

Radosław Sioma, *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009.

Szaniawski od lat czekał na solidną monografię naukową¹. Zastanawiające są losy tak jego dorobku artystycznego, jak i recepcji. Pozostaje on autorem niemal zupełnie zapomnianym. Niektóre z przyczyn tego stanu rzeczy da się oczywiście zrekonstruować i wyliczyć. Bodaj czy nie najpoważniejszą jest specyficzna cecha dzieł Szaniawskiego, konstytuująca nastrój bliżej niesprecyzowanej zadumy, melancholii, poczucia smutku, delikatnej ironii, jakby rodem z dramatów i opowiadań Antoiniego Cechowa. Nie trzeba chyba dodawać, że czasy, w jakich żyjemy nie sprzyjają tego typu nastrojom. Niewielu też jest badaczy, którzy próbują przybliżyć Szaniawskiego współczesnemu odbiorcy. Być może wynika to ze wspomnianej nieprzystawalności naszych wyobrażeń o świecie do tych, jakie proponuje „milczek z Zegrzynka”. Inną kwestią są metamorfozy dwudziestowiecznego rozumienia komizmu². Zmieniła się nasza wrażliwość, zmienił się arsenał środków, po które należy sięgnąć, by rozśmieszyć człowieka doby późnej nowoczesności. Zapytajmy samych siebie, czy biorąc do ręki tom pt. *Profesor Tutka* potrafimy jeszcze śmiać się z *Wykładu Profesora Tutki w wyższej szkole handlowej?* Czy może raczej wzbudza on już tylko irytację albo pozostaje zupełnie dla nas niejasny.

Niewinność i doświadczenie Radosława Siomy traktuje o komediach Szaniawskiego – od tych najstarszych, debiutanckich, noszących jeszcze ślady niedopracowania, skażonych grzechami, jakie niekiedy stają się udziałem debiutantów, po ostatnie, te z czasów powojennych. Praca Siomy ma charakter ujęcia monograficznego, obejmuje bowiem wszystkie opublikowane komedie w dorobku Szaniawskiego.

¹ Publikacje bowiem, którymi dysponujemy, trudno opatrzyć tym mianem: W. Natanson, *Szaniawski*, Warszawa 1970; W. Natanson, *Świat Jerzego Szaniawskiego*, Łódź 1971; K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973; J. Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1980; S. Stanik, *Samotnik z Zegrzynka. Studium o Jerzym Szaniawskim*, Bydgoszcz 1998; J. Iwaszkiewicz, *W pobliżu snu... tajemnica Jerzego Szaniawskiego*, Warszawa 1998; K. Kolińska, *Szaniawski. Zawsze tajemniczy*, Warszawa 2009. Należy odnotować też tematyczny numer „Litteraria Copernicana” (2009, z. 3) pt. *Szaniawski* zredagowany przez Radosława Siomę.

² Na temat przemian komizmu zob. ciekawą pracę Tomasza Mizerkiewicza *Niē śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

Sioma podzielił *Niewinność i doświadczenie* na cztery części, w których układ chronologiczny, prowadzący od młodopolskich wprawek przez międzywojenne i powojenne dojrzałe teksty Szaniawskiego współgra z metamorfozą warsztatu twórczego, jak i rozumienia podstawowych dla autora *Żeglarza* kategorii estetycznych. Te ostatnie Sioma układa w następujące opozycje: niewinności i dojrzałości, komunikacji autentycznej i pozornej oraz „tego, co niskie (komizm, «szarzyzna», ludyczność) i wysokie (wzniosłość, poetyckość, ale i groza, tragizm, również powaga)”.

Część I *Młodopolski kryzys komedii* referuje ewolucję w podejściu do gatunku, jak i w samym myśleniu o komizmie u początku ubiegłego wieku. Sioma prezentuje dramaturgię naturalistyczną i nastrojową, przywołując dorobek Tadeusza Rittnera, Włodzimierza Perzyńskiego, Gabrieli Zapolskiej. Omawia powstanie nieśmiesznej odmiany gatunkowej, w której komizm nie odgrywa już pierwszoplanowej roli, a związany z nim *happy end* zepchnięty zostaje na dalszy plan wobec komplikowania rzeczywistości i niejednoznaczności dokonywanych w niej wyborów. Wynika to – jak utrzymuje Sioma – ze zniwelowania granicy między tragizmem a komizmem. Proces ten współgra z nową koncepcją człowieka. Rodzi się podmiot o pogłębionej świadomości, który traci naiwność epistemologiczną, moralną i metafizyczną. Do głosu dochodzą dwie postawy – jedna prowadzi do odarcia ze złudzeń, demistyfikacji, naturalistycznego podążania za brutalną prawdą życia, druga – charakterystyczna dla Szaniawskiego – stanowi próbę odzyskania utraconej naiwnej (poetyckiej) relacji do świata przy jednoczesnym zachowaniu wiedzy o jego wewnętrznej złożoności. Z Młodej Polski przejmując Szaniawski znamienne dla niej osłabienie poczucia rzeczywistości, w czym pomaga mu poetyka sugestii. To tematyka kluczowa dla wczesnych dzieł: *Murzyn*, *Papierowy kochanek*, *Lekko-duch*, *Ptak*. Warto przy okazji zaznaczyć, że tak w tym rozdziale, jak w innych, ważny kontekst dla przemyśleń badacza stanowią dwie rozprawy: Dobrochny Ratajczakowej *Komedie w epoce Młodej Polski* oraz Anny Krajewskiej *Komedie polska dwudziestolecia międzywojennego*.

Część II pt. *Przed wojną: komedie niewinności* w istocie dotyczy tekstów zakotwiczonych mocno w tradycji modernistycznej, takich, dla których jest ona doniosłym punktem odniesienia. Mając to na uwadze, Sioma analizuje kategorię niewinności. Pokazuje, jak Szaniawski poddaje krytycznemu namysłowi oświeceniowy mit szlacheckiego prostaczka, ale i kult awangardowego prymitywizmu, jak przygląda się zagadnieniom autentyzmu w sferze relacji międzyludzkich (*Murzyn*, *Papierowy kochanek*), dokonuje zderzenia staroświeckości z nowoczesnością (*Papierowy kochanek*). W sporze nowoczesności ze staroświeckością Szaniawski nie rezygnuje zupełnie z charakterystycznego dla XIX wieku zdroworozsądkowego rozumienia przyczynowości czy świadomości potocznej. Inaczej jednak niż w pozytywizmie nie towarzyszy temu wiara w postęp i optymizm epistemologiczny. Jak dowodzi Sioma, autor *Fortepianu* chce ocalić kilka mieszczańskich cnót oraz „rehabilitować realność w jej doczesnym, codziennym wymiarze, wzgardzonym przez sztukę młodopolską i awangardową”. Naiwność powraca u Szaniawskiego pod postacią zabawy, radości spajającej wspólnotę (*Ptak*). Jej znakiem staje się wiara w istnienie – niełatwej do pochwylenia i nazwania – rzeczywistości irracjonalnej, która stanowi doniosłą część ludzkiego doświadczenia. Zabawa u Szaniawskiego to widomy znak tęsknoty za tym, co wzniosłe i zaledwie przeczualne.

Najdojrzałszy artystycznie i najlepszy okres w pisarstwie Szaniawskiego omawia część III pt. *Przed wojną: komedie doświadczenia*. W *Adwokacie i różach* oraz *Fortepianie* to, co w „komediach niewinności” było śladem nienazwanego, ponadnaturalnego – ludyczność, zabawa – zastępują naturalne piękno i sztuka. Świadomość naiwna w „komediach doświadczenia” nie zostaje całkowicie wyrugowana, ale przedestylowana przez świadomość krytyczną. Szaniawski oscyluje między dojrzałością a naiwnością (*Ewa*). Autor *Żeglarza*, tak jak i wcześniej, śledzi przejawy uobecniania w niedoskonałym, ułomnym ludzkim świecie sfery wzniosłości. Jednym z warunków jej urzeczywistnienia są – jak to określa Sioma – spotkania wewnętrzne. Chodzi o przywołaną już i podnoszoną niejednokrotnie przez Szaniawskiego kwestię autentyczności relacji międzyludzkich.

U Szaniawskiego filozoficzne i refleksyjne tony nie implikują nadętości (często maskującej jedynie intelektualną płyty i banał u innych twórców). Oferują za to lekkość w formułowaniu myśli oraz dystans do siebie i świata. To wszystko Szaniawski przyprawia wykwinnym językiem i mistrzowską kompozycją. Subtelna w formułowaniu sądów o rzeczywistości jest dramaturgia

Szaniawskiego. To jeden z czynników, który sprawia, że nie poddaje się ona prostej taksonomii. Sioma przekonuje, iż

[...] jednoznaczna gatunkowa klasyfikacja komediowych utworów Szaniawskiego nie wydaje się możliwa, a określenie ich specyfiki wymagałoby użycia przynajmniej kilku oddających ich kompozycyjną złożoność terminów, takich jak: komedie atmosfery, komedie liryczne, komedie sceptyczne (krytyczne), komedie symboliczne (poetyckie), komedie wzniosłości (metafizyczne), komedie wspólnoty.

Nielatwo tu o wyznaczenie ostrej granicy.

Część IV pt. *Po wojnie* zawiera analizy – obok *Dwóch teatrów* – zupełnie zapomnianych tekstów: *Łuczniczki*, *Dziewięciu lat* oraz *Chłopca latającego*. Nim jednak krótko przedstawimy najważniejsze fragmenty analityczne, trzeba zatrzymać się nad wskazanymi przez Siomę różnicami pomiędzy dramaturgią przedwojenną a powojenną. W *Dwóch teatrach*, *Łuczniczce* i *Chłopcu latającym* rzeczywistość ujawnia swoje groźne oblicze, budzi lęk, co stoi w wyraźnym przeciwieństwie do przytulnej i ciepłej atmosfery wcześniejszych dramatów Szaniawskiego. Prostudusznosc i naiwnosc zostają usunięte w cień przez tragiczne wydarzenia dwudziestowiecznej historii. Pojawiają się też różnice innego rodzaju.

W świecie przedstawionym przedwojennych sztuk Jerzego Szaniawskiego sfera transcendencji jest zazwyczaj obecna jedynie w tęsknocie bohaterów, boleśnie odczuwających niedoskonałość swej doczesnej egzystencji i, jeśli można tak powiedzieć, kierujących spojrzenie ku jakiemś „tam”, ku jakiemś „gdzieś indziej” [...] lub, rzadziej, zapatrzonych „w jakieś oblicze czegoś Najwyższego [...]”. Prawie całe przedwojenne piarstwo Szaniawskiego może być rozpatrywane jako krytyczna analiza różnego rodzaju prób uwznioślenia, uczynienia doskonalszą szarżyny dnia codziennego”, oderwania się od niej, choćby tylko na chwilę.

W *Dwóch teatrach* to, co irracjonalne, co niepojęte wdziera się w znaną i bezpieczną rzeczywistość, niszcząc jej oswojony porządek, kwestionując ład i poczucie zadowolenia.

Sioma proponuje odmienną od dotychczasowych lektur *Dwóch teatrów*. Stara się uchylić często akcentowane przez krytyków i widzów opozycyjne zestawienie kategorii subiektywizmu i obiektywizmu, materialności i wizyjności, racjonalizmu i przecucia, które skupiają w sobie idee teatru realistycznego i wizyjnego (poetyckiego). Toruński badacz trafnie rozpoznaje złudność tych ambivalencji:

Przeciwstawienie Małego Zwierciadła i Teatru Snów nie jest [...] w pełni symetryczne. Wstępnie można by mówić o koncepcji dwóch zwierciadeł, z których żadne nie wystarcza do uchwycenia istoty rzeczywistości i dopiero patrzenie w obydwie naraz, albo, ostrożniej – naprzemiennie spoglądanie raz w jedno, raz w drugie, pozwala się ku niej przybliżyć.

Dwa teatry są autotematycznym rozliczeniem z przedwojenną twórczością, z koncepcją małego realizmu, ale nie jej krytyką i arbitralnym odrzuceniem na rzecz dramatu realistycznego (czy socrealistycznego jak tego oczekiwali niektórzy gorliwi wyznawcy nowej estetyki z wczesnych lat pięćdziesiątych). Szaniawski raczej idealizuje przeszłość niż akceptuje optymistyczną i z werwą tworzoną przyszłość. Dowodzi tego powstały tuż przed epoką stalinowską *Chłopiec latający* (1948).

Przywrócenie dzisiejszym czytelnikom dorobku artystycznego autora *Żeglarza* jest równie palącą potrzebą, co przyczynienie się do tego, by światło dzienne ujrzał niemały zbiór rękopisów i maszynopisów, które Szaniawski pozostawił po sobie (opowiadania, listy sztuki teatralne). Choć klasyczna monografia życia i twórczości znajduje się dziś na marginesie refleksji krytycznoliterackiej, to w przypadku Szaniawskiego okazuje się ona wielce pożądana. Obok zagadek dotyczących życiorysu pisarza (niektóre z nich próbowała przed kilku laty wyjaśnić Joanna Siedlecka podążając śladami archiwów IPN³) może jeszcze więcej wątpliwości dotyczyć zawitych losów jego tekstów. Póki co zrealizowano pierwszy cel – przypomnienie współczesnemu odbiorcy problematyki dramatów Szaniawskiego. Można więc mówić o częściowym wykonaniu zadania. Częściowym, bo przecież

³ J. Siedlecka, *Kułak znad Narwi [w:] Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005.

wciąż nie dysponujemy rozprawą naukową, która zechciałaby odsłonić w całości dorobek samotnika z Zegrzynka. Są to jednak żądania, które kierować należy pod inny adres. Książka Siomy dotyka problemów dramaturgii i ciekawie zapowiada początek nowoczesnych studiów nad Szaniawskim. Wierzymy bowiem, że one nastąpią, a *Niewinność i doświadczenie* nie będzie ich pierwszym i ostatnim elementem.

SŁAWOMIR BURYŁA