

AGNIESZKA JARZYŃSKA-BUĆKO
Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy

MASKA JEZUS¹, czyli figura Chrystusa w wybranych dramatach Tadeusza Słobodzianka

Charakterystyczną cechą mitycznej rzeczywistości dramatów Tadeusza Słobodzianka jest notoryczne przebijanie się postaci, udawanie, imitowanie, prowadzenie nieustannej gry, nakładanie kolejnych masek. Zdefiniowana przez Ervinga Goffmana teoria teatralizacji życia codziennego² idealnie pasuje do zastosowanej przez Słobodzianka strategii literackiej. Polega ona na nakładaniu masek przez jego *dramatis personae*, a tym samym na odgrywaniu różnych ról, skonstruowanych w myśl reguł rządzących daną społecznością. W przypadku dwóch, wybranych przeze mnie na potrzeby niniejszego referatu, utworów: *Snu pluskwy*, *czyli towarzysza Chrystusa* i *Obywatela Pekosiewicza* „scenariusz gry” wyznacza zbiorowe zapotrzebowanie na nowego Mesjasza i niechybnie zbliżający się koniec świata. W tekstach tych przez wieloznaczność sensów, hybrydyczność konstrukcji postaci i przedstawionego świata Słobodzianek gra z odbiorcą, a odbiorca jego sztuk z tekstem³. Natomiast każdy z bohaterów, zakładając maskę biblijnego

¹ Określenie „Maska Jezus” zapożyczyłam (za zgodą) od prof. Tadeusza Bartosia, który jest moderatorem spotkań pod tym tytułem odbywających się na Scenie Przodownik w Warszawie. Por. www.labodram.pl.

² Erving Goffman, próbując wnikać w istotę ludzkich zachowań, stworzył metaforę człowieka w teatrze życia codziennego. Udowadniał, że natura jednostki wynika z jej grupowych związków, na jej wyrazistość zaś składa się wrażenie, jakie chce ona wywrzeć, oraz wrażenie, jakie wywołuje. Jednostka może przekazywać o sobie informacje nieprawdziwe, posługiwać się fałszem bądź symulacją. Występ jednostki na scenie społecznej jest asymetryczny, gdyż może ona kontrolować własny przekaz, ale nie ma kontroli nad wrażeniem, jakie wywiera. Bycie częścią społeczeństwa powoduje, że nie mamy możliwości ucieczki, jesteśmy więc skazani na ciągłą grę. Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981. Zob. też J. Tokarska-Bakir, *Et(n)ologia piętna*, [w:] E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 7–26.

³ E. Dąbek-Derda traktuje dramaty Słobodzianka jako utwory otwarte na autora i dla autora, jak niegdyś teksty literatury przekazywane w drodze ustnej komunikacji. Autora zaś przyrównuje

Jezusa, gra o własne zbawienie i odkupienie win innych. Taką rolę będą odgrywać wobec swych współmieszkańców: Prisyppkin — towarzysz Chrystus i Bronek Pekosiewicz.

Obywatel Pekosiewicz. Smutna i pouczająca historia

Dzieje Bronka Pekosiewicza rozpisane na kolejne dni Wielkiego Tygodnia to bezpośrednie nawiązanie do uświęconych przez chrześcijan obchodów męczeńskiej śmierci Chrystusa. Słobodzianek tą analogią podkreśla wagę i znaczenie tragizmu losów głównego bohatera. W Niedzielę Palmową Bronek trafia do więzienia, kolejne dni Wielkiego Tygodnia to dla niego czas przesłuchań, oskarżeń, pomówień. W Wielką Sobotę zostaje uwolniony, ale nic nie zapowiada „świętecznego” zwycięstwa: zostaje wykluczony z zamojskiej społeczności. Oskarżony przez partię, wyrzucony z Kościoła, w którym do niedawna pełnił odpowiedzialną funkcję ministranta i swą sumiennością oraz gorliwością zdołał zaskarbić sobie zasłużoną sympatię kościelnych zwierzchników, teraz ponizony i opuszczony przez przyjaciół, zyskuje status *persona non grata*⁴.

Obywatel Pekosiewicz to groteska bogata w prowincjonalne, rodzinne wąśnie i potyczki partyjnych dygnitarzy. Sporo tu absurdu, który osiąga kulminację w ostatniej scenie dramatu, rozgrywającej się na placu przed kościołem, a nie w pokoju przesłuchań. Pekoś zjawia się z drutem kolczastym na głowie i w zakrwawionej komży. W rękę trzyma wielkanocny koszyk z wódką i chlebem, błogosławi policjantów oraz częstuje „ciałem i krwią swoją”. Krzycząc „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił?!”, celebduje tym samym — analogiczną do tej odprawianej w tym samym czasie w kościele — mszę. Nabożeństwo Pekosia kończą słowa Milicjanta: „Rozejść się, kurde mol, nic się nie stało!”⁵. Obłęd pchnął Pekosia do nieświadomej i bluźnierczej parodii Męki Pańskiej.

Problem wykorzenienia, pozbawienia własnej tożsamości determinuje życie Pekosiewicza. Słobodzianek wyposażył swego bohatera w zespół klasycznych cech ofiarniczych, które niewątpliwie wpłynęły na jego ostateczny upadek.

Pekosiewicz — „symbol tragicznego polskiego losu” — to osierocona, bezimienna kaleka znikąd; ofiara hitlerowców. Nieznana matka najprawdopodobniej przerzuciła go przez płot obozu zagłady w Zwierzyńcu, ratując chłopcu życie i jednocześnie go okaleczając. Od tej pory Pekosiewicz już zawsze będzie nosił

do twórców literatury oralnej. Por. E. Dąbek-Derda, *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie. Dramaturgia w kręgu mitu*, Katowice 2003, s. 40.

⁴ *Ibidem*, s. 81.

⁵ Cytaty z *Obywatela Pekosia* pochodzą z niepublikowanej wersji dramatu, znajdującej się w archiwum autorki.

w sobie poczucie krzywdy. Naznaczony przez ułomność, oszpecająco skrzywiony kręgosłup, mówi o sobie, że jest „ni garbaty, ni prosty”⁶ (OPś⁷, s. 6). Pozbawiony korzeni oraz wiedzy na temat swego pochodzenia⁸ Pekosiewicz nie wie nawet, jak naprawdę się nazywa. Wojenne wspomnienia heroicznego czynu matki, zapamiętane wydarzenia z dzieciństwa są dla niego jedyną pewną wiedzą o nim samym i pełnią funkcję osobistego i z pieczołowitością pielęgowanego mitu — oczywiście wielokrotnie ubarwianego na własny użytek.

Na pytanie dotyczące imienia, nazwiska i pochodzenia odpowiada: „jeden sędzia wziął i wymyślił” (OPś, s. 11) i dalej „no, kim jestem? Polakiem? Ruskim? Żydem? Chłopen? Szlachcicem? No bo Niemcem chyba nie jestem” (OPś, s. 13). To ciągle poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, „kim jestem?” doprowadza Pekosiewicza do obłędu i ostracyzmu.

Szaleństwo Bronka Pekosiewicza nie jest przypadkowe. To konsekwencja określonego modelu kultury, prześląkniętego wieloma symbolami i mitami, składającymi się na narodową tożsamość Polaków⁹. W modelu tym, ukształtowanym w romantyzmie, ważną rolę odgrywa motyw „szlachetnego obłędu”, który powoduje wyróżnienie jednostki, jest oznaką jej niezwykłości¹⁰. Krzysztof Pleśniarowicz zwrócił uwagę na ową „ucieczkę w obłęd”, podkreślając „uchrystusowanie” bohatera Słobodzianka i zaznaczając, że jest to „jedyna forma akceptacji świata stereotypów i półprawd gotowych, przejmowanych automatycznie z partyjnej czy milicyjnej instrukcji, z radiowego wystąpienia komunistycznego lidera”¹¹. Pozbawiony własnej tożsamości Pekosiewicz, wykreowany na chlubę Zamościa, a zarazem jego tragiczny bohater, zostaje ostatecznie wmanipulowany w partyjne rozgrywki, „będąc kreacją innych, popada

⁶ „Jednostka z piętnem definiuje siebie jako osobę nieróżniącą się od innej istoty ludzkiej, [...] jednocześnie ona sama i otaczający ją ludzie definiują ją jako kogoś odmiennego”. Por. E. Goffman, *Piętno...*, s. 150.

⁷ Cytaty z *Obywatela Pekosiewicza* sygnalizuje sygnatura OP, a z *Obywatela Pekosia* — OPś. Rozróżnienie to jest konieczne, ponieważ Słobodzianek napisał dwie wersje tej samej historii, różni je tytuł i drobne zmiany fabularne oraz strukturalne dramatu o Bronku Pekosiewiczu.

⁸ Słobodzianek podaje w wątpliwość pochodzenie Pekosiewicza. Bohater najpierw w ochronce u urszulanek nazywał się Ocalony. Potem w domu dziecka — Bezimienny. Nową tożsamość wymyślił mu Sekretarz Michałak: Bronisław Pekosiewicz, imię i nazwisko pochodzące od skróconej nazwy Polskiego Komitetu Opieki Społecznej, datę urodzenia: 1 września 1939 roku, na cześć wybuchu drugiej wojny światowej.

⁹ Maria Janion postrzega obłęd jako element polskiego patriotyzmu. W romantyzmie funkcjonuje postać „patrioty-wariata”, którą autorka zalicza do „mitycznych” i „mitotwórczych”. W sytuacji zbiorowego zagrożenia tak zwany instynkt narodowy porywał do działania, gwałtownie eksplodował. Por. M. Janion, *Patriota-wariat*, [w:] *eadem*, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 9. Por. także M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

¹⁰ M. Czaja, *Ucieczka z pułapki oczywistości*, „Dramaturgia Polska” 6/7, s. 57.

¹¹ K. Pleśniarowicz, *Ucieczka w obłęd*, „Dialog” 1994, nr 5, s. 151.

zatem w obłęd, by zaświadczyć o okrutnej nienormalności całego przedstawionego świata” — dopowiada Pleśniarowicz¹².

Pekosiewicz jest przede wszystkim bezbronną marionetką w rękach przedstawicieli władzy świeckiej i kościelnej. Sekretarz Jemiołek i biskup Michałek¹³, przyrodni bracia, ale ideowi przeciwnicy wykorzystują do własnych rozgrywek wykreowanego przez nich bohatera.

Obywatel Pekosiewicz (wbrew wcześniejszym zapewnieniom autora, że aż tak bardzo nie interesuje go konkretny moment historyczny, będący punktem wyjścia opowiadanej historii — rok 1968), jest chyba najbardziej historycznym dramatem Słobodzianka. Pewne elementy religijne, o których była mowa, wskazują jednocześnie, że równie jak historyczny ważny jest sakralny wymiar utworu. Andrzej Żurowski dostrzegł w nim pochylenie się autora sztuki nad „węzłowymi momentami polskiej historii współczesnej”¹⁴. Słobodzianek zaś zwierzył się w rozmowie z Wojciechem Malinowskim, że napisał ten dramat, bo chciał wyrzucić z siebie, co myśli „o komunizmie, Kościele, tajnej policji, szarym obywatelu i wszystkich tych demonach, które wyzwolił w Polakach 68 rok”¹⁵. Żurowski dostrzega w dramacie portret tamtych czasów, podkreślając, że polski Marzec został ukazany w prowincjonalnym lustrze¹⁶.

Nie sposób jednak mówić o historyzmie utworu, nie zwracając uwagi na występujące w dramacie analogie do kultu romantycznego mesjanizmu. Była już mowa o obłędzie Pekosiewicza, pozostającym w ścisłym związku z romantycznym szalonym herosem, który chce zbawić Ojczyznę. Słobodziankowy bohater w jednej ze scen dramatu przymierza się do roli Chrystusa — Odkupiciela, śpiewając: „Ludu, mój ludu/ Cóżem ci uczynił”. Dlatego Pekosiewicz w przebraniu przypominającym umęczonego Jezusa idzie na kościelny dziedziniec. Sfera religijna miesza się z realną. Niesłusznie zatem Marcin Cieński pozbawił *Obywatela Pekosiewicza* miana „innej historii”¹⁷. Akcja podzielonego na czternaście scen (symbolizujących czternaście stacji Męki Pańskiej) dramatu, toczy się w okresie

¹² *Ibidem*.

¹³ Zdrobnienia zastosowane przez Słobodzianka w nazwiskach osób piastujących najważniejsze urzędy w mieście podają w wątpliwość ich czyny i zasługi. Jemiołka nawiązuje do „jemioły”, słynącej ze swej pasożytniczej natury, Michałek natomiast przywołuje na myśl biblijnego Michała Archaniola, któremu przypisuje się ocalenie Izaaka.

¹⁴ A. Żurowski, *Chcę mieć prawo*, „Kultura” 1989, nr 18, s. 13.

¹⁵ *Nienawidzę moralizowania w teatrze*, z Tadeuszem Słobodziankiem rozm. W. Malinowski, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 5, s. 75. Ideę powstania sztuki wyjaśnia Słobodzianek: „Napisałem *Pekosiewicza* ze złości na własną autocenzurę. Pomyślałem: dosyć. Wywalę wszystko, co trzeba wywalić. Czyli: Polska to jest partia, to jest Kościół, to jest SB-ecja, to jest problem antysemityzmu, to jest problem chlorów, którzy piją wódkę i rozmawiają o władzy”. Cyt. za: *A statek płynie*, z Tadeuszem Słobodziankiem rozmawiają J. Łukosz, W. Malinowski, K. Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 1994/95, nr 9, s. 28.

¹⁶ A. Żurowski, *op. cit.*

¹⁷ M. Cieński, *Słobodzianek: powtórzenie*, „Notatnik Teatralny” 1994/95, nr 9, s. 54.

świąt Wielkiej Nocy, przenosząc niejako utwór z planu historycznego w wymiar sakralny. „Uchrystusowanie” Pekosia odbywa się według scenariusza obchodów katolickiego Wielkiego Tygodnia, a sam Pekosiewicz uważa siebie za „polskiego Jezusa”:

Biada wam [...] jeden za wszystkich, wszyscy za jednego, Faryzeusze, Judasze i Żubrokrowy! Po trzykroć biada! Przyszedłem, a wy mnie nie uwierzyliście? [...] Biada i tobie, sługo, który na Syna Bożego miecz podnosisz! Kto mieczem wojuje, rewolucja pożre jego dzieci! (OPś, s. 73).

Sporo jest w tekście Słobodzianka aluzji i odniesień do arcydramatu Mickiewicza. Prócz wspomnianego na początku elementu — bezimienny w *Pekosiewiczu* Książd otrzymuje imię Piotr — są jeszcze inne. Józek w scenie rozgrywającej się w Komitecie Partii przywołuje menueta z *Dziadów*. W bełkocie Pekosia możemy odnaleźć wyraźne aluzje do wizji Konrada i *Widzenia Księdza Piotra*. Informacja o siewach w radiowych wiadomościach umieszcza w tle dramatu symbolikę ziarna: śmierci i zmartwychwstania. Wszystko to sprawia, że świat bohaterów funkcjonuje na dwóch różnych płaszczyznach: w świecie wyobrażeń, bogatym w mity i archetypy polskości oraz w świecie realnych marcowych wydarzeń 1968 roku¹⁸. Całość natomiast ubrana została w formę wielkanocnego *quasi*-misterium, by Słobodzianek mógł rozliczyć się nie tylko z Marcem '68 i komunizmem, ale ogólnie — z polsnością.

Smutna, ale zarazem pouczająca jest historia Bronka Pekosiewicza. Otwierający *Obywatela Pekosia* cytat z Apokalipsy św. Jana dodatkowo wprowadza utwór w perspektywę eschatologiczną:

Ani pokutowali z mężobójstw swoich,
Ani z czarów swoich,
Ani z wszeteczeństw swoich,
Ani z złodziejstw swoich (OP, s. 5).

Bohaterowie *Obywatela*, mimo doświadczonych w przeszłości klęsk, nie nawracają się, wpływając tym samym na postępujący rozpad świata. Słobodzianek przywołuje kataklizmy XX wieku: obozy koncentracyjne, wysiedlenia, alkoholizm, antysemityzm, rozpad rodziny i obyczajów, zdradę, bezwzględną walkę o władzę, postępujący rozpad więzi społecznych i komunizm. Czy do naprawy degradowanego świata wystarczy koziół ofiarny pokroju obywatela Pekosiewicza? Słobodziankowy bohater w masce Jezusa oczyszcza świat jedynie z własnej osoby¹⁹, a co gorsza, w okrutnej rzeczywistości dramatu jego ofiara nie ma najmniejszego wpływu na odrodzenie ludzkości.

¹⁸ *Dziady* w reż. Kazimierza Dejmka były niezwykle ważnym elementem polskiego Marca '68 i w pewnym stopniu za sprawą tego wydarzenia utwór Mickiewicza z figurą „Chrystusa narodów” znalazł swoje odniesienia w sztuce Słobodzianka.

¹⁹ E. Dąbek-Derda, *op. cit.*, s. 81.

Sen pluskwy, czyli Towarzysz Chrystus, feerycznej komedii w IX obrazach ciąg dalszy²⁰

Prisypkin ze *Snu pluskwy* jest także bohaterem „baśniowej” komedii Włodzimierza Majakowskiego²¹. Rosyjski poeta i dramaturg, używając futurystycznej formy, odniósł się w *Pluskwie* do gorącego czasu rewolucyjnych przemian w Rosji.

Komunista Prisypkin, główna postać dramatu, zdradza klasę robotniczą, z której pochodzi, przyjmuje drobnomieszczańskie obyczaje i styl życia. Żeni się z Elzewirą Renesans, córką zamożnego właściciela zakładu fryzjerskiego, doprowadzając do samobójstwa nieszczęśliwie zakochanej w nim Zoi. Jednak nowe życie Prisypkina nie trwa długo, ponieważ weselną ucztę przerywa apokaliptyczny ogień, w którego płomieniach giną wszyscy weselnicy.

Pół wieku później (w 1979 roku) w nowoczesnym, zautomatyzowanym świecie odnaleziono zamrożone w bryle lodu ciało Prisypkina i pluskwy — dwóch stworzeń z minionej epoki. Nieudane próby socjalizacji bohatera, który nie potrafi odnaleźć się w globalnym państwie pełnym utopijnych idei, prowadzą do umieszczenia ocalałego okazu w ogrodzie zoologicznym, czyniąc zeń jednocześnie źródło pokarmu dla złapanego insekta. Ale to nie pchła, lecz Prisypkin staje się turystyczną atrakcją — „burżujus vulgaris”. Bohater Majakowskiego jawił się kozłem ofiarnym, napiętnowanym i ukaranym za pragnienia obywateli Związku Radzieckiego „zmuszanych do wyrzeczeń w imię komunizmu”²².

Kilkanaście lat po tym, jak Majakowski umieścił w klatce Prisypkina, rozpoczyna się akcja *Snu pluskwy* Tadeusza Słobodzianka. Po okresie hibernacji „ostatni burżuj” budzi się w nowej rzeczywistości, której reprezentantami są politycy i gangsterzy, prorocy i zwykli ludzie. Chociaż akcja dramatu Słobodzianka toczy się w Moskwie, to jednak realia i problemy odnoszą się w równym stopniu do tego, co dzieje się w innych krajach byłego bloku socjalistycznego, a więc także w Polsce. Ale przestrzeń, w jakiej porusza się bohater Słobodzianka, bezpośrednio odnosi się do miejsc znanych z rosyjskiej literatury; są to więc Wyrobione Góry, jest stołówka związku pisarzy, Dworzec Kurski, skąd odchodzą pociągi do Pietuszek i pije się „łzy komsomołki” rodem z powieści Wieniedikta Jerofiejewa.

²⁰ Wersja sztuki drukowana w „Krasnogrudzie” 12/2000, czytana w Poznaniu: w Teatrze Polskim w styczniu 2001 i Teatrze Ósmego Dnia w maju 2001 r., nosi tytuł *Towarzysz Chrystus, czyli sen pluskwy, feerycznej komedii w IX obrazach ciąg dalszy*. Słobodzianek napisał jeszcze jedną wersję tekstu: *Noc pluskwy* z 2000 roku, która — jak mówi sam dramaturg w rozmowie z autorką pracy: „pisana była z myślą o tym, że sam będę ją realizował w Teatrze Telewizji, potem na konkurs Onassisa, wreszcie dla Dejmka”. W rezultacie wersja dla Kazimierza Dejmka, na której podstawie 15 września 2001 roku w łódzkim Teatrze Nowym odbyła się prapremiera sztuki, nosiła tytuł *Sen pluskwy*. Poszczególne teksty różnią się przede wszystkim zapisem tytułu.

²¹ Premiera *Pluskwy* odbyła się 13 lutego 1929 roku w moskiewskim Teatrze Wsiewołoda Meyerholda.

²² R. Węgrzyniak, *Powrót Prisypkina*, „Didaskalia” 2001, nr 45, s. 3.

wa²³. Jest też Wielki Kamienny Most, plac Majakowskiego z pomnikiem poety. Występują znane z powieści Bułhakowa Patriarsze Prudy, gdzie rozpoczyna swoje życie na wolności Prisyppkin i niczym diabelski Woland objawia się mieszkańcom Moskwy.

Nowa rzeczywistość przeraża Prisyppkina. Nie ma już Związku Radzieckiego, nawet partia się rozpadła: „a była odporna, wytrzymała i silna, większa niż największa słonica, a na zawał umarła i nawet nie zatrąbiła...!” (SP, s. 18)²⁴ „i Komitetu Centralnego, i Biura Politycznego, i Partii, i Związek Radziecki rozwiązany i komunizmu nie ma, jak gdyby nie było...” (SP, s. 8). Nic już nie jest pewne, a dobro pomieszało się ze złem. Wszyscy przeszli podejrzaną metamorfozę, a teraz prowadzą życie po życiu: komuniści zostali biznesmenami, głosiciele materializmu dialektycznego — bezdomnymi, aparaczczyki — demokratami, a żołnierze — przestępcami²⁵. Rosją rządzą politycy popierający nacjonalizm, panoszy się mafia, młode dziewczyny zmuszane są do prostytucji, a inteligenci pokroju Filozofa (znawcy materializmu dialektycznego) żyją w biedzie. Wszyscy natomiast czekają na Zbawiciela, który przywróci ład i nada życiu nowy sens. Im dłużej czekają, tym głód wybawiciela jest większy. Pewnie dlatego w takich okolicznościach zbawcą może zostać każdy, kto wykaże się odrobiną sprytu i niczym nieskrępowaną przebiegłością. Każdy, kto bez większego skrupowania założy na twarz maskę Jezusa.

Prisyppkin wnikliwie bada stan teraźniejszej mu Moskwy, wsłuchuje się w zwierzenia przypadkowo napotkanego Proroka, byłego popa, obecnie bezdomnego pijaka:

Tu, bracie, na Patriarszych kiedyś sam Szatan do Moskwy przyszedł. Nie wierzysz, bracie? Cała Moskwa wierzy. Na tamtej ławeczce do takich jednych się przysiadł. Nigdy tam, bracie, nie siadam. To szatańskie miejsce. Ale dzisiaj, bracie, w Moskwie takie cuda, że i sam Szatan nie poradzi. Istny koniec świata. Dzisiaj, bracie, pan Jezus jeden poradzi, a może i nie. A ty, bracie, kim jesteś? (SP, s. 17).

Bezdomny Prisyppkin może przyjąć na siebie dowolną rolę, jeśli tylko będzie taka potrzeba. Szybko orientuje się, że najwięcej może zarobić na niesieniu mieszkańcom Moskwy „Dobrej Nowiny”, bez wahania odpowiada:

Ja, bracie, pan Jezus jestem... Po Moskwie chodzę, bracie, i ludzi badam, dobrzy, czy źli. Komunizmu nie ma, jak gdyby nie było i nie wiadomo, co dobro, a co zło (SP, s. 17).

Prisyppkin zdaje sobie sprawę, że głoszenie mesjanistycznych idei oraz handlowanie opowieściami o mającym nadejść końcu świata i Sądzie Ostatecznym może być równie intratne jak sprzedawanie zachodniej bielizny przez moskiew-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cytaty pochodzą z egzemplarza sztuki, który posłużył jako materiał do łódzkiej realizacji *Snu pluskwy* w reż. Kazimierza Dejmkę, i opatrzone zostały sygnaturą SP. Maszynopis znajduje się w archiwum autorki pracy.

²⁵ Por. T. Wypych, *Byłem w teatrze*, „Gazeta Łódzka” 16 września 2001.

skich kupców na Worobiowych Górach²⁶. Prisypkinowi, kierowanemu doraźnym interesem i pozbawionemu własnej tożsamości²⁷, nie będzie trudno odegrać roli Mesjasza, stając się przewrotnym spełnieniem przepowiedni z *Opowieści o antychryście* Władimira Sołowjowa²⁸ (i pojęcia „bożoczłowieczeństwa”, które zajmuje ważne miejsce w rosyjskiej filozofii religii). Analogicznie do pozostałych dramatów Słobodzianka, Chrystusa-Prisypkina wykreuje zbiorowe zapotrzebowanie na cud połączone ze strachem, jaki budzić może zbliżający się Dzień Apokalipsy. Cuda czynione przez tę komiczną, ale i żalną figurę rosyjskiego „towarzysza Chrystusa” w pomietym fraku ze starą gitarą na plecach, polegają głównie na śpiewaniu patriotycznych pieśni i wskrzeszaniu tym samym ducha przeszłości.

SZANOWNI MILIONERZY:

O Jezu, przepadły nasze miliony milioniki!
 O Jezu, a ja wpłaciłem wszystko, co miałem!
 O Jezu, a ja co miałem i jeszcze pożyczyłem!
 O Jezu, a ja pożyczyłem i co będę miał!
 O Jezu, tylko cud może nas uratować!

PROROK (do Prisypkina):

Poznali Ciebie, panie Jezu, musisz dokonać cudu... Cudu, panie Jezu, przemień...!

Śpiewa:

Marsz, towarzysze, bez trwogi!
 Duch nasz okrzepnie wśród walk!
 Piersią skruszymy przeszkody!
 Wolność obwieści huk salw!²⁹ (SP, s. 21–22).

²⁶ Więcej J. Chojka-Puzyna, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*, Kraków 2008, s. 100.

²⁷ Większość postaci *Snu pluskwy* nie ma własnych imion. Bohaterów charakteryzują pełnione przez nich funkcje, na przykład Dyrektor ZOO, Dozorca I, Dozorca II, Marynarz, Reżyser, Maestro lub przezwiska i pseudonimy, między innymi Botanik, Sybirak, Filozof.

²⁸ Prorok cytuje *Panmongolizm* Sołowiowa. Sołowiow twierdził między innymi, że końcowym etapem rozwoju ludzkości jest faza reintegracji, w której zostanie jej przywrócona jedność, która wyrazi się w trzech sferach ludzkiego życia: jako swobodna teurgia, łącząca techniki ze sztuką i mistyką w sferze twórczości, jako swobodna teozofia, będąca połączeniem pozytywnej nauki z abstrakcyjną filozofią i teologią w sferze wiedzy, oraz jako swobodna teokracja, przez którą rozumiał zjednoczenie społeczeństwa ekonomicznego, czyli ziemstwa z państwem i Kościołem w sferze działalności praktycznej. Sołowjow wyznawał ponadto ideę uczłowieczonego Boga, która jest najwyższą formą świadomości religijnej. Wcielenie Boga w Chrystusie, tak zwane uczłowieczenie Boga, ma zwrócić ku Bogu człowieka, a przez niego całą naturę. Funkcję pośrednika pomiędzy światem boskim i ludzkim ma pełnić naród rosyjski, cechujący się wielką wiarą i zdolnością wyrzeczenia się dóbr doczesnych. Dlatego jedynie naród rosyjski może wziąć na siebie odpowiedzialność za wypełnienie tej mesjańskiej misji. Por. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 540–572. Także J. Chojka-Puzyna, *op. cit.*, s. 100.

²⁹ L. Radin, *Marsz, towarzysze*, przeł. E. Hauke, [w:] *W lesie przyfrontowym. Antologia radzieckiej pieśni żołnierskiej 1917–1967*, Warszawa 1967. Cyt. za: T. Słobodzianek, SP, s. 22.

„Towarzysz Chrystus”, wykreowany przede wszystkim przez ludzi tęskniących do dawnego porządku, broni się przed ewentualnymi zarzutami, że ponowne przyjście Zbawiciela może być jedynie tandetną mistyfikacją. Prisyppkin, człowiek poprzedniej epoki, należy do pokolenia, które poznało komunizm oraz wolność „jak w Ameryce”³⁰.

Reżyser (bohater utworu), niezbyt dokładnie cytując w *Śnie pluskwy* fragment poematu Aleksandra Błoka pt. *Dwunastu*, podkreśla, jak wielką rolę odgrywał w dramacie *Misterium-Buffero* Zwyczajny Człowiek — zbawiciel nowych rewolucyjnych czasów.

Oto Dobra Nowina, jak mówi Prorok, którego oczywiście pan zna. Ten towarzysz we fraku, którego właśnie wyrwaliśmy z łap bandytów dzięki mojemu genialnemu pomysłowi oraz znakomitemu aktorstwu Murki i Marynarza, towarzyszu Filozofie, to towarzysz Chrystus! [...]

Jak u Błoka, towarzyszu Filozofie!

Recytuje:

W śnieżnobiałym wieńcu z róż —

Prowadzi ich — towarzysz Chrystus! (SP, s. 46–47).

Pierwszego „towarzysza Chrystusa” wymyślił „ojciec” Prisyppkina — Włodzimierz Majakowski, z którym rosyjskiemu samозwਾਂczemu Chrystusowi przyjdzie się skonfrontować w dramacie Słobodzianka. Obaj bohaterowie spotykają się na placu Tryumfalnym. Ożywiony „Posąg Komandarma Poezji Radzieckiej” zjawia się w sztuce niespodziewanie, niczym Bóg (mówi, że pojawia się niczym *deus ex machina* i na wzór dawnych posągów, w których mieszkali bogowie, ma pomóc rozwiązać niemożliwą do rozwikłania sytuację). Majakowski podkreśla jednocześnie, że on sam, grając rolę Zwyczajnego Człowieka, stał się niejako „pierwszym towarzyszem Chrystusem”

już przed Błokiem
w „Misterium Buffero”
występował u mnie
„Po Prostu Człowiek”
i sam go w Piotrogradzie
w niezapomnianej prapremierze
z sukcesem przedstawiałem:
„Wszyscy, którym tu ciasno i nieznośnie, wiedziecie:
dla was —
królestwo moje niebieskie!” (SP, s. 69, 70).

Rola Zbawcy, którą odgrywa Prisyppkin, to nie jedyna cecha łącząca go z Majakowskim. Obaj tęsknią do mieszczańskiego stylu życia. Prisyppkin z melancholią wspomina swój dom na Łunaczarskiej, fortepian i grane na nim walce. Tęskni do

Natomiast pieśnią rosyjskich marynarzy z 1904 roku inspiruje do działania kupców moskiewskich, cudownie przy tym zamieniając Worobiowe Góry w „Wariata”.

³⁰ J. Chojka-Puzyna, *op. cit.*, s. 102.

spokojnego życia u boku żony i do spokojnej pracy. Podobnie skamieniały poeta, który w swej samotności i zniewoleniu z utęsknieniem przywołuje obraz dawnej kochanki — Tatiany Jakowlewy, której miłość poświęcił dla idei rewolucyjnych.

Podczas konfrontacji Słobodziankowego bohatera z Majakowskim, Prisyppkin ma pretensje do dramatopisarza, który napiętnował go przez przyrównanie do pasożyta — pluskwy. Użala się nad życiem zmienionym w zoologiczny eksperyment. Wypomina Majakowskiemu zagraniczne podróże i życie w luksusie. Ten jednak nie podejmuje dialogu, nie bierze odpowiedzialności za zbrodnie dokonane przez wyznawców ideologii, której sam służył, bo — jak mówi — „zbutwiały tamte ideały”.

Prisyppkin, który zasłynął jako ostatni prawdziwy komunista, pragnie odprawić Sąd Ostateczny, ale nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, gdzie Niebo, a gdzie Piekło. Wizja Nieba z towarzyszami w „glansowanych” butach, z Bogiem — Naczelnym Wodzem w białym mundurze i z wąsami, z cherubinami jako partyjnymi aparatczykami i serafinami rodem z NKWD przeraża zebrany tłum, który zaczyna wątpić w zbawicielską misję Prisyppkina: „Piekło z Niebem pomieszało się nawet towarzyszowi Chrystusowi!?” Świadomy swej klęski „towarzysz Chrystus” wraca do ogrodu zoologicznego. Tym razem dobrowolnie oddaje się w ręce dozorców, pozwala na zamknięcie w klatce z nowym napisem „bolszewicus vulgaris”.

Choć wiele u Słobodzianka cytatów z Majakowskiego, Dostojewskiego, Błoka, Mandelsztama, Bułhakowa, to jednak *Sen pluskwy* nie jest tylko wariacją na temat literatury. To samodzielne dzieło powstałe w wyniku wielu inspiracji. Prisyppkin z symbolu kołtuna, jakim był u Majakowskiego, przeistacza się w tragicznego bohatera, na którego życiu XX wiek — wiek ideologii — wypalił swoje piętno. „Po co było to wszystko” — wyrzuca Majakowskiemu w finale: „Po cośmy rozstrzeliwali cara? [...] I co z tą wolnością teraz zrobić mamy?” (SP, s. 68).

To więcej niż skarga bohatera literackiego na swego autora. To głos Słobodzianka, który w bezwzględny sposób rozlicza epokę komunizmu i postkomunizmu, podpisując się tym samym pod otwierającym dramat cytatem z Osipa Mandelsztama „O mój wieku, zwierzę moje!” Słobodzianek nie rozgrzesza Prisyppkina, godzącego się ostatecznie na władzę komunistów cudownie przeobrażonych w kapitalistów i demokratów, ale podkreśla, że jego bohater to „ofiara minionego stulecia”. W *Śnie pluskwy*, podobnie jak w poprzednich swoich dramatach: *Proroku Ilji*, *Carze Mikołaju* i *Obywatelu Pekosiewicz*, Słobodzianek w dobitny sposób pokazuje, jak wielkich spustoszeń moralnych, duchowych oraz ideologicznych dokonały dwudziestowieczne systemy totalitarne, ogarniające kraje Europy Wschodniej. Rozpad tradycyjnych kultur, a co za tym idzie — utrata tożsamości mieszkańców (głównie terenów pogranicznych), erozja religii, której skutkiem były panoszące się sekciarskie ruchy wyznaniowe, wojny, przewroty polityczne, rewolucje — na to wszystko zwraca uwagę autor, dokonując przy tym osobistego rozrachunku z przeszłością i dostrzegając w niej „źródło wielu groteskowych, ale też groźnych zjawisk współczesnych”³¹.

³¹ R. Węgrzyniak, *op. cit.*, s. 6.

Postscriptum

Przywołani Słobodziankowi bohaterowie dobrowolnie, ale i „sprowokowani” nakładają maskę Jezusa. Każdy z nich, na skutek okoliczności i doświadczeń absurdalnej rzeczywistości, przemienia się w „towarzysza Jezusa Chrystusa”, dążąc tym samym do spełnienia ofiary. Nałożenie jednak tej maski grozi konsekwencjami ontologicznymi, jak chce Andrzej Kotliński³². Przypomnijmy: „gra w Chrystusa” graniczy z byciem, to znaczy nie da się wejść w rolę bez konsekwencji dla osoby. Roli tej nie można po jakimś czasie bezkarnie porzucić bez ingerencji maski w osobę. Pekosiewicz popada w obłęd — „obłęd partiotyczny”. Staje się „polskim Chrystusem”, który musi ratować swoją ojczyznę przed konsekwencjami międzynarodowego spisku rozmaitych faryzeuszów³³. Prisyplin jako klasowy wróg i symulant zostaje unieruchomiony, uwięziony w ZOO, napiętnowany jako „pasożyt na ciele ludzkości”. „Uchrystusowanie” jest tutaj skutkiem świadomości millenarystyczno-mesjanistycznej³⁴, przez badaczy uważanej za typ świadomości utopijnej, która rodzi się w okresach wielkich katastrof dziejowych, zbiorowych prześladowań, zagrożenia tradycyjnych autorytetów; karmi się frustracją, niepokojem, cierpieniem, upokorzeniem. Taki typ „narodowych mesjanizmów” w wydaniu polskim i rosyjskim³⁵ odnajdujemy w przywołanych przeze mnie tekstach. Jednak zawsze w tle jest sytuacja i doświadczenie konkretnego człowieka, uwikłanego w mechanizm, z którego nie zdaje sobie sprawy. Tę myśl doskonale ilustrują słowa Józefa Tischnera z *Filozofii dramatu*:

Spotykając maskę, nie możemy nie pytać o twarz. Szukamy twarzy gdzieś poza maskami. [...] Gdy pytamy: Skąd maska? Dlaczego maska? Po co maska? — ulegamy wezwaniu idealności twarzy. Idealność tę nazywamy prawdą. [...] sedno sprawy polega na tym, iż dla samego maskującego się jego własna twarz może być wyłącznie taką idealnością, której szuka on dla samego siebie. Może więc jego dzisiejsza maska jest jedynie drogą do uzyskania twarzy?³⁶

³² Zob. A. Kotliński, *Substancja wobec relacji* (Komentarz 2), [w:] *Maski. Fragmenty antropologiczne*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 245–250.

³³ Za: J. Chojka-Puzyna, *Fragmenty antropologiczne*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 194.

³⁴ *Ibidem*, s. 144.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paryż 1990, s. 67.

