

PAWEŁ KACZYŃSKI Uniwersytet Wrocławski

**PRETEKST, AKTUALIZACJA, PARABOLA ROZRACHUNKI  
ZE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ I ROZWAŻANIA O PROBLEMACH  
UNIWERSALNYCH W KOSTIUMIE OŚWIECENIOWYM  
(W LITERATURZE POLSKIEJ LAT 1956–1989)**

W powojennej literaturze polskiej wśród utworów, które wykorzystując kostium historyczny, poruszały problematykę aktualną bądź ponadczasową, spotykamy także opowieści osadzone w mniej lub bardziej umownie potraktowanej epoce oświecenia. Wzmianki o nich odnajdujemy w książce Stanisława Kukurowskiego *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918–1981*<sup>1</sup>, ponieważ jednak jest to syntetyczne ujęcie wszelkich inspiracji: od najpoważniejszych po dość powierzchowne i od ideowych, przez gatunkowe, do tematycznych, jak również ze względu na szeroki zakres czasowy – w pracy tej w przypadku poszczególnych egzemplów dość często mamy do czynienia wyłącznie z przywołaniem, niekiedy opatrzonym zwięzłym komentarzem. Koncentrując się na wybranych przykładach jednego tylko sposobu funkcjonowania oświeceniowej inspiracji zdefiniowanego w tytule niniejszego szkicu, chcemy je przeanalizować nieco obszerniej. Zmieniamy także, jak łatwo zauważyć, ramy czasowe. Ograniczenie egzemplifikacji do utworów powstałych w poststalinowskiej fazie istnienia PRL: po pierwsze, pozwala pominąć cały zespół nacechowanych ideologicznie i nieznosnie prezentystycznych dramatów i powieści poszukujących korzeni Polski Ludowej w epoce oświecenia, będących tematem do osobnego opracowania; po drugie zaś, poszerza materiał o teksty z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia<sup>2</sup>.

Paraboliczność to częsta właściwość literatury XX wieku. Jak zauważa Anna Nasiłowska, „parabola” jest terminem wieloznacznym. Jego użycie „wydaje się celowe wówczas, gdy literatura posługując się fabułą, wytwarza lub przenosi z tradycji rodzaj umownego kodu [...]” (N 763). Nasiłowska wskazuje wzorce biblijny i mitologiczny, widzimy jednak, że także klasyka literacka może dostarczać punk-

---

<sup>1</sup> S. Kukurowski, *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918–1981*. Wrocław 1995. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótami K. Ponadto stosuję jeszcze następujące skróty: E = L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*. Warszawa 1985. – N = A. Nasiłowska, *Parabola, paraboliczność*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Równoległą niejako problematyką zajęła się ostatnio A. Wdowiak (*Nieodrobiona lekcja oświecenia. Aktualizacje tradycji oświeceniowych w publicystyce polskiej lat 1944–2000*. Warszawa 2004). W niniejszym artykule zajmujemy się jednak wyłącznie literaturą.

tów odniesienia, które różnie traktowane (proste powtórzenie, parafraza, polemika), apelują do czytelniczey znajomości kodu wyjściowego, by posiłkując się nim, budować przesłania ukryte za mniej lub bardziej pretekstową fabułą. W przypadku epoki oświecenia dysponujemy nie tylko poszczególnymi dziełami, conceptami filozoficznymi czy epizodami historycznymi, ale i parabolicznymi z samej definicji gatunkami powiastki filozoficznej i bajki. Utwory korzystające z tych zasobów tradycji niejako siłą rzeczy przybierają kształt opowieści historycznych lub pseudohistorycznych.

Parabolą w ścisłym znaczeniu<sup>3</sup> jest dramat Jerzego Broszkiewicza *Dwie przygody Lemuela Gulliwera*. Stosując oświeceniową konwencję znalezionej rękopisu i odwołując się wprost do konkretnego utworu, autor przedstawia wizję człowieka-produktu cywilizacji europejskiej i kapitalistycznej. Jeśli wszakże porównamy wymowę dramatu z jego powieściowym punktem odniesienia, zauważymy istotne różnice. Gulliwier Broszkiewicza w przeciwieństwie do bohatera Jonathana Swifta nie przeszedł żadnej przemiany. Dwie „nieznane przygody” przeżywa na początku i u kresu (druga kończy się śmiercią) swoich wędrówek po świecie. Pierwsza z przygód to nieudana próba wywiezienia przez Gulliwera jednego z liliputów do Anglii w celu zarobienia na pokazywaniu go na jarmarkach. Druga jest odwróconym, jak we wkleśłym zwierciadle, odbiciem pierwszej. Tym razem to Gulliwier trafia do klatki ptasznika – olbrzyma z Brobdignagu, i chcąc się ratować, usiłuje przekonać go do swoich pomysłów współpracy korzystnej dla obu, uzasadnić swą niezbędność lub zagrozić zemstą innych ludzi. Bohater ponownie znalazł się w kraju kiedyś odwiedzonym, już po wszystkich opisanych przez Swifta podróżach. Mimo jednak tylu doświadczeń, których dzięki nim nabył, Gulliwier zachował się dokładnie tak samo jak na początku swej drogi. Nie jest to znany nam z powieści zgorzkniały, zniechęcony do gatunku ludzkiego wygnaniec z krainy problematycznej (bo nie ludzkiej, ale końskiej) utopii, który chce być kimś więcej niż Jahusem. W obu wymyślonych przez Broszkiewicza konfrontacjach wykazuje się egoizmem, poczuciem wyższości wobec odmiennych od siebie istot, a cynizm, chciwość, podstęp – maskuje górnolotną frazeologią. Przedstawia wszystkie te cechy i złudzenia gatunku ludzkiego na własny temat, których bohater powieści Swifta w toku kolejnych podróży stopniowo się pozbywał. Druga przygoda kończy się śmiercią Gulliwera. Popelnia on samobójstwo niejako na złość swemu panu-olbrzymowi, tak jak poprzednio uczynił to liliput uwięziony przez Gulliwera.

Lesław Eustachiewicz w komentarzu do tej sztuki, którą nazwał „teatralną powiastką filozoficzną”, skupił się na formalnym pomysle ironicznego odwrócenia sytuacji, szukając analogii z *Mikromegasem* Woltera i *Buntem aniołów* Anatola France’a, i ze „sceptyczną tezą głoszącą, że zwyciężony Bóg staje się Szatanem, a zwycięski Szatan Bogiem” (E 277). Jednakże, po pierwsze, powinowactw nie trzeba szukać tak daleko, gdyż już w powieści Swifta sam Gulliwier na początku pobytu w Brobdignagu snuje refleksje na temat względności wyobrażeń, jakie mamy o sobie i innych:

<sup>3</sup> Zob. wypowiedź S. Żółkiewskiego w artykule *Rozmowy o dramacie. Dwa dwudziestolecia* („Dialog” 1964, nr 7, s. 80).

nie mogłem powstrzymać się od myśli o Lillipucie, którego mieszkańcy widzieli we mnie największego olbrzyma, jaki kiedykolwiek pojawił się na świecie, i gdzie mogłem jedną ręką ciągnąć całą cesarską flotę [...]. Pomyślałem także o poniżeniu, jakiego doznam, jeśli wydam się pośród tego ludu tak małeńki, jak wydałby się pojedynczy Lilliputianin przebywający wśród nas. [...] Filozofowie bez wątplenia mają słuszość mówiąc nam, że wszystko jest wielkie lub małe jedynie przez porównanie. Kaprys Natury może zezwolić Lilliputianom na odkrycie ludu, który w porównaniu z nimi będzie tak małeńki, jak oni w porównaniu ze mną. A któż może powiedzieć, czy tę rasę olbrzymich śmiertelników nie mogłaby spotkać podobna przygoda w jakimś odległym, nie znanym nam jeszcze zakątku świata?<sup>4</sup>

Po drugie: wydaje się, że główne przesłanie *Dwóch przygód* polega na podkreśleniu właśnie niezmienności postępowania Gulliwera, który zarówno jako istota dominująca, jak i zdominowana, pozostaje tym samym człowiekiem, ze wszystkimi wadami swego gatunku. Jest więc dramat Broszkiewicza jeszcze bardziej pesymistyczną wizją *homo sapiens* niż powieść Swifta. Oryginalny Gulliwer przynajmniej uświadomił sobie niedoskonałość rodzaju ludzkiego i w tym sensie stał się może trochę lepszy od pobratymców. Gulliwer Broszkiewicza niczego się nie nauczył.

Jeszcze dalej od literackiego punktu odniesienia sytuuje się *Doświadczyński, czyli Sarmacka śpiewogra o szczęściu Nipuanów* Ernesta Brylla. Żartobliwa wierszowana przedmowa adresowana do Ignacego Krasickiego zawiera, co prawda, przeprosiny – „Żem ci podkradł to i owo [...]”<sup>5</sup>, ale jak zauważył już Kukurowski: „motywy zaczerpnięte z powieści Krasickiego są dość luźną tylko osnową kompozycyjną”, a „Rozsiane [...] gęsto w tekście aluzje literackie odwołują się przede wszystkim do romantyzmu” (K 192). Odniesienia do powieści Krasickiego mają jednakże zasadnicze znaczenie dla wymowy utworu. Podkreślają fundamentalną różnicę między optymistycznym oświeceniowym utopizmem a XX-wiecznym przekonaniem, że zrealizowana utopia musi zmienić się w antyutopię. Źródłem optymizmu w sztuce Brylla staje się więc nie przyswojenie zasad utopijnego ustroju, ale ich odrzucenie, zniszczenie systemu. Wspólnota, utrzymywana wcześniej w ryzach mechanicznym powtarzaniem haseł i bezmyślnie akceptująca odgórne zarządzenia, tworzy się na nowo, gdy jeden człowiek zaczyna dostrzegać drugiego i gdy razem podejmują wysiłek symbolicznego lotu, którym kończy się dramat. Eustachiewicz twierdził:

Każdy ma tylko jedno skrzydło, ale trzymając za rękę drugiego jednoskrzydłowca może wspólnie mimo kalectwa wzlecieć.

Ten obraz [...] lotu ludzi pomagających sobie wzajemnie jest najpiękniejszym obrazem, jaki nam podsuwa dramaturgia współczesna. [E 349]

XX-wieczna nieufność do optymistycznej utopii w duchu oświecenia współtworzy paraboliczny charakter śpiewogry Brylla. Już w wierszowanej dedykacji pojawia się jednak wprost sformułowana sugestia aktualnego odniesienia dla zapożyczeń z powieści Krasickiego:

Aleć wiesz, że wielki Xao  
Nipuanu znów tresuje.  
I być może – jak bywało<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J. Swift, *Podróże do wielu odległych narodów świata. W czterech częściach [...]*. Przeł. M. Słomczyński. Wyd. 2. Kraków 1982, s. 95.

<sup>5</sup> E. Bryll, *Doświadczyński, czyli Sarmacka śpiewogra o szczęściu Nipuanów*. Warszawa 1978, s. 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Xao Brylla to wielki komputer, ale – zgodnie ze wskazówką reżyserską – „*człowieczy*» nie w kształcie, ale na przykład w twarzach, które pojawiając się na jego ekranach, personifikowałyby maszynę-władcę...»<sup>7</sup>. Czy zatem systemem rozbijanym przez Mikołaja jest futurystyczny, bezduszny świat cywilizacji technicznej, w którym człowiek został podporządkowany maszynie, zaprogramowany przez nią? Racjonalny i nieludzki ustrój rzekomej powszechnej szczęśliwości udaje się obalić dzięki wtargnięciu na Nipu sarmackiej zadzierzystości, elementarnych uczuć i wódki powodującej utratę „pionu ideologicznego” przez elitę, a w końcu i przez samego Xao. Warto jednak zauważyć, że ową antyutopijną futurologię przemieszano z odniesieniami do całkiem współczesnej (w momencie powstania sztuki) polskiej rzeczywistości. Pod pewnymi względami stosunki panujące na Nipu przypominają nieodparcie codzienność PRL i innych krajów realnego socjalizmu „ze Związkiem Radzieckim na czele”. Władca-komputer „wymaga oklasków, karmi swych podwładnych sianem (mowa-trawa)” (E 349), jedyną formą komunikacji władzy z ludem są bowiem nonsensowne wystąpienia polegające na powtarzaniu w nieskończoność paru frazesów o pracy i postępie. Społeczeństwo skanduje slogany, każde, nawet najbardziej banalne słowa, opatrywane zostają sakramentalną formułą: „jak powiedział wielki Xao” (co przypomina rytualne powoływanie się na klasyków marksizmu-leninizmu), dla burzycieli ustroju są parodia sądu i elektrowstrząsy, choć, zdaniem Xao, „My nikogo nie zmuszamy”<sup>8</sup>. Obalony władca broni się w stylu stalinowskich dygnitarzy –

Były błędy, wypaczenia,  
Lecz się świat na lepsze zmieniał<sup>9</sup>.

Taki sam jednak, drętwo-sloganowy, jak wynika z opowieści Doświadczyńskie-go, jest tenor przemówień polityków w jego ojczyźnie. Tylko jej obywatele, inaczej niż Nipuanie, nie dają się na nie nabierać. Bryll w owym czasie nie należał do opozycji, trudno więc stwierdzić, jaki był jego zamysł<sup>10</sup>. Skrócenie imienia władcy („Xao” przypomina „Mao”) mogło podsuwać trop chiński, a Chiny wolno już było wtedy swobodnie krytykować. Czytelnik wszakże zawarte w tekście aluzje bez problemu odnosił do bliższego kraju przodującego socjalizmu, zdeprawowanego przez „polskich panów”<sup>11</sup>, przybywających z najweselszego baraku w obozie. Tak czy inaczej, śpiewogra Brylla stanowi przykład wykorzystania motywu oświeceniowego do stworzenia paraboli, którą można deszyfrować w różnych zakresach: jako uniwersalną futurologiczną przypowieść o niebezpieczeństwie realizacji utopii naukowo-technicznej i jako kostiumową satyrę na aktualną i bliską odbiorcy rzeczywistość, w której utopia polityczna utrzymuje się już tylko w sferze frazeologii, a wiara w nią opiera się na rozmaitych formach przymusu.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>10</sup> Kukurowski mówi o „zabiegu maskującym” podobnym „w pewnym sensie” (K 192) do zastosowanego w *Polonezie* S. J. Sity, który według tego badacza był „ujętym w kostium historyczny obrachunkiem ze współczesnością” (K 191).

<sup>11</sup> Bryll, *op. cit.*, s. 50. Określenie to zdecydowanie kojarzy się z postrzeganiem Polaków przez Rosjan.

Najmniej skonkretyzowanym literackim wzorcem posłużył się Sławomir Mrożek w *Vatzlavie*. Krytyka jednak i bez podpowiedzi odczytała oświeceniowe tropy. Ładowanie rozbitka na nieznaną wyspie, bohater przypominający trochę Prostacka, a trochę Kandyda, efekt obcości w zetknięciu z inną cywilizacją, marionetkowe postaci – wszystko to podsuwało oczywiste skojarzenia z powiastką filozoficzną i tak też sklasyfikował utwór np. Eustachiewicz. Nie można wszakże zgodzić się z tym autorem, gdy dziwnie delikatnie (bo raczej nie ironicznie) określa świat, do którego trafił Vatzlav, jako „trochę gorszy niż ten, w jakim znajdowali swą okruszynę mądrości jego poprzednicy. Dowodzi tego sekwencja najazdu barbarzyńców” (E 321–322). To nazbyt ogędne powiedzenie przywodzi na myśl słynne zakończenie streszczenia *Wesela* w recenzji Władysława Prokescha<sup>12</sup>. Wyspa z *Vatzlawa* to przecież antyutopia, choć w innym sensie niż Nipu z późniejszej o kilka lat śpiewogry Brylla; najazd barbarzyńców stanowi tylko dopełnienie obrazu krainy obfitującej w zasadzki, w której tak samo jak na całym świecie nie ma sprawiedliwości, zatem trzeba ją wymyślić, jak twierdzi Geniusz<sup>13</sup>, co zresztą przynosi jedynie opłakane skutki. Mieszkańcy wyspy nie są bowiem skłonni do duchowej przemiany, nie mówiąc już o barbarzyńskich najeźdźcach. Zdecydowanie trafniej scharakteryzował ową krainę Daniel C. Gerould:

Vatzlav [...] trafia do antyutopii, w której wypaczony i zdeprawowany rozum sankcjonuje wszystkie społeczne wady; w której proklamowana jest równość, ale rządzi niesprawiedliwość; w której jako ostatni argument zawsze służy przymus i gwałt<sup>14</sup>.

Nie jest to jednak proste odwrócenie znaków w stosunku do oświeceniowych utopii. Nie ma gdzie indziej, w czasie czy przestrzeni (jak u Brylla) innego, lepszego świata. Ten, z którego przybył Vatzlav, i ten, ku któremu odejście, nie różnią się bardzo od antyutopijnej wyspy: „Wszystkie brzegi są mniej więcej takie same. [...] Abstrakcyjne ideologie i imponujące ideały nie potrafią wpłynąć dobroczynnie na bieg codziennego życia”<sup>15</sup>.

Mimo możliwości odczytania postaci i przygód Vatzlawa jako antytezy Mikołaja Doświadczyńskiego, Gerould zauważył, że „Chociaż Krasicki pokazuje szczęśliwą Utopię, a Mrożek antyutopijny koszmar – ich postawa wobec cywilizacji, rozumu i doświadczenia, ich sposób oceny ludzkiej natury jest dość podobny”<sup>16</sup>. Amerykański badacz prócz samej formy powiastki filozoficznej, której użyteczność dla Mrożka analizuje obszernie, prócz powinowactw z Krasickim, dostrzega też inne związki tego dramatu z myślą oświecenia, jak wątek Justyny, niewinnej, naiwnej

<sup>12</sup> Według T. Żeleńskiego (Boya) (*Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*. Oprac. W. Kopański. Warszawa 1956, s. 93) W. Prokesch miał napisać: „choć nie brak przy tym małych dysonansów, całość kończy się wesołym oberkiem”. Gdzie indziej spotykamy się z wersją: „Udatną całość zakończyły ohochoce tany” (M. Wańkowicz, *Tędy i owędy*. Wyd. 3. Warszawa 1974, s. 36). W rzeczywistości fragment, który dał początek legendzie, brzmi: „Rozlegają się dźwięki weselnego oberka i w jednej chwili pełen grozy nastrojowy obraz poprzedni zmienia się w wesołą, barwną scenę weselną. Ponura wizja poety rozpryskuje się jak bańka mydlana [...]” (W. Prokesch), „*Wesele. Dramat w 3 aktach*” Stanisława Wyspiańskiego. „Nowa Reforma” 1901, nr 65, z 19 III, s. 3).

<sup>13</sup> S. Mrożek, *Vatzlav*. W: *Dzieła zebrane*. T. 8: *Teatr*. 4. Warszawa 1997, s. 169.

<sup>14</sup> D. C. Gerould, „*Vatzlav*”. *Mrożek i wiek XVIII*. Przeł. M. Sugiera. „Dialog” 1991, nr 11, s. 100.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 100.

i brutalnie zgwałconej, który kojarzy z powieścią markiza de Sade. Jedyny XVIII-wieczny tekst, co prawda, nieliteracki, przywołany wprost w sztuce Mrożka, to *Deklaracja Praw Człowieka*, czytana przez Vatzlava na tle *striptease'u* Justyny mającej uosabiać sprawiedliwość. Scena, która nawiązuje parodystycznie do alegorycznych widowisk z czasów rewolucji francuskiej<sup>17</sup>, stanowi jarmarczną atrakcję degradującą wzniosły przedmiot, a właściwym finałem owego epizodu jest zgwałcenie Justyny-Sprawiedliwości przez żołdaków. Świat nie ma nic wspólnego z ideałami ojca Justyny – Geniusza, utopisty-reformatora i wyznawcy rozumu – co dziewczyna przyplaca obłędem.

Skoro chcemy utwór traktować jako powiastkę filozoficzną, to należy zapytać o znaczenie tej sekwencji scen-przygód, do których budulca po części dostarczyła odczytana przewrotnie kulturowa tradycja oświecenia. Gerould pisze:

W pewnym sensie tematem paraboli Mrożka jest [...] przerażające doświadczenie bycia wolnym i rozpoczynania nowego życia w sytuacji, kiedy przeszłość została przekreślona, a wszystkie więzy zerwane. Wolność oznacza bowiem także ciągły lęk, wynikający z potrzeby znalezienia własnego miejsca we wrogim lub obojętnym świecie<sup>18</sup>.

Inaczej niż u Broszkiewicza, a podobnie jak później u Brylla, znajdujemy w dramacie Mrożka pewien rys optymizmu. W *Vatzlavie* wiąże się on z osobą protagonisty. Jak Doświadczyński Krasickiego z utopijnej wyspy Nipu odpływa odmieniony, tak i Vatzlav, co typowe dla bohatera powiastki filozoficznej, w zakończeniu dramatu staje się inny, niż był na początku, choć metamorfoza Vatzlava dokonała się w warunkach w niczym nie przypominających reedukacji Mikołaja i właściwie aż do ostatnich scen dramatu nic nie wskazywało na to, że w ogóle nastąpi. Uratowanie dziecka Justyny, zaopiekowanie się nim i rozpoczęcie wspólnie nowej podróży – to kolejny kontrpunkt wobec schematu oświeceniowych opowieści o utopijnych krajinach. Vatzlav opuszcza wyspę „odmieniony i mądrzejszy”<sup>19</sup>, nie dzięki temu, że poznał idealny ustrój i żyjących w nim ludzi, ale dlatego, że w swoim sumieniu sprzeciwił się zdegradowanemu aksjologicznie światu antyutopii. Odejście Vatzlava nie wymaga więc pokretnych uzasadnień, nie ma tu tego rysu nieprawdopodobieństwa, jakim odznaczają się ucieczki z XVIII-wiecznych utopii, które spełniają wszelkie oczekiwania, a jednak bohaterowie je opuszczają. Chodzi oczywiście o to, by ktoś mógł głosić światu, że istnieje gdzieś taki raj na ziemi, i próbować – jak Doświadczyński – wcielić w życie jego ideały. Nic takiego, rzecz jasna, nie nastąpi w przypadku Vatzlava. Ucieczka jest naprawdę ucieczką, nie zaś wyprawą z misją szerzenia nowej wiary. Utopii zatem nie ma, ale możliwa okazuje się indywidualna przemiana. Nic nie świadczy o tym, by ktokolwiek, poza głównym bohaterem, takie nawrócenie przeżył, a już na pewno nie jest ono do pomyślenia w wymiarze społecznym. Vatzlavowi bliżej więc do Gulliwera z powieści Swifta niż do jego imiennika z dramatu Broszkiewicza czy do Doświadczyńskiego ze śpiewogry Brylla, inicjującego przewrót na Nipu.

Wymiar uniwersalny paraboli Mrożka jest dopełniany przez obrazy, w których dopatrzeć się można odniesień bardziej skonkretyzowanych historycznie i geogra-

<sup>17</sup> Zob. *ibidem*, s. 104.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 102.

ficznie. Kreacja Nietoperza i motyw ssania przez niego krwi ludu już w didaskaliach porównane zostały do propagandowych plakatów z okresu rewolucji rosyjskiej, przedstawiających kapitalistów. Generał Barbar i jego żołnierze, „proste dusze, które ujarzmiają sąsiadów pod sztandarami zabalsamowanej obcej ideologii” i gwałcą wszystkich, którzy im wpadną w ręce, choć w didaskaliach podkreślono uniwersalność ich mundurów, „każdemu Polakowi kojarzą się nieuchronnie z barbarzyńcami ze Wschodu i ich skostniałym marksizmem”<sup>20</sup>. Gerould z kolei w postaci Józia dopatruje się aluzji do studentów protestujących we Francji w maju 1968. Poetyka powiastki filozoficznej według tego badacza doskonale nadaje się do takiej subtelnej gry, w której ukryta za fabułą uniwersalna parabola wykorzystuje jak najbardziej aktualne doświadczenia odbiorców. Gerould przyczynę posłuszenia się tą konwencją XVIII-wiecznych filozofów widzi w zasadniczej zbieżności sytuacji, w jakiej funkcjonowały literatura i teatr w powojennej Polsce i Francji XVIII stulecia: elitarny krąg odbiorców, cenzura i sztuka konwersacji, czyli stosowania wybiegów i forteli w dyskusjach: „Mroźek mógł więc spokojnie pisać dramaty oparte na paraboli, licząc na duży wpływ i odzew w całej Europie Wschodniej”<sup>21</sup>.

Te trzy dramaty korzystające w różnym stopniu z tradycji oświecenia – w odmienny też sposób ów punkt odniesienia traktują. Dla Broszkiewicza i Brylla przywołanie konkretnych utworów jest okazją do polemiki z ich treściami. Nieufność do optymizmu oświeceniowej wizji człowieka, który poddany właściwym wpływom musi stać się lepszy, łączy XX-wiecznych autorów, reprezentujących zupełnie inny od ich XVIII-wiecznych poprzedników poziom doświadczenia. Broszkiewicz – choć wydawałoby się to niemożliwe – posuwa się w pesymizmie jeszcze dalej niż Swift, nie pozwalając tytułowemu bohaterowi nawet na najmniejszą przemianę na lepsze. U Brylla odwrotnie – jego Doświadczyński zamiast ulec nieprzemierzalnemu urokowi utopii, rozbija ją i inicjuje narodziny nowego społeczeństwa, ale też i utopia stanowi karykaturę tej, z którą miał do czynienia bohater Krasickiego. Paradoksalnie jednak receptą na uwolnienie się z niej jest inna utopia, oparta nie na wyrozumowanych wartościach, lecz na uwarunkowanych emocjonalnie i biologicznie potrzebach ludzkich, które prowadzą do swoistego kolektywizmu i kooperacji. Całkowicie indywidualistyczną perspektywę – różną zarówno od pesymizmu Broszkiewicza, jak i od antyoświeceniowego nowego utopizmu Brylla – proponuje natomiast Mroźek. Pojedynczy człowiek może się zmienić na lepsze, ale świat pozostaje okrutny i nieprzyjazny. Wiara w wartości epoki oświecenia jest też u Mroźka najdobitniej wyszydzona, choć do swej polemiki autor wykorzystał bardzo owocnie literacki kod tej epoki. Zarazem jednak figura zabalsamowanego Geniusza – ikony XVIII-wiecznego intelektualisty – niesiona jak sztandar przez wojska barbarzyńskich najeźdźców, których łatwo skojarzyć z Armią Czerwoną, może sugerować, iż korzenie totalitaryzmów XX stulecia tkwią w utopijnych ideach Wieku Świata<sup>22</sup>. Czy jakies

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>22</sup> Na podobieństwo diagnoz badaczy (filozofów) i artystów w tym zakresie wskazuje choćby porównanie z książką M. Horkheimera i Th. W. Adorna *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne* (Przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. J. Siemek. Warszawa 1994), przy czym nie może tu być mowy o bezpośrednich inspiracjach, gdyż praca ta

pocieszenie i usprawiedliwienie wiary oświeconych może stanowić fakt, iż barbarzyńcy oddają cześć nie oryginalnym ideom, ale ich strupieszalej mumii?

Według trafnego spostrzeżenia Nasiłowskiej – w przypadku paraboli w kostiumie historycznym mamy często do czynienia ze swoistą odmianą języka ezopowego i zarazem z odwróceniem tradycyjnego rozumienia formy przypowieści: „znaczeniem ukrytym »pseudohistorycznego« [...] utworu jest jego aktualne odniesienie; odczytanie paraboli nie jest uogólnieniem: jest uszczegółowieniem wymowy zgodnym z autorską intencją” (N 766).

Nasiłowska wyróżnia dwie odmiany paraboli korzystającej z kostiumu historycznego: utwory takie, jak *Bramy rajy* Jerzego Andrzejewskiego, których:

Czytelność [...] polega zazwyczaj na rezygnacji z realiów, na sprowadzeniu ich do kilku rekwizytów [...] i na dużej umowności, ograniczeniu tła, podporządkowaniu jednej myśli, pozwalającej bez trudu rozpoznać klucz współczesny. [...]

Osobną grupę tworzą utwory historyczne i o historii, dla których odniesienie do problematyki współczesnej jest, obok sensu historycznego, drugim, ukrytym znaczeniem. [N 767]

Warto wszakże dodać, że pseudohistoryczny kostium nie implikuje sensów wyłącznie i wąsko aktualnych, jak zauważa sama Nasiłowska w odniesieniu do posługującej się tym chwytem literatury rozrachunkowej po roku 1956:

Głównym [jej] problemem [...] było analizowanie problemów władzy, mechanizmów ulegania ideologii i stosowania przemocy, sprawa sensu ludzkiego działania w historii, a nie prosty opis [niedawnej – P. K.] przeszłości. [N 767]

Wśród dzieł używających oświeceniowego kostiumu znalazły się również takie, które należałoby odczytywać dwuwarstwowo – łącząc aktualizację z uniwersalnym przesłaniem. Omawiane utwory Mrożka i Brylla, jak staraliśmy się pokazać, po części pozwalają na taką lekturę.

Opowiadanie Tadeusza Łopalewskiego *Oda na upadek dumnego* może zaś w całości mieścić się w grupie wyróżnionych przez Nasiłowską utworów historycznych, „dla których odniesienie do problematyki współczesnej jest [...] drugim, ukrytym znaczeniem”. Wydane w roku 1957 w tomie *Historie potępionych*<sup>23</sup>, a zatem równocześnie ze sztandarową dla tego nurtu powieścią Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*, przedstawia epizod z życia Kajetana Koźmiana<sup>24</sup>. Inspiracją do tej opowieści był zapewne fragment pamiętników poety, w którym wspomina on o staraniach o paszport po upadku powstania listopadowego:

Zacząłem się wybierać na wieś. Staranie się o paszport zatrzymało mnie po wejściu Moskali blisko sześć tygodni. [...] Rozbitki też nasze, z mojej krwi, zaczęły się koło mnie gromadzić, jako to: Aleksander Koźmian rodzony siostrzeniec, inni dalsi krewni z naszego wojska [...]<sup>25</sup>.

---

(opublikowana po raz pierwszy w 1947 roku), jak zauważa w posłowie S i e m e k (*ibidem*, s. 284), nie była w okresie PRL zbyt szeroko znana w Polsce, nawet w kręgach marksistowskich rewizjonistów, którzy wykorzystywali dorobek zachodniego neomarksizmu.

<sup>23</sup> T. Łopalewski, *Oda na upadek dumnego*. W: *Historie potępionych*. Warszawa 1957.

<sup>24</sup> Oczywiście, już sam tytuł opowiadania jest ironiczną aluzją do jednej z ód napoleońskich K. Koźmiana – dla czytelnika znającego jej genezę i poprzedzające ją ody pochwalne może to być na samym wstępie sygnał krytycyzmu wobec autora jako koniunkturalisty.

<sup>25</sup> K. Koźmian, *Pamiętniki obejmujące wspomnienia od roku 1815. Oddział III i ostatni*. Kraków 1865, s. 536–537.



Łopalewski ukazuje więc pisarza otoczonego rodziną, która liczy, że pomoże on jej bezpiecznie urządzić się w sytuacji zmiany władzy i ruiny dotychczasowego bytu. Koźmian, mając na sumieniu udział w detronizacji cara przez sejm Królestwa Polskiego, boi się, że Rosjanie będą go za to prześladować, a przynajmniej odmówią mu paszportu. Musi się upokorzyć, ale usprawiedliwia to dobrem rodziny, domagając się, by krewniacy „pamiętali, iż był zmuszony”<sup>26</sup>. Ci zaś otaczają go czymś w rodzaju kultu, w którym poeta się pławi, i jednocześnie, prawiąc mu komplementy, niemal wypychają go do biura cesarskiego gubernatora: „Wiedzieli, że postęka trochę i pójdzie. Obawa o własną skórę była wspólna im wszystkim, wybaczała mu więc, iż chce przystroić ją w maskę godności”<sup>27</sup>. Koźmian idzie zatem, przystrojony carskim orderem przyznanym mu ongiś, i otrzymuje upragniony paszport, przedstawivszy się jako ofiara nacisków rozzuchwalonych rewolucjonistów i jako poeta, co sprawia, że adiutant generała patrzy na niego łaskawiej, choć nie zna jego twórczości. Musi zadeklamować fragmenty swoich ód, które kapitan przyjmuje je ze skrywanym ziewnięciem, sam bowiem ceni Mickiewicza. Starzejącego się klasyka i niefortunnego polityka traktuje w końcu z mieszaniną pobbłażania i pogardy. Wreszcie Koźmian przeżyła jeszcze jedno upokorzenie: w podpisanym przez generała paszporcie figuruje jako „Kuźmin”, co oficer kwituje dobrodusznym: „Koźmian czy Kuźmin mała różnica”<sup>28</sup>. Po powrocie do domu twórca przedstawia rodzinie całą sytuację w zupełnie innych barwach: adiutant okazuje się subtelnym znawcą poezji starego klasyka: „Czy pan jesteś ów sławny Koźmian, autor *Ody na upadek dumnego*”? – i prosi go o deklamację, bo chce usłyszeć, jak to brzmi w oryginale<sup>29</sup>. Taki ktoś nie mógł też sobie pozwolić na gminne powiedzenie, którym uczęstował poeie, wracając z podpisem generała na jego paszporcie: „Ma pan szczęście jak mucha w locie”<sup>30</sup>. Koźmian zatem tak długo rozmyślał nad tym zdaniem, aż doszedł do wniosku, że musiał się przesłyszeć i brzmiało ono: „jak muza w locie”<sup>31</sup>.

Koźmian został tu ukazany jako mistrz samooszukiwania się, tworzący sobie wirtualną rzeczywistość, w czym współuczestniczy jego otoczenie. Dobrem rodziny poeta tłumaczy wyparcie się przeszłości, jednocześnie zaś z mitomańskim zacięciem fałszuje wspomnienie kontaktu z zaborcą, zastępując je projekcją swoich ambicji, by poddanie się okupantowi nie doskwierało zbyt sumieniu, a przede wszystkim poczuciu własnej wybitności. Czy to tylko fantazja autora na temat starego klasyka, czy przypowieść o artystach w ogóle, którzy łaknąc hołdów, w przekonaniu, że ich twórczość jest najważniejsza, gotowi są na daleko idące kompromisy? Zdaniem Kukurowskiego: „Opowiadanie to, demaskujące konformizm i »etykę sytuacyjną« bohatera, może być odczytane także jako próba moralnego rozliczenia postawy pisarza w okresie stalinizmu” (K 154). Według wszelkiego prawdopodobieństwa Łopalewski, jako przedwojenny piewca polskiej Wileńszczyzny i Nowogródczyzny, autor wierszy dedykowanych Matce Boskiej Ostrobramskiej, również musiał przekonywać rządców kultury w nowym ustroju, że „nie wiedział, co czyni”.

<sup>26</sup> Łopalewski, *op. cit.*, s. 353.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 352.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 361.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 362.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 360.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 364.

W przypadku takich utworów jak ten nie zawsze jasna jest intencja autorska. Prowadziło to niekiedy do nadawania w odbiorze czytelniczym czy teatralnym (w warunkach PRL zaś także instytucjonalnym – cenzura) wtórnie parabolicznych, a zwłaszcza aktualizujących znaczeń utworom, które niekoniecznie w zamyśle autora taki sens miały (zob. N 767). Nawet deklaracje pisarzy czasem nie wystarczały. Przykładem tego typu odczytań mogą być losy *Poloneza* Jerzego S. Sity, dramatu wierszem poświęconego drugiemu rozbiorowi Polski, gdzie „Oglądamy elitę polską z końca w. XVIII jako stado głupców i łotrów, króla-arlekina łąszącego się do rubli carycy i tragifarsę sejmu grodzieńskiego” (E 263–264). W schyłkowej fazie PRL skojarzenia narzucały się same, choć autor w wywiadzie dla „Ekspressu Wieczornego”, tuż przed długo oczekiwaną premierą w styczniu 1981, mówił wyraźnie:

Jeśli chodzi o analogie, których można by się doszukiwać, mogę powiedzieć z całą stanowczością, że nie wpisywałem w tę sztukę żadnych aluzji. Postanowiłem, i to był mój zamiar niezłomny, odejść od teatru mrugającego do publiczności, napisać sztukę wprost. „Teatru mrugającego” miałem już dosyć, serdecznie! Analogie zaś wynikają z prostego faktu, że historia nowożytna Polski zaczyna się w tym właśnie momencie. I w warstwie metaforycznej, i w dosłownej<sup>32</sup>.

Nawet jeśli przedostatnie zdanie wygląda na nieco złagodzone przez cenzurę (lub autocenzurę), to wstępna deklaracja brzmi raczej wiarygodnie. Władza wiedziała jednak lepiej i od 1978 roku nie dopuszczała do wystawienia sztuki w warszawskim Teatrze Ateneum. Kiedy zaś po sierpniowym przełomie doszło już do premiery, swoje odczytanie dodała publiczność. Według Jacka Sieradzkiego „w rozmowie Sieversa ze Stanisławem Augustem o królewskich długach zaciągniętych w imię państwa do królewskiej szkatuły aktorzy odczekiwali śmichy-chichy kjojarzącej widowni”<sup>33</sup>. O analogii najbardziej oczywistej, czyli wizji państwa poddanego bezwzględnej dominacji rosyjskiej i rządzonego przez sprzedawczyków, nawet w okresie karnawału Solidarności w oficjalnej prasie nie można było wspomnieć. W licznych recenzjach pojawiły się więc tylko mniej lub bardziej ogólnikowe wzmianki o podobieństwie sytuacji do czasów aktualnych, odczytywane przez każdego po swojemu. Konkretnie wypowiadali się wyłącznie ci, którzy zapewne całkowicie w niezgodzie z intencją autora (bliższego zdecydowanie ówczesnej opozycji niż władzy) twierdzili:

Tyle tu podobieństw i zbieżności z tym, co było i co jest, że trudno to ominąć, trudno nie ulec. Trudno nie zauważyć, że ten POLONEZ trwa i toczy się przez cały kraj, w różnym tempie i z różnym ogniem. Smutno uwodzicielską melodię Michała Ogińskiego zastąpiły inne, lecz także uwodzicielskie. One także wiodą ten korowód, zaczęły tu w Gdańsku rok temu (słusznie i potrzebnie), jeśli nie w przepaść, to w szaleństwo, z którego trudno będzie się nam obudzić<sup>34</sup>.

Oceniana z większego dystansu czasowego sztuka Sity bywa traktowana jako przykład nurtu, który „powracając do odległych wydarzeń, dokonywał weryfikacji

<sup>32</sup> J. S. Sito, *Kształtu mojej polszczyzny dobiąłem się samodzielnie*. Rozmawiała L. Woyciechowska. „Express Wieczorny” 1981, nr 12, z 19 I. Na stronie: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/195300/ksztaltu-mojej-polszczyzny-dobijalem-sie-samodzielnie-mowi-jerzy-ssito> (data dostępu: 12 XII 2016).

<sup>33</sup> J. Sieradzki, *To może grajmy „Kościuszkę pod Racławicami”?* „Dialog” 1981, nr 11, s. 120.

<sup>34</sup> K. Łastawiecki, *Polonez*. „Dziennik Bałtycki” 1981, nr 159. Na stronie: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/195348/polonez> (data dostępu: 12 XII 2016).

postaw całkiem współczesnych”<sup>35</sup>, co nie znaczy, jak stwierdza Kukurowski w zgodzie z cytowaną wcześniej wypowiedzią Sity, że należy interpretować *Polonez* jako prosty zapis „postaw działaczy partyjnych ekipy E. Gierka. Scena rozmowy »deputacji działczynnej« z Katarzyną II nie powinna być w łatwy sposób aktualizowana jako obraz wiernopoddaństwa współczesnych PRL-owskich władców” (K 206–207). Ten sam badacz jednak, nazywając raz dramat Sity „ujęty w historyczny kostium obrachunkiem ze współczesnością” (K 191), innym razem przypisuje autorowi chęć stworzenia „uniwersalnej przypowieści podejmującej odwieczny literacki temat mechanizmów historii i uwarunkowań sprawowania władzy” (K 207). Zauważa, że *Polonez* „nie jest [...] dbającym pedantycznie o ścisłość historyczną »obrazem z epoki« [...]” (K 191), ale dostrzega też problem interpretacji parabolicznej: „Czy można [...] określić ów dramat mianem »abstrakcyjnego moralitetu«, skoro realia osiemnastowieczne nie stanowią w nim tylko pretekstu”. Ostatecznie Kukurowski stwierdza, iż Sicie udało się „uniezależnić własne dzieło od konieczności rozbudowywania przez odbiorcę kontekstu historycznego” (K 207). Oświeceniowe realia są zatem budulcem opowieści, której przesłanie można uchwycić również bez ich znajomości i zrozumienia, tym bardziej zaś bez uwzględniania analogii ze współczesnością. Wydaje się jednak, że – niezależnie od autorskich intencji – fenomenowi tego dramatu na deskach teatralnych nie można analizować w oderwaniu od jego aktualizujących odczytań, których pożywką było właśnie takie, a nie inne przedstawienie schyłku epoki stanisławowskiej.

„Ofiarą” prostej aktualizacji, znów w wyniku działań decydentów życia kulturalnego w latach siedemdziesiątych, padł również inny dramat zwolniony przez cenzurę po Sierpniu 1980. Sztuka Jerzego Mikkego *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* jest utworem niewątpliwie historycznym, wykorzystującym w dialogach nawet cytaty z ówczesnych dokumentów i pism Maurycego Mochnackiego. Drukowana w „Dialogu” w roku 1975, jako spektakl Teatru Telewizji została przygotowana przez Jerzego Krasowskiego i po kolaudacji skazana na zniszczenie. Ocalała jakimś cudem taśmę pokazano dopiero we wrześniu 1980. Dramat, jak go określił Sieradzki, „sensacyjno-polityczny”<sup>36</sup>, wyzyskujący m.in. starcie młodych, romantycznych, gorącogłowych spiskowców i rewolucjonistów z reprezentantami starego porządku, którymi są ludzie oświecenia i napoleończycy, skutkiem cenzuralnego opóźnienia wszedł do obiegu publicznego w czasie, gdy owo starcie, przez proste podstawienie, publiczność skłonna była czytać jako aluzję do obalenia ekipy Gierka przez młodych ludzi Solidarności. Okazji do takiego odbioru dostarczały kolejne inscenizacje: we wrocławskim Teatrze Współczesnym (pt. *Listopad 1830*, reż. Kazimierz Braun) i warszawskim Teatrze na Woli (reż. Jerzy Krasowski). Według Sieradzkiego salwy śmiechu wybuchały na widowni po takich zdaniach, jak kwestia Mochnackiego: „Mamy ministrów, co ledwo czytać umieją”<sup>37</sup>. Była to sytuacja wtórnej parabolizacji, opisana przez Nasiłowską: „Znaczenie paraboliczne może [...] podlegać przemianom; jedne utwory np. nabierają znaczeń politycznych, a inne je tracą, gdy wyczerpuje się ich związek z aktualnym kontekstem” (N 767). Rozsądnie tym interpretacjom

<sup>35</sup> mf [M. Fik], *Dramat*. Hasło w: *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. M. Witkowicz. Warszawa 1989, s. 56. Cyt. za: K 191.

<sup>36</sup> Sieradzki, *op. cit.*, s. 121.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 123.

próbował przeciwstawić się Jan Kaczmarek w jednym z felietonów w radiowym *Studiu 202*. Mocno poirytowany prostactwem skojarzeń, zwracał uwagę, że sierpniowy upadek ekipy rządzącej nie był „końcem świata szwoleżerów”, że przeciwnicy listopadowych spiskowców, w odróżnieniu od straconych w polityczny niebyt członków ekipy Gierka, mieli w swojej przeszłości piękne karty, także bohaterskiej walki za ojczyznę – jak byli żołnierze napoleońscy; lub zasługi gospodarcze – jak Ksawery Drucki-Lubecki<sup>38</sup>.

Nawet deklaracje intencji autorskich nie zawsze sprawę rozstrzygają, czego przykładem mogą być wypowiedzi Jacka Kaczmarek na temat historyczności i aktualności jego „XVIII-wiecznych” piosenek. Tuż po wyjeździe z Polski mówił np. o piosence *Rejtan, czyli raport ambasadora* i innych z programu *Muzeum* z roku 1981:

postanowiłem znowu sięgnąć do metafory i do dystansu historycznego, żeby starać się przekonać ludzi, że to, co przeżywają, nie jest czymś nadzwyczajnym i jedynym, tylko pewnym wydarzeniem w szeregu innych, że takich zrywów, rewolucji, momentów nadziei i klęsk w każdym pokoleniu zdarza się przynajmniej jeden czy dwa, że ocaleniem największych zdobyczy Solidarności, warunkiem ocalenia jest przede wszystkim zdanie sobie sprawy, że należy o tym myśleć w sposób historyczny. Jest nie nam dane żyć w wyjątkowym momencie podczas tysiąclecia istnienia polskiej państwowości, nie my akurat jesteśmy najważniejsi na świecie, tylko uczestniczymy w czymś, co ma swoje odpowiedniki, nie mówię analogie, dlatego że przy wszelkich podobieństwach i łatwości aluzji Rosja a Związek Radziecki to zupełnie coś innego. Natomiast w sensie ludzkim to są mechanizmy bardzo podobne i powtarzające się. I po to sięgnąłem nie tyle po historię, ile po obrazy o historii. Chciałem pokazać, że już było tylu artystów, którzy patrzyli na takie same rzeczy i zostawili po sobie pewne dzieła, które przetrwały do naszych czasów, ale w międzyczasie zmieniły znaczenie albo je straciły czy znowu odzyskały i naprawdę trzeba o tym myśleć w sposób perspektywiczny, historyczny<sup>39</sup>.

Z takim postawieniem sprawy mógłby się zapewne zgodzić np. Sito – pisarzom szukającym inspiracji w wieku XVIII chodzi o analogie w wymiarze historiozoficznym, nie o proste mrugnięcia do odbiorcy. W późniejszym wywiadzie jednakże swoje wyprawy w epokę polskiego oświecenia Kaczmarek uzasadniał nieco inaczej:

Prof. Zdzisław Libera [...] podsunął [mi] temat pracy magisterskiej o ulotnej poezji politycznej okresu stanisławowskiego, mówiąc, że to jest to samo, co robię, tylko 200 lat wcześniej. I rzeczywiście, dzięki temu, że pisałem na ten temat pracę magisterską, miałem dostęp do druków, do których nie było powszechnego dostępu, jako że większość tych wierszyków satyrycznych, politycznych, ulotnych, często pornograficznych, okresu stanisławowskiego to były wiersze antyrosyjskie, bo ów bohater Ciołek był traktowany jako agent i kochanek Katarzyny. I to pisanie pracy magisterskiej mnie zafascynowało, i bardzo zbliżyło do tej epoki, i nagle zobaczyłem, że można o niej pisać tak, jakby się pisało o Polsce lat siedemdziesiątych, zresztą były takie dowcipy na temat seksualnych kontaktów Gierka z Breżniewem i pocałunków na karpia, i na niedźwiedzia. Od tego się zaczęło<sup>40</sup>.

Nie wiadomo zatem, czy autor ostatecznie wykluczał prostą aluzyjność niektórych swoich utworów, choćby takich jak *Karmaniola* z roku 1981, zawierająca

<sup>38</sup> Odwołuję się tu do własnego wspomnienia, nie udało mi się bowiem odnaleźć tekstu tego felietonu.

<sup>39</sup> J. K a c z m a r s k i, *Solidarność z Polską powinna mieć swój odrębny wyraz*. Rozmowa z N. G o r b a n i e w s k ą. „Kontakt” 1982. Na stronie: <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/solidarnosc-z-polska-powinna-miec-swoj-odrebnny-wyraz/> (data dostępu: 8 IV 2021).

<sup>40</sup> J. K a c z m a r s k i, *Za dużo czerwonego*. Rozmowa z J. P i ą t e k. „Odra” 2002, nr 1. Na stronie: <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/za-duzo-czerwonego/> (data dostępu: 8 IV 2021).

ewidentne nawiązania do rewolucji Solidarności i obaw przed sowiecką interwencją. Mimo różnego rozłożenia akcentów obie wypowiedzi łączy jednak przekonanie, że historia stosunków z Rosją, w tym zwłaszcza okres rozbiorów, może być traktowana jako swego rodzaju zwierciadło problemów powojennej Polski.

Epoka polskiego oświecenia to dla Kaczmarskiego wyłącznie epoka kłeski. W jego wierszach, takich jak *Rejtan*, *Krajobraz po uczcie*, *Wieszanie zdrajców*, nie znajdziemy ani słowa np. o unowocześnieniu polskiej mentalności w Wieku Świateł. Zresztą i filozofowie Europy to przecież jedynie marionetki władców absolutnych, jak w piosence *Sen Katarzyny*. Klimat kłeski kształtuje też obraz epoki w późniejszych piosenkach, np. *Ostatnia mapa Polski* i *Śmierć Rejtana*, choć są one już tylko przewierszowanymi anegdotami historycznymi. W utworach z późnych lat osiemdziesiątych poeta sięgnął natomiast do dziedzictwa kulturowego europejskiego oświecenia, które stało się pretekstem do rozważań o kondycji człowieka w ogóle, jak w piosence *Robinson Cruoe czy w cyklu Podróże Guliwera*. Swift pojawił się, co prawda, wcześniej w utworze z roku 1979 (*Jonathan Swift pod pręgierzem*), ale wtedy był przykładem prześladowanego satyryka, który mimo cierpień nie zamierza rezygnować z walki.

Z ewidentną aktualizacją odwołań do epoki oświecenia mamy do czynienia w utworach satyrycznych. Ich autorom nie chodziło o budowanie uniwersalnej paraboli, co najwyżej, jak Kaczmarskiemu we wczesnych piosenkach, o pokazanie analogii między epoką, w której żyli, a XVIII stuleciem. W wydanym poza cenzurą poemacie komicznym Janusza Szpotańskiego *Caryca i zwierciadło* (1974) XVIII-wieczna materia historyczna funkcjonuje w dwóch wymiarach. Po pierwsze, główny bohater Leonid Breżniew przedstawiony został w hybrydycznej postaci carycy Leonidy, która wieloma cechami przypomina Katarzynę II (fizyczność, imperialne ambicje, atmosfera otaczającego ją dworu i niepohamowany apetyt seksualny – inspiracją do przypisania Breżniewowi-carycy tej właściwości była zapewne wcześniej tu wspomniana przez Kaczmarskiego skłonność sekretarza generalnego do wpijania się w usta witanych przywódców politycznych, czyli „słynne carycy pocałunki”<sup>41</sup>), ma jednak też cechy Breżniewa – np. skłonność do alkoholu. Po drugie, Katarzyna zostaje przywołana wprost, jako mistrzyni „duraczenia” świata zachodniego, gdy Leonida wspomina swych poprzedników na rosyjskim tronie:

Ach, jak te twarde lizał stopy  
Kwiat oświeconej Europy.  
Jak na wyścigi cała zgraja  
Wolterów, Russów, Diderotów,  
z poważną miną, bez wymiotów  
na cześć jej układają ody –  
patronki nauk i swobody,  
gdy tak dusiła twardą ręką  
każdą myśl wolną, a narody  
za kark chwytala tak kak koszke  
i przenosiła na wschód troszkę.  
Gdy to wcielenie gumanizma  
humanitarnie niesłyszanie

<sup>41</sup> J. Szpotański, *Caryca i zwierciadło*. W: *Caryca i zwierciadło*. – *Towarzysz Szmaciak, czyli Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Warszawa [1980], s. 12.

[. . . . .]  
 stłumiło chłopów swych powstanie,  
 kiedy zesłała Radyszczewa  
 i Polszy sjeła kawał spory  
 tłum postępowców ją opiewał,  
 wielbiły liberalne chory<sup>42</sup>.

Drugim mistrzem wśród poprzedników jest oczywiście Stalin – Breżniew zatem przedstawiony zostaje jako kontynuator „najlepszych tradycji” rosyjskiego samodziśawia, które, mimo politycznych przewrotów, trwa właściwie niezmiennie od XVIII wieku.

Analogie bardzo wątle i umowne, uzupełnione żartobliwie o nieznane czasom stanisławowskim postaci, posłużyły natomiast Krzysztofowi Jaroszyńskiemu do skreślenia prześmiewczego obrazu epoki Gierka i jego upadku w napisanym po Sierpniu 1980 humorystycznym felietonie *Obiady czwartkowe*. Stanisław August, zwolennik rządów silnej ręki, ulegając duchowi epoki, pozuje na liberalnego władcę, ale staje się ofiarą propagandy sukcesu tworzonej przez jego własnych ludzi. Dbają oni o to, by król mógł się utwierdzać w przekonaniu, „że jest ogólnie niezłe”. Podczas „podróży roboczych” monarchy z Łazienek na Plac Zamkowy „wystawy sklepowe zasłaniali ciałem najbardziej oddani podoficerowie z gwardii osobistej”, a w razie wizyty władcy w jakimś odleglejszym rejonie kraju dostarczano tam stado trzody z „tajnej hodowli do zadań specjalnych”<sup>43</sup>. Król chce, by literaci współtworzyli propagandę sukcesu, zatem – choć za nimi nie przepada – karmi ich na obiadach czwartkowych. Ci jednak nie doceniają jego wysiłków i pisują, jak biskup Naruszewicz, o chudym literacie, trzeba było ich więc zdyscyplinować, czym zajął się „kanclerz Jerzy, który niespecjalnie lubił artystów, bo używali słów, których on nigdy nie rozumiał”<sup>44</sup> (to, rzecz jasna, partyjny kierownik polityki kulturalnej w czasach Gierka – Jerzy Łukaszewicz). Król niezwykle drobiazgowo, jak peerelowska cenzura, tropił aluzje do postaci ze swego otoczenia (np. w bajkach Krasickiego), był już bowiem tak „skołowany”, że „o sytuacji w pałacu dowiadywał się z literatury”<sup>45</sup>. Podczaszy Maciej (zbieżność imion z Maciejem Szczepańskim oczywiście zamierzona) każdego ranka informuje króla:

jak się król nazywa, czym się zajmuje, jak brzmi nazwa kraju, którym rządzi i jakie są ich ostatnie sukcesy. Dopiero po tym zabiegu władca sprawiał wrażenie zorientowanego. W końcu jednak podczas urlopu wypoczynkowego w mieście Targowica król podpisał z rozpedu jeden papier, który początkowo brał za kwit z pralni, a okazał się dokumentem, w myśl którego władca mógł już odtąd jadać sam [...], a życiem umysłowym kraju zajęła się literatura sąsiednich mocarstw – też bardzo ciekawa<sup>46</sup>.

Groteskowa wizja czasów i postaci ostatniego króla ma tu wyraźnie pretekstowy charakter, równie dobrze inna epoka historyczna mogłaby posłużyć do satyrycznego sportretowania czasów propagandy sukcesu<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>43</sup> K. J a r o s z y ń s k i, *Przepraszam, że kabaret...* Warszawa 1992, s. 140.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Przykładem takiego instrumentalnego i korzystającego z daleko idących licencji posługiwania się

Za szczególny przypadek zastosowania wyróżnionej przez Nasiłowską strategii odwrócenia tradycyjnej formuły przypowieści, gdy „znaczeniem ukrytym »pseudo-historycznego« utworu jest jego aktualne odniesienie; odczytanie paraboli nie jest uogólnieniem: jest uszczegółowieniem wymowy zgodnym z autorską intencją”, uznać można odwołujące się, choć nie wprost, do własnej sytuacji autora opowiadanie-esej Jerzego Zawieyskiego *Pomiędzy plewą i manną*. Swoisty dialog z tym utworem, niejako dopełniając go koniecznym komentarzem-wykładnią, podjął w opowiadaniu *Z dwóch stron drzwi* Marian Brandys. Zawieyski zawarł w historii o Tadeuszu Rejtanie przemyślenia, które nadają jej charakter niewątpliwie paraboliczny, i kwestie dotyczące sensu pewnych działań w polityce:

Subiektywne refleksje, jakie tu są zapisywane, zwalniają od odpowiedzi na pytania, które rosną w miarę uważniejszego przenikania losów ludzkich. Co to jest wierność, a co niewierność? Czy siły moralne są wspólne wszystkim, czy też są one zależne od zewnętrznych warunków, od stopnia odpowiedzialności nie za siebie, lecz za jakąś „całość” [...]? Król i Rejtan! Otchłań różnic, sytuacji, okoliczności, wcieleń w zakresy, które zostały narzucone, bez możliwości ich wyboru. [...] Rejtan wyrósł ponad króla, mimo iż ludzkie współczucie i rozumienie obiektywnej sytuacji Rzeczypospolitej może niejedno w postępowaniu króla tłumaczyć. Są jednak granice nawet dla ludzkiego serca i dla rozumnych racji obiektywnych. Rejtanizm nie jest bezbronny, nie rodzi się z rozpaczy ani naiwnej oceny rzeczy. [...] Może podlegać krytyce, a także kpinom, łatwo też obrysować go w konturze groteski. Towarzyszy mu zawsze rys tragiczny w skutkach, ponieważ jest pozornie bezpożyteczny, zawieszony „pomiędzy plewą i manną”<sup>48</sup>.

Esej kończy się słowami: „Spotkania z Rejtanem i królem mogą wywołać bezmiar innych pytań, wobec których stanęlibyśmy bezradni. Byłyby to zapewne pytania naszego czasu”<sup>49</sup>. Od początku swego szkicu Zawieyski sugeruje związki prezentowanej historii ze współczesnością, jednakże w wymiarze ogólnym – nie proponuje ani razu żadnego prostego skojarzenia. Spersonalizowaną interpretację opowieści o Rejtanie dał Brandys w napisanym 10 lat po publikacji zbioru szkiców Zawieyskiego i wydrukowanym poza cenzurą utworze *Z dwóch stron drzwi*. Ujawnił w nim to, o czym uprzednio wiedzieli tylko wtajemniczeni – ludzie z warszawskiego środowiska literackiego, przyjaciele Zawieyskiego, zapewne też niektórzy ówczesni politycy. Opowiadanie powstało „niemal bezpośrednio po awanturze w Sejmie” i Zawieyski „przywiązywał do niego wielką wagę. Skojarzenie tematyczne było jednoznaczne”<sup>50</sup>. Brandys dość dokładnie odtworzył ów dzień w peerelowskim sejmie, przemówienia Józefa Cyrankiewicza i Zenona Kliszki, odpowiedź Zawieyskiego i jego obronę interpelacji kolegów z koła „Znak”, a następnie zmasowany atak posłusznych posłów na katolickiego członka Rady Państwa, dla którego był to koniec jego politycznej kariery. Czytany w tym kontekście esej *Pomiędzy plewą i manną* istotnie nabiera dodatkowych znaczeń, które oczywiście nie unieważniają sensów szerszych, wyprowadzonych z historii Rejtana i króla. Może np. próba zrozumienia postawy króla, znalezienia dla niego okoliczności łagodzących, ale przyznanie racji Rejtanowi, stają się jaśniejsze, gdy czytamy u Brandysa, iż Zawieyski do końca wierzył Gomułce, traktując go jako męża stanu, iż kiedy przemawiał w sejmie, w najistot-

---

materiałem historycznym innych epok do aluzyjnego opisu współczesności są opowiadania J. Głowackiego z tomu *Pourót hrabiego Monte Christo*.

<sup>48</sup> J. Zawieyski, *Pomiędzy plewą i manną*. Warszawa 1971, s. 57–58.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>50</sup> M. Brandys, *Z dwóch stron drzwi*. Warszawa [1983], s. 36.

niejszych momentach zwracał się wprost do niego, natrafiając na kamienne niezrozumienie. Nie jest łatwo, nawet broniąc słuszności własnego postępowania, zgodzić się z tym, że tak bardzo się myliło w ocenie dotychczasowego idola. Nie wiadomo, czy władze, blokując druk opowiadania, też je tak czytały. Raczej była to po prostu kolejna szykana wobec jedyne go sprawiedliwego w sejmowej Sodomie. W każdym razie zbiór esejów *Pomiędzy plewą i mianą*, z dwoma innymi szkicami (o Szczęsnym Potockim i Tadeuszu Kościuszcze), ukazał się dopiero po zmianie ekipy rządzącej.

Brandys konsekwentnie prowadzi analogię aż do – najprawdopodobniej samobójczej – śmierci Zawieyskiego:

mogło być tak, iż tuż przed podjęciem decyzji literacka wyobraźnia [...] podsunęła mu obraz bohatera jego opowiadania, Tadeusza Rejtana w chwili, gdy wpychał sobie do ust potłuczone szkło. Może właśnie w tym przypomnieniu urzeczona i spragniona śmierci dusza katolickiego członka Rady Państwa znalazła dla siebie usprawiedliwienie i rozgrzeszenie<sup>51</sup>.

Jeśli by tak było, to stanowiłoby to przykład skrajnej i nie literackiej już, lecz egzystencjalnej aktualizacji XVIII-wiecznej materii historycznej.

Tym ekstremalnym egzemplum kończymy przegląd najciekawszych odwołań do epoki oświecenia podejmowanych w celu powiedzenia czegoś o problemach uniwersalnych lub – niekiedy równocześnie – o dzisiejszej Polsce. Pominęliśmy tu utwory zdecydowanie nieudane, jak *Dogrumowa* Stanisława Cata-Mackiewicza, choć próba przedstawienia tytułowej bohaterki jako podróżniczki w czasie, zestawiającej (co prawda, bardzo naiwnie) teraźniejszość z epoką stanisławowską, mogłaby być interesującym pomysłem, gdyby to porównanie dostarczało jakichś wniosków; o polskiej współczesności niewiele dowiadujemy się także z końcowej sceny, w której duch Stanisława Augusta rozmawia z premierem Felicjanem Sławojem-Składkowskim, przeciwnikiem sprowadzenia przed wojną prochów króla z Wołczyna. Utwór ten trudno więc uznać za parabolę czy aktualizację. Takiej cechy nie ma też *Konfederacja, albo Próba Mokronowskiego* Włodzimierza Maciąga, mimo reklamowej notki: „Jest to powieść o historii pisana dla zrozumienia współczesności”<sup>52</sup>. Właściwie to samo można by stwierdzić na temat prawie każdej powieści historycznej, co nie znaczy, że należy je czytać jako parabolę w którymkolwiek z sensów wyróżnionych przez Nasilowską.

Paraboliczność w rozumieniu ścisłym jest charakterystyczna dla utworów sięgających do tradycji oświecenia zachodniego, jak dramaty Broszkiewicza czy piosenki Kaczmarskiego z późnego okresu kariery artystycznej. O multiplikowaniu sensów można mówić w przypadku dramatów Mrożka i Brylla. Polemizując z oświeceniowym myśleniem utopijnym, jednocześnie w mniejszym lub większym stopniu nawiązują one do jego polskich (czy szerzej: wschodnioeuropejskich) realizacji, przy użyciu klucza literackiego albo historycznego, co powoduje, że odnajdujemy w nich również warstwę aktualizacji. Kiedy natomiast tematami są wyłącznie historia lub

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>52</sup> W. Maciąg, *Konfederacja, albo Próba Mokronowskiego*. Warszawa 1973. Jest to cytat z notki na skrzydełku obwoluty. Uznaje, że zgodnie z powszechną praktyką, twórcą tego tekstu był sam autor powieści.



literatura polska (bądź jej najbliższe konteksty, jak rosyjski absolutyzm XVIII wieku), skojarzenia ze współczesnością odgrywają rolę dominującą, niezależnie od deklarowanych intencji autorskich (niekiedy zresztą wprost wpisanych w tekst, jak w opowiadaniach Zawieyskiego i Brandysa albo – *toutes proportions gardées* – w felietonie Jaroszyńskiego i poemacie Szpotańskiego). Skojarzenia owe narzucały się w tamtych czasach odbiorcom, natomiast skrepowani cenzurą autorzy i krytycy o analogiach mówili bardzo ostrożnie lub pozostawiali je domyślności czytelnika czy widza teatralnego, którzy nieraz dopatrywali się ich także tam, gdzie ze względów obiektywnych (przypadek sztuki Mikkego) nie mogło ich być.

Jedynie komentarze sformułowane poza cenzurą lub po jej zniesieniu (jak wypowiedzi Kaczmarskiego albo opowiadanie Brandysa – jeśli potraktujemy je jako rozbudowaną głoś do szkicu Zawieyskiego), wyrażają to, czego nie mogli powiedzieć otwarcie cytowani Sito czy Eustachiewicz, ograniczający się w roku 1985 tylko do stwierdzenia:

Faktem nie dającym się ukryć jest to, że polska dramaturgia historyczna zwraca się przede wszystkim do wieku kłeski i wybiera epokę Stanisława Augusta jako pole gry zarówno tragicznej, jak dydaktycznej i nawet groteskowej [...]. [E 355]

Tendencja taka, jak staraliśmy się pokazać, pojawiała się nie tylko w dramaturgii. Rzeczpospolita okresu rozbiorów i *quasi*-autonomiczne Królestwo Kongresowe dostarczały materii do czasem aż nazbyt łatwych analogii. Warto przy tym zauważyć, że także w dziełach, które nie nawiązują do historii Polski, a przedstawiają raczej mentalny aspekt oświecenia – dominują barwy ciemne. Autorzy szukający w tamtej epoce różnie rozumianych punktów odniesienia dla aktualnych problemów, zamiast Wieku Światła zdecydowanie częściej ukazują obraz Wieku Mroków – mroków ludzkiej duszy w wymiarze jednostkowym i równie mrocznych wytworów ludzkiego umysłu w wymiarach społecznym i politycznym.

#### Abstract

PAWEŁ KACZYŃSKI University of Wrocław  
ORCID 0000-0003-1141-1967

#### **PRETEXT, UPDATE, PARABLE** FINAL ANALYSIS OF THE PRESENT AND CONSIDERATIONS ABOUT UNIVERSAL PROBLEMS IN THE COSTUME OF THE ENLIGHTENMENT (IN THE POLISH 1956–1989 LITERATURE)

The term “parable” in reference to the 20<sup>th</sup> century literature is ambiguous. It is used to name the pieces the plot of which generates or transfers a conventional code from tradition, referring to more general meanings, as well as to those in which “the hidden meaning of a ‘pseudohistorical’ piece is its real reference” (Anna Nasilowska). In the Polish literature after the year 1956 referring to Enlightenment, the parabolic in the first meaning is characteristic of works that recall the tradition of the Western Enlightenment. In some pieces it is allowed to speak of two meanings. Entering into polemics with the utopian thinking of the Enlightenment, they simultaneously turn to its East-European realisations, thus also contain an element of update. However, if the piece’s structure plot is made exclusively of Polish history or literature, then associations with the present dominate. Yet, in works that invoke Polish history as well as in those that offer a rather mental aspect of the Age of Reason, dark colours prevail. Authors who in those times looked for points of reference for present problems, instead of the Age of Enlightenment presented rather a picture of the Age of Darkness—the gloom of human soul and equally gloomy figments of human mind in the social and political dimension.