



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2018). Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego. W: J. Olejniczak, M. Boniecka, P. Zając (red.), "Myśl Myśliwskiego : (studia i eseje)" (S. 267-283). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego

Muzyczność właściwa dramatowi jest niewątpliwie zjawiskiem odmiennym w porównaniu z dwoma pozostałymi rodzajami literackimi. Sposób istnienia utworu dramatycznego, jak dobrze wiadomo, decyduje o innym niż w przypadku liryki i prozy przejawianiu się w nim muzyczności, szerzej zaś: wszelkich jakości akustycznych. Jest to specyficzna, wynikająca z zawartego w dramacie projektu wykonawczego, potencjalnie „brzmiąca” muzyczność. Związki literatury z muzyką mogą się urzeczywistniać w trzech różnych, choć często występujących razem wariantach, a mianowicie w sferze instrumentacji dźwiękowej i prozodii, na płaszczyźnie tematyzowania muzyki oraz poprzez upodobnienie konstrukcyjne utworu do kompozycji muzycznej¹. Dramat jako projekt sceniczny, poza zwykle spotykanymi w literaturze

¹ Te trzy poziomy muzyczności w literaturze wyróżnia Andrzej Hejmej w ślad za Stevenem Paulem Scherem (por. A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012). Nieco inną typologię proponuje Ewa Wiegandtowa, która oprócz cech prozodycznych języka (muzyka literatury) i tematyzacji (muzyka w literaturze) wymienia muzyczność literatury, rozumianą jako „wychodzenie dzieła literackiego poza swój status ontologiczny ku statusowi właściwemu sztuce innej”. E. WIEGANDT: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980. Por. też: M. KARASIŃSKA: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno? W: Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA, J. CYMERMAN. Lublin 2013.

kategoriami muzycznymi, niesie także nowe wartości, związane z możliwością włączania do spektaklu muzyki w jej naturalnej postaci. Choć jest ona modelowana na poziomie słowa, to jednak ma zdecydowanie pozajęzykowy charakter. Wspominam o tym dlatego, że właśnie ten typ – muzyka w jej czystym brzmieniu – zyskuje uprzywilejowane miejsce w dramatach Wiesława Myśliwskiego, a przede wszystkim w dwóch ostatnich. Bodaj tylko jeden raz sięgnął autor po cytat muzyczny – to wykorzystany w *Kluczniku*² mazurek cis-moll (z op. 63) Chopina, który w nieudolnym wykonaniu Hrabianki brzmi trochę jak marsz żałobny dla odchodzącej epoki. *Drzewo*³ natomiast i *Requiem dla gospodyni*⁴ pozwalają już z pewnością mówić o emancypacji muzyki, która nie zawiera się w słowie, lecz staje się jego partnerem. Ciekawe, że cztery dramaty Myśliwskiego, zachowujące pewną wspólnotę tematyczną i problemową, przedstawiają się bardzo odmiennie pod względem konstrukcji dźwiękowej. Pokazuje to najlepiej stopniowe nasilenie się muzyczności – od wyzyskania polifonii i środków agogicznych w *Złodzieju*⁵, przez epizody instrumentalne i śpiewane w *Kluczniku* oraz mocno eksponowaną, różnorodną muzykę w *Drzewie*, po kształt quasi-muzycznej partytury w *Requiem dla gospodyni*. Widać też, że intensyfikacja muzyki, tak wyraźna w dwóch ostatnich tekstach, jest tym, co współkształtuje i poszerza adaptowany w nich model dramatu poetyckiego.

W *Złodzieju* (1973) źródłem stymulujących interpretację, naddanych walorów brzmieniowych jest jeszcze sam język. Dramatyzacja problemu etycznego ma czytelne odbicie w organizacji materii dźwiękowej, procentującej owocnie na poziomie sensów i znaczeń. Uderzający jest przede wszystkim symetryczny podział postaci na dwie grupy („trójce”), tworzące nierówny na pozór układ sił. Trzy to liczba od zarania dziejów uważana za doskonałą, świętą, magiczną. Nie to zresztą jest tu najważniejsze; dość, że uwikłany w mozolną i coraz bardziej desperacką argumentację język dyskursu moralnego zderzony został z postawą milczenia. Z jednej strony jest więc Ojciec i dwaj synowie, ustanowiony samorzutnie sąd – a jak mówi

²W. MYŚLIWSKI: *Klucznik*. „Dialog” 1978, nr 6, s. 32–60.

³IDEM: *Drzewo*. Szczecin 1989.

⁴IDEM: *Requiem dla gospodyni*. „Dialog” 2000, nr 10.

⁵IDEM: *Złodziej*. „Dialog” 1973, nr 7, s. 5–34.

łacińska maksyma: *tres faciunt collegium*⁶ – mający zdecydować o karze dla przyłapanego na gorącym uczynku Złodzieja. Ojciec, mąż sprawiedliwy, uważa, że w sytuacji, gdy rozpadły się wszelkie normy oraz wartości moralne (wojna), i w obliczu niepojętej woli Boga, człowiek winien odwoływać się do własnego sumienia, w zgodzie z nim osądzać postępowanie innych. Walek chciałby na własną rękę, bez wnikania w boskie zamiary, i bezwzględnie wymierzać sprawiedliwość. Najstarszy syn Szczepan pełni tyleż rolę mediatora, co jest równocześnie głosem zobojętniałej na tego rodzaju dylematy, znieczulonej świadomości. Trzej sędziowie nie dochodzą do porozumienia, zaimprovizowana rozprawa kończy się, podsyconym wódką, belkotem. Tragedię rozegrają postaci prawie milczące.

Z drugiej strony jest bezgłośny akompaniament toczącej się w izbie dyskusji. Złodziej, który nie przemówi ani słowem. Matka, która śpi lub udaje, że śpi, czasem tylko odezwie się znad pierzyny i przez swoje zaniechanie stanie się nieumyślną sprawczynią tragedii. Wreszcie Michaś, najmłodszy syn, nieuczestniczący w sporze dorosłych – on jeden tak naprawdę podejmuje działanie i w chwili zagrożenia, nie mogąc liczyć na wyczerpanych, pijanych mężczyzn, decyduje się ratować Złodzieja. W rezultacie ginie od niemieckiej kuli. Te trzy postawy wycofania, milczenia, choć różne, stanowią przeciwagę dramatu racji moralnych, rozgrywającego się na pierwszym planie, w mowie, są źródłem widocznego (jak w przypadku Złodzieja) albo też podskórnego (Matka) napięcia. Taka organizacja całości brzmieniowo-semantycznej pozwala uchwycić aspekt umuzyczniający tekst, sprawia wrażenie pewnej polifoniczności, gdzie również milczenie realizuje odrębną, przypisaną mu „partię”.

Tym, co dodatkowo charakteryzuje sytuację rozprawiających o sprawiedliwości mężczyzn i mimowolnie zdradza ich niemoc, wydaje się świat dźwięków naturalnych. Bohaterowie-chłopi nie potrafią zgodnie ocenić wagi przestępstwa ani określić wymiaru kary, ponieważ obca jest im tradycja stanowienia prawa, ale także dlatego, że właściwie nie mają innego punktu oparcia. Daremne okazuje się odniesienie do wiary i religii – nie dostarczają one jasnych wskazań, dających się zastosować w tym konkretnym wypadku. To zagubienie w rzeczywistości, wynikające z poważnego naruszenia

⁶Trzej stanowią kolegium (zdolne do działań prawnych).

dotychczasowego kodeksu moralnego, objawia się w percepcji sensualnej, czego symptomem mogą być trudności w identyfikacji dźwięków. Motyw zachwiania wrażliwości słuchowej powtarza się trzykrotnie [!]. Najpierw Ojcu myli się chrapanie Matki z chrapaniem Szczepana. Po chwili wątpliwości wywołuje pianie koguta, bo trudno rozpoznać, z której strony wsi dochodzi. I ponownie Ojciec – przez pomyłkę, czy raczej dlatego, żeby nie wypuścić syna z izby – bierze szmer muchy za odgłos nadlatującego samolotu. Łatwo zauważyć, że te pozornie błahe incydenty odwołają jedynie rozpoczęcie rozmowy o losie Złodzieja, moment podjęcia przez mężczyzn ról, jakie – z woli Boga? zbiegiem okoliczności? – przyszło im odegrać. Akustyczną przygrywkę wieńczy jeszcze jeden dźwięk – wspólne, głośne chrupanie jabłek, co jednak będzie już wstępem do mającego się odbyć sądu.

Jeśli te komponenty tekstu, a właściwie już scenariusza przedstawienia teatralnego, można traktować jako przejawy muzyczności, to pod warunkiem, że muzyki nie rozpatruje się zbyt ściśle jako sztuki dźwięku. W *Złodzieju* uobecniona jest muzyczność, która spośród różnych jej odmian wydaje się najbliższa swoich naturalnych źródeł – to obszar pierwotnego wyłaniania się muzyki z rzeczywistości. Tego rodzaju tropy (para)muzycznego wymiaru natury (świata) obficie występują w powieściach Myśliwskiego; należą one do najświetniejszych i rozpoznawalnych cech jego prozy⁷. Takim przykładem – w wersji stematyzowanej – może być w *Złodzieju* także nocny szepc sady, o którym mówi Ojciec, kiedy słyhać, jak rosna jabbka, czy granie ląki w *Requiem dla gospodyni*. W ramach ściśle rozumianej muzyczności nader znaczące w obu dramatach okazują się natomiast nawiązania do technik muzycznych, choć w tym pierwszym mają one charakter bardziej utajony

⁷ Muzyczność prozy Myśliwskiego – w szerokim znaczeniu, nie tylko jej nacechowania odnoszącego się do rytmów natury – od początku, tj. od opublikowania *Nagiego sadu*, przykuwała uwagę krytyków. Na ten temat por. m.in.: J. PRZYBOS: *Niezwyuczajny debiut*. „Życie Warszawy” 1968, nr 126; E. WIEGANDT: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedziedziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PAŁAWSKI. Kielce 2007; A. CZYŻAK: *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca*. O „Traktacie o huskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego. „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1 (15); J. JARZĘBSKI: *Widnokrag*. „Znak” 1997, nr 9, s. 134–139. Dostępne w Internecie: <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/IL/widnokrag.html> [dostęp: 8.02.2017].

i nie muszą koniecznie budzić podobnych skojarzeń. Oprócz zastosowania form ekspresji muzycznej, czyli wspomnianej polifoniczności, niemałą rolę odgrywają tu wykorzystane środki agogiczne – dynamizowanie bądź spowalnianie wypowiedzi i nasycanie ich silnym ładunkiem emocjonalności. Zmienność tempa, swoista ruchliwość dialogu wynika z pulsowania spokojnych, miarowych, refleksyjnych partii Ojca na przemian z zaczepnymi, nerwowymi kwestiami starszych synów, prących do konfrontacji. Kulminacją będzie wielka, na pół kontrolowana, buntownicza tyrada Walka, trącająca nihilizmem „spowiedź” z rzekomych zbrodni, jakie popełnił. Agresja słowna łączy się nierozzerwalnie z natężeniem brzmieniowym i szybkością wypowiedzi, dlatego obrazoburczy monolog staje się symbolicznym zabiciem Ojca-rodzica i Boga Ojca, dawcy prawa.

Zarówno *Złodziej*, jak i późniejszy o pięć lat *Klucznik* (1978) wpisują się w tradycję dramatu realistycznego, stąd w ograniczonym zakresie wprowadzone zostały do obu sztuk typowo muzyczne elementy czy rozwiązania. Nową odsłoną i nowym doświadczeniem artystycznym w twórczości Myśliwskiego jako dramatopisarza (choć podobnie jak tamte teksty zakorzenionym w twórczości prozatorskiej) będą dwa kolejne utwory: *Drzewo* (1988) i *Requiem dla gospodyni* (2000). Sztuki tworzące rodzaj dylogii w nieformalny, lecz dość przejrzysty sposób łączy podobny temat, częściowo poetyka oraz właśnie bogactwo środków muzycznych. Tyle tylko, że *Drzewo* z założenia łamie klasyczne reguły dramatycznej formy i ciąży ku epice.

Sztukę otwiera „groźny pomruk”, który „szybko zbliża się, narasta, przegradzając się w trudny do zniesienia hurgot, aż pęka, rozpadając się na wizje pił mechanicznych, łomot walących się drzew, jazgot spychaczy, koparek, ciągników i wszelkiego żelastwa. Jakby jakiś żywioł zalewający świat”⁸. Ten dźwięk to nie zapowiedź mających rozegrać się wypadków, ale rodzaj preludium, akustyczny sygnał – powinien dobrze zapaść w świadomości odbiorcy, ażeby przypominać zasadniczy dla całości kontekst. Rzecz w rozwoju akcji kluczowa zdarzyła się wcześniej, może w nocy albo nad ranem. Marcin Duda wyszedł na drzewo, aby – nie tyle nawet w walce o swoją własność, ile w imię wyższych racji – bronić go przed ścięciem. Myśliwski zwykle buduje

⁸ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 5.

akcję swoich dramatów w taki sposób, że ogniskuje się ona wokół jednego obiektu, ze swej istoty statycznego lub pozbawionego możliwości działania, stymulującego za to działania innych postaci – jak milczący Złodziej, zmarła Gospodyni czy właśnie złączony z drzewem Marcin Duda.

Wejście na drzewo stanowi główne wydarzenie dramatu, podstawowy fakt motywujący kolejne, w zasadzie osobne językowe narracje. W miarę jak przewijają się postaci i ich narracje, akt ten pęcznieje znaczeniami: jest protestem, manifestacją przeciw cywilizacji („Kiedyś schodzili, teraz włączą”)⁹, obywatelskim nieposłuszeństwem, objawem niezłomności, ucieczką przed losem, wzniesieniem się ku niebu, pretekstem filozoficznej dyskusji („Według Berkeleyya tego drzewa i tak nie ma”)¹⁰. Pod drzewem, z którego Duda spogląda na świat, spotykają się żywi i umarli, historia i dzień współczesny, różne stany społeczne, profesje i niemalże wszystkie ludzkie sprawy. Można powiedzieć, że skomponowany z epickim rozmachem dramat Myśliwskiego, którego nie spaja linearna akcja, ma strukturę odwzorowującą układ drzewa. Wątki rozrastają się niczym konary, dramaturgię (w tradycyjnym rozumieniu) tworzą krótkie spięcia, wrzaskliwe, choć naprawdę mało ważne konflikty albo konflikty już przebrzmiałe – ludzie (ale nieraz i „duchy”) zwracają się przeciw sobie, zajadłe walczą ze sobą, by po chwili się łączyć przeciwko komuś innemu. Natomiast zastosowane przez autora różnorodne konwencje teatralne i literackie – dramat obyczajowy i dramat symboliczny, komedia, dialog filozoficzny, echa teatru absurdu i szopka, groteska i parodia – godzi w jakimś sensie jedna nadrzędna zasada. Scena, którą wyobraża potraktowana umownie dekoracja, przedstawiająca „sielski widoczek” oraz stojące pośrodku drzewo, jest po prostu sceną. Korowód przesuwających się przez nią postaci tworzy widowisko na podobieństwo *theatrum mundi* i to w ujęciu bliskim pierwotnemu znaczeniu tej metafory – świata jako oglądanego przez Boga teatru, odgrywanego przez ludzi jako aktorów.

W sztuce Myśliwskiego symbolika drzewa, jaka wiąże się z nim w kulturze od niepamiętnych czasów, jest tylko delikatnie sygnalizowana, na wpół wcielona¹¹. Jak podaje Mircea Eliade, drzewo „symbolizuje tajemnicę

⁹ Ibidem, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 171.

¹¹ O złożonej symbolice drzewa bardzo różnie pisali pierwsi recenzenci dramatu Myśliwskiego. „Drzewo może znaczyć wszystko, nie znacząc nic” – zauważał

sakralności kosmicznej¹². Kosmiczne drzewo, usytuowane w środku świata, ma łączyć z sobą trzy poziomy: Niebo, Ziemię i Świat. Jako taki symbol – symbol wszechświata – drzewo występuje w cywilizacjach rozwiniętych, ale dla archaicznej świadomości religijnej jest wszechświatem¹³. W pamięci bohaterów Myśliwskiego dawno zatarły się znaczenia tajemniczego języka, choć niektórzy intuicyjnie czują jego istnienie, nie są jednak w stanie go rozpoznać, zrozumieć, ani tym bardziej uznać za coś własnego, naturalnie zestrojonego z ich życiem. Jedynie Marcin Duda pamięta jeszcze bogatą symbolikę drzewa. Z wielości znaczeń języka symbolicznego wybija się tu i nabiera konkretności to, co stanowi wyraz łączności między tym i tamtym światem. Mniej widoczne są odniesienia do sił wegetacyjnych, choć nie wolno zapominać, że dla bohatera drzewo ma również ogromną wartość osobistą, co pokazuje zwłaszcza piękna, liryczna scena z nieżyjącą Żoną. Drzewo jest miejscem umarłych („Dla umarłych [...] to jedyny znak, że tu jest ich wieś i że tu będzie aż do końca świata”)¹⁴, a więc także – ustanowionym mocą wiary i wyobraźni – wyobrażeniem ciągłości pokoleń, czymś na kształt drzewa genealogicznego. „Ikoną ewolucji – przypomina Andrzej Szczeklik – jest drzewo, jak na ironię kojarzące się z biblijnym Drzewem Życia. Rysujemy je cieniutką kreską, by pomieścić mnogość gałęzi i gałązek. Usadawiamy na nich gatunki i rodziny istnień”¹⁵.

Marcin broni drzewa z boskiego nakazu, podobnie jak wybranym wykonawcą nieodgadnionego planu Boga czuje się Ojciec w *Złodzieju*. I jak biblijny Adam, który miał strzec drzewa życia oraz drzewa poznania dobra i zła. „Co bym Bogu powiedział, gdyby mi się spytał: posadziłem tu kiedyś na początku drzewo, Marcinie, a twoim przeznaczeniem było, abyś mi

Jerzy Łukosz, kierując uwagę przede wszystkim na wielorakie sensy zachowania bohatera sztuki (J. ŁUKOSZ: *Drzewo życia*. „Twórczość” 1991, nr 2). Natomiast Magdalena Legendź wskazywała możliwe odniesienia drzewa w szerokim kontekście kulturowym (J. LEGEŃDŹ: „Okruch wieczności”. „Twórczość” 1989, nr 10).

¹²M. ELIADE: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Tłum. S. TOKARSKI. Warszawa 1988, s. 30.

¹³Por. ibidem, a także IDEM: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 2. Tłum. S. TOKARSKI. Warszawa 1994.

¹⁴W. MYŚLIWSKI: *Drzewo ...*, s. 59.

¹⁵A. SZCZEKLIK: *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*. Kraków 2007, s. 151.

go pilnował, a tyś pozwolił, że wycięli. Na czym mnie teraz ukrzyżują?”¹⁶. W zgodzie z poetycką motywacją świata przedstawionego, po tych słowach w drzewie zaczyna rozbrzmiewać muzyka. Każda jego gałązka śpiewa, aż stopniowo formuje się chór. Przy wtórze narastającego śpiewu Marcin, rozpoznając głosy, wylicza długą litanie imion tych, którzy odeszli. Motyw chóru umarłych powróci w późniejszym *Requiem dla gospodyni*, ale raczej jako aluzja, w trybie przypuszczenia, że zmarłą żegna dawny chór kościelny. W *Drzewie* zbiorowy śpiew ma charakter wielkiej metafory, wyrażającej, prawem analogii, kosmiczny ład. Zbieżne to, oczywiście, z (nie tylko) chrześcijańską ideą, przedstawiającą życie ludzkie jako udział w boskiej symfonii. Umiejętność korzystania z zasad harmonii pozwala każdemu człowiekowi tworzyć muzykę zwaną życiem i odegrać w ten sposób własną rolę w wielkiej symfonii wszechświata. Wraz ze śmiercią następuje wygaszenie głosu po „tej” stronie, co może sprawiać wrażenie pustki i bezruchu. „Wiele religii jednak zapewnia, że utwór biegnie dalej, wedle zasad odmiennej harmonii. Na tle niejako uśpionej orkiestry odezwą się dźwięki posłane jakby z innej rzeczywistości”¹⁷. Ale w utworze Myśliwskiego symfonia kończy się raptownie dramatycznym akordem. Głosy umarłych potężniejąc, zagłuszają wyliczanie, aż wreszcie przerywa je płacz córki Dudy, Zośki.

W charakterystyczny dla pisarstwa Myśliwskiego sposób metafora przybiera cielesną postać. Harmonię grającego drzewa poprzedza trzykrotny dźwięk syreny strażackiej, nakręcanej przez „nieziemskiego” Strażaka – za każdym razem inny, modulowany, żeby utrafić w odpowiedni ton. Zjednoczony z muzyką zaświat urealnia się i intensywnieje w całkiem odmiennej muzycznej estetyce, wraz z wkroczeniem na scenę kapeli wiejskich grajków, zabitych przez pozostałą po wojnie minę. Taneczna melodia stanowi interludium przecinające nawet najgorętsze dyskusje i powraca jeszcze kilkakrotnie, wprowadzając za każdym razem posmak zabawy, przekorny rys karnawalizacji rzeczywistości. Bo, jak powiada narrator w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, „nic tak nie brata życia ze śmiercią jak muzyka”¹⁸. Orkiestra skutecznie dezorganizuje też zwykły bieg spraw (np. czynności służbowe

¹⁶ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 59.

¹⁷ T. MAZIARKA: *Wszechświat – boska muzyka*. „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2014, nr 2, s. 181.

¹⁸ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006, s. 85.

Milicjanta), ma moc dywersyjną, podważając w ten sposób płaską logikę i same fundamenty ziemskiego świata, którego realność już na początku podaje w wątpliwość jedna z postaci: „Może wszystko to sen, o, tej mojej krowy”¹⁹. Śladem wyobraźni naiwnej – chłopskiej, a szerzej archaicznej – w *Drzewie* pierwszą i najważniejszą zasadą jest bowiem współlistnienie światów: materialnego i niematerialnego. Nie tyle może funkcjonują one na równych prawach, ile połączenie jednego z drugim zdaje się zarówno postaciom, jak i odbiorcy tak samo oczywiste. Jerzy Łukosz trafnie zauważa:

Dzięki konfrontacji obu światów dowiadujemy się wreszcie czegoś istotnego o tym świecie. Ten świat, a więc – jak mówią – świat rzeczywisty, w zderzeniu ze światem umarłych traci nawet na rzeczywistości. Okazuje się bytem, być może, bardziej jeszcze wątpliwym niż tamten świat²⁰.

Osobliwy sposób istnienia naszej rzeczywistości w relacji z „tamtą” lub – jak można by powiedzieć przy użyciu utartej formuły – metafizyczny wymiar rzeczywistości w znaczącej mierze przejawia się właśnie dzięki muzyce.

Metafora muzycznej harmonii wszechświata osadzona jest więc w wyrazistym konkrety, działaniu scenicznym, a jej zmysłowym nośnikiem są akordeon, skrzypce, klarnet, bęben oraz ludzki głos. Patrząc z bliższej nam perspektywy, muzyka jako język przypisany umarłym, paradoksalnie, ma moc ocalającą, siłę ożywiania zagubionych, utraconych, rozproszonych znaczeń, mogącą zastępować słowa. Najbardziej zadziwiającym dowodem wartości ocalającej muzyki i jej zdolności transgresji może być Puzonista z „zabitej” orkiestry. Zakuty w kajdanki, których w żaden sposób nie da się rozciąć, a mimo to gra na swoim instrumencie. Jego melodia również wraca kilkakrotnie, gdzieś za sceną. W finale Myśliwski niejako unieważnia tę czystą muzyką kakofonię dźwięków otwierających dramat. Dziady („Umarli zapraszają żywych czy też żywi umarłych”)²¹ przemieniają się w stylizowany na widowisko kolędników taniec śmieci. Jeszcze raz rozbrzmiewa śpiew drzewa, lecz gaśnie z nadejściem Śmierci. Wszystko, co wydarzyło się w ciągu minionych godzin – utarczki i negocjacje związane

¹⁹ IDEM: *Drzewo...*, s. 16.

²⁰ J. ŁUKOSZ: *Drzewo życia...*, s. 135.

²¹ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 152.

ze ścięciem drzewa, poczynania urzędników, rodzinne waśnie, porachunki z czasów wojny, cały kołowrót spraw, dążeń i interesów, staje się próżne i nieważkie wobec tej chwili – dla człowieka, Marcina Dudy – ostatecznej. Sztukę zamyka dialog czy może pojedynkę między niemą Śmiercią i grą Puzonisty, którego widzami i zarazem współuczestnikami są zgromadzeni ludzie i duchy. Zakończenie, pełne niezmaconej ekspresji, nie jest przecież jednoznaczne – i nie tylko dlatego, że zdeorientowani obserwatorzy patrzą to na grającego, to na postać w bieli. Muzyka ze swej istoty jest domeną znaczeń niedających się wprost zwerbalizować, a także doznań i emocji, jakie wywołuje u słuchacza. Czy gra Puzonisty to znak przeprowadzenia na drugą stronę? Włączenia do owej kosmicznej harmonii? Czy może wyraz odroczenia śmierci („Zawsze chociaż jeden w porę się wyzwoli”)²², manifestowanego zwycięstwem muzyki? Wydaje się, że Myśliwski nie chce nakłaniać nas do odpowiedzi na takie pytania; pozostawiając pole dla przeżycia odbiorcy, uzmysławia, iż muzyka może być łącznikiem życia ze śmiercią i tak samo – formą ich przekroczenia.

Motyw obcowania żywych i umarłych powraca w *Requiem dla gospodyni* – wyprowadzony z przestrzeni sceny-świata i przeniesiony w kameralną przestrzeń rodzinnego domu. Można nawet odnieść wrażenie, że załączkiem tego dramatu mogło się stać spotkanie starego Dudy z pochowaną przed laty żoną. W układzie nawiązań literackich, profilujących sytuację (zderzenie wieś – miasto), rozsianych również w języku, prawzorem pozostaje bezsprzecznie *Wesele* Wyspiańskiego. W *Requiem dla gospodyni* poszerza się jednak zarówno miejsce, jak i rejestr znaczeniowy muzyki, która nie jest już tylko językiem zmarłych i pomostem między rzeczywistościami, lecz staje się także środkiem obrazowania kulturowej oraz cywilizacyjnej zmiany.

Sztuka rozgrywa się w wieczór oraz noc przed pogrzebem Gospodyni i przedstawia niefortunną próbę wskrzeszenia praktykowanego dawniej, zwłaszcza na wsiach, a od lat już zapomnianego rytuału czuwania przy zmarłych. Kiedyś – zgodnie z wierzeniami – był to czas przejścia, czas o szczególnym znaczeniu religijnym i symbolicznym w życiu wspólnoty. Przewidziane w obrzędzie modlitwy i żałobne śpiewy oprócz powinności należnych zmarłemu – ułatwienia duszy spokojnego rozstania się z tym

²² Ibidem, s. 186.

światem i przejścia na „tamten” świat – spełniały ważną funkcję konsolidującą i reparacyjną wobec zbiorowości. W sztuce Myśliwskiego ze starego zwyczaju pozostał zewnętrzny wystrój i suto zastawiony stół, przy którym będzie biesiadować kilku przygodnych mieszczuchów, bo nikt ze wsi nie przyszedł na czuwanie. Również śpiew, najbardziej charakterystyczny element rytuału, pozornie zachowany, jest jednocześnie widowym znakiem wygasania tradycji – do wykonania żałobnych pieśni trzeba było bowiem zaangażować „zawodowych” muzyków z miasta. Nie to jest jednak zaskakujące, że popisy zawodowców zastępują śpiew źródłowy, reprodukcja wchodzi w miejsce autentyku; ta muzyczna transpozycja (względnie imitacja) to tylko część szerszego procesu – zmięczenia tradycyjnej kultury chłopskiej. Gospodarz, wypełniając wolę zmarłej, usiłuje wiernie odtworzyć i przeprowadzić nakazane zwyczajem działania, tymczasem w miejscowym kościele nie ma już chóru, a „co umiało śpiewać, to powymierało”²³. Osobliwy wydaje się raczej sam ów śpiew, a dokładniej – sposób jego emisji.

Stosownie do umownego podziału przestrzeni na uświęconą i świecką, *canto* żałoby płynie z ciemności, z przyległej izby, gdzie złożono ciało Gospodyni. Na początku, w trakcie przygotowań Gospodarza do wieczornego zgromadzenia, słyszymy śpiew męskiego tercetu, który po chwili nasila się, przechodząc w wielogłosowy chór z towarzyszeniem muzyki. Racjonalne tłumaczenie Gospodarza, że śpiewa wyłącznie „tych trzech”, kłóci się jednak nie tylko z percepcją odbiorcy, ale także z tym, co rejestruje muzyczna wrażliwość pasterza Bolesia. Obdarzony ponadludzką mocą Boles, żyjący poza czasem, w jakiejś sobie tylko dostępnej sferze między rzeczywistością fizyczną a ponadmysłową, między królestwem żywych i umarłych, uosabia pierwotną wiarę w nadnaturalny porządek świata, w jego – rzecz można – magiczny wymiar. Wyrazem tego przedustawnego porządku, odbitego w harmonii natury, jest muzyka – można w takim odczuwaniu świata (jak u Marcina Dudy w *Drzewie*), znaleźć ślad czy dalekie podobieństwo do prastarej, sięgającej średniowiecza, *harmonii mundi*. Dla Bolesia nie ma zatem znaczenia empiryczne wyjaśnienie źródła muzyki: „Jeden, trzech, stu, śpiewania nie da się [...] policzyć. To jak w łąkę wsadzić głowę, a całą ziemię słyhać” [Rdg, s. 7]. Otóż ten dwojaki śpiew nie jest

²³ IDEM: *Requiem dla gospodyni...*, s. 7. Wszystkie następne cytaty z dramatu wg tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [Rdg, s.].

zwyczajnym akompaniamentem, równorzędnie z tekstem słownym oraz działaniami scenicznymi kształtuje strukturę dramatu i odgrywa kapitalną rolę w projektowaniu jego sensów. Akcję odmierzają miarowo bądź to głosy tercetu, bądź tercetu w połączeniu z chórem, najczęściej jednak (zwłaszcza w pierwszym akcie) ciszej lub głośniejsz rozbrzmiewają partie chóru. Siłą sprawczą i animatorem chóralnego śpiewu zdaje się właśnie Boles. Mimo niskiej kondycji społecznej to on, a nie Gospodarz jest mistrzem ceremonii, guslarzem odprawiającym swój intymny rytuał żałoby w rozmowach z widmem Gospodyni, a także strażnikiem pamięci – pamięci o zmarłych, którzy kiedyś żyli we wsi. Niczym ewangelijni śludzy z przypowieści Mateusza na ucztę sprowadza przypadkowo napotkanych ludzi, by pod koniec zmusić wszystkich, zarówno przybyłych, jak i domowników, do wejścia w przestrzeń liminalną, graniczną, gdzie leży Gospodyni. Jemu więc jako opiekunowi kultu przypada jakaś tajemna władza nad muzyką. Jeśli skromne trio „należy” do Gospodarza, to we władaniu Bolesia pozostaje nieobecny, wyobrażony chór, którego śpiew mimo wszystko – wbrew toczącym się na scenie zdarzeniom – ma zaznaczać metafizyczny horyzont nocy czuwania.

Nie można oczywiście wykluczyć, że chłopcy z wynajętego zespołu po prostu posługują się nagraniem. Wykonanie na żywo jest znacznie ograniczone w porównaniu z rozbudowanymi partiami chóru, ten zaś rozlega się nawet wówczas, gdy trzej śpiewacy posilają się w głównej izbie. Technologiczny manewr byłby zabiegiem służącym wzmocnieniu efektu – podniosłego, żałobnego nastroju, a zarazem – w tej perspektywie – szczególnie wymownym dowodem wyparcia tradycyjnych praktyk obrzędowych. Pogodzenie tajemnicy chóru z nowoczesną techniką znajduje sugestywny wyraz w finale. W opustoszałej przestrzeni sceny, na której pozostał sam Boles, brzmi donośny śpiew, a jednocześnie na ekranie telewizora ukazuje się chór kościelny na przemian z obrazem zamkniętych w sąsiednim pomieszczeniu, rozpaczających niemo postaci. W chwili, gdy „wytwarzanie” żałoby przemienia się w żałobę prawdziwą, zbyteczny staje się już udział zatrudnionego tercetu (który nie pojawia się na żadnym emitowanym obrazie). Pożegnalny monolog mężczyzny, mówiony właściwie już z „tamtej” strony, splata się z elegijnym śpiewem w przejmujący, pełen liryzmu dialog – to *requiem* zarówno dla Gospodyni, jak i dla pasterza odmieńca.

Z jaką muzyką mamy zatem do czynienia? I czy rzeczywiście w grę wchodzi muzyczne *requiem*, „msza żałobna, śpiewana w dzień zaduszny, a także podczas uroczystości żałobnych”²⁴? Myśliwski nie określa formy czy zawartości fragmentów wokalnych, nie wskazuje konkretnego dzieła, które winno współtworzyć płaszczyznę dźwiękową dramatu, ani nawet rodzaju kompozycji²⁵. Sygnalizuje jedynie w tekście, bardzo dokładnie, wejścia części śpiewanych oraz zmiany natężenia śpiewu. Podążanie tym tropem lektury pozwala zobaczyć precyzyjnie skomponowaną partyturę słowno-muzyczną, w której muzyka nie tylko prowadzi temat śmierci – przede wszystkim buduje jego rejestr emocjonalny – ale częstokroć spełnia też istotną funkcję dramatyczną. Wystąpienia partii wokalnych lub wokально-instrumentalnych pojawiają się kilkanaście razy, nie funkcjonują one przy tym oddzielnie, zatrzymując czas akcji, lecz stanowią naturalny, chwilami wielce ekspresyjny podkład sytuacji scenicznych – albo też kontrapunkt. Tak pomyślana segmentacja tekstu – i w jakiejś mierze organizacja akcji – nie imituje typowej dla muzycznego *requiem* struktury, składającej się z dziewięciu części. W dramacie Myśliwskiego trudno więc doszukiwać się „konstrukcyjności muzycznej”, jak określa ten sposób przejawiania się muzyczności w literaturze Andrzej Hejmej²⁶. Dramat nie jest zbudowany na wzór formy muzycznej, oddalając tym samym możliwość spekulowania na temat nawiązań kompozycyjno-konstrukcyjnych, choć w mniej ścisłym sensie można mówić tu o pewnej referencjalności formalnej, sugerowanej już przez tytuł. Ten jednak przywołuje głównie ewokowane w utworze metaforyczne znaczenie *requiem*.

Muzyka, powracająca w dłuższych lub krótszych odstępach, wiąże się z dramaturgią niespełnionego rytuału, jest jego znakiem i, rzecz naturalna, rozwija motyw – wspomnienie – zmarłej Gospodyni. Ale działa też jako środek intensyfikowania, na zasadzie kontrastu, obrazu rzeczywistości doczesnej i codziennych ludzkich spraw. Niemal przez cały pierwszy akt

²⁴ *Requiem*. W: K. BIEGAŃSKI i in.: *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. ŚLEDZIŃSKI. Warszawa 1981, s. 833.

²⁵ Muzykę do realizacji scenicznych *Requiem dla gospodyni* komponowali: Stanisław Radwan (Teatr Narodowy w Warszawie 2000, reż. Kazimierz Dejmek) oraz Marek Kuczyński (Teatr Śląski w Katowicach 2001, reż. Bogdan Tosza).

²⁶ Por. A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008; IDEM: *Muzyczność dzieła literackiego ...*

śpiew nienatrzętnie podkreśla żalobną tonację, podczas gdy na scenie epizody życia rodzinnego przeplatają się z prozaicznymi przygotowaniami do wieczornego spotkania, krzątania i zatroskanie Gospodarza mieszają się z kłopotami jego córek, a erotyczne manewry Weronki i jej narzeczonego mają powagę „pustej nocy” tak samo, jak kabotyństwo i niewybredne żarty trójki muzyków. Choć niektóre z tych zachowań jaskrawo świadczą o obniżeniu znaczenia śmierci, a także o pragnieniu odsunięcia jej ze świadomości, to wbrew pozorom dość oczywista wymowa takich realistycznych sytuacji nie oznacza zerwania związku ze śmiercią. Przeciwnie, więź tę potwierdza nawiązujące do tradycji *Dziadów* i *Wesela* nałożenie planów gry – realnego i wizyjnego. Myśliwski starannie zachowuje granice intymności śmierci. Do przyległej izby coraz to ktoś wchodzi i stamtąd wychodzi – wtedy śpiew wybucha ze zdwojoną siłą – ale nigdy nie widać ciała umarłej czy choćby śladu czegoś, co ma związek z pochówkiem. Przez scenę, w na pół sennych widzeniach Bolesia, przewija się natomiast Gospodyni – najpierw jako młoda, później dojrzała, wreszcie coraz starsza kobieta. Udratyzowana w ten sposób fantazmatyczna egzystencja – świadectwo pamięci – to w istocie reminiscencja odwiecznej wiary człowieka, że jest on elementem szeroko pojętego porządku kosmologicznego, niekończącego się dla jednostki wraz ze śmiercią ciała.

W drugim akcie, kiedy żalobny śpiew słychać rzadziej, motorem akcji staje się konfrontacja wsi – widzianej przez pryzmat jej zanikającej tradycji, obyczajowości, ginących wartości – ze współczesną cywilizacją wielkomiejską. Zanim zaczął się schodzić sprowadzeni przez Bolesia goście z miasta, Myśliwski rozegra najpierw introdukcję tego starcia w warstwie muzycznej, wykorzystując telewizor, który jest w sztuce medium o niewyczerpanych możliwościach łączenia przestrzeni i czasów. W szklanym okienku ukazuje się młodzieżowy zespół – ten sam, który został wynajęty na czuwanie (i nosi nazwę, o ironio, „Requiem”), bezładnej projekcji towarzyszy hałaśliwa muzyka. Dźwięki gitar wyzwalają ekstatyczny taniec Weronki, a jednocześnie w tle jej monologu dobiega cichy śpiew chóru, który stopniowo narasta, jak kontrpunkt, melodyczna harmonia równoważąca wrzaskliwy potok słów, by na koniec zabrzmieć zwycięsko *forte*. Nieprzypadkowo też takie wyraźne przeciwstawienie ma jeszcze inny wariant w postaci dwóch skojarzonych ze sobą, lecz odmiennych rytmów paramuzycznych, które dominują w ruchu

scenicznym. Rytmu przywracającego raz po raz krążenie Gospodyni, będącej archetypiczną figurą minionej na zawsze „dawności” wiejskiego życia, oraz nerwowej, niemal zwierzęcej gonitwy Darka i Weronki, często również po kole (np. wokół stołu).

Śmierć w dramacie Myśliwskiego jest zarazem konkretna i alegoryczna. Umiera tu bowiem nie tylko człowiek – ginie również świat, którego był częścią i który uosabiał: tradycyjna polska wieś, a właściwie jej mit. Przedstawiona przez autora sytuacja niedopełnionego obrzędu jest swoistym papierkiem lakmusowym – zmiana postaw wobec śmierci i jej miejsca w naszym życiu odsłania głębokie przemiany kulturowe, obyczajowe, mentalne zachodzące w polskim społeczeństwie u schyłku XX wieku (w okresie tzw. transformacji). W kulturze polskiej wsi śmierć właśnie jest wypierana i o ile zachowuje jeszcze charakter wydarzenia rodzinnego, choć pozbawionego już dawnej powagi, to traci rangę wydarzenia w życiu lokalnej społeczności, skoro mieszkańcy ignorują nakaz oddania czci zmarłej. Zaś w środowisku miejskim, które obrazuje grupa turystów, została już dobrze ukryta. Inaczej mówiąc, śmierć traktowana jest jako instrument diagnostyczny umożliwiający analizę współczesnej cywilizacji w jej wynaturzonym, tandetnym wydaniu.

Nie ulega wątpliwości, że zmierzch tradycyjnego rytuału czuwania przy zmarłych to – w ujęciu Myśliwskiego – jednocześnie kres pewnego typu duchowości w naszej kulturze. Tak jak ścięcie drzewa jest oznaką nadciągającej katastrofy albo zniszczenie cmentarza (jak w *Kamieniu na kamieniu*)²⁷ znakiem zerwania ciągłości pokoleń. Jego sztukę można odczytywać jako krytykę współczesności, satyrę czy głos ostrzegający przed erozją wyobrażeń symbolicznych i laicyzacją zachowań, ale ponad tym trzeba również dostrzec odwagę mówienia o potrzebie przechowania najdawniejszych wartości i wierzeń, określających nasze człowieczeństwo. Wbrew temu, co nieuchronnie niesie ze sobą nowoczesność, Myśliwski wydobywa sens przekonania, że śmierć nie jest kresem życia. W aurze nostalgicznego *requiem* przypomina o ich nieodróżnialności, a więc restytuuje taki sposób myślenia, który zakłada niemożność ich wyodrębnienia i odseparowania w porządku symbolicznym. Muzyka, jak starałam się pokazać, odgrywa

²⁷ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984.

w tym pierwszorzędną rolę. Ukształtowanie oprawy muzycznej ma co prawda znamię sztuczności – obcy zespół, śpiew chóru zamiast pieśni i modlitw miejscowej społeczności, wreszcie telewizor. Obraz rozpaczających, zamkniętych za drzwiami ludzi w połączeniu z żalobnym śpiewem jest – wprawdzie podstępnie wywołanym przez Bolesia – wyrazem (czy raczej maską) straty i żalu. Dzięki takiemu rozwiązaniu pisarz obnażył iluzoryczną próbę wskrzeszenia formy, ale przecież w finale zdołał mimo wszystko ocalić wzniosły charakter ostatniego pożegnania.

Dzieła dramaturgiczne nie przyniosły Wiesławowi Myśliwskiemu takiego uznania jak powieści. Przez krytyków bywały nieraz traktowane jak słabiej rozwinięte, mniej samodzielne skrzydło jego twórczości, choć trudno przeczyć, że miały też i mają nadal liczne grono sprzymierzeńców²⁸. Wydaje się, że w świetle przedstawionych tu analiz można przynajmniej częściowo zweryfikować tę niepocholebną opinię. Myśliwski jest nie tylko kontynuatorem tradycji umuzyczniania dramatu, której klasycznym przykładem są innowacje Stanisława Wyspiańskiego i Karola Huberta Rostworowskiego (np. w *Judaszu z Kariothu*)²⁹, ale także jej odnowicielem. Współcześni autorzy preferują raczej muzyczność płynącą z brzmieniowych właściwości języka aniżeli muzykę w jej czystej postaci, muzyczność kreowaną przez układy rytmiczne (np. *Porwanie Europy* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Kowal Malambo* Tadeusza Słobodzianka)³⁰, uporządkowanie wersyfikacyjne (*Nieskończona historia* Artura Pałygi)³¹ czy instrumentację dźwiękową (*Koczowisko* Tomasza Łubieńskiego)³². Rzadziej natomiast można spotkać partnerskie połączenia (względnie zderzenia) dwu różnych sztuk – słowa i muzyki. Ten rodzaj bezpośredniej, symbiotycznej relacji dramatu

²⁸Znamienna może być na przykład dyskusja, jaka wywiązała się po premierze *Drzewa* w Teatrze Polskim w Warszawie (1988, reż. Kazimierz Dejmek). Por. J. SIERADZKI: *Przebudzenie na wiosnę*. „Polityka” 1988, nr 27; A. TATARKIEWICZ: „Sam jeden przeciwko takiej chmarze...”. „Polityka” 1988, nr 29; A.E. GRABOWSKI: *Dzień powszedni w warszawskich teatrach*. „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 30; M. SZPAKOWSKA: *Myśliwski: Drzewo i autostrady*. „Dialog” 1988, nr 11–12.

²⁹K.H. ROSTWOROWSKI: *Judasz z Kariothu. Dramat w pięciu aktach*. Kraków 1913.

³⁰J.M. RYMKIEWICZ: *Porwanie Europy*. W: IDEM: *Król Mięsopest. Porwanie Europy*. Łódź 1977; T. SŁOBODZIANEK: *Kowal Malambo (Argentyńska historia)*. „Dialog” 1993, nr 7.

³¹A. PAŁYGA: *Nieskończona historia*. „Dialog” 2010, nr 2.

³²T. ŁUBIEŃSKI: *Koczowisko*. W: IDEM: *Zegary. Koczowisko*. Warszawa 1982.

z muzyką, jaką kiedyś zbudował w *Lecie w Nohant* Jarosław Iwaszkiewicz³³ czy Jerzy Szaniawski w *Dwóch teatrach*³⁴, przywracają *Drzewo* oraz *Requiem dla gospodyni*, bardziej ją jeszcze zacieśniając. I dlatego również we współczesnym polskim dramacie Myśliwski zajmuje miejsce znaczące, jednak cokolwiek osobne.

³³J. IWASZKIEWICZ: *Lato w Nohant. Komedja w trzech aktach*. Warszawa 1937.

³⁴J. SZANIAWSKI: *Dwa teatry*. W: IDEM: *Most. Dwa teatry*. Kraków 1947.