

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 30-70



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Ponad wszelką współczesność

Dramaty

Mieczysława Piotrowskiego

Adam Wiedemann

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.2

Wstęp do tomu:

Mieczysław Piotrowski

Czerwona piłka. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2012

1. Wstęp

Twórczość Mieczysława Piotrowskiego (1910–1977) można było dotychczas podzielić na dwie komplementarne sfery: plastyczną i literacką, a ściślej mówiąc na: rysunek i powieściopisarstwo, w tych bowiem dziedzinach artysta zrealizował się najpełniej. Obecna edycja jego dzieł dramatycznych ustanawia trzecią, niejako buforową sferę, jaką jest pisanie dla teatru, gdzie elementy wizualnej i językowej wyobraźni, w nierównych co prawda proporcjach, splatają się, a w każdym razie muszą iść ze sobą w parze.

W odróżnieniu od licznych w okresie powojennym autorów utrzymujących się z pisania i należących do literackiego establishmentu, Piotrowski był (wedle wyrażenia Stanisława Barańczaka) „pisarzem, ale nie zawodowym »literatem«”¹; Michał Sprusiński określił wręcz jego powieści mianem „amatorskich”², zapewne w dobrej wierze i na zasadzie nieco prowokacyjnego paradoksu, lecz epitet ten najzupełniej niepotrzebnie przyłgnął do tych utworów, zwłaszcza że jasne wyznaczniki literackiego profesjonalizmu do dziś nie zostały ustalone. Autor *Złotego robaka*, podobnie jak Stanisław Czycz i Leopold Buczkowski, otrzymał wykształcenie plastyczne – o ile jednak Buczkowskiemu szybko udało się przewyciężyć status uzdolnionego literacko ilustratora, a Czycz z natury był typowym outsiderem, o tyle o Piotrowskim nie mówiono w zasadzie inaczej, jak o wybitnym rysowniku, którego „druga pasja to literatura”. Przez całe życie pozostawał artystą „wielobranżowym”, regularnie zamieszczał swoje rysunki w najpopularniejszych pismach satyrycznych i kulturalnych, ilustrował (z reguły klasykę: *Czerwone i czarne* Stendhala,

1. S. Barańczak: *Wielka synekdocha*. W: Tegoż: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa: Czytelnik 1973, s. 176.
2. M. Sprusiński: *Powieść amatorska*. „*Twórczość*” 1969 nr 3.

dramaty Puszkina, opowiadanie *Ewald Tragy* Rilkego, ale też *Teksty male i mniejsze* Adolfa Rudnickiego), tworzył książki i (we współpracy z Janem Laskowskim) filmy animowane dla dzieci, pisał scenariusze. Jako człowiek niepodlegający przymusom nieustannego uczestnictwa w życiu literackim mógł sobie pozwolić na powolne tworzenie dzieł obszernych (rozmiary jego powieści wahają się między objętością 315 a 620 stron), bezprecedensowych i bezkompromisowych (zarówno względem wymogów rynku, jak i „dyktatury awangardy”), które na szczęście znajdowały podówczas wydawcę. Jedynymi mentorami literackimi byli dlań Tadeusz Konwicki (czego ślad możemy odnaleźć w *Czterech sekundach*) i Olimpia Grochowska, redaktorka Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, gdzie ukazały się wszystkie jego powieści.

„Nawet przypadkowe otwarcie którejs z tych książek, przeczytanie dowolnej stronicy [...] powinno wielu dziś piszącym i z powodzeniem publikującym odebrać wszelką nadzieję” – pisze Andrzej Falkiewicz, autor jedyne dotychczas monograficznego studium na temat twórczości Piotrowskiego. I dodaje: „pod względem gęstości (ilości informacji zawartych w linijce tekstu) i jakości (świetności tego, co zostaje zaobserwowane) wytrzymuje ta proza najśmielsze porównania i chyba nie tylko w literaturze polskiej. Ja chętnie porównywałbym ją z wielką prozą austriacką”³. Fakt, że utwory te wciąż jeszcze nie przedostały się do szerszej czytelniczej świadomości (jak też nie zostały zauważone w „kręgach akademickich”) wyjaśniany był rozmaicie; największą karierę zrobiło tłumaczenie „fatalistyczne”: książki Piotrowskiego – obszerne, wymagające skupienia, a jednocześnie demonstracyjnie wręcz stroniące od jakiegokolwiek politycznej doraźności – ukazywały się w momentach przełomowych dla polskiej historii (kolejno w latach: 1956, 1968, 1970 i 1976), kiedy to obiektyw społecznych zainteresowań skupiał się na kwestiach zasadniczo odmiennych niż analiza subtelnych międzyludzkich powiązań, tudzież wewnętrznych komplikacji osób skoncentrowanych na własnym istnieniu. Piotrowski był organicznie niezdolny do traktowania człowieczeństwa ponadindywidualnie, a tym bardziej klasowo, nie interesowały go zachowania grup, każdy z jego

3. A. Falkiewicz: *Coś z mądrości i lenistwa, snu prawie. Świat pisarski Mieczysława Piotrowskiego*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1995, s. 5.

bohaterów reprezentuje wyłącznie siebie, niezależnie od pochodzenia i pełnionej funkcji. Stąd bierze się też drugie wyjaśnienie: w przeciwieństwie do pisarzy „kanonicznych” (jak Mann, Joyce, Borges, Broch czy Musil, a u nas choćby Nałkowska i Gombrowicz) Piotrowski nie wychodzi od idei, których egzemplifikacją są losy i poglądy literackich postaci, dla niego ważne są „fakty źródłowe”, „które mogą posłużyć idealizacyjnym konstruktom intelektu, lecz same o to nie zabiegają”⁴. Literatura polska jest „literaturą tematu”, o temat nieustannie zabiega i nim się żywi, tymczasem w utworach Piotrowskiego trudno byłoby określić jakikolwiek temat, a jeśli już, to w postaci wiązki zagadnień, które w przypadku innego autora byłyby zaledwie „promieniowaniem tła”. Pamiętajmy jednak, że jest to pisarz, którego powieść *Złoty robak* krytycy zgodnie uznali za jedno z najistotniejszych dzieł w naszej literaturze powojennej.

2. Powieści

a. *Ogrodnicy*

Pierwszymi utworami Mieczysława Piotrowskiego, jakie dotrwały do naszych czasów, są rękopiśmienne *Wiersze i fraszki* z okresu okupacji; pozbawione, jak się wydaje, większej wartości satyryczno-obszernicze wprawki. Po ich lekturze tym potężniejsze wrażenie robi właściwy debiut pisarza, wydana w sierpniu 1956 roku powieść *Ogrodnicy*, rzecz skomponowana i wykonana fenomenalnie, choć... niezgodnie z zamysłem.

Jeśli *Ogrodnicy* są powieścią produkcyjną z epoki stalinowskiej, którą niekiedy z powodzeniem usiłują być – pisze Falkiewicz – to psychiczne motywacje czynów są zbyt subtelne i rozchwiane jak na obowiązujący tu realistyczny (czytaj: ostrokonfliktowy, melodramatyczny) kanon. Jeśli zaś nie są i nie chcą być, i jeśli głównym ich terenem jest akcja mentalna [...], to trzeba stwierdzić, że opisywane wydarzenia, obciążone realiami politycznej i produkcyjnej codzienności, tracą w dużej mierze swą psychiczną,

⁴ Tamże, s. 6–7.

mentalną aurę. Jest to bogactwo nieco kłopotliwe: powieść za dobrze znająca ukryte motywy działań bohaterów i za mocno zarazem uwikłana w ich powszednie bytowanie, aby móc ją zaksięgować w którejs z znanych rubryk⁵.

Korzystając z przepisu na powieść produkcyjną, poniesiony swoim analitycznym temperamentem, Piotrowski stworzył, trochę jakby niechęcący, dzieło o tkwiącym w ludziach dobru. Wbrew schematowi nie ma w tym świecie postaci jednoznacznie negatywnej, każdy otrzymuje szansę ujawnienia się ze swoim wewnętrznym pięknem, zwłaszcza osoby najmniej do tego schematu pasujące: psychotyczna Ewa Kasprzycka (wzięta jak gdyby wprost z powieści młodopolskiej) i amoralna Zofia Jarosz. Ta druga zresztą zostaje (niczym „dobry dziękus” albo „ocalony skarb”) zabrana przez pana Franciszka Lewandowskiego (będącego, jak stwierdza Falkiewicz, „ambasadorem autora” w powieści) do Warszawy w celu podjęcia studiów muzycznych. Ów utopijny (acz doskonale osadzony w konwencji) motyw jest jednocześnie w twórczości Piotrowskiego wydarzeniem symbolicznym: personą ogniskującą zasadnicze motywy jego utworów będzie bowiem nader często skomplikowana wewnętrznie nastoletnia dziewczyna. W momencie, gdy niedawni socrealiści pisali już swoje *Matki Królów*, mało kto się na rewindykacyjnej sile tej powieści poznał, wyjątkiem jest entuzjastyczna opinia Adolfa Rudnickiego: „Człowiek, który napisał tę książkę, już wie, co lubi w sobie, w ludziach, w świecie, wie, czego szukać i gdzie szukać: nie miota się niepotrzebnie, a to jest głównie miarą dojrzałej sztuki; na tym zresztą polega indywidualność”⁶. Dziś, na fali ponownego zainteresowania realizmem socjalistycznym jako prądem konkurencyjnym wobec wysokiego modernizmu, *Ogrodnicy* stają się nader ciekawym przykładem dzieła hybrydycznego, na swój „osobny” sposób przewyciężającego dychotomię obu tych tendencji.

b. *Złoty robak*

W archiwum pisarza zachowała się teczka pochodząca prawdopodobnie z okresu po napisaniu *Ogrodników*, zawierająca wstępne ujęcia dwóch zarzuconych projektów powieściowych. Pierwszy,

5. Tamże, s. 15.

6. A. Rudnicki: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956, s. 63.

zatytułowany *Okolica*, składa się bowiem niemal wyłącznie z rozbudowanych charakterystyk bohaterów. Z właściwą sobie błyskotliwością Piotrowski brnie tam w psychologizm, tworząc konstrukty osobowościowe co prawda fascynujące, lecz najwyraźniej zbyt na wstępie zdefiniowane, by na ich kanwie mogła się rozwinąć jakakolwiek akcja. Drugą rzecz (znacznie bardziej fragmentaryczną i rozproszoną) pt. *Zarozumiałość* możemy już natomiast uznać za przymiarkę do *Złotego robaka*, jest to bowiem chyba najwcześniejszy przykład dojrzałego stylu Piotrowskiego, gdzie w miejsce perspektywy psychologicznej wprowadzona zostaje perspektywa filozoficzna, a może również i teatralna...

Podobny punkt wyjścia znajdziemy w *Złotym robaku*, jest nim „drobny wypadek sprzed lat sześćdziesięciu [...] niewielkie zdarzenie uliczne, wulgarne, w obcym kraju”⁷. Pracę nad tym utworem rozpoczął Piotrowski w roku 1963 i kontynuował ją przez pięć lat. W sensie fabularnym jest to powieść o fascynacji, jakiej uległ młody poeta Benedykt Wereszczyński osobą prowincjonalnego *bon vivanta* Filipa Małachowskiego; Filip okazuje się jednak nie tyle permanentnym wytwórcą, ile chwilowym depozytariuszem swojego uroku – nie mogąc unieść ciężaru pokładanych w nim nadziei, pogrąża się w zwykłości, co wiedzie go ku nieuchronnemu samobójstwu, Benedykt zaś (uznany za „moralnego sprawcę” owej śmierci) dożywa sędziwego wieku, ratując się z jednej strony żmudną kontynuacją swojej „przedziwnej miłości” (przeniesionej na żonę Filipa Angelikę i jej syna Pawła), z drugiej zaś – jej teoretyzacją w rozprawie o „Zbrodni naśladowania”. Podobnie jak w Gombrowiczowskim „kościelnie międzyludzkiem”, każde „ja” realizuje się tu w kontakcie z drugim „ja”, zamiast wzajemnego stwarzania się dochodzi raczej do wypierania osobników silniejszych przez naśladowujące je osobniki słabsze. Po *Ogrodnikach*, gdzie prawie w każdym człowieku odkrywa się nieznane obszary wspaniałości, w *Złotym robaku* przyjęty zostaje schemat konfrontacyjny, w ramach którego rzeczą najtrudniejszą (i jednocześnie najmniej opłacalną) jest „bycie sobą”, górowanie nad innymi, którzy automatycznie, w odruchu samoobrony, zamieniają się w niszczące byty pasożytnicze.

7. M. Piotrowski: *Złoty robak*. Warszawa: Czytelnik 1968, s. 8.

Henryk Bereza, analizując kształt formalny powieści i związane z nim „osobliwości chronologii”, stwierdza:

Świat Piotrowskiego istnieje nie tyle w czasie, co w powiązaniach przyczynowo-skutkowych, w jakimś zamkniętym kole przyczyn i skutków, przy czym w łańcuchu powiązanych faktów ten sam fakt jest jednocześnie i przyczyną, i skutkiem. W sytuacji, gdy jedyną treść czasu mają stanowić powiązania przyczynowo-skutkowe, jest rzeczą obojętną, czy się przyjmie kierunek przyczyna–skutek, czy skutek–przyczyna. Piotrowski upodobał sobie ten drugi, beletrystycznie zdecydowanie niekonwencjonalny, kierunek.

W ten sposób pisarz zwraca uwagę na „najrozmaitsze przejawy determinizmów”, które działają „jak gdyby niezależnie od czasu, [...] od śmierci wiodą ku narodzinom, a nawet poza narodziny”, gdyż człowiek „jest jedynie naczyniem, napełnionym u źródeł, o którym wszyscy wiedzą więcej niż on sam”⁸. Z tym wiąże się specyficzny antypsychologizm: bohaterowie widziani są wyłącznie oczyma innych postaci, podczas gdy ich wnętrza konsekwentnie pozostaje tabu. Absolutna bezwzględność i wręcz okrucieństwo obserwacji idzie tu zatem w parze z elegancją i delikatnością, by nie rzec: grzecznością wobec tych, których się stworzyło. Stanisław Barańczak z kolei zauważa, że przy całkowitej niemal eliminacji tła społecznego (cała akcja rozgrywa się *de facto* między pięciorgiem bohaterów, inni pojawiają się w funkcji „epizodów charakterystycznych”) i zatarcia historycznych realiów Piotrowski stworzył – na zasadzie *pars pro toto* – uniwersalny model „dziejów społeczeństwa w przebiegu historii”⁹, wskutek czego jego powieść staje się „jedyną epopeją w dzisiejszym świecie możliwą”.

c. Plecami przy ścianie

Obydwaj recenzenci zwrócili uwagę na obrazowość stylu (Bereza: „Najwspanialsze karty powieści to literacki zapis widzenia o wyrazistości rzadko spotykanej w najlepszej literaturze”¹⁰;

8. H. Bereza: *Stwarzanie*. W: Tegoż: *Sposób myślenia. O prozie polskiej*. Warszawa: Czytelnik 1989,

s. 230–231.

9. S. Barańczak, dz. cyt., s. 178, 181.

10. H. Bereza, dz. cyt., s. 231.

Barańczak: „on nie tylko pokazuje, ale jeszcze ukonkretnia do najdalszych granic, sprowadza rzecz do najdrobniejszego szczegółu”¹¹), która swoje apogeum osiąga bodaj w następnej powieści Piotrowskiego, *Plecami przy ścianie*. Ukazała się ona już w dwa lata po *Złotym robaku* i jest wyjątkowo, jak na tego autora, „lekka”. Jak pisze on sam na skrzydełku obwoluty (*notabene* ozdobionej jego rysunkiem):

Streszczenie akcji nic nie da. Jest czas jesieni: słońce – współczesne – kilka osób, młodzi mężczyźni, kobiety, starzec, poeta i okrutne dziecko. Ale: co z nimi? Trudno powiedzieć. Jest jeszcze zawarty w książce – i ujęty w skromną formę – brak odpowiedzi na zagadkę naszego pobytu na ziemi. Ale ten, w porównaniu z wartkim tokiem akcji – wydaje się być drobiazgiem.

Tekst ten wart jest zacytowania, obrazuje bowiem ów szczególny stosunek Piotrowskiego do „wymowy ideowej” własnych utworów. Podobnie jak w *Ogrodnikach* tylko z pozoru mowa jest o uprawie drzew owocowych, tak i tu jedynym „tematem” okazuje się „brak odpowiedzi”, w dodatku „ujęty w skromną formę”, tak aby wydał się „drobiazgiem”. Ważny natomiast staje się „wartki tok akcji” oraz konfiguracja postaci będących w skomplikowanych i enigmatycznych zależnościach. Akcja (zwłaszcza w porównaniu ze *Złotym robakiem*, gdzie rozgrywała się „na przestrzeni lat sześćdziesięciu”) istotnie jest bardzo skondensowana, toczy się w ciągu jednej doby, w miejscowości wypoczynkowej pod wieloma względami przypominającej Kazimierz nad Wisłą, a główny bohater, Ferdynand, jest młodym (świeżo po studiach) fizykiem, przebywającym tam na nieudanym urlopie. Świat widziany oczyma „umysłu ścisłego” zatracą swoją hierarchiczność, narrator z tą samą wnikliwością przygląda się ludziom (przyjezdnym i tutejszym), co i owadom, psom oraz przedmiotom nieożywionym (które z reguły ulegają subtelnej animizacji). W takim ujęciu człowiek przestaje być bytem wyróżnionym, staje się zaś istotą groteskową w swoich usiłowaniach wyjścia poza cały „korowód istnienia”. Stąd humorystyczność tej powieści, skądinąd arcydelikatna i zbieżna z charakterem rysunków Piotrowskiego.

11. S. Barańczak,
dz. cyt., s. 180.

d. Cztery sekundy

Protagonistką *Okolicy* miała być młoda dziewczyna, protagonistą *Zarozumiałości* – młody chłopak. Do połączenia tych dwóch person dochodzi w *opus magnum* Piotrowskiego, wydanych w 1976 roku *Czterech sekundach*. Ten jedyny w swoim rodzaju utwór trudno nazywać powieścią, jakkolwiek od strony stylistycznej zachowuje on wiele dyrektyw odsyłających do tradycyjnego powieściopisarstwa. Jest to mozaika prozatorskich miniatur, w których instancję narratora stanowią naprzemiennie: chłopiec (polityczny) Janek i dziewczyna (erotyczna) Judyta, przy czym (jak wyjaśnia Piotrowski w odautor-skiej glosie) osoby te „łączą się w jedną”. Nie oznacza to wszakże ani schizofrenicznego rozdwojenia, ani seksualnej dwuznaczności, lecz raczej dwoistość sposobów poznania (czy też, jak zauważa Bereza, kreacji) rzeczywistości, dostępnych osobom bardzo młodym, kilkunastoletnim. Punktem docelowym tych kreacyjno-poznawczych działań są tytułowe „cztery sekundy” kontaktu z Całością Istnienia, następujące przypadkiem i zniecka, a owocujące ambiwalentnie: poczuciem wszechogarniającego sensu bądź radykalnego bezsensu. Jeśli odrzucić niewątpliwie atrakcyjną pokusę porównania tego utworu z twórczością pisarzy latynoamerykańskich (zwłaszcza z *Grą w klasy* Julia Cortáзара oraz *O bohaterach i grobach* Ernesta Sábato, których to dzieł jednak brak w księgozbiórce Piotrowskiego), to za źródło inspiracji możemy uznać literaturę wczesnego modernizmu, gdzie w sposób systemowy dochodziło do eksterioryzacji stanów psychicznych i „akcja bywała przeniesiona w gruncie rzeczy do psychiki ludzkiej”¹², zarówno w powieściach Tadeusza Micińskiego, jak i w *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina, książkę, którą Piotrowski znał i wysoko cenił.

3. Dramaty

a. Pierwsze próby dramatyczne

Zachowały się trzy takie teksty, wszystkie niedokończone. Pierwszy z nich, pozostawiony w ma-
ło czytelnym, obszernym rękopisie pt. *Bernard*

12. Zob. M. Podraza-
-Kwiatkowska: *Mło-
dopolskie konstrukcje
sobowótórowe*. W:

Tejże: *Somnambulicy
– dekadenci – herosi*.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1985, s. 80.

Wspaniały, pochodzi prawdopodobnie z lat tużpowojennych, spisany został bowiem stalówką maczaną w kałamarzu (i z użyciem różnokolorowych atramentów). Jest to komedia operująca humorem niekiedy rubasznym, niekiedy przerafinowanym (bohaterów cechuje specyficzna naderudycyjność, dyskutują swobodnie o Montaigne'u, Rabelais'm i Picassie), sam zarys akcji przypomina zaś sytuację wyjściową *Zarozumiałości*: główny bohater (również noszący imię Filip), będący jednym z trzech kancelistów w domu handlowym (tworzą oni grupę analogiczną do trzech Artystów Giserów w *Karnawale*), wyróżniający się inteligencją i talentem poetyckim (określanym przez innych jako „gadulstwo”), postanawia skompromitować swoich kolegów i szefa Bernarda podczas pogrzebu ojca tego ostatniego, a zatem w momencie „przejęcia władzy”. Machinacje Filipa zdają się budzić sympatię autora, ostatecznie jednak okazuje się, że z pozoru tępowy, wspaniałomyślny Bernard sprawował nad sytuacją całkowitą kontrolę; na dołączonej do tekstu karteczce, zawierającej szkic sceny końcowej, mówi on (niczym bohater oświeceniowej farsy): „Mnie ośmieszyć, trud daremny. Dla mnie podstęp nie nowina”, na co Filip: „Nie bardzo, nie bardzo to wszystko wyszło”. Co do czasu i okoliczności akcji, na karcie tytułowej znajdujemy dwie konkurencyjne informacje. Pierwsza (skreślona): „Rzecz dzieje się w średnim mieście”. Druga: „Rzecz dzieje się w roku 1938”. Trzecia (już w stylu późniejszych didaskaliów Piotrowskiego): „Rzecz dzieje się nierealnie”, czemu towarzyszy wszakże dopisek: „Zdarzenie jest prawdziwe i przez to może wydawać się nieprawdopodobne. Bernard Wspaniały dotąd żyje”.

Drugi utwór, opatrzony nagłówkiem (*bez tytułu*), również miał być komedią, tym razem dziejącą się współcześnie, „w kuchni zwykłego dwupokojowego mieszkania”, gdzie między Mężem a Żoną dochodzi do kłótni o czytanie „Trybuny Ludu” przy śniadaniu. Z właściwą sobie przenikliwością Piotrowski buduje atmosferę konfliktu z krótkich, rzuconych od niechcienia bąknięć, niedopowiedzeń, zawieszę głosu, zmian tonu – niestety, jest to zaledwie tryzystonicyowy załączek.

Akcji kolejnej sztuki, noszącej tytuł *Podróż* lub *Wielka podróż*, nie sposób streścić przede wszystkim dlatego, że istnieje ona w dwóch, znacznie się między sobą różniących, maszynopisowych wersjach, gęsto pokrytych siatką rękopiśmiennych dopisków. Bohaterką, nieustającą obecną na scenie, jest „kobieta w średnim wieku (Arysta)”, której

towarzyszy Służąca (w jednej z wersji oznaczana literą X, podobnie jak Księżę, mąż Arysty z *Marszu*), ranny Oficer oraz Ksiądz z nieodłącznym Ministrantem. Ci dwaj mają w *Marszu* swój odpowiednik w postaci pary General – Stajenny; postać Księdza traktowana jest wyjątkowo złośliwie, podobnie zresztą jak w *Bernardzie*, gdzie ksiądz (kozyjski) Kapusta to łasy na pieniądze, sklerotyczny klecha – w późniejszych utworach Piotrowskiego duchowni już się nie pojawiają, zastępują ich mundurowi i inni starzejący się funkcjonariusze dysponujący resztkami władzy (jak choćby sędzia w *Plecami przy ścianie*), nieodmiennie groteskowi i budzący politowanie. Wydarzenia w *Podróży* następują po sobie kalejdoskopowo, bez dbałości o jakiekolwiek prawdopodobieństwo – Oficer umiera i zmartwychwstaje, Ksiądz ulega scenicznej przemianie w Pastora, akcja „dzieje się na przełomie lat”, jak gdyby w epoce napoleońskiej (ale mowa jest też o inwazji na Stany Zjednoczone), bohaterowie podróżują bryczką (lub raczej mają taki zamiar; obie wersje tekstu kończą się w momencie wyjazdu), a ich cel nie zostaje nigdy jasno określony. Nadmiar postaci i wątków, przy braku naczelnej idei, która by je spajała, sprawił prawdopodobnie, że autor nie mógł zapanować nad przebiegiem *Podróży* i ostatecznie ją zarzucił. Warto jednakże zauważyć, że jednym z rekwizytów *Podróży* są leżaki, które, jakkolwiek nieobecne w *Marszu*, zostały wykorzystane przez Jerzego Grzegorzewskiego w inscenizacji tej sztuki – z czego wniosek, iż Grzegorzewski mógł być zapoznawany sukcesywnie z *Podróżą*, na której gruzach powstał następnie *Marsz*.

b. *Marsz*

W sierpniu 1891 roku młody prekursor psychoanalizy, Karol Irzykowski, zanotował w swoim dzienniku:

Dowodem tego, jak filozofia mimowolności kotłowała we mnie dawno już, jest planowany w grudniu *Prolegomenon*, gdzie scena odbywa się w czaszce ludzkiej, osobami są wyobrażenia i siły umysłowe. A osoby te podzieliłem na dwie kategorie, ślepe i widzące, na arystokrację i proletariat, świadome i nieświadome. Osoba: świadomość jest tam *Deusem ex machina*. Lecz trudno uniknąć zbytniego alegoryzowania; temat nęcący,

ale jak dotychczas wątpię, bo widz jest czysto zewnętrzny, dydaktyczny¹³.

Piotrowski nie mógł znać tego zapisu (całość *Dziennika* ukazała się długo po jego śmierci), jednakże właśnie w *Marszu* zamysł ten spełnia się niemal idealnie. Wystarczy prześledzić „losy” poszczególnych postaci oraz sposób, w jaki wymieniają się swoimi funkcjami (Książę i Generał przejmują chorobę Zelli, Arysta – wojskowy strój Generała, a jej siostra okazuje się jego siostrą; Chłopiec przypomina Zelli Stajennego, ten zaś jest kochankiem zarówno jej, jak i Generała), by dostrzec, że ich indywidualizacja stanowi jedynie kamuflaż dla współwystępowania w ramach jednej osobowości, ich dialog jest udramatyzowanym monologiem wewnętrznym, którego moment kulminacyjny to scena zabójstwa Zelli przez Generała, kiedy Książę „odwraca się do nich plecami i podnosi ręce, tak jakby ich chciał zasłonić, a równocześnie dyrygował ich gestami”. Trudno wątpię, iż „osoba: świadomość” to właśnie on, podczas gdy pozostali bohaterowie pełnią funkcje rozmaitych aspektów jego psychiki, ulegającej na naszych oczach dezorganizacji i ponownemu scaleniu. Postaci te zresztą chwilami „uzmysławiają to sobie” i dają temu wyraz, na przykład gdy Arysta mówi: „Generał nie mógł być u ciebie. Bo w ogóle, jeżeli nawet istnieje, to bardzo słabo. Jest tylko twoim we mnie echem. To ty go stworzyłeś”. Chłopiec już w spisie osób określony zostaje jako przeszłość Księcia; Stajenny to zarówno „ja” cofnięte do stanu pierwotnej niewinności, jak i obiekt pierwotnego pożądania; Zella uosabia poważne ambicje intelektualne (jest doktorantką w „instytucie kultury materialnej”), lecz również młodzieńczy erotyzm i dziecięcą niefrasobliwość (stąd też po jej symbolicznej śmierci jej tekst zostaje częściowo przejęty przez Dzieci, wprowadzające element chaosu i rebelii), w zależności od aktualnych relacji z Księciem bywa umierająca bądź też żarłoczna, nominalnie przyjaźni się z Arystą, praktycznie jednak nigdy nie przebywa razem z nią na scenie, gdyż są przeciwieństwami; Generał reprezentuje brutalną siłę i jednocześnie tchórzostwo (odznacza się zawsze wyłącznie w defensywie), poza tym jego postać wykazuje najwięcej cech

13. K. Irzykowski:
Dziennik 1891–1897.
Kraków: Wydawnictwo
Literackie 1998, s. 147.

seksualnej ambiwalencji oraz frustracji (jest nieustannie okradany i policzkowany, tudzież kłuty szpilą, podobnie jak jego ukochany koń). W postaci Arysty skupia się z kolei idea „powrotu do rzeczywistości”, odpowiedzialności i samokontroli, nieustannie próbuje ona przywołać Księcia do porządku, w końcu jednak opuszcza go, czego efektem jest egzystencjalna rozpacz, kulminująca w opowieści o tym, co zdarzyło się „onegdaj nad Renem”, typowej dla Piotrowskiego historii spełnienia poprzez zaniechanie. Zauważmy, że opowieści tej, konstytutywnej dla całej „osoby” reprezentowanej przez Księcia, nikt właściwie nie chce wysłuchać – sam Książę każe ją skrócić, General przeszkadza (w końcu jednak zasypia, odurzony wódką), Dzieci zaś hałasują, przy czym ich krzyki zmieniają się stopniowo w ilustracyjny „świergot” – jej wygłoszenie zaś doprowadza do chwilowego „pogodzenia się z sobą”, jest ona bowiem odnalezioną zgubą, umożliwia nie tyle rozwiązanie akcji, ile ponowne jej zawiązanie, kontynuację tytułowego marszu.

Marsz nie jest *de facto* sztuką, w której do czegokolwiek dochodzi¹⁴ (stąd zdziwienie Arysty: „Czyżby czas się posunął?”, stąd też odautorska informacja, iż rzecz „dzieje się wczoraj i współcześnie”), nie ilustruje procesu, lecz stan ducha osoby załamanej, zniechęconej do siebie, niezdolnej się podźwignąć, stanowi diagnozę tego stanu mającego aspekty humorystyczne, tragiczne i sentymentalne, przede wszystkim jednak będącego stanem żalonym, budzącym nie tyle nawet współczucie, ile niechęć, zwłaszcza skoro bohater zdradza zarówno aspiracje, jak i predyspozycje do budzenia szacunku. Tym, co go najdonioślej kompromituje, jest spotkanie z Chłopcem, Książę nie wytrzymuje konfrontacji z sobą-dzieckiem, przy czym w wygłoszonym doń monologu winą za fiasco obarcza tyleż własne nieudacznictwo, co i nadmierność dziecinnych aspiracji, których jako człowiek dorosły nie potrafił przestać traktować poważnie.

14. Głowa rzekomo zgladzonego przez Dzieci Stajennego okazuje się wypełnioną groszkiem atrapą (motyw „zabawy głową” powraca w innej sztuce Piotrowskiego – *Czerwonej pilce*); również śmierć Zelli traktować trzeba jako chwilowe zapewne wygaśnięcie jednej z funkcji Osoby.

c. *Melancholia*

Człowiek przegrany, obdarzony z pozoru talentem i urokiem, jednak ponoszący fiasko na gruncie towarzyskim, zawodowym i rodzinnym, trawiający dziesięciolecia na rozgryzaniu zrobionego z rozmysłem głupstwa, wyjątkowo, jak się wydaje, interesował Piotrowskiego. W *Melancholii* jest to Joachim, przypominający zarówno Księcia, jak i Filipa ze *Złotego robaka*, ojciec nieudacznik, którego błyskotliwa inteligencja przedzierzgnęła się w odstręczającą manierę. Wobec niedosiężności pułapu, jaki sobie wyznaczył, wykonuje on spektakularny „gest upadku”, skrycie licząc na to, że zostanie to odebrane jako żart, tymczasem jednak, wzięty najzupełniej poważnie przez przyjaciela i mentora, gest ten kompletnie degraduje go z pozycji młodego idealisty do poziomu domowego tyrana. Jednakże *Melancholia* to nie sztuka o rozpadzie więzi, lecz o fascynacji defektem – ulega jej główny bohater, Konstanty, dla którego psychiczna przypadłość córki Joachima, Elizy, ważniejsza jest od niej samej, on bowiem ze swej strony reprezentuje maniacką tendencję do porządkowania, naprawiania całej rzeczywistości:

KONSTANTY

[...] Widzę garnuszek mleka, który po kimś został, niedopity, i chciałbym go...

HERMINA (*łagodnie*)

Co by pan chciał?

KONSTANTY

Wypić

Beznadziejnie zakochana w prowincjonalnym lowelasie Eliza jest dlań właśnie takim „niedopitym garnuszkiem”, przy czym jednak jej melancholia nie jest czymś, co dałoby się „naprawić” – toteż ich związek, acz na swój sposób idealny, nie może być związkiem udanym, gdyż właściwa Elizie tendencja do psucia (w tym również psucia s i ę), zauważalna choćby i w wykonywanym przez nią utworze skrzypcowym (jak czytamy w didaskaliach: „Jest to utwór oparty na świadomym fałszu, przypomina jakby cokolwiek, równocześnie jest

infantylnie oryginalny, zawiera silne i przeciągłe nasilenia, to znów zanika”), na skutek miłości Konstantego nie tyle właśnie zanika, ile się nasila, nie prowadząc bynajmniej do wzmoczenia atrakcyjności i umocnienia więzi – w czwartym akcie Eliza jest już tylko leżącą w pomieszczeniu „za kotarą” (a zatem: zepchniętą do podświadomości) inwalidką, całkowicie podporządkowaną Herminie, która sprawuje tu funkcję figury zaborczego Miłosierdzia.

d. *Śmierć pokojówki*

Przy tym wszystkim trudno byłoby uznać *Melancholię* za dramat psychologiczny, psychiatryczny czy też psychoanalityczny – rolę dominującą pełni tu bowiem nastrój, „atmosfera choroby”, fatalizm sprawiający, że niemożliwa jest nie tylko wina i przebaczenie, ale też zwykła dobroć – jedyny cel życia ludzkiego to nieciekawa, męcząca katastrofa. O pierwszorzędym znaczeniu nastroju można też mówić w przypadku *Śmierci pokojówki*, gdzie sceneria kurortu po sezonie wywołuje u bohaterów poczucie egzystencjalnej beznadziejności, marazmu, z którego nieporadnie usiłują się jakoś wydostać bądź też go przewyciężyć. Tu znów na pozycjach przegranych staje zarówno dobroć Anity, jak i spryt Zofii, taką samą życiową porażkę ponosi zgorzkniała pani Henryka, co i przedsiębiorczy Ksawery, choć oboje na swój sposób wyznają zasadę skutecznego radzenia sobie w życiu bez zważania na innych. Sztuka ta, znacznie bardziej od *Melancholii* rozbudowana fabularnie, a za to nader skondensowana czasowo, jest pośród dramatów Piotrowskiego utworem najbardziej „filmowym” – w nawiązaniu do „kina gatunków” można by ją uznać za coś pomiędzy thrillerem a melodramatem – zresztą na jej kanwie powstał scenariusz (niezrealizowany) pt. *Bijcie mnie!*. W teczce z jego autorskim streszczeniem zachował się tekst recenzji wewnętrznej, skierowanej zapewne do któregoś z teatrów, któremu Piotrowski proponował wystawienie swojego dramatu. Jej autor, Stanisław Marczak-Oborski, trafnie sytuuje *Śmierć pokojówki* w kontekście twórczości Michała Choromańskiego („utwór rozpoczyna się od niby-spokojnej i zwyczajnej sytuacji wyjściowej, a wnet potem ludzie i zdarzenia nabierają dwuznaczności, niby-potoczne zdania dialogu zaczynają mienić się

różnymi dziwnościami, atmosfera narasta nieokreśloną tajemniczością, staje się podminowana”) i „teatru zagrożenia” Harolda Pintera („gdzie motywy spraw ostatecznych rozgrywają się na pograniczu dramatu egzystencjalnego, obyczajowego i gangsterskiego może?”), aczkolwiek na zakończenie stwierdza, że „»codzienna« publiczność na przykład warszawska przyjęłaby enigmatyczność dialogów i fabuły tego utworu z równą dozą zainteresowania, jak i irytacji”. Jednak właśnie owa enigmatyczność stanowi tu główny walor – nieprzesadnie zawikłana akcja z groteskowym motywem drogocennej protezy, czechowowska z ducha, pełna drobnych zadrażnień konfrontacja osób, z których każda nosi w sobie własne nieszczęście i nie jest w stanie podzielić się nim z innymi.

e. *Czerwona piłka*

Dramaty Piotrowskiego rozgrywają się „poza historią”, w jakiejś bliżej nieokreślonej „niedawnej teraźniejszości”, w mikrospołecznościach odseparowanych od świata i na swój sposób samowystarczalnych. Jedynie w *Czerwonej piłce* pojawia się kontekst historyczno-polityczno-społeczny, co (jeśli nie liczyć aspektu przemian ustrojowych w *Ogrodnikach*) w całej tej twórczości stanowi pewien wyłom. Krótki akt pierwszy, pełniący rolę prologu, dzieje się w czasie II wojny światowej, kiedy to bohaterski Doktor ratuje troje żydowskich dzieci oraz Starca. W dalszej części sztuki dzieci te są już dorosłe i usiłują przepracować swoje traumy w obliczu nowego zagrożenia, jakim są nastroje antysemickie końca lat sześćdziesiątych. Akcją główną zapoczątkowuje (wspomniany aluzyjnie) incydent w pociągu: Gabriela zostaje „rozpoznana” jako Żydówka – nakłada się to jednak na sprawę znacznie dawniejszą, a mianowicie na wstrząsający epizod, jaki stał się udziałem jej brata Samuela, któremu hitlerowscy oprawcy rzucili „do zabawy” głowę jego własnej, zabitej przed chwilą matki (jako „czerwoną piłkę”), wskutek czego chłopiec trwale zaniemowiał. Nie bez wpływu na kształt jego osobowości jest też fakt, iż potem, do końca okupacji, ukrywał się on w dziewczęcym przebraniu. W osobie dorosłego Samuela skupiają się zatem trzy przesłanki społecznego wykluczenia: żydostwo, kalectwo i homoseksualizm; przez całe życie jest

on zdany na opiekę dwóch siostr, Gabrieli i Wiktorii, mieszka z nimi w „pokoiku na górze” (odpowiedniku „drugiego pokoju” z *Marszu*) jako skrywany wyrzut sumienia osób, które same też są niewinnymi ofiarami. Prawdziwy konflikt (a właściwie zażarty pojedynek) rozgrywa się tu więc między siostrami o władzę nad bratem, którego jedna chce zachować przy życiu, a druga – życiu przywrócić.

Nad tekstem *Czerwonej piłki* pracował Piotrowski prawdopodobnie długo, a w każdym razie żmudnie, o czym świadczy zarówno duża liczba różniących się maszynopisów końcowej wersji utworu, jak i teczka zawierająca pierwszy rzut drugiego (ostatecznie usuniętego) aktu oraz początkowy fragment trzeciego (oznaczonego później jako drugi). Interesujący jest zwłaszcza ów „pierwszy drugi akt”, w którym dochodzi do wyjaśnienia wielu niedopowiedzianych kwestii i gdzie można prześledzić sposób pracy Piotrowskiego z jego postaciami. Tknięta nagłym impulsem Gabriela zachodzi rano do otwartego o tej porze nocnego lokalu i zastaje tam Starca pracującego jako posługacz. Starzec rozpoznaje u niej „ten akcent” i wręcza ważne rekwiizyty: truciznę oraz piłkę. Wkrótce następują: nieprzyjemny incydent polegający na niepodaniu kawy przez Kelnera i awantura z Właścicielem, w której biorą udział napotkani przypadkiem Vicehrabia i jego Przyjaciel (później nazwany Echem) – w ostatecznej wersji ewidentnie homoseksualni i niewybrednie żartujący sobie z kobiet, tu zaś co prawda ekstrawagancy i tyle co wypuszczeni z domu wariatów, lecz jednak romansujący z Gabriellą, która przyjmuje ich zaproszenie na piknik, w końcu jednak sprowadza do domu ku zgorzeniu swej siostry. O ile po drobnych retuszach akt ten mógłby zostać wykorzystany przy ewentualnej realizacji scenicznej *Czerwonej piłki*, o tyle w następującym po nim fragmencie autor zdaje się już brnąć w ślepą uliczkę, zwłaszcza nie umie sobie poradzić z postacią Starca, który – również zabrany przez Gabriellę z knajpy – wyraźnie przeszkadzając w rozwoju akcji, zostaje w końcu, niczym niepotrzebny mebel, wysłany do ogrodu. Trudno się zatem dziwić, że akt ten został napisany od nowa, już bez Starca.

f. *Karnawał*

Nieudany eksperyment terapeutyczny Gabrieli ma formę rytualnego odtworzenia „założycielskiej” sytuacji, tak aby (podobnie jak w *Aniele zagłady* Luisa Buñuela) unieważnić ją, doprowadzić do stanu sprzed. Bohaterka nie bierze wszak pod uwagę własnego instynktu śmierci, który daje o sobie znać w finalnej scenie pod postacią Kata przemawiającego z głośnika jako stetryczały dziad, niezdolny nawet rozpoznać płci swojej rozmówczynie, jednocześnie zaś mający charakter siły ponadosobowej, a przez to nieusuwalnej, z którą też Gabriela musi się w końcu utożsamić. Podobnie spartaczona inscenizacja przeszłości ma miejsce w sztuce *Karnawał*, określonej przez autora jako „przyjemna komedia”. Podtytuł ten pobrzmiwa ironią, utwór to bowiem co prawda dość pogodny i (w przeciwieństwie do pozostałych dramatów) niekończący się niczyją śmiercią, jednak – w porównaniu z frenetycznym humorem (poważnego przeciwieństwo) *Marszu* czy nawet dowcipnymi ripostami w *Melancholii* – mało śmieszny, raczej dziwny, męczący wręcz swoimi nadmiernymi komplikacjami przy błażej dość fabule. Akcja prawdziwie istotna rozgrywa się na płaszczyźnie intertekstualnej dramatu.

O gombrowiczowskim rodowodzie *Karnawału* świadczą już imiona bohaterów – Witold i Fryderyk (noszą je protagoniści *Pornografii*) – określonych tu jako „koledzy z podstawówki”. Nietrudno jednak zauważyć, że sam przebieg wydarzeń został palimpsestowo wręcz nadpisany nad słynną sceną z *Kosmosu*, w której Leon odbywa swoją „pielgrzymkę do miejsca najwyższej i jedynej rozkoszy”¹⁵, którą ma zamiar sfinalizować „w obliczu Tatr” i w obecności rodziny, przyjaciół oraz księdza. U Piotrowskiego rytuał odbywa się skromnie, w domu – jako substytut „Łąki zielonej Tamtych Lat” wystarcza kanapa, funkcję „Gór najwyższych” odgrywa zaś cenny wazon, zamówiony przez (odpowiadającego Leonowi) Józefa dla uczczenia jego Byłej Narzeczonej. Celebransi całej uroczystości i wytwórcy wazonu, Giserzy (określenie to sugeruje, że wazon został odlany z metalu, szybko jednak wychodzi na jaw, iż są to pracownicy teatru, którzy z „szarpi, bandaży i kleju stolarskiego” wykonali

15. W. Gombrowicz: *Dzieła*. T. 5: *Kosmos*. Red. nauk. J. Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 116.

rekwizyt łatwy do rozwalenia kijem) bezzwłocznie doprowadzają do tego, że w ogólnym rozgardiaszu przedstawienie Pierwszej Schadzki wymyka się z rąk Józefa, wychodzą też na jaw niewygodne dlań fakty (jak choćby ten, iż współautorką apokryficznych listów była jego synowa, Angela), tak iż zostaje on w końcu zmuszony do zniszczenia wazonu, przedmiotem adoracji i końcowej apoteozy staje się zaś niespodziewanie jego żona, Błażenna, będąca zresztą „prawowitą” adresatką owej korespondencji. Strukturalnie rzecz biorąc, sytuacja ta przypomina *Bernarda Wspaniałego*, gdzie również dochodzi do „przechwycenia intrygi”, i to przez osobę będącą jej potencjalną ofiarą.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mierzono się z Gombrowiczem wielokrotnie, o ile jednak zazwyczaj przedmiotem naśladowania była jego stylistyczna dezynwoltura i groteskowy charakter jawnie sztucznej akcji, o tyle Piotrowski dokonuje osobistej reinterpretacji najważniejszej z jego powieści, aby ostatecznie i własnie rytualnie rozprawić się z figurą Ojca, Głowy Rodziny, mężczyzny żyjącego przeszłością, który poza tym przestał już sobą cokolwiek reprezentować. Stąd właśnie wybór wazonu jako rekwizytu symbolizującego najważniejsze dla Józefa – a przy tym doszczętnie już przekłamane – Wspomnienie. Ów przedmiot z zewnątrz budzący podziw i respekt, wewnątrz jest pusty, zresztą w trakcie obrzędu wrzucane są doń niepostrzeżenie różne śmieci, jego szczątki zaś nadają się świetnie do tego, by wmieścić je pod łóżko.

4. Kwestie zasadnicze

a. Chronologia

Na skrzydełku okładki książki Falkiewicza *Coś z mądrości i lenistwa, snu prawie można przeczytać, że Piotrowski „pozostawił kilkanaście nieopublikowanych dramatów”*. Jest to wiadomość bala-mutna (zresztą nie wiadomo, od kogo pochodzi – od autora czy od wydawcy), powstało ich bowiem tylko pięć, tyłoma dysponował Falkiewicz, pisząc swój esej, tyle też udało się odnaleźć w archiwum pisarza. Podstawowy problem, na jaki się w ich przypadku natykamy, to chronologia. Żona pisarza, Irena Laskowska, twierdzi, że wszystkie

one powstały nieomal równocześnie, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, podczas jej pobytu w Paryżu. Informację tę potwierdza (niestety, tylko częściowo) karteczka, na której Piotrowski własnoręcznie zanotował:

Marsz na Moskwę
godzina 10^{ta} rano
niedziela
20 września 70
(koniec pierwszego rzutu)
(początek: piątek, sobota, niedziela: 20.9.70)
Śmierć pokojówki
godzina: 3^{cia}
czwartek
17 września 70
(początek: koniec kwietnia 70).

Dowiadujemy się z niej zarówno, jaki był pierwotny tytuł *Marszu*, jak też, że utwór ten powstał w ciągu zaledwie trzech dni, i to natychmiast po ukończeniu *Śmierci pokojówki*, która z kolei była pisana znacznie dłużej, bo aż przez pięć miesięcy. Na temat czasu powstania trzech pozostałych dramatów nie wiemy nic, nawet Ewa Bułhak, reżyserka *Melancholii*, nie orientuje się, czy utwór ten powstał przed czy po *Marszu*, ustalamy zatem ich kolejność arbitralnie.

b. Kontekst literacko-teatralny

Piotrowski zainteresował się teatrem za pośrednictwem dwóch osób: Ireny Laskowskiej i Jerzego Grzegorzewskiego, którego sztuce reżyserkiej od początku sprzyjał. Do jego bliskich znajomych należeli też aktorka Jolanta Lothe i jej ówczesny mąż Helmut Kajzar, którego pierwszy tom dramatów¹⁶, zadedykowany „Mieciowi i Irenie z miłością”, znajduje się w bibliotece pisarza. Poza dziełem Kajzara w księgozbiornie tym próżno szukać sztuk autorów współczesnych, sporo jest natomiast klasyków: *Ptaki* Arystofanesa, Szekspir, Molier i Beaumarchais, *Księżniczka na opak wywrócona* Calderóna w wersji Jarosława Marka Rymkiewicza, *Torquato*

16. H. Kajzar: *Sztuki i eseje*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury 1977.

Tasso Goethego, Puszkina i Musset. Z rzeczy nowszych – Lorca, *Pigmalion* Shawa, *Las* Ostrowskiego, Ionesco; z polskich – Iwaszkiewicz i *Horyzont Afrodyty* Flukowskiego (nierozcięty). Wymieniam to wszystko, by skonstatować brak wpływu. Oczywiście, Ionesco mógł być inspiracją dla pseudologicznych, „prowadzących donikąd” dialogów i tyrań w *Marszu*, jednakże, jak się zdaje, o specyfice dramatów Piotrowskiego zdecydowały nie lektury, lecz jego młodzieńcze doświadczenia teatralne. Jako kilkunastoletni współpracownik tygodnika „Pobudka” przyszedł pisarz miał „prawo korzystania z foteli dziennikarskich w teatrze, co wzbudzało szczerą zazdrość jego kolegów szkolnych”¹⁷; wtedy to ukształtowało się jego myślenie o teatrze, później ulegające jedynie mutacjom na gruncie indywidualnie wypracowanej poetyki powieściowej.

Pierwszą dyrektorką założonego w 1920 roku Teatru Miejskiego w Bydgoszczy była znakomita aktorka okresu Młodej Polski, Wanda Siemaszkowa, ona też wprowadziła na tę scenę sztuki zarówno Wyspiańskiego i Żeromskiego, jak też Rittnera, Rydla, Kisielewskiego, Przybyszewskiego i Maeterlincka¹⁸. Tradycję tę kontynuowali następnymi dyrektorzy, wystawiając między innymi utwory Jerzego Żuławskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Gabrieli Zapolskiej, zwłaszcza zaś Tadeusza Rittnera, mającego w latach dwudziestych premiery niemal co roku. Z Rittnerem wiąże Piotrowskiego szczególnie wiele, przede wszystkim konwencja „wysokiej komedii”, jak również fakt, że u obu autorów postaci „skrywają zwykle więcej, niż mówią”¹⁹. Typowo rittnerowski przebieg ma intryga kryminalna w *Śmierci pokojówki*, gdzie status „złoczyńcy” i „ofiary” niemal do końca pozostaje płynny i niepewny, to u Rittnera wielkiego znaczenia nabierają drobne rekwizyty takie jak łańcuszek czy parasolka (oba wykorzystane w *Marszu*), to w jego *Lecie* (podobnie jak w *Melancholii*) choroba jest motywem wzmagającym erotyczną atrakcyjność i prowokującym do działania, to u niego (jak zresztą w wielu młodopolskich dramatach) występują nadinteligentne, nadwrażliwe, rezolutne dzieci (stanowiące pierwowzór postaci Kwinty), a scena odnalezienia zwłok Gabrieli

17. Wedle oficjalnego biogramu autorstwa Marii Zakrzewskiej, którego skróconą wersję zamieszczamy w niniejszej edycji.

18. Poprzez Maeterlincka (i Czechowca) radzi czytać Piotrowskiego Falkiewicz w programie *Melancholii*.

19. Z. Raszewski: *Wstęp*. W: T. Rittner: *Dramaty*. T. 1. Warszawa: PIW 1966, s. 9.

i Samuela w *Czerwonej piłce* zdaje się żywcem przeniesiona z dramatu *W małym domku*.

Młodopolski rodowód ma zarówno samobójstwo jako sposób rozwiązania dramatycznego węzła (stosowane z upodobaniem zwłaszcza przez Przybyszewskiego), jak i sytuacja trójkąta miłosnego jako egzemplifikacji konfliktu między popędem płciowym a prawem moralnym. Piotrowski przejmuje oba te motywy, dokonując jednak znaczących przesunięć i komplikacji. Samobójstwo to w jego utworach wrodzona dyspozycja, czekająca tylko na impuls, który ją uaktywni (niesłychanie istotny jest motyw trucizny, przechowywanej przez bohaterki jak gdyby w oczekiwaniu na odpowiedni moment), trójkąt zaś służy unaocznieniu niezwykle istotnej dla tej twórczości kategorii etycznej, jaką jest krzywda. Jan, inscenizator rytuału w *Karnawale*, stwierdza: „Są krzywdy. Dziesiątki tysięcy, ale nam wystarczy tylko jedna. Aby zadrzeć!” – podobnie Piotrowski „potrzebuje” krzywdy i wokół niej organizuje pozostałe wątki. Krzywda jest wszechobecna, wzajemna i – by tak rzec – przechodnia: kto jest krzywdzony, ten również uczy się krzywdzić. Jedyne w *Karnawale* zrealizowany zostaje „klasyczny” schemat destrukcji związku małżeńskiego za sprawą tajemniczego przybysza; w pozostałych dramatach trójkąty te (zazwyczaj w konfiguracji: mężczyzna i dwie kobiety) mnożą się, wchodząc ze sobą w splątane współzależności (w samej tylko *Melancholii* możemy naliczyć ich co najmniej sześć), czego źródłem nie jest ingerencja z zewnątrz, lecz właśnie jej brak, życie w zaklętym kręgu degenerujących się powiązań, od których nie sposób uciec ani się odseparować (choć mamy też do czynienia ze spektakularnymi ucieczkami w przypadku Ksawerego i Zuzanny).

Na młodopolskich rudymenciech fundował swoje sztuki również Stanisław Ignacy Witkiewicz (ich pierwsza zbiorcza edycja nastąpiła w 1962 roku, a więc niedługo przedtem, nim Piotrowski zaczął pisać dla teatru; w 1966 ukazał się dwutomowy wybór dramatów Rittnera), jednakże między nim a Piotrowskim zachodzi nie tyle wpływ, ile komplementarność: co dla Witkacego było tradycją bliską, którą należało „zlikwidować”, a w każdym razie groteskowo odkształcić, to dla Piotrowskiego ma wartość sentymentalną, jest najzupełniej stosowne i nadaje się do ponownego użycia. Świadczy o tym chociażby onomastyka: w teatrze młodopolskim ustaliła się tendencja

do używania imion rzadkich i wykwintnych (niekiedy konfrontowanych z imionami „prostackimi”²⁰); Witkiewicz imiona te odkształca i wynaturza, Piotrowski natomiast używa ich w dobrej wierze, jako „znamion teatralności”. Ewa Bułhak zauważa, że są to anachroniczne imiona, „których używa Eliza Orzeszkowa”, lecz „to jest też anachronizm zamierzony, bo to nie były imiona bardzo popularne nawet w młodości Piotrowskiego”²¹. Innego zdania jest pani Maria w *Melanchohlii*: „Jak to dobrze, dziewczęta, że dałam wam takie nieśmiertelne imiona” – mówi do swoich córek, Elizy i Herminy. Osobnej uwagi wymaga imię Arysta, używane przez Piotrowskiego ze szczególnym upodobaniem (noszą je bohaterki *Wielkiej podróży*, *Marszu* oraz noweli scenariuszowej *Podróż Arysty przez Lotaryngię*²²), a będące źródłem zabawnych pomyłek: w rozmaitych publikacjach występuje ono jako „Artysta” bądź „Artystka” (w tej formie pojawia się w dwóch monografiach twórczości Jerzego Grzegorzewskiego²³). Przejęzyczenie to ma jednak swój sens, pisarz chciał bowiem, przez skojarzenie z „artyzmem”, podkreślić znaczenie noszących je osób, być może nawet zasugerować, iż to one, a nie towarzysze im postaci męskie, stanowią jego *porte-parole*.

Jeśli chodzi o dramaturgów współczesnych, to Piotrowski zdaje się od nich całkowicie niezależny, ciekawa jest wszakże zbieżność między *Czerwoną piłką* a *Dziwnym pasażerem* Tymoteusza Karpowicza, gdzie również ma miejsce „odczarowywanie” traum z okresu wojny, podobnie zakończone fiaskiem mającym jednak (wskutek zwielokrotnienia rytuału) wymiar groteskowy. Z kolei epizody „dziecięce” w tym utworze (zwłaszcza kiedy chór Dzieci natarczywie akompaniuje poważnym rozmowom dorosłych) przywodzi na myśl podobne rozwiązanie w finale *Marszu*.

20. Np. Żaneta Dylska, bohaterka *Wilków w nocy* Rittnera, „w rzeczywistości” nazywa się Joanna Krupa, co od razu nam tę postać charakteryzuje.
21. *Dwa słowa, cztery sekundy*. Z Ewą Bułhak rozmawia Joanna Jopek. „Didaskalia” 2011 nr 2.

22. Zrealizowanej w 1978 roku przez Tadeusza Junaka jako średniometrażowy film *Podróż Luizy* (zmiana imienia wydaje się nader znacząca).

23. M. Sugiera: *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 1993, s. 192 oraz E. Morawiec: *Jerzy Grzegorzewski. Mistrz świata i wizji*. Kraków: Wydawnictwo Arcana 2006, s. 203.

c. Forma

W dramatach Piotrowskiego daje się wyczuć tęsknotę za tradycyjną pięcioaktowością, jednak żaden z nich w pełni tego schematu nie realizuje. *Śmierć pokojówki* składa się z sześciu odsłon, wydzielonych ze względu na konieczność zmiany dekoracji. W *Melancholii* odsłon jest pięć, jednakże pierwsza zdecydowanie góruje nad pozostałymi zarówno pod względem rozmiarów, jak i wewnętrznego zróżnicowania (mamy tu epicki monolog Konstantego, scenę obiadu-stypy, podczas której następuje retrospektywna opowieść Joachima, w końcu też koncert skrzypcowy), podczas kiedy ostatnia jest zaledwie jednostronicowym epilogiem. *Czerwona piłka* miała być pięcioaktowa, jednak wskutek usunięcia jednego z aktów równowaga została zachwiana: ogromny akt drugi (w którym „do wszystkiego dochodzi”) następuje zaraz po krótkim wstępie, po nim zaś akt trzeci, pełniący funkcję intermezza, oraz nawiązujący do konwencji dramatu poetyckiego, statyczny (złożony niemal bez reszty z monologów) finał. Z kolei *Marsz* i *Karnawał* to pełnospektaklowe jednoaktówki, wyraźnie i niemal symetrycznie podzielone na część przygotowawczą (w *Marszu* złożoną z dziesięciu scenek poprzedzielanych wyciemnieniami) i główną (w *Karnawale* jest nią, również poprzedzona wyciemnieniem, inscenizacja rytuału). Każdy z tych utworów ma więc własną, indywidualną formę, daje się wszakże zauważyć tendencję do podporządkowywania całości jednemu fragmentowi, względem którego pozostałe mają charakter zdecydowanie mniej intensywny i niekiedy wręcz szkicowy, pełniąc funkcję pobocznych kontredansów (nawet w stosunkowo zrównoważonej formalnie *Śmierci pokojówki* wyraźny jest prymat odsłony piątej). Co ciekawe, ów kulminacyjny moment może nastąpić równie dobrze na końcu, co i na początku utworu – obok więc takich, w których ekspresja narasta (aczkolwiek zawsze po kulminacji następuje moment uspokojenia), mamy też i takie, w których zamiera, ulega stopniowej erozji.

Charakterystyczne dla tych sztuk (z wyjątkiem *Karnawału*) jest wprowadzenie bohatera prowadzącego – postaci przebywającej nieustannie w przestrzeni działań scenicznych, a niekoniecznie tożsamej z bohaterem głównym, której oczyma obserwujemy przebieg wypadków. W *Śmierci pokojówki* jest to Gość, w *Marszu* – Księżę

(skądinąd jedyna w tym utworze „postać rzeczywista”), w *Melancholii* – Konstanty, w *Czerwonej pilce* – Gabriela. Konstanty nieobecny jest jedynie w odsłonie drugiej, Gabriela na początku aktu trzeciego, co jednak ma swoje fabularne uzasadnienie, części te bowiem nakładają się czasowo na – odpowiednio – odsłonę trzecią i końcówkę aktu drugiego. Wy tłumaczenia tych zjawisk dopatrywać się możemy z jednej strony w doświadczeniach Piotrowskiego jako prozaika i swoistym „przyzwyczajeniu” do instancji narratora (skądinąd Konstanty w swoich monologach staje się narratorem w pełnym tego słowa znaczeniu), z drugiej – w fascynacji pisarza filozofią George’a Berkeley’a, dla którego rzeczywistość nie istnieje poza aktem percepcji, stąd też konieczność osobowego obserwatora. Struktura czasowa największym komplikacjom ulega w *Marszu*, gdzie czas sceniczny i pozasceniczny absolutnie nie są ze sobą tożsame, płyną w odmiennym tempie, ulegając przeróżnym fluktuacjom, co jednak łatwo zrozumieć, biorąc pod uwagę, iż chodzi tu o czas subiektywny i intersubiektywny, czas Księcia i czas aspektów jego świadomości, niekiedy przebywających na (czasowym) „wygnaniu”.

d. Bohaterowie i ich język

Miejszem akcji większości sztuk Piotrowskiego (podobnie zresztą z powieściami) jest małe prowincjonalne miasteczko (jedynie w *Karnawale* mówi się o „placu przed katedrą”, co wskazuje na miasto co najmniej średnich rozmiarów), przy czym prowincjonalność jest tu przede wszystkim znakiem ahistoryczności, oderwania od nurtu „wielkich wydarzeń”, skupienia na tym, co określane bywa jako „zwykłe życie”. Pisarz ten bardzo dbał o oderwanie swoich utworów od jakichkolwiek realiów społeczno-politycznych (nawet w *Czerwonej pilce*, gdzie kwestia antysemityzmu jest jedynie aluzyjnie zasygnalizowana i może ulec przekształceniu w każdą tego typu kwestię), z wielką starannością dobierał też atrybuty „nowoczesności” (telefon w *Marszu*, telewizor i rower w *Melancholii*, projektor w *Karnawale*), umieszczając je pośród realiów spoza konkretnej epoki, niekiedy wyraźnie anachronicznych. Jego bohaterami są ludzie społecznie zdegradowani, borykający się z ciągłym brakiem pieniędzy, zatrudnieni poniżej swoich zdolności i aspiracji bądź też (jak Książę i Joachim) zwolnieni

z pracy, co jednak nie oznacza ubóstwa wewnętrznego, wręcz przeciwnie. W odróżnieniu od na przykład Karpowicza (który chętnie określał swoje postaci poprzez ich zawód oraz pozycję społeczną i na tej zasadzie przyporządkowywał im określone sposoby mówienia), Piotrowski tworzy wyłącznie typy charakterologiczne (często układające się w specyficzne pary: energiczna dziewczyna – dziewczyna bierna, młody idealista – zgorzkniały sceptyk etc.), nie różnicuje też ich języka, wyposażając każdego mniej więcej tak samo, a jednak osiągając odmienne efekty ekspresyjne. Tym, co ulega różnicowaniu, nie jest tu bowiem sam język, lecz swoboda operowania nim i dyspozycje takie jak: poziom złośliwości, poczucie humoru, zmysł ironii. Stąd też Gospodyni w *Śmierci pokojówki* może być ordynarna pomimo posługiwania się najczystszą polszczyzną, a osoby tak dystygowane jak Gabriela czy Matka w *Karnawale* pozwalają sobie na sporadyczne wulgaryzmy („stul pysk”, „spierdalać”), świadczące jedynie o ich wyczuciu językowej sytuacji. Naiwny humor Zbyszka w *Czerwonej pilce* kontrastuje z wyrafinowanym, acz nieco obscenicznym humorem Vicehrabiego i Echa; wymiana uszczypliwości między Herminą i Markiem w *Melancholii* przeradza się w minidyskusję o językowych kompetencjach. A jednak – co zresztą zauważył Andrzej Falkiewicz – kelnerka posługuje się w tych dramatach takim samym językiem, co profesor, jest też w stanie wypowiadać równie ważne refleksje, panuje tutaj pełny językowy i intelektualny demokratyzm. Jedynym bodaj wyjątkiem jest Generał w *Marszu*, którego nadmierne kwieciste wypowiedzi wyraźnie służą charakterystyce tej postaci, a ściślej mówiąc: jej autokompromitacji – jest to zarazem jedyny moment, kiedy Piotrowski, idąc śladem Witkacego, odwołuje się do estetyki Młodej Polski w celach parodystycznych.

e. Dialog/monolog

Bohaterom Piotrowskiego trudno jest się porozumieć (czy też raczej: powiedzieć prawdę), niemniej prowadzą oni wyszukane, błyskotliwe konwersacje, niewymuszenie dowcipne nawet wtedy, gdy im samym wcale nie jest do śmiechu – jak choćby w pierwszej rozmowie Gościa z Anitą, niewątpliwie trudnej dla obojga (Piotrowski w ogóle jest mistrzem „rozmowy trudnej”, prowadzonej w niedogodnych

okolicznościach i wymagającej napiętej uwagi przy rozróżnianiu tego, co można powiedzieć, i tego, czego mówić nie należy). W dialogach tych daje się zauważyć pewien nadmiar kurtuazji, na której tle tym intensywniej wybrzmiewa brutalność niektórych replik (na przykład odzywek Joachima w pierwszym akcie *Melancholii*). Zasadniczo jednak w każdym z dramatów dialog prowadzony jest inaczej, współtworząc jego sens i nastrój. W *Marszu* jest to suchy dialog sprawozdawczy i nieustanne dopytywanie się – w związku z nieokreślonością świata przedstawionego bohaterowie nigdy nie są pewni, co usłyszeli, a jednocześnie gotowi wziąć za dobrą monetę najbardziej nawet absurdalne doniesienia. W *Melancholii* jest to rozmowa „wygasająca”, pozostająca w ciągłym zawieszeniu, który to aspekt dodatkowo podkreśla brak kropek w zakończeniach poszczególnych kwestii. W *Karnawale* – dialog ostentacyjnie teatralny, nie tyle komediowy, ile jak gdyby demonstrujący „świadomość” bohaterów tego, że biorą oni udział w komedii. Można by sądzić, że w *Śmierci pokojówki* i *Czerwonej pilce* mamy do czynienia z ukłonem w stronę wymogów realizmu, gdyby nie fakt, że w tych właśnie utworach najsilniej daje o sobie znać charakterystyczna (i wręcz „rozpoznawcza”) cecha Piotrowskiego, a mianowicie skłonność do pisania dialogów niezazębiających się, pozbawionych jedności tematu, które Jan Mukařovský kpiarsko skojarzył z ludowym porzekadłem: „ja o wozie, on o kozie”²⁴. W postaci czystej wygląda to na przykład tak:

PROFESOR

W ogrodzie jest klozet. Wejdzie pan pod deskę...

[..]

STARZEC

Tu leży doktor.

PROFESOR

Niech pan idzie dalej. Głowa tylko może panu wystawać ponad powierzchnię. I niech pan nie zwariuje. Przeczeka pan noc...

STARZEC

Słuczone binokle...

24. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*. Przeł. J. Mayen. W: Tegoż: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, wstęp i red. J. Sławiński. Warszawa: PIW 1970.

PROFESOR

Rano pan wyjdzie...

STARZEC

Foksterier Miki liże go po skroni.

PROFESOR

Umyje pan się pod studnią.

STARZEC

Taki dobry człowiek.

PROFESOR

Umyje pan się pod studnią...

Mamy tutaj jakby „instrukcję” kontrapunktycznie zestawioną z opisem, postaci słyszą się wzajemnie, lecz nie reagują słownie na to, co usłyszały. Dialog wygląda jak dwa przeplatające się monologi, co może być symptomem zarówno klęski interakcji emocjonalnej, jak i zaniku jedności tematu. Zdarza się też (zwłaszcza w *Melancholii*), że odpowiedź oddzielona jest od pytania kilkoma kwestiami dotyczącymi czego innego. Możliwe są też formy hybrydyczne:

KELNER

Czego pan był świadkiem?

GOŚĆ

Dziwnego zdarzenia.

KELNER

Ho, ho! Gdzie? (*patrzy przez lornetkę*) Nie poszła Zofia na pogrzeb. Nie ma tam już dla niej miejsca... Doprawdy?

GOŚĆ

W parku.

KELNER

Niedługo tutaj przyjdą. Odbędzie się stypa. To szóste nakrycie, to ja. Przyjdzie i ona. Kwiatek jest dla Zofii. Mały kwiatek. Ode mnie. Już wyszła z domu. Idzie. W parku? O której godzinie?

GOŚĆ

Wieczorem.

KELNER

Zaraz tu będzie. Może nie taka ładna, jak ma w sobie... mówi się, że ktoś ma pieprzyk. Gdybym się ożenił, to pierwsze zbilibym jej tę gębę. Pieprznał na kwaśne jabłko. A te fatalachy puściłbym z dymem...

GOŚĆ

...Wyszedłem wieczór z pokoju, żeby przeczytać na ławce gazetę.

KELNER

...Jestem jej wdzięczny po prostu za to, że istnieje. Na ręce ma złoty zegarek, wczoraj nie miała.

GOŚĆ

...Nagle zapadł zmrok. Wstałem z ławki i zacząłem iść przed siebie. Wtedy zaczęły się zapalać światła przede mną i znów pomyślałem, że to tylko dla mnie.

KELNER

Co w tym dziwnego? (*patrzy na Gościa przez lornetkę. Potem kieruje ją w stronę pierwszą*) Już idzie... Idzie.

GOŚĆ

Niech pan słucha. Usiadłem więc w świetle. Wtedy z bocznej alejki wyszła kobieta z walizką. Minęła mnie szybkim krokiem, tak jakby się czegoś obawiała. Pomyślałem nawet... Nagle kilkadziesiąt kroków przede mną ktoś zagroził jej drogę.

KELNER (*kieruje lornetkę w drugą stronę*)

Grabarze odprowadzili go na bok. Biją łopatami. Dla otrzeźwienia... Jej drogę?... (*patrzy na Gościa przez lornetkę*) A może się panu tylko zdawało? Nie biją. Grabarze są naszymi przyjaciółmi. (*znów patrzy w stronę drugą*)

GOŚĆ

Nie zdawało. Zanim podbiegłem, wyrwał jej walizkę z ręki. Lecz nie uciekł, tylko spokojnie odszedł. A ona zaczęła wracać tą samą drogą, którą przyszła. Na moje

zapytanie, dlaczego nie krzyczała, odpowiedziała coś w tym rodzaju, że t a k m a b y ć. Nie rozumiałem, i w ogóle potraktowała mnie niechętnie, a nawet jakby opryskliwie. Szczególnie, gdy zaproponowałem wspólny pościg. Wreszcie poprosiła, żebym nikomu o tym nie mówił.

KELNER

I właśnie pan mówi.

W cytowanym fragmencie w obręb dialogu Kelnera i Gościa wpleciony został monolog Kelnera obserwującego przez lornetkę pogrzeb. Bywa niekiedy i tak, że kontrapunktem monologu są redundantne wypowiedzi innych osób (na przykład kiedy Zuzanna opowiada o swoich planach na przyszłość), zazwyczaj jednak w dramatach Piotrowskiego monolog wyraźnie odcina się od reszty tekstu, stanowiąc, zgodnie z tradycją romantyczną, bezpośrednią eksplikację przeżyć wewnętrznych bohatera, a jego dominantą stylistyczną są proste, „siekane” zdania pojedyncze, często równoważniki zdań, a jednocześnie wysoki stopień metaforyzacji języka. Takie są monologi Księcia, Gabrieli, Józefa. Wyjątkową oryginalnością charakteryzują się natomiast dwa monologi Konstantego w *Melancholii* (poprzedzające akt pierwszy i czwarty), są to bowiem wypowiedzi epickie, skierowane (nie wprost) do publiczności, a ich liryczna intensywność przywodzi na myśl najlepsze partie *Czterech sekund*.

5. W oczach krytyków (Falkiewicz i Jopek)

Wspomniane niezależnie się kwestii, „wiązek zdań bezradnie wypuszczanych w przestrzeń”²⁵ stanowi jeden z kluczowych aspektów dramaturgii Piotrowskiego w ujęciu Joanny Jopek, autorki jedyne dotychczas wnikliwego studium na temat jego twórczości dla teatru. Co prawda tytuł monografii Andrzeja Falkiewicza, jak słusznie pisze Jopek, „sprawiającej wrażenie raczej (fascynującego) eseju filozoficznego niż literaturoznawczej pozycji”,

25. Ten cytat i następujące z: J. Jopek: *Niejaki Piotrowski. Światy teatralnie możliwe*. „Didaskalia” 2011 nr 2.

zaczepnięty został z *Karnawału*, lecz autor, elokwentnie i subtelnie analizując powieści, dramaty przywołuje jedynie przygodnie, wykazując zresztą wobec nich rodzaj zmieszania, poznawczej niepewności, wyrażającej się chociażby tak:

W ostatniej scenie sztuki bohaterka wchodzi ubrana w napoleoński mundur generalski i opowiada następującą historię, która przytrafiła się jej „nad Renem”. Pewna stajenna dziewczyna była podobna do Xięcia, Xiążę podobny do Zelli, Zella do Generała, Generał do Stajennego – który, przypomnijmy, jest Xięciem z młodych lat. Tu koło się zamyka. Migotanie akcji staje się w końcu tak migotliwe, że trudno uwierzyć w dobrą wolę autora fabuły i podejrzewa się go o zamierzony humbug²⁶.

W takim ujęciu, owszem, można by autora podejrzewać o chęć wyprowadzenia czytelnika na manowce niezrozumienia, jednak nie o to przecież chodzi w opowieści Arysty i humbugiem (w tym przypadku – raczej niezamierzonym) jest samo to streszczenie, z którego wyciąga się interpretacyjne wnioski. Falkiewicz sztuk Piotrowskiego najwyraźniej nie lubił, o czym świadczy również opinia wydawnicza, gdzie określa je jako sceniczne arabeski nadające się dla teatrów studenckich (swoją drogą, relatywna łatwość wystawienia spokrewnia te sztuki z dramaturgią Kajzara, który również od sceny studenckiej rozpoczynał swoją karierę). Jopek wychodzi od formuły „jednego zdania”, przewijającej się przez całą twórczość Piotrowskiego („Każdy człowiek ma takie jedno miejsce poza sobą, nigdy więcej, jedno wspaniałe miejsce, jeden niezapomniany uśmiech, policzek, jedno wykwintne świństwo, trzy wtrącone grosze, jeden szczególnie jasny punkt na niebie i zgaśnięcie światła” – w taki oto sposób ujmuje ją Joachim w *Melancholii*), znaczącej zaś z grubsza tyle, że każdy ma do wypuszczenia jeden unikalny „raport z własnej przygody egzystencjalnej, który przybiera po prostu różne formy”, autorkę interesuje zaś, czemu u Piotrowskiego raport ten przybrał w pewnym momencie postać sztuk teatralnych. Najprostsza odpowiedź jest taka, że artysta działający na pograniczu sztuk wizualnych i tekstowych (przy czym w jego powieściach niezwykle istotny jest „dar widzenia”, rysunki zaś

26. A. Falkiewicz,
dz. cyt., s. 34.

mają charakter narracyjny, są mikroopowieściami) naturalną kolejną rzeczą musiał pokusić się o połączenie tych sfer, a tę możliwość dawał mu właśnie teatr. Jopek analizuje funkcjonowanie zadysponowanych przez autora scenografii (zazwyczaj mających charakter wyraźnie umowny i niepewny, czemu odpowiada „rachityczność” fabuły i relacji między bohaterami), a także rekwizytów, wokół których koncentrują się sceniczne rytuały (piłka, wazon, skrzypce, gubiona i odnajdywana parasolka), konstatując specyficzną „instalacyjność” dramatów Piotrowskiego, ich muzealną statyczność (akcją nie rządzi rozwój, lecz gromadzenie, nawarstwianie się planów), wreszcie też fascynację autora teatrem „przedwojennego typu”, z jego tandetą i blichtrzem. Daje kilka alternatywnych interpretacji *Marszu* („dramat całkowitego uwięzienia w przestrzeni, bez możliwości ucieczki w świat zewnętrzny; dogłębne studium samotności; dramatyczna fantazja na puste mieszkanie o świcie”), rolę szczególną przypisując telefonowi, który:

nie tylko mocno trzyma muzyczną strukturę i rytmizuje świat dramatu, ale nadaje mu jednocześnie znamiona fantazmatyczności kontaktu ze światem [...] fantasmagorycznej, zagrożonej, wystawionej na brak odbioru albo omyłkę [...] niepewnej, a upragnionej obecności. Połączenie telefoniczne, jako forma relacji międzyludzkich, oznacza strach przed wystawieniem się na możliwość zerwania połączenia, związany z tak fantomową formą kontaktu, a także schizofreniczną naturę osobowości (Xięcia), rozszczepiającej się na kilka innych postaci dramatycznych / głosów.

Głosowość w obliczu katastrofy komunikacyjnej, w rzeczywistości „przypominającej miejscami kompletnie rozstrojone radio”, karkołomne próby „ustalenia jakiegokolwiek wspólnej sceny komunikacji” to, zdaniem autorki, kluczowe dla Piotrowskiego problemy, na które nakłada się sytuacja samych sztuk, przez kilka dziesięcioleci pozostających w stanie bycia-niebycia. (Od siebie możemy dodać, iż teatralna redukcja postaci do głosu skonfrontowanego z głosem cudzym to również idealna manifestacja idei autorskiej delikatności, o której pisał Bereza w związku ze *Złotym robakiem*).

6. Realizacje sceniczne

Dramaty Piotrowskiego nie były dotychczas publikowane, bywały natomiast wystawiane. *Marsz* zrealizowany został przez Jerzego Grzegorzewskiego na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Premiera miała miejsce 14 czerwca 1973 roku, po niej zaś nastąpiło kolejnych trzydzieści przedstawień – wcale nie tak mało, jak na utwór debiutanta, w dodatku trudny w odbiorze. Przedstawienie jednak nie należało do udanych, o czym świadczą reakcje zarówno recenzentów²⁷, jak i samego autora. Na kartce dołączonej do jednego z maszynopisów *Marszu* pisarz zanotował następujący „wywiadzik”:

- Jak pan przeżył premierę?
- Reżyser Grzegorzewski jest znakomitym poetą sceny. Za moją absolutną zgodą skrócił tekst do minimum. Dzięki temu czułem się jakbym wydawał proszony obiad, a całe jedzenie zostało w lodówce. I słusznie.

Słysząc w cytowanym tekście nie tylko sarkazm, ale i gniew; „siedział w czasie przedstawienia z głową ukrytą w dłoniach, w pozie absolutnej rozpacz, co było dosyć frustrujące i denerwujące dla Grzegorzewskiego”²⁸ – wspomina Ewa Bułhak, a Irena Laskowska dodaje, że z wielkim wysiłkiem i tylko z szacunku dla aktorów udało jej się skłonić męża, by pozostał na widowni do końca próby generalnej. Piotrowski zapewne zgodził się na skróty, nie sądził jednak, że tekst zostanie doprowadzony do stanu niemal całkowitej niezrozumiałości, której świadectwem są dwie recenzje, jakie ukazały się w prasie kulturalnej:

Byłbym w nie lada kłopotcie – pisze Bronisław Mamoń, redaktor „Tygodnika Powszechnego” – gdyby mnie ktoś zapytał, o czym ta sztuka, jaki jej temat, jaka psychologia postaci. Wszystko w niej mgliste, niedookreślone i niedopowiedziane. Dialog przybiera narzuconą strukturę monologu.

27. Wyjątkiem jest opinia Jerzego Radziwiłowicza: „To było spotkanie z zupełnie innym teatrem, fascynującym, odrębnym światem. I z aktorami, których znałem z innych spektakli, grającymi inaczej, jakoś odmienionymi”, cyt. za: J. Radziwiłowicz: *Świat kruchego człowieka*.

W: E. Morawiec, dz. cyt., s. 84.

28. *Dwa słowa...*, dz. cyt.

Postaci mówią nie do siebie, ale obok siebie. Nie istnieje między nimi żadna autentyczna komunikacja. Ich wypowiedzi są niespójne i chaotyczne. Czasem coś znaczą, coś wyrażają lub ilustrują, czasem układają się w wielki bełkot: kaskady słów pustych, w środku wydrążonych, oddzielonych niejako od swego pierwotnego znaczenia. Płynna także staje się granica między rzeczywistością a fikcją, faktem a jego wyobrażeniem, jawą a snem. Te dwa porządki ustawicznie na siebie nachodzą, przenikają się. Nie można ich od siebie oderwać, rozdzielić.

Marsz Mieczysława Piotrowskiego napisany jest w poetyce „teatru absurdu”, poetyce znanej nam dobrze z utworów Ionesco, Becketta, Geneta, Witkacego, Różewicza... Poetyka ta przybiera tu formę jakby sparodiowaną przez to, że jest powtórzeniem chwytów zapożyczonych, teatralnie już wyeksploatowanych. Nie stoi za nią żadne autentyczne przeżycie czy doświadczenie. Odbiera się ją jako biegle ćwiczenie dramaturgiczne, grę wyartych klisz, która olśniewa widza tylko przez chwilę, a później nudzi, bo proponuje mu coś, co on już zna. Naiwna filozofijka egzystencjalna, którą pobrzmiewa *Marsz*, jest także rodem z zachodniego „teatru absurdu”, z tą jedną różnicą, że u Becketta i Ionesco wyrastała z autentycznych lęków i obsesji²⁹.

Dalej następuje polemika z autorem programu teatralnego, kompletnie tu nieistotna, oraz część informacyjna, obecna również w tekście wytrawnej teatrolożki, Elżbiety Wysińskiej:

To przedstawienie jest zagadką. Nie dlatego jednak, że odmawia wszelkich danych na temat ewentualnego znaczenia realizowanej sztuki, ale dlatego, że jest w jej realizacji niezwykle sprawne. Jak można było osiągnąć kompozycyjną jednolitość i pełną aktorską koncentrację, mając do czynienia z utworem pozbawionym jakichkolwiek motywacji? Tak właśnie brzmi zagadka związana z *Marszem* Mieczysława Piotrowskiego wystawionym przez krakowski Teatr Kameralny w reżyserii i ze scenografią Jerzego Grzegorzewskiego. [...]

Inscenizacja Grzegorzewskiego robi wrażenie ciągu etiud na temat „człowiek w świecie

29. B. Mamoń: „*Marsz*”. „Tygodnik Powszechny” 1973 nr 28.

przedmiotów”. Boki sceny są zastawione wielką ilością pojemników z butelkami na mleko. W głębi czarne parawanowe ściany dzielą scenę, wszerez wyznaczając miejsce mężowi zwanemu Księciem i żonie o imieniu Arysta, tkwiącym każde w swojej części, w swoim azylu. W urzeczowionym świetle sceny panuje pewna symetria: w rozstawieniu pojemników, w zrobieniu dwóch prześwitów między czarnymi ściankami, wprowadzeniu dwóch krzesel, dwóch wieszaków, dwóch leżaków. Nad środkiem sceny, z tyłu, wisi przyrząd w rodzaju pantografu, od czasu do czasu rytmicznie składający się i rozciągający.

Aktorzy wypowiadający kwestie, które najczęściej ani nie kojarzą się w ramach jednej wypowiedzi, ani nie zazębiają z kwestiami partnerów, znajdują w przedmiotach wyraźne oparcie. Ogrywają je precyzyjnie – jak na przykład Kazimierz Kaczor i Anna Polony gigantyczne, obite czarnym płótnem leżaki – budując w ten sposób całe sekwencje. Tekst pomaga im rzadko. Muszą chwycić się cienia łączących postacie współzależności, możliwych do zinterpretowania w kategoriach lęku, terroru, rywalizacji, muszą mówić skomplikowanym literackim językiem, w którym określenia typu „mechanizm woni nuklearnej” nie należą do wyjątków³⁰.

Oczywiście, można sprowadzić sprawę do oklepanej reakcji przewrażliwionego pisarza na twórcze pomysły ambitnego reżysera, wystarczy jednak porównać dokonany przez Wysińską opis scenografii (i zdjęcie Wojciecha Plewińskiego³¹) z autorskimi didaskaliami, by przekonać się, że aktorzy „ogrywają” rekwizyty, o których w *Marszu* nie ma najmniejszej wzmianki – pantograf należy do ulubionych „obiektów” Grzegorzewskiego, używanych przezeń w wielu przedstawieniach, podobnie jak fortepian, pełniący tu funkcję biurka (i umieszczony w dodatku na wielkich kołach od wozu drabiniastego); leżaki zastępują tapczan, butelki na mleko stanowią zaś chyba hipostazę butelki alkoholu, jakim raczą się Książę i Generał, sugerując być może nieuniknioność porannego kaca, całości scenografii nadając

30. E. Wysińska: *Marsz w nieznanym kierunku*. „Literatura” 1973 nr 33.

31. Zob. wspomniana fotografia w cyfrowym archiwum Starego Teatru: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/312/marsz/fotografie/3/5448> (dostęp: 5 grudnia 2012).

jednak pozór rupieciarni na tyłach sklepu z nabiałem. Spośród wszystkich przedmiotów występujących w oryginalnym tekście Wyśińska wymienia tylko krzesła i widelec.

Znacząca wydaje się też popełniona przez recenzentkę omyłka: odpowiednikiem bezsensownej zbitki „mechanizm woni nuklearnej” okazują się u Piotrowskiego „mechanizmy wojny nuklearnej”, wyrażenie najzupełniej logiczne w ustach Zelli zajmującej się tym problemem naukowo. Trudno podejrzewać Annę Polony o nieprawidłową dykcję, z przesłyszenia Wyśińskiej możemy natomiast wnosić, do jakiego stopnia kwestie bohaterów zostały przez Grzegorzewskiego pocięte i przemieszone, pozbawione pierwotnych znaczeń. O jego metodzie pracy nad tekstem tak opowiada Stanisław Radwan:

Przeżyłem swego rodzaju szok. Na stoliku w jednej z łódzkich kawiarni, gdzie się spotkaliśmy z Grzegorzewskim, leżał egzemplarz *Wesela* w tanim wydaniu. W tym egzemplarzu różnymi kolorami kredek wszystko było wykreślone, wszystkie kwestie!³²

Dodajmy jeszcze, co pisze Małgorzata Sugiera:

Grzegorzewski dąży [...] zwykle do takiego rozbicia wewnętrznej koherencji tekstu dramatycznego, aby pozostała z niego jedynie podstawowa struktura akcji, jej procesualno-zdarzeniowy schemat. I w utworach epickich, i w dramacie następuje rozbicie pierwotnych układów fabularnych i ich późniejsza rekonstrukcja wedle specjalnych właściwych poetyce tego teatru zasad strukturalnych³³.

Egzemplarz reżyserski *Marszu* niestety się nie zachował³⁴, jednak nietrudno go sobie wyobrazić,

32. *Klocki Grzegorzewskiego*. Ze Stanisławem Radwanem rozmawia Agnieszka Olczyk. „Didaskalia” 2005 nr 6–7.

33. M. Sugiera: *Poetyka Grzegorzewskiego. Układy fabularne*. „Dialog” 1990 nr 2. W wersji zmienionej tekst ten ukazał się w książce tejże autorki pt. *Między tradycją i awangardą* (dz. cyt.). Wolę wersję pierwotną.

34. Jedyna posiadaczka, Anna Polony, wyrzuciła go w czasie przeprowadzki. Skądinąd zarówno ona, jak i Jerzy Trela, będący przy tym spektaklu asystentem reżysera, wspominają, że Grzegorzewski nie zapoznał ich z tekstem sztuki, pokazując jedynie „grubą książkę” (czyżby *Złotego robaka?*), będącą rzekomo podstawą adaptacji. Polony pamięta sztukę jako „panneau niepowiązanych ze sobą scen”, sugerując jednocześnie, że tekst *Marszu* mógł się reżyserowi nie podobać i stąd konieczność inkrustowania go fragmentami powieści.

nietrudno też zrozumieć emocjonalną reakcję autora. Strategie, które względem znanego wszystkim *Wesela* zadziałać mogły rewizjonistycznie i ożywczo, w przypadku świeżego, innowacyjnego utworu okazać się musiały przesadą i nadużyciem. Z obydwóch przytoczonych recenzji wnosić możemy jedno: widzowie nie rozumieli, o co w tej sztuce chodzi, nie potrafili dojść zasad, wedle których tekst został zorganizowany. (Mamoić co prawda najzupełniej trafnie wspomina, iż „dialog przybiera narzuconą strukturę monologu”, jednak niestety tezy tej nie rozwija, traktując ją prawdopodobnie jako zarzut). Tymczasem zasadą nadrzędną, jaka tutaj rządzi, jest umieszczenie groteskowej, zdroworożsądkowo niewytłumaczalnej akcji w realiach trywialnych wręcz w swojej pospolitości i będących znakami „zwykłego życia” – dopiero na ich tle niecodzienny przebieg dialogów może ulec odpowiedniemu ustrukturyzowaniu. Lokujący dziwne w dziwnym, Grzegorzewski efekt ów całkowicie zatarł, dodatkowo zaś, w miejsce ukrytego pokoju aranżując „azyl męża i azyl żony”, skłaniał widzów, by starali się dopasować *Marsz* do znanych sobie konwencji teatralnych – bez powodzenia, sztuka ta bowiem, korzystając co prawda z elementów tradycyjnej dramy rodzinnej, bynajmniej nią nie jest, ani nie stara się nią być.

Spektaklu bronią Bułhak i Jopek, powołując się na impresję Kajzara, zamieszczoną w jego książce *Z powierzchni... Szkice o teatrze*. Istotnie, mamy tu do czynienia z próbą zrozumienia i pogodzenia racji autora i reżysera, odnalezienia koherencji, wyizolowania elementów budzących zachwyty (Kajzarowi podobają się szklane ściany z butelek, które „skrzą się jak kryształy, jak diamenty”), tekst składa się jednak głównie z pytań, potwierdzających niejako moje tutaj uwagi, jednocześnie zaś świadczących o wysiłku dotarcia do ukrytych (przez Grzegorzewskiego) sensów sztuki:

Dałoby się wszystko po kolei opisać. Kto kiedy co pomyślał, co zataił, co przemilczał? Jaki gest w przyszłości odbił się w geście wykonanym teraz? Co kryje się pod powierzchnią potocznego działania się? Co jest prawdą naoczną, a co prawdą konwencji i gry? Co jest prawdą w tej sztuce? Czy tylko gest odłożenia parasolki i jej odnalezienie po całym spektaklu zapomnieć?

Potem następuje próba odtworzenia fabuły: „Czas Piotrowskiego jest nieskończenie szybki. Każda minuta zawiera w sobie zespół możliwości, jest matrycą miliona gestów”. A jednak, jak można wnosić z dalszego opisu, pomimo dobrej woli, nie udaje się tu uciec od chaosu. Acz jednak konkluzja brzmi nader sensownie: „Zegarek Piotrowskiego wskazuje skomplikowane współzależności czasów: czasu psychiki, historii, obyczaju i sztuki”³⁵.

W poświęconym Grzegorzewskiemu monograficznym numerze „Didaskaliów” (2005 nr 6–7) o inscenizacji *Marszu* nie wspomina się, podobnie jak w eseju Sugiery *Poetyka Grzegorzewskiego*, być może z racji tego, że właśnie *Marsz* przeczy tezie, jakoby pośród autorów, których teksty reżyser wystawiał, brakowało „nazwisk nietypowych dla repertuaru polskich teatrów”. A przecież kiedy czytamy, że Grzegorzewski „eliminuje większość didaskaliów i tych informacji o świecie przedstawionym, które osadzają wydarzenia w konkretnych historycznych, społecznych i obyczajowych realiach”, w związku z czym „postacie, pozbawione konkretnego, »realnego« tła, tracą pozory autentycznych, »żywych« osób i odsłaniają swój status intencjonalnego konstruktu: stają się jedynie punktem przecięcia relacji ekwiwalencji i opozycji, relacji, jakie łączą jedne postaci z innymi postaciami”, możemy odnieść wrażenie, że mowa jest właśnie o postaciach z *Marszu*, podobnie jak idealną realizacją „teatru jaźni” („Dla tej figury fabularnej charakterystyczne jest odejście od »obiektywności« scenicznych zdarzeń na rzecz ukazania ich wersji »subiektywnej«, wersji uzależnionej od punktu widzenia głównej postaci”³⁶) jest podporządkowujący sobie całą rzeczywistość Książę, stworzony jakby dla tego reżysera. Być może Piotrowski zbytnio się postarał, dostarczając Grzegorzewskiemu gotowy produkt, który tak czy inaczej musiał zostać przetworzony? Próżno dociekać, w każdym razie po tym jednym epizodzie współpraca obu przyjaciół zakończyła się.

O drugim przedstawieniu (*Melancholia* w reżyserii Ewy Bułhak, premiera w Teatrze Polskim we Wrocławiu 3 czerwca 1976, przeniesiona z 27 maja, o czym informuje pieczętka w programie) tak opowiada reżyserka:

35. H. Kajzar: „*Marsz*” *Piotrowskiego*. W: Tegoż: *Z powierzchni... Szkice o teatrze*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Uniwersyteckiego Instytutu Kultury 1984, s. 55–56.
36. M. Sugiera: *Poetyka Grzegorzewskiego...*, dz. cyt.

Przy okazji *Marszu* dostałam od Piotrowskiego lub jego żony inne dramaty i zwróciłam uwagę na *Melancholię*. Myślę, że pociągała mnie atmosfera, specyficzny klimat tej sztuki, także temat główny: rozbłysk, cztery sekundy, które decydują o czymś życiu, zawierając w sobie jakąś klęskę... Moja babka chorowała bardzo ciężko na melancholię w młodości, nie mówiła nic przez dwa lata – i to w jakiś sposób było dodatkowym motywem mojego zainteresowania tym tekstem. Zresztą – sam pomysł niemówiącej kobiety, wykorzystywany też przez Bergmana, jest bardzo atrakcyjny. [...] Był jakimś hieroglifem, który mnie w tajemny sposób łączył z bohaterką. [...] Były pewne rzeczy w tym przedstawieniu, na przykład elementy scenograficzne, które dobrze wspominam. Metalowe rozsuwane drzwi od windy składające się w harmonijkę czy też bardzo piękna, bardzo lekka, spływająca z góry zasłona bladobłękitnego koloru, która była właściwie takim znakiem melancholii czy śmierci. [...] Scenografię robiła Krystyna Kamler. Nie byłam, niestety, tak odważna jak Grzegorzewski, żeby zrezygnować z pewnego realistycznego anturazu tej sztuki: z pokoju, a co więcej – ze stołu. No, jak już jest stół w przedstawieniu, to o awangardzie trudno mówić. [...] Do tej pory mam w szufladzie piękny utwór napisany przez Stanisława Radwana, który grała na skrzypcach Eliza w zakończeniu pierwszego aktu. Bardzo lubiłam tę, trochę Czechowską, scenę wyjazdu, kiedy wszyscy siedzą już ubrani do podróży i Eliza gra³⁷.

7. Zakończenie

Punktem wyjścia większości utworów Piotrowskiego jest gorszący (acz zazwyczaj „drobny”) incydent, sytuacja moralnie nieznośna czy też dwuznaczna, w taki czy inny sposób naruszająca porządek świata. Już w *Ogrodnikach* czymś takim jest anonimowy donos, wysłany do Centrali Ogrodniczej przez Aleksego Kasprzyckiego; w *Złotym robaku* to policzek wymierzony Benedyktowi przez Filipa; w *Plecami przy ścianie* – kompromitacja towarzyska sędziego. Podobnie w dramatach: Gość

37. *Dwa słowa...*,
dz. cyt.

ze *Śmierci pokojówki* jest świadkiem sceny „rabunku” odegranej w parku przez Anitę i Ksawerego; Gabrielę w *Czerwonej pilce* spotyka demonstracyjna nieuprzejmość; w *Melancholii* Joachim kradnie Stanisławowi rodzinne srebra, a Zella w *Marszu* – papierosnicę Generała. Do kategorii wydarzeń założycielskich należy też kupno wazonu, dokonane przez Józefa za pieniądze żony. Cóż stąd wynika? Że obiektem zainteresowania jest tu przede wszystkim obsceniczność rzeczywistości, jej organiczne niedostosowanie do zasad, jakie (prawie) każdemu wpojono. Bohaterowie sztuk Piotrowskiego nie ulegają przemianom, reprezentują siebie, jednakże często przychodzi nam obserwować ich w momencie „wstrząsu”, kiedy to załamaniu ulegają reguły, wedle których starali się postępować.

Andrzej Falkiewicz zwraca uwagę na słowa kończące drugi monolog Konstantego: „Dziś przyjechali rodzice Elizy, są razem, zakochani, niedołączni, żwawi. Bardzo mnie nie lubią. Są serdeczni...”. Każdy człowiek jest u Piotrowskiego bytem paradoksalnym, złożonym z różnoimiennych elementów, spośród których wybiera, narażając się jednocześnie na działanie elementu przeciwnego. Rewersem dobra bywa tu choroba lub skłonności samobójcze, rewersem podłości – urok osobisty bądź osobiste szczęście i zdolność uszczęśliwiania innych. Nie ma tu zresztą nic pewnego, a raczej pewna jest tylko krzywda doznawana z rąk osób najbliższych. Piotrowski nie daje odpowiedzi, czemu tak jest, jedynie budując na tym swoją antropologię powszechnej krzywdy i powszechnej niewinności. Interesują go ludzie obdarzeni bogatym życiem wewnętrznym, bo tylko tacy mogą być doskonałymi ofiarami i doskonałymi oprawcami, stąd też bogate życie wewnętrzne mają u niego wszyscy; to jeden z atutów jego sztuk, że nie ma w nich ról drugoplanowych.

Dramaty Mieczysława Piotrowskiego są tyleż nowoczesne, co i staroświeckie. O staroświeckości jego powieści (w kontekście neoawangard drugiej połowy XX wieku) wspominają niemal wszyscy krytycy i komentatorzy, zauważając jednak przy tym, że „ta pozornie staroświecka proza będzie w lekturze zaprzeczała wszystkiemu, co *ex definitione* zawarte jest w jej założeniach”³⁸. Staroświeckość dramatów staje pod znakiem zapytania właśnie dziś, gdy staroświecka stała się awangarda. Musimy też pamiętać o tym, że – w odróżnieniu od swoich licznych

38. A. Falkiewicz,
dz. cyt., s. 66.

kolegów po piórze – Piotrowski nie pisał słuchowisk dla zarobku ani też sztuk niescenicznych z poetyckimi didaskaliami, lecz tworzył dzieła przeznaczone do wystawienia na scenie, które – w epoce rodzenia się teatru postdramatycznego – na scenie tej się nie sprawdzały. Są to teksty koherentne, które można, rzecz jasna, zniszczyć, ale nie sposób ich zmienić, ani naprawić. Piotrowski należy do autorów, którzy domagają się absolutnej wierności.

Jego zainteresowanie teatrem było chwilowe, acz nader intensywne. Napisał pięć sztuk, trudno dziś wyrokować, czy teatr się jeszcze kiedykolwiek nimi zainteresuje (aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że po to właśnie istnieją). Ich atutem jest nie tylko najwyższa jakość materii (zarówno myślowej, jak i językowej), z jakiej zostały zbudowane, lecz również fakt, że wyrastają „ponad wszelką współczesność”³⁹, mogą być wystawione zawsze i wszędzie, są najzupełniej niezależne od czasu i miejsca, w którym powstały.

39. Tymi słowy określany jest wazon w *Karnawale*.