

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.16

Michał Zdunik

ORCID 0000-0003-3189-3457

Uniwersytet Warszawski

W kręgu Tadeusza Kudlińskiego: Wiesław Gorecki

Wprowadzenie

Tematem mojego artykułu będą teksty trzech jednoaktówek Wiesława Goreckiego: *Windy*, *Oszusta* i *Buntu*¹, które zostały zaprezentowane przez krakowski teatr eksperymentalny Mikrosцена, założony i prowadzony przez Tadeusza Kudlińskiego. Nie będę jednak patrzył na te dramaty z perspektywy historyka teatru, ale – co nie było dotychczas podejmowane – literaturoznawcy, który dokonuje lektury utworów scenicznych jako autonomicznych bytów, istniejących w kontekście czasu swojego powstania i panujących wtedy estetycznych i filozoficznych prądów. Mówiąc jeszcze ściślej, chcę zanalizować te trzy dramatopisarskie miniatury jako wyraz szeroko rozumianej strategii modernistycznej, w której nowoczesność ujawnia się nie tyle w formie tak zwanego „wysokiego modernizmu”², ale gatunków bardziej *buffo*, przeznaczonych dla szerszej publiczności, wciąż jednak mających eksperymentalny charakter i przekształcających tradycyjny schemat teatru reprezentacji.

Poczynając więc od rozpoznań teoretycznych: modernizm traktuję zgodnie z jego szerokim, anglosaskim rozumieniem jako kompleks przemian i przewrotów w dotychczasowym rozumieniu podmiotowości i interpretacji metafizyki w kulturze europejskiej przełomu XIX i XX wieku; kompleks ten spowodował kryzys dotychczasowego języka i wykształcenie nowych estetyk, stanowiących próbę wyrażenia nowego doświadczenia „rozpadu świata”³. W podobnym duchu – i za tą definicją

¹ Zob. W. Gorecki, *Winda i inne szkice sceniczne*, Kraków 1928 i tegoż, *Oszust: scena z życia w jednej odśłonie*, Kraków 1933.

² Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 12–47.

³ „W sercu *problematique* postrzeganej przez dużą liczbę wybitnych artystów i intelektualistów modernistycznych leży poczucie, w każdym konkretnym przypadku mniej lub bardziej wyraźnie formułowane i wyjaśniane, że współczesna kultura europejska doświadcza przewrotu w sferze podstawowych założeń i modeli pojęciowych, na których opierała się epoka liberalnego humanizmu. [...] Opierając się mocno na Nietzschem (którego idee były źródłem niejednej modernistycznej diagnozy sytuacji kulturowej), Hugo Ball ujął to to nastę-

również zamierzam podążyć – rozumie nowoczesność Ryszard Nycz w *Języku modernizmu*: bardziej jako formację twórców, których łączy wspólne doświadczenie i stosunek do języka i którzy nie tworzą żadnej regularnej, trwale osadzonej w czasie grupy⁴. Z tego też względu można traktować Goreckiego właśnie – jako modernistę, chociaż ze względu na czas powstania dzieł, jeśliby podążać za lokalnymi wyznacznikami, jest on już reprezentantem dwudziestolecia.

Kudliński i Gorecki: Mikroscena

Prezentacja trzech omawianych jednoaktówek Goreckiego⁵ odbyła się 25 listopada 1934 r. w Klubie Społecznym w Krakowie jako inauguracja działalności

pująco w swoim wykładzie o Kandynskim: [...] „Upada pewna epoka. Kultura, która trwała przez tysiąclecie, upada. Nie ma już kolumn ani wsporników, ani fundamentów, które nie zostały rozniesione w strzępy. Nadeszło przewartościowanie wszystkich wartości”. Niemiecki teolog zaś, Paul Tillich niemal w tym samym czasie zapisał, jak, czołgając się między wybuchającymi bombami i stosami trupów na polu bitewnym pod Verdun, doszedł do wniosku, że [...] „idealizm został zdruzgotany.” [...] Podobnie jak jego oświeceniowy przodek, dziewiętnastowieczni humanista zakładał, że człowiek jest z natury moralny, obdarzony władzą rozumu [...] Pozbyszy się Boga, oświeceniowy wolnomyśliciel wypełnił pozostałą po nim lukę człowiekiem, który – jak sądził – jest miarą wszechrzeczy, istotą zadomowioną w świecie, którego jest punktem centralnym, uprawnioną w nim do czego tylko zapragnie. [...] W okresie wysokiego modernizmu perspektywa [psychiatrii dynamicznej] zyskała szeroką akceptację [...], głównie w wyniku działań powstałej wokół Freuda szkoły psychoanalitycznej, która twierdziła, że zachowanie człowieka wymuszone jest przez moce nieświadomości. Szkoła psychoanalityczna idąca za Freudem, jak i dialektyczni teologowie postępujący za Barthem zgadzali się, pomimo różnic, w zasadniczej myśli: istoty ludzkie są na łasce rządzących nimi irracjonalnych, prymitywnych mocy. Te mogą mieć charakter psychologiczny lub metafizyczny, lecz pomijanie ich czy lekceważenie prowadzi nieuchronnie do katastrofy.” (R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004).

⁴ Zob. przypis 2.

⁵ Jako że Wiesław Gorecki nie jest postacią powszechnie znaną, pozwolę sobie zacytować jego notę biograficzną, pochodzącą z Internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, redagowanej przez Instytut Teatralny w Warszawie (ta zaś jest z kolei zaczerpnięta z *Almanachu sceny polskiej 1990/81*). „Wiesław Gorecki (23 XII 1903 Czerniowce – 13 IV 1981 Kraków), krytyk teatr. i muz., dramaturg, reż., pedagog. W l. trzydziestych był m.in. recenzentem teatr., i muz. Gazety Literackiej, Expressu Ilustrowanego, Przeglądu Teatralnego, Filmowego i Radiowego, Ostatnich Wiadomości Porannych, rozgłośni PR w Krakowie (pseud. „wigo”). Od 1933 sekretarzem Związku Literatów, współzałożycielem zespołu lit.- teatr. „Mikroscenka” (1934), w którym wystawiono m.in. trzy jego jednoaktówki – *Oszust*, *Bunt*, *Winda*; w 1938 został sekretarzem Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, następnie współzałożycielem (z Tadeuszem Kudlińskim) i wykładowcą aktorskiego „Studia 39”, działającego pod patronatem Związku Literatów, reżyserem zespołów robotniczych. W okresie okupacji hitlerowskiej działał w podziemiu kulturalnym na terenie Krakowa. Od 1939 wykładał na tajnych kursach teatralnych. W 1943 założył we własnym mieszkaniu przy pl. Kleparskim 5 teatrzyk konspiracyjny, zwany T. Jednoaktówek, w którym wystawił m.in. *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida, ponadto współdziałał z T. Podziemnym Adama Mularczyka, gdzie reżyserował *Niespodziankę* Roostrowskiego. Po wyzwoleniu nadal działał w Krakowie, był recenzentem Dziennika Polskiego,

grupy teatralnej Mikrosцена, założonej przez Tadeusza Kudlińskiego; reżyserem był Władysław Dobrowolski, aktywny działacz teatru niezależnego tamtych czasów (wyreżyserował między innymi *Młotwę* Witkacego w Teatrze Cricot 1)⁶. Mikrosцена – stworzona częściowo przez amatorów – nie przetrwała długo: z prozaicznych przyczyn finansowych zakończyła działalność już w grudniu 1934 r., a wspomniane tu teksty Goreckiego stały się w zasadzie jedyną produkcją Mikrosцeny⁷ (trudno się dziwić takiemu stanowi rzeczy, bowiem, jak sam Kudliński wspominał, w ich zamyśle teatralna grupa miała utrzymać się jedynie z dobrowolnych datków publiczności...⁸).

Dorobek Mikrosцeny był więc istotnie bardzo skromny, a utwory Goreckiego są w zasadzie jedyną pamiątką po bardzo krótkiej historii tej scenicznej formacji. A była ona, jak sądzę, projektem bardzo ciekawym, w swojej istocie bowiem wyraźnie nowoczesnym i awangardowym, stawiającym na niezależność twórcy od instytucjonalnych ram. Mówi nam o tym krótka notatka programowa autorstwa Kudlińskiego, opublikowana w krakowskim „Czasie” w dniu inauguracji działalności Mikrosцeny:

Nie chcemy nikogo tumanić, że „Stara szuka zdechła”! Że my znaczymy się erą, od której liczyć się będzie nowy kalendarz sztuki! – nie. Stać nas na skromność. Bo wiemy, ile w każdej rzeczy nowej jest prostego wysiłku i trudu, i jak niewiele z tego zostaje później, i utrwała się jako konkretny rezultat. Wychodzimy z założeń prostych i codziennych // Jesteśmy grupką ludzi, mających lekkiego, teatralnego bzika, — którzy chcą realizować swoje pomysły w swobodnej grze sił artystycznych. // Patrzymy, jak inni robią teatr, chcemy i my go „robić” według naszych pojęć. I to jest – zdaje się – główny powód powstawania wszelkich teatrów nieoficjalnych: niezawisłość. [...] Niezawisłość artysty od tej maszyny, zwanej teatrem oficjalnym. // Nie chcemy imprezy naszej nazywać teatrem eksperymentalnym, bo słowo to jest zdarte jak stare obcasy – choć obowiązkiem naszym jest podjąć eksperyment, który nie mieści się już na przeciążonych barkach teatru oficjalnego w Krakowie. Boimy się tego słowa: eksperyment, bo utarło się, że eksperyment – to przedstawienie, po którym widz szepce z boleścią, nic nie rozumiem – jak Boga Kocham – nic... uwa-

Frontu Teatralnego, Listów z Teatru, współzałożycielem i wykładowcą Studia Starego Teatru, wieloletnim pedagogiem krak. szkoły dramatycznej (historia teatru i literatury, analiza tekstu), autorem krótkich utworów dram. i opowiadań historycznych *W jasyrze*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].

⁶ Zob. T. Kudliński, *Dawne i nowe przypadki „teatraty”*, Kraków 1975, s. 131. Jak wspomina Kudliński w tym samym miejscu, scenografem w teatrze był Tadeusz Orłowicz, a kierowniczką literacką Krystyna Grzybowska. Historie i opis działalności Mikrosцeny można znaleźć także w książce Kudlińskiego *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków–Wrocław 1984, s. 383–386.

⁷ Ostatnim spektaklem były wiersze oraz inscenizacje fragmentu misteryjnego Jerzego Brauna *Chrystoper* (19 grudnia 1934) – zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 386.

⁸ Zob. tamże, s. 124 oraz biogram Tadeusza Kudlińskiego autorstwa Andrzeja Hausbrandta w publikacji *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław, s. 114, a także artykuł w „Czasie” (zob. następny przypis).

zając zresztą, że to nie jego wina, lecz czasy takie. // Takie są proste i zwyczajne powody powstania naszego teatryku⁹.

A więc eksperyment, ale szanujący dziedzictwo poprzednich epok i wrażliwość publiczności. Teatr laboratoryjny i niezależny, a jednocześnie otwarty na mieszczańskiego, tradycyjnego widza teatrów instytucjonalnych. Założyciele Mikroszceny proponują modernizm, który nie jest gestem artystowskim i niejako sztucznym wytworzeniem nowego języka, ale opiera się na prostym doświadczeniu codzienności. O takim nurcie nowoczesności, w którym język działał w trybie „autonomicznym i popularnym”, pisał we wspominanej już monografii Ryszard Nycz. Można znaleźć wiele przykładów realizacji takiego programu: krakowski badacz podaje tu m.in. twórczość Skamandrytów i Boya-Żeleńskiego¹⁰, ale egzemplia można mnożyć. Wszak moderniści tworzyli nierzadko utwory niejednorodne i polifoniczne, mieszające wiele stylistyk i formuł przynależnych do kultury popularnej czy nawet masowej.

Niekiedy też decydowali się na obniżenie tonu, co wiązało się z użyciem bardziej przejrzystego, mniej hermetycznego języka: wtedy to modernizm objawiał się nie tyle w przekształceniach stylistycznych, ile w eksperymentach formalnych: naruszaniu tradycyjnej koncepcji czasu, budowaniu postaci w sposób wykraczający poza tradycyjne schematy czy na nietypowym ukształtowaniu akcji. Przykładem takiej strategii są właśnie utwory Goreckiego. To dzieła tym ciekawsze, że opisywana przeze mnie praktyka dosyć rzadko występowała w polskiej twórczości dramatycznej I połowy XX wieku, która albo dążyła w stronę awangardy i wysokiego modernizmu, albo ku mieszczańskim, wyjątkowo tradycyjnym komediom i dramatom obyczajowym. Z tego też względu trzy jednoaktówki, wystawione z inicjatywy Kudlińskiego, są utworami wyjątkowymi¹¹.

⁹ T. Kudliński, *O zamierzeniach „Mikroszceny”*, „Czas” 1934 nr 325 (25 listopada 1934), s. 4.

¹⁰ R. Nycz, dz. cyt., s. 36.

¹¹ Warto w tym miejscu zacytować fragment recenzji, autorstwa M. K., opublikowanej w „Nowym Dzienniku”. Autor nieco narzeka na inscenizatora, który, chociaż – co jest chwalebne – poszukuje nowych form ekspresji, to jednak jest niezdecydowany i brak mu „skryzalizowanego podejścia” do teatru; za pomysłowe uznaje dekoracje i kostiumy projektu Tadeusza Orłowicza. Najcieplej jednak wyraża się o samych tekstach Goreckiego, błyskotliwie je jednocześnie interpretując: „Szczерze doprawdy przywitać możemy poczynania Mikroszceny, bo w nich manifestuje się tęsknota lepszego widza teatralnego za nowymi formami teatralnymi. Teatr oficjalny, obliczony na jak najszersze warstwy publiczności i zmuszony do liczenia się z upodobaniami artystycznymi P.T. Publiczności, tej tęsknoty zaspokoić nie może. Na pierwszy ogień poszły trzy szkice dramatyczne p. Wiesława Goreckiego. Pierwsza jednoaktówka pt. «Oszust» jest obrazkiem realistycznym, drugi szkic pt. «Bunt» porusza motyw pirandellowski, a trzeci pt. «Winda» demaskuje maski, zrośnięte z twarzami psychicznymi ludzie, będącymi niejako symbolami stałych już i rzekomo nie zmiennych skryzalizowań duszy ludzkiej i z rozkoszą przeprowadza konfrontację tych fikcyj i zakłamań z rzeczywistą rzeczywistością. Gdybym był szczerem przyjacielem p. Goreckiego, powiedziałbym mu: Spal te wszystkie jednoaktówki, których, jak przechwalał się, masz do grania trzydzieści i zabierz się serio i energicznie do napisania jednej sztuk[i] o długim oddechu teatralnym. Masz ku temu wszelkie dane, mianowicie wycucia sceny, zmysł dla dramatyczności życia i – co jest rzeczą najważ-

Winda

Ponieważ jednoaktówki Goreckiego nie są tekstami powszechnie znanymi, pozwolę sobie na ich streszczenie. Przestrzenią akcji *Windy* jest poddasze współczesnej (w czasach autora) kamiennicy, konkretniej mówiąc: jej klatka schodowa, obejmująca schody do trzech mieszkań oraz otwór nieczynnej windy. To tam w krótkim, nieprzerywanym czasie będą miały miejsce wszystkie sceniczne zdarzenia. Na schodach siedzi jeden z mieszkańców kamiennicy, ubogi student, który rozmawia z Panem w smokingu, tajemniczą, niedookreśloną postacią, i pokrótce przedstawia mu zdegenerowanych – jego zdaniem – mieszkańców domu. Wkrótce i oni pojawią się na scenie, istotnie prezentując się nie lepiej, niż opisał ich chłopak (poza młodą, jeszcze niezdemoralizowaną dziewczyną, Beatą). W końcu jednak Pan w smokingu zaproponuje układ, który będzie mógł zmienić sytuację materialną rezydentów mieszkań: odda im swój majątek w zamian za pomoc w samobójstwie – mieliby wrzucić go do pustego szybu. Wszyscy bohaterowie – nawet Student, dotychczas patrzący z wyższością na swoich sąsiadów – godzą się popełnić zbrodnię dla finansowego zysku. Sprzeciwia się tylko Beata, która na znak protestu skacze w otwór. Pan w smokingu odchodzi, rzucając tylko pozostałym = pieniądze, oni zaś od razu się po nie schylają.

Akcja dramatu jest więc silnie skondensowana i – ze względu na formułę jednoaktówki – skróciwa. Gorecki nie opisuje dokładnie swoich bohaterów i nie tworzy rozbudowanych portretów psychologicznych. Mieszkańcy kamiennicy to nie tyle postaci realistyczne z własną historią, ile bardziej określone typy społeczne, sceniczne metonimie konkretnych, życiowych wzorców. Podobnie też skonstruowany jest układ i następstwo zdarzeń: sama ekspozycja i charakterystyka bohaterów jest ograniczona do minimum, ale na tyle wyraźna, aby konsekwentnie ukazać zwrot dramatyczny.

Te cechy sprawiają, że *Windę* możemy interpretować jako przejaw dwóch strategii, które – jak sądzę – mogą występować łącznie, gdyż pierwsza z nich dotyczy ideowego ukształtowania akcji (odnosi się do treści), a druga – do formy (jest przestrzenią języka): to moralitet oraz dramat poetycki. W końcu w *Windzie*, podobnie

niejszą – głęboką i szlachetną pasję. Świadczą o tem chociażby trzy szkice, zaimprovizowane przez p. Dobrowolskiego. Można mieć przeciwko nim rozmaite zastrzeżenia, można w nich odkryć zbyt świeże jeszcze reminiscencje literackie, ale mimo wszystko są interesującymi skrótami i upoważniają do zachęty pod adresem autora, by napisał sztukę teatralną z prawdziwego zdarzenia”, M.K. „Mikrosцена w Krakowie”, „Nowy Dziennik” 1934, nr 331 (3 grudnia 1934), s. 9. Dość pozytywnie też o tekstach Goreckiego wyrażał się Zygmunt Leśnodorski, recenzent krakowskiego „Czasu”, omawiając też jednocześnie styl samego Goreckiego: „Niemniej jednak studia dramatyczne Goreckiego łączy pewien wspólny mianownik: realna, może nawet trochę pesymistyczna postawa wobec zjawisk życia, psychologizująca metoda analizy i przy tem wszystkim tendencja demaskowania prawdziwych «kontrefektów» przeciętnej, słabej egoistycznej natury ludzkiej”, Z. Leśnodorski (Zygm. Leśn.), *Inauguracja „Mikrosцeny”* „Czas” 1934, nr 328 (28 listopada 1934), s. 2. Bardzo negatywną recenzję z „IKC” relacjonuje z kolei sam Kudliński (zob. *Młodości mej stolica...*, s. 385).

jak w średniowiecznym moralitecie, tyle że w skali mikro, postaci są tak naprawdę scenicznymi reprezentacjami ludzkich postaw, a sama akcja prowadzi do wyraźnego morału i pouczenia widzów – nawet, jeśli nie jest ono wypowiedziane bezpośrednio ze sceny¹². I chociaż Pan w smokingu nazywa swoje postępowanie „doświadczeniem”, to jednak próbę, której poddawani są mieszkańcy kamiennicy, możemy interpretować również jako zaaranżowanie „sytuacji dydaktycznej”, mającej ukazać odwieczną prawdę.

Warto zatrzymać się dłużej przy figurze Pana w smokingu właśnie. To postać, o której wiemy najmniej: niewyjaśnione jest jej pochodzenie ani cel działań. Od pozostałych bohaterów odróżnia go także odmienny język: podczas gdy mieszkańcy kamiennicy mówią zgodnie z regułami przyjętymi w dramacie realistycznym, kwestie tej postaci – względnie długie, patetyczne, złożone ze stylistycznie rozbudowanych zdań i metafor – przywodzą na myśl formę wspomnianego już tutaj moralitetu czy dramatu poetyckiego. Ta ostatnia kategoria dramatu poetyckiego jest według mnie szczególnie ważna dla zrozumienia nie tylko *Windy*, lecz także wszystkich trzech jednoaktówek Goreckiego. Przypomnijmy więc, jak rekapitułuje swoje omówienie zagadnienia dramatu poetyckiego Maria Józefacka:

Zatem dwupłaszczyznowość, a raczej dwuwymierność dramatu poetyckiego to jego *differentia specifica* — jak mówi Sławińska: tu i teraz, ale zawsze i wszędzie. Tak więc rzeczywistość dramatyczna staje się w dramacie poetyckim podstawą metafory i jakkolwiek oczywiste wydaje się zdanie, że sens metafory, jak i struktura jej rzeczywistości wyrastają z „way of thinking” epoki, to twierdzenie, że sens poznawczy dramatu poetyckiego mierzy się przede wszystkim „reprezentatywnością dla danego czasu, klasy i układu historycznego”, zacieśnia znacznie pole widzenia i problematykę¹³.

Ta dwuwymiarowość jest w tekście Goreckiego wyraźnie widoczna: ów Pan w smokingu jest skonstruowany jako postać stojąca na pograniczu świata realnego i metafizycznego, *spiritus movens* rzeczywistości, demiurg scenicznych zdarzeń (dodajmy tutaj, że dramat otwiera wyraźne nawiązanie do koncepcji *theatrum mundi*¹⁴, które pozwala nam zinterpretować losy bohaterów jako starannie zaplanowaną przez siłę wyższą grę). Jeszcze innym pomostem łączącym *Windę* z dramatem poetyckim jest silnie widoczna w tekście groteska (objawiająca się między innymi wyraźnym przerysowaniem charakterów postaci i ich dialogów): jedna z odmian tegoż gatunku dramatycznego¹⁵.

¹² Zob. hasło *Moralitet*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 309–310 oraz w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990, s. 485–468.

¹³ M. Józefacka, *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 80–81.

¹⁴ Zob. W. Gorecki, *Bunt*, [w:] tegoż, *Winda i inne szkice sceniczne...*, s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 80. *Theatrum mundi* „rozumiem jako powstałą w starożytności, przejętą przez średniowieczne i rozpowszechnioną w czasach baroku metaforę, która ujmuje świat

Zastosowana przez Goreckiego forma jednoaktowego dramatu poetyckiego¹⁶ właśnie (bądź korzystająca ze strategii tego gatunku), która dała możliwość zarysowania świata niestabilnego, o niejasnym statusie ontologicznym i metafizycznym (poprzez postać pseudodemiurga Pana w smokingu), pozwala interpretować dramat *Winda* jako tekst będący jednym z przejawów modernizmu. Teraz naszym zadaniem będzie odnalezienie tropów nowoczesności w pozostałych dwóch tekstach.

Bunt

O ile *Windę* można nazwać groteskową tragikomedią, o tyle *Bunt* jest już dramatem całkowicie *buffo*, rodzajem scenicznej miniatury i żartu. Głównym jego bohaterem jest dramatopisarz, prezes Związku Literatów Baltazar Bellodont. Spokojny dzień twórcy przerywa najście trzech tajemniczych postaci uwikłanych w miłosny trójkąt. W toku akcji sztuki dowiemy się, że są to bohaterowie dramatów Bellodonta, którzy zyskali cielesną postać i domagają się, aby ich „dokończył”: autor bowiem pozostawił swoje dzieło bez finału, a dalsze losy osób dramatu pozostały nieznanne. Podirytowany pisarz decyduje się ostatecznie przystać na ich żądania: dwójkę zakochanych zamienia w pomniki stojące przed teatrem, a nieszczęśliwy kochanek zamyka swoją duszę w chusteczkę, którą Bellodont zabiera do teatru, aby częściej mógł widzieć swoją utraconą miłość przekształconą w rzeźbę.

Dramatopisarz tworząc *Bunt* nie miał – jak sądzę – takich ambicji moralnych i dydaktycznych, jak w przypadku sztuki omawianej powyżej. O ile wymową *Windy* było przesłanie, iż większość ludzi jest gotowa zaprzepaścić swoje ideały dla korzyści materialnej, o tyle ten tekst miał być żartobliwym pokazaniem teatralnego mechanizmu tworzenia scenicznej fikcji. Poprzez zaprezentowanie postaci, które niejako zapominają, że są tylko aktorami wcielającymi się w osoby dramaty, i funkcjonują jako iluzyjne, nierzeczywiste byty, Gorecki obnaża mechanizm teatralnej reprezentacji. W tradycyjnym, przedstawieniowym teatrze, postać w tekście dramatycznym/spektaklu nie jest autonomicznym podmiotem, a jedynie sceniczną, tekstową „maską”, przybieraną przez rzeczywistego aktora (który jest „ciałem” dla tegoż tekstu)¹⁷: tutaj teatralni bohaterowie zyskują samodzielność, stają się niezależni od ramy czasu i przestrzeni przedstawienia oraz od konieczności istnienia aktora. To naruszenie schematu, stojącego u podstaw tradycyjnego realistycznego

jako reżyserowany lub oglądany przez Boga teatr, odgrywany przez ludzi jako aktorów. Obraz świata jako teatru pojawia się często w teatrze barokowym [...]” (P. Pavis, dz. cyt., s. 563). Zob. także: K. Mroczkowska-Brandt, *Over Theatricality and the „Theatrum Mundi” Metaphor in Spanish and English Drama 1570–1640*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1979, nr 2; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1971, s. 41–88.

¹⁶ Forma dramatu poetyckiego Kudlińskiego przywodzi na myśl formułę dramatów Maurice’a Maeterlincka, np. *Ślepców czy Intruza* (zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. II, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975, s. 102–106).

¹⁷ Zob. hasła *Aktor* oraz *Postać* [w:] P. Pavis, dz. cyt., s. 34 oraz s. 363–369.

dramatu psychologicznego, pokazuje niejako wyczerpanie formuły przedstawieniowości, a więc jest wyrazem kryzysu dotychczasowego artystycznego języka.

Oczywiście dzieło Goreckiego nie jest w tej materii wyjątkowo oryginalne: w Polsce ów metateatralny motyw był podejmowany wcześniej chociażby przez Wyspiańskiego, a w dramaturgii europejskiej – w bardzo podobnej postaci – przez Pirandella (w *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora*¹⁸), którego nazwisko pojawia się nawet w tekście dramatu. Nie umniejsza to jednak aktualności i technicznej sprawności, z jaką Gorecki zarysował ów w swojej jednoaktowej miniaturze modernistyczny problemat kryzysu zastanych form dramatycznych, wpisując się w ten sposób w formację nowoczesną.

Oszust

Wśród trzech omawianych tekstów *Oszust* jest utworem najpoważniejszym i najbardziej rozbudowanym pod względem scenicznym i formalnym. O ile poprzednie jednoaktówki składały się w zasadzie z jednej sceny, o tyle tutaj mamy sześć mikrosekwencji i sześciu bohaterów podzielonych w grupy głównych i epizodycznych postaci. W druku poprzednie dzieła zajmowały około dziesięciu stron, ta ma ponad trzydzieści: zapewne podczas premierowy *Winda* oraz *Bunt* wypełniły jedną część wieczoru, a *Oszust* w całości wystarczył na drugą.

Głównymi bohaterami tego dramatu są żyjący współcześnie biedni małżonkowie w starszym wieku. Towarzyszką ich życia jest młoda, osiemnastoletnia dziewczyna – niegdyś oddana do nich na wychowanie, teraz zaś pełniąca funkcję służącej. Relację, jaka ich łączy, można określić jako patologiczną: opiekunowie znęcają się nad Anielką, pogardzając nią i skrajnie ją wykorzystując. Głównym źródłem utrzymania całej trójki jest zapomoga, jaką otrzymują od rządu po zaginionym na froncie synu Janie, który został uznany za zmarłego. Żyją w ciągłym strachu, że ów syn powróci, a wtedy będą musieli zwracać otrzymane od Państwa pieniądze. Istotnie tak właśnie się dzieje: Jan powraca i wyznaje miłość Anielce, w której od dawna był zakochany. Rodzice jednak udają, że nie poznają swojego dziecka i oskarżają je, że jest oszustem, który jedynie podszywa się pod ich syna. Zrozpaczony Jan odchodzi razem z dziewczyną, a stary ojciec z matką znowu są spokojni: w końcu mają pewność, że nikt nie odbierze im majątku.

W *Oszuście* nie ma więc żadnego poetyckiego odniesienia do pozamaterialnej rzeczywistości czy próby zdekonstruowania tradycyjnego języka reprezentacji, wejścia na poziom *meta* (jak w *Buncie*). Ta jednoaktówka napisana jest w oparciu o tradycyjny wzorzec psychologicznego dramatu realistycznego (wykształcony pod koniec wieku przede wszystkim przez Ibsena i Strindberga): wszystkie zdarzenia są silnie umocowane we współczesnej rzeczywistości i połączone ciągiem przyczynowo-skutkowym, bez udziału jakiegokolwiek nieobiektywnego czynnika. Gorecki

¹⁸ Zob. W. Gorecki, *Bunt...*, s. 53. O „pirandelizmie” wspomina także sam Kudliński (*Młodości mej stolica...*, s. 384) i recenzent „Nowego Dziennika” (dz. cyt., s. 9).

dosyć sprawnie operuje językiem, tworząc konsekwentne i wiarygodne kwestie, a nawet dokonując językowej charakterystyki bohaterów (wulgarny, oparty o najprostsze gramatycznie konstrukcje idiolekt małżeństwa, staranne i grzeczne mówienie Anielki, patetyczne frazy Syna), nie panuje jednak nad dramaturgią. Zupełnie niepotrzebnie wprowadza postaci Edwarda i Wdowy, które, owszem, są barwnie skomponowane (szczególnie ta pierwsza, będąca groteskowym obrazem przedstawiciela społecznych nizin, pozującego na elokwentną elitę), ale nie mają żadnej funkcji w toku akcji: jedynym powodem ich wprowadzenia jest to, aby w ich lustrze mogli się przejrzeć i dokładniej objawić pozostali bohaterowie. A to, jak mi się wydaje, zupełnie nie jest konieczne, natomiast obecność tych bohaterów sprawia, że dramat gubi swój rytm, a akcja, zamiast dążyć prosto do jednego celu, rozwidła się na niepotrzebne odnogi.

Być może ta wada jest efektem obrania przez Goreckiego niemożliwego do wykonania celu: realizacji formuły ibsenowskiego dramatu na przestrzeni zaledwie trzydziestu stron tekstu. Myślę bowiem, że to właśnie autor *Peer Gynta* jest rzeczywistym patronem tego utworu – w końcu to w dramatach norweskiego twórcy (np. w *Norze*, *Upiorach* czy *Dzikiej kaczce*) głównymi problematami są zagadnienia ukrywanej prawdy, wzajemnego oszukiwania się, fatalnych powrotów i odgrywania ról w rodzinnych relacjach – i polski dramatopisarz, jak sądzę, wyraźnie się jego dziełem inspirował¹⁹. Ten psychologiczno-realistyczny (a nawet naturalistyczny) sposób obrazowania stosunków rodzinnych, uwikłanych w dodatku w rodzaj postsakralnego fatum (opartego na grze między kłamstwem a prawdą) w tekście teatralnym jest więc wyraźną i silną podstawą, która pozwala łączyć *Oszusta* Wiesława Goreckiego z tradycją europejskiego modernizmu.

Podsumowanie

Wiesław Gorecki jako dramatopisarz jest autorem niemalże całkowicie zapomnianym, tak samo jak mało kto pamięta dzisiaj o kameralnym, zainicjowanym przez Tadeusza Kudlińskiego, teatrze Mikrosцена. Trudno może się temu faktowi dziwić – takich inicjatyw i prób stworzenia niezależnych, eksperymentalnych scen w dwudziestoleciu międzywojennym było wiele, i tylko niektóre odcisnęły swoje piętno na historii polskiego teatru (jak na przykład działający w tym samym, co Mikrosцена okresie pierwszy teatr Cricot, który znalazł swoją kontynuację w dziele Tadeusza Kantora). Jednak projekt Kudlińskiego i Goreckiego zasługuje na wzmiankę: twórcy Ci bowiem chcieli pozostać eksperymentatorami i artystami zakorzenionymi w paradygmacie modernistycznym – z jednej strony, z drugiej zaś – nie tracić kontaktu z tradycyjnym widzem, którego oczekiwania uformowane zostały przez

¹⁹ O takiej „demaskatorskiej” formie (przywodzącej na myśl dramaty Ibsena) pisali recenzenci „Czasu” i „Nowego Dziennika”, wspominał też o tym sam Kudliński (zob. przyp. 11 oraz T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 384).

teatr mieszczański²⁰. Utwory dramatyczne, które wystawiała Mikrosцена, korzystały więc z dziedzictwa nowoczesności: pokazywały ontologiczną niepewność i kres rzekomo trwałych metafizycznych porządków, dyskutowały z regułą reprezentacji, przedstawiały świat pogrążony w fatum złożonym z rodzinnych kłamstw i strachów. Czyniły to jednak w sposób subtelny i przystępny dla odbiorcy: brak w nich wyrafinowanych językowych przekształceń czy formalnych eksperymentów. Ten, jak można by go nazwać, projekt „mieszczańskiego” albo może „miniaturowego” i „lekkiego” scenicznego modernizmu ostatecznie nie przetrwał i nie znalazł miejsca w scenicznej i dramatopisarskiej praktyce. Tym bardziej więc należy do dramatów Goreckiego powracać. Są bowiem niemalże jedynymi egzemplifikacjami tego literackiego i teatralnego stylu.

Bibliografia

- Gorecki W., *Winda i inne szkice sceniczne*, Kraków 1928.
- Gorecki W., *Oszust: scena z życia w jednej odsłonie*, Kraków 1933.
- <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].
- Józefacka M., *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Kudliński T., *Dawne i nowe przypadki „teatrała”*, Kraków 1975.
- Kudliński T., *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków-Wrocław 1984.
- Kudliński T., *O zamierzeniach „Mikrosцeny”*, „Czas” 1934, nr 325.
- Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków-Wrocław 1984.
- Leśnodorski Z. (Zygm. Leśn.), *Inauguracja „Mikrosцeny”*, „Czas” 1934, nr 328.
- Mroczkowska-Brandt K., *Over Theatricality and the „Theatrum Mundi” Metaphor in Spanish and English Drama 1570–1640*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1979, nr 2.
- Nicoll A., *Dzieje dramatu*, t. II, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975.
- Nota biograficzna Wiesława Goreckiego, pochodząca z Internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, redagowanej przez Instytut Teatralny w Warszawie (ta zaś jest z kolei zaczerpnięta z *Almanachu sceny polskiej 1990/81*), <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1971.

²⁰ Co ciekawe, zespół Mikrosцeny rozważał również wystawienie tekstów awangardzistów: Witkacego i Adama Ciompy. Zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 386.

In Tadeusz Kudliński's circle: Wiesław Gorecki**Abstract**

Three one-act plays – *The Elevator*, *The Rebellion* and *The Freud* – written by Wiesław Gorecki are analysed in the paper. These plays were premiered in 1934 by a theatre group Mikrosцена, founded by Tadeusz Kudliński. In my opinion, Wiesław Gorecki's dramas are examples of modern aesthetics (as defined by Richard Sheppard). We can read these works as a poetic drama (*The Elevator*), the Ibsenesque psychological theatre (*The Fraud*) and a game with scenic illusion in the style of Pirandello (*The Rebellion*). Finally, I created a new term for Gorecki's plays: "miniature, light and bourgeois modernism".

Key words: Kudliński, poetic drama, modernism