

Koegzystencja groteski i polityki – Kwadratura koła Toma Stopparda

Tom Stoppard należy niewątpliwie do grona czołowych współczesnych dramaturgów angielskich, a jego zasługi dla rodzimej kultury zostały uhonorowane poprzez przyznanie mu w roku 1997 tytułu szlacheckiego. Twórczość tego wybitnego artysty jest wyjątkowo różnorodna zarówno pod względem formalnym (dramat teatralny, telewizyjny i radiowy oraz scenariusze filmowe), jak i tematycznym. Prace Stopparda charakteryzują się licznymi odniesieniami intertekstualnymi do szeregu dziedzin: literatury (William Szekspir, Samuel Beckett, Oscar Wilde, John Le Carré, Agata Christie), malarstwa (Marcel Duchamp, René Magritte), filozofii (Ludwig Wittgenstein, A.J. Ayer i wiedeńskie koło pozytywizmu logicznego), fizyki oraz matematyki (teorie chaosu i katastrofy, mechanika kwantowa).

Dorobek pisarza można rozpatrywać z wielu perspektyw. W pewnym sensie twórczość ta jest powrotem do dramatów problemowych (*plays of ideas*) George’a Bernarda Shawa. Krytycy zauważyli, że Stopparda można określić mianem dramaturga intelektualisty¹, który koncentruje się na zagadnieniach metafizycznych². Sam artysta stwierdził, iż dąży do tworzenia sztuk przedstawiających pewne argumenty i kreuje je, ponieważ „pisanie dialogu jest jedynym odpowiednim sposobem przeczenia samemu sobie. Jestem tego rodzaju człowiekiem, który wykonuje niekończącą się serię koziołków przez wielkie moralne zagadnienia. Robię założenie, odrzucam je, zbijam odrzucenie i odrzucam zabicie”³.

Można powiedzieć, że scena ukazująca grę w orła i reszkę, otwierająca sztukę *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, w metaforyczny sposób daje się odnieść do całej twórczości Stopparda, która oparta jest na licznych kontrastach: rzeczywistość i iluzja, nieprzewidywalność i determinizm, konkretna przeszłość i to, co z niej zapamiętano, sztuka problemowa i komedia. Ostatnia z tych dychotomii, zgodnie ze słowami samego dramaturga, „przedstawia dwa oblicza [jego] własnej osobowości, która może być opisana jako powaga mieszkająca się z frywolnością, albo (...) frywolność rekompensowana powagą”⁴. W innym wywiadzie artysta stwierdził: „To, co staram się osiągnąć, to doskonałe małżeństwo sztuki problemowej i farsy, a może nawet wysokiej komedii”⁵. Dwoistość jest cechą charakterystyczną twórczości Stopparda, w której zaciera się również granica między tym, co poważne, i tym, co śmieszne. We wspomnianym kontekście

¹ J.R. Taylor, *The Second Wave. British Drama in the Sixties*, Londyn 1978, s. 94.

² Ch. Innes, *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge 1992, s. 325.

³ M. Gussow, *Conversations with Stoppard*, Londyn 1995, s. 3.

⁴ Ibidem, s. 14.

⁵ R. Hudson, C. Itzin, S. Trussler, *Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas. Interview with Tom Stoppard*, „Theatre Quarterly”, vol. 4, no.14, May 1974, s. 8.

warto zauważyć, że swoistego rodzaju nierozzerwalne połączenie tragizmu i komizmu, a więc użycie groteski to – zdaniem wielu krytyków – wyróżnik Teatru Absurdu, z którym łączono wczesne dramaty Stopparda, a zwłaszcza sztukę *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* – jego pierwszy sukces sceniczny.

W połowie lat siedemdziesiątych pisarz zaangażował się w działalność na rzecz obrony praw obywatelskich, permanentnie naruszanych w państwach bloku wschodniego i Związku Radzieckim – pisał artykuły i listy protestacyjne między innymi do „Timesa”, listy otwarte (na przykład do prezydenta Husaka), był członkiem Komitetu Przeciwko Nadużyciom Psychiatrycznym, agendy Amnesty International, współpracował z Index on Censorship. Działal w sprawie Karty 77, której jednym z sygnatariuszy był Václav Havel, jak również na rzecz dysydentów czeskich i rosyjskich. Pod koniec lat siedemdziesiątych zaczął pisać sztuki o wyraźnie politycznym przekazie. Skłoniło to krytyków do stwierdzenia, że Stoppard „stopniowo odszedł od stylowego braku zaangażowania w kierunku aktywnego zajęcia się bieżącymi sprawami”, stając się „komikiem mającym zdefiniowany cel”⁶, oraz że „ostatnio Tom wydaje się ewoluować, porzucając blask braku zaangażowania charakterystyczny dla Wilde’a i podążając w kierunku bardziej konkretnych domen wolności słowa w Czechosłowacji oraz wolności prasy”⁷. Stwierdzenia te, choć w stosunkowo dużym stopniu słuszne, wymagają jednak pewnego doprecyzowania. Sam Stoppard powiedział:

„Nie było nagłego nawrócenia się na drodze do Damaszku. Wiem, że prawa człowieka istnieją od długiego czasu i zawsze przejmowałem się codziennymi okropnościami, o których czytam w codziennych gazetach. Ale to był doprawdy przypadek, że obydwie sztuki poruszające temat praw człowieka zostały napisane mniej więcej w tym samym czasie”⁸.

Zauważył ponadto, że w swoich wcześniejszych dramatach kładł nacisk na problemy etyczne, co miało również przełożenie polityczne, i że był „zawsze zaangażowany, jeżeli nawet nie pod względem politycznym, to na pewno pod względem moralnym”⁹.

Do roku 1979 Stoppard wyrażał swoje przekonania polityczne przy pomocy działań na rzecz praw człowieka, później dał im także wyraz w twórczości artystycznej o ewidentnie zaangażowanym charakterze. Powstały wtedy trzy dramaty i jeden scenariusz filmowy. Pierwszym z nich była *Lekcja muzyki* (1977)¹⁰ – dramat napisany do muzyki André Previna, przedstawiający rosyjskiego dysydenta osadzonego nie w więzieniu, ale w szpitalu psychiatrycznym. Potem światło dzienne ujrzał *Faul taktyczny* (1977), napisany z okazji ogłoszonego przez Amnesty International Roku Więźniów Sumienia. Sztuka ta opowiada o profesorze Andersonie, który przyjeżdża do Pragi na Kongres Filozoficzny,

⁶ M. Billington, *Stoppard the Playwright*, Londyn – Nowy Jork 1987, s. 180.

⁷ K. Tynan, *Withdrawing with Style from Chaos*, „Gambit. International Theatre Magazine”, vol. 10, no. 37, 1981, s. 41.

⁸ M. Shulman, *The Politicising of Tom Stoppard*, „The New York Times”, 23 April 1978, sec. 2, s. 3.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Elżbiecie Jasińskiej nie udało się niestety oddać finezji słownej oryginału angielskiego (*Lekcja muzyki*, *Faul taktyczny*, Warszawa 1989). Pierwsze litery tytułu EGBDF to ułatwienie pamięciowe używane w trakcie uczenia dzieci klucza wiolinowego.

ociera się o okrutne realia państwa totalitarnego i pod wrażeniem cierpienia czeskiego dysydenta oraz jego rodziny postanawia nielegalnie wywieźć na Zachód i tam opublikować jego pracę dotyczącą łamania praw człowieka w Czechosłowacji. Kolejnym utworem był *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1979). Pierwsza część tej sztuki została dedykowana Edowi Bermanowi, reżyserowi, z którym Stoppard współpracował, a druga – Pavlovi Kohoutowi, czeskiemu dramaturgowi i dysydentowi. Utwór wprowadza stworzony przez Stopparda język Dogg, który stanowi artystyczną realizację teorii „gier językowych” przedstawionej przez Ludwiga Wittgensteina. Część pierwsza uczy widownię języka Dogg, który w części drugiej staje się językiem opozycji w czasie czeskiego okresu normalizacji, a dokładniej rzecz biorąc – grupy aktorów-dysydentów wystawiających *Makbeta* w prywatnym mieszkaniu (Kohout był jednym ze współorganizatorów takiej akcji).

Film telewizyjny *Kwadratura koła* powstał w roku 1982 w związku z propozycją złożoną Stoppardowi przez producenta filmowego Freda Broggera. W obszernym wstępie do opublikowanego scenariusza pisarz relacjonuje kolejne losy tego przedsięwzięcia. Pracę rozpoczęto od wynajęcia archiwisty, który wkrótce zgromadził wiele dokumentów, nie było jednak oczywiste, w jaki sposób je wykorzystać. W protokole spotkania twórców filmu, które odbyło się na początku lutego, zanotowano:

„Podstawowym problemem, zdaniem Toma, jest to, że nie wiemy, co się stało i co zostało powiedziane. [...] Cokolwiek przedstawi, będzie traktowane przez widzów raczej jako fakt niż jako »fikcja«, chyba że zostanie wprowadzona jakaś forma zaprzeczenia lub środek dramatyczny, który zwróci uwagę na istnienie tego zagadnienia”¹¹.

Wątpliwości Stopparda nie zostały jednak wzięte pod uwagę przez producentów amerykańskich, którzy bez zgody autora dokonali licznych przeróbek scenariusza. W rezultacie doszło do usunięcia przez scenarzystę (Toma Stopparda) i reżysera (Mike’a Hodgesa) swoich nazwisk z wersji amerykańskiej zrealizowanej przez Metromedia. Wersja angielska, uwzględniająca wszelkie pierwotne założenia Stopparda, została wyemitowana w czwartym kanale BBC w maju 1984 roku.

Należy w tym miejscu wspomnieć o debacie toczącej się w Anglii na początku lat osiemdziesiątych, dotyczącej statusu tak zwanego filmu dokumentalnego. W dyskusji tej brał udział między innymi znany dziennikarz i przyjaciel Toma Stopparda – Paul Johnson. W artykule opublikowanym na łamach „*Listenera*” zauważył, że prawda jest zbyt cenną wartością, aby z nią igrać, i dlatego też wystąpił z ostrym protestem dotyczącym nadużywania terminu „telewizyjny film dokumentalny”. Jego zdaniem film taki łączy w sobie element faktu i fikcji oraz co gorsza, zaciera diametralną różnicę między tymi dwoma składnikami. Takie postępowanie jest w najwyższym stopniu niewłaściwe, gdyż wykorzystywanie materiałów fotograficznych przy jednoczesnym niwelowaniu różnicy między faktem i fikcją to podstawowa cecha propagandy. W swoim artykule Johnson używa określenia „*faction*”, swoistego neologizmu, kontaminacji powstałej w wyniku połączenia dwóch powszechnie znanych słów: fakt i fikcja¹².

¹¹ T. Stoppard, *Squaring the Circle*, Londyn 1984, s. 9.

¹² P. Johnson, *Journalists as Play Actors*. „*Truth Is a Precarious and Vulnerable Commodity not to Be Adulterated*”, „*Listener*”, 19 March 1981, s. 362–363.

W wersji wyemitowanej przez BBC zostały zachowane wszystkie chwytły artystyczne wprowadzone pierwotnie przez Stopparda, które miały na celu podkreślenie paradokmentalnego charakteru filmu: Narrator i używając określenia artysty ze wstępu, „podkreślenie jego omylności”¹³, Świadkowie, którzy korygują nieprawidłowości występujące w jego wypowiedziach, prezentowanie pewnych sekwencji w dwóch, a nawet trzech wersjach, powtarzające się użycie metaforyki nawiązującej do świata gangsterskiego i gier (szachy, karty). Ponadto można stwierdzić, że częste użycie groteski zarówno werbalnej, jak i wizualnej nie tylko zwraca uwagę na paradokmentalny charakter scenariusza, burząc iluzję filmową i dystansując przedstawiane wydarzenia, lecz także jest przykładem na mistrzostwo Stopparda w łączeniu poważnych spraw z formą farsy.

Zarówno we wstępie, jak i w samym scenariuszu dramaturg wyjaśnia, dlaczego – jego zdaniem – wysiłki zmierzające do rozwiązania polskich problemów w tym okresie były podobne do problemu kwadratury koła:

„Między sierpniem 1980 a grudniem 1981 roku w Polsce próbowano połączyć dwie idee, które nie dają się ze sobą pogodzić: ideę wolności w rozumieniu Zachodu i ideę socjalizmu w rozumieniu imperium sowieckiego. Próba ta nie powiodła się, ponieważ była nie do zrealizowania, tak jak w geometrii niemożliwe jest przekształcenie koła w kwadrat o tym samym polu – nie dlatego że nikt nie odkrył jeszcze, jak tego dokonać, ale dlatego że nie da się zrobić. W Polsce przez okres szesnastu miesięcy grupa ludzi próbowała zmienić kształt systemu, jednocześnie nie zmieniając powierzchni zajmowanej przez pierwotny kształt. Ponieśli klęskę”¹⁴.

Film rozpoczyna scena przedstawiająca spotkanie Breżniewa i Gierka nad Morzem Czarnym. W tle słychać komentarz Narratora, który wyjaśnia, kim są widziane na ekranie postaci i określa czas oraz miejsce wydarzeń. Podczas gdy partyjni przywódcy obydwu państw obejmują się i całują, słychać jego słowa:

„W atmosferze serdeczności i całkowitego wzajemnego zrozumienia obydwaj przywódcy dokonali szczerzej wymiany poglądów.

BREŻNIEW: Towarzyszu! Jako wasi przyjaciele i sprzymierzeńcy w postępie do nieuniknionego zwycięstwa marksizmu i leninizmu jesteśmy zaniepokojeni, głęboko zaniepokojeni, ostatnimi przypadkami odchodzenia od norm leninowskich przez polskich robotników manipulowanych przez rewizjonistyczny element w polskiej inteligencji!

GIEREK: Towarzyszu Pierwszy Sekretarzu! Jako wasi przyjaciele i sprzymierzeńcy w walce proletariatu z międzynarodowym kapitalizmem...

NARRATOR: To oczywiście nie są oni – (...) i to nie jest Morze Czarne. Wszystko jest zgodne z prawdą oprócz słów i obrazów. Nawet jeśli była tam jakaś plaża, Gierek i Breżniew prawdopodobnie na niej nie rozmawiali, a nawet jeżeli rozmawiali, to biorąc pod uwagę, że było to w lipcu, najprawdopodobniej nie byli ubrani w płaszcze i kapelusze i nie mieli sznurowanych butów, które dostaje się, będąc komunistycznym przywódcą. W końcu byli ... (...) na wakacjach. (...)

(Widać wesoło wyglądające parasole i kolorowe zimne drinki. Wszystko jest bardzo kolorowe. BREŻNIEW i GIEREK są teraz ubrani w jaskrawe hawajskie koszule i spodnie. Mają okulary

¹³ T. Stoppard, op. cit., s. 10.

¹⁴ Ibidem, s. 29.

słoneczne. Piją różowe drinki, w których zanurzone są małe purpurowe papierowe parasolki, BREŻNIEWOWI jednak towarzyszy dwóch pomocników, którzy ubrani są w ciemne garnitury. Ten, który się odezwię, jest nie tylko ubrany w garnitur, lecz także ma przy sobie folder z ostentacyjnym napisem Polska.)

I nawet jeżeli obraz nie budzi waszych zastrzeżeń, najprawdopodobniej nie używali języka komentarza „Prawdy”, ponieważ, gdy się jest szefem KPZR i jeżeli ma się dwadzieścia uzbrojonych dywizji we Wschodnich Niemczech, a drogi dostawcze biegną przez Polskę, gdzie pracownicy kolei strajkują, nie mówi się, że jest się głęboko zaniepokojonym odchodzeniem od norm leninowskich, prawdopodobnie mówi się –

BREŻNIEW: (krzyczy jak gangster) Co, u diabła, się z wami dzieje? Kto rządzi krajem? Wy czy maszyniści?...¹⁵

Druga wersja spotkania różni się w zasadniczy sposób od pierwszej pod względem werbalnym, gdyż Breżniew nie stara się ukryć swojej wściekłości i mówi z pozycji szefa mafii, a Gierek nie wypowiada ani słowa, akceptując pozycję lidera państwa, które znajduje się pod całkowitą dominacją ZSRR. Ponadto warstwa wizualna nie pozostawia również wątpliwości co do relacji między dwoma przywódcami – jest oczywiste, że Gierek w pełni podlega Breżniewowi, potęguje to dodatkowo przedstawienie dwóch pomocników w sposób, który wywołuje skojarzenia z pracownikami bezpieczeństwa lub innych służb specjalnych.

Po ukazaniu gangsterskiej wersji spotkania Narrator powtórnie stwierdza, że właściwie nikt nie wie z całą pewnością, jak wyglądała rozmowa dwóch pierwszych sekretarzy, i dodaje: „Mimo wszystko, działo się coś, co pozostaje prawdziwe, nawet jeśli słowa i obrazy są w zasadzie zmyślane”¹⁶.

Kolejne spotkanie nad Morzem Czarnym, tym razem między Breżniewem i Kanią, również zostało zaprezentowane w dwóch wersjach. Sytuacja wygląda jednak inaczej w przypadku trzeciej rozmowy, która zamyka film. Tym razem I sekretarz KPZR rozmawia z Jaruzelskim. Ich dialog przybiera formę przyjacielskiej pogawędki, a przywódcy wymieniają uwagi o zdrowiu swoim i swoich żon. Zagrożenia systemu totalitarnego w bloku państw socjalistycznych związane z ruchem społecznym pod przywództwem Solidarności zostały skutecznie zażegnane przez generała, który wprowadził w Polsce stan wojenny, zdelegalizował Solidarność i przywrócił *status quo ante* państwa realnego socjalizmu. Nie trzeba już się martwić i można spokojnie udawać, że relacje między obydwojma pierwszymi sekretarzami to kontakty między „przyjaciółmi i sprzymierzeńcami”. Powrót język komentarza „Prawdy” i innych socjalistycznych środków przekazu. Taka forma ostatniego spotkania nad morzem może sugerować, że rozwój sytuacji w Polsce udowodnił tezę kwadratury koła – po krótkim okresie nadziei sytuacja w Polsce, zgodnie z opinią Wielkiego Brata, wreszcie się ustabilizowała – nie udało się wprowadzić wolności w rozumieniu zachodnim w kraju socjalizmu w rozumieniu imperium sowieckiego.

¹⁵ Ibidem, s. 27–28.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

W filmie znalazło się wiele przykładów wszechobecnej hipokryzji w relacjach między ZSRR i PRL. Za każdym razem powodują one gorzki śmiech – relacje między tymi krajami były jednocześnie straszne i śmieszne, co wielokrotnie podkreśla Stoppard w swoim scenariuszu, często przy pomocy powtórzenia tej samej sekwencji – raz w wersji delikatnej, w której groza sytuacji maskowana jest przy pomocy hipokryzji, a za drugim razem w sposób, który w pełni ujawnia wszechobecny terror i uzależnienie Polski od Związku Radzieckiego.

Wydaje się, że warto jeszcze omówić powtórzenia zastosowane przez Stopparda w kontekście listu wysłanego przez Breżniewa do nowo wybranego Sekretarza PZPR – Kania. Scena 42. przedstawia biuro Breżniewa na Kremlu. Podczas gdy krawiec bierze jego miarę, szef KPZR dyktuje swojemu sekretarzowi list: „Drogi Kania – wprowadźcie wreszcie porządek albo zwalimy się wam na kark. A teraz przeczytaj”. List odczytany przez sekretarza jest w zupełnie innym tonie: „Drogi towarzyszu Kania, masy pracujące Związku Radzieckiego znają was jako niewzruszonego obrońcę interesów ludzi pracy i idei socjalizmu, wzmacniającego przewodnią rolę Partii i konsolidację socjalizmu w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”¹⁷. Scenę tę można interpretować na parę różnych sposobów. Po pierwsze, przedstawienie dwóch wersji jest ponownym przypomnieniem braku możliwości weryfikacji faktycznego przebiegu wydarzeń oraz omyłności Narratora. Po drugie, można spojrzeć na nie z punktu widzenia podtekstu, a więc istotnych znaczeń ukrytych pod powierzchnią treści wypowiedzi czy to w życiu prywatnym, czy też – politycznym. Wreszcie w kontekście totalitaryzmu scena ta przywodzi na myśl *Rok 1984* George’a Orwella oraz wprowadzony w tej powieści neologizm „nowomowa” odnoszący się do praktyki manipulacji przy pomocy języka.

Po otrzymaniu listu Kania występuje w telewizji, zapewniając, że:

„Partia się zreformuje, robotnicy będą pracować, obywatele będą cieszyć się większymi swobodami, gazety będą publikować fakty, radio będzie nadawać mszę, partacze stracą pracę, korupcja zostanie zlikwidowana, a Polska będzie kontrolować swój własny los. Wszystko będzie w porządku”¹⁸.

Przemówienie Kania obserwują Narrator i Świadek, który (w wersji filmowej, choć nie w wydany scenariuszu) żąda podania prywatnej opinii przez sekretarza. Kania mówi teraz:

„Związek Radziecki zaspokaja nasze zapotrzebowanie na ropę naftową, potas i rudę żelaza oraz dostarcza 80% potrzebnego nam gazu ziemnego i drewna. Strajki sierpniowe kosztowały nas miliardy złotych i nadal trwają. Gdańska zaraza rozprzestrzeniła się po całym kraju. Również w całym kraju grube ryby aparatu partyjnego i starych związków występują ostro przeciwko temu, co określają mianem wyprzedaży socjalizmu. To nie będzie sielanka”¹⁹.

Groteskowe są również inne sceny przedstawiające – nie tylko w sferze werbalnej, lecz także wizualnej – rządzących jako gangsterów. Narrator często posługuje się metaforą

¹⁷ Ibidem, s. 57.

¹⁸ Ibidem, s. 58.

¹⁹ Ibidem.

odnosząc się do świata przestępczego i do gier (szachy, karty), którą chwilę później niszczy jeden ze Świadków. Wymiana opinii między dwoma komentatorami dotycząca ukazanych wydarzeń powoduje, że widz dystansuje się od przedstawionej wersji sytuacji. Taki efekt wyobcowania jest jednym z podstawowych chwytów artystycznych, jakie stosuje Stoppard, prezentując swoją wersję wydarzeń. Narrator wprowadza metaforę, aby podkreślić własny punkt widzenia. Świadek niweluje jej skutek, wyolbrzymiając ją i sprawiając, że staje się zbyt dosłowna i oczywista. Robiąc to, sprawia, że zauważamy, iż film nie jest rzeczywistością, a tylko jej artystycznym przedstawieniem. Zdaniem Katherine E. Kelly:

„chodzi właśnie o niszczenie cennej metafory. Artyzm w »faction« jest podejrzany, jeśli ukrywa słabe fakty. Poprzez swój ironiczny dystans w stosunku do treści i stylistyki filmu Świadek wpływa na nas, ostrzega, abyśmy nie byli zbyt łatwowierni”²⁰.

Gdy w trakcie rejestracji w sądzie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego Solidarność sędzia ogłaszający wyrok zauważa, że statut związku musi zawierać wzmiankę o uznaniu przewodniej roli partii, Kuroń mówi do Wałęsy: „Teraz mi uwierzysz. Mamy do czynienia z gangsterami”²¹. Następną sceną przedstawia „SZEFÓW PARTII, same głowy i ramiona powyżej trybuny. Ubrani są jak gangsterzy. Patrzą przed siebie, prawdopodobnie obserwują paradę i rozmawiają między sobą półgębkiem”²² na temat rosnącego znaczenia Solidarności. W kolejnej scenie następuje krótka wymiana zdań pomiędzy Świadkiem i Narratorem:

„ŚWIADEK: O co chodzi z tymi gangsterami?

NARRATOR: To jest metafora.

ŚWIADEK: Żle. Wy –

NARRATOR: W porządku”.

Narrator rezygnuje z użycia metafory – teraz członkowie Politbiura „nie są ubrani jak gangsterzy. Rozmawiają w normalny sposób”²³, w dalszym ciągu omawiają sytuację w kraju. Neil Sammels zauważa: „Jednak efektem końcowym jest to, że Stoppard osiąga dwa cele – łączy poleganie na stereotypie z deklaracją, że jest on niewłaściwy jako rzetelna analiza”²⁴. Mimo że metafora gangsterska zostaje wyekspozowana i skrytykowana przez Świadka, pojawia się w wielu miejscach scenariusza. Władze partii przedstawiane są, jak w analizowanych powyżej scenach, jako przestępcy. Oprócz Kuronia również Gwiazda, i to dwukrotnie, mówi o nich jak o mafiosach²⁵. Ponadto sam Kania, będąc już u władzy, żali się: „Są ludzie, którzy uważają, że szef Partii może postępować jak chicagowski gangster. (...) Gdyby Al Capone został pierwszym sekretarzem PZPR-u, nie przetrwałby nawet przez tydzień”²⁶.

²⁰ K.A. Kelly, *Tom Stoppard and the Craft of Comedy. Medium and Genre at Play*, Ann Arbor 1991, s. 61.

²¹ T. Stoppard, op. cit., s. 60.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ N. Sammels, *Tom Stoppard and the Politics of Listening*, „The Art of Listening”, red. G. McGregor, R.S. White, Londyn 1986, s. 193.

²⁵ T. Stoppard, op. cit., s. 54 i 60.

²⁶ Ibidem, s. 64.

Tom Stoppard jest artystą zdającym sobie doskonale sprawę z tego, dla jakiego konkretnego medium tworzy i w związku z tym, uwzględniając jego specyfikę, w pełni wykorzystuje jego możliwości. Tak dzieje się również w przypadku tworzonych przez niego scenariuszy. Pisarz dał temu dobitnie wyraz, realizując filmową wersję swojej sztuki teatralnej – *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, gdy na potrzeby kina skrócił tekst dramatu o połowę i wprowadził wiele ciekawych elementów wizualnych, przez co udowodnił, że jest w pełni świadomy tego, że film w przeciwieństwie do teatru polega bardziej na obrazie niż na słowie²⁷.

We wcześniej omawianych scenach posługujących się metaforą gangsterską bardzo często daje się zauważyć, że warstwa słowna ściśle wiąże się z obrazem i obydwie mają charakter groteskowy. Są w filmie jednak sceny, w których hipokryzja władz i całego systemu staje się widoczna tylko w warstwie wizualnej. Scena 14. przedstawia Gierka w chwili, gdy *„Przemawia do kamery telewizyjnej. Najwyraźniej jest w swoim biurze, siedzi za biurkiem, a za nim widać jego biurowy regał na książki”*. Pierwszy Sekretarz stwierdza: *„Chciałbym powiedzieć tak szczerze, jak to tylko możliwe, że jesteśmy świadomi, iż oprócz wielu obiektywnych czynników błędy w polityce ekonomicznej odegrały również istotną rolę... Rozumiemy zmęczenie i niecierpliwość klasy robotniczej spowodowane problemami życia codziennego, niedoborem towarów, kolejkami, wzrostem kosztów utrzymania...”*. Kamera przesuwając się powoli i pokazuje dwóch elektryków obserwujących wystąpienie Gierka. Jeden z nich mówi: *„Wydaje mi się, że widziałem to już wcześniej...”*, a drugi odpowiada: *„Typowe dla cholernego sierpnia. Nic, tylko same powtórki”*. Chwilę później widzimy Szczepańskiego, który zbliża się do Gierka i składa mu gratulacje w związku z dobrym przemówieniem.

„SZCZEPAŃSKI: A propos, co sądzi towarzysz o regale na książki?”

(GIEREK odwraca się i patrzy na regał, który jak się teraz okazuje, jest płaską dekoracją usuwaną z planu przez dwóch REKWIZYTORÓW.)

GIEREK: Ładny, bardzo ładny”²⁸.

Scena 22. rozgrywa się ponownie w studio i przedstawia telewizyjne wystąpienie Gierka, w którym wyraża on samokrytykę. Jeżeli czyta się scenariusz filmowy, wiadomo że miejscem akcji następnej sceny również jest studio telewizyjne, gdyż zostaje to dokładnie sprecyzowane. W didaskaliach możemy przeczytać:

„Na razie nie wiemy, czy znajdujemy się w studio telewizyjnym, czy też – w biurze Gierka. GIEREK siedzi przy swoim biurku, a za nim stoi regał na książki. Oczywiście jest, że właśnie zakończył przemówienie przed kamerą. Wygląda na załamanego. Gwałtownie odsuwa swoje krzesło do tyłu. Uderza ono w regał, który przewraca się”.

Pragnąc dobitnie unaocznic oszustwo zawarte w przekazie telewizyjnym, Stoppard rozpoczyna kolejną scenę, która rozgrywa się w „gabiniecie Gierka”, słowami:

²⁷ Porównanie wersji scenicznej i filmowej można znaleźć w mojej książce *Samuel Beckett, Harold Pinter, Tom Stoppard. Playwrights and Directors*. Łódź 2011, s. 146–169, a dane dotyczące jego osiągnięć jako scenarzysty: s. 83–85.

²⁸ T. Stoppard, op. cit., s. 38–39.

„Teraz GIEREK siedzi przy swoim »prawdziwym« biurku, a za nim jest »prawdziwy« regał z książkami”²⁹. Warto zauważyć, że słowo „prawdziwy” zostało ujęte w cudzysłów. W ten sposób artysta dobitnie podkreśla to, że film nie jest konkretną, realną rzeczywistością, ale zaledwie jej reprezentacją, a więc że mamy do czynienia z utworem, który stanowi połączenie faktu i fikcji, rzeczywistości i iluzji.

Jeszcze inna scena charakteryzująca się użyciem groteski, a zatem wywołująca jednocześnie śmiech i poważną refleksję, przedstawia inspekcję sklepów dokonaną przez Jaruzelskiego po objęciu przez niego funkcji premiera:

„NARRATOR (*Głos w tle*) Nowy premier lubił składać niezapowiedziane wizyty...

69. WNĘTRZE SKLEPU SPOŻYWCZEGO. DZIEŃ.

NARRATOR: (*Głos w tle*) ...czasami w sklepach.

(*W sklepie trwa gorączkowa krzątanina. Różnorodne produkty spożywcze są pośpiesznie rozpakowywane z pudeł i umieszczane na pustych półkach. Kiedy półki są prawie pełne, widać, jak PREMIER i jego ENTOURAGE wchodzi do sklepu. Obserwujemy liczne uściski dłoni i uśmiechy towarzyszące przejściu GENERAŁA.*)

JARUZELSKI: A jak z dostawami żywności?

URZĘDNIK PARTYJNY: Są bardzo dobre, Towarzyszu.

JARUZELSKI: To dobrze, dobrze.

(*Pośpiesznie idzie dalej. Gdy tylko znika, wszystkie produkty spożywcze zostają szybko usunięte i powtórnie zapakowane.*)”³⁰.

W scenie tej warto zauważyć parę rzeczy. Po pierwsze, nie wiadomo dokładnie, czy przywódcy partyjni byli świadomi tego, co się dzieje, i czy naprawdę wierzyli w to, co im mówiono, czy też świadomie podejmowali grę udawania. Po drugie, Stoppard używa określenia „niezapowiedziana wizyta”, które było nagminnie stosowane w przekazach różnego typu w okresie realnego socjalizmu, mimo że wszelkie takie zdarzenia były wcześniej starannie przygotowywane i reżyserowane. I wreszcie, po trzecie, zrealizowana wersja filmowa różni się nieco od scenariusza filmowego, gdyż przedstawia sklep mięsny oraz wędliny i mięsa, które na krótką chwilę zostają zawieszane na zazwyczaj pustych hakach. W tamtym okresie kłopoty z zaopatrzeniem były powszechne, ale zrealizowanie kartek mięsnych stanowiło chyba jeden z największych problemów.

W pewnych scenach Stoppard z pełną premedytacją podkreśla groteskowy, absurdalny charakter przedstawianych sytuacji. Tak dzieje się na przykład w przypadku reakcji na list wysłany przez Kongres Solidarności do robotników krajów socjalistycznych:

„91. GABINET KANI. DZIEŃ.

Obecni są KANIA i JARUZELSKI. INTERKOM na biurku zaczyna anonsować przybycie Jego Ekszelencji Ambasadora Radzieckiego, ale zanim INTERKOM skończy, wściekły AMBASADOR jest już w pokoju i macha kartką papieru.

AMBASADOR: Cytuję. »Delegaci zebrani w Gdańsku przesyłają pozdrowienia i wyrazy wsparcia do robotników Albanii, Bułgarii, Czechosłowacji, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Rumunii,

²⁹ Ibidem, s. 46.

³⁰ Ibidem, s. 69.

Węgier i wszystkich narodów Związku Radzieckiego... dzielimy ten sam los... mimo kłamstw rozprzestrzenianych w naszych krajach... popieramy tych z was, którzy rozpoczynają walkę o wolny ruch związkowy ...». Kazano mi przekazać w imieniu rządu Związku Radzieckiego możliwie najostrejszy protest.

KANIA: Oczywiście. Dziękuję. Zgadzam się, że jest to wielce karygodne.

(AMBASADOR czeka na ciąg dalszy, ale następuje cisza. W końcu AMBASADOR kiwa głową na pożegnanie i wychodzi z pokoju. KANIA i JARUZELSKI patrzą na siebie. JARUZELSKI zaczyna się cicho śmiać.)

JARUZELSKI: Albania...! (Uważa, że jest to bardzo śmieszne.)...³¹.

Nie dziwi zbyttno reakcja Jaruzelskiego, gdyż wielu obserwatorów wydarzeń uważało, że odezwa Solidarności była nieprzemyślana i w pewnym sensie, wręcz absurdalna. Kto mógł się spodziewać w tamtych czasach, że inne kraje socjalistyczne, nawet tak zacofane, jak Albania, i totalitarne, jak Związek Radziecki, pójdą drogą przemian, które zainicjowała Polska. Ale na to trzeba było jeszcze poczekać. Z drugiej jednak strony wściekłość ambasadora radzieckiego dobitnie dowodzi, że Wielki Brat nie będzie dłużej tolerował tego, co się dzieje w Polsce. Świadek, który z Narratorem obserwuje tę scenę, uważa podobnie: „Tak naprawdę to nie jest śmieszne. Najprawdopodobniej to koniec”³².

To, czy dana sytuacja jest śmieszna, czy też – tragiczna, zależy często od punktu widzenia zainteresowanych stron. Czasami jednak zdarza się, że sytuacja sama w sobie jest jednocześnie śmieszna i straszna, groteskowa i absurdalna. Omawiając poważne zagadnienia dotyczące historii Polski w okresie sierpień 1980 – sierpień 1982 roku, a więc historię powstania Solidarności, ogromny wzrost jej znaczenia w polityce i ekonomii PRL-u i wreszcie upadek po wprowadzeniu przez Jaruzelskiego stanu wojennego, Stoppard postępuje zgodnie ze swoim stwierdzeniem, że „dąży do osiągnięcia doskonałego małżeństwa sztuki problemowej i farsy, a może nawet – wysokiej komedii”.

W scenariuszu posługując się efektem obcości, zarówno w warstwie wizualnej, jak i słownej, artysta korzysta z jednej z metod postmodernistycznych, kierunku, który „często łączy zaangażowanie polityczne z dystansującą ironią (...) oraz innowacjami technicznymi, tak aby jednocześnie ilustrować i ucieleśniać swoje teorie”³³. Zastosowanie przez Stopparda ironii, która często wywołuje śmiech, chociaż gorzki, zostało zauważone przez Anthony’ego Jenkinsa. Napisał on:

„Trzeba naprawdę mieć odwagę, aby być zabawnym w trakcie mówienia o pokonaniu Solidarności i całkowitym podporządkowaniu narodu, zwłaszcza gdy kieruje się te słowa do widzów, którzy przyzwyczajeni są do traktowania poważnych tematów z pewnym dystansem i zapominają, że jedną z metod pokonania diabła jest wyśmiewanie go”³⁴.

Podsumowując zagadnienie koegzystencji groteski i polityki w scenariuszu Toma Stopparda, powinniśmy, jak się wydaje, poświęcić nieco miejsca obecności tego

³¹ Ibidem, s. 79.

³² Ibidem.

³³ L. Hutcheon, *A Politics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nowy Jork – Londyn 1991, s. 181.

³⁴ A. Jenkins, *The Theatre of Tom Stoppard*, Cambridge – New York 1988, s. 179.

zjawiska w innych dramatach. Tak jak napisała Hutcheon na temat łączenia zaangażowania politycznego z dystansującą ironią, wspomniana cecha często charakteryzuje utwory postmodernistyczne. Dwaj inni dramaturdzy angielscy, a mianowicie Harold Pinter i Samuel Beckett, jak również Sławomir Mrożek, których twórczość była również omawiana w kontekście Teatru Absurdu, także stosowali groteskę w swoich utworach politycznych.

Termin „Teatr Absurdu” został wprowadzony do krytyki literackiej w roku 1961 przez Martina Esslina, który tak właśnie zatytułował książkę analizującą szereg utworów charakteryzujących się – jego zdaniem – pewnym podobieństwem. We wstępie do drugiego wydania Esslin w pewnym sensie tłumaczył się ze zbyt mało precyzyjnego sformułowania tego pojęcia, co sprawiło, że nie można go traktować jako satysfakcjonującej definicji. Napisał między innymi: „»Teatr Absurdu« stał się sloganem funkcjonującym na własnych prawach, który jest często używany w nieprzemyślany sposób”; „termin taki jak Teatr Absurdu jest roboczą hipotezą, narzędziem, którego używa się, aby być w stanie analizować pewne cechy charakterystyczne i wspólne dla grupy utworów dramatycznych”³⁵. Pojęcie to szybko weszło do obiegu dzięki krytykom, którzy często go używali, ale również je redefiniowali, starając się, aby stało się bardziej precyzyjne. W dalszym ciągu jednak wydaje się, że brakuje mu jednoznaczności, co zresztą jest cechą charakterystyczną większości prób zdefiniowania i usystematyzowania różnorodnych, unikatowych utworów literatury współczesnej.

W książce Esslina znalazło się szereg autorów, którzy zostali omówieni szczegółowo (Samuel Beckett, Artur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter). Wspomniani zostali również inni przedstawiciele tego gatunku. Jeśli chodzi o literaturę polską, Esslin krótko omówił twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza. Już na pierwszy rzut oka widać, że choć dają się zauważyć pewne podobieństwa w utworach wymienionych pisarzy, różnice w nich występujące są bardziej ewidentne.

Na początku swojej kariery artystycznej Pinter twierdził, że mimo iż był pacyfistą, protestował przeciwko obowiązkowi służby wojskowej i działał na rzecz Amnesty International, nie interesuje go polityka jako potencjalny temat twórczości i uważa, że współczesny angielski dramat polityczny jest sentymentalny i nieprzekonujący³⁶. W roku 1964 w wywiadzie z Lawrence’em Bensky’em otwarcie wypowiadał się przeciwko sztuce propagandowej, twierdząc, że „niemożliwe jest wypowiedzenie się poprzez sztukę” na temat na przykład wojny w Wietnamie³⁷. W roku 1984 jednak napisał *One for the Road*, a później powstały: *Party Time* (1988), *Mountain Language* (1988) i *The New World Order* (1991). Tematyka wszystkich tych sztuk jest jednoznacznie polityczna. Można stwierdzić, jak zrobił to sam dramaturg, że niektóre z jego wcześniejszych utworów, chociaż charakteryzowały

³⁵ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Londyn 1980, s. 12.

³⁶ L.M. Bensky, Wywiad z H. Pinterem, „Forum” 1967, no. 6, s. 19; *Harold Pinter Replies*, „New Theatre Magazine” 1961, no. 2, s. 8–10.

³⁷ L.M. Bensky, *Harold Pinter: An Interview*, „The Paris Review”, no. 10, Fall 1966, s. 33.

się obecnością elementu politycznego, były przez krytyków traktowane jako „absurdalne bzdury”. Kiedy Nicholas Hern zauważył: „Cechuje je duże poczucie humoru; jednak w przypadku *One for the Road* dramat ten nagle staje się śmiertelnie poważny. To tak jakby klaun usunął swój makijaż”, artysta w pełni zgodził się z powyższym zdaniem: „Tak, myślę, że wykracza to poza sferę żartu”³⁸. Mimo że Pintera, podobnie jak Stopparda, oskarżano o brak zaangażowania w problematykę polityczną w ich wcześniejszych dramatach, można śmiało stwierdzić, iż zagadnienia dotyczące polityki są widoczne również w tych utworach. To, co Christopher Innes napisał o Pinterze, a mianowicie, że jego późniejsze sztuki „charakteryzują się nie tyle zmianą tematu, ile zmianą podejścia do niego”³⁹, jest w pełni uzasadnione również w przypadku Stopparda. W odniesieniu do tych dwóch dramaturgów można sformułować opinię, iż ich późne, w oczywisty sposób polityczne dramaty, podobnie jak i wcześniejsze, posługują się w dużym stopniu groteską.

Sytuacja wygląda nieco inaczej, gdy weźmiemy pod uwagę dzieła Samuela Becketta. Ogólnie rzecz biorąc, tematyką całej jego twórczości jest wizja egzystencji ludzkiej postrzegana z perspektywy filozofii egzystencjalnej jako absurdalna w swojej istocie. Można tak zinterpretować dwa jego dramaty, odczytywane także jako dramaty polityczne. *Katastrofa*, dedykowana Vaclávowi Havlovi, została napisana w roku 1982 na potrzeby Festiwalu w Avignon, którego celem było uczczenie uwięzionego wówczas czeskiego dysydenta. W przypadku tego dramatu interpretacja polityczna wydaje się absolutnie uzasadniona genezą sztuki, ale możliwe są również inne, także egzystencjalne odczytania⁴⁰.

Pozostaje jeszcze jedno pytanie, które wydaje się samo narzucać w trakcie analizowania twórczości Stopparda i dwóch pozostałych wymienionych przeze mnie dramaturgów w kontekście Teatru Absurdu i charakterystycznego dla tego dramatu użycia groteski. Należy jednak podkreślić, że o ile w przypadku Becketta przynależność do tego nurtu literackiego dotyczy całego jego dorobku, o tyle w odniesieniu do Stopparda i Pintera – jedynie ich wczesnych utworów.

Mimo że obecność groteski charakteryzuje większość utworów analizowanych przez Esslina w kontekście Teatru Absurdu, jej charakter i przesłanie, którego wyrażeniu służy, są często zasadniczo odmienne. Patrick Kavanagh napisał: „Beckett przedstawił na scenie rozpacz i bezsensowność, abyśmy się z nich śmiali. I rzeczywiście się śmiejemy”⁴¹. W *Końcówce* fragment dialogu między rodzicami Hamma – Nell i Nagg – wskazuje jednoznacznie na tragikomiczny charakter egzystencji ludzkiej, w której śmiech jest nierozzerwalnie związany cierpieniem:

„HAMM (...) Coś kapie, kapie mi w głowie. (Pauza.) Jakbym serce, serce miał w głowie.

Pauza.

³⁸ A Conversation Between Harold Pinter and Nicholas Hern [w:] H. Pinter, *One for the Road*, Londyn 1985, s. 10–11.

³⁹ Ch. Innes, *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge 1996, s. 280.

⁴⁰ Zob. mój artykuł: *Samuel Beckett – the Theatre of the Absurd and Anti-totalitarianism*, „PASE Papers in Literature and Culture”, pod red. E. Kęłowskiej-Ławniczak. Wrocław 2000, s. 161–167.

⁴¹ P. Kavanagh, *Collected Prose*, Londyn 1967, s. 266–267.

NAGG (*cicho*) Słyszałaś? Serce w głowie!

Chichocze ostrożnie.

NELL Nie trzeba się z tego śmiać, Nagg. Dlaczego zawsze się z tego śmiejesz?

NAGG Ciszej!

NELL (*nie ścisząc głosu*) Nic nie jest tak śmieszne, jak nieszczęście, zgadzam się z tobą. Tylko że...

NAGG (*zgorzony*) No wiesz!

NELL Tak-tak, to najzabawniejsza rzecz pod słońcem. I z początku śmiejemy się, śmiejemy się do rozpuku. Tylko że nieszczęście zawsze jest takie samo. Tak, to jak dobry dowcip opowiadany nam zbyt często, nadal uważamy go za dobry, ale nie śmiejemy się już. (*Pauza.*) Masz jeszcze coś do powiedzenia?"⁴²

Jest to jednak gorzki rodzaj śmiechu, brak w nim radości, gdyż nieustanne cierpienie postaci i beznadziejność ich położenia zmuszają nas do ponurej refleksji. Groteska, tragikomizm u Becketta to sposoby ukazania przez niego absurdalności egzystencji ludzkiej, a więc artystyczna ilustracja założeń filozofii egzystencjalnej. Z pozornie podobną sytuacją mamy do czynienia w twórczości Sławomira Mrożka, w której tragikomizm, charakterystyczny dla groteski, odgrywa również znaczącą rolę. W tym przypadku jednak nie odnosi się do cech charakterystycznych uniwersalnej egzystencji ludzkiej, ale do życia w konkretnych realiach społeczno-politycznych systemu socjalizmu realnego⁴³. Podobnie przedstawia się sytuacja w dramatach politycznych Stopparda i Pintera. Groteska służy tu ukazaniu realiów życia w państwie totalitarnym, rozdźwięku między teorią i praktyką, propagowaniu wzniosłych ideałów w teorii i braku ich realizacji w rzeczywistości, któremu towarzyszy bezustanne chwalenie się sukcesami, faktyczne podporządkowanie się władzy totalitarnej i dominacji ZSRR oraz towarzysząca temu wszechobecna hipokryzja.

I takie właśnie zastosowanie ma użycie groteski w scenariuszu filmowym *Kwadratura koła* Toma Stopparda. Mimo że film przedstawia tragiczny okres w historii Polski, artyście udało się ukazać go w taki sposób, że widz ma okazję zapoznać się z konkretnym materiałem faktograficznym dotyczącym ponurych wydarzeń, ale może przy tym dobrze się bawić, często śmiać, chociaż jest to na ogół śmiech gorzki, śmiech przez łzy. Reasumując, można stwierdzić, że wykorzystanie groteski i innych środków artystycznego wyrazu sprawia, że film Stopparda uczy i bawi, a nie tylko skupia się na suchym podaniu faktów i przestaniu konkretnego przekazu historycznego, w ten sposób będąc jednocześnie utworem problemowym i komedią.

⁴² S. Beckett, *Końcówka*. *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 146–147.

⁴³ Zob. mój artykuł: *Groteska w teatrze Samuela Becketta i Sławomira Mrożka* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, Gdańsk – Sopot 2012, s. 203–225.

The coexistence of the grotesque and politics – Tom Stoppard's *Squaring the Circle* (summary)

The article discusses Tom Stoppard's screenplay *Squaring the Circle* presenting Polish history between August 1980 and August 1982, that is the period of the strikes on the coast, the rise of the Free Independent Trade Union Solidarity and the introduction of the marshal law by general Wojciech Jaruzelski. Being aware of the fact that it is not possible to fully reconstruct the past, the artist uses a number of disclaimers – the Narrator who often claims that reality might have been slightly different, five Witnesses, who often correct him, presentation of different versions of the same scene and numerous symbols (chess, card games, references to gangsters). While dealing with serious, political matters Stoppard employs the grotesque, a specific combination of the tragic and the comic which is one of the characteristic features of postmodern literature and also of the theatre of the absurd. The article briefly mentions the similarities in the use of grotesque in Stoppard's screenplay and the political plays of Samuel Beckett, Harold Pinter and Sławomir Mrożek, the artists who are also often discussed as representatives of the theatre of the absurd.



Stasys Eidrigevičius, *Ilustracja z książki Hans Naselang*, James Kruss