

Dobrochna Ratajczakowa

O teatrze Bronisława Przyłuskiego

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 3, 57-73

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

O TEATRZE BRONISŁAWA PRZYŁUSKIEGO

Dobrochna RATAJCZAKOWA (Poznań)

Wprowadzenie

Zachowane utwory dramatyczne Bronisława Przyłuskiego łączy wspólny mianownik. Wyznacza go obecność wielkiego wzoru z kręgu nieklasycznej dramaturgii, o mniej lub bardziej epizodycznej konstrukcji i związkach z epiką. Wszystkie sztuki tak czy inaczej znajdują się na osi czasu niewoli, którą kapitan artylerii, Bronisław Przyłuski przeżywał w obozie jenieckim w Murnau, dokąd trafił po kampanii wrześniowej: albo tam zostały napisane, z przeznaczeniem dla najsłynniejszej ze scen jenieckich, działającej w oflagu VII A, albo są rozwinięciem zrodzonych wówczas pomysłów i projektów. Dorobek dramatyczny Przyłuskiego rozpada się na dwie części: w pierwszej znajdziemy swoiste wprawki dramatopisarskie, próby (tak zresztą sam je oceniał) o zdecydowanie rozrywkowym charakterze, zrodzone z żywego teatralnego zapotrzebowania. Przyłuski wchodził w skład stałego zespołu aktorskiego obozowego teatru i pisał dla niego teksty. Były to głównie rewie — m.in. *Sen* (według pomysłu C. Szpakowicza, wrzesień 1940), *Żona Maharadży* (lato 1940), *Kłopoty babuni* (przeróbka z Prusa, luty 1941), w niektórych wypełniał jedynie część scenariusza (*I to minie*, grudzień 1940, *Kapryśna Afrodyta*, luty 1941, *Rewia sportowa*, wrzesień 1942), do innych pisał tylko piosenki (*Kochaj i tańcz*, grudzień 1941). Jedynym ambitniejszym zadaniem serii była przeróbka *Ptaków* Arystofanesa. Okres pierwszy kończy się z chwilą przybycia do Murnau Leona Schillera, który w obozie znalazł się po powstaniu warszawskim.

Drugą część dorobku Przyłuskiego należy zlokalizować na przeciwnym biegunie twórczym, w kręgu teatru ogromnego Schillera. Kluczową tradycję tworzy tu dramaturgia romantyczno-modernistyczna i idea teatru-świątyni. To Schiller sprawił, że poeta i stawiający pierwsze kroki dramatopisarz, autor lekkich scenariuszy rozrywkowych widowisk, przestał służyć Talii, zaczął Melpomenie.

Z jego twórczości pozostało pięć utworów dramatycznych i wspomniana przeróbka Arystofanesa. Pięć sztuk, zrodzonych w krótkotrwałym wybuchu pasji dramatopisarskiej, marzeń o wielkiej sztuce i scenicznego talentu. Jeśli uznać za wprawki rewiewe scenariusze, przypadające na lata 1940–1944 (pierwsza rewia pochodzi z grudnia 1939), to ciąg

dalszy, kiedy powstały dzieła dla tego dorobku zasadnicze, obejmuje zaledwie dziesięć lat i zamyka się publikacją *Hioba* (1952) oraz fragmentu *Leona I* pt. *Honorja i Veli*a („Wiadomości” 1954 nr 43). Dziesięć lat, może nawet mniej. Wszak w ankiecie Instytutu Sikorskiego z 1957 roku podał, że już w 1950 miał gotowe dwa największe i najważniejsze dramaty, *Czas pojednany* i *Leona I*. *Hioba* napisał jeszcze w Murnau. Lata następne będą wprawdzie wypełnione pracą nad doskonaleniem dwóch pierwszych sztuk, ale zarazem jest to w jakimś sensie czas rujnowania teatralnych złudzeń, przygotowanie do odejścia, do rezygnacji. Jego wizja teatru okazała się przecież niemożliwa do przyjęcia na spętanej wieloma ograniczeniami emigracyjnej scenie. Poznał je na własnej skórze jako aktor i autor. W 1957 roku przestał ostatecznie grać, nie ulegając naciskom, by wystąpił w sztuce Ryszarda Kiernowskiego *Pan*. Nie mógł przyjąć w niej roli, skoro bardzo źle ją oceniał. Zresztą tak samo źle oceniał teatr emigracyjny, na który — jako autor — nie mógł liczyć. Spektakle czytane — to jedyne, co polski Londyn mógł mu oferować. I na co zresztą się zdobył.

Lata pięćdziesiąte wydają się zatem czasem cyzelacji. Poprawia *Czas Pojednany* (Teatr Czytany 1955) i *Leona I* (Teatr Czytany 1954), przepracowuje *Pastorałkę Małoszowską* (wyd. 1951) dla potrzeb teatru w Mabledon Park Hospital, gdzie był pielęgniarzem — w ten sposób powstają *Kukielki Bożonarodzeniowe* (1954). To wszystko. I zarazem nie wszystko. Przyłuski pisze, wydaje kolejne tomy poetyckie (wybór *Obrona mgieł*, 1949, *Akord*, 1951, *Strofy o malarstwie*, 1953, *Uprosiłem ciemności*, 1957), wiele czyta, chodzi do teatru, zastanawia się nad Eliotem, nad Brechtem, nad sztukami Jarry’ego, Becketta, Ionesco, Geneta. Zastanawia się, jak pisać na scenę w czasie, w którym żyje. „Terazniejszość, bo najbliższa, najtrudniejsza jest do rozszyfrowania — Najtrudniej zdać sobie sprawę z tego, co się dziś właśnie dzieje — W sztuce — w literaturze — w poezji — (...)” Zanurzony w tradycji, świadomy jej znaczenia, walorów, funkcji uważał, że dawność winniśmy zawsze odnieść do terażniejszości. „Wtedy wyjaśni nam naszą postawę i pozwoli z dawniej spisanych spięć i roztrząsań wyciągnąć i zastosować w światopoglądzie te istotne sprawy, które pomogą nam w wyciąganiu właściwych (najlepszych) wniosków w naszej twórczości.” Chciał korzystać z doświadczeń starych mistrzów, by „zdać sobie sprawę z celu, z początku i końca naszego bytowania — żeby znaleźć te punkty, na których można się oprzeć i te prawa, które trzymają sklepienie.” Jednostka, jej przyszłość i jej przeznaczenie — to zastanawia go przede wszystkim. I relacje między wiedzą, religią i sztuką, której materię określa słowo trywialne, acz rzeczywiste i nieodzowne — „Niepojęte”¹.

Przy takim nastawieniu i tego rodzaju przekonaniach jasne się staje, że drugim czynnikiem powstrzymującym jego pióro stał się kierunek rozwoju światowego dramatu. A kierunek ten trudno mu było zaakceptować. Był w pierwszym rzędzie poetą i pozostał nim do końca życia, uprawiał dramaty poetycki, wyrastający z rudy archetypów, zanurzony w sferze wielkich symboli, opierający swój kształt na formach z przelomu wieków. Nowość była dla niego pojęciem względnym. „Ludzie próbują czegoś nowego, ale zapominają, że nie można wymyślić ani nowego powietrza — ani nowej wody — ani nawet nowego człowieka, a tym bardziej nosorożca.” — pisał w 1960 roku po obejrzeniu sztuki Ionesco. „Nowe mogą być tylko reakcje, albo spięcia — nawet nie nowe, ale tylko świe-

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z listów do Barbary Gaździk. Ten był pisany jesienią 1956. Przytaczając fragmenty listów Przyłuskiego zachowuję ich specyficzną, „myślnikową” formę. Przyłuski zamiast znaków przestankowych kreśli często myślniki (niezależnie od tego, że pojawiają się też one w swej właściwej funkcji). Zostawiam je, oddają najlepiej nerwowy rytm tych listów, wyrażają pasję twórczą, są często pospieszną notatką, na gorąco chwytającą ulotną refleksję i przekazującą ją bez troski o styl.

zo pokazane — czy inaczej zobaczone, z innego punktu widzenia. W teatrze musi być człowiek i jego konflikt ze światem, a nie rzut tego człowieka na płaszczyznę chorej wyobraźni czy atrakcyjnego, niespodziewanego postawienia jakiejś tezy spoza uczuć czy doznań.” A po spektaklu *Kaukaskiego kredowego koła* zanotował: „To właśnie świetna robota poetycka — Na starym wątku budować nowy wyraz”. (1956).

Odwieczny tekst, stary wątek, dawni mistrzowie... Przyłuski wznosił swoją twórczość dramatyczną na fundamencie wielkich wzorów z przeszłości. W tym kręgu znajduje się także zachowana przeróbka Arystofanejska, a takie podejście pisarskie scala utwory utrzymane w wielkim serio z jedynym zachowanym tekstem w tonie buffo.

Ustawmy wszystko zgodnie z chronologią: pierwsze miejsce zajmie parafraza *Platów* Arystofanesa, wystawiona w Murnau w marcu 1941 roku. Drugi jest *Hiob*, we wspomnieniach nazwany „misterium wielkopostnym”. Powstał w Murnau; Schiller przeczytał, zrobił oprawę muzyczną, może nawet zaczął próby... Nastąpił jednak koniec wojny i sztukę wydrukowało „Życie” dopiero w 1952 roku. Dwa kolejne utwory, które wymieniam teraz ze względu na czas ich publikacji, aktualizują teatr polskiej szopki, gatunkowo to pastorałki dramatyczne, oparte o schemat misterium narodzenia Pańskiego: *Pastorałka Małozowska* z 1951 oraz *Kukielki Bożonarodzeniowe na podstawie tekstów oryginalnych Glogera i Kolberga, Pastorałki małozowskiej i wspomnień z lat dziecińczych Bronisława Przyłuskiego ułożone* z 1954. Z dwu dalszych sztuk, pierwsza stanowi mikst repliki moralitetu, misterium pasyjnego i dramatu rodzinnego, to *Czas pojednany*, ukończony w 1950, zaprezentowany w Teatrze Czytany w 1955, wydany przez Veritas w 1985, razem z kolejnym dziełem, nawiązującym do tradycji wielkiego dramatu romantycznego i neoromantycznego, *Leon I* (powstały w 1950, ukończony w latach sześćdziesiątych).

Każdy z tych dramatów inaczej projektuje swój stosunek do pierwowzoru, inaczej też określa miejsce autora, renowatora i konserwatora form i wartości, inaczej rozwiązuje problem dramatycznej struktury. We wszystkich jednak przypadkach Przyłuski dąży do dotknięcia tajemnicy, wyrażenia „niepojętego”, zawsze „na starym wątku buduje nowy wyraz”. Komedia Arystofanesa, *Księga Hioba*, scenariusz polskiej szopki, opartej na nowotestamentowym obrazie Bożego Narodzenia, pasja, relacjonująca mękę i śmierć Chrystusa, fakt historyczny — spotkanie papieża Leona z wodzem Hunów, Attylą — zawsze u podłoża dramatu znajduje się jakaś opowieść, zawsze jego dzieło pozostaje palimpsestem, każde odnosi się do istniejącego poza nim wielkiego źródła, a poprzez nie — do wielu innych źródeł. Można wręcz sądzić, że najważniejszy w tej twórczości jest akt zakorzenienia.

Arystofanes

Nie był wdzięcznym partnerem autorskiego dialogu (bo czymże innym jest przecież parafraza czy przeróbka?). Działo się tak przynajmniej z kilku powodów. Po pierwsze — jego komedie są bardzo starą (choć wcale nie najstarszą) postacią gatunku, wywodzącą się zarówno z folkloru, z ludowych fars obyczajowych i parodii mitologicznych, jak z archaicznych śpiewów obrzędowych o dwuznacznym charakterze, parodyjnym, satyrycznym, zabawowym i współtworzy je pierwotny żywiol muzyczny, stanowiący wyraz wspólnoty, zbiorowego święta, urzeczywistniający się w kształcie komedii. Jeżeli w pierwszej masce, w tragedii, do głosu dochodziła jednostka i gatunek na nią był ukierunkowany, zarówno w planie autorskim, jak w planie świata przedstawionego czy odbioru (katharsis jest zawsze indywidualnym przeżyciem), to druga maska, komedia, od początku akcentowała swój wspólnotowy charakter, zachowaną na całe stulecia właści-

wość gatunku². Po drugie — taka genealogia pociągała za sobą specyficzną strukturę, luźną konstrukcję o numerycznym charakterze, epizodycznej kompozycji (Stefan Srebrny nazywa ją kompozycją szopkową³), zdominowaną przez aspekt wykonawczy, przez teatr, w pełni wykorzystujący efekty nieprawdopodobieństwa, fabularną bez troskę zabawy, umieszczającą realistyczny detal w fantastycznej ramie, rozbudowującą karykatury, zakotwiczone w tradycji komediowej maski — to teatr pozostaje przecież w komedii miejscem akcji.

Trzecia przyczyna wiąże się z zagubieniem, zapomnieniem starego wzoru. Komedia poszła inną drogą, wyznaczoną przez tzw. komedią średnią i nową (Menander), w stronę sztuk obyczajowych, w stronę konstrukcji bardziej zwartych, zwartych nawet wówczas, gdy rozluźniały je wymogi teatru. Literacką postać gatunku zdominował model po-Terencjuszowski, na drugim planie trwał model po-Plautowski, silniej złączony ze sceną, bardziej aktorski niż autorski. Oba jednak zadecydowały o kierunku rozwoju gatunku. Wskutek tego obecność Arystofanesa miała walor nieobecności. Do takiego stanu rzeczy przyczynił się (po czwarte) współtworzący te komedie spłot fantastyki, polityczności, parodyjności, szyderstwa i obsceniczności. Nikłą wiedzę na ich temat posiadali jeszcze oświeceni, ostrożnie wypowiadający się o ich „nieprzyzwoitościach”. Pierwsze polskie przekłady powstają w drugiej połowie XIX wieku — pomijając zaginione tłumaczenia Feliksa Kólakowskiego, będą to teksty Zygmunta Węclawskiego (*Pokój*, 1864), Marcellego Mottego (*Chmury*, 1866), Józefa Szujskiego (*Acharnejczycy*, *Rycerze*, 1867, *Ptaki* 1891). Na scenie było jeszcze gorzej: jedyna premiera — *Rycerzy*, w teatrze Stanisława Koźmiana (1873) — poniosła klępkę — okazała się po prostu nudna⁴.

Był to „wykastrowany” Arystofanes, pozbawiony siły komicznej, przyrządzony zresztą zgodnie z recepturą biedermeieru. Pierwsi bowiem poznali się na nim autorzy spod tego właśnie znaku, wcale nie romantycy, choć to romantyzm otworzył oficjalne sceny przed nieklasyczną formą. Biedermeier posłużył się jednak Arystofaneselem czysto instrumentalnie, adaptując do swoich potrzeb wzór epizodycznej komedii z wątkiem fantastycznym o polityczno-satyrycznym charakterze i użytkowym przeznaczeniu. Wielki satyryk i wspaniały polemista w randze klasyka — oto czego szukali niemieccy dramatopisarze biedermeieru⁵. Ale w Europie Świątego Przymierza trudno było nowym Arystofanidom, choć przypomnieli oni zapomniany kształt komedii, choć jej stary wzór zaczął oddziaływać w różnych kierunkach, np. na wiedeńską komedię ludową lub francuski wodewil. Dlatego musiał pojawić się twórca, który z lokalnego zamknięcia wyprowadzi żywioł arystofaniczny na szerokie wody kosmopolityczne. I taki twórca się zjawiał i wykorzystwał w tym celu „gatunek prymitywny i pogodny” — operetkę, zmieniając ją w numeryczną bufonerie o prowokacyjnym, satyryczno-politycznym, fantastycznym i zarazem frywolnym charakterze. Nazywał się Jacques Offenbach⁶.

On sprawił, że widownia mieszczańska zaakceptowała arystofanizm w stanie czystym, odnalezioną po raz wtóry, ahistoryczną, ponadczasową recepturę komiczną, w do-

² Zob.: T.G. Georgiades, *Das Musikalische Theater* (1965), [w:] *Kleine Schriften*. Tutzing 1977.

³ S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąssowski, wstęp J. Lanowski. Warszawa 1984 s. 416.

⁴ Zob.: J. Starnawski, M. Wichrowa, A. Obrębski, *Antyk w Polsce*. Część I. Łódź 1992 (rozdz. *O dziejach Arystofanesa w Polsce*).

⁵ Zob.: F. Sengle, „Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848”, t. 1–3 Stuttgart 1971–1980, zwłaszcza rozdz. „Wzorzec Arystofanesa” w t. 1 (tłum. J. Kubiak, maszynopis).

⁶ Zob.: S. Krakauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sapoliński. Warszawa 1992.

datku zdominowaną przez żywioł muzyczny. Rzec trzeba, iż właśnie dzięki temu żywiołowi arystofanizm wrócił do teatru. Teraz mogli się nim zainteresować autorzy bulwarowi, którzy nagminnie stosowali praktykę adaptacji. Przeróbka *Lizystraty* Maurice Donnay'a, reprzyza starszej przeróbki F.-B. Hoffmanna, otworzyła przed odnowionym Arystofaneseś drogę na mieszczańskie sceny (1892). W 1895 roku teatr krakowski wystawił sztukę Donnay'a w opracowaniu Koźmiana, a premiera wywołała burzę. Była to adaptacja piętrowa, również doskonale znana komercyjnej scenie. Taki sam charakter miały *Ptaki* Bernarda Zimmera, zaadaptowane przez Tuwima w 1933 roku. Wcześniej Adolf Nowaczyński napisał na wątkach trzech komedii swą antysanacyjną satyrę *Warchoł i Miroluba* (1928), wykorzystując inną drogę Arystofanidów, drogę arystofanejskich collages⁷. Kolejną wskazały spektakle Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego przy Uniwersytecie Jagiellońskim — wystawienia przekładów sztuk oryginalnych, torujące im drogę na sceny (tu m.in. zagrano *Ptaki* w przekł. Butrymowicza, w 1907 roku).

Można powiedzieć, że dla dwudziestowiecznego teatru ocaliły Arystofanesa trzy czynniki. Pierwszym okazała się literackość przekładów (u nas początkowo głównie Ciągiewiczza, Butrymowicza, potem Srebrnego i in.), utrwalająca jego kanoniczną pozycję w literaturze dramatycznej. Było to zresztą swoistym paradoksem — wszak z teatralnego punktu widzenia, jeśli uwzględnimy dominujące wykonawcze nastawienie tych komedii, kanoniczność pochodzić będzie z innej — właśnie literackiej — rzeczywistości. Czynnikiem drugim było dążenie reformatorów teatru do zbudowania świadomości autonomicznej tradycji sztuki scenicznej, w której Arystofanes mieścił się doskonale; trzeci czynnik — to osoba reżysera. On bowiem, podpisując afisz, brał na siebie odpowiedzialność za teatralny kształt Arystofanejskiej adaptacji. On też dawał gwarancję zachowania artystycznego charakteru przedsięwzięcia. A tego właśnie wymagała pozycja Arystofanesa jako klasyka komedii, klasyka jakże nieklasycznego. Wszak stanowił on „żywy” dowód na to, że w klasycznym okresie greckiej sztuki komedia była tworem dalekim od tego, co przywykło się uważać za klasyczny ideał. Zajmując odrębne, zaszczytne miejsce w dramatyczno-teatralnym Panteonie, nobilitował nieklasyczną tradycję teatru, choć warto zdać sobie sprawę z tego, że był niezwykle kłopotliwym klasykiem/nieklasykiem, oferującym współczesności atrakcyjną w swej odmienności, acz wcale niełatwą do podjęcia, szansę repertuarową.

Zainteresowanie Przyłuskiego Arystofaneseś objawiło się w specyficznych warunkach, w których jednak można dopatrzeć się pewnych analogii do trudnych okoliczności powstania pierwowzoru. Wojna, oflag, teatr obozowy, który stanowił jeden z możliwych farmakonów na lęki i frustracje osadzonych tu jeńców i zarazem sposób zabicia czasu — stwarzały sprzyjający moment dla takich aktów renowacji, premiując czystą zabawę teatralną. Z drugiej strony rzecz biorąc Arystofanes nie oferował nikomu niewinnej rozrywki. Polityczność jego komedii wydaje się niemal ponadczasowa, mimo iż polityka to właściwość jedynie chwili teraźniejszej. W tym względzie *Ptaki* stwarzały pewne możliwości. Jest to bowiem komedia o dwóch takich, którzy poszukiwali w chmurach idealnego państwa. I tworząc je — spreparowali kopię tego, z którego uciekli. Ale Przyłuski tych możliwości nie wykorzystał.

Jego przeróbka w żadnym wypadku nie udaje przekładu oryginalnego tekstu. Być może zresztą jej autor został przypadkowo uwikłany w Arystofanejskie sprzeczności, (nie znamy wszak okoliczności powstania parafrazy), czynnikiem decydującym o wyborze mogła się okazać numeryczność i rewiowa struktura komedii.

⁷ Inaczej wyznacza typy działań A. Szastyńska-Siemion, zob.: *Adaptacje tekstów Arystofanesa. Polska: wiek XX*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie w Europie Środkowej i Wschodniej. Rekonians*, pod red. J. Axera i Z. Osinińskiego. Warszawa 1997.

Haft Przyluskiego na kanwie Arystofanesa jest haftem uwspółcześniającym i likwidatorskim zarazem. Wszystko już się zdarzyło. Istnieje Rzym, „miasto gęsie”, umierają bogowie, choć wciąż żądają od ludzi należnych im ofiar, a dwaj główni bohaterowie to sympatyczne lotrzyki, spotykane w każdym miejscu i czasie. Konstrukcja sztuki uległa poważniejszej zmianie, chór pojawia się tylko czasami, zniknął agon, szereg scen tworzy dwie części komedii, która stała się zabawnym, fantastycznym obrazkiem, o wymowie uniwersalnej fantastycznej przypowieści. Pozbawionej ostrości, budzącej śmiech, czystej bufonerii. Przyluski nie zawraca sobie głowy oryginalnym rytmem wiersza, bez ceremonii wyrzuca szereg ustępów, skraca, wydaje się wręcz, że chciał być niewierny wobec oryginału, chciał pokazać, jak niewiele zostało nam dziś z prawdziwego Arystofanesa. Przeplata wiersz i prozę, wprowadza piosenki, jego przeróbka nie ukrywa swych odstępstw od starego wzoru, proponuje działania transgeniczne i transpozycyjne, zmierza w stronę współczesnej, kostiumowej, muzycznej rewii.

Hiob

Hiob został w druku przez autora nazwany misterium, we wspomnieniach — misterium wielkopostnym. Taka kwalifikacja gatunkowa pociągała za sobą istotne konsekwencje. Wiadomo bowiem, że misteria — w swej najbardziej klasycznej spośród nieklasycznych postaci gatunku, tj. w misteriach średniowiecznych — to sztuki tematyzujące tajemnice wiary i w tym celu wykorzystujące materiał biblijny lub apokryficzny. Termin w użyciu modernistów posiadał niejedno znaczenie i niejedną pełnił funkcję. Po pierwsze stanowił znak historycznej formy epicko-dramatycznej, po drugie był ahistoryczną nazwą widowiska religijnego⁸, po trzecie przekształcał się wtedy w kategorię estetyczną, stabilizowaną światopoglądowo. Samo zjawisko natomiast zmieniło się w mit teatru, a w dramatopisarskiej praktyce moderny i lat dwudziestych stało się krzyżówką różnogatunkowych elementów: misteryjnych, moralitetowych, tragediowych, farsowych. Wyjaśniam, że chodzi mi o tzw. starą, więc przedmieszkańską farsę, fenomen wielogatunkowy, obejmujący takie średniowieczne odmiany „wesolego teatru”, jak *les dits*, wesole kazania czy *sotties*, potem rozmaite bufonerie, parodie, burleski, jednoaktówki, tzw. małe sztuki etc.

Czas chyba przyjąć do wiadomości, że *de facto* na przelomie wieków na dawnych fundamentach powstał nowy gatunek, zachowujący stare nazwy, znamieny dla dwudziestowiecznych form dramatyczno-teatralnych wieloskładnikowy mikst, umożliwiający autorom wybór elementów z martwych już gatunków epok minionych oraz jednego, u nas wciąż uprawianego — szopki (jasełek). Często autorski spłot jest tak ciasny, że trudno się zdecydować na jedną gatunkową etykietę. Składniki wielu gatunków występują na różnych planach utworu, przecinają się, łączą, dopełniają.

Z historycznej postaci i funkcji misterium Młoda Polska zachowała obecność w dziele tajemnicy Boga (wiary), rozważanej wobec widowni i przedstawianej na trójkondygnacyjnej scenie, w przynależnym mu obramowaniu estetycznym, z zachowaniem *decorum*, przy użyciu odpowiednich *modi*. Tajemnica wymagała przecież specyficznego podejścia nie tylko dla ułatwienia jej dotknięcia, także dla utrudnienia tego dotknięcia. Przecież musiała zostać tajemnicą, co więcej — świętą tajemnicą, na którą trzeba było narzucić przesłone wysokiego stylu, patosu, archaizowanego słowa, alegoryczno-symbolicznego sposobu przedstawiania, metaforyczności sytuacji, przypowieści traktowanej jako jeden z możliwych typów organizacji fabuły, ironii tragicznej. Wszystko winno tu

⁸ A. Zioliwicz, „Misteria polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*. Kraków 1996 s. 9.

podnosić duchowy walor słowa, stylizowanego na słowo objawione. Także w tym sensie teatr świecki przemienić się miał w świątynię.

Kreacja bohatera ujawnia moralitetowy rodowód Hioba Przyluskiego; jest on wciele- niem Każdego (można go nawet zobaczyć poprzez Iwaszkiewiczowskiego *Quidama*). Ale ten Każdy ma za sobą doświadczenia współczesności. Jego dialog z Bogiem pisany jest z perspektywy tyleż uniwersalnej co partykularnej, to człowiek ciężko doświadczony i cierpiący. A funkcję cierpienia pojmował Przyluski w sposób szczególny, wszak „tylko dzięki cierpieniom ziemia uszlachetnia się lub inaczej rządzi się swoimi prawami” (list z 1956 roku). W utworze pobrzmiwają echa Jungowskie — *Aiona* (1951) i opublikowa- nej wkrótce potem *Odpowiedzi Hiobowi* (1952). Co znamienne — są to echa prawie gnostyckiego moralitetu, pytającego o zagadkę istnienia zła.

W biblijnej przypowieści, którą Przyluski modyfikuje, Hiob stoi na scenie świata niejako w sposób naturalny. W jego utworze ta naturalność przekłada się na trójkondy- gnacyjną scenę misteryjną, znak teatru-świata, tak doskonale zakorzeniony w dramacie różnych epok, tak częsty w epoce modernizmu. Nośność teatralnej metafory wykorzy- stywało wielu autorów. Przyluski konstruuje jednak swą sztukę niczym oratorium, gdy liczy się przede wszystkim usytuowanie głosów-instrumentów, a wielopoziomowość teatrum sygnalizuje przestrzenne rozłożenie dźwięków. Głos Boga nie płynie z nieba, wypełnia cały stworzony na scenie świat, pozostając znakiem wszechobecności i wszechmocy Jahwe. Z nieba (z najwyższej kondygnacji) dochodzą głosy aniołów; Sza- tan (tradycyjnie) odzywa się z dołu. Znaczenie takiego usytuowania postaci wyraziście dookreśla ich funkcja; w tym planie najistotniejsza okaże się konfrontacja głosu Hioba i głosu Boga. Projekt ogranicza znaczenie wzroku widza, przenosi większą część odbioru na sferę audialną. Bóg przecież jest Logosem, jego moc objawia się tu poprzez wypowie- dziane słowo, poddanie się jej wyrażają psalmy i litanie.

Teatralność zostaje ujęta w epicką ramę; przekaz biblijny jest wszak pierwotny, a realizacja dramatyczna posiada walor kopii; misterium realizuje się więc w 12 epi- zodach-*Sprawach*, a partie narracyjne prowadzą nas konsekwentnie do dramatycznego starcia między ludźmi oraz między Hiobem i Bogiem. Finał ma walor skondensowanej relacji z przyszłego szczęśliwego życia bohatera.

Pod piórem Przyluskiego dramatyczna (w podwójnym sensie) opowieść o Hiobie ma charakter nieludzkiego eksperymentu, który trudno zracjonalizować. Odpowiedź na pyta- nie o jego sens zostaje zawieszona (należy przecież do odbiorcy), choć można uchwycić jej przesłanki, zbliżone do gnostyckiego rozwiązania Junga: w historii Hioba brzmi za- powiedź odkupienia. Ale odbiorca ma nie tyle obejrzeć tragedię Hioba, ile musi ją w pierwszym rzędzie usłyszeć. Narracja (Opowiadacz, pojawiający się w kilku *Sprawach* — w 5, 6, 9 i 12, w innych zastąpiony przez Chór Aniołów — *Sprawa* 1,2,4,8,10,11 lub relacje Posłów — *Sprawa* 7) przesuwa tę tragedię poza scenę. Na scenie zaś znajdzie się przede wszystkim miejsce dla słów wyrażających wielkość Boga, dla sytuacji kuszenia Boga przez Szatana i dwóch ważnych dyskursów — pomiędzy ludźmi i między Hiobem a Bogiem.

Przyluski wyostrza przypadek Hioba: Bóg ulega Szatańskiej pokusie; w jej wyniku Hiob (niczym u Junga) pozna na własnej skórze niewyjaśnialną rozumowo antynomicz- ność Jahwe⁹ („pokaż, czemu mnie tak sądzisz”); jego optymistyczna, naiwna wiara w Boską sprawiedliwość legnie w gruzach, zawali się uporządkowany i piękny świat człowieka, który z pełną ufnością oczekiwał od Boga pomocy przeciwko niemu same- mu¹⁰. Hiob Przyluskiego nie toczy zwykłego sporu z Bogiem — on go pozywa na sąd

⁹ C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1995 s. 194.

¹⁰ Tamże, s. 192.

i — przegrywa. Niezasłużona kara okazuje się ceną za szczęśliwą przeszłość i równie szczęśliwą przyszłość. Ta ostatnia będzie możliwa jedynie po uiszczeniu zapłaty w pokorze i pokucie, dzięki wycofaniu się bohatera na pozycję grzesznego prochu.

Historia Hioba współbrzmi z tragediami niedawnej wojny, z osobistymi dramataми uchodźców. Przyłuski publikuje ją w sytuacji, gdy trwa zimna wojna, gdy od dwu lat toczą się walki w Korei, a polscy emigranci, którzy stracili przecież wszystko, wyszli z wojny okaleczeni fizycznie i duchowo, usiłują znaleźć jakieś miejsce w „nowym, wspaniałym świecie” Zachodu, wywalczyć sobie w nim przyszłość. W tym kontekście zapowiedź zbawienia, Boskiej ochrony i opieki mogłaby zyskać wydźwięk niemal optymistyczny, jeśliby nie brać pod uwagę ostatecznej przegranej Hioba, to jest po prostu przegranej Człowieka.

Żadne dostatki i dobra nie wrócą mu tego, co utracił, nie dowie się, dlaczego tak został potraktowany, czemu służyło jego cierpienie; pytanie o Boską sprawiedliwość nie tylko pozostaje bez odpowiedzi, więcej — wydaje się wysoce niestosowne. Hiob może uczynić jedno: ukorzyć się przed Bogiem i uznać swą grzeszność. W przeciwieństwie do Hioba Junga daleko mu do zwycięstwa¹¹. Hiob Przyłuskiego wychodzi z konfrontacji pokonany. Bóg go „nierównym sądem utrapił”, potraktował niczym przedmiot, cóż stąd, że był on w Jego ręku „złotem w ogniu”. Człowiek przyjmuje jednak w pokorze boski wyrok, by doznać rekompensaty w wielbłądach, owcach, wołach, osłach i czeladzi. W synach i córkach, w pełni swych przyszłych dni. Tak właśnie przedstawia się przesłanie sztuki. Z perspektywy Hioba widać, że współtworzy ją *modus* tragiczny i można ją potraktować jako tragedię ujętą w kształt misterium, tragedię ukazującą niewolnikowi boskiej mocy — jego miejsce i jego kondycję. Jeśli jednak spojrzymy na utwór z perspektywy finału, zamykającego Hiobowe doświadczenia, okaże się, że działa tu jeszcze jeden *modus* — melodramatyczny. Zgodnie z nim dobro zostaje nagrodzone, zło ukarane. Oba *modi* współpracują ze sobą i nie jest to — w literaturze dramatycznej — rzecz wyjątkowa. *Modus* jako czynnik estetyczny jest tu (jak zwykle) pomostem między sceną a literaturą, wcieleniem-wykonaniem a dramatycznym scenariuszem spektaklu, charakteryzuje tonację i stopień harmonii dzieła, określa relacje między tematem i realizującą go formą. Tyle że to jeszcze nie wszystko. Na boku pozostaje bowiem czynnik dla misterium najważniejszy, zapewniający gatunkowi rację bytu — tajemnica wiary, tajemnica Boga i zarazem tajemnica Człowieka. W ostatecznym efekcie okaże się ona niepoznawalna, słowo dramatu nie oferuje nam szansy jej przeniknięcia, nie niesie żadnej wiedzy — wszystko zaciemnia.

Jeśli jednak przyjrzymy się tekstowi z konstrukcyjnego punktu widzenia, rzecz okaże się wcale inna. Oto bowiem *Hiob* Przyłuskiego spełnia niektóre uwarunkowania ponadczasowego modelu bohatera¹²; cechuje go zatem boskość urodzenia (należy wszak do grona dzieci Bożych), poddany zostaje coraz dotkliwszym próbom wytrzymałości, przeżywa swoistą konfrontację ze śmiercią — wprawdzie nie zstępuje fizycznie do otchłani (np. jak Odyseusz), niemniej czyni to duchowo — musi wszak przeżyć utratę rodziny, samotność, alienację ze swego środowiska, zagrożenie własnego życia; po konfrontacji z przyjaciółmi czeka go konfrontacja z Bogiem i wreszcie finałowa apoteoza, gdy znów rozkwita, ożywając niczym feniks, który przecież należy do symboli solarnych.

Zawarta w słowach Jahwe zapowiedź odkupienia nie tylko anonsuje nadejście Chrystusa, w równie istotnym stopniu każe zwrócić uwagę na posiadaną przezeń moc — motywowaną aktem stworzenia moc odebrania życia i moc jego przywrócenia, więc to, cze-

¹¹ Tamże, s. 90.

¹² Zob.: *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, ed. by P. Brunel. London–New York 1992 s. 557 nn.

go doznał Hiob. Jego los, los Każdego, jest przecież swoistą prefiguracją losu Chrystusa. Zarazem jednak w zapowiedzi Jahwe pojawia się szczególna, tajemna więź między Bogiem a człowiekiem, stanowiąca najwyższy punkt chrześcijańskiej duchowości.

Hiob jest postacią poruszającą się w jednym kierunku — w kierunku poznania prawdy a razem z nim podążają tam także widzowie. Dzieje się tak wszakże do pewnego momentu, do chwili, w której tajemnica Boga okaże się nieprzenikalna. I żądać będzie od człowieka wyłącznie wiary; tak wiele — i zarazem tak mało. Tylko bowiem wiara stanowić może odpowiedź na tajemnicę. Jediną możliwą odpowiedź.

Istotnym czynnikiem dramatotwórczym pozostaje dla Przyłuskiego niezmiennosc opowiadanej historii, schemat ludzkiego losu wypełnia się zawsze tak samo, niezależnie od uczuć, refleksji, dążeń, które objawią się podczas drogi, wiodącej do ostatecznego poddania. Intencją autora jest podporządkowanie się przypowieści, zakładającej paradoksalny tryumf Boga i jednocześnie dwuznaczny tryumf człowieka. *Hiob* Przyłuskiego zamyka się dwoistym, wewnątrznie sprzecznym rozwiązaniem, szczęśliwym i nieszczęśliwym zarazem, optymistycznym i pesymistycznym, pozytywnym i negatywnym. W akcie jego poddania zawiera się jakże ludzka dwoistość dążenia do rozpoznania i niemożności rozpoznania. Akt ufności i wiary staje się jedynym rozwiązaniem. Dla każdego wcielenia Każdego.

Pastoralki

W analogiczny krąg inspiracji wiodą nas pastoralki Przyłuskiego. Pastoralka — pieśń pasterska ślawiąca Boże Narodzenie, to forma wywodząca się zapewne z dramatyzowanych dialogów Bożonarodzeniowych XVI i XVII wieku¹³, w polskiej tradycji ściśle związana z bogatym nurtem pieśniowym skoncentrowanym na Bożym Narodzeniu i szopkową prezentacją tych narodzin, która od XIII wieku powoli wchodziła w krąg religijnych widowisk. Scalenie tych dwu linii, literackiej i widowiskowej, zrodziło pastoralkę dramatyczną, dookreśloną w wieku XVIII przez sentymentalizm, w XIX przez idyllizm, właśnie wtedy stający się kategorią estetyczną.

Tematyczne centrum nie-dramatycznych pastorałek stanowił (jak w pokrewnych kolędach) tryptyk zdarzeń, zaczerpniętych z Nowego Testamentu, więc narodzenie, powitanie, objawienie, choć punkt widzenia i typ obrazowania różnił się w sposób istotny od ujęć kolędowych. W kolędach-hymnach bowiem opiewano wielkość Boga, w kolędach-kołysankach — niemowlęstwo człowieka, zaś pastoralki — realistyczne i świeckie, koncentrowały się na okolicznościach świętych narodzin, na biednym macierzyństwie, lokalnym wymiarze czasoprzestrzeni, na radości i darach zwykłych ludzi, kontrastowanych ze wspaniałymi darami tych niezwykłych. Formowały je antytezy — wielkości i małości, boskości i człowieczeństwa, nieskończoności i skończoności, ujęć lirycznych i komicznych, realistycznych i mistycznych. Wszystko to przejęła z dobrodziejstwem inwentarza pastoralka dramatyczna.

Rozproszone w wielu tekstach elementy połączyła w całość linią akcji, opartej na niezmiennym schemacie, zamkniętym w układzie trójkowym. Otwierało ją uzasadnienie konieczności odkupienia (grzech Adama i Ewy), oczekiwanie odkupienia i zwiastowanie (to pierwsza trójka zdarzeń), potem następowała droga do Betlejem, narodziny i pokłon pasterzy (trójka druga), epizod z Herodem i rzezią niewiniątek, hold Trzech Króli i ucieczka do Egiptu Świętej Rodziny (trójka trzecia). Powstawał szereg zdarzeń motywowanych nie dramatycznie lecz epicko (źródłem był Nowy Testament) i transcenden-

¹³ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981 s. 154 nn; J. Smosarski, *Dialog na Boże Narodzenie (Problemy ewolucji)*, Roczniki Humanistyczne 1964 z. 1.

talnie, a w tym szeregu szczególna rola przypadła zwykle częście Herodowej. Można ją było potraktować jako swoistą perypetię, ale i jako grę (*spiel*), nawet rodzaj barwnego intermedium. Fabuła wypełniająca schemat posiadała strukturę klockową (epizodyczną), a poszczególne jej fragmenty poddawały się nader ograniczonej modyfikacji: prezentowana historia miała wszak walor niezmienności, choć pozostawała powtarzalna. O trwałości układu decydowały stale elementy formalno-treściowe.

Pastoralka wchodzi w skład wielokształtnego teatru polskiej szopki, stanowi scenariusz widowiska zwanego wymiennie kolędowym przedstawieniem dramatycznym, Bożonarodzeniową szopką kolędową, jasełkami, misterium Bożonarodzeniowym¹⁴. Przybiełała postać literacką (utrzymywaną w różnych odcieniach tematyczno-estetycznych, takich jak szopka patriotyczna czy satyryczna) lub folklorystyczną, chociaż na nową sprawę spośród wszystkich źródeł i dopływów kolęd i pastorałek, takich jak Stary i Nowy Testament, rok liturgiczny, poezja pasterska, komedioopera — najsłabiej w sferze słowa (w muzyce jest wręcz przeciwnie) reprezentowany jest właśnie folklor¹⁵, dopiero wtórnice tu powracający.

Wiek XIX zmitologizował teatr polskiej szopki. Podłoże mitu stanowiła *Literatura Słowiańska* Mickiewicza, który uznał tę „starożytną poezję polską” za „świętość narodową, przez swą wzniosłość niedostępną krytyce”. Autorytet literacki wsparł autorytet duchowny biskupa mohylewskiego, Ignacego Hołowińskiego, który stwierdził wyższość tych „dzikich polnych kwiatów” wyrosłych z narodowości i wiary nad całą literaturą Oświecenia. „Kanonizacji” dopełnił Stanisław Tarnowski, traktując teatr polskiej szopki jako pierwotne, naiwne i narodowe widowisko, równe greckim początkom tragedii, prawdziwe „drzewo życia”, narodowego i religijnego¹⁶. Literacki wzór zjawiska stworzył Teofil Lenartowicz (*Szopka* 1849) i był to zarazem wzór patriotyczny. Młoda Polska wykorzystwała go zarówno bezpośrednio (w obrosłej szeregiem replik najpopularniejszej spośród realizacji, w *Betlejem polskim* Rydla, 1904) i pośrednio (jako narodowy, wysookoartystyczny, odnowiony wzór formalny, zastosowany w sposób nowatorski w *Weselu* Wyspiańskiego czy *Królewnie Orlicy* Micińskiego).

Młodopolska fascynacja obrosłymi mitologią, ludowymi źródłami narodowej kultury dookreśla obie szopki Przyłuskiego, tekstowo i formalnie zachodzące na siebie (druga pozostaje uproszczonym wariantem pierwszej, tj. *Pastoralki Małoszowskiej*, wykorzystując część wchodzących w jej skład tekstów). *Kukielki Bożonarodzeniowe*, bo o nich tu mowa, miały szczególne przeznaczenie. Powstały dla teatru pacjentów szpitala psychiatrycznego w Mabledon Park, gdzie pracował Przyłuski w latach pięćdziesiątych. Mabledon Park był nowoczesnym szpitalem otwartym. Pacjenci nie tylko przygotowywali spektakle (np. *Zemstę* Fredry), także składali własną gazetę, pracowali w różnych warsztatach, uczestniczyli w odczytach, wieczorach autorskich, koncertach, imprezach, dyskusjach¹⁷.

¹⁴ Misterium i szopka rozdzieliły się w ciągu stuleci nie tyle jako gatunki, lecz kategorie filozoficzno-estetyczne, zob.: M. Jankowski, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*. Bydgoszcz 1991 s. 20.

¹⁵ M. Bokszczanin, *Kantyczka Chybińskiego. Z tradycji biblijnych i literackich kolędy ludowej*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968 s. 741–743.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Lekcja XXX* (wtorek 18 maja 1841), [w:] *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim przez...*, przekł. F. Wrotnowski. Poznań 1865, t. 1 s. 310–311; I. Hołowiński, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*. Petersburg 1853 s. 506 nn; S. Tarnowski, *O kolędach*. Kraków 1894 s. 47.

¹⁷ Zob.: M. E. Cybulska, *Urywki kroniki szpitalnej Mabledon Park Hospital*. Londyn 1992.

Szukając prostej formuły teatralnej Przyłuski sprowadził swą wcześniejszą pastoralkę do statusu kukielki, eliminując jej trudniejsze partie. *Kukielki* dzieją się w teatrze, *Pastoralka* — w chłopskiej kuchni; w pierwszym przypadku wystarczyło być — tańcząc, recytując, śpiewając; w drugim — należało grać. Utwory spajają kunsztowne poetyckie leitmotywy, wierszowana opowieść łączy śpiewki ludowe i teksty literackie, stare koledy i pieśni kościelne. Powstaje quasi-religijny przekaz szopkowy w stanie „czystym”, maksymalnie stężonym, wydestylowany z nad-wyrazistych związków z folklorem, patriotyzmem, historią. Tego wszystkiego, co tak bardzo znaczyło na emigracji. Autor redukuje tu swoją rolę do „głosu z tamtego świata” — świata archaicznych tekstów, odwiecznej opowieści, znanych wszystkim pieśni i dialogów, własnych wspomnień z lat dziecińczych, niemierzalnej, trudno uchwytniej, ale jakże wyraźnej naiwnej żarliwości, która jako rzecz oczywistą traktuje realistyczną w detalach ekspresję świętości, przy całkowicie aliterackim podejściu do ikon-klisz Nowotestamentowej opowieści. Tym samym czystym tonem brzmi otwierająca *Pastoralkę* kolęda jego pióra *Przylecieli z nieba biali anieli...*

Oba dzieła pozostają w kręgu „chrześcijaństwa Bożonarodzeniowego”, w którym „chodzi o doznanie Bezpieczeństwa Życia, a nie Tajemnicy Istnienia”¹⁸. Szopkowe obrazy niosą wytchnienie, spokój, radość, przemawiają w imieniu niewzruszonych i oczywistych wartości, pod każdym względem wiecznotrwałych, czytelnych na pierwszy rzut oka w budzącym nadzieję, prostym przesłaniu moralnym. Dominuje tu etyka, nie estetyka i taka właśnie jest cena trwania mitu, który od dawna stanowił jedną z kruchych opok polskości, utożsamioną z chrześcijańską prawdą. Przyłuskiemu udało się utrzymać oba swe teksty na chwiejnej, delikatnej granicy religijności i świeckości, radość człowieka dopełniając o radość Boga.

Szopki Przyłuskiego wchodzą w różne związki z trzema podstawowymi wariantami formy, jakie zostały ukształtowane w latach dwudziestych: z rozwiązaniem awangardowym, któremu zawdzięczamy tak piękne dzieło, jak *Pastoralki* Tytusa Czyżewskiego, z pełną staroświeckiego uroku *Pastoralką* Leona Schillera, w swjej świadomej konwencjonalności i teatralności kojarzącej się z reformą teatru oraz z wzorem trzecim, którego najpełniejszą realizację stanowi *Szopka krakowska* Leona Cierniaka. Sięga ona do źródeł etnograficznych, do przekazów kulturowych, które wtedy stymulowały scenariusze widowisk o charakterze regionalnym (szopki kresowe, śląskie, pomorskie...) oraz środowiskowo-obyczajowym (szopki górnicze, żołnierskie, harcarskie...).

Międzywojnie — postępując szlakiem wydeptanym przez dziewiętnastowiecznych poprzedników — wpisało teatr polskiej szopki w krąg odrodzonego misterium. Miało ono prosto i zwyczajnie, poświadczając obecność i konieczność transcendencji w życiu człowieka, zapowiadać jego moralne odrodzenie. Przywoływany w szopkach *ordo universalis* w planie ludzkich zdarzeń potwierdzał istnienie metafizycznego ładu świata, w planie historiozoficznym sygnalizował boski plan zbawienia. A religijność i obrzędowość szopek miała podkreślać ich funkcję świeckiego substytutu nabożeństwa.

Czas pojednany

Pięć części niczym pięć stacji tworzy ten dramat: *Maria, Rodzice, Sen Nikodema, Ewa, Wielka Noc*. Stacje mają walor wpeł-moralitetowej, wpeł-misteryjno-pasyjnej repliki. Moralitet należy do pierwszego planu dzieła, misterium wypełnia plan drugi. Przyłuski rozwiązuje moralitet przy pomocy dramatu rodzinnego, formy o skomplikowanej historii, która niezależność gatunkową zyskała dopiero w teatrze mieszczańskim XVIII wieku. W tym dramacie rodzinnym trójką z terażniejszości nakłada się na trójką z prze-

¹⁸ J. Sosnowski, *Chrześcijaństwo Bożonarodzeniowe*, Dialog 1992 nr 12 s. 106.

szości, a układ: jeden mężczyzna — dwie kobiety posiada walor powtarzalności. Ojciec bohatera, pragnąc powstrzymać syna przez związek z Marią, nieślubną córką swej dawnej ukochanej, podsuwa mu Ewę, przyrodną siostrę Marii, z ojcem której pragnie wejść w spółkę. Ukryte i jawne więzi rodzinne, uczucia i pieniądze mieszają się ze sobą, tworząc splot, który można jedynie gwałtownie rozerwać.

Moralitetowa rama obrysowuje Ibsenowski wzór dramatu rodzinnego, który pojawia się tu w funkcji całościowego, współczesnego znaku egzemplarycznej sytuacji człowieka, muszącego rozpoznać granice moralne, dostosować do nich potrzeby serca i duszy i dokonać ostatecznego wyboru własnej drogi życiowej. Wzór Ibsena wspiera odnowiona przez niego, retrospektywna technika dramatotwórcza, obserwowana przecież już u Sofoklesa, wykorzystywana potem przez Schillera czy Hebbła, gdy na scenie widzimy tylko konsekwencje minionych zdarzeń, a same zdarzenia należą do pozascenicznej przeszłości. Przyłuski wprowadza podtekstowy typ dialogu, spod którego dopiero trzeba wydobyć skryte motywy ludzkich działań, przyczyny, o których się nawet myśleć nie chce. Akcja koncentruje się na osobliwej chwili w życiu bohaterów, chwili w swoisty sposób gwiazdzistej. W niej zbiega się minione i obecne, rozświetlają się wszystkie wydarzenia, przeczucia i przemyślenia, rodzą się ostateczne decyzje. Ponosi klęskę dumny protagonista (w tej roli ojciec Nikodema), nieuleczalnie zarażony *hybris* (pychą), nie widzący błędu w swoim życiu (*hamartia*), co gorsza — powtarzający go raz jeszcze w życiu syna. „Przeznaczenie psychologiczne”¹⁹, immanentne wobec postaci, tak idealnie spełniające się u Szekspira, działa w *Czasie* (podobnie jak u Ibsena) z miażdżącą siłą. Odejście Nikodema, wybranie przez niego (wbrew ojcu) wiary, nie pieniądza, przełożenie życia wiecznego nad doczesne, dokonuje się etapami, w kolejnych obrazach. Mogłyby one nosić inne tytuły, takie jak „Złudzenie” (*Maria*), „Upadek” (*Rodzice*), „Zrozumienie” (*Ewa*), „Odrodzenie” (*Wielka-noc*). Drogę w dół oddziela od drogi pod górę (zarazem je łącząc) *Sen Nikodema*. A na Ibsenowską chwilę osobliwą można spojrzeć już nie z perspektywy techniki dramatycznej, lecz potraktować ją — za Kierkegaardem — jako „współmierną z wiecznością”, wręcz „atom wieczności”. „W dwuznaczności «chwili» czas styka się z wiecznością, ustanawiając pojęcie *czasowości*, w której czas nieustannie rozcina wieczność, ta zaś bez przerwy wnika w czas.”²⁰ Sztuka stanowi zapis procesu przejścia od niewiedzy do wiedzy poprzez ucieczkę, lęk i sen. I lęk i sen potraktujemy — znów za Kierkegaardem — jako fazę wolności usidlonej, schwytej w pułapkę, z której jednak może się ona wydostać, znajdując własne miejsce w rzeczywistości. Tak widzę dramat Przyłuskiego — dramat o przewyciężaniu lęku, o zdobywaniu wolności, ocaleniu jednostki. Myślę, że zamknął w nim osobiste, intymne doświadczenie swego życia.

Analogicznie jak w Ibsenowskim wzorze przeszłość oświetla tu terażniejszość i w końcu dopada bohaterów. Na scenie mamy wąski krąg rodzinny — niemal jak z Ibsena. Nawet ci, którzy pozornie pozostają obok niego, są częścią całości. Ojciec Ewy, baron Totz, jest jednocześnie ojcem Marii. Pojawia się Doktor, przyjaciel domu, zarazem swoje echo demonicznej postaci z *Kordiana*, tradycyjny komentator wypadków, potem rezoner, wreszcie Ibsenowski obserwator wydarzeń, tych wewnętrznych i tych zewnętrznych. Te ostatnie zaś są co najmniej zastanawiające.

Dom bohatera stoi nad jeziorem Genezaret, jednym z całej linii jezior: Zielone, Sine, Żłote, Modre. Nad brzegiem rozsiadła się wioska rybacka, obecnie wół opuszczona.

¹⁹ T. Zieliński, *Elementy dramatyizmu w tragedii greckiej*, [w:] *Szkie antyczne*, wybór A. Bieracki, wstęp J. Parandowski. Kraków 1971 s. 460–461.

²⁰ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierworodnego*. Przez *Vigilusa Haufniensis*, przeł. A. Djakowska. Warszawa 1996 s. 106–107.

Rybacy poszli w świat „za słowem żywym”, za Nauczycielem, który na nich zarzucił swą sieć. Pozostał stary Jakób, który czuwa nad Nikodemem tak, jak dawniej czuwał nad nim w dzieciństwie. Nauczyciel — to Chrystus, wioska nazywa się Emaus, a Doktor prowadzi badania sekty religijnej. „Rzecz dzieje się współcześnie i za czasów Chrystusa” — podają didaskalia. I ta równoległość zostaje zachowana. Z jednej strony zachowuje moc stary cesarski ukaz: „czyj brzeg, tego woda”; z drugiej — ojciec Nikodema nie bez powodu dąży do osuszenia jezior — góry, z których wypływa łącząca je rzeka kryją kobalt; z jednej strony gdzieś tam odbywa się sąd nad Nauczycielem, zapada wyrok, za murem przesuwają się krzyż, potem ciało spocznie w grobowcu rodzinnym w ogrodzie i na scenę wejść trzy Marie; z drugiej strony rzecz dzieje się współcześnie — działa telefon, Ewa przyjeżdża samochodem... Powstaje wrażenie jedności czasu. Nie tylko dlatego, że „te-raz” pozostaje zawsze w cieniu wieczności, również ze względu na podwojenie powtórzenia — w planie ludzkim i transcendentnym. Według Kierkegaarda to właśnie wieczność jest „prawdziwym Powtórzeniem”²¹.

Przyłuski nasycił sztukę metaforyką, wprowadza wyraziste, powracające symbole; łącząc banalną współczesną codzienność rodzinnego dramatu z metafizycznym, misteryjnym planem dzieła, sygnalizuje temat wtajemniczenia. Pojawia się sieć, w którą Nauczyciel chwytają ludzi, w którą zaplątuje się bohater podczas połowu, którą naprawia Jakub we śnie Nikodema i którą w rzeczywistości okryje go niczym płaszczem; wiatr, który burzy jezioro, by mogło rozbić tamę pod urwiskiem; różany ogród, będący zarówno miejscem zdrady, jak miejscem wiecznego spoczynku; woda, oczyszczająca, dająca życie, ale też przynosząca klęskę i śmierć²².

Dwie akcje, dwa czasy, dwa finały. Pierwszy jest realistyczny i ekologiczny, pokazuje, jak nadmierna pycha, pieniądze, żądza bogactwa niszczy nie tylko duszę i życie człowieka, ale także przyrodę. Ta na szczęście sama się broni: pęka tama, woda zalewa kopalnię, jezioro wraca w osuszoną dolinę, niwecząc wszystkie ludzkie plany. Wraz z tą „reakcją” natury pojawia się w dramacie trzeci typ czasu — po chwili (punktowej) i wieczności (bezgranicznej) — toczący się po kole i trwający zarazem, czas natury. Wszak „u podstaw bezpieczeństwa przyrody — pisze Kierkegaard — leży fakt, że czas nie ma dla niej żadnego znaczenia”²³. Finał drugi jest metafizyczny. Ostatnie słowo należy do starego rybaka: kiedy wchodzi trzy Marie, on, niczym Nowotestamentowy anioł, pyta: „Niewiasty, kogo szukacie.” I oświadcza: „Nie ma Go tu — Zmartwychwstał.”

Współczesna przypowieść Przyłuskiego jest zarazem relacją pasywną. Zaczyna się w niedzielę i w niedzielę zamyka. Sąd nad Nauczycielem odbywa się w (wielki) czwartek, ukrzyżowanie — w (wielki) piątek. Noc z części piątej jest nocą zmartwychwstania. Trwa zatem Wielki Tydzień, powtarzająca się każdego roku święta chwila osobliwa, wypełniająca Ibsenowską chwilę. Punkt niezwyklej kondensacji czasu. Podczas tego tygodnia bohater dojrzenia, definiuje pojęcie lęku, odpowiedzialności i winy, poznaje tajemnice rodzinnej przeszłości, z osobistej klęski wyprowadza nową drogę życia, by w końcu pójść za Chrystusem.

Na mieszanym, niejednorodnym wzorze formalnym, w którym na tle pasyjno-misteryjnych odniesień, izolowanych znaków Męki Pańskiej, pojawia się moralitet,

²¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świdorski. Warszawa 1992 s. 41.

²² Kilka uwag na temat tej symboliki zawiera artykuł M.A. Derdowskiego *Dwa utwory dramatyczne Bronisława Przyłuskiego. Propozycja dla współczesnego teatru polskiego*, [w:] *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, pod red. I. Sławińskiej i W. Kaczmarska. Wrocław 1993 s. 294–295.

²³ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, s. 107.

zrealizowany przy współudziale Ibsenowskiego dramatu rodzinnego, Przyłuski buduje paradoksalną konstrukcję jednego czasu, scala powtarzalny, kolisty beczczas natury ze świętą wiecznością, ujawniającą się (w planie ludzkim) w powtarzalności Wielkiego Tygodnia i rzutuje je na linearność czasu świeckiego, ludzkiego. Świeckość zdarzeń jest incydentalna, mogło być tak, mogło być inaczej. Ale nad jeziorem Genezaret trwa jedność czasów. Z wieczności przemawia do bohaterów i widzów Bóg, To on jest przeszłością i przyszłością, on schwyta bohatera w sieć — we śnie i w życiu, on wypowiada się przez przyrodę, mówi głosem gór, głosem wody, głosem burzy. Mówi wszystkim — by usłyszał i zrozumiał człowiek, o którego mu chodzi, ale który tylko może (nie musi) go usłyszeć i pojąć przekaz.

Misterium pasyjne jest tu delikatnie zaznaczonym, pozornie drugoplanowym czynnikiem, w istocie jednak ono — w całości — pozostaje znakiem losu świata i losu bohaterów. *Czas pojednany* jest dramatem wielowarstwowym i wieloznaczeniowym. Nie tylko chodzi w nim o kategorię czasu, czy raczej — nie tyle chodzi w nim o kategorię czasu — ale o jedność świata, uzyskiwaną dzięki syntezie planu fizycznego i metafizycznego, terażniejszości i przeszłości, cielesności i duchowości bohaterów, powtarzalności i zmienności, rzeczywistości boskiej, ludzkiej i rzeczywistości natury. Inteligencja, wiedza, technika na nic się nie zdadzą, jeśli złamane zostaną podstawowe i wielkie zasady, swoista mega-etyka wszechświata. Dramat Przyłuskiego ponad świadomością jednostkową stawia bowiem świadomość moralną o obiektywnym charakterze, rozległą, uniwersalną, ponad-ludzką. Jedność wszechrzeczy znosi z piedestału człowieka, niejako roztopia go, wpisuje w ład o kosmicznym, ponadziemskim charakterze, którego gwarantem jest Bóg.

Ład ten określa także dramatyczną formę. Podtrzymuje ją — zda się mówić Przyłuski-moralista — nie tyle poetyka, ile wiara. Wiara w to, że pokazana przy jej pomocy opowieść zyska walor przypowieści o tym, że bez Boga i wbrew Niemu wszystko obróci się wniwecz.

Leon I

Ostatni dramat Przyłuskiego podejmuje raz jeszcze ten sam wielki temat: znikomości człowieka i marności jego wysiłków w obliczu transcendencji.

Autor nazwał go poematem scenicznym w 5 obrazach (*Ravenna, Honoria, Rzym, Attyla, Powrót Leona*), projektując pełen rozmachu fresk epicki z połowy piątego wieku (452 rok), z lat zmierzchu cesarstwa rzymskiego. Podstawą inscenizacji jest wielki obraz w stylu *à grand spectacle*. Jeśli w ten sposób spojrzeć na dzieło Przyłuskiego, przypomną się wielkie romantyczne widowiska w typie *Ruy Blas* czy *Lukrecji Borgii* Hugo, późniejsze spektakle historyczne w rodzaju *Fedory* Sardou, *Córki Rolanda* Borniera, *Orlątko* Rostanda, wystawne i drogie. Odnajdziemy w *Leonie* wysmakowane obrazy wnętrza pałacowych Ravenny i Rzymu, których świetność ma posmak dekadencji, barbarzyńską prostotę obozu Hunów, barwność rzymskich ulic, wypełnionych tłumem statystów i brzmieniem wielu głosów. W istocie jednak rację bytu tej sztuki wyznacza jeden niezbyt długi dialog — rozmowa papieża Leona z wodzem Hunów.

Naprawdę nie wiadomo, o czym ze sobą rozmawiali. Nie wiemy, dlaczego Hunowie, stojący u bram Rzymu, z łatwością mogący opanować bezbronną stolicę, wycofali się za Dunaj. Czy zdecydował o tym okup? przecież zdobywając miasto zagarnęliby znacznie więcej. Ta jedna, króciutka, z historycznego punktu widzenia wręcz niema chwila, stanowiąca w potoku dziejów drobną białą plamę, zafascynowała autora. W jaki sposób papież przekonał Atyllę? Stary, nieuzbrojony człowiek, stający naprzeciw wodza potężnego wojska. Jak krzyż pokonał miecz? Jeszcze w 1961 roku, gdy dramat jest już wła-

ściwie gotowy, Przyłuski zastanawia się w listach nad tą kluczową sceną. Co powiedział? „Nie może to być lęk — ani żadne straszenie go — ani chyba nawet proroctwa — Coś bardzo prostego i oczywistego, ale co? — Nie wiem.” „Myślę nad *Leonem*.” Te słowa wracają jak leitmotiv, poszukiwanie zadowalającego rozwiązania wygląda niemal na obsesję. Scena wydaje mu się zła, nie wie, co robić, wciąż nie wie. „To najważniejszy moment w sztuce i nie chciałbym osłabić tego wrażenia przez płaskość podania.”

Są także problemy techniczne, wcale zresztą nie najmniej ważne. Czy rozmowę poprowadzić jawnie czy utaić ją za sceną, czyniąc ją dla odbiorcy niewidzialną i niesłyszalną? Wtedy nadal pozostałaby tajemnicą, tajemnicą ulokowaną w samym sercu sztuki. Czy tak? „Myślałem, żeby ich obu usunąć na tę chwilę, (pisze Przyłuski) ale nie — Oni muszą zostać i powiedzieć sobie coś takiego, co jest i było konieczne, żeby Hunowie zawrócili. — Co to było? — Nie wiem. — Jakiego argumentu użył Leon, nie wiem — ale muszę wiedzieć, zanim dam do druku. — Ot, co — to jest zagadnienie. Jak nie znaleźć, spalę *Leona* i już. Bo teraz czytałem na nowo całość i całość jest bardzo dobra — tylko ten jeden moment szwankuje szalenie. — To jest pięta achillesowa sztuki. Co robić? Jak szukać tego argumentu i gdzie? (...) to powinno być zmienione (...).” Przyłuski mógłby wprowadzić cud, nie chce jednak tego uczynić, nie chce też wykorzystać technicznych możliwości teatru — odrzuca więc pomysł otwarcia dachu namiotu i zjawienia się św. Piotra wraz ze św. Pawłem.

Wątpliwości i rozterki autorskie są znamienne dla tak wielkiego zamiaru, ambicji, twórczej intencji, artystycznego projektu spektaklu. Przyłuski wszak pisze dramat przeznaczony dla teatru ogromnego Leona Schillera, odpowiedni dla idei i wielkiego inscenizatora, wręcz zgodny z *decorum*. Pisze go jednak w pustce. Teatru ogromnego nie ma i nie będzie, należy już do historii. Schiller nie żyje, monumentalista Radulski został zniszczony przez emigracyjne warunki, mała scenka Ogniska Polskiego w Londynie nie jest w stanie zagrać dramatu, a teatry krajowe są przed nim zamknięte, nie tylko ze względów politycznych, lecz również artystycznych — podążają już w innym kierunku. *Leon I* wznosi się przy drodze zarastającej trawą.

W tych warunkach wspomniane problemy wydawać się mogłyby bez znaczenia. A jednak... Pisarza dręczy jeszcze inna zhora: czy nie należałoby skrócić tekstu. Tak radzi mu po lekturze Kazimierz Sowiński, choć mimochodem zauważa, że niczego takiego nie czytał od czasu Wyspiańskiego. Herling-Grudziński zarzuca mu zbyt dużą liczbę osób i nadmiar wątków. W marcu 1961 Przyłuski podejmuje decyzję: skraca. Ale tego nie uczyni. Wiosną 1963 pisze do Barbary Gaździk z Monachium, gdzie pracuje w RWE: „Moim zdaniem skrócić to może tylko człowiek teatru — reżyser — na przykład, gdyby żył Schiller, to bym mu to dał. Nikomu innemu. Zresztą każda sztuka musi przejść próbę sceny. Czytanie samo nie wystarcza. Trzeba to zagrać. A ponieważ nie będzie grane, niech leży”.

Na pierwszy rzut oka widać, że ten poemat sceniczny aktualizuje dwie tradycje: romantyczną, której zawdzięcza powstanie poemat dramatyczny i neoromantyczną, która w latach Młodej Polski wprowadziła poemat sceniczny. Jeżeli romantycy wysuwali na plan pierwszy literackość dzieła — wtedy bowiem różnicowano odmiany poematów ze względu na ich nasycenie żywiołem lirycznym, epickim bądź dramatycznym, tj. wymagającym udratyzowanej akcji, to moderniści wyakcentowali dominantę wykonawczą. Sceniczność oznaczała tu jednak nie tylko sposób realizacji, również — a może przede wszystkim — sposób ukształtowania dramatycznej materii.

Przyłuski myśli i pisze obrazami, które w dramacie pełniły inną funkcję niż akty. Dramat w aktach i dramat w obrazach stanowiły odmienne systemy konstrukcyjne, kontrastowe pod względem literackim i teatralnym, w stopniu i sposobie łączenia tekstu i spektaklu. Jedność działania (dramat w aktach) przeciwstawiała się tu jedności tematu

(dramat w obrazach). W pierwszym kondensacja czasu prowokowała kondensację przestrzeni, w drugim rozproszenie czasu wymagało chwilowej tylko jedności przestrzeni, pozwalającej na prezentację zmiennego światooobrazu. Konstrukcja w aktach, skoncentrowana na momencie przesilenia i kryzysu, dawała widzowi złudzenie ciągłości i trwania, określały ją finalne cele dramatu; konstrukcja w obrazach wyzwalała narrację nieciągłą, skupioną na wybranych kadrach z powodu ich typowości lub znaczenia dla tematu bądź problemu utworu. Codziennosc stanowiła ważny składnik obrazu, zarówno jako fragment współczesności, jak cząstka historii, chwytej w najprostszych przejawach, działaniach i skutkach.

Dramat w obrazach prowadził do rozluźnienia toku akcji, rozbudowania tła środowiskowego i czasowego, przy umiejętnym, efektownym wykorzystaniu kontrastowego detalu o realistycznym lub symbolicznym charakterze. *Leon I* powstał jako taki właśnie dramat, z akcją osadzoną jeszcze przed decydującym momentem dziejów, tuż przed katastrofą, której tym razem udało się uniknąć. Trzy lata później Genzeryk, wódz Wandalów, nie pozwolił się już zatrzymać.

Przyluski podejmuje temat i mit zmiernictwa cesarstwa rzymskiego, korzystając w tym względzie z XX-wiecznej wiedzy o śmiertelności cywilizacji. W starciu dwóch światów, starego i nowego, barbarzyńskiego i wyrafinowanego musi runąć jeden z nich. Najazd Attyli jest tu prefiguracją klęski. Pozwala na wprowadzenie do dramatu refleksji nad sensem dziejów, nad kwestią wolności i konieczności, rolą strachu i bezsilności w życiu jednostek i społeczeństw, nad rolą religii w świecie półprawd, intryg, tajemnic i fałszu. W tym kontekście tym bardziej może zaciekawiać tajemnica rozmowy papieża z wodzem Hunów. W takim widzeniu dziejów fakt ten posiada nawet pewien odcień ironicznego dystansu, jeśli przyjmiemy heglowskie rozumienie ironii jako „nieskończenie absolutnej negatywności” czy jak chce Kierkegaard jako „nieskończenie lekką grę z nicością”²⁴.

Wszystkie działania są umiejscowione poza sceną: najazd Attyli, nieakceptowana przez cesarza Walentyniana miłość Aecjusza i Honorii, którą w końcu zniszczy, pozabawiając tym samym cesarstwo Aecjuszowego miecza (małżeństwa Aecjusza Leon nie rozwiąże), ofiarowanie Atylli przez Walentyniana ręki siostry, którą tamten odrzuca (cisząc do studni pierścień Honorii), ucieczka Honorii do Bizancjum, jej powrót i wstąpienie do klasztoru... To wszystko poznamy tylko z relacji. Jedyнным wyjątkiem pozostaje rozmowa papieża i wodza, w sposób nieprawdopodobny ocalająca Rzym...

Wszelkie relacje zyskują jednak w dramacie szczególnie walor pół prawdy, pół kłamstwa. Budują je niedopowiedzenia, dworskie plotki, głosy ludu, półsłowa, aluzje, piosenki, listy niedoreczone, skradzione, zagubione... Niczego nie wiadomo tu na pewno, odbiorca musi do-myślić przebieg zdarzeń, zrekonstruować całą historię. Tajemnica, spowijająca kluczową rozmowę papieża z najeźdźcą rozpościera się nad całą sztuką. Co właściwie zaszło tamtego lata, gdy Hunowie stanęli u bram Rzymu? Niewypowiedziane motywacje, skryte uzasadnienia współtworzą poszczególne postacie. Bizantyzm wschodniego cesarstwa nie tylko zda się zarażać dwór zachodu, gdzie milczenie spowija sprawy najistotniejsze, ale także współkształtuje styl całego dramatu. Do takiego celu poemat sceniczny nadawał się doskonale. Pozwalał na stworzenie wystawnych obrazów ginącego świata, ukrytych za przesłoną poezji, na stworzenie niemal impresjonistycznego, zamglonego wizerunku, który oddziałuje na kreację postaci i wewnętrzną akcję dramatu. Ukryte związki, podziemne motywacje, tajemne fakty nie tylko budują aurę utworu, lecz także decydują o jego kompozycji. Autor psychologicznie rozegra teatralność całej oprawy, wpisze ją w immanentną fatalność postaci.

²⁴ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii. Z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przekł. A. Dżakowska. Warszawa 1999 s. 248, 326.

Dwoistość tekstu odczytujemy także na poziomie widowiska. Z jednej strony projektuje on wielki spektakl, z drugiej tę wielkość podważa jedna nieduża scena rozmowy Attyli z papieżem. Sceniczność jest oszustwem, iluzją, zasloną dymną; najważniejsze rzeczy Przyłuski i tak powierza słowu. Zgiełk wydarzeń, hałas wielu głosów naprawdę ukrywają ciszę, która otula rzeczy najważniejsze, pozostające w milczeniu. Herling-Grudziński nie miał racji, wątków w sztuce jest w istocie niewiele, ale zostały tak potraktowane, że powstaje wrażenie ich nadmiaru. Nadmiar jest przecież znowu jedynie pozorem, pozorem negatywnie zwaloryzowanym.

Przyłuski daje swej sztuce motto z wiersza Norwida *Wielkość* (druga zwrotka): „Wielkim jest człowiek/ Któremu wystarczy/ Pochylić czoła./ Aby bez włóczni w rękę i bez tarczy/ Zwycięzył zgola.” W tej sytuacji tym jaśniej się tłumaczą jego poszukiwania i obsesje: dać Leonowi takie racje, by mógł „trafić słowem w Hunna”. Co zatem powiedział papież wodzowi, człowiek pokoju człowiekowi wojny? Wskazał drogę miłości, przekonał, że po rozlanej krwi nic nie pozostaje, że chwała oparta na przemocy szybko ginie...? Czy to? Tekst dialogu brzmi w tym miejscu nieprawdopodobnie. Dlaczego Attyla dał się mimo wszystko przekonać? Poza słowami dramatu tak czy inaczej kryje się wciąż tajemnica.

Ale formuła „trafić słowem” doskonale chwytą istotę rzeczy. To podstawowe zadanie dramaturga. *Leon I* Przyłuskiego jest dramatem osnutym wokół dramatu, nie na dramacie. Istota starcia protagonistów nie wyjdzie z ukrycia. I dramatyczny, i sceniczny znaczą tu tylko oprawę, pustą skorupę, która nie pozwala dojrzeć rzeczy najważniejszych. Przyłuski wszystko załatwia słowem, ono jest najważniejsze, choć zarazem naprawdę stanowi przesłonę, tylko zaciemnia, nie odkrywa. Ale przecież i tak pozostaje jedynym narzędziem dramaturga. Powstaje zatem pytanie: na ile te dramaty są jego zwycięstwem, na ile klęską. A może jednym i drugim jednocześnie, skoro w światłach rampy tak trudno utrzymać granicę milczenia. Z tajemnicą teatralnego milczenia zmagali się różni autorzy, Norwid, Różewicz, Beckett... Jak bowiem przy pomocy słowa wyrazić to, czego wyrazić się nie da? Tę resztę, której nie znamy i która jest milczeniem?

Zamknięcie

Kim był Przyłuski jako autor dramatyczny? Jakim był dramaturgem?

O *Leonie* napisał Zdzisław Wałaszewski: „Sztuka ta stawia Przyłuskiego wśród wielkich dramaturgów polskich takich jak Karol Hubert Rostworowski (...) i wcześniejsze dramaturgostwo romantyczne”²⁵. Czy dziś odpowiedź na pytanie o miejsce tego autora byłaby taka sama? renowatora i konstruktora, który postawił w swojej twórczości na akt repliki, nie na akt rewelacji, który wybiera nurt ariergardy czy retrogardy (długo niemodnej i wręcz pogardzanej), nie awangardy?

Zniewolony przez jeden wielki temat, przez tęsknotę za wszechogarniającym ładem, niwelującym chaos świata, podejmował ogromne zadania, niczym romantyk mierzył siły na zamiary, celując w podstawową kwestię ludzkiej egzystencji — wszak pytał o konieczność i jakość związku między człowiekiem i Bogiem, o relację między *profanum* i *sacrum*. Czy nadał temu równie wielki kształt artystyczny? Jak brzmi odpowiedź, jeżeli pisać dla teatru nie doświadczył nigdy prawdziwej próby sceny?

²⁵ Z. E. Wałaszewski, *Motywy religijne w literaturze emigracyjnej*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. 5: *Literatura polska na obczyźnie*, pod red. J. Bujnowskiego. Londyn 1988 s. 20.