do repertuaru literatury amerykańskiej.

Niekonsekwencja moralna „Imion władzy” jest nie tylko naleciałością starsowieckiego sposobu myślenia; zdaje się, że wynika też ona z innego, fałszywego „przeskoku” intelektualnego. Nadużycia władzy przez Klaudiusza i króla Filipa zaczęły się nie u nas; tymczasem ostatnia, „amnestyjna” scena dramatu odnosi się do Polski. Kraj nasz wlecząc za sobą zarówno aberacje rewolucji światowej, co obrasta w jej osiągnięcia. Zbrodnia była u nas wszakże produktem wtórnym, gdy amnestia jest własnym; nie można więc wymieniać jednym tchem Klaudiusza, Filipa i Murenę opuszczającego więzienie z ręką wyciągniętą do zgody. Sztuka Broszkiewiczowa byłaby konsekwentna, gdyby pokazywała nie Rzym, lecz prowincję Scytii, nie Madryt, lecz Caracas, nie walkę o władzę w stolicy, lecz jej demoralizującą skutki u biurokratyzowanego alianta.

To pomieszanie planów, poplątanie odpowiedzialności, niedostatek relatywizmu i dialektyki, powiększa może inscenizacja, traktująca dramaturgię z powagą. Wydaje się, że należało nie brać na serio „historyzm” „Imion władzy”; przy ujęciu takim grozi niebezpieczeństwo, że stanie się jaskrawe wszystko co jest widziane oczyma „małego Kazia”: ta kurtyzana ze złotymi wiozami w łóżku króla, jego rozmowy filozoficzne z królestwem-spiewakiem, kardynał, który wyszedł właśnie z garderoby itd. Być może parodyczny dystans, którego nie brak w teście Broszkiewiczowa, wydobyty w ujęciu scenicznym, pozwoliłby traktować to, co jest wątpliwe, jako żart intelektualny, i tym bardziej podkreśliłby to co słuszne. Mimo jednak obciążenia solennością, przedstawienie jest piękne; dekoracje Sadowskiego, pełne rżadkłej u nas siły, rozhuśtujące wyobraźnię, eksplozywna muzyka Bairda, inscenizacja Zamkow oparta na refrenie motywowym (w każdej scenie postaci, formułujące „wnioski publiczne”, wchodzi na czerwona estradę, symbolizującą niejako władzę rama w sobie), wreszcie gra skupiona, „obkonturowana” — czynią z „Imion władzy” premierę ważną również jako dzieło sceniczne.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

Jerzy Broszkiewicz: „Imiona władzy”, Teatr Dramatyczny w Warszawie.