

Dramatyzacja tradycji. Dramaturgiczne konfrontacje z kanonem literackim

ABSTRACT. Piotr Dobrowolski, *Dramatyzacja tradycji. Dramaturgiczne konfrontacje z kanonem literackim* [Dramatization of tradition. Dramatic confrontations with the literary canon]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 33–55. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.2.

The article opens with a statement that dramaturgical creativity, long marginalized by literary studies, has returned to the area of its interest together with its researchers' use of the achievements of performative and cultural turns. Taking these into account allows us to treat drama as a distinctive literary practice in which the reception of a text is exemplary. As the author claims, with the New Humanities, integrating scattered reading perspectives known to the history of literary studies into the horizons of New Positivity, dramatic studies enrich this standpoint and maintain a critical view making creative use of the antagonism of perspectives, confrontation of attitudes, conflict of qualities or different visions and ideas. The potential tensions revealed in the practice of active reading of a literary text in accordance with the dramatic matrix guarantee the positive effects of each act of engaged reading. The dramatization of tradition is a specific field of critical dialogue between the reader and the existing literary tradition. Three dramatic works by Jan Czapliński are indicated as examples of mediators for this dialogue. The work of this playwright presents and suggests a critical reading of the characters and works of Gabriela Zapolska, Henryk Sienkiewicz and Adam Mickiewicz, leading to the emancipation of their works that is situated beyond the framework of the discursively created, existing canon of contemporary Polish literature and culture. A critical view enriches and updates the canon. Dramatization, which allows the reevaluation of existing values, appears as the basic category of contemporary art – revealing existing, usually ineffable conflicts and using them to build new, positive values.

KEYWORDS: literary studies, drama, tradition, discourse, critics, New Humanities

Lekcja dramatycznego czytania

Twórczość dramaturgiczna, w drugiej połowie XX wieku wypchnięta w Polsce poza margines naukowej refleksji literaturoznawczej, zyskała szansę na ponowne, mocne wejście w orbitę zainteresowania przedstawicieli tej dyscypliny za sprawą lokalnej recepcji kolejnych zwrotów w badaniach literackich. „Cesarskie cięcie”, a nawet „zamach”¹, dokonany siedemdziesiąt

¹ Oba określenia pochodzą od samej Skwarczyńskiej, z artykułu *Zagadnienie dramatu*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1949 na łamach „Przeglądu Filozoficznego” (S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126). Te i kolejne

lat temu przez Stefanię Skwarczyńską, skutecznie inicjującą praktykę rugowania dramatu poza obszar literackości, były pierwszymi krokami postępującej erozji zainteresowania literaturoznawców tym rodzajem twórczości. Skwarczyńska traktowała ją jako „zjawisko graniczne” oraz – zdecydowanie na wyrost – sugerowała, że tekst dramatu powinien być projektem scenicznym, korzystającym ze swoistego, odmiennego od językowej materii literackiej, tworzywa. W związku z tym, stwierdzała, dramatu nie należy uważać za literaturę. Marginalizowany w obszarze badań literackich dramat przez kolejne dziesięciolecia był przesuwany w zakres studiów kulturoznawczych, ściśle wiążących go z teatrem. Tekstem dramatu ta dyscyplina interesowała się jedynie jako jednym ze względnie równorzędnych składników widowiska.

Drogę powrotu dramaturgicznej praktyce pisarskiej w obszar literatury – a w ślad za nim także w horyzont zainteresowania literaturoznawstwa – otworzyły zwrot kulturowy oraz zwrot performatywny. Szczególne znaczenie dla uprawomocnienia dramatu jako pełnowartościowego rodzaju literackiego ma perspektywa wynikająca z przyswojenia efektów zwrotu performatywnego. Performatyczność, nieco bardziej obco brzmiąca forma słowa „performatywność”, do którego przyzwyczailiśmy się już w języku polskim, jest odnoszona do teorii² będącej refleksem performatywnych praktyk kulturowych, politycznych czy społecznych; to akademicka odpowiedź na wzrost zainteresowania działaniem i zdarzeniowością w otaczającym nas świecie. Refleksja teoretyczna, skupiająca się na różnych formach aktywnego działania i jego efektach, przekroczyła granice kultury, obejmując coraz szersze zakresy rzeczywistości. Równocześnie przyczyniała się do wyeksponowania i docenienia znaczenia aktywności wykonawczej, która potencjalnie wpisana jest w tekst każdego dramatu. Obecny w nich projekt sceniczny – określenie stosowane pół wieku wcześniej do oznaczenia sugestii realizacyjnych wpisanych w utwory dramatyczne, przywoływane przez Stefanię Skwarczyńską jako argument uzasadniający marginalizowanie literackości sztuk teatralnych – stał się tak atutem literatury tego rodzaju. Jego obecność nie świadczyła już o zaprzeczaniu literackości, a okazała się specyficzną odpowiedzią na nowe oczekiwania stawiane tej kategorii, równocześnie poszerzając jej zakres. Dzięki wprowadzanej w obszar utworu literackiego perspektywie wykonawczej można wskazać i zobrazować performatywną produktywność – apelatywną, somatyczną, afektywną, estetyczną czy polityczną – jako potencjalną właściwość każdego tekstu literackiego. Działanie i jego rezultat, dwa pojęcia kluczowe w szerokiej perspektywie widzenia zjawisk kulturowych poprzez pryzmat performatyczności, odnoszą

odniesienia do wskazanego tekstu za: S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 229.

² Zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

się do ontologicznych podstaw dramatu – tekstu zawierającego sugestię intersemiotycznego ożywienia, którego lektura prowadzi do niejednoznacznych i niedomkniętych repertuarowo, ale konkretnych – choć w każdym jednostkowym przypadku innych – efektów wykonawczych.

Dramat otwiera przestrzeń dla opisu praktycznego zaangażowania odbiorcy w akcie recepcji, podczas którego – niemal automatycznie – staje się on aktywnym wykonawcą tekstu. Odnosi się to zarówno do poziomu brzmień, jak i dopełniania potencjalnych bytów oraz ich form, projektowanych działań, odczuć czy emocji. Wyzwaniem stawianym czytelnikowi przez dramat, obok jego jednostkowego wykonania w akcie lektury, jest kreatywna, intelektualna aktywność realizacyjna, pozwalająca na dopełnienie różnorodnych tekstowych bytów istniejących potencjalnie na poziomie tekstowym. Inspirowana lekturą myśl jest narzędziem wystarczającym, by tworzyć niepowtarzalne w swojej jednostkowości istnienia i jakości³.

Wykonanie i zaangażowanie w realizację (wyobrazonej) inscenizacji tekstu literackiego jako obszarów aktywnego działania odbiorczego w akcie lektury nie ograniczają się jedynie do dramatu⁴. Można je odnosić do praktyki odbioru każdej formy literackiej. Ale to właśnie poszerzenie perspektywy uruchomionej przez dramat pozwala dostrzec i docenić szczególną rolę tego rodzaju literackiego, funkcjonującego jako źródło odniesienia dla performatycznej myśli literaturoznawczej. Dramatyczna teoria staje się istotną inspiracją dla humanistycznej refleksji kulturowej, politycznej i społecznej. Przetwarzając wielogłos rzeczywistego istnienia, pozwala obserwować praktyczne efekty organizującego ją i zarządzającego nią dyskursu oraz odtwarzać powoływane w jego efekcie byty, tworząc ich alternatywne wersje. Przyjęcie perspektywy dramatoznawczej i performatywnej pozwala nie tylko opisywać istniejące zjawiska, lecz także wytwarzać nowe jakości intelektualne inspirowane lekturą, twórczo wzbogacając rzeczywistość.

Zwrot kulturowy, w przeciwieństwie do zwrotu performatywnego, nie prowokował do korzystania z dramatu jako tekstu wzorcowego dla proponowanej i promowanej wizji percepcji zdarzeń znajdujących się w kręgu zainteresowania jego zwolenników. Zamiast tego otworzył przestrzeń różnorodnym punktom widzenia, dopuszczając ich wzajemne konfrontacje, zestawienia oraz przeciwstawienia. Tworzona przez zwrot kulturowy perspektywa może być odnoszona do paradygmatu dramatycznej wielogłosowości jako splot równorzędnych perspektyw, tworzący mozaikę możliwości składającą się na migotliwy obraz świata. Jeszcze zanim kulturowa teoria literatury zyskała

³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁴ Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, zwł. fr. *Czytanie jako od(roz)grywanie*, s. 214–218.

w Polsce spójną wykładnię⁵, wpływy *cultural studies* otworzyły przestrzeń krytycznej recepcji literatury poprzez jej analizy i interpretacje uwzględniające rozmaite perspektywy kulturowe. Dramatyczny wielogłos, który nie zawsze musi być pozbawiony dominującej linii narracyjnej, odzwierciedla wielość możliwości interpretacyjnych: dopuszcza pluralizm teorii ponad wyczerpującym i zawłaszczającym pełne spektrum możliwości, wymagowanym i jednoznacznie spójnym autorytetem Teorii⁶.

Wzbogacone poprzez refleksję dramatoznawczą praktyki zwrotu performatywnego i zwrotu kulturowego wspierały oraz uzasadniały różnorodne, niejednokrotnie funkcjonujące jeszcze przed zaistnieniem tych zwrotów perspektywy literaturoznawcze. Wśród nich można wymienić fenomenologiczne niedookreślenie i powiązaną z nim apelatywność rozumianą jako forma zaangażowania w akcie lektury tekstów literackich, która została nazwana i opisana w roku 1970 przez Wolfganga Isera⁷; fizyczne oddziaływanie tekstu na czytelnika, sprowadzone przez Rolanda Barthes'a do różnych form „przyjemności”, określonych na kartach jego pracy *Przyjemność tekstu*⁸ z roku 1973, a także – późniejsze o kilka dekad – somatoestetykę Richarda Shustermana⁹ oraz koncepcję swiatioobrazów, którą w nawiązaniu do myśli Martina Heideggera zredefiniował i dopełnił William J.T. Mitchell¹⁰. W konsekwencji wspomnianych zwrotów zniesiona została także potrzeba dzielenia wpływów dramatu pomiędzy pole literackie, scenę widowiska będącego efektem jego inscenizacji oraz oddziaływanie afektywne i somatyczne, zarówno tekstu, jak i teatru. Literackość i teatralność, traktowane dotychczas jako binarne i opozycyjne dążenia redukujące możliwy zakres funkcjonowania dramatu, nie tyle zostały zrównoważone, co połączyły się w praktyce lektury.

⁵ *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁶ „[...] teoria literatury dzisiaj to po prostu otwarty zbiór różnych języków interpretacji, pośredniczących między literaturą i życiem, języków, dzięki którym dokonują się ciągle nowe rekontekstualizacje tekstów literackich”. Zob. A. Burzyńska, *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 57.

⁷ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloności jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/1, s. 259–280.

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Kraków 1997.

⁹ Chodzi tu nie tyle o odniesienie do estetyki ciała, co – jak definiuje praktykę somatoestetyki Richard Shusterman – o „krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia i użycia ciała człowieka jako ośrodka percepcji sensoryczno-estetycznej (*aesthesis*) i kreatywnego kształtowania siebie”. Zob. R. Shusterman, *Somatoestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] *idem, O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 129.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

W akcie czytania odbiorca tekstu staje się aktantem działającym w prywatnej przestrzeni, wytwarzanej z inspiracji lekturą, a także aktorem, z większą lub mniejszą dozą swobody odgrywającym prywatny performans na styku wewnętrznej sieci utworu oraz własnych oczekiwań, uprzedzeń i doświadczeń. Dramat nie musi być już postrzegany jako „odrębna, swoista sztuka”, która w teorii literatury „powinna być rozpatrywana tylko jako zjawisko graniczne”¹¹, a w najlepszym razie „sługa dwóch panów”¹². To przykład literatury, która – jak każdy, również niedramatyczny tekst literacki – wymaga przeczytania i intelektualnego dopełnienia. W jednostkowym akcie czytelniczym wszystkie teksty, również dramatyczne, wchodzą w interakcje z podmiotowym odbiorcą, powołując byty i jakości warunkowane przez wzajemne wpływy. Odnajdywane, stwarzane i powielane odniesienia nie muszą być jednoznaczne – w wymiarze realistycznym, materialnym ani cielesnym. Akt performatywnego odbioru wpływa i ostatecznie decyduje o jakościach literatury – zarówno dramatycznej, jak i fabuły czy poezji. Nawet jeśli w specyficznych przypadkach tej ostatniej brzmienia są ważniejsze od znaczeń i sensów, one także wymagają dopełnienia w potencjalnych aktach wykonawczych. Wartość artystyczna literatury, podobnie jak każdej innej dziedziny sztuki, polega na wytwarzaniu refleksji zdolnej krytycznie podważać wizję rzeczywistości ugruntowaną przez normy, zwyczaje, tradycje i przyzwyczajenia.

Przywołane zwroty – performatywny i kulturowy – umożliwiły tryumfalny powrót dramatu w orbitę zainteresowania literaturoznawstwa. W krok za tym integrującym przesunięciem postępowała jednak zmiana większa, znacząca swoją obecnością dalszym przesuwaniem granic. To projekt Nowej Humanistyki, który, jak sygnalizuje Marcin Cieński, postulując objęcie nim także badań literatury dawnej, „zdaje się sygnalizować próbę przejścia w polskiej rzeczywistości od fazy «zwrotów» w szeroko rozumianym obszarze badań humanistycznych (i ich literaturoznawczej aplikacji) do fazy dążeń do stworzenia projektu integralnego, całkowitego (niemającego jednak oznaczać ujednolicenia)”¹³. Połączone pod parasolem Nowej Humanistyki zdobycze zwrotów w teorii kultury pozwalają łączyć wielowartościowe dramatoznawstwo z zastaną praktyką badań literaturoznawczych. W ten sposób zostają wzbogacone o sferę performatywnego rezonowania, odgrywania i oddziaływania tekstu literackiego, wprowadzając go w sferę faktyczności. Nowa Humanistyka, nazwana przez odwołującą się do Derridy Agatę Bie-

¹¹ S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 229.

¹² Zob. D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, ed. *cit.*, s. 391–400.

¹³ M. Cieński, *Nowa Humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 237.

lik-Robson „egzorcyzmem widm”¹⁴, traktowana jest jako przestrzeń Nowej Pozytywności:

[...] nowoczesna negatywność, która dała podmiotowi nieskończoną perspektywę krytyczną, zostaje spętana i ukrócona przez Nową Pozytywność, w której na plan pierwszy wysuwa się bezpośrednio uwarunkowania i partycypacji albo, innymi słowy, prymat faktyczności”¹⁵.

Dramatoznawstwo uczy innej perspektywy, pozwalając na odnajdywanie w wątpliwości, przeciwieństwie, buncie i konflikcie konstruktywnych impulsów, zdolnych do wytwarzania nowych wartości. Jedną z form istnienia tego konfliktu jest postawienie ironicznego zwierciadła przed odbiorcą. Rozpoznając siebie i widząc różnicę pomiędzy fantazmatycznym i odbitym obrazem własnego „ja”, poznaje on mechanizmy kształtujące jego tożsamość, idee, postawy. Dramatyzacja tradycji literackiej jest jedną z form krytycznej refleksji społecznej.

Pozytywna dramaturgia krytyczna

Dramat to literatura, która uczy zaangażowanego, twórczego czytania. Wymaga od swojego odbiorcy czujności oraz intelektualnej i fizycznej aktywności w stopniu większym niż inne rodzaje literatury. Nie zmusza do jednoznacznej pozytywności, choć jej nie ogranicza. Nie krępuje także krytyczności ani nie wymusza podporządkowania się czytelnika literze tekstu, wierności jego istniejącej formie, a tym bardziej – uwarunkowaniom określającym okoliczności powstania czy tradycji recepcji danego utworu. Dramatyczna interakcyjność ma charakter performatywny nie tylko w zakresie wytwarzania bytów potencjalnych, lecz także przez wzajemne oddziaływanie na siebie odrębnych, współkształtujących się podmiotów – tekstu i czytelnika. Nie jest ograniczona do działania na tekście ani do jednoznacznego kształtowania wszystkich potencjalnych znaczeń wprowadzanych przez tekst. Istotna jest wzajemność. Akt lektury to szczególny rodzaj spotkania, łączącego zależne od siebie byty (podmiotowy, żywy tekst i aktywnego czytelnika), dookreślające i kształtujące się nawzajem w wytwarzanych incydentalnie sieciach obustronnych zależności. Nieciągłość dramatycznej prezentacji wymaga nieustannej aktualizacji konstruowanej wizji świata przedstawionego i prezentowanej akcji. Wbrew tezie Bielik-Robson – taka forma pozytywności prowokuje nastawienie krytyczne.

¹⁴ A. Bielik-Robson, *Nowa Humanistyka. W poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 149.

¹⁵ *Ibidem*, s. 148.

Działanie, do którego zachęca czytelnika tekst dramatyczny, przekracza ramy odczytania i deszyfracji autorskich intencji czy „ducha epoki”, do czego chcieliby ograniczać tę praktykę zwolennicy konserwacji historycznych konwencji literackich i inscenizacyjnych. W lekturze każdego tekstu, podobnie jak w praktyce inscenizacji dramatów, uniwersalna aktualność na poziomie potencjalności przekazu wrażeń oraz znaczeń jest ważniejsza od zastanych interpretacji. Sceną wyobrażeniowej inscenizacji tekstu dramatu w akcie jego lektury jest projekcja wewnętrznego świata czytelnika; nie ograniczają jej żadna rampa, kulisy ani tylny prospekt. Odczytanie poszerza zasięg tekstu w nieograniczonej mentalnej przestrzeni projektowanej przez każdego odbiorcę, podczas gdy faktyczna teatralna inscenizacja szuka reprezentatywnych ekwiwalentów tej przestrzeni. W praktyce – ponownie zawęży ją do ograniczonych pól znajdujących się w zakresie możliwości teatru.

Świadomość konwencji pozwala na odkrywanie ograniczeń dramatycznej prezentacji, które mogą być przełamywane w każdym akcie aktualizującej lektury. Otwarte, interakcyjne, performatywne odczytania dramatów ujawniają ich możliwą uniwersalność pozytywną niezależnie od projektowanych – zgodnie z respektowaną konwencją – wymagań i ograniczeń. Sytuacja przypomina praktykę odkłamywania obrazu świata przedstawionego w tekstach literackich tworzonych w relacji zależności wobec władzy dominujących dyskursów, warunkujących ich perspektywę prezentacji i używany język. W praktyce lektury pytanie o zakres rzeczywistości rekonstruowanej na podstawie tekstu w aktach jego poszczególnych odczytań nie jest ważniejsze od pytania o autonomiczne wartości, które są poprzez te akty wytwarzane. Lektura dramatu może służyć za modelowy przykład konstruktywnego tworzenia niepowtarzalnych jakości przez czytelnika-aktora, odgrywającego znaczenia w zwielokrotnionej sieci nakładających się na siebie zależności własnych doświadczeń i wiedzy o świecie, osobistej wrażliwości afektywnej, reakcji somatycznych oraz wyjściowego tekstu. Ryszard Koziółek zauważa, jak literatura – poddana lekturze warunkowanej doświadczeniem dramatycznym – przekracza warunkowane klasyczną perspektywą antropologiczną biegunowe napięcia pomiędzy tożsamym i Innym, eksponując konflikty rozgrywające się nie tylko w granicach jednej grupy społecznej, lecz także we wnętrzu niejednorodnej wewnętrznie wspólnoty, a nawet jednostki: „Ten rodzaj pracy literaturą pozbawia ją funkcji odróżniania «nas» od «nich», ale uczy odróżniania «nas» od «nas», ćwicząc w ten sposób trudną umiejętność życia z sobą jako «innym» od własnych wyobrażeń”¹⁶.

¹⁶ R. Koziółek, *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 69.

Literatura dramatyczna w modelowy sposób zachęca swoich czytelników do wytwarzania i dopełniania znaczeń zawartych w konkretnych utworach. Prowokuje do konfrontacji prezentowanych w nich postaw ze światopoglądami obecnymi w przestrzeni społecznej. Otwiera różnorodne wymiary wrażliwości odbiorczej, przekraczając limity lektury intelektualnej i wkraczając w przestrzenie alternatywne – sferę emocji, odczuć i reakcji fizycznych. Dramat pozostaje literaturą również wówczas, kiedy jego tekst nie jest czytany, a słyszany: w głośnej lekturze indywidualnej, z podziałem na role podczas próby stolikowej, w czasie *quasi*-inscenizowanych czytań performatywnych, adaptacji radiowych czy też w wypowiedziach aktorek i aktorów, mówiących na scenie kwestiami konkretnych głosów i wcielających się w większym lub mniejszym stopniu w różnorodne postaci dramatyczne. Wybrzmiewający w fizycznej i medialnej przestrzeni tekst dramatu nie traci swoich walorów literackich, a sam dramat – nawet jeśli nie funkcjonuje w formie pisanej – pozostaje tekstem literackim.

Dramaturgia przez dziesięciolecia była w Polsce marginalizowana. Traktowano ją jako środek do celu, za jaki uważano przedstawienie teatralne, zawierające cały możliwy splendor, ale też przejmujące odpowiedzialność za ewentualną porażkę. Obecnie dramatopisarze i dramaturdzy, których praktyka zawodowa doprowadziła do umocowania instytucjonalnego, szczególnie często są zmuszeni do respektowania wymogów konwencjonalnej teatralności. Jednak nawet pracując w porozumieniu z reżyserkami i reżyserami, aktorkami i aktorami oraz pozostałymi członkami i członkiniami zespołów realizujących spektakle teatralne, pozostają pisarzami i pisarkami – autorami i autorkami tekstów literackich. Twórczość dramaturgiczna, nie tylko w Polsce, lecz także na całym świecie, jest zależna nie tyle od ograniczeń i komercyjnych uwarunkowań rynku wydawniczego, ile od zapotrzebowania na teksty dla teatru – kształtowanego przez chwilowe koniunktury oraz możliwości organizacyjne i finansowe konkretnych instytucji organizujących życie kulturalne w zakresie widowisk. Przez wiele wieków wpływało to na ciągłość polskiej twórczości dramatycznej, stymulując i ograniczając zapotrzebowanie na nią oraz organizując jej dystrybucję i recepcję. Warunkując korespondencję pomiędzy poszczególnymi utworami i sposobami pisania oraz myślenia, praktyka ta limitowała możliwości nawiązań i kontynuacji w wewnętrznych ramach rodzaju literackiego. W efekcie powstająca dzisiaj w Polsce literatura dramatyczna prowadzi dialog z tradycją przede wszystkim poprzez intertekstualne, tematyczne i stylistyczne nawiązania do najbardziej rozpoznawalnej twórczości wpływowych autorów i kanonicznych dzieł dramaturgicznych w historii literatury polskiej – odwołując się w zasadzie jedynie do repertuaru kanonicznych dzieł Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego oraz (ewentualnie) Tadeusza Różewicza.

Niezależnie od ograniczonej liczby oryginalnych współczesnych tekstów dramatycznych podejmujących dialog z tradycją tego rodzaju literackiego w Polsce, od przełomu wieków XX i XXI coraz lepiej ma się tu praktyka dramaturgicznej pracy wykorzystującej dzieła historyczne. Ten rodzaj twórczej kooperacji z wyjściowym utworem (zarówno dramatycznym, jak i prozatorskim) – pastiszowania i parafrazowania, dopełniania i skracania go – który czasem uważa się za formę pasożytowania albo pracy porównywanej z pracą wirusa¹⁷, jest specyficzną formą twórczego, produktywnego dialogu krytycznego zarówno z konkretnym utworem, jak i z tradycją, którą ten utwór reprezentuje. W przypadku działań dramaturgicznych ten dialog realizowany jest w odniesieniu do tekstów nie tylko dramatycznych, lecz także prozatorskich, fragmentów poetyckich, a nawet scenariuszy filmowych czy samych filmów.

W tym miejscu nie będę zajmował się dramaturgiczną pracą adaptacyjną. Chciałbym jednak zaznaczyć, że wbrew opiniom krytyków takich praktyk dostosowanie tekstu dramatycznego do potrzeb konkretnego spektaklu uważam za specyficzny rodzaj twórczości literackiej, przypominający wielowiekową tradycję trawestacji, parafraz i pastiszów. Nie rozważając bardziej wnikliwie tego przypadku, w dalszej części tekstu skupię się na przykładach praktyki dramatopisarskiej, która swoją emblematyczną bohaterką uczyniła literaturę, aktantami – ikoniczne postaci kultury polskiej, a tematami – historyczną i współczesną recepcję ich twórczości oraz jej długoterminowe efekty społeczne. Dialog z tradycją to propozycja dramatycznej konfrontacji ze źródłami fantazmatycznego imaginarium naszej zbiorowej wyobraźni. Ciekawych egzemplifikacji takiego dramatyzowania dostarcza twórczość Jana Czaplińskiego, urodzonego w roku 1987 autora przekładów i teatralnych adaptacji tekstów literackich, dramatopisarza i dramaturga. To aktywny uczestnik polskiego życia teatralnego, współpracujący często – zgodnie z popularną od niemal dwóch dekad praktyką „pisanie na scenie” – z konkretnymi zespołami oraz reżyserkami i reżyserami, wśród których dotychczas znaleźli się między innymi: Aneta Groszyńska, Ewelina Marciniak, Piotr Ratajczak i Radosław Rychcik.

Pomiędzy rokiem 2015 a 2018 w orbicie uwagi Jana Czaplińskiego, który w swojej praktyce dramaturgicznej i adaptacyjnej także wcześniej krytycznie zwracał uwagę na źródła polskiej mitologii narodowej, znalazły się trzy różne postaci, jednoznacznie kojarzone z trzema rodzajami literackimi wyznaczanymi zgodnie z klasycznym podziałem na lirykę, epikę i dramat. W efekcie tego zainteresowania w ciągu czterech lat powstał cykl drama-

¹⁷ J. Targoń, *Wirus, strażnik, negocjator, partner... [rozmowa z Bartoszem Frąckowiakiem, Igą Gańczarczyk, Mironem Hakenbeckiem, Magdą Stojowską, Dorotą Sajewską i Szymonem Wróblewskim]*, „Didaskalia” 2007, nr 77.

tyczny, który można traktować jako wszechstronny i rozbudowany – choć oparty na metonimii – dialog z literacką tradycją kultury polskiej; dramat reprezentuje w nim Gabriela Zapolska, prozę – Henryk Sienkiewicz, a poezję – Adam Mickiewicz. Wspólną cechą napisanych przez Czaplińskiego utworów: *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebą okazję stulecia odzyskania niepodległości)* i *Mesjasze (albo skoro nie zostało nam już nic do wierzenia, to czy wolno nam podważać coś, w co na nowo moglibyśmy uwierzyć?)* – tekstu inspirowanego powieścią Györgiego Spiró, stworzonego wspólnie z Marcinem Kaćkim – jest dyskusja dotycząca polskiego kanonu literackiego i fantazmatycznego, prowadzona z krytycznej perspektywy współczesności. Szczególnie interesują mnie tu dwa pierwsze tytuły. *Mesjasze...*, nawiązując do powieściowego pierwowzoru, odnoszą się do Koła Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego, krytycznie ukazując mistycyzm Wielkiej Emigracji i dziedzictwo romantycznej myśli narodowej, przy czym Adam Mickiewicz portretowany jest jako jedna z kilku równorzędnych postaci dramatycznej prezentacji.

Emancypacja tradycji

Wspomniana wyżej różnica wewnętrzna, odkrywana przez literaturę w inspirowanej obserwacją Slavoja Žižka diagnozie sformułowanej przez Ryszarda Koziółka, objawia się na poziomie weryfikacji fantazmatycznych oczekiwań czytelników. Czapliński wykorzystuje potencjalny – dramatyczny już w swojej naturze – konflikt, idąc drogą równoległą do intuicji śląskiego literaturoznawcy, który stwierdził:

Tak przeczytana klasyczna polska literatura opowiadająca o nierozwiązywalnych konfliktach społecznych *Ogniem i mieczem* nie jest już książką integrystyczną, «dla Polaków», ale sceną, na której wyszły na jaw nasze fantazmatyczne popędy. To dobra droga do innej wspólnoty z «innymi», zbudowana na podobieństwie różnic, które wydobyla z nas literatura, demaskując naszą nieprzyległość do własnych wyobrażeń o sobie¹⁸.

Demaskując „nasze fantazmatyczne popędy”, autor *Sienkiewicza Superstar...* używa, w zgodzie z opinią Koziółka, klasycznych dzieł i ikonicznych postaci polskiego kanonu literackiego. Dramatyzując dorobek literacki i recepcję postaci Gabrieli Zapolskiej i Henryka Sienkiewicza oraz emigracyjną codzienność, środowisko i wpływ myśli romantycznej Adama Mickiewicza,

¹⁸ R. Koziółek, *op. cit.*, s. 68.

Czapliński poszukuje napięć i konfliktów w pozornej zgodzie, organizującej recepcję ich twórczości. Po raz kolejny – zgodnie z diagnozami autora książki *Dobrze się myśli literaturą*:

Celem interwencji byłaby reorientacja czy choćby dezorientacja takiego konfliktu. Potencjał dywersyfikacyjny literatury jest w tym względzie niedościgniony, szczególnie kiedy używamy do tego tekstów klasycznych, uznawanych za emblematyczne dla kultury dominującej, jakimi są w Polsce *Pan Tadeusz* czy *Trylogia*¹⁹.

Każdy z trzech wskazanych dramatów Czaplińskiego zawiera sugestię, że warunkowany kulturowo sposób widzenia rzeczywistości wynika z historycznie ukształtowanej recepcji literatury. Dramaturg wnioskuje, że fantazmaty zrodzone w jej polu mają realny wpływ na kształtowanie się świadomości Polaków. Wszystkie wskazane teksty, których adaptacje sceniczne przygotowała Aneta Groszyńska (dwóch pierwszych w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu i trzeciego, koproduktowanego przez Malta Festival Poznań, w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu), można traktować zbiorczo jako rodzaj specyficznego dramatycznego wyzwania, rzuconego ugruntowanej historycznie i potwierdzonej społecznie polskiej mitologii, a dokładniej – mitologizacji polskości poprzez literaturę.

Trzy główne historyczne postaci utworów Czaplińskiego, wśród których dwóch mężczyzn miało kluczowy wpływ na kształt polskiego kanonu literackiego, są aktywnymi bohaterami wskazanych tekstów. Autor nie ogranicza powoływanej prezentacji do typowych schematów fabularnych. Rezygnuje z tworzenia klasycznej opowieści odpowiadającej realistycznym prezentacjom biograficznym²⁰. Używając mechanizmów dramatycznej projekcji, konfrontuje wątki pochodzące z biografii swoich protagonistów, cytowane albo trawestowane fragmenty ich historycznych wypowiedzi oraz napisanych przez nich utworów literackich. Do tekstów swoich dramatów włącza także – co stanowi ważny element orientacji krytycznej – refleksje związane z recepcją ich twórczości. Wykorzystuje przy tym głosy konkretnych komentatorów, a także realnych i domniemanych czytelników – zarówno historycznych, jak i współczesnych. Zastosowana przez Czaplińskiego metoda przypomina praktykę wielowątkowego reportażu biograficznego z – kształtującymi ideowy sens dramatów – elementami subiektywnego

¹⁹ *Ibidem*, s. 67.

²⁰ Np. dramat nawiązujący do biografii Jarosława Iwaszkiewicza – M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, czy sztuka Wojtyzki konfrontująca Sławomira Mrożka i Witolda Gombrowicza – M. Wojtyzsko, *Dowód na istnienie drugiego*, „Dialog” 2013, nr 2.

felietonu krytycznego. Dramatyczna forma pozwala mu uniknąć jednoznacznie subiektywnej prezentacji poszczególnych wątków i zachować pozory respektowania zasady wielogłosu. Równoległe, przeciwstawne i dopełniające się wypowiedzi istnieją w tych utworach na równych prawach, symultanicznie ujawniając różnorodne perspektywy widzenia konkretnych zjawisk i odmienne wizje światopoglądowe. Kalejdoskop prezentowanych postaw tworzą wypowiedzi różnych postaci historycznych oraz reprezentatywnych bohaterów współczesnych. Pojawiają się także głosy fikcyjne, odzwierciedlające społeczne intuicje i przeczucia projektowane przez autora. Wszystko jest jednak podszyte dowcipem i ironią, których konserwatywna, zachowawcza logocentryczność nie znosi. Tradycja zyskuje szansę na odzyskanie interpretacyjnej wolności.

Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać), tekst Czaplińskiego napisany i wystawiony w roku 2015²¹, opublikowany niespełna rok później na łamach „Dialogu”²², odkrywa osobistą charyzmę oraz prezentuje osobowość aktorki i autorki Marii Gabrieli Janowskiej z domu Piotrowskiej herbu Korwin (która używała pseudonimu Gabriela Zapolska). Ujawniając siłę woli i determinację bohaterki, bezkompromisowo dążącej do realizacji stawianych sobie celów wbrew okolicznościom i realiom czasów, w których żyła, a które nie sprzyjały dążeniu kobiet do własnej niezależności, portretuje Zapolską jako reprezentantkę forpoczty feministycznej walki z nierównością płci. Dramat otwiera scena domniemanej rekonstrukcji występu przyszłej autorki *Sezonowej miłości* w roli Nory podczas inscenizacji *Domu lalki* na teatralnej scenie w Piotrkowie Trybunalskim w roku 1888. Emancypacyjny finał dramatu napisanego przez Henryka Ibsena staje się dla stworzonej przez Czaplińskiego postaci okazją do zamaniestowania zamiaru kategorycznego zerwania z prowadzonym dotychczas życiem (a także – życiem w ogóle) i zakończenia relacji z Marianem Gawalewiczem, będącym jej ówczesnym partnerem życiowym oraz scenicznym, w tej scenie grającym Torwalda Helmera. Czapliński umiejętnie przeplata dialogi oryginalnego dramatu Ibsena z własnymi hipotezami na temat rozmowy obrazującej relacje rekonstruowanych postaci na chwilę przed podjętą przez Zapolską próbą samobójczą. Konwencjonalne odgrywanie trzech rodzajów ról – teatralnych, społecznych i osobistych – zostaje zanegowane w jednej wypowiedzi tytułowej postaci dramatu, manifestującej potrzebę realistycznego wyrażania prawdy na każdym z poziomów istnienia. Zarówno w sztuce, jak i w życiu:

²¹ J. Czapliński, *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, reż. A. Groszyńska, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera 16.10.2015.

²² *Ibidem*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 5–33.

To jest zły teatr. Zły, kłamliwy, okropny teatr. Ja tego nie potrafię nazwać, ale to jest kłamstwo najgorsze, co robimy. I ty tego nie rozumiesz, bo tobie się to podoba. I tak się nakręcamy w tym podobaniu, skretyniałym i obrzydliwym²³.

Jan Czapliński na kartach swojego dramatu multiplikuje postać Gabrieli Zapolskiej, podkreślając tak jej wewnętrzną różnorodność i niejednoznaczność. Dlatego kiedy Zapolska I tyleż dumnie, co samokrytycznie ocenia własne życie, podsumowując je słowami, które dwa lata przed napisaniem przez Czaplińskiego tego dramatu spopularyzowało hasło konferencji dotyczącej jej męskiego poprzednika, Aleksandra Fredry²⁴: „Nikt mnie nie zna. Nikt za mną nie tęskni. Mogę odejść stąd bez żalu”²⁵, Zapolska II śpiewa, z ironią powtarzając tę frazę w wierszowanym tekście dosadnie podsumowującym jej dotychczasowe życie, a Zapolska III uzasadnia swój samobójczy zamiar hipochondrią i rezygnacją z podjętej przez siebie „nierównej walki”²⁶. Dramat, przeplatając głosy trzech różnych, dopełniających się wersji Gabrieli Zapolskiej, pozwala na symultaniczną prezentację szerokiego spektrum jej osobowości, przemyśleń i temperamentu.

Pierwsza scena tekstu Czaplińskiego kończy się wymianą zdań pomiędzy Zapolską i postacią oznaczoną jako Prowadzący. Informuje on bohaterkę, że przeżyje podjętą przez siebie próbę otrucia się fosforem z zapalek. Ta informacja skłania protagonistkę do deklaracji, że skoro ma dalej żyć, będzie „żyła tak, że zdębię wszystkie warszawskie pindy”²⁷. Wówczas w didaskaliach dramatu pojawia się zdanie funkcjonujące jako tytuł kolejnej sceny: „A będzie to tak”. Odtąd diametralnie zmienia się poetyka tekstowej prezentacji, co zostaje zaznaczone całkowitą rezygnacją z użycia wielkich liter i niemal wszystkich znaków interpunkcyjnych. Przeplatające się głosy postaci, oznaczonych imionami aktorów grających w prapremierowej, wrocławskiej adaptacji scenicznej tego tekstu, streszczają biografię Zapolskiej, relacjonując zarówno zdarzenia świadczące o jej trudnym charakterze, jak i działania, gesty oraz deklaracje sugerujące (tylko nieznacznie naginając historię), że znajdowała się ona w emancypacyjnej i artystycznej awangardzie swoich czasów.

Prezentacja nieznanymi powszechnie zdarzeń z biografii Gabrieli Zapolskiej i stosunku do niej osób jej współczesnych pozwoliła Czaplińskiemu krytycznie odnieść się do patriarchalnej wizji historii i współczesności

²³ *Ibidem*, s. 6.

²⁴ „Nikt mnie nie zna, czyli FREDRO NIEKANONICZNY” to temat konferencji zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w dniach 5–6 grudnia 2013 roku.

²⁵ J. Czapliński, *op. cit.*, s. 7.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 8.

kultury polskiej. Wspomnienie autorki niesprawiedliwie oczernianej przez publicystów i recenzentów, która była gotowa walczyć o swoje prawa, wyta-
czając procesy nierzetelnym dziennikarzom i komentatorom, funkcjonuje
jako symbol walki o równość płci, toczonej przeciwko – powracającej jak
upiorny Feniks – mizoginistycznej perspektywie widzenia rzeczywistości.
Kluczową sceną utworu Czaplińskiego jest fragment zatytułowany *Wyrok
w domu publicznym*. Obrazuje on proces sądowy wytoczony Zapolskiej po
wcześniejszym oskarżeniu jej na łamach prasy o plagiat. W wersji zapre-
zentowanej we współczesnym dramacie powódką jest Zapolska, ale sąd,
w którym uczestniczy trzech mężczyzn ograniczających prawo kobiety do
obrony, odbywa się nad autorką Żabusią, a nie nad bezzasadnie szkalującym
ją Janem Ludwikiem Popławskim. To nawiązanie do głośnej sprawy zainicjo-
wanej sarkastycznym, jednoznacznie mizoginicznym tekstem Popławskiego
pod tytułem *Sztandar ze spódnicy*, który został opublikowany w roku 1885
w warszawskiej „Prawdzie” (nr 35), redagowanej przez Aleksandra Święto-
chowskiego. Jak podkreślała badaczka Anna Janicka, autorka monografii
zatyłowanej *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*²⁸:

Argumenty krytyków pisarki, którym rozprawa sądowa dała możliwość oratorskich
popisów [...], mieściły się zazwyczaj w niższych, mniej wyrafinowanych rejestrach
ironii retorycznej. Bliskiej stylistyce i poetyce mowy oskarżycielskiej, przechodzącej
w pamflet, paszkwil, satyrę. Podkreślmy – niższych rejestrach, ponieważ ostrze
tej krytyki miało unieważnić i ośmieszyć talent pisarki, samą Zapolską zaś – jako
kobietę-autorkę – obrazić²⁹.

Seksistowska dyskredytacja nie była jedyną postawą prezentowa-
ną przez publicystów wobec Zapolskiej w ostatnich dekadach XIX wieku.
Choć na łamach prasy pojawiały się także próby jej obrony (publikowane
w „Kłosach” przez Władysława Wścieklicę), dominowała jednak perspek-
tywa motywowana szowinistycznym lekceważeniem kobiecej wrażliwości
i niedowierzaniem w możliwy talent, pracowitość i umiejętności kobiet. Jan
Czapliński eksponuje ten fakt w swoim dramacie, ukazując zgodne porozu-
mienie trzech mężczyzn biorących udział w sprawie Zapolskiej: Sędziego,
Recenzenta i Sienkiewicza, który w scenie *Wyrok w domu publicznym* poja-
wia się jako ekspert. Sędzia wydaje werdykt jeszcze przed rozpoczęciem roz-

²⁸ A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.

²⁹ Eadem, *Zapolska ironiczna. Rekoncesans*, [w:] *Ironia modernistów. Studia*, red. M. Baj-
ko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 172. W swoim niezwykle ciekawym tekście Anna
Janicka odnosi się także do motywowanej szowinizmem postawy krytycznej wobec Zapolskiej,
będącej przykładowym celem ataków przeciwko pisarstwu kobiet: „W intencji krytyków – na-
wet specjalnie nie skrywanej – demaskowała ona głupotę i chaotyczność kobiecego pisan-
ia. Jego wyszydzoną i zironizowaną inkarnacją stawała się Gabriela Zapolska”. *Ibidem*, s. 173.

prawy: „wszyscy są, a brakuje tu jeszcze tylko tej pindy, przez którą mamy cały ten ambaras”³⁰. Szczególnej roli w przywoływanej scenie nie odgrywają jednak ani Sędzia, ani Recenzent Jan Popławski, ani sama Zapolska; należy ona do Henryka Sienkiewicza. Pierwsze słowa wypowiedziane przez autora *Pana Wołodyjowskiego* w dramacie *Zapolska Superstar...* nawiązują do tytułowej postaci tej powieści, stanowiącej ważne źródło mitu polskiej dumy rycerskiej i narodowego honoru: „panie wołodyjowski, na boga, larum grają [...], a pan na koń nie siadasz, za szablę nie chwytasz?”³¹. W następnej swojej kwestii ta postać ujawni również swój szowinizm, z wyższością i lekceważeniem wypowiadając się o kobietach jako osobach pozbawionych talentu i umiejętności pisarskich: „powiem prosto, można mieć albo cycki, albo talent, wszystkiego nie można mieć, ja na przykład nie mam cycków”³².

Pełna ekspertyza zostanie przez autora *Trylogii* wyrażona nieco później. Również w niej, jak i w innych projektowanych przez Czaplińskiego sądach odnoszących się do Gabrieli Zapolskiej, wyrok poprzedza argumenty: „powiem prosto, to nawet nie jest tak, że tak się nie pisze, tak pisać, jak pani pisze, po prostu nie wolno, w pisaniu w ogóle nie o to chodzi”³³. O co więc – w zaprezentowanej przez Czaplińskiego opinii noblisty – chodzi w pisaniu? O metafory, opisy przyrody, postaci historyczne, nadzieję dla Polaków i nadzieję w ogóle. Tymczasem w pisarstwie Zapolskiej, jak stwierdza Sienkiewicz w portretującym ją dramacie, „brakuje poczucia sprawy”, a nawet „w ogóle brakuje pani poczucia, poczucia humoru chociażby, które ja na przykład mam, ale chyba generalnie jest tak, że poczucie humoru mają jednak mężczyźni”³⁴.

W *Zapolskiej Superstar...*, chronologicznie pierwszym dramacie z wymienionej triady tekstów podejmujących dialog z tradycją literacką, Czapliński upomina się o pisarstwo kobiet i pamięć pisarek. Już na poziomie podtytułu sugeruje ostateczne, niestety pośmiertne, zwycięstwo Gabrieli Zapolskiej, choć pomimo imponującego dorobku prozatorskiego i dramatycznego jest ona znana jedynie jako autorka pojedynczych sztuk teatralnych. *Zapolska Superstar...* to utwór korzystający z mozaikowego, dramatycznego wielogłosu, który w przejrzysty sposób prezentuje życiorys tytułowej bohaterki, opierając się na ustaleniach jej biografów i podporządkowując interpretację jej dorobku wymownej (niepozostającej bez związku z faktami medycznymi z jej życia) metaforze wielometrowego tasiemca. Równocześnie jednak o samej literaturze mówi się w tym tekście znacznie mniej niż o jej

³⁰ J. Czapliński, *op. cit.*, s. 12.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 16.

³⁴ *Ibidem*, s. 17.

krytyce, podejmowanej z męskiego punktu widzenia. Czapliński sugeruje, że głównym oponentem Gabrieli Zapolskiej, starającej się dążyć do realizacji swoich artystycznych ambicji przez swobodną, pozbawioną fałszu i konwencjonalnych upiększeń twórczość literacką, jest Henryk Sienkiewicz. Autor *Trylogii* zostaje sportretowany jako twórca polskiej mitologii bohaterskiej i prawodawca narodowego imaginarij fantazmatycznego – postać ugruntowująca patriarchalną perspektywę widzenia kultury, ojciec założyciel, przeciwko któremu jest realizowany dramatyczny bunt wolnościowej emancypacji.

Dramatyczne gry Jana Czaplińskiego z tradycją literacką

Krytyczne spojrzenie na postać autora *Quo vadis* Czapliński rozwija w najbardziej charakterystycznym spośród stworzonych przez siebie utworów podejmujących dialog z tradycją literacką. Dramat *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję stulecia odzyskania niepodległości)* otwierają wypowiedzi fikcyjnych, a jednak reprezentatywnych dla postaw osób publicznych w Polsce postaci Prezydenta i Pierwszej Damy. Sytuacja, w której zostaje zaprezentowana ta para, nawiązuje do praktyki Narodowego Czytania. Zwyczaj wyboru książki, która jest czytana przez Polaków podczas imprez i festynów organizowanych w pierwszą sobotę września, jest kultywowany w Polsce rokrocznie od roku 2012. W roku 2014 była to *Trylogia* Henryka Sienkiewicza, a w roku 2016 jego *Quo vadis*. Pierwsze słowa utworu Czaplińskiego są cytatem z *Pana Wołodyjowskiego*. To ten sam – nieco poszerzony, niezwykle ważny dla narodowego imaginarij – fragment, który wypowiada Sienkiewicz w *Zapolskiej Superstar*...: „panie pułkowniku! panie pułkowniku wołodyjowski! dla boga, panie wołodyjowski, larum grają! wojna! nieprzyjaciel w granicach, a ty się nie zrywasz? szabli nie chwytasz? na koń nie siadasz?”³⁵. W *Sienkiewicz Superstar*... wypowiada je Prezydent, dodając osobisty komentarz: „płakałem / kiedy jako mały chłopiec czytałem te słowa płakałem rzewnymi łzami / płaczę, gdy czytam je jako dorosły mężczyzna / i płaczę kiedy jest ta scena w filmie”³⁶. Dalej opisywana jest filmowa scena, w której w kościele niespodziewanie zjawia się Jan III Sobieski. Nawiązując do szerokiego spektrum historycznego pisarstwa Sienkiewicza, Prezydent wyciąga wnioski, które brzmią jak program polityczny polskiej prawicy:

³⁵ *Idem*, *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję stulecia odzyskania niepodległości)*, „Dialog” 2018, nr 12, s. 30.

³⁶ *Ibidem*, s. 31.

placę dalej / ale teraz zmienia mi się płakania powód / teraz z poruszenia placę,
że nie pójdzie na marne ta śmierć bohatera / bo Jan III Sobieski podniesie nasze
serca upadłe / islamistów pod chociemem pogoni / antemurale christianitatis ocali /
i będzie polską polską / Rzeczpospolitą potężną i przez wrogię kulturę niezwyciężoną
/ na zło i zarazki i brud mahomateński impregnowaną / od kozackich hord bezpieczną
/ od litewskich knozań ubezpieczoną / od szwedzkich najazdów mocniejsza / od
krzyżackich podstępów sprytniejsza / jednolitą będzie jak zawsze była / chrześcijańską
jak zawsze była / monogamiczną jak zawsze była / białą i heteroseksualną³⁷.

Już w pierwszej nacechowanej politycznie wypowiedzi na kartach swojego dramatu Czaplinski zestawia efekty oddziaływania literatury Sienkiewicza na świadomość Polaków ze współczesnymi narodowymi fobiami i hasłami rezonującymi podczas marszów nacjonalistów i w wypowiedziach przedstawicieli prawicy. Tekst niesie sugestię, że w imaginariu literatury Sienkiewicza fantazmaty sarmackie połączyły się z ideami mesjanizmu, tworząc współczesną wizję Polski jako przedmurza chrześcijaństwa. Ta wizja, informująca o nieprzerwanym ciągu narodowych zwycięstw mimo militarnych porażek, stanowi pryzmat widzenia także współczesnej sytuacji państwa i narodu polskiego. Polska, jako opoka chrześcijańskiej tradycji, stanowić ma zaporę przed ofensywą islamską na Europę i głównego przeciwnika różnorodności kulturowej, wspierając się przy tym subtelnym rasizmem i jawną homofobią. W tej wizji dominuje odniesienie do tradycji szlacheckiej, mającej stanowić powód do dumy dla całego narodu, niezależnie od realnego pochodzenia jego przedstawicieli. Skuteczność wytwarzanego przez Sienkiewicza metodami afektywnej identyfikacji zbiorowej wrażenia tożsamościowej przynależności wszystkich współczesnych Polaków do wolnej szlachty potwierdza Prezydent, który do osób zebranych podczas Narodowego Czytania zwraca się słowami: „drogie moje społeczeństwo / niezwykle jestem wzruszony, że cię widzę / potomkowie szlachty moi najlepsi”³⁸.

W dramacie Czaplinskiego Prezydent podczas joggingu puszcza sobie w słuchawkach szum husarskich skrzydeł i marzy o spotkaniu z Sienkiewiczem, którego uważa za największego polskiego pisarza. Argument, który przywołuje, przypomina praktykę Bładaczki z *Ferdynand i Walsztajn* Witolda Gombrowicza – Sienkiewicz jest „wielki, bo wspólny / bo wszyscy go kochamy / i może nawet nie wszyscy wiemy, za co go kochamy, ale kochamy”³⁹. Czaplinski powtarza ironiczny gest krytyki skierowany przeciwko fenomenowi literackiemu. Ta krytyka – podobnie jak w przypadku relacji Gombrowicza do Słowackiego – nie jest kierowana wprost przeciwko pisarzowi. W dalszej

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 32.

³⁹ *Ibidem*, s. 36.

części dramatu stanie się jasne, że stosunek dramaturga wynika z praktyki recepcji twórczości pisarskiej Sienkiewicza. Dlatego odpowiedni w tej sytuacji wydaje się komentarz Włodzimierza Boleckiego, który odniósł się do prowadzonej przez Bładaczkę lekcji języka polskiego: „Szyderstwo Gombrowicza dotyczy [...] całej kultury i tych uniwersalnych mechanizmów życia społecznego, które z jednostki czynią obiekt instytucjonalnej tresury”⁴⁰. Podobnie dzieje się z szyderstwem Czaplińskiego w kontekście twórczości Sienkiewicza.

W odniesieniu do Sienkiewicza wskazanie instytucjonalnej tresury okazuje się dzisiaj prostsze niż w przypadku stosunku uczniów do hermetycznej poezji Słowackiego. Na kartach dramatu Prezydent wspomina sceny i obrazy, które wzruszały go, bawiły i podnosiły na duchu, współtworząc jego osobiste wyobrażenie Polski i świata. Pamięta smutek, który ogarniał go w trakcie lektury opisu śmierci Longinusa Podbiپیęty. Dowcipy Zagłoby. A także poczucie sprawiedliwości, kiedy Azja Tuhajbejowicz był nabijany na pal, co zostało opisane – w sposób niezbyt typowy dla całego dorobku autora *Trylogii* – w niezwykle obrazowej i wstrząsającej konwencji naturalistycznej⁴¹, sugerując przy tym transgresyjne odniesienia homoseksualne. W kolejnych scenach dramatu pojawia się sam Sienkiewicz, który tłumaczy zainteresowanie wzbudzone przez jego twórczość jako autor „przygodówek dla chłopców”⁴². Kiedy Żona Maria zwraca uwagę, że literatura popularna nie wystarczyłaby chyba do tego, by czytelnicy chcieli stawiać mu pomniki, Sienkiewicz odpowiada: „ulepili mnie / z potrzeb swoich / i w pomnik zamkną / [...] to dopiero musi być posucha w kraju, co? / żeby autorowi bajek dla chłopców pomniki stawiać”⁴³. Prezydent i Pierwsza Dama nie mają jednak najmniejszych wątpliwości, że Sienkiewiczowi należą się: „[...] także nazwy ulic szkół parków placów skwerków rond skrzyżowań / mostów osiedli przejść placyków zaułków / ogólnie wszystkiego co dało się nazwać a po ustawie o dekomunizacji to więcej jeszcze nawet / ale pomnik przede wszystkim”⁴⁴.

⁴⁰ W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 173.

⁴¹ Ryszard Koziołek wspomina w odniesieniu do tego fragmentu o „pornografii przemocy” (s. 292), nieco wcześniej w swojej monografii dotyczącej somatyczności w twórczości Sienkiewicza opisując charakter tak sformułowanego obrazowania w prozie: „Bez względu na rodzaj dyskursu przemocy ukazywane w nim cierpiące ciało jest zawsze projekcją, nigdy naśladowaniem, gdyż nie zachodzi tu czytelna wymiana znaku i jego odniesienia”. Tę diagnozę można traktować jako – ciekawą i produktywną dla perspektywy dramatycznej – sugestię różnic pomiędzy obrazowaniem narracyjnym i dramatycznym. Zob. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 290.

⁴² J. Czapliński, *Sienkiewicz Superstar...*, ed. cit., s. 40.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 41.

Z czego miałyby powstać pomnik pisarza, który potrafił odpowiedzieć na potrzeby społeczeństwa i którego literatura współkształtowała tożsamość narodową Polaków? W dramacie Czaplińskiego to pytanie wraz z hipotetyczną odpowiedzią formułuje Brzozowski, wspólnie z Nałkowską i Przybyszewskim w *Sienkiewiczu Superstar...* tworzący krąg krytyków twórczości tytułowego bohatera:

tylko teraz z czego by ten pomnik / bo z brązu to nie / z brązu to nuda / z brązu to można mickiewiczowi / ale z czego by sienkiewicza pomnik / no bo nie z czytania jego książek / nie ze znajomości przecież dzieł jego i historii własnej / nie z myślenia o kraju / tylko z biało czerwonych szalików / z koszulek z napisem lewandowski robert / z kłapków kubota / z piwka w przezroczystym plastiku / z all inclusive do egiptu / z dumy, że się jest polakiem / i z dumy, że to ma coś wspólnego z wojną / z mój sokole z góralu czy ci nie żal z będzie zabawa / i z nienawiści / ze śmierci wrogom ojczyzny / z wypierdalać / z regnum poloniae / z antemurale christianitatis / z frustracji, że cię mobilny rynek pracy zostawił daleko w tyle, ale zawsze można jeszcze przynajmniej być polakiem i pobić ukraińca bohuna / i z radości, że nawet jeśli jest całkiem źle, to przecież zawsze można sobie wspomnieć pierwszą rzeczpospolitą / i się nią jak kocykiem z polarka ciepłym okryć / i z przekonania, że skoro był sienkiewicz, to polska jednak coś znaczy i bycie polakiem jest fajne i ważne⁴⁵.

Ironiczny stosunek Brzozowskiego do recepcji twórczości literackiej Sienkiewicza równoważą głosy doceniające talent pisarza. Nie odmawia mu go nawet Nałkowska. Ta postać zaznacza jednak, że sam talent to za mało, bo „potrzeba jeszcze intelektu, żeby formację kulturową zbudować”⁴⁶. Przybyszewski domaga się zaś, żeby autor *Quo vadis* głosił potrzebę „odrodzenia przez kulturę / ale nie taką, wiecie, że bitwa pod grunwaldem”⁴⁷.

Pośród entuzjastów i krytyków twórcy narodowych fantazmatów, które bezmyślnie wykorzystywane są przez wprowadzonych do dramatu polskich faszystów, szczególną rolę odgrywa Janko – postać nawiązująca do Janka Muzykanta z Sienkiewiczowskiej noweli, chamskie dziecko, które nie miało szans na rozwój – bez edukacji nie mogło rozwinąć swojego talentu i nie zyskało zrozumienia wśród współczesnych. Choć ma ono pretensje, że poświęcono mu jedynie cztery strony noweli, towarzyszy pisarzowi w podróży do Zbaraża, gdzie ma powstać szkoła nazwana imieniem Sienkiewicza. Lokalne władze starają się zrealizować ten projekt, choć napotyka on społeczny protest. Lud wierzy, że budowa szkoły planowana jest w miejscu, w którym znajduje się grób Podbiپیęty. Literacka fikcja, jak w życiu – sugeruje Czapliński – przenika do rzeczywistości przedstawionej, nie tylko

⁴⁵ *Ibidem*, s. 42–43.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 44.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 45.

tworząc fantazmatyczne imaginarium kształtujące rzeczywistość, lecz także determinując ewolucję społeczną i ograniczając możliwości rozwoju, postępu i wyrównywania szans. Na pytanie Sienkiewicza, czy informacji o grobie miejscowi nie wyczytali pośród „bajek jakichś”, zgromadzeni odpowiadają, że są „nieczytaci”, a o mogile po prostu wiedzą. Chłopi chętnie przystają na decyzję o rezygnacji z budowania szkoły. Dzięki powstrzymaniu inwestycji ich dzieci dalej będą mogły pracować w polu. Próba wyrównywania szans zostaje dramatycznie skonfrontowana z uświęconym tradycją fantazmatem.

* * *

Jan Czapliński to autor utworów, które dramatyzują tradycję literacką, zestawiając ją ze skutkami recepcji konkretnej, powołującej ją twórczości. Pisząc dramatyczne teksty literackie, przyjmuje rolę polemisty oraz wytwarza fikcję, zdolną wpływać na sposób postrzegania utwierdzonych, towarzyszących nam od wielu dekad przekonań. Forma dramatyczna ułatwia mu przeplatanie różnych rejestrów i modalności, pozwala prowadzić prezentacje symultaniczne: równoległe i mozaikowe. Umożliwia też skrótową komunikację z odbiorcami, których pierwotnie nie musiał projektować jako czytelników. Dzięki publikacji jego tekstów krąg odbiorców mógł się poszerzyć, a utwory wkroczyły w obszar recepcji lekturowej. Czapliński, łącząc dziedzictwo historycznej przeszłości i jej kulturowo kształtowanej wizji, pozostaje krytykiem rzeczywistości, a równocześnie daje szansę na wyciąganie konstruktywnych wniosków w duchu Nowej Pozytywności. Realizuje program o charakterze politycznym, który Michał Kuziak definiuje w odniesieniu do formuły zaproponowanej przez Kingę Dunin:

Polityczność polskiej humanistyki najczęściej manifestuje się w związku z formułą, którą za Kingę Dunin określiłbym mianem „czytając Polskę”. Myślę tu o, często umocowanych w różnych językach krytycznych, lekturach zakładających, że Polska/polskość stanowi znaczący tekst, który wymaga wykorzystania odpowiedniej hermeneutyki, by odsłonić i zrozumieć to znaczenie [...].

„Lektura Polski” najczęściej wiąże się z problematyką tożsamościową, z odsłanianiem kodu polskości. Żywi się wizją pracy nad świadomością wspólnoty. Spojrzenie w mniej lub bardziej oddaloną przeszłość okazuje się spojrzeniem w lustro, dzięki któremu możemy lepiej zrozumieć swoją współczesność⁴⁸.

⁴⁸ M. Kuziak, *W sprawie polityczności polskiej humanistyki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 257–258.

Dramaturgia Czaplińskiego, choć jest głosem autora piszącego dla teatru, a zatem pozornie pochodzącym z obrzeży świata literackiego, podejmuje bardzo ważną dyskusję dotyczącą wpływu literatury na polską świadomość narodową. Jego utwory – wolne od konwencji, konwenansów, wahań i fałszywych kompleksów – przyjmują funkcje i zadania synchronicznej krytyki literackiego kanonu. Na kartach jego tekstów i na scenach ich teatralnych adaptacji dokonują się podsumowanie i rewaloryzacja dziedzictwa literackiej tradycji oraz wpływu, jaki wywarła ona na polską kulturę, świadomość społeczną i narodową. Czapliński z rozmysłem prowokuje, zapraszając do dyskusji na temat relacji fantazmatów z tworzoną przez kanon i kolektywnie podtrzymywaną wizją rzeczywistości. Ta dyskusja dotyczy sposobów naszego myślenia o sobie, ale też kształtowania projekcji naszej historii; źródeł narodowych powinności oraz wytwarzania wewnętrznych i zewnętrznych relacji społecznych. W ostatniej scenie dramatu *Zapolska Superstar...*, w której lekarze wydobywają z ciała pisarki rekordowych rozmiarów tasiemca, nie mogą powstrzymać podziwu dla rozmiarów jej dorobku⁴⁹. Formułują przy tym diagnozę „choroby nieśmiertelnej”, za jaką uważają literaturę. Dramatyzacja jej tradycji daje szansę krytycznie, a zarazem konstruktywnie przyjrzeć się efektom, które literatura wytwarza w przestrzeni społecznej. Twórczość Jana Czaplińskiego daje odbiorcom okazję do indywidualnej konfrontacji z jej kanonem jako – „nieśmiertelna” – chorobą:

Lekarz III jakaś nowa choroba, piękna choroba, ale zapomniałem nazwy
Lekarz I to kolega sobie przypomni, bo bez nazwy nie będziemy wiedzieli, co robić.
tętno
Lekarz II rośnie. obawiam się, że to zaraz wybuchnie
Lekarz I co kolega opowiada, jak może wybuchnąć, przecież to jest książka!
Lekarz II nie mam pojęcia jak, po prostu widzę, że zaraz wybuchnie
Lekarz III nowa, wielka, piękna choroba, choroba nieśmiertelna, ale jak ona się nazywała
[...]

⁴⁹ „Lekarz I no i pa wsiom, zesła na tasiemca. rozmnożył się po całym cieie i już nie było odwrotu / Lekarz II taka niby pisarka wielka, a umarła na tasiemca. banalne / Lekarz I no, może i banalne, ale za to jakiego tasiemca! jak stąd do jerozolimy!, prawda, panie kolego? / Lekarz I jeden metr / Zapolska I/II/III ich czworo, żabusia, małaszka / Lekarz I/II/III dwa metry / Zapolska I/II/III kaśka kariatyda, akwarele, o czym się nie mówi / Lekarz III trzy metry / Zapolska I/II/III tamten, skiz, agent / Lekarz III cztery metry / Zapolska I/II/III małka szwarzenkopf, kochanowski, sybir / Lekarz III pięć metrów / Zapolska I/II/III czego nie widać, menażeria ludzka, przedpiekle / Lekarz iii sześć metrów / Zapolska I/II/III moralność pani dulskiej / Lekarz III siedem metrów / Zapolska I/II/III i dużo, dużo więcej / Lekarz III osiem metrów, dziewięć metrów, dziesięć metrów, jedenaście metrów”. Zob. J. Czapliński, *Zapolska Superstar...*, ed. cit., s. 30.

Lekarz III literatura
Lekarz I co literatura
Lekarz III literatura, to jest nazwa tej choroby
Lekarz I kolega chyba oszalał, przecież nie zginiemy od literatury⁵⁰

Krytyczna rewaloryzacja kanonu może być praktyką wybuchową. Literatura kobieca, wolnościowa, krytyczna albo dramatycznie konfrontująca obowiązujące fantazmaty i ich wyimaginowane źródła jest zdolna zmieniać świat. Kres jednej rzeczywistości bywa jednak początkiem nowej, być może lepszej jej wersji. Perspektywa krytyczna, dramatycznie konfrontująca nas z innymi wariantami nas samych, ma pozytywny potencjał twórczy. Odkrywa go literatura, również dramatyczna. Z jej potencjału korzysta Jan Czapliński – dramaturg równocześnie konstruktywny i krytyczny.

BIBLIOGRAFIA

- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Kraków 1997.
- Bielik-Robson A., *Nowa Humanistyka. W poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 146–162.
- Bolecki W., *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 171–192.
- Burzyńska A., *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 40–57.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Cieński M., *Nowa Humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 235–243.
- Czapliński J., *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję stulecia odzyskania niepodległości)*, „Dialog” 2018, nr 12, s. 30–86.
- Czapliński J., *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 5–33.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloności jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/1, s. 259–280.
- Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.
- Janicka A., *Zapolska ironiczna. Rekonesans*, [w:] *Ironia modernistów. Studia*, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 171–187.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemoc*, Katowice 2010.
- Koziołek R., *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 60–69.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 31–32.

- Kupryjanowicz M., Kurkowski M., *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 10–39.
- Kuziak M., *W sprawie polityczności polskiej humanistyki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 253–261.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Ratajczakowa D., *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 391–400.
- Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wrocław 2007.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 229–248.
- Targoń J., *Wirus, strażnik, negocjator, partner... [rozmowa z Bartoszem Frąckowiakiem, Igą Gańczarczyk, Mironem Hakenbeckiem, Magdą Stojowską, Dorotą Sajewską i Szymonem Wróblewskim]*, „Didaskalia” 2007, nr 77, s. 9–17.
- Wojtyzsko M., *Dowód na istnienie drugiego*, „Dialog” 2013, nr 2, s. 60–85.

Piotr Dobrowolski – dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Literaturoznawca, estetyk, teatrolog. Zajmuje się problemami współczesnej estetyki teatru, literatury i sztuk wizualnych w perspektywach porównawczej, społecznej, performatywnej i krytycznej. Krytyk teatralny i literacki, komentator życia artystycznego, tłumacz, eseista. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, redaktor „Czasu Kultury”, stały współpracownik miesięcznika „Dialog”, członek Kapituły Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Ostatnio opublikował książkę *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań 2019). ORCID: 0000-0001-8318-4295. Adres e-mail: <p.dobro@amu.edu.pl>.

Piotr Dobrowolski – PhD (dr. hab.), Adam Mickiewicz University in Poznań. Literary scholar, esthetician, theater researcher; deals with the problems of contemporary aesthetics of theater, literature and visual arts in a comparative, social, performative and critical perspective. Theater and literary critic, translator, essayist. Member of the Polish Society for Theater Research, editor of “Czas Kultury” magazine, regular collaborator of the magazine “Dialog”. Juror of the Gdynia Drama Award. Recently published the book *Theatre and Politics. Political Discourses in Contemporary Polish Drama [Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej]*, Poznań 2019]. ORCID: 0000-0001-8318-4295. E-mail address: <p.dobro@amu.edu.pl>.

