E w a W ą c h o c k a

Utopia tragedii końca dwudziestego wieku

Kwestionowanie możliwości tragedii w naszych czasach jest równie symptomatyczne, co podziw dla wielkości dawnej tragedii. Niezależnie od powodów tego stanu rzeczy większość dzisiejszych znawców zgadza się, że w nowoczesnym dramacie i w nowoczesnym teatrze nie ma już tragedii. Georg Steiner na początku lat sześćdziesiątych uznał, że przyczyną śmierci tragedii stało się chrześcijaństwo z jego obietnicą zbawienia dla każdego[1]. Zdaniem Lionela Abela jej podstawy podważyła samoświadomość człowieka, którą zdobył on w początkach XVII w. i dzięki której bohater poznał dwuznaczność swoich działań[2]. Walter Kerr z kolei uważa, że zmierzch tragedii – sztuki służącej człowiekowi do badania własnych możliwości i granic własnej wolności – przyniosły odkrycia Kopernika, Darwina i Freuda, architektów współczesnej myśli o człowieku[3]. Dwaj pierwsi odebrali mu uprzywilejowaną pozycję w przyrodzie, Freud zaś zachwiał jego wiarą w siebie, nauczywszy wątpić w motywy własnych zachowań.

Jakby na przekór tym fatalistycznym rozstrzygnięciom i diagnozom jednocześnie obserwuje się dzisiaj rozkwit filozoficznej i krytycznej refleksji nad tragedią, o czym świadczyć mogą choćby prace wspomnianych autorów. Mamy więc oto swoisty paradoks: zanikowi gatunku literackiego towarzyszy niesłabnące zainteresowanie tragedią jako formą, w której najpełniej odzwierciedlają się modelowe sytuacje ludzkie. Najwyraźniej wciąż pozostaje ona najczulszym instrumentem krytycznym, jaki posiadamy, przystępując do analizy wszelkich form dramatycznych. Z pewnością nie chodzi więc tylko o to, że wyczerpały się pewne możliwości artykulacyjne, że obumarły normy, które winny być spełnione, ażeby ten czy inny dramat można było uznać za tragedię, skoro nadal żywa jest jej idea. Nie można też powiedzieć, że wraz z rozpadem tragedii zniknęły z dramatu fundamentalne pytania, wobec których stawiała człowieka. Tragedia, zwłaszcza może dzisiaj, to nie tylko gatunek literacki, a pytanie o jej (domniemaną czy rzeczywistą) obecność we współ-

[1] G. Steiner: *The Death of Tragedy*. New York 1961.
[2] L. Abel: *Metatheatre.* New York 1963.
[3] W. Kerr: *Tragedy and comedy*. New York 1985.

czesnej dramaturgii, nie jest wyłącznie zagadnieniem historyczno- ani też teoretycznoliterackim. Podjęcie tego zagadnienia oznacza w istocie dyskusję nie tylko o sytuacji dzisiejszego dramatu, ale i o kondycji człowieka.

Problem leży gdzie indziej. Czy istotnie potrzeba tragedii, ażeby w naszym chrześcijańskim świecie, w którym nie ma miejsca na „światopogląd tragiczny", można było wyrazić – jak to ujmuje Leszek Kołakowski – swoisty lęk, jaki niesie sytuacja własnego istnienia? I czy współczesny dramat, nie mogąc sprostać tragedii lub otwarcie ją niszcząc, może ocalić jej siłę oddziaływania przejawiającą się w budzeniu „litości i trwogi"?

Pytania tego rodzaju zmuszają każdorazowo do przemyślenia wzajemnych relacji między literaturą (teatrem) a refleksją odnoszącą się do tego, co za Heideggerem nazywamy świadomością bycia w świecie. Trudno też od nich uciec, rozważając *Do piachu…* Tadeusza Różewicza (1979) i *Antygonę w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego (1992)[4], dwie najważniejsze, zdaniem Jana Kotta, polskie sztuki ostatnich kilkudziesięciu lat[5]. Niekoniecznie dlatego, żeby należało rozstrzygać, czy wymienione teksty są, czy też nie są tragediami. Opinie krytyków na ten temat były podzielone, zwłaszcza w przypadku Różewicza. W świetle uznanych klasycznych pojęć pewnie nie są, ale chyba żadna tragedia naprawdę nie pasuje idealnie do jakiejś jednej definicji tej formy. Tragedia jako gatunek literacki o mniej więcej jasnych granicach zdaje się istnieć raczej w wyobraźni krytyków i filozofów, aniżeli w rzeczywistości, co zaciera jej historyczną zmienność. O wiele wymowniejsze są w tym wypadku polemizujące nawiązania oraz jawne zaprzeczenia, wyraźne w utworze Głowackiego, u Różewicza wręcz uderzające. Warto więc może się przyjrzeć, co z nieodwracalności krańcowych ludzkich doświadczeń, tych, które tak ciągną nas ku tragedii, z ich nie dającego się załagodzić piętna, udało się mimo to obu twórcom zachować.

Głowacki wprost buduje stosowny kontekst poprzez czytelne odniesienia intertekstualne. Antygona jest oczywiście z Sofoklesa; żyje w Tompkins Square Park na dolnym Manhattanie, gdzie przemieszkują nowojorscy bezdomni, i jak tamta chce wyprawić pogrzeb trupowi[6]. Jej wspólnicy, Sasza, Żyd z Petersburga i Polak Pchełka, bez trudu przywodzą na myśl parę Beckettowskich trampów, a także parę emigrantów z dramatu Mrożka (*Emigranci*). Różewicz inaczej – ostentacyjnie odcina się od prostych literackich zestawień, od skojarzeń zrodzonych z pamięci o tradycji. Czy z historii bandyckiej wyprawy można stworzyć tragedię? Historii na wskroś pospolitej: oto trzej partyzanci splądrowali plebanię i nie pozostawili w spokoju

[4] T. Różewicz: *Do piachu…* „Dialog" 1979, nr 2. Przedruk w: Tegoż: *Teatr.* Kraków 1988. T. 2. Prapremiera: Teatr na Woli w Warszawie 1979. Reż. Kazimierz Kutz, J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku. „*Dialog" 1992, nr 10. Prapremiera: Teatr Ateneum w Warszawie 1993. Reż. Izabela Cywińska.

[5] J. Kott: *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park. „*Dialog" 1992, nr 10.

[6] Zob. A. Krajewska-Wieczorek: *Two Contemporary Antigone.* „New Theatre Quarterly" 1994, nr 10; H. Morawska-White, J.K. Harty: *Janusz Glowacki's „Antigone in New York": A Dialogue.* „Periphery: Journal of Polish Affairs" 1997, nr 3.

starej księżej gospodyni. Dwaj z nich zbiegli, pozostał Waluś, najgłupszy, który – choć się wypierał udziału w gwałcie – zostanie aresztowany, trzymany w psiej budzie i włóczony na postronku, a wreszcie – rozstrzelany. Tej mało wyszukanej koncepcji fabuły odpowiada charakter przedstawionej rzeczywistości, odrażające swym prostactwem zachowania postaci i obsceniczny, wulgarny język, jakim przemawiają. Wszystko to ma niewątpliwie służyć łamaniu literackiego *decorum*, z góry niejako przekreślając możliwość rozegrania tragedii.

Stosunek do tradycji, choć przybliża do określonej formy lub od niej oddala, nie przesądza jeszcze o tym, czy ukazane w utworze zdarzenia mają charakter tragiczny. Tragedię niszczy „od środka" brak konfliktu równorzędnych wartości. Brak równie znaczący w *Antygonie*, co prowokacyjny w *Do piachu…* Głowacki wprawdzie pozostawił konflikt, ale gdzieś na drugim planie, w postaci skonwencjonalizowanego ujęcia przejętego za greckim tragikiem. Schemat fabularny z tamtej *Antygony,* oparty na motywie wykradzenia niepogrzebanych zwłok, to tylko szkielet konstrukcyjny – pozwala na moment ześrodkować puste, bezcelowe działania postaci. W inne już jednak przyobleka się treści. Znamienne, że nigdzie nie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji tych dwóch przeciwstawnych racji: współczesnej Antygony domagającej się spełnienia religijnej powinności wobec zmarłego, z jednej strony, i bezdusznego prawa, którym kieruje się miasto, z drugiej. Reprezentujący restrykcyjne społeczeństwo Policjant to – jak Chór w greckiej tragedii – Głos Miasta, raczej komentator niż podmiot sporu. Dramat posępnej egzystencji „na dnie", czekania na nieuchronny koniec z perspektywą zbiorowej mogiły na Hart Island, ten dramat dzieje się na obrzeżach konfliktu, obok niego. Nietrudno sobie wyobrazić, że mógłby się rozegrać i bez tej zapożyczonej fabuły albo też wpisując się w inny układ zdarzeniowy. Próżno szukać też konfliktu w samych postaciach. Ich świat „tu" określa i ożywia wyłącznie tęsknota za tym, co zostawili „tam", w rodzinnym kraju. Wybór, przed którym stawia Głowacki bohaterów, nie pociąga za sobą nieodwołalnej utraty jednej wartości na rzecz innej, bo i tak nie mają oni nic do stracenia.

W utworze Różewicza widać jeszcze większy dystans między sprawą głównego bohatera a tym, co można uznać za konflikt. Zarysowany na dalszym planie antagonizm wśród dowódców – dotyczący stosunków społecznych w oddziałach partyzanckich, a co za tym idzie, również systemu politycznego w przyszłym państwie – z całą pewnością nie jest konfliktem o charakterze tragicznym. Akcja sztuki rozwija się wokół centralnej postaci Walusia, lecz Waluś, nieobecny w połowie obrazów, znajduje się z dala od ideologiczno-wojskowych sporów. Nie ma w nich żadnego udziału, nie jest stroną w konflikcie, choć to on właśnie najdotkliwiej odczuje jego konsekwencje, stanie się ofiarą.

Bohater pozbawiony został bowiem wszelkiej szansy działania. Jego los rozstrzygnął się poza nim, przypadkowo właściwie i bezosobowo, on sam zaś nie ma najmniejszej możliwości, by stanąć jako protagonista we własnej sprawie. Gdyby zresztą nawet taką możliwość mu dano, nie byłby w stanie tego uczynić. Niewiele

go łączy, raczej wszystko dzieli od tragicznych postaci mocujących się z sobą, ze światem, z nieubłaganą koniecznością, popychanych wewnętrzną siłą, by poznać własny błąd. Świadomość Walusia jest tyleż prymitywna, co naiwna, pojęcia niewyrobione, jego byt bliski naturze, a mowa straszliwie uboga. Czy w sytuacji, gdy brak języka, w którym mogłyby się ujawnić racje i wartości, można podjąć dialog? Czy może się rozegrać tragedia? Tadeusz Drewnowski zauważa, że „niekoniecznie trzeba mieć świadomość tragizmu, by stać się postacią tragiczną”[7]. Waluś przejdzie przeto posłusznie, prawie w milczeniu, wszystkie stacje swej ostatniej drogi, niewiele rozumiejąc z tego, co się dzieje, do końca przekonany o swojej niewinności. Jeśli rysuje się więc w sztuce konflikt, to jest to konflikt między zdegradowaną, drastycznie ograniczoną mową a ludzkim doświadczeniem, którego nie jest ona w stanie wyrazić.

Bierność bohatera *Do piachu…* tak jak i jego brak rozeznania w swoim położeniu łatwo tłumaczyć jako zaprzeczenie naszych przyzwyczajeń rodem z klasycznej tragedii. Ale prowokacja Różewicza ma jeszcze sens głębszy, wiąże się z poszukiwaniem nowej formuły tragizmu jednostkowego losu, wplątanego w tryby historii. Przesłanki tej nowej koncepcji i jej „wojenny” rodowód opisał Tadeusz Drewnowski w swej książce *Walka o oddech*[8]. Rzeczywistość ostatniej wojny – podkreśla autor – zburzyła podstawową regułę tragizmu, jaką stanowi równorzędność racji zmagających się stron, a jednocześnie – podkopując cały porządek świata, to, co zapewniało jego ład moralny – praktycznie pozbawiła indywidualną winę znaczenia, odebrała jej właściwy wymiar. Człowiekowi wojny, rzec by można, odebrano możliwość bycia tragicznym. Dlatego Różewicz odziera winę z jej szczególnego i nieodwołalnego, tragicznego charakteru, celowo nie rozstrzygając, czy Waluś rzeczywiście dopuścił się występku, za który został skazany. Bohater „jest winnym – niewinnym”. Musi ponieść karę za czyn, którego najprawdopodobniej nie popełnił, bo tego wymaga prawo wojny. Ale ani on, ani nikt w ogóle nie postrzega tej kary w jakiejś szerszej perspektywie, nie odbiera jej jako pogwałcenia najbardziej elementarnego prawa, które mówi „nie zabijaj”. Nie ujmuje całej sprawy wraz z jej okrutnym finałem w odniesieniu do świata wartości. Wypełnić tę lukę, nadać tej śmierci sens może dopiero odbiorca. W rzeczywistości ukazanej w *Do piachu…* postępek taki jak Walusia nie jest niczym niezwykłym, zadawanie śmierci jest czymś normalnym i koniecznym – i dlatego również bohaterowi odmówiona została zdolność działania, jaka przysługuje postaciom tragicznym. Trudno wieść rozgrywkę z losem tam, gdzie nie tylko przepadła możliwość dokonania jakiegokolwiek pomyślnego wyboru, ale gdzie praktycznie nie ma żadnego wyboru, zdaje się mówić Różewicz.

W *Do piachu…* nie mogą się ujawnić wartości, ponieważ przedstawiona rzeczywistość jest rzeczywistością zdegradowaną, „rzeczywistością najniższej rangi”, jak mówił Kantor[9], w której zerwane zostały związki z podstawowymi treściami kultury

[7] T. Drewnowski: *Walka o oddech.* Warszawa 1990, s. 248.
[8] Tamże.
[9] T. Kantor: *Teatr Cricot 2. 1955–1982.* Kraków 1982, s. 9.

europejskiej. Nie dochodzi tu do głosu właściwy tej kulturze język wyobrażeń i symboli. Waluś większość swej ostatniej drogi odbędzie schowany w psiej budzie na skraju lasu. Jego los wypełnia się prawie niezauważalnie na uboczu codziennego życia obozu, pośród najbardziej pospolitych czynności, potyczek o latrynę, ordynarnych dowcipów. Pomiędzy rytuałem obrządzania zabitej świni a mszą polową. Msza pokazana jest z całym należnym ceremoniałem i pietyzmem obrzędu, ale w taki sposób, że tworzy rodzaj „teatru w teatrze". Przez chwilę zamajaczy skojarzenie z ofiarą niewinnego baranka, błyśnie nadzieja na łaskę odkupienia dla bohatera. Ale to wrażenie pozorne, w prezentowany świat nie mogą się przedrzeć słowa pokuty ani gest zrozumienia czy współczucia. Światło wydobywa na moment postać modlącego się Walusia, lecz nikt nie zauważy jego skruchy, podobnie jak nie zauważył poniżenia. Obraz losu bohatera utrwala się raczej przez zestawienie z wizją rzeźniczego obrządku aniżeli bezkrwawej ofiary mszy świętej.

W świecie, w którym zniknęły wartości, działanie traci swoją zgubną i zarazem ocalającą moc. Inaczej niż w świecie tragicznym, gdzie przyznanie pierwszeństwa jednemu szlachetnemu dążeniu zawsze musiałoby się dokonać kosztem unicestwienia innego, również szlachetnego. Nie idzie tu bowiem o walkę dobra ze złem – jak to ujmował w swej etyce Hegel[10] – lecz dobra z dobrem. Aksjologiczna pustka, jaka towarzyszy postaciom Różewiczowskiego dramatu, wyklucza natomiast prawdopodobieństwo tego rodzaju straty. Dlatego *Do piachu…* nabiera wymiarów tragedii w świecie, w którym niemożliwy jest tragizm. W polskiej dwudziestowiecznej literaturze dramatycznej to pierwsza od czasu *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego (1907) tak znacząca próba dramatopisarstwa tragicznego.

W sztuce Głowackiego tragizm, podobnie jak u egzystencjalistów, łączy się z problemem wolności wewnętrznej i jej granic. Sasza i Pchełka siedzą od nie wiadomo jak dawna w parku, bez żadnych widoków na przyszłość. Są skazani na siebie, bo nie mają dokąd wrócić. Więź najtrwalsza, elementarna to bezsilność wobec czegoś, co ich przerasta i czemu – mimo podejmowanych na początku wysiłków – muszą w końcu ulec. Emigracja czy lepiej: wygnanie jest w tej *Antygonie* jak los, fatum, którego nie można zmienić ani przemóc; Tompkins Square Park, azyl nowojorskich bezdomnych, jawi się jako piekło wyklętych, miejsce, z którego nie ma powrotu. Mroczna siła obcego miasta wsysa tych, którzy się tu znaleźli, grzebiąc stopniowo nadzieję na wydostanie się z pułapki. Wybawienie przynosi śmierć. Bardzo podobnie jak w innej sztuce Głowackiego *Polowanie na karaluchy*, której bohaterowie, Anka i Janek, za kilka miesięcy, lat mogliby się znaleźć tam, gdzie już są Sasza i Pchełka.

Wolność bohaterów Głowackiego jest więc złudzeniem wolności, złudzeniem ledwo podtrzymywanym przez rozpaczliwą wiarę w możliwość odwrócenia beznadziejnego losu i powrotu do normalności. Jest ona równie pozorna, równie w praktyce ograniczona, jak w społeczeństwie, w którym przyszło im żyć i które ich odrzu-

[10] G.W.F. Hegel: *Encyklopedia nauk filozoficznych.* Przeł. Ś.F. Nowicki. Warszawa 1990, s. 508–512.

ciło. Wyrzuceni na margines życia, tkwią w sytuacji, jakiej przyszło im doświadczyć, nie z wyboru przecież, lecz z konieczności. Dlatego cierpią. Bohaterowie Becketta czekali na mitycznego Godota, o którym od początku wiadomo, że nie przyjdzie, ale tliła się w nich jakaś iskierka nadziei. U Głowackiego nadzieja raz po raz zdradza swe iluzoryczne oblicze. Pchełka żyje złudzeniami, ale i pospolitą blagą, Saszy pozostały już tylko wspomnienia, opromienione leciutką nostalgią. Fantazjami utkała także swoje życie Aneta, tytułowa Antygona; wymyśliła sobie idealną miłość i jeszcze parę innych pocieszających kłamstw. Obaj mężczyźni właściwie wiedzą, że wyreżyserowane w marzeniach spotkanie z Jolą nigdy nie nastąpi, tak jak nie będzie tryumfalnego powrotu do kraju – mistyfikacja to panaceum na teraźniejszą biedę. Sasza jest tylko bardziej świadomy nieodwołalności bezwzględnych – ślepych – wyroków; ma więcej poczucia realizmu albo jakiejś rozpaczliwej determinacji, by o tym głośno mówić. U Becketta Vladimir i Estragon czekają nigdzie i wszędzie. Głowacki odnalazł swoich bohaterów w konkretnym miejscu i czasie. Jego sztuka, choć osnuta na antycznym micie, mówi nie tyle o oporze wobec ludzkiego prawa, co o zmaganiu, jakie człowiek, skazany na istnienie w ramach określonych praw i instytucji, musi podjąć przede wszystkim z samym sobą.

Cierpienie było zawsze częścią tragicznego porządku świata. Jak pisze Philip Rahv, cierpienie „jest ceną wolności i ten, kto nie godzi się płacić, może tylko marzyć o wolności, nie doświadczając jej, nie potwierdzając jej naprawdę swoim życiem”[11]. Głowacki odwraca tę relację: cierpienie nie jest ceną za wolność, jest ceną, jaką się płaci pomimo tego, że nie zyskało się wolności. I właśnie dlatego. Jest ono nieodłącznym rysem „bycia w świecie”. „Bycie” niesie takie samo dla wszystkich zmaganie z niewiadomym, podejmowany na nowo każdego dnia trud przetrwania, niezależnie od wagi i znaczenia czynów, jakie się spełnia. Pokazał to teatr absurdu, który ujawnił śmierć wszelkich metafizycznych sankcji, i w którym przeto tragizm nie może już dostąpić powagi tragedii. Postacie w teatrze absurdu nie mogą osiągnąć wymiaru bohaterskiego, nie dorastają do tragedii[12]. Skazane na działania nieistotne, sztuczne (lub na brak działania), nie zakosztują pełni przeżycia ani w patetycznym geście, którego nie mogą wykonać, ani w tyradzie, która nie może do końca wybrzmieć. Bohaterowie Głowackiego osadzeni są w tej estetyce. Sasza i Pchełka pojechali na Potter's Field, żeby sprowadzić zwłoki, ale jeden miał złamane okulary, drugi atak epilepsji. Przywiozą inne, a Antygona nie zauważy pomyłki. Jakby z farsy jest też ów pogrzebowy obrządek odprawiany nad zabranym omyłkowo trupem. Pusty rytuał, manifestujący pragnienie zachowania czy choćby upozorowania jakichkolwiek wartości wtedy, gdy zagubione już zostały wszelkie wartości. W tej estetyce komedia czy farsa ukazują tragizm, tragedia obraca się w śmieszność. Choć nie sposób oczywiście nie zauważyć, że ów wytrawiony ze zwykłej treści, groteskowy rytuał zy-

[11] P. Rahv: *The Myth and the Powerhouse.* New York 1965, s 128.
[12] Zob. A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce.* Poznań 1996, s. 68–71.

skuje znaczenie symboliczne: jest ostatnią posługą oddaną rzeszom bezimiennych, którzy chowani są we wspólnym grobie.

Walter Kerr w książce *Tragedy and Comedy* twierdzi, że wina bohatera nie jest czymś szczególnym ani koniecznym w tragedii. Są, jak wskazuje, bohaterowie tragiczni, którzy wydają się całkowicie niesplamieni, a mimo to cierpią. Myślenie o winie tragicznej wiąże się więc raczej z naszym pragnieniem wyjaśnienia fatalnego końca, który spotyka postacie tragedii. Zgodnie z tym utrwalonym przekonaniem, bohater sam – nieświadomie lub świadomie – sprowadza na siebie zgubę i niezależnie od siły charakteru, napięcia uczuć i woli, niezwykłości czynów i szlachetności intencji staje się zarazem ofiarą i winowajcą. „Śmierć widzimy wszędzie i dlatego [w tragedii] szukamy słabości, błędu lub grzechu, które mogłyby ją tłumaczyć. Poszukujemy pierwotnej negacji, ażeby wyjaśnić ostateczną negację”[13].

W jednej i w drugiej sztuce trudno znaleźć winę, która byłaby uzasadnieniem ostatecznej katastrofy. U Różewicza jest problematyczna i niewspółmierna do kary, z kolei „wina” Antygony nie jest powodem jej samobójstwa. Z naszej odrzucającej metafizykę, racjonalizującej się coraz bardziej myśli wyparte zostało pojęcie zdeterminowania – czy to przez rządzące ludzkim światem siły wyższe, czy też przez równie od człowieka niezależne sprzeczności natury moralnej, społecznej, historycznej itd. W świecie dzisiejszym „istnieje tylko człowiek, zamknięty we własnych granicach, popychany przez rozmaite przyczyny do tych czy innych zachowań, niezdolny ogarnąć, co uczynił”[14].

W obu utworach udramatyzowana została właśnie taka gorzko-ironiczna, odheroizowana wizja „umierania bez przyczyny”. Jako swoisty znak czasów narzuca się tutaj desakralizacja śmierci. Wojenny las i największa metropolia świata to tylko różne miejsca, splot różnych okoliczności. Tam i tu śmierć jest jednakowo anonimowa, choć różnie przychodzi; nie ma w niej nic z tajemnicy. W jednym i w drugim wypadku nie może pozostawić odbiorców bez wrażenia, ale wrażenie właśnie jest inne. Różewicz chce działać poprzez szok, Głowacki – naruszyć obojętność i w rezultacie zachwiać poczucie bezpieczeństwa widza. Kulminacyjna scena rozstrzelania w *Do piachu…* ma siłę oddziaływania, jakiej w *Antygonie* nie dorównują ułożone warstwami rzędy trumien, które mają być zrzucone do wspólnego dołu. Nawet jeśli w sztuce Głowackiego na koniec zabrzmi *expressis verbis* ostrzeżenie, że bezdomnym może zostać każdy z nas siedzących na widowni.

Dawna to i zapomniana konwencja, która w teatrze greckim zakazywała pokazywania fizycznego okrucieństwa, zwłaszcza morderstw, na scenie. Dzisiaj teatr okrucieństwa łamie często i przekracza granice teatralnej umowności, również granice „smaku”; udręka jest rzeczywista i pokazywana z całą jaskrawością, namacalnie. Czy po to tylko, by przywrócić *katharsis,* to inna sprawa. Antygona z Manhattanu,

[13] W. Kerr: *Tragedy and comedy*…, s. 119.

[14] J. Hristić: *Problem tragedii.* Przeł. J. Chmielewski. „Dialog” 1985, nr 1, s. 129.

zanim się powiesi na bramie okratowanego parku, zostanie zgwałcona na scenie, ale za krzakami. Krótka elektryzująca sekwencja, jak na zwolnionym filmie, narastająca w krzyku i odgłosach szamotaniny, skontrapunktowana atakiem Saszy, który nie potrafi przyjść kobiecie z pomocą. Gdyby nie wystąpienie Policjanta, domykające fabułę, dramat Głowackiego mógłby się właściwie w tym miejscu kończyć. Od tak efektownego zakończenia autor woli jednak bardziej realistyczne. Na ławce nie pozostaną również ci dwaj, którzy byli tu od początku, bo policja zamknie park dla bezdomnych.

W sztuce Różewicza cała siła przeżycia przeniesiona zostaje na stronę odbiorcy. Rozstrzelanie bohatera jest pokazane w pełnym świetle reflektorów, z wszystkimi naturalistycznie oddanymi szczegółami. Ale Walusiowi, który niemal do końca nie zdaje sobie sprawy, co go czeka, odebrana zostanie nie tylko godna postawa wobec śmierci, lecz i najskromniejsze bodaj doznanie wzniosłości tego momentu. Śmierć w *Do piachu*... odarta jest z wszelkiego majestatu: pozostał tylko strach i niezdolne do zapanowania nad reakcjami fizjologicznymi ciało. Nieskładna, rwąca się modlitwa, która nie wiadomo nawet, czy do Boga płynie, i naturalistyczna fizjologia – ten obraz nie przedstawia tylko bezświadomej postawy bohatera w chwili ostatecznej. Zamyka w sobie nieubłaganą prawdę o bezsilności i bezradności człowieka wobec śmierci; jest najczystszym (pomimo wszystko!) znakiem „umierania powszedniego". Waluś nie umiera od razu, rozpad jest dosłowny, wręcz biologiczny. Józef Kelera pisze, że Waluś zostaje wręcz wdeptany w piach[15]. I może właśnie dlatego, że świadomość i przeżycia postaci są tak ograniczone, ta śmierć porusza, budzi litość i trwogę.

Jeśli Różewicz zdołał ocalić etyczny aspekt tragedii, to właśnie wskutek całkowitej negacji jej estetycznych reguł. Wywołanie katartycznego wstrząsu okazało się możliwe za cenę obniżenia rejestru stylistycznego utworu, rezygnacji z nieodłącznych od tragizmu wartości, trywializacji. *Do piachu*... wpisuje się w kontekst postmodernizmu – uważa Anna Krajewska[16] – ale wypada dodać, że właściwy postmodernizmowi rozpad wartości sztuka łączy z próbą przywrócenia bezpośredniego, nieoplątanego grą konwencji, przeżycia odbiorcy. *Antygona w Nowym Jorku* natomiast odsyła do teatru absurdu i tą drogą prowadzi w rezultacie do nowego realizmu[17].

Głowacki postępuje jak tylu przed nim, którzy sięgali po mit, by przy użyciu tego kodu opisać konflikty współczesnego sobie świata. Wiecznym czasem mitu zmierzyć czas konkretny, historyczny. Pisarz zachowuje z tragedii Sofoklesa podstawowy wzór i formujące go elementy, ale wypełnia je innymi znaczeniami, chcąc sprawdzić, jak tamta modelowa sytuacja może się przełożyć na realia dzisiejszej wielkomiejskiej cywilizacji i co istotnie ważnego da się za jej pomocą powiedzieć o urządzeniu świata i lękach człowieka u schyłku drugiego tysiąclecia. Słuszną czy nie, karę po śmierci zastąpił koniec w zbiorowej mogile. Rację polityczną, państwową – presja społe-

[15] J. Kelera: *Teatr absurdu w Polsce?* W: Tegoż: *Panorama dramatu.* Wrocław 1989.
[16] A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu…,* s. 72.
[17] J. Kott: *Antygona powiesiła się…*

czeństwa strzegącego porządku, czystości i obywatelskiego cenzusu. Wreszcie konflikt między prawem boskim a prawem ludzkim ustąpił miejsca antagonizmowi, który przeciwstawia dzisiaj lokalną kulturę z jej tradycją i religijnym obyczajem – globalnej kulturze współczesnego świata. Głowacki nie stara się przekonywać, że trawestacja antycznego mitu mogłaby dziś ożywić tragedię. Chce wierzyć jednak, jak większość z nas, że mit ma zdolność podtrzymywania w naszej rzeczywistości pamięci o prawdziwych fundamentach ludzkiego istnienia, że wyraża tęsknotę za tym, co trwałe i pewne. Pokazując rozsypujący się świat, uchronił coś z tej wiary w samych postaciach.

Do piachu… i *Antygona w Nowym Jorku* to dwie – bardzo różne – próby nawiązania do tragedii. Choć obie okazały się niezwykle ważnym, poruszającym głosem swego czasu i spotkały się z żywym (w przypadku *Do piachu*… nawet kontrowersyjnym) oddźwiękiem, to pozostają zjawiskiem odosobnionym we współczesnej polskiej dramaturgii. Widać to również dzisiaj, kiedy po latach dominacji twórczości spod znaku teatru absurdu i groteski następuje wyraźny zwrot w stronę realizmu, a na sceny wkraczają młodzi autorzy, których nazywa się nawet polskimi „brutalistami". Do rzadkości należą filiacje z tragedią, jak na przykład w sztuce Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci,* która ukazuje historię dzieciobójczyni w realiach małomiasteczkowej prowincji, odwołując się do mitu Medei. Polski dramat po 1989 roku chce być współczesny w dosłownym tego słowa znaczeniu – chce być przede wszystkim aktualny[18]. Opisuje życie, jakie jest „tu i teraz", skomplikowaną, bolesną rzeczywistość w trudnym okresie transformacji społecznych i obyczajowych, nadrabiając znaczne w tej mierze zaległości sprzed przełomu. W tym wyostrzeniu tematyki i w tym kształcie stanowi ciekawe i dobitne, nawet jeśli nie zawsze wierne, „świadectwo czasu". I może tylko świadectwo czasu.

[18] Zob. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2004.