

Uroczystość istnienia. O wierszach Miry Kuś

W wierszach Miry Kuś¹ kompromisy z gustem powszechnym nie zostają zawarte, poetka nie liczy się z sezonową modą literacką i, podkreślając autentyczność doświadczeń, lekceważy przewidywalne rozwiązania artystyczne oraz myślowe. Czytelnik oprowadzany jest zatem po świecie osobistych, bywa, że osobliwych, fascynacji, obsesji, snów i lęków. W liryce Miry Kuś przypadki ludzkiego losu spełniają się na wielkiej kosmicznej scenie, ale też w kameralnych wnętrzach małego poszczególnego życia. Ten dwoisty układ odniesień warunkuje nieustający proces osvajania i rozumienia naszej chwilowej obecności w świecie. Człowiek jest myślącą drobiną wszechświata, która udziela świadomości bytom przyrodniczym i włącza je w krąg rozmówców. W milczącym dialogu, wciąż podejmowanym w omawianych wierszach, liczy się przede wszystkim nieustające zdumienie, że obcujemy z czymś niby znanym, lecz w istocie niepojętym. Chciałoby się powiedzieć najkrócej: według poetki praca zaangażowanego przeżycia nigdy nie jest wystarczająca, a każdy komunikat dotyczący natury uderza zniewalającą nowością.

Fascynacje naturą – u Miry Kuś uchwytną przez kontemplację i zmysły, nie zaś spekulacje intelektualne – ujawniają się w świetnych opisach przemian pór roku, studiach krajobrazowych, szkicach drzew, kwiatów, ziół. Osobną uwagę poetka poświęca ptakom. Na przykład w krajobrazie zimowym sikorka to „wysłannik koloru / okruszek tęczy w lodowym uścisku” (*Sikorka modraszka*). W zapatrzeniu i zaszuchaniu liczy się „mikrologiczny” konkret, gdyż w małych obiektach przyrody rozpoznawane są wyrafinowane arcydzieła stworzenia, w odbieranych dźwiękach natury – najlepsze kompozycje, o jakich tylko można pomyśleć. Natura objawia się tu za pośredni-

1 **Mira Kuś** (właśc. Mirosława), ur. w 1948 roku w Gorlicach, poetka i publicystka. Ukończyła fizykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała m.in. w paryskiej „Kulturze”, „Zeszytach Literackich”, „Odrze”, „Znaku”, „Więzi”, „NaGłosie”, „Dekadzie Literackiej”. Przekłady jej wierszy ukazują się w prasie zagranicznej, głównie w Niemczech i USA, a także w Macedonii, Bułgarii i Słowenii. Była redaktorką czasopisma dla dzieci „Głównolandia”. Piosenki do jej tekstów śpiewają m.in. Skaldowie. Zajmuje się również krytyką literacką, a także pisuje w prasie, najczęściej na tematy związane z nauką. Mieszka w Krakowie. Mira Kuś debiutowała w „Odrze” w 1976 roku. Wydała siedem tomów poetyckich: *Wiersze*, Kraków 1978; *Gdzieś jest ta oaza*, Kraków 1981; *Natura daje mi tajemne znaki*, Warszawa 1988; *Rajski pejzaż*, Kraków 1995; *Przekłady z zieleni*, Kraków 2001; *O, niebotyczna góra garów*, Kraków 2004; *Między tym a tamym brzegiem*, Kraków 2010.

ctwem metaforyki muzycznej. Oto triumfalne kwitnienie – zapowiedź przemiany, jaką przynosi nowa wiosna:

Kaczeńców trąbka złota
przez zagajniki
i łąki zielone
niesie wysoki ton wiosny
górne C
rozdzwania kryształ powietrza
(*Kaczeńców trąbka złota*)²

Jednakże do rytmu natury człowiek nie potrafi się dostosować, dlatego elementarne wezwanie przybiera w omawianych wierszach kształt apelu (np. *Werbel*). Kalekie słowo poetyckie, traktowane tutaj z nieufnością, może zaledwie przekazać cię wyobrażeń o sensualnie odbieranym świecie. Nawet najbardziej wyrafinowane gry językowe pozostaną o krok w tyle za mistrzowską retoryką natury. Jak zaleca poetka, lepiej zdać się na naturę i milczeć, niż ulegać pokusie efektownej grandilo kwencji, czyli mnożyć „słowa kwieciste”, z których tylko znikoma część ma szansę naprawdę zakwitnąć (*Kweciste*). Od pierwszego tomu poetyckiego *Gdzieś jest ta oaza* Mirę Kuś interesuje kwestia wyrażania. I tak instrumentarium językowe winno dostroić się do autentycznie przeżywanej, własnej i osobnej egzystencji oraz, co może nawet ważniejsze, rezonować z porządkiem natury, nawet gdyby słowo poetyckie stało się odległym echem tego wzoru (*Szukam słów*). W idealnym przepisie na wiersz trzy rytmy – natury, poezji i życia – pokrywają się ze sobą: „tętno natury zlewa się w jedno z tętnem poezji / i pulsuje w moich skroniach” (*Prawda*).

Nadmiar poezji jednak bywa denerwujący, ponieważ wiersz nie może służyć pustym popisom scenicznym. Artysta wybiera inne zadanie – trudniejsze, by w metaforach, frazach i rytmach utrwalić kształt odpornej materii (*Wieczór poezji*). Przeczuwana poezja zawsze będzie gdzie indziej, może nawet blisko tego, co udało się wypowiedzieć. Wszelako każdy poeta marzy o zamieszkanu w słowie, jak w domu. U Miry Kuś takie oczekiwania wiążą się z poczuciem bezdomności. Oto kilka zaleceń z Heideggerowskim pogłosem i pesymistyczną pointą: „granice poznania przesuwaj (...), zdania budować / żyć, myśleć / umierając między wierszami” (*Bezdomność*). Oczywiście oryginal-

2 Cytowane wiersze Miry Kuś pochodzą z tomów: *Przekłady z zieleni*, Kraków 2001; *O, niebotyczna góra garów*, Kraków 2004, *Między tym a tym brzegiem*, Kraków 2010, *Zioła i amaranty*, Kraków 2011 (zbiór w druku).

ne rozwiązania poetyckie w intencji mówiącej są czymś innym, niż idealny projekt, ale przecież Mira Kuś proponuje swoim odbiorcom poezję wysokiej miary – kunsztownego wyrazu, subtelnej wrażliwości, mądrej refleksji.

W utworach poetyckich Miry Kuś zauważyć wypadnie swoistą nadwrażliwość sensualną, w momentach szczególnego skupienia zdolnej do tego, co niemożliwe, czyli przekroczenia granic między światami, jak w wierszu *Samotność*: „jest tak cicho, że słyszę płacz roślin”. W tych utworach poetyckich do słów-kluczy należą „delikatność” i „czułość”. Wbrew obecnemu stopieniu zmysłów, bo widzialna jest tylko kiczowata jaskrawość, słyszalny – łomot przypominający trzęsienie ziemi, Mira Kuś preferuje dotyk delikatny, stonowane barwy, dźwięki *pianissimo*. Takie nastawienie rozszerza skalę doznań i przy okazji – podjęta zostaje dyskusja o utraconej i odzyskiwanej wrażliwości. Triada świętego Pawła zostaje tu zmodyfikowana, bowiem w liryku *Tak to mniej więcej* słynna sekwencja, czyli „zapis optymizmu” brzmi „nadzieja wiara / czułość”.

Lekki dotyk opuszkami palców wydaje się najwłaściwszą relacją ze światem. Zdawałoby się, że nazwy kolorów niewiele już w poezji znaczą, tymczasem w odczytywanych wierszach obfita, zróżnicowana paleta barw – przywraca rangę oku malarskiemu. Przytłumione, ukryte w bieli i nagle rozkwitające kolory, miękkie faktury, subtelne dotknięcia u Miry Kuś powołują do istnienia lepszą rzeczywistość, różną od danego nam brutalnego świata. Można w tym miejscu mówić o marzeniu zmysłów eliminującym gwałtowne wrażenia: „białe płatki głogu wyściełają ścieżkę / naga stopa pieści ich aksamit” (*Moja prowincja*). Takie zaproszenie dla zmysłów wymaga specjalnego języka artystycznego, a opisywany mikrokosmos przyzywa słowa dobierane pod względem łagodnych brzmień. Trzeba bowiem przezwyciężyć opór języka, ciężar języka. Między wyglądem rzeczy a wyrażaniem zachodzi relacja równoległości, gdyż w ulotnych fragmentach postrzeganego świata, utkanego z mgieł, kropel wody, odbłasków światła, ukrywa się poszukiwane ściszone poetyckie słowo (np. *Lilie rosą wysoko, Czułych słów*). W tej „poezji uważności” dokonują się wymiany między odgadywanymi przeżyciami twórców natury, a stanami wewnętrznymi mówiącego „ja”. W lirykach Miry Kuś obojętna natura ulega antropomorfizacji, ale również człowiek – jako istota przeceniająca swą przenikliwość poznawczą – uczy się od natury cierplivej mądrości, albo przynajmniej – wyzbywa egotyzmu.

Epifaniczne porażenia pięknem i ekstatyczne zastygnięcia nie należą tutaj do zachwytyłów powierzchownych, gdyż poetyckiemu rezonowaniu z tym, co się objawia w trudnej do ogarnięcia wielości, towarzyszy biegle znajomość

przyrodniczych rzeczy. Ważniejsza od recytowania wzniosłych poruszeń jest u Miry Kuś – często małowmne – przeżywanie. Czasami okrzyk zachwytu zastępuje pochwalną przemowę. Każda roślina, a pospolite trawy i zioła postrzegane są jako zjawiska niezwykle, określana zostaje poprzez nazwę, jak ktoś bliski, choć odmienny w formie istnienia. Postrzeganie poparte jest botaniczną wiedzą, bowiem dla Miry Kuś księgą staje się *Klucz do oznaczania roślin*. Nie trzeba wcale wymyślać neologizmów. By stworzyć apologię i wyrazić myśl, że niezmierna i zróżnicowana w swym bogactwie jest natura, wystarczy dobrze znać leksykon przyrodniczy. Z samych nazw-haseł układa się poemat napisany w trochę już zapomnianym przez nas języku. „Magiczne zioła”, choć służą adoracji, także promieniują świętością. Taki oto obraz wyłania się z pamięci:

macierzanka rozchodnik pięciornik i kuklik
mięta poziomka sadzic lebiodka dziurawiec
powój rdest krwawnica wrotycz śláz
dziewanna polny bratek przytulia rezedá
– sznurem procesji jak powróśłem ściągnięte
w jeden snop

(Ziele)

U Miry Kuś natura bywa opiekuńcza, na sposób panteistyczny do niej kieruje poetka swe wyznania. Natura wysłuchuje spowiedzi, stając się wiarygodnym świadkiem ludzkiego istnienia. Dodaje otuchy, w jakimś sensie rozgrzesza, pozwala przewycięzać depresyjne zapaści. W liryku *Ciotka Bronka od Miodu* przeczytamy: „Natura / obejmuje mnie / krąglým ramieniem”. Podobne odczucia wielokrotnie zostają powtórzone (na przykład *Przytul mnie naturo*, *Urowadzenie*). Natura, która nieustannie się stwarza, kojarzona jest tutaj z macierzyńskim łonem, a figura kuli, kształt krągły, chroniący przed zranieniem, odnosi się do poszukiwanego bezpiecznego rajskiego azyłu (*Brzuch, świat*). W wierszach Miry Kuś, mówiąc najogólniej, byty przyrodnicze pojmowane są jak cud i dar, poetka podkreśla uroczysty charakter kontemplacji i często przywołuje obrazy liturgii i procesji – jako ślady ekstatycznych przeżyć z dzieciństwa (*Requiem*, *Czerwone piórko gila*, *Zawilec*). *Missa solemnis* sama odprawia się w pięknym krajobrazie. Na przykład wschód słońca kojarzy się z Podniesieniem: „dalekie wieżyczki wschodu / podnoszą zaróżowiony / krąg słońca” (*Odwilż*). Słowo zaklinające wyróżnia się u Miry Kuś spośród innych oznajmień – rzeczowych, opisujących. Wspomnijmy również o wierszach poświęconych oczekiwaniu na święto i o reli-

gijno-magicznym kręgu Bożego Narodzenia i Wielkanocy, kiedy przeżywanie szczególnego czasu pozwala nam na powrót stać się dziećmi.

Metaforyka liturgii i rytuału spotyka się u Miry Kuś z przedstawieniami malarskimi. Wystarczy prześledzić wariacje na temat światła i bieli, ale także sporządzić choćby pobieżny katalog odwołań – do miniatury chińskiej, pejzaży Caspara Davida Friedricha, wizji Kubina, rysunków Jana Dźiędźiorzy, autoportretów Jerzego Panka. W sposób niezwykle oryginalny Mira Kuś posługuje się pojęciami naukowymi, które, wchodząc w obszar lingwistycznych gier, zyskują osobny walor poetycki. Przecież nieczęsto w słowniku polskiej poezji goszczą dendryty i aksony, neurony, księżycy Hipokratesa z Chios, odczyn Biernackiego czy hak (ośrodek węchu).

Uprzywilejowana zostaje w tej poezji intensywnie przeżywana chwila, ale również warto zwrócić uwagę na nieustannie dokonujące się metamorfozy. Dla Miry Kuś szczególnie interesujące są zapowiedzi zmiany: studiowanie zmieszanych pór roku, przebywanie w sferze pośredniej – między nocą i dniem, wychwytywanie przerw pomiędzy spokojem a szaleństwem żywiołów. To, co dla Miry Kuś jest najciekawsze w przyrodniczych spektaklach, pozostaje nieuchwytnie, gdyż nie istnieje w zastygniętej formie, lecz nieustannie się staje. Światło przed burzą już się nie powtórzy (*To dziwne światło*), nigdy nie pojawi się podobna feeria czerwieni na zimowym niebie (*Kandelabry mroźnego powietrza*). Przeto zalecana jest przez poetkę postawa skupionego czuwania, zanegowania „ja” i roztopienia się w rzeczach przyrody, uważnego wsłuchiwanie się w na pół zrozumiałą mowę natury.

Jak pisałem, mówiąca łowi wrażenia w sieć zmysłów, ale też je porządkuje, analizując jednocześnie sposób własnego odczuwania. W tym punkcie naszej lektury należy zwrócić uwagę na pęknięcia jednolitej wizji świata, na kwestionowanie utopijnego ładu istnienia zgodnego z rytmem natury. Otóż człowiek – według Miry Kuś – jest „obcym ciałem” w naturze, kimś skazanym na przekleństwo świadomości, dręczonym troską egzystencji, naznaczonym cierpieniem. O dramatycznym rozdźwięku między światem przyrodniczym a ludzkim samotnym istnieniem przeczytamy w wielu wierszach krakowskiej poetki, na przykład w lirykach *Trawa*, *Ścieżka*, *O włos*. Inną niedogodnością, o której nie wolno zapominać, jest niemożliwość wyrażenia w języku całej wielości istnienia i ukrytych w nim metafizycznych zagadek.

Znamienne dla idei poetyckich Miry Kuś są tytuły tomów *Natura daje mi tajemne znaki* oraz *Przekłady z zieleni*. Najkrócej rzecz ujmując: przesłania w zapomnianej mowie elementarnych żywiołów muszą zostać odszyfrowane, a wysiłek spostrzegawczości i wyobraźni poety można porównać

do pracy tłumacza, który wybiera rolę mediatora między nieprzystającymi do siebie porządkami – bezsłownym oraz tekstowym. W lirykach Miry Kuś sytuacja czytania pisma natury wciąż się powtarza. Pełny i do końca zrozumiałe tekst nigdy się jednak nie odsłoni, na przekór marzeniu o pierwotnej jedności człowieka i całego kosmosu. Większość przekazów – nawet dla wytrawnego tłumacza – gubi się i roztopia. W wierszu *Natura daje mi tajemne znaki* małe ludzkie serce ma odpowiedzieć na wezwanie wielkiego wszechświata, a w liryku *Zagubione w przekładzie* (który ma tytuł identyczny jak opowieść Evy Hoffman o trudnościach przetłumaczenia własnego świata na inny język) ujawnia się różnica między bogatymi oracjami przyrody a ubogim instrumentarium poznawczym człowieka, który potrafi ocalić i przekazać pojedyncze rozsypane wersety wielkiej księgi natury.

Pejzaże dają się odczytywać jak listy, jak czasopisma z ciekawymi wiadomościami (np. *Grudniowy poranek*, *Wiadomości*). Dobre wiadomości to te, że przyroda sumiennie wypełnia swą odwieczną pracę, bo prawdziwie zajmująca jest zmienność w niezmienności. Nakładanie się dwóch obszarów – świata przyrodniczego i pisma – oraz próby uważnego wsłuchiwanie się w „milczenie roślin” pozwala zestawiać liryki Miry Kuś z wierszami Wisławy Szymborskiej, ale także czułości obcowania z bytami przyrodniczymi patronować mogłaby Julia Hartwig. Oczywiście czytelnika uderza szereg różnic. Mira Kuś relacje ze światem roślinnym odczuwa jak zaszczytne pokrewieństwo, jak rodzaj szlachectwa. Po stronie żywiołu ziemi znajdują się już umarli, a zatem są podobnie bliscy i niepojęci jak natura i jeszcze: mowa tajemniczy w tych wierszach objawia się tyleż w epifanicznym zachwyceniu, co w ciemnych snach. Sfera pośrednia jest tutaj szczególnie ważna, gdyż zaledwie przeczuwane trudne przesłania w pół-śnie i pół-jawie mogą mocniej przemówić, wyrывая się spod kontroli umysłu. Jednakże obcujemy wciąż z powidokami, z niewyraźnymi śladami, gdyż nie sposób mirażów nocy przekładać „na język dnia” (*Bernardyn z baryleczką*).

Dodajmy, że w poezji Miry Kuś natura kompensuje komplikacje życiowe, leczy z psychicznych ran, łagodzi cierpienie i sama w sobie jest argumentem na rzecz istnienia (najwyraźniej to zostaje powiedziane w wierszu *Święto*), ale również zasmuca, że trwanie jest dla nas niedostępne, bo dysponujemy tylko chwilami. Zmiany pór roku, poza niesłabnącym zachwytem, wywołują też refleksję o przemijaniu, ponieważ kolistość czasu natury dotkliwie przeczy linearności czasu ludzkiego. Ten czas się szybko wyczerpuje. Śmierć w wierszach Miry Kuś ma postać wielkiego uspokojenia, cichego zamknięcia, zjednoczenia z pierwotnymi żywiołami:

Kiedy już wszyscy będziemy mądrzy
kiedy już wszyscy będziemy po szkodzie
i w naszych rajach nastanie ziemia
szaleństwo w usta nabierze wody

palec Boży

na zamkniętych ustach
nic nie mów
nic nie mów zrobi to lepiej
cisza

(*Kiedy*)

Wzbożona przez koncept językowy topika ciszy, wielkiego ostatecznego milczenia, bezsilności słów wobec Tajemnicy pojawia się w innych wierszach Kuś, m.in. w *Śmierć ma zapach jaśminu*, *Pejzażu*, *Granicach*, *Sluchu*, *A kiedy już...*). Gdy bowiem wszystko się wypełni, „przeczytają mnie trawy” (*Piwonie*). Trwanie natury to jedyna dostępna namiastka niepojętej wieczności.

Sygnal sensualny – dźwięk, zapach, kolor, kształt – w omawianych lirykach otwierają przeszłość, pozwalają powracać do przeżyć dawnych, przechowanych w pamięci (np. *Zapach jedliny*, *Gorące lato*). Aktualne wrażenia odsyłają więc do sporego kapitału doświadczeń gromadzonych przez lata. W tej poezji ważne są opowieści o powrocie do kraju dzieciństwa, kultywowanie prywatnych mitów, wskrzeszanie świata najmocniejszych wtajemniczeń. Może przydarzy się cud restytucji tego, co utracone, może w mgnieniu zaistnieje ułomek czasu odzyskanego, albo – okaże się, że przeszłość jest tylko mirażem stwarzanym przez sentymentalny umysł. Zaklinanie i sceptyczny osąd towarzyszą poetce w wędrówkach ku przestrzeni dzieciństwa, która jest pomniejszonym rajem, krainą wyłączoną – mityczną, wsią o nazwie Rajsko. Ten punkt na mapie, świecący jak latarnia, rozprasza lęki nocy, wskazuje drogę do domu (*Kraina dzieciństwa*). Z drugiej strony jednak trudno twierdzić, iż przeszłość dana zostaje raz na zawsze. Przeciwnie, ona się zmienia wraz z narastaniem życiowych przygód oraz rozwojem świadomości. Wystarczy ruszyć w podróż, by sprawdzić to prawo. Rozpamiętywanie rzeczy minionych traci wówczas na atrakcyjności i sile, a z przeszłością konkurować zaczyna przyszłość: „Gdy oglądasz się wstecz przeszłość / jest już inna Jej nowe obrazy / czekają przed tobą” (*W południe*).

W ostatnim tomie Miry Kuś *Między tym a tamym brzegiem* znajdziemy sugestywne opisy podróży na Gotlandię. Poetka bada fenomen krainy północy, istotę wielowiekowego niezmiennego bytowania, relacje natury i kultury, ale też stara się zrozumieć, czym jest życie na wyspie, otoczone przez żywioł wody. Odkrywanie nowej przestrzeni i gromadzenie nowych doznań wpływa na zmianę kreacji podmiotu. W lirykach podróżnych Miry Kuś do ról osobowych zachwyconego świadka przemian natury oraz melancholijnie usposobionego outsidera, który łowi głosy rzeczywistości, ale nie uczestniczy w społecznych akcjach, dołącza rozbitek, ktoś wydany na przypadki i szaleństwa przyrody, zagrożony, pozbawiony gruntu stałego i stałej tożsamości: „szarpany przez piranie omotany przez mątwy / wraz z glonami wyrzucony na brzeg / czegoś co nie istnieje” (*Wyspa II*). Zauważmy, iż metaforyczny (i filozoficzny) sens dotyczący ludzkiego bycia w świecie przekornie ujawnia się tutaj w parodii literatury przygodowej.

Głębokie przeżywanie spotkań z naturą, wyrażane zwykle w języku zachwyty, przesłoniło nam inny, istotny dla Miry Kuś temat. Otóż uroczyste istnienie, a także obrzęd i rytuał, uchwytnie stają się w małych zdarzeniach, w codziennych, zdawałoby się, nudnych czynnościach. To, co niskie, przyziemne, paradoksalnie staje się wzniosłe. Mam na myśli intrygujące „wiersze kuchenne” tej poetki, o ciekawym przemieszaniu tonacji buffo i serio, którym mógłby patronować, wspomniany w liryku *Sublimacja*, Miron Białoszewski – niezrównany piewca łyżki durszłakowej. W cyklu Miry Kuś walka z „niebotyczną górą garów” godna jest eposu, codziennie odprawia się misterium sprzątania, a ścierkę do kurzu i miotłę zestawzić można z atrybutami świętych (*Dolo moja*). W kuchni, wśród trywiiów, przydarzyć się może lewitacja – *signum* świętości (*Pani Hela thucze kotlety*). Kuchnia jest orkiestrą smaków i galerią dzieł sztuki kulinarnej przypominających dzieła malarskie (*Kantata kuchenna*). Od czasów Szenwalda nikt nie stworzył tak przekonującej apologii kuchni.

W utworach Miry Kuś kuchnia ulega baśniowej transformacji, jest miejscem magicznym, ale także mitycznym. Gospodyni domowa to wszakże „naturalna Demeter”, której cała przyroda jest posłuszna (*Brzuch, świat*). W kuchni niepodzielnie panuje kobieta. Gospodyni nie musi zastanawiać się nad sensem istnienia, gdyż sens od razu jest uchwytny, bowiem nakarmienie innych oznacza podtrzymywanie świata w istnieniu. Miejsce duchowych ćwiczeń zajmuje tutaj trud cielesny, dziwnie wysublimowany, bez wątplenia uszlachetniający. Wyrafinowany humor poetki Miry Kuś polega na dysproporcji między kameralnym łaodem kuchni a porządkiem kosmicznym,

między wykorzystującym hiperbolę uroczystym językiem a zwykłością codziennych zajęć. W cyklu kuchennym żartobliwa inwencja znacznie się ośmiela. Zapewne w tym przypadku udało się „przyłapać prozę na poezji” (*W kuchni*).

Podobne „przyłapanie” odnajdziemy w cyklu *Poezja w VII odsłonach*, który określić można mianem ballady tekstylnej. W relacji poetyckiej o częściach garderoby odzywają się cytaty języka potocznego, daje się też uchwycić echo PRL-owskiej zgrzebności, kiedy brakowało wszelkich użytkowych rzeczy. Mentalność zatroskanych polityków tamtej epoki zostaje świetnie podchwycona. Mira Kuś igra wieloma stylami, a szczególnie udana sekwencja opiera się na (ekscentrycznym) przywołaniu mowy manifestów literackich z początku przeszłego wieku. Jednakże marzeniu o nowoczesności, która obnażenie myli z wyzwoleniem, w tym zabawowym streap-tease’ie przeciwstawione zostaje prawo do prywatności.

W wierszach Miry Kuś nie sposób przeoczyć refleksji o bólu jako sferze osobnego doświadczenia. Do tego kręgu nie ma dostępu nikt z zewnątrz, choćby najbardziej pragnął nam współczuć. Ból zamyka w swych granicach całą osobę ludzką. Dotkliwy wymiar samotności i niewypowiedzianego lęku odsłania się właśnie poprzez ból (*Transcendencja*). Zatem nie da się pozostawić wykroczyć poza konkret cierpiącego ciała, bólu nie można też oddalić przy pomocy pięknych metafor. W głębi bólu nie powstają wcale wiersze. Niewypowiedziane bierze nas w swoje posiadanie. Nieodmiennie ból przybliża istotę egzystencji. Jak pisze poetka „słowa zubażają ból / nigdy go nie wypowiem / sensu mego istnienia nigdy nie ujmę w słowa” (*Nigdy nie przekroczę*).

Na przeciwległym biegunie ekstatycznych pochwał istnienia umieścimy bliskie milczeniu wiersze o cierpieniu i śmierci. W lirykach Miry Kuś mocno zostaje zaakcentowana więź z naturą – w jej naprzemiennych rytmach pór roku, w nieprzeliczonych formach istnienia. Wyrzucony poza terytorium pierwotnego raju człowiek uczy się na nowo czytać szyfry natury, zdając sobie sprawę z wygnania w świat cywilizacji, dotkliwie odczuwając samotność i niewiedzę w kruchym i krótkim życiu, rozpamiętując ból – prawdziwie ludzką dziedzinę doświadczenia. Mira Kuś odrębną uwagę poświęca kwestii słowa poetyckiego, które źle przystaje do napotykanых rzeczy, albo zbyt łatwo nazywa to, co zaledwie przeczuwane. Poetka operuje szeroką skalą stylów oraz rodzajów wiersza – od lapidarności wyrazu po retoryczną zdobność, od przejmującego tonu serio po ironię, groteskę i humor liryczny, od zaskakującego konceptu językowego po aforystyczną precyzję oraz sprawnie

ułożoną anegdotę. Nade wszystko, choć demaskacje wzmówień i krytyczny sceptycyzm nie są poetce obce, liryki Miry Kuś wyróżnia czułość, tak rzadko spotykana w literaturze naszego czasu.

Streszczenie

W szkicu *Uroczystość istnienia* podjęta zostaje próba rozpoznania najważniejszych tematów i stylów poetyckich w wierszach Miry Kuś. Tytułowe sformułowanie obejmuje kwestie postrzegania i przeżywania natury, jak też zagadnienia opisu codziennych czynności i zdarzeń podnoszonych do rangi rytuału. Kontemplując przemiany pór roku, komponując szkice krajobrazowe, starając się określić miejsce człowieka wśród przyrodniczych bytów, poetka posługuje się słowem uroczystym, przywołuje obrazowanie wzięte z chrześcijańskiej liturgii, poprzez odwołania do autobiografii tworzy obszary prywatnego raju, utrwała chwile epifanicznego zachwytu, dokonuje restytucji świata dzieciennego i wrażliwości nastawionej na ciągłe metamorfozy fenomenów natury. Istotna w lirykach Miry Kuś jest dysproporcja między trwaniem natury a czasem ludzkiego życia. Pozycję „wygnańca” ze świata natury wyznaczają tutaj doświadczenia bólu, cierpienia i śmierci – wyróżniające ludzką egzystencję. Odrębną uwagę poetka poświęca słowu artystycznemu, które źle przystaje do napotykanых rzeczy, albo zbyt łatwo nazywa to, co zaledwie przeczuwane. Według Miry Kuś słowo nie potrafi w pełni współbrzmieć z rytmem natury. Poetka operuje szeroką skalą stylów – od lapidarności wyrazu po retoryczną zdobność, od przejmującego tonu serio po ironię, groteskę i humor liryczny. Mira Kuś, przeciwstawiając się estetyce hałasu i atrofii doznań emocjonalnych, proponuje swoim odbiorcom delikatność wyrazu poetyckiego i czułość pojmowaną jako wzór relacji ze światem.

Summary

In the essay *Uroczystość istnienia* (Celebrations of existence), an attempt is made to recognize the most important poetic themes and styles in the poems by Mira Kuś. The eponymous expression comprises the issues of perceiving and experiencing the nature, as well as the matters concerning the description of everyday activities and events raised to the rank of rituals. By contemplating the changes of seasons, composing the landscape essays, attempting to define the place of a human among natural beings, the poet employs a solemn word, evokes the imaging taken from the Christian liturgy; by appealing to the autobiography, she creates the areas of a private paradise, preserves the moments of epiphanic rapture, performs the restitution of the childlike world and sensitivity disposed towards a constant metamorphosis of the nature phenomena. The disproportion between the nature's lasting and the time of a human life is crucial in the lyrics by Mira Kuś. The position of “the exile” from the world of nature are here determined by experiences of pain, suffering and death – distinguishing the human existence. The poet pays separate attention to the artistic word that badly accedes to the items encountered, or names things that are barely sensed too easily. According to Mira Kuś, a word cannot fully harmonize with the nature's rhythm. The poet operates with a wide scale of styles – from conciseness of expression to rhetoric decorativeness, from a moving, serious tone to irony, grotesque and lyrical humour. Mira Kuś, opposing the aesthetics of noise and atrophy of emotional sensations, proposes to their recipients the subtlety of poetic expression and sensitivity of comprehension as a pattern of relations with the world.

Świat, który odlatuje. O funkcjach dialogu w dramacie *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka

I to nie my mówimy słowa,
lecz słowa nas mówią.
Witold Gombrowicz, *Ślub*

Tytuł niniejszego szkicu nawiązuje do zdania pochodzącego z książki Józefa Tischnera *Filozofia dramatu* i wskazuje tym samym na filozofię dialogu jako tę, która będzie perspektywą badawczą dla dramatu *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka. Co potrzebne jest do tego, aby dialog był płaszczyzną porozumienia i budowania? Tischner formułował to następująco:

Z obu otwarć – otwarcia intencjonalnego i dialogicznego – niewątpliwie bardziej podstawowe jest otwarcie dialogiczne. To ono, a ściśle biorąc: to obecny w nas dzięki temu otwarciu inny człowiek – uczestnik dramatu kieruje jakby z ukrycia naszym odniesieniem do sceny, stawiając temu odniesieniu istotny warunek: scena ma być wspólna.

Otwarcie dialogiczne jest otwarciem na innego człowieka: na ty, na on i ona, na my, wy i oni. W nim inny człowiek jest obecny dla mnie, ja dla innego¹.

Dialog, jako podstawowa forma wypowiedzi dramaturga, jest istotnym komunikatem nie tylko dlatego że stanowi główny element kreacji bohatera, a przez to całego świata przedstawionego w utworze. Również dlatego że odzwierciedla komunikację między postaciami. Badacze podkreślają, że w ostatnich latach dialog ulega ciągłym przemianom, które są najczęściej symptomem jego kryzysu.

W którą stronę zmierza dialog? Choć według niektórych miał wygasać, to nie przestaje się rekonfigurować. Wyraża świadomość ewolucji międzyludzkich relacji: prostszych, a jednocześnie naznaczonych odcieniem autyzmu. Czy chcemy jeszcze razem żyć, rozmawiać, „wymieniać się słowami”? Za jaką cenę? Co jeszcze mamy sobie do powiedzenia i czy dotyczy to drugiego człowieka?²

1 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 12.

2 P. Pavis, *Wymiana czy interakcja?*, „Dialog” 2006, nr 5/6, s. 9.

– tak pytanie o dialog we współczesnym dramacie stawia Patrice Pavis. Stwierdzenie Pavis'a dotyka jednej z najważniejszych cech dialogów w dramacie Michała Walczaka, ponieważ jedno z zasadniczych pytań, jakie należy postawić, dotyczy chęci komunikacji między bohaterami i tego, czy Jerzy Skóra chce żyć w bliższej relacji z innymi. Dialog tak rozumiany jest nie tylko mową sceniczną, ale przede wszystkim osiłą komunikacji, rozumienia siebie samego, drugiego człowieka, a co za tym idzie – określa on ludzkie bycie w świecie. Michaił Bachtin, którego nie sposób nie wspomnieć analizując tekst literacki w kontekście dialogiczności, pisał o człowieku istniejącym jako „ja” i jako „inny” oraz o tym, że każda z tych form osobno traci rację bytu. To powoduje, że również tekst literacki ma dialogiczną strukturę. Dwudziestowieczna hermeneutyka pokazuje szeroko rozumianą konstrukcję świata i człowieka, dlatego też można patrzeć z jej perspektywy na utwór dramatyczny Michała Walczaka, w którym autor kreuje swych bohaterów w dużej mierze poprzez cytaty, aluzje literackie, nawiązania intertekstualne. Taka konstrukcja, szczególnie głównego bohatera, sprawia, że możliwości interpretacyjne znacznie się zwiększają. Każda kolejna aluzja może prowadzić do właściwego odczytania utworu, ale przede wszystkim buduje ona specyficzny język postaci. Wydaje się też, że kreowanie postaci poprzez język było zasadniczą intencją twórczą Michała Walczaka. Intertekstualność daje duży potencjał komunikacyjny i sprawia jednocześnie, że nie wszystkie zabiegi językowe mogą zostać w pełni odkodowane. Za tą perspektywą przemawia również ograniczenie didaskaliów do absolutnego minimum; zawierają one jedynie informacje o wejściu lub wyjściu poszczególnych bohaterów. W związku z tym to czytelnik, reżyser może doprecyzować przestrzeń wydarzeń, dokonując również subiektywnej interpretacji utworu. Metoda celowego budowania postaci za pomocą kalek z innych utworów stanowi też pewną pułapkę, z którą nie poradziło sobie wielu reżyserów *Podróży...*, dlatego można mówić o trudności adaptacyjnej sztuki. Łatwo się w takim gąszczu kryptocytatów, intertekstualnych nawiązań pogubić, a chaos w głowie bohatera może się łatwo wtedy przerodzić w chaos w głowie reżysera. To podstawowy zarzut, jaki postawić można tekstowi Walczaka. Oczywiście może to być celowy zabieg, pokazujący, co dzieje się w postnowoczesnym świecie z ludzką tożsamością i samoświadomością.

Filozofia dialogu mówi o dialogicznym otwarciu na drugiego człowieka, o perspektywie spotkania Innego, mocy tkwiącej w języku, który buduje spotkanie, tworzy tożsamość. Czy z takim otwarciem mamy do czynienia w teatrze, dramacie przedstawiającym współczesnych trzydziestolatków?

Czy bohaterowie ci choć próbują uczynić cokolwiek, aby scena dramatu była wspólna? Wreszcie zaś, czy mają kompetencje emocjonalne po temu? *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka zdaje się temu jednoznacznie przeczyć. Już sam tytuł sugeruje, że jakakolwiek podróż nie będzie podróżą do innego człowieka, a podróżą do wnętrza. Tylko, czy rzeczywiście będzie to wnętrze pokoju?

Walczak w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Drewniakowi mówił o znaczeniu dialogiczności w kreowaniu bohaterów w utworach dramaturgicznych. Wypowiedź ta również skłania do analizy jego tekstu pod tym kątem. Powiedział on m.in.:

Dramat jest odtrutką na używanie literatury do podpierania swego osobistego cierpiętnictwa. Umożliwia autoanalizę. Można w nim samego siebie ośmieszyć, pokazać z wielu stron. Wielogłosowość dramatu oddaje moje wewnętrzne rozbieżności, pozwala badać to, co jest we mnie prawdziwe, a co nie. Nie pozwala na trzymanie się jednej maski³.

To stwierdzenie każe zwrócić uwagę na kwestie szeroko pojętego paktu autobiograficznego i autoanalizy, której autor dokonuje⁴. Małgorzata Czermińska, pisząc o pakcie autobiograficznym, konstatuje, że istnieją cztery typy nawiązań, wśród nich:

Czwarty zespół odwołań to „pozostałe”, czyli otwarty, nieskończony wielotekst wszystkich możliwych lektur. Tu trudno mówić o teoretycznych regułkach. Wybór dokonywany z tego *uniwersum* można badać już tylko w porządku historycznoliterackim, opisując i analizując zbiór nawiązań pojawiających się w konkretnym przypadku. (...) Niekiedy pisarz daje wprost wyraz swym przeświadczeniom, innym razem trzeba je odczytywać pośrednio, z praktyki cytatu, aluzji, z dokonania wyboru takich, a nie innych odwołań⁵.

Z taką praktyką stykamy się w *Podróży do wnętrza pokoju*. Drugą istotną kwestią jest dialog i jego funkcje w tym dramacie. Oczywiście oba te zagadnienia będą się w niniejszym szkicu wzajemnie przenikać i uzupełniać.

Istnieją dwie podstawowe możliwości interpretacyjne dramatu. Według pierwszej można uznać, że mamy do czynienia z metafizycznym realizmem, akcja rozgrywa się bowiem w określonym czasie i konkretnej przestrzeni,

3 Ł. Drewniak, *Dramat to dobra odtrutka*, „Dziennik” 2007, nr 87.

4 Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, Kraków 2001, s. 22–56.

5 M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadcstwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 101.

a metateatralne zabiegi dodatkowo ją wzbogacają, tworząc niejako „przedstawienie w przedstawieniu”. Druga możliwość zakłada, że wszystko dzieje się w głowie Jerzego Skóry, jest steatralizowanym strumieniem świadomości. To nagromadzenie możliwości Wojciech Baluch w swej ostatniej książce nazywa strukturą labiryntu budowaną na dwóch poziomach⁶.

Warto przyjrzeć się scenie trzeciej, ona zdaje się dawać wyraźny sygnał do odczytania utworu:

SCENA 3

KURTYNA: Znowu jestem głodny.

JUDASZ: Patrz, tam ulica...

KURTYNA: Aha...

JUDASZ: Samochody jeżdżą.

KURTYNA: No.

JUDASZ: Ludzie.

KURTYNA: Mhm.

JUDASZ: Nienawidzę tego całego realizmu. Marnotrawstwo przestrzeni. Kto projektował tę scenografię?⁷

Jacek Sieradzki stwierdza w kontekście m.in. tej sceny, że Walczak odchodzi od realizmu i daje to czytelnikowi, widzowi jasno do zrozumienia. Można tym samym przyjąć, że dramat ten odchodzi w ogóle od poetyki mimetycznej. Sieradzki konkluduje ponadto, że „świat jest odleciany, ludzie – realni, eksplozje wyobraźni oświetlają ich z nieoczekiwanych stron”⁸. Można postawić nawet wyrazistszą tezę: bohater – Jerzy Skóra jest realny, ale świat mu „odleciał”, taka interpretacja uprawomocniałaby wcześniejszą tezę o dwóch możliwościach odczytania tego tekstu. Podróż w głąb siebie, jaką odbywa bohater, sprawia również, że i on staje się coraz mniej realny, odrywa się od rzeczywistości. Taką cenę płaci za podróż do wnętrza pokoju i do swego wnętrza. Na takie niedosłowne potraktowanie tekstu wskazywała Maryla Zielińska, sugerując również, że człowiek będący głównym bohaterem jest Każdym⁹.

Dramat ma kłamrową budowę – rozpoczyna go i kończy monolog Kurtyny: „Kurtyna jestem. Zostałem wybrany, bo jestem duży, szeroki i w związku

6 W. Baluch, *Po – między – nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*, Kraków 2011, s. 183–184.

7 M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1, Kraków 2009, s. 57. Wszystkie pozostałe cytaty w niniejszym szkicu pochodzą z tego wydania.

8 J. Sieradzki, *Walczak bez magii*, „Przekrój” 2008, nr 6.

9 M. Zielińska, *Tak po prostu?*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 76–84.

z tym zasłaniami coś, co dzieje się z tyłu”¹⁰. Dość oczywiste jest tu nawiązanie do Gombrowicza, uwagę zwraca jednak coś jeszcze. Oto Kurtyna wskazuje nie tylko na metateatralny charakter fragmentów utworu, ale także deklaruje, że coś zasłania, pośrednio daje do zrozumienia, że to „coś” dzieje się pewnie w przestrzeni sceny i jest w jakiś sposób ważne. Być może również wstydlive, skoro musi, chce to zasłaniać. Stwierdza także, że jest personifikacją, nie precyzuje jednak czyją? W końcowej części utworu Kurtyna zwraca się wprost do publiczności, wysyła ją do domów, ale wypowiada też słowa, które brzmią niczym ostrzeżenie lub nawet groźba. Widzowie mają się bacznie rozglądać, czy ich krzesło, zamiast w pozornie bezpiecznym mieszkaniu, nie stoi na środku ulicy. Przed czym ostrzeża? Przed uczestnictwem „mimo woli” w wydarzeniach rozgrywających się poza strefą naszych wpływów? Ostatnie zdanie Kurtyny wskazywać może na jeszcze jeden trop interpretacyjny: sugeruje, że wszyscy z pokolenia, którego Skóra jest reprezentantem, są tacy jak główny bohater. W tym kontekście to zdanie brzmi niczym przekleństwo. Wobec tego nazwisko głównego bohatera odczytywane symbolicznie odsyła do zewnętrznej, zmieniającej się powłoki, pod którą wszyscy przedstawiciele pokolenia są tacy jak Jerzy Skóra. Widz zamiast *katharsis* dostaje ostrzeżenie...

W scenie piątej ostatniego aktu Skóra rozmawia z Judaszem, który urasta tu do rangi mentora, przewodnika wyjaśniającego funkcjonowanie zewnętrznego świata lub teatru:

SKÓRA: Zabierz mnie gdzieś, rozerwij jakoś...

JUDASZ: To może do teatru pójdziemy?

SKÓRA: Do teatru? To w moim pokoju jest teatr?

JUDASZ: Oczywiście. Proszę. Już jesteśmy.

SKÓRA: Dlaczego nikt nie gra?

JUDASZ: Czekaj, nie gadaj tak głośno. Oni siedzą.

SKÓRA: Oni siedzą w moim pokoju. Zabić ich.

JUDASZ: Cicho, to teatr.

SKÓRA: Czy to jest na zewnątrz? Czy to jest zewnątrz?

JUDASZ: Obawiam się, że nie¹¹.

Judasz i Skóra prowadzą próbę, próbę spektaklu lub przeciwnie realnego życia. Kluczowa jest tu gra konwencją teatralną – świadomy reżyser, Judasz, instruuje niedoświadczonego najwyraźniej aktora – Jerzego Skórę. W tej in-

10 M. Walczak, dz. cyt., s. 53.

11 Tamże, s. 97.

strukcji wskazuje, że w teatrze należy być cicho..., a więc skupia się na sposobie zachowania w tym przybytku sztuki. Jednoznaczna jest tu gra z konwencją teatralną, drwina ze sztuczności tejże, jednak uzyskuje ona również dodatkowy wymiar. Łatwo dopatrzeć się także w tej scenie ukrytej dyskusji na temat prawdy, istoty realnego życia. Postmodernistyczny sposób pojmowania świata, charakterystyczny dla Skóry, skłania do uznania, iż tworzymy rolę, kreujemy swój iluzoryczny wizerunek. Debord taką postawę definiował jednoznacznie:

Wykluczenie *praxis* oraz towarzysząca mu antydialektyczna fałszywa świadomość wkradają się w każdą godzinę życia podporządkowanego spektaklowi, który polega właśnie na „zaburzeniu zdolności do kontaktów z ludźmi” i zastępowaniu owej zdolności społeczną halucynacją: fałszywą świadomością spotkania, „złudzeniem spotkania”¹².

To „złudzenie spotkania” nazwać można inaczej „dialogicznym zamknięciem” na drugiego człowieka.

Dariusz Kosiński we wstępie do wyboru dramatów Michała Walczaka pisał m. in. o roli nawiązań intertekstualnych, a także o wymiarze postaci budowanych w ten sposób:

Dzięki temu czytelnemu odwołaniu do czegoś znanego, postaci wchodzące w kolejne interakcje z góry wiedzą, co je czeka, lecz ta świadomość budzi zarazem dystans i budzi wątpliwości, co z kolei blokuje możliwość działania. Ponieważ wszystko, co może się stać, jest znane, łatwo również przewidzieć kolejny krok i wiążące się z nim komplikacje¹³.

Problemowi samoświadomości bohatera *Podróży...* warto bliżej się przyjrzeć, zwłaszcza że ujawnia ją w swych dialogach i monologach. On niejako celowo, może wręcz teatralnie się obnaża, poszukując formuły, która będzie w stanie wypełnić pustkę w nim i wokół niego. Kosiński zwraca też uwagę na zakulisową teatralność bohaterów, na to, że starają się oni wybierać tę rolę, która w danym momencie najbardziej im odpowiada¹⁴. Wydaje się, że ich zadaniem jest ochrona bohatera, mają stanowić tarczę przed wrogim światem.

12 G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 142.

13 D. Kosiński, *Rozpadlina*, przedmowa do wyboru dramatów Michała Walczaka, t. 1, Kraków 2009, s. 13.

14 Tamże, s. 17.

Istotą problemu jest użycie języka i stosunek do niego prezentowany przez głównego bohatera dramatu. Językowe doświadczenie świata, określające najlepiej człowieka, tworzące jego tożsamość dzieli się na doświadczenie jednostkowe, kiedy „ja” mówię do siebie, o sobie, i na zewnętrzne, kiedy wchodzę w dialog z „drugim”, budując z nim jakąś relację. Istotą jest więc relacja, doświadczenie relacji:

Mówi się, że człowiek doświadcza swojego świata. (...) I nic tu nie zmieni dodanie doświadczeń „wewnętrznych” do „zewnętrznych”, a zgodnie z rozróżnieniem – bynajmniej nie wiecznym – zrodzonym z żądzy rodzaju ludzkiego, by stąpić ostrze tajemnicy śmierci. Rzeczy wewnętrzne lub zewnętrzne – rzeczy pośród rzeczy¹⁵.

Martin Buber podkreśla jednak, że nasze doświadczenie świata dokonuje się w nas samych. Ma ono również trzy wyraźne sfery: pozostającą poniżej poziomu języka relację z przyrodą, jawną, mającą językową postać relację z ludźmi i twórczą językowo relację metafizyczną. Jak określić w kontekście powyższego doświadczenie, które jest udziałem Jerzego Skóry? Bohatera poznajemy, gdy planuje ambitnie zmienić swe życie, ma trzydzieści dwa lata i chce wyprowadzić się z akademika, znaleźć pracę, coraz poważniej myśli o swym związku z Elką. Dowiadujemy się tego w scenie drugiej, z rozmowy bohatera z jego przyjacielem – Złotym, którego poznał na... porodówce. Ironię wzmacnia to, że od tego momentu w spokojnym, nudnym życiu nie-dojrzałego człowieka pojawiają się problemy. Ta decyzja o nadaniu życiu poważnego wymiaru, poszukiwanie w nim głębszych znaczeń, uruchamia wydarzenia, które staną się przyczyną upadku Jerzego Skóry. Niemal jak w wypadku antycznego Edypa, który wiódł szczęśliwe życie dopóty, póki nie był świadomy całej prawdy. Maria Janion, komentując ten wymiar tragizmu, stwierdzała, że mądrość zwraca się przeciw temu, kto ją posiadał; Edyp staje się nieszczęśliwy przez samopoznanie. W toku dalszych rozważań Janion powołuje się m.in. na Domenacha, który oznajmiał powrót tragizmu, ale tragizmu przepelnionego „iluminacją absurdu egzystencjalnego” i pozbawionego heroizmu¹⁶. I tragizm współczesny, wzorujący się na teatrze absurdu, na dramatach Ionesco i Becketta znacznie różni się od dawnego. Odnaleźć można jednak jeden zasadniczo podobny aspekt: świadomość obraca się przeciw człowiekowi. Oto Skóra świadomy ponosi klęskę, wie, że nic się nie może w jego życiu udać, że każde kolejne działanie nieuchronnie doprowadzi go

15 M. Buber, *O Ja i Ty* [w:] *Filozofia dialogu*, oprac. B. Baran, Kraków 1991, s. 38.

16 M. Janion, *Tragizm* [w:] tejsze, *Tragizm, historia, prywatność*, t. 2, Kraków 2000, s. 57–65.

do katastrofy. Oczywiście, dodać należy, że mamy przeciętnego bohatera, typowego dla pokolenia i czasów. Obserwując jego zmagania ze światem, doznajemy pewnego zażenowania powodowanego dysproporcją między usiłowaniami a sposobem ich przeżywania i komentowania przez bohatera. Jego działania pozbawione powagi i patosu charakterystycznych dla tragizmu uwidaczniają groteskowość walki o samego siebie. Bohaterowi Walczaka daleko do tragizmu antycznego bohatera, trudno jednak nie pokusić się o stwierdzenie, że tragizm „żyćka” Skóry, to tragizm na miarę jego samego. Jaki to będzie wymiar tragizmu uświadamia kolejna scena, w której Kurtyna i Judasz, nie tylko mówiąc o zniechęconym przez tego drugiego realizmie, wskazują sposób odczytania konwencji, ale także projektują „standardowe żyćko” Jerzego Skóry. W tym celu posługują się „białym proszkiem”, jasno sugerując jego psychoaktywną moc:

JUDASZ: Zostaw, bo dla niego nie wystarczy.

KURTYNA: Spróbuję tylko końcem języka... Och, pierwszorzędne... Czuję ból, rozpacz... i pomyśleć, że najbardziej wymowna rozpacz wywodzi się tylko i wyłącznie z odrobiny białego pyłu...

(...)

KURTYNA: Dramacik mu zrobimy. Dramacik. Dramaciątko. Żyćko mu rozpierdolimy¹⁷.

Ta rozmowa każe zauważyć, że bohater będzie doświadczał uczuć, emocji tylko pod wpływem narkotyku. Czyżby nie był zdolny do przeżywania prawdziwych emocji? Musi posługiwać się ich substytutami wywoływanymi przez narkotyczny „odlot”. Jest to dość typowa obserwacja, diagnoza, jaką stawia autor odnośnie do pokolenia trzydziestolatków. Swoista impotencja emocjonalna, pozbawienie umiejętności przeżywania głębokich emocji, budowania więzi, relacji dialogicznych z drugim człowiekiem to podstawowe, niestety, elementy tworzące wizerunek pokolenia. Kurtyna i Judasz naśmiewają się w sposób widoczny z bohatera, starają się go ośmieszyć, komentują ironicznie jego starania i działania, są w tym nieco podobni do chóru starców z dramatu Różewicza. Odejmują bohaterowi patos i powagę jego wysiłkom. Ich dialog sugeruje jednak jeszcze jedno rozwiązanie; skoro biały proszek staje się tu głównym rekwizytem, to może to wszystko, co następuje później, dzieje się w głowie Jerzego Skóry? Może „świat mu odleciał” wskutek działania narkotyków? To oznaczałoby, że dalsze wydarzenia to zbiór urojeń.

17 M. Walczak, dz. cyt., s. 59–60.

W kolejnych scenach Jerzy usiłuje realizować swój plan – wynajmuje mieszkanie, stara się poważnie rozmawiać z Elką o przyszłości ich związku. Już te rozmowy ukazują dysonans między planami, marzeniami Skóry a możliwościami ich realizacji. Elka zdaje się nie rozumieć dalekosiężnych planów swego partnera.

Akt pierwszy kończy się sugestywnie, od stwierdzenia Kurtyny o rozpoczęciu komedii. Widać Jerzy Skóra nie zasługuje, zdaniem tej metateatralnej postaci, na dramat, dramacik, o prawdziwej tragedii nie wspominając. Trudno się temu dziwić, jak stwierdza Maryla Zielińska:

Życiorys dość standardowy, by nie powiedzieć banalny. Jego nieokreśloność za-
barwiają ludzie i zdarzenia swoimi znaczeniami, kontekstami, działaniami. Do
tego skłonność do zamykania się w świecie nieustającej samoanalizy. Ten typ
bohatera potrzebuje lustra. Henryk ma go we Władziu, w Pijaku, w różnym stop-
niu w każdej postaci... lustrem Skóry jest Złoty, przyjaciel z porodówki (sic!)¹⁸.

Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że Michałowi Walczakowi o taki rezultat właśnie chodziło, że celowo wykreował stereotypowego, schematycznego, „nieciekawego” bohatera. Ten schemat, banał ma coś istotnego mówić, pokazywać.

Trudno nie porównać Jerzego z Bohaterem z *Kartoteki* mimo, a może właśnie dlatego że autor od tych porównań się odżegnuje: „Pewien schemat jest oczywiście z *Kartoteki*, ale mój Jerzy Skóra nie jest Bohaterem. Jest człowiekiem rozedrganym, ma swój mały program i nie aspiruje do wielkich spraw. Nie chce być bohaterem, choć jest do tego przymuszany”¹⁹. Nie chce być kimś wyjątkowym, a w jego wypowiedziach można odnaleźć tęsknotę za uporządkowanym, zwykłym, ale sensownym życiem. Jest trochę jak Pieczorin ze *Zbędnych ludzi* Lermontowa. Skóra tuła się po pokoju zagubiony w własnym życiu, intelektualizuje w monologach, dialogach. I podobnie jak u bohaterów Lermontowa szczytne cele zderzają się u niego ze słabą wolą, jest przez to początkowo rozedrgany wewnętrznie, stopniowo zaś popada w obłęd i przegrywa swoje życie. Istotne w kreacji bohatera jest to, że potrzebuje on lustra, aby do niego gadać. Gadać, nie prowadzić rozmowę, wchodzić w relację dialogiczną. Skóra „gada” swe, często pseudointelektualne monologi i nie oczekuje na konstruktywną reakcję. Złoty w ten sposób staje się jego lustrzanym odbiciem, pełni podobną funkcję jak Władzio i Pijak u Gombrowicza. Te nawiązania do Gombrowicza i Różewicza są wi-

18 M. Zielińska, dz. cyt., s. 80.

19 D. Wyżyńska, *Zdjąć maskę patosu*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 293, s. 23.

doczne i dość oczywiste, co więcej, budują postać. Bohater Walczaka staje się przez to zbiorem kalek, to zapewne celowy zabieg autora. Sugeruje to niemoc twórczą Skóry, jego nieumiejętność stwarzania samego siebie, swej tożsamości.

O tym nie bez ironii mówi do niego Judasz:

Scena 11

SKÓRA: Błagam... Czego chcesz... Nie mów tak... Ten twój głos...

JUDASZ: To ty, Skóra nigdy nie potrafiłeś istnieć. Nigdy nie będziesz potrafił. Jesteś żaloszny. Odchodzę od ciebie na zawsze. Żegnaj Skóro. Żegnaj człowieku....²⁰.

Czy Jerzy Skóra potrafi istnieć, ma swą własną świadomość? Czy jest tylko zlepkiem cudzych świadomości? I czy w ostatecznym rozrachunku taka jest diagnoza pokoleniowa współczesnych trzydziestolatków? Na te pytania nie sposób udzielić prostej odpowiedzi. Istotne jest, co podkreślają Irger-Kobierska²¹ i Kosiński, że w dramacie Walczaka świadomość bohatera, jego intelektualne kompetencje, połączone z niemocą zabijają jego tożsamość. Prawdziwy dialog jest niemożliwy, ponieważ dialoguje z sobą samym, niezdolny do budowania więzi międzyludzkich. Monolog w takim wydaniu jest przecież zamknięciem na drugiego człowieka. W pokoju. W głowie. W świadomości lub nieświadomości. Skóra koncentruje się nadmiernie na sobie, swoich odczuciach, przemyśleniach, emocjach. Ta przesadna autoanaliza też okazuje się pułapką. Być może największą, Skóra bowiem zamyka się coraz bardziej; na innych ludzi, na świat, na wszystko co „na zewnątrz”, co poza nim. Zamknięcie jednak rodzi intelektualną, emocjonalną klaustrofobię. Jaźń Jerzego rozszczepia się systematycznie. Staje się po trosze Bohaterem, Henrykiem, Hamletem i każdym bohaterem, którego językiem **gada**.

Postawić trzeba również pytanie, czy w dialogach bohaterów jest swoiste napięcie, warunkujące ich prawdziwość, nadające choć przynajmniej w części takie znaczenie, jak chce tego Levinas? Odpowiedź na tak postawione pytanie musi być negatywna. Między innymi dlatego że ich dialogi do niczego konstruktywnego nie prowadzą, nie stanowią rozwiązania problemu, co więcej, raczej potęgują kłopoty, szczególnie w życiu głównego bohatera.

20 M. Walczak, dz. cyt., s. 104.

21 M. Irger-Kobierska, *Magiczny wymiar realizmu na przykładzie „Podróży do wnętrza pokoju” Michała Walczaka* [w:] *Dramat made (in) Poland*, red. W. Baluch, Kraków 2009, s. 31–43.

Spójrzmy na rozmowę Skóry z dwojgiem najbliższych mu ludzi – przyjacielem Żółtym i dziewczyną Elką:

AKT III, SCENA 12

SKÓRA: Pokój, więc jestem... Ale jednak... Kiedy jesteś w pokoju... zamknięty w czterech ścianach, to się liczy jako życie, czy nie? Cicho, cicho... Nie przerywajcie... Mam natchnienie... Ten organizm uformowany w geometryczny kształt prostopadłościanu... Nie jestem li tylko organem tego potwora?

ŻÓŁTY: Brawo!

ELKA: Kochany jest...

Pierwsze zdanie wypowiedziane przez Skórę w sposób oczywisty nawiązuje do kartezjańskiego „myślę, więc jestem”, jednak to, co u Kartezjusza było fundamentem, na którym opierał on swą filozofię, w wypadku bohatera staje się smutną w gruncie rzeczy konstatacją dotyczącą tego, co określa jego istnienie. Pokój wobec tego zyskuje nadrzędną pozycję, to on określa człowieka, nie zaś odwrotnie. Gra słów, którą posługuje się Jerzy Skóra, nie jest – jak „myślę więc jestem” – szczególnym przypadkiem zasady, której sceptycyzm nie może obalić, jego „pokój” staje się więzieniem nie tylko określającym jego świadomość, ale przede wszystkim jego ograniczeniem, samoograniczeniem. Warto zwrócić też uwagę na pseudointelektualność całego jego wywodu. Oto przedstawia on pokój jako organizm i zapytuje retorycznie, czy on sam jest jego organem. Z tego wynika, że nie tylko zależy od pokoju, jest mu podległy, ale także zdaje sobie z tego sprawę. Ta świadomość jednak nie ma bynajmniej mocy ocalającej. Jest wręcz przeciwnie. Skóra przypomina w tym momencie Raskolnikowa, który czuł się w swym pokoju jak w trumnie. Uwagę zwraca również to, iż główny bohater nie oczekuje od uczestników dialogu odpowiedzi. Jego prośba: „cicho, nie przerywajcie”, jest bezzasadna – ani Żółty, ani Elka nie wchodzi mu w słowo, nawet nie starają się go zrozumieć. Świadczy to o pozorności dialogu rozgrywającego się między postaciami. Jak puste są słowa Żółtego i Elki widać tym wyraźniej, że potrafili się oni zdobyć na pojedyncze frazy, zupełnie nieproporcjonalne do wypowiedzi Skóry. Czy reakcja Żółtego wyraża prawdziwy podziw, a odpowiedź Elki rzeczywiste ciepłe uczucia? Odpowiedź jest negatywna, oboje wydają się nie dorastać intelektualnie do wywodu swego przyjaciela. Trudno też nazwać wypowiedź głównego bohatera elementem dialogu, to raczej monolog przypominający strumień świadomości. Widać zatem, że w tym kontakcie dialog jest pozorny, służy wyrażeniu złudnego zaangażowania, obnaża brak porozumienia i intencjonalną obojętność bliskich (dalekich?) Skóry.

Warto się przyjrzeć fragmentowi sceny siódmej. W tym dialogu uczestniczą – pod nieobecność Skóry – tylko Elka i Złoty. W ich rozmowie można dostrzec pewną podwójność: stereotypowa, trywialna w takiej sytuacji wypowiedź Złotego spotyka się z ripostą, która tylko pozornie jest równie banalna:

AKT I, SCENA 7

ZŁOTY: (...) Ty wiesz, że ja cię gdzieś widziałem? Mam na myśli wcześniej, zanim Skóra nas sobie przedstawił. Musiałem cię gdzieś widzieć.

ELKA: Tak? Cóż, dzisiaj wszyscy już gdzieś wszystkich widzieli²².

Złoty, korzystając z nieobecności Skóry, stara się skupić uwagę Elki na sobie, „zagaduje” tak jakby kurtuazyjnie rozmawiał o pogodzie. Oczywiście stara się zasugerować swą wypowiedzią dziewczynie, że jest na tyle atrakcyjna, iż musiał zwrócić na nią uwagę wcześniej. Na pierwszy rzut oka odpowiedź Elki jest równie stereotypowa. Jest w niej jednak ukryte znaczenie – refleksja o kulturze i cywilizacji współczesnej, jej postmodernistycznym charakterze, oparta na konstatacji, iż wszystko już było; a z tego wynika to, że wszyscy się już pewnie widzieli. Jej wypowiedź, mająca na celu zbycie interlokutora, ujawnia swą dwoistość dopiero w konfrontacji z wcześniejszym pytaniem, a wówczas spojrzenie na dialog bohaterów ujawnia ironię tkwiącą w tym fragmencie tekstu. Oto bowiem refleksję o postmodernistycznym charakterze współczesnego świata wypowiada mimochodem osoba niezdolna intelektualnie do pogłębionych sądów o rzeczywistości.

Przywoływany już Bachtin podkreślał, iż droga od jednostki do kultury jest bezpośrednia, że kultura stanowi bezpośrednie przedłużenie świadomości²³. W powyższym dialogu jednak refleksja dotycząca rzeczywistości podszyta jest ironią, wynikającą z nieświadomego wypowiedzenia diagnozy. To również określa charakter relacji między bohaterami a rzeczywistością. Droga ta jest dwukierunkowa, prowadzi od człowieka do świata, w którym on funkcjonuje, ale też ze świata do człowieka, do jednostki. Konstytuuje też bohatera dramatu Walczaka. Czyni to jednak w specyficzny sposób. Z jednej strony postać Jerzego Skóry zbudowano z kryptocytatów z różnorodnych tekstów kultury, z różnych bohaterów. Z drugiej zaś strony ich zbiór tworzy jego indywidualny styl wypowiedzi, określa go. Sądzić należy, że ten ostatni aspekt jest znacznie istotniejszy z perspektywy intencji autora oraz ze względu na interpretację tekstu skupioną na języku. Oczywiście ważne jest

22 M. Walczak, dz. cyt., s. 67.

23 M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 174–180.

tu połączenie, swoiste spoiwo między tymi dwoma mechanizmami. W rezultacie powstaje bohater będący typowym wytworem postmodernistycznym, nie daje swą osobą niczego nowego, bo przecież wszystko już było, a zatem intelektualne nowatorstwo jest niemożliwe, można być tylko kalką czy raczej zbiorem kalek.

Zabieg ten jednak wskazuje na jeszcze jeden znamieny chyba aspekt. Oto bohater ma kompetencje intelektualne, które jednak wykorzystuje w sposób mało twórczy, nie potrafi mówić do końca swoim głosem, może to być jedno ze źródeł jego problemów z tożsamością. Kim jest w takim razie jako reprezentant swego pokolenia? Każde pokolenie ma swój język: tak też jest w wypadku pokolenia trzydziestolatków, które opisuje Walczak. Język wiele mówi o ludziach, którzy go używają, obrazuje ich pojmowanie rzeczywistości. Widać zasadnicze różnice między sposobem formułowania myśli przez Złotego i Skórę. Ten drugi posiada znacznie większe kompetencje intelektualne, wiedza jednak nie daje mu przewagi ani nad interlokutorem, ani nad pokojem, w którym tkwi. Złoty natomiast kojarzy się z prostym chłopakiem, który zamiast trawić czas na intelektualnych rozważaniach woli odbić przyjacielowi dziewczynę. Umie sprytnie manipulować, dzięki temu często wychodzi wygrany z na pozór przyjacielskiej konwersacji. Tak dzieje się m.in. w scenie 7 aktu I, kiedy wyjawia Elce, iż Skóra leczył się psychiatrycznie. Jego troska o kolegę jest udawana, kryje się za nią chęć zdyskredytowania go. Między tymi bohaterami istnieje tylko pozorne porozumienie. Obserwować je można na pierwszym poziomie znaczeń. Spójrzmy na rozmowę z drugiego aktu:

SCENA 6

ZŁOTY: Skóra, kopa lat!

SKÓRA: Złoty... cześć, cześć...

ZŁOTY: Tak wpadłem, żeby zobaczyć, co u ciebie słychać. Ależ tu duszno masz. Mógłbyś okno otworzyć.

SKÓRA: A co ty pierdolisz? Przecież ja na ulicy jestem.

ZŁOTY: Skóra, uspokój się. Otwórz po prostu okno.

SKÓRA: Czy ja jestem w pokoju?

ZŁOTY: No a gdzie?²⁴

Pierwszy poziom znaczeń wskazuje na zwykłą kurtuazyjną wymianę zdań między ludźmi, którzy nie widzieli się od dłuższego czasu. Jest stereotypowe powitanie, wyjaśnienie celu i powodu niezapowiedzianej wizyty oraz dość

24 M. Walczak, dz. cyt., s. 73.

udawana radość Skóry ze spotkania. Po chwili okazuje się jednak, że niejasne – przynajmniej dla Skóry – jest miejsce spotkania. Na poziomie znaczeń ukrytych scena ta sugeruje, iż Jerzy zaczyna coraz silniej tracić poczucie rzeczywistości. Jego pewność co do pobytu na ulicy zastąpiło poczucie dezorientacji. Kto kieruje rozmową, czyje komunikaty są inicjujące? W tym wypadku po raz kolejny Żłoty uświadamia Jerzemu Skórze prawdę: nie jest na ulicy, a we własnym pokoju. Ta informacja niesie ze sobą również ważki komunikat: przyjacielu, straciłeś kontakt z rzeczywistością, nie odróżniasz swych wyobrażeń, omamów od prawdy.

Jednym z obszarów kryzysu świata postnowoczesnego jest kryzys języka. Na czym polega pozorność dialogu, jaki bohaterowie prowadzą? Na braku wspólnego kodu, kontekstu? Tak, ale przede wszystkim na pewnej psychicznej bierności, którą można określić właśnie jako dialogiczne zamknięcie na drugiego człowieka. Bierność, niemożność bohatera sztuk Walczaka wskazywał Dariusz Kosiński²⁵. To kolejny dramat traktujący o kryzysie języka, ale przede wszystkim kryzysie dialogu rozumianego szerzej niż tylko narzędzie codziennej komunikacji. Istotę tej kwestii podkreśla obecność w tekście dramatu bezpośrednich stwierdzeń związanych z afazją języka:

OJCOMATKA: To będą jego ostatnie słowa.

SKÓRA: Ja już nic nie powiem. Czy mój język może kiedyś skończyć się? Czy mój język może kiedyś skończyć się? Czy to koniec języka? Tak, to koniec. Nic więcej nie powiem.

ZŁOTY: Umarł.

OJCOMATKA: Boże, Boże... nasz syn!

ELKA: Kochałam go jak tylko człowiek może kochać człowieka. Moja miłość do niego była po ludzku niedoskonała, ale i wielka. Był tak współczesny, był kimś w rodzaju przedstawiciela naszego pokolenia. Myślę, że gdzieś tam kochał mnie bardzo i za maską błazna czaiła się niezwykła wrażliwość²⁶.

Celowe powtórzenie i eksperyment składniowy uwidaczniają sztuczność wypowiedzi Skóry; pozorny patos obnaża w istocie pustkę i egzaltację języka, a tym samym bohatera. Co więcej, deklaracja o mającym nastąpić milczeniu zrównana zostaje – dzięki stwierdzeniu Żłotego – z jego śmiercią. Nie zmienia to jednak faktu, iż krótki monolog wygłoszony przez Elkę na pozór wysokim, podniosłym stylem, tak naprawdę pozbawiony jest rzeczywistego znaczenia, głębi. To dopiero, a nie wcześniejsze płomienne dekla-

25 D. Kosiński, dz.cyt., s. 18-19.

26 Tamże, s. 101.

racje, wskazuje na śmierć języka. Pamiętać należy, że to właśnie nadawca i odbiorca – wymiennie – stanowią klucz do zaistnienia dialogu. Kod i kontekst warunkujące jego przeprowadzenie, rozumiane szerzej niż tylko jako dosłowne możliwości językowe i wspólny, określony temat, niosą ze sobą wartości o charakterze psychologicznym i filozoficznym. To język, który sprawia, że chcemy mówić i słuchać, że otwieramy się wzajemnie na drugiego człowieka:

Inny człowiek jest we mnie obecny – lub obecny przy mnie – poprzez roszczenie, jakie we mnie budzi. Widać to w świadomości pytania. Drugi postawił mi pytanie. Rozpoznaję je po zawieszonym głosie, po oczach, po wyrazie twarzy. Pytanie nie jest jednak ani zawieszonym głosem, ani błyskiem oczu, ani wyrazem twarzy. Pytanie jest roszczeniem. Ten, kto pyta, rości sobie prawo do odpowiedzi. Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć. W tym t r z e b a czujemy obecność drugiego człowieka. (...) Więż, która między nami powstaje jest więzią zobowiązań²⁷.

Między bohaterami sztuki Michała Walczaka nie powstaje to „zobowiązanie”. Brak tu tworzenia więzi, których źródłem jest dialogiczne otwarcie. Bohaterowie zadają pytania i nie oczekują odpowiedzi. Być może dlatego, iż wiedzą, że będzie ona kreowaniem iluzorycznego wizerunku drugiego człowieka, że będzie rzeczywistość zakłamywała zamiast ją przybliżać człowiekowi. Jeszcze gorzej w tym kontekście wypada główny bohater; jego dialogi, będące częściej monologami, ujawniają stan zawieszenia, w którym znalazł się bohater. Zawieszenie nad próżnią, egzystencjalną pustką skutkuje w końcu zbliżeniem się do obłądu. Alienacja w świecie pogłębia strach, strach zaś uniemożliwia konstruktywne działanie, opuszczenie metaforycznego pokoju, kiedy jeszcze nie jest za późno. Alienacja Skóry pogłębia się też na jego własne życzenie, skupiony na autoanalizie jest coraz mocniej przekonany, że pozostanie niezrozumiany. Tymczasem:

Do emocji dialogicznych inny człowiek jest niezbędny. Domaga się tego sama logika ich intencji. Intencje owe kształtują dialog międzyludzki wcześniej niż słowa. Łączą ludzi przez samo to, że są²⁸.

Świat, który zobaczyć możemy przez pryzmat bohaterów *Podróży do wnętrza pokoju*, jest przede wszystkim smutny. Ale, niestety, nie jest to na-

27 J. Tischner, dz. cyt., s. 12–13.

28 Tamże, s. 53.

wet głęboki, metafizyczny smutek, to smutek pustki. Pustka wyparła metafizykę, która przecież zdaniem m.in. Witkacego jako jedna z niewielu mogła stanowić ratunek dla człowieka:

Sztuka, na równi z religią i metafizyką, była jednym ze środków, przy pomocy których człowiek od wieków starał się uwolnić od męczarni istnienia jako takiego, tego codziennego. Dawniej męką był strach przed Nieznanym i groźnym, dziś jest to raczej strach przed pospolitością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie²⁹.

„Dziś’ Witkacego można też odnieść do Skóry, jego osamotnienia, które często ma źródło w emocjonalnej impotencji – kalectwie ludzi przełomu wieków. Jeśli zaś mowa o oczyszczeniu, to również takim na miarę naszych czasów, takim, o którym Sarah Kane powiedziała: „Czasem musimy zejść do piekła wyobraźni, aby nie trafić tam w rzeczywistości”³⁰. Przywołanie Sarah Kane jest w tym miejscu nieprzypadkowe, można bowiem dostrzec istotne podobieństwa między *Łaknąć* a *Podróżą do wnętrza pokoju*. Wyodrębnić można trzy obszary podobieństw, mianowicie: rezygnację z tekstu pobocznego dramatu (co zwiększa możliwości interpretacyjne i daje większą swobodę twórczą reżyserowi), duże nagromadzenie cytatów, zapożyczeń z innych utworów (mają one przede wszystkim tworzyć indywidualny, specyficzny język postaci), poetyka snu połączona z racjonalnością socjologicznego dokumentu (diagnoza pokoleniowa).

W jaki sposób język, dialog określa bohatera sztuki Michała Walczaka? Nie zasługuje on na prawdziwy dramat, ani ten sceniczny, ani egzystencjalny. Diagnoza dotycząca jego życia zamyka się w słowach „dramacik”, „komedia”. Język jest dla niego narzędziem wikłania, kreowania iluzorycznego wizerunku, niedojrzałości, impotencji emocjonalnej, pustki. Co jest czynnikiem najważniejszym i syntetyzującym wszelkie możliwe poznania drugich? Tak na to pytanie odpowiadał Józef Tischner:

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, kierujemy się najpierw w stronę fenomenu języka. Wybór nasz nie jest dyktowany niczym więcej poza przypuszczeniem, że jeśli w poznawaniu (ściślej: w poznawczym obcowaniu) drugiego istnieje jakaś wewnętrzna logika, jeśli nie jesteśmy tu skazani na przypadek, jeśli owo poznanie od czegoś wychodzi i ku czemuś dąży, to powinno się to odbić na płaszczyźnie języka, którym posługujemy się, opisując w sposób przednau-

29 S.I. Witkiewicz, *Teatr* [w:] *Witkacy*, oprac. A. Żakiewicz, Warszawa 2006, s. 70.

30 R. Pawłowski, *Portrety: Sarah Kane*, „Wysokie Obcasy” 2001, nr 4.

kowy wyniki tych poznawczych obcowañ z drugim. Czymkolwiek byłby język i jakiegokolwiek byłyby relacje między nim a doświadczeniem, nie należy pomijać danych języka³¹.

Niestety, „poznawcze obcowanie” w wypadku bohatera dramatu do niczego nie zmierza i nie ma w nim konstruktywnej logiki. Jerzy Skóra w przełomowym momencie swego życia (żyćka?) próbował dokonać świadomego samookreślenia względem świata. Wyjście na zewnątrz, określenie siebie przez relację ze światem, z kobietą, przyjacielem okazały się porażką. Zamiast określenia swej tożsamości, możliwego przecież tylko w relacji z Innym, Skóra dokonał swoistego samookaleczenia. Udowodnił sobie, że próby budowania tożsamości są nieudane, mimo samoświadomości lub właśnie przez nią.

Świadomy Skóra, reprezentant swego pokolenia, cierpi na impotencję emocjonalną i twórczą. Popada w inercję. Świat mu stopniowo, ale nieubłaganie odlatuje... Taka diagnoza nie wydaje się niczym oryginalnym, wręcz przeciwnie, jest zbanalizowana przez częstą obecność w tekstach literackich i publicystycznych ostatnich lat. Ryszard Nycz pisał o powracających motywach związanych z poczuciem wyobcowania człowieka w świecie, wspominał, iż na dobre zagościły one na kartach literatury w modernizmie. Konkludował jednak również swe rozważania dotyczące tożsamości człowieka ważką w kontekście dramatu Walczaka kwestią:

Dom bowiem nie jest nigdy jedynie zwykłym miejscem pobytu, obiektem fizycznym, swoistym „narzędziem” do mieszkania, czy potocznym określeniem celu własnego działania. Dom to przede wszystkim prymarny warunek aktywności człowieka, który zawsze wychodzi ku światu z jakiegoś „u siebie” i który też zawsze może do owego „własnego” miejsca powrócić, w domu się schronić. Zadomowienie, ujęte w tym elementarnym znaczeniu, to zatem podstawowa relacja (...)³².

W odniesieniu do Jerzego Skóry konstatacja jest jednoznaczna: jego dom – pokój też nie był zwykłym „narzędziem” do mieszkania, jednak ani w pokoju, ani poza nim bohater nie czuł się „u siebie”. W wypadku *Podróży do wnętrza pokoju* problem nie tkwi w świecie, a w człowieku, który podskórnie czuje, że nie potrafi sam w tym świecie sobie poradzić i nie umie budować relacji z Innym. Bohater jest świadomy, że jego aspiracje, wykra-

31 J. Tischner, dz. cyt., s. 218.

32 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 71.

czające poza „wyspy szczęśliwe” kreowane przez współczesne media, są zbyt wygórowane. Nieosiągalne poczucie sensu, tożsamość dająca oparcie w ponowoczesnym świecie zostają przez niego zmitologizowane. Stanowiąc abstrakcję, tym samym ograniczają bohatera. Kwestią niebagatelną wydaje się wybór, jakiego dokonał Skóra – wolał autoanalizę i monologowanie od narażenia się na niepewny los w zmiennym świecie.

Świat okazał się wrogiem bohatera lub raczej – Jerzy Skóra okazał się wrogiem świata, a przecież Emmanuel Levinas pisał:

Gdy prawdziwe przedstawienie może być pozorem, gdy świat, z którym myślenie się zderza, nie może nic począć przeciw swobodnej myśli, która zdolna jest do wewnętrznego odrzucenia siebie, do ucieczki w siebie, do tego, by w obliczu tego, co prawdziwe, pozostać właśnie swobodną myślą i być „w pierwszym rzędzie” źródłem tego, co sama odbiera, mocą pamięci odbierać to, co ją poprzedza, gdy więc swobodne myślenie pozostaje „toż-same”, to twarz narzuca mi się, a ja nie pozostaję głuchy na jej wezwanie i nie mogę jej zapomnieć, tj. nie mogę przestać być odpowiedzialny za jej nędzę. Świadomość traci swój prymat³³.

Streszczenie

Artykuł traktuje o funkcjach dialogu w dramacie *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka. Autorka, posługując się hermeneutyką, wskazuje na możliwe intertekstualne odczytania dramatu. Analizuje też sposób kreacji bohatera dokonywany za pomocą języka, a szerzej dialogu. Jerzy Skóra – wskazuje – zakrywa i obnaża jednocześnie poprzez język, tworzy kolejne elementy kreujące jego iluzoryczny wizerunek. Osobną kwestią dla autorki artykułu jest rola dialogu w kontekście myśli filozoficznej Bubera, Levinasa i Tischnera. Konstatacja wypada ponuro: język jest narzędziem zamknięcia na drugiego człowieka, a bohater pokolenia trzydziestolatków nie umie, nie chce wyjść poza trywialność i pozorną intelektualność wywodu.

Summary

The article provides insight into the subject matter of the functions of a dialogue in the drama entitled *Podróż do wnętrza pokoju* (*Journey to the inside of the room*) by Michał Walczak. The author, by employing hermeneutics, indicates the possible intertextual interpretations of the drama. She also analyzes the method of the protagonist's creation performed with the help of a language and, more widely, a dialogue. Jerzy Skóra – shows – covers and exposes at the same time through the language, he forms further elements creating his illusory image. A separate issue for the author of the article refers to the role of a dialogue in the context of the philosophical thought of Buber, Levinas and Tischner. The constation is grim: language is a tool of closure for another person and the hero of the generation of the thirty-year-olds cannot and is not willing to enter outside the triviality and apparent intellectuality of the discourse.

33 E. Levinas, *Ślad innego* [w:] *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 221.