

Ryszard Strzelecki

## **Grupa Laokoona Tadeusza Różewicza — w kręgu współczesnej "conditio humana"**

*Grupa Laokoona*, napisana w 1961 r., jest drugim po *Kartotece* dokonaniem dramaturgicznym Tadeusza Różewicza. W jego rozmowie z Kazimierzem Braunem czytamy:

Pisałem sztuki "tradycyjne", jak *Spaghetti i miecz* czy *Grupa Laokoona* (...) ale obok tych sztuk specyficznie "tradycyjnych", które już Rittner czy Zapolska mogli pisać, są inne<sup>1</sup>.

Dystansowanie się wobec wczesnych sztuk wynika z potrzeb przeciwstawienia ich późniejszej praktyce twórczej, ujętej w formułę "teatru niekonsekwencji".

Trop myślowy, wyznaczający nasze obecne rozważania, jest skromniejszy, podyktowany potrzebą spojrzenia wstecz — stąd pewna doza przewrotności — a sprowadza się w istocie do pytania, co jest "nie-tradycyjne" w *Grupie Laokoona*, choćby w stosunku do dokonań wymienionych wyżej twórców początku naszego wieku.

Zanim jednak przystąpimy do rozumiejącej lektury dramatu w tak wyznaczonych ramach, kilka uwag dotyczących literatury przedmiotu. Zazwyczaj rozważano sztukę w płaszczyźnie jej kulturowych i literackich kontekstów. Czynił tak m. in. K. Wyka, chociaż, jako baczny obserwator Różewiczowskiego teatru, pojmuje ją głównie jako ogniwo w procesie przechodzenia twórcy od poematu i liryki do dramatu i prozy. Już w najwcześniejszych dramatach badacz dostrzega obecność prozaicznych wkładek, przerastających zarówno możliwości scenicznego dialogu, jak i możliwości scenografii obarzonej rygorami scenicznego wyrazu<sup>2</sup>. Proces przekształceń znajduje swe usprawiedliwienie w

---

<sup>1</sup> K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 75.

<sup>2</sup> Por. K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977, s. 47 i n.

narastaniu zobowiązań poznawczych, podejmowanych przez Różewicza w trakcie jego pisarskiego i artystycznego rozwoju.

S. Gębała w zbiorze studiów, dotyczących teatru Różewicza, proponuje socjologiczno-kulturową refleksję, szukając odniesienia *Grupy Laokoona* w mentalności uformowanej przez kulturę masową<sup>3</sup>. W tak pomyślanym przekroju sztuka demaskuje trwanie wśród prefabrykatów powszechnej politechnizacji, zapewniającej równorzędność, dostępność i masowość dóbr kultury, w istocie zaś falsyfikatów, co wyalienowuje człowieka z rzeczywistego twórczego uczestnictwa, pozbawia wartości. Stąd lęk przed życiem "na niby", pustką, którą może wypełnić tylko powierzchowna adoracja oryginałów. Rzecz jednak w tym, że w kulturze masowej oryginały są coraz trudniej dostępne, a być może nie ma ich wcale. Kontakt z oryginałem wymaga przecież dojrzałej percepcji, zaś bałwochwalcza mentalność i konsumpcyjne nastawienie uczestników kultury masowej to snobistyczny pęd do zagarnięcia wszystkiego, stwarzający jedynie pozory włączenia w krwiociąg autentycznej kultury.

Trop naszej lektury niech poprzedzi wypowiedź J. Kelery, który we wstępie do pełnego wydania dramatów Różewicza dokonuje egzegezy autorskiego sformułowania "dramat poetycki". "Wyznacza go struktura dramatu i sytuacji dramatycznej, struktura zdarzenia i sekwencji zdarzeń, obrazu i sekwencji obrazów. A także mowy..."<sup>4</sup> Kelera ogranicza się wprawdzie do wskazania obszarów struktury dramatu, posiadających "poetycką" nadorganizację — to bardzo niewiele (zważywszy, że w skrótowym, z konieczności, omówieniu *Grupy Laokoona* nie było miejsca na pełniejszą eksplikację). Sformułowania autora wstępu zarazem jednak potwierdzają przeświadczenie, że śledzenie parabolicznych odniesień nie może koncentrować się na analizie postaci (jak w dramaturgii klasycznej), wręcz przeciwnie — winno wyjść od pytań dotyczących akcji i struktury słownej.

Druga sprawa budzi jednak więcej wahań i wątpliwości. "Strukturę poezji — Różewiczowskiej właśnie — kontynuuje swą wypowiedź J.

<sup>3</sup> S. Gębała, *Teatr Różewicza*. Wrocław 1978, s. 97 i nast.

<sup>4</sup> J. Kelera, *Od Kartoteki do Pułapki* — wstęp do wydania dramatów T. Różewicza: *Teatr*. T. 1. Kraków 1988, s. 11.

Kelera — ma tu wreszcie znamieną metodę postępowania od konkretnego do metafory i od konkretnego do kosmosu"<sup>5</sup>. Wątpliwość dotyczy kierunku, zasięgu, a zatem i stopnia uogólnienia metaforycznego bądź też parabolicznych odniesień. Czy jest to sztuka zlokalizowana w dość zacieśnionej czasoprzestrzeni "małej stabilizacji" lat 60., dociekliwa analiza mechanizmów kultury masowej, zhomogenizowanej — umiarkowanej z braku zróżnicowania, dramat pokoleniowy, sztuka o śmierci sztuki? A może poprzeczkę planu parabolicznego trzeba podnieść nieco wyżej — może jest to sztuka o śmierci wartości, wreszcie o ontycznym zamieraniu człowieka? Pytania tu zgromadzone nie stanowią bynajmniej ciągu dysjunkcji, niczego nie zamierzamy wykluczać. Sprawa dotyczy hierarchii i ważności poruszonych problemów, ustalenia dogodnego punktu obserwacji, a doświadczenie uczy, że nie należy go wyznaczać zbyt nisko. W końcu naświetlenie płaszczyzny ostatecznych odniesień jest zadaniem analizy, ale zasób uwagi, jaki poświęcimy poszczególnym rysującym się tu problemom to już sprawa wyboru i doraźnie określonych celów lektury. Nie ma potrzeby wracać do kwestii omówionych choćby w przywołanych już opracowaniach. Skupimy się na sprawie ważącej dla koncepcji dramatu, a zasygnalizowanej już w tytule artykułu: w kręgu współczesnej *conditio humana*. Naturalnie, inne zagadnienia najczęściej związane z *Grupą Laokoona* pojawią się również na zasadzie dopowiedzeń i egzemplifikacji.

## 1

Kolejnością zdarzeń w *Grupie Laokoona* rządzi zwyczajne następstwo czasu, choć — co wypada od razu zaznaczyć — chronologia nie jest ciągła. Odsłony mają budowę swobodną, "otwartą", poddaną rozczłonkowaniu, co sprawia wrażenie, że ogląd rzeczywistości scenicznej prowadzony jest z oddali, zmacony chwilami nieuwagi. Bo też przebieg zdarzeń pozbawiony został tak wyraźnych punktów orientacyjnych, jakie w tradycyjnej sztuce wyznaczało zawiązanie, perypetie, punkt kulminacyjny. Brak też konfliktu, zdolnego ogniskować zdarzenia sceniczne w jedną, spójną, dobrze umotywowaną całość, nie

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

mówiąc już o postaci, która skupiałaby w swym ręku porządek świata i ostatecznie brała odpowiedzialność za siebie i za świat.

Te przekorne zdawałoby się przymiarki, dokonywane w optyce "tradycyjnego" dramatu, wynikają naturalnie z potrzeby znalezienia zasady porządkującej świat, ukazany w *Grupie Laokoona*, choć może postulat to jeszcze przedwcześnie postawiony, o ile w ogóle zasadny. Odłóżmy więc sprawę na później. Wszelako z owych "przymiarek" wynika inne spostrzeżenie. Treść sztuki obfituje w uparcie powracające tematy rodem z dramatów poważnych, patetycznych, domagających się traktowania "na serio". Przypomnijmy: w odsłonie II Syn traci wiarę w sens życia, buntuje się, chce być sobą, odzyskać tożsamość, Matka idzie w jego ślady, również Dziadek (odsłona IV) utraci wiarę w piękno, czyli w to, co było dla niego gwarancją sensu życia.

Jak wiadomo bunty i upadki to tylko niemrawe, anemiczne, w końcu jałowe manifestacje jakichś tam pretensji do pełni człowieczeństwa. Wszystko, co przydarza się postaciom uwięzionym w Różewiczowskim świecie ma posmak złośliwego naigrawania się z ludzi, którzy nie potrafią ani się buntować, ani przekonująco dla siebie i innych tracić wiary. Te niekomediowe tematy pozostawiają posmak komiczny. Przewrotność pisarską podejrzewamy o więcej — może to próba targnięcia się na tradycję, parodystyczna aplikacja uświęconych motywów do niewybrednych gier przyjętych w Różewiczowskiej poetyce dramatu.

*À propos* tych właśnie gier: nietrudno zauważyć, że wskazane bunty i upadki pozbawione są niezbędnej w takim przypadku kwalifikacji działań decydujących, czynów na miarę deklaracji słownych. To, co się ludziom przydarza, pociąga za sobą jedynie zachowania werbalne. Toteż tworzywem akcji są głównie akty słowne. Zabrakło akcji jako wykładnika spójności artystycznej koncepcji dramatu, pozbawiona została też właściwej rangi w obszarze tych elementów struktury, które zwykło się określać mianem zdarzeń dramatycznych.

\* \* \*

Dotychczasowe spostrzeżenia skłaniają do analitycznego oglądu warstwy słownej. Na czym polega specyfika słowa w tym dramacie?



Należy chyba wyjść od stwierdzenia, że "autentycznym" sposobem zaistnienia w świecie dramatu jest zaistnienie deklaratywne, zaistnienie *modo verbo*. Postaci sztuki nie stać na więcej. Obserwując je z punktu widzenia zewnętrznego odbiorcy, trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy przed sobą grupę pretensjonalnych blagierów, raczących się nawzajem patetycznymi opiniami o własnym życiu. Spojrzenie z zewnątrz jest wszakże nieuchronnie wartościujące — skłonni jesteśmy przypisać fałsz rozmowom domowników. Nic przecież z poruszanych tam doniosłych spraw w istocie się nie dzieje.

Przyjęta optyka nie wydaje się stosowna. Powróćmy do spojrzenia od wewnątrz, od środka rozgrywających się sytuacji, pole referencji rozmów i zachowań słownych, ustalając w granicach teatralnego makrokosmosu. Zauważymy wówczas, że słowo pełni tam niebagatelną rolę — trudno odmówić mu nawet swoiście pojętej prawdziwości. Życie — nawet to najgłębiej pojęte, waży tyle co słowa i funkcjonuje na mocy słowa. *Modo verbo* dokonują się zarówno duchowe klęski, jak i duchowe uzdrowienie postaci. Syn już wierzy w piękno pod wpływem kilku frazesów Dziadka. Najważniejsze problemy egzystencjalne załatwia się "na telefon" — przypomnijmy tajemnicze telefony do Wicki po utracie sensu życia najpierw przez Syna, później przez Dziadka. Matka reaguje natychmiast: "Mam pomysł, czekajcie. Zaraz będę dzwonić. Wicka załatwi nam to od ręki". "Wicka jest tak miła, pamiętasz, jak dzwoniłam wczoraj w sprawie Dzidka, przedzwoniła od ręki do Zosi i okazało się, że wszystko w porządku" — oświadcza triumfalnie. "Zmagania" duchowe postaci, spełnienie pragnienia do "bycia Sobą" dokonują się na poziomie gier słownych. Słowo ulega nie tyle zafalszowaniu, co degradacji stosownie do statusu rzeczywistości scenicznej.

To zasadnicza różnica dzieląca Grupę *Laokoona* od teatru "tradycyjnego", wyposażonego w pełnowartościowe osobowości, gdzie słowo ma zapewniony wysoki status ontyczny i służy wartościom o nieporównanie wyższej randze. Pierwowzorem tak pojętego wielowymiarowego, żywego i osobowego słowa, słowa kreatywnego zdolnego przemienić człowieka i odwrócić tok zdarzeń jest Słowo z *Ewangelii*

*Janowej*, na które powołuje się Ionesco we wstępie do swych dramatów celem przeciwstawienia mu kalekiego słowa współczesności.

Nie bez racji padło tu nazwisko jednego z promotorów teatru absurdu, gdyż jego praktykę pisarską łączy wiele wspólnego z poetyką Różewicza. Celowo — jak to próbowaliśmy wykazać — nakierowano na demaskację niezdolności słowa do nazywania i ogarniania doniosłych treści, wskazywania wartości, a nade wszystko pozbawienie mocy ich uznawania.

Ale jest i druga, bardziej dotkliwa faza Różewiczowskiego "zamachu" na tradycyjną rolę struktury słownej w tekście dramatycznym. Mianowicie, utrata przez słowo jego najbardziej pierwotnych funkcji — komunikowania i informowania. Słowo może jednoczyć ludzi, umożliwiać spotkanie. Liczenie się z drugim, przyjmowanie jego słów jak jego własnych — tak ową jednoczącą funkcję słowa pojmuje współczesna filozofia dialogu. Dialog zbudowany wedle tej personalistycznej zasady umacnia dystans, odrębność, tożsamość uczestników (Ja i Ty), ale zarazem zapewnia ich komunie (niezależnie czy podtrzymuje zgodę, czy nieugaszony konflikt). Z kolei utrata zdolności komunikowania to obarczanie słowa obowiązkiem banalizowania i zacierania indywidualnego piętna mowy — zatem posługiwanie się mową cudzą, banałem, obiegowymi stereotypami, mówienie za pomocą frazesów, klisz, cytatów, najogólniej więc pustostowie, "mowa-trawa" o słabo czytelnej konotacji.

Wskazane dotychczas bariery osłabiające podstawowe funkcje mowy (i te rozważane wcześniej, jak i te zasygnalizowane przed chwilą) postrzegamy w *Grupie Laokoona* w trzech co najmniej praktykach słownych: w repetycji, cudzomowie i superkiczu intelektualnym (jak określił Wyka opinie konkursowego jury na temat pomnika Słowackiego).

Repetycję spotkać można głównie w odświeżeniu II. Rozmowy, a raczej właśnie repetycje, zogniskowane są wokół *Grupy Laokoona* — rzeźby, będącej symbolem doskonałości i sztuki antyku oraz wokół jej szacownego omówienia-rozprawy Lessinga *Laokoon — albo o granicach malarstwa i poezji*.

Ojciec rzeźby nie widział — w Rzymie zastał tylko gipsową replikę arcydzieła, toteż mówi o niej na podstawie rozprawy Lessinga.

Należałoby nawet powiedzieć, cytuje fragmenty tekstu znakomitego teoretyka sztuki. Oracje ojca co chwilę przerywa domowa krzątanka, znaczącymi wejściami i wyjściami domowników, stąd też dociera ona do słuchaczy w formie niekompletnej, jak z zacinającej się taśmy. Ojciec udziela nauki synowi, syn próbuje zdać relację dziadkowi, dziadek stara się powiadomić matkę. Rozmowy przebiegają wedle zasady repetycji, ale jest to repetycja nieudolna, sensory gubią się gdzieś po drodze od słów źle zasłyszanych, nieskładnie powtarzanych wrażeń. Jak choćby w tym przykładzie: Ojciec: "ten ból, powiadam, nie zdradza się wszakże jakkolwiek furią wyrażoną czy to w twarzy, czy całej postawie. Nie wydaje on straszliwego krzyku, jak to opiewa Wergiliusz". Na prośbę Matki wyłaniającej się z kuchni syn powtarza (w obecności Ojca), kalecząc zasłyszana dopiero co wypowiedź: "Ojciec mówi, że ten ból nie zdradza się wszakże, jak to opiewa Wergiliusz, nie wydaje on straszliwego krzyku". Bywa, że Matka powtarza Dziadkowi zasłyszane słowa Ojca: "Że na twarzy ojca maluje się rozpacz, lecz walczy z węzami, które są proporcjonalne". Indywidualne piętno domowych rozważań o *Grupie Laokoona* jest w istocie negatywne, polega na deformacji myśli w coraz mniej udanych kopiach cytowanych źródeł. Bezzasadne okazują się zarówno apele o mówienie własnymi słowami, jak i przeświadczenie, że ktokolwiek własnymi słowami mówi. Na prośbę Dziadka urażony historyk sztuki próbuje kleić własną wypowiedź o dziełach napotkanych w rzymskiej podróży, co kończy się na kilku nieskładnie wyrażonych truizmach do chwili, gdy słowa nabiorą ponownie rumieńców pod wpływem cudzych przemyśleń. Ojciec nie tyle nie chce zniżyć tonu, ale najzwyczajniej nie potrafi. Domowe rozmowy sprawiają, że gubi wątek, kręci mu się w głowie, skutkiem czego nie może sobie przypomnieć właściwych słów.

W rodzinnych repetycjach ojcowskich wywodów uchylona zostaje zarówno funkcja komunikacyjna, jak i informacyjna. To tylko pozór pouczającego dialogu. Zamiast tego dają się słyszeć pełne namaszczenia sponsoria. Szczególnie zabawnym przykładem tego zjawiska jest rozmowa syna z Dziadkiem, w której syn wpada w wysokie tony ojcowskich wywodów, a Dziadek replikuje (naturalnie bez związku) powtarzanymi przez całe życie frazesami o pięknie, które nosi w sobie.

Docieramy tu do sprawy kluczowej tej części rozważań. Rozmowy w części II, i częściowo w IV to celebrowanie piękna, rodzinny obrządek wedle scenariusza Lessingowego *Laokoona* — jałowe zachwyty, służące samoutwierdzeniu w drodze do piękna. Jest to obrządek wtajemniczenia, wręcz komunii z pięknem, które "wprost przelewa się z ust do ust" — konstatuje Matka i oświadcza Przyjaciółce — "Powie ci szczerze, że dopiero pod wpływem tego opowiadania jakby »odejrzalam« w sobie istnienie tej Grupy". I Dziadek zachwyca się rzekomo własnymi wywodami syna: "Byłem zaskoczony tymi sformułowaniami, okresami, stosunkiem do piękności ojca i syna i syna do ojca" — przekazuje swoje uwagi Matce.

Kult piękna uprawiany w domu historyka sztuki, snobistyczny i bałwochwalczy, to liturgia do nieistniejącego boga. Piękno jest wypowiedziane, nie istnieje naprawdę, albo lepiej powiedzieć — tropem wcześniejszych uwag — istnieje *modo verbo*. Toteż językowi ta nowa celebracyjna rola nie zrekompensuje utraty innych podstawowych funkcji. Zauważmy, że w całym dramacie miejsce kontemplacji piękna zajmuje kontemplacja wypowiedzi o pięknie — uczone i podniosłe delektowanie się estetycznym pustosłowiem (o czym jeszcze będzie okazja powiedzieć w nawiązaniu do odsłony III). Brak autentyzmu sprawia, że między herezją i ortodoksją różnica jest niewielka, zmiana postawy estetycznej dokonuje się bezboleśnie. Jedyne Ojciec — postać scenicznie bledsza od "barbarzyńcy" syna i trzeźwego realisty Dziadka zachowuje nostalgię za autentycznym pięknem, ujętym w klasyczne formuły. Ale i on uprawia jedynie repetycję.

Praktyka druga — cudzomowa tak charakterystyczna dla tego dramatu to nagromadzenie w nim wszystkiego, co stanowi zbanalizowane zaplecze mowy potocznej, ale nie tylko. Spośród wszystkich uczestników domowych rozmów, cudzomowa najdotkliwiej dotyka syna. Nawet jego pełne desperacji oświadczenie: "własny typ osobowości stworzę, nie przez wzorowanie się na kimś" spotyka się z okrutnym spostrzeżeniem Dziadka: "Cały ojciec". Nawet bunt może być tylko naśladownictwem. Kolejne propozycje kierunku studiów przyjmuje z niemym, bezrozumnym zachwytem. "Pójdę na filologię albo stomato-

logię klasyczną... pójdę na muzykologię". "Co byś powiedział o takiej oologii". "Też mnie porywa" — oświadcza syn. "Masz jeszcze do wyboru onolatrię, onomatykę, ontologię, onanię, oneiromancję". "Pójdę na oneiromancję — decyduje się natychmiast. Padają kolejne propozycje: geologia, ginekologia, stomatologia. Te na poły dowcipne, na poły groteskowe prowokacje Dziadka przypominają abuliczny bełkot czy też opupienie rodem z Gombrowicza. Syn uzasadnia kolejne wybory wyświechtanymi frazesami, sloganami, dotyczącymi ideałów kultury masowej, powtarza obiegowe opinie o intratnych miejscach pracy, patetyczne zwroty o niesieniu ulgi cierpiącym, czy wyrzeczeniu się wszystkiego. Wtórjuje mu matka: "Zrób to dla mnie i dla cierpiącej ludzkości, dla tej Ludowej Polski i bezpartyjnych dzieci, idź, dziecko, za głosem serca".

Syn — w groteskowym przejawskrawieniu — pada ofiarą procesów językowych trawiących kulturę masową i jej zaprzysiężonych wyznawców. Nawet wybór kwituje cytatem: "Każdej chwili wybierać muszę" — znanym z liryku J. Liberty. Jest bezwolnym przedmiotem mówienia innych i mowy bezosobowej. Jego dążenie do autentyzmu, wyrażone hasłem: "nie chcę nikogo naśladować" przynosi wręcz odwrotny skutek — kończy się zanurzeniem w odpady mowy potocznej z wszystkimi tego konsekwencjami. Brak tożsamości zastępuje brakiem tożsamości zastępuje brakiem tożsamości, bardziej jeszcze drastycznym i dotkliwym.

W całym tekście spotykamy podobne zjawisko, gdy postacie są mówione, ulegając językowi publikatorów, stereotypom środowiska, "mówi im się" segmentami języka zużytego, obarczonego amnezją konotacji i denotacji. Proces ten osiąga swój niepokojący kształt, gdy poszczególne zwroty nabierają samodzielności już w wąskim kręgu domowych rozmów. Oto przykład. Ojciec: "Jestem jak z krzyża zdjęty". Matka (do syna): "Biedny ojciec jest jak z krzyża zdjęty". Dziadek (do syna): "Co? Syn (do Dziadka): "Mama mówi, że ojciec jest jak z krzyża zdjęty". Ojciec: "O co chodzi? Mówcie głośniej". Dziadek (do Ojca): "Dzidek mówi, że jesteś jak z krzyża zdjęty".

Sytuacja powtarza się chwilę później, gdy ojciec stwierdza: "Zostawcie mnie w spokoju". Nie bardzo wiadomo kto mówi, do kogo

i po co? W końcu ojciec jest informowany o tym, co sam powiedział. W sensie logicznym przypomina to sytuację błędnego koła. Słowa, wypadające z ram komunikacji językowej zaczynają nią władać na swój odrębny sposób, co wpływa na zachowania użytkowników języka.

I wreszcie praktyka trzecia objęta formułą superkiczu intelektualnego. Grupa arbitrów twórczości, artystów amatorów i amatorów artystów konkursowego jury na pomnik Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej i Słowackiego również pozostaje pod presją mechanizmów kultury masowej. Ich rzekoma oryginalność w ferowaniu opinii to użycie — zresztą niepoprawne i degradujące — języka historii sztuki. Domniemane twórcze posługiwanie się językiem sprowadza się w istocie do manipulacji słownych, wynaturzeń stylistycznych, rażących katachrez, górnolotnych zwrotów, wadliwych kontaminacji stylistycznych i czerpanych zewsząd wypowiedzeniowych klisz. Cały ten "nowotwór" językowy jest efektem grzesznej potrzeby uczoności i równie grzesznej potrzeby oryginalności. W wyniku dostrzegamy splot intertekstualnych powiązań — rezultat dekompozycji podręcznikowej wiedzy i literackich fragmentów.

Dostrzec tutaj nietrudno w zakamuflowanej postaci tę samą przesadną cześć wobec autorytetu sztuki, o jakiej mieliśmy okazję mówić już wcześniej. W takiej przecież roli pojawiają się znaczące nazwiska: Słowacki, Canova, Calder... Ale jest tu również posunięcie odnoszące się wprost do zaproponowanego określenia — superkicz intelektualny. Posłuchajmy:

u Arpa i Giacomettiego, u Moora i Caldera nie znajdziecie nic z gabinetu okropności, nic z tanich wiców beczki śmiechu — z tą samą tragiczną powagą pozbawioną patosu, z tą samą ideą odcisniętą w formie, z tą samą siłą twórczą kreującą spotykamy się tu, u nas, w tych projektach na pomnik poety.

Monstra i dziwołagi — niekontrolowany rozrost kultury amatorskiej podniesione zostały do rangi godnej czci mistrzów. To jedna z głównych przyczyn intelektualnego bełkotu, towarzyszącego oględzinom projektów. Język nie nadąza za chorobliwym rozrostem rzeczywistości artystycznej, ulega jak cała ta dziedzina "homogenizacji", przestaje prawidłowo denotować — staje się "ślepy" wobec porządku wartości.

Sytuacja języka prowadzi w rezultacie do dezawuacji tradycyjnej sztuki, o której nie można już mówić poprawnie.

## 2

Za podstawę dotychczasowej lektury przyjęliśmy dość tradycyjny scenariusz. W polu uwagi znalazły się akcja i struktura słowa, zgodnie z założeniem przyjętym we wstępie rozważań. Redukcja akcji do zachowań werbalnych nie jest tylko przeniesieniem ciężaru problemów na barki słowa, zawrzeniem słowu w sposób szczególny, jak w dramacie "mówionym". U Różewicza słowo i czyn ulegają degradacji równoczesnej i totalnej — i to jest istotna przesłanka i zarazem stosowny punkt wyjścia do refleksji nad koncepcją człowieka w *Grupie Laokoona* — co jest, jak wiadomo, głównym przedmiotem naszego zainteresowania. Niemniej na obecnym etapie rozważań nie obejdzie się bez wysiłku zmierzającego do uogólnień, wskazania prawidłowości świata, zgodnie z obowiązkiem odsłaniania globalnego sensu utworu.

Droga prowadząca na płaszczyznę parabolicznych odniesień nie polega jednak na prostym uogólnieniu sytuacji rozgrywających się w inteligenckim domu, czy na sali konkursowej ekspozycji. Ścisłej mówiąc, nie tylko na tym. Bo o ile sytuacje te stanowią karykaturalnie przejawiony obraz świata, w którym żyjemy, zostały też "spreparowane" z myślą o innych sposobach kształtowania parabolicznego piętra sensów, mających udział w ostatecznym przesłaniu tekstu. Mowa tu o "znaczących" przypadkach, groteskowej nadorganizacji i figuratywnych zależnościach między rzeczywistością sceniczną a rzeźbą grecką. Naturalnie, wszystkie te sposoby funkcjonują poza czy też ponad świadomością postaci.

Jest więc wyższa instancja sprawująca kontrolę nad rzeczywistością teatralną, wedle z góry przyjętej logiki. Z jej to dopuszczenia przydarzył się Ojcu fatalny pech podczas pobytu w Rzymie, gdy napotyka on w muzeum watykańskim jedynie gipsową replikę "Grupy Laokoona". Zdarzenie — w poczuciu postaci scenicznych — pozostanie, oczywiście, przypadkiem, jednak, w przesłaniu autora nabiera symbolicznej doniosłości. Dostrzegł to już K. Wyka, który w Różewiczowskim rozwiązaniu rozpoznaje ironiczną technikę demaskacyjną,



typową dla dramatów Norwida: "To, co było po prostu przypadkiem i trafem, dla Norwida-ironisty stawało się trafem sensownym i znaczącym". W dalszej zaś części swojej wypowiedzi badacz dodaje:

Układy złożone z trafów dotyczyły oczywiście ironii zdarzeń. Ironia czasów dotyczy rozumienia "Grupy Laokoona", a w rezultacie rozumienia całej starożytności i sensu jej dorobku. To rozumienie sensu antyku, które było jeżeli nie wyłączone, to górujące, zanim je zburzył Nietzsche w *Narodzinach tragedii*<sup>6</sup>.

Pechowa konieczność obcowania z gipsową repliką nie musi być odczytywana jedynie jako asumpt do rozumienia kultury. Kopia — "Calco in Gesso" jest ponadto metaforycznym znakiem całej rzeczywistości dramatu, a przypadkowe jej napotkanie to zarazem potwierdzenie nieuchronnej prawidłowości świata. "Ojciec zawsze natrafia na odlewy" — oświadcza w pewnym momencie matka, wyrażając mimowolnie zasadniczą prawdę o świecie. Świat Różewiczowskiej niby komedii, niby farsy zanurzony jest w mrokach jaskini Platona, pozbawiony — jak wiemy — możliwości kontemplacji żywego, autentycznego piękna, ale i przede wszystkim — autentycznej egzystencji.

Takich mimowolnych, ale znaczących dla przesłania tekstu świadectw jest więcej. Postacie prowadzone na wodzy autorskich didaskaliów nieustannie mają do czynienia z kwiatami (pojawiają się róże, pelargonie, rumianki, kwiaty sztuczne i naturalne). Jest to poniekąd zrozumiałe, ot zwyczajne zainteresowanie matki, która maluje kwiaty na wystawę w salonie "Życia gospodarczego". Wszystko przeszłoby niezauważone i wtopione w ogólną wymowę upodobań rodzinnych, gdyby nie natarczywość motywu, z jaką wraca on w przebiegu sytuacji scenicznych, czy raczej nieustanne komunikowanie o nim w autorskich didaskaliach. Różewicz każe nawet Przewodniczącemu jury mimowolnie przestawić doniczkę (sic!) z pelargoniami, a więc kwiatami żywymi, postawionymi w otoczeniu nieudolnych produktów kultury masowej. Matka nieustannie myli sztuczne róże z ich żywymi odpowiednikami, mimo ciągłych uwag zaniepokojonej Przyjaciółki. Matka: "Cudne! Przepraszam cię, wstawię do wody (...) cudownie pachną". Przyjaciółka: "Nie wstawiaj ich do wody, nie potrzebują". Matka: "Jak

---

<sup>6</sup> K. Wyka, *op. cit.*, s. 50.



żywe. Trzeba wsypać do wody soli, będą dłużej stały. Wprost trudno uwierzyć, że są z papieru". Matka: "(...) Czekaj, trzeba je wstawić do wody". Przyjaciółka: "Są z papieru". Matka: "Coś podobnego! Zupełnie jak oryginalne". Gdy Matka wychodzi, Przyjaciółka "zanurza twarz w papierowych różach" — dopowiada tekst poboczny. Nad dialogiem zaciążyły demaskacyjne praktyki językowe, autor wymusza na postaciach prowadzenie tego nieprawdopodobnego dialogu, upokarza ciągłym myleniem kopii i oryginału — nawet ponad miarę wątpliwego przecież rozsądku inteligentnej rodziny. Wygrywa swoją partię w dramacie, roztaczając przed widzami obraz domowego kiczu, uwikłań i nonsensów. Maluje obraz z kwiatami, jakby do nostalgicznych słów Dziadka, który maltretując w ręku sztuczną różę, upomina się o pamięć czasów młodości: "I we wnętrzu cyklotronu elektronowego powinno się znaleźć miejsce na gałązkę kwitnącego bzu lub ułana..." To technika perwersyjnej demaskacji malarskich praktyk matki, która chce "być Sobą" właśnie przez malowanie kwiatów. Niszczenie sztucznych kwiatów przez Dziadka, wpierw przez Syna, to ilustracja porzekadła, które daje się słyszeć w rozmowach domowników: "Nie czas żałować róż, kiedy płoną lasy". Rzecz dotyczy, jak wiemy, Syna, który właśnie stracił wiarę w sens życia. Różewicz jest bezlitośnie ironiczny. Jakby nie dość było obśmiewania domowników w przytomności ich umysłu, padają oni jeszcze ofiarą manipulacji autorskich, potęgujących ironię w przesłaniu sztuki.

Postacie dramatu są marionetkami w dwojakim sensie. Raz jako uczestnicy zwariowanej sytuacji rodzinnej i kulturowej, twory wątle i niepozorne, niegodne miana protagonistów (względnie osób dramatu), po drugie jako "wehikuły" autorskich powiadomień czytelnym ponad światem scenicznym, w rejestrze sensów przeznaczonych wprost dla odbiorców. Okazuje się, że znaczące przypadki, stwierdzenia, mimowolne czynności dopełniające normalny tok komunikacji teatralnej to sfera przedinterpretacji, ukierunkowującej recepcję sztuki.

Podobną rolę spełnia nadorganizacja groteskowa. Pierwiastek groteski pojawia się w znacznej części struktury słownej, w ewokacjach kultury masowej jako zrealizowanego ideału, ironicznych i prześmiewczych; w tym osiągniętym "raju", gdzie wszyscy wszystko lub niemal

wszystko wiedzą i naturalnie potrafią mechanicznie zacytować. Uczestniczą w kulturze zaludnionej przez setki tysięcy "artystów", od czego Ojcu "kręci się w głowie. Wszakże ów "raj" jest zarazem wielkim śmietnikiem zużytego słowa, ale i nazwisk, poglądów, hasel, którymi Dziadek posługuje się chętnie i z pasją. Struktura "treściowa" dramatu przeciążona jest do granic wytrzymałości nawisami wiedzy z zakresu historii sztuki (szczególnie w odsłonie IV). Temu nagromadzeniu dającym zarazem efekt "usypiskowy" i "inflacyjny" wspomniany J. Kelera skłonny jest nadać nazwę "anty-collage'u". To jednak groteskowość o dystansie nie tak znów odległym — realizująca się w satyrze i parodii społeczno-kulturowej, wygrywającej sensy w czasie stosunkowo bliskim, pokrewnym genezie utworu.

Ożywienie groteskowe pnie się jednak wyżej, niejako po stopniach teatru absurdu, ku rozleglejszej problematyce egzystencjalnej. Groteskowe spiętrzenie dostrzec można w finale odsłony I, gdzie nie tyle przyciąga uwagę uczoność celników, ale ich sąd nad Ojcem, który — jak dopowiada autor z tekstu pobocznego — "spuszcza głowę jak oskarżony". Nieznajomy celnik występuje w roli oskarżyciela, który wpiery domaga się "pokazania wnętrza", później wystąpi z przyganą wobec dotychczasowego życia Ojca, który wbrew etosowi sztuki "nie objawił się" i "objawienie ukaze mu się jako kara", "estetyk staje się zagadkowy sam dla siebie" — kończy swoją wypowiedź celnik-oskarżyciel. Zdajemy sobie sprawę, iż w zarysowanej tu groteskowej sytuacji kryje się aluzja do nakreślonej w dramacie rzeczywistości, rzecz jasna szczególnie do Ojca, który nie potrafi dać świadectwa prawdzie i — jak to widzimy w kolejnych odsłonach — coraz głębiej wikła się we własną niemożność. Przypomnijmy jego jałowe celebracje, martwy obrządek sprawowany w grupie rodzinnej, czy gorszące zachowanie w sanktuarium antysztuki w odsłonie III. Rzuca to nieco światła na jego figuratywną funkcję, o której powiemy za chwilę.

Tymczasem jednak warto zauważyć, że spiętrzenia groteskowe mają swój — niewyraźny wprawdzie — walor konstrukcyjny. Jak wiadomo w teatrze E. Ionesco wzburzenie groteskowe stopniowo wzrasta, osiągając kulminację w finale. U Różewicza praktyka ta zarysowuje się w trzech

początkowych odsłonach, jako przejaw daleko idącego odrealnienia. Apogeum osiąga w odsłonie III, gdy konkursowe jury natrafia na opór nieprzygotowanego do notabene groteskowych innowacji artystycznych Ordynatora i wszystko kończy się odśpiewaniem ballady rodem z ludowych opowieści o psie-biesie.

Groteska wyostrza widzenie, identyfikuje przejawy absurdalności i zarazem je demaskuje, nie jest więc niekontrolowanym epatowaniem absurdalnością. W sukurs odbiorcy podąża autor, kryjący się w zaimprovizowanych sytuacjach i wypowiedziach. Jest w tym wszystkim znów gest preinterpretacji — moment osądu świata, który postrzegany mocą groteskowego "jasnowidzenia" ukazuje swą ontologiczną degradację.

A oto i trzeci mechanizm, warunkujący spójność koncepcji artystycznej tekstu. Zauważmy, że tytuł sztuki to nie tylko obsesyjny temat rozmów postaci, nie tylko przywołanie ideału, który niczym Godot z Beckettowskiego dramatu pozostanie pragnieniem niezaspokojonym i do spełnienia niemożliwym. W końcu jest to też nazwa współczesnej grupy Laokoona, sprowadzonej do wymiarów rodzinnego kiczu. Grupy ludzi, obezwładnionych brakiem autentyzmu, przebywających w oparach snobistycznej subkultury, omotanych "mówieniem", które nie spełnia żadnej z "uczłowieczających" funkcji. Widomym znakiem owego omotania jest repetycja i logika błędnego koła. "Te koła oplatają coraz ciasniej rodzinną grupę — zauważa S. Gębala — przypominają sploty węży, dławiących *Grupę Laokoona*<sup>7</sup>.

Postacią najdotkliwiej narażoną na tę sytuację jest Ojciec. Góruje on nieco nad otoczeniem stałością postawy, bardziej czytelnym i zrozumiałym wizerunkiem. W planie konstrukcyjnym pozostaje stałym punktem nieustannie zmieniających się, zaskakujących i nieprawdopodobnych zdarzeń. Cierpiętniczy Ojciec, który mówi o sobie, że "jest jak z krzyża zdjęty" postrzega wszystko nieco z profilu, z wyrazem zaniepokojenia. Gdy Syn rzekomo traci poczucie sensu życia, reaguje zadziwiająco trzeźwo: "Dzidkowi należy się po prostu »paternoster« Jestem zdecydowany rozciąć ten węzeł" — oświadcza sterroryzowanej

---

<sup>7</sup> S. Gębala, *op. cit.*, s. 209.

tym faktem rodzinie. Niebawem zgani Dziadka za jego fałszywie skrywaną pustkę wewnętrzną. Utrata pozorów renesansowej harmonii może objawić się tylko pozorami klęski, które indagowany Ojciec z trudem stara się dojrzeć na twarzy Dziadka. "Czy coś po mnie widać". "Coś już widać. Może się zresztą mylę" — słyszy Dziadek w odpowiedzi.

W istocie to Ojciec doznaje objawienia wstydlivej prawdy o świecie i to objawienie — jak rzekł celnik-oskarżyciel — staje się dla niego karą. Dane są mu momenty uświadomienia — nikły refleks realizmu, przenikający rzeczywistość sceniczną. Domowy Laokoon w pewnym momencie powie: "Walczę jeszcze, choć wiem, że walka przegrana". Ojca atakują pozory: pozory klęsk, buntów, zachowań, pozory sztuki, gdyż jedyną realnością scenicznego świata jest pozór. Różewiczowski bohater również do głębi przeniknięty jest pozornością — nic dziwnego: jest integralnym elementem rzeczywistości sceniczej, odlany z tego samego kruszcu, co pozostali członkowie rodzinnej grupy, podkreśla to symboliczne podobieństwo imion: Dziadek — Zdzisław — Dzidek, a jednak o wyraźniej nakreślonych rysach moralnych. Brak tych rysów postaciom pojawiającym się u boku Ojca. Zarówno rezolutny staruszek ze swym indyferentnym humanizmem, jak i młokos, który w swym buncie małpuje wszystko, co się nadarzy, wikłają się nieustannie w więzach ośmieszającej ich groteski.

Ambicje Różewiczowskiego Laokoona nie sięgają wysoko. W odsłonie IV, gdzie wzorem "klasycznej" sztuki kumulują się rodzinne problemy, głowa domu marzy o integracji, czyli jako takim upozorowaniu klasycznego ładu świata (sprawy kluczowej w antyku). Wzniesiona ręką dramaturga atrapa watykańskiego oryginału ma przypisane "z góry" kryteria doskonałości — przewyciężenie trzech grzechów głównych wymienionych jednym tchem przez celnika w odsłonie pierwszej: wspomnianej dezintegracji, alienacji i frustracji. Nawet układ części dramatu zdradza klasyczny porządek rzeźby. Po prologu — (scena osądzenia) deprecjacji moralnej doznają kolejno Syn (odsłona II), Ojciec (odsłona III) i Dziadek (odsłona IV) — jest to porządek symetrii.

Podobnie jak kolejne postacie postrzegają w sobie istnienie "Grupy Laokoona" — naturalnie w sposób nieprawy (zważmy na fałszywą

obrzędowość czcicieli piękna), tak i cały ów świat sceniczny dźwiga na sobie brzemień autentyku, czyli sztuki *par excellence*. Wychylający się z za niego autor zwraca się do odbiorcy przez groteskę, znaczące przypadki i słowa, wymuszone na postaciach symboliczne zachowania, figuratywne upodobania. Jest to przykład metody nie wprost, tak charakterystycznej dla dramatu współczesnego. Dokonuje wielokierunkowej demaskacji: czy to sztuki współczesnej, krążącej między "Scyllą pustych formalnych igraszek a Charybdą epigonizmu" — jak rzecz ujmuje Ojciec w odsłonie IV, czy duchowych osiągnięć przeszłości fałszywie obecnych w dzisiejszym dążeniu do odrodzenia człowieka, a więc na zasadzie *pars pro toto* stawia diagnozę moralnego czy egzystencjalnego oblicza współczesności.

W tak pojętym przesłaniu Różewiczowska *Grupa Laokoona* staje się proklamacją na rzecz sztuki współczesnej przez swą artystyczną koncepcję, którą staraliśmy się tu odsłonić, i sposób patrzenia na otaczającą nas rzeczywistość — wnikliwy, dociekliwy, a więc etyczny i ocalający, powołany właśnie do dania świadectwa w sprawie *conditio humana*. Podobnie zresztą jak i późniejsza twórczość dramaturga.

*Grupa Laokoona* jest komedią w wielorakim sensie. Wiele tu przejawów komizmu. W oczywisty sposób wiążą się one z karykaturą, groteską, z językowymi grami, toczonymi z konsekwencją godną "teatru absurdu". Śmieszność budzą zdefektowane stereotypy zachowań, patetyczne tony, dobywające się ze śmietniska artystycznych prefabrykacji i snobistyczna zachłanność konsumentów kultury masowej.

Wszelako komizm ma również swoje umotywowanie konstrukcyjne w poziomym, jak i w pionowym planie struktury utworu. Wylania się z pokrętnej logiki zdarzeń, rodzinnych "wypadków" nieoczekiwanych i nonsensownych, będąc doniosłym czynnikiem konstytuowania się parabolicznego planu tekstu, którego postrzeżenie jest niezbędne na drodze do zrozumienia Różewiczowskiej komedii.